

Piotr Krasny

## O KILKU PRÓBACH MODERNIZACJI ARCHITEKTURY CERKIEWNEJ W GALICJI OKOŁO ROKU 1900

W latach osiemdziesiątych wieku XIX ukraińscy publicyści w Galicji zaczęli podnosić postulat stworzenia narodowego stylu w architekturze<sup>1</sup>. Bazyli Nahirny zaproponował wówczas formułę ukraińskiego stylu cerkiewnego<sup>2</sup>, która była adaptacją neobizantynizmu Teophila von Hansena. Owa formuła stylistyczna opierała się *de facto* na motywach neoromańskich, uzupełnionych wszakże kilkoma trafnie dobranymi detalami zapożyczonymi ze średniowiecznych cerkwi na terenie Grecji<sup>3</sup>. Hansenowski neobizantynizm został stworzony jako formuła „państwowego” stylu w architekturze sakralnej, stosowana obok neohelleńskiego kostiumu świeckich budowli użyteczności publicznej<sup>4</sup>. Mimo dość powierzchownej recepcji form charakterystycznych dla architektury bizantyńskiej, styl ów uznano za najstosowniejszy dla świątyń Kościoła wschodniego nie tylko w Grecji<sup>5</sup>, ale także w Austro-Węgrzech<sup>6</sup> i na Bałkanach<sup>7</sup>. Hansenowski neobizantynizm zdawał się przystawać doskonale do charakteru Kościoła greckokatolickiego, ukazując wschodnie, greckie korzenie tej konfesji, a zarazem różniąc się zdecydowanie od kostiumów stylistycznych „schizmatycznych” cerkwi prawosławnych, budowanych wówczas w Cesarstwie Rosyjskim. Propozycja Nahirnego została przyjęta wręcz entuzjastycznie

---

<sup>1</sup> С. Івасейко, *Ідея національної святості в українському церковному мистецтві* [w:] *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції*, Львів 1994, s. 130–132.

<sup>2</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Назірного*, „Вісник” 1994, nr 2, s. 25–33.

<sup>3</sup> V. Villadsen, *Studien über byzantinischen Einfluss auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts*, „Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art” 5, 1978, s. 43–77; R. Wagner-Rieger, M. Reissberger, *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980, s. 19–27.

<sup>4</sup> Zob. C. Mango, *Byzantinism and Romantic Hellenism*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 28, 1965, s. 29–43.

<sup>5</sup> V. Villadsen, *op.cit.*, s. 47–48; J. Irmscher, *Schnkelschüler bauen in Athen*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greiswald. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe” 31, 1982, z. 2–3, s. 105–107.

<sup>6</sup> J. Ganz, *Theophil Hansen. „Hellenische” Bauten in Athen und Wien*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 26, 1972, nr 1–2, s. 67; V. Villadsen, *op.cit.*, s. 56; A. Restucci, *Città e l'architettura nell'Ottocento (La compresenza delle religioni)* [w:] *Storia dell'arte italiana*, cz. 2, t. 5: *Settecento e Ottocento*, red. F. Zeri, Torino 1982, s. 754–755, il. 709.

<sup>7</sup> B. Pantelić, *Nationalism and Architecture. The Creation of National Style of Serbian Architecture and Its Political Implications*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 56, 1997, nr 1, s. 16–41.

przez unickie duchowieństwo i wiernych w Galicji, o czym świadczy około stu świątyń, wzniesionych według projektu tego architekta w ciągu trzydziestu lat<sup>8</sup>. Formy ukraińskiego stylu cerkiewnego były powielane masowo przez wielu architektów, nie wyłączając artystów polskich pracujących dla grekokatolików, aż do wybuchu pierwszej wojny światowej<sup>9</sup>.

Zasób neobizantyńskich detali stosowanych przez Nahirnego ograniczał się do fryzów arkadkowych, biforialnych okien i parasolowatych płaszczy kopuł (il. 1). Możliwości różnorodnego komponowania tych elementów nie były zbyt wielkie, toteż zarówno sam Nahirny, jak i jego naśladowcy zaczęli bardzo szybko powtarzać kilka schematów kostiumu stylistycznego, co sprawiło, że na terenie Galicji możemy znaleźć dziesiątki w zasadzie identycznych cerkwi. Twórca „ukraińskiego stylu cerkiewnego”, świadomy takiego stanu rzeczy, sięgał zatem czasem po inne rozwiązania, stosując w niektórych świątyniach kostium klasycystyczny<sup>10</sup>. U progu XX wieku ukraiński neobizantyzm mógł też uchodzić za formułę archaiczną, jako jeden z wariantów dojrzałego historyzmu, odrzucanego wówczas zgodnie przez najwybitniejszych i najbardziej wpływowych architektów i teoretyków architektury w Europie Środkowej<sup>11</sup>.

Nie należy się więc dziwić, że około roku 1900 zaczęto szukać nowej formuły kostiumu stylistycznego dla cerkwi greckokatolickich. Takie próby podejmowano przede wszystkim przy projektowaniu budowli, które miały wyróżniać się na tle innych świątyń unickich z powodu swojej rangi kultowej lub ze względu na ambicje fundatorów. Uprzedzając dokładniejsze analizy form owych cerkwi, można stwierdzić, że zastosowane w nich innowacje polegały przede wszystkim na nowej, swobodnej i uproszczonej interpretacji form historycznych, co prowadziło z reguły do powstania formuły, opisanej w przypadku cerkwi w Jarosławiu jako „odrębny charakter stylowy, który łączy w jedną całość bizantyzm z modernizmem”<sup>12</sup>, lub jako styl „moderno-bizantyński”<sup>13</sup>.

Wskazanie pełnego katalogu świątyń „moderno-bizantyńskich” wydaje się niemożliwe przy obecnym stanie rozpoznania dorobku architektury cerkiewnej na terenie Galicji. Należy też pamiętać, że świątynie z początku naszego stulecia do niedawna nie były uwzględniane w polskich i ukraińskich inwentaryzacjach zabytków. Może więc okazać się, że w moim artykule pominąłem jakieś interesujące budowle. Mam jednak nadzieję, iż świątynie, na które zwracam uwagę, ilustrują dość dobrze zjawisko adaptowania elementów „modernistycznych”<sup>14</sup> w galicyjskiej architekturze cerkiewnej na początku naszego stulecia.

<sup>8</sup> Najpełniejszy spis tych budowli podaje В. Слободян, *Церкви Василя Нahirного*, s. 30–33.

<sup>9</sup> Zob. В. Слободян, *Церкви України. Перемишська єпархія*, Львів 1998, *passim*.

<sup>10</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Нahirного*, s. 26–27.

<sup>11</sup> Zob. m.in.: P. Krakowski, „*Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad sztuką wieku XIX*”, *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki* 16, 1981, s. 92; T. Vlček, *Praha 1900. Studie k dějinám a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986; P. Haiko, *Modernizm i tradycjonalizm w architekturze wiedeńskiej około r. 1900* [w:] *Sztuka około roku 1900 w Europie Środkowej*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 18–19.

<sup>12</sup> M. Orłowicz, *Jarosław, jego przeszłość i zabytki (przewodnik ilustrowany)*, Lwów–Warszawa 1921, s. 93.

<sup>13</sup> Ю. Кітка, *3 історії ярославських церков*, Ярослав 1937, s. 20.

<sup>14</sup> Określeń „modernizm”, „architektura modernistyczna” i „modernizacja” używam tu w znaczeniu, które przypisywano im około r. 1900 (zob. zwłaszcza P. Haiko, *Modernizm i tradycjonalizm...*, s. 17–23). Z takim użyciem owych terminów spotykamy się między innymi w tekstach opublikowanych w książce *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenie Historyków Sztuki*, Warszawa 1969. Ponieważ w badaniach nad architekturą XX wieku termin modernizm jest odnoszony przede wszystkim do tendencji awangardowych z drugiej i trzeciej

Poszukiwanie „nowej formy” w architekturze zostało zainicjowane u schyłku wieku XIX w najważniejszych ośrodkach Europy Zachodniej. Charakterystyka „modernizacji” form architektury cerkiewnej musi zatem dotknąć jednego z zasadniczych problemów badań nad unicką architekturą sakralną na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, mianowicie, zagadnienia adaptacji form czerpanych z dorobku sztuki zachodnioeuropejskiej w budownictwie sakralnym Kościoła greckokatolickiego. Dzięki badaniom Jerzego Kowalczyka wiemy, że już w wieku XVIII w najokazalszych cerkwiach unickich wznoszonych w Polsce i na Litwie naśladowano układy przestrzenne i formy stylistyczne stosowane w barokowych kościołach rzymskokatolickich<sup>15</sup>. Stan taki utrzymał się przez niemal całe następne stulecie, aż do chwili stworzenia „ukraińskiego stylu cerkiewnego”, który miał być – jak wiemy – powrotem unickiej architektury sakralnej do wschodnich, bizantyńskich źródeł. „Modernizację” świątyń greckokatolickich na początku naszego wieku można by więc uznać po prostu za zarzucenie tego eksperymentu i powrót w budownictwie unickim tendencji dominującej wcześniej przez bez mała dwieście lat.

Wydaje się jednak, że takie ogólne stwierdzenie nie uwzględni zadań postawionych przed architekturą cerkiewną w okresie poszukiwań ukraińskiego stylu narodowego. W tym czasie pisano przecież, że formy architektoniczne cerkwi powinny „przemawiać z całą siłą swojej świętości do serc wiernych, szukających oświecenia dla swojego narodu i dla siebie samych”<sup>16</sup>. Wiemy już, że u schyłku wieku XIX galicyjscy unicy uznali zgodnie, iż takie zadanie spełnia znakomicie wariant neobizantynizmu ukształtowany przez Nahirnego. Warto więc postawić pytanie, co kierowało fundatorami i twórcami cerkwi „modernistycznych”, porzucającymi ów powszechnie akceptowany modus stylistyczny na rzecz innych rozwiązań, a także – skąd pochodziły nowe „mody” architektoniczne, wypierające historyzm Nahirnego.

Sądzę, że jednoznaczna odpowiedź na te pytania jest niemożliwa z przyczyn, które postaram się wskazać w dalszej części tych rozważań. Trzeba jednak spróbować zastanowić się przynajmniej, czy „modernizację” kostiumów stylistycznych cerkwi na początku wieku XX można uznać za *differentia specifica* architektury Kościoła greckokatolickiego w Galicji, czy też próby wprowadzania podobnych „nowoczesnych” rozwiązań architektonicznych miały miejsce w innych Kościołach lokalnych obrządku wschodniego.

\*

Podstawowym problemem w badaniach nad architekturą cerkiewną na ziemiach polskich jest wielki niedostatek źródeł, zatraconych w znacznej części w okresach prześladowań unitów. Zachowane dokumenty, dotyczące budowy cerkwi, milczą zresztą z reguły o okolicznościach wyboru rozwiązań artystycznych zastosowanych w tych gmachach. Mogłoby się wydawać, że brak takich informacji można zrekompensować drobiazgową analizą genetyczno-formalną budowli. Owa analiza okazuje się często zawodna, wobec silnej unifikacji form architektonicznych, z którą spotykamy się już

---

dekady tego stulecia, wzorem Ákosza Moravánszkiego mówiąc o „modernizmie” z przelomu wieków, będą ujmował ten wyraz w cudzysłów (zob. Á. Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie 1867–1918*, Budapest 1988, s. 7, 67).

<sup>15</sup> J. Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 42, 1980, s. 347–364.

<sup>16</sup> „Діло”, 1880, nr 25. Cyt. wg I. Івасейко, *op.cit.*, s. 131.

w XVIII wieku, zwłaszcza w dziełach architektów działających w prowincjonalnych środowiskach. Owi architekci, niezależnie od miejsca swojej edukacji, łączyli najczęściej nieco uproszczone formy zapożyczone od artystów z kręgu Accademia di San Luca w Rzymie i twórców piemonckich z rozwiązaniami charakterystycznymi dla architektury francuskiej. Sprawny obieg informacji, związany z silnym ożywieniem ruchu wydawniczego i dość dobrze zorganizowaną dystrybucją druków, sprawił, że spotykamy się często z zaskakującymi kierunkami oddziaływania wzorów architektonicznych<sup>17</sup>. Dlatego nie należy się dziwić, iż nawet w dziele tej klasy, co unicka katedra w Chełmie, znajdujemy wyłącznie rozwiązania zasługujące na miano „obiegowych” i musimy pogodzić się z fiaskiem prób precyzyjnego wyjaśnienia genezy form architektonicznych tej budowli<sup>18</sup>.

W badaniach nad architekturą sakralną Kościoła unickiego w XIX wieku unikamy po części zmagania z tym problemem. W licznych cerkwiach galicyjskich powielano bowiem aż po połowę tego stulecia tzw. „projekty typowe” przygotowane w austriackich i węgierskich urzędach budowlanych, zachowując ścisłą procedurę, obejmującą także wybór form artystycznych<sup>19</sup>. Wiemy już, że bez specjalnego trudu można odnaleźć także źródła „ukraińskiego stylu cerkiewnego”.

W przypadku okazałych cerkwi, wznoszonych około roku 1910 według ambitnych „modernistycznych” projektów, problemy związane z wartością badawczą analizy formalnej powracają ze zdwojoną siłą. Artyści projektujący te budowle mieli za sobą rzetelne wykształcenie politechniczne, determinujące z pewnością w znacznym stopniu ich wybory. Z drugiej strony poszukiwali jednak inspiracji, pozwalających rozszerzyć, a także unowocześnić zasób stosowanych przez nich form. Jeden rzut oka na projektowane przez nich cerkwie wystarczy jednak, żeby stwierdzić, że nie byli to twórcy wybitni, zdolni do samodzielnego stworzenia nowych rozwiązań lub choćby zidywidualizowanej, konsekwentnej kompilacji cudzych pomysłów. Można więc przypuszczać, iż uciekali się do różnorodnych zapożyczeń, poszukując ich przede wszystkim we współczesnych dziełach wybitnych, znanych architektów, działających w ważnych ośrodkach artystycznych, do których należały wówczas trzy największe miasta Austro-Węgier – Wiedeń, Budapeszt i Praga.

Najlepszym sposobem zapoznania się z wybitnymi dziełami architektonicznymi była, rzecz jasna, autopsja. Absolwenci studiów architektonicznych w monarchii habsburskiej odbywali z reguły tzw. *Studentenreise*, odwiedzając inne państwa, a przede wszystkim różne prowincje Austro-Węgier. Niektórzy twórcy podejmowali wiele takich wypraw, żeby w cudzych dziełach podpatrzeć nowe rozwiązania i motywy architektoniczne<sup>20</sup>. Należy zauważyć, że architekt działający około roku 1900 mógł obejrzeć bardzo liczne budowle, położone zarówno w wielkich ośrodkach artystycznych, jak w mniejszych miejscowościach, w których nie brakowało przecież wybitnych dzieł budowanych według projektów „importowanych” z wielkich centrów. Sieć kolejowa

<sup>17</sup> Zob. W. Oeschlin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento, Studien zur Römische Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zurich 1972, s. 109–117.

<sup>18</sup> P. Krasny, *Katedra unicka w Chełmie. O problemach badań nad architekturą sakralną Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*, red. J.K. Ostrowski, s. 205–219.

<sup>19</sup> P. Krasny, *Architektura unicka Galicji po pierwszym rozbiórze Rzeczypospolitej* [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1998, s. 355–377.

<sup>20</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 18.

była wówczas znakomicie rozbudowana, a na terenie Austro-Węgier docierała do niemal wszystkich miast i miasteczek. Znaczna część podróży architektów, zwłaszcza w granicach jednego państwa, była więc przedsięwzięciem na tyle błahym, że nie została odnotowana w żadnych dokumentach.

Podczas *Studentenreisen* młodzi adepci architektury zatrudniali się często w biurach projektowych, aby zapoznać się dokładnie z metodami pracy najbardziej cenionych architektów<sup>21</sup>. Na zapoznanie się z tajnikami warsztatu innych artystów pozwalały też projekty budowli, które publikowano w licznych czasopismach fachowych. Na terenie Austro-Węgier wydawano kilkadziesiąt takich pism, a większość z nich była zapewne dostępna dla architektów działających w Galicji.

Trzeba wreszcie pamiętać o wielkiej ilości widokówek wydanych na początku naszego stulecia. Było niemal regułą, że nowo wzniesione gmachy „reklamowano” wówczas publikując ich wizerunki na pocztówkach. Trzeba więc po prostu przyjąć, że architekt działający w Galicji około roku 1900 mógł znać niemal wszystkie budowle wznoszone wówczas na terenie monarchii habsburskiej i wielką ilość gmachów budowanych w innych krajach.

Nie ulega więc wątpliwości, że system kształcenia architektów funkcjonujący w Austro-Węgrzech i metody, którymi owi artyści poszerzali swoją wiedzę fachową, sprawiały, że „sztuka budowlana” przybierała nieraz charakter umiejętności kompilacji udanych rozwiązań zapożyczanych z cudzych dzieł. Z drugiej jednak strony powszechne było przekonanie, iż projektowanie architektoniczne jest procesem twórczym, co wykluczało dosłowne kopiowanie całych gmachów bądź ich dużych partii. Uważano ponadto, że formy każdej budowli powinny być precyzyjnie dobrane do jej konkretnych funkcji, skali i otoczenia. Znacznie bezpieczniej było więc wspomagać inwencję rozwiązaniami zapożyczonymi z kilku, często dość różnorodnych budowli i dążyć do harmonijnego skomponowania tych motywów w „indywidualną całość”<sup>22</sup>.

Trzeba także pamiętać, że architekt podejmujący prace nad projektem budowli musiał się liczyć z wymaganiami stawianymi przez zleceniodawcę. Na początku naszego wieku każdy inwestor mógł zaś poszerzyć swoją wiedzę architektoniczną, przeglądając popularne kompendia „sztuki budowlanej”, a nawet czytając opisy i recenzje nowych gmachów, publikowane często w dodatkach kulturalnych gazet codziennych. Można przyjąć, że nawet rudymenarne wiadomości, zdobyte podczas takich lektur, wystarczyły inwestorom na dość precyzyjne określenie ich oczekiwań. Dysponenci mogli więc wskazywać architektom konkretne rozwiązania funkcjonalne, a także wydawać szczegółowe dyspozycje dotyczące układu przestrzennego budowli i jej kostiumu stylistycznego<sup>23</sup>.

Proces projektowania budowli, podejmowany w Austro-Węgrzech około roku 1900, był więc działaniem bardzo złożonym, a decyzje podejmowane przez artystę mogły być kształtowane przez różnorodne okoliczności i uwarunkowania. Wydaje się więc, że charakterystyka dzieł architektonicznych powstałych w tym czasie na terenie Galicji nie zawsze może doprowadzić do stwierdzenia relacji wzór – naśladownictwo, rozpoznanej jedynie na podstawie analizy formalnej. Można, co najwyżej, tropić para-

<sup>21</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 18.

<sup>22</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 17, 37–39. Zob też.: P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki 15, 1979, s. 71–72; tenże, *Fasada...*, s. 82–93.

<sup>23</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 19.

lele pomiędzy formami budowli i próbować domyślać się na ich podstawie jakichś powiązań, czy choćby podobieństw, pomiędzy środowiskami, w których powstały owe dzieła.

W przypadku galicyjskich cerkwi „modernistycznych” takie, zdawałoby się, dość zdawkowe wnioski mogą okazać się bardzo istotne, jeżeli pozwolą choćby na odnotowanie prób „modernizacji” ukraińskiej architektury cerkiewnej w złożonych dziejach sztuki w Europie Środkowej, poszukującej około roku 1900 autentycznej formuły „nowoczesności”.

\*

W roku 1682 król Jan III Sobieski utworzył w Żółkwi prawosławny monaster bazyliński, przekazując mnichom drewnianą cerkiew Narodzenia Pańskiego, ufundowaną przez Stanisława Żółkiewskiego w roku 1612. Po pożarze cerkwi w roku 1691 wzniesiono nową murowaną świątynię. W XVIII wieku monaster żółkiewski, należący już wówczas do bazylian-unitów, był jednym z największych konwentów w województwie ruskim. Od roku 1753 jego przełożeni nosili tytuł opatów (archimandrytów) i mieli prawo do używania pontyfikaliów<sup>24</sup>. Upadek zakonu bazylińskiego, spowodowany głównie przez józefińskie reformy kościelne, o mały włos nie doprowadził do likwidacji żółkiewskiej placówki zakonnej<sup>25</sup>. W roku 1833 cerkiew Narodzenia Pańskiego została znowu zniszczona przez pożar, po którym dokonano tylko prowizorycznego remontu<sup>26</sup>.

Zasadniczą zmianę w dziejach klasztoru przyniosła dopiero gruntowna reforma bazylianów, rozpoczęta w roku 1882 pod patronatem jezuitów<sup>27</sup>. Monaster żółkiewski przystąpił do zreformowanej kongregacji w roku 1891 i niemal od razu stał się jednym z najważniejszych domów odrodzonego zakonu. W roku 1895 władze bazylińskie postanowiły umieścić w owym klasztorze drukarnię, a w roku 1897 – wydawnictwo publikujące książki religijne i miesięcznik „Misionar”. Dzięki temu klasztor stał się ważnym ośrodkiem kultury ukraińskiej na terenie Galicji<sup>28</sup>.

Pomyślny rozwój zreformowanego monasteru w Żółkwi spowodował decyzję o znacznym rozszerzeniu i gruntownej przebudowie cerkwi klasztornej. Prace te przeprowadzono na podstawie projektów Edgara Kovátsa, sporządzonych w roku 1901 i w tym samym roku opublikowanych w „Architekcie” (il. 2)<sup>29</sup>, upraszczając, niestety w znacznym stopniu, pierwotną efektowną koncepcję ich twórcy<sup>30</sup>. Rozbudowę świątyni rozpoczęto w następnym roku w Uroczystość Serca Bożego, a zakończono w roku

<sup>24</sup> S. Barącz, *Pamiętki miasta Żółkwi*, Lwów 1877, s. 33–34; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 14, Warszawa 1895, s. 818; A. Gluzińska, *Zakład oo. Jezuitów pod wezwaniem św. Józefa w Bąkownicach pod Chyrowem oraz twórcy jego architektury*, Kraków 1998, praca magisterska pisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jacka Purchli, mnpS w Instytucie Historii Sztuki UJ, s. 81.

<sup>25</sup> W. Chotkowski, *Redukcje monasterów bazylińskich w Galicji*, Kraków 1922, s. 15–27.

<sup>26</sup> В. Слободян, *Церкви України...*, s. 178.

<sup>27</sup> Zob. H. Jackowski, *Bazylianie i reforma dobromilska*, Kraków 1884, *passim*.

<sup>28</sup> Я. Стоцький, *Монастир Отців Василян Чесного Хреста Господнього в Бучачі (1712–1996)*, Львів 1997, s. 24–26; Слободян, *Церкви України...*, s. 178.

<sup>29</sup> „Architekt” 2, 1901, il. na szp. 85–86, 91–92, tabl. II, III.

<sup>30</sup> Zob. A. Gluzińska, *op.cit.*, s. 82–83.

1906<sup>31</sup>. W roku 1902 jezuita, ks. Łukasz Łaszczycy pisał, iż „wśród Ojców Bazylian jest wielkie zainteresowanie tem świętym dziełem”, podjętym przez wicesuperiora żółkiewskiego o. Teodora Onufrego Burdjaka i tamtejszego proboszcza o. Michała Melaniasza Łukawskiego<sup>32</sup>. Należy więc przypuszczać, że przebudowa cerkwi Narodzenia Pańskiego miała niejako programowy charakter dla wspólnoty zakonnej, która musiała udowodniać Ukraińcom, że mimo reform wprowadzonych przez jezuitów, zachowała w nienaruszonej formie „obrzędek ruski”<sup>33</sup>.

W roku 1900 Jan Zubrzycki opisał żółkiewską świątynię jako „cenny pomnik architektury cerkiewnej na pierwiastkach byzantynizmu oparty”. Owych pierwiastków dopatrywał się przede wszystkim w układzie przestrzennym cerkwi, zwracając uwagę na „jedną nawę główną, łączącą się z nawą krzyżową, która bardzo na zewnątrz nieśmiało występuje. Kopuła ośmioboczna, wsparta na czterech filarach ceglanych, zajmuje środek skrzyżowania się naw powyższych. Za tem kwadratem właściwe prezbiterium, apsydą wieloboczną zakończone. Obejście dookoła stanowią dwa małe kwadraty sklepieniami krzyżowymi pokryte”<sup>34</sup>. Nie należy się więc dziwić, że koncepcja Kovátsa, architekta-restauratora, związanego z Gronem Konserwatorów Galicji Wschodniej<sup>35</sup>, zmierzała do zachowania, a nawet podkreślenia charakteru stylistycznego cerkwi, poprzez dodanie do niej wielkiego aneksu o układzie przestrzennym, nawiązującym wyraźnie do architektury bizantyńskiej. Od wschodu dostawiono do świątyni obszerne kwadratowe przęsło, zasklepięne kopułą, do którego przylegały trzy prostokątne aneksy zamknięte ćwierćkulistymi dachami, co sprawia, że w bryle budowli dopatrujemy się schematu tetrakonchosu (il. 2)<sup>36</sup>. Taki schemat przestrzenny był znany z licznych cerkwi greckich, bałkańskich i mołdawskich wznoszonych już w okresie średniowiecza. Na ziemiach Rzeczypospolitej pojawiał się co najmniej od końca wieku XVI, czego przykładem może być cerkiew Świętego Onufrego w Husiatynie i cerkiew Świętych Piotra i Pawła w Kamieńcu Podolskim<sup>37</sup>.

Około połowy wieku XIX plan świątyni o formie trój- i czworoliscia należał do charakterystycznych rozwiązań powtarzanych w stylu neobizantyńskim, wypracowanym w ateńskim i wiedeńskim kręgu Teofila von Hansena. Efektownym przykładem zastosowania tego układu przestrzennego mogą być plany świątyni prawosławnej w miejscowości Anina w Banacie, sporządzone przez Augusta Eissenweina pomiędzy 1856 a 1863 rokiem<sup>38</sup>. Rozwiązanie to stosował także Bazyli Nahirny, między innymi w cerkwi w Bóbrce, której budowa została rozpoczęta około roku 1900<sup>39</sup>, a także twór-

<sup>31</sup> Dzieje tej budowy opisuje dokładnie A. Gluzińska, *op.cit.*, s. 81–82, podając obszerną literaturę poświęconą temu zagadnieniu. Zob. też. I. Trybowski, *Kováts Edgar [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 4, Wrocław 1986, s. 91; Слободян, *Церкви України...*, s. 178.

<sup>32</sup> *Konstatyn Czechowicz. Korespondencja greckokatolickiego biskupa przemyskiego z lat 1897–1914*, wyd. A. Krochmal, Przemyśl 1998, poz. 24 (list Łukasza Łaszczycy z 16 grudnia 1902), s. 31.

<sup>33</sup> Zob. *Zakończenie reformy dobromińskiej*, „Nasze Wiadomości” 1, 1904–1906, s. 387–396.

<sup>34</sup> J. Zubrzycki, *Żółkiew*, „Architekt” 1, 1900, szp. 97–98.

<sup>35</sup> I. Trybowski, *Kováts (Kovács) Edgar [w:] Polski słownik biograficzny*, t. 14, Wrocław 1969, s. 509.

<sup>36</sup> A. Gluzińska, *op.cit.*, s. 84.

<sup>37</sup> S. Jurczenko, *Krzyżowe kościoły Ukrainy w pierwszej połowie XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 57, 1995, s. 292–293, il. 2, plany u, w.

<sup>38</sup> K. Holzamer, *August Esseiwein 1831–1892 – Architekt und Museumsmann. Seine Zeichnungen und Entwürfe in Nürnberg*, Darmstadt 1985, s. 35–36, kat. 38–41, il. 41.

<sup>39</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Нагірного*, s. 27, 30, il. na s. 25.

ca okazałej cerkwi w Wacewiczach, wzniesionej w latach 1900–1904 z fundacji Tar-nowskich<sup>40</sup>.

Ukształtowanie kovátsowskiego aneksu w duchu wschodniosłowiańskiej tradycji architektonicznej nie zostało jednak dopełnione zastosowaniem form neobizantyńskich na zewnętrznych elewacjach tej partii świątyni (il. 3), na co zwrócił już uwagę Zubrzycki, analizując kovátsowskie plany. Architekt ten stwierdził bowiem, że w kostiumie stylistycznym budowli daje się wyczuć „nastój charakterystyczny zachodnio-europejski”<sup>41</sup>.

Boczne ściany aneksów w nowej części cerkwi zostały ukształtowane na podobieństwo łuków triumfalnych. Architekt wysunął nieco skrajne partie owych ścian, umieszczając na nich pary pilastrów doryckich, wspierających wyłamane belkowanie i krucyfiksy ustawione na schodkowych piedestałach. W polu elewacji wprowadził trzy arkadowe okienka, przyciśnięte wielkim oknem termalnym. Proste formy tych otworów i ich „tektoniczna” kompozycja zostały podkreślone masywnym ukształtowaniem ich obramień i wyrazistymi acentami w postaci kluczy nad oknami termalnymi. Ważną rolę w kompozycji ścian parawanowych odgrywały także zgeometryzowane kartusze z godłem bazylianów, ustawione ponad belkowaniem na osi tych elewacji.

Efektowne formy architektoniczne otrzymał tambur kopuły, „wyrastający” ponad dachami apsyd na narożnych, schodkowych podporach przypominających trompy. Kováts rozczłonkował powierzchnię tamburu na osiem segmentów, podzielonych lizenami i zamkniętych od góry archiwoltami w formie łuku odcinkowego. Nad każdą lizeną umieścił masywne prostopadłościenne kroksztyny, wspierające niewielkie pseudokopułki. Na płaszczy kopuły zaznaczył delikatne, profilowane żebra, starając się, aby te podziały nie rozbiły wyrazistego kształtu czaszy o lekko zaostrzonym zarysie.

Kováts nadał także nowy kostium stylistyczny elewacjom starszej partii świątyni, dążąc do ich ścisłego zintegrowania z nowym aneksem. Na elewacjach tych zastosował dość konwencjonalną artykulację pilastrami doryckimi, wspierającymi delikatne belkowanie. W fasadzie cerkwi zwraca jednak uwagę fantazyjny szczyt o dość malowniczym zarysie, wyznaczonym przez woluty wspierające archiwoltę w formie łuku odcinkowego. Pole szczytu zostało wypełnione przez potężne, „ślepe” okno termalne, ozdobione mozaiką.

Trudno zgodzić się z opinią Zubrzyckiego, że w nowym kostiumie stylistycznym żółkiewskiej cerkwi ujawnia się „pewna skłonność do romanizmu”<sup>42</sup>. Zasób form architektonicznych zastosowanych przez Kovátsa wywodzi się raczej ze sztuki klasycyzującego baroku. Formy te uległy jednak daleko idącej stylizacji, polegającej na ich znacznym uproszczeniu i przydaniu im masywnej monumentalności. Optyczny ciężar tych detali i ich mocny kanciasty rysunek zostały wprawdzie złagodzone delikatnym pseudoboniowaniem pokrywającym ściany, ale bryła świątyni, mimo dość bogatego detalu, sprawia wrażenie bardzo logicznej, tektonicznej kompozycji najprostszych kształtów geometrycznych.

Genezy form kostiumu stylistycznego cerkwi żółkiewskiej należy – jak sądzę – poszukiwać przede wszystkim w architekturze wiedeńskiej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XIX. W tym czasie Otto Wagner projektował liczne bu-

<sup>40</sup> В. Слободян, *Церкви України...*, s. 285, il. 377.

<sup>41</sup> J. Zubrzycki, *Restauracja cerkwi OO. Bazylianów w Żółkwi*, „Architekt” 2, 1901, s. 96.

<sup>42</sup> J. Zubrzycki, *Restauracja cerkwi...*, op.cit.



dowle o klarownie skomponowanych bryłach, stosując kostium stylistyczny nawiązujący do sztuki renesansu, a także do *Reichstilu* Johanna Fischera von Erlacha i stylu Ludwika XVI, a więc tendencji mieszczących się w nurcie klasycyzującego, schyłkowego baroku. Historyzujące motywy poddawał wszakże zdecydowanej stylizacji, sprowadzając je do masywnych, „tektonicznych” form. Charakterystycznym motywem wagnerowskiej architektury była w tamtym okresie kopuła o monumentalnej, zwartej czaszy, osadzonej na bębnie pokrytym masywną, zgeometryzowaną dekoracją<sup>43</sup>. Taki zespół form zastosowanych przez Wagnera w projekcie kościoła w wiedeńskiej dzielnicy Währinger z roku 1898 (il. 4), miał być, zdaniem samego twórcy, daleką reminiscencją architektury bizantyńskiej<sup>44</sup>.

Edgar Kováts w latach 1872–1895 przebywał w Wiedniu, gdzie pracował jako pomocnik nadwornego architekta Karla von Hansenauera i nauczyciel w szkole rzemiosła budowlanego<sup>45</sup>. Pod koniec jego pobytu w stolicy Austrii, w mieście tym stanęły pierwsze budowle Wagnera, prezentujące formy „zgeometryzowanego” neobaroku, takie jak Hofpavillon Hiezing i inne stacje kolei miejskiej 1893–1894, a wagnerowska formuła stylistyczna zdobyła znaczną popularność jako nowatorska koncepcja przełamująca ograniczenia dojrzałego historyzmu<sup>46</sup>. Wokół Wagnera wyrosła niebawem potężna „szkoła” skupiająca wielu zdolnych architektów, których projekty były publikowane bardzo często przez austriackie czasopisma architektoniczne<sup>47</sup>. Nie należy się więc dziwić, że kostium stylistyczny żółkiewskiej cerkwi przypomina rozwiązania stosowane nieco wcześniej w architekturze wiedeńskiej.

Silnie uproszczone, historyzujące formy stosował również na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku budapeszteński architekt Ödön Lechner. Na naszą szczególną uwagę zasługuje projekt kościoła Świętego Władysława w dzielnicy Budapesztu Kőbánya, sporządzony przez tego artystę w latach 1891–1892 (il. 5)<sup>48</sup>. Kompozycja efektownej betonowej bryły świątyni była oparta na pomysłach optycznego wyniesienia potężnej półkolistej kopuły, wieńczącej korpus świątyni, ponad ćwierćkuliste czasze zasklepiające cztery aneksy-apsydiole. Geometryczna wyrazistość takiego rozwiązania została podkreślona uproszczonymi formami „wenecko-bizantyńskiego” kostiumu stylistycznego<sup>49</sup>. Projekt Lechnera nie doczekał się wprawdzie realizacji, ale jest prawdopodobne, że był znany Kovátsowi dzięki publikacji w czasopismach architektonicznych.

Twórca żółkiewskiej cerkwi mógł w ten sam sposób zapoznać się z projektem kościoła Świętego Błażeja w Zagrzebiu, wykonanym przez chorwackiego ucznia Wagnera – Vjekoslava Bastela – w roku 1901. Charakterystycznymi motywami, pojawiającymi się w tej budowli, są prostopadłościenne filary zwieńczone potężnymi krzyżami o masywnych „kanciastych” formach, skontrastowanych z płynnym zarysem monu-

<sup>43</sup> R. Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 265–268; O. A. Graf, *Otto Wagner in Wien: die ungewöhnliche Gewohnheit der Geschichte* [w:] *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien–München 1985, s. 311–314; Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 67–74.

<sup>44</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 73–74.

<sup>45</sup> I. Trybowski, *Kováts (Kovács) Edgar*, s. 508; tenże, *Kováts Edgar*, s. 191.

<sup>46</sup> R. Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 266–268, il. 86 a i b.

<sup>47</sup> M. Pozetto, *Die Schule und der Kreis um Otto Wagner* [w:] *Wien um 1900...*, s. 316–318; Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 78–82.

<sup>48</sup> J. Kismarty-Lechner, *Lechner Ödön, Budapest 1961*, s. 66–6; A. Hadik, *Životne dielo Ödöna Lechnera* [w:] *Ödön Lechner 1845–1914* (katalog wystawy w Slovenskej Národnej Galérie), Bratislava 1991, s. 5.

<sup>49</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 44.

mentalnej kopuły<sup>50</sup>. Podobne motywy pojawiają się – jak pamiętamy – w żółkiewskiej cerkwi, co może posłużyć za jeszcze jeden argument na rzecz powiązania tej budowli z „modernistycznymi” tendencjami w architekturze Austro-Węgier zapoczątkowanymi przez Wagnera.

Należy wszakże zastanowić się, dlaczego bazylianie, którzy wymogli zapewne rozbudowanie świątyni o bizantyński tetrakonchos, zaakceptowali dla swojej cerkwi kostium stylistyczny, wypracowany w projektach świątyni rzymskokatolickich i kryjący w sobie zaledwie odległe reminiscencje rozwiązań i motywów charakterystycznych dla architektury bizantyńskiej. Ostateczne rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest chyba możliwe bez odnalezienia jednoznacznych przekazów archiwalnych. Warto jednak podkreślić, że najzdolniejsi członkowie galicyjskiej kongregacji bazylianów odbywali studia w uczelniach zachodnioeuropejskich, między innymi w wiedeńskim alumnacie Barba-reum<sup>51</sup>. Zapewne zdawali więc sobie sprawę z tego, że formuła dojrzałego historyzmu zrealizowana w „ukraińskim stylu cerkiewnym” Nahirnego wyszła po prostu z mody w głównych ośrodkach architektonicznych, a także mieli okazję zapoznać się z próbami tworzenia architektury „modernistycznej”, podejmowanymi w stolicy Austrii.

\*

W latach 1717–1754 zbudowano w Jarosławiu murowaną cerkiew Spasa (Przemienienia Pańskiego), która w roku 1766 zyskała godność soboru, czyli cerkwi kolegiackiej. W świątyni tej czczono słynącą łaskami ikonę Matki Boskiej, zwaną „Myłoserdia Dweri”, której kult nasilił się szczególnie w drugiej połowie wieku XIX. Jarosław stał się głównym sanktuarium diecezji przemyskiej obrządku greckiego i jednym z najważniejszych sanktuariów unickich na terenie Galicji. Do cerkwi Spasa przybywali liczni pielgrzymi, co skłoniło proboszczów jarosławskich do rozpoczęcia starań o rozbudowę tej świątyni. W roku 1907 zostały zatwierdzone plany powiększenia cerkwi, sporządzone przez jarosławskiego architekta, Mieczysława Dobrzańskiego. Prace budowlane, finansowane przez wiernych pod kierunkiem komitetu parafialnego, trwały do roku 1912 i doprowadziły do dwukrotnego powiększenia powierzchni świątyni, a także do gruntownego przeobrażenia jej bryły i kostiumu stylistycznego (il. 6)<sup>52</sup>.

Dobrzański zatroszczył się, żeby budowla ta mogła być z łatwością zidentyfikowana jako cerkiew. Gruntownie przekształcił kopułę, wznosząc się nad ostatnim przęsłem nawy, podnosząc znacznie jej tambur i wznosząc nową czaszę, osłoniętą charakterystycznym parasolowym płaszczem. Taka forma kopuły, należąca do podstawowego repertuaru form stylu neobizantyńskiego, była stosowana z upodobaniem przez Nahirnego<sup>53</sup> i jego naśladowców.

<sup>50</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 81, il. na s. 82.

<sup>51</sup> W.M. Pöchl, *St. Barbara zu Wien. Die Geschichte der gr.-kat. Kirche und der Zentralpfarre St. Barbara*, t. 1–2, Wien 1975, *passim*.

<sup>52</sup> J. Zubrzycki, *Miasto Jarosław i jego zabytki*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 7, 1903, s. 394; M. Orłowicz, *op.cit.*, s. 93–94; Ю. Кірка, *op.cit.*, s. 11–20; B. Prach, *Myłoserdia Dweri. Sanktuarium Maryjne w Jarosławiu*, Warszawa 1996, s. 27–54.

<sup>53</sup> Zob. m. in. В. Слободян, *Церкви Василя Назірного*, s. 26–27, J. Półwiartek, *Spoleczność ukraińska w Leżajsku i okolicy [w:] Dzieje Leżajska*, red. K. Baczkowski, J. Półwiartek, Leżajsk 1996, il. na s. 25, 27; s. 495, il. na s. 495.

W architekturze świątyni Spasa natrafiamy jednak na rozwiązania, które nie pojawiały się w ukraińskim stylu cerkiewnym i nie były raczej kojarzone z architekturą Kościoła wschodniego. Takim rozwiązaniem jest przede wszystkim trójnawowy układ korpusu cerkwi. Sadzę jednak, że wybór owego schematu przestrzennego był podyktowany głównie przez względy praktyczne. Budowa naw bocznych pozwalała bowiem na znaczne powiększenie kubatury cerkwi bez całkowitego wyburzenia jej pierwotnych ścian obwodowych. Podobne względy nie mogły wpłynąć na ukształtowanie okazałej dwuwieżowej fasady jarosławskiej świątyni.

U schyłku wieku XIX twórcy galicyjskich świątyń unickich nie tylko poszukiwali form charakterystycznych dla stylu cerkiewnego, ale także unikali rozwiązań kojarzonych ze świątyniami rzymskokatolickimi. Do rzadkości należą więc cerkwie z fasadami dwuwieżowymi, jakkolwiek takie właśnie rozwiązanie zastosował Bazyli Nahirny w cerkwi w Radymnie (poświęconej w roku 1910), przybranej w neoklasyyczny kostium stylistyczny<sup>54</sup>. Delikatne, bardzo smukłe wieżyczki jarosławskiej świątyni różnią się jednak zdecydowanie od masywnych wież zaprojektowanych przez Nahirnego. Wydaje się, że budowniczy cerkwi Spasa dążył do stworzenia wież flankujących efektownie fasadę, a zarazem zbyt drobnych, aby mogły zdominować tę elewację. Nie można wykluczyć, że Dobrzański zapożyczył taki schemat skomponowania fasady z jednego z najważniejszych neobizantyńskich dzieł atelier Hansena, mianowicie z Nowej Metropolii w Atenach, zaprojektowanej w latach czterdziestych wieku XIX (il. 7)<sup>55</sup>.

Znacznie bliższym wzorem dla jarosławskiej świątyni zdaje się jednak fasada cerkwi w Koszycach, „ściśnięta” dwiema drobnymi wieżyczkami, ukształtowana podczas przebudowy tej świątyni w roku 1896 przez J. Wirtha i V. Kolatska (il. 8)<sup>56</sup>. Warto podkreślić, że w elewacjach obu tych budowli zwracają uwagę wielkie arkadowe nisze, mieszczące portale. Budowniczości nowej fasady cerkwi koszyckiej dążyli zapewne do przybrania tej elewacji w kostium neobizantyński. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej motywom zastosowanym w owym kostiumie, przekonamy się, że przeważają w nim formy neoromańskie. Taki dobór motywów odpowiada specyficznej tendencji do niemal pełnego utożsamiania neobizantyzmu z neoromanizmem, charakterystycznego dla architektury cerkiewnej na terenie Węgier<sup>57</sup>.

„Moderno-bizantyński” kostium stylistyczny cerkwi w Jarosławiu został również skomponowany z motywów neoromańskich, które zostały poddane surowemu „tektonicznemu” zgeometryzowaniu bądź uległy silnej „malowniczej” stylizacji, co widać zwłaszcza w detalach portali i obramień okiennych. Przykładem „tektonicznego” traktowania motywów zaczerpniętych z architektury romańskiej mogą być przede wszystkim kształty jarosławskich wież, przechodzące od formy smukłych prostopadłościaków do niskich oktogonalnych kondygnacji, zwieńczonych małymi kopulastymi hełmami.

Warto zatem zauważyć, że wieże o neoromańskich formach, poddane „modernistycznej”, silnie uproszczonej stylizacji pojawiają się w architekturze cerkiewnej na

<sup>54</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Нahirного*, s. 32.

<sup>55</sup> V. Villassen, *op.cit.*, s. 50–51, il. 3. R. Wagner-Rieger, M. Reissberger, *op.cit.*, s. 19–20.

<sup>56</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, red. A. Günterová, t. 2, Bratislava 1968, s. 88; G. Székely, A. Mesároš, *Gréckokatolíci na Slovensku*, Košice 1995, s. 69, il. na s. 68.

<sup>57</sup> L.G. Beke, A. Gáspárdy, *Magyarországi ortodox templomok, ikonosztázok. Válgótás*, Budapest [b.d] *passim*; K. Kürti, *Hajdúdorog Székesegyház [w:] Magyar Székesegyházok*, Budapest 1989, s. 184, il. na s. 178. Zob. też J. Hric, P. Šturák, *Prešovské biskupstvo*, Prešov 1998, s. 62, 93.

terenie Węgier<sup>58</sup>. Taka wieża wznosi się m.in. przy w cerkwi w Jakubanach (il. 12), zbudowanej według projektów Jána Jozefa Bobuli w latach 1904–1911<sup>59</sup>. Owa wieża składa się z prostopadłościennego członu, dźwigającego oktogonálną kondygnację i niewielki kopulasty hełm, a w jej ścianach znajdują się charakterystyczne okienka strzelnice. Proporcje jarosławskich wież odbiegają wszakże zdecydowanie od rozwiązań kompozycyjnych zastosowanych przez Bobulę. W cerkwi Spasa i w węgierskiej świątyni możemy znaleźć detale architektoniczne o zaskakująco bliskich formach.

Z łatwością można dostrzec pewną dwoistość form detalu architektonicznego, zastosowanego w fasadzie i w pozostałych elewacjach jarosławskiej świątyni. Z rozległymi płaszczyznami ścian komponują się tam znakomicie niewielkie otwory bez obramień architektonicznych i pasy delikatnie zarysowanego, niemal dwuwymiarowego pseudoboniowania. W budowlu pojawiają się jednak rozwiązania o zupełnie odmiennym, plastycznym i dekoracyjnym charakterze. Portale świątyni, osobliwe podwójne biforium w jej fasadzie i okna w elewacjach bocznych są skomponowane z silnie przestylizowanych elementów zaczerpniętych z architektury romańskiej. O ile w przypadku okien stylizacja ta prowadzi do geometryzacji i uproszczenia form, o tyle portale cechują się ozdobną malowniczością, uzyskaną przez zmianę proporcji i obfite użycie roślinnego ornamentu. Z podobnym, dekoracyjnym traktowaniem motywów neoromańskich spotykamy się także w portalach cerkwi w Jakubanach, wyróżniających się finezyjną, roślinną dekoracją ornamentalną, kontrastującą bardzo zdecydowanie z linearnymi pasami pseudoboniowania ujmującymi otwory drzwiowe.

Nie można zapominać, że upodobanie do pseudoromańskich, malowniczo przestylizowanych detali przejawiał także jeden z czołowych architektów galicyjskich – Teodor Talowski. W dziełach tego architekta motywy neoromańskie wchodziły w skład złożonego kostiumu, przykrywającego szczerlnie strukturę budowli<sup>60</sup>, nie były więc – tak w cerkwiach węgierskich i świątyni jarosławskiej – swoistym kontrapunktem w „modernistycznej” bryle. W jarosławskiej cerkwi można znaleźć tylko pojedyncze rozwiązania charakterystyczne dla Talowskiego. Takim motywem jest przede wszystkim duży krucyfiks dłuta Teobalda Orkasiewicza<sup>61</sup>, wyeksponowany w górnej części fasady. Dzięki badaniom Wojciecha Bałusa wiemy, że Talowski umieszczał wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa na fasadach projektowanych przez siebie kościołów, łącząc z takim rozwiązaniem bogate i złożone treści<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Mam tu na myśli obszar państwa węgierskiego przed rokiem 1918. Większość okazałych, „modernistycznych” cerkwi unickich powstała tam w diecezji preszowskiej, a więc na terenie wchodzącym dziś w skład Słowacji, a określanym często w literaturze historyczno-artystycznej mianem Górnych Węgier. Jak zauważa jednak Ján Bakoš, nazwa ta jest anachroniczną konstrukcją, upowszechnioną głównie przez Annę Günterovą-Majerovą. Zob. J. Bakoš, *Situácia dejepisu umenia na Slovensku (prolegomena)*, Bratislava 1984, *passim*.

<sup>59</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, red. A. Günterová, t. 1, Bratislava 1967, s. 503; *Sákrálna architektúra na Slovensku*, Komarno 1996, s. 158–159, il. na s. 158 i 159; G. Székely, A. Mesáros, *op.cit.*, s. 70.

<sup>60</sup> Zob. m.in.: Z. Baierdorf, *Architekt Teodor Talowski. Charakterystyka twórczości* [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1973, s. 199–214; W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego*, „Folia Historiae Artium” 24, 1988, s. 117–137; tenże, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki 20, 1992, s. 53–77.

<sup>61</sup> M. Orłowicz, *op.cit.*, s. 94; J. Briulow, Z. Prószyńska, *Orkasiewicz Teobald* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1998, s. 296.

<sup>62</sup> W. Bałus, *Architektura sakralna...*, s. 73–76.

W architekturze jarosławskiej świątyni zauważamy jeszcze inne detale, stosowane u progu wieku XX przez architektów związanych ze środowiskiem Politechniki Lwowskiej, na przykład krępe, pseudoromańskie kolumnienki wkomponowane w narożniki ścian, oraz charakterystyczne nadwieszane kroksztyny o zgeometryzowanych formach<sup>63</sup>. Obejmując tę budowlę szerokim spojrzeniem, należy jednak zgodzić się przede wszystkim z opinią Mieczysława Orłowicza, iż w Jarosławiu powstał „gmach oryginalny, o charakterze monumentalnym, odbijający bardzo dodatnio od setek szablonych, nowoczesnych cerkwi galicyjskich, dalekich od piękna”<sup>64</sup>.

\*

Cerkiew parafialna w Surochowie została wzniesiona w latach 1912–1914 z fundacji księcia Witolda Czartoryskiego z Pełkiń<sup>65</sup>. W Archiwum Diecezji Greckokatolickiej w Przemyślu nie zachowały się materiały dotyczące budowy tej świątyni, ani jej inwentarze, nie wiemy więc, kto jest autorem owego gmachu.

Zarówno układ przestrzenny, jak i sposób ukształtowania bryły surochowskiej cerkwi odpowiada znakomicie programowi „ukraińskiego stylu cerkiewnego”, przedstawionego na łamach „Diła” przez Bazyla Nahirnego:

„Przy projektowaniu naszych cerkwi należy trzymać się tego, co pozostaje w ścisłej więzi z przepisami cyrkiewnymi i historią naszego Kościoła, to znaczy charakterystycznego planu i stosowania kopuł. Potrzeba wyróżnienia miejsca, w którym odprawia się Służba Boża, i zwyczaj rozdzielania wiernych według płci narzuca rozczłonkowanie budowli na trzy części, zaś związek naszego obrządku ze Wschodem wyrażamy kopułą, która wraz z biegiem czasu przybierała różne formy, ale zawsze pojawiała się na naszych cerkwiach i wieńczyła je tak samo, jak wieńczyła świątynie w Bizancjum”<sup>66</sup>.

Świątynia w Surochowie jest budowlą trójdzielną, składającą się z babińca, męcznicy i sanktuarium, tak jak większość rusińskich cerkwi murowanych i drewnianych, wznoszonych w XVI, XVII i XVIII wieku. W tradycyjny sposób zaakcentowano ów układ przestrzenny w bryle budowli (il. 9), wieńcząc jej bryły kopułami, wyniesionymi na wysokich bębnoch. Środkowy człon cerkwi jest poszerzony o niski transept, toteż w planie budowli odczytujemy z łatwością kształt krzyża, stosowany powszechnie w nowożytniej architekturze cerkiewnej Rusi koronnej i litewskiej. O ile wiem, w czasach nowożytnych nie łączono jednak na tym obszarze schematu cerkwi trójkopułowej z układem krzyżowym. Takie rozwiązanie, noszące charakter swoistego bizantyńskiego „hipertradycjonalizmu”, pojawia się dopiero w budowlach Nahirnego, takich jak cerkiew w Wielkich Grybowiczach, poświęcona w roku 1897<sup>67</sup>, a także w licznych cerkwiach wzniesionych w „ukraińskim stylu cerkiewnym” około roku 1900<sup>68</sup>.

<sup>63</sup> Zob. m.in. I. Żuk, *Julian Zachariewicz 1837–1898, Alfred Zachariewicz 1871–1937. Wystawa twórczości*, Warszawa 1994, *passim*; J. Briulow, *Wiatr przemian. Nowe tendencje w architekturze Lwowa 1890–1914* [w:] *Architektura Lwowa XIX wieku*, Kraków 1997, s. 54–73.

<sup>64</sup> M. Orłowicz, *op. cit.*, s. 94.

<sup>65</sup> *Шематизм гр.-кат. духовенства злучених епархій перемиської, самбірської і сяницької на рік Божій 1937*, Перемишль 1937, s. 130; *Rocznik diecezji przemyskiej 1997. Album*, opr. H. Borcz, A. Szal, Przemyśl 1997, s. 168.

<sup>66</sup> „Діло”, 1905, nr 225. Сут. wg В. Слободян, *Церкви Василя Нагірного*, s. 25–26.

<sup>67</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Нагірного*, s. 27, 30, il. na s. 27.

<sup>68</sup> Zob. В. Слободян, *Церкви України...*, s. 175–176, il. 232; 516, il. 669.

Do świątyni Nahirnego nawiązuje także system artykulacji wnętrza surochowskiej cerkwi (il. 10), oparty na przysadzistych pilartach toskańskich, wspierających szerokie, mocno zaznaczone gurdy. We wnętrzu owej budowli pojawiają się również charakterystyczne cienkie wałki, wykorzystywane – tak jak w dziełach twórcy „ukraińskiego stylu cerkiewnego” – do podkreślania krawędzi archiwolt i wzbogacania głowic pilastrów w świątyni w Surochowie. Taki „klasycyzujący” sposób opracowania wnętrza został ukształtowany w budowlach sakralnych Juliana Zachariewicza, który od roku 1871 był wykładowcą w Akademii Technicznej we Lwowie<sup>69</sup>, w której uczył zarówno Nahirnego<sup>70</sup>, jak i większość architektów działających w Galicji na początku wieku XX. Warto zaznaczyć, że tak Zachariewicz, jak i jego naśladowcy stosowali „klasycyzujący” kostium we wnętrzach świątyni, nie bącząc na różnorodność form stylistycznych, w które przybierali owe budowle od zewnątrz.

Nie należy się więc dziwić, że z „klasycyzującym” wnętrzem surochowskiej cerkwi kontrastuje zdecydowanie jej zewnętrzny kostium stylistyczny. Większe znaczenie ma fakt, że formy zastosowane na elewacjach świątyni różnią się zdecydowanie od neoromańskich i neoklasycyźnych kostiumów cerkwi Nahirnego oraz innych świątyni unickich budowanych w Galicji na przełomie XIX i XX wieku.

Twórca cerkwi surochowskiej dążył zdecydowanie do skomponowania bryły budowli z prostych, wyrazistych form architektonicznych, połączonych w taki sposób, aby całość nabrała ostrego, „kanciastego” charakteru. W tym celu ukrył nawet czasze kopuł w dachach namiotowych. Rozległe płaszczyzny elewacji świątyni zostały ożywione niemal wyłącznie wielkimi oknami termalnymi i charakterystycznymi ciągami małych, prostokątnych okienek. W nieco bogatszy sposób budowniczy cerkwi opracował tylko bębny jej kopuł, „przeprute” okienkami o pseudorustykowych obramieniach i zwieńczone falistą linią belkowania, skomponowaną z odcinków koła. Należy jednak zauważyć, że owo belkowanie zostało zredukowane do szerokich, bardzo płaskich listew, dźwigających wąski i niezbyt wydatny gzyms.

Silnie zgeometryzowana architektura cerkwi surochowskiej, ożywiona bardzo uproszczonym, linearnym detalem, może być – jak sądzę – kojarzona z poszukiwaniami architektów środkowoeuropejskich, dążących z jednej strony do odrzucenia historyzujących kostiumów, z drugiej zaś niechętnych dekoracyjnej secesyjnej ornamentyce. Wydaje się, że twórca cerkwi w Surochowie, który był – jak przypuszczam – architektem wykształconym w duchu dojrzałego historyzmu, pojmował „modernizm” nieco naiwnie jako uproszczenie i spłaszczenie form architektonicznych. Takie traktowanie nowych tendencji w architekturze środkowoeuropejskiej wywarło – jak sądzę – zasadniczy wpływ na ukształtowanie fasady budowli, w której uderza efekt ubogiej i schematycznej kompozycji, zamiast geometrycznej prostoty form. Nie ulega jednak wątpliwości, że bryła cerkwi, zwłaszcza widziana z boku, z drogi z Jarosławia, prezentuje się dość efektownie i ma zdecydowanie „modernistyczny” charakter.

Formy architektoniczne cerkwi w Surochowie zasługują – jak sądzę – na zainteresowanie historyków architektury, jako jeden z niezbyt licznych przykładów adaptowania „tektonicznej” wersji „modernizmu” w architekturze sakralnej Galicji przed pierwszą wojną światową. Większe znaczenie dla naszych rozważań może mieć jednak fakt,

<sup>69</sup> B.S. Czerkies, I.O. Danczak, *Architekt Julian Zachariewicz i jego miejsce w ukraińskiej i polskiej kulturze* [w:] *Ochrona wspólnego dziedzictwa kulturowego*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 72.

<sup>70</sup> В. Слободян, *Церкви Василя Нагірного*, s. 24.

że podobne rozwiązania stylistyczne pojawiają się także w architekturze cerkiewnej na Węgrzech. Znakomitym przykładem takiej tendencji może być cerkiew w Čemernem (il. 11), zbudowana przez Ödöna Lechnera w latach 1905–1910<sup>71</sup>. Warto więc zwrócić uwagę, że zarówno w owej budowli, jak i w surochowskiej świątyni rozległe płaszczyzny ścian są ożywione poziomymi liniami wyrysowanymi w tynku. Z owym ascetycznym rozwiązaniem komponują się znakomicie małe prostokątne okienka bez obramień, z charakterystycznymi pochyłymi rozglifieniami u dołu. Być może nie jest też dziełem przypadku, iż kopuły obu świątyń zostały ukryte w wielobocznych ostrosłupowych hełmach, zwieńczonych niskimi nasadkami o pionowych ściankach, wspierającymi małe kopułki. Wszystkie te podobieństwa nie pozwają, rzecz jasna, na snucie domysłów o bezpośrednim wpływie dzieła Lechnera czy węgierskiej architektury cerkiewnej na formy świątyni w Surochowie. Trudno jednak nie odnotować jeszcze jednej paraleli pomiędzy poszukiwaniami nowych form w architekturze sakralnej Kościoła greckokatolickiego w Galicji i na Węgrzech.

Analizując formy architektoniczne surochowskiej cerkwi, należy jeszcze zwrócić uwagę na osobliwe, a zarazem dość efektowne motywy zastosowane w jej wnętrzu, mianowicie na wsporniki w kształcie czworościanu, umieszczone u nasady tromp środkowej kopuły i arkadek wyciętych w dolnej części tego sklepienia.

Sądzę, że pomysł zastosowania takich „ostrych” form należy wiązać z silnym zainteresowaniem sklepieniami kryształowymi, które ujawniło się w Europie Środkowej na przełomie wieku XIX i XX, zarówno w pracach historyczno-artystycznych, jak i w doborze motywów zdobiących historyzujące budowle. Formy kryształowe, bardzo łatwe do odlania w betonie, stosowano wówczas nie tylko w konstrukcji sklepień, ale wykorzystywano je również jako ornamenty, zdobiące bardzo często powierzchnie filarów i krosztynów. Równocześnie podejmowano próby przestylizowania tych motywów, dążąc do bardzo wyrazistego wyeksponowania ich surowego geometrycznego kształtu<sup>72</sup>, czego znakomitym przykładem mogą być formy chrzcielnicy i wspornika ambony w kościele w Zarzeczcu (oddalonym o około 20 km od Surochowa), wykonanych według projektu Julina Zachariewicza około 1880 roku<sup>73</sup>.

Wzorów sklepień i ornamentów kryształowych poszukiwano wówczas nie tylko w późnogotyckiej architekturze Europy Środkowej, ale także w bliskowschodnich meczetach z XV i XVI wieku. W jednym z zeszytów *Handbuch der Architektur*, opublikowanym w roku 1887, Franz-Pascha zwrócił uwagę na zastosowanie kryształowych form w konstrukcji kopuł meczetów kairskich, w celu „przejścia” od kwadratowego planu sklepionego przęsła do kolistego przekroju poziomego czaszy. W egipskich meczetach takie formy pojawiały się po zewnętrznej stronie bębnow<sup>74</sup>. W architekturze osmańskiej można jednak znaleźć przykłady kryształowych dekoracji zastosowanych wewnątrz meczetu na trompach i u nasady kopuły, na przykład w Yesil

<sup>71</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 1, s. 269; M. Kusý, *Architektúra na Slovensku 1848–1918*, Bratislava 1995, s. 88; *Sakrálna architektúra...*, s. 157, il. na s. 157 i 158; J. Hric, P. Šturák, *op.cit.*, s. 34–35.

<sup>72</sup> M. Radová, O. Radový, *Kniha o sklípkových klenbách*, Praha 1998, s. 143–155 (rozdz. *Ohlas sklípkových kleneb v 19. a 20. století*).

<sup>73</sup> *Rocznik diecezji przemyskiej...*, s. 378.

<sup>74</sup> Franz-Pascha, *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt 1887 (*Handbuch der Architektur*, cz. 2, t. 3, z. 2), s. 89, il. 124.

Camii (Meczetcie Zielonym) w Bursie wzniesionym w latach 1419–1420<sup>75</sup>. Wydaje się, że właśnie ta budowla mogła podsunąć twórcom cerkwi w Surochowie pomysł opracowania dolnych partii środkowej kopuły. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że pomiary Yesil Camii, a także rysunki ukazujące kryształki u nasady kopuł tego meczetu były publikowane na progu wieku XX w pracach poświęconych architekturze islamu<sup>76</sup>.

Z drugiej strony trzeba zauważyć, że formy kryształowe pojawiły się także we wspomnianej już węgierskiej cerkwi w Jakubanach jako zwieńczenie jej tamburu (il. 12). Sądzę, że genezę tych motywów należy wywodzić również z architektury islamu, która na przełomie XIX i XX wieku fascynowała architektów działających w monarchii habsburskiej<sup>77</sup>, a zwłaszcza Lechnera, który w licznych wznoszonych przez siebie budowlach wprowadzał obficie, silnie przestylizowane „motywy mauretańskie”<sup>78</sup>. Można wręcz przypuszczać, że kryształowe detale zastosowane w Jakubanach zostały zainspirowane przez wspomniane rysunki kairskich kopuł opublikowane przez Franza-Paschę.

Odmienne wykorzystanie kryształowych detali w cerkwiach w Jakubanach i Surochowie wyklucza możliwość określenia relacji tych świątyń według schematu wzór – naśladownictwo. W przypadku obu budowli spotykamy się jednak – jak sądzę – z tą samą tendencją do aplikowania kostiumów stylistycznych budowli pojedynczymi detalami zapożyczonymi z architektury islamu, zapoczątkowaną jeszcze w architekturze historyzmu romantycznego<sup>79</sup>. Wagę tej interesującej paraleli wzmaga jeszcze spostrzeżenie, iż w obu budowlach spotykamy się z „modernistyczną” tendencją do specyficznego wyolbrzymiania „ostrych” kryształowych form. Warto zaznaczyć, że kryształowe detale w cerkwi w Surochowie zdają się niejako zapowiadać formy ornamentów, stosowanych powszechnie w architekturze polskiej lat dwudziestych<sup>80</sup>.

Jak pamiętamy z wcześniejszych rozważań, cerkiew bazylianów w Żółkwi i sobór Spasa w Jarosławiu odgrywały szczególną rolę w życiu Kościoła greckokatolickiego w Galicji. Podobnego znaczenia nie miała z pewnością cerkiew w Surochowie, która była po prostu większą świątynią parafialną. Pojawia się więc pytanie, dlaczego zainicjowano się o nadanie tej świątyni efektownych, „modnych” form, wykraczających daleko poza schematy obowiązujące wówczas w architekturze cerkiewnej. Zasadnicza decyzja o kształcie tej świątyni należała, zgodnie z tradycyjną interpretacją *ius patronatus*<sup>81</sup>, do jej fundatora księcia Witolda Czartoryskiego z Pełkiń. Warto zatem się zastanowić, co mogło skłonić tego dobroczyńcę do budowy bardzo efektownej suro-

<sup>75</sup> Zob. J. Sourdell-Thomine, B. Spuler, *Die Kunst des Islam*, Berlin 1973 (Propyläen Kunstgeschichte, t. 4), s. 369–370, il. 53b, tabl. 378.

<sup>76</sup> Zob. M. Radová, O. Radovy, *op.cit.*, s. 139–141, il. na s. 134, 136, 137.

<sup>77</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 39.

<sup>78</sup> J. Kismarty-Lechner, *op.cit.*, s. 51–65; A. Moravánszky, *op.cit.*, s. 141–144; J. Szabadi, *Art Nuoveau in Hungary. Painting, Sculpture and the Graphic Art*, Budapest 1989, s. 120–121; A. Hadik, *op.cit.*, s. 4.

<sup>79</sup> Zob. S. Bertuleit, *Gotisch-Orientalische Stilgenese. Englische Theorien zur Ursprung der Gotik und ihr Einfluss in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main 1989, *passim*.

<sup>80</sup> Zob. A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej. Teoria i praktyka*, Wrocław 1961, s. 140–166; I. Huml, *Polish Art Deco. The Style of Regained Independence (the 1920s)*, „Seminaria Niedzickie” 6, 1991, s. 11–19.

<sup>81</sup> O roli fundatorów cerkwi unickich w wyborze form architektonicznych tych budowli zob. P. Krasny, *Monumentalna architektura „kościółka chłopskiego”. O prawnych, społecznych i ekonomicznych przyczynach okcydentalizacji architektury cerkiewnej w Europie Środkowej w okresie baroku*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 3, 1996, nr 2, s. 80–82.



chowskiej cerkwi, różniące się zdecydowanie od „szablonowych” świątyń unickich, wznoszonych wówczas setkami w galicyjskich wsiach.

Około roku 1900 powstała na terenach Galicji wielka liczba cerkwi, wzniesionych głównie dzięki funduszom zebranych wśród wiernych przez komitety parafialne<sup>82</sup>. Zdarzało się jednak, że fundacje cerkiewne były podejmowane – tak jak w poprzednich stuleciach – przez właścicieli ziemskich sprawujących patronat nad świątyniami w swoich dobrach. Tę grupę społeczną tworzyli wprawdzie niemal wyłącznie Polacy, ale wielu z nich podzielało zapewne poglądy dobroczyńcy cerkwi w Hulczu – Jana Krzyżanowskiego, który w roku 1905 pisał do biskupa przemyskiego Konstantyna Czechowicza:

„... obrządek greckokatolicki otaczam u siebie na wsi zawsze najwyższą czcią i poważaniem, tak samo jak mój, gdyż sam dobry Pan Jezus mieszka w kościele, jak i w cerkwi, a tylko ludzie małej wiary robią różnicę, która każde katolickie serce tylko boleścią napawać może”<sup>83</sup>.

Wiemy, że Czartoryski pragnął „szerzyć zgodę i jedność” pomiędzy Polakami i Ukraińcami mieszkającymi w jego dobrach. Do grekokatolików starał odnosić się w duchu miłości, zachęcając ich do zgody z Polakami, ale zarazem chwalił jednego z unickich duszpasterzy za to, że zachowywał „w całej pełni, tak w języku, jak i w obrządku, charakter ruski”<sup>84</sup>. Wydaje się więc, że fundacja okazałej cerkwi w Surochowie, zachowującej typowy, trójkopułowy układ przestrzenny świątyni Kościoła wschodniego, ale zarazem przybranej w dość efektowny „nowoczesny” kostium stylistyczny, była swoistym architektonicznym wyrazem szacunku fundatora dla narodowej tradycji Ukraińców. Nie ulega wątpliwości, iż taka deklaracja Czartoryskiego miała szczególną wymowę na terenie parafii surochowskiej, w której Ukraińcy stanowili aż 93% ludności<sup>85</sup>.

\*

Kostium stylistyczny cerkwi w Jarosławiu był – jak pamiętamy – określany jako „moderno-bizantyński”. Takie sformułowanie oddaje także bardzo dobrze charakter form architektonicznych zastosowanych w cerkwi w Surochowie, a w cerkwi żółkiewskiej mamy zaś do czynienia z „modernistyczną” interpretacją neobaroku. Mogłoby się wydawać, że taka postawa ma związek z dość prowincjonalnym charakterem lwowskiej szkoły architektonicznej, niezdolnej do radykalnej zmiany upodobań artystycznych. Sądzę jednak, że twórcy trzech omiawianych cerkwi postępowali drogą wskazywaną u schyłku wieku XIX przez wpływowych wiedeńskich teoretyków architektury na czele z samym Ottonem Wagnerem. Autorzy ci opowiadali się za zerwaniem z doktrynerskim historyzmem i tworzeniem architektury nowoczesnej. Ich niechęć wzbudzało jednak zniewolenie architekta formami czerpanymi ze sztuki dawnej, a nie – same te formy. Wagner pisał więc:

<sup>82</sup> Zob. Archiwum Państwowe w Przemyślu, Akta Diecezji Greckokatolickiej, rękopisy nr 5308–5330: Sprawy budowy i naprawy cerkwi i budynków parafialnych.

<sup>83</sup> *Konstantyn Czechowicz...*, s. 55, list nr 38.

<sup>84</sup> Zob. list Witolda Czartoryskiego do biskupa przemyskiego Konstantyna Czechowicza z 19 września 1902 (*Konstantyn Czechowicz...*, s. 29–30, list nr 21).

<sup>85</sup> Z. Podgórski, *Powiat jarosławski pod względem kulturalnym i oświatowym*, Kraków 1909, s. 7, 13, mapa 1.

„... niechaj architekt sięga do pełnego skarbcza tradycji, ale tego, co zeń wybierze, niech nie kopiuje, lecz przez kształtowanie w nowy sposób dostosowuje do swoich celów”<sup>86</sup>.

Jednym z podstawowych narzędzi owego dostosowania miała być „tektoniczna” stylizacja bryły budowli i jej detalu, czyli radykalne uproszczenie i geometryzacja form, a także – redukcja elementów ornamentalnych<sup>87</sup>. Kostium stylistyczny dzieł Wagnera z końca wieku XIX, przywoływanych już w tych rozważaniach, można uznać za znakomitą realizację jego ówczesnych założeń teoretycznych.

Z podobnymi koncepcjami spotykamy się w pismach architektów czeskich skupionych wokół czasopisma „Volné Směry”, którzy w roku 1908 zarysowali swój program w słowach:

„... [chcemy] aby i nasz modernizm... był naszym stylem czeskim, odpowiadającym naszemu stylowi życia, naszym potrzebom i naszym materiałom”<sup>88</sup>.

W owej wypowiedzi dostrzegamy wyraźny postulat sprzężenia koncepcji modernizmu z regionalizmem, co – jak zauważa Dana Bořutová – było zjawiskiem charakterystycznym dla architektury Europy Środkowej na początku naszego wieku<sup>89</sup>.

Postulat ten odegrał kluczową rolę w pismach teoretyczno-architektonicznych Ödöna Lechnera. Architekt ów dążył do stworzenia nowoczesnego stylu w architekturze węgierskiej, opartego na elementach czerpanych przede wszystkim ze sztuki ludowej, a także z rodzimej architektury romańskiej, renesansowej i barokowej, przetworzonych „w duchu nowoczesnej architektury angielskiej”<sup>90</sup>. Praktyczna realizacja tych zamiarów nie była wolna od dychotomii, bowiem – jak zauważa Judit Szabadi – artysta próbował łączyć w swoich budowlach chęć swoistego uzewnętrznienia węgierskiej tożsamości narodowej z kosmopolitycznym charakterem Art Nuoveau<sup>91</sup>. W większości Lechnerowskich budowli spotykamy się więc z mniej lub bardziej udanym zestawieniem nowoczesnej struktury z nakładanymi w nieco „piernikowy” sposób historyzującymi, „narodowymi” detalami. Mimo owej niespójności, koncepcja Lechnera została podjęta przez architektów z ugrupowania Fiałalok, m.in. przez Károly'ego Kósa i Aldára Arkaya<sup>92</sup>, i wywierała znaczny wpływ na architekturę węgierską aż po lata trzydzieste XX wieku<sup>93</sup>. Nie należy się więc dziwić, kostium stylistyczny, obejmujący motywy czerpane „ze skarbcza tradycji” i poddanych zdecydowanej „modernizacji” pojawił się także w cerkwiach węgierskich, czego dobrym przykładem mogą być znane już nam świątynie w Jakubanach i w Čemernem.

Należy podkreślić, że zwolennicy „modernizacji” architektury cerkiewnej w Galicji i na Węgrzech starali się zachować w swoich budowlach charakterystyczne rozwiązania kojarzone z architekturą Kościoła wschodniego w obu krajach, działając zapewne po części w duchu regionalizmu, po części zaś – próbując zaznaczyć konfesyjną tożsamość owych budowli. Dla „tetrakonchosu” cerkwi w Żółkwi i trójkopułowego ukła-

<sup>86</sup> Cyt. wg P. Haiko, *Modernizm i tradycjonalizm...*, s. 19.

<sup>87</sup> P. Haiko, *Otto Wagner, Adolf Loos und der Wiener Historismus. „Die Potemkin'sche Stadt” und die „Moderne Architektur”* [w:] *Wien um 1900...*, s. 297–304; P. Haiko, *Modernizm i tradycjonalizm...*, s. 18–20.

<sup>88</sup> J. Vybíral, *Počátky české národní architektury*, „Ars”, 1997, nr 1–3, s. 171–172.

<sup>89</sup> D. Bořutová, *K otázkám národního stylu v slovenskej architektúre*, „Ars”, 1997, nr 1–3, s. 143–163.

<sup>90</sup> J. Kismarty-Lechner, *op.cit.*, s. 51–56, 103–107; Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 141–144; A. Hadik, *op.cit.*, s. 3–4, 7–9; D. Bořutová, *op.cit.*, s. 152–153.

<sup>91</sup> J. Szabadi, *op.cit.*, s. 10, 14, 120–121.

<sup>92</sup> Á. Moravánszky, *op.cit.*, s. 158; D. Bořutová, *op.cit.*, s. 151–152.

<sup>93</sup> A. Hadik, *op.cit.*, s. 1.

du świątyni w Surochowie można wskazać – jak wiemy – wzory czerpane z tradycyjnej architektury cerkiewnej ziem ruskich Korony. W węgierskiej cerkiewnej architekturze przez cały okres nowożytny przeważały plany oparte na silnie wydłużonym korpusie. Specyficzną cechą świątyni grekokatolików na Węgrzech było zaś trójapsydowe sanktuarium<sup>94</sup>. Bobula i Lechner pozostali wierni tej tradycji, wykorzystując ją zresztą w interesujący sposób, do efektownego wzbogacenia planów i widoków cerkwi.

Można zatem powiedzieć, że twórcy „modernistycznych” cerkwi w Galicji i w Górnych Węgrzech próbowali łączyć tendencję do zachowania układów przestrzennych, kojarzonych z tradycją bizantyńsko-słowiańską, z poszukiwaniem nowoczesnego kostiumu stylistycznego, przejmującego wzory i koncepcje teoretyczno-architektoniczne wypracowane w Europie Zachodniej. Okazuje się więc, że także u progu wieku XX kluczowym problemem twórców grekokatolickiej architektury sakralnej było – tak jak w dwóch poprzednich stuleciach – zachowanie jej tożsamości bez popadania w sztywny archaizm czy tradycjonalizm<sup>95</sup>, który w ówczesnej sytuacji mógł być kojarzony z neobizantyzmem. U progu XX wieku dylemat ten mógł jednak nabrać szczególnej wymowy w wyniku zderzenia koncepcji z gruntu tradycyjnego „ukraińskiego stylu narodowego” i postulatów architektury „modernistycznej”, które bywały wprawdzie wpisywane w regionalistyczne programy, ale miały przecież wyraźny kosmopolityczny charakter.

W świetle wcześniejszych uwag na temat podobieństw widocznych pomiędzy konkretnymi cerkwiemi w Galicji i na Węgrzech, nie można zdecydowanie rozstrzygnąć, czy poszukiwania cerkiewnego „modernizmu” w obu krajach odbywały się niezależnie, czy też łączyły je jakieś nici wzajemnych inspiracji. Trudno jednak przypuszczać, żeby u progu wieku XX galicyjscy unicy nie interesowali się budownictwem sakralnym współwyznawców mieszkających po drugiej stronie Karpat. Kościoły unickie w Galicji i w Górnych Węgrzech nie były wprawdzie powiązane ze sobą organizacyjnie, ale ze względu na bliskie sąsiedztwo i tę samą rusińską, czy też ukraińską narodowość wiernych, pozostawały w stałym kontakcie. Najzdolniejsi klerycy grekokatolicki z terenu Galicji i Węgier spotykali się m.in. w trakcie studiów, które odbywali przede wszystkim w wiedeńskim alumnacie Barbareum. Cerkiew owego alumnatu była ponadto siedzibą parafii służącej galicyjskim i węgierskim unitom przebywającym w Wiedniu, wśród których przeważali politycy, wojskowi i studenci, a więc osoby, które tworzyły lub miały tworzyć elitę społeczności ukraińskiej<sup>96</sup>. Podczas dyskusji na temat reformy obrządku unickiego, toczonej w metropolii halickiej od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wieku XIX, powoływano się na przykład wielokrotnie na zwyczaje liturgiczne zachowane w cerkwi na Węgrzech<sup>97</sup>. W pierwszej dekadzie XX stulecia metropolita Andrzej Szeptycki zdecydował, że dzieło reformy należy przeprowadzić wspólnie z biskupami węgierskimi, dążąc do stworzenia wspólnoty obrządkowej wszystkich

<sup>94</sup> G. Székely, A. Mesáros, *op.cit.*, s. 70–71.

<sup>95</sup> Zob. P. Krasny, *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, s. 129–140.

<sup>96</sup> S. Nabywaniec, *Grekokatolicka parafia i cerkiew św. Barbary w Wiedniu wraz z inwentarzem cerkwi z 1818 r.* [w:] *Mistrz i Przyjaciel. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Marka Tomasza Zahajkiewicza*, red. J. Pałucki, Lublin 1997, s. 163–165.

<sup>97</sup> *O obrzędach grecko-unickich jako kwestyi czasów dzisiejszych w Galicji Wschodniej przez księdza tegoż obrządku*, Lwów 1862, *passim*.

grekokatolików narodowości ukraińskiej<sup>98</sup>. Kontakty zmierzające do ujednoczenia liturgii mogły zachęcać także do prób zbliżenia form kostiumu stylistycznego cerkwi unickich po obu stronach Karpat.

### Spis ilustracji

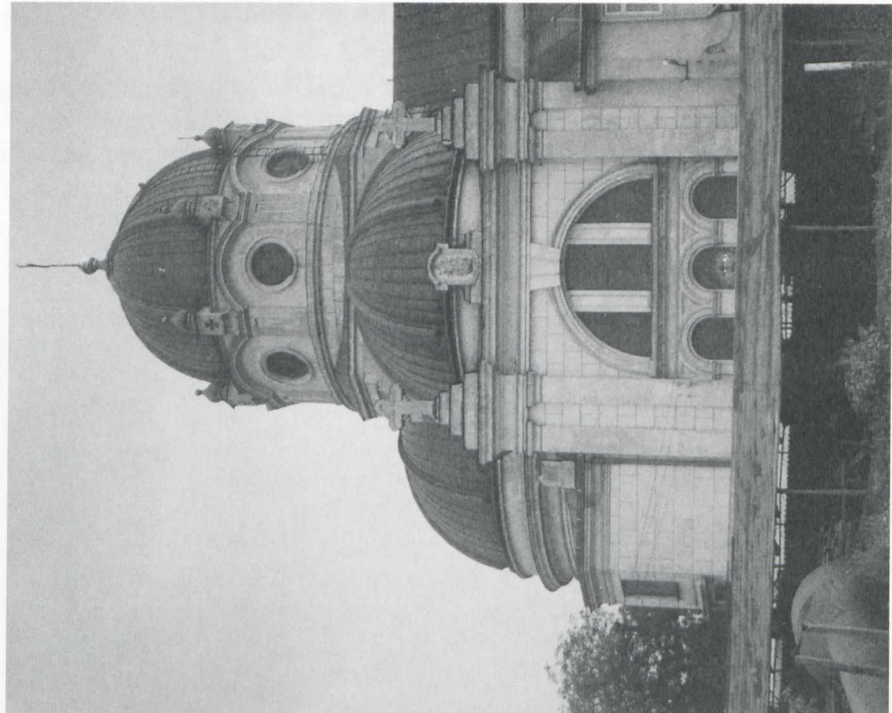
- Il. 1. Kuryłówka, cerkiew parafialna, arch. Bazyli Nahirny, 1895. Fot. P. Krasny
- Il. 2. Projekt cerkwi bazylianów w Żółkwi, widok od wschodu, arch. Edgar Kováts, 1901.  
Wg „Architekt”, nr 2
- Il. 3. Żółkiew, cerkiew bazylianów, widok od północy, arch. Edgar Kováts, 1901–1906.  
Fot. A. Gluzińska
- Il. 4. Projekt kościoła w dzielnicy Währinger w Wiedniu, arch. Otto Wagner, 1898.  
Wg O. Wagner, *Einige Skizzen*, Wien 1906
- Il. 5. Projekt kościoła w dzielnicy Kőbánya w Budapeszcie, arch. Ödön Lechner, 1891–1892.  
Wg J. Kismarty–Lechner, *Lechner Ödön*, Budapest 1891
- Il. 6. Jarosław, cerkiew soborna Przemienienia Pańskiego, fasada, arch. Mieczysław Dobrzański, 1907–1912. Fot. P. Krasny
- Il. 7. Ateny, Nowa Metropolia, fasada, arch. Theophil Hansen, lata czterdzieste w. XIX. Fot. P. Grotowski
- Il. 8. Koszyce, cerkiew parafialna, fasada, arch. J. Wirth, V. Kolatsek, 1896. Fot. P. Krasny
- Il. 9. Surochów, cerkiew parafialna, widok zewnętrzny, 1912–1914. Fot. M. Walczak
- Il. 10. Surochów, cerkiew parafialna, widok wnętrza, 1912–1914. Fot. M. Walczak
- Il. 11. Čemerne, cerkiew parafialna, widok zewnętrzny, arch. Ödön Lechner, 1905–1910. Fot. P. Krasny
- Il. 12. Jakubany, cerkiew parafialna, widok od strony prezbiterium, arch. Ján Jozef Bobula, 1904–1911.  
Fot. P. Krasny

---

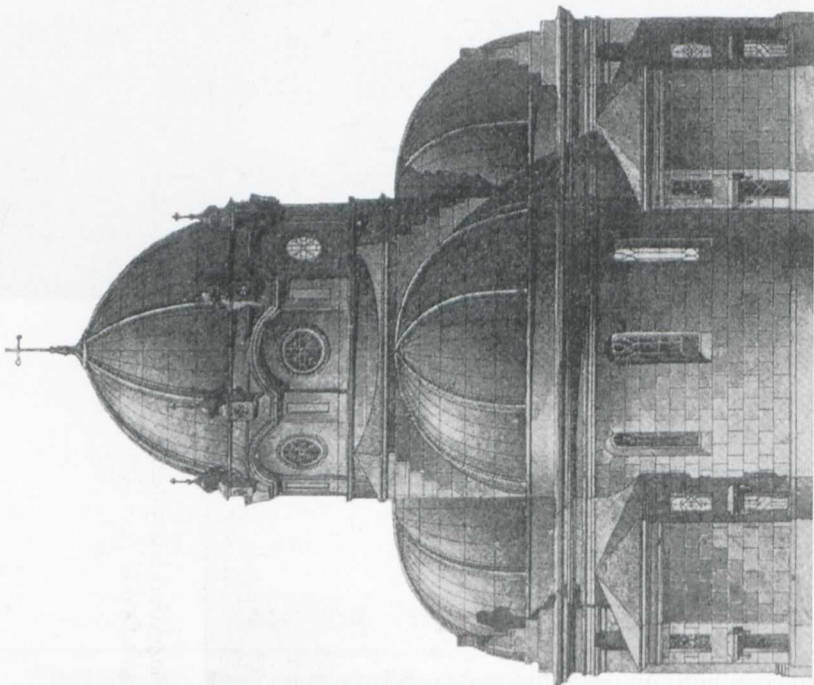
<sup>98</sup> P. Nowakowski, *Rozwój liturgii w cerkwi na Ukrainie i Białorusi po unii brzeskiej 1596 roku*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, s. 125.



1. Kuryłówka, cerkiew parafialna, arch. Bazyli Nahirny, 1895

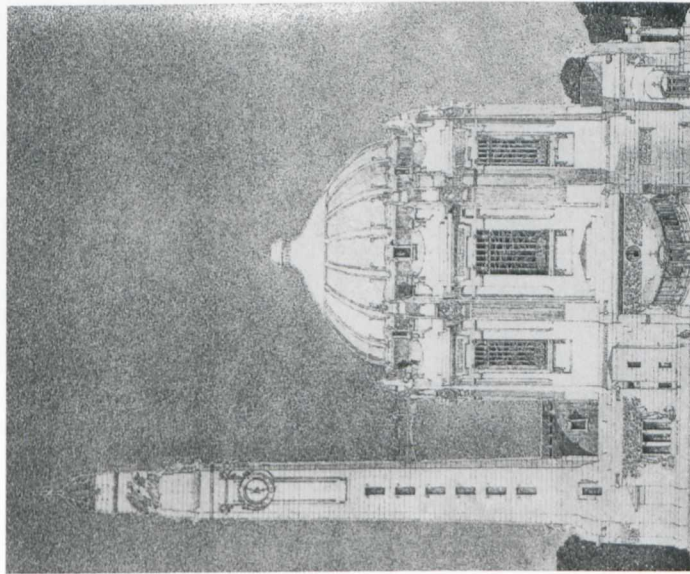


3. Żółkiew, cerkiew bazylianów,  
1901–1906

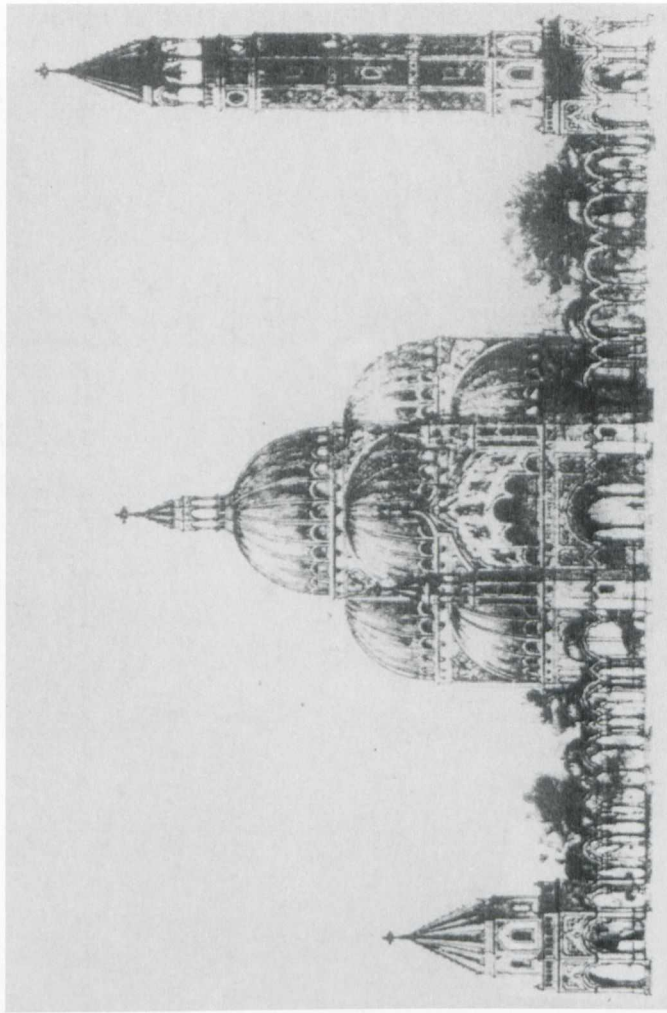


2. Cerkiew bazylianów w Żółkwi,  
proj. arch. Edgar Kováts, 1901

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20



4. Projekt kościoła w dzielnicy Währinger w Wiedniu,  
arch. Otto Wagner, 1898



5. Projekt kościoła w dzielnicy Kőbánya w Budapeszcie,  
arch. Ödön Lechner, 1891–1892



6. Jarosław, cerkiew soborna Przemienienia Pańskiego, fasada, arch. Mieczysław Dobrzański





7. Ateny, Nowa Metropolia, fasada, arch. Theophil Hansen, lata czterdzieste w. XIX



8. Koszyce, cerkiew parafialna, fasada, arch. J. Wirth, V. Kolatsek, 1896



9. Surochów, cerkiew parafialna, widok zewnętrzny, 1912–1914



10. Surochów, cerkiew parafialna, widok wnętrza, 1912–1914



11. Čemerne, cerkiew parafialna, widok zewnętrzny, arch. Ödön Lechner, 1905–1910



12. Jakubany, cerkiew parafialna, widok od strony prezbiterium, arch. Ján Jozef Bobula, 1904–1911