

Krzysztof Stefański

Nowa forma w polskiej architekturze sakralnej początku XX wieku : Wojciechowski - Sosnowski - Wiwulski

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 305-323

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF STEFAŃSKI

NOWA FORMA W POLSKIEJ ARCHITEKTURZE SAKRALNEJ POCZĄTKU XX WIEKU: WOJCIECHOWSKI-SOSNOWSKI-WIWULSKI

Przełamywanie barier i zastanych kanonów sztuce jest zarówno wynikiem złożonych procesów społecznych, kulturowych i gospodarczych, a w dziedzinie architektury także postępu technicznego, jak i rezultatem działalności twórczych osobowości, które wykraczają poza obowiązujące schematy i przecierają drogę nowej sztuce. Do takich indywidualności w architekturze polskiej początku XX wieku zaliczyć można z pewnością trzech twórców: Jarosława Wojciechowskiego (1874-1942), Oskara Sosnowskiego (1880-1939) i Antoniego Wiwulskiego (1877-1919). Obok tego, że reprezentowali to samo pokolenie, łączy ich fakt, że w ich artystycznej działalności dominowała architektura sakralna i w tej dziedzinie odegrali decydującą rolę.

Pierwsze dziesięciolecia XX wieku w architekturze polskiej, podobnie jak europejskiej, to okres odrzucenia motywów historycznych i intensywnych poszukiwań nowych rozwiązań, określonych przez Andrzeja K. Olszewskiego jako „nowa forma”¹. W dziedzinie architektury sakralnej sytuacja była o tyle paradoksalna, że właśnie na początek XX wieku przypadła największa popularność tradycyjnych form stylowych, charakterystycznych dla epoki historyzmu. Na całym obszarze ziem polskich wyrastały setki świątyń o ceglanych formach neogotyckich bądź romańsko-gotyckich. Był to efekt przyśpieszenia rozwoju gospodarczego, zauważalnego na ziemiach polskich już od ostatniej ćwierci XIX wieku, i konieczności nadrobienia zaniedbań w dziedzinie budownictwa kościelnego z wcześniejszych dekad. Na terenie zaboru rosyjskiego – na nizinach centralnej Polski oraz Litwy – dominowały motywy neogotyku „wiślano-bałtyckiego”, który od lat osiemdziesiątych XIX wieku uznany został w środowisku warszawskim za styl o charakterze narodowym². Na podkarpackich tere-

¹ A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*. Wrocław 1967.

² Tenże, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej*. „Sztuka i Krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1956, nr 3-4, s. 275-372; A. Majdowski, *Nurt narodowy w architekturze*

nach Galicji apogeum twórczości przeżywał Jan Sas Zubrzycki propagujący koncepcję „stylu nadwiślańskiego” w kościołach o formach romańsko-gotyckich, łączących kamień i cegłę. Do podobnych motywów sięgał tworzący na tym samym terenie Teodor Tałowski, którego kościoły odznaczały się większą swobodą w kompozycji oraz widocznymi wpływami anglosaskimi. Zwieńczeniem jego działalność stał się kościół św. Elżbiety we Lwowie (1904-1910)³.

To apogeum rozwoju form historycznych na naszych ziemiach, spóźnione z przyczyn gospodarczych i politycznych o co najmniej dwadzieścia lat w stosunku do krajów Europy Zachodniej, przypadło na okres gdy z tych właśnie krajów zaczęły docierać do Polski nowe prądy i idee. Wpływ nowych tendencji w architekturze współgrał z rodzącym się uczuciem przesytu neogotyckimi i neoromańskimi świątyniami. Wyrastanie w polskich wsiach i małych miasteczkach okazałych ceglanych świątyń – stawianych często na miejsce starych drewnianych kościółków – przestało budzić poczucie dumy, jako wyraz cywilizacyjnego postępu, a coraz częściej razić jako obcy wtę w rodzimy pejzaż. Wykpiwano „wiejskie katedry”, które niszczyły tradycyjny krajobraz polskiej wsi. Odczuciom takim dawała wyraz grupa młodych architektów urodzonych głównie w latach osiemdziesiątych XIX w., którzy w tym czasie wkroczyli na twórczą arenę: Zdzisław Mączyński, Adolf Szyszko Bohusz, Czesław Przybylski, Oskar Sosnowski, Jarosław Wojciechowski. Jeden z nich, Z. Mączyński, z typową dla młodych twórców bezkompromisowością kpił: „Jeżeli jest mowa o jakimś nowym kościele to usłyszymy na pewno, że kościół jest w stylu romańskim, gotyckim lub renesansowym, choć należałoby powiedzieć raczej: w stylu fabrycznym lub kolejowym”⁴.

W tej sytuacji automatycznie rodziło się pytanie o architektoniczny kształt właściwy dla polskich kościołów. Przedstawiciele młodego pokolenia architektów w naturalny sposób z uwagą obserwowali nowe formy i rozwiązania techniczne pojawiające się we Francji czy Niemczech wraz z architekturą wczesnomodernistyczną odrzucającą motywy historyczne. Jednak na wybór motywów stylowych w przypadku Polski rzutowała silnie sytuacja polityczna kraju – brak własnej państwowości, podział pomiędzy trzech zaborców. Sztuka, a szczególnie architektura były w tej sytuacji traktowane jako środek wyrażania własnej odrębności kulturowej i aspiracji niepodległościowych. Wyrazem tych dążeń była popularność na początku XX wieku „stylu zakopiańskiego”, który lanso-

sakralnej Królestwa Polskiego od drugiej połowy XIX wieku. W: tegoż, Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim. Warszawa 1993, s. 101-156.

³ K. Stefański, *Główne nurty w architekturze sakralnej Galicji przelomu XIX i XX wieku. „Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej” 1996, nr 751, Budownictwo (Architektura) z. 47; W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Tałowskiego. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” MXL, Prace z Historii Sztuki. Kraków 1992, s. 54-79.**

⁴ Z. Mączyński, *Styl oraz jego wpływ na praktyczność oraz koszt kościołów. „Przegląd Techniczny” 1909, nr 36, s. 417.*

wany był jako polski styl narodowy⁵. Podobne zjawiska obserwować można było w tym czasie również w innych krajach Europy środkowej: na Węgrzech, w Czechach czy Finlandii⁶.

Rozbudzenie dążeń patriotycznych i nadzieje na niepodległość przyniosła na terenie zaboru rosyjskiego tzw. Rewolucja 1905 r. i będący jej rezultatem manifest carski z października 1905 r., liberalizujący restrykcyjną politykę Rosji wobec narodowych dążeń Polaków. Efektem było nasilenie poszukiwań „stylu narodowego” w architekturze.

Dążenie do stosowania motywów o charakterze narodowym było szczególnie mocne w odniesieniu do architektury sakralnej – w Polsce Kościół katolicki traktowany był bowiem jako ostoja dążeń narodowych społeczeństwa, a budynek świątyni był tego widowym znakiem. Sprawiało to, że mimo uważnej obserwacji nowych form pojawiających się na zachodzie Europy, w budownictwie kościelnym nie rezygnowano do sięgania do dawnych motywów czerpanych z zabytkowego budownictwa ziem polskich. Poczucie narodowej powinności było u młodych twórców silniejsze niż świadomość konieczności zerwania z formami historycznymi i nawiązania do nowych tendencji płynących z Francji czy Niemiec. Wynikiem tego było wypracowanie w szeregu konkursach architektonicznych w latach 1906-1910 charakterystycznego stylu w budownictwie kościelnym, który określić można mianem „stylu swojskiego”. Wykorzystywał on elementy „stylu zakopiańskiego” oraz motywy historyczne i ludowe, jednakże w sposób zmodernizowany, z zauważalnym dążeniem do uproszczeń i syntezy, daleki od tradycyjnego historyzmu⁷.

Nie wszystkim twórcom odpowiadało zamknięcie się w kręgu narodowych dążeń i historycznych motywów. Część młodych architektów traktowała to tylko jako zjawisko przejściowe, przed ostatecznym wypracowaniem całkowicie nowej architektury. Świadczy o tym głos jednego z najbardziej aktywnych przedstawicieli nowego pokolenia, wzmiankowanego już wyżej Z. Mączyńskiego, który pisał: „wypadnie nam stosować motywy i formy w spuściźnie po minionych wiekach otrzymane, zrazu mniej, później coraz bardziej indywidualnie, bardziej samodzielnie pojmowane, a w końcu zupełnie wyzwolone od wpływu przeszłości, a więc nowe”⁸.

⁵ S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*. Lwów 1911; por. A. K. Olszewski, *Przegląd koncepcji...*, s. 300 nn.

⁶ M. Omiłanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*. W: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5-7 grudnia 1995 w Warszawie. Red. D. Konstantynów, R. Pasieczny i P. Paszkiewicz, s. 145-155.

⁷ K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*. Łódź 2000, s. 107 nn.

⁸ Z. Mączyński, *Styl oraz jego wpływ na praktyczność i koszt kościołów*. „Przegląd Techniczny” 1909, nr 36, s. 417.

W tym samym okresie obserwować możemy w polskiej architekturze sakralnej tendencje zwiastujące poszukiwania nowych rozwiązań. Pojawiały się nowatorskie propozycje, w których dostrzec można próby śmiałego zerwania z motywami historycznymi. Jednym z tego przykładów był anonimowy projekt „kościółka wiejskiego”, jaki opublikowano w 1905 r. w ukazującym się w Sankt Petersburgu polskim czasopiśmie *Życie i Sztuka*. Towarzyszący projektowi tekst zaleca wstrzeźliwość w stosowaniu motywów budownictwa drewnianego w architekturze kościelnej (odnosiło się to przede wszystkim do zwolenników „stylu zakopiańskiego”), proponując proste formy bez zbyt nachalnych elementów historycznych. Styl prezentowanego kościoła określony został jako secesyjny, ale w dążeniu uproszczenia motywów dostrzec w nim można już tendencje modernizujące⁹. Jeszcze dalej w kierunku uproszczenia formy szedł projekt zgłoszony w 1909 r. na konkurs na kościół w Limanowej, którego autorem był Karol Tichy, krakowski architekt związany ze stowarzyszeniem Polska Sztuka Stosowana. W jego propozycji dostrzec można pewne odniesienia do form romańskich, a w miękkim zarysie dachy elewacji bocznej do baroku¹⁰. Całość pomyślana jest jednak na wskroś modernistycznie, w dążeniu do uproszczenia i eliminacji detalu dopatrzeć by się można wpływu poglądów wiedeńczyka Adolfa Loosa zwalczającego wszelki ornament w architekturze.

Proces powolnego odchodzenia od architektury uwikłanej w wypełnianie „narodowej powinności”, w kierunku nowatorskich poszukiwań w dziedzinie budownictwa kościelnego na ziemiach polskich początku XX wieku dobrze ilustruje twórczość dwóch warszawskich architektów rozpoczynających swoją karierę w tym czasie: Jarosława Wojciechowskiego i Oskara Sosnowskiego oraz związanego z Wilnem Antoniego Wiwulskiego.

Postać J. Wojciechowskiego jest o tyle ważna, że był on synem Konstantego, jednego z głównych twórców kościołów we – wzmiankowanym już wcześniej – stylu „wiślano-bałtyckim”. Jarosław, krótko po ukończeniu studiów w petersburskim Instytucie Inżynierów Cywilnych, współpracował z ojcem w 1901 r. przy projektowaniu jednej z największych neogotyckich świątyń w Polsce, kościele św. Rodziny w Częstochowie (obecnej katedry). Krótko później objawił się jako zwolennik „stylu zakopiańskiego”, zadziwiając wszystkich swoim oryginalnym projektem kościoła św. Elżbiety we Lwowie (1903)¹¹, jak i później zrealizowaną kamienicą w tym stylu przy ul. Chmielnej w Warszawie (ok. 1905).

⁹ K. Stefański, *Zmagania o nowy kształt architektoniczny polskiego kościoła 1905-1914. W: Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905-1918*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, październik 1990. Warszawa 1993, s. 93.

¹⁰ „Architekt” 1909, z. 6, s. 108-109; por. J. Sz. Wróński, *Krakowski konkurs architektoniczny na projekt kościoła dla Limanowej*. W: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 137-160.

¹¹ *Projekt kościoła w stylu zakopiańskim*. „Przegląd Techniczny” 1904, nr 1, s. 1, tabl. I-II.

Po 1905 r. jego poszukiwania idą w innym kierunku. Zwraca się on głównie ku motywom romańskim, odrzucanym przez jego ojca. J. Wojciechowski sięga chętnie do motywów czerpanych z nielicznych zabytków tego stylu w Polsce, o archaicznym, surowym wyrazie. Elementy historyczne są przy tym traktowane jako materiał wyjściowy do swobodnego przekształcania i twórczej interpretacji. Dlatego J. Wojciechowski z oburzeniem przyjmuje postawienie w warunkach konkursu na kościół Niepokalanego Poczęcia NMP w Warszawie z 1909 r. żądanie stylu romańskiego, stwierdzając na łamach warszawskiego *Przeglądu Technicznego*: „Projektować coś „w stylu” znaczy niewolniczo kopiować”, a styl historyczny znaczy tyle co „styl martwy”¹².

Nim jednak J. Wojciechowski odważy się na radykalne odejście od stylów martwych jego twórczość, jak i większości architektów młodego pokolenia obraca się w kręgu motywów historycznych, aczkolwiek w znacznym stopniu indywidualnie przetworzonych. Swoje upodobania uwidacznia już w jednej z pierwszych realizacji sakralnych, w kościele w Parznie z lat 1905-1912, a następnie w kościołach w Miedzierzy (1907-1913), Małyniu (od 1908), Lututowie (od 1910) czy w Stołcu (od 1909). Wszystkie one są swobodnymi wariacjami na tematy romańskie. Odznaczają się ciężkimi, ale jednocześnie plastycznymi bryłami, w których ważną rolę odgrywają wieże, różnie usytuowane i różnie ukształtowane. W Parznie znajdujemy wieżę środkową ujętą dwoma zróżnicowanymi kształtem i wysokością wieżyczkami bocznymi. W Lututowie dwie wieże – w projekcie identyczne – w trakcie realizacji zróżnicowane wysokością i odmiennymi zwieńczeniami, usytuowane są po bokach fasady i połączone dołem arkadowym podcieniem, tworzącym rodzaj narteksu. Neoromański detal odznacza się przeskalowaniem i plastycznym modelunkiem. Wnętrza tych kościołów, zakończone absydialnym prezbiterium, wyróżniają się przestrzonością i czytelnymi podziałami przy jednoczesnym dążeniu do stworzenia wrażenia jednolitości przestrzeni. Uwidaczniają to także ich plany o klarownym, wyrazistym rysunku. W architekturze tej wyraźne jest silne dążenie do syntetyzacji formy, co jest już cechą modernistyczną.

Wśród obiektów autorstwa J. Wojciechowskiego należących do nurtu neoromańskiego wyróżnić należy kościół w Miedzierzy k. Końskich. Jest on wyjątkową w architekturze tego okresu próbą bezpośredniego powrotu do form polskiego romanizmu XII-XIII w. Architekt, czerpiąc poszczególne motywy z polskich zabytków epoki romańskiej, poddał je twórczej interpretacji, dążąc do odtworzenia „archaicznej” powagi i prostoty tej epoki. Prosta, surowa bryła, dwie okrągłe wieże w fasadzie, kamienne oblicowanie nadają mu rzadkie znamię dostojności.

¹² J. Wojciechowski, *O konkursie na kościół Niepokalanego Poczęcia NMP*. „Przegląd Techniczny” 1909, nr 12, s. 149.

Odmienne motywy uwidaczniają się w dziełach architekta powstałych w ostatnich latach przed I wojną światową. W projektach kościołów dla Dębe-go, Korczewa i Grodziska¹³ pojawiają się ciężkie, masywne formy inspirowane barokiem, w których widać zdecydowane już odrzucenie przez architekta konwencji neoromańskiej. Pomysły te zrealizowane zostały w latach 1914-1924 w kościele w Dębem koło Kalisza, o zmienionym w stosunku do pierwotnego projektu kształcie. W formie tego kościoła budzącej luźno skojarzenia historyczne odnaleźć możemy także modernistyczne dążenie do syntetyzacji formy i rezygnację ze zbędnego detalu.

Poszukiwania idące w tym kierunku najpełniej wyraziły się w kościele w Psarach k. Turka, z lat 1911-1912. Projekt z 1909 ukazuje nam kościół o prostej, wyniosłej bryle z interesująco rozwiązana fasadą, luźno nawiązującą do motywów romańskich. Dominujący akcent tworzy ustawiono asymetrycznie wieża i ujmujący wejście główny rodzaj wgłębionego portyku¹⁴. W trakcie realizacji doszło jednak do znacznego uproszczenia formy kościoła, która pozbawiona została reminiscencji historycznych a zyskała zdecydowanie modernistyczny wyraz. Architektura świątyni dopełniona została polichromiami wnętrza autorstwa Eligiusza Niewiadomskiego, utrzymanymi w duchu post-secesyjnej sztuki dekoracyjnej¹⁵. Jest to jedno z najwybitniejszych – i do tej pory chyba niedocenionych – dzieł polskiej architektury wczesnomodernistycznej. Kościół ten zamyka drogę twórczą Wojciechowskiego rozwijającą się od początku XX w. do wybuchu I wojny światowej – od „stylu zakopiańskiego” do form otwierających nowe drogi rozwoju polskiej architektury. Sam architekt po latach pisał o tym okresie, jako o „burzliwej dobie przeżywanego przełomu, gdy umęczony upodleniem duch ocknął się z omdlenia, gdy rozpoczął się ruch gorączkowej jeszcze i beładnej, ale świadomej przyszłych celów pracy”¹⁶. Po 1918 r. J. Wojciechowski będzie już mniej czynny jako architekt, bardziej jako pedagog i konserwator zabytków.

Zauważalna w działalności J. Wojciechowskiego droga uwidacznia się także wyraźnie w twórczości o kilka lat młodszego Oskara Sosnowskiego, jednej z najważniejszych postaci architektury polskiej pierwszej połowy XX wieku¹⁷. Był on absolwentem Politechniki Warszawskiej, którą ukończył w 1903 r., a następnie praktykował u Józefa Dziekońskiego, czołowego, obok Konstantego Wojciechowskiego, przedstawiciela neogotyku „wiślano-bałtyckiego”.

¹³ MNW, Rys. Pol., sygn. 15119, 15126, 15122.

¹⁴ MNW, Rys. Pol., sygn. 15139; Zaskakująco zbliżoną do pierwotnych planów kościoła w Psarach formę ma kościół w Łąkoszynie (obecnie w granicach Kutna) z lat 1909-1912, prawdopodobnie również projektu J. Wojciechowskiego.

¹⁵ Por. K. Stefański, *Zmagania o nowy kształt...*, s. 95-97.

¹⁶ J. Wojciechowski, *O konkursie...*, s. 149.

¹⁷ A. Miłobędzki, *Oskar Sosnowski jako architekt*. W: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*. Warszawa 1966, s. 191-196.

Już na początku swojej kariery Sosnowski odnosi wielki sukces, zwyciężając w konkursie na kościół Niepokalanego Poczęcia NMP w Warszawie. W regulaminie konkursu zażądano projektów w stylu romańskim – co wywołało wrogą reakcję cytowanego wyżej J. Wojciechowskiego. Mimo tego ograniczenia konkursowa rywalizacja przyniosła interesujące rezultaty, a w efekcie realizacji zwycięskiej pracy Sosnowskiego w latach 1910-1914. Projektując dużej skali obiekt dla stolicy architekt odszedł od form o charakterze „swojskim”. Zgodnie z żądaniem regulaminu inspirował się motywami romańskimi, traktując je jednak w sposób swobodny. W masywnych bryłach świątyni dostrzec można jeszcze pogłosy secesyjnej stylizacji, a jednocześnie w dążeniu do eliminacji detalu i syntetyzacji form wyraźne cechy modernistyczne. Budowla ta stała się jedną z najważniejszych realizacji w architekturze polskiej przed 1914 r.¹⁸

W tych samych latach w dorobku architekta znalazły się jednak również prace wpisujące się w nurt architektury „swojskiej”. Wielkie zainteresowanie wzbudził jego projekt konkursowy na kościół w Orłowie k. Lublina (1910)¹⁹. Dostrzec w nim można niezwykle fantazyjną interpretację motywów architektury romańskiej, gotyckiej, jak i motywów budownictwa drewnianego. O pracy tej napisano: „nie chce się wierzyć, że nie jest to świetnie rysowana perspektywa istniejącego gdzieś w głębokim borze wiejskiego kościoła (...) jest to mająca najwięcej cech polskich kompozycja”²⁰. Już wkrótce Sosnowski zaskakuje inną niezwykle piękną kompozycją, projektem zgłoszonym na konkurs na kościół w Mąkoszynie na Kujawach (1911). Sięga w niej do motywów romańskich, wprowadzając miękkie opracowanie bryły i konturu, w czym widać jeszcze pogłosy sztuki secesyjnej²¹.

Jednak w dalsze twórczej ewolucji Sosnowskiego widać konsekwentne odrywanie się narodowej retoryki form. Uwidacznia to projekt kościoła dla Włocławka (1911). Warszawski twórca powrócił w tym wypadku do motywów gotyckich, dając jednak całkowicie nową ich interpretację o wyrazistych cechach modernistycznych. W jego pracy uwidoczniło się dążenie do jasnej klarownej formy podkreślającej konstrukcyjne walory stylu gotyckiego²².

Inne, nowatorskie pomysły pojawiły się w kolejnym konkursowym projekcie Sosnowskiego, na kościół św. Anny we Lwowie (1912). W regulaminie tego konkursu zalecono nawiązanie do tradycji architektonicznej miasta, co oznaczało sięgnięcie głównie do motywów renesansowo-barokowych. W tym kierunku poszła większość autorów, prezentując kompozycje o tradycyjnym wyrazie. Jediną wartą uwagi pracą stał się projekt Sosnowskiego. Tym razem zapro-

¹⁸ A. K. Olszewski, *Nowa forma...*, s. 85.

¹⁹ „Architekt” 1910, z. 4, s. 60.

²⁰ „Przegląd Techniczny” 1910 nr 11, s. 143.

²¹ „Architekt” 1911, z. 3, tabl. 9

²² „Przegląd Techniczny” 1911, nr 21, s. 277.

ponował on kompozycję o ekspresyjnej, najeżonej przyporami i sterczynami formie, z kopułą w centrum, będącą „jakby odległą zapowiedzią lano-stalaktowych form ekspresjonistycznych Hansa Poelziga”²³. Wyraźnie wpasował się nią architekt w nurt kształtującej się wówczas w Europie architektury ekspresjonistycznej. Ciekawe, że projekt ten został wyróżniony przez jury, które jednocześnie oceniło go jako „obcy charakterowi miasta”²⁴. Walory projektu Sosnowskiego podniósł natomiast lwowski publicysta Ignacy Kędziński pisząc: „wcale nie jestem za tym, by koniecznie tylko tam widzieć charakter swojski, gdzie użyto motywów już u nas istniejących. Owszem każda myśl odrębna, własna, każdy twór samodzielny [...] musi być uważany za dorobek narodowy, tem bardziej ceniony, im na wyższym szczeblu narodów nas stawia”²⁵. Pogląd ten wskazywał drogę rozwoju tym twórcom, którzy pragnęli – jak Sosnowski – zerwać z obracaniem się w kręgu narodowych motywów. Ekspresyjne motywy zastosowane w projekcie dla Lwowa rozwinął Sosnowski, w kolejnych swoich pracach, powstałych już po I wojnie światowej.

Na uwagę zasługuje przede wszystkim jego projekt zgłoszony na konkurs na katedrę w Katowicach z 1925 r. Sytuacja w polskiej architekturze sakralnej w tym czasie nie zmieniła się w znaczący sposób w stosunku do lat sprzed I wojny światowej. Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r. spowodowało żywiołowy powrót do tendencji narodowych, prawdziwy entuzjizm dla motywów „rodzimych”. W sytuacji młodego państwa, które świeżo odzyskało niepodległość, architektura stała się sposobem manifestowania własnej niezależności i odrębności narodowej. Pierwsza połowa lat dwudziestych XX w. była okresem triumfu nurtu narodowego w budownictwie kościelnym na ziemiach polskich, a nowatorskie poszukiwania sprzed 1914 r. nie znalazły w tym czasie swojej bezpośredniej kontynuacji.

W konkursie katowickim dały o sobie znać odmienne tendencje²⁶. Za odpowiednie dla katedry mającej stanąć w przemysłowym mieście większość architektów uznała poważne formy klasyczne. Wylamał się z tego Sosnowski proponując projekt o niezwyklej, ekspresyjnej bryle, w której dostrzec można rozwinięcie koncepcji kościoła św. Anny we Lwowie. Świątynia według jego pomysłu miała być założona na centralnym planie ośmiobocznym i zwieńczona kopułą. Najeżona iglicami i otoczona hełmami wieżyczek kopuła tworzy niezwykle malowniczą kompozycję o ostrych, mocno zarysowanych liniach, skonstrastowaną z horyzontalnie rozciągniętą bryłą Seminarium Duchownego, jakie miało towarzyszyć świątyni. Do realizacji skierowany jednak został nadzwyczaj zachow-

²³ A. K. Olszewski, *Nowa forma...*, s. 161.

²⁴ *Rozstrzygnięcie konkursu na kościół św. Anny we Lwowie*. „Architekt” 1912, z. 5, s. 59.

²⁵ I. Kędziński, *Konkurs na szkice kościoła św. Anny we Lwowie*. „Czasopismo Techniczne” 1912, nr 18, s. 236.

²⁶ K. Kulczyński, *Konkurs na gmach katedry w Katowicach*. „Architekt” 1925 z. 4, s. 7 nn.

wawczy projekt Zygmunta Gawlika, operujący motywami akademickiego klasycyzmu.

Oskar Sosnowski nadal szukał jednak szansy realizacji swojej koncepcji. Znalazł ją w kolejnym konkursie – na kościół św. Rocha (Opatrzności) w Białymstoku z 1927 r.²⁷. W zgłoszonych na ten konkurs projektach wyraźnie uwidoczniły się już tendencje modernistyczne, przełamujące zarówno nurt „stylu swojskiego” jak i akademicki klasycyzm. Tym razem do realizacji wybrana została praca Sosnowskiego, która stała się jednym z najważniejszych wydarzeń w sakralnej architekturze polskiej pierwszej połowy XX w. W kościele św. Rocha rozwinął architekt koncepcję planu centralnego. Obiekt założony został – podobnie jak propozycja dla Katowic – na rzucie ośmioboku. Porzucił jednak w tym wypadku Sosnowski postrzępione, fantazyjnie kształty na rzecz form bardziej zdyscyplinowanych i zgeometryzowanych, nadal jednak zawierających duży ładunek ekspresji. Nad bryłą kościoła dominuje smukła wieża. Wertykalizm budowli został podkreślony poprzez usytuowanie go na wzniesieniu, dzięki czemu tworzy ona znakomite zamknięcie perspektywy głównej ulicy miasta. Ekspresja formy wydobyta została dzięki użyciu do konstrukcji kościoła materiału żelbetowego. Wzmacnia ją zastosowanie w dekoracji gmachu ostrych form trójkątnych i pryzmatycznych związanych z nurtem polskiej „Art Déco”²⁸. Kościół budowany był od 1927 r. do końca okresu międzywojennego, a w pełni ukończony został już po wojennej przerwie w 1946 r.

Powracając do poszukiwania nowych form w polskiej architekturze sakralnej początku XX wieku, przypomnieć trzeba postać Antoniego Wiwulskiego, architekta i rzeźbiarza o niezwykle, a zarazem dramatycznej biografii, autora równie niezwykle dzieł. Urodził się on na dalekiej północy Rosji, gdzie jego ojciec, wywodzący się z Litwy, po studiach w Petersburgu przyjął posadę nadleśniczego. Gdy ojciec zmarł rodzina Wiwulskich osiadła w Mitawie, w Kurlandii, a Antoni rozpoczął naukę w gimnazjum jezuickim w Chyrowie na terenie Galicji, a następnie podjął studia architektoniczne w Wiedniu. Po ich ukończeniu zdecydował się kontynuować naukę w paryskiej École des Beaux-Arts, ale na kierunku rzeźbiarskim. Powołanie architekta współzawodniczyło w nim bowiem z pasją rzeźbiarza. W Paryżu pozostał na dłużej, po zakończeniu studiów zakładając tam swoją pracownię²⁹.

Pierwszym jego poważniejszym dziełem architektonicznym miała być kaplica Matki Boskiej w Szydłowie na Litwie (obecne Šiluvai), na planie centralnym, o wyniosłej środkowej bryle wysokości 30 m, ze smukłymi ostrołuczny-

²⁷ „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8-9, s. 227-260.

²⁸ A. Dolistowski, *Kościół św. Rocha w Białymstoku – syntezą twórczości Oskara Sosnowskiego*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”. T. 26: 1981, s. 247 i n.

²⁹ K. Stefanski, *Antoni Wiwulski jako architekt*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1-2, s. 57-70.

oknami. W kompozycji tej tym młody artysta zdecydowanie odszedł od konwencji historycznych szukając formy o ekspresyjnym wyrazie. Projekt kaplicy został w prasie scharakteryzowany następującymi słowami: „W dziele tym nie idzie o wielkość, ale o monumentalność, nie o przepych, ale o powagę”³⁰. Pierwsza wersja projektu kaplicy miała powstać już w 1903 r., ale budowa ruszyła dopiero w 1912 r. Ukończona zaś została dopiero po I wojnie światowej i po śmierci Wiwulskiego, w 1924 r. Jej ostateczny koszt w rozwiązaniu detali odbiegał od pierwotnych zamierzeń artysty³¹.

Kolejny swój ważny projekt architektoniczny wykonał Wiwulski w 1905 r. Został zaproszony w tym czasie do udziału w zamkniętym konkursie na kościół jezuitów w Krakowie. Choć żadna ze zgłoszonych nań prac nie została skierowana do realizacji, jednak propozycja młodego twórcy zyskała największe uznanie. Sprawilo to, że wkrótce, w 1906 r., poproszono Wiwulskiego o wykonanie projektu kościoła, jaki planowano wznieść dla zakonu jezuitów w Wilnie. Artysta rozpoczął pracę nad projektem tworząc pierwszą jego wersję o uproszczonych motywach romańskich, z dwuwieżową fasadą. Plany budowy z powodu problemów stwarzanych przez władze rosyjskie musiały zostać odłożone na czas późniejszy.

W międzyczasie Wiwulski zdobył w kraju wielki rozgłos jako autor ufundowanego przez genialnego pianistę, Ignacego Paderewskiego, Pomnika Grunwaldzkiego. Monument odsłonięty w 1910 r. w Krakowie miał upamiętniać 500-lecie zwycięstwa połączonych wojsk polsko-litewskich nad armią Zakonu Krzyżackiego. Prezentował dynamiczną, ale jednak dość zachowawczą formę, wyrastającą z tradycji akademickiej³².

W okresie tym, gdy w prasie polskiej zrobiło się o Wiwulskim głośno, opublikowano zdjęcia nowej wersji projektu wileńskiego kościoła³³. Ukazany model przedstawiał świątynię o dużej skali i niezwykłym kształcie, łączącym korpus o uproszczonych formach neoromańskich z kopułą o charakterze zdecydowanie neorenesansowym, zwieńczoną wielką skalą figurą Chrystusa Zbawiciela. Z tyłu, zza części prezbiterialnej wyrasta w górę strzelista wieża, zakończona spiczastym hełmem – takie usytuowanie wieży wzorowane jest wyraźnie na paryskim kościele Sacré-Coeur. Całość, chociaż skomponowana z różnych elementów, czyni spójne wrażenie. O znaczeniu tej budowli decydował również fakt, że miała być wzniesiona w żelbecie. Ten nowy materiał stosowany był na ziemiach polskich w tym czasie (ok. 1910 r.) jeszcze stosunkowo rzadko, a nie pojawiał się w budownictwie kościelnym. Zrealizowanie planów Wiwulskiego

³⁰ *Nieznane dzieło Antoniego Wiwulskiego, twórcy pomnika Jagielly w Krakowie*. „Świat” 1910 nr 12, s. 11.

³¹ *Church in Lithuania*. Vilnius 1987, s. 75; K. Stefański, *Antoni Wiwulski...*, s. 62-64.

³² *Pomnik Grunwaldzki w Krakowie 1910-1976*. Kraków 1976.

³³ *Projekt na kościół Serca Jezusowego w Wilnie*. „Świat” 1910 nr 2, s. 11.

uczyniłoby kościół wileński pierwszą sakralną budowlą o konstrukcji żelbetowej, być może też pierwszą budowlą na ówczesnych ziemiach polskich, w którym materiał ten użyty by został w tak szerokim zakresie.

Trudności czynione przez władze rosyjskie, jak i problemy finansowe sprawiały, że rozpoczęcie prac przy wileńskim kościele jezuitów opóźniało się. Ruszyły one dopiero w 1913 r. Wiwulski zlikwidował wówczas swoją paryską pracownię i na stałe przeniósł się do Wilna. Budowa świątyni, dzięki zastosowaniu techniki żelbetowej, posuwała się szybko. Latem 1914 r. wykonano szalowanie pod konstrukcję kopuły. Prace przerwał wybuch I wojny światowej i w ciągu następnych lat nie było mowy o ich kontynuowaniu. Wiwulski nie tracił jednak czasu. W latach wojny wykonał interesujący, także żelbetowy, pomnik Trzech Krzyży górujący nad centrum Wilna, a równocześnie obmyślał nowe wersje projektu kościoła, chcąc nadać mu jak najbardziej monumentalny, a jednocześnie rzeźbiarski kształt.

W 1918 r. zakończyła się wojna, a jednocześnie Polska odzyskała niepodległość. Jednak dla Polski rok 1918 nie oznaczał pokoju – od wschodu zbliżała się Armia Bolszewicka, zagrażając Wilnu. Antoni Wiwulski stał w szeregach Samoobrony Wileńskiej i umiera w tragicznych okolicznościach, nabawiwszy się ciężkiego zapalenia płuc podczas pełnienia warty w zimową noc w styczniu 1919 r. Jego ciało zostało pochowane w krypcie budowanego kościoła.

Mury niedokończonej budowli stały przez wiele lat. W ciągu lat dwudziestych planowano kontynuację prac, ale pojawiły się istotne wątpliwości co do ostatecznego kształtu świątyni – czy ma być realizowana wersja sprzed 1914 r., czy też urzeczywistnione miały być nowe, niezwykle pomysły zmarłego artysty, jakie powstały w trakcie wojennych lat. Po latach wahania, w 1934 r., warszawski architekt Maksymilian Bystydziński wykonał nową wersję projektu uwzględniającą rysunki Wiwulskiego z lat wojny, zachowaną obecnie w Muzeum Architektury w Wilnie³⁴. Prezentuje ona śmiałe, wyraźnie już modernistyczne formy nowych części kościoła. Niezwykły kształt monumentalnej figury Chrystusa Zbawiciela, z rozłożonymi rękoma, przybrała kopuła. Wieża za prezbiterium zyskała na szelisteści, a u jej podstawy pojawiły się figury aniołów. W nowej wersji projektu uwidocznił się wyraźnie rzeźbiarski temperament Wiwulskiego. Zrealizowany kościół jezuitów stałby się z pewnością jednym z najciekawszych dzieł architektury europejskiej pierwszej połowy XX w.

Choć prace budowlane ruszyły w 1936 r. i tym razem tragiczne wydarzenia września 1939 r. uniemożliwiły ich dokończenie. Wilno znalazło się na terytorium sowieckiej Litwy. O dokończeniu budowy kościoła nie było już mowy. W 1964 r. stojące mury świątyni rozebrano, a żelbetowe filary wykorzystano do

³⁴ E. Małachowicz, *Architektura dwudziestolecia międzywojennego w Wilnie*. W: *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918-1978. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*. T. 17, Warszawa 1989, s. 123-124.

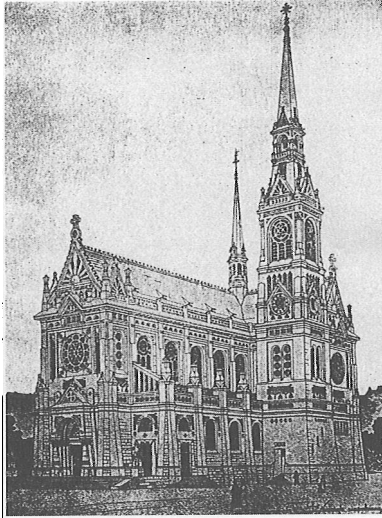
stworzenia sali widowiskowej wzniesionego na tym miejscu Domu Kultury Budowlanych³⁵.

Tragiczne losy wileńskiej świątyni dobrze ilustrują dramatyczną sytuację polityczną Polski, która wyraźnie rzutowała na obraz polskiej architektury początku XX w. Wskazane wyżej przykłady, związane z twórczością takich postaci, jak Jarosław Wojciechowski, Oskar Sosnowski i Antoni Wiwulski, ukazują próby przełamania narodowych tendencji polskiej w architekturze sakralnej tego czasu i otwarcia się na nowe prądy. Próby te zakończyły się połowicznym sukcesem – przyniosły kilka interesujących projektów oraz dwa ważne zrealizowane dzieła: kościół J. Wojciechowskiego w Psarach i kościół O. Sosnowskiego w Warszawie. Wysiłki architektów przerwał brutalnie wybuch pierwszej wojny światowej, której rezultatem był wieloletni przestój w twórczej działalności.

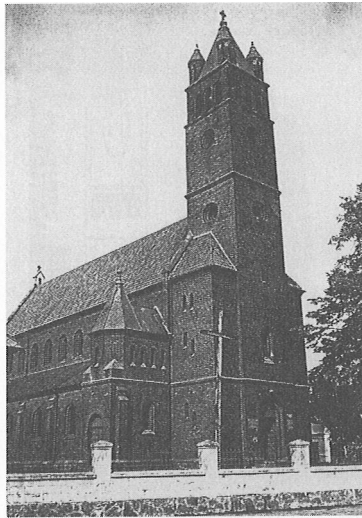
Architektoniczne poszukiwania mogły być podjęte dopiero po 1920 r., po zakończeniu działań wojennych na ziemiach polskich. Radykalne przemiany nastąpiły w drugiej połowie dekady. Pojawiła się grupa młodych architektów wykształconych już po I wojnie światowej, głównie absolwentów Politechniki Warszawskiej. Odrzucali oni już zdecydowanie hasła „formy narodowej”, ciągle obecne w mentalności twórców wyrosłych w okresie niewoli narodowej, przed 1914 r.

Pierwszym wyraźnym sygnałem przemian był konkurs na kościół św. Rocha w Białymstoku z 1927 r., w wyniku którego powstała opisana już powyżej świątynia autorstwa O. Sosnowskiego. Ale przyniósł on także inne projekty, jak choćby śmiała propozycja spółki Schwarzenberg-Czerny, Karzewski i Woyzbun, o zdecydowanie awangardowej formie architektonicznej. Już niedługo, około 1930 r., modernistyczne rozwiązania na stałe wkroczyły do polskiego budownictwa kościelnego. Drogą ku nowoczesności, wytyczoną przez takie wielkie postacie polskiej architektury początku XX wieku, jak J. Wojciechowski, O. Sosnowski i A. Wiwulski, poszło śmiało nowe pokolenie twórców, nie obciążone już doświadczeniami wcześniejszych zmagania o „nową formę”.

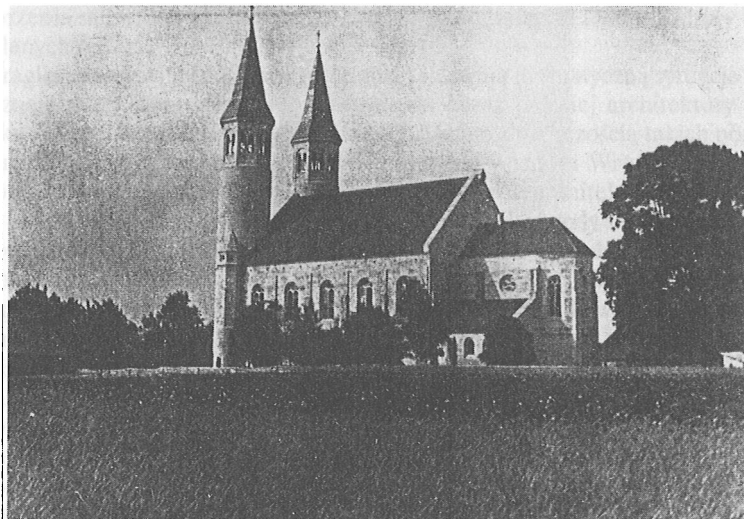
³⁵ Dodać należy, że podobnie tragiczny los spotkał także inne dzieła A. Wiwulskiego – w 1939 r. niemieccy okupanci rozebrali Pomnik Grunwaldzki w Krakowie, a władze sowieckiej Litwy wysadziły w 1951 r. w powietrze Trzy Krzyże w Wilnie – obydwą te monumenty zostały szczęśliwie odbudowane.



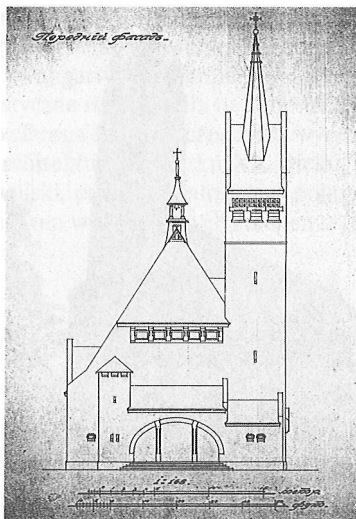
1. Jarosław Wojciechowski, projekt konkursowy kościoła św. Elżbiety we Lwowie (niezrealizowany) – perspektywa, 1903. Wg *Przegląd Techniczny* 1904.



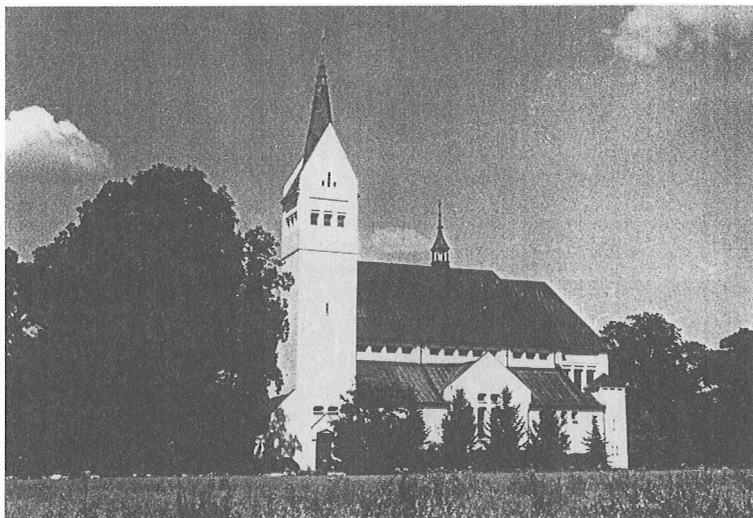
2. Kościół parafialny w Małyniu, od 1908, arch. Jarosław Wojciechowski.
Fot. K. Stefański.



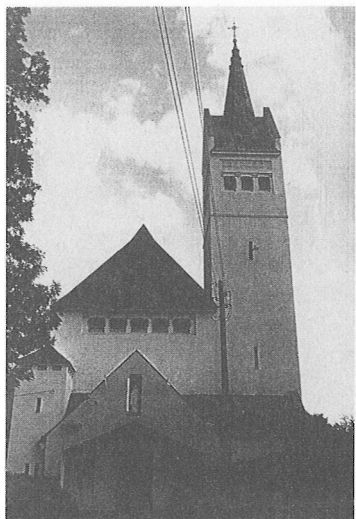
3. Kościół parafialny w Miedzierzy, 1907-1913, arch. Jarosław Wojciechowski.
Fot. archiwalna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.



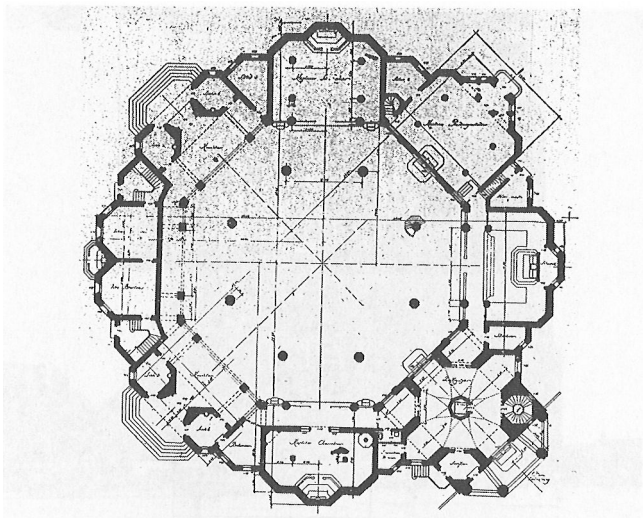
4. Jarosław Wojciechowski, projekt kościoła parafialnego w Psarach – fasada,
1909. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi.



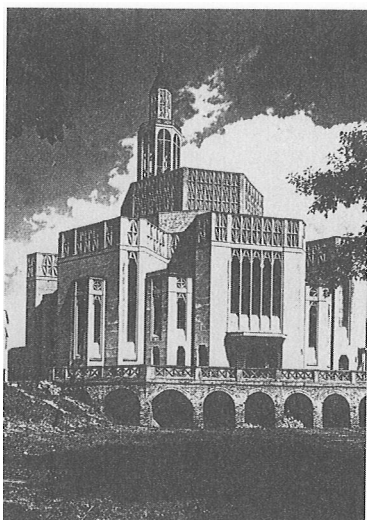
5. Kościół parafialny w Psarach – widok ogólny, 1911-1912, arch. Jarosław Wojciechowski. Fot.: K. Stefański.



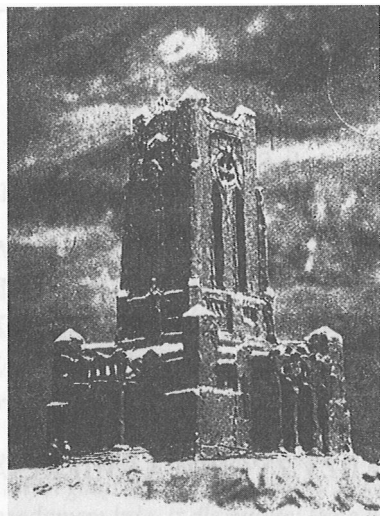
6. Kościół parafialny w Psarach – fasada, 1911-1912, arch. Jarosław Wojciechowski. Fot.: K. Stefański.



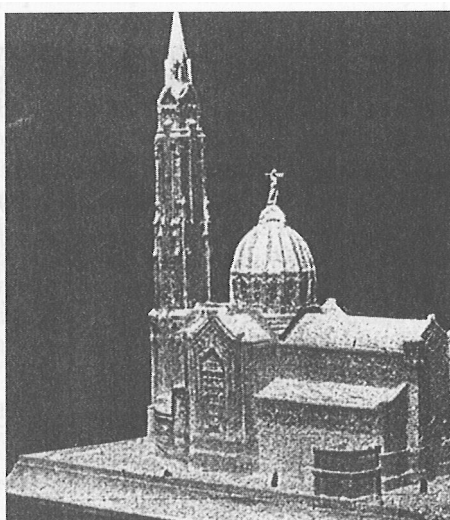
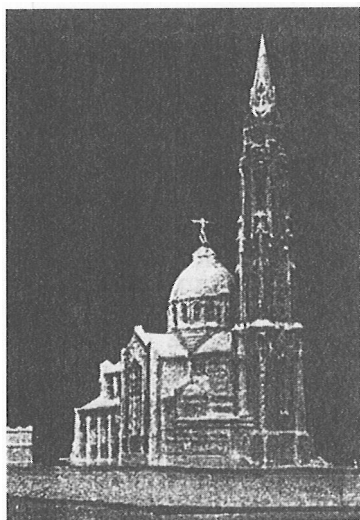
11. Oskar Sosnowski, projekt konkursowy kościoła św. Rocha w Białymstoku – rzut poziomy, 1926. Wg „Architektura i budownictwo” 1927.



12. Kościół Opatrzności Bożej (św. Rocha) w Białymstoku, 1927-1946, arch. Oskar Sosnowski. Fot. Cz. Olszewski, ze zbiorów Instytutu Sztuki w Warszawie.



13. Antoni Wiwulski. Kaplica Matki Boskiej w Szidlowie (Šiluvias) – model.
Wg „Świat” 1910.



14. Antoni Wiwulski, kościół ojców jezuitów w Wilnie – model, 1910.
Wg „Świat” 1910.