

WOJCIECH BALUS
Kraków

Uwagi o kościele w Krzeszowicach Karla Friedricha Schinkla

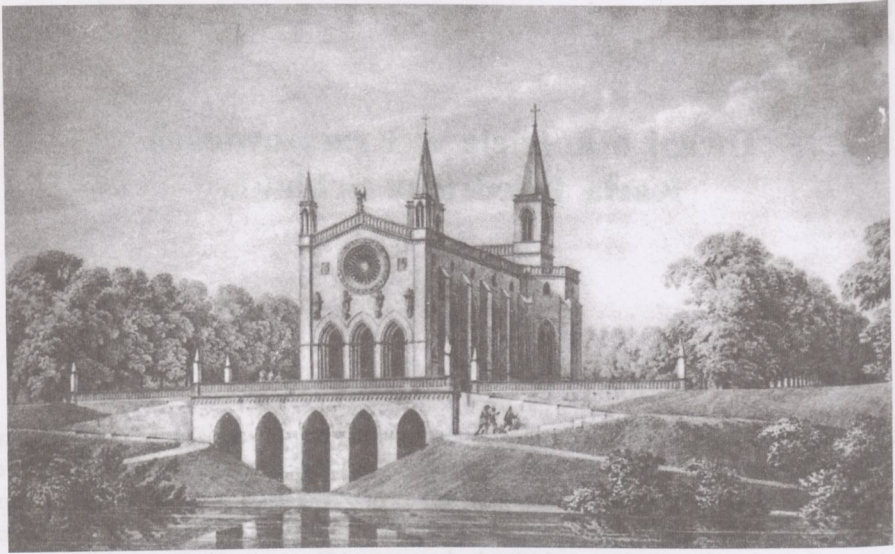
I

Kościółem w Krzeszowicach zainteresowałem się już na początku moich studiów uniwersyteckich. Próba pisania o świątyni w pracy proseminaryjnej na drugim roku studiów jednak nie powiodła się. Dopiero będąc na ostatnim roku, przedstawiłem na seminarium magisterskim prof. Piotrowi Krakowskiemu polemikę z tezami Waldemara Baraniewskiego, zawartymi w świeżo wydanych wówczas jego publikacjach na temat Krzeszowic. Do zagadnienia wracałem następnie co jakiś czas. W okresie obrony pracy doktorskiej dyskutowałem moje uwagi z Panią prof. Zofią Ostrowską-Kęmbłowską. Tak się jednak złożyło, że wyniki przemyśleń i niedysiejszych dyskusji publikuję dopiero dziś, podejmując zarówno próbę odczytania architektury świątyni, jej programu liturgicznego i fundatorskiego, jak też wracając do dyskusji z W. Baraniewskim.

II

Krzeszowice jako podkrakowskie uzdrowisko dziejami swymi sięgają lat siedemdziesiątych XVIII w., kiedy to za sprawą ówczesnych właścicieli, Augusta Czartoryskiego i jego córki, marszałkowej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, z wsi łanowej stały się ośrodkiem leczniczo-letniskowym. Uformował się wtedy zręb układu urbanistycznego miejscowości, powstało też kilka budowli, tak o przeznaczeniu kuracyjnym (łazienki i „dworki” łazienkowe, studnie wód mineralnych), jak i zapewniających gościom rozrywki („salon” Vauxhall)¹. Natomiast nie mogli wówczas poszczycić się Krzeszowice interesującym budynkiem kościelnym; miejscowa parafia bowiem posiadała jedynie niewielką, drewnianą świątynię, usytuowaną na wzniesieniu w północno-wschodniej części miejscowości, ponad korytem potoku Krzeszówka. Budowa nowego

kościół związana jest dopiero z działalnością wnuka Izabeli Lubomirskiej, Artura Potockiego, który obrał sobie uzdrowisko za większą siedzibę². Ponieważ nie było tu żadnej rezydencji, zwrócił się w roku 1819, podczas pobytu w Paryżu, do architektów Charlesa Perciera i Pierre'a François Leonarda Fontaine'a z zamówieniem na pałac i świątynię, które to projekty otrzymał jeszcze w tym samym roku³. Przewidywały one wielką, klasycystyczną rezydencję oraz jednonawowy, neogotycki kościół. Skala projektów była jednak zbyt wielka w stosunku do możliwości i potrzeb Potockiego, dlatego też zrezygnował z ich realizacji i za radą Atanazego Raczyńskiego zwrócił się w 1822 r. do Karla Friedricha Schinkla z prośbą o inne plany. W roku 1823, zgodnie



Ryc. 1. K.F. Schinkel, projekt kościoła dla Krzeszowic, 1823, Wawel, Archiwum Państwowe.
Fot. Archiwum

z wcześniejszą umową, berliński architekt wysłał do Krzeszowic Ludwiga Persiusa celem omówienia na miejscu spraw dotyczących rozmieszczenia budowli, ich stylu oraz rozkładu wewnętrznego. Następnie, jeszcze w tym samym roku przysłał pierwsze szkice pałacu i kościoła⁴. Pałacu jednak według planów Schinkla nie wzniesiono, kościół natomiast – skrócony o jedno przęsło – powstawał długo, budowę w stanie surowym zakończono bowiem dopiero w roku 1844, wyposażanie trwało zaś do roku 1872, a poświęcenie nastąpiło w dwa lata później⁵, co głosi tablica umieszczona w przedsionku zakrystii, przy wejściu do krypty:

D.O.M. / Ecclesia haec sub invocatione St. Martini E. C. ab Illustrissimo Domino Arthuro / comite Potocki haerede comitatus Tenczyniensis die 30. Januarii 1832 vita fuento / aedicata, deinde per derelictam conjungem Ejus Illustrissimam Sophiam de / comitibus Branicki una cum filio Adamo comite Potocki die 15. Juni 1872 / e vivis sublato finita ornataque est. Ab Illustris ac Reverendis Antonio / Gałeczki Ep[iscop]o Dioecesis / Cracoviensis die 27. Septembris 1874 anno consecrata curam animarum gerente / Conrado Josepho Ściborowski. – Dies anniversaris Dedicacionis in Dominica / post festum St. Matthaei Ap[osto]lli proxima celebratur.

Projekty Schinkla zachowały się częściowo w Archiwum Krzeszowickim (obecnie w Archiwum Państwowym w Krakowie), przy czym w odniesieniu do kościoła dysponujemy jedynie widokiem perspektywicznym (ryc. 1), przy zupełnym braku planów szczegółowych⁶.

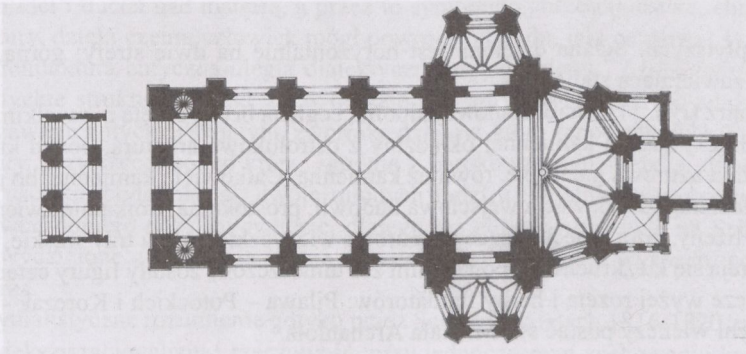
III

Kościół krzeszowicki jest budowlą ceglana o zwartej, kubicznej bryle. Usytuowany został na miejscu dawnej drewnianej budowli, a więc w północno-zachodniej części miejscowości, gdzie teren wznosi się w górę i gdzie płynie Krzeszówka. Składa się on (ryc. 2) z czterech zasadniczych części: przęsła wejściowego, korpusu nawowego, przęsła quasi-transeptu oraz prezbiterium, do którego przylega dodatkowo, usytuowana na osi wzdłużnej budowli, zakrystia z przedsionkiem⁷. Przęsło wejściowe jest dwukondygnacyjne: w dolnej części zajmuje je trójarkadowa, otwarta na zewnątrz „kruchta” oraz klatka schodowa prowadząca na chór muzyczny, zajmujący górną kondygnację. Wszedłszy do środka, stajemy w trójprzęsłowej nawie, wzniesionej w systemie ściennie-filarowym i przykrytej sklepieniem kolebkowym o zaostrowanej strzałce. Poszczególne przęsła w partii sklepień rozdzielone zostały gurtami, a ich pola pokryto parami krzyżowych żeber, ułożonych obok siebie (ryc. 3).

Nawa pozornie wydaje się jednorodna przestrzennie, gdyby nie patrzeć na wydatne nisze, uzyskane przez połączone ze ścianami magistralnymi filary. Pozbawione podziałów pionowych, które usytuowane są dopiero na ich obrzeżach, poszerzają przestrzeń jakby w bok, ku źródłom światła, którymi są dwudzielne, ostrołukowe okna, umieszczone ponad parapetem, horyzontalnie dzielącym nisze na dwoje. Zupełnie gładkie są natomiast ściany boczne filarów, jedynie od strony wnętrza nawy obstawione trzema półkolumnami, przyjmującymi spływające na nie gury i żebra sklepienne. W ten sposób nawa dzieli się na jednorodne „wnętrze”, szczelnie i konsekwentnie opięte pajęczyną żeberwań i półkolumn oraz nisze, oddzielone pasami gładkiego, „neutralnego” muru, swą pustką przeciwstawiające się linearyzmowi siatki dekoracji sklepiennej budowli.

Szeroki filar i gurt dzielą nawę od quasi-transeptu. Ramiona quasi-transeptu zakończone zostały poligonalnie i oddzielone od przęsła krzyżowego murem z otworem wejściowym w dolnej strefie i transparentnym otworem okiennym w górnej: murem nawiązującym swym umieszczeniem i podziałami do artykulacji ścian bocznych nawy. Powstaje w ten sposób złudzenie kontynuacji korpusu nawowego, zmaćone jednakowoż obecnością ni to kaplic, ni to ramion transeptu oraz pojawieniem się szerokiego gurtu, wydzielającego wyraźnie omawiane przęsło spośród innych.

Po dwóch stopniach dostać się można z quasi-transeptu do poligonalnej części prezbiterialnej, zbudowanej z pięciu ramion dwunastoboku. Jest ona przestrzennie jednorodna: identycznie jak w nawie, przyścienne filary z trzema półkolumnami łączą się ze ścianą za pomocą nisz, tyle



Ryc. 2. Kościół w Krzeszowicach, rzut, rys. Barbara König



Ryc. 3. Kościół w Krzeszowicach, widok nawy. Fot. A. Rzepecki

że znacznie płytszych. Ściana dzielona jest horyzontalnie na dwie strefy: górną, mieszczącą okna i dolną zawierającą stalle.

Od zewnątrz (ryc. 1) kościół stanowi jednolitą ceglana bryłę, opiętą niewielkimi szkarpami, zamkniętą od góry pasem kamiennej okładziny z ostrołukową arkaturą; ponad którą umieścił jeszcze architekt ażurową galeryjkę, również kamienną. Całkowicie kamienna, bo pokryta piaskowcową okładziną, jest elewacja wejściowa budowli, prostokątna, trójkątnie zwieńczona, ujęta po bokach w lizeny, górą przechodzące w ażurowe wieżyczki. U dołu trzy wąskie, ostrołukowe arkady otwierają się ku „kruchcie”, ponad nimi zaś umieszczone zostały figury czterech ewangelistów, a jeszcze wyżej rozeta i herby fundatorów: Pilawa – Potockich i Korczak – Branickich. Szczyt świątyni wieńczy postać św. Michała Archanioła.

Ponad przęsłem quasi-transeptu wznoszą się dwie wieże – ceglane, prostokątne, zwieńczone wielobocznymi, spiczastymi hełmami i połączone ze sobą galeryjką widokową.

Strona zewnętrzna krzeszowickiego kościoła – jak zwykle u Schinkla – dokładnie powtarza wewnętrzną dyspozycję budowli, swym zdecydowanym, linearnym konturem opisując i uwypuklając bryłowość nawy, chóru i kaplic-ramion transeptu. Natomiast otwarta na zewnątrz „kruchta” stwarza wrażenie, że bryła ta jest „wydrążona”, że zatem świątynia ma jakąś wewnętrzną przestrzeń⁸.

IV

Zainteresowania Schinkla architekturą średniowieczną sięgają lat jego młodości, kiedy to starał się znaleźć ciąg przemian, które doprowadziły do przekształcenia się stylu antycznego w gotyk. Wybrał się w tym celu w latach 1803-1805 do Włoch, gdzie, jak mu się wydawało, znajdzie rozwiązanie owego problemu. Owocem podróży był m.in. szkicownik, pełen rysunków budowli antycznych, „saraceńskich” (czyli romańskich) oraz gotyckich, tyleż włoskich, co i zaalpejskich. Podróż włoska oraz studia nad katedrą w Strasburgu, popularną od czasów rozprawy Goethego *O niemieckiej architekturze* (1772), pozwoliły mu na przystąpienie ok. roku 1810 do projektowania w stylu gotyckim⁹.

Kościelne projekty neogotyckie Schinkla podzielić można na dwie grupy, odpowiadające dwóm fazom stylowym, jakie wyróżnia się w jego twórczości sakralnej¹⁰. Grupa pierwsza to projekty romantyczne, wizyjne, powstałe w latach ok. 1810-1820 wraz z szeregiem obrazów mających za temat gotyckie katedry¹¹. Dwie z planowanych budowli (żadna nie została zrealizowana) mają bogaty program przestrzenny, ikonograficzny oraz liturgiczny. Były to: projekty katedry-pomnika wojny wyzwoleńczej na Leipziger Platz (1814-1815) oraz kościoła na Spittelmarkt (1819) w Berlinie. Obie świątynie przeznaczono dla protestantów. Składać się miały z tzw. *Predigtkirche* – miejsca przeznaczonego na liturgię słowa, o formie trójnawowej hali przykrytej skomplikowanymi sklepieniami gwiazdzystymi i *Abendmahlskirche* w postaci chóru na planie centralnym (ośmio- lub jedenastoboku), gdzie uprzywilejowane miejsce zajmuje ołtarz lub ołtarze¹². Świątynie te posiadać miały bogatą dekorację rzeźbiarską i malarską, gdyż zgodnie z przekonaniem romantyków niemieckich, gotyk łączy wszystkie sztuki i jest, jak twierdził Ernst Moritz Arndt, „obrazem niebiańskiej harmonii”. Wyrażało się to zarówno w muzycznej tematyce rzeźb, projektowanych głównie dla katedry, jak i w „kosmicznej” dekoracji malarskiej, ukazującej wygwieżdżone, fioletowe niebo¹³.

Gotyck dla Schinkla-romantyka, podobnie zresztą jak dla Caspara Davida Friedricha, był zwycięstwem idei i ducha nad materią, a przez to symbolem chrześcijaństwa, chrześcijańskiej nadziei i kultury, dzięki czemu człowiek mógł powrócić do ładu, jaki cechował świat u zarania dziejów¹⁴. Architektura antyczna uległa dialektycznemu „zniesieniu” (*Aufhebung*) i wtopiona została w gotyckie struktury¹⁵. Stąd też w obrazie *Wieczór* (1811) ludzkość zdąży właśnie do ukrytej za drzewami gotyckiej świątyni, zwornika dziejów, które zapoczątkował *Poranek* (1811) na łonie natury, przy rzece, ponad którą, zgodnie z barokową emblematyką, drzewa łączą się w miłosnym uścisku, podobnie jak dwoje młodych ludzi u ich stóp wyciągających ku sobie ręce¹⁶. Ale świat dopiero dąży ku syntezie, dlatego też gotyckie budowle na Schinklowskich obrazach są wydzielone z otoczenia i stoją samotnie na cyplach lub wyspach, ponad lustrem rzeki lub morza.

To maksymalistyczne rozumienie gotyku przez Schinkla w latach 1816-1820 zastępuje zdecydowanie większy racjonalizm i rzeczowość, przy jednoczesnym zachowaniu kategorii „charakteru” (*das Charakteristische*), „poetyczności” (*das Poetische*) i „historyczności” (*das*



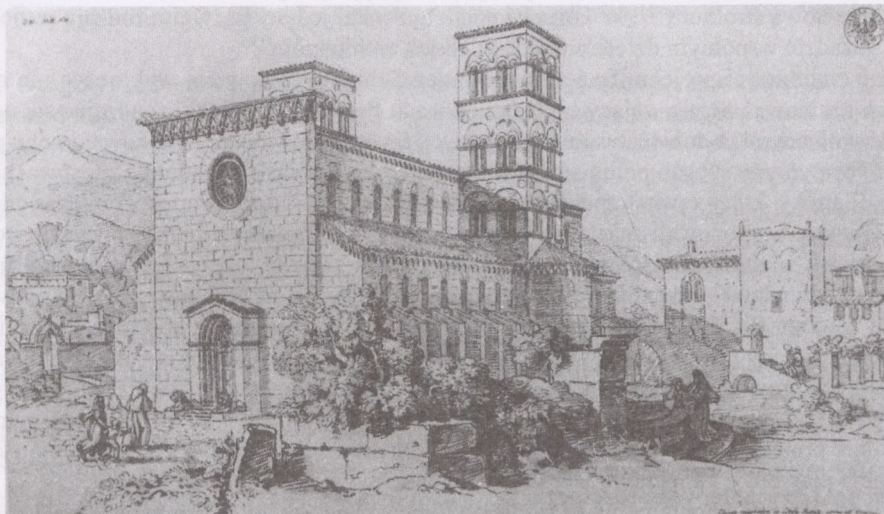
Ryc. 4. K.F. Schinkel, projekt kościoła w Hemer (Nadrenia), 1818. Wg Schreinera

Historische) jako podstawowych wyznaczników własnej teorii architektury¹⁷. Architekt pisał wówczas, że: „głównym warunkiem piękna” powinna być „równowaga [podkr. moje – W.B.] pomiędzy działaniem (*Handlung*) a spoczynkiem (*Ruhe*)”¹⁸. Ponieważ poprzednio „działanie” uważał za główną cechę gotyku, naturalną konsekwencją nowej postawy stało się preferowanie innych stylów architektonicznych¹⁹. Liczba projektów neogotyckich maleje, pojawia się klasycyzm (np. w kościele św. Mikołaja w Poczdamie, proj. 1829, real. 1830-1837, kopuła 1843-1847) i styl „arkadowy” (np. w niezrealizowanym projekcie kościoła w Hemer w Westfalii, 1818 – ryc. 4)²⁰. Bogate programy architektoniczne dotychczas projektowanych budowli ulegają znacznej redukcji, wytwarza się typ prostego, nieskomplikowanego kościoła. Składają się nań zazwyczaj trzy nawy, chór z apsydą na podwyższeniu, a w bryle, dokładnie opisującej wnętrze, wieża lub dwie wieże umieszczone najczęściej w miejscu przejścia korpusu nawowego w część prezbiterialną. Tego typu kościoły powstawać będą teraz masowo, w wielu odmianach stylowych i kompozycyjnych (np. kościół Świętego Mikołaja w Magdeburgu, 1818-1824), dając początek projektom wzorcowym, tzw. *Normalkirchen*²¹.

Nietrudno zauważyć do której grupy projektów przynależy krzeszowicka świątynia. Bryła z wieżami u nasady prezbiterium przypomina kościół w Hemer (ryc. 4), a źródła takiego rozwiązania tkwią w fascynacji Schinkla sztuką włoskiego romanizmu, na co wskazuje wykonany podczas pierwszej podróży do Włoch rysunek kościoła Santa Maria del Popolo w Cittaducale (ryc. 5)²². Przestrzeń wewnętrzna potraktowana została racjonalnie, co ze szczególną ostrością uwidacznia się w zestawieniu kościoła krzeszowickiego z najbardziej romantycznym z projektów berlińskiego architekta – pomysłem mauzoleum dla królowej Luizy z roku 1810²³. Mauzo-

leum pomyślane zostało jako trójnawowa hala o ciemnym, pozbawionym okien korpusie nawowym i rozświetlonej części mieszczącej sarkofag, ukształtowanej w formie treflowej, z trzema trójbocznymi apsydami, prawie całkiem przepartymi wielkimi, ostrołukowymi oknami. Tak rozplanowane wewnątrz łączy szereg opozycyjnych względem siebie wartości: masywność zamkniętego muru i otwartość partii przeszklonych, a zatem mrok i jasność, skończoność i nieskończoność, materialność i niematerialność²⁴. Natomiast w Krzeszowicach owej walki pomiędzy opozycyjnymi wartościami brak. Identycznie przeszklone przęsła całego kościoła nadają mu jednolitą świetlistość²⁵, a obszerne, wieloboczne prezbiterium wraz z quasi-transeptem o ramionach odciętych ściankami kontynuującymi bieg nawy, czyni wewnątrz jednorodnym pod względem przestrzennym. Wrażeniu temu sprzyja też spójne rozczłonkowanie filarów i sklepień, wydzielające zamknięty wolumen, odcięty od „nisz” powstałych na skutek ściennie-filarowego charakteru konstrukcyjnego całości. Podobny zabieg zastosował też architekt we Friedrich Werdersche Kirche w Berlinie (projekty neogotyckie: 1823-1824, realizacja: 1824-1830)²⁶, a zbieżności odnoszą się również do sposobu konstrukcji filarów; w berlińskiej świątyni także rozczłonkowanych od strony wnętrza nawy zespołem trzech półkolumnienek. A zatem kościół krzeszowicki przynależy do drugiej fazy sakralnej twórczości Schinkla, kiedy to romantyczne, bardzo rozbudowane przestrzennie i pełne symbolicznej wymowy świątynie zredukowane zostały do form prostych, oszczędnych i racjonalnych, dekoracja zaś uproszczona i sprowadzona do elementów niezbędnych. W opinii odnoszącej się do restauracji katedry w Magdeburgu, sporządzonej w maju 1825 r., architekt pisał o „ogromnej liczbie małych, mniej lub bardziej powtarzających się ornamentów i podziałów, którymi pokryta jest ta budowla”. I konkludował w sposób znamieny: „Znaczna większość tych ornamentów jest niezależna od konstrukcji mas”²⁷, a zatem nie powinna znaleźć się w dobrze zaprojektowanym gmachu.

Widoczna w Krzeszowicach redukcja programu przestrzennego świątyni wiązała się nie tylko ze zmianą postawy samego architekta. Oznaczała ona powrót z krainy romantyzmu do istoty oświeceniowej reformy liturgicznej i oświeceniowej pobożności. Wiek świateł niejako automatycznie kojarzy się z ateizmem i sekularyzacją, co nie do końca jest słuszne, zwłaszcza



Ryc. 5. K.F. Schinkel, *Stary kościół, zbudowany w stylu wczesnośredniowiecznym w Civita Ducale w Apeninach*, rysunek z pierwszej podróży do Włoch. Wg Riemanna

w odniesieniu do Europy Środkowej²⁸, Oświecenie przyniosło sprzeciw wobec barokowej religijności²⁹. W katolicyzmie polegał on na ześrodkowaniu kultu na ofierze mszy świętej, czemu służyć miała redukcja ilości ołtarzy w kościele i unifikacja przestrzenna wnętrza sakralnego, tak aby wszyscy wierni mogli czuć się zgrupowani wokół stołu pańskiego. W praktyce oznaczało to preferencje dla wnętrz salowych lub kościołów jednonawowych z krótkim prezbiterium, ściśle połączonym z częścią dla wiernych³⁰. Natomiast romantyzm preferował religię uczuciową. Nie wytworzył właściwie żadnej specyficznej formy liturgii, akcentował wrażeniowo-przeżyciowy aspekt budownictwa sakralnego, co sprowadzało się do znanych opisów architektury gotyckiej jako miejsca, w którym, dzięki wertykalizmowi i dematerializacji ścian za pomocą wielkich okien witrażowych, dusza odrywa się od ziemi i ulatuje ku niebu³¹. Przemiany architektoniczne, jakim podległy projekty Schinkla – od planów mauzoleum dla królowej Luizy do kościoła w Krzeszowicach – są więc dowodem na odejście od romantyzmu w stronę ciągle jeszcze obowiązujących, racjonalistycznych i redukcjonistycznych liturgicznych norm oświeceniowych³².

V

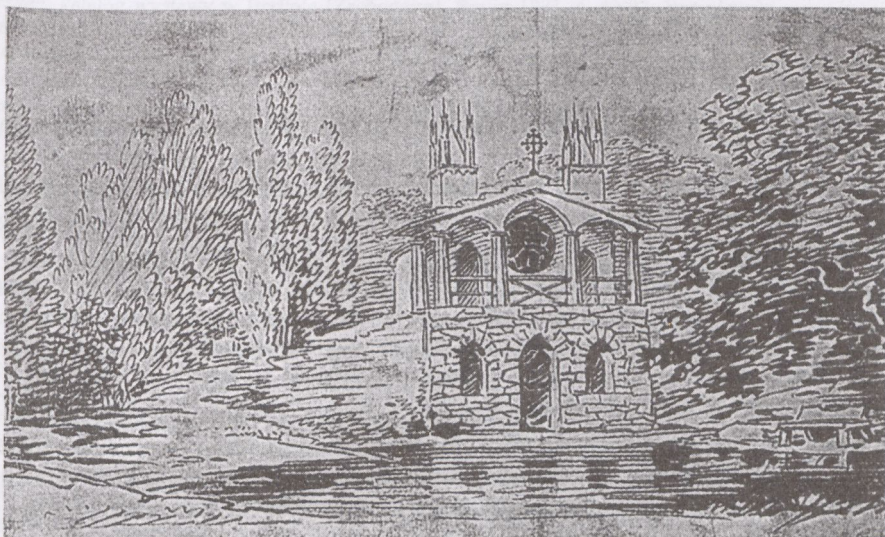
W swych artykułach na temat Krzeszowic W. Baraniewski postawił tezę o ścisłej zależności projektów Schinkla od wcześniejszych planów Perciera i Fontaine'a. Twierdzi on mianowicie, iż berliński architekt oparł się w swej pracy na dostarczonych mu przez Persiusa projektach francuskich i „wykorzystując pewne ich fragmenty, stworzył własną wizję neogotyckiej świątyni”³³. Nie zmienił „nic w planach budowlu”, inaczej natomiast ukształtował bryłę świątyni: „poprzez uproszczenie i «oczyszczenie» projektu francuskiego. Skrócił i wyprostował szkarpy, skasował wydane gzymsy i zrezygnował z wieży. Opracował także nową fasadę”³⁴. We wnętrzu zaś: „Ogólne podziały [...] pozostały zgodne z projektami Perciera i Fontaine'a. Zrezygnowano jedynie z wydzielania w kaplicach dwóch kondygnacji, zmieniono również system sklepień w korpusie głównym. Mimo tych zmian wnętrze przypomina [...] projekty francuskie. Zostało ono niejako obudowane nową strukturą”³⁵. W konsekwencji: „powstał jedyny w swoim rodzaju projekt będący w zasadzie wspólnym dziełem trzech wielkich architektów”³⁶.

Choć znajomości projektu francuskiego przez Schinkla całkowicie wykluczyć nie można (mógł go szkicować przebywający w Krzeszowicach Persius), to jednak, zgadzając się ogólnie z zaobserwowanymi podobieństwami w dyspozycji i wewnętrznym rozczłonkowaniu obu planowanych świątyń, nie sposób pominąć ogromnych różnic. Berliński architekt zastosował system ściennie-filarowy, który zewnętrznej stronie kościoła nadał blokową zwartość, podczas gdy Percier i Fontaine proponowali masywne przypory, wyraźnie uplastyczniające elewacje boczne. Natomiast we wnętrzu miejsce jednorodnej przestrzeni salowej, obecnej w projekcie francuskim, zajęła „dwudział” opiętej siatką podziałów ścisłej nawy i pustych nisz wokół wprowadzonych do wnętrza filarów. Już to wskazuje na zupełnie inną koncepcję kościoła. Podobnie nie można jako zmiany jedynie traktować rzekomej rezygnacji przez Schinkla z dwukondygnacyjnych kaplic, wprowadzenia innego systemu sklepień, zaprojektowania nowej fasady i rezygnacji z wieży przy głównym wnętrzu. Wszystko to przekonuje, iż w Krzeszowicach nie mamy do czynienia z projektem będącym „w zasadzie wspólnym dziełem trzech wielkich architektów”, a z dwoma planami o zupełnie różnej formie i genezie.

Projekt Perciera i Fontaine'a nawiązuje do francuskiej tradycji: w dyspozycji przestrzennej, układzie wieży oraz zwieńczeniu ścian nawy i prezbiterium arkadowym gzymsem stanowi on neogotycką wersję świątyni nowożytniej. Wystarczy się o tym przekonać, zestawiając omawiane

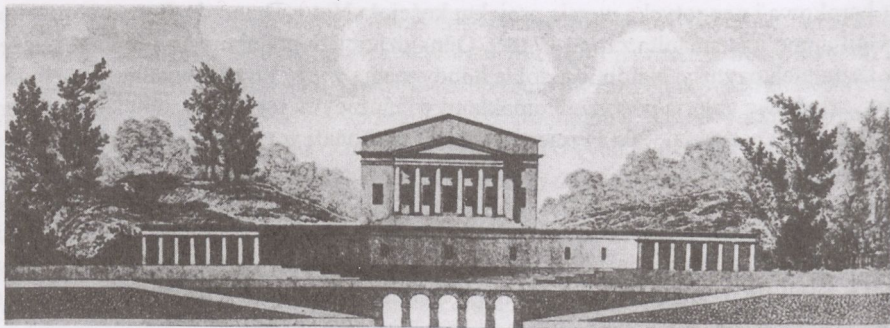
plany z barokową i neogotycką wersją projektu kościoła Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle w Orleanie Guillaume'a Hénaulta z roku 1718³⁷. Odnajdziemy tu podobnie usytuowaną wieżę i zbliżone w kształtach gzymsy. Natomiast dolna kondygnacja wieży krzeszowickiej, ze schodkowym portalem, arkadową galerią powyżej i pinaklami wieńczącymi jej naroża, nawiązuje do projektu dekoracji katedry paryskiej, jaki Percier i Fontaine wykonali w związku z koronacją Napoleona na cesarza w roku 1804³⁸.

Projekt Schinkla nie ma w sobie nic z francuskiej tradycji. Wystarczającym dla niego kontekstem jest własna twórczość i oddziaływanie środowiska, w którym się kształcił. Do podanych powyżej przykładów dodać należy jeszcze rysunek Friedricha Gilly'ego, znany z powstałej ok. 1800 r. kopii (być może autorstwa samego Schinkla – ryc. 6)³⁹. Przedstawia on kaplicę nad



Ryc. 6. K.F. Schinkel (?) wg F. Gilly'ego, neogotycka kaplica parkowa, ok. 1800. Wg Hausa

wodą. Neogotycka budowla parkowa, wsparta na wysokiej podbudowie z ostrołukowymi otworami ponad lustrem wody stawu, wyłania się spomiędzy drzew. W jej tylnej partii majaczą dwie kubiczne wieżyczki o hełmach flankowanych na narożach pinaklami. Schinkel należał do „Privatgesellschaft junger Architekten”, towarzystwa założonego w roku 1798 przez F. Gilly'ego celem kształcenia siedmiu młodych budowniczych. Na cotygodniowych spotkaniach wykonywano i dyskutowano projekty na zadany temat. Śmierć Gilly'ego w roku 1800 przerwała działalność towarzystwa, ale jego członkowie czuli się w obowiązku uratować dzieło mistrza, m.in. wykonując kopie planów i szkiców⁴⁰. Rzucona przez Gilly'ego idea parkowej kaplicy musiała zapaść w pamięć Schinkla i – świadomie lub nie – powrócić w projekcie dla Krzeszowic. Z pomysłu nauczyciela pozostało usytuowanie wśród drzew i ponad wodą, trójarkadowy portyk wejściowy i ogólna dyspozycja wież. Natomiast Schinkel odszedł od typowej dla „architektury sentymentalnej” formy parkowego pawilonu na rzecz rozwiązania monumentalnego. Szczególnie dobrze widać to w partii podbudowy, która z rustykowanego cokołu przemieniła się w potężne arkady. I w tym rozwiązaniu można chyba dopatrywać się jedyne śladu bezpośredniego oddziaływania francuskiej „architektury rewolucyjnej”, tak wysoko cenionej przez Friedricha Gilly'ego. W traktacie Claude'a-Nicolas Ledoux znajdujemy bo-



Ryc. 7. C.-N. Ledoux, projekt domu przy rue Neuve de Berry w Paryżu, pocz. XIX w.
Wg Kaufmanna

wiem projekt domu przy rue Neuve de Berry w Paryżu, wspartego na potężnej arkadowej podbudowie (ryc. 7)⁴¹.

Jeśli obecność neogotyku w schinklowskich planach kościoła dla Krzeszowic nie wynikała z inspiracji pomysłem Francuzów, przyjrzeć się należy osobie fundatora. W opublikowanym przed kilku laty artykule staraliśmy się wspólnie z Piotrem Krasnym wskazać na cały zespół wczesnych neogotyckich świątyń wznoszonych w pierwszej tercji XIX w. przez prywatnych zleceniodawców na terenach ziem polskich⁴². Powiązane one były zazwyczaj z rezydencjami, często usytuowane w parkowym otoczeniu, i spełniały – bądź spełniać miały – funkcję grzebalną lub kommemoratywną względem osoby lub rodu fundatora. Sytuacja taka zachodzić miała i w Krzeszowicach, jak bowiem wskazują projekty Schinkla, kościół połączony miał być z zespołem pałacowo-parkowym poprzez spiętrzenie potoku Krzeszówka i uczynienie z nieregularnego stawu czynnika integrującego urbanistycznie obie budowle. Być może świątynia miała też od początku spełniać funkcję grobową (pod chórem znajduje się krypta), choć przecież fundator, zmarły w 1832 r., spoczywa z własnej woli w kaplicy na Wawelu⁴³.

Na wzmiankowany zespół neogotyckich budowli składały się kościoły w: Opatówku, Pilicy, Wielączy i Wilanowie. Fundatorzy owych dzieł znakomicie się znali i utrzymywali stałe kontakty. Generał Józef Zajączek (Opatówek) był namiestnikiem Królestwa Polskiego, Stanisław Kostka Potocki (kaplica cmentarna w Wilanowie) – ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Stanisław Zamoyski (Wielącza) – prezesem Senatu. Marię Wirtemberską (Pilica), Stanisława Kostkę Potockiego i Stanisława Zamoyskiego łączyły ponadto więzy powinowactwa. Fundator kościoła krzeszowickiego, Artur Potocki, był bliskim krewnym Stanisława Kostki, a jako długoletni adiutant cara Aleksandra I obracał się w politycznych elitach Królestwa Kongresowego⁴⁴. Nie może więc dziwić pomysł wzniesienia w Krzeszowicach neogotyckiej świątyni.

Dodać przy tym trzeba, że z całej wymienionej grupy osób jedynie Artur Potocki pokusił się o zatrudnienie znakomych architektów. W rezultacie wzniesiony według projektu Schinkla kościół odcina się od pozostałych budowli omawianego zespołu swą wysoką klasą artystyczną, stanowiąc przy tym wyraz typowej dla lat dwudziestych XIX w. postawy berlińskiego architekta względem gotyku.

PRZYPISY

- ¹ M. Holewiński, *Uzdrowisko w Krzeszowicach. Przekształcenia układu urbanistycznego (1770-1860)*, cz. I, „TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury” 1982, 16, s. 137-144; B. Majewska-Maszkowska, *Krzeszowice – uzdrowisko księżny marszałkowej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1970, 15, s. 115-147.
- ² A. Palarczykowa, *Artur Potocki i jego pałac „Pod Baranami” w Krakowie*, Kraków 1995 (Biblioteka Krakowska, t. 134), s. 199.
- ³ T.S. Jaroszewski, *Projekty Perciera i Fontaine'a dla Krzeszowic*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, 26, s. 124-130; W. Baraniewski, *Zespół rezydencjonalny w Krzeszowicach w wieku XIX*, w: *Dziela czy kicz*, red. E. Grabska, T.S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 25-30; tam reprodukcje projektów.
- ⁴ H. Wojterkowska-Haber, *Schloß und Kirche in Krzeszowice. 1823*, w: *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, katalog wystawy w Berlinie [NRD], Berlin 1980, s. 296-297; *Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen in Polen*, katalog wystawy w Berlinie [Zachodnim], Berlin 1981, s. 40-42; Baraniewski, *op. cit.*, s. 33-37; *idem*, *Projekty Karla Friedricha Schinkla dla Krzeszowic*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1982, 27, s. 241-248; *idem*, *Die Entwürfe Schinkels für Krzeszowice*, w: *Schinkel-Studien*, red. H. Gärtner, Leipzig 1984, s. 143-144; *idem*, *Krzeszowice*, w: *Karl Friedrich Schinkel i Polacy*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1987, s. 103-104; M. Kühn, *Schinkels Entwurf für Schloss und Kirche des Grafen Artur Potocki in Krzeszowice bei Krakau*, w: *Ausland. Bauten und Entwürfe*, red. M. Kühn, München-Berlin 1989 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk), s. 230-232.
- ⁵ Baraniewski, *Zespół...*, s. 57-58; Palarczykowa, *op. cit.*, s. 202.
- ⁶ Stan badań nad kościołem krzeszowickim zbiera Kühn, *op. cit.*, s. 230.
- ⁷ W opisie i analizie opieram się na pomiarze kościoła dokonany w ramach prac badawczych Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przez mgr inż. arch. B. König. Plan opublikowany przez W. Baraniewskiego w niemieckiej wersji jego artykułu (Baraniewski, *Die Entwürfe...*, s. 149) jest bardzo niedokładny, podobnie jak rzut zamieszczony w książce T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego *Sztuka ziemi krakowskiej* (Kraków 1982, il. 324), gdzie prezbiterium przedstawiono jako szersze od nawy.
- ⁸ Na temat uwidaczniana przez Schinkla przestrzeżni zob. R. Zeitler, *Uwagi o podstawowych ideach architektonicznych Karla Friedricha Schinkla*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 415-419.
- ⁹ G.F. Koch, *Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters. Die Studien auf der ersten Italienreise und ihre Auswirkungen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1966, 29, s. 177-222.
- ¹⁰ E. Börsch-Supan, *Zur stilistischen Entwicklung in Schinkels Kirchenbau*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1981, 35, s. 5-17.
- ¹¹ Na temat obrazów: R. Becksmann, *Schinkel und die Gotik. Bemerkungen zur „Komposition des viertürmigen Doms”*, w: *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, München-Berlin 1967, s. 263-272; Koch, *op. cit.*, s. 188; *idem*, *Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810-1815*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1969, 32, s. 270-275; H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich et Carl Friedrich Schinkel*, „Revue de l'Art” 1979, 54, s. 14.
- ¹² E. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 6-10.
- ¹³ *Ibidem*, s. 6; *idem*, *Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1971, 34, s. 260-261.
- ¹⁴ *Idem*, *Die Bedeutung...*, s. 260; H. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 11-12; A. Billert, *Niektóre aspekty teorii artystycznej Karla Friedricha Schinkla*, „Artium Quaestiones” 1979, 1, s. 89; A. Haus, *Gedanken über K.F. Schinkels Einstellung zur Gotik*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1989, 22, s. 215-216; K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, s. 131-132.
- ¹⁵ N. Knopp, *Schinkels Idee einer Stilsynthese*, w: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, red. W. Hager, N. Knopp, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. 39), s. 245-255; A. Billert, *Mauzoleum królowej Luizy Karla Friedricha Schinkla*; w: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań 1980, s. 82-84; D. Dolgner, *Klassizismus und Romantik – eine produktive Synthese im Werk Karl Friedrich Schinkels*, w: *Schinkel-Studien...*, s. 66-76; W. May, *Die Bedeutung der Gotik für das Schaffen Karl Friedrich Schinkels*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald” 1982, 31, s. 37; Niehr, *op. cit.*, s. 131-133.
- ¹⁶ K. Möseneder, *Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter” und den „Kleinen Morgen”. Mit einem Exkurs über ein Palmemblem*, Marburg/Lahn 1981 (Marburger Ostforschungen, t. 38), s. 86-87.

- ¹⁷ E. Forssman, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugeanken*, München-Zürich 1981, s. 58-64; Z. Ostrowska-Kęłbłowska, *O pałacu w Antoninie*, w: *Podług nieba...*, s. 430-432; *idem*, *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla*, w: *Sztuka a technika*, Warszawa 1991, s. 31-47.
- ¹⁸ G. Peschken, *Das architektonische Lehrbuch*, München-Berlin 1979 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk), s. 71.
- ¹⁹ Haus, *op. cit.*, s. 225.
- ²⁰ E. Börsch-Supan, *Zur stilistischen...*, s. 13-15; Peschken, *op. cit.*, s. 108, E. Badstübner, *Stilgeschichtliches Verständnis und zeitgenössische Praxis. Zur Mittelalterrezeption bei Karl Friedrich Schinkel*, w: *Schinkel-Studien...*, s. 97; Forssman, *op. cit.*, s. 152-158; G. Wiederanders, *Die Verwendung klassizistischer Stilelemente an Kirchenbauten Karl Friedrich Schinkels*, w: *Karl Friedrich Schinkel und die Antike. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1985 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, t. 12), s. 80-84; L. Schreiner, *Westafalen*, Berlin 1969 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk), s. 72-83.
- ²¹ E. Börsch-Supan, *Zur stilistischen...*, s. 13-17; Forssman, *op. cit.*, s. 158-169; P. Findeisen, *Schinkel in Sachsen-Anhalt*, w: *Schinkel-Studien...*, s. 132.
- ²² *Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, opr. G. Riemann, Berlin 1979, s. 64.
- ²³ P.O. Rave, *Berlin*, t. I: *Bauten für die Kunst, Kirche, Denkmalpflege*, Berlin 1941 (reprint 1981), s. 167-186; J. Gaus, *Schinkels Entwurf zur Luisenmausoleum*, „Aachener Kunstblätter” 1971, 41, s. 254-263; Koch, *Schinkels architektonische...*, s. 263-267.
- ²⁴ Billert, *Mauzoleum...*, s. 82-83; Forssman, *op. cit.*, s. 65-66. – Akcentowana przez Hausa wyłączna „światlistość” projektu jest uproszczeniem obecnej w nim dialektyki światła i ciemności (Haus, *op. cit.*, s. 215).
- ²⁵ Na ten temat zob. Zeitler, *op. cit.*, s. 419-420.
- ²⁶ H.-J. Kunst, *Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1974, 19, s. 243-244.
- ²⁷ Cyt. za Niehr, *op. cit.*, s. 133.
- ²⁸ A.L. Mayer, *Liturgie, Aufklärung und Klassizismus*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 1929, 9, s. 76-81.
- ²⁹ *Ibidem*, s. 67-71.
- ³⁰ *Ibidem*, s. 81-127.
- ³¹ A.L. Mayer, *Liturgie, Romantik und Restauration*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 1930, 10, s. 97-105; W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o dziewiętnastowiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 1991, 439, s. 55-59.
- ³² S. Klinkert, *Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850*, München 1986 (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, t. 19).
- ³³ Baraniewski, *Projekty...*, s. 251; *idem*, *Die Entwürfe...*, s. 146.
- ³⁴ *Idem*, *Projekty...*, s. 251; *idem*, *Die Entwürfe...*, s. 146-148.
- ³⁵ *Idem*, *Projekty...*, s. 253; *idem*, *Die Entwürfe...*, s. 148-150.
- ³⁶ *Idem*, *Projekty...*, s. 252; *idem*, *Die Entwürfe...*, s. 148.
- ³⁷ *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc*, katalog wystawy w Paryżu, Paris 1979, kat. 101 i 102.
- ³⁸ *Ibidem*, kat. 338.
- ³⁹ A. Haus, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München 2001, s. 116-117.
- ⁴⁰ *Friedrich Gilly 1772-1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten*, katalog wystawy w Berlinie Zachodnim, Berlin 1984, s. 174-178.
- ⁴¹ E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien 1933 [reprint: Stuttgart 1985], s. 44; M. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Paris 1980, s. 206.
- ⁴² W. Bałus, P. Krasny, *Kościół parafialny w Wielączy. Z badań nad początkami neogotyku w polskiej architekturze sakralnej*, „Miscellanea Łódzkie” 1996, 1 (15), s. 33-38. Autorzy przygotowują pełną monografię omawianego zagadnienia.
- ⁴³ Ks. A. Witko, *Nowe spojrzenie na fundację kaplicy Potockich w katedrze na Wawelu*, „Studia Waweliana” 1994, 3, s. 77.
- ⁴⁴ Bałus, Krasny, *op. cit.*, s. 36.