



Założony na skale

Szwedzki wzór ewangelickiego kościoła Łaski w Jeleniej Górze

Ryszard Hołownia

II. 1 Dawny ewangelicki kościół parafialny Zum Kreuz Christi w Jeleniej Górze (kościół Łaski – Gnadenkirche, obecnie kościół garnizonowy pw. Podwyższenia Krzyża Świętego); widok ogólny; zdjęcie archiwalne; za: H. Lutsch, *Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Drei Mappen – Ein Textband*, Breslau 1903, tab. 131.2

¹ Artykuł rozwija tezę niepublikowanego referatu wygłoszonego na konferencji naukowej, która odbyła się w dniach 10–11 X 2009 w Jeleniej Górze. Wydane materiały tej sesji zob. w zbiorze: *Cuius regio, eius religio. Trzechsetna rocznica powstania kościołów Łaski na Śląsku. 300. Jahrestag des Bestehens der Gnadenkirchen in Schlesien*, red. P. Oszczanowski, Jelenia Góra 2011.

² O budownictwie protestanckim na Śląsku tego okresu zob. G. Grundmann, *Der evangelische Kirchenbau in Schlesien*, Frankfurt am Main 1970 („Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens, Reihe C Schlesien”, Bd. 4); P. Oszczanowski, *Śląskie kościoły Łaski – pomiędzy wiernością Bogu i sumieniu a lojalnością wobec władzy doczesnej*, [w:] *Agresorzy – Obrońcy. Obecność szwedzka w Europie Środkowej w XVII–XVIII wieku* [kat. wystawy], red. A. Dobrzyniecki, A. Seidel-Grzezińska, Wrocław 2003, s. 27–36. J. Harasimowicz, „Paläste der Heiligen Dreifaltigkeit, Werkstätten des Heiligen Geistes”. *Die Kirchen der evangelischen Schlesien in der habsburgischen Zeit*, [w:] *idem, Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Hrsg. M. Noller, M. Poradzisz-Cincio, Köln 2010 („Neue Forschungen zur schlesischen Geschichte”, Hrsg. J. Bahlcke, Bd. 21); *idem, Die Altranstädter Konvention und die Kulturlandschaft Schlesiens um 1700*, [w:] *ibidem*, s. 27–45.

³ Por. nowsze publikacje: A. Langer, *Die Gnadenkirche „Zum Kreuz Christi” in Hirschberg. Zum protestantischen Kirchenbau Schlesiens im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2003 („Forschungen zur Geschichte und Kultur des Östlichen Mitteleuropas”, Bd. 13), tam starsza literatura; P. Oszczanowski, *Kościół Garnizonowy Wojska Polskiego pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Jeleniej Górze, dawniej kościół Łaski „Pod Krzyżem Chrystusa”*, Wrocław 2005 („Zabytki Jeleniej Góry”); A. Langer, *Die Hirschberger Gnadenkirche „Zum Kreuze Christi” im künstlerischen Spannungsfeld von nordeuropäisch geprägten Protoklassizismus und römisch geprägten Barock*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wiśtock, Wrocław 2006, s. 203–215.

Jeleniogórski kościół Łaski, pierwotnie ewangelicki kościół Zum Kreuz Christi, a obecnie garnizonowy Wojska Polskiego pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, jest fenomenem artystycznym w skali środkowoeuropejskiej¹. Jego geneza wiąże się z wydarzeniami epizodycznymi w nowożytnych dziejach tej części Europy, lecz przełomowymi w życiu religijnym Śląska pod rządami austriackich Habsburgów. Powstanie zboru w Jeleniej Górze było skutkiem szczególnego splotu przyczyn o charakterze politycznym, militarnym, społecznym, religijnym, gospodarczym i finansowym. Skomplikowane okazały się uwarunkowania fundacji sakralnej miejscowych protestantów w decydującym okresie kontrreformacji za panowania katolickich cesarzy. Wpływ wielorakich czynników pozaartystycznych na proces kształtowania dzieła sztuki dał unikatowy rezultat. Budowla ta wraz ze swym imponującym wyposażeniem, wystrojem malarskim i kaplicami grobowymi na przylegającym cmentarzu ukazuje ewolucję postaw luteranów śląskich wobec stylu barokowego w pierwszej połowie XVIII wieku. Zarazem stanowi ona specyficzny przejaw recepcji baroku w środowisku luteranckim. Wygląd wnętrza przeczy stereotypowym wyobrażeniom dotyczącym protestanckich miejsc kultu. Jest to modelowy przykład specyficznej estetyki zboru i roli obrazu w sztuce ewangelików śląskich w okresie późnego baroku². Kościół Łaski jako fundacja religijna i wybitne dzieło sztuki jest integralnym składnikiem historycznej tożsamości wyznaniowej Śląska oraz złożoności oblicza artystycznego tych ziem [il. 1–2]³.

Doniosłe znaczenie kościoła Łaski w Jeleniej Górze oraz jego niezwykłość jako dzieła architektury polega też na tym, że jego forma stała się najdoskonalszą repliką kościoła Katarzyny w Sztokholmie [il. 3]. Świątynia jeleniogórska również treściowo nawiązywała do wzorcowej luteranckiej budowli sakralnej w stolicy protestanckiego królestwa z okresu najmocniejszej pozycji Szwecji w Europie. Dla wydobycia tych relacji w epoce baroku warto przywołać realia historyczne czasu i miejsca obydwu fundacji. To bowiem, co w architekturze śląskiej – przy oceniu jej pod kątem oryginalności stylu indywidualnego – bywa określane jako pozbawione inwencji, wtórne i zależne od obcych twórców, a pod względem ambicji fundatorskich – jako konserwatywne i ograniczone⁴, ujawnia walory w świetle analizy przesłanek świadomego wyboru wzorca i zdeklarowanego ideowo konceptu artystycznego. Projektantem i budowniczym kościoła Łaski w Jeleniej Górze (1709–1718) był Martin Frantz (1679–1742), osiadły w Legnicy, a urodzony w Rewlu (dzisiejszy Tallinn) pod panowaniem Szwedów (aczkolwiek już w 1710 r. Estonia przypadła Rosji)⁵.

Konwencja w Altranstädt

Sześć śląskich kościołów Łaski powstało w wyniku konwencji w Altranstädt pod Lipskiem (1 IX 1707, ratyfikowana 6 IX 1707) zawartej przez rzecznika luteranizmu, króla Szwecji Karola XII (1697–1718), z katolickim cesarzem Józefem I Habsburgiem (1705–1711)⁶. Doszło do niej w okresie



Il. 2 Kościół garnizonowy pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Jeleniej Górze (kościół Łaski – Gnadenkirche, dawny ewangelicki kościół Zum Kreuz Christi); widok ogólny; stan współczesny; za: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Saint_Cross_Church_Jelenia_Gora.jpg

trzeciej wojny północnej, po przemarszu Szwedów przez Śląsk do Saksonii i zawarciu pokoju w Altranstädt (1706), w którym Karol XII wymusił na królu Augustcie II Mocnym (1697–1704, 1709–1733) rezygnację z korony polskiej na rzecz Stanisława Leszczyńskiego. W 1707 r. w odpowiedzi na austriacką ofertę nawiązania układów, obliczoną na uzyskanie neutralności Szwecji, której wojska nadal stacjonowały w Saksonii, Karol XII podyktował warunki. Szachując cesarza, prowadzącego wojnę z Francją o sukcesję hiszpańską, zażądał od niego przywrócenia na Śląsku stanu zgodnego z zapisami pokoju westfalskiego (1648) w kwestiach religii, w razie odmowy grożąc sankcjami militarnymi.

Uгода dotyczyła odzyskania praw do praktyk religijnych przez luteranów po okresie ich ucisku i rekatolicyzacji. Chodziło o zagwarantowanie ewangelikom ograniczonych swobód wyznania i kultu na terenie tych księstw, gdzie wbrew traktatowi przeprowadzono wcześniej redukcje kościołów. W wyniku ustaleń ewangelikom zwrócono 125 odebranych im wcześniej kościołów. Jednak obóz katolicki podjął grę na zwłokę i odwlekał realizację niektórych postanowień. Gdy w marcu 1707 cesarska



⁴ Tak ujmuje ten problem m.in. K. Kalinowski (*Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977, s. 211–212).

⁵ Zob. J. Wrabec, *Martin Frantz. Człowiek – budowniczy – architekt*, [w:] *Cuius regio, eius religio...*, s. 77–87.

⁶ Zob. zwt.: N. Conrads, *Die Durchführung der Altranstädter Konvention in Schlesien 1707–1709*, Köln-Wien 1971 („Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands”, Bd. 8); G. Wąs, *Religionsfreiheiten der schlesischen Protestanten. Die Rechtsakte und ihre politische Bedeutung für Schlesien*, [w:] *Geschichte des christlichen Lebens im schlesischen Raum*, Hrsg. J. Köhler, R. Bendel, T. 1, Münster 2002 („Religions- und Kulturgeschichte in Ostmittel- und Südosteuropa”, Hrsg. J. Köhler, R. Bendel, Bd. 1, T. 1), s. 451–482; F. Metasch, *Śląsk a konwencja altranstadtzka z roku 1707*, [w:] *Cuius regio, eius religio...*, s. 23–36.



II. 3 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; widok ogólny; stan z 4. ćw. XIX w.; zdjęcie archiwalne. Fot. J. Jäger



⁷ W reskrypcie wydanym 3 IV 1708 dla komisji religijnej we Wrocławiu cesarz przystał na budowę „*fünf oder sechs Kirchen in ein und anderen nach Unserem allergnädigsten Belieben und Wohlgefallen denominierenden Orten*”; cyt. za: N. Conrads, *op. cit.*, s. 206-207.

komisja religijna jednostronnie uznała przeprowadzenie konwencji za zakończone, szwedzki wysłannik dla ratowania kompromisu zaproponował rezygnację ze wszystkich punktów spornych w zamian za przyznanie prawa do budowy „pięciu lub sześciu kościołów” w pozostałych księstwach, gdzie stany wyznania augsburskiego były najbardziej oddalone od miejsc nabożeństw. Dopiero zgoda na te nowe warunki miała być uznana przez króla szwedzkiego za pełne wykonanie konwencji. Cesarz z obawy przed zbrojnym zajęciem Śląska i niebezpieczeństwem konfliktu z fanatycznym Karolem XII bez ekwiwalentu i bez rozlewu krwi zaspokoił jego żądanie. Zgodził się na wzniesienie przez swoich luterzańskich poddanych na Śląsku, także na obszarze, którym bezpośrednio władał, „pięciu lub sześciu kościołów w tych lub innych według Naszego najłaskawszego uznania i upodobania denominowanych miejscowościach”⁷. Józef I, mimo sprzeciwu papieża Klemensa XI i ubolewania katolików, ostatecznie w lutym 1709 wydał pozwolenia na budowę zborów. Natomiast młody król szwedzki, jako „drugi Gustaw Adolf”, wyrósł na protektora ewangelików śląskich w domenie ich legalnego władcy. Wyegzekwowanie „prawa do wstawiennictwa” w kwestii luteranów stanowiło mieszanie

się czynnika obcego w wewnętrzne interesy państwa Habsburgów. Ze względu na prestiż katolickiego monarchy, nadwątlony obcą ingerencją polityczną, oraz na propagandę władzy cesarz obwarował swe dodatkowe ustępstwo odpowiednim zapisem (tym bardziej że wykraczało ono poza literę traktatu westfalskiego, którego jednym z gwarantów była Szwecja). Józef I zapewnił sobie mianowicie utrzymanie pozycji suwerena wspaniałomyślnego w przychylności okazanej poddanym. Miały o tym przypominać trwale dowody cesarskiej łaskawości – partyzany posłane do kościołów Łaski budowanych *ex gratia*. Istotną przesłanką polityki władcy okazał się tu pragmatyzm, a ważnym motywem jego decyzji – oczekiwanie na zasilenie finansów. Wydatnie wsparły je darowizny i pożyczki od protestanckich fundatorów w zamian za przyznanie wybranym miastom śląskim w sumie kilku koncesji budowlanych.

Decyzja korzystna dla ewangelików zapadła po interwencji dyplomatycznej barona Henninga von Stralenheima, pełnomocnika Karola XII na Śląsku, który był wyposażony w ultimatywne instrukcje swego króla. Pod jego naciskiem cesarz został niejako przymuszony do kompromisu. Dzięki umowie wrocławskiej (zakończenie pertraktacji – 2 II 1709; reces wykonawczy – 8 II 1709) w połączonym księstwie świdnicko-jaworskim, obok zbudowanych tam już wcześniej, na mocy pokoju westfalskiego, kościołów Pokoju w Świdnicy i Jaworze, miały powstać aż dwa nowe kościoły Łaski – w Kamiennej Górze i Jeleniej Górze⁸.

Szwedzkie wstawiennictwo na rzecz Jeleniej Góry

Doszło do tego wbrew początkowym rachubom. Przy udzielaniu zgody na nowe zbory liczone, że dzięki ich sile przyciągania uda się powstrzymać odpływ wielotysięcznych rzesz wyznawców luteranizmu na niedzielne nabożeństwa do kościołów położonych tuż za granicami księstw śląskich, powodujący straty ekonomiczne. Dlatego typowano lokalizacje w peryferyjnych miastach przy północnych rubieżach kraju i zewnętrznej granicy państwa, spodziewając się tam zatrzymania siły nabywczej ludności i wymiernych korzyści dla skarbu. Nieprzypadkowo dwa z kościołów Łaski powstały w Kozuchowie i Miliczu – prowincjonalnych i dość ubogich miastach. Władze chciały więc zapobiec wychodźstwu protestantów, ożywić gospodarczo miasta przygraniczne i uwzględnić postulaty miejscowych kręgów katolickich. W końcowej fazie przydzielania zezwoleń chodziło o pogodzenie planów merkantylnych z finansowym interesem dworu⁹.

Można by uznać za paradoks, że miasto takie jak Jelenia Góra – nie-duże, lecz bardzo prężne gospodarczo, a ponadto leżące w głębi ziem dziedzicznych Habsburgów – w ogóle otrzymało zgodę na wzniesienie zboru. Zawdzięczała ją właśnie materialnej zamożności warstwy kupieckiej i przedsiębiorczości miejscowego patrycjatu. Mieszczkańscy potentaci czerpali krociowe zyski głównie z płóciennictwa i dalekosiężnego (w tym zamorskiego) handlu. Bogaci kupcy i finansisci, wykorzystując swe pieniądze, rozwinięte kontakty zagraniczne i znajomości w stolicy cesarstwa, byli w stanie zyskać przychylność dworu, mimo że Urząd



⁸ Zob. G. Grundmann, *Karl XII von Schweden und die Gnadenkirchen in Hirschberg und Landeshut*, „Schlesien” 1964, nr 1, s. 14–25.

⁹ N. Conrads, *op. cit.*, s. 213–214.



Il. 4 Grafika upamiętniająca królów szwedzkich Gustawa II Adolfa i Karola XII; ryt. E. Beck, rys. G. Rogg, wyd. A. Schmidt, 1708; miedzioryt, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 5449 Kapsel 124a; za: <http://www.bildindex.de/bilder/mi08119g01c.jpg>

Zwierzchni we Wrocławiu i Czeska Kancelaria Dworska w Wiedniu sprzeciwiały się tej kandydaturze. W ostatecznym rozrachunku to ewangelicki patrycjat zaskarbił sobie „łaskę cesarską”, którą Jelenia Góra została obdarzona (*begnaden*) nominalnie i w znaczeniu propagandowym. Wkupienie się w łaski cesarskie uzyskano poprzez wyasygnowanie wielkich kwot pieniężnych na pożyczkę i dary dla władcy oraz na kosztowne gratyfikacje dla urzędników, notabli i pośredników¹⁰.

Datujące się od 1697 r. i skrywane przed jezuitami starania patrycjuszy jeleniogórskich u cesarza Leopolda I (1658–1705) o pozwolenie na wzniesienie w ich mieście zboru pozostawały bezskuteczne. Mogły one zaważyć na ostatecznie pozytywnej decyzji dopiero dzięki wstawiennictwu szwedzkiemu w rozstrzygającym okresie rokowań z wysłannikami cesarza – od jesieni 1708 do zimy 1709. Dzięki zaangażowaniu i determinacji pełnomocnika Karola XII właśnie Jeleniej Górze, wybranej na końcu, przyznano dodatkowe, sporne i długo niepewne, szóste pozwolenie na budowę zboru. Baron Stralenheim był z tego szczególnie dumny, ponieważ to on zdołał na czas skłonić cesarza do ustępstw i wynegocjować aż sześć pożądanых zezwoleń, zanim byłoby to już nieosiągalne¹¹. Jelenia Góra zawdzięczała Szwecji niejako „podwójną intercesję” – króla Karola XII i orędownika jej sprawy w osobie Stralenheima.

Kościół założony na skale

Młody król bojownik, powołany do szerzenia wolności wyznania augsburskiego, był postrzegany w świetle heroizmu Gustawa Adolfa zwanego Wielkim, który „walczył za wiarę aż do śmierci”. Karol XII jawił się jako jego następca broniący sprawy Kościoła ewangelickiego w Europie. Idea chwalebego przykładu i naśladownictwa wzoru dobrze służyła utrwaleniu aktualizowanych w przekazie treści symbolicznych i była wpisana w mentalność ówczesnych odbiorców. Powoływanie się na tradycję i wykazywanie ciągłości między przeszłością a teraźniejszością stanowiło formę uwiarygodnienia praw i rękojmię wzmocnienia własnej pozycji.

Zasługi Gustawa II Adolfa (1611–1632) z czasów wojny trzydziestoletniej oraz osiągnięcia walecznego sukcesora jego cnót, czyli Karola XII, w poglądowy sposób odzwierciedlały grafiki autorstwa Gottfrieda Rogga [il. 4]¹². W alegorycznej formie upamiętniały one władców szwedzkich w roli strażników Kościoła luterńskiego. Jak można sądzić, wcześniejsza wersja, datowana na 1708 r., wyrażała konieczność trwania w wierze luterńskiej oraz pewność zbawienia przez Chrystusa, którego nie zdołają przemóc ani szatan, ani piekło¹³. Jednoś wiernych Kościoła Chrystusowego akcentowało umieszczone pośrodku sztandarowe motto reformacji luterńskiej: „*Verbum Domini Manet In Aeternum*” („Słowo Pana trwa na wieki”). Artystycznie nieco słabszy, lecz wzbogacony ikonograficznie i tekstowo wariant tego przesłania znany ze Śląska zawierał ponadto elementy aluzyjnej polemiki religijnej [il. 5]. Podkreślał luterzańskie usprawiedliwienie przez wiarę i oparcie się Kościoła ewangelicko-augsburskiego, wzniesionego właśnie na opoce wiary, także mocom świata

¹⁰ Bogatych miast podgórskich początkowo nie brano pod uwagę przy planowaniu koncesji, ale Jelenia Góra i Kamienna Góra dały dworowi więcej, niż były w stanie zaproponować inne miasta ubiegające się o pozwolenie na wzniesienie nowego zboru. Zob. *ibidem*, s. 220–223.

¹¹ Grafika ukazuje Stralenheima z adekwatną dewizą: „Albo teraz, albo nigdy”; zob. A. Seidel-Grzesińska, *Uobecnianie modelu – obraz władcy i dyplomaty w grafice doby baroku*, [w:] *Agresorzy – Obrońcy...*, s. 18; poz. kat. 13, s. 50.

¹² Jedna z nich opublikowana w: *Agresorzy – Obrońcy...*, poz. kat. 48, s. 78, 80.

¹³ Środkowy napis rozpoczynający się od słów „I nie ma w nikim innym zbawienia” to cytat z *Dziejów Apostolskich* (Dz 4, 12), tam poprzedzony słowami: „On stał się kamieniem węgielnym” (Dz 4, 11).



Il. 5 Grafika upamiętniająca królów szwedzkich Gustawa II Adolfa i Karola XII; ryt. i wyd. J. F. Leopold, rys. G. Rogg (invenit); miedzioryt kolorowany, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 02198; za: Agresorzy - Obrońcy. Obecność szwedzka w Europie Środkowej w XVII-XVIII wieku [kat. wystawy], red. A. Dobrzyniecki, A. Seidel-Grzebińska, Wrocław 2003, il. do poz. kat. 48, s. 80



Il. 6 Portret gloryfikacyjny Karola Gustawa, hrabiego palatyna i księcia Palatynatu Zweibrücken-Kleeburg, naczelnego dowódcy wojsk szwedzkich w Niemczech; ryt. C. Galle, rys. A. van Hulle; miedzioryt, wyd. w: *Portraits Des Hommes Illustres*, 1706; za: http://www.heinrich-schuetz-haus.de/projekte_abgeschlossen/kupferstichpaten_2005.php

ziemskiego. Motyw skromnego kościoła na szczycie Skały Zbawiciela zastąpiono tu znakiem centralnej świątyni z kopułą i trójkątnym naczółkiem, wieńczącej obeliskowy kształt góry.

Kompozycyjnym i ideowym fundamentem tych alegorii pozostaje symboliczna skała, utożsamiona z Jezusem na krzyżu. Był to lapidarny obraz świątyni na biblijnej Górze Boga, a jednocześnie – wizerunek Kościoła zbudowanego na skale, którą jest Chrystus. Komunikatywny motyw uzupełniają kluczowe wersy o tym, że na skale Chrystusa założony został „Prawdziwy Kościół”. Alegoria stanowiła wyraz przeciwstawienia się doktrynie katolickiej i kontrreformacyjnej ikonografii *Traditio legis* (przekazanie kluczy i przywództwa Kościoła na ziemi św. Piotrowi oraz jego następcom jako biskupom Rzymu i papieżom) w fundamentalnej kwestii sukcesji po Chrystusie. Pośrednio przeciwstawiono się też dogmatowi o wyłączności zbawienia w ramach przynależności do Kościoła rzymskiego. W eklezjologii luteranńskiej to nie św. Piotr (*Petrus* – ‘skała’), lecz sam Jesus Chrystus, wiara w Ukrzyżowanego i Słowo Boże są fundamentem prawdziwego Kościoła. Toteż w relacji pionowej, człowieka z Bogiem, pośrednikiem jest Syn Boży, wyznawany w kościele zbudowanym na nim samym jako na „kamieniu węgielnym, który odrzucili budowniczowie” (Ps 118, 22). Wyeksponowano również znamienne w płaszczyźnie doczesnej protekcję władzy świeckiej wobec Kościoła luteranckiego. W alegorycznym przedstawieniu Marcin Luter czerpie swe nauki wprost z Objawienia i *Biblii*, a Karol XII rozprasza chmury znad ołtarza Słowa i pozwala rozbłysnąć światłu prawdziwej wiary.

Opisana alegoria została szeroko rozpowszechniona, zapewne nie ze względu na cechy artystyczne, lecz na ważkie treści, które niosła. Zdaje się o tym świadczyć zachowany przykład analogicznej grafiki w trzecim, potencjalnie łatwo dostępnym, bo małym i dlatego nieco uproszczonym, specyficznym wariantcie¹⁴. Przy skromnym formacie (11,4 x 7,2 cm) wydanie na pergaminie i ręczne kolorowanie podnosiło wartość tego przedmiotu niemal osobistego użytku. Poręczna forma wykazywała cechy obrazka adoracyjnego. Druk ten (tzw. *Konfessionsbildchen*) na gruncie protestanckim odpowiadał katolickim „świętym obrazkom”. Z pozoru podobny, również służył pobudzaniu pobożności, tożsamości konfesyjnej oraz wzmocnieniu wiary. Pełnił jednak też odmienną funkcję: przypominał wiernym o istocie doktryny religijnej luteranizmu¹⁵.

Przywołane słowno-obrazowe deklaracje religijno-polityczne wyrażały ponad doraźność przełomowych dla śląskich luteranów wydarzeń lat 1706–1709, a rozpowszechnienie grafik sięgało poza granice Śląska. Zawierały one bowiem sens ponadczasowy, nawiązując do wyznaniowego *credo* ewangelików. Zaczepnięty z *Biblii* symbol duchowej skały przeznaczonej od Boga oraz słowa: „Na tej skale zbuduję kościół swój” i „Fundamentu bowiem nikt nie może położyć innego, jak ten, który jest położony, a którym jest Jezus Chrystus” (1 Kor 3, 11), należały do osnowy treści protestanckich budowli sakralnych. Wydaje się, że szczególnym upostaciowieniem „prawdziwego Kościoła zbudowanego na skale” był właśnie szwedzki wzór ewangelickiego zboru w Jeleniej Górze [il. 7]¹⁶.



Okoliczności fundacji kościoła Katarzyny w Sztokholmie

Król Szwecji zdecydował o wzniesieniu w Sztokholmie kościoła Katarzyny (1656–1695). Był on potrzebny powiększającej się gminie ewangelickiej, ponieważ w pierwszej połowie XVII w. zaludnienie stolicy wzrosło wielokrotnie. Liczni wierni w południowej dzielnicy Södermalm, położonej na wyspie przy centrum miasta, chcieli odłączenia od dotychczasowej parafii św. Marii Magdaleny. Na ich prośbę Karol X Gustaw (1654–1660) wydał zgodę na podział parafii i nakazał budowę zboru, z trzech stron otoczonego cmentarzem. Nowy kościół miał być ważnym składnikiem modernizowanej metropolii państwa tego monarchy u szczytu potęgi.

Il. 7 Widok nowego ewangelickiego kościoła Krzyża Chrystusa przed Jelenią Górą, 1709 (?). Grafika ukazująca kościół Łaski w Jeleniej Górze w formie analogicznej do przedstawienia kościoła Katarzyny w Sztokholmie, utrwalonego na wcześniejszej rycinie, drukowanej w 1669 r., przeznaczonej do dzieła E. Dahlbergha *Suecia antiqua et hodierna*, wyd. w 1716 r.; miedzioryt, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, sygn. MJG AH 2671; za: Agresorzy - *Obrońcy...*, s. 72, il. do poz. kat. 38



¹⁴ Obrazek publikuje bez omawiania H. Gärtner (*Andachtsbildchen. Kleinode privater Frömmigkeitskultur*, München 2004, s. 58, il. 57). Podobieństwo motywów prowadzi do obydwu wariantów grafik G. Rogga, co upewnia, że był on także autorem kompozycji tego druku na pergaminie. Jako wykonawca podany jest „von Stapff(f) d.Ä.(?)” czyli Johann Ulrich Stapff (1657–1706). Wynikałoby stąd wczesne datowanie tej wersji, przypadające na 1706 rok. Być może wydawcą był działający w Augsburgu Johann Stapff mł. (1668–1724). Tak czy inaczej większe znaczenie przydano postaci Gustawa Adolfa, skojarzonej ze świętością, w której stronę zwraca się Luter z *Biblią*; inaczej niż w śląskim przykładzie [il. 5].

¹⁵ Na temat związków sztuki i religii u protestantów zob. J. Harasimowicz, *Rola sztuki w doktrynie i praktyce kulturowej Reformacji*, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1980, nr 4, s. 71–86; *idem*, *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit*, Baden-Baden 1996 („Studien zur Deutschen Kunstgeschichte”, Bd. 359).

¹⁶ Dane faktograficzne dotyczące rycin w dziele E. Dahlbergha *Suecia antiqua et hodierna* (t. 1–3, Stockholm 1716) na podstawie opracowania dokumentacyjno-opisowego zamieszczonego na stronie Królewskiej Biblioteki – Szwedzkiej Biblioteki Narodowej w Sztokholmie: <http://www.kb.se/samlingarna/digitala/suecia>.



¹⁷ Monografię dotyczącą architekta opublikował **C. Ellehag** (*Jean de la Vallée: kunglig arkitekt*, Lund 2003).

¹⁸ Por. biografie Karola Gustawa: **S. Pufendorf**, *Sieben Bücher von denen Thaten Carl Gustavs Königs in Schweden mit vortrefflichen Kupffern angezieret und mit nöthigen Registern versehen aus dem Lateinischen ins Hoch-Teutsche übersetzt von S. R.*, Nürnberg 1697; **B. Ascker**, *Karl X Gustav: en biografi*, Falun 2009.

Była to fundacja pod auspicjami króla, przez co nadano jej charakter prestiżowy. Wprawdzie pierwotną przyczyną wzniesienia zboru był postulat separatystów w gminie, lecz inwestycję poddanych wykorzystano do realizacji pierwszorzędných celów propagandowych władcy. Z tą myślą Karol Gustaw zarządził ogólnokrajową zbiórkę funduszy, zobowiązał stołeczne parafie do pomocy i sam przekazał na budowę 2000 srebrnych talarów. Osobiście interesował się tym przedsięwzięciem i angażował w opracowanie koncepcji budowy, firmując podpisem jej projekt. Zadanie zaprojektowania reprezentacyjnego kościoła powierzono Jeanowi de la Vallée (1624–1696), który był wówczas najważniejszym architektem w Szwecji¹⁷. Po nauce zawodu u swego ojca, Simona, otrzymał on – jako pierwszy szwedzki architekt – trzyletnie państwowe stypendium na studia za granicą i odbył podróż (1646–1650) do Francji i Włoch przez Holandię oraz Niemcy. Po powrocie do Sztokholmu pozostawał na usługach władców i elit politycznych. Karierę rozpoczął od projektów dla prominentnych zleceniodawców w stolicy (dekoracje okolicznościowe na koronację królowej Krystyny, 1650; pałac kanclerza Axela Oxenstierny, 1653). Swoją pozycję przy dworze ugruntował, obejmując w 1651 r. funkcję architekta królewskiego. Cieszył się również zaufaniem Karola Gustawa, który powierzył mu zaprojektowanie nowego pałacu królewskiego w Sztokholmie. Gigantyczne plany urbanistyczno-architektoniczne zmierzające do stworzenia w stolicy nowej dzielnicy rządowej zostały jednak zarzucone z powodu śmierci monarchy w 1660 r., a jedynym zrealizowanym elementem tego ambitnego projektu dla Södermalm pozostał kościół Katarzyny.

Sam władca był pochłonięty kampaniami wojennymi i dowodzeniem w czasie podbojów terytorialnych¹⁸. Przeznaczając olbrzymie kwoty na cele militarne i zmagając się z brakiem funduszy, w poszukiwaniu źródeł finansowania wydatków na armię – pustą kasę państwa zasilając m.in. łupami wojennymi. Na terenach podbitych zarządzał konfiskaty dóbr materialnych i kulturowych. W tej grabieży swoiście przejawiał się jego pełen zaangażowania stosunek do dzieł sztuki. Gdy liczne przedmioty artystyczne zrabowane w Rzeczypospolitej wywieziono do Szwecji, dopilnował, by najcenniejsze trofea trafiły do zbiorów królewskich w Sztokholmie oraz do biblioteki Królewskiego Uniwersytetu w Uppsali. W tym świetle kościół Katarzyny jawić się może jako nie tyle najcenniejszy rezultat, ile najważniejszy pomnik w orbicie aktywnej polityki artystycznej króla. Jednocześnie kościół ten uchodzi za najwybitniejsze dzieło w dorobku Jeana de la Vallée. Należy w nim również widzieć czołową budowlę sakralną wczesnego baroku w Skandynawii.

Formowanie się koncepcji i przygotowanie budowy nowego kościoła przypadło na okres między latem 1654 (zgoda króla na podział parafii), a wiosną 1656 (wmurowanie kamienia węgielnego). Jednocześnie był to okres wcielania w życie przez nowego władcę dalekosiężnych zamierzeń politycznych. Karol Gustaw Wittelsbach (1622–1660), hrabia palatyn i książę Palatynatu Zweibrücken–Kleeburg, kandydat do ręki królowej Krystyny (1632–1654), potajemnie z nią zaręczony, już w 1650 r. został ogłoszony dziedzicznym księciem Szwecji i następcą tronu w przypad-

ku bezpotomnej śmierci królowej. Realne rządy objął po jej abdykacji. Pragnął silnej władzy monarszej i ekspansji Szwecji. Ten wybitny wódz i wojowniczy kontynuator polityki Gustawa Adolfa dążył do budowy imperium wokół Bałtyku. Koncepcja formalna i ideowa nowego kościoła Katarzyny rodziła się w decydującym okresie rządów Karola Gustawa i wydaje się zbieżna z celami jego propagandy politycznej. Zarazem był to doniosły moment w epoce wielkości Szwecji. Do wyznaczników tej szczególnej sytuacji należały:

- początek panowania przedstawiciela nowej dynastii po abdykacji królowej Krystyny z rodu Wazów;
- ostateczna rozprawa z rywalem i uprawnionym (naturalnym) pretendentem do korony, jakim był Jan Kazimierz Waza (1648–1668), polski król, który posługiwał się tytułaturą szwedzkich władców¹⁹;
- rozpoczęcie drugiej wojny północnej („potop” 1655–1660) – formalnym powodem zgody parlamentu były pretensje podnoszone przez Wazów w Polsce do tronu Szwecji (choć Jan Kazimierz przed inwazją proponował Karolowi Gustawowi przymierze i zrzeczenie się własnych praw do korony);
- wzmocnienie władzy monarszej i zwiększenie obciążeń stanów w warunkach eksploatacji społeczeństwa i zasobów materialnych państwa ze względu na koszty kampanii militarnych króla;
- porzucenie przez Krystynę Szwedzką luteranizmu i jej przejście na katolicyzm (w listopadzie 1655).

Polityka propagandowa skupiała się wówczas głównie na: legitymizacji rządów założyciela nowej dynastii; unieważnieniu pretensji katolickiego władcy Polski do szwedzkiej korony; apologii militarizmu; integracji monarchii wokół władcy i religii państwowej; oraz utrwaleniu protestanckiego charakteru królestwa²⁰. Ofensywę agresywnej i zaborczej polityki króla wspierała oficjalna propaganda wymierzona w przeciwników politycznych i religijnych Szwecji. Szerzyła ona doktrynę śmiertelnego zagrożenia kraju z zewnątrz. Eksponowano zatem ideę niezłomności władcy w obronie niezależności i integralności państwa opartych na fundamencie wyznania panującego i na jego historycznych korzeniach. Temu celowi miało służyć zwalczanie wrogów królestwa i sił wrogich wobec luteranizmu oraz tworzenie imperium na wzór Aleksandra Wielkiego. Nowa świątynia w stolicy miała zaś odzwiedlać potęgę państwa i wielkość dokonań szermierza luteranizmu.

W kościele Katarzyny można upatrywać manifestacji artystycznej odpowiadającej na wyzwania propagandy wizualnej za rządów Karola Gustawa. Był on kreowany na oręż w ręku Boga, który mu sprzyja i okrywa go sławą zwycięzcy. Już wcześniej panegiryczna grafika portretowa (1650) przedstawiała generalissimusa Karola Gustawa jako utytułowanego wodza kładącego kres wojnie z umiłowania pokoju, zgodnie z jego mottem: „*Bella terminantur quoque amore pacis*” („Wojny kończy się także z miłości do pokoju”) [il. 6]²¹. Językiem motywów emblematycznych uwytkowano militarne dokonania szwedzkiego Herkulesa, triumfatora na lądzie i morzu, oraz ich dobroczynne skutki: pełne spichrze i stodoły, powo-



¹⁹ Jan Kazimierz uznawał rządy Gustawa Adolfa i Krystyny, ale nie zgadzał się, by szwedzka korona Wazów przeszła na inny ród, zamiast na najbliższych krewnych; zob. S. Pufendorf, *op. cit.*, s. 36.

²⁰ Już w 1655 r. król wydał edykt o praktykowaniu i ochronie religii – *Edictum De Christianae nostrae Religionis vero exercitio & conservatione*. Postanawiał w nim m.in., że: „*id sibi curae esse voverunt, ut eadem Christiana, Evangelica doctrina in Regno Sveciae ejusq: provinciis ac terris, in propria sua puritate sola traderetur, praedicaretur & propagaretur, contra vero omnia aliena sacra aventerentur, eo sine statim circa Reformationis primordium acceptarunt & agnoverunt invaritam Augustanam Confessionem. Ut autem Ecclesia Dei in patria eique subiectis provinciis in eadem Confessione & agnita veritate conservaretur, & Ecclesiae Dei ulterior aedificatio promoveretur, ante omnia divini nominis gloria & fidelium subditorum temporalis & aeterna salus; [...]*”. Zob. J. Loccenii, *Observationes et Notae Historicae* [aneks], [w:] *idem, Historiae Rerum Svecicarum, A primo rege Sveciae usque ad Caroli Gustavi Regis Sveciae obitum deductae Libri Novem, Upsaliae 1662*, s. 40–41.

²¹ Portret zamieszczony w zbiorze: *Portraits Des Hommes Illustres*, wydany w 1706 r., ale rytowany w 1650 r., a upowszechniony w dziele *Pacificatores orbis Christiani* (Rotterdam 1697), które miało upamiętniać osobistości odpowiedzialne za zawarcie pokoju w Osnabrück po wojnie trzydziestoletniej.



²² Tak określał go w 1660 r. J. Loccenii (*Historiae*), s. 813.

²³ Zob. C. Ellehag, *Kronans och adelns arkitekt: Mathias Spihler ca 1640–1690*, Stockholm 2010.

²⁴ W latach 1990–1995 kościół pieczołowicie odbudowano po pożarze. Na temat historii budowy zob.: G. Axel-Nilsson, T. O. Nordberg, *Katarina kyrka i Stockholm, Sveriges kyrkor: konsthistorisk inventarium*, nr 56, red. S. Curman, J. Roosval, „Stockholms Kyrkor”, Bd. 7, h. 2, Stockholm 1944, s. 192–410; S. Lindhagen, *Katarina kyrka*, Stockholm 2005.

²⁵ E. Dahlbergh, *op. cit.* Dzieło to było później wznawiane; zob. wydanie faksymilowe: *idem*, *Svecia Antiqua et Hodierna*, Stockholm 1983.

dzenie w handlu, a także osiągnięcia nauk i wszelkich sztuk. Wejrzenie Jahwe skierowane jest wprost na sztandary i rynsztunek wojenny, a nie na atrybuty pokoju. Propaganda przedstawiała władcę jako niezmordowanego „obrońcę religii” („*vindex religionis*”)²². Ten pogromca gnębieli luteranów i przeciwników Szwecji pozostawał w pieczy Boga, bez pośrednictwa świętych patronów i orędowników. Przez wiarę Bóg ochraniał go i zapewniał swemu ludowi obfite błogosławieństwo. Wieloznaczne odniesienia do predestynacji luteranńskiej zawierał również kościół Katarzyny.

W czasie, na który przypada formowanie się koncepcji kościoła w Sztokholmie, Karol Gustaw stał u szczytu powodzenia. Po sukcesach militarnych w Rzeczypospolitej, zajęciu Poznania, Warszawy i Krakowa oraz po ucieczce Jana Kazimierza na Śląsk, jesienią 1655 snuł nawet plany swojej koronacji na króla Polski. Jednak już w 1656 r. sytuacja diametralnie się zmieniała, odkąd wrogie Rosja i Dania sprzymierzyły się z Polską przeciwko Szwecji. Dla zrozumienia sedna oraz celu historycznie i wyznaniowo uwarunkowanego przesłania ideowego kościoła Katarzyny nieobojętna jest zbieżność w czasie uroczystości położenia kamienia węgielnego pod luteranński zbór w Sztokholmie (21 IV 1656), dedykowany matce Karola Gustawa, z poprzedzającym tę ceremonię o niecałe trzy tygodnie arcykatolickim aktem kościelnym jego wroga w Rzeczypospolitej – ogłoszeniem Matki Boskiej Królową Korony Polskiej podczas ślubów Jana Kazimierza we Lwowie (1 IV 1656).

Katarina kyrka – formy i styl a treści architektury

Budowa kościoła Katarzyny trwała blisko 40 lat (1656–1666, 1669–1682, 1685–1695), z przerwami spowodowanymi trudnościami finansowymi. Wnętrze urządzało także później. Jean de la Vallée po tym, jak wybrano go na burmistrza Sztokholmu, w 1671 r. przekazał budowę swemu uczniowi i zięciowi, Matthiasowi Spihlerowi²³. W toku inwestycji dochodziło do odstępstw od pierwotnego projektu, a w późniejszym okresie zaszły ważne zmiany w wyglądzie budowli. Dobudowane od południa dwubiegowe schody zewnętrzne (1715–1716) nazwano schodami Karola XII²⁴.

Widok kościoła Katarzyny zamieszczony na rycinie w dziele Erika Dahlbergha *Suecia antiqua et hodierna* nie w pełni odpowiada zrealizowanej budowli [il. 8]²⁵. To wyidealizowane przedstawienie architektury oddaje z małymi odchyleniami wizję projektową, a mniej stan faktyczny. Do cech projektu należą m.in. pozorne ryzality w każdym z zakończeń ramion krzyża (których nie ma na rycinie), frontony w zwieńczeniu ryzalitów (zamiast frontonów wieńczących całą elewację, łącznie z parami skrajnych pilastrów) oraz dachy trójspadowe z krótką kalenicą nad nawami (zamiast dachów niemal namiotowych). Nie ma dekoracji rzeźbiarskiej supraport (w miejscu widocznych na rycinie kartuszy herbowych). Obecnie brakuje też części ozdób – urn i kul płomienistych (kamiennych lub z blachy) na frontonach, dachach i balustradzie (zaznaczonych na rycinie, choć projekt przewidywał także obeliski). Zasadnicze różnice doty-



Il. 8 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; rycina w: E. Dahlbergh, *op. cit.*, t. 1, karta 25; ryt. A. Perelle, rys. i współpraca E. Dahlbergh, druk E. Vennberg, 1669

czą również formy kopuły, która wraz ze zwieńczeniami narożnych wieżyczek oraz balustradą podstawy została całkowicie zmieniona. W wyniku odbudowy (1724–1739) po pożarze z 1723 r., według projektu Görana Josuaego Adelcrantza, kopułę podwyższono przez dodanie wysokiego, murywanego bębna i nakryto inną formą czaszy. Latarnię z hełmem upodobniono do zwieńczeń wieżyczek oktagonu kopuły. Zmieniono też kolor tynków ścian z czerwonego na żółty (1784).

Kościół stanął na wzgórzu, gdzie dawniej istniała kaplica Świętego Krzyża, wzmiankowana w XIV, a rozebrana w XVI wieku. Król Jan III (1568–1592) ufundował ok. 1580–1590 większą kaplicę w geście dobrej woli wobec partii rodziny Sture po zamordowaniu kilku jej członków na rozkaz Eryka XIV (1560–1568), oraz dla upamiętnienia i kaźni spalonych w tym miejscu ofiar „krwawej łaźni sztokholmskiej”, dokonanej jesienią 1520²⁶. Byli to stronnicy zmarłego Stena Sturego mł., wcześniej przy wsparciu chłopów obranego naczelnikiem państwa, łącznie blisko 90 wybitnych reprezentantów szlachty szwedzkiej, duchowieństwa i mieszczan, w tym 9 członków Rady Królestwa. Ponieważ przeciwstawili się oni dążeniom duńskiego króla Christiana II (1520–1521) do panowania w Szwecji, po jego koronacji zostali podstępnie oskarżeni o herezję przez arcybiskupa, głównego sprzymierzeńca obcego władcy, i haniebnie zgładzeni. Pokonanie tego tyrana oraz położenie kresu jego występkom i panoszeniu się w Szwecji było ważnym motywem propagandy politycznej Gustawa I Erikssona, którego w 1523 r. wybrano na nowego króla, co dało początek rządów rodzimej dynastii Wazów. Gustaw I (1523–1560) scentralizował władzę, ustanowił królestwo dziedziczne i parlament złożony z czterech stanów, przejął większość dóbr kościelnych oraz wprowadził reformację. Nowy kościół w stolicy przejął sakralną i kommemoratywną tradycję miejsca oraz wcześniejszej budowli, którą miał zastąpić. Jego forma, oparta na planie krzyża, podjęła wezwanie pierwotnej kaplicy i wchłonęła materiał rozbiórkowy z kamiennej kaplicy Sturów. Symbo-



²⁶ Na temat historii Szwecji zob. A. Kersten, *Historia Szwecji*, Wrocław 1973; L. O. Lagerquist, *Historia Szwecji*, Värnamo 2002.



²⁷ Idea ta zapewne nie przebiła się do powszechnej świadomości, ponieważ od początku nowy kościół był określany i oznaczany na grafikach jako *Templum S:Catharinae*, *S. Catharinen Kirche* lub *St Catharina Kirch*; podobnie w języku francuskim. Zob. objaśnienie na rycinie w **E. Dahlbergh**, *Suecia...* [il. 8]. Sam zwyczaj nadawania kościołom nazw od imion władców i członków rodziny panującej przetrwał w Szwecji do początku XX wieku.

²⁸ **M. M. à Parasin** (*Panegyricus Augustae Coronae Caroli Gustavi, Svecorum, Gothorum, Wandalorum &c. Regis incomparabilis, Feliciter susceptae, Upsaliae: Anno 1654. Die 6. Junii*, [b.m.] 1654), podkreślał, że matka Karola Gustawa to „bohatera niewiasta godna swych najdostojniejszych dziadka i przodków”, oraz pisał o niej, że „jednym słowem, jest siostrą Wielkiego Gustawa” („*Uno verbo: Est Magni Gustavi Soror*”).

²⁹ Na ten dzień ustanowiono później w Szwecji święto narodowe.

³⁰ Podczas swej koronacji Karol Gustaw potwierdził na początku prawa religijne: „*de vera religione in Prophetibus & Apostolicis scriptis expressa, in Augustana Confessione per articulos breviter declarata*” (**J. Loccenii**, *Historiae...*, s. 702).

³¹ „*cujuscunq[ue] nominis hic in Regno & incorporalis ejus provinciis omnimodo interdicti sunt*”; za: **J. Loccenii**, *Observationes...*, s. 42. Ustawa o religii wydana w Örebro (1617) nakazywała wszystkim katolikom opuścić kraj w ciągu trzech lat. Poddani, którzy przechodzili na katolicyzm, tracili wszelkie prawa; zob. **L. O. Lagerquist**, *op. cit.*, s. 59.

lika świątyni akcentowała przewartościowanie oznaki hańby w znak tryumfu. Odwoływała się także do propagandy ofiarnej obrony Szwecji przed inwazją i ingerencją z zewnątrz. Tę powinność wszystkich stanów i króla skojarzono z poświęceniem jej dawnych bohaterów.

Budowla, przywodząca na myśl kształt piramidy, miała wielowymiarowy charakter memorialny. Nowy kościół z woli króla otrzymał nazwę Katarina kyrka na cześć zmarłej matki Karola Gustawa, Katarzyny z domu Wazów von Pfalz-Zweibrücken (1584–1638), siostry Gustawa II Adolfa, córki króla szwedzkiego Karola IX (1604–1611) i wnuczki Gustawa I²⁷. Stanowiło to przejaw gloryfikacji starej dynastii Wazów i równocześnie nowej – Palatyńskiej. Poprzez dedykację budowli, ufundowanej w roku intronizacji Karola X Gustawa, przypomniano o jego pochodzeniu – po kądzieli – z królewskiego rodu²⁸. Łączyło się to z dążeniem do utrzymania zasady dziedziczności pod kątem własnej polityki dynastycznej. Zabieg służył legitymizacji następstwa tronu i przejścia władzy przez prawnuka pierwszego z koronowanych Wazów, a zarazem założyciela kolejnej dynastii panującej w Szwecji. Ten akt demonstrował spójnię genealogiczną i wyznaniową nowego władcy z dawnymi dynastiami. Kościół Katarzyny symbolicznie pełnił funkcję klamry spinającej dawne czasy z nową epoką wielkości Szwecji. Przy czym najważniejszym spoiwem, świadectwem zachowania ciągłości obydwu okresów panowania była niezmiennność wyznania władcy i jednego kościoła w monarchii.

Legalizm sukcesji miał podstawowe znaczenie polityczne i propagandowe. Datę złożenia korony przez królową Krystynę w obecności wszystkich stanów na zamku w Uppsali można traktować jako zakończenie epoki Wazów. Jednak równocześnie zadbano, by przejście z jej rąk władzy i tronu przez następcę, Karola X Gustawa (6 VI 1654), przypadło dokładnie w rocznicę pomyślnego dla Szwecji przekazania rządów królewskich jego pradziadowi, Gustawowi I (6 VI 1523), założycielowi dynastii Wazów²⁹. Również nazwa Katarina kyrka kojarzyła przedstawiciela nowego rodu z jego królewskimi antenatami. W kościele Katarzyny można upatrywać symbolu legitymizmu i kontynuacji władzy w aspekcie polityczno-prawnym i dynastycznym oraz religijnym. Do roli koronnego argumentu legalizmu panowania urastała bowiem – jak powiedziano – wierność wyznaniu przodków i trwanie przy luteranizmie jako religii państwowej³⁰. Od synodu w Uppsali z 1593 r. Szwecja pozostawała królestwem protestanckim o doktrynie luteranckiej, w myśl zasady o „jednym Panu i Bogu”. Przyjmując wyznanie augsburskie, potępiono jednocześnie zwolenników katolicyzmu, kalwinizmu, anabaptyzmu i innych wyznań³¹. Afirmacja roli luteranizmu jako religii panującej miała oddalić zagrożenie kontrreformacją, potencjalnie rysujące się w świetle konwersji niedawnej władczyni Szwecji i potomkini Wazów, królowej Krystyny, która najpierw potajemnie sympatyzowała z jezuitami sprowadzonymi na dwór, a potem oficjalnie przeszła na katolicyzm w drodze do Rzymu i papieża. Za złowrogie uznawano też stare roszczenia dotyczące tronu ze strony Wazów w Polsce, przy ich zaangażowaniu na rzecz Kościoła katolickiego i wzmocnienie jego siły.

Kościół Katarzyny był zapewne pomyślany jako symbol ciągłości dynastyczno-religijnej i prawowierności władzy, a równocześnie – symbol konsolidacji państwa na gruncie oficjalnej religii jako wspólnej, historycznej podstawy tożsamości i więzi poddanych oraz króla. Imponująca i ambitna forma architektoniczna budowli miała unaocznic supremację luteranizmu w Szwecji. Kościół Katarzyny był pomnikiem absolutyzmu religijnego.

Król występował jako strażnik i gwarant nienaruszalnego statusu wyznaniowego monarchii szwedzkiej³². Protektorat nad budową stołecznego zboru w odpowiedzi na petycje wiernych i wspieranie kolejnych fundacji były widowym dowodem umacniania Kościoła luteranckiego przez nowego władcę. W propagandzie polityczno-wizualnej na podobnej zasadzie miał funkcjonować kościół Karola w Kalmarze, uznany za fundację króla, który jednak nie spełnił obietnicy finansowania jego budowy. Świątynia nosiła to miano na cześć Karola X Gustawa i jego następców (Karola XI i Karola XII)³³, o czym przypomina królewski inicjał i korona w głównym portalu. Karls kyrka stała w centrum miasta przeniesionego ze względów obronnych na nowe miejsce. W sensie urbanistyczno-przestrzennym i społeczno-wyznaniowym budowla miała być symbolem spoiwa państwa broniącego swego stanu posiadania oraz identyfikacji mieszkańców opartej na wierze luteranckiej. Związek kościoła Katarzyny z władcą mógł się wyrażać nie tylko w nazwaniu kościoła od imienia jego matki. Niewykluczone, że o monarszym patronacie przypominać miał również królewski herb. Na rycinie Dahlbergha nad portalem kościoła widnieje kartusz herbowy. Podział tarczy herbowej z tarczą sercową w środku ogólnie odpowiada wyglądowi ówczesnego herbu złożonego królestwa Szwecji, którego tarczę dzielił krzyż.

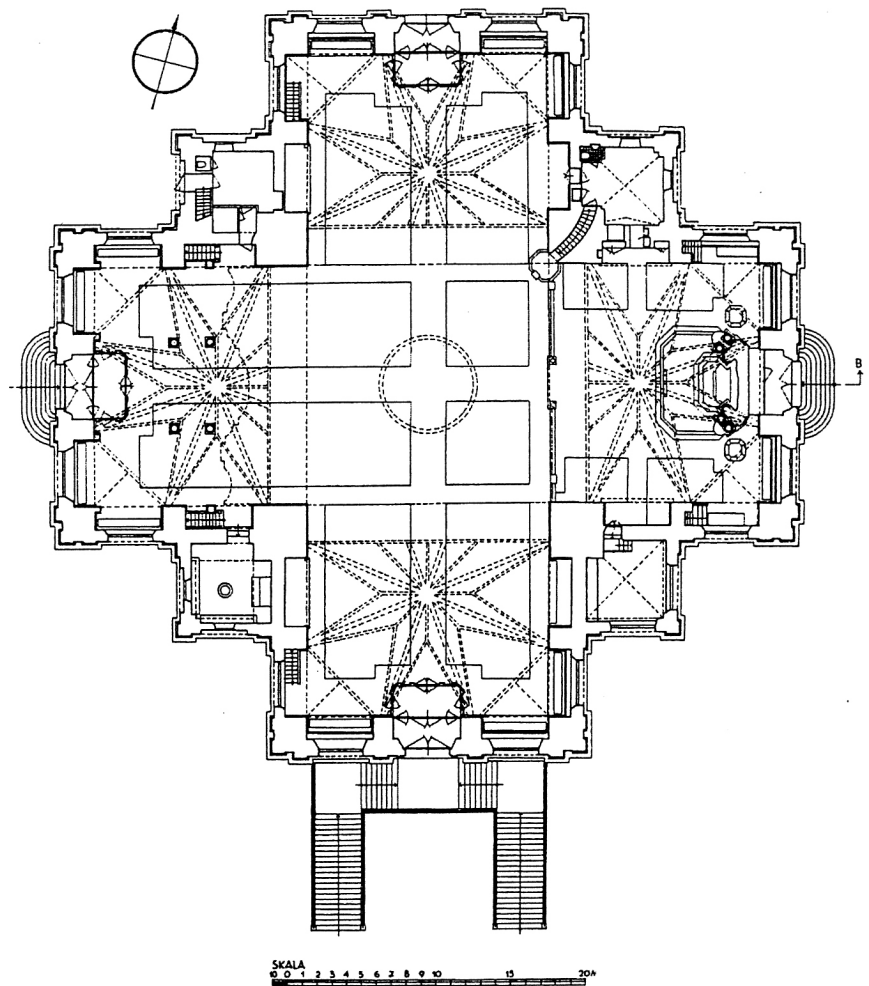
Treści ideowe budowli, przypuszczalnie – poza herbem w portalu (ewentualnie w portalach) oraz obeliskami i urnami bądź kulami płomienistymi w zwieńczeniach – nie mającej otrzymać innej dekoracji rzeźbiarskiej czy tym bardziej wystroju figuralnego lub malarskiego, uzewnętrzniały się przede wszystkim dzięki wymowie znaczących form architektonicznych i ich stylu. Program treściowy, z przewagą odniesień do pamięci i historii, kojarzył wizualną warstwę architektury z warstwą słowną (pojęciową) i emblematyczną propagandy oraz z literą *Pisma*; bez uciekania się do zmysłowości wyobrażeń plastycznych. Relacja obiektu architektury i jego wymowy miała tu charakter głównie retoryczny. W odczytaniu i rozumieniu znaczeń dużo bardziej pomagała erudycja, znajomość konwencji, stylów i mód w sztuce niż wrażliwość estetyczna odbiorcy czy jego próby wczuwania się w ekspresję twórczą architekta lub jego dzieła. Wrażenia widza wynikały przede wszystkim z dyscypliny figur przestrzennych, wzbogaconych zgeometryzowanym detalem architektonicznym, i z niemal abstrakcyjnego ładu, który osiągnięto zwłaszcza w formie zewnętrznej. Jest to budowla wolno stojąca i konsekwentnie symetryczna, opracowana jednakowo ze wszystkich czterech stron, gdzie występują analogiczne elewacje wejściowe. Zwartość kompozycyjna i scalenie estetyczne nie zacierają czytelności i symboliki form architektury.



³² M. M. à Parasin (op. cit.) wśród najważniejszych kwalifikacji Karola Gustawa do rządzenia na pierwszym miejscu stawiał religię (przed znajomością prawa oraz studiami nad wojną i pokojem). Dodatkową kwestią był spór doktrynalny w kościele szwedzkim. W konflikcie między ortodoksyjnym duchowieństwem, które bezskutecznie dążyło do przyjęcia w Szwecji Formuły Zgody (1647 i po 1654) a zwolennikami tolerancji i unio-nizmu (Johannes Matthiae i John Tereser-us), ci ostatni cieszyli się przychylnością króla.

³³ W propagandowym dziele E. Dahlbergha (*Suecia...*, t. 1, tabl. 27) również stołeczny kościół Jadwigi Eleonory (Hedvig Eleonora kyrka), noszący imię królowej wdowy, skojarzono z auspicjami jej męża, Karola Gustawa, chociaż kamień węgielny wmurowano dopiero w r. 1669, a samą budowlę, zaprojektowaną przez J. de la Vallée, realizowano ze zmianami znacznie później (1725–1737).

II.9 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; rzut poziomy; oprac. J. Söderberg; za: S. Lindhagen, *Katarina kyrka*, Stockholm 2005, s. 11



Kościół Katarzyny jawi się jako monument architektoniczny o funkcji memorialno-symbolicznej nadbudowanej nad przeznaczeniem użytkowym. Program formalno-treściowy tego propagandowego dzieła wiązał się z aspiracjami króla i ambicjami architekta, znacznie wyrastał więc ponad potrzeby i zachowawcze oczekiwania lokalnej społeczności, która chciała zadowolić się rozbudową dawnej kaplicy jako miejsca wystarczającego do zgromadzeń i nabożeństw gminy miejskiej.

Koncepcja artystyczna projektu zakładała stworzenie kościoła o charakterze pomnikowym. Sednem miała być doskonała podstawa zboru – w sensie ideowym i formalnym – czyli krzyż o kształcie równoramiennym [il. 9]. Rozłożyste wnętrze oparto na horyzontalnych osiach krzyża, natomiast w formie przestrzennej dominowała oś wertykalna i akcenty pionowe, zgrupowane na przekątnych środkowego kwadratu. Istotą pozostawała centralność, pojmowana jako ześrodkowanie wnętrza i zharmonizowanie bryły. Przy oglądzie i z zewnątrz, i wewnątrz ulega się wrażeniu, że części poboczne skupione są przy głównej, środkowej. Dzięki temu w organizacji form przestrzennych, mimo pewnej addytyw-

ności brył przytkniętych do rdzenia środkowego nakrytego kopułą, prze-waża subordynacja. Budowla wyróżniała się piramidalną sylwetą, toteż charakterystyczna dla niej konfiguracja polegała na narastaniu bryły dośrodkowo i wzwyż (czemu służyła forma niemal namiotowych dachów) oraz na stopniowaniu elementów wieżowych przy centralnej kopule z latarnią.

Elementarny układ umiarowych figur geometrycznych, warunkujący regularny rzut poziomy i system proporcji, zawiera się we wnętrzu budowli, lecz nie do końca pokrywa się z zarysem murów. Zasięg planu wynika ze struktury i konstrukcji sklepień – razem określiły one kształt przestrzeni. Kwadrat środkowy nakryty jest pseudokopułą na czterech filarach, którą wydzielają pełne łuki gurtów o wysokości równej szerokości. Do centrum z czterech stron otwierają się przestrzenie sklepiene jak wieloboczne zamknięcia naw. Ich zgeometryzowaną formę pięciu ósmych ośmioboku (o rozpiętości boku środkowego kwadratu) wpisano w prostokątny zarys ramion krzyża, wyznaczając w ten sposób zasięg murów magistralnych. Sklepienia te dzięki żębrom wspartym na konsolach przybrały formę gotyckich sklepień gwiazdzistych i stworzyły rodzaj czterech baldachimów [il. 10]. Takie rozwiązanie wzmogło efekt centralizacji wnętrza i hierarchiczność organizacji przestrzeni. Przywoływało także tradycyjną symbolikę strefy sklepiennej w kościele. Choć sklepienia żębrowe mieszczą się w instrumentarium architekta pochodzenia francuskiego nawet w połowie XVII w.³⁴, w formie sklepień typu późnogotyckiego i w rysunku sklepień gwiazdzistych wolno (obok zalet



³⁴ Ogólnie o tym zagadnieniu zob. **L. J. Sutthoff**, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils ausserhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl*, Münster 1990.



Il. 10 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; widok wnętrza w kierunku zachodnim; stan współczesny. Fot. G. Årnström; za: <http://kyrktorget.se/katarina.forsamling>

II. 11 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; widok wnętrza w kierunku północno-zachodnim; stan współczesny. Fot. A. Vängen; za: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Katarina_kyrka_september_2011_\(interiör\)b.jpg](http://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Katarina_kyrka_september_2011_(interiör)b.jpg)



dekoracyjnych) dostrzegać świadomą archaizację i sensy ideowe. Cztery znaki gwiazd kojarzą się tu ze słowami obietnicy Boga na początku wiecznego przymierza zawartego z Abrahamem jako ojcem Izraela: „będę ci błogosławił i dam ci potomstwo tak liczne jak gwiazdy na niebie i jak ziarenka piasku na wybrzeżu morza” (Rdz 22, 17). Zbór stawał się w ten sposób obrazem doskonałej gminy chrześcijańskiej, a zapewne ewokował też historię idealnej – luterańskiej, gminy Bożej (i 4 pokoleń protestanckich władców) w królestwie Szwecji. Jej początki przypadają właśnie na czas przełomu późnego gotyku i renesansu w sztuce Północy, gdy nadal stosowano tam zwłaszcza tego rodzaju sklepienia. Znamienne, że ustanowiony w Szwecji przez Karola IX (1609) królewski Order Jehowy miał również kształt promienistej gwiazdy ośmioramiennej (z ośmiograniastym kryształem górskim i z wygrawerowanym w środku imieniem Jahwe)³⁵.

Kompozycyjna osnowa planu wnętrza na poziomie przyziemia zawiera nieco inny układ krzyżowy: moduł środkowego kwadratu i cztery identyczne kwadraty – wszystkie oddzielone od siebie i ścian wewnętrznych wąskimi odstępami o funkcji przejść. Ich kształt zakreślać miały cztery zgrupowania ławek w czterech ramionach krzyża, podporządkowane i zwrócone ku centrum kultowemu w niejako „boskim” i „królewskim” kwadracie pod kopułą. Albowiem życzeniem króla i intencją projektanta był układ wnętrza, z ołtarzem i amboną właśnie pod kopułą. Miały one tam stanąć w pewnej odległości od filarów wschodnich, wraz z chrzcielnicą i pozytywem organowym – bliżej filarów zachodnich. Układ ten nasuwa szereg przypuszczeń co do treści. Architektura mogła tu symbolizować święty Przybytek i Kościół Słowa, ale także społeczną, ustrojową i religijną integrację królestwa wokół jednego Pana i jedyne Boga oraz łączącej ich wiary. Tym samym mogła odzwierciedlać i afirmować modelową strukturę królestwa Szwecji – jego cztery stany skupione przy królu i ołtarzu.



³⁵ *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI-XVIII w.)* [kat. wystawy], 8 IV – 7 VII 2002, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2002, s. 207, poz. kat. III.2.

Sprzyjało to sakralizacji hierarchii ziemskiej, ustroju monarchii i pozycji króla. Przy czym sfera widzialna stanowiła domenę władzy świeckiej (z woli Boga). Zachowanie porządku boskiego w porządku ziemskim przejawiało się w utrzymaniu hierarchii w kościele oraz w kultuwowaniu jednego, prawdziwego wyznania – luterńskiego. Niewidzialny Bóg pozostawał rozpoznawalny w Słowie. Głos Najwyższego i Jego obecność pośród gminy w zborze – zgromadzonej w jedno – symbolizowane były przez odgłos dzwonów zawieszonych wysoko w środkowej wieży. Do wciągania dzwonów służył kolisty otwór w centralnym sklepieniu kościoła.

Wiadomo, że Karolowi X Gustawowi bardzo zależało na usytuowaniu ołtarza i ambony pośrodku wnętrza, co jednak wywołało konflikt z miejscową parafią. Jej konserwatywni przedstawiciele zaprotestowali przeciwko temu rozwiązaniu, znanemu z kościołów w Holandii. Z czasem uzyskali w tym sporze poparcie Karola XI (1672–1697) i wbrew woli fundatora wymogli tradycyjne usytuowanie ambony przy filarze północno-wschodnim, a ołtarza – we wschodnim zamknięciu nawy, wraz z układem ławek odbiegającym od projektu [il. 11]. Ta zmiana zniweczyła ambitny zamysł króla i konsekwentny plan jego architekta, opierający się na dążeniu do pełnej spójności koncepcji architektoniczno-przestrzennej z programem funkcjonalnym i ideowym budowli.

Projekt Jeana de la Vallée był próbą urzeczywistnienia estetycznego i intelektualnego postulatu architektury idealnej. Z powodu odrzucenia idei integralność, forsowanej przez Karola Gustawa, udało się to połowicznie, ale i tak w stopniu niespotykanym bodaj w żadnej innej nowożytnej budowli sakralnej o dużej skali, wzniesionej do tamtych czasów w Europie. Pełną symetrię zrealizowano w architekturze zewnętrznej kościoła Katarzyny w zakresie porównywalnym z wielorako wzorcową Villą Rotonda (1550–1551) Andrei Palladia.

Kościół Katarzyny ma złożoną bryłę o oryginalnej tektonice, silnie związaną z podłożem poprzez wydatną, kamienną podbudowę, która niweluje spadek terenu i eksponuje skalne tworzywo. Architekturę kościoła na zewnątrz cechuje narastanie, stopniowanie i piętrzenie elementów. Mury obwodowe kondygnacji wnętrza tworzą strefę bazową o wyrazistym detalu, rozczłonkowaną w układzie horyzontalnym, z równowagą kierunków poziomych i pionowych. Ujęto ją w kolosalny porządek, który obiega całą bryłę i scala plan krzyża z narożnymi aneksami. Budowli przydano cztery równorzędne fasady z trójkątnymi frontonami, utrzymane w schemacie antycznej świątyni. Centralna strefa wieżowo-kopułowa zdaje się mieć lite jądro architektoniczne. Widoczny trzon ma zwarty plan i płaszczyznowe podziały geometryczne na elewacjach. Strefa koronująca jest rozczłonkowana w układzie wertykalnym dzięki formom ozdobnych zwieńczeń i smukłych hełmów z prześwitami. Nad całością góruje kopuła z latarnią, dominująca pośrodku i ujęta satelickimi wieżyczkami w narożnikach czworobocznej podstawy. Zapowiadają one przejście od rzutu kwadratu w przyziemiu do rzutu ośmioboku w środkowej kulminacji bryły. W strefie miedzianych dachów architekturę dekorowały liczne, wyżej zwielokrotnione, akcenty kul płomienistych (w projekcie obelisków), które symbolizowały wieczność.



³⁶ Ze względów akustycznych (warunki rozchodzenia się głosu kaznodziei) oraz termicznych (utrzymanie temperatury przy surowym klimacie Skandynawii) we wnętrzu zboru – przy wystarczającym oświetleniu – kopuła na bębnie była niepożądana.

³⁷ Mieściły ona zakrystię, archiwum, składzik oraz klatkę schodową na strychy i na wieżę.

W odbiorze wizualnym relacje między doczesnością a wiecznością, skojarzone z symboliką liczb cztery i osiem, rysowały się dwojako. W widoku kościoła i skrótach perspektywicznych elementy architektury sakralnej układały się wzdłuż osi prostopadłych, a te – przejęte z architektury rezydencjonalnej i obronnej – wyrastały na przekątnych. Stosownie do tego, cztery świątynne fasady korespondowały z kopułą, znakiem boskości – jako symbole świątyni ziemskiej i świątyni niebiańskiej. Natomiast *quasi*-pałacowe pawilony w narożach korespondowały z *quasi*-basztowymi wieżyczkami powyżej, przy kopule – jako motywy rezydencji ziemskiej i warowni Boga. Architektura kościoła Katarzyny jest dwoista pod wieloma względami. Jej forma i styl na zewnątrz różnią się od kształtu i stylistyki wewnątrz. Świątynia służyła bowiem potrzebom kultowym gminy wyznaniowej we wnętrzu, a na zewnątrz – zadaniom propagandy wizualnej w sferze publicznej. Łączyła schematy i formy architektury kościelnej z rozwiązaniami i motywami architektury obronnej i rezydencjonalnej. Zawiera w sobie elementy architektury porządkowej w stylu klasycznym i architektury bezporządkowej w manierze renesansowej.

Widoczny dualizm omawianego dzieła odpowiadał idei integracji królestwa w ramach ustroju monarchii i doktryny luteranizmu. Budowała ta była znakiem gmachu Kościoła założonego na fundamencie krzyża i przymierzu z Bogiem oraz państwa na straży religii. Taka kompozycja stanowiła odbicie idei dwoistej natury królestwa (*regnum*) – świeckiej i sakralnej. Sfery *sacrum* i *profanum* łączyły się w architekturze budowli, a także w treściach programowych.

Kościół Katarzyny wykazuje strukturalne oraz czysto wizualne lub tylko pozorne cechy wspólne z kilkoma ważnymi typami architektury sakralnej. Faktycznie jest to budowla na rzucie krzyża równoramiennego. Stanowi on jedyny składnik czytelny i widoczny zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz. Został bezkompromisowo rozwinięty w przestrzeni skrzyżowanych naw i w trójwymiarowej bryle. Istotnie, jest to budowla centralna, co zaznacza się szczególnie w bryle i miało być zademonstrowane w funkcjach oraz w urządzeniu wnętrza. Nie jest to jednak budowla kopułowa w ścisłym znaczeniu. Wnętrze ani w projekcie, ani docelowo (także w dalszych dziejach obiektu) nie miało kopuły w sensie przestrzennym³⁶. Nie otwierało się do czaszy na bębnie bądź do wieży nad skrzyżowaniem naw, gdzie występowało półkolistę w przekroju sklepienie żagielkowe. Wolumen kopuły – podbudowany masywną podstawą – wyróżniał się jednak w architekturze zewnętrznej, mimo że nie był murowany, lecz naśladowany drewnianą konstrukcją więźby dachowej. Z tym zastrzeżeniem była to zatem budowla z ośmioboczną kopułą (bez tamburu) na czworobocznym trzonie ponad środkowym przęsłem – ale jedynie w percepcji z zewnątrz. Przy powierzchniowym oglądzie bryły można również ulec złudzeniu, że kryje ona wewnątrz z czterema kaplicami w narożnikach skrzyżowania naw. Sugerują to ich ozdobne zwieńczenia. Nie są to wszakże kaplice, lecz służebne aneksy, odizolowane i niewidoczne z naw³⁷. Ze względu na swe umiejscowienie w narożach ramion krzyża odpowiadają one przestrzeniom kaplic i formom kopulek – satelitów dominanty środ-

kowej – znanych ze struktur innego typu. Uniwersalny schemat architektoniczny nowożytnej budowli kościelnej bazuje bowiem na planach, w których krzyż (często o przedłużonych lub absydalnie zamkniętych ramionach) wpisany jest lub ujęty w kwadrat, względnie prostokąt³⁸. Prymary charakter zachowuje tu typ budowli na rzucie czworoboku z kopułą pośrodku i dodatkowymi kaplicami kopułowymi w narożach, stosowany już w architekturze starochrześcijańskiej.

Doniosła rola omawianej budowli polegała na oryginalnej formule klasycznego typu architektonicznego oraz na jej znakomitej proweniencji artystycznej. Geneza formalna i stylowa tego dzieła była złożona i wieloródlowa. Można mówić raczej o przetworzeniu bogatego materiału motywicznego niż o syntezie – nie z powodu braku inwencji projektanta, lecz w wyniku polegania na retoryczności form architektonicznych. Ich utrwalała wśród odbiorców nośność znaczeniowa sprzyjała komunikatywności przesłania ideowego. Architektura kościoła Katarzyny była heterogeniczna pod względem formy i synkretyczna stylistycznie. Jej specyfika wynikała z połączenia różnorodnych motywów architektonicznych i zastosowania kilku formuły stylowych oraz na transpozycji elementów i cech budownictwa świeckiego w dziedzinę architektury sakralnej. Można powiedzieć, że „cytaty” w aparacie form i „modusy” stylowe oraz „toposy” symboliki zostały włączone w „kontekst” architektoniczny wyszukanego „konceptu” artystyczno-ideowego.

W budowlu Jeana de la Vallée nastąpiło spojenie (złożenie), z jednej strony: typu centralnej budowli sakralnej o rodowodzie renesansowym pochodzenia włoskiego; doświadczeń w dorobku budownictwa zborów na terenie Niderlandów i specyficznych rozwiązań nowożytnej architektury w Szwecji oraz form z repertuaru współczesnego, znanego też z innych dzieł autorstwa projektanta i jego ojca, propagujących nowe tendencje stylowe. Z drugiej – architekt posłużył się jednocześnie elementami: palladianizmu w redakcji północnoeuropejskiej; klasycyzującego stylu architektury francuskiej sprzed połowy XVII w.; renesansu i manieryzmu w architekturze szwedzkiej; a nawet reminiscencjami gotyku. Stylizacja omawianego dzieła ujawnia zatem przeważające wpływy włoskie i francuskie, jak również niderlandzkie, ale naznaczona jest też cechami skandynawskiej tradycji architektonicznej. Geneza budowli sztokholmskiej prowadzi do najważniejszych regionów artystycznych nowożytnej Europy i do ośrodków rozwoju architektury barokowej. Ich mapa w pewnym sensie odzwierciedla miejsca studiów Jeana de la Vallée, a także szlak późniejszych podróży stypendialnych, odbywanych przez budowniczych, protegowanych władców Szwecji, zanim nadano im tytuły architektów królewskich.

Do prototypów schematu kompozycyjnego części środkowej należy wyobrażenie kościoła centralnego (otoczonego czterema ośmiobocznymi wieżami) w środku idealnego miasta, Sforzindy, a także kościoła dla Zagali (Antonio Filarete, ok. 1455–1460). Typ budowli centralnej na planie krzyża greckiego z wieloboczną lub kolistą kopułą na prostopadłościennym trzonie, poza licznymi projektami artystów renesansu, uzyskał we



³⁸ Takim prototypem w architekturze Szwecji był przebudowany w latach 90. XVI w. z woli króla Jana III kościół w Skällvik; zob. I. L. Ångström-Grandien, *The Reception of the Classical Ideals in Swedish 16th Century Art and Architecture*, [w:] *The Problem of Classical Ideal in the Art and Architecture of the Countries around the Baltic Sea. Conference at the Estonian Academy of Arts, Nov. 9.–10. 2001. Das Problem des klassischen Ideals in der Kunst und Architektur der Länder des Ostseeraums. Konferenz der Estnischen Kunstakademie vom 9.–10. November 2001*, red. K. Kodres, P. Lindpere, E. Närepea, Tallinn 2003, s. 45–46.

tektury kościelnej okresu quattrocenta, jak np. kaplica Portinari przy kościele Sant'Eustorgio w Mediolanie (Michelozzo, od 1462). Okazałe realizacje z okresu baroku powstały w Paryżu: kościół Sorbony (Jacques Le Mercier, projekt 1635) czy kościół Val-de-Grâce (François Mansart i Jacques Le Mercier, od 1645; Pierre Le Muet, po 1654). Jednak oryginalność rozwiązania zaprojektowanego w kościele Katarzyny zawiera się w oflankowaniu kubicznej podstawy kopuły ośmiobocznymi wieżyczkami, które tkwią w narożnikach czworoboku, wtopione tam w trzech ósmym swego obwodu. Te z pozoru obronne wieże stanowią – w sensie kompozycyjnym i retorycznym – flanki, czyli narożne wieże warowni. Ten aspekt sprawia, że budowla jawi się jako symboliczna twierdza wiary. Widać tu wyraźny idiom architektury obronnej. Swoiste „obwarowania” kościoła sztokholmskiego służyły wyobrażeniu w reprezentacyjnym zborze stolicy Szwecji pojęcia „bastionu luteranizmu”. Pozorna inkastelacja odpowiadała również ideologii władzy. Formuła architektoniczna kościoła Katarzyny byłaby zbieżna z wątkiem agitacji politycznej i retoryką „oblężonej twierdzy”. Zaborczej polityce zagranicznej Karola X Gustawa, obliczonej na zdobycie wybrzeży Bałtyku, towarzyszyła propaganda kreująca go na obrońcę Szwecji zagrożonej przez wrogów politycznych, militarnych i religijnych, którzy pragną ograbić ją z prowincji.

Analogia flankowania kubicznej bryły przez ośmioboczne wieżyczki, znana np. z renesansowej fasady ratusza poznańskiego (Giovanni Battista Quadro, ok. 1550), potwierdza funkcję motywu jako obrazowego znaku obronności⁴⁰. Przykład ten pośrednio wskazuje też na pochodzenie owego motywu w architekturze skandynawskiej oraz na konotacje z renesansem. Narożne ośmioboczne wieże lub alkierzowe baszty, a także ich charakterystyczne, smukłe hełmy z prześwitami, pojawiły się w Szwecji wraz z przybyciem tam zagranicznych budowniczych pochodzących z pogranicza szwajcarsko-włoskiego, jak członkowie rodziny Parrów⁴¹, oraz z Niderlandów, jak rzeźbiarz i architekt Willem Boy, którzy propagowali styl renesansowy. Już król Gustaw I, a zwłaszcza jego synowie byli orędownikami tego stylu. Dlatego upowszechnienie się renesansu w Szwecji można wiązać z umacnianiem się w tym kraju reformacji protestanckiej.

W połowie XVII w. sięgnięto po opisany aluzyjny motyw z dawnego budownictwa świeckiego, ponieważ architektura rezydencji barokowych nie dysponowała (poza unowocześnianymi systemami fortyfikacji) nowymi elementami obronnymi. Archaiczny motyw, choć zakorzeniony w przeszłości, pozostawał jednak nadal czytelny i aktualny dla oznaczenia obronności i niezależności. W ostentacyjnej formie i wielkiej skali wystąpił równocześnie w zamku Skokloster pod Sztokholmem, w ramach „militarnego” modusu stylowego, odpowiedniego dla rezydencji feldmarszałka Karola Gustawa Wrangla (Jean de la Vallée i Nicodemus Tessin st., 1654–1676) [il. 12–13]. Wydatne wieże baszt alkierzowych ujmują tam czworobok budowli (z wewnętrznym dziedzińcem) i – podobnie jak jej elewacje – również nie mają podziałów pilastrowych, a całość pokryta jest boniowaniem. Należy podkreślić, że po unii kalmarskiej zakazano budowy zamków w Szwecji i dopiero po jej zerwaniu (1523), od okresu renesansu



Il. 13 Zamek Skokloster w Szwecji (1654–1676, Nicodemus Tessin st.; widok ogólny; stan współczesny. Fot. Marcinek; za: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Skoklosterslott666.jpg>



⁴⁰ Zob. M. Zlat, *Ratusz – zamek mieszczan; symbolika typu architektonicznego i jego form*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy. Materiały z sesji „Ratusz w miastach nadbałtyckich”*, red. nauk. S. Latour, Gdańsk 1997, s. 13–36.

⁴¹ Zob. A. Hahr, *Die Architekturfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Familie*, Strassburg 1908.



⁴² Na temat renesansu w Szwecji zob. **G. Upmark**, *Die Architektur der Renaissance in Schweden 1530-1760*, Dresden 1901; **A. Hahr**, *Studier I Johan III:s renässans, I-II*, „Skrifter utgifna af K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet” 1907-1910; **K. Johannesson**, *Gustav Vasa och renässansen*, „Livrustkammaren” 1980, nr 7/8, s. 197-218; **E. Forssmann**, *Schwedische Baukunst in den frühen Neuzeit und im Dreissigjährigen Krieg*, [w:] *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit*, Hrsg. **R. Bohn**, Frankfurt am Main 1994 („Studia septemtrionalia” Bd. 2), s. 191-204; *Signum Svenska Konsthistoria*, Bd. 5: *Renässansens konst*, red. **G. Alm**, Lund 1996; **I. L. Ångström-Grandien**, *op. cit.*

⁴³ Zob. **L. O. Larsson**, *Palladios Erben in Schweden. Probleme der Legitimität*, [w:] *idem*, *Wege nach Süden - Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur*, Hrsg. **A. Buttler**, Kiel 1998, s. 41-42; **I. L. Ångström-Grandien**, *op. cit.*, s. 46.

⁴⁴ **N. Sundquist**, *Johan III och hans kyrkslot i Gävle*, Från Gästrikland 1969.

ponownie podjęto ich budowę. Odtąd cechy „zamkowe” w architekturze były tam nasilonym wyrazem suwerenności politycznej i niezależności religijnej zwycięskiego mocarstwa militarne. Motyw narożnych: baszt, wież, alkierzy i pawilonów, ujmujących najczęściej czworoboczny korpus, można uznać za trwałe formalno-treściowe wyróżniki nowożytnej architektury rezydencjonalnej w Szwecji aż po wiek XVIII.

Ważnym źródłem inspiracji dla koncepcji artystycznej i ideowej kościoła Katarzyny były także dzieła architektury nowożytnej w Szwecji i – niejako – rodzima tradycja stylowa z epoki panowania Wazów⁴². Chodzi o twórcze nawiązania do architektury i fundacji z czasów Eryka XIV i Jana III. Tzw. „renesans Jana III” przypadł na okres ugruntowania się luteranckiego charakteru państwa. Szczególnymi punktami odniesienia były dwie historyczne budowle królewskie: Svartsjö i Gävle.

Dawny renesansowy zamek Svartsjö koło Sztokholmu, który należał już do Gustawa I, został przez jego synów – Eryka i Jana – doprowadzony do świetności (rozbudowa w czwartej ćwierci XVI wieku). Dzięki podobieństwu części centralnej z okazałym kopułowym zwieńczeniem oraz fasady ujętej ośmiobocznymi wieżami był jakby lokalnym prototypem ukształtowania czworoboku z kopułą w kościele Katarzyny [il. 14]. Forma tego zamku mogła wzmacniać siłę kojarzenia się środkowej części kościoła z architekturą obronną i rangą królewską. Kolisty, arkadowy dziedziniec zbudowany przed fasadą zamku należał do wzorcowych centralnych założeń architektonicznych⁴³. Mógł stanowić zachętę do tworzenia budowli w najwyższym stopniu regularnej.

Królewski zamek Gävle (1583-1593) był natomiast swego rodzaju odpowiednikiem klasztornej rezydencji (klasztoru-rezydencji) władców katolickich. Powstał zgodnie z intencją pasjonującego się budownictwem, a zarazem bogobojnego króla Jana, od którego wyszedł oryginalny pomysł „kościół-zamku” bądź „kościelnego pałacu” (*kyrkslott*)⁴⁴. Przybrał on formę budowli sakralnej na planie krzyża wpisanego w prostokątne założenie rezydencjonalne z czworobocznymi wieżami w narożach. W dziele tym urzeczywistniono postulat złączenia wiary i kultu religijnego z obronnością i reprezentacją. Nastąpiło tu scalenie budowli sakralnej i zamku. Ten specyficzny koncept artystyczno-ideowy był ważnym precedensem doboru form i stylu architektury (a nie tylko jej dekoracji) w celu wyrażenia treści programowych. Spajały one religię z polityką oraz wiarę z ideologią władzy monarszej w Szwecji. Podobny zamysł – wizualizacji miejsca wyznania w modelu państwa – przyświecał projektantowi kościoła Katarzyny i jego protektorowi. Idea ta była jednak nacechowana nie tyle pobożnością, ile wyczuciem racji stanu. Podobnie „zamkowość” budowli w czasach baroku miała zasadniczo charakter retoryczny, a już mniej funkcjonalny. Wiązała się z wymogami propagandy i reprezentacji przez sztukę. Istotna różnica wynikała z odmienności konceptu; Katarina kyrka to nie „kościół w zamku władcy”, lecz – symbolicznie – „zamek Boga w kościele” bądź „świątynia Jahwe w zborze”.

Kopuła kościoła Katarzyny pełniła funkcję wieży i dzwonnicy, będąc tym samym oznaką prestiżu, niezależności i panowania. Liczyła się



Il. 14 Zamek Svartsjö w Szwecji (rozebrany po pożarze 1687); rycina w: E. Dahlbergh, *op. cit.*, t. 1 karta 83; ryt. J. Le Pautre, rys. i współpraca E. Dahlbergh, druk E. Vennberg, 1669

przede wszystkim w wymiarze zewnętrznym, jako symbol boskości. Była to forma wybitnie dystynktywna. Jej znaczenie jako głównego motywu architektonicznego budowli ujawniało się zwłaszcza w widoku miasta. Dzięki wykorzystaniu naturalnych warunków usytuowania na wzgórzu (ok. 46 m n.p.m.) wyeksponowana dominanta kubaturowa, a jednocześnie wysokościowa kościoła Katarzyny górowała w panoramie stolicy, zwłaszcza od strony zatoki Bałtyku [il. 15]. Piramidowa sylweta zboru, wznosząc się jak skała, mogła budzić skojarzenia ze świętą górą Boga. W perspektywie symbolicznej miejsce to bowiem urastało do rangi „nowego Syjonu”. Zwłaszcza podczas nabożeństw i przy biciu dzwonów zawieszonych w wieży kościoła, słyszalnych także ze statków przyplływających do stolicy, było ono widowym znakiem obecności Jahwe w przymierzu z ludem wybranym. W kontekście architektonicznym i urbanistycznym, a nawet topograficznym kościół Katarzyny należałoby interpretować przede wszystkim jako symboliczną „warownię Boga”. Kanwą tak pomyślanego programu treściowego budowli byłyby słowa Biblii: „Ty bowiem jesteś dla mnie skałą i twierdzą” (Ps 31, 4). Szczególnie aluzyjne wydają się wersy Psalmu 71: „boś Ty opoką moją i twierdzą / [...] / Ty byłeś moją podporą od narodzin; / od łona matki moim opiekunem. / Ciebie zawsze wysławiałem” (Ps 71, 3–6). Wzniesiona na wzgórzu budowla miała petryfikować luterancki charakter królestwa Szwecji i manifestować niewzruszoną postawę nowego władcy jako wyznawcy luteranizmu.

W projekcie kościoła Katarzyny można widzieć zamiar stworzenia wzorcowego zboru luteranckiego. Świątynia ta miała zapewne także rywalizować ze znakomitym kościołem Świętej Trójcy w Kristianstad (1618–1628), wzniesionym na planie czworoboku rozbudowanego na

il. 14 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie, na wzgórzu w dzielnicy Södermalm; widok od strony zatoki i wejścia do portu; rys. E. Dahlbergh; za: *idem, Teckningarna till Svecia antiqua et hodierna*, red. S. Wallin, oprac. G. Axel-Nilsson, t. 1, Stockholm 1963, il. 73



osiach halowego korpusu i transeptu do formy krzyża. Ta najokazalsza budowla sakralna w stylu manierystycznym, dominującym w Skandynawii po drugą ćwierć XVII w., mogła stanowić wyzwanie artystyczne. Tym bardziej że była fundacją Christiana IV Oldenburga (1588–1648), władcy wrogiej Danii, który założył Kristianstad (1614) w celu umocnienia wschodniej części (duńskiej wówczas) Skanii przed napaściami Szwedów. Mocą traktatu w Roskilde (26 II 1658) cała Skania, wraz z trzema innymi prowincjami Danii, przeszła pod panowanie Szwecji.

Związki genetyczne łączą architekturę kościoła Katarzyny ze sztuką Italii, Francji, Holandii oraz Szwecji. Związki typologiczne i podobieństwa formalne prowadzące do Włoch są zaś znamienne, ponieważ obejmują architekturę okresu sprzed Soboru Trydenckiego (1545–1563). Nawiązanie w Szwecji rywalizacji z bazyliką św. Piotra w Rzymie jako



II. 16 Katedra (Domkyrka, dawniej Karls kyrka) w Kalmarze, Szwecja; rzut pionowy fasady; rycina w: E. Dahlbergh, *Suecia...*, t. 3, karta 76; ryt. W. Swidde, rys. i współpraca E. Dahlbergh, projekt architektury N. Tessin st., druk E. Vennberg, 1693

czołową budowlą papieżstwa było niemożliwe ze względu na jej ogromną skalę i na brak funduszy. W przypadku kościoła Katarzyny współzawodnictwo zredukowano do przetworzenia schematu kopułowej budowli na planie krzyża. Jednak w wielorakich nawiązaniach do renesansu oraz w klasycyzującym stylu architektury tego zboru można dostrzegać próbę luterańskiej odpowiedzi na włoski barok, pojmowany jako wyraz artystyczny katolicyzmu lub wręcz kontrreformacji. Odrzucono jego cechy: profuzję form, dynamizm, teatralizację, iluzjonizm i dekoracyjność. Demonstrowano styl umiarkowany, statyczny, strukturalny, zgeometryzowany, racjonalny i powściągliwy.

Już przed połową XVII w. drogą wieloźródłowych inspiracji i nawiązań, lecz także odróżnień, w Szwecji wprowadzano nowy i usiłowano formułować odrębny, barokowo-klasycyzujący styl architektury, stosowny do aspiracji władców⁴⁵. Monumentalizm zakroju, proporcjonalność, regularność i symetria budowli, kolosalny, najczęściej tokański lub joński porządek architektoniczny i graficzne podziały w elewacjach, a także wygięty (w kształcie odwróconego kadłuba łodzi) profil dachów oraz dostojność – to zewnętrzne cechy tzw. stylu karolińskiego. Styl ten ugruntował się w architekturze Szwecji po połowie XVII w. dzięki dobrze wykształconym architektom, jak Jean de la Vallée. Artysta ten operował jednak kilkoma modusami architektonicznymi, w czym wykazywał biegłość, silnie różnicował bowiem stylistykę budowli odpowiednio do jej rangi, funkcji i symboliki, co prowadziło do synkretyzmu stylowego w jego twórczości. Cecha ta utrwaliła się jako typowa dla baroku w Szwecji.

Kościół Katarzyny był pozbawiony dekoracji plastycznej, wystroju figuralnego i ornamentacji. Tym zdecydowanie różnił się np. od świątyn baroku fundacji katolickich Wazów w Polsce (jak jezuicki kościół Św. Św. Piotra i Pawła w Krakowie, 1597–1635, czy kaplica św. Kazimierza w Wilnie, 1623–1636)⁴⁶. Przede wszystkim jednak formuła stylowa zaproponowana przez Jeana de la Vallée nie była jednorodna. Miała ona raczej



⁴⁵ Na temat architektury tego okresu w Szwecji zob. G. Upmark, *op. cit.*; H. O. Andersson, F. Bedoire, *Svensk arkitektur – ritningar 1640–1770. Swedish Architecture Drawings 1640–1770*, Stockholm 1986; *A Guide to Swedish Architecture*, red. R. Wærn, Värnamo 2001; N. Badeloch, *Trade in Good Taste. Relations in Architecture and Culture between the Dutch Republic and the Baltic World in the Seventeenth Century*, Turnhout 2005; N. Kristoffer, *Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout 2009 („Architektura Moderna” v. 7).

⁴⁶ Na temat polityki artystycznej Wazów zob. J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

II. 17 Kościół Katarzyny (Katarina kyrka) w Sztokholmie; zbliżenie widoku fasady od strony północno-wschodniej; stan współczesny. Fot. R. Kaczmarek, 2012



⁴⁷ Zob. **F. Baehrendtz**, *Kalmar Domkyrka – beskrifning och historia i sammandrag*, Kalmar 1918; **I. Rosell**, **R. Bennett**, *Kalmar Domkyrka, Sveriges Kyrkor vol. 209*, Kalmar 1989.

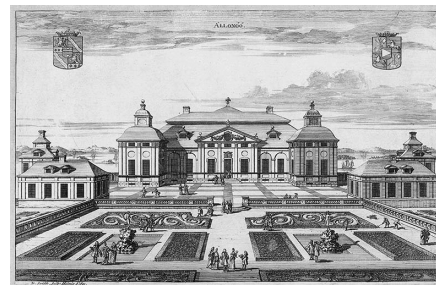
charakter kontaminacji i historyzowania. Wyznaczając i demonstrując cechy modnego stylu, stanowiła przykład architektury retrospektywnej. Niezwykła formuła stylowa wnętrza, częściowo racjonalna, a przy tym archaizująca, kontrastowała także z niewiele późniejszymi propozycjami Nicodemusa Tessina starszego. Architekt ten podjął problem nowego stylu w projekcie katedry luteranńskiej w Kalmarze (Karls kyrka), 1660–1703 [il. 16]⁴⁷. Ma ona układ centralno-podłużny, z ołtarzem i emporą organową w absydialnych zamknięciach nawy głównej. Zasadniczo jest to także budowla na planie krzyża – symetryczna względem obydwu prostokątnych osi, z czterema wieżami w narożach. Tessin st. nadał monumentalnej architekturze zboru, także wewnątrz, porządek pilastrowy i ujednoliconą redakcję stylową, opartą przede wszystkim na sztuce Włoch, gdzie się najdłużej kształcił. Jego formuła barokowego klasycyzmu (protoklasycy-

zmu), polegająca na przetworzeniu architektury jezuickiej, odwoływała się do stylu budowli dojrzałego renesansu i wczesnego baroku, z ducha bardziej reformatorskich niż kontrreformacyjnych.

Projektant kościoła Katarzyny, choć zorientowany był na sztukę włoską, od renesansowej po jemu współczesną, czerpał ponadto z palladianizmu północnych krajów Europy, ulegał wpływom holenderskim i silnie inspirował się sztuką w ojczyźnie swych przodków. Za Ludwika XIV (1643–1715) Francja z Paryżem (gdzie wcześniej przebywał Karol Gustaw) stawała się w Europie konkurencyjnym centrum artystycznym w stosunku do Włoch z Rzymem jako głównym ośrodkiem sztuki barokowej.

W poszukiwaniu stylu odpowiedniego dla nowego zboru w stolicy monarchii uwagę Jeana de la Vallée w sposób naturalny przyciągnęła architektura właśnie Francji⁴⁸. Wyraźne wpływy francuskie miały odzwierciedlenie w świadomych nawiązaniach do potęgi europejskiego królestwa, silnej pozycji jego suwerena i znaczenia propagandy artystycznej w polityce państwa. Przejawem tych wpływów było zastosowanie modułu klasycznego w architekturze porządkowej kościoła Katarzyny. O takiej proveniencji świadczy słownictwo form, lecz głównie ich składnia, zgodna z francuską wersją stylu klasycznego z okresu baroku. Ponadto projektant zastosował w budowlu sakralnej w pełni wykształcony system podziałów pilastrowych i formy typowe dla kościołów, lecz spotykane też w nowożytniej architekturze rezydencjonalnej. Monumentalna artykulacja w porządku toskańskim z pełnym belkowaniem, wsparta na strefie cokołowej i opinająca budowlę, wystąpiła nieco wcześniej w znanym holenderskim kościele Nieuwe Kerk w Hadze (Pieter Noorwits, Bartholomeus van Bassen, 1639, 1649–1656). Użycie analogicznych podziałów pilastrowych na wszystkich elewacjach budowli utrwaliło się na Północy m.in. dzięki wzorcowym dziełom Jacoba van Campena, jak np. Mauritsshuis w Hadze (1633–1636). Estetyka materiału (i kolorystyka) zakładana przez de la Valléeego w pierwotnym projekcie (lecz później zmieniona), opierająca się na kontraście ceglanych (czerwonych) ścian i kamiennych lub tynkowanych (szarych) elementów kolosalnego porządku czy ryzalitów fasad, była typowa dla sztuki holenderskiej i francuskiej.

O utrzymanych w budowlu sztokholmskiej francuskich komponentach stylistyki architektury zdają się świadczyć przede wszystkim zrównoważone proporcje, gęste podziały oraz miarowy rytm pilastrów i arkadowych otworów okiennych z kluczami i impostami, które wiąże pas przechodzący pod trzonami pilastrów na poziomie dwóch trzecich wysokości. Ta zasada artykulacji, przejęta z antycznych łuków triumfalnych i wielkich budowli rzymskich, została rozpowszechniona w renesansie oraz spopularyzowana przez traktat Sebastiana Serlia i jego projekty (zamek Ancy-le-Franc, 1546). Ponieważ wcześniej uzyskała ona modelową realizację w reprezentacyjnej fasadzie Luwru od strony dziedzińca (Pierre Lescot, od 1546) i była wielokrotnie naśladowana, z czasem nabrała charakteru wręcz francuskiego systemu podziałów. Także optyczne wzmocnienie naroży elewacji dodatkowymi pilastrami (parami pilastrów) jest raczej francuską cechą, przejętą od François Mansarta. Jednak dla na-

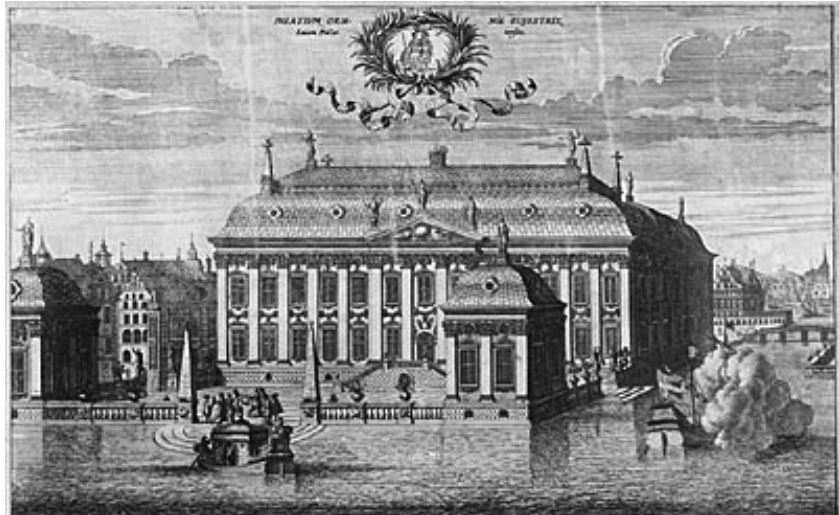


Il. 18 Pałac w Allonö (ok. 1670–1675); rycina w: E. Dahlbergh, *Suecia...*, t. 3, karta 15; ryt. W. Swidde, rys. i współpraca E. Dahlbergh, druk 1690



⁴⁸ Na jej temat zob. B. Czapska, *Nowożytna architektura Francji 1500–1715*, Warszawa 1992.

Il. 19 Dom Rycerstwa i Szlachty (Riddarhuset) w Sztokholmie; rycina w: E. Dahlbergh, *Suecia...*, t. 1, karta 36; ryt. J. Le Pautre, rys. i współpraca E. Dahlbergh, druk E. Vennberg, 1674



⁴⁹ Widoczne są tu podobieństwa do pawilonów pałaców barokowych, np. w Eriksberg, Salsta i Ållonö [il. 18].

⁵⁰ Zob. A. Ellenius, *Die representative Funktion der adligen Bauten und ihre Ausstattung im Schwedischen 17. Jahrhundert*, [w:] *Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein*, Hrsg. D. Lohmeier, Neumünster 1978, s. 129-142.

dania budowli sztokholmskiej bardziej klasycznego rysu oraz dla wydobycia jej kościelnego charakteru w elewacjach frontowych wydzielono trójosiowe pozorne ryzality, zwieńczone trójkątnymi naczółkami. Dzięki temu, mimo całkowitej rezygnacji z kolumn, stosownych do gloryfikacji władzy i wymowy triumfalnej, po czterokroć wyeksponowano klasyczny motyw fasady świątyni.

Elewacje boczne, a zwłaszcza aneksy w narożnikach, zwieńczone attykami tralkowymi z okulusami i nakryte charakterystycznymi hełmami, przywodzą na myśl formy architektury pałacowej [il. 17]⁴⁹. Kryte miedzią dachy o płynnie wygiętym profilu, a szczególnie tego rodzaju dachy o formie kopułowej, z koronującym daszkiem namiotowym, stały się wówczas łatwo rozpoznawalnym elementem zwieńczeń w rezydencjach szlachty i arystokracji szwedzkiej, budowanych w nowym stylu. Były one zarazem charakterystyczne dla zasobu form projektanta kościoła. Zwieńczenia czterech aneksów przydawały im znamion architektury pałaców we współczesnej szacie i modnym stylu. Hełmy upodobniły aneksy kościoła do tych elementów w barokowych pałacach, które odpowiadały wieżom w dawnych zamkach. Pionowe bryły aneksów przypominają narożne lub boczne pawilony pałacowe przy głównej części mieszkalnej właściciela rezydencji [il. 18]. Pozycję porównywalną do *corps de logis* w kościele Katarzyny zajmuje wieżowa bryła kopuły, przy której zgrupowano aneksy na kształt asysty gwardii. Tworzą one, niczym trabanci przy władcy, „straż przyboczną”, swoistą *garde du corps* „warowni Boga”.

Zestawienie przy centrum budowli wyróżnika modnego stylu architektury szlachty (aneksy – pawilony) z idiomem obronności (wieżyczki) nasuwa skojarzenia z maksymą: „*Arte et Marte*” („Sztuką i orężem”). Złożony napis tej treści był uwydatniony jako dewiza najznamienitszego stanu w jego stołecznej siedzibie, czyli na Domu Rycerstwa i Szlachty (Riddarhuset) w Sztokholmie (1641–1674)⁵⁰. Napis ów podkreślał rolę szlachty w dwóch najważniejszych wymiarach działalności publicz-

nej. Wspomniana budowla, zaprojektowana przez Simona de la Vallée, a dokończona przez jego syna i Justusa Vingboonsa, stała się w Szwecji manifestem nowego stylu [il. 19]. Świetna architektura tego gmachu stanowiła dobitny przejaw jednej z dwóch postulowanych form aktywności szlachty i arystokracji – fundacji artystycznych. Sztuka służyła reprezentacji godności, potęgi, bogactwa i znaczenia w państwie. Drugą nobilitującą powinnością była obrona honoru, królestwa i religii – także wojna, która wzmocniła pozycję szwedzkiej szlachty. Formy i styl oraz treści architektury kościoła Katarzyny wyrażały ten wzajemny związek – wyznaniowego, monarchicznego, stanowego i militarnego charakteru królestwa Szwecji.

Analiza form i stylu kościoła Katarzyny w Sztokholmie skłania do wniosku, że jego architektura miała odzwierciedlić znaczenie i dominującą rolę doktryny luteranizmu w ideologii władzy królestwa Szwecji. W świetle próby wyjaśnienia koncepcji artystyczno-ideowej analizowanej świątyni można odnieść do niej określenie: luterkański „pałac wiary” („*Palast des Glaubens*”), a nawet „pałac Boga”. Jednocześnie należałoby widzieć w tej budowli „Kościół władzy”, a zwłaszcza „Kościół królestwa” – na ziemi i w Niebie. Idea *Christianae Reipublicae Corpus* („korpusu/trzonu państwa chrześcijańskiego”), w ideologii władzy ucieleśniana przez króla⁵¹, stanowiła punkt odniesienia dla symboliki architektury kościoła Katarzyny. Katarina kyrka w pełni zasługuje na miano sakralnego symbolu monarchii luterkańskiej⁵².



⁵¹ Zob. M. M. à Parasin, *op. cit.*

⁵² Zaprezentowana interpretacja kościoła sztokholmskiego wymaga weryfikacji na podstawie bliższej analizy treści domniemych kazań konsekuracyjnych i innych niepublikowanych źródeł pisanych, których autor nie miał dotąd okazji poznać.



Il. 20 Kościół Ulryki Eleonory (Ulrika Eleonora kyrka, Kungsholms kyrka) w Sztokholmie; rycina w: *ibidem*, t. 1, karta 26, ryt. i rys. J. van den Aveele, współpraca E. Dahlbergh, druk 1703



⁵³ Do najważniejszych należą: kościół Ulryki Eleonory (Kungsholms kyrka) w Sztokholmie (Mathias Spihler, 1671-1688); kościół Karola Gustawa w Karlshamn (Erik Dahlbergh (?), Anders Nilsson, ok. 1680-1702); kościół Ulryki Eleonory w Söderhamn (Nicodemus Tessin mł., 1685-1692); kościół Admiralicji (Ulrica Pia kyrka) w Karlskronie (Erik Dahlbergh, 1685); kościół Adolfa Fryderyka w Sztokholmie (Carl Fredric Adelcrantz, 1768-1774, 1776-1783); kościół parafialny w Skellefteå (Jakob Rijf, 1793-1800); kościół Gustawa Wazy w Sztokholmie (Agi Lindegren, 1901-1906), a także katedra luterańska w Helsinkach w Finlandii (Carl Ludwig Engel i Ernst Lohrmann, 1820-1852).

⁵⁴ „Jest możliwe, że właśnie szczególne zaangażowanie szwedzkiego pośła na rzecz kościoła Łaski w Jeleniej Górze dało asumpt, aby zbudować tam kościół na szwedzki wzór i stworzyć trwały pomnik szwedzkiej pomocy” (N. Conrads, *op. cit.*, s. 222).

Analizowana świątynia miała wysoką rangę artystyczną, podbudowaną znakomitą proweniencją stylową. Doniosła rola budowli wynikała z klarownej formuły klasycznego typu architektury sakralnej i z oryginalnego wyglądu zewnętrznego. Eksponowany zbor w stolicy mocarstwa europejskiego nabrał charakteru budowli modelowej. Uzyskał on także znaczenie prestiżowego wzorca, poparte zakresem treści ideowych – sumą odniesień symbolicznych i nawiązań historycznych. Potwierdzały to liczne przykłady długotrwałego naśladownictwa jego spektakularnej formy [il. 20]⁵³. Nigdzie jednak nie powtórzono ani motywu „obronnego” – wież czworoboku, ani aneksów bocznych.

Wybór szwedzkiego wzoru dla zboru w Jeleniej Górze

W okresie baroku żadne ze skandynawskich nawiązań do kościoła Katarzyny nie mogło się równać z jego repliką na Śląsku – ani w skali, ani w wierności, ani w jakości artystycznej. Mieszczańska fundacja zwróciła się ku formom architektury arystokratycznej, wykształconej w kręgu dworskim. Budowla ta była formą nobilitacji gminy ewangelickiej na wspomnianym obszarze oraz oznaką awansu społecznego i aspiracji patrycjatu jeleniogórskiego. Kościół Łaski w Jeleniej Górze oparto na dziele wybitnym pod względem kompozycyjnym, formalno-stylowym i estetycznym. Na Śląsku uznano je za wzór najprawdopodobniej właśnie ze względu na cechy dystyngtywne architektury i jej przesłanie ideowe. Poszukując idiomu architektury zboru luterańskiego, odwołano się przede wszystkim do modelu o charakterze programowym. Jego wybór był motywowany przesłankami natury religijnej i artystycznej, a także politycznej. Nastąpił też w rezultacie owocnych więzi ewangelików jeleniogórskich z protestanckim królestwem, lecz nie upatrywali oni swego głównego celu w stworzeniu pomnika wdzięczności za szwedzką protekcję⁵⁴. Doraźny wzgląd polityczny nie był najważniejszy i szybko utracił znaczenie. Nadzieje na trwalszą pomoc szwedzką rychło upadły. Już na początku inwestycji, wkrótce po uroczystości położenia kamienia węgielnego pod nowy kościół (4 VII 1709), ewentualne rachuby luteranów śląskich co do dalszego protektoratu ze strony władcy Szwecji przekreśliła klęska jego wojsk w bitwie pod Połtawą (8 VII 1709). Przegrana Karola XII wyeliminowała go z rywalizacji europejskiej, a Józefa I skłoniła do prób obchodzenia wcześniejszych decyzji (bez cofnięcia przyrzeczeń) oraz do przeciwstawiania się ich skutkom.

Trudno tu precyzować stopień znajomości konceptu budowli sztokholmskiej z czasów Karola Gustawa i jego architekta Jeana de la Vallée u projektanta kościoła Łaski. Otwarte jest pytanie, jak bardzo śląscy fundatorzy na początku XVIII w. byli świadomi treści ideowych kościoła Katarzyny i w jak szerokim zakresie do nich nawiązali. Koncepcja Martina Frantza bazowała na dobrej znajomości wzoru i wierności jego powtórzenia. Formy architektury zasadniczo nie utraciły retoryczności wyrazu i sensów podstawowych. Na miejscu dodatkowo nabrały cech parafrazy,

stając się niejako podwójnie aluzyjnymi. Używając przenośni – szwedzki oryginał wybrzmiewał w transpozycji do tonacji śląskiej⁵⁵.

Forma i styl kościoła Łaski w Jeleniej Górze były wyrazem przeniesienia tu wzorcowej formuły kościoła ewangelickiego przy zastosowaniu w nim stylu barokowego. Szwedzki i luterański charakter wzorca wielorako wpłynął na wybór dokonany przez architekta pochodzenia szwedzkiego i przez mających, bywały w świecie fundatorów – przedstawicieli wyznania ewangelickiego. Kościół Katarzyny wyznaczał miarę pożądaną dla zboru luterańskiego pod względem architektonicznym i stylowym, a przede wszystkim treściowym. W Jeleniej Górze wzorzec ten, oceniany pod kątem funkcjonalno-użytkowym, w praktyce okazał się niewystarczający. Program ideowy świątyni, naocznie podbudowany wiernym podobieństwem do wzoru, był jednak tak ważny, że nie sięgnięto po praktyczniejsze rozwiązania architektoniczno-przestrzenne. Decydującą przesłanką tego wyboru była bowiem symbolika religijna w aspekcie wyznaniowym i politycznym. Z tych względów naśladownictwo miało zapewnić swoisty ekwiwalent wymowy ideowej kościoła Katarzyny w Sztokholmie na gruncie Śląska, w warunkach nominalnej przewagi katolicyzmu.

Katarina kyrka, jak może żadna inna budowla w Szwecji, była na polu architektury, a zwłaszcza sztuki baroku symbolem luterańskiej tożsamości wyznaniowej i suwerenności kraju w sferze religii. Kościół Łaski w Jeleniej Górze nawiązywał do sedna tych znaczeń. Miał stanowić wyraz trwałości pozycji reformacji luterańskiej na Śląsku. Miał demonstrować pełne uprawnienie wyznania ewangelicko-augsburskiego w domenie władcy i w porządku ziemskim oraz jawne uprzywilejowanie w wymiarze nadprzyrodzonym. Miał być znakiem potęgi i łaski jedynego Boga, czczonego w prawdziwym Kościele Chrystusa. Stał się oznaką triumfu niezachwianej wiary ewangelików. Stanowił widomy dowód wybawienia z opresji zewnętrznych zagrożeń, w tym ze strony kontrreformacji. W sferze wizualnej i w przestrzeni publicznej miał petryfikować religijny *status quo*, osiągnięty na Śląsku po wstawiennictwie szwedzkim z 1707–1709 roku. We wnętrzu – propagował autonomicznie pojmowaną prawowierność ludu Bożego, a równocześnie lojalność wobec dynastii panującej⁵⁶. Unaoczniał perspektywę Odkupienia. Treści kościoła Łaski w Jeleniej Górze odwoływały się do pryncypiów systemu wartości duchowych wyznawanego przez mieszczańską gminę ewangelicką na Śląsku pod berłem Habsburgów w okresie silnej rywalizacji katolicko-protestanckiej na polu sztuki. Trafnemu wyrażeniu istoty tych treści służyła forma architektury oparta na stosownym wzorze.



⁵⁵ Zagadnienia te obejmuje przygotowany przez autora artykuł, traktowany jako druga część rozważań podjętych w zaprezentowanym tekście.

⁵⁶ Zob. R. Hołownia, *Treści prospektu organowo-ołtarzowego kościoła Łaski w Jeleniej Górze*, [w:] *Zabytkowe organy śląskie. Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej, Brzeg – Muzeum Piastów, 16–18 października 1987*, red. J. Stępowski, Warszawa 1992, s. 139–166; M. Broniewski, *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Poznań 2004 („Poznańskie Studia Historyczne”, red. R. Wryk); P. Oszczanowski, *Śląskie kościoły Łaski...*; A. Langer, *Die Gnadenkirche...*, s. 20–22.

Ryszard Hołownia

Historyk sztuki związany z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autora obejmują sztukę nowożytną. Specjalista w zakresie baroku, ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk artystycznych na Śląsku.

Summary

RYSZARD HOŁOWNIA / Established on the rock. Swedish pattern of Evangelical Church of Grace in Jelenia Góra

The Baroque Cross of Christ Church is an artistic phenomenon in Central Europe. The Evangelicals in Jelenia Góra were not granted a permission to raise a church resulting from the Treaty of Altranstädt (1707), only due to the agreement in Wrocław (1709) and after a plenipotent of Swedish king Charles XII, Henning von Strahlenheim, spoke a word for them. The edifice (1709–1718, architect Martin Frantz) was supposed to be a replica of the Catharina Church in Stockholm (1656–1695, architect Jean de La Vallée). In Silesia this choice was motivated by religion, art and politics, and its main goal was not a creation of “a monument of gratitude” for Swedish protection. The serfs of a Catholic emperor Joseph I Habsburg evoked a prestigious model of a programme character. The church in Jelenia Góra referred in form and contents to a leading Lutheran sacral edifice in the capital of Protestant kingdom from the period of the strongest position of Sweden in Europe. Katarina kyrka on the ground of Baroque art used to demonstrate Lutheran confession identity of the society, and sovereignty of the country in the sphere of religion. Following the model was about to supply a specific equivalent of such ideological significance in Silesia in the times of Counter-Reformation. The church situated on the hill in Stockholm was a figure of “a true church” established on the rock (Acts 4, 11–12; 1 Cor 3,11; Ps 31,4; Ps 71, 3–6). The building was a sign of Christ Church built on an excellent fundament of a cross and a state upholding the religion. The meaning of this architecture was related to an integrating and dominant role of Evangelical doctrine of Augsburg Confession in the ideology of royal rule in Sweden. The idea of *Christiana Reipublicae Corpus* came as the point of reference for the contents of the edifice. Dualism of the architecture reflected dualism of the kingdom specific nature (*regnum*) – both secular and sacral. The building was an image of the right-believing “Church of Kingdom” – both on Earth and in Heaven. Catharina Church used to have a range of a symbol of the Lutheran monarchy. It was a monument of confessional absolutism. Rhetorically expressing, it was “God’s castle in church”. A retrospective approach to style seen in architecture of this building evoked the continuity of power and belief after the Vazas and Charles X Gustav (1654–1660) of the new ruling dynasty took the throne.