



Architectus

2005
Nr 1-2(17-18)

Cezary Wąs

Początki i rozwój współczesnej architektury sakralnej Część I. Tradycjonalizm

Wstęp

Konflikt między starym a nowym wydaje się tkwić w kulturze ludzkiej od jej zarania. Gdy Timoteos z Miletu, słynny ateński kompozytor z przełomu V i IV w., zwiększył liczbę strun w swojej kitarze z siedmiu do jedenastu, odebrano mu wówczas instrument, jego natomiast powieszono. Początkowo zresztą chciano to uczynić za pomocą owych czterech dodatkowych strun. To spektakularne zwycięstwo konserwatystów było jednak pozorne i w następnych latach liczba strun kitarę dochodziła nawet do dwudziestu.

Opisaną sytuację uznać można za modelową i powołać niezliczone wręcz przykłady jej zaistnienia w następnych wiekach i epokach. Zawierają się w niej pewne ważne skłonności ludzkie: pierwsza, do opierania porządku rzeczywistości na elementach niezmiennych i druga, przeciwna, polegająca na dostosowywaniu podległych ludzkim zamiarom wymiarów rzeczywistości do nowych okoliczności. Potrzeba stałości i potrzeba zmiany ścierają się ze sobą nieustannie. Relacje między tymi skłonnościami układały się bardzo różnie, ale najczęściej dominowała tradycja, zastane wzorce czy sprawdzone formuły, wobec których inwencja spełniała jedynie rolę czynnika doskonalącego. Trudno wskazać dokładnie na zjawiska, w których proporcje te zaczęły się chwiać i rola elementu inwentynnego zaczęła gwałtownie wzrastać. Z pewnością jednak można powiedzieć, że z wyraźnym odwróceniem opisywanych relacji mamy do czynienia pod koniec XIX i na początku XX w. Nigdy wcześniej rola innowatorów w całym obszarze kultury i stosunków społecznych nie była tak wielka. Choć brzmi to paradoksalnie: narodziła się tradycja wymagająca, by nieustanne przekształcanie było brane pod uwagę jako punkt wyjścia wszelkiej działalności. Zasada ciągłych poszukiwań stała się tradycją nowoczesnego życia, z której rezygnuje się tylko w dobrze umotywowanych wypadkach [1, s. 13].

Sytuacja w architekturze przełomu XIX i XX w. w interesujący sposób prezentuje to zjawisko zmiany tradycji. Większość tworzonej wówczas architektury opierała się na zasadzie kontynuacji, choć historyzm pozbawił normę klasyczną jej wyjątkowego charakteru i rozmnożył liczbę wzorców do naśladowania. Mimo to długotrwały rozwój architektury utrwalił w niej pewne normy, które nie zmieniły się wraz ze zmiennym przebraniem stylowym. Architektura tworzona była zgodnie z doskonale wyrażoną przez Witruwiusza potrzebą jednoczesnego uwzględniania czynników trwałości, użyteczności oraz piękna. Witruwiańska triada *firmitas, utilitas, venustas* była uzupełniana zasadą stosowności, to znaczy użyciem właściwych do specyficznych okoliczności form i ozdób. To właśnie „stosowność” czyniła z architektury sztukę przemawiającą, zdolną brać udział w ideologicznych sporach i przyczyniła się do uznania architektury za najbardziej polityczną ze sztuk [18, s. 73]. Długotrwałą tradycję wymienionych zasad architektury zaczęto podważać w końcu XIX w., jednak po zakończeniu I wojny światowej można już mówić o bardzo zdecydowanych próbach jej zanegowania.

Zwolennicy architektury nowoczesnej, zwłaszcza ci najbardziej radykalni, mimo że głosili potrzebę architektury asemantycznej i autoreferencjalnej, wprzęgli ją w mechanizmy polityki i lewicowych ideologii. Pozbawiona ozdób, naga architektura, nakierowana rzekomo przede wszystkim na poprawne rozwiązywanie problemów funkcji, stała się argumentem w politycznych dążeniach do zbudowania nowego świata. I tak jak nowe ustroje społeczne początku XX w. zrywały z wielowiekowymi tradycjami politycznymi, tak również nowa architektura dawała się definiować *nie jako gałązki starego drzewa, lecz jako nowy szczyt wyrastający wprost z korzeni* [10], [11, s. 35].

Wyrosły na gruncie modernizmu nurt radykalnego nowatorstwa za swego przeciwnika miał historyzm. W ten sposób ukształtował się najbardziej podstawowy dylemat twórców architektury sakralnej XX w.: czy tworzyć opierając się na ukształtowanych zasadach architektury kościelnej, czy też dla przestrzeni sakralnej poszukiwać nowych form. Ponieważ historiografia architektury XX w. została zdominowana przez zwolenników architektury nowoczesnej (m.in. Giediona i Pevsnera), więc na kilkadziesiąt lat stłumiło to zainteresowanie dla nieawangardowych nurtów tego wieku (późnego historyzmu, secesji, ekspresjonizmu, *art decò* czy neoklasycyzmu) i zrozumienie dla jej osiągnięć. Nurt architektury funkcjonalistycznej (zrywający z tradycjami, pozbawiony świadomie uzyskiwanej dekoracyjności i programowo asemantyczny) był prezentowany jako najlepiej pasujący do epoki nowoczesności. Dopiero ostatnie ćwierćwiecze

przyniosło zmiany w takim obrazie architektury XX w. i zainteresowanie nurtami, których wyznacznikami była kontynuacja tradycji, dekoracyjność czy narracyjność. Ich znaczenie dla współczesności staje się szczególnie wyraziste w obszarze architektury sakralnej, która najtrudniej ulegała presji nowoczesności i podtrzymywała związki z wcześniejszymi tradycjami.

Tradycjonalistyczna architektura sakralna opierała się nie tylko na kontynuacji związków z architekturą dawną, ale była także wsparta przekonaniem, iż jej twórcy powinni być osobami głęboko religijnymi i zaangażowanymi w sprawy swego narodu, sama zaś architektura sakralna powinna mieć wymiar symboliczny i być zakorzeniona w transcendencji. Uwzględniała również postulat użycia dekoracji, które wzmagająby możliwości wyrażania przez nią skomplikowanych znaczeń.

Ciągłość gotyku

Historyzm XIX-wieczny charakteryzował się specyficznymi cechami wyróżniającymi go wśród wcześniejszych historyzmów. Przyniósł świadomość braku prawd wiecznych, skończoności, względności i przemijalności wszelkich zjawisk [32, s. 100–102]. Jednak dawniejsze traktowanie historii jako argumentu w dyskusjach ideowych nie utraciło całkowicie swego znaczenia, a niektóre odwołania do przeszłości miały nawet charakter powtórzeń rytualnych [7, s. 25–42]. W architekturze historyzm przybierał postać kolejnych neostyli, wśród których neogotyck zachowywał uprzywilejowaną pozycję. Zapewniły mu to stworzone przez niemieckich romantyków wizje średniowiecza jako epoki, w której udało się zrealizować ideał chrześcijańskiego społeczeństwa [28, s. 183]. W podobnym duchu wypowiadał się też Augustus Pugin, uznający gotyk za sztukę, w której można odnaleźć istotę wiary chrześcijańskiej i wielu innych teoretyków, wśród których można przypomnieć Wiktora Hugo czy Augusta Reichenspergera (1806–1892), [19], [36], [37, s. 464].

Ogólniejsze uzasadnienia dla neogotyku były związane z prerażeniem wywoływanym kolejnymi rewolucjami w Europie od końca XVIII do połowy XIX w. Antyrewolucyjne idee połączyły się z zamiarami odrodzenia moralnego społeczeństwa, m.in. poprzez sztukę prawdziwie chrześcijańską i odrodzenia sztuki powrót do tradycyjnej moralności i religijności [29, s. 169]. Od czasów Pugina architektura przestała być kwestią smaku, lecz stała się kwestią moralności społecznej. Zwrócenie się ku tradycyjnej moralności oznaczało odrodzenie tradycyjnej religijności i wzrost zainteresowania katolicyzmem. Znamionowały to słynne konwersje, Schlegla w Niemczech, Newmana i Pugina w Anglii [53]. Tworzenie kościołów w stylu gotyckim stało się prawie oczywistością, jeśli nawet Hegel twierdził, że jest to styl, którego formy harmonijnie łączą się z duchem religii chrześcijańskiej [14, s. 45], [53, s. 208–219].

Powaga opinii o moralnych właściwościach gotyku doprowadziła do sytuacji, iż budowli neogotyckich powstało wielokrotnie więcej niż ich XIII-wiecznych wzorców. Pamiętać jednak należy, że gotyk był stylem, który nigdy

nie zanikł całkowicie i bez trudu w każdym kraju europejskim wskazać można na budowle gotyckie powstałe w XVI, XVII czy XVIII w. [24, s. 16]. Prawdziwe odrodzenie gotyku przypada jednak na wiek XIX. Nie powinno budzić zdziwienia, że największa liczba neogotyckich kościołów powstała w ojczyźnie Edmunda Burke'a. Sam tylko August Pugin, zanim zadreżył trzy żony i zmarł w obłąkaniu w wieku 40 lat, zaprojektował ich kilkaset, a zbudował kilkadziesiąt. Spośród tej lekko przerażającej liczby wymienia się najczęściej katedry w Southwark (*St Georges*), Birmingham (*St Chad*) i Nottingham (*St Barnaba*, 1841–1844) oraz kościoły parafialne w Liverpoolu (*St Oswald*, 1839–1842) i Cheadle (*St Giles*, 1841–1846).

Żadna z wymienionych budowli nie jest prostym naśladownictwem kościołów średniowiecznych. Tak jak konserwatyizm polityczny tego czasu używał racjonalnych metod dowodzenia racji całkowicie irracjonalnych, tak budowle Pugina powstały w wyniku racjonalizacji i uwspółcześnienia wątków architektury dawnej [21, s. 25]. W mniemaniu Pugina architektura gotycka była przemysłana nie tylko konstrukcyjnie czy funkcjonalnie, lecz także ideowo. Dlatego – jego zdaniem – również dziś tworzona architektura kościołów powinna być pozbawiona cech, które są zbędne dla uczynienia jej w pełni celową, a użycie ostrołuku i linii pionowych również ma swój oczywisty cel wyrazowy. Jak napisał, wielką wysokość i pionowe linie *od najwcześniejszego okresu Chrześcijaństwa uważali za symbol Zmartwychwstania. Zgodnie z najstarszą tradycją nawiązaniem do tej wielkiej tajemnicy byli wierni modlący się w pozycji stojącej, zarówno w niedzielę, jak i w okresie Paschy. Wspomina o tym Tertulian i święty Augustyn. Stantes oramus, quod est signum resurrectionis; również ostatni rzymski konsul Nicei zabrał klęcząc w niedzielę od Wielkiej Nocy do Zesłania Ducha Świętego* [37, s. 465].

Sformułowana przez Pugina zasada rezygnacji ze zbędnych dekoracji została doskonale zastosowana przez Williama Butterfielda (1814–1900) w kościele *All Saints* (Margaret Street, Londyn, 1849–1859). Ponieważ Pugin uważał, że dekoracja powinna jedynie służyć podkreśleniu

konstrukcyjnych składników architektury, wręcz z nich wynikać, dlatego w kościele *All Saints* użyto tzw. strukturalnej polichromii. Ten eksperymentalny wówczas sposób zdobienia budowli polegał na użyciu cegieł w kilku kolorach do zdobienia budowli z zewnątrz i licznych typów barwnych kamieni do dekoracyjnego ukształtowania wnętrza. Był to zadziwiający sposób wybrnięcia z problemu racjonalizacji nieracjonalnego czynnika architektury, jakim jest dekoracja, który jednocześnie pozostaje znamienym sposobem uwspółcześnienia i zachowania wartości dawnej architektury. Sposób ten okazał się w Wielkiej Brytanii bardzo wpływowym i oddziałał na inne reprezentatywne dla tego okresu kościoły, m.in. na najważniejszy ze stworzonych przez Johna Dando Seddinga (1838–1891) kościołów, tj. *Holy Trinity* (Sloane Street, Upper Chelsea, Londyn, 1888–1981), czy zbudowaną przez Johna Francis Bentley'ego (1839–1902) katedrę westminsterską (1839–1902).

Kościół *All Saints* ma związek z jeszcze inną zadziwiającą okolicznością, jaką był tzw. Ruch Oksfordzki zmierzający do odnowy religijności protestanckiej, opartej na odrodzeniu tradycyjnej obrzędowości katolickiej. Bogate rytuały i odkrycie na nowo sakramentów (w szczególności komunii) wymagało odmiennych od zwyczajowych protestanckich rodzajów organizacji przestrzeni. Kościół *All Saints* był pierwszym, który uwzględniał potrzeby tzw. liturgii traktariańskiej.

W protestanckim kraju katolicki konwertyta Pugin upowszechnił zasady budowania kościołów, które zasadniczo różniły się od prostych i skromnych protestanckich domów modlitwy. Były to raczej świątynie, Domy Boga, których wielkość i wyniosłość miały świadczyć o potędze Stwórcy [38], [49, s. 20]. By to osiągnąć anglikańskie kościoły zaczęto wzorować na francuskich katedrach [11, s. 12]. Wzorce takie są do odnalezienia m.in. w największej brytyjskiej katedrze anglikańskiej, stworzonej przez Gileasa Gilberta Scotta (1880–1960) katedrze w Liverpoolu. Ogłoszony na początku XX w. konkurs na projekt zawierał warunek, że zgłoszone prace powinny uwzględniać wzniesienie budowli w stylu gotyckim. W rezultacie powstała dominująca nad miastem budowla, która jako całość objawiła się dopiero w 1978 r., a wykańczana była również w latach późniejszych. Wysoka artystyczna jakość tego dzieła i czas jego powstania są wymownymi argumentami na rzecz tezy, iż nie istnieje w XX w. niezbędna konieczność zrywania ciągłości w architekturze. Swoją sylwetką katedra przypomina inne dzieło Scotta, jakim jest *Bankside Power Station*, ukończona w 1960 r. elektrownia nad brzegiem Tamizy. Formy tej budowli są wynikiem przemian raczej ewolucyjnych niż rewolucyjnych [43, s. 5–14]. Obecnie służy ona za galerię sztuki nowoczesnej, co wskazuje, że nie jest obca współczesności.

Puryfikacja i simplifikacja gotyku postępowały nadal i tendencje te doprowadziły do kolejnej postaci przejawiania się tego stylu, w której pojedyncze formy typowe dla tego stylu były monumentalizowane i stawały się podstawą kształtu całej budowli. Powstawały w ten sposób kościoły oparte na kształcie wysokiego gotyckiego dachu, inne tworzyły konstrukcję z przenikających się ostrołuków i rozciągały je aż do podstawy budowli. Ekspresyjna

wartość łuku ostrego była też podstawą niektórych łuków parabolicznych stosowanych w budowlach kościelnych. Powiększono także do monumentalnych rozmiarów wieże lub łuki oporowe.

Najbardziej reprezentatywne przykłady przejawiania się form gotyku w opisanych tu postaciach są do odnalezienia w architekturze nordyckiego i niemieckiego ekspresjonizmu. W niezwykle sposób uprościł i zmonumentalizował fasadę – ważny składnik gotyckiej świątyni – Peder Vilhelm Jensen-Klint w zbudowanym w latach 1921–1940 *Grundtvigs Kirke* w Kopenhadze. W latach od 1921 do 1924 Otto Bartning stworzył wiele wariantów tzw. *Sternkirche*, nigdy wprowadzone niezbudowanego, ale uchodzącego za największe osiągnięcie architektury ekspresjonistycznej. Budowla ta w całości oparta była na skomplikowanej strukturze przenikających się ostrołucznych form. Jak bardzo wpływowym był to projekt widać w kilku wcześniejszych kościołach Dominika Böhma, m.in. w pochodzącym z 1922 r. prezbiterium kościoła klasztorowego w Vals (Holandia), bądź w kościele pw. św. Apolinarego w Frelingsdorf (1926/1927). Łuki ostre organizujące wnętrze również znakomicie zastosował Fritz Höger w kościele *Am Hohenzollernplatz* w Berlinie (1930–1933). Łuki ostre na również ekspresyjne łuki paraboliczne zamienił już Böhm w *Christuskönigkirche* w Mainz-Bischofsheim. Można wskazać także na bardzo liczne zastosowania zarówno łuków ostrych, jak i parabolicznych w okresie przed wybuchem II wojny światowej, po wojnie zaś niezwykle ekspresyjnym tego przykładem była bazylika *Nuestra Señora de la Altagracia* w Higüey w Dominikanie (początek budowy 1952 r., konsekrowana w 1971 r., architektki: Christian Dunoyer de Segonzac i Pierre Dupre). Parabolidy hiperboliczne, stanowiące podstawę tzw. konstrukcji Candeli, występowały także w przejawach architektury modernistycznej.

Dachy sięgające połaciami aż do ziemi stały się popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku. Również w tym wypadku wskazać można niezliczone wręcz przykłady. Jeden z najczystszych w wyrazie zastosował Aarno Ruusuvoori w *Hyvinkään kirkko* (1961 r.), prawie jednocześnie z nim stworzył projekt kościoła w Tromsø Jan Inge Hovig. Również motyw gotyckiej wieży często był przetwarzany w projektach kościołów XX w. Tak jak w najdoskonalszym gotyckim przykładzie użycia wieży, tj. w kościele we Freiburgu, tak do kształtu wieży sprowadził kościół August Perret w kościele św. Franciszka w Havrze (1953–1957). Przeskalowane i uniezwykłe przypory zastosował Böhm w kościele św. Alberta w Saarbrücken (1954 r.), Michelucci w kościele *San Giovanni Battista* we Florencji (tzw. *chiesa dell'Autostrada dell'Sole*, 1964 r.) i Garcia Ordenez w kościele *Santa Maria de Loreto* w Javea (1967 r.). Przetworzeniom ulegały też, inne typowe dla gotyku formy: wysokie nawy główne, żebra sklepienne, żebrowe sklepienia, rozglifione wejścia czy wydłużone i zamknięte ostrołukiem okna. Doceniane były także ekspresyjne wartości cegły, której używano na przekór coraz bardziej popularnym konstrukcjom żelbetowym bądź okrywano nią takie konstrukcje.

W architekturze postmodernistycznej gotyk powrócił pod postacią mniej lub bardziej dosłownych cytatów.

W kościele pw. św. Ducha we Wrocławiu, autorstwa Tadeusza Zipsera, Jerzego Wojnarowicza i Waldemara Wawrzyniaka, rozrzeźbiona bryła przekryta została doskonale do niej pasującym wielopołaciowym dachem, będącym parafrazą dachów gotyckiego kościoła św. Barbary w Kutnej Horze. Kościół pw. św. Maksymiliana Marii Kolbego, zbudowany w tym samym mieście przez Tadeusza Szukałę, zewnętrzną sylwetką przypomina tradycyjny gotycki kościół z wydłużonym prezbiterium. I choć nie pisze się już dziś prac w równie podniosłym tonie co dzieła Pugina czy Reichenspergera, to jednak scharakteryzowane tu for-

my użyte zostały w pełni świadomie. Dowodem tego mogą być choćby prace naukowe autorów kościoła pw. św. Ducha. Tadeusz Zipser poświęcił temu kościołowi artykuł drobiazgowo analizujący proces kreowania formy, Waldemar Wawrzyniak zaś zasadniczą część swojej rozprawy habilitacyjnej [50], [54]. Ich tradycjonalistyczne i antymoder-nistyczne nastawienie potwierdza dobitne wyrażenie Wawrzyniaka z wzmiankowanej pracy, iż *zachowanie ciągłości architektury sakralnej w krajach o starym rodowodzie chrześcijaństwa wydaje się [...] nakazem nadrzędnym* [50, s. 242].

Wartość wiary

Le Corbusier, po zaprojektowaniu kaplicy w Ronchamp, zapytany przez reportera „Chicago Tribune” czy uważa, że podczas tworzenia takiej budowli konieczne trzeba być katolikiem udzielił znamiennej odpowiedzi: *Futez-moi le camp*, co w przybliżeniu tłumaczyć można jako *zostawcie mnie w spokoju* [11, s. 46], [16, s. 7]. Przekonanie o małej ważności problemu osobistych przekonań twórcy budynku kościelnego narastało od początków nowoczesnej architektury sakralnej. Do etosu nowoczesnego architekta włączono świeckość, światopoglądową neutralność i obojętność na wartości wiary. Nowoczesny architekt jest w stanie zaspokoić wszystkie wymagania swego klienta, również dotyczące jego potrzeb religijnych. Najlepszym tego dowodem jest właśnie kaplica w Ronchamp, jedna z ikon współczesności. Stanowi dobrą oprawę dla liturgii, umożliwia jej sprawowanie także na zewnątrz (dzięki zewnętrznemu ołtarzowi i ambonie), stwarza nastrój do indywidualnej modlitwy. Nadto stanowi magnes dla turystów, którzy w ten sposób wkraczają w obszar religii i są ewangelizowani przez sztukę.

To wspaniałe dzieło ma jednak wiele mankamentów, których przedstawianie budzi w odbiorcy lekką irytację. Przede wszystkim nie jest to budowla chrześcijańska, pozbawiona jest bowiem jakichkolwiek atrybutów tej religii. Służyć może właściwie każdemu wyznaniu, a zwłaszcza jakiejś bliżej nieokreślonej, uniwersalnej religijności medytatywnej. Kaplica zrywa z pewnym tradycyjnym dla kościołów chrześcijańskich układem, na który składają się m.in.: wyraźnie zaznaczone i dekoracyjnie potraktowane wejście, skoncentrowane na ołtarzu wnętrze, dekoracje rozwijające tradycyjne tematy plastyczne. Do jej wnętrza nie pasują zresztą żadne dzieła plastyczne. Biała kaplica przypomina świątynię grecką w bezludnym krajobrazie, poświęconą dawno zapomnianym bogom i przeznaczoną już tylko do podziwiania za jej piękno. Budowla Le Corbusiera jest wyrafinowanym dziełem genialnego architekta i to, co się w nim czci, to nie chwała Boża, lecz ludzki geniusz. Jest wielkim akordem w dziele uczynienia świata szczęśliwym bez Boga, tylko mocą twórczych umiejętności człowieka.

Poprzednicy Le Corbusiera w dziele tworzenia miejsc sakralnych reprezentowali całkowicie odmienną postawę. Jeszcze w wieku XIX tworzący kościoły architekci byli osobami głębokiej, nierzadko emocjonalnie przeżywanej wiary, przekonanymi, że jest to czynnik, który ożywia budowane przez nich dzieła. Wraz z końcem XIX w. sytu-

acja zmieniła się radykalnie. Świeckość stała się nową religią, katolicy artyści zaś stanowić zaczęli margines działalności twórczej. Dla architektów, którzy deklarowali przywiązanie do wiary i w niej upatrywali źródła swej twórczości do dziś brakuje miejsca w dziejach architektury XX w. W pierwszym wydaniu historii architektury europejskiej Nicolause Pevsnera zabrakło miejsca nawet dla Antonia Gaudiego. Poza gronem znawców pozostają nieznanne lub są mało znane nazwiska Paula Bellota czy Jose Plecnika. Tworzona przez nich architektura wymyka się upraszczającym klasyfikacjom stylistycznym; powtarzającymi się motywami w ich działalności były głęboka osobista pobożność, traktowanie architektury jako kontynuacji dzieła stwarzania świata, szacunek dla tradycji religijnych i architektonicznych. Wszyscy trzej byli bardziej mnichami, niż ludźmi świeckimi. Ich postawy były jednak w XX w. wyjątkowe.

Antonio Gaudi powszechne uznanie uzyskał dopiero w sto lat od rozpoczęcia swej działalności, a w aktualnych biografjach kwestia jego religijności nadal jest tuszowana. Jako architekt ekspiacyjnego kościoła św. Rodziny w Barcelonie wybrany został przez religijne stowarzyszenie, które przez dwadzieścia lat swej działalności nie było w stanie zgromadzić jakichkolwiek funduszy. Narastające zaangażowanie Gaudiego, rezygnacja z przyjmowania innych zleceń i całkowite poświęcenie się budowie kościoła w bardzo znaczny sposób przyczyniło się do powstania kilku jego ważnych części. W okresie ponad czterdziestu lat oddanych tej budowli Gaudi przestudiował kilkunastotomowe wydanie *L'Année Liturgique* dom Prospera Guérangera, opata Solesmes, inicjatora reform liturgicznych (zakończonych dopiero podczas II Soboru Watykańskiego) i wiele innych dzieł poświęconych katolickiej obrzędowości. Wszystkie projektowane części budowli, szczególnie wejścia, tworzone były wraz z rozbudowanymi dekoracjami rzeźbiarskimi, których ideowe treści obmyślał sam Gaudi. Fasady Bożego Narodzenia, Męki Pańskiej i trzecia, poświęcona Chwale Bożej, nawiązywały do tradycyjnej katalońskiej religijności ludowej; do przedstawień figuralnych pozowały niezliczone osoby spośród mieszkańców okolicznych wsi i robotniczych dzielnic. Gaudi żył w skrajnej ascezie i – jak się to przytrafiło świętem – do jedzenia był przymuszany przez zaufanego kapłana. Gdy – ze względu na kryzys gospodarczy – zmniejszył się dopływ datków na budowę świątyni zebrał o nie na ulicach Barcelony. W ubraniu godnym

żebraka został potrącony przez tramwaj i nierozpoznany trafił do szpitala dla ubogich, gdzie wkrótce zmarł. Krótko przez 150. rocznicą jego urodzin rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny [15, s. 25], [47].

Równie długo na poznanie naukowe czekała twórczość innego genialnego indywidualisty i twórcy licznych kościołów i klasztorów – Paula Bellota. Dopiero w roku 1996 Francuski Instytut Architektury przygotował poświęconą mu wystawę i obszerną publikację dokumentującą jego twórczość w Anglii, Holandii, Francji i Kanadzie [6], [46]. Bellot po uzyskaniu w roku 1900 dyplomu architekta w paryskiej *École des Baux Art*, porzucił w 1902 r. stan świecki i wstąpił do klasztoru benedyktyńskiego w Solesmes. Z powodu antyklerykalnego prawodawstwa we Francji w tym czasie mnisi zmuszeni zostali do emigracji i osiedlili się w opactwie Quarr, w pobliżu Appuldurcombe, na wyspie Wight. Z kolei mnisi z Wisques osiedlili się w opactwie Saint Paul w Oosterhout, w pobliżu Bredy. W latach 1906 i 1907 Bellot sporządził dla obu tych opactw plany nowych budynków klasztornych, a wkrótce potem także towarzyszących im kościołów. Od tego czasu, aż do swojej śmierci w 1944 r., stał się twórcą wielu innych kościołów i klasztorów we Francji i Kanadzie. Budowle te cechuje bardzo indywidualne podejście do tradycji, swobodne łączenie i przetwarzanie motywów architektury dawnej. Bellot bardzo wstrzeźliwie odnosił się do kopiowania form, ale nie unikał inspirowania się nimi. Tworzył budowle, które są zarazem historyzujące, ale i nowoczesne, częściowo zbliżone do ekspresjonizmu i szkoły amsterdamskiej, ale też z dekoracjami, które kojarzyć można z art déco. Jak napisał Heatcote: *jeśli wygląda to na eklektyczną mieszaninę, to rodzą się słuszne podejrzenia, iż był to jeden z najbardziej interesujących architektów XX wieku* [11, s. 40]. Budowle Bellota charakteryzują rzadkie w architekturze tego czasu pogodność i klimat miejsc zapamiętanych w dzieciństwie. Bellot był francuskim szowinistą, z niechęcią wyrażającym się o Anglikach. Tym bardziej wiarygodna staje się opinia trzeźwego Anglika, iż jego dzieła *radują oko i duszę i stanowią testament człowieka, który wierzył, że aby stworzyć dobrą chrześcijańską sztukę, należy być dobrym chrześcijaninem; siła jego wiary i miłości do Boga wyrażona jest w nieprawdopodobnej kolekcji jego dzieł* [11, s. 40].

Trzecim spośród najważniejszych twórców kościołów, który przez dziesiątki lat umykał uwadze historyków architektury XX w., był Słoweniec Joze Plečnik (1872–1957). Pochodził z głęboko religijnej rodziny i nie utracił wiary w konfrontacji z agresywnie świeckimi tendencjami intelektualnymi Wiednia i Pragi początków XX w. Choć zachował szacunek dla swego mistrza Otto Wagnera, o jego wybitnym dziele, wiedeńskim kościele pw. św. Leopolda, mówił jako o tworze „bezwyznaniowym”. Podczas gdy w Wagnerze narastało zwątpienie w racje transcendentne, Plečnik poświęcił swe życie Bogu

i porównywał działalność architekta do roli duchownego dbającego o dobro gminy. O swych kolegach, modernistycznych architektach, pisał, iż tworzą „bez sumienia”. Dystansował się też do radykalnego nowatorstwa i zrywania z tradycjami. Twierdził, że dzieła modernizmu bez respektu potraktowane zostaną przez przyszłe pokolenia, co różni je od dzieł przeszłości, które respekt taki wywołują. W jego twórczości, rozpiętej między wiedeńską secesję a ekspresjonizm, zdumiewa siła indywidualnego talentu, która każdą kolejną pracę czyniła niepodobną do wcześniejszych, nadto zaś umiejętność głębokiego przepracowywania wzorców dawnej architektury, z jednoczesnym korzystaniem z nowych materiałów i konstrukcji [35], [36], [44], [51].

Pierwszym zbudowanym przez niego kościołem był *Heilig-Geist-Kirche* w Wiedniu (z lat 1910–1913). Elewacja tego obiektu została oparta na wzorze greckiej świątyni, lecz kolumny zostały sprowadzone do kanciastych filarów wykonanych w betonie. Surowy zewnętrzny wystrój odpowiadał klimatowi biednego przedmieścia Wiednia i faktowi, iż budowla była przeznaczona na miejsce spotkań chrześcijańskich socjalistów, jakby nowego wcielenia pierwszych chrześcijan. Krypta jest wsparta na jeszcze bardziej przetworzonych kolumnach, o kapitelach zapowiadających dzieła czeskich kubistów; ma w sobie coś z ducha nowoczesnych katakumb. Również następne jego eklezjalne dzieło, kościół pw. św. Franciszka z Asyżu, zbudowany w Siska koło Lublany, ukazywał jak dalece język klasyczny może zostać zastosowany do „nieklasycznych” celów. Kolumny użyte zostały tam z taką częstością, natarczywością i intensywnością, że tworzą we wnętrzu las słupów jakiejś prasłowiańskiej świątyni. Kościół pw. św. Serca Jezusowego w Pradze ukształtował Plečnik jak wielki nagrobek, monumentalne *memento mori*, którego dzwonnica, z przesadnie dużym zegarem, dodatkowo przypomina o ulotności ziemskiego życia.

Najbardziej niepokojący pozostaje jednak kościół pw. św. Michała w Barje; posądzano, iż jest oparty na kabalistycznych i gnostycznych schematach i obliczeniach [26]. Wydaje się to wprawdzie nieprawdopodobne, że ten poważny i religijny mistrz mógł sięgnąć po tak nieoficjalne wzorce, ale interpretacja taka ciekawie dopełnia inne wyjaśnienia przedziwnych form tej budowli. Już dwie, poprzedzające kościół, wolno stojące kolumny, nawiązujące do kolumn świątyni Salomona wskazują, że dzieło to odwołuje się do rzadko stosowanej w oficjalnym chrześcijaństwie symboliki. Następnie nietypowy kształt i rozmieszczenie otworów w wieży wydają się zbieżne z kabalistycznym schematem tzw. drzewa życia. Także dalsze analizy mogłyby wykazać domniemaną zbieżność podstawowych wymiarów budynku z zasadami gematrii. Wykorzystanie tak niecodziennych wzorców nie jest jednak całkowicie zaskakujące w – typowym dla Plečnika – silnie indywidualistycznym podejściu do zadań architektury.

Mistycyzm i symbolizm

Początek wieku XX obfitował w wiele zjawisk, które naruszały tradycyjny porządek społeczny. Postępująca industrializacja sprowadzała do miast rzesze ludzi, którzy –

wyrwani ze swoich środowisk – z trudem odnajdywali się w nowym otoczeniu. Napięcia społeczne dodatkowo czyniły ich podatnymi na różne wpływy ideologiczne. Ko-

ścioły instytucjonalne słabo radziły sobie z nowymi wyzwaniami, zwłaszcza z radykalizmem społecznym, racjonalizmem i zeświecczeniem. Wśród napięć społecznych rosnącą rolę zaczęły też odgrywać napięcia narodowe. W końcu I wojna światowa zostawiła po sobie rozczarowanie mieszczańskimi wartościami i polityką. Rozpad czy osłabienie wielu tradycyjnych instytucji zrodziło potrzebę ponownej integracji opartej na nowych ideach. Jedną z postaci tego zjawiska była popularność ruchów neognostycznych, szczególnie antropozofii Rudolfa Steinera. Najważniejszymi źródłami odzyskiwania poczucia wspólnoty były jednak religie polityczne: socjalizm i komunizm. Również w kościele katolickim zaczęły się ruchy odnowy, w tym najbardziej znany tzw. ruch reformy liturgicznej. Wiele z tych idei początku XX w. miało bezpośredni wpływ na tworzoną wówczas architekturę. W części środowisk architektonicznych ważną rolę zaczęło odgrywać przekonanie, iż utracone poczucie jedności da się odbudować, jeśli się sięgnie do głębszych źródeł rzeczywistości.

Można wymienić co najmniej trzy nurty, w których architektura miała być źródłem naprawy istniejącej sytuacji.

Pierwszy z nich można określić jako „antropozoficzny”. Jest on reprezentowany przez teorie architektury Rudolfa Steinera, budowle w Dornach (*Goetheanum I i II*) oraz przez wypowiedzi i projekty architektów, w których wyrazili oni swoją wiarę w magiczną moc określonych liczb, figur (np. pentagram) oraz kształtów (szczególnie gwiazd, gór i kryształu).

Nurt drugi może zostać nazwany „nurtem kultu zbiorowości”. Pewnej grupie potrzeb odnowienia jedności w społeczeństwie towarzyszyło tu poszukiwanie głębszych wzorców, które odnajdywano m.in. w siłach spajających gminy religijne lub w takiej organizacji społeczeństwa, która owocowała niegdyś budową katedr gotyckich. Poszukiwana jedność odwoływała się bądź do idei ponadklasowych (ludu czy narodu), bądź idei sprawiedliwości społecznej i zrównania socjalnego klas (jak w ówczesnym socjalizmie). Każdej z tych dwu grup idei odpowiadały zrealizowane lub zaprojektowane budowle: pierwszej – *Hala Stulecia* Maxa Berga – świątynia jedności ludowej, drugiej – *Sternkirche* Ottona Bartninga (zdaniem niektórych „katedra socjalistyczna”) oraz działalność *Bauhausu* we wczesnym okresie.

Nurt trzeci, to nurt reformy katolickiej, który miał też swoje odpowiedniki w wyznaniach protestanckich. Przemysłiwana w nim reforma liturgii, jej oczyszczenie z nadmiernego sformalizowania, miała swój natychmiastowy odzew w projektowaniu kościołów, m.in. w projekcie kościoła *Circumstantens* Webera i Böhma i w zrealizowanym kościele pw. św. Engelberta w dzielnicy Kolonii Riehl (1930 r., według projektu Dominika Böhma).

Antropozoficzna teoria architektury zakładała, że świat i człowiek przenikają różnego rodzaju duchowe siły, które przez kształty, jakie przyjmują przedmioty świata widzialnego, mogą być wzmacniane lub osłabiane. Architekt powinien umieć wyczuć owe siły, zarówno te płynące z zewnątrz (z otoczenia, z wszechświata), jak i te, które popłyną od korzystających z danej budowli osób i zharmonizować je przez zastosowanie w budowlu określonych form. Ta harmonia form powinna być też adekwatna do

rodzaju aktywności, jakim wypełniony zostanie wznoszony obiekt. Użyte formy ułatwiać miały współzycie korzystających z budynku ludzi, a także umożliwiać poznanie zasad „wyższego świata” [34, s. 202–214].

Nie istniała jedna droga do wynalezienia właściwych form, ale uznawane było wzorowanie się na żywych organizmach czy korzystanie z uznanych proporcji matematycznych. Takie zasady spowodowały, że antropozoficzna świątynia, jaką było *Goetheanum II* w Dornach koło Bazylei, nie miała żadnego odpowiednika w ówczesnej architekturze i przypominała grzyba, narośl czy skorupiaka. Jednocześnie jednak Steiner planował pierwotnie oparcie pewnych jej proporcji na wymiarach świątyni Salomona, a dwie pozornie jedynie wspierające audytorium przypory, niczym napowietrzne korzenie, również swe źródło mają w kolumnach Jakin i Boaz, stojących przed tą starożytną budowlą [34, s. 212].

Teorie Steinera bardzo silnie oddziaływały na architektów niemieckiego ekspresjonizmu i tworzoną przez nich architekturę kościelną. Przekonanie o mistycznej sile tkwiącej w pewnych kształtach jest do odnalezienia w snuty przez Ottona Bartninga pomysłach oparcia planu kościoła na kształcie gwiazdy. Regularność tej figury pobudzała też do korzystania z magicznych liczb, jak wskazuje na to komentarz Brunona Tauta: *Odwijający świątynię napelniony zostanie radością płynącą z architektury, która będzie wydobywać z jego duszy wszystkie ludzkie pierwiastki i przekształcać ją w teoforyczne naczynie. Budowla jest odbiciem i pozdrowieniem gwiazd: w jej plan wpisane zostały święte liczby 3 i 7, które połączyły ją w jedność [...] iluminacja bierze swój początek ze szklanych kopuł oddzielających wewnątrz od zewnątrz [...] świeci już z dala jak gwiazda. I wydaje dźwięki niczym dzwon* [11, s. 25–26]. Rzeczywiście liczby, na które powoływał się Taut znalazły zastosowanie w strukturze budynku: wewnętrzną przestrzeń tworzy siedem przęseł, między przęsłami ustawiono trzy filary. Odwoływano się też do starej tradycji „świętych gór”, dodatkowo kojarzonych z podejrzewaną o szczególną moc strukturą kryształu. Wśród owych „kryształowych gór”, które zapełniały szkicownik ekspresjonistów, wyróżnia się projekt kaplicy pątniczej autorstwa Hansa Poelziga. Do pomysłu kościoła w kształcie góry powrócił po II wojnie syn Dominika Böhma – Gottfried – w swym najbardziej znanym dziele, zaliczanym do neоекспresjonistycznego brutalizmu, kościele pielgrzymkowym w Neviges [8], [12]. Do pomysłów ekspresjonistów nawiązuje postmodernistyczny projekt *Świątyni Opatrzności Bożej* w Warszawie autorstwa Marka Budzyńskiego, łączący kopiec z kryształem [41]. Świątynia została tu umieszczona wewnątrz góry, co przypomina, że mistyka głębi dobrze daje się wyrażać przez mistykę podziemi. Wartości wiary są w ten sposób ukazywane jako wartości tajemnicze, ukryte, tkwiące poza obszarem codzienności. Takie traktowanie świata religii nie jest obce także protestantom, bo najsłynniejsza podziemna świątynia XX w., wykuta jako grota w górze, to kościół *Tempelaukio* w Helsinkach (autorstwa Timo i Tuomo Suomalainenów). Wszystkie te budowle są w jakiś sposób gnostyczne, otaczają bowiem wiarę aurą wiedzy tajemnej, nieoficjalnej, a nawet zakazanej.

Tajemnicza natura powiązania ludzi w społeczeństwo bliska jest rodzajom więzi spajających gminy religijne. Pogląd taki stał się powodem wznoszenia budowli, w których odbywane uroczystości świeckie, spektakle teatralne czy muzyczne, przeznaczone dla wielkiej liczby osób, miały na celu – jak podczas uroczystości religijnych – zrodzić poczucie wspólnoty. Najdoskonalszym przykładem tego rodzaju budowli pozostaje *Hala Stulecia (Jahrhunderthalle)* we Wrocławiu (zbudowana według projektów Maxa Berga). Wzniesiona dla upamiętnienia bitwy pod Lipskiem, ważnego wydarzenia w dziejach uzyskiwania przez Niemców świadomości narodowej i inaugurowana wielkim przedstawieniem teatralnym, ukazującym tworzenie się narodu niemieckiego jest najbardziej wyrazistym przejawem „świątyni jedności ludowej”. Jej forma „streszcza” wiele ważnych budowli świątynnych od babilońskich zigguratów, przez bizantyjski kościół Hagia Sophia i gotyckie katedry, aż do wczesnobarokowej bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Formy niektórych budowli czy sposoby organizacji ich wnętrza umożliwiają domniemywanie, że idee odrodzenia jedności społecznej wynikały niekiedy z łączenia bardzo różnych elementów, np. religii chrześcijańskiej i niepolitycznego socjalizmu. Dowodem może być – po raz kolejny przywołany – *Sternkirche* Bartninga. Usytuowanie ołtarza w samym centrum budowli – tylko pozornie zgodne z postulatami teologów ruchu reformy liturgicznej – wydaje się zbyt mechaniczne, nadmiernie demokratyzujące i zrównujące uczestników nabożeństwa. Amfiteatralnie założone ławki dla wiernych wnoszą klimat wiecu plemiennego czy zebrania religijnego całkiem nowego rodzaju.

Nie tylko kościół jako organizacja społeczna, lecz także kościół jako budowla (zwłaszcza katedra gotycka) stał się na początku XX w. wzorem właściwej organizacji społecznej. Część środowisk architektonicznych przyjęła błędne, lecz poruszające przekonanie, że katedra gotycka jest wynikiem takiego rodzaju zespołowego działania, w którym jednostka wybitna i rzemieślnik wspólnie pracują nad dziełem, które w wyniku staje się bardziej dziełem zbiorowości niż jednostek. Droga do dobrego społeczeństwa wiedzie zatem przez kościół, w którym – według Bartninga – każda osoba *świadomie czy nieświadomie zatopi swoje ego w wielkim tyglu społecznym, w nadziei, że uda mu się połączyć swój głos z tysiącem innych głosów wypowiadających te same słowa, lecz także po to, aby do tysiąca języków i tysiąca ust dołączyć swój krzyk głębokiej rozpaczy* [2], [11, s. 25]. Ten sposób myślenia o katedrze gotyckiej stał się wzorem dla zawiązania *Bauhausu*, szkoły architektów, plastyków i rzemieślników, w której – jak w średniowiecznej strzesze katedralnej – mistrzowie i uczniowie mieli pracować razem; przyszli wychowankowie powinni umieć działać w duchu dobra wspólnego. Katedra

gotycka powróciła więc jako forma komunitarystycznego stowarzyszenia artystów. Gdy zatem w roku 1919 *Bauhaus* ogłosił swój manifest, jego okładkę ozdobił właśnie wizerunek gotyckiej katedry autorstwa Lyonela Feiningera [22, s. 2].

Oprócz wykorzystywania różnych tradycji religijnych do celów politycznych czy artystycznych w początku XX w. mamy też do czynienia z próbami ożywienia ducha tradycyjnych kościołów chrześcijańskich i dostosowania ich do wielu nowych elementów rzeczywistości społecznej. W nowych tendencjach w katolicyzmie, które zrodziły się na marginesie oficjalnego życia Kościoła, ważnym składnikiem były idee powrotu do wartości chrześcijaństwa czasów Chrystusa i pierwszych wieków rozwoju tej religii. Idee te bezpośrednio i pośrednio zakładały odrzucenie znacznej części dotychczasowych tradycji. Ów powrót do mniej lub bardziej wymyślonych zasad pierwszych chrześcijan był w niejednym podobny do awangardowego modernizmu, z typowym dla niego odrzucaniem historii i skupianiem się na zjawiskach podstawowych. Prawdopodobnie nie jest jednak możliwa jednoznaczna ocena czy we wzmiankowanych tendencjach mamy bardziej do czynienia z powrotem do tradycji, czy z zerwaniem z tradycją. W tej chwiejnej równowadze znajdują się również projekty i budowle stworzone w kręgu architektów bliskich ruchowi reformy liturgicznej. Zaprojektowany przez Böhma i Webera w 1922 r. kościół *Circumstantes* założony był na planie elipsy, przybliżał ołtarz do środka kościoła i otaczał go ławkami dla wiernych (co w znaczący sposób demokratyzowało przebieg mszy), ale jednocześnie ołtarz był spektakularnie wywyższony, jednoprzestrzenną nawę otaczał zaś podwójny rząd filarów, dramatyzujących wewnętrzną przestrzeń.

W roku 1930 Böhme zbudował w Kolonii kościół pw. św. Engelberta oparty na podobnych zasadach. Tym razem budowla została założona na planie koła, ołtarz ponownie z umiarem przysunięto do wiernych (nie zrywając jednak ostatecznie pewnej separacji), ale klarowne wnętrze nie utraciło charakteru przestrzeni o wyjątkowych wartościach. Sakralny charakter wnętrza tworzyły przede wszystkim zdwojone paraboliczne łuki, nabrzmiałe napięciem i podkreślone u swych szczytów otworami, przez które wlewa się światło, tworząc silne kontrasty światła i cienia. Wnętrze swym perpendykularyzmem i żebrami łuków przypomina gotyk. Okrągłe okna, paraboliczne zakończenia łuków i światłocieniowe kontrasty dają się kojarzyć z budowlami romańskimi czy bizantyjskimi. Wszelkie dawne formy poddane zostały jednak tak silnemu oczyszczeniu, że budowla w pełni przynależy do modernizmu. Także inne budowle Böhma stwarzały nieprześcigłe wzorce równowagi między tradycją a nowatorstwem.

Narodowe korzenie

Schyłek XIX i początek XX w. to okres, w którym jednocześnie wystąpiły dwie różne tendencje kulturowe. Z jednej strony były to tzw. dążenia postępowe, z typowym dla nich krzewieniem wartości uniwersalnych, z drugiej zaś nasilający się nacjonalizm i poszukiwania narodowych odrębności. Pierwsza z tych tendencji daje się kojarzyć

z architekturą kładącą nacisk na walory użytkowe, małe koszty i nowoczesne technologie, a w zakresie dekoracji na piękno nagich płaszczyzn, prostych brył i czystych kolorów. Druga z tych tendencji wiąże się z poszukiwaniem kształtów i ozdób związanych z przeszłością danego narodu. Nacjonalizm, którego częścią była architektura

tw. narodowych romantyzmów, wprawdzie był właściwy zarówno dla dużych państw, np. Rosja czy Niemcy, jak i mniejszych narodów, lecz architektura stworzona w tym duchu uzyskała szczególne znaczenie dla emancypujących się narodów małych (jak Finowie) i średnich (jak Węgrzy). Ważne dzieła zaczęli też tworzyć Chorwaci, Czesi, Polacy, Szwedzi i Norwegowie. W każdym wypadku właśnie budowle kościelne odgrywały zasadniczą rolę, ponieważ religia była stałym oparciem dla ruchów narodowych. Powtarzającą się właściwością architektury tego kierunku było też odwoływanie się do najbardziej odległych składników przeszłości, wiązanie form architektury z kreowanymi wówczas mitami narodowymi i etnogenetycznymi legendami. Niemniej często powoływano się na kulturę ludową, jako obszar, w którym przechowały się prawdziwe tradycje narodowe, nieskażone przez obce wpływy i kultury. Jako na przyczynę przerwania w przeszłości naturalnego rozwoju narodów wskazywano na chrześcijaństwo, urbanizm, kapitalizm, społeczeństwo przemysłowe, a niekiedy w ogóle na całą kulturę Zachodu. Poszukiwaniu czystych źródeł narodu towarzyszył kult wybranych regionów. Status takich mitycznych obszarów uzyskała fińska Karelia, szwedzka Dalecarlia (Dalarna), dla wielu polskich twórców Zakopane i Tatry, a dla Węgrów Transylwania i Kalotaszeg. W zależności od wielkości państwa czy pozycji narodu architektura narodowa spełniała różne funkcje. Dla dużych narodów była narzędziem potwierdzania dominacji, uzyskiwania wewnętrznej jedności czy elementem propagandy zewnętrznej. Dla małych środkiem uzyskiwania własnej tożsamości i składnikiem walki o niezależność [31, s. 145–155].

„Unaradawianie” architektury początkowo dotyczyło stylów wysokich, tj. romanizmu, gotyku, renesansu i baroku. Polegało ono na arbitralnym definiowaniu pewnych form i dekoracji jako narodowych i świadomym ich stosowaniu we wznoszonych budowlach. W Polsce lat osiemdziesiątych XIX w. za narodową uznano grupę form gotyku Pomorza, która pod nazwą „stylu wiślano-bałtyckiego” zdominowała budownictwo kościelne Królestwa Polskiego aż do przełomu wieków. Kościoły w tym stylu były oparte na strukturze francuskich katedr okresu dojrzałego, w której ceglane bryły z dwuwieżowymi fasadami były uzupełniane systemem dekoracji typowym dla północnego gotyku: ceglanymi fryzami, schodkowymi szczytami z blendami i szczególnym rodzajem maswerków. Rozpowszechnianiu tego stylu nie przeszkodziły zgłaszane zastrzeżenia Ferdynanda K. Martynowskiego i Władysława Łuszczkiewicza, iż polskość tego zestawu form jest wątpliwa [45].

Pierwszą świadomą próbą zastosowania „stylu wiślano-bałtyckiego” w polskiej architekturze sakralnej była budowa kościoła autorstwa Konstantego Wojciechowskiego w Kutnie w latach 1883–1888. Ten sam autor jest też budowniczym wzniesionego w końcu lat osiemdziesiątych kościoła Wniebowzięcia NMP w Łodzi, przykładu budowli w pełni już realizującej zasady omawianego stylu. Najbardziej znanym przykładem dzieła, w którym „narodowy” detal nałożony został na dość uniwersalny model gotyckiego kościoła, pozostaje świątynia św. Floriana w Warszawie, dzieło Józefa Piusa Dziekońskiego z lat 1888–1901. Autor ten tworzył liczne kościoły o zbliżonym

repertuarze form także w pierwszych latach XX w.; ostatni jego neogotycki projekt został zrealizowany w 1925 r. (w Wargocinie).

Krytyczne wypowiedzi publicystów i historyków sztuki na temat opierania sztuki polskiej na wzorach sztuki pobrzeży Bałtyku, „krzyżackiej”, jak ją również nazywano, a następnie wyodrębnienie specyficznych cech architektury gotyckiej Małopolski i „szkoły krakowskiej”, przyczyniło się do powstania koncepcji „gotyku nadwiślańskiego”, w większym już stopniu wolnego od obcych wpływów. Jego główni propagatorzy – architekt Jan Sas Zubrzycki i historyk sztuki Władysław Łuszczkiewicz, w największym stopniu są odpowiedzialni za pojawienie się na terenie Galicji wielu kościołów o cechach nieco odmiennych niż na ziemiach Królestwa. Wyróżniającym się wśród nich obiektem jest kościół św. Józefa na krakowskim Podgórzu, dzieło Zubrzyckiego z lat 1905–1909. Wzorowany na wieży mariackiej hełm i liczne inne zaczerpnięte z krakowskiej architektury detale (szczyty, sygnaturki) były głównymi motywami kościołów w stylu „gotyku nadwiślańskiego”.

Znacznie bardziej popularny na obszarze Galicji był jednak tzw. styl przejściowy, oparty na łączeniu elementów romańskich i wczesnogotyckich. Rozszerzał on liczbę form do zastosowania, umożliwiał większą swobodę komponowania, osiągania bogatego modelunku bryły i efektów malowniczości. W konsekwencji powstawały niecodzienne złożenia, nieczyste stylowo i z pewnym odcieniem prowincjonalności, który można było odbierać jako rodzimość. Tworzona w tym duchu architektura Teodora Talowskiego, Jana Sasa Zubrzyckiego i Sławomira Odrzywolskiego zdominowała budownictwo kościelne Galicji na przełomie wieków. Najwybitniejszym w tej grupie dziełem jest lwowski kościół pw. św. Elżbiety (1904–1911) autorstwa Talowskiego, choć współcześni wyżej stawiali kościół w Tarnopolu tegoż autora. Architekt ten był twórcą bez mała stu projektów sakralnych, które jednak w odróżnieniu od dzieł jego kolegów nie eksponowały zbyt „narodowych” form czy detalu. Wśród „gotycko-romańskich” dzieł Zubrzyckiego wyróżnia się kościół o.o. dominikanów w Czortkowie na Podolu (wybudowany w latach dziewięćdziesiątych XIX w.), wśród dzieł Odrzywolskiego natomiast okazały kościół w Rabce (z lat 1902–1908).

Zastosowanie form romańskich wiązało się z poszukiwaniem źródeł narodowej specyfiki w coraz bardziej odległych okresach historycznych. Wraz z narastaniem nastrojów nacjonalistycznych na początku XX w. problem wyodrębnienia zjawisk składających się na tożsamość danego narodu był coraz goręcej dyskutowany i miał wpływ na pojawienie się wielu budowli, które określić można jako „katedry narodu”. Najsłynniejszą wśród nich była tzw. katedra w Tampere (właściwie *Johanneksenkirko*), dzieło Larsa Eliela Soncka (1870–1956) ukończone w 1907 r., najbardziej reprezentatywny przykład fińskiego narodowego romantyzmu. Tę romanizującą budowlę zbudowano z szarego granitu, a jej nierównej wielkości i wysokości wieże w fasadzie, dające wrażenie asymetrycznego usytuowania, były elementami ogólnego wrażenia powagi, przełamanej malowniczością. Kościół jest rozłożystą kamien-

na strukturą, której ciężar równoważą wysokie dachy i ostrosłupowe hełmy wież. Plac przed wejściem głównym otoczono kamiennym murem. Ograniczona ilość historyzującego detalu podkreśla śmiałość i nowoczesność całego założenia. Przynależność do wczesnego modernizmu uwidaczniają formy dużych rozmiarów okrągłego okna nad głównym wejściem, wyciętego w kamiennym murze na sposób bliski ideałom funkcjonalistów i pozbawionego podziałów typowego maswerku. Złączenie historyzmu, wpływów ruchu *Arts and Crafts* i secesji stało się wzorcem dla wielu europejskich kościołów pierwszych dwóch dekad XX w. [13, s. 30–42], [40, s. 116–137], [48].

Charakterystycznym dziełem omawianego „romańskogotyckiego” nurtu jest także *Engelbrektskyrkan* w Sztokholmie, dzieło Larsa Israela Wahlmanna (1870–1952) z lat 1909–1914. Kościół jest kompozycją spiętrzonych brył, których „górotwór” wieńczy wysoka wieża. Poszczególne bryły przykryto wysokimi dachami, których szczyty ujęto miękkimi liniami o barokowej czy secesyjnej proveniencji. Kamienne detale budowli i poprzedzający ją mur z dużych głazów dodatkowo urozmaicają i tak już bogaty repertuar form. Wnętrze organizują paraboliczne łuki, a wyniosłość całości i wysokość nawy wspiera w skryty sposób żelbetowa konstrukcja. Budowlę poświęcono pamięci całkowicie świeckiej osoby, Engelbrektowi Engelbrektsonowi (ok. 1390–1430), który w XIV w. stanął na czele chłopskiej rewolty przeciw duńskiemu panowaniu. Zarówno upamiętniony, jak i architekt pochodzili z uwznioślanego wówczas regionu Dalecarlii. Podobnie jak w wypadku Tampere rozpoznać tu można historyzujący punkt wyjścia, polityczny motyw, wpływy zarówno ruchu *Arts and*

Crafts, jak i *Jugendstil*, a w sposobie ukształtowania wnętrza śmiałość i nowatorstwo typowe dla wczesnego modernizmu [23].

W podobny sposób ukształtował kościół w Högalid (1911–1923) Ivar Tengbom (1878–1968). Dwie ośmioboczne wieże w części prezbiterialnej wyraźnie nawiązują do tradycji gotyckiej, podobnie jak wysoki dach, jednak surowa elewacja frontowa z nielicznymi historyzującymi detalami jest już wczesnomodernistyczna [3]. Prostota fasady *Högalidskyrkan* może zostać uznana za zapowiedź najwybitniejszego ze skandynawskich kościołów tego okresu – kościoła Grundtviga (Grundtvigs kirke) w Kopenhadze, dzieła Pedera Vilhelma Jensena-Klinta, zaprojektowanego w 1913 r., zrealizowanego zaś w latach 1921–1940. Budowla swymi formami łączy późny historyzm, wczesny modernizm i ekspresjonizm. Niezwykłych rozmiarów fasada jest wzorowana na duńskich gotyckich kościołach ceglanych, lecz jednocześnie przypomina prospekt organowy (nie bez odniesień do upamiętnionego tą budowlą Nicolaia Frederika Severina Grundtviga). Surowość fasady i oparcie jej dekoracyjności wyłącznie na strukturalnych składnikach architektury (brak detalu aplikowanego) wiążą tę budowlę z wczesnym modernizmem. Pomnikowość, ogrom stworzony z ceglanej masy i walory symboliczne włączają ją w nurt ekspresjonizmu. Związek z narodowym romantyzmem został stworzony poprzez postać, ku której czci wystawiono ten kościół. Grundtvig był duńskim teologiem i biskupem, zbieraczem, wydawcą i autorem pieśni i poezji religijnych, a nadto założycielem ludowych szkół wyższych, mających na celu m.in. wzmacnianie narodowej tożsamości w warstwach chłopskich.

Archaizm i swojska rodzimość

W architekturze polskiej budowlę o cechach narodowego romantyzmu są określane jako dzieła w „stylu swojskim”, podobnie na Węgrzech mówi się raczej o „ludowym romantyzmie”. Owe terminologiczne subtelności znamionują odchodzenie od opierania narodowej architektury na „stylach wysokich” i przechodzenie ku „stylom niskim”. Poszukiwania źródeł narodu i narodowej sztuki skupiły się w początkach XX w. na wartościach przechowywanych przez warstwy chłopskie. Liczne projekty i realizacje architektury inspirowanej się wzorcami sztuki ludowej powstały głównie w Europie Środkowej i krajach skandynawskich w latach 1906–1914. Można wręcz mówić o „internacjonalnym nacjonalizmie” architektury kilku lat przed wybuchem I wojny światowej, swoistej zmowie emancypujących się narodów, prowadzącej do tego, iż „narodowa architektura” Finów, Węgrów, Czechów czy Polaków była do tego stopnia podobna do siebie, iż budowle Larsa Soncka, Karolya Kosa czy Zdzisława Mączyńskiego mogą być uznane za dzieło jednego twórcy [9, s. 235–236], [25, s. 234].

Dośkonałym przykładem dzieła w „międzynarodowym stylu narodowym” jest monumentalny kościół w niewielkiej podgórskiej miejscowości Limanowa, powstały na podstawie projektu Zdzisława Mączyńskiego z 1909 r. i zrealizowany w latach 1911–1918. Jego podobieństwo do katedry w Tampere, autorstwa Soncka, czy kościoła

w Zebeigny Kosa jest uderzające. Wykonane w kamieniu elewacje nadają budowli romanizujący i archaiczny charakter; cechy te wiążą ją zarówno z późnym historyzmem, jak i z propozycjami Lethaby’go. Prosty wysoki dach nawiązuje do tradycji kościołów gotyckich, zarówno tych miejskich, jak i późnogotyckich kościołów drewnianych regionów górskich. W jedno z naroży elewacji frontowej wciśnięto potężną, zwężającą się ku górze, wieżę, czerpiącą z motywów architektury drewnianej i przykrytą barokowym hełmem. Okrągłe okno nad wejściem uzyskało skrajnie proste podziały o wyraźnie modernistycznym rodowodzie. W krępej i przysadzistej sylwetce zwraca uwagę pewna miękkość, typowa dla secesji. Kościół miał być pomnikiem upamiętniającym setną rocznicę Konstytucji 3 Maja; intencja jego budowy była zatem ściśle polityczna.

Charakterystycznym dla okresu przed wybuchem I wojny zjawiskom kreowania (wymyślenia) tradycji narodowych towarzyszyło poszukiwanie jej źródeł nie tylko w wartościach ludowych, lecz także sięganie do mało rozpoznanych epok i regionów. Przykładowo, w sztuce węgierskiej tego czasu spotkać można odwołania do czasów Hunów (jako przodków Węgrów) i sztuki starożytnych Indii (w czym celował Ödön Lechner). Narodowy zapał prowadził do tego, że unarodowieniu podlegały także współczesne osiągnięcia inżynierskie (konstrukcje żelazne), nowe materiały (jak żelbet) czy racjonalistyczne

i kosmopolityczne zasady architektury Ottona Wagnera. Unarodowienie secesji i wczesnego modernizmu stanowi dopełnienie niezwykle złożonych źródeł architektury sakralnej ludowego romantyzmu.

Drogę, na której się to odbywało, prześledzić można na przykładzie losów projektu kościoła cmentarnego w Währing (dzielnicy Wiednia) autorstwa Otto Wagnera. W swym projekcie, stworzonym w 1898 r. i zaprezentowanym na V Wystawie Secesji w Wiedniu jesienią 1899 r., Wagner próbował – w charakterystyczny dla siebie sposób – przedstawić modelowe rozwiązanie problemu radykalnego unowocześnienia pewnego typu architektury. W tym wypadku chodziło o budowlę sakralną; punktem wyjścia były jej najbardziej doskonałe dotychczasowe przykłady: rzymski Panteon, renesansowo-barokowa bazylika św. Piotra w Rzymie i wiedeński kościół św. Karola Boromeusza. Unowocześnienie tych wzorców oznaczało dla Wagnera stworzenie projektu, który zapewniłby potaniecie kosztów budowy (przez użycie nowych konstrukcji i materiałów), ponadto pozwoliłby uzyskać dużą i wygodną w użytkowaniu przestrzeń (co chciał uzyskać przez wykorzystanie wzoru gazomierza – blaszanego i pojemnego), a także umożliwił użycie estetyki wyrażającej współczesność (co oznaczało zerwanie ze stylami historycznymi). Wagner oparł projekt na planie koła z czterema aneksami, z których największy mieścił ołtarz główny i pomieszczenia pomocnicze, dwa inne – ołtarze boczne, czwarty natomiast wejście. Dużych rozmiarów prostokątne okna zapewniać miały wewnątrz dużą ilość naturalnego światła. Od pawilonu poczekalni wiedeńskiej kolei miejskiej tegoż autora różniła ten projekt jedynie stojąca z boku wieża, sygnalizująca sakralny charakter budynku [25, s. 167], [52, s. 57–59].

Uczniowie i naśladowcy Wagnera byli w stanie unarodowić nawet ten zdecydowanie racjonalistyczny projekt. W roku 1901 Vjekoslav Bastl (1872–1947), chorwacki uczeń Wagnera, stworzył ekspresyjny szkic kościoła św. Błażeja w Zagrzebiu. Oparta na schemacie rotundy budowla nabrała w tym projekcie ciężaru grobowca jakiejś starożytnej wschodniej cywilizacji, do którego mroków prowadziło zwężone podziałkami wejście. Spłaszczona kopuła dopełniała wrażenia, iż całość to naturalny skalny masyw, w którym wydrążono grobowiec. W niewyraźnym szkicu można bez trudu rozpoznać wiele Wagnerowskich motywów (jak np. nic niedźwigające kolumny wejścia czy miękkie kształty bocznych pylonów; Wagner zadawał też studentom temat hereonu, który także znalazł tu swe odbicie), jednak ponurą budowlę Bastla niezmiernie wiele dzieli od pożądanego jasnych i obszernych przestrzeni Wagnera.

Kościół pw. św. Błażeja w Zagrzebiu zrealizował w latach 1910–1913 według swojego projektu inny chorwacki architekt – Victor Kovačić (1874–1924), [38, s. 152]. Ponownie odnaleźć tu można wiele zapożyczonych od Wagnera motywów: centralizujący charakter całości, oparty na planie krzyża greckiego, w który została zakodowana rotunda z czterema aneksami (mająca też w podtekście słynną *Villę Rotonda* szczególnie cenionego przez Wagnera Andrei Palladia). Kościół przekrywa dwupowłokowa żelbetowa kopuła, wzorowana na kopule wiedeńskiego

kościół św. Leopolda autorstwa Wagnera. Do jednego z naroży przyłączono wieżę–kampanilłę, tak jak to przewidywał projekt do Währing. Zastosowano też „palladiańskie” okna, również upodobane przez Wagnera. Jednak wiele innych form, decydujących o wyrazie tego kościoła, różni go znacznie od dzieł Wagnera i nadaje odmienną wymowę. Wysoki rustykowany cokół, w którym otwory wejściowe ujęto kamiennymi ościeżami, przypominającymi wejścia do egipskich grobowców, nie znajduje żadnych odniesień do architektury wiedeńskiego mistrza. Kopuła – mimo swej nowatorskiej konstrukcji – wyraźnie nawiązuje do kopuł Rawenny i Bizancjum, co miało swoje polityczne znaczenie w regionie, którego narodowe konflikty miały bezpośredni wpływ na wybuch I wojny światowej.

Plan krzyża greckiego i centralizującą przestrzeń wewnętrzną zastosował też Aladar Arkay (1868–1932) w kościele kalwińskim w Budapeszcie (z lat 1901–1907). Wnętrze przypomina kościół pw. św. Leopolda Otto Wagnera, zarówno sposobem organizacji przestrzeni, jak i systemem dekoracji, czego jednak nie zapowiada wygląd zewnętrzny, oparty na *Lutherkirche* w Karlsruhe spółki architektonicznej Karla Mosera i Roberta Curjela (planowany od 1889 r., zrealizowany w latach 1905–1907), [9, s. 242]. Arkay powtórzył nie tylko ogólny schemat fasady z potężną wieżą w narożu za kościołem w Karlsruhe, ale też kształt domku portalowego, który już na swój sposób ozdobił ceramicznymi panelami o fantazyjnych, ludowych motywach. Użycie tak dekoracyjnej formy (przypominającej haftowaną tkaninę) w miejskim kościele inspirowane było twórczością Ödöna Lechnera, który równie bogate ceramiczne dekoracje zastosował do ozdobienia dachów budapesztańskiego kościoła św. Władysława.

Przykrytą spłaszczoną kopułą rotundę z dostawioną wieżą–kampanilłą zastosował ponadto Istvan Medgyaszay (1877–1959; także uczeń Wagnera) w katolickim kościele w Rarosmulyad (obecnie Mul na Słowacji, budowanym w latach 1905–1908, ukończonym w 1911 r.). W budowlu tej doszło do najbardziej niezwykłego połączenia wzorów Wagnera oraz inżynierskiej innowacyjności z motywami sztuki ludowej i Dalekiego Wschodu, gdzie Medgyaszay – za Lechnerem – poszukiwał korzeni swego narodu. Szkielet kościoła i jego wypełnienie wytworzono z prefabrykowanych elementów żelbetowych. Podobnie, z cienkich żelbetowych segmentów połączonych uwidocznionymi metalowymi wstęgami, skonstruowano kopułę. Inżynierskie podejście do budowlu kościelnej było konsekwencją pracy w biurze François Hennebiqu’a w Paryżu. Od Otto Wagnera zaczerpnięto nie tylko schemat rotundy z kampanilłą, ale także niektóre składniki dekoracyjne, m.in. figury aniołów, wzorowane na aniołach nad wejściem do kościoła św. Leopolda [9, s. 233–234], [25, s. 189].

Mimo zainteresowania żelbetem, w którym rozpoznał materiał przyszłości, Medgyaszay obsesyjnie obstawał przy woli stworzenia architektury narodowej, opartej na sztuce ludowej, w której rozpoznawał orientalne źródła węgierskiej kultury. Kampanilla była dlatego wzorowana na drewnianych dzwonnicach z izbicami z obszaru Transylwanii, której budownictwo Medgyaszay specjalnie studiował. Obstawanie przy idei architektury narodowej pozbawiło Medgyaszaya – podobnie jak wcześniej Lechnera – ofi-

cjalnych zleceń i pozycji odpowiadającej jego talentowi. Próba stworzenia narodowej architektury z użyciem nowych konstrukcji i materiałów, osobista innowacyjność połączona z poszanowaniem tradycji, poszukiwania archetypów architektury i całkowita przynależność do swego czasu czynią Medgyaszaya jednym z najbardziej niezwykłych mistrzów architektury XX w.

Medgyaszay w niejednym podążał drogą wytyczoną przez Ödöna Lechnera (1845–1914), który najczęściej jest kojarzony z próbami stworzenia narodowej architektury węgierskiej. Lechner inspirował się w swej działalności publikacjami Jozsefa Houszki, który głosił, że architektura górskich regionów Transylwanii zachowała autentyczne i nienaruszone narodowe formy, te zaś wywodzą się ze sztuki Dalekiego Wschodu (Turanu). Houszka zwracał uwagę na podobieństwa między węgierską sztuką ludową a sztuką starożytnych Indii, co zachęciło artystów węgierskich do czerpania wzorów także ze sztuki Chin, Japonii czy Egiptu [25, s. 219]. Ożywieniu uległy też legendy o pochodzeniu Węgrów od Hunów, które to przekazy zawoocowały próbami odtworzenia sztuki czasów Atylli, „pierwszego króla Węgrów”. Ze sztuki ludowej przeniknęła do architektury duża dekoratywność i spory zasób motywów roślinnych i zwierzęcych, z perskiej – obfite użycie ceramicznych ozdób; zainteresowanie Hunami przyczyniło się do uznania łuku wygiętego w „koci grzbiet” czy łuku parabolicznego za rdzennie węgierski.

Lechner potrafił łączyć ów oryginalny repertuar form zdobniczych z efektami technologicznego postępu, nowymi systemami konstrukcji i materiałami. Dobrze ilustruje to jego wczesny projekt kościoła parafialnego pw. św. Władysława w Kőbánya, dzielnicy Budapesztu (z lat 1891–1892). Lechner przewidywał tu użycie lekkiej metalowej struktury (w systemie Mouniera), której segmentowe elementy miały tworzyć nie tylko wewnętrzny szkielet, ale także powłokę wypełnioną kolorowym szkłem i kopuły. Kopuły te nadawały budowli wyraźnie wschodni (bizantyjski) charakter, całość zaś można określić jako unarodowioną wersję *Crystal Palace* czy paryskich hal Baltarda. Kościół został zrealizowany w latach 1893–1898 na podstawie zmienionego projektu w stylu neogotyckim, lecz wyróżniającym się oryginalnymi detalami z glazowanego granitu i wielobarwnej terrakoty.

Szkic z roku 1911 kościoła św. Elżbiety w Pozsony (dziś Bratysława) ukazuje zdolność Lechnera do kreowania oryginalnych form także w bardziej litych betonowych formach. Poza użyciem lekko historyzującego detalu oraz wagnerowskiego motywu centralizującej budowli z dzwonnicy, dostrzec można w projekcie ocieżalność typową dla budowli z mułu i gliny, którymi interesował się Lechner. Projekt został zrealizowany w latach 1909–1913 w zmienionej formie, ale jego niezwykle niebieski kolor i ludowe wzory dekoracji i tak czynią go wyróżniającym dziełem swego czasu. Wiejskie wzornictwo nie może być uznane za nieodpowiednie dla miejskiego kościoła, ponieważ życie wiejskie zostało tu wyniesione ponad miejskie, a zabieg użycia tego rodzaju dekoracji był elementem długotrwałej polemiki Lechnera nie tylko z wartościami urbanizmu, lecz także z nadmierną pozycją Wiednia i Austriaków w monarchii.

Propozycje Lechnera wydają się tak skrajne, że aż nie do przekroczenia, jednak twórczość następnych pokoleń artystów była w stanie potęgować intensywność wątków ludowych w architekturze. W wypadku Karolya Kosa polegało to nie tyle na mnożeniu ludowych dekoracji, co zinterpretowaniu ich jako reliktu autentycznej kultury węgierskiej, przetrwanej w swym rozwoju jeszcze w średniowieczu i stłumionej przez obce wpływy. *Nasza sztuka ludowa opiera się na średniowiecznej, a nasza sztuka narodowa opiera się na sztuce ludowej* – głosił w największym skrócie program Kosa, zawarty w jego artykule *Sztuka narodowa* [9, s. 237]. Zawarte w publikacji Kosa postulaty przyniosły dużo ciekawych dzieł, jednak ich wizualny wdzięk wiele zawdzięczał wzorcom sztuki fińskiej i brytyjskiej. Pojedyncze ludowe motywy zostały wzmocnione w swym wyrazie przez archaizm i wartości sztuki średniowiecznej, ale zaczerpnięte ze sztuki współczesnej. Skłaniający do studiowania i pożytkowania wzorów własnej kultury program ideowy został dopełniony przez brytyjski i fiński neomedievalizm i neoarchaizm.

Zadziernięcie artystycznych przyjaźni z Finami ułatwiały przekonania o przynależności do jednej grupy językowej. Istnienie pewnej wspólnoty uczyniło możliwą prezentację sztuki fińskiej na Węgrzech jako wyrazu kultury „odległego, małego, pokrewnego narodu”. Podobnie atrakcyjne okazały się wzory brytyjskiego ruchu *Arts and Crafts*, w którym zwracano uwagę na wartości rodzime i warstwę chłopską jako źródło narodu, ukazywano możliwości tworzenia sztuki współczesnej z poszanowaniem sztuki dawnej i ludowej oraz wyrażano zainteresowanie symbolicznymi właściwościami archaicznych składników architektury. Jak trafnie ujął to Janos Gerle, inaczej niż w relacjach z Wiedniem, skierowanie się ku Anglii dawało możliwość nadszycia za aktualnymi tendencjami w sztuce, utrzymania europejskiego poziomu, a jednocześnie zapewniało wolność i niezależność. Nie było to bezpośrednie oparcie się na wzorcach brytyjskich, lecz wyróżnieniem tych wartości, które rozbudzały narodowe napięcia i tym samym doskonale pasowały do politycznej sytuacji w krajach Europy Środkowej.

Za ważny wzorzec europejskich kościołów w stylu swojsko-archaicznym uznać można kościół *All Saints* w Brockhampton z 1902 r., dzieło Williama Lethaby’ego (1857–1931), ogniskujące wiele nastawień architektów kręgu *Arts and Crafts*. Budowla została wprawdzie uprzedzona w swej prostocie przez kościół *Holy Trinity* w Bothenhampton, dzieło Edwarda Priora (1852–1932) z lat 1884–1889, ale jako jedyna – również wśród późniejszych kościołów – doskonale łączy wymienioną cechę z innymi typowymi dla środowiska następców – Ruskina i Morrisa. Budowla Lethaby’ego była wyrazem przekonania, że nowoczesna architektura powinna wyłaniać się ze starej na drodze raczej ewolucji niż rewolucji. Wiele fragmentów pism Lethaby’ego skłania do uznania go za żarliwego modernistę, jednak w praktyce jego budowle okazują się mocno zakorzenione w rodzimej tradycji. Lethaby przekonująco umiał zastosować w jednej budowli beton i słomianą strzechę, być przeciwnikiem historyzmu i sięgać poza historię, w stronę pierwotności, racjonalizować formy i szukać ich mistycznych treści.

Nieprześciągły w swej prostocie budynek w Brockhampton wywodzi się z tradycji lokalnych średniowiecznych kościołów Herefordshire, ale też od krytych strzechą stodół. Na zewnątrz jest kamienna, przysadzista konstrukcja, której nawę główną przykryto strzechą, odstawiona zaś nieco od korpusu kościoła wieża zawiera w górnej części drewnianą izbicę, zwieńczoną piramidalnym daszkiem. Sklepienia wykonano w betonie, z dumnie pozostawionymi na widoku śladami szalunków. Wyrastają one z dolnych części grubych murów na sposób, który tworzy we wnętrzu jednorodną przestrzeń namiotu czy nieboskłonu otaczającego i jednoczącego wiernych. Lethaby odciął się w ten sposób nie tylko od dosłownego odnoszenia się do tradycji gotyckich, ale też od nadmiernego rozgraniczania duchowieństwa i wiernych, które szerzyło się w kościołach powstałych pod wpływem eklezjologów Ruchu Oksfordzkiego.

Najbardziej związanymi z osobistymi skłonnościami Lethaby'ego są symboliczne właściwości budowli. Lethaby poszukiwał znaczenia w architekturze przez odnowienie wrażliwości na sens zawarty w jej archetypicznych, najbardziej podstawowych składnikach. Kościół *All Saints* skomponowano dlatego z wielu platońskich brył, które przynależą nie tyle do ziemskiej czasowości, co do uniwersalności świata idei. *Nowoczesna architektura, by żyła, nie może być zwykłą kopertą bez zawartości* – głosił Lethaby [17], [42]. Dlatego też, choć zachowywał większą niż jego koledzy powściągliwość wobec dekoracji, nasycił jednak detale *All Saints* kosmologiczną symboliką w stopniu, który umożliwia uznanie tego kościoła za zestaw ilustracji do jego pracy *Architektura, mistycyzm i mit*. Podobne cechy można dostrzec w twórczości Charlesa Renniego Mackintosha, Edgara Wooda, W.H. Bidlake'a, Randal'a Wellsa czy Edwina Lutyensa, jednak to właśnie twórczość Lethaby'ego najpełniej łączy rodzime tradycje, poszukiwania nowych form, nowe technologie i symboliczne właściwości.

Gdy zatem podziwiał się ekspresyjne grafiki Karolya Kosa, przedstawiające projekty kościołów w Zebegny

(realizacja 1908–1909) czy Kolozsvar (realizacja 1912–1913), to warto uwzględnić, że są one końcowym akordem rozwoju architektury narodowej, której źródłami były:

– niemiecki neoromanizm, a później architektura ruchu *Heimatschutz*,

– amerykańskie budowle Henry'ego H. Richardsona (w tym szczególnie wpływy – zbudowany z polnych kamieni i dużych głazów narzutowych – budynek *Ames Gate Lodge*),

– budowle Priora, Lethaby'ego oraz innych architektów ruchu *Arts and Crafts*, spośród których wielu przyjaźniło się z twórcami węgierskimi,

– dzieła Larsa Soncka i innych architektów fińskiego narodowego romantyzmu (również zaprzyjaźnionych z Węgrami),

– architektura Ödöna Lechnera tworzona w upartej polemice, ale i pod wpływem wiedeńskiej secesji,

– i dopiero na końcu – choć niemniej ważne – tradycje lokalnej architektury ludowej.

Karoly Kos (1883–1977) dzieciństwo spędził w Transylwanii, do której urządził z kolegami podróże studyjne podczas swych studiów w Budapeszcie. Tam też w 1910 r. zbudował swój dom–pracownię i opublikował książkę o historii lokalnej architektury. Tam postanowił osiąść na stałe nawet wtedy, gdy region ten mocą postanowień z Trianon został od Węgier odłączony. Można przypuszczać, iż Kos nie tylko zrozumieniem, lecz także narodowymi uczuciami był związany z rodzimymi wzorcami sztuki. Jednak w dwóch wymienionych projektach prawdziwie węgierskim motywem jest jedynie kształt zwieńczenia wieży protestanckiego kościoła w Kolozsvar, utworzony z iglicowego hełmu otoczonego czterema mniejszymi. Mimo wielkich ambicji włożonych w ideę stylu narodowego stworzony zestaw form osiągnął uniwersalność porównywalną ze skodyfikowaną wersją funkcjonalizmu, określoną mianem „stylu międzynarodowego” [9, s. 236–237], [25, s. 264].

Nowy i stary stosunek do piękna

Po wielu epokach, w których piękno odgrywało główną rolę w twórczości artystycznej, wraz z początkiem XX w., rozpoczęła się era wrogości wobec piękna, sztuki, zdobnictwa i ornamentu. W znajdujących sobie z wolna coraz szersze zrozumienie opiniach Horatia Greenougha, Williama R. Lethaby'ego, Thorstena Veblena czy Adolfa Loosa ornament był pojmowany jako przypadek, której stosowanie świadczy o prymitywizmie bądź degeneracji. Loos w swym eseju *Architektura* (1910) opisywał rozwój kultury jako drogę od ornamentu do braku ornamentu [20], [25, s. 285].

Bardziej wyważone stanowisko dotyczące zdobienia architektury przedstawił Gottfried Semper. W myśl jego teorii ozdoba ujawnia strukturalne zasady budynku i niesie informację o idealnym celu artefaktu (np. świątyni). Szczegółowe elementy tej teorii niosły jednak ze sobą negatywne konsekwencje dla ornamentacji architektury. Semper zauważał, że zdobieniu podlegają te części budynku (elementy struktury), które utraciły swe praktyczne zastosowanie. W ten sposób ornament jest przypomnieniem

związku dzieła z jego pierwotną postacią, gdy miało ono jeszcze ściśle użytkowy cel. Potraktowanie artystycznych właściwości budynku jako języka komunikowania o tradycji pewnego typu budowli podjął za Semperem Friedrich Theodor Vischer, dając jeden z punktów wyjścia metody badań ikonologicznych Warburga i Panofsky'ego, w której symboliczne wartości dzieła sztuki są wyrazem określonych problemów epoki. Częściej jednak odwoływano się do tego aspektu myśli Sempera, z którego można było wyciągnąć wniosek, że ozdoba jest reliktem wcześniejszego etapu rozwoju pewnego typu budowli. Dla Otto Wagnera i jego uczniów była to zachęta do usuwania tradycyjnych form zdobniczych i poszukiwania wyrazu dla nowych rozwiązań technologicznych (stąd m.in. głowy niczego nie mocujących śrub, użyte jako dekoracje, w celu podkreślenia zastosowania konstrukcji stalowej). Wagner za Semperem przyjął, że w architekturze decydującą sprawą jest konieczność rozwiązywania problemów użytkowych, co prowadziło do wykluczenia architektury z kręgu sztuki i traktowania jej jako obszaru racjonalnego zaspo-

kajania ściśle materialnych potrzeb. Cechą budowli tworzonych w duchu takich założeń był postępujący zanik artystycznych aspiracji w odniesieniu do ich kształtu i zdobnictwa.

Ówczesna obrona pozycji piękna i sztuki skierowała się ku argumentom, które łatwo było obalić. Krytyk mechanistycznych implikacji teorii Sempera – Alois Riegl – podkreślał wolność tkwiącą w twórczości artystycznej i jej osiągnięcia w zmaganiach z funkcją, materiałem i techniką. Jednocześnie jednak źródeł tej twórczości upatrywał w biologicznej przyjemności, czerpanej z form piękna, swoistym popędie do dekorowania i czerpania satysfakcji z dekoracji. Również w tej teorii piękno nie miało żadnych transcendentnych racji. Mankamentem teorii Riegla był fakt, że również krytycy piękna i sztuki zwracali uwagę na ich zmysłowy charakter (Loos), a tłumienie zmysłów (jak u Freuda) uważali za przejaw ewolucji kultury i zwycięstwa intelektu nad biologicznymi popędami. Dla wychowanego w kalwińskim środowisku Le Corbusiera wybielanie elewacji miało charakter wybitnie moralny i służyć miało powstrzymaniu erotyzmu. Akcentowanie moralnego aspektu modernistycznych rozwiązań formalnych podjęli także ci ich zwolennicy, którzy oprócz teorii uprawiali także – jak Pevsner – historię architektury. Ich poglądy przyczyniły się do takiego obniżenia pozycji niektórych architektów, że dopiero po upływie kilkudziesięciu lat rozpoczął się proces ich rehabilitacji. Modelowym przykładem tego zjawiska jest aktualne odkrywanie znaczenia twórczości w dziedzinie architektury sakralnej Johna Niniana Compera (1864–1960), jak w coraz bardziej stanowczy sposób zaczyna się to formułować, największego twórcy budowli kościelnych w Wielkiej Brytanii XX w.

Opinie Pevsnera, który w sposób szczególny naraził na szwank pozycję Compera w świecie architektury sakralnej, można uznać za chybione, jeśli tylko uwzględni się inny, niż jego własny, modernistyczny i ograniczony, wyłącznie świecki punkt widzenia. Wniknięcie w estetyczne i religijne racje twórczości Compera ujawnia siłę wewnętrznego zespolenia teorii i praktyki oraz oryginalność, także w stosunku do bliskiego mu świata późnego historyzmu. Główne wyznaczniki twórczości Compera stanowią przede wszystkim świadomą i poważną opozycję wobec koncepcji awangardowego modernizmu.

Punktem wyjścia teorii piękna Compera była myśl, iż źródłem piękna jest Bóg, a w dalszej kolejności Jego kreacje. Piękno zawarte w naturze zostało stworzone w celu zachęty do podziwu dla Boga. Wiara jest w stanie rozpoznąć w pięknie rzeczy widzialnych ich cel i wskazać jako zasadę konieczność uzgadniania piękna stwarzanego przez ludzi z etosem Bożych kreacji. Miłość do piękna powinna być rozumiana jako miłość do Boga. W tej perspektywie tworzenie pięknych przedmiotów jest formą admiracji Boga. Działalność artystyczna Compera świadomie przeciwstawiała się próbom podejmowanym przez awangardowych modernistów ograniczenia znaczenia piękna w ludzkim bytowaniu, a nadto – choć Comper był w pełni świadom, iż Bóg i świętość mogą być dostępne bez pośrednictwa widzialnego piękna – udowodnienia, iż istnieje piękno zbliżające do Boga.

Nawet pobieżny rozbiór teorii piękna Compera umożliwia wskazanie na zawarte w niej motywy platońskie, Pseudo-Dionizego Areopagity czy św. Tomasza z Akwinu. Do wywodów Sokratesa z *Uczty Platona* odwoływał się też Comper bardziej bezpośrednio, gdy w artykule z 1932 r. uzasadniał zmianę swego podejścia do piękna z „ekskluzywnego” na „inkluzywne” [30]. Przedstawiona tam droga autodydaktyki piękna zakładała, że człowiek już od młodości powinien poszukiwać pięknych form. Najpierw powinien pokochać wybrane z nich. Później dostrzec, iż te, które sobie upodobał są siostrami innych. Powinno go to doprowadzić do myśli, że piękno jest jedną i tą samą rzeczą w różnych rzeczach. Tak zatem – w rozumieniu Compera – w młodości szuka się piękna przez wykluczanie (*beauty by exclusion*), by odnaleźć je w sumowaniu (*beauty in inclusion*). Można oczywiście zauważyć, że Platonowi chodziło o to, że piękno jest istotą rzeczy, podczas gdy Comper użył wywodów Sokratesa do uzasadnienia swej eklektycznej postawy

W skupianiu widzialnych form piękna szczególną rolę odgrywa u Compera budowla kościelna. Jak ujął to w publikacji z 1950 r.: *Kościół zawsze przejmował ze wszystkich sztuk najlepsze tradycje, czy była to sztuka żydowska czy grecka, przystosowywał je i doskonalił do swego użytku. A miarą osiągnięć w tym względzie był sukces osiągnięty w pozbawianiu jej znamion swego czasu i stwarzanie atmosfery do wielbienia Boga* [30]. Również w innych swych wypowiedziach Comper podkreślał, iż architekt nie powinien uzależniać się od sztuki swych czasów, lecz stwarzać dzieła ponadczasowe i skierowane na boskość. W artykule z 1947 r. stwierdził: *Celem budowy kościoła nie jest wyrażenie prądów epoki, w której został zbudowany czy umożliwienie przejawienia się indywidualności projektanta. Przeznaczeniem kościoła jest skłonienie człowieka do wielbienia Boga, nakłonienie go do zgięcia kolan i pokrzepienie jego duszy kołaczącej się po ziemi. Tym – jak mi się wydaje – kierował się Stwórca nadając piękno naturze i taki powinien być cel wszelkiej sztuki. Tak zatem sztuka ma swój udział w wyznaczonym jej przez Boga celu i obiektywnie tworzenie piękna (w liturgii, poezji, muzyce, obrzędach, rzeźbie czy malarstwie) jest skupianiem najlepszych cech wszelkich danych nam rzeczy, by wyrazić nasze uwielbienie* [27]. W obu tych wypowiedziach zawarte są wątki wyraźnie skierowane przeciw modernistycznej tezie o konieczności wyrażania przez sztukę swoich czasów.

W teorii Compera budowla kościelna była wręcz sumą wszelkiego stworzenia. Jak ujął to w artykule *Of the Atmosphere of a Church: Kościół wzniesiony ludzkimi rękami jest – jak przypomina o tym każdorazowo święto konsekracji czy dedykacji – widzialnym przejawem duchowego kościoła budowanego z żywych kamieni, jest Oblubienicą Pańska, Urbes beata Jerusalem, a nadto kontynuacją dzieła stwarzania świata w następnych wiekach. Wraz ze swym Panem kościół wysuwa roszczenia do objęcia całości jego stwarzania, do wszelkiej filozofii, wszelkich przejawów wiary i dzieł ludzkich inspirowanych Duchem Świętym. Tak zatem świątynia ziemską w różnych krajach i w różnych kształtach, na Wschodzie i na Zachodzie, powinna przyczyniać się do rozwoju nowych form piękna i –*

choć tak wiele ucierpiała od jej niszczycieli i ikonoklastów w swej zewnętrznej oraz wewnętrznej postaci – nie powinna zrywać z przeszłością, a także wyrzekać się swych roszczeń do utrzymania ciągłości [27]. W tej wypowiedzi podobnie fragmenty o średniowiecznym rodowodzie mieszają się z motywowanym aktualną sytuacją antymodernistycznym protestem przeciwko zrywaniu z przeszłością.

Polemika z awangardowym modernizmem doprowadziła Compera do stworzenia własnej wersji funkcjonalizmu. Miast powielania nudystycznych wzorców modernistycznego funkcjonalizmu Comper stworzył budowle doskonale pod względem planu i wyposażenia dostosowane do potrzeb praktyk religijnych anglikatolickiego Kościoła. Podobnie jak funkcjoniści, a jednak inaczej, Comper przywiązywał wagę do należytego oświetlenia wnętrza naturalnym światłem. Znakomitymi tego przykładami są kościoły St Cyprian's (*Clarence Gate*, Londyn), St Mary's (Wellingborough) i St Philip's (Cosham) z wybielonymi ścianami i obficie oszklone przezroczystymi szybami. W wymienionych kościołach Comper używał także intensywnie kolorowych oszkleń, w których przedstawienia były malowane na szkle z pozostawieniem tła w czystym szkle. Osiągane efekty, wynikające z unikatowego sposobu zdobienia oszkleń, umacniały ogląd najważniejszej części kościoła, to jest ołtarza. Tym samym uznać można, że oświetlenie było funkcjonalne, lecz irracjonalny cel był całkowicie odmienny, niż w zastosowaniach modernistycznych. Chodziło tu o liturgię, a nie o higienę.

W celu wydobycia ważności ołtarza Comper oddzielał go od nawy głównej dawno zapomnianym lektorium, które niekiedy przedzielało kościół na całej jego szerokości. Złocene ołtarze były osłaniane równie dawno odrzuconymi cyboriami. Gdy ołtarze Compera porówna się z ołtarzem Le Corbusiera w kaplicy w Ronchamp, sprowadzonym do stołu z kamiennego bloku, łatwo wtedy dojść do wniosku, że bogactwo strefy ołtarzowej jest kolejnym elementem polemiki z tezami modernistycznymi, zwłaszcza z zasadą ekonomii użytych środków. Comper był przekonany, że w kościele powinny być zastosowane wszelkie środki do stworzenia właściwego świątyni klimatu namaszczenia, bez liczenia się z kosztami i bez lęku przed wystawnością, bowiem – jak twierdził – w rzeczach wystawnych i kosztownych zawiera się zamię obecności Boga w świecie.

Funkcjonalizm Compera można nazwać funkcjonalizmem liturgicznym czy – jak nazywają go Brytyjczycy – pięknym funkcjonalizmem. Compera jednak wiele różniło od innych funkcjonalistów, próbujących pogodzić awangardowy modernizm z potrzebami liturgii. Uwidacznia się to m.in. w ważnej dla modernistów kwestii przesunięcia ołtarza w stronę wiernych. Kościół pw. św. Filipa w Cosham daje ważne argumenty na rzecz tezy, że samo przesunięcie ołtarza w stronę wiernych (doprowadzane niekiedy aż do sytuacji pełnego otoczenia go przez zgromadzonych wiernych) nie uświęca obrzędu, jeśli inne elementy jego aranżacji nie zapewnią bliskości umożliwiającej wniknięcie w misterium konsekracji. Comper uważał, iż właśnie strefa ołtarza – by mogła spełnić swoje zadanie – musi być potraktowana z największą artystyczną troską. Jak napisał: *historia ołtarza w chrześcijańskim kościele ukazuje, iż zawsze było to miejsce darzone przez artystów szczególną uwagą i obdarzane najwyższym pięknem. Jednoczono wszystkie sztuki, by uczynić ołtarz godnym obecności Boga w Eucharystii. Wśród tych sztuk był nawet taniec, widoczny w opisach Starego Testamentu, malarstwo Beato Angelico i ciągle jeszcze do odnalezienia w Hiszpanii* [5], [30]. Tak zatem Comper stosował zbliżenie ołtarza do wiernych (a nawet otaczanie go), lecz zabieg ten traktował jedynie jako element takiej organizacji przestrzeni ołtarza, która umożliwi przemienienie fizycznej bliskości w głębokie skupienie i poczucie duchowego udziału w świętym misterium konsekracji na ołtarzu.

Comper miał wyrobione, acz niekiedy ekstrawagancie poglądy w wielu szczegółowych kwestiach, ale wycofywał się z nich pod presją zleceńodawców. Głosił on, że: *Jeżeli kościół ma mieć atmosferę właściwą dla modlitwy i nabożeństw, to nie może być zagrażony przez ławki i krzesła. Wprowadzenie stałych siedzisk czy ławek w kościołach późnego średniowiecza było wielkim nadużyciem, do którego to zła dodała reformacja wynajmowalne ławki dla bogatych i proste siedzenia dla biednych* [30]. W swym najwybitniejszym dziele, kościele St Mary w Wellingborough, zastosował jednak stałe ławki. Comper tworzył bowiem dla establishmentu zamożnych i wpływowych duchownych, więc poglądów, których nie mógł – nie stosował. Trudno w tym jednak dostrzec hipokryzję podobną do tej, jaka wystąpiła u Loosa, głoszącego moralną wyższość nieozdobionych fasad i jednocześnie projektującego „rozpuszne” wnętrza – zmysłowe i bogate.

Zakończenie

Po kilkudziesięciu latach dominacji wśród historyków architektury zwolenników awangardowego modernizmu, historia architektury od niewielu dopiero lat odkrywa skalę i rangę twórczości architektonicznej, zachowującej związek z wartościami dawnych kultur. Może jeszcze nie na karty podręczników, lecz na razie jedynie na strony specjalistycznych artykułów trafiają informacje o kontynuowaniu tradycji architektury gotyckiej w XX w. [4]. W zeświecczonych społeczeństwach Europy dopiero postmodernizm obudził zainteresowania architekturą inspirującą się wartościami religijnymi, które przeżyły

kolejną, zapowiedzianą przez licznych oświeconych, swoją śmierć. Bogaty świat religijnych tradycji uległ w minionym stuleciu znacznemu zubożeniu, ale mimo to zarówno ortodoksyjna, jak i heterodoksyjna religijność odegrały znaczącą rolę w inspirowaniu wybitnych dzieł architektury XX w. (nawet tak świeckich jak wrocławska *Hala Stulecia* Maxa Berga). Gdy zwyciężały idee uniwersalizmu i kosmopolityzmu, mało wtedy zwracano uwagę na dzieła architektury szukające swego zakorzenienia w tradycjach narodowych. W początku XX wieku jednak kwestie narodowe były gorąco przeżywane i dla wielu narodów

posiadanie architektury o wyraźnie odrębnych cechach miało duże znaczenie. W poszukiwaniu tej odrębności sięgano poza historię, ku regionom mitów. Z dawnych dzieł przechowały się w XX w. także tradycje piękna wiązane z bytem transcendentnym. Wszystkie tu wymie-

nione przejawy recepcji dawnych kultury w XX w. dopiero wstąpiły na próg badań, ale – być może – aktualne znuzenie modernizmem doprowadzi zarówno do rozwoju badań nad nimi, jak i zmiany mocno utrwalonej postaci dzieł architektury XX w.

Tłumaczenia cytatów – autor.

Citations translated by the author.

Bibliografia

- [1] Białostocki Jan, *Innowacja i tradycja*, [w:] *Tradycja i innowacja*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, PWN, Warszawa 1981, s. 9–15.
- [2] Bartning Otto, *Vom neuen Kirchenbau*, Berlin 1919.
- [3] Bergström Anders, *Arkitekten Ivar Tengbom – byggnadskonst på klassik grund*, Sztokholm 2001.
- [4] Chmielarska Barbara, Łoś Władysław, *Tradycja klasyczna i gotycka w architekturze Torunia czasów II Rzeczypospolitej*, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, listopad 1988, Warszawa 1992, s. 373–386.
- [5] Comper John Ninian, *Of the Christian altar and the buildings which contain it*, Londyn 1950.
- [6] Dom Bellot, *Moine-Architecte 1876–1944*, red. Maurice Culot, Martin Meade, Institut Francais d'Architecture, Paryż 1996.
- [7] Evers Hans Gerhard, *Historismus*, [w:] *Historismus und bildende Kunst*, red. Ludwig Grote, Monachium 1965, s. 25–42.
- [8] Finke Werner, *Die Wallfahrkirche von Nevißes. Zum 80. Geburtstag des Architekten Gottfried Böhm*, „Münster” 1999, z. 4, s. 345–352.
- [9] Gerle János, *Hungarian architecture from 1900 to 1918*, [w:] *The architecture of historic Hungary*, red. Dora Wiebenson, József Sisa, Londyn 1998, s. 223–242.
- [10] Gropius Walter, *The scope of total architecture*, Nowy Jork 1943.
- [11] Heatcote Edwin, Spens Iona, *Church builders*, Chichester 2000.
- [12] Janhsen-Vukicevic Angeli, *Gottfried Böhms Wallfahrkirche in Nevißes*, <http://www.thoe.tu-cottbus.de/wolke/x-positionen/Janhsen/janhsen.html>.
- [13] Korvenmaa Pekka, *Innovation versus tradition. The architect Lars Sonck Works and projects 1900–1910*, Helsinki 1991.
- [14] Krakowski Piotr, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Warszawa 1979.
- [15] Królikowski Jeremi, *Kilka uwag o nacjonalizmie w architekturze*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny i P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 25–31.
- [16] Le Corbusier, *The Chapel at Ronchamp*, Londyn 1957.
- [17] Lethaby William Richard, *Architecture, mysticism and myth*, Londyn 1891.
- [18] Leśniakowska Marta, *Jan Koszczye-Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.
- [19] Lewis Michael J., *The politics of the German Gothic revival: August Reichensperger*, Londyn 1993.
- [20] Loos Adolf, *Architecture*, [w:] *The architecture of Adolf Loos*, katalog wystawy, Londyn 1985.
- [21] Mannheim Karl, *Mysł konserwatywna*, tłum. Sławomir Magala, Warszawa 1986.
- [22] Miller Lane Barbara, *Memory, myth and ideas of community in Modern German and Scandinavian Architecture*, <http://www.brynmawr.edu/emeritus/lane.html>.
- [23] Miller Lane Barbara, *National romanticism and modern European architecture in Germany and the Scandinavian countries*, Cambridge 2000.
- [24] Mischke Wojciech, *Gotyki między trwaniem i odnową*, „Miscellanea Łódzkie”, 1 (15), 1996, Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pt. *Neogotyki w Muzeum Historii Miasta Łodzi w dniach 12–13 grudnia 1996 r.*, s. 16–20.
- [25] Moravánszky Ákos, *Competing visions. Aesthetic invention and social imagination in Central European Architecture, 1867–1911*, Londyn 1998.
- [26] [morphvs], *Conjuratio! A brief conversation with Archangel Michael*, <http://www.aiwaz.net/Plecnik/Michael/>.
- [27] Mortlock Charles Bernard, *Sir John Ninian Comper – England's Greatest Architect*, <http://members.aol.com/stmarywboro/comper.htm>.
- [28] Novalis, *Chrześcijaństwo albo Europa (1826)*, [w:] *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Wybór tekstów i oprac. Aliny Kowalczykowej, Warszawa 1975, s. 183–201.
- [29] Novalis, *Uczniowie z Säis. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- [30] O'Corra Simon, *Seeking the Numinous – Then and Now. Inspiration for and elements of the work of Sir Ninian Comper, church architect, designer and furnisher (1864–1960)*, <http://www.stphillips.cosham.org.uk/the.htm>.
- [31] Omilanowska Małgorzata, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynow, Robert Pasieczny i Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998.
- [32] Ostrowska-Kęłbowska Zofia, *Historyzm w architekturze XIX wieku (próby wyjaśnienia)*, [w:] *Interpretacje dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa 1976.
- [33] Pastor Ludwig von, *August Reichensperger 1808–1892. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft*, t. 1–2, Freiburg in Breisgau 1899.
- [34] Pehnt Wolfgang, *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998.
- [35] Prelovsek Damjan, *Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Wiedeń 1992.
- [36] Prelovsek Damjan, *Plečnikowa sakralna umetnost*, Koper 1999.
- [37] Pugin Augustus Welby N., *Contrasts: or, a Parallel between the Noble Edifices of Middle Ages, and correspondent Buildings of the Present Day; showing the Present Decay of Taste*, Londyn 1836.
- [38] Pugin Augustus Welby N., *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspaniałych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami klasycznymi: pokazanie obecnego upadku smaku*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabka i Maria Poprzeczka, wyd. 2, Warszawa 1989.
- [39] Radović Mahečić Darja, *Victor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti”, 1997, z. 21.
- [40] Richards James Maude, *800 years of Finish Architecture*, Londyn 1978.
- [41] Rozwadowska Ewa, *Wybrałem rozwiązanie nowatorskie. Rozmowa z Księdzem Kardynałem Józefem Glempem, Prymasem Polski*, „Architektura–Murator”, 2000, nr 7, s. 10–11.
- [42] Rubens Godfrey, *William Richard Lethaby: His life and work 1857–1931*, Londyn 1986.
- [43] Scott Giles Gilbert, „Journal of RIBA”, 11th November 1933, s. 5–14.
- [44] Šlapeta Vladimír, *Der moderne Sakralbau in der Tschechoslowakei*, „Kunst und Kirche” 1991, z. 2, s. 112–119.
- [45] Stefański Krzysztof, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000.
- [46] Tardif-Painchaud Nicole, *Dom Bellot et l'architecture religieuse au Québec*, Les Presses de l'Université Laval, 1978.
- [47] Tarragona Josep, *Boży architekt. Rzecz o Antonio Gaudim*, Ząbki 2002.

- [48] Tuomi Ritva, *On the search for a national style*, „Abakus” [rocznik Museum of Finnish Architecture], 1979, s. 57–96.
- [49] Watkin David, *Morality and architecture. The development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford 1977.
- [50] Wawrzyniak Waldemar, *Sacrum w architekturze. Paradygmaty Kościoła św. Ducha i zboru zielonoświątkowego we Wrocławiu*, Wrocław 1996.
- [51] Wąs Cezary, *Architektura Jože Plečnika*, Wrocław 2004.
- [52] Otto Wagner, *Wiedeń – architektura około 1900*, red. Jacek Purchla, Kraków 2000.
- [53] Zabłocka-Kos Agnieszka, *Sztuka – wiara – uczucie. Alexis Langer – śląski architekt neogotyku*, Acta Universitatis Wratislaviensis nr 1827, *Historia Sztuki XI*, Wrocław 1996.
- [54] Zipser Tadeusz, *Kościół św. Ducha we Wrocławiu. Historia kreowania formy*, [w:] *Architektura Wrocławia*, t. 3, *Świątynia*, red. Jerzy Rozpędowski, Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1997, s. 465–488.

The beginning and development of contemporary sacral architecture

Part 1. Traditionalism

Conflict between the old and the new seems to be inherent in human culture since the dawn of history. Human inclinations aspire both to basing the order of reality on unchanging elements and on the contrary to conforming measures of reality, subordinate to human intentions, to new circumstances. The need for stability and the need for change clash with each other unceasingly. Relations between these inclinations shaped in various ways but tradition dominated most often. At the end of the 19th century and beginning of the 20th we have to do with a clear reversal of the described relations. A tradition was born which demanded that unceasing transformation be taken into account as a starting point of all activity. The principle of constant quest became the tradition of contemporary life, being renounced only in well motivated cases [1, p. 13].

The situation in architecture at the turn of the 19th and 20th centuries presents this phenomenon of changing tradition in an interesting manner. Most of the architecture created at that time was based on the principle of continuation, although historicism deprived the classic norm of its unique character and increased the number of canons to be imitated. Nevertheless, the long standing development of architecture consolidated certain norms which remained unchanged although stylistic disguise varied. Architecture was created in accordance with the magnificently expressed, by Vitruvius, need of simultaneous regard for the factors of lastingness, utility and beauty.

Adherents of contemporary architecture, especially those particularly radical, although they proclaimed the need for asemantic architecture they incorporated it into the mechanisms of politics and leftist ideologies. Devoid of ornamentation, bare architecture allegedly directed, above all, into correct solving of function problems became an argument in political aspirations to build a new world.

The trend of radical innovation which grew on the ground of modernism had historicism as its antagonist. In this way formed the most basic dilemma of the creators of sacral architecture of the 20th century: whether to create on the basis of principles of church architecture already formed or whether to seek new forms for sacral space.

After several scores of years of domination of the adherents of vanguard modernism among historians of architecture, the history of architecture is discovering, since only several years, the scale and rank of architectonic creation which preserves connections with the values of ancient cultures. Perhaps, as yet, information about continuing the tradition of Gothic architecture in the 20th century [4] does not find its way on to the pages of text-books but, for the present, only on to the pages of specialistic papers. In the laicized European society only post-modernism awakened interest with architecture inspired by religious values which experiences a successive demise foretold by many enlightened. The rich domain of religious tradition in the past century succumbed to a considerable impoverishment, nevertheless both orthodox as well as heterodox religiousness played an important role in inspiring outstanding works of 20th century architecture (even such laic ones as the Centenary Hall of Max Berg). When the ideas of Universalism and cosmopolitanism was winning then, at the beginning of the 20th century, less notice was taken of works of architecture seeking their roots in national traditions, however national issues were deeply experienced and to many nations possessing architecture of clear individual features was very important. While seeking for this separateness, myths were reached for. Traditions of beauty related to transcendental existence survived in the 20th century from olden days. Indications of reception of old cultures began to be studied only in the 20th century, but perhaps the present weariness with modernism will lead to the development of their studies and modification of the strongly consolidated form of the history of 20th century architecture.