

Wojciech Balus

ARCHITEKTURA SAKRALNA TEODORA TALOWSKIEGO*

POCZĄTKI DZIAŁALNOŚCI: KOŚCIÓŁ W DOBRZECHOWIE

W roku 1888 Teodor Talowski, podówczas młody krakowski architekt, uzyskał pierwszą w życiu szansę zaprojektowania budowli sakralnej. Polecony przez Seweryna Behema Romanowi hr. Michałowskiemu, wykonał dla Dobrzechowa, rodzinnej wsi tego ostatniego, plany, które posłużyły następnie do budowy kościoła, wzniesionego ostatecznie w latach 1888—1893¹. W ten sposób zapoczątkował Talowski swą wieloletnią, jak się później okazało, współpracę z właścicielami Dobrzechowa², a także rozpoczął bujnie rozwijającą się w następnych latach karierę twórcy świątyń.

Z zamiarem postawienia kościoła w Dobrzechowie Michałowski nosił się już wcześniej, o czym świadczą nie zrealizowane projekty Tadeusza Stryjeńskiego, wykonane w roku 1883. Ukazują one neogotycką budowlę, jednonawową, pięcioprzęsłową, z transeptem i poligonalnie zamkniętym chórem, zaopatrzoną w jedną wieżę usytuowaną na osi od strony głównego wejścia³.

* Pierwsza wersja niniejszego tekstu prezentowana była na zebraniu Krakowskiego Oddziału SHS w lutym 1986, a następnie powtórzona (w skróconej wersji) w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie 26 lutego 1987 na seminarium „Architektura XIX i XX wieku”.

Ostateczna redakcja artykułu nie byłaby możliwa bez wyjazdu do Wiednia, gdzie w marcu 1987 przebywałem na zaproszenie Institut für die Wissenschaften vom Menschen, a także bez cennych fotografii, których wykonanie zawdzięczam prof. drowi hab. Janowi Ostrowskiemu i drowi Kazimierzowi Kuczmanowi.

¹ T. Talowski, *Projekta kościołów*, litografował M. Zadrazil, Kraków 1897, tabl. 34—38 [cytowane dalej: PK]; E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1905, s. 290; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [cytowane dalej: KZSwP], Seria nowa, t. 3, z. 1: *Ropczyce, Strzyżów i okolice*, red. E. Śnieżyńska-Stolot i F. Stolot, Warszawa 1979, s. 21—22.

² Oprócz samego kościoła i licznych elementów jego wyposażenia (o czym dalej) nasz architekt zaprojektował dla Michałowskich pałac, wzniesiony w roku 1890. Zob. W. Bałus, *Palace, dwory i wille Teodora Talowskiego*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 21, 1987, s. 223.

³ Projekt reprodukowany i omówiony w czasopiśmie: „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, 1, 1883, s. 109.

Neogotycki był też projekt Talowskiego — neogotycka jest również zgodnie z nim zrealizowana budowla. Jest to duża pseudobazylika (ryc. 1) o korpusie trójnawowym, czteroprzęsłowym, z transeptem i dwuprzęsłowym chórem, zamkniętym poligonalnie. Po lewej stronie chóru (patrząc ku ołtarzowi) usytuowano aneks mieszczący zakrystię i skład. Od strony wejścia głównego do kościoła przylega wysoka wieża, umieszczona na osi budowli. Znaczną część ściany frontowej owej wieży wypełnia okno o formie krzyża, podzielone w pionie laskowaniem na dwoje. W jego centrum umieszczony został kamienny krucyfiks — motyw, który odtąd stale towarzyszyć będzie kościołom Talowskiego. Wieża zwieńczona jest czterospadowym dachem, z którego kalenicy wyrasta wysoka, smukła iglica.

Budowla wzniesiona została z cegły i kamienia, użytego w partii detalu (gzymsy, obramienia portali i okien, maswerki) w kostiumie nawiązującym do gotyku redukcyjnego. Widać to szczególnie dobrze we wnętrzu, gdzie nie istnieje żadna właściwie artykulacja: ani pozioma, ani pionowa, z wyjątkiem masywnych kolumn międzynawowych o roślinnych kapitelach.

Oszczędność w stosowaniu środków wyrazu architektonicznego zauważalna jest i na zewnątrz: budowla działa ugrupowaniem masywnych brył, nie zaś ozdobnością podziałów. Ogólnie czyni wrażenie oschłe, jakby twórca nie był jeszcze pewien swych projektowych możliwości. Kościół pozbawiony jest w dużym stopniu wyrazu indywidualnego, stanowiąc wypadkową rozwiązań typowych dla czasu, w którym został wykonany. Widać to przede wszystkim w układzie przestrzennym, a także w sposobie ujęcia wieży.

Układ trójnawowy, z transeptem, poligonalnie zamkniętym chórem bez obejścia, dwoma najczęściej symetrycznie względem prezbiterium rozlokowanymi aneksami i wieżą na osi, stanowił w latach osiemdziesiątych zeszłego stulecia standardowy wzorzec świątyni przeznaczonej dla potrzeb mniejszych, głównie przedmiejskich i wiejskich parafii. Wypracowany krótko po połowie wieku XIX w środowiskach nadreńskim i austriackim, przyjął się przede wszystkim w formie bazylikowej⁴. Spotykamy jednak w tym czasie i budowle pseudobazylikowe. W kontekście świątyni dobrzechowskiej na szczególną uwagę zasługuje wiedeński kościół Św. Elżbiety, zbudowany w latach 1859—1868 przez Hermanna Bergmanna (ryc. 2) — dzieło bardzo popularne wśród architektów studiujących i pracujących w stolicy cesarstwa w następnych dziesięcioleciach⁵. Jest to właśnie pseudobazylika, trójnawowa, z transeptem, zamkniętym poligonalnie chórem bez obejścia i kwadratową wieżą usytuowaną na osi. Wzniesiona została w kostiumie neogotyckim z cegły i ciosu użytego w partiach przypór, parapetów, obramień okiennych, maswerków i dekoracyj-

⁴ A. Leyendecker, *Der Kölner Dom und die Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, red. H. Borger, t. II, Köln 1980, s. 240.

⁵ R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 164; S. Kronbichler-Skacha, *Die Wiener „Beamtenarchitektur“ und das Werk des Architekten Hermann Bergmann (1816—1886)*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 39, 1986, s. 191—194.

nych fial. Wewnątrz podział na nawy dokonany został za pomocą masywnych kolumn o roślinnych kapitelach. Jak więc widzimy, program przestrzenny wiedeńskiej świątyni i budowli dobrzechowskiej zbliżone są bardzo do siebie.

Kościół Św. Elżbiety stanowił w momencie swego powstania architektoniczne *novum*. Bergmann odszedł tu od powszechnej w romantyzmie linearnej dekoracyjności ścian i podziałów, a na ich miejsce wprowadził działanie ugrupowaniem brył, pozbawionych zbędnych ozdób⁶. I w tym pierwsze dzieło Talowskiego również bliskie jest austriackiej świątyni.

Dodać też należy, że rzadki motyw umieszczania na fasadzie kościelnej krucyfiksu także odnajdujemy w pracy Bergmanna, a mianowicie na zachodniej elewacji transeptu (ryc. 3). Odkładając na później analizę ikonograficzną nadmienimy jedynie, że jest to rozwiązanie najbliższe pomysłom Talowskiego. Inne odnalezione przykłady operują tym przedstawieniem bądź w ramach przestrzeni portalowej (np. projekt kościoła w Ciechocinku wykonany w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia przez Edwarda Cichockiego), bądź redukują je do formy krzyża wypełniającego okienną rozetę (odrestaurowany w roku 1886 przez Juliana Zachariewicza, nauczyciela Talowskiego, lwowski kościółek Św. Jana Chrzciciela — ryc. 5)⁷.

Wieża dobrzechowskiej świątyni jest smukłym prostopadłościanem o kwadratowej podstawie. Jej prosta forma różni się znacznie od wież występujących w późniejszych dziełach sakralnych Talowskiego, przyciągających oko swą niezwykłą malowniczością. Tego typu prosta forma jak w Dobrzehowie była w 2. połowie ubiegłego stulecia w neogotyckich kościołach zjawiskiem obiegowym, możliwym do prześledzenia w dziesiątkach europejskich przykładów. Znacznie mniej typowy wydaje się jedynie motyw iglicy wyrastającej z kalenicy dachu. Podobną formę odnajdujemy w wybudowanym przez Johanna Otzena w latach 1883—1885 w Hamburgu - Eilbek kościele pokoju (ryc. 4)⁸. Zważywszy, że już w roku 1910 Władysław Ekielski zwracał uwagę na pewne związki Talowskiego z tym architektem, poważnie trzeba brać pod uwagę możliwość istnienia bezpośrednich relacji pomiędzy obydwoma budowlami⁹.

Kościół dobrzechowski zapoczątkował dobrą passę naszego architekta jako twórcy dzieł sakralnych. Duża liczba zamówień pozwoliła mu wydać w roku 1897 pokaźny zbiorek własnych projektów z tej dziedziny, do których dołączył plany elementów wyposażenia kościelnego, szkoły w Okocimiu, pomysł pawilonu Jana Götza Okocimskiego przeznaczony na lwowską Wystawę Powszechną w r. 1894 oraz szkice kilku grobowców¹⁰.

⁶ Kronbichler-Skacha (prz. 5), s. 193.

⁷ Ciechocinek: A. Majdowski, *Nurt narodowy w architekturze sakralnej Królestwa Polskiego od drugiej połowy XIX wieku. Wybrane problemy*, „Nasza Przeszłość”, 64, 1985, s. 29 i ryc. 5; Lwów: S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 338.

⁸ J. Bahns, *Johannes Otzen 1839—1911*, München 1971, (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. 2), s. 135—136; „Deutsche Bauzeitung”, 21, 1887, ryc. na s. 589.

⁹ W. E[kielski], *Teodor Talowski*, „Architekt”, 11, 1910, szp. 82.

¹⁰ PK (prz. 1).

Zebrane w *Projektach kościołów* plany świątyń ukazują kształtowanie się własnego wyrazu architektonicznego budowli Talowskiego, oddalające go od oschłej poprawności pierwszej realizacji (która, jak już wiemy znalazła również pomieszczenie na planszach wydawnictwa). Przyjrzyjmy się im teraz, za punkt wyjścia biorąc ich program przestrzenny.

PROJEKTA KOŚCIOŁÓW: BUDOWLE LONGITUDINALNE

Pierwszą, łatwo zauważalną grupę stanowią projekty budowli longitudinalnych. Zwróćmy najpierw uwagę na powstałe w roku 1894 pomysły dwóch kościołów pseudobazylikowych, przeznaczonych dla Łańcuta i Jeżowego.

Świątynia łańcucka (ryc. 6)¹¹ zaprojektowana została jako budowla trójnawowa, z długim siedmioprzęsłowym transeptem, zakończonym prostymi ścianami i prezbiterium, zamkniętym poligonalnie. W partii korpusu nawowego zastosował architekt system wiązany, stąd dwóm przęsłom nawy głównej odpowiadają tam cztery przęsła naw bocznych.

Do prezbiterium przylega po lewej stronie (patrząc ku ołtarzowi) zakrystia, a po prawej skład i (na piętrze) „łóża hr. Potockich”. Część wejściowa zawiera centralnie umieszczoną wieżę z rzeźbionym krucyfiksem i trzy portale, z których dwa prowadzą do kościoła, a lewy do krypty grobowej Potockich, ciągnącej się pod całą nawą boczną i lewym ramieniem transeptu. Wieżę wieńczy zaś wieloboczna, ażurowa „latarnia”, neogotycka w formie, a barokowa w duchu.

Jak określić charakter neostylu, do którego przynależy łańcucka świątynia? Struktura bryły oraz szereg okien o ostrołukowych zakończeniach wskazują na neogotyk, natomiast system wiązany we wnętrzu oraz półokrągłe biforia wieży są wyraźnie neoromańskie. Mamy tu więc do czynienia z tzw. „stylem przejściowym”, czyli połączeniem romanizmu i gotyku, a ściślej z nawiązaniem do tego momentu w dziejach, gdy pierwszy z nich przechodził w drugi. Kostium tego rodzaju był bardzo popularny w architekturze sakralnej końca wieku XIX, zarówno na ziemiach polskich (głównie w Galicji), jak i w krajach niemieckich¹².

Kościół łańcucki przebudowany został według omówionych powyżej planów w latach 1894—1900, ale z pewnymi zmianami: skrócono ramiona transeptu i zamknięto je poligonalnie, zmieniono kształt sygnaturki na skrzyżowaniu naw, kryptę grobową zaś przeniesiono pod chór, dając jej osobne wejście z zewnętrznej strony apsydy. Projekt owego domku portalowego wykonał również Talowski w roku 1896¹³. Całkowicie inne jest też rozwiązanie

¹¹ *Tamże*, tabl. 14—19.

¹² Bahns (prz. 8), s. 86—87; K. Stefański, *Czy istnieje „szkoła krakowska” w architekturze sakralnej przełomu wieków?* (referat wygłoszony w Krakowie w r. 1988).

¹³ PK (prz. 1), tabl. 55.

przeciwległej elewacji kościoła, tj. wieży i wejść bocznych, a ich autorem jest lwowski budowniczy Urzyczkowski¹⁴.

Kościół jeżowski (ryc. 7, 8), podobnie jak i łańcucki, utrzymany został w „stylu przejściowym”, tyle, że z wyraźną przewagą elementów neoromańskich¹⁵. Wskazuje na to forma okien, a przede wszystkim zastosowanie „masywu zachodniego” i potężnej wieży w krzyżu. „Gotycki” charakter mają natomiast: proporcje naw i transeptu, poligonalnie zamknięty chór, łączenie cegły z kamieniem oraz konsekwentne oszkarpowanie całej świątyni.

W dekoracji strony zewnętrznej (ryc. 7) zwraca uwagę umieszczenie w partii szczytów fasady głównej i obu fasad transeptu figur świętych oraz łańcuckich inskrypcji. Na fasadzie głównej odnajdujemy posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem i napis *Ora pro nobis*, na elewacjach transeptu zaś słowom *Salve Regina* towarzyszą postaci niemożliwe do zidentyfikowania (z uwagi na brak wyróżniających je atrybutów).

Obydwa omawiane projekty kościołów, łańcucki i jeżowski, swym programem przestrzennym przypominają świątynię dobrzechowską. Jednocześnie ich wyraz architektoniczny różni je od niej bardzo. W przypadku budowli łańcuckiej w oczy rzuca się przede wszystkim sposób rozwiązania wieży. W myśl rysunków projektowych miała ona być dość masywna, z wydatną kondygnacją dzwonową i charakterystycznym hełmem, przechodzącym od kwadratu u nasady do ośmioboku w partii górnej. Jej masywność, wielkość kondygnacji dzwonowej, jak i sposób rozwiązania hełmu przypominają nieco wieżę znanego nam już wiedeńskiego kościoła Św. Elżbiety, tyle że Talowski swój pomysł wzbogacił „latarnią”. Dodajmy, że „latarnie” tego rodzaju, bardzo malownicze w wyrazie, pojawiły się wcześniej w twórczości kilku niemieckich architektów, np. u Christiana Friedricha Leinsa w kościele Św. Jana w Stuttgarcie (1876), skąd pomysł ów zapewne zaczerpnął nasz autor¹⁶.

Rozwiązaniem zdecydowanie różnym od Dobrzechowa i Łańcuta (pomimo zbliżonego rozplanowania przestrzennego) miał być kościół w Jeżowie. Tu architekt zrezygnował z wyraźnego wyakcentowania części wejściowej budowli, punkt kulminacyjny w postaci wieży przenosząc na partię skrzyżowania naw. W ten sposób świątynia o całkowicie longitudinalnym programie przestrzennym uzyskała na zewnątrz wygląd bardziej „scentralizowany”.

Szczególne miejsce w twórczości Talowskiego zajmuje kościół w Suchej Beskidzkiej. W *Projektach kościołów* zamieszczone są dwie wersje planów, pochodzące kolejno z roku 1895 i 1896¹⁷. Pierwsza ukazuje jednonawową budowlę na planie krzyża łańcuckiego z chórem zamkniętym poligonalnie, do którego przylega, na kształt obejścia, kilka pomieszczeń zawierających lożę

¹⁴ Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964, s. 74.

¹⁵ PK (prz. 1), tabl. 1—4.

¹⁶ D. Joseph, *Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit*, t. III/1, Leipzig [b. d.], s. 299, ryc. 305.

¹⁷ PK (prz. 1), tabl. 45—54.

hr. Branickich, zakrystię i skład. Interesująca jest wieża, czworograniasta, przechodząca następnie w ośmiobok i zwieńczona czworokątnym znów hełmem, o elewacji głównej złożonej z szeregu jakby „ponakładanych” na siebie warstw płaskiego muru. Część górna ozdobiona została krucyfiksem, gołębiem Ducha Świętego i figurami czterech niemożliwych do zidentyfikowania (z powodu braku atrybutów) świętych.

Projekt drugi (ryc. 9) zachowuje w głównych zarysach koncepcję pierwszego, tyle że ukazuje kościół większy, o dłuższej nawie i dłuższym chórze oraz zmienionym charakterze części leżącej poza apsydą ołtarzową. Tu bowiem miejsce łoży, zakrystii i składu zajęło prawdziwe obejście, którego ramiona prowadzą do ośmiobocznej przestrzeni wysokością równej prezbiterium, usytuowanej na osi kościoła, otwartej do chóru wysoką arkadą i posiadającej własne wejście.

Kościół w Suchej zbudowany został według drugiego projektu w latach 1896—1901. Jego fundatorami byli Anna Branicka i jej syn, Michał Władysław¹⁸.

Najbardziej interesującym elementem drugiego, zrealizowanego projektu kościoła w Suchej jest niewątpliwie część prezbiterialna. Pozornie mamy tu do czynienia ze zredukowanym planem „katedralnym”, zawierającym tylko jedną kaplicę na osi budowli, jest ona jednak (co nigdy w budowlach „katedralnych” nie było praktykowane) włączona w obręb obejścia, a przy tym wyższa od niego i połączona z chórem poprzez wysoką arkadę. Posiadała też pierwotnie, jak już pisaliśmy, osobne wejście, obecnie zamurowane. Zdaje się być w ten sposób wtopiona w dwa układy przestrzenne: jeden, w którym spełnia po prostu funkcję przestrzeni dostępnej z obejścia, i drugi, w którym istotne jest połączenie osiowe z prezbiterium. W tym drugim przypadku zbliża się ona do wielobocznych chórow, obecnych w kilku dziewiętnastowiecznych projektach i realizacjach sakralnych; chórow dołączonych do longitudinalnego lub centralnego korpusu świątyni. Wymieńmy tu projekty Karla Friedricha Schinkla: na katedrę-pomnik (1815) i kościół Św. Gertrudy przy Spittelmarkt w Berlinie (1819)¹⁹; projekty katedry berlińskiej: Wilhelma Stiera (1840), Antona Hallmanna (1841) oraz Adolfa Heydena i Walthera Kyllemanna (1868)²⁰, czy wreszcie kościół Maria am Siege w wiedeńskiej dzielnicy Fünfhaus Friedricha von Schmidta (1867—1869)²¹.

¹⁸ Ks. S. Heumann, *Wiadomość o parafii i kościele parafialnym w Suchy* [!], Kraków 1901, s. 56—58; „Architekt”, 2, 1901, szp. 65—66; M. Woźnowski, *Sucha*, „Ziemia”, 16, 1931, s. 48; *Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, z. 3: *Powiat żywiecki*, opr. J. Szablowski, Warszawa 1948, s. 167.

¹⁹ P. O. Rave, *Berlin*, t. 1: *Bauten für die Kunst, Kirche, Denkmalpflege*, Berlin 1981, (= Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk), s. 187—189 i 244—245; E. Börsch-Supan, *Zur stilistischen Entwicklung in Schinkels Kirchenbau*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 35, 1981, s. 6—10.

²⁰ E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840—1870*, München 1977, (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. 25), s. 162, 133, 136; C.-W. Schumann, *Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert*, Berlin 1980, (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 3).

²¹ Wagner-Rieger (prz. 5), s. 157—168.

Różnica jest jednak w tym, że kościół suski posiada ołtarz w arkadzie oddzielającej oktagon od reszty budowli (ołtarz ten wykonany został w roku 1912 według projektu Antoniego Madeyskiego). Jaką więc funkcję spełnia owa ośmioboczna przestrzeń? Trudno rzecz wyjaśnić do końca. Obecnie pełni ona funkcję kaplicy, lecz ważniejszy jest chyba fakt, że w jej podziemiu spoczywają prochy fundatorów kościoła²². Układ centralny zaś, zgodnie z dawną tradycją, żywą także w wieku XIX (głównie w romantyzmie), stosowany był w realizacjach sepulkralnych²³. Jak się wydaje, szczególnie uwagę zwrócić należałoby na dzieła architektów berlińskich, tworzących neogotyckie kaplice grobowe, co prawda wolno stojące, ale za to założone na ośmiobocznym planie, jak np. kaplica Kornów w Osobowicach koło Wrocławia (Carl Friedrich Langhans, 1822), projekt grobowca rodzinnego wykonany przez Wilhelma Stiera (1829)²⁴ czy projekty Karla Lüdeckego dla Kamionek (1874) i Leśnej (1883)²⁵. Jeśli zatem potraktujemy i nasz oktagon jako *sepulchrum*, można zaryzykować tezę, że jego organiczny związek z kościołem uzyskany dzięki zachowaniu tej samej wysokości co partii chórowej oraz połączenie z prezbiterium poprzez wysoką arkadę miało za cel uczynienie z suskiej świątyni panteonu rodziny Branickich.

Jednocześnie musimy pamiętać, że Talowski w zrealizowanym projekcie kościoła zrezygnował z osobnej zakrystii. Wiadomo też, że oktagon taką funkcję pełnił do roku 1934, kiedy to dobudowano owo konieczne z przyczyn praktycznych pomieszczenie. A zatem posiadająca osobne wejście kaplica grobowa miałyby być, zgodnie z pierwotną koncepcją architekta, jednocześnie zakrystią? Wszystko zdaje się na to wskazywać, że tak.

Dodajmy jeszcze uwagę natury stylistycznej: niezależnie od wszelkich implikacji o charakterze ideowym, redukcja programu „katedralnego” w suskim kościele, połączona z dążeniem do płynnego, organicznego powiązania chóru z oktagonálną przestrzenią umieszczoną za nim, odzwierciedla typowy dla późnego historyzmu proces odchodzenia od logiki rozwiązań wcześniejszych na rzecz kompozycji bardziej zawikłanych i mniej czytelnych; proces, który lepiej będzie dostrzegalny w grupie budowli Talowskiego, do której omówienia teraz przechodzimy.

PROJEKTA KOŚCIOŁÓW: BUDOWLE CENTRALIZUJĄCE

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia Teodor Talowski poświęcił wiele uwagi takiemu kształtowaniu swych świątyń, by plan

²² Na miejscu, w Suchej, nikt nie potrafił wyjaśnić roli owej przestrzeni. Na sepulkralny jej charakter zwrócili moją uwagę w uprzejmym liście dawni kolatorzy kościoła, państwo Róża i Juliusz Tarnowscy z Paryża.

²³ Börsch-Supan (prz. 20), s. 164.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże; J. Dobesz, Karol Lüdecke. *Projekty kaplic grobowych*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 34 A, 1979, s. 62.

podłużny połączyć w nim z centralnym. Problem, który go nurtował dokładnie określić da się następująco: w jaki sposób możliwe jest zespolenie w jednej budowli koncepcji krzyżowej kościoła z kubiczną przestrzenią centralną? I czy połączenie to może dać rozwiązanie jednorodne?

Po raz pierwszy z tego rodzaju próbą połączenia dyspozycji centralnej z podłużną zmierzyć się postanowił nasz architekt w projektach kościołów dla Wrocanki i Kamienia (ryc. 10, 11), wykonanych w roku 1895²⁶.

Otóż budowlę na planie krzyżowym z jedną dwuprzęsłową nawą, transeptem i poligonalnie zamkniętym prezbiterium, w partii skrzyżowania naw wzbogacił o kubiczną przestrzeń centralną. Kubus ów wewnątrz nie niszczył siatki „pierwotnych” podziałów, na zewnątrz zaś akcentował partię środkową świątyni, tak swą zdecydowanie rysującą się formą, jak i wyższym od pozostałych dachem.

Pierwotny plan krzyżowy pozostawał czytelny, ale jednocześnie wewnątrz, w partii centralnej, kościół począł sprawiać wrażenie budowli trójnawowej lub, patrząc z wyższego od pozostałych przęsła środkowego, kwadratowej z obejściem i poszerzającymi obie osie (tj. linię wejście — prezbiterium oraz prostopadły względem niej bieg transeptu) „aneksami”. Spoglądając zaś od zewnątrz trudno było określić czy interesująca nas świątynia składać się miała z kubicznego centrum o wychodzących z każdego boku ramionach, czy też z formy krzyżowej o silnie zaakcentowanym skrzyżowaniu naw. Koncepcja przestrzenna kościoła pozostawała więc niejednorodna, dając możliwość dwojakiego odczytywania relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi członami budowli i pozwalając na dopatrywanie się raz przewagi układu centralnego, drugi raz zaś longitudinalnego.

Dla obydwu świątyni przeznaczył Talowski podobny kostium stylowy — „przejściowy”, romańsko-gotycki. Kościół we Wrocance wykonany miał być z ciosu i wzbogacony o wieżę, zakończoną nieco podobnie jak wieża kościoła dobrzechowskiego, ośmioboczną tym razem „sygnaturką”. Biforialny otwór dzwonowy ozdobiony został krucyfiksem, ponad nim zaś w szczycie postanowił umieścić architekt gołębia, symbol Ducha Świętego.

Świątynia w Kamieniu (ryc. 10) wieży nie posiadała, natomiast jej fasada wejściowa znów opatrzona była krucyfiksem umieszczonym na tle wielkiego okna. Towarzyszyć temu przedstawieniu miał gołąb Ducha Świętego (w partii szczytowej) oraz inskrypcja *Ave Deo*, do której *pendant* stanowił napis *Salve Mater* na elewacji transeptu.

Następną budowlą, zaprojektowaną w tym samym roku co i poprzednie, był kościół w Bóbrce (ryc. 12), zrealizowany w roku 1905 w zmienionej w stosunku do pierwotnego projektu wersji²⁷. Pierwotnie układ przestrzenny

²⁶ PK (prz. 1), tabl. 10—13 i 27—32. Kościół we Wrocance nie został wybudowany, natomiast świątynię w Kamieniu wzniesiono w latach 1896—1901, zob. *KZSwP*, Seria Nowa, t. 3, z. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, red. E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, Warszawa 1991, s. 13.

²⁷ PK (prz. 1), tabl. 5—9; *KZSwP*, Seria nowa, t. 1, z. 1: *Krosno, Dukla i okolice*, red. E. Śnieżyńska-Stolot i F. Stolot, Warszawa 1977, s. 6.

(ryc. 13, 14) podobny miał być nieco do Kamienia i Wrocanki, tyle tylko, że centralny kubus pozbawiony został wewnętrznych podziałów, a jego boki przy chórze ścięto. Przestało istnieć w ten sposób tak charakterystyczne dla poprzednio omawianych kościołów przenikanie się dwóch różnych układów na rzecz stopniowego rozszerzania wnętrza świątyni od kruchty aż do kulminacji i później płynnego jego przejścia do wąskiego prezbiterium. Dało to wnętrzu większą jednorodność, przy zachowaniu prawie identycznej jak poprzednio strony zewnętrznej.

Swoisty wniosek z analizowanej tu koncepcji wyciągnął Talowski w kościele w Przyszowej, wzniesionym w latach 1901—1906, a zaprojektowanym, sądząc po ostrokatnej arkaturze pod zewnętrznym gzymsiem kordonowym, pomiędzy rokiem 1896 a 1899²⁸. Tu kubus zamieniony został na pozbawiony podziałów wewnętrznych ośmiobok, nawa poprzeczna zaś uzyskała charakter transeptu niskiego. Dzięki takiemu rozwiązaniu zaakcentowano oś główną budowli (poprzez redukcję wysokości transeptu, a więc jego przestrzenną „wtórność”) jednocześnie sugerując znaczenie przeszła krzyżowego (oktagon), a przy tym osłabiając dominantę zarówno krzyża (znów poprzez transept niski, „zredukowany”), jak i elementu centralnego (wyrażna osiowość i łagodne, skośne przejścia od nawy do oktagonu centralnego).

Próba połączenia dyspozycji centralnej z podłużną, rozpoczęta w Kamieniu i Wrocance, a zakończona w Przyszowej, nie była bynajmniej ostatnim słowem naszego architekta w tej sprawie. W dwóch kolejnych projektach: dla Libiąża (1898—ryc. 15; realizacja w latach 1904—1911 według zmienionych planów)²⁹ i Nowego Sącza (kościół Św. Kazimierza, projekt: 1899, realizacja: 1903—1913, ryc. 16)³⁰ podszedł on do wyjściowego zagadnienia inaczej. W miejsce kubu zawierającego jednorodną przestrzeń centralną lub dziewięcioprzęsłowy kwadrat, podziałami kontynuujący logikę układu krzyżowego całej świątyni, wprowadził wyraźny ciąg nawa—transept—prezbiterium, uzupełniony czterema niskimi aneksami, co w rzucie niewiele różniło się od pomysłu wyjściowego (Wrocanka i Kamień—por. ryc. 11). W bryle natomiast jako akcent dominujący wybijać się zaczęła nie kubiczna część środkowa, lecz krzyżowy układ longitudinalny. Boczne aneksy wprowadzone zostały do roli drugoplanowych elementów jedynie poszerzających przestrzeń, sprawiając wrażenie, jakby budowla centralna w partii przyziemia, wraz ze wzrostem wysokości przemieniała się w podłużną. Niezdecydowanie koncepcji poprzedniej, prowadzące do prób zespolenia dwóch

²⁸ M. Kornecki, *Kościoły diecezji tarnowskiej*, „Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1972”, Tarnów 1972, s. 297; Z. Beiersdorf, *Kościoły Teodora M. Talowskiego w diecezji tarnowskiej*, „Currenda”, 10—12, 1986, s. 404 oraz ryc. 7. Na temat sposobu określania poszczególnych faz w twórczości Talowskiego zob. W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857—1910)*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 126.

²⁹ „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 17, 1899, s. 106, tabl. XVIII—XXI.

³⁰ „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 20, 1902, s. 256, tabl. XXXI—XXXIV; Kornecki (prz. 28), s. 369—370; Beiersdorf (prz. 28), s. 407.

heterogenicznych układów za pomocą płynnego przechodzenia od jednego do drugiego, ustąpiło tu miejsca rozwiązaniu bardziej jednolitemu, tak w bryle, jak i we wnętrzu.

Kościół w Libiążu i Św. Kazimierza w Nowym Sączu miały być wyraźnie neogotyckie. Warto przy tym zwrócić szczególną uwagę na fasadę wejściową tej drugiej świątyni. Większość omawianych dotąd projektów operowała schematem jednowieżowym (tak też miał wyglądać i kościół w Libiążu). W sądeckiej budowlu natomiast wprowadził architekt dwie smukłe, ośmioboczne wieżyczki, ujmujące ścianę przepartą wielkim, ostrołukowym oknem. Była to istotna nowość, która weszła w skład repertuaru motywów, jakimi posługiwać się zaczął Talowski w swej dalszej praktyce twórczej, np. w projekcie kaplicy dla Zwiernika (1905 — ryc. 17) czy kościoła w Wadowicach Górnych (projekt niezrealizowany z roku 1903 — ryc. 42)³¹.

Omówione powyżej starania naszego architekta, by koncepcję budowlu centralnej połączyć z typem świątyni na planie krzyża łacińskiego, prowokują pytania o źródła i miejsce w ramach budownictwa sakralnego zeszłego stulecia.

Podobne jak u Talowskiego dążenia zaznaczyły się wcześniej w twórczości Friedricha von Schmidta, a prawie współcześnie z naszym architektem u Johannesa Otzena. W inny zaś sposób pojawiły się najpierw u Theophila Hansena, a później u Juliana Zachariewicza.

Dziełem Schmidta był wzmiankowany już kościół w Fünfhaus. Budowla ta założona została na planie oktagonu z obejściem i wielobocznym prezbiterium; planie wywodzącym się tyleż z architektury barokowej (kościół Św. Piotra w Wiedniu) co i późnoromantycznej (przypomnijmy projekty L. Langego i Gottfrieda Sempera na kościół Św. Mikołaja w Hamburgu)³². Dziełem Otzena były zaś liczne kościoły protestanckie, rozsiane po państwach niemieckich. Architekt ten wyszedł od formy „zredukowanej bazyliki”, centralizując coraz bardziej swe świątynie poprzez rozbudowywanie partii skrzyżowania naw oraz jednoczesne zmniejszanie ilości przęseł w korpusie i transepcie. W krzyżu kościoła pojawiać się zaczął dominujący w sylwecie i rzucie kubus (kościół pokoju w Hamburgu-Altonie, proj. 1890, real. 1893—1895, ryc. 18) lub oktagon, jak choćby w Bergkirche w Wiesbaden (1875—1879) czy berlińskiej Heiligkreuzkirche, zaprojektowanej w r. 1878 i wybudowanej w latach 1885—1888³³.

Kościół w Fünfhaus na pewno znany był Talowskiemu z czasów jego studiów na Politechnice Wiedeńskiej (1875—1877). Zresztą autorytet twórcy

³¹ Zwiernik: „Architekt”, 6, 1905, szp. 110, tabl. 36; Wadowice Górne: „Architekt”, 5, 1904, szp. 49; „Czasopismo Techniczne [lwowski]”, 22, 1904, s. 50, tabl. VII—X; Beiersdorf (prz. 28), s. 405.

³² Wagner-Rieger (prz. 5), s. 157—163; projekty na kościół w Hamburgu reprodukuje S. Muthesius, *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974, (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhundert, t. 26), ryc. 15.

³³ Bahns (prz. 8): Hamburg-Altona: s. 130—131; Wiesbaden: s. 154—155, Berlin: s. 118—119.

tego dzieła był ogromny, również w środowisku krakowskim³⁴. Natomiast prace Otzena poznać mógł nasz architekt z projektów, jakie Niemiec publikował w „Deutsche Bauzeitung”. Oczywiście w obu przypadkach trudno mówić o jakichś daleko idących bezpośrednich zapożyczeniach, raczej przypuścić należy inspirację dziełami architektów niemieckojęzycznych. Bliższy Talowskiemu wydaje się Otzen, szczególnie jako twórca „zredukowanych bazylik”; budowli o wyraźnej dominancie partii skrzyżowania naw, widocznej tak w bryle zewnętrznej, jak i w konstrukcji przestrzeni wewnętrznej świątyń.

Inną genezę posiada natomiast koncepcja budowli krzyżowej z uzupełniającymi ją czterema aneksami. Tego typu plan wywieźć można z romantycznych interpretacji architektury bizantyńskiej. Po raz pierwszy spotykamy go w twórczości Theophila Hansena, który po przyjeździe z Aten do Wiednia wybudował najpierw kaplicę wchodzącą w skład lwowskiego Hotelu Inwalidów (1854—1864), następnie zaś, w identycznej wersji, budowlę przeznaczoną dla cmentarza ewangelickiego w stolicy Austrii (1857—1858)³⁵. Krzyżowy korpus z centralnie umieszczoną kopułą (ryc. 19) wzbogacony został w obu pracach, podobnie jak u Talowskiego, czterema uzupełniającymi aneksami, a całość utrzymano w kostiumie neobizantyńskim.

Koncepcję Hansena podjął, zresztą nie bez pewnych zmian, Julian Zachariewicz w neoromańskim kościele w Zarzeczcu, zbudowanym w roku 1880 (ryc. 20)³⁶. W miejsce układu wyraźnie centralnego (kwadrat i krzyż grecki), lwowski architekt wprowadził połączenie kwadratu z krzyżem łacińskim, akcentując w ten sposób oś wzdłużną świątyni. Kopułowa partia centralna pozostała, w zakresie dyspozycji przestrzennej, bez zmian w stosunku do dzieł poprzednika, natomiast wydłużenie nawy i prezbiterium nadało świątyni w Zarzeczcu nowego wyrazu. Dominującą stała się w niej koncepcja longitudinalna, wzbogacona jedynie o centralizującą część środkową.

„Dualizm” kościoła w Zarzeczcu mógł zainspirować Talowskiego i to nie tylko przy projektowaniu świątyń dla Libiąża (ryc. 15) i Św. Kazimierza w Nowym Sączu (ryc. 16) (co wydaje się nie ulegać wątpliwości). Dzieło Zachariewicza, obok konkretnego rozwiązania przestrzeni centralizującej, stawiało problem połączenia dwóch heterogenicznych dyspozycji wnętrza sakralnego, otwierając pole dla rozlicznych możliwości architektonicznych w tym zakresie.

Jego echem, obok dzieł z zaakcentowaną częścią środkową, wydaje się również projekt kościoła w Jezowem (ryc. 7, 8), wyraźnie przecież longitudinalny, a jednak tak przez umieszczenie wieży w krzyżu, jak i przez zbliżone

³⁴ Zob. P. Krakowski, *Architektura neogotycka w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 20, 1984, s. 149.

³⁵ Wagner-Rieger (prz. 5), s. 112; V. Villadsen, *Studien über den byzantinischen Einfluss auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts*, „Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art”, 5, 1978, s. 62—65.

³⁶ Łoza (prz. 7), s. 328; T. S. Jaroszewski, *Christian Piotr Aigner. Architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970, s. 263.

neoromańskie akcenty kostiumu stylowego (np. potrójne okna w transepcie) sprawiający podobne wrażenie co kościół Zachariewicza.

Dodajmy również, że kościół w Zarzeczcu posiada na zewnątrz apsydy prezbiterialnej wejście do krypty grobowej utrzymane w typie domku portalowego. Z zastosowaniem takiego pomysłu przez Talowskiego spotkaliśmy się już w Łańcucie, a podjął go on raz jeszcze w kościele w Chorzelowie, zbudowanym w latach 1907—1908 (projekt 1902)³⁷.

Czas zapytać co skłoniło naszego architekta do zainteresowania się możliwością połączenia w ramach jednej budowli sakralnej krzyżowego układu podłużnego z centralnym. Jak się wydaje, tego typu koncepcja w pierwszym rzędzie wzbogacała i urozmaicała zarówno bryłę, jak też wewnątrz kościoła nie pociągając za sobą jednocześnie konieczności wzrostu jego rozmiarów. Było to niebagatelne, zważywszy, że wszystkie omawiane projekty przeznaczone były dla małych miejscowości, w których „wiejskie katedry” raziłyby swą nadmierną wielkością. Poza tym pozwalała ona na wprowadzenie interesującej gry przestrzennej, zacierającej jednoznaczną klarowność wnętrza i dającej możliwość uzyskania płynnych, organicznych przejść pomiędzy poszczególnymi członami. Tego typu dążenie (zaobserwowane przez nas już w kościele suskim) charakterystyczne było dla późnego historyzmu, który walcząc z pozytywistyczną logiką architektury lat poprzednich, przeciwstawił jej swobodę i malowniczość w kształtowaniu budowli³⁸. Talowski włączając się w ów nurt wykorzystał doświadczenia tak poprzedników (Schmidt, Zachariewicz), jak i współczesnych (Otzen), nadając im jednocześnie niepowtarzalne piętno własnej indywidualności twórczej.

Zanim przejdziemy do omawiania kolejnego ważnego etapu w działalności twórczej naszego architekta warto jeszcze wspomnieć o czterech niewielkich kościółkach. Łączy je prawie identyczny, centralizujący plan. Chodzi mianowicie o świątynie: Serca Jezusowego w Nowym Sączu (na osiedlu kolejowym; pierwotnie p. w. Św. Elżbiety — ryc. 21), w Wysocku (projekty obu z 1896), w Rudzie Guzowskiej (1900) i Radziwiłowie Mazowieckim koło Skierniewic (1907)³⁹. Są to budowle złożone z kwadratowego korpusu, wzbogaconego o niewielką nawę poprzeczną, na zewnątrz wyglądającą jak transept niski, poprzedzone wieżą i zakończone krótkim, prostokątnym prezbiterium. Zróżnicowanie wysokości korpusów kościołów i ich transeptów okazuje się pozorne, gdyż wewnątrz oba te elementy klucze sklepienne mają na tym samym poziomie.

³⁷ „Czasopismo Techniczne [lwowski]”, 21, 1903, s. 183, tabl. XIX—XXIII; Kornecki (prz. 28), s. 330—331; Beiersdorf (prz. 28), s. 406—407; *KZSwP* (prz. 26), s. 2.

³⁸ Wagner-Rieger (prz. 5), s. 244.

³⁹ Nowy Sącz: PK (prz. 1), tabl. 20—22, zrealizowany w latach 1896—1898, rozbudowany w części prezbiterialnej w latach 1930—1931 (Kornecki (prz. 28), s. 354—355; Beiersdorf (prz. 28), s. 403—404); Wysock: PK (prz. 1), tabl. 23—26; Ruda Guzowska: „Czasopismo Techniczne [lwowski]”, 20, 1902, s. 222, tabl. XXVIII—XXX; Radziwiłów Mazowiecki: Stefański (prz. 12).

KOŚCIÓŁ ŚW. ELŻBIETY WE LWOWIE I INNE PRACE Z LAT 1900—1906

Około roku 1900 pojawiły się w dziełach sakralnych Talowskiego pewne innowacje. Za najważniejszą z nich uznać trzeba wprowadzenie dwunawowej dyspozycji świątyń. Kolejną stało się asymetryczne kształtowanie brył, polegające na rezygnacji z umieszczania wież na osi kościoła. Stawiane były one odtąd zazwyczaj bądź na osi jednej z naw bocznych, bądź cofnięte w głąb, do zewnętrznego lica skrzyżowania naw. Trzecią nowością wydaje się inne niż dotychczas rozwiązywanie górnych partii wież, dzielonych szeregami kolumniek, czwartą zaś stosowanie fasad ograniczonych po bokach wąskimi, ośmiobocznymi wieżyczkami i przepartych dużym, ostrołukowym oknem (jak np. w Zwierniku — ryc. 17). Małymi wieżyczkami flankować też począł Talowski prezbiteria swych kościołów — i to jest *novum* piąte.

Wszystkie te innowacje znalazły swe zastosowanie w *opus magnum* Talowskiego, jakim były konkursowe projekty na kościół Św. Elżbiety we Lwowie. Konkurs ten ogłoszony został w r. 1899. Budowla stanąć miała na placu Solarni (późniejszy plac abpa Józefa Bilczewskiego). Stawiano jej następujące wymagania: pomieścić miała 2200 osób (w tym 500 miejsc siedzących), wyposażona powinna była być w trzy wejścia i utrzymana w stylu romańskim, „przejściowym” lub wczesnogotyckim, wykonana zaś z kamienia lub cegły niewyprawionej. Na konkurs nadeszło dziewiętnaście prac, które oceniało jury złożone z architektów, przedstawicieli nauki oraz władz galicyjskich. Wynik ogłoszono 18 marca 1903 po południu. Pierwszą nagrodę otrzymały *ex aequo* dwa projekty: oznaczony godłem „Trio” Teodora Talowskiego i oznaczony godłem „Czerwony krzyż w kole” Sławomira Odrzywolskiego. Nagroda druga przypadła projektowi „Marka pocztowa”, autorstwa spółki Tadeusz Stryjeński i Franciszek Mączyński. Poza tym lwowska Szkoła Politechniczna zakupiła na własność jeszcze kilka projektów, m. in. kolejne dzieło Talowskiego oznaczone godłem „Ars”⁴⁰.

Teodor Talowski nadesłał w sumie cztery projekty, z których dwa pozostałe oznaczone były godłami: „Si Deus nobiscum” oraz „44”⁴¹.

Spójrzmy najpierw na projekt nagrodzony (ryc. 22). Przewidywał on budowlę halową, z transeptem i chórem bez obejścia. Kościół posiadać miał trzy wieże: dwie flankujące fasadę i trzecią ponad ostatnim przesłem lewej nawy bocznej (patrzac ku ołtarzowi), prezentował więc asymetryczny układ brył. Ciekawie rozwiązana była fasada główna: wysunięta przed lico wież, przeparta została wielką ostrołukową arkadą, u dołu zabudowaną w kruchtę, powyżej zaś wypełnioną dwoma żebrowaniami. Ponad kruchtą powstał w ten sposób rodzaj balkonu, dostępnego specjalnymi schodami, umieszczonymi

⁴⁰ „Architekt”, 4, 1903, szp. 49; „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 21, 1903, s. 76; Sigma, *Wiadomość ze Lwowa*, „Kraj”, 1903, 11, s. 15; [W. Eki]elski, *Kościół Św. Elżbiety*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1903, 13, s. 257.

⁴¹ L. Baecker, *Konkurs na kościół Św. Elżbiety we Lwowie*, „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 21, 1903, s. 165.

w murze. Całość wieńczył trójkątny szczyt z oknami i krucyfiksem. Inaczej niż w dotychczasowych projektach rozwiązał też Talowski zwieńczenia ścian naw bocznych i górne partie wież. Ściany otrzymały balustradki urozmaicone fialami, wieże zaś w częściach ośmiobocznych podzielone zostały szeregiem wąskich, smukłych arkadek; przejścia natomiast pomiędzy czworobokiem i ośmiobokiem wypełniono ażurowymi baldachimami. Uzyskał w ten sposób Talowski efekt *continuum* kompozycyjnego, a jednocześnie uwymuskił wieżycę. Zabiegi te powtórzył i w innych realizacjach: w wieży kościoła w Kaczyce (1903—1904; ryc. 30) oraz wieży kościoła w Bóbrce (wersja zrealizowana w 1905)⁴².

Przejdźmy teraz do drugiego projektu, oznaczonego godłem „Si Deus nobiscum” (ryc. 23—25). Projekt ten zdaje się być, patrząc na bryłę, transformacją poprzednio omówionego. Jest znacznie bardziej oszczędny w środkach wyrazu: architekt nie szafuje tu akordami laskowań, ogranicza też podziały pionowe wież. Pogłębia natomiast asymetrię poprzez redukcję jednej z wież czołowych do roli klatki schodowej. Fasadę świątyni pozostawia bez zmian.

Asymetryczna okazuje się też dyspozycja przestrzenna budowli, w partii halowego korpusu dwunawowa, o nawach różnej szerokości.

Projekt trzeci, „Ars” (ryc. 26), jest rozwiązaniem całkowicie symetrycznym. Ukazuje on trójnawową bazylikę z transeptem i chórem zamkniętym poligonalnie. Przylega doń szereg niskich zabudowań, układających się w rodzaj obejścia, mieszczącego zakrytą i składy. Strona zewnętrzna jest trzywieżowa, przy czym trzecią, masywną wieżę-kopułę, ulokował architekt w krzyżu kościoła. Fasada główna rozwiązana została podobnie jak i poprzednio, z tym tylko, że w miejsce kruchty pojawił się łuk koszowy, tworzący swoiste podcienie.

Projekt ostatni, „44”, najtrudniejszy jest do omówienia, nie był bowiem nigdzie reprodukowany. Wiadomo tylko, że posłużył do budowy katedry w Tarnopolu⁴³. Sądząc ze zdjęć owej, zniszczonej w czasie II wojny światowej budowli (ryc. 27), w strukturze swej najbliższy był on projektowi „Ars”, tyle że asymetryczny, bo z jedną wieżą przy fasadzie i z wieżą w krzyżu. Istotne różnice tkwią w kostiumie stylowym obu świątyń: pierwsza miała być bowiem całkowicie neogotycka, druga jest romanizująca; jedynie z neogotycką wieżą. W przypadku budowli tarnopolskiej wygląda więc tak, jakby masywna, romańska struktura dolnej partii kościoła, u góry nabierała gotyckiej strzelistości.

Żaden z projektów konkursowych, jak to często bywało, nie został przeznaczony do realizacji. Urządzono natomiast nowy „konkurs ściślejszy”, zamknięty, z udziałem jedynie laureatów. Stanęli w nim tylko spółka Stryjeński—Mączyński oraz Talowski, bo Odrzywolski od współzawodnictwa

⁴² Kaczyka: „Czasopismo Techniczne [lwowski]”, 22, 1904, s. 241 tabl. XX—XXII; Bóbrka: zob. przyp. 17.

⁴³ „Architekt”, 4, 1903, szp. 76—77; O katedrze: T. Kunzek, *Przewodnik po województwie tarnopolskim*, Tarnopol [b. d.], s. 80—81.

odstąpił. Wygrał projekt Talowskiego i on dopiero stał się podstawą realizacji lwowskiej świątyni (ryc. 28—29)⁴⁴.

Oparł się w nim architekt na konkursowym projekcie oznaczonym godłem „Trio”. Zachował halowy charakter świątyni oraz asymetryczny, trójwieżowy układ brył, zmienił natomiast styl budowli na „przejściowy” z wyraźną przewagą neoromanizmu w dolnych partiach wież oraz w korpusie nawowym i prezbiterium. W kostiumie gotyckim natomiast utrzymane są górne fragmenty wież oraz fasada główna i fasady transeptu. Neogotyckie części wież identyczne są jak w projekcie „Trio”; inna niż we wszystkich pozostałych projektach jest natomiast fasada główna, pozbawiona kruchty i ostrołuku z żebrowaniami. Odmienne rozwiązał też architekt prezbiterium: z obejściem, łukami oporowymi i dwiema smukłymi wieżyczkami u „nasady” apsydy.

Budowla wykonana została w cegle. W październiku 1904 abp Józef Bilczewski poświęcił kamień węgielny, a budowa trwała do r. 1911 — zakończyła się więc w rok po zgonie jej autora⁴⁵. Usytuowana na europejskim dziale wód, wieżami swymi wyznaczyła nowy akcent kompozycyjny, który na trwałe związał się z panoramą Lwowa.

Projekty na kościół Św. Elżbiety stanowią drugi po *Projektach...* (i zarazem ostatni) punkt kulminacyjny w twórczości sakralnej Talowskiego. Wszystkie pozostałe kościoły planowane w tym czasie, a więc mniej więcej w latach 1900—1906, oscylują wokół idei tam zaprezentowanych. Przyjmują zazwyczaj formy pseudobazylik (Kaczyka — ryc. 30; Wadowice Górne, Chorzelów — ryc. 31; Kamionka Strumiłowa, Krościenko Wyżne — ryc. 32), często asymetrycznych (jedna wieża w Krościenku Wyżnym i Chorzelowie, trzy w pierwszym, niezrealizowanym projekcie dla Wadowic Górnych). Rozwiązania symetryczne charakteryzują się ciekawymi wieżami, zawierającymi czasem w partii wejścia „podcienie”, znane nam już z projektu „Ars” (Białoskórka — ryc. 33, zrealizowany kościół w Wadowicach Górnych). Są to częstokroć budowle bardzo piękne, o szlachetnych proporcjach i zgrabnej sylwecie⁴⁶.

Jednocześnie w ostatnim roku twórczej pracy (1906) zaczyna odchodzić Talowski od rozedrganej malowniczości na rzecz rozwiązań bardziej blokowych i syntetycznych, co, z powodu choroby, nie zaowocowało już, poza wzmiankowanym kościołem w Krościenku Wyżnym (ryc. 32), żadnymi nowymi projektami i realizacjami.

⁴⁴ P. T., *Konkurs ściślejszy na projekt kościoła Św. Elżbiety we Lwowie*, „Przegląd Techniczny”, 41, 1903, s. 367.

⁴⁵ C., *Kościół Św. Elżbiety we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1904, 43, s. 823—824; *Nowy kościół we Lwowie*, „Biesiada Literacka”, 1911, 46, s. 395.

⁴⁶ Kamionka Strumiłowa (proj. 1901): „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 19, 1901, s. 324, tabl. XX—XXVI; Chorzelów: zob. przyp. 28; Kaczyka: zob. przyp. 42; Wadowice Górne (real. 1913): Kornecki (prz. 28), s. 418; Białoskórka (proj. i real. 1905): „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 23, 1905, s. 243, tabl. XIX—XXI; Krościenko Wyżne: pierwszy projekt — 1899: „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 17, 1899, s. 116, tabl. XXIV—XXVII, drugi: 1906 (real. 1908—1912): „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 28, 1910, s. 242, tabl. XVI oraz ks. M. Pełczar, A. Lorens, 600 lat doli i niedoli Krościenka Wyżnego i Iskrzyni (1350—1950), mpis.

Jak powiedzieliśmy wcześniej, około roku 1900 pojawiły się w twórczości sakralnej Talowskiego innowacje dotyczące przede wszystkim struktury budowli (układy asymetryczne), rozwiązywania fasad (flankowanie ich małymi, ośmiobocznymi wieżyczkami) oraz kompozycji części chórowych (również flankowanych ośmiobocznymi wieżyczkami).

Układy asymetryczne najwcześniej zastosowane zostały w kościołach niemieckich i to zarówno katolickich, jak też protestanckich. Spotykamy je już w latach trzydziestych w. XIX, a to w związku z nawrotem do architektury starochrześcijańskiej oraz włoskiego romanizmu. Rozwiązania takie występowały głównie w dziełach szkoły berlińskiej, konkretnie zaś w twórczości Ludwika Persiusa i Augusta Stülera. Dziełem pierwszym był, nawiązujący do rzymskiej bazyliki San Clemente, kościół pokoju w Poczdamie (1841—1849), z asymetrycznie usytuowaną kampanilą⁴⁷; drugi natomiast układy asymetryczne z powodzeniem wykorzystywał nie tylko w dziełach związanych ze stylem arkadowym (kościół Św. Jakuba przy Oranienburgstrasse w Berlinie, 1844—1845; projekt kościoła dla Caputh, 1844—1846), ale i w neogotyckich (projekt kościoła ewangelickiego dla Otmuchowa, zrealizowany w 1859)⁴⁸.

Asymetryczne sytuowanie wież stosowane było również w architekturze drugiej połowy wieku XIX. Nie pomogły postanowienia tzw. *Eisenach Regulative* (1861). Dokument ten, dotyczący budownictwa protestanckiego, niezbyt przychylnie ustosunkowywał się do malowniczego i asymetrycznego grupowania brył⁴⁹. Pomimo to od lat osiemdziesiątych znów licznie pojawiały się budowle z wieżami usytuowanymi nie na osi fasady głównej. Wymieńmy tu: katolicki kościół Serca Jezusowego w Grazu, dzieło Georga von Hauberrissera (1879—1887, ryc. 34), protestancką świątynię w Holzhausen koło Kirchheim (Aage von Kaufmann, 1880) oraz dwa kościoły Otzena: Św. Jerzego w Berlinie (proj. 1892, real. 1894—1898, ryc. 35) i Św. Anny w Elblągu (1899—1901)⁵⁰. Dodajmy jeszcze i to, że pierwsze z wymienionych powyżej dzieł Otzena miało wnętrza dwunawowe z jedną nawą zdecydowanie szerszą.

Układy asymetryczne i dwunawowe popularne były również od lat czterdziestych w. XIX w Anglii, gdzie pod wpływem Augusta Welby N. Pugina wytworzył się specyficzny typ świątyni, który wycisnął zdecydowane piętno na kościołach Gilberta Scotta, Williama Butterfielda czy Williama White'a⁵¹.

Asymetrycznie ułożoną wieżę widzimy także w odrestaurowanym przez Juliana Zachariewicza po pożarze w roku 1886 kościele parafialnym w Stryju

⁴⁷ Börsch-Supan (prz. 20), s. 128—129.

⁴⁸ *Tamże*, s. 129—130 i 165; Układy asymetryczne w dziełach Stülera pojawiły się być może pod wpływem angielskim (zob. Muthesius (prz. 32), s. 38—39).

⁴⁹ Börsch-Supan (prz. 20), s. 48.

⁵⁰ Kościół Hauberrissera: F. Bouvier, *Sakralbauten*, [w:] S. Dimitriou, *Stadterweiterung von Graz*, Graz 1979, s. 85—92; kościół Kaufmanna: [K. E. O. Fritsch], *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, hrsg. von der Vereinigung Berliner Architekten, Berlin 1893, s. 320; kościoły Otzena: Bahns (prz. 8), s. 36.

⁵¹ S. Muthesius, *The High Victorian Movement in Architecture 1850—1870*, London—Boston 1972, s. 7—8.

(ryc. 36)⁵². Warto od razu nadmienić, że sposób rozwiązania fasady wejściowej tej budowli przywodzi na myśl fasadę katedry w Tarnopolu (ryc. 27). Oprócz podobnie usytuowanej wieży zwraca uwagę triada otworów okiennych (w Stryju jednakże ślepa), arkatura szczytu oraz zwieńczenie przypór ażurowymi konstrukcjami baldachimowymi.

Skąd wzięła się u Talowskiego skłonność do asymetrycznego grupowania brył i dwunawowej dyspozycji świątyni? Trudno na to pytanie dać jednoznaczną odpowiedź. Nasz architekt znał na pewno niektóre z wymienionych tu dzieł niemieckich i austriackich, a także przebudowę Zachariewicza w Stryju. Zauważmy jednak, że oba rozwiązania pojawiają się u niego po roku 1900, a więc zaraz po pobycie w Anglii, który miał miejsce w roku 1899⁵³. Dodajmy także i to, że projekt „Trio” współcześni uznali za utrzymany w „stylu gotyckim z przymieszką angielszczyzny”⁵⁴. Być może więc ostatecznym impulsem twórczym okazał się odrębny od kontynentalnego świat budowlany Wysp Brytyjskich, gdzie zresztą tego typu realizacji było znacznie więcej niż w Niemczech i Austrii.

Typ fasady z wielkim, ostrołukowym oknem i dwoma niewielkimi ośmiobocznymi wieżyczkami po bokach znamy głównie z gotyckiej i neogotyckiej architektury angielskiej. Przypomnijmy tu choćby pochodzącą z drugiej połowy wieku XV kaplicę Św. Jerzego w Windsorze⁵⁵, z dzieł dziesiętnastowiecznych zaś kościół Św. Augustyna w Westminster (J. L. Pearson, 1871—1898)⁵⁶ i projekt kościoła dla londyńskiej dzielnicy Ealing (J. D. Sedding, 1885—1888)⁵⁷. W końcu wieku XIX typ ów spotykany był również w architekturze wiedeńskiej. Stosował go tam przede wszystkim uczeń Schmidta, Richard Jordan, np. w kościele przy klasztorze Córek Bożej Miłości w Wiedniu (1890—1898)⁵⁸. Interesujące nas rozwiązanie znalazło także miejsce w konkursowym projekcie na kościół Zbawiciela w Warszawie, autorstwa architekta Kognowickiego (1901 — ryc. 37)⁵⁹. I znów trudno przesądzić, które z wymienionych źródeł inspiracji jest dla twórczości Talowskiego najprawdopodobniejsze. Najbliższe projektom „Trio”, „Si Deus nobiscum” i „Ars” wydają się jednak koncepcje Seddinga i Kognowickiego, obok wieżyczek wprowadzające ponad kruchtą ostrołuk z podobnym jak w wymienionych projektach żebrowaniem; zaś kaplicy w Zwierniku i kościołowi Serca Jezusowego w Nowym Sączu — rozwiązanie Jordana.

⁵² Łoza (prz. 7), s. 338; Stryj, [w:] *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 11, Warszawa 1890, s. 430.

⁵³ „Czasopismo Techniczne [krakowskie]”, 13, 1899, s. 77.

⁵⁴ [Eki]elski (prz. 40), s. 257; zob. też: *Sigma* (prz. 40), s. 15.

⁵⁵ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Warszawa 1976, s. 154 i ryc. 106.

⁵⁶ C. Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, ryc. 214.

⁵⁷ Muthesius (prz. 32), ryc. 94.

⁵⁸ Wagner-Rieger (prz. 5), s. 240.

⁵⁹ „Przegląd Techniczny”, 39, 1901, tabl. XL.

Motyw ośmiobocznych wieżyczek flankujących chóry zaczerpnął Talowski najprawdopodobniej od Otzena. Choć bowiem układ taki pojawił się już w twórczości Ernsta Zwirnera (apsyda kościoła Św. Apolinarego w Remagen, 1839—1843)⁶⁰ oraz A. Stülera (Lietzower Kirche, Berlin-Charlottenburg, 1851)⁶¹, to jednak najbliższe naszemu architektowi rozwiązanie prezentuje dopiero Hauptkirche w Rheydt (proj. 1898, real. 1899—1902)⁶², gdzie u nasady półokrągłej prezbiterialnej apsydy usytuował Otzen dwie smukłe, ośmioboczne wieżyczki, co bardzo przypomina część chórową kościoła Świętej Elżbiety.

Na zakończenie zwróćmy także uwagę na zależność dzieł Talowskiego od monachijskiego kościoła Św. Pawła, autorstwa wzmiankowanego już Georga von Hauberrissera (proj. 1890, real. 1892—1904, ryc. 38)⁶³. Daleko idące podobieństwa dostrzec można pomiędzy tą świątynią, a projektem „Ars” (wieża-kopuła z latarnią w krzyżu, sposób rozwiązania wież) oraz katedrą w Tarnopolu (znów forma masywnej wieży-kopuły z malowniczą latarnią).

ELEMENTY WYPOSAŻENIA WNĘTRZ KOŚCIELNYCH

Teodor Talowski, podobnie jak i inni architekci dziewiętnastowieczni, projektował również elementy wyposażenia wnętrz kościelnych. Spod jego ręki wyszły: neomanierystyczne ławki kolatorskie dla Dobrzechowa (1895) i Gorlic (1897)⁶⁴, neoromańskie ambony dla Dobrzechowa (1895) i Suchej Beskidzkiej (1901)⁶⁵ oraz świecznik (1895) i projekt ołtarza (1899) znów dla świątyni dobrechowskiej⁶⁶.

Najciekawsze spośród nich są dzieła dla Dobrzechowa; szczególnie zaś ambona i projekt ołtarza. Ambona (ryc. 39), usytuowana w narożniku pomiędzy transeptem i chórem kościoła, składa się z masywnej mównicy wspartej na pięciu ciężkich podporach (czterech narożnych i jednej umieszczonej w punkcie centralnym) oraz lekkiego zwieńczenia. Zwieńczenie to przybrało formę przystawionej do wewnętrznego narożnika świątyni kolumny z dmącym w trąbę aniołem. Od góry zamyka je gotycki baldachim.

⁶⁰ Börsch-Supan (prz. 20), s. 161; Ch. Baur, *Neugotik*, München 1981, s. 103.

⁶¹ Börsch-Supan (prz. 20), s. 165.

⁶² Bahns (prz. 8), s. 152—153.

⁶³ C. H. Baer, *Die Kirche zu St. Paul in München*, „Die christliche Kunst”, 1, 1904—1905, s. 97—106.

⁶⁴ PK (prz. 1), tabl. 43, 58.

⁶⁵ Dobrzechów: *tamże*, tabl. 39; Sucha Beskidzka: „Architekt”, 2, 1901, szp. 63—66; „Architekt”, 3, 1902, tabl. 61.

⁶⁶ PK (prz. 1), tabl. 44; „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”, 18, 1900, s. 95, tabl. XXI; „Architekt”, 1, 1900, szp. 80—82, 86. O projektowaniu przez Talowskiego elementów wyposażenia wnętrz kościelnych wspomina również Beiersdorf (prz. 28), s. 402.

Ambona dobrzechowska konstrukcją swą nawiązuje do włoskich dzieł okresu średniowiecza (system pięciu podpór), ikonograficznie zaś (pomijając typowego dla ambon, dmącego w trąbę anioła) łączy się z tematyką pasyjną poprzez umieszczenie na ścianach mównicy głów *Matris Dolorosae* oraz cierpiącego Chrystusa w cierniowej koronie.

Natomiast neogotycki ołtarz (ryc. 41), który pozostał jedynie w sferze projektów, przeznaczony był do ustawienia w apsydzie chórowej. Składać się on miał z mensy oraz stojącej na niej nadbudowy, złożonej: w części środkowej z tabernakulum (zwieńczonego ażurową konstrukcją cyborium), po bokach zaś z dwu kondygnacji stopni dla świec. Uzupełnieniem tej kompozycji miało być „retabulum” o formie trzech, wmontowanych w ściany apsydy chórowej, płaskorzeźbionych płyt, pokrytych przedstawieniami figuralnymi (ryc. 40).

Zanim przypatrzymy się bliżej całemu zespołowi ołtarzowemu, zatrzymajmy się na chwilę przy mensie z cyborium. Tego typu rozwiązania, powstające w oparciu o autentyczne zabytki gotyckie z wieku XIII, występowały już w 1 połowie w. XIX, a ostateczną kodyfikację otrzymały w *Dictionnaire raisonné de l'architecture française [...]* oraz praktycznej działalności projektowej Eugène Viollet-le-Duca⁶⁷. Ich popularność w 2 połowie w. XIX była ogromna, dlatego też rozwiązania Viollet-le-Duca mogą być traktowane w naszym przypadku jedynie jako daleki, choć realny pierwowzór.

Nie występują natomiast nigdzie w pracach francuskiego architekta i archeologa tego typu „retabula”, co wzmiankowane powyżej kamienne płyty, które wmontowane miały być w apsydę dobrzechowskiej świątyni. Pewną analogią stosunku łączącego mensę z płytami mogą być jedynie dekoracje malarskie ścian apsydialnych kościołów angielskich (np. kościoła Św. Piotra w Vauxhall, 1860, gdzie ponad wolno stojącym ołtarzem ukazano pięć scen pasyjnych⁶⁸ czy londyńskiego St. James the Less, 1862—1865, w którym sgraffitowe postaci świętych towarzyszą mensie⁶⁹) oraz niemieckich dzieł Otzena (choćby kościół pokoju w Hamburgu-Altonie, z malowanymi kwaterami o tematyce chrystologicznej, z tym, że powyżej rozbudowanej struktury ołtarzowej z własnym retabulum⁷⁰). Natomiast zastosowanie płaskorzeźb jest, jak się przy obecnym stanie badań wydaje, pomysłem Talowskiego. Płaskorzeźby owe przedstawiają w syntetycznym skrócie dzieje zbawienia od grzechu pierworodnego i wypędzenia z raju (scena I), poprzez Boże Narodzenie (scena II) do ofiary krzyżowej Chrystusa (scena III), ujętej w sposób symboliczny, do czego przyjdzie jeszcze nam wrócić. Formą swą nawiązują zaś wyraźnie do sztuki włoskiego renesansu.

⁶⁷ E. Viollet-le-Duc, *Autel*, [w:] tegoż, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 2, Paris [b. d.], s. 15—56; J. M. Leniaud, *Débats sur le bon emploi du néogotique: l'affaire du maître-autel de la cathédrale de Clermont-Ferrand*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français”, 1979, s. 250—251.

⁶⁸ Muthesius (prz. 51), ryc. 107.

⁶⁹ Mignot (prz. 56), ryc. 208.

⁷⁰ Bahns (prz. 8), ryc. 103.

Analiza treści ideowych, zawartych w budowlach sakralnych Talowskiego, objąć musi dwie grupy problemów. Pierwsza z nich dotyczy wyboru i interpretacji stylów historycznych zastosowanych we wznoszonych przezeń kościołach, druga zaś wyjaśnienia integralnie z architekturą związanych motywów rzeźbiarskich i epigraficznych (krucyfiksy, symbole Ducha Świętego, figury świętych, inskrypcje).

Z analitycznych opracowań dotyczących problemu treściowej wymowy historycznych kostiumów stylowych stosowanych w architekturze wieku XIX wiemy, że style średniowieczne, a szczególnie gotyk, uważane były za „chrześcijańskie” i stąd najodpowiedniejsze dla budowli sakralnych (tak katolickich, jak i protestanckich)⁷¹. Potwierdzają to słowa samego Talowskiego, który w wykładzie *Style u narodów czynnych* (1902) nazwał gotyk „realnym ideałem” sztuki, „w którym duch ludzki rozwojem swych zdolności, owiany wiarą w Boga prawdziwego — wylania niebotyczny wykwit Chrześcijaństwa — a potęgę sztuki na chlubę narodów czynnych”⁷². Dodajmy także i to, że owe zachwyty odnosiły się do gotyku najwcześniejszego, czyli, jak pisał Talowski, „stylu przejściowego”, który „zatrzymuje romańskie łuki okrągłe w dekoracji — a w konstrukcji używa ostrych”⁷³. W przeciwieństwie do tego wykwiutnego stylu, gotyk późniejszy „zyskuje na lekkości [...] — lecz cóż? — mimo tego genialnego artyzmu — przedobrzał — rozdrobnił się coraz więcej, zanikły szlachetne szczegóły okresu przejściowego i zmarniał — przez co? przez zbyt dokładne, ścisłe i niewolnicze ujęcie fantazji pod cyrkiel”⁷⁴. Widzimy więc, że wybór stylu był dla Talowskiego problemem natury tak ideowej (gotyk jako styl chrześcijański), jak i estetycznej (wybrać należało najlepszy jego „odcienie”). Stąd też nasz architekt, zgodnie z własnymi preferencjami, budował najwięcej w „stylu przejściowym”, który odpowiadał zarówno jego indywidualnemu poczuciu piękna, jak również spełniał wymagania stawiane architekturze chrześcijańskiej (jako styl „religijny”).

Przejdźmy teraz do drugiej grupy problemów. Kościoły naszego architekta ozdabiane były rzeźbami przedstawiającymi świętych, symbol Ducha Świętego, Matkę Boską i ukrzyżowanego Chrystusa. Figury świętych rysowane przez Talowskiego na projektach są, jak wiemy, niemożliwe do identyfikacji ze względu na brak atrybutów i jednakowe, powtarzające się gesty rąk. Dowodzi to braku bezpośredniego zainteresowania twórcy dla znaczenia tych przed-

⁷¹ P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki”, 11, 1973, s. 65—68; tenże, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, tamże, 15, 1979, s. 54—69; W. Bałus, „Mistyczna” wizja gotyku w wieku XIX, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie”, XXXI/2, lipiec—grudzień 1987, s. 63—64.

⁷² T. Talowski, *Style u narodów czynnych*, „Czasopismo Techniczne [łwowskiel]”, 20, 1902, s. 279.

⁷³ Tamże, s. 280.

⁷⁴ Tamże.

stawień, do których większą wagę przywiązywali zapewne dopiero użytkownicy (i zarazem fundatorzy) kościoła. Oni też ustalali jakich świętych pragnąć mieć na fasadach swoich świątyń. Jedynie, o czym już pisaliśmy, projekt kościoła dla Jezowego ma wyraźnie maryjny charakter, dzięki umieszczeniu na fasadzie głównej figury Madonny z Dzieciątkiem oraz inskrypcji *Salve Regina — Ora pro nobis*.

W przeciwieństwie do swoistego braku zainteresowania figurami świętych, do krucyfików, umieszczanych na fasadach głównych kościołów, przywiązywał Talowski, jak się wydaje, dużą wagę. Świadczy o tym przede wszystkim niezwykła staranność, z jaką wkomponowywał je w strukturę fasad. Krucyfiksy pojawiają się bądź na wieży (np. Dobrzechów — ryc. 1, Łańcut — ryc. 6), bądź na ścianie frontowej kościoła (np. Jezowe — ryc. 7, Kamień — ryc. 10), bądź w ażurowym zwieńczeniu fasady (Przyszowa). Czasem wkomponowane są w okna: krzyżowe (Dobrzechów — ryc. 1), ostrołukowe (Kamień — ryc. 10, Wrocanka, Libiąż — ryc. 15, Chorzelów) lub okrągłe (niezrealizowane projekty na kościół Jezuitów w Krakowie, 1905⁷⁵ i na kościół w Wadowicach Górnych — ryc. 42); czasem umieszcza je architekt na oknach, niezależnie od biegu maswerków i laskowań (projekty i realizacja kościoła Św. Elżbiety we Lwowie — ryc. 22, 23, 28) lub ponad nimi (Łańcut — ryc. 6, Sucha Beskidzka, projekt kościoła w Chorzelowie — ryc. 31). W jednym przypadku (kościół Serca Jezusowego w Nowym Sączu — ryc. 21) krucyfiks usytuowany został bezpośrednio na litej ścianie wieży, pozbawionej otworu okiennego.

Wszystkie krucyfiksy ściśle łączą się ze strukturą architektury. I tak: belka pionowa krzyża zawsze wyznacza oś pionową wieży lub fasady, belka pozioma zaś przypada zazwyczaj w miejscu istotnym dla podziału horyzontalnego budowli. Może nim być początek łuku okna (Wrocanka, Libiąż — ryc. 15) lub kolejne „załamanie” zwielokrotnionej wimpergi (Sucha). Czasem zaś owej belce podporządkowany jest podział poziomy (okno krzyżowe w Dobrzechowie — ryc. 1, maswerk rozety u jezuitów, dekoracja wieży w Nowym Sączu — ryc. 21). Dowodzi to tym bardziej faktu integralnego powiązania wyobrażenia Ukrzyżowanego z architekturą kościołów, swoistej jego „geometryzacji”, której najdobitniejszym wyrazem jest witrażowa figura *hominis ad circulum et ad quadratum* (ryc. 43), zawarta przez Talowskiego w rozetach projektów świątyń dla Wadowic Górnych (ryc. 42) i krakowskich jezuitów⁷⁶.

Skąd jednak w ogóle pomysł umieszczenia na fasadzie kościelnej krucyfiksu? Jak już pisaliśmy, bezpośrednim źródłem inspiracji był w tym przypadku kościół Św. Elżbiety w Wiedniu, gdzie na jednej z fasad transeptu znaleźliśmy podobny motyw (ryc. 3). Wywodzi się on zaś niewątpliwie z interpretacji średniowiecznych zespołów rzeźbiarskich zdobiących głównie obramienia i tym-

⁷⁵ „Czasopismo Techniczne [lwowski]”, 28, 1910, tabl. XV; L. Kontkowski, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, „Nasza Przeszłość”, 64, 1985, s. 122—123.

⁷⁶ Na temat „figur witrażowskich” zob. L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] t e g o ż, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 468—471.

panony portali romańskich i gotyckich kościołów. Nie można też zapomnieć o brązowym krucyfiksie Starcka, norymberskim dziele Wita Stwosza, umieszczonym pierwotnie na cmentarzu, lecz jeszcze w czasach nowożytnych przeniesionym na zachodnią fasadę kościoła Św. Sebalda⁷⁷, a także o oknach z podziałem krzyżowym w typie wzmiankowanego już okulusa w kościółku Św. Jana we Lwowie.

W w. XIX do zwyczaju zdobienia rzeźbami tympanonów portali świątyń powrócono, obok innych tematów ikonograficznych wykorzystując także wyobrażenie Męki Chrystusa. Spotykamy je w głównym portalu kościoła Ste-Clotilde w Paryżu (Franz Christian Gau, 1846—1857)⁷⁸, a także ponad ościeżkami portalu głównego w projekcie kościoła w Ciechocinku. Ten drugi, wzmiankowany już przykład, jest dla nas bardziej interesujący, pokazuje bowiem jakby etap przejściowy pomiędzy rozwiązaniem tradycyjnym (scena rzeźbiarska w tympanonie), a dziełami Talowskiego; wyobrażenie krucyfiksu odrywa się bowiem, po pierwsze — od „historycznej” sceny Ukrzyżowania i, po drugie — od miejsca, w którym rzeźby dotąd były umieszczane.

Jak się też wydaje, sam Talowski zainteresowany był chyba tematyką pasyjną. Dowodzi tego opatrzenie dobrzechowskiej ambony (o czym już pisaliśmy) wizerunkami cierpiącego Chrystusa i Matki Boskiej Bolesnej, podpisanymi *Ecce Homo* i *Mater Dolorosa* (ryc. 39). Pasyjny akcent pojawia się też w projekcie płaskorzeźb ołtarzowych dla tego kościoła, w scenie trzeciej (ryc. 40), ukazującej grupę *Pietà*, u stóp krzyża z hostią pośrodku, na którą wskazuje ręką Bóg Ojciec. Scena ta łączy tradycyjny temat ikonograficzny (*Pietà*) z typowo dziewiętnastowiecznym motywem „dewocjonalnym”, jakim jest krzyż z hostią. To bowiem w dewocjonalniach właśnie, w tym przypadku głównie w masowo produkowanych obrazkach o tematyce religijnej, oprócz wyobrażeń Osób Boskich, świętych czy scen o charakterze alegoryczno-symbolicznym (np. prawdziwa droga ludzkiego życia, dobroć i miłość Boga, znikomość świata doczesnego), przedstawiano też za pomocą „znaków ideograficznych” problemy teologiczne, dotyczące np. kultu Serca Jezusa czy właśnie Eucharystii⁷⁹. W naszym dziele krzyż z hostią wskazuje na zbawczy charakter ofiary Chrystusa, wyrażonej tematem *Pietà*. Ofiara ta powtarza się zaś w formie bezkrwawej w każdej Mszy świętej, co od wieków ikonografia ksiąg liturgicznych wykorzystywała zestawiając scenę Ukrzyżowania ze słowami *Te igitur...*, rozpoczynającymi Kanon⁸⁰. Miejscem sprawowania tej

⁷⁷ F. Machilek, *Die Entschließung der Nürnberger archivalischen Quellen zum Leben und zu den Werken des Veit Stoss*, [w:] *Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, s. 29.

⁷⁸ Krakowski 1979 (prz. 71), ryc. 12.

⁷⁹ Zob. *Un siècle d'images de piété 1814—1914*, katalog wystawy w Musée-Galerie de la Seita, 1984, *passim*. Za udostępnienie tego katalogu dziękuję mgr Krystynie Czerni.

⁸⁰ Zob. np. H. Małkiewiczówna, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tloczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 8, 1972, *passim* oraz s. 106.

bezkrwawej ofiary jest natomiast kościół, zatem nie będzie chyba błędem stwierdzenie, że krucyfiksy na fasadach świątyń Talowskiego ten właśnie fakt obrazują.

Zbawczy charakter ofiary Chrystusa pokazuje też, bardzo bliski tym dziełom naszego architekta, w których krucyfixs wpisany jest w podziały okna, obraz *Grób księcia*, namalowany w roku 1816 przez Karla Friedricha Hampego⁸¹. Obraz ten (ryc. 45) przedstawia gotycką kaplicę grobową, zalaną różowym światłem, wpadającym przez ostrołukowe okna, z których jedno, usytuowane na wprost wejścia, zawiera po wewnętrznej stronie, jakby na podobieństwo witrażu (ryc. 44), wtopiony w maswerki krucyfixs⁸². Autor obrazu tworzył w Berlinie, wzorował się więc zapewne na ideach Schinkla, zawartych w projekcie mauzoleum dla królowej Luizy (1810). Projekt ten przewidywał neogotycką budowlę, w rejonie tumbi suto oświetloną ogromnymi, czerwonymi oknami, symbolizującymi „drugą stronę” — „świat wieczny”⁸³. Hampe ideę tę dookreślił figurą Ukrzyżowanego, sugerując, że przejście z „tego” do „tamtego” świata może być, dzięki ofierze Chrystusa, zbawieniem ludzkiej duszy⁸⁴.

U Talowskiego krucyfiksy znajdują się na zewnątrz budowli. Można więc chyba powiedzieć, że o ile obraz Niemca pokazuje drogę duszy ludzkiej od ciemności wnętrza do jasności zewnątrz, czyli od doczesności do wieczności, o tyle w tym drugim przypadku usytuowana na oknie postać Ukrzyżowanego „zbiera” niczym soczewka idące z nieskończoności światło, czyniąc z opatrzonego nią kościoła miejsce uprzywilejowane, swoiste „centrum świata”, a więc strefę *sacrum*⁸⁵. Krucyfiksy Talowskiego są niejako „znakami” owego *sacrum*,

⁸¹ W. Geismeyer, *Die Malerei der deutschen Romantiker*, Dresden 1984, s. 285—287.

⁸² Reprodukowany na ryc. 44 fragment witrażu z katedry w Châlons-sur-Marne przytaczamy jedynie z uwagi na formalne podobieństwo kompozycji owej sceny do omawianych wyżej projektów Talowskiego (Wadowice Górne — ryc. 42 i projekt krakowskiego kościoła Jezuitów). Pamiętamy bowiem, że sens kolistego tła ma w niej, nieobecna (chyba) w koncepcjach naszego architekta, wymowę eucharystyczną (nawiązanie do kształtu hostii). Por. L. Grodecki, *À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, [w:] *L'art mosan*, Paris 1953, s. 161—170.

⁸³ J. Gaus, *Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum*, „Aachener Kunstblätter”, 41, 1971, s. 254—263; A. Billert, *Mauzoleum królowej Luizy Karla Friedricha Schinkla*, [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań 1980, s. 85.

⁸⁴ Warto dodać, że w obrazie Caspara Davida Friedricha *Opactwo w lesie dębowym*, kondukt pogrzebowy przechodzi przez portal zrujnowanego kościoła, wewnątrz którego umieszczony jest krucyfixs. Obraz ten, pokazany na Berlińskiej Wystawie Akademickiej w 1810, jednoznacznie dowodzi, że romantyzm niemiecki znał interpretację Ukrzyżowanego Chrystusa jako bramy pomiędzy „tym” i „tamnym” światem. Zob. H. Börsch-Supan, K. W. Jähniß, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), poz. 169; *Caspar David Friedrich 1774—1840*, katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle w 1974, München 1981², poz. 78).

⁸⁵ M. Eliade, *Sacred Architecture and Symbolism* [w:] tegoż, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, wyd. D. Apostolos-Cappadona, New York 1986, s. 107—109. Zagadnienie *sacrum* w architekturze wieku XIX szerzej analizuję w pracy: *Sztuka—idea—sacrum. Uwagi o dziewiętnastowiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak”, 439, 1991, s. 53—65.

symbolami ukazującymi zbawczy charakter ofiary Chrystusa oraz jej kontynuację w ofierze Mszy świętej, sprawowanej w kościele, który zdołają.

To znaczenie dookreślone jest przez pojawiające się na kilku budowlach symbole Ducha Świętego (por. ryc. 10, 15). Zdaje się on zstępować pod postacią gołębia do kościołów, dobitniej jeszcze obrazując ich specyficzną, sakralną rolę oraz sakralny charakter przestrzeni jaką tworzą⁸⁶.

ZAKOŃCZENIE

Jak najogólniej scharakteryzować kościoły Talowskiego? Rzeczą najbardziej rzucającą się w oczy jest chyba niezwykła dbałość o zgrabne i „syntetyczne” uformowanie sylwety zewnętrznej. Kościoły naszego architekta robią wrażenie bardzo kształtnych i „zespólnych”, bez względu na to, z której strony się na nie patrzy. Bryły piętrzą się ku górze, kulminację uzyskując w partii wież, zawsze niezwykle starannie zaprojektowanych. Owe wieże, co podkreślał już Ekielski, są też jedną z typowych „wizytówek” jego świątyń⁸⁷.

Pomimo wzmiankowanej kształtności i „syntetyczności” nie można się jednak oprzeć wrażeniu jakiegoś „niezaspokojenia” czy „poruszenia” charakteryzującego całość kompozycji brył. Jest to wynikiem zastosowania przez architekta kryteriów estetyki malowniczości⁸⁸. Cechami typowymi są też: łączenie cegły z kamieniem, nietynkowanie elewacji świątyń, stosowanie układów przestrzennych pseudobazylikowych lub centralno-podłużnych, budowanie fasad głównych i transeptowych z ponakładanych na siebie taflí muru, specyficzne formy wież (z „latarniami” lub „akordami” laskowań w partiach szczytowych), wreszcie umieszczanie na zewnątrz monumentalnych krucyfików. Trzeba jednak dodać, że wszystkie one (poza materiałem budowlanym i motywem krucyfiksu) różnie wyglądały w różnych okresach twórczości Talowskiego. Spróbujmy zatem rzecz uściślić.

Twórczość naszego architekta ogólnie podzielić można na trzy fazy⁸⁹. Jednakże dla dzieł sakralnych narzuca się raczej podział na dwa okresy: pierwszy obejmujący lata 1888—1900 i drugi pomiędzy 1900—1906.

Powstające w okresie pierwszym dzieła komponowane były symetrycznie w układach pseudobazylikowych lub łączących dyspozycję krzyżową z centralną. Ta druga tendencja przeważa, a jej istotą wydaje się próba integracji przestrzeni wewnętrznej poprzez spajanie obu przeciwstawnych względem siebie koncepcji budowli. Podobnie integracyjny charakter ma też

⁸⁶ Na temat ikonografii Ducha Świętego zob.: *Heiliger Geist*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 2: Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970, s. 228—229 (tam dalsza literatura).

⁸⁷ W. Ekielski, *Recenzja z „Projektów kościołów” Teodora Talowskiego*, „Czasopismo Techniczne [krakowski]”, 11, 1897, s. 123; Beiersdorf (prz. 28), s. 401.

⁸⁸ Bałus (prz. 28), s. 120—121 i 131—135.

⁸⁹ *Tamże*, s. 122—128.

budowanie fasad transeptu z pulpitemo załamującej się ku górze tafli muru; tafli dążącej jakby w rytmie *staccato* ku trójkątnemu zwieńczeniu. Charakterystyczne są też zakończenia hełmów wież, przybierające formę malowniczych, gotycko-barokowych latarni. Po roku 1895 dołącza się również budowanie fasad z nakładanych jedna na drugą form (co szczególnie dobrze widoczne jest w dolnej partii wieży kościoła w Suchej Beskidzkiej) oraz dekorowanie zewnętrznych gzymsów koronujących motywem ostrokątnych arkadek.

Po roku 1900, czyli w okresie drugim, Talowski zaprzestaje eksperymentów z układami centralno-podłużnymi. Jednocześnie największą nowością staje się stosowanie przez naszego architekta kompozycji asymetrycznych. Ponadto zmianie ulegają formy wież oraz sposób rozwiązywania fasad głównych. Wieże uzyskują nowy rodzaj zwieńczeń, dekorowanych laskowaniami i ujętych w narożne baldachimy. Fasady natomiast niejednokrotnie flankowane są niewielkimi, ośmiobocznymi wieżyczkami (motyw ten występuje, dodajmy dla porządku, już od r. 1899). Pojawiają się też nowe formy dekoracji gzymsów, a mianowicie półokrągłe arkadki i towarzyszące im czasem poniżej prostokątne, smukłe wycięcia w murze.

Cała twórczość Talowskiego, jak już pisaliśmy, przynależy do późnego historyzmu. Zaznacza się to tak w jego podejściu do neostylów, jak i w sposobie kształtowania form, brył i przestrzeni budowli. Architekt zrywa z zasadą „czystości stylowej” preferując mniej „ortodoksyjny” i bardziej eklektyczny „styl przejściowy” (w miejsce neogotyku „katedralnego”). Jego dzieła są też malowniczo rozedrgane, co szczególnie dobrze widać w partii filigranowo zwieńczonych wież. I ten właśnie rys malowniczości nadaje im specyficznego oraz niepowtarzalnego wyrazu, pozwalając bezbłędnie rozpoznać prace Talowskiego wśród licznych budowli sakralnych powstałych w Galicji na przełomie wieku XIX i XX.

THE SACRED ARCHITECTURE OF TEODOR TALOWSKI

Summary

The architect Teodor Talowski (1857—1910), active first in Cracow and from 1901 in Lvov, built a large number of Roman-Catholic churches in Southern Poland.

1. The Early Work. The first church of Talowski was erected at Dobrzechów (ill. 1). This Neo-Gothic pseudo-basilica with a transept and one tower is a typical example of a medium-sized parish church, whose type developed in the Rhenish and Viennese milieus in the second half of the 19th century. Talowski's structure is closely linked with the church of St Elizabeth in Vienna (H. Bergmann, ill. 2), owing to a similar pseudo-basilican spatial arrangement, a similar mode of articulating the interior (massive columns separating the nave from the aisles), and the same kind of building material (brick used for the structural mass of the building and limestone for window

surrounds and portals). Likewise, the monumental crucifix to be seen on the window of the tower of the Dobrzechów church can also be found on the west facade of the transept of the church in Vienna (ill. 3). However, the motif of the needle spire surmounting the tower of the church at Dobrzechów resembles Johannes Otzen's works (ill. 4).

Besides, Talowski designed for the Dobrzechów church its furnishings, only partly executed, i.e. a pulpit (ill. 39), altar (ill. 41), and chandelier.

2. The 1890s. The church at Dobrzechów was Talowski's youthful creation, only his subsequent works acquiring a decidedly individual stamp. They were characterized above all by their great picturesqueness, particularly remarkable in the towers. He published his designs from the '90s in the book, *Projekta kościołów (Designs of Churches)*, in 1897. These designs may be divided into two groups taking as the criterion of division the spatial programme of the building.

2.1. Longitudinal buildings. The churches at Łañcut (ill. 6) and Jeżowe (ill. 7, 8) are pseudo-basilicas. Both were designed in the so-called "Transitional [Romanesque-Gothic] style". Especially noteworthy is the church tower at Łañcut — massive, with large openings in the belfry, and a lantern. It resembles the tower of St Elizabeth's in Vienna, while the lantern recalls the structures of German architects (e.g. Ch. F. Leins, the church of St John in Stuttgart, 1876).

The church at Sucha Beskidzka (ill. 9) is single-aisled. However, it has a choir with an ambulatory. The ambulatory includes an octagonal chapel which opens through a tall arcade into the chancel, there by the space of this part of the church giving the impression of fluidity. The inclusion of the chapel in the ambulatory and the nave-choir sequence is connected, we believe, with its sepulchral function (here were buried the founders of the church).

2.2. Buildings on a centralizing plan. Talowski frequently combined the central plan of a building (a square) with the longitudinal one (a Latin cross). At first neither of these elements predominated (Kamień, ill. 10, 11) but later the cruciform plan began to "take over" (initially the square was changed into a polygon — Bóbrka, ill. 12—14 — next to be transformed into an octagon but with the crossing extended — Przystowa), and, finally, the cruciform part became taller than that built on the plan of a square (Libiąz, ill. 15).

The centralization of the church space in the 19th century derived from two sources: one was the aspiration to unify the interior (the Neo-Gothic church of Maria am Siege in Vienna, F. von Schmidt, and Otzen's numerous works such as, e.g., Friedenskirche, Hamburg-Altona, ill. 18), and the other the supplementing of the cruciform plan with four side annexes enclosing a square (T. Hansen, the chapel in the Lutheran cemetery in Vienna, ill. 19; J. Zachariewicz, the church at Zarzeczce, ill. 20).

3. The Years 1900—1906. Around 1900 new ideas appeared in Talowski's work. He introduced the asymmetric arrangement of masses (a single tower not on the axis of an edifice — ill. 31, 32; lack of symmetry in the arrangement of towers — ill. 22, 23, 27, 28), the double-nave disposition of the interior (ill. 24, 25), facades flanked by octagonal turrets (ill. 17, 42), and massive tower-domes over the crossing (ill. 26, 27).

The architect's most important work was the church of St Elizabeth in Lvov. Talowski sent four designs (ill. 22—27) for a competition (1903); one of them, entitled "Trio" (ill. 22), won the first prize. Its modified version was the basis for realization (ill. 28, 29).

Talowski's structures raised after 1900 clearly show the influence of German and perhaps also English architecture, since the double-nave arrangement was practised both in the German countries (e.g. Otzen, the church of St George in Berlin, ill. 35) and in the British Isles. The asymmetry of towers is derived from Otzen (ill. 35), G. von Hauberrisser (ill. 34), and Zachariewicz (ill. 36). A tower-dome over the crossing can be found in the church of St Paul in Munich (Hauberrisser, ill. 38).

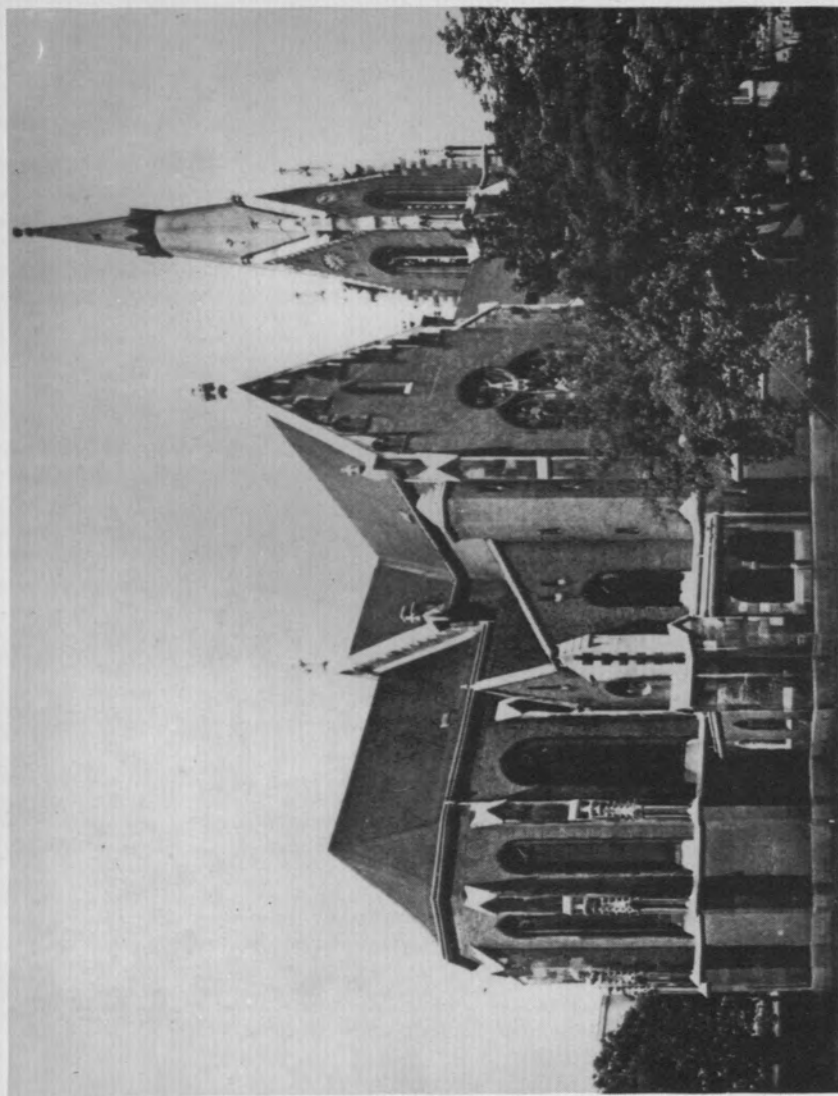
4. Symbolic Meaning. Talowski's churches are consistently kept in neo-mediaeval attire, mainly Neo-Gothic and "Transitional". The architect maintained that the Gothic had been the most Christian of all styles throughout history. (Such a view had been popular since the Romantic

period). He also believed that the most perfect stage of this style was the moment of its arising from the Romanesque.

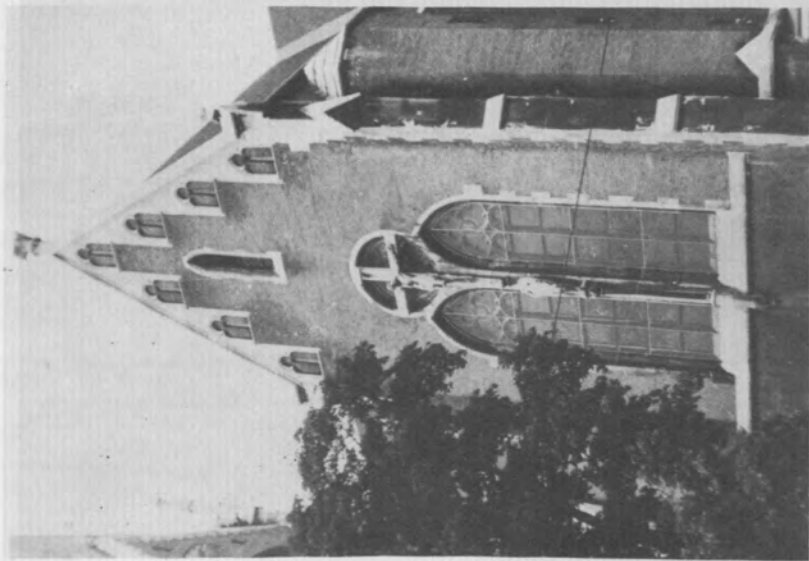
The crucifix motif, so frequent on the facades of Talowski's churches, may be interpreted as a manifestation of his wish to underline their religious function. The Crucifixion has accompanied the beginning of the Canon in missals; the Eucharistic sacrifice is celebrated in a church. The Crucifixion theme in mediaeval glass-painting (ill. 44) also had the Eucharistic sense. On the other hand, a crucifix on the window sill in K. F. Hampe's *Tomb of a Prince* (ill. 45) signifies that the transition from "this" to "the other" world is effected through Christ, since His death opened for man the way to Heaven. Finally, the crucifix inscribed in a circle (ill. 42) may express perfection, similarly as does the so-called "Vitruvian figure" (ill. 43).



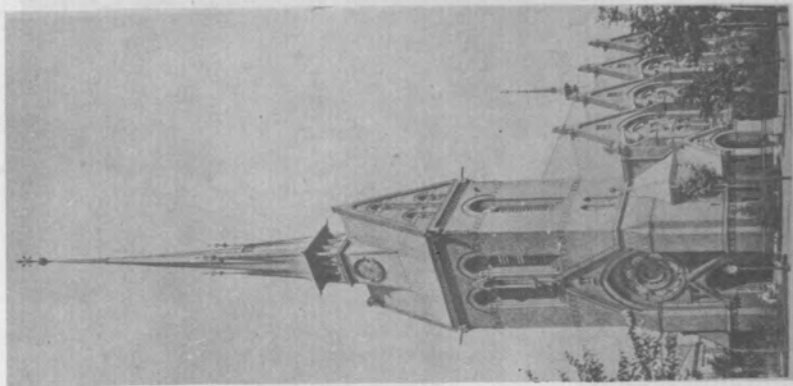
1. Teodor Talowski, projekt kościoła w Dobrzechowie, 1888



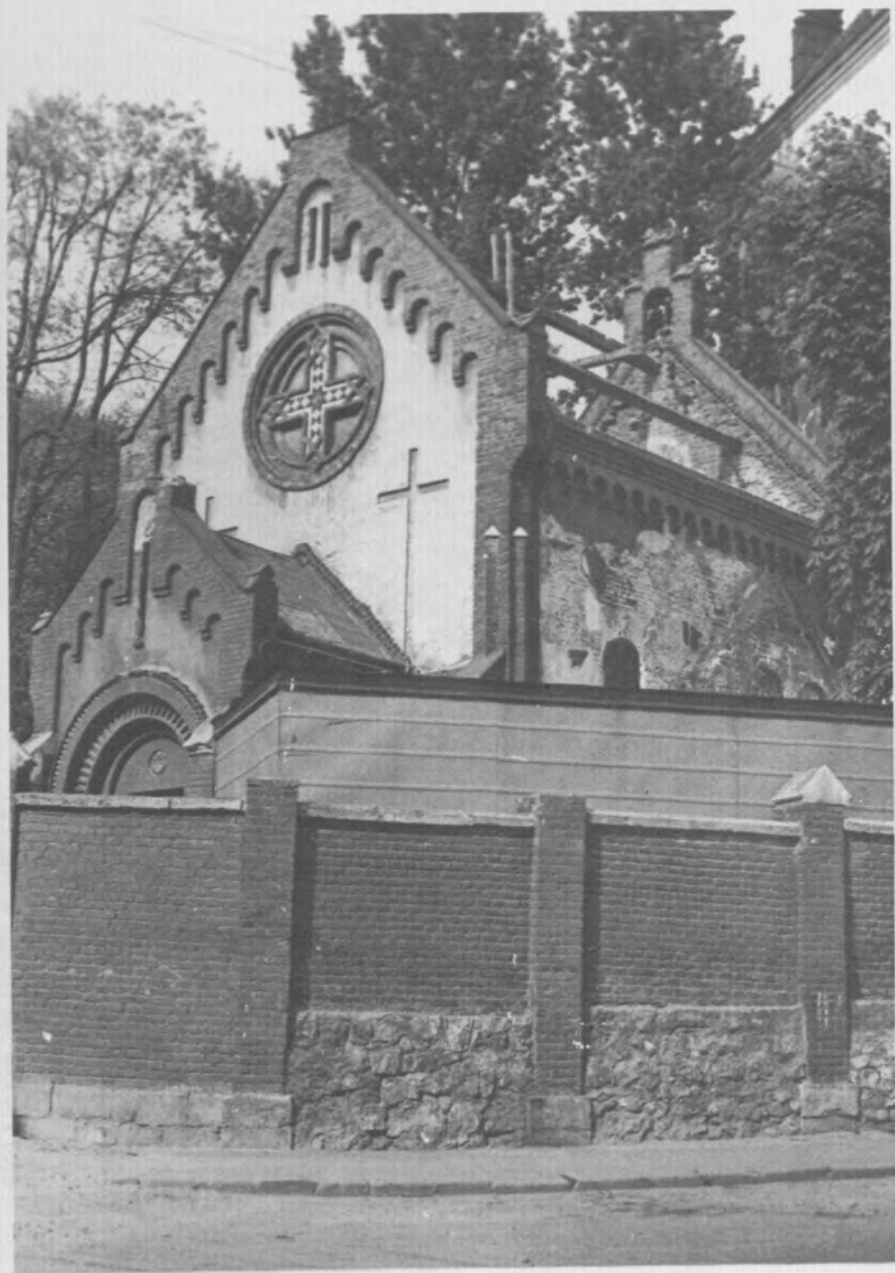
2. Hermann Bergmann, kościół Św. Elżbiety w Wiedniu, 1859—1868



3. Hermann Bergmann, fragment zachodniej elewacji transeptu kościoła Św. Elżbiety w Wiedniu



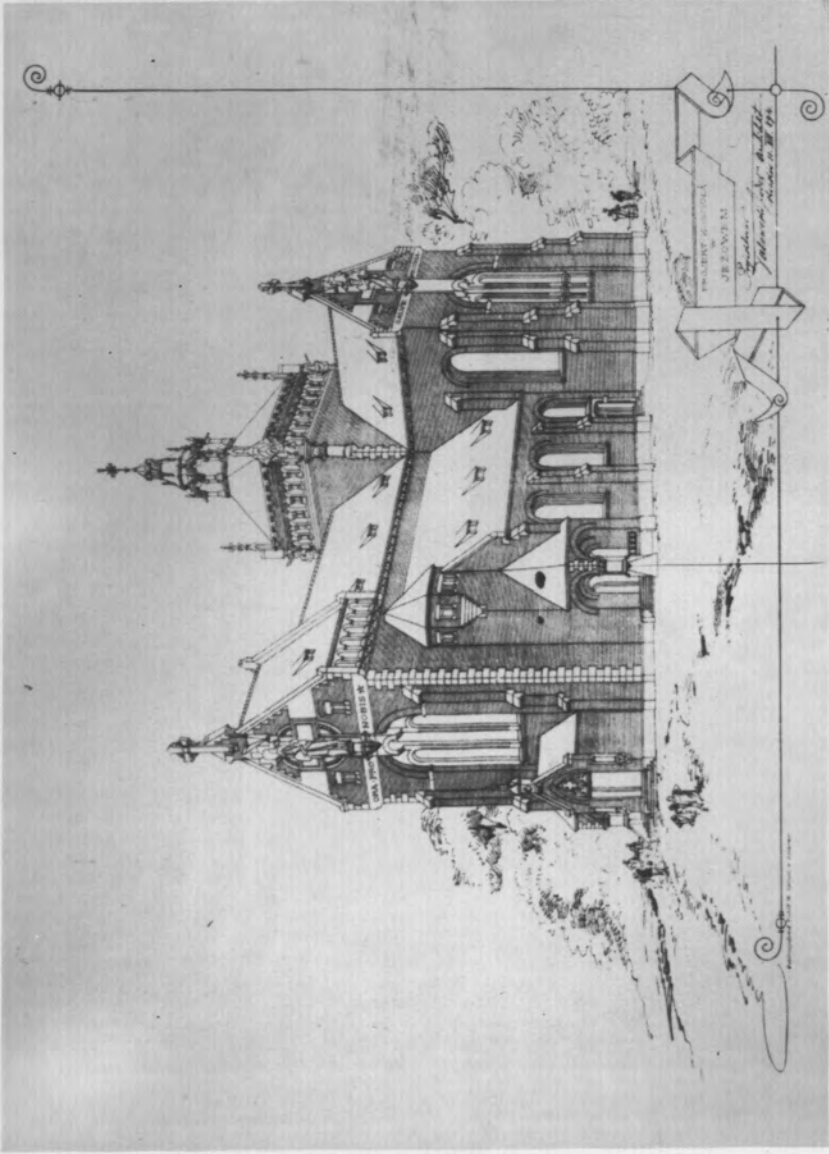
4. Johannes Otzen, kościół pokoju w Hamburgu-Eilbek, 1883—1885



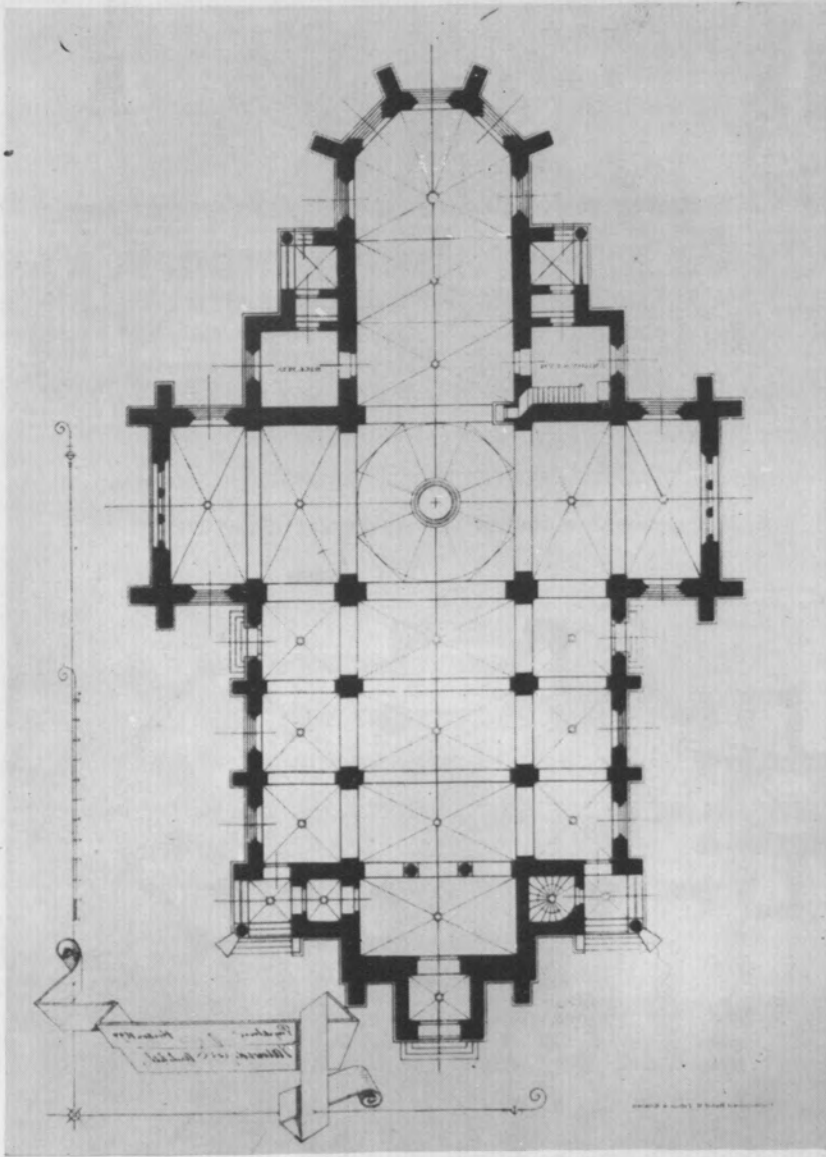
5. Kościół Św. Jana Chrzciciela we Lwowie (przeb. w 1886 przez Juliana Zachariewicza) — stan z 1988



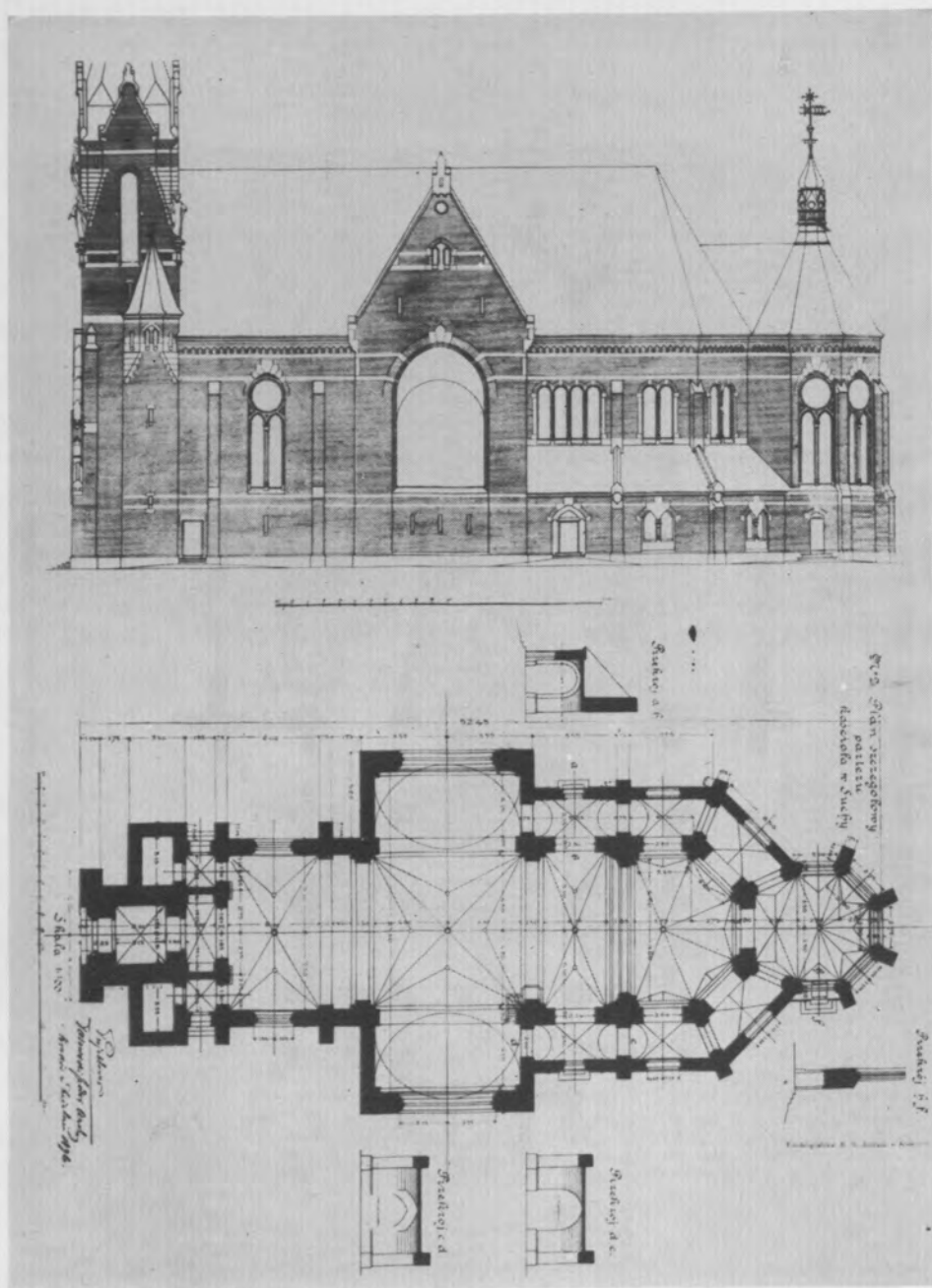
6. Teodor Talowski, projekt kościoła w Łańcut, 1894



7. Teodor Talowski, projekt kościoła w Jeżowie, 1894



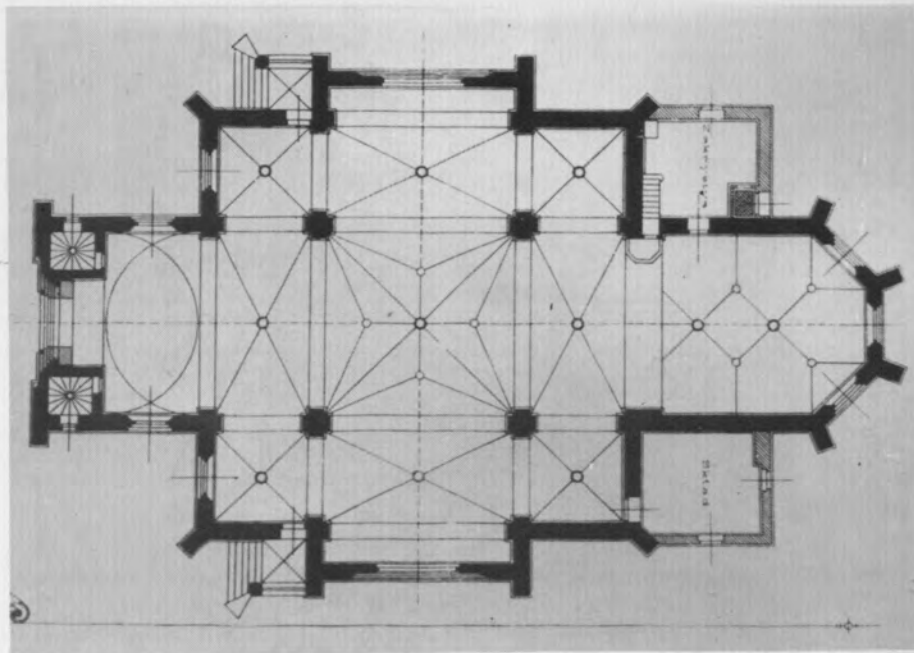
8. Teodor Talowski, projekt kościoła w Jeżowicy, rzut



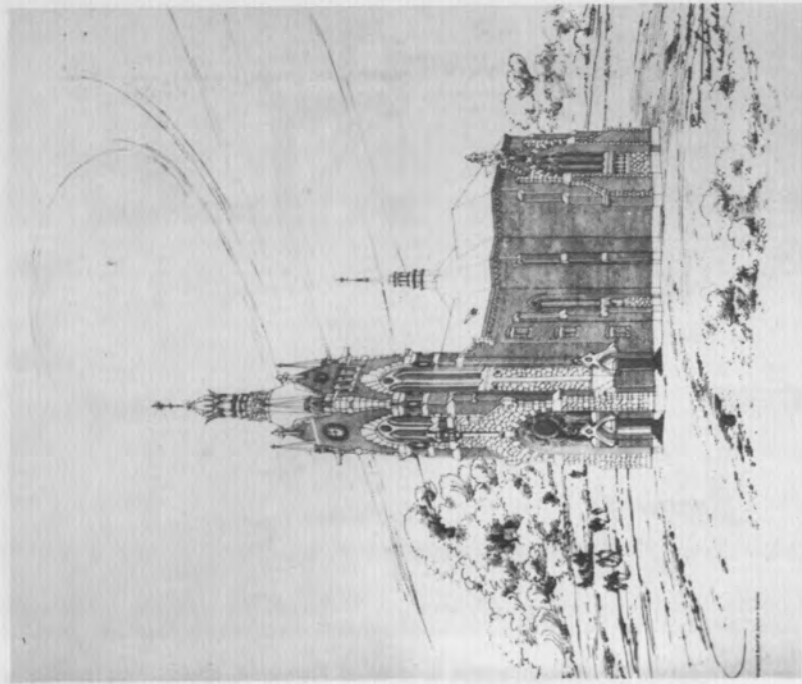
9. Teodor Talowski, drugi projekt kościoła w Suchej Beskidzkiej, elewacja boczna i rzut, 1896



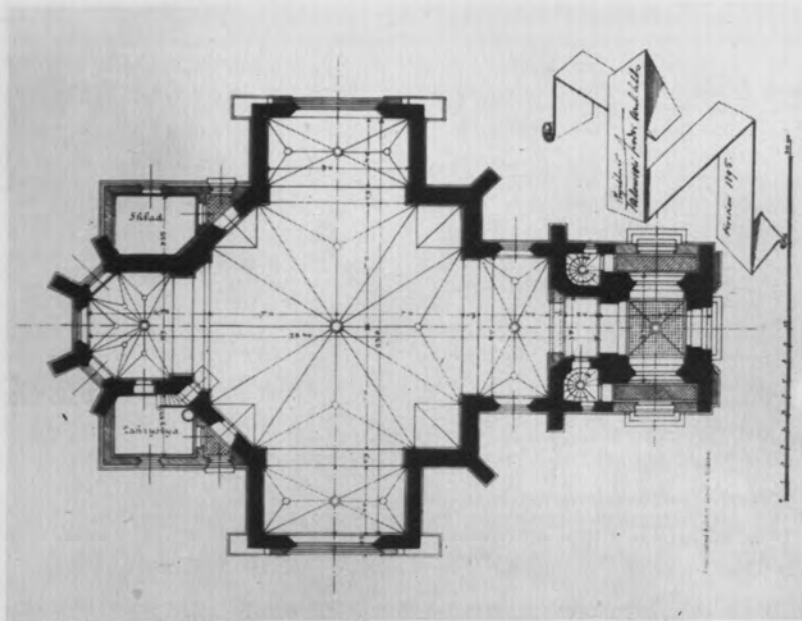
10. Teodor Talowski, projekt kościoła w Kamieniu, 1895



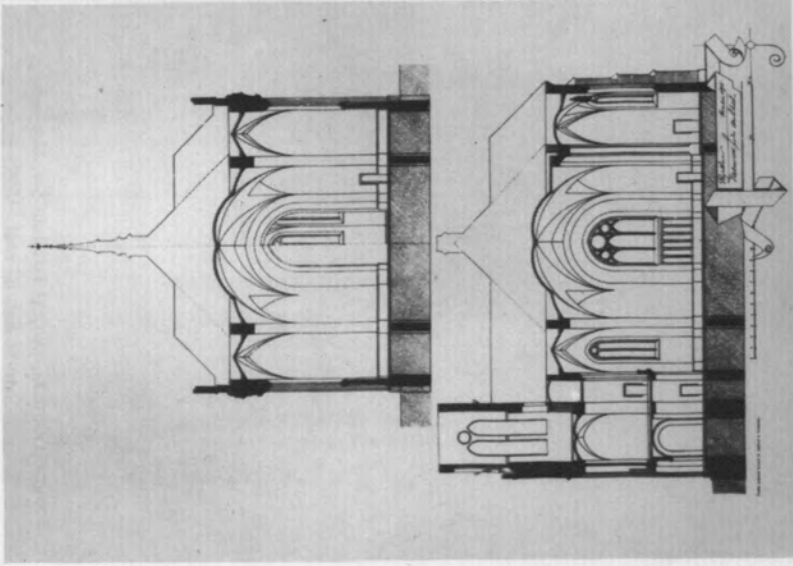
11. Teodor Talowski, projekt kościoła w Kamieniu, rzut



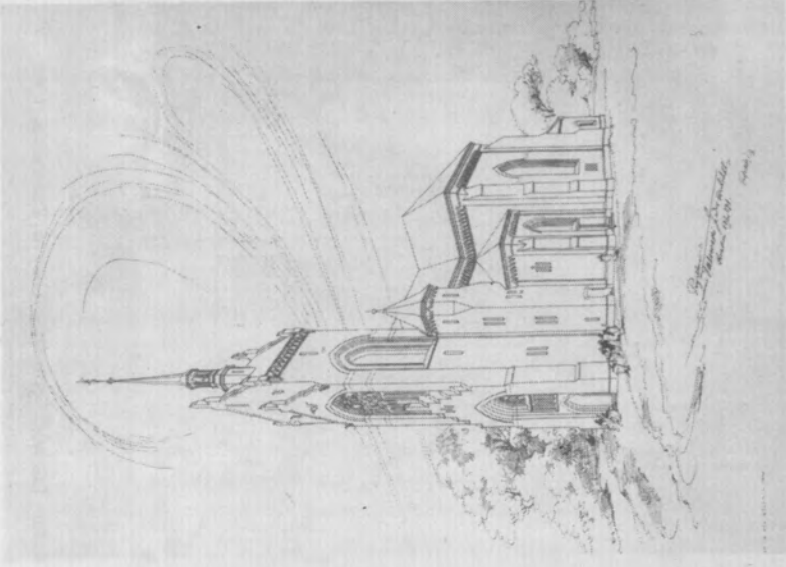
12. Teodor Talowski, pierwszy (niezrealizowany) projekt kościoła w Bóbrce, 1895



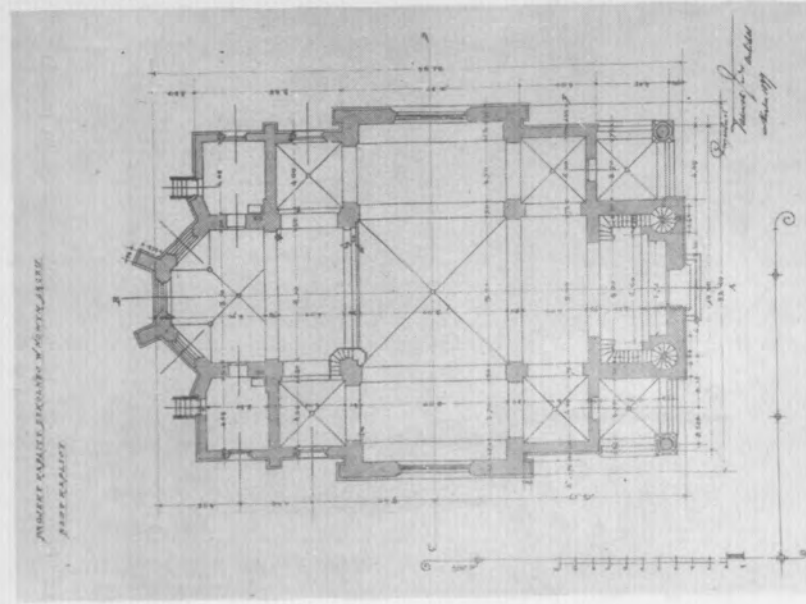
13. Teodor Talowski, pierwszy (niezrealizowany) projekt kościoła w Bóbrce, rzut



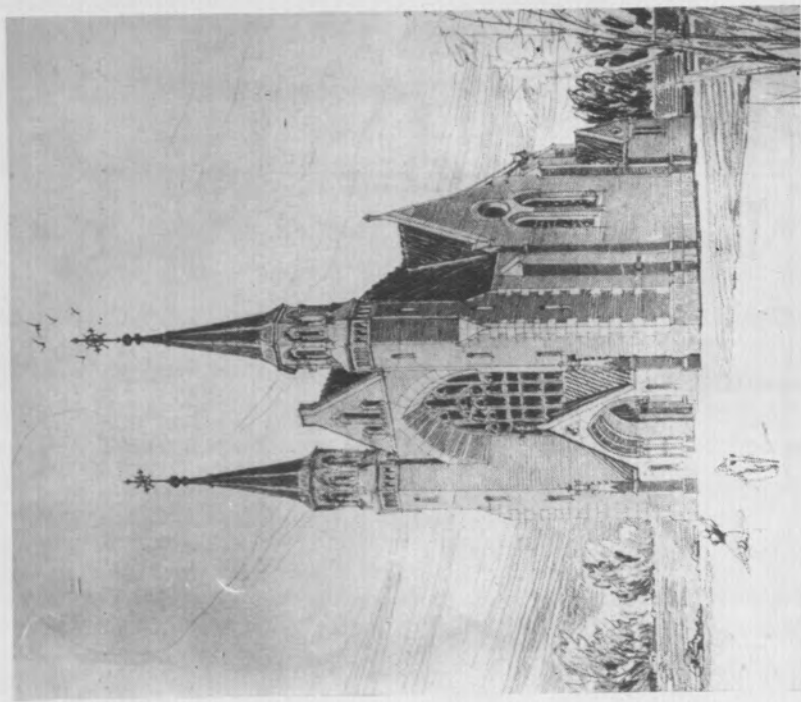
14. Teodor Talowski, pierwszy (niezrealizowany) projekt kościoła w Bóbrce, przekrój



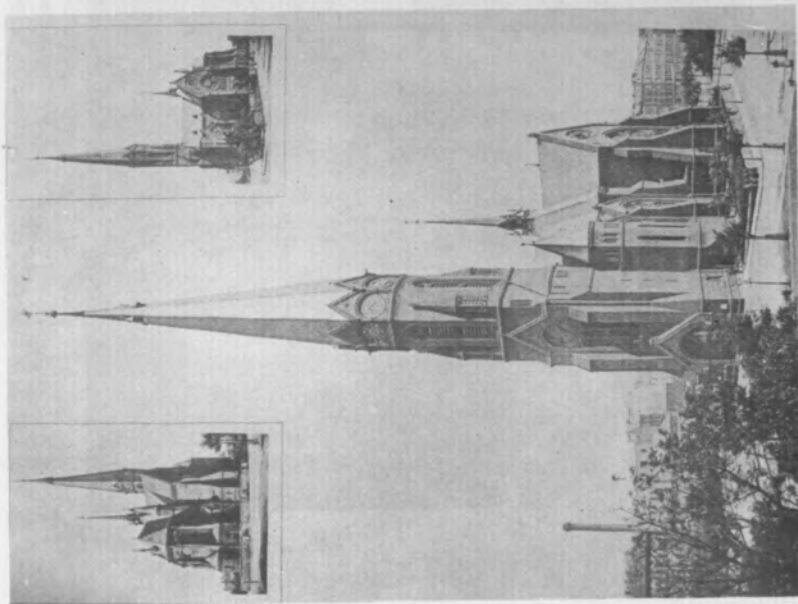
15. Teodor Talowski, projekt (niezrealizowany) kościoła w Libiążu, 1898



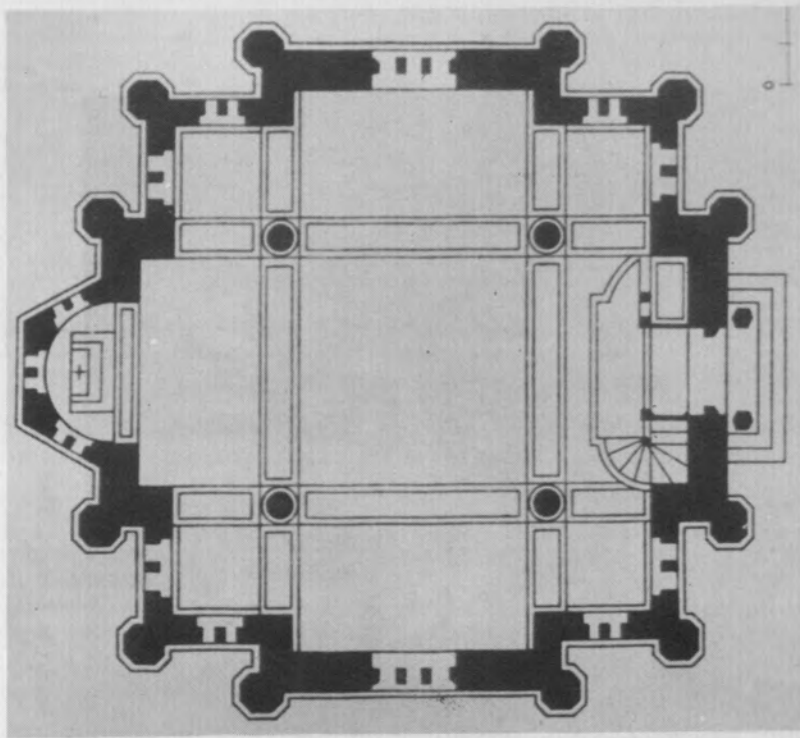
16. Teodor Talowski, projekt kościoła Św. Kazimierza w Nowym Sączu, rzut, 1899



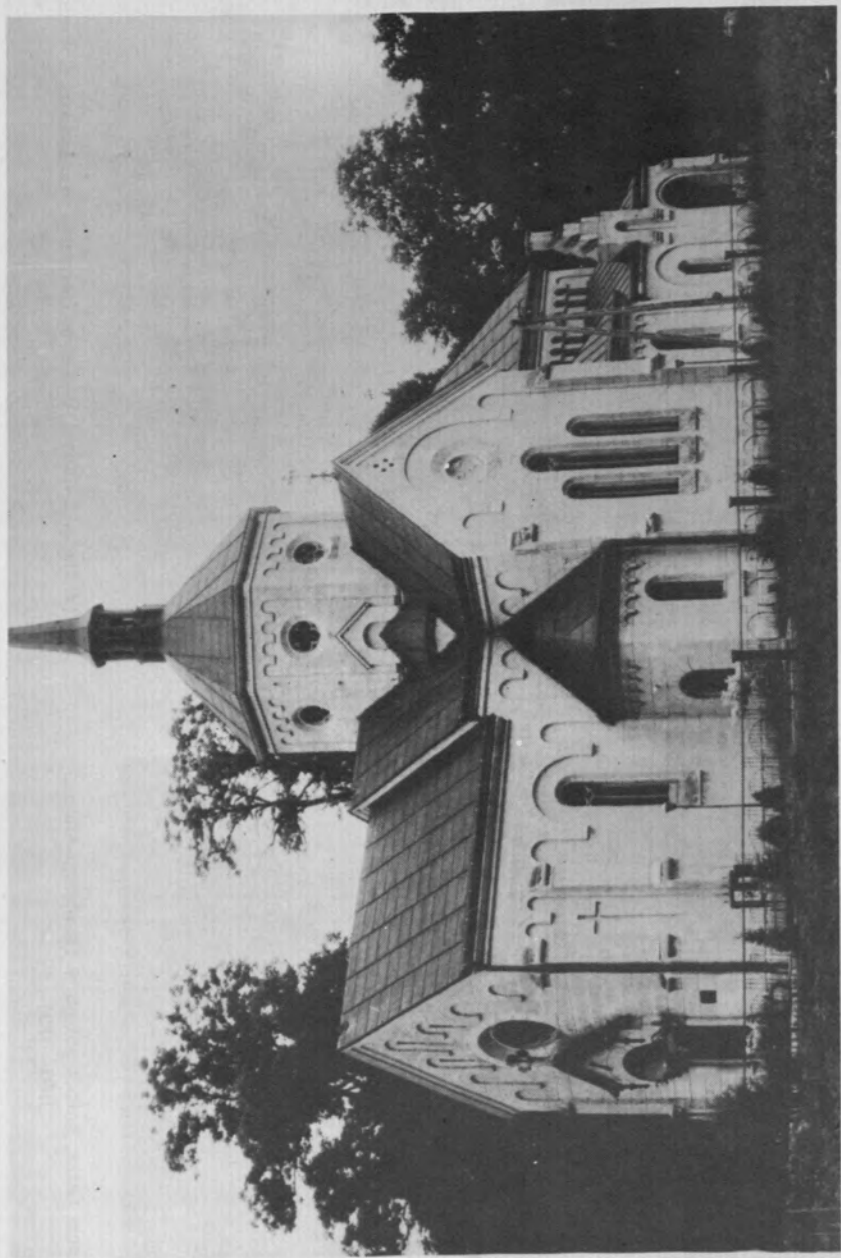
17. Teodor Talowski, projekt kaplicy w Zwirniku, 1905



18. Johannes Otzen, kościół pokoju w Hamburgu-Altonie,
1893—1895



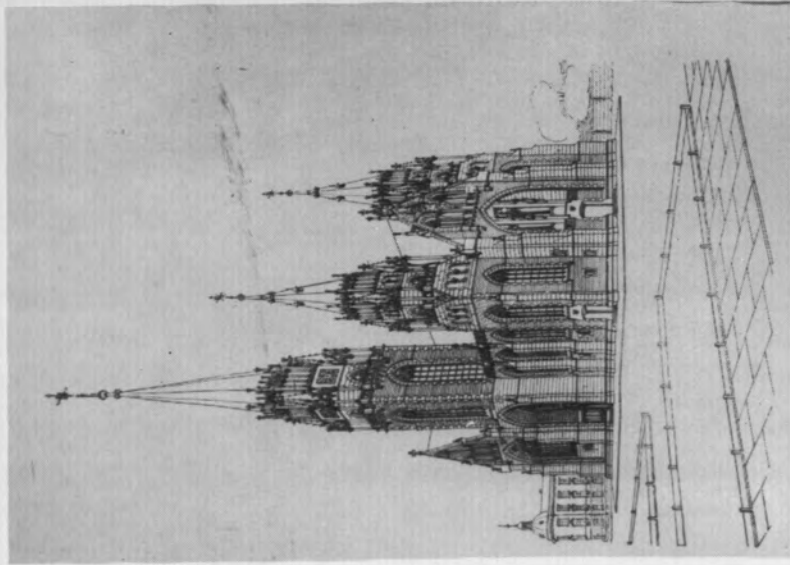
19. Theophil Hansen, kaplica na cmentarzu ewangelickim w Wiedniu,
rzut, 1857—1858



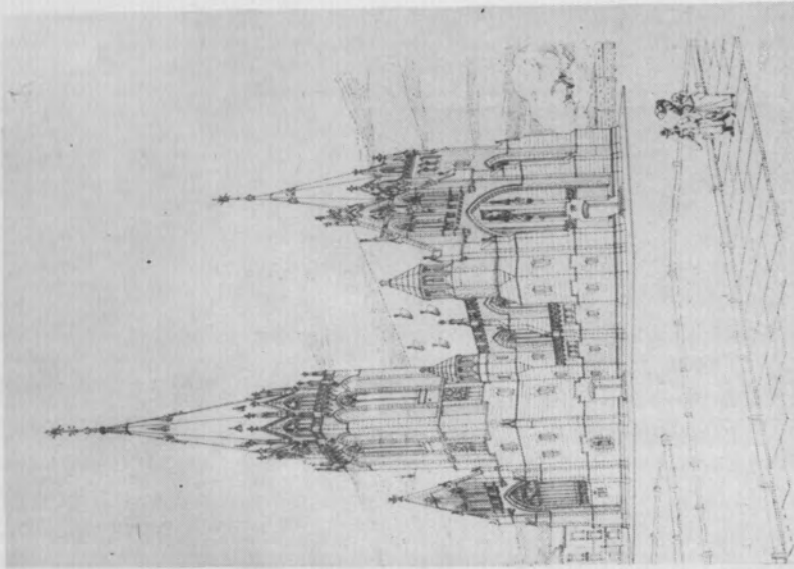
20. Julian Zachariewicz, kościół w Zarzeczu, 1880



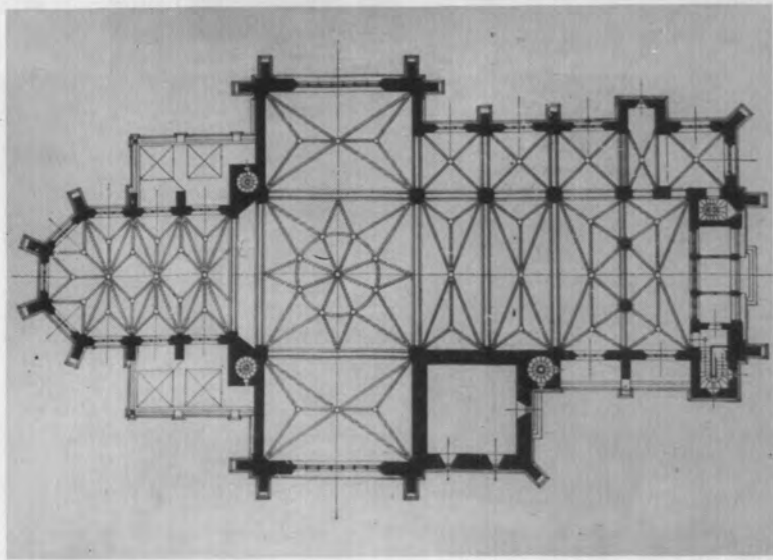
21. Teodor Talowski, kościół Serca Jezusa w Nowym Sączu, 1896—1899



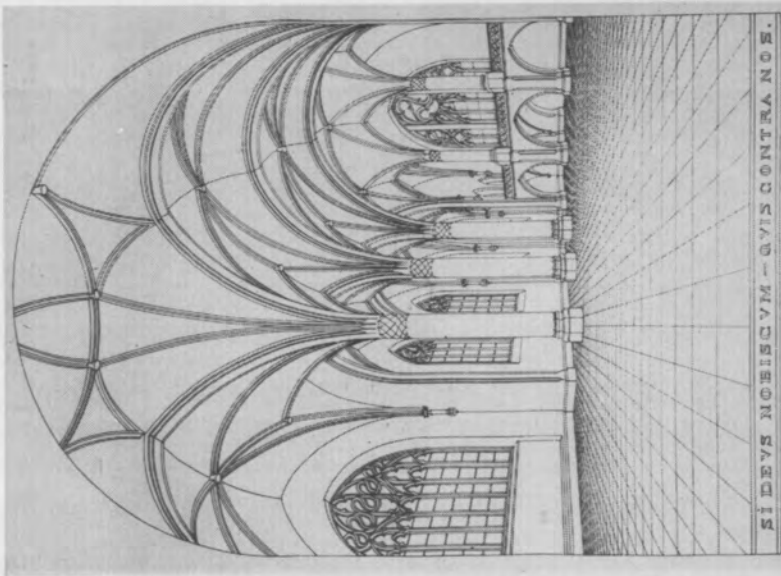
22. Teodor Talowski, projekt „Trio” na kościół Św. Elżbiety we Lwowie, 1903



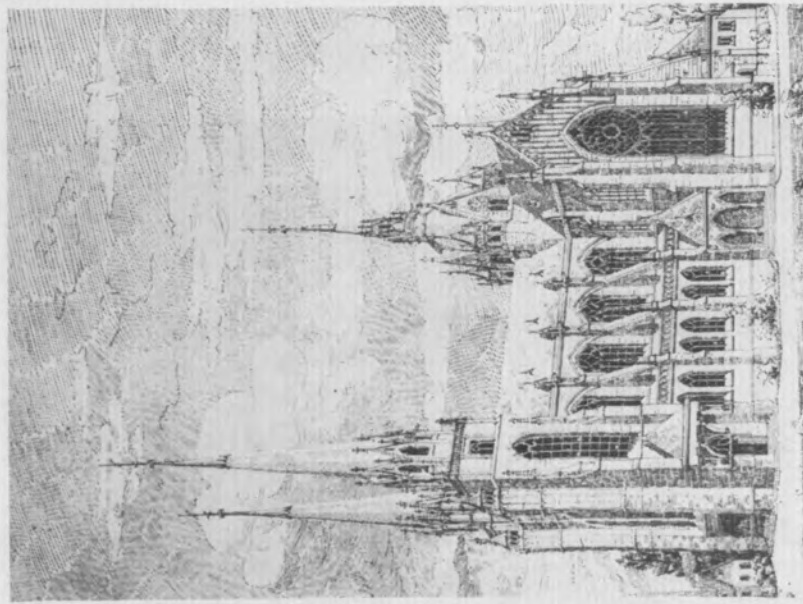
23. Teodor Talowski, projekt „Si Deus nobiscum” na kościół Św. Elżbiety we Lwowie, 1903



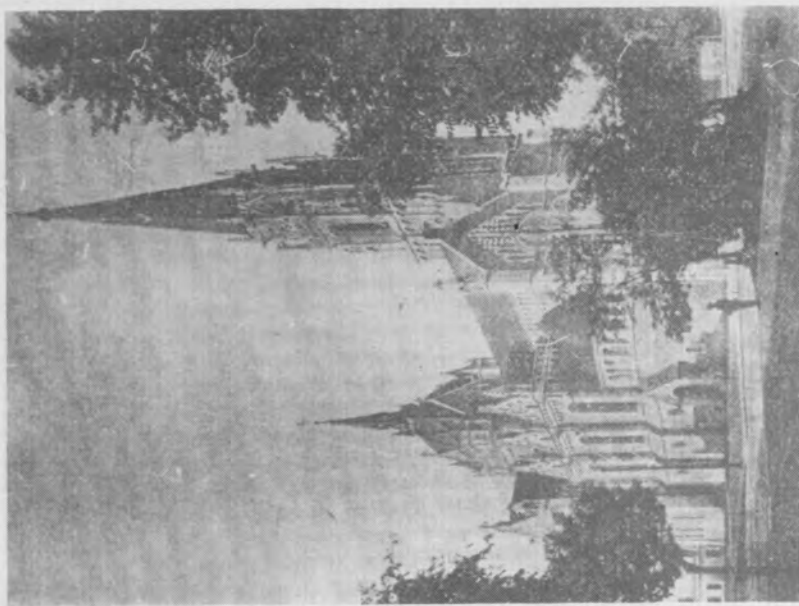
24. Teodor Talowski, projekt „Si Deus nobiscum” na kościół Św. Elżbiety we Lwowie, rzut



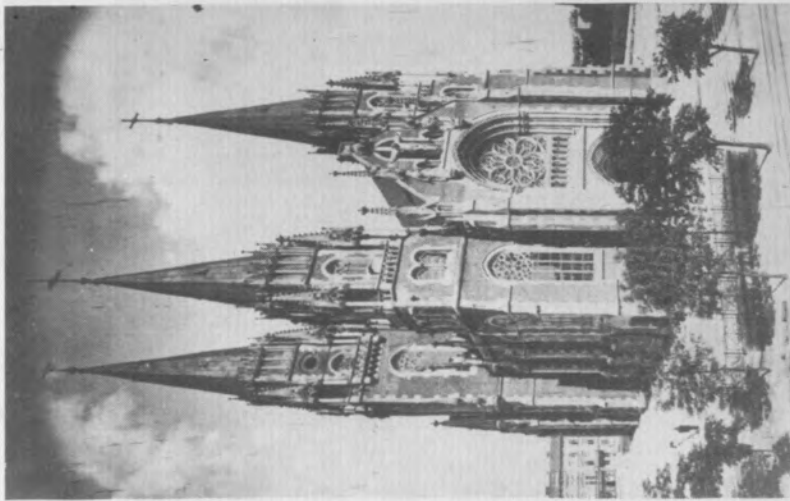
25. Teodor Talowski, projekt „Si Deus nobiscum” na kościół Św. Elżbiety we Lwowie, wnętrze



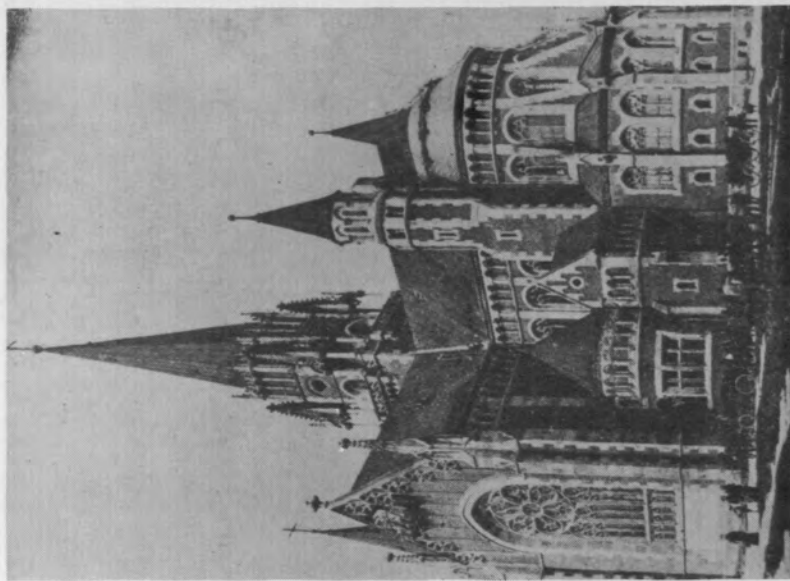
26. Teodor Talowski, projekt „Ars” na kościół św. Elżbiety we Lwowie, 1903



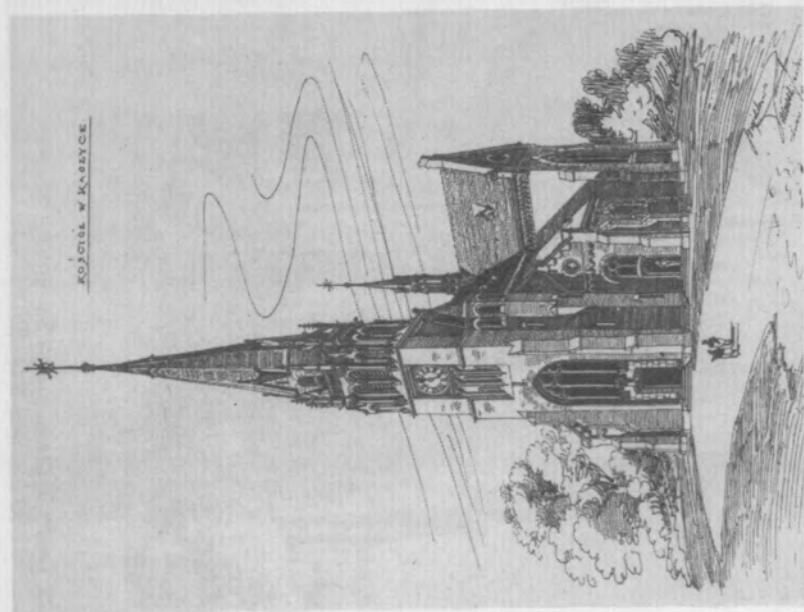
27. Teodor Talowski, katedra w Tarnopolu, proj. 1903



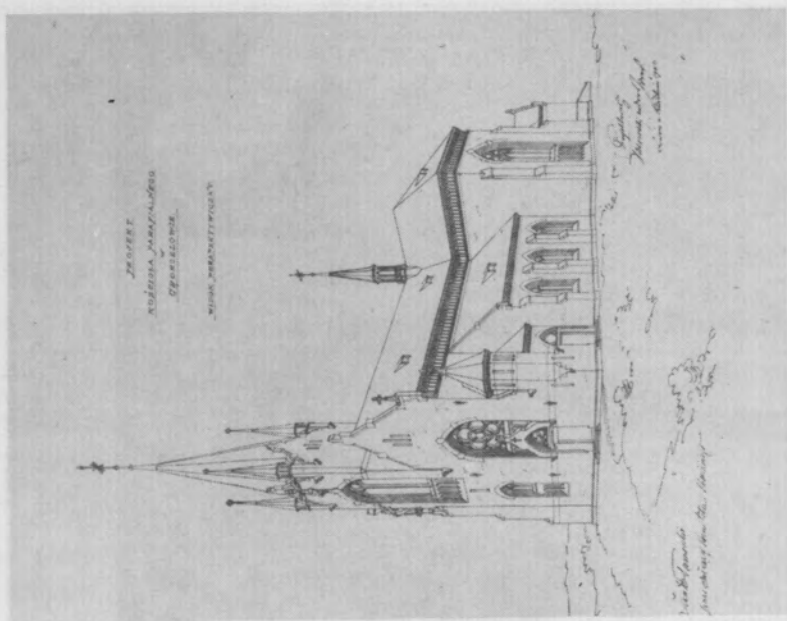
28. Teodor Talowski, kościół Św. Elżbiety we Lwowie, 1904—1911



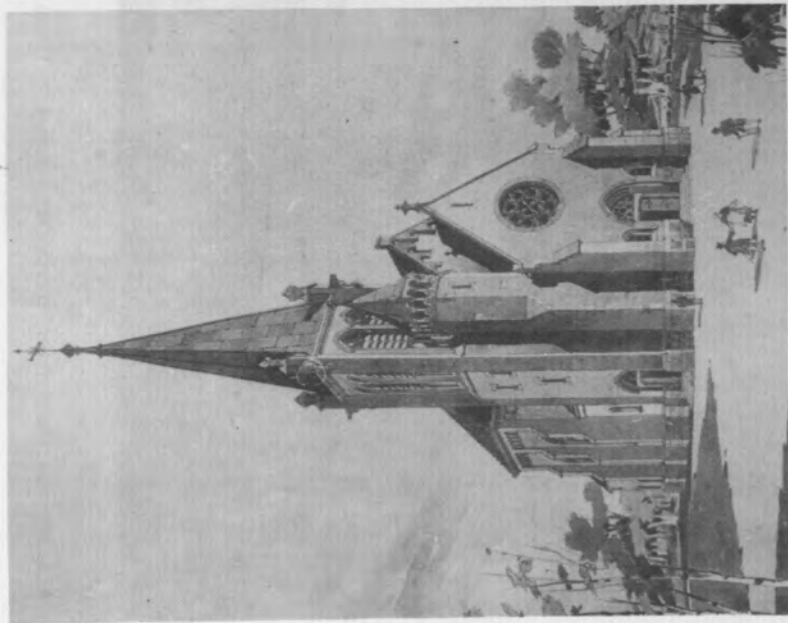
29. Teodor Talowski, kościół Św. Elżbiety we Lwowie, widok części prezbiterialnej



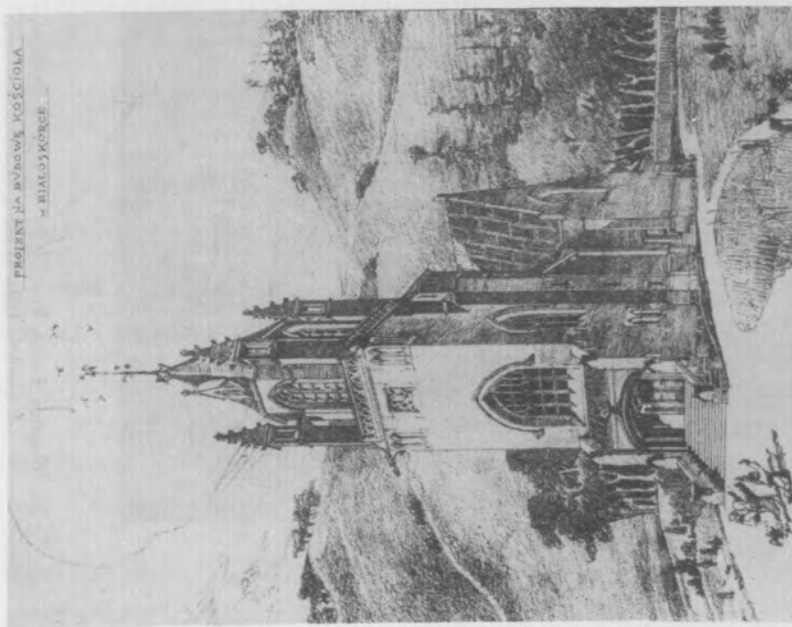
30. Teodor Talowski, projekt kościoła w Kaczyce, 1903



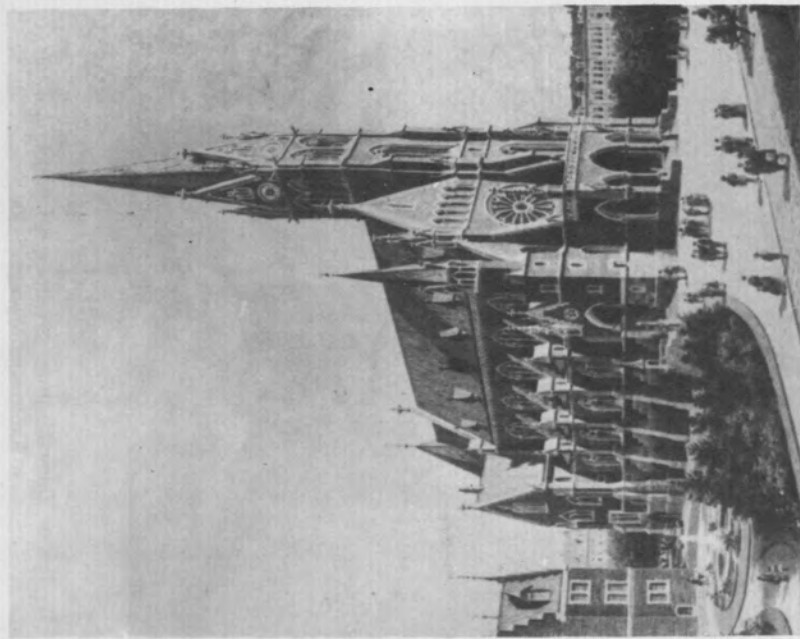
31. Teodor Talowski, projekt kościoła w Chorzelowie, 1902



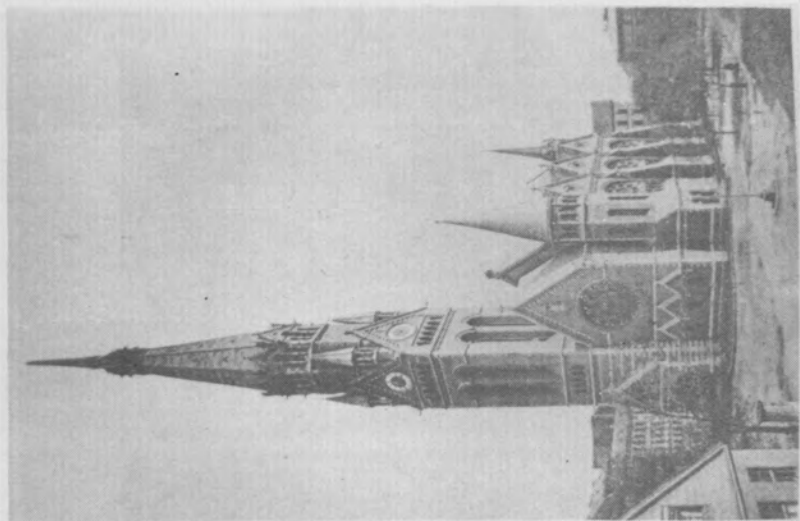
32. Teodor Talowski, drugi (zrealizowany) projekt kościoła
w Krościenku Wyżnym, 1906



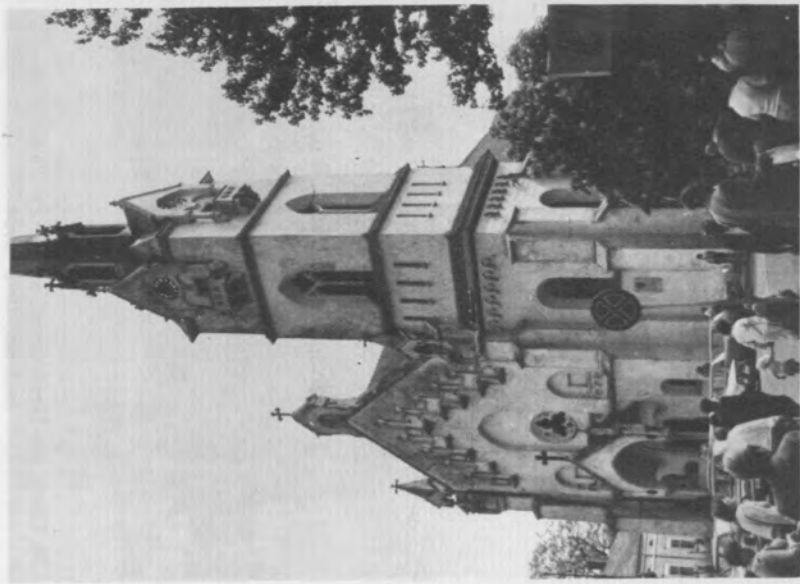
33. Teodor Talowski, projekt kościoła w Białoskórcze, 1905



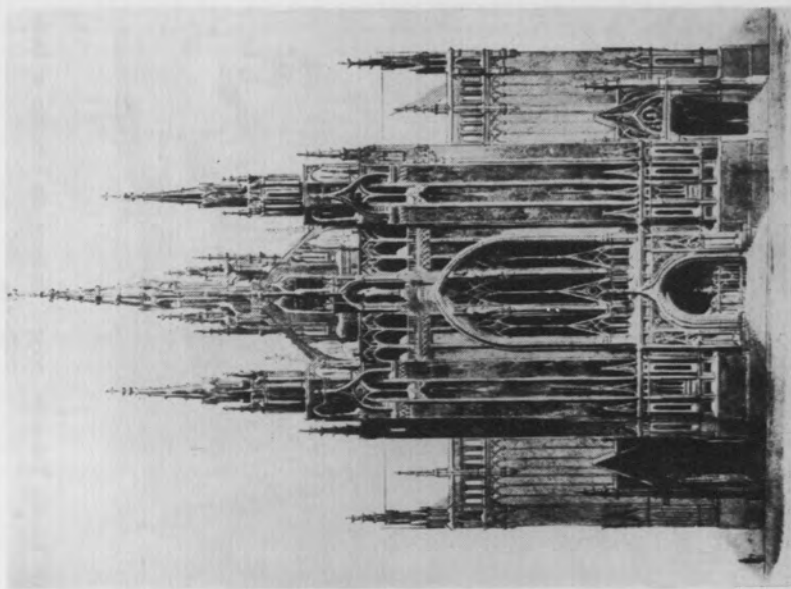
34. Georg von Hauberrisser, kościół Serca Jezusa w Grazu,
1879—1887



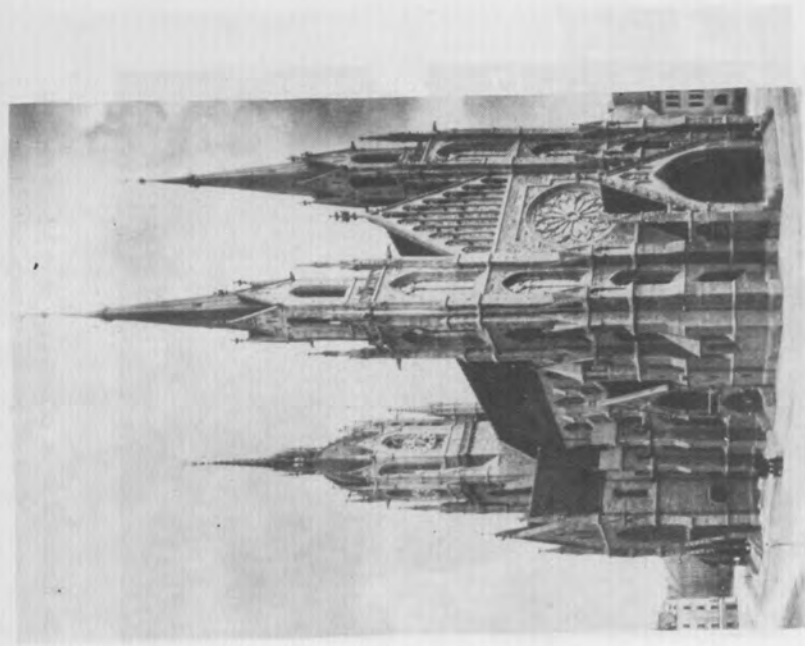
35. Johannes Otzen, kościół Św. Jerzego w Berlinie,
1894—1898



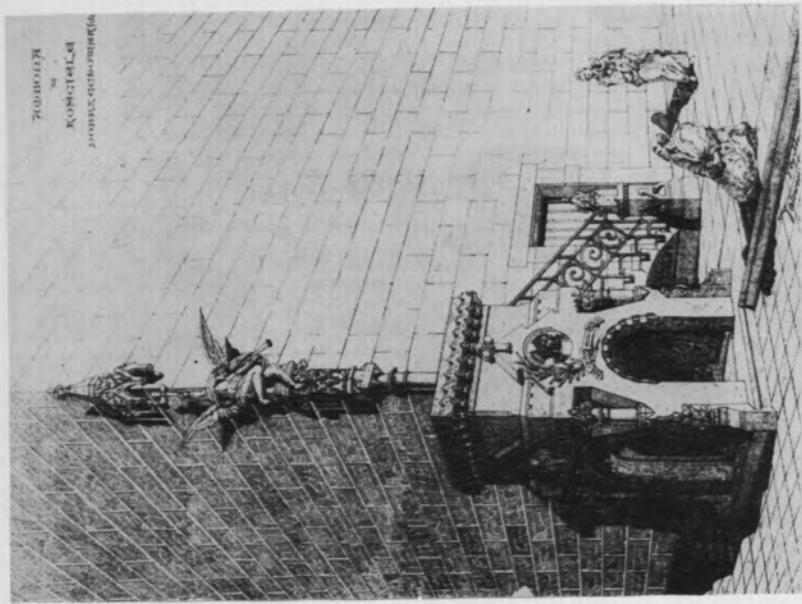
36. Kościół w Stryju, odbudowany przez Juliana Zachariewicza po pożarze w roku 1886



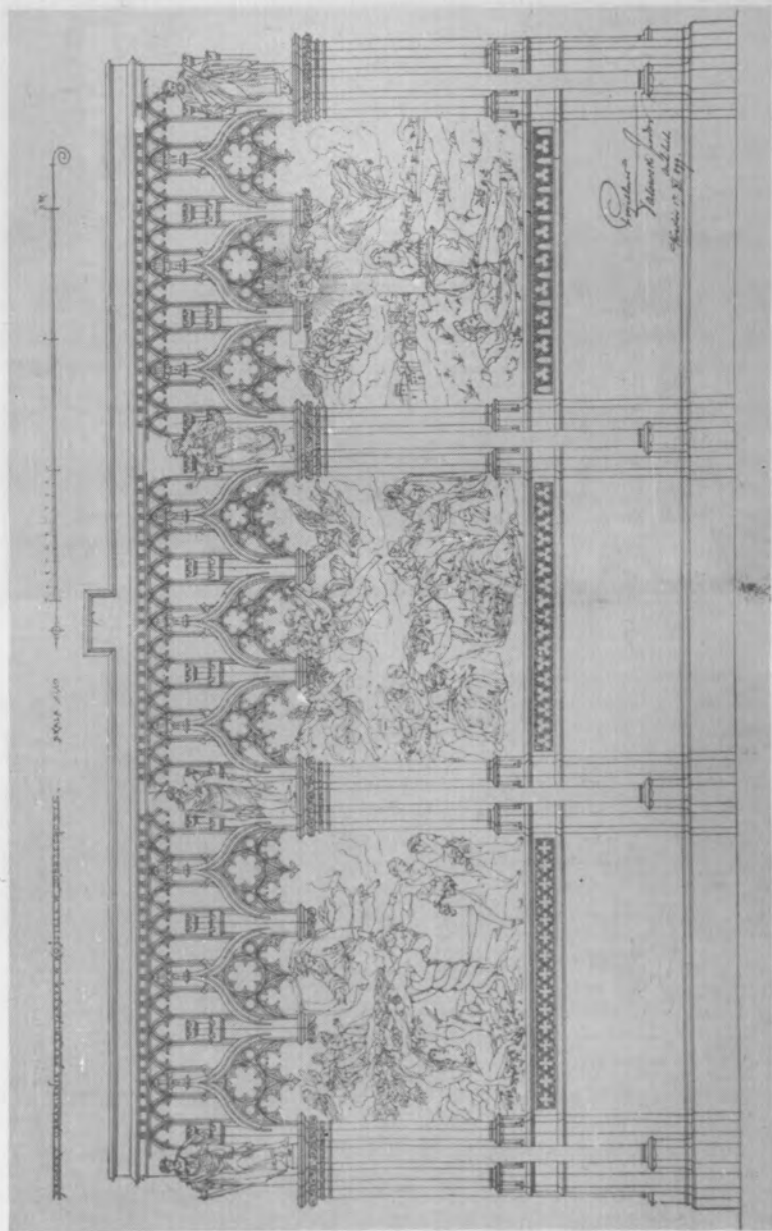
37. Kognowicki, projekt konkursowy na kościół Zbawiciela w Warszawie, 1900



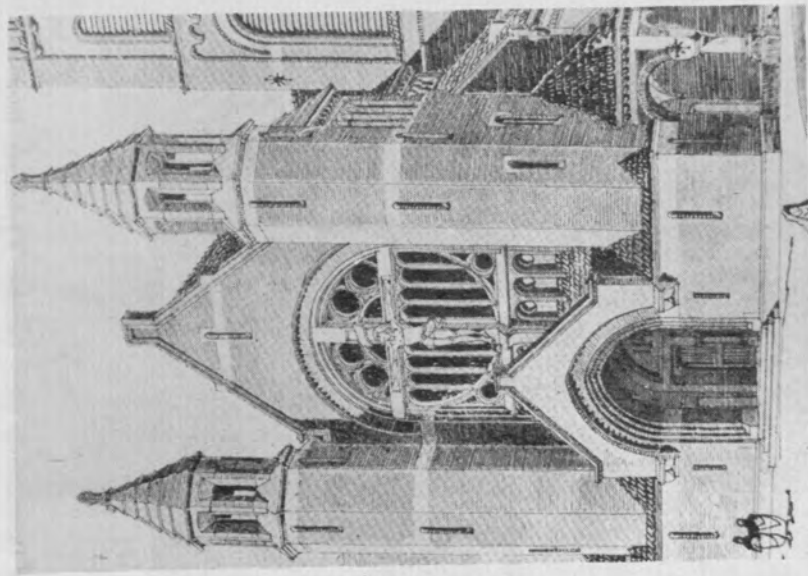
38. Georg von Hauberrisser, kościół Św. Pawła w Mönchheim, 1892—1904



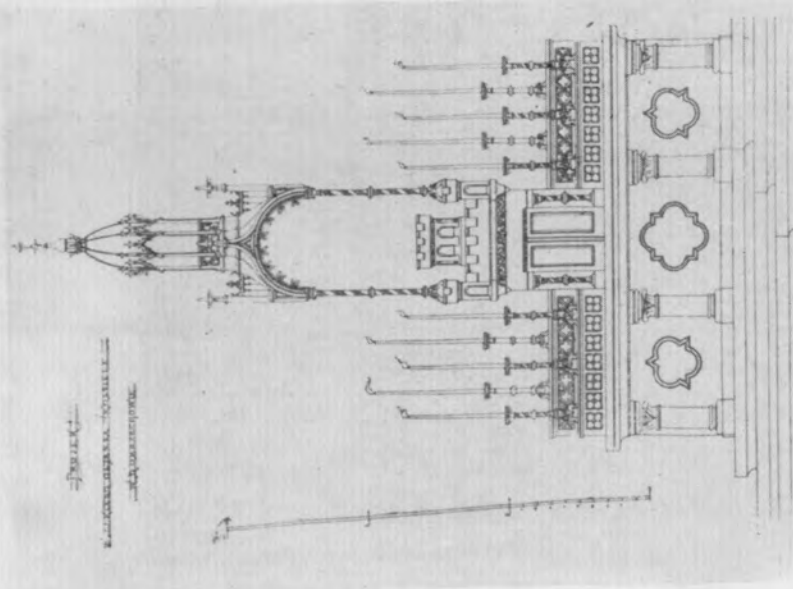
39. Teodor Talowski, projekt ambony dla kościoła w Dobrzeńcu, 1895



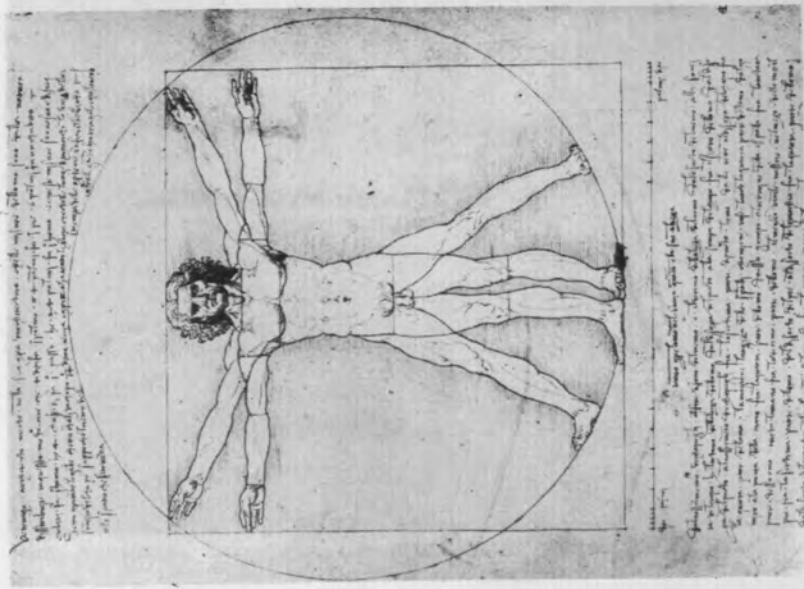
40. Teodor Talowski, projekt głównego ołtarza dla kościoła w Dobrzechowie (płyty kamienne z reliefami), 1899



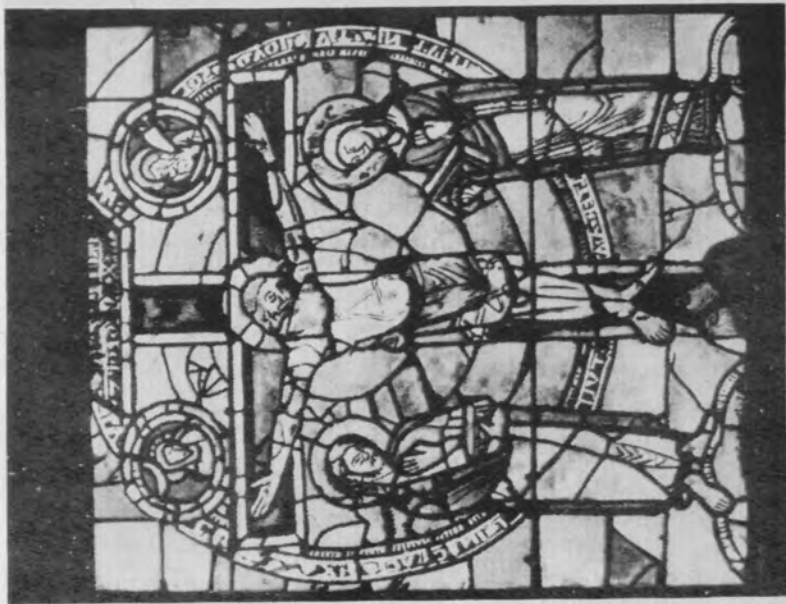
42. Teodor Talowski, pierwszy (niezrealizowany) projekt kościoła w Wadowicach Górnych, 1904



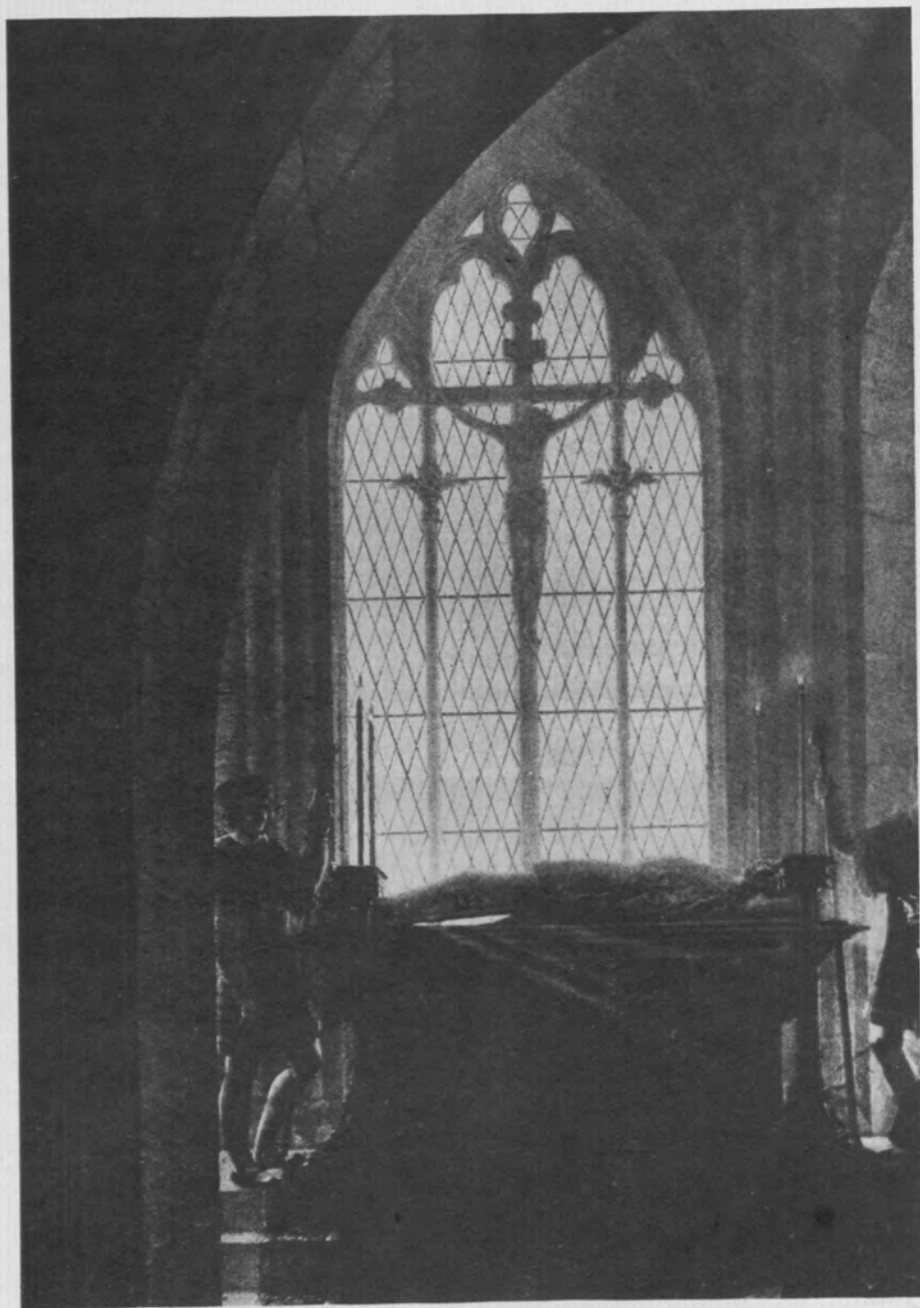
41. Teodor Talowski, projekt głównego ołtarza dla kościoła w Dobrzechowie (mensa z cyborium)



43. Leonardo da Vinci, Homo ad quadratum et circulum, rysunek



44. Châlons-sur-Marne, katedra, Ukrzyżowanie, środkowa część witraża z Ukrzyżowaniem i scenami typologicznymi, ok. 1150



45. Karl Friedrich Hampe, Grób księcia, olej na płótnie, 1816, fragment