

studio
z architektury
nowoczesnej
7/2019

*Wydział Sztuk Pięknych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*

Karolina Zimna-Kawecka

Krytyczny głos duchowieństwa wobec współczesnej architektury i sztuki sakralnej w dwudziestoleciu międzywojennym (na przykładzie terenów byłej dzielnicy pruskiej)

Słowa kluczowe: architektura sakralna XX w., sztuka sakralna dwudziestolecia międzywojennego, krytyka artystyczna sztuki sakralnej

Key words: church architecture in the 20th century, sacred art of the interwar period, sacred art criticism

Sztuka sakralna stanowiła zawsze jeden z najważniejszych nurtów twórczości artystycznej. W okresie międzywojennym w Polsce zarówno architektura kościołów, jak i ich wystrój odegrały główną rolę w propagowaniu ducha patriotyzmu i polskiej kultury na ponownie zjednoczonych terenach. Odnosiło się to zwłaszcza do tzw. kresów wschodnich i zachodnich, które znajdowały się pod kulturalnym wpływem dawnych zaborców. Akcja ta przybrała formę zorganizowanych działań sterowanych przez władzę centralną, nazwanych „polityką narodowościową”. Głównymi elementami, które wykorzystano w celu zjednoczenia podzielonego zaborami narodu, była religia katolicka

i Kościoł. Duchowieństwo uzyskało zatem ważny głos publiczny i włączyło się, kontynuując tradycje przedwojenne, w kształtowanie kultury kraju¹.

Badacze sztuki II Rzeczypospolitej (II RP), zwłaszcza zaś architektury (Filip Burno, Grażyna Ruszczyk)², mówią o dwóch zasadniczych nurtach artystycznych: tradycyjnym, historyzującym, sięgającym głównie do elementów stylu barokowego i modernistycznym. Zaznaczają oni przy tym, że wybór tych form zależał z jednej strony oczywiście od samych artystów i architektów, z drugiej jednak musieli oni uwzględniać oczekiwania zamawiających – a więc rad parafialnych, społeczeństwa i duchowieństwa. A środowiska te często odrzucały awangardowe i nowatorskie rozwiązania.

Niniejszy artykuł podejmuje próbę przybliżenia i uszczegółowienia stanowiska duchownych oraz praktyki ich działań wobec nowej sztuki sakralnej i architektury świątyni, także tych zabytkowych, których wnętrza poddawano zmianom. Przytoczone zagadnienia oparto na analizie materiałów dotyczących tzw. byłej dzielnicy pruskiej – Wielkopolski i Pomorza³.

Według wspomnianych badaczy, charakterystyczne dla kresów wschodnich i zachodnich II RP odwoływanie się do form stylów nowożytnych, traktowano jako nawiązanie do historycznego okresu świetności państwa polskiego i podkreślanie kulturowej z nim wspólnoty. Wsparcie władz państwowych w budowie nowych świątyni było zaś czytelnym dla Polaków i sąsiadujących państw ościennych znakiem związanym z legitymizacją polskiej władzy na odzyskanych obszarach, zwłaszcza pogranicza⁴.

¹ Ministerstwo Sztuki i Kultury, *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, Warszawa 1920, s. 5–7; F. Burno, *Kościoty rzymskokatolickie kresów II Rzeczypospolitej i ich znaczenie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2005, T. 50, z. 3–4, s. 139.

² Idem, *Kościoty epoki żelaza i betonu. Polska architektura sakralna 1925–1930*, BHS, R. LXXI 2009, nr 1–2, s. 153–187; Idem, *Żelbetowe katedry dekady monumentalizmu. Odwołania do gotyku w polskiej architekturze sakralnej lat trzydziestych XX wieku*, „Ikonothea” 2005, t. 18, s. 87–102; Idem, *Kościoty rzymskokatolickie...*, s. 115–142; G. Ruszczyk, *Drewniane kościoły w Polsce 1918–1939. Tradycja i nowoczesność*, Warszawa 2001, s. 177.

³ Niniejszy artykuł jest wynikiem rozwinięcia badań zasygnalizowanych w rozprawie doktorskiej autorki, pt. *Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939*, praca doktorska pod kier. prof. M. Arszyńskiego, Toruń 2011, Archiwum UMK.

⁴ F. Burno, *Kościoty epoki...*, s. 187; Idem, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 14–15, 53–55; G. Ruszczyk, op. cit., s. 177. Ten argument pojawił się np. przy okazji udzielenia wsparcia finansowego budowy kaplicy w Złotnikach Kujawskich. Por. Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego 1917–1939 (dalej MWRiOP), sygn. 734 (B-9727), k. 182–183: 9 XII 1924 r.

Nadzór nad sztuką sakralną

Odbudowa zniszczonego wojną i zaborami kraju miała być prowadzona pod kontrolą urzędów budowlanych. Aby jednak zapewnić zachowanie wartości artystycznych i estetycznych architektury oraz innych elementów wprowadzanych do krajobrazu (np. pomników), do nadzoru tych działań wytypowano konserwatorów zabytków. Stali się oni zatem odpowiedzialni, oprócz spraw związanych z ochroną obiektów historycznych, także za nową sztukę pojawiającą się w przestrzeni publicznej i w budowlach publicznych, zwłaszcza kościołach. Ze względu na to, iż te ostatnie stanowiły jedną z najliczniejszych grup zabytkowych, które poddawano remontom, zaistniała konieczność ściślejszej współpracy między duchowieństwem a władzami państwowymi⁵. O ilości zaś nowo powstających świątyń w omawianym czasie niech świadczą słowa Mieczysława Henryka Tretera, który podawał, że na terenie samego tylko byłego zaboru rosyjskiego, w latach 1919–1927: „władze zatwierdziły 155 nowych projektów kościołów, a 81 projektów rozbudowy. W ciągu dwóch lat (1919–1920) odbudowano 154 kościołów”⁶. Kościół katolicki, na mocy podpisanego w 1925 r. konkordatu pomiędzy Stolicą Apostolską a II Rzeczpospolitą, dysponował przy tym swobodą administracji własnym majątkiem. Oczywiście wszelkie budowy, remonty i ingerencje w takich obiektach musiały być zgodne z państwowymi przepisami⁷.

Na mocy tego dokumentu powoływano w diecezjach komisje tzw. mieszane – złożone z osób duchownych i świeckich, czyli przedstawicieli władz państwa, w tym konserwatora⁸. Organy te opiniowały sprawy dotyczące

⁵ *Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dn. 31 X 1918 r.*, „Dziennik Praw Państwa Polskiego” (dalej Dz.Pr.P.P.) z 1918 r. Nr 16 poz. 36; *Rozporządzenie Prezydenta RP z dn. 6 III 1928 r. o opiece nad zabytkami*, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” (dalej Dz.U.) z 1928 r. Nr 29 poz. 265; *Dekret Naczelnika Państwa z dn. 3 I 1919 r. o zatwierdzaniu projektów pomników ze stanowiska artystycznego*, Dz.Pr.P.P. z 1919 r. Nr 5 poz. 93 art. 1–5, 7–8; *Ustawa z dn. 13 III 1934 w sprawie zmiany dekretu z dn. 3 I 1919 r. o zatwierdzaniu projektów pomników ze stanowiska artystycznego*, Dz.U. z 1934 r. Nr 33, poz. 298; *Rozporządzenie Ministra WRiOP z dn. 16 VI 1931 r. wydane w porozumieniu z Ministrem Spraw Wewnętrznych o przekazaniu wojewodom decyzji w sprawach zatwierdzania projektów pomników ze stanowiska artystycznego*, Dz.U. z 1931 r. Nr 62 poz. 502. Szerzej na temat kompetencji i zadań konserwatorów w sprawach artystycznych por. K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, passim.

⁶ S. Dettloff, *Jak ożywić sztukę kościelną?*, „Wiadomości dla Duchowieństwa” (dalej WdD) 1932, nr 12, s. 399–400.

⁷ *Konkordat pomiędzy Stolicą Apostolską a Rzeczpospolitą Polską, podpisany w Rzymie dn. 10 II 1925 r.*, Dz.U. z 1925 r. Nr 72 poz. 501 art. XIV; A. Karczewski, *Problemy i zagadnienia opieki nad zabytkami w Polsce*, cz. II, Kraków 1947, s. 107–108.

⁸ W skład komisji wchodził ordynariusz, konserwator i trzy osoby wybrane przez ordynariusza. Kadencja trwała 3 lata, a spotkania odbywano raz na kwartał. Zob. *Rozporządzenie*

wszystkich dzieł sztuki i dokumentów stanowiących własność kościelną. Z grupy tej wyłączono tzw. przedmioty „specjalnego kultu” (np. „cudowne” obrazy) i tajne dokumenty. Przede wszystkim zaś komisje miały opiniować remonty i przebudowy nowych obiektów sakralnych. Zgodnie jednak z instrukcją Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (dalej MWRiOP) z 24 kwietnia 1926 r. w kompetencjach komisji diecezjalnych znalazły się też sprawy polichromii kościołów niezabytkowych i malowania świątyń zabytkowych. Przyznawała ona również ordynariuszowi prawo wyłączenia z obrad komisji spraw dotyczących nowej architektury sakralnej⁹. Zakres kompetencji komisji stał się zatem przedmiotem sporów pomiędzy władzą świecką a duchowną. Problem powstał, gdy *Rozporządzenie Prezydenta RP z 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami* uchylało rozporządzenie dotyczące komisji mieszanych. Jednakże Kościół powoływał się na ustalenia konkordatu, który traktowano jako dokument nadrzędny. Pomimo apelacji do MWRiOP o unormowanie kompetencji ww. gremium, nie udało się uzyskać konsensusu. Sprawa zatem obiektów sakralnych zależała od dobrej woli i współpracy pomiędzy władzą biskupią a konserwatorem¹⁰.

Niezadowolony z faktu, że w sprawach współczesnej sztuki proboszczowie radzą się konserwatorów zamiast kurii, wyrażał na forum publicznym ks. prof. Szczęsny Dettloff – wykładowca historii sztuki na Uniwersytecie Poznańskim¹¹. Chciał, aby władze kościelne stworzyły własną fachową organizację – komisję artystyczną, do której zwracaliby się księża w sprawach zabytków i sztuki kościelnej (projektów). Komisja, której członkami oprócz delegata kurii byłoby fachowiec stanu duchownego (ewentualnie świeckiego) oraz konserwator okręgowy, współpracowałaby w tej materii z urzędami państwowymi. Ks. Dettloff powoływał się przy tym na wzorce istniejące w Niemczech, które skutecznie przeciwdziały fabrykacji sprzętów i wyposażenia

Ministra WRiOP z dn. 19 XII 25 w sprawie komisji mieszanych dla ochrony zabytków sztuki i kultury, znajdujących się w katolickich kościołach i lokalach kościelnych, Dz.U. z 1926 r. Nr 6 poz. 35.

⁹ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej APB), Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (dalej UWPT), sygn. 24564, k. 221: 3 IX 1930 r.

¹⁰ *Rozporządzenie Prezydenta RP z dn. 6 III 1928 r.*; AAN, MWRiOP, sygn. 713 (B-9707), k. 4–5; Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta Konserwatora Zabytków m. st. Warszawy i woj. łódzkiego 1919–1939, sygn. 390, k. 10: 5–8 IV 1937 r.; Archiwum Państwowe w Poznaniu, Urząd Wojewódzki Poznański 1919–1939, sygn. 5565, k. 90–97; P. Dobosz, *Orzecznictwo administracyjne konserwatorów krakowskich w sprawach uznania za zabytek w okresie II Rzeczypospolitej Polskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1994, t. 4, s. 175–193; B. Skrzydlewska, *Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów kościelnych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1993, T. 67, s. 36–37.

¹¹ S. Dettloff, *O szatę godową naszych kościołów II*, WdD 1933, nr 2, s. 44–45.

liturgicznego, i jednocześnie zapewniały odpowiedni poziom projektów architektonicznych, pilnując m.in., by wykonywali je wykształceni architekci¹². Kompetencje komisji mieszanych uregulowano nieformalnie w 1934 r. Z listu Episkopatu Polski do kardynała Augusta Hlonda wynika, że należały do nich wspomniane sprawy zabytków ruchomych i polichromii niezabytkowych kościołów. Natomiast w sprawach polichromii zabytkowych świątyń opinię wydawała władza konserwatorska¹³. Z tego tytułu ks. prof. S. Dettloff krytykował proboszcza „nowszego” kościoła w Poznaniu, który zabiegał o nadzór konserwatora nad odnowieniem „niedawnej” polichromii. Uznał to za niedopuszczalne ograniczenie praw władzy duchowej i wskazywał, aby administratorzy parafii w każdym przypadku remontu/projektu kontaktowali się najpierw z kurią biskupią¹⁴.

W sprawach budowy świątyń wypowiadała się wojewódzka komisja złożona z przedstawicieli władzy budowlanej i konserwatora okręgowego, którzy oceniali projekty pod względem artystyczno-technicznym. Opinie projektów od strony wypełnienia norm liturgicznych miała wydawać, na podstawie prawa kanonicznego, władza duchowna. Kuria biskupia chełmińska (KBCH) mianowała własnego rzeczoznawcę w tej dziedzinie – Stefana Cybichowskiego – czynnego architekta, projektanta budowli i wykonawcy licznych realizacji remontów konserwatorskich¹⁵. Biskup na podstawie jego opinii często odwoływał się od zaleconych przez komisję poprawek natury artystyczno-technicznej, zwłaszcza gdy dotyczyły planów wykonanych przez samego rzeczoznawcę. Kuria wrocławska posiadała rzeczoznawcę stanu duchownego – został nim młody ks. dr Henryk Brzuski (1896–1942), absolwent UJ w Krakowie. Pełnił on od 1925 r. funkcję radcy do spraw budowlanych i związanych ze sztuką, następnie mianowano go członkiem Mieszanej Komisji dla Spraw Ochrony Zabytków. Ks. Brzuski wypełniał swoje zadania w sposób bardzo sumienny, nieraz w ostrych słowach krytykując przedstawiane mu projekty artystyczno-konserwatorskie. Z kolei architektem diecezjalnym od 1924 r. został Adolf Buraczewski, profesor Politechniki Warszawskiej¹⁶.

¹² Ibidem, s. 53–54; Idem, *Depopulatio artis ecclesiasticae*, WdD 1932, nr 10, s. 312–313.

¹³ Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, Archiwum Kurii Metropolitalnej generalia (I), sygn. 1154, Pismo z dn. 12 I 1934 r.; APB, UWPT, sygn. 24564, k. 221: 3 IX 1930 r.

¹⁴ S. Dettloff, *O szatę godową naszych świątyń I*, WdD 1933, nr 1, s. 13–14.

¹⁵ S. Cybichowski był autorem ponad 100 budowli, głównie sakralnych, za co otrzymał tytuł szambelana papieskiego. Por. H. Kondziela, *Cybichowski Stefan*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 1, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, M. Kurzątkowski, Poznań 2000, s. 14.

¹⁶ Archiwum Diecezji Wrocławskiej (dalej ADW), Akta Kurii Diecezji Wrocławskiej – akta personalne, sygn. 23. Opinie i działania księdza por. np. Akta parafii Błenna, sygn. 7;

W 1926 r. w porozumieniu z konserwatorem okręgowym biskup chełmiński Stanisław Wojciech Okoniewski utworzył przy Generalnym Wikariacie „poradnię” dla proboszczów chcących zbudować lub remontować kościół albo wprowadzać nowe sprzęty liturgiczne¹⁷. Biskup uzyskał też od władz konserwatorskich zgodę na każdorazowe zasięganie jego opinii przed wydaniem orzeczenia konserwatorskiego uznającego za zabytek obiekt sakralny, choć przepisy tego nie przewidywały. Podobnie wymusił na Dyrekcji Robót Publicznych przy urzędzie wojewódzkim, aby przesyłano mu do wiadomości zatwierdzone i przygotowane projekty nowych kościołów, które powinny być przysyłane bezpośrednio do parafii¹⁸. Konserwatorzy okręgu poznańsko-pomorskiego, zwłaszcza Jerzy Chyczewski, ściśle współpracowali z władzami kościelnymi – np. wydawano zezwolenia na prace przy obiektach sakralnych w porozumieniu z kurią, zasięgano też uprzejmościowo obopólnych opinii w niektórych sprawach¹⁹. O wzajemnie dobrych relacjach z biskupem chełmińskim świadczy fakt, iż kuria przesyłała do zatwierdzenia i zaopiniowania projekty niektórych figur sakralnych, których nie obejmowały z kolei państwowe przepisy²⁰. Podobne dobre stosunki urzędowe łączyły Jerzego Chyczewskiego z Kurią Archidiecezjalną Gnieźnieńską²¹. Władza ta jednak wyrażała szereg zastrzeżeń do uprawnień urzędów, jeżeli chodzi o ocenę strony formalnej projektów kościołów. Znamienne jest tu zdanie kurii dotyczące budowy kościoła księży misjonarzy w Bydgoszczy. Projekt świątyni został skrytykowany pod względem artystycznym przez konserwatora. Przepisy związane z nabyciem działki budowlanej zastrzegały natomiast, iż to ten urzędnik ma być „jedyną i decydującą” instancją odnośnie zatwierdzenia

Akta Kurii diecezji Włocławskiej – akta parafialne (dalej AKDW), sygn. 38: Chodecz; Akta parafii Karnkowo, sygn. 3; AKDW, sygn. 131: Lubraniec; sygn. 156: Ostrowąs; sygn. 227b: Włocławek; sygn. 175: Różinowo, Włocławek; sygn. 229: Grzywno; W. Frątczak, *Kościół rzymskokatolicki we Włocławku w okresie Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Włocławek. Dzieje miasta, t. II: Lata 1918–1998*, red. J. Staszewski, Włocławek 2001, s. 222–223.

¹⁷ APB, UWPT, sygn. 24556, k. 31: Sprawozdanie konserwatora okręgowego w woj. pomorskim za 1926 r.

¹⁸ APB, UWPT, sygn. 24564, k. 226: 8 VII 1930 r.; sygn. 3811, k. 21–22: IV 1929 r.

¹⁹ Np. w sprawie remontu kościoła farnego w Grudziądzu; kościoła w Grucie (pow. grudziądzki); w sprawie polichromii kościoła farnego w Lubawie; w sprawie odrestaurowania obrazu *Ukrzyżowanie* w kościele w Przecznie (pow. toruński); powiadomił biskupa o udzieleniu wytycznych do zamierzonego remontu w Wielkich Radowiskach (pow. wąbrzeski). Por. APB, UWPT, sygn. 24617, k. 3, 87, 161, 167: 25 VI-21 X 1938 r.; sygn. 24678, k. 451: br. d.; sygn. 24592, k. 11: 8 IX 1938 r.

²⁰ Przykładem nadesłanych KBCh przez konserwatora poprawek figury sakralnej z 1929 r. jest pomnik w Jastrzębiu (pow. brodnicki). Por. APB, UWPT, sygn. 24564, k. 138: 20 IX 1929 r.

²¹ APB, UWPT, sygn. 24572, k. 417: 12 I 1939 r.

projektu świątyni. Kuria gnieźnieńska oponowała twierdząc, że: „architekci i konserwatorzy przy projektowaniu budynków kościelnych, względnie przy wydawaniu swej oceny, mają na oku prawie bez wyjątku względy artystyczne i estetyczne z pominięciem względów natury praktycznej”. Zarzucano zbyt wielką władzę w tym zakresie urzędników ochrony zabytków, „jak tego żadne inne państwo nie zna”²². Władze duchowne, a na forum publicznym ks. prof. S. Dettloff, widziały konieczność włączenia duchownych do komisji oceniających projekty obiektów sakralnych, postulując utworzenie wspomnianej specjalnej komisji artystycznej do spraw kościelnych zabytków, nowej architektury i sztuki z udziałem przedstawiciela kurii, duchownego fachowca i konserwatora państwowego²³. Sprawa ingerencji władz świeckich w majątek Kościoła co jakiś czas stawała się zatem powodem napiętych stosunków między urzędem wojewódzkim a kurią biskupią.

Wykształcenie duchownych w kierunku sztuki

Duchowni w archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej byli przygotowywani do administrowania zabytkowymi świątyniami poprzez studia na Seminarium Duchownym w Pelplinie (pow. tczewski). Wprowadzono tam nowe przedmioty w ramach specjalistycznych seminariów naukowych, m.in. historię sztuki²⁴. Na Uniwersytecie Poznańskim przedmiot ten wykładał wspomniany ks. prof. S. Dettloff. Na łamach czasopisma „Wiadomości dla Duchowieństwa” zwracał on uwagę na konieczność kształcenia kapłanów w zakresie historii sztuki w celu odpowiedniego administrowania nie tylko zabytkami sakralnymi, ale też świadomego wpływu na nową architekturę i sztukę²⁵.

Księża mieli możliwość uczestnictwa w dodatkowych kursach doszkalcających z zakresu sztuki, estetyki, konserwacji kościołów i jego wyposażenia oraz spraw związanych z technologiami plastycznymi. Wykładowcami byli

²² W efekcie zastrzeżeń kurii zapis zmieniono na rzecz wspólnego rozstrzygnięcia formy nowego kościoła przez konserwatora i władzę duchowną. Por. Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, Archiwum parafii – Akta parafii Bydgoszcz, sygn. 431, 6 V 1922 r.

²³ S. Dettloff, *Depopulatio...*, s. 312; Idem, *Depopulatio artis ecclesiasticae II*, WdD 1932, nr 11, s. 360.

²⁴ Z inicjatywy prowadzącego ks. Antoniego Liedtke utworzono katalog wszystkich kościołów diecezji zawierający informacje nie tylko historyczne, ale również z zakresu sztuki oraz ikonografię. Por. J. Walkusz, *Duchowieństwo katolickie diecezji chełmińskiej 1918–1939*, Pelplin 1992, s. 115, 121.

²⁵ S. Dettloff, *Depopulatio...*, s. 310–316; Idem, *Depopulatio (...) II*, s. 352–360.

m.in. konserwatorzy okręgowi²⁶. Przekazywane informacje dotyczące architektury sakralnej były fachowe i zgodne z przyjętymi ogólnopolskimi zasadami, realizując założenia Państwowej Rady Konserwatorów, aby duchownych zapoznawać nie tylko z historią sztuki, ale także z praktycznymi zabiegami restauratorsko-konserwatorskimi, i tym samym uświadamiać ich o konieczności współpracy z urzędami państwowymi. Praktyczne porady postępowania z zabytkowymi kościołami i dziełami sztuki publikował też ks. prof. S. Dettloff. Lektura tych artykułów świadczy o fachowej wiedzy autora²⁷. Kapłani apelowali, aby włączyć zagadnienia sztuki i ochrony zabytków do stałej edukacji duchownych w seminariach, „wyrabiając wcześniej kult estetyczny i umiejętność zastosowania w życiu”²⁸. Ks. Dettloff powątpiewał jednak w skuteczność takich działań, ponieważ przez osiemnaście lat w prowadzonych przez niego kursach uczestniczyło w sumie kilkuset księży, a pomimo zachęty, aby zgłaszać się doń po artystyczną poradę, tylko kilkoro z nich to uczyniło (2/3 z adeptów kursów było wówczas już proboszczami)²⁹. Profesor proponował zatem, żeby władze każdej diecezji wyznaczały co cztery lata księdza, który interesowałby się sztuką lub był uzdolniony artystycznie, po jednym na każdy okręg, do studiowania historii sztuki czy edukacji artystycznej. Duchownych tych należało następnie powoływać na wykładowców w seminariach, gdzie sprawy sztuki wykładano by łącznie ze studium z liturgiki.

²⁶ Dwa kursy, zorganizowane 20–21 IX 1927 r. i 2–3 X 1928 r., dotyczyły, oprócz zagadnień sztuki i konserwacji architektury, zabezpieczenia zasobów archiwalnych, konserwacji tkanin i złotnictwa. Wykład prowadził też m.in. arch. Stefan Cybichowski oraz ks. prof. Szczęsny Dettloff. Por. J. Walkusz, op.cit., s. 159; *Kurs sztuki kościelnej*, „Miesięcznik Diecezji Chełmińskiej” (dalej MDCh) 1927, nr 4, poz. 41; *Ibidem*, nr 6–8, poz. 75; N. Pajzderski, *Konserwacja tkanin. Wykład wygłoszony podczas II kursu sztuki kościelnej w Pelplinie (2–3 X 1928)*, MDCh 1929, nr 3, s. 153–162. Program kursu, który odbył się w maju 1938 r. na Zamku Bierzgowskim, obejmował wykłady: artysty malarza Stefana Wojciechowskiego: *O technice polichromowania i konserwacji polichromii*, b. konserwatora N. Pajzderskiego: *Jakim warunkom artystycznym i kompozycyjnym winna odpowiadać nowoczesna polichromia kościołów* i J. Chyczewskiego: *O konserwacji i malowaniu sprzętu kościelnego*. Planowano dodatkowo referat inż. Knothe: *O konserwacji polichromii*. Por. APB, UWPT, sygn. 25472, 5 X 1937–30 III 1938 r.; sygn. 24680, k. 77: 30 III 1938 r. Treści wykładów opublikowano w MDCh. Por. N. Pajzderski, *Zasady artystyczne i kompozycyjne polichromii kościelnej*, MDCh 1938, nr 6/7, s. 461–471; J. Chyczewski, *Uwagi o malowaniu i konserwacji sprzętu kościelnego*, *ibidem*, s. 472–484; S. Wojciechowski, *Technika polichromii i jej konserwacja*, *ibidem*, s. 485–497. Por. też: *O konserwację sprzętu kościelnego*, „Kurier Poznański” (dalej KP) 1935, nr 15, s. 10.

²⁷ J. Remer, *II-gi Ogólno-Polski Zjazd Konserwatorów w Warszawie w 1927 r. (uchwały i rezultaty)*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. II, s. 358, 361; S. Dettloff, *O szatę (...) I*, s. 13–19; *Idem*, *O szatę (...) II*, s. 44–54.

²⁸ S. Bielski, *Nasze zabytki przeszłości*, WdD 1933, nr 10–12, s. 286.

²⁹ S. Dettloff, *Jak ożywić...*, s. 400.

Tak wykształceni fachowcy byłiby predestynowani do pełnienia stanowisk nie tylko duszpasterskich, ale i innych, w różnych środowiskach kulturalnych³⁰.

Najlepszym przykładem tak wyedukowanego kapłana był zapewne wspomniany rzeczoznawca kurii we Włocławku – ks. dr Henryk Brzuski. Analiza jego ocen nadsyłanych projektów świadczy nie tylko o fachowej wiedzy, ale i o zainteresowaniu sztuką. Przykładem są tu opiniowane przez niego negatywnie projekty polichromii do kościoła w Chodczu. Stanowisko swoje uzasadniał tym, iż nie ma w nich korelacji między barwą i dekoracją a architekturą, na skutek czego polichromia nie wywołuje wrażenia monumentalności i razi brakiem harmonijnego zestawienia kolorów. Nie odpowiadała mu też segmentacja barwna żeber sklepiennych oraz ornament przeznaczony na ściany z motywem barwnych trójkącików, które uznał za niestosowne. Pozostałe motywy – monogramy lub korony – nazwał „powtarzającymi się do znudzenia” i banalnymi. Zaproponował, aby nową polichromię podporządkować gotyckiemu wnętrzu: ściany naw powinny otrzymać tonacje lekko kremowe; filary należało wyróżnić innym tonem i ornamentem, a sklepienie utrzymać w kolorze jasnoniebieskim z rdzawoczerwonymi żebrami³¹. Ks. Brzuski odrzucał też projekty, które nie spełniały wymogów sztuki kościelnej, jak np. w kościele w Lubrańcu³². W projektach nowych budowli zwracał uwagę na proporcje i bryłę oraz aranżację wnętrza, odpowiednie oświetlenie i wyeksponowanie ołtarza głównego³³. Swoje opinie wyrażał często w sposób dosadny, jak w przypadku oceny projektu świątyni w Grzywnie: „Kościół, jako całość, wskutek nieproporcjonalnego rozpostarcia czterech przybudówek w stosunku do objętości nawy i jej wysokości jest w swoim wyglądzie zewnętrznym ciężki, zgnieciony i rozlazły”³⁴.

Zwykli proboszczowie mimo wyższego wykształcenia nie zawsze potrafili odnieść się obiektywnie i fachowo do spraw artystycznych. Znamienny jest tu przypadek ks. dr. Zygmunta Rogali, proboszcza fary w Chełmnie. Duchowny ten, przed podjęciem remontu konserwatorskiego zabytkowej gotyckiej świątyni, odbył m.in. szereg podróży po polskich miastach zwiedzając ich zabytki, chcąc dzięki temu wybrać najlepszy sposób odrestaurowania i aranżacji wnętrza administrowanej przez siebie budowli. Po odkryciu w kościele w Chełmnie średniowiecznych polichromii uznał je jednak za bezwartościowe

³⁰ Idem, *Depopulatio...*, s. 314.

³¹ ADW, AKDW, par. Chodecz, sygn. 38, k. 128–129: 25 IV 1934, 17 VI 1935 r.

³² Ibidem, par. Lubraniec, sygn. 131, k. 69: 19 VIII 1932 r.

³³ Np. projekt budowy kaplicy w Krzywej Górze. Por. Ibidem, par. Włocławek, sygn. 227b, k. 104.

³⁴ Ibidem, sygn. 229, k. 12, 2 X 1933 r.

(w przeciwieństwie do komisji konserwatorskiej). Polichromie odnowiono, jednak ks. Rogala nadal uważał: „że lepiej by było, żeby robotnicy odbijający tynk, byli je razem z narzutką tynkową zniszczyli, gdyż te wulgarne bohomy szpecą cały kościół”³⁵.

Głosy księży w sprawach sztuki i architektury

Jako jeden z wybitniejszych znawców i badaczy sztuki II RP ks. prof. S. Dettloff na samym początku swoich rozważań nad charakterem sztuki sakralnej wyróżnił dwa jej nurty: kościelny i religijny. Pierwszy według niego oznaczał sztukę przeznaczoną do kościoła i liturgii, a więc będzie ona „daleko więcej skrępowana przepisami i postulatami tradycji, uświęconej ikonografią i potrzebami rytu, których to więzów tak bardzo boją się doskonali nawet artyści”³⁶. Z kolei sztuka religijna mogła, lecz nie musiała spełniać wymogów ikonograficznych czy liturgicznych, a jedynie wyrażać cechy religijne za pomocą zagadnień artystycznych, będących wyrazem swobody twórczej wykonawcy. Jednak aby stworzyć „dzieło w duchu religijnego nastroju, nie może (artysta) pozwolić na daleko posunięte zeświecczenie”³⁷.

Dyskusja o architekturze

Wiele głosów kapłanów dotyczyło współczesnej architektury sakralnej. Na początku wspominałam, że popularnymi formami w ówczesnych projektach były mniej lub bardziej zmodernizowane motywy tradycyjne, mimo oficjalnie głoszonych haseł propagowania funkcjonalności i prostoty pozbawionej dekoracji. Wynikało to ze wskazanych założeń, iż nowe kościoły miały umacniać/przywracać/wprowadzać akcenty polskości w krajobrazie byłego zaboru pruskiego, zwłaszcza w formie kontrastu do ceglanej, neośredniowiecznej architektury niemieckiej. Trzeba też jednak pamiętać, na co zwrócił uwagę prof. Bohdan Rymaszewski, że przynajmniej w pierwszej połowie lat dwudziestych, kiedy kształtował się styl modernizmu, nie było sprecyzowanych pomysłów, jak owa forma architektury współczesnej ma wyglądać, zwłaszcza w przypadku specyfiki budownictwa sakralnego³⁸.

³⁵ J. Nierzwicki, *700 lat parafii chełmińskiej*, Chełmno 1933, s. 67.

³⁶ S. Dettloff, *Jak ożywić...*, s. 397.

³⁷ Ibidem.

³⁸ B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków. Refleksje z lat 1918–2002*, Warszawa 2002, s. 32–34.

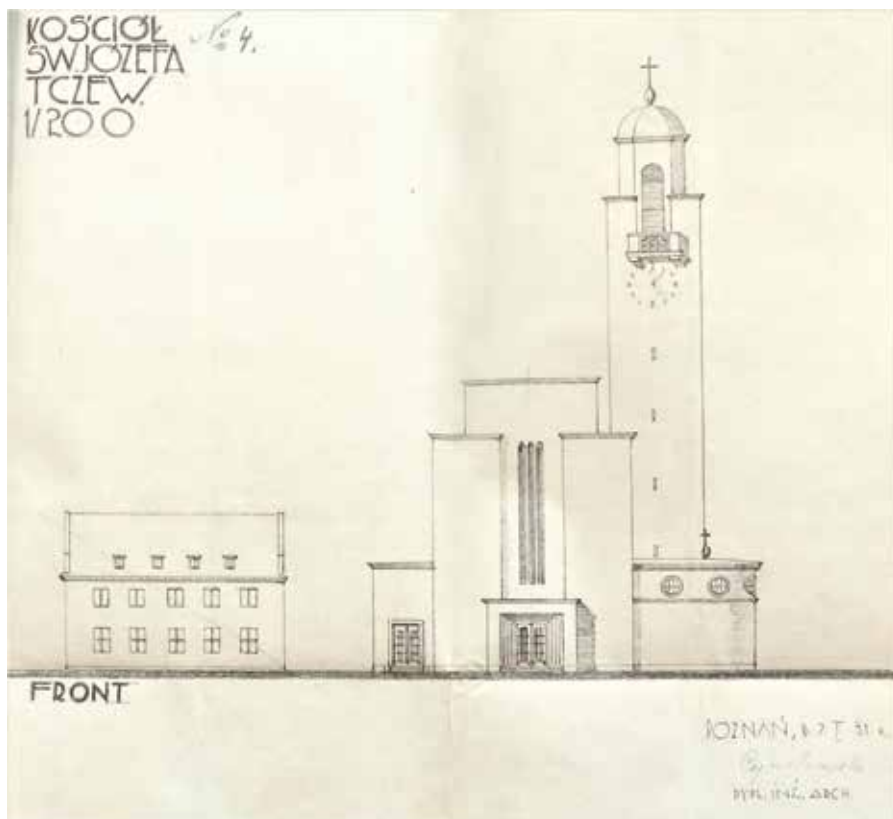
Na Pomorzu to nie tylko duchowni, jak podaje F. Burno, byli odpowiedzialni za historyzujący charakter nowej architektury kościołów. W niektórych przypadkach to właśnie komisja artystyczno-budowlana związana z urzędem wojewódzkim nakazywała zmianę estetyki modernistycznej na bardziej tradycyjną (np. wobec projektów kościoła w Helu, Jeleńcu, Odrach), co spotkało się nawet ze sprzeciwem bp. Stanisława Wojciecha Okoniewskiego, który przychylnie odnosił się do nowej stylistyki³⁹. Neonowożytny formy wprowadzano także często tam, gdzie przenoszono zabytkowe, najczęściej barokowe, wyposażenie z dawnego kościoła. Analiza materiałów źródłowych dotyczących realizacji projektów architektury sakralnej na Pomorzu potwierdza tezę, że rzeczywiście w wielu przypadkach o historyzującej formie decydowały oczekiwania parafian, wyrażane przez radę parafialną⁴⁰. Znamienny jest przykład konkursu na projekt kościoła św. Józefa w Tczewie [il. 1–2], gdzie zwycięska koncepcja budowli, zakładająca stylistykę nowoczesną, została odrzucona przez parafian, których chcąc nie chcąc poparła kuria. W kolejnym konkursie wojewódzka komisja złożona z fachowców urzędników i architektów, tak skutecznie zwalczała cechy historyzujące zaprezentowanego modelu autorstwa Cybichowskiego, iż w końcu uzyskano konsensus. Zrealizowany w latach 1930–1931 trójnawowy budynek ceglany, założony na symetrycznym planie i prostopadłościenną bryle, z trójarkadowym podcieniem od frontu, miał nawiązywać strukturą ścian i okien nawy głównej do architektury średniowiecznej, ale o silnie zmodernizowanej formie, z nawiązaniem też do cech stylów nowożytnych – zwłaszcza w postaci podwójnego, triforyjnego, arkadowego zwieńczenia wieży⁴¹.

W okresie międzywojennym w Polsce wykształciły się dwa typy planów świątyń, które dobrze scharakteryzował architekt i naczelnik Wydziału Zabytków w MWRiOP – Jarosław Wojciechowski. Wskazywał on, iż stosowanie planów centralnych czyni z takiej budowli bardziej monumentalny pomnik czy mauzoleum niż obiekt zaspakajający potrzeby kultu. Wprowadzanie zatem takiego założenia powinno mieć wyjątkowy charakter. Drugim typem było założenie na planie podłużnym, jedno- lub trójnawowe z prezbiterium

³⁹ F. Burno, *Kościoty epoki...*, s. 182; K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, s. 320–322. Szerzej o procesie powstawania świątyń zob. F. Burno, *Świątynie nowego...*, s. 25–38.

⁴⁰ *Ibidem*, rozdział IV.

⁴¹ APB, UWPT, sygn. 3888, k. 61–63; 4 IV 1931 r.; sygn. 24103, k. 254, 264–267, 272–274, 280–284, 290–295, 300–314, 321–341; 14 XII 1928–24 III 1931 r.; J. Więckowiak, *Kościół katolicki w Tczewie*, Pelplin 2001, s. 221–263; *Prace przy budowie nowego kościoła w Tczewie na Nowemmieście*, „Słowo Pomorskie” (dalej SP) 1932, nr 240, 18 X, s. 6; *Nowy kościół w Tczewie*, SP 1932, nr 281, 6 XII, s. 6; SP 1936, nr 125, 29 V, s. 10.



Il. 1–2. Projekty kościoła św. Józefa w Tczewie, 1930 r. (arch. Stefan Cybichowski) – fasada kościoła wg projektu niezrealizowanego i widok aksonometryczny projektu przyjętego do realizacji, (APB, UWPT, sygn. 24103, k. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-U-6261)

i kaplicą, z konieczną dominantą – wieżą, której hełm to znak rozpoznawczy świątyni w danym krajobrazie⁴². Pogląd ten odzwierciedla m.in. wymuszona przez komisję wojewódzką na architekcie Stefanie Cybichowskim zmiana projektu kościoła w Helu [il. 3–4]. Zastosowany plan centralny i pomysł nakrycia świątyni kopułą uznano za nieodpowiedni dla charakteru miejscowości⁴³.

Co do kwestii formalnych Wojciechowski zaznaczał, że kościół nie może stanowić pola doświadczalnego do poszukiwań artystycznych, ale jednocześnie jego kształt powinien wyrażać współczesną epokę. Zatem nie sposób wytyczyć konkretnego stylu dla architektury sakralnej. Impulsem do poszukiwań miało stać się połączenie tradycji z nowoczesnością⁴⁴. Dyskusja Konfraterni Artystów w Toruniu doprowadziła także do ciekawego wniosku odnośnie architektury monumentalnej (a więc i świątyń), która musi używać cechy reprezentacyjności, a zastosowany w niej funkcjonalizm może razić „pustką”. Podkreślono, że w projektach takich należy większą uwagę poświęcić elementom podnoszącym wartość estetyczną. Idee nowego stylu oparte na celowym i ekonomicznym wykorzystaniu przestrzeni oraz rezygnacji z „nieszczerego balastu ozdóbek”, zdaniem konfratrów, sprawdzały się za to bez zastrzeżeń w budownictwie mieszkaniowym⁴⁵.

Na temat charakteru sztuki i architektury kościelnej toczyła się ciekawa dyskusja na łamach czasopisma „Wiadomości dla Duchowieństwa”. Wywołał ją krytyczny artykuł ks. Zygmunta Baranowskiego, dotyczący prac konserwatorsko-restauratorskich kościołów w Poznaniu – zwłaszcza na Ostrowie Tumskim. Podczas remontów dokonano m.in. przebudowy świątyni i nowej aranżacji wewnątrz, przez wprowadzenie współczesnej polichromii i sprzętów⁴⁶. Wyrażony zdecydowany głos krytyczny, odnoszący się do nadmiernego stosowania historycznych form barokowych i braku zainteresowania duchowieństwa sztuką kościelną odbił się szerokim echem, i sprowokował do wypowiedzi kolejnych kapłanów⁴⁷. Cała dyskusja zeszła na bardziej ogól-

⁴² J. Wojciechowski, *Kościół jako budowla*, „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9, s. 227–260. O typach architektonicznych kościołów zob. też F. Burno, *Świątynie nowego...*

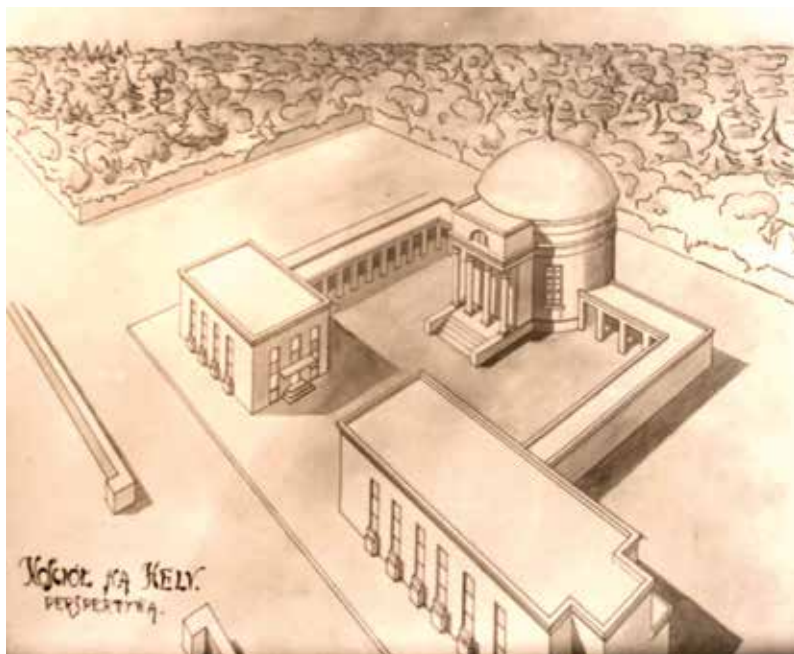
⁴³ APB, UWPT, sygn. 30361, 1929–1931.

⁴⁴ J. Wojciechowski, *Kościół...*, s. 250–258.

⁴⁵ *O nowoczesnej architekturze*, SP 1933, nr 56, 9 III, s. 9.

⁴⁶ Z. Baranowski, *Róża do kozucha czyli barok do gotyku*, WdD 1930, nr 1, s. 4–9.

⁴⁷ M. Ruciński, *Głosy do „Róża do kozucha czyli barok do gotyku”*. *Rozważania niefachowca*, WdD 1930, nr 3, s. 73–78; Z. Baranowski, *Odpowiedź*, ibidem, s. 78–81; L. Nemezy, *Do dyskusji pod znakiem „Róża do kozucha czyli barok do gotyku”*, WdD 1930, nr 4, s. 101–106; [R.] (Ruciński?), *Jeszcze jeden głos w sprawie budownictwa kościelnego*, WdD 1930, nr 5, s. 135–137.



Il. 3–4. Niezrealizowany projekt kościoła Bożego Ciała w Helu z 1929 r. i widok kościoła wzniesionego w latach 1933–1934, wg projektu zmienionego. Autorem obu projektów był arch. Stefan Cybichowski (APB, UWPT, sygn. 30361, k. 61; fot. K. Zimna-Kawecka, 2012)

ny tor – rozpatrywano zasadność stosowania zarówno form historyzujących, jak i modernistycznych, awangardowych, które nazywano tu „konstruktywizmem”. Za wykluczeniem historyzmu z architektury sakralnej opowiedział się stanowczo ekspert od spraw artystycznych ks. Dettloff⁴⁸. Ciekawe stanowisko zajął ks. Lech Nemezy twierdząc, że ocena sztuki i architektury nie może być jednoznaczna, bo wynika ze zróżnicowanego poziomu kultury estetycznej dyskutantów⁴⁹. Książd posiadał duże rozeznanie w analogicznej problematyce w krajach niemieckich. Powołując się na tamtejszą fachową prasę dotyczącą sztuki katolickiej, przytoczył zdanie prof. Jerzego Lilla – naczelnego konserwatora Bawarskiego Muzeum Narodowego – odnośnie współczesnej architektury kościelnej. Naukowiec ten popierał oficjalne stanowisko tamtejszych władz kościelnych oświadczających, iż: „czas czystej imitacji stylów na polu kościelnego budownictwa już minął lub przynajmniej zbliża się do końca”. Biskup Rottenburga zwracał też uwagę, że kościoły zawsze budowano w formach współczesnych dla danego czasu, i były to rozwiązania nowoczesne⁵⁰. Ks. Nemezy również zachęcał, aby architekci tworzyli architekturę sakralną w nowoczesnym stylu: „a taki styl dziś mamy; po z górą 100 latach błąkania się, bezdusznego naśladownictwa, smaku częstokroć horrendalnie spalonego [...] generacja nasza doczekała się tego szczęścia, że jest świadkiem krystalizowania się zasad z elementów tak materialnych jak duchowych na wskroś nowego stylu. Nie ma on dziś jeszcze zbiorowej nazwy; otrzyma ją dopiero wtedy, kiedy ustąpi miejsca znów nowemu. Lecz zasadniczo posiada niezmiernie charakterystyczne cechy, tak że można go już dziś stawić w historii sztuki obok starych [...] stylów. [...] nowy styl ma kolosalne walory estetyczne, czaruje powagą, spokojem olbrzymich płaszczyzn, ciętych często w kryształowe bloki, imponuje masami, jest przy tym celowy, praktyczny, no i w kalkulacji pieniężnej niedrogi [...], gardząc tanimi efektami, jak ornamentyka, komponuje budowlę czy kościół od wewnątrz [...], czyli wychodząc od jego potrzeb i celów”⁵¹. Inni jednak zgłaszali zastrzeżenia do popierania nowoczesnego stylu w świątyniach, gdyż według nich wyrastał z postawy materialistycznej społeczeństwa, które zaczyna pozbawiać się duchowych aspiracji (stąd zamiłowanie do komfortu i prostych form)⁵². Zwracano uwagę, że modernizm może pasować do idei protestanckich, ale nie odpowiada dogmatom katolickim, które wpływają na specyfikę wyglądu kościoła i jego wy-

⁴⁸ S. Dettloff, *Jak ożywić...*, s. 403.

⁴⁹ L. Nemezy, *Do dyskusji...*, s. 101.

⁵⁰ Ibidem, s. 102, 106.

⁵¹ Ibidem, s. 104–105.

⁵² [R.] (Ruciński?), *Jeszcze jeden...*, s. 136.

stroju⁵³. Wreszcie wskazywano na to, że polski krajobraz, zwłaszcza wsi, nie pasuje do modernistycznych brył świątyń⁵⁴. Mimo to ten sam krytyk ocenia formy nowoczesne jako lepsze od historycznych, pod warunkiem, że zostaną zaprojektowane przez wykształconego architekta: „obdarzonego twórczością podporządkowaną idei katolickiej [...]. Wówczas świątynie będą:...działami szczerymi, miłymi i praktycznymi, będą świadectwem, żeśmy budowali i do-budowywali bezpretensjonalnie, będą nosić ślady epoki przejściowej, wzma-gającej się w nową formę piękną”⁵⁵. Ks. Z. Baranowski optował podobnie jak J. Wojciechowski za obiektywnym podejściem do oceny form stylowych i możliwością inspiracji zarówno przeszłością, jak i współczesnością⁵⁶.

Generalnie duchowieństwo doceniało nowoczesną architekturę – pozytywnie oceniono projekty konkursowe na kościół Opatrzności Bożej w War-szawie: „Wszystkie nieomal projekty świadczą o wielkim posunięciu się ar-chitektury nowoczesnej kościelnej w Polsce naprzód”⁵⁷. Prowadzący kronikę nowoczesnej architektury kościelnej w Polsce, ks. M. Ruciński, dostrzegał w modernistycznych budowlach oderwanie się od „balastu” dekoracyjne-go. Podziwiał zarazem architektów-wizjonerów (wymienia m.in. Stanisława Noakowskiego i Adolfa Szyszko-Bohusza), którzy „odczuwali” dawne style i potrafili przekazać ich idee we współczesnych świątyniach. Zwracał jednak uwagę, że w architekturze sakralnej liczą się także względy praktyczne (li-turgia, koszt, konserwacja), zatem nie powinna być ona tylko wizjonerska. Nie popierał mimo to tendencji do stosowania form neohistorycznych, choć doceniał projekty oparte na tzw. motywach „swojskich” – z elementami baro-ku czy renesansu, łamanymi dachami i wydatnymi okapami oraz gzymsami. Formy neoklasyczne uznawał za niechrześcijańskie, gdyż były nawrotem do „pogańskiej starożytności”⁵⁸. Architektura modernistyczna według ks. Ru-cińskiego opierała się na stosowaniu form podstawowych, które są „jasne i praktyczne”, ale też używanych już w przeszłości w budownictwie sakral-nym. Pomimo akceptacji ogólnej zasady rezygnacji z ornamentu, duchowny podkreślał, że: „Ornamentyka plastyczna, wynikająca ze struktury, jest ko-nieczną, a sztuka »czysta« dla sztuki jest przekleństwem dla niej. W budow-

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 137.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Z. Baranowski, *Odpowiedź...*, s. 81.

⁵⁷ *Konkurs na kościół Opatrzności Bożej w Warszawie rozstrzygnięty*, WdD 1932, nr 7–9, s. 247.

⁵⁸ M. Ruciński, *Kronika nowoczesnej architektury kościelnej w Polsce IV*, WdD 1931, nr 7–8, s. 239–242.

nictwie kościelnym plastyka musi być zastosowana, szczególnie ornamentyka symboliczna. Aby tworzyć sztukę religijną, należy posiadać ducha i wiedzę gruntowną religijną, oczywiście przy uzdolnieniu artystycznym"⁵⁹. Opowiadała się za ideą „Gesamtkunstwerk” twierdząc, że: „sama bryła kościoła [...] nie może być symbolem dogmatów wiary, cnót, ale do tego dążyć może malarstwo, rzeźba, ściśle związane z architekturą”⁶⁰.

Kolejnym problemem, który rozważano, była kwestia monumentalności założeń. Ks. Ruciński, dokonując omówienia projektów konkursowych kościoła Opatrzności Bożej w Warszawie, widział tę sprawę nieco inaczej od J. Wojciechowskiego i Konfraterni Artystów z Torunia: „Monumentalnem jest to, co wyobraża trwałość idei. Otóż w jakiegokolwiek formie będzie tu trwałość wyrażona, będzie to forma monumentalna. A idea katolicka jeszcze w narodzie polskim jest trwała”⁶¹. Najważniejsze więc, aby formy były wyrazem współczesnego ducha wierzącego społeczeństwa. Mimo to kapłan podaje wyznaczniki formalne wspierające jego zdaniem poczucie monumentalności architektonicznej: „szlachetne linie i profil, mocna forma, szlachetny materiał, precyzyjne wykończenie każdego szczegółu, forma więcej centralna, a nade wszystko wybitny artyzm. Nie potrzeba kolosu przytłaczającego, ale czegoś stojącego ponad mierność codzienną i przeciętną. I w formie prostej można dać skończone artystycznie dzieło, pełne myśli, uczucia i treści duchowej i indywidualizmu artystycznego danej epoki”⁶². Warto w tym miejscu przytoczyć także wypowiedź inż. Feliksa Niekrasza, który był radcą budowlanym w Urzędzie Wojewódzkim Pomorskim w Toruniu i często współpracował z duchownymi w zakresie opracowywania czy korekt projektów architektonicznych. Uznawał on, iż architektura wśród wszystkich rodzajów sztuki najlepiej obrazuje „duszę narodu”, a więc posiada narodowy charakter. Zadanie to jednak wypełnia szczególnie architektura sakralna, którą charakteryzuje „tożsamość z architekturą całej Polski; przejawia się ona w charakterze rzutu, w jego proporcjach, we wzajemnym stosunku wieży, nawy, absydy, zakrystii”⁶³. Podobne zapatrywania co do wyrazu ducha w sakralnych budowlach prezentował ks. Nemezy – według niego modernistyczne cechy architektury obrazują: „wyraz nowej treści duszy”⁶⁴.

⁵⁹ Idem, *Kronika (...) III.*, WdD 1931, nr 6, s. 186–187.

⁶⁰ Ibidem, s. 187; [R.] (Ruciński?), *Jeszcze jeden...*, s. 136.

⁶¹ M. Ruciński, *Kronika (...) III.*, s. 188.

⁶² Ibidem.

⁶³ F. Niekrasz, *Budownictwo jako wyraz duszy narodu. Refleksje architektoniczne*, cz. I, SP 1924, nr 283, 5 grudnia, s. 5; Idem, *Budownictwo...*, cz. II, SP 1924, nr 284, 6 XII, s. 4.

⁶⁴ L. Nemezy, *Do dyskusji...*, s. 105.

Zadania sztuki sakralnej i współpraca z artystami

W tym czasie organizowano też wystawy sztuki religijnej, które spotykały się z dużym zainteresowaniem, co skrętnie odnotowywano i w świeckiej, i kościelnej prasie. Przy tej okazji dokonywano też oceny sztuki, zwracając uwagę na zalew tanimi i nieposiadającymi większych walorów estetycznych prefabrykatami. Nie bez znaczenia był fakt, że na ziemiach byłej dzielnicy pruskiej i Śląsku sprowadzano je często z Niemiec⁶⁵. Ks. prof. S. Dettloff nazywał je: „bezwartościowymi nowotworami fabrycznymi [...], pozbawionymi: [...] duchowej z Kościołem łączności, namiastki prawdziwej, głęboko odczutej twórczości artystycznej”⁶⁶. Wielokrotnie ponawiano propozycje stworzenia wystawy sztuki sakralnej, która przedstawiałaby nowatorskie rozwiązania na najwyższym poziomie i obejmowała całokształt zagadnień artystycznych, pokazując dodatkowo najlepsze przykłady zabytków sztuki. Aby trafiła do ogółu społeczeństwa miała być uzupełniona wystawami regionalnymi. Powoływano się przy tym na analogiczną wystawę w Niemczech. Ks. Dettloff proponował zestawić dobre dzieła ze zgromadzonymi w osobnej sali eksponatami pozbawionymi wartości artystyczno-estetycznych. Dzięki temu ekspozycja pełniłaby rolę edukacyjną, ukazując, jak dekorować nie należy⁶⁷.

Recenzji wystawy prac sztuki sakralnej Szkoły Zdobniczej w Poznaniu w 1931 r. dokonał ks. M. Ruciński⁶⁸. Docenił w prezentowanych modelach logikę i umiejętność budowy brył⁶⁹. Szczególną uwagę zwrócił na kilimy i gobeliny oraz efektowną ceramikę – zwłaszcza w zastosowaniu ołtarzowym majoliki i glazury; uderzyła go natomiast mała ilość projektów prospektów ołtarzowych i złotnictwa⁷⁰. Pozytywnie ocenił dział malarstwa dekoracyjnego i witrażownictwa, gdzie zaprezentowano szereg projektów wykonanych pod kierunkiem prof. Wiktora Gosienieckiego, co duchowny podsumował w następujący sposób: „wznowienie twórczości w kierunku sztuki kościelnej świadczy o wyższych aspiracjach uczniów i profesora, którzy dobrze rozumieją, że tak dziś, jak dawniej najwięksi nawet artyści świata mieli sobie za szczyt i chlubę poświęcać swe największe napięcia woli i fantazji artystycznej

⁶⁵ A. Schroeder, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 11, s. 406.

⁶⁶ S. Dettloff, *Dlaczego giną zabytki kościelne II*, WdD 1933, nr 4–6, s. 146.

⁶⁷ S. Dettloff, *Jak ożywić...*, s. 401–403.

⁶⁸ M. Ruciński, *Zdobnictwo kościelne na wystawie uczniowskiej Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu*, WdD 1931, nr 9, s. 269–275.

⁶⁹ Ibidem, s. 270.

⁷⁰ Ibidem, s. 270–273.

kościółowi i sztuce kościelnej, która była wyrazem nie tylko wiary i nastroju religijnego, ale idei ogólnie panującej i nie zanikającej nauki katolickiej⁷¹.

Powyzsza opinia kapłana była wyrazem stanowiska większej części duchowieństwa, które niejednokrotnie zwracało uwagę, że kościół jest nie tylko miejscem religijnym, ale też „rodzajem muzeum, gdzie kształtuje się [...] smak i poczucie piękna!”⁷². Sztuka sakralna musi więc odznaczać się wybitnymi wartościami artystycznymi, zatem decydować o niej powinni duchowni i wykształceni artyści. Ks. Dettloff podkreślał też, że nie należy podporządkowywać się ściśle gustom parafian, którzy w fabrykacjach widzą tylko efekt nowości, ale nie posiadają „własnego ugruntowanego sądu co do istotnych wartości artystycznych”. Przypominał, że „podnosił Kościół wiernych swych zawsze od początków swego istnienia ku najwyższemu szczytom sztuki, a nie poświęcał jej brakowi artystycznego wykształcenia tłumu”⁷³. Na poparcie przytoczył przykład pomnika Najświętszego Serca Jezusa (NSJ) w Poznaniu, wykonany w stylistyce modernistycznej, która nie przeszkadzała wiernym w modlitwach. O możliwościach dostosowania sztuki sakralnej do współczesności świadczył też według profesora obraz Matki Boskiej w otoczeniu samolotów, w kościele garnizonowym w Poznaniu. Wskazywało to według duchownego na to, że: „Kościół w życiu swym duchowym całym idzie z postępem, dostosowując się do niego we wszystkich dziedzinach swej działalności”⁷⁴. W podobnym tonie wypowiadał się ks. M. Ruciński podkreślając, że sztuka chrześcijańska jest najważniejsza w swojej treści, zatem może być realizowana przez różne zabiegi formalne: „[...] i dlatego Kościół mógł każdy styl prawdziwy klasyczny dostosować do swych potrzeb”⁷⁵. O to apelował również konserwator okręgowy Witold Dalbor na łamach katolickiej prasy, przypominając, że w przeszłości (pominąwszy wiek dziewiętnasty) dawne sprzęty i dzieła sztuki o dużych wartościach artystycznych zastępowano kolejnymi arcydziełami⁷⁶. Według części dyskutantów to kapłani byli najbardziej uprawnieni do decydowania o charakterze nowej sztuki sakralnej: [...] do odczucia w projekcie cech, właściwych kościołowi katolickiemu”⁷⁷. Ks. Ruciński uznawał jednak, podobnie jak władze kurii, że najlepszym rozwiązaniem jest

⁷¹ Ibidem, s. 273.

⁷² A. Schroeder, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 11, s. 406.

⁷³ S. Dettloff, *Dlaczego (...) II*, s. 148.

⁷⁴ Idem, *Jak ożywić...*, s. 397–398.

⁷⁵ M. Ruciński, *Kronika (...) III*, s. 187.

⁷⁶ W. Dalbor, *Z dziedziny konserwacji zabytków kościelnych*, WdD 1932, nr 7–9, s. 242.

⁷⁷ [R.] (Ruciński?), *Jeszcze jeden...*, s. 136.

kolegialne decydowanie zespołu fachowców i duchownych⁷⁸. Ks. Baranowski dowodził natomiast, że księża powinni wziąć odpowiedzialność za kształt nowej sztuki i architektury, gdyż sztuka kościelna: „to nie jest tylko cichy hołd, złożony Bogu przez fachowca, to jest także czyn wyrastający z pobożności ludu, z gorliwości i umiłowań artystycznych kapłanów naszych”⁷⁹. Na poparcie tego można przywołać przykład skrytykowania przez proboszcza w Wielkim Czystem projektów nowych sprzętów kościelnych, gdyż nie uwzględniały one potrzeb parafii i nie były dostosowane do jej wnętrza⁸⁰.

Za współpracą artystów z duchownymi opowiadały się oba środowiska, widząc w niej bodziec do rozwoju sztuki religijnej w całej Polsce⁸¹. Współpraca miała oscylować wokół wykształcenia artystycznego i technicznego malarzy i restauratorów sztuki kościelnej, oraz poprzez dokształcenie kulturalne społeczeństwa⁸². Ks. prof. S. Dettloff zaproponował ogłoszenie kilku konkursów na małe dewocjalia (obrazki-pamiątki Pierwszej Komunii Św., obrazki ścienne do użytku domowego) wśród młodych artystów, aby stworzyli nowoczesne ujęcia tradycyjnych tematów religijnych⁸³. Księża w swych wypowiedziach zwracali uwagę, by powierzać projekty wykształconym architektom i artystom oraz organizować konkursy zamknięte w uzgodnieniu z konserwatorami. Kładziono nacisk na prowadzenie nadzoru wykonawczego przez projektantów prowadzonych prac. Należało m.in. wykonywać tzw. próby kolorów i oświetlenia⁸⁴. Wielokrotnie na Pomorzu i w Wielkopolsce dochodziło jednak do sytuacji samowolnego powierzania przez zarządy kościelne prac malarskich niewykwalifikowanym robotnikom, którzy zatwierdzone przez władze projekty artystów wykonywali niewłaściwie. Konserwator ocenił poziom efektów takich działań w gotyckim kościele w Golubiu, jako: „wyjątkowo niski, [...] nie [...] możliwym do utrzymania nie tylko we wnętrzu zabytkowej świątyni chrześcijańskiej, lecz w jakimkolwiek kulturalnym wnętrzu”⁸⁵.

⁷⁸ M. Ruciński, *Głosy do...*, s. 74, 77.

⁷⁹ Z. Baranowski, *Odpowiedź...*, s. 81.

⁸⁰ Jak donosił proboszcz: ołtarz główny był za wąski i niski, boczny ołtarz nie liczył się z szerokością miejsca; chrzcielnica nie mogła być odbudowana wg przygotowanego szkicu; balustrada tralkowa miała zbyt duże obramowanie. Por. APB, UWPT, sygn. 24120, k. 175–177: 21 VI 1932 r.; k. 183–184: 24 VIII 1932 r.

⁸¹ A. Schroeder, op.cit., s. 406.

⁸² S. Dettloff, *O szatę (...) II*, s. 53–54; Idem, *Jak ożywić...*, s. 399.

⁸³ Ibidem, s. 398.

⁸⁴ Idem, *O szatę (...) I*, s. 13–15.

⁸⁵ APB, UWPT, sygn. 24588, k. 47: 30 IX 1937 r.

Wyposażenie i wystrój kościołów

W czasopismach poświęconych sztuce i kulturze rzadko ukazywały się ilustracje projektów sprzętów liturgicznych czy wyposażenia obiektów sakralnych, głównie dotyczyły one witraży i polichromii⁸⁶. Najczęściej zamieszczano projekty najbardziej znanych twórców np. plany drewnianych ołtarzy dla kościoła w Laszkach autorstwa Bogdana Tretera, których modernistyczną formę określono jako przemyślaną architektonicznie i konstrukcyjnie, odznaczającą się wytwornością i nowoczesnym ujęciem, z umiejętnym wyzyskaniem naturalnych walorów drewna i metalu⁸⁷. Na łamach czasopisma „Wiadomości dla Duchowieństwa” zachęcano artystów do nadsyłania fotografii własnych prac⁸⁸. W prasie międzywojennej można też znaleźć wiele krytycznych uwag odnoszących do współczesnego malarstwa monumentalnego o charakterze religijnym⁸⁹. Ubolewano, że niewielu artystów poszukiwało nowych rozwiązań formalnych, trzymając się bezpiecznej tradycji malarstwa matejkowskich polichromii kościoła Mariackiego i metod wypracowanych w początkach dwudziestego wieku⁹⁰.

Problematyka związana z wprowadzaniem nowej polichromii do zabytkowych wnętrz sakralnych jest zbyt szeroka, by omówić ją w ramach niniejszego wywodu. Wypada natomiast wspomnieć, że władze konserwatorskie oceniające te projekty polecały, aby w małych prowincjonalnych kościołach stosować jedynie jednotonowe wymalowanie wnętrz, które miało stanowić tło dla zabytkowych ołtarzy i dzieł sztuki. Zezwalano na ornamenty w podłuczach łuków, obramieniach otworów okiennych oraz na żebrach i wysklepkach wzdłuż żeber sklepiennych. Prace polecano powierzać tylko doświadczonym artystom, którzy specjalizowali się w remontach konserwatorskich. Inne były natomiast oczekiwania parafian i proboszczów – chcieli oni jak najokazalej odnowić własną świątynię. Powoływano się przy tym na względy religijne i społeczne, np. zgłaszając projekt odrestaurowania wnętrza ko-

⁸⁶ M. in. projekty neoromańskich chrzcielnic i kropielnic czy zmodernizowanych w formie konfesjonatów autorstwa Henryka Kunzeka, „Rzeczy Piękne” (dalej RP) 1928, nr 10, s. 106–110; opis polichromii i sprzętów wykonanych przez Wojciecha Durka i Ignacego Zelka do kościoła św. Katarzyny w Toruniu, *Kościół garnizonowy w Toruniu*, SP 1927, nr 59, 13 III, s. 9.

⁸⁷ K. Witkiewicz, *Ołtarze Bogdana Tretera*, RP 1929, nr 3, s. 71 i n.

⁸⁸ M. Ruciński, *Zdobnictwo...*, s. 275.

⁸⁹ W sprawie międzywojennych polichromii na Pomorzu, por.: K. Zimna-Kawecka, *Twórczość artystyczna wobec zasad ochrony zabytków w okresie II RP na Pomorzu w okresie międzywojennym*, [w:] *Studia z historii sztuki polskiej XIX-XX wieku. Ikonografia malarstwa religijnego czasów porozbiorowych. Kolor w architekturze historycznej*, red. B. M. Gawęcka, A. Jankowski, Bydgoszcz 2017, s. 177–196.

⁹⁰ S. Dettloff, *Depopulatio...*, s. 313–314.

ścioła w Kiełbasinie uzasadniano, że: „obecny stan zaniedbania nie godzi się z powagą kościoła i działać musi ujemnie na religijne uczucia parafian, ludzi przeważnie prostych”⁹¹. Często zatem uzyskane efekty mniej lub bardziej dekoracyjnej polichromii były wynikiem podjętego kompromisu obu stron⁹². Kolorystyka i forma malatur zależała od charakteru wnętrza i zgodnie z założeniami miała posiadać charakter współczesny. Artyści posługiwali się jednak najczęściej wspomnianymi sprawdzonymi motywami sztuki secesyjnej oraz jaskrawymi barwami, wzorowanymi na polichromii kościoła Mariackiego, zaprojektowanej przez Jana Matejkę. Stosowano kontur, linię płynną lub geometryzację motywów. Nurt ten cieszył się niezmiennie popularnością przez cały okres międzywojenny. Uzyskane efekty początkowo często raziły swoją tonacją, jednak zyskiwały z czasem powszechną akceptację. Konserwatorzy byli ostrożni w zatwierdzaniu tego typu realizacji (jak np. w farze bydgoskiej), gdyż zmieniały one zupełnie wartości estetyczne zabytku, narzucając własną kategorię artystyczną⁹³. Władze państwowe i kuria były natomiast zgodne co do tego, aby w ornamentyce nawiązywać do motywów „polskich”, zwłaszcza sztuki ludowej Pomorza, Wielkopolski i Kaszub, oraz symboli narodowych [il. 5–6]. Potwierdzają to realizacje np. w farze w Bydgoszczy, w kościele w Swarzewie, Przecznie czy kościele garnizonowym w Grudziądzu⁹⁴. Równolegle wykonywano też aranżacje oparte o formy tradycyjne.

Nad upadkiem sakralnego malarstwa monumentalnego ubolewano na forum publicznym na terenie całej Polski. Warszawski malarz i grafik Franciszek Bartoszek określał tą kategorię sztuki jako „chaotyczny eklektyzm”⁹⁵. Oczywiście zdarzały się dzieła wybitne, jak choćby projekty i realizacje Zofii Stryjeńskiej⁹⁶. Przy okazji przedstawienia walorów polichromii autorstwa Zygmunta Millego głos zabrał też na łamach „Rzeczy Pięknych” ks. dr T. Kruszyński. Zauważył konieczność sięgania w sztuce religijnej do tradycji: „W sztuce kościelnej zmiany wprowadzane przez nowe prądy artystyczne nie mogą

⁹¹ Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta m. Torunia D, sygn. 2687, k. 63: 15 Vi 1925 r.

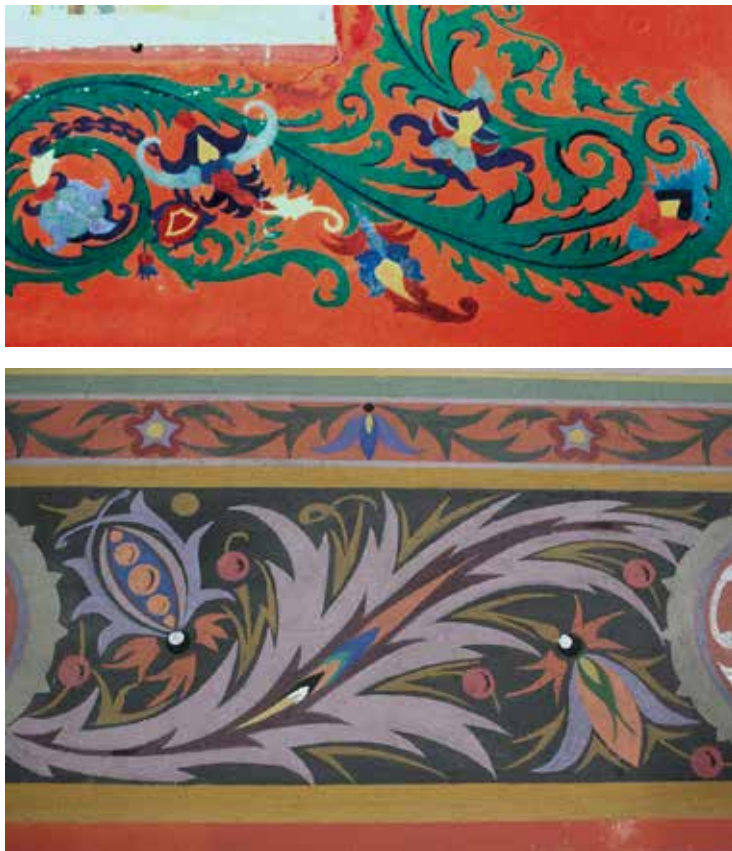
⁹² K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, rozdział IV, passim; Eadem, *Twórczość artystyczna...*

⁹³ Ibidem. Skrytykowano w ten sposób polichromię fary w Chełmnie czy kościoła NMP w Toruniu. E. Gros, *W sprawie odnawiania kościołów na Pomorzu*, cz. I-III; *Dokończenie*, „Dzień Pomorski” (dalej: DP) 1932, nr 231, 7 X, s. 7; nr 232, 8 X, s. 7, nr 233, 9 X, s. 9; nr 234, 11 X, s. 5; *W obronie zabytków na Pomorzu*, DP 1931, nr 163, 19 VII, s. 6.

⁹⁴ Por. APB, UWPT, sygn. II 693; sygn. 24555, k. 649: 17 V 1938 r.; sygn. 24608, passim 1920–1931.

⁹⁵ F. Bartoszek, *Malarstwo monumentalne jest potrzebne*, „Arkady” 1939, nr 3, s. 123.

⁹⁶ Por. np. M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. I. Rząśnicka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 28, 38, 45–46.



Il. 5–6. Fragmenty polichromii z motywami ludowymi z lat 20. i 30. XX w. z dawnego kościoła farnego (ob. katedry) w Bydgoszczy (aut. Henryk Nostitz-Jackowski) i kościoła w Swarzewie (aut. Leon i Władysław Drapiewscy) (fot. K. Zimna-Kawecka 2014, 2012)

być tak częste, ani tak szybkie, jak w sztuce świeckiej, gdyż Kościół nie może odstąpić w zupełności od owych prastarych tradycji, jeżeli nie chce ulec zupełnemu zeświecczeniu⁹⁷. Jednocześnie skrytykował „schematyzm” i „konserwatywizm” wyrazu artystycznego Kościoła obrządku wschodniego: „gdyż rzeczy stale powtarzane, przestają działać na widza, a odebranie artyście możliwości rozwoju nowych form, zabija jego zdolności⁹⁸. Projekty Millego

⁹⁷ T. Kruszyński, *Polichromie kościelne Zygmunta Millego*, „Rzeczy Piękne” 1930, nr 4–6, s. 79.

⁹⁸ Ibidem.

oceniał wysoko, zwłaszcza przyjętą ornamentalno-symboliczną formę, żywe kolory i wyraźną linię rysunku, podkreślającą w sposób umiejętny architekturę wnętrza świątyni. Przeciwno jaskrawym kolorom polichromii zabytkowego kościoła w Magnuszewicach opowiadał się zaś ks. Dettloff⁹⁹. Uznał on, iż wartość wnętrza została zatracona przez krzykliwe tony i „pospolite” motywy. Wprowadzona kolorystyka stanowiła nieodpowiednie tło dla zabytkowego wyposażenia, które „ginęło” zdominowane nową malaturą¹⁰⁰. Z kolei ks. Z. Baranowski, krytykując współczesne polichromie zabytkowych kościołów poznańskich, pytał retorycznie: „Czemu to niektórzy artyści boją się mocnych barw na szkłe, a nie boją się jaskrawych kolorów na ścianach?”¹⁰¹. Ks. Dettloff wskazywał na brak przygotowania artystów do projektowania polichromii kościołów, zwłaszcza w zakresie malarstwa figuralnego, na miarę Stanisława Wyspiańskiego czy Jana Matejki, co miało skutkować tymczasowym wymalowywaniem wnętrza jedno- lub dwutonowo¹⁰². Uważał, że malarze nie orientują się w symbolice kościelnej: „tak niezmiernie głębokiej i nastęrczającej taką niewyczerpaną ilość istotnie poważnych motywów dekoracyjnych”¹⁰³. Jako ekspert profesor polecał, aby ornamentykę i bogatszą formę wprowadzać na wielkich pustych płaszczyznach, które nie posiadają wyrazistych podziałów architektonicznych, gdyż dzięki takim zabiegom uzyskają one tektoniczny rytm¹⁰⁴. Na brak umiejętności technicznych artystów, zwłaszcza w technice fresku, zwrócił też uwagę ks. Ruciński, podczas omawiania projektów zgromadzonych na wystawie sztuki sakralnej Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu: „Pewien brak poczucia i znajomości techniki można zauważyć na wystawie, a jeszcze bardziej odczuwa go wielu zacnych duchownych, którym zatruła życie ignorancja różnych »mistrzów« wybitnych i polecanych [...], powodująca niszczenie, łamanie i odpadanie niedawno wykończonych malatur”¹⁰⁵.

⁹⁹ S. Dettloff, *Nasze zabytki kościelne. Kościół w Magnuszewicach*, WdD 1933, nr 10–12, s. 282.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 282–285.

¹⁰¹ Z. Baranowski, *Róża do kozucha...*, s. 8.

¹⁰² S. Dettloff, *O szatę (...) II*, s. 46–49.

¹⁰³ Ibidem, s. 47.

¹⁰⁴ S. Dettloff, *O szatę (...) I*, s. 18–19.

¹⁰⁵ M. Ruciński, *Zdobnictwo...*, s. 275.

Wyposażenie kościołów

Nowe wyposażenie kościołów starano się dostosowywać pod względem kolorystyki i formy do wnętrza, ale tak jak w przypadku pozostałych kategorii sztuki, także i ono miało odzwierciedlać współczesne tendencje artystyczne. Jednak podobnie jak w architekturze, najczęściej ograniczano się tylko do zmodernizowania form historyzujących. Często też nowe sprzęty projektowano w formach neostylowych. Czasami miało to swoje uzasadnienie – gdy sąsiadowały z zabytkowymi elementami wyposażenia lub umieszczano je w zabytkowych wnętrzach, chcąc zintegrować całość pod względem estetycznym¹⁰⁶. Brak śmiałych nowoczesnych rozwiązań wynikał również z oczekiwań lokalnej społeczności i duchownych, zwłaszcza w małych miejscowościach. Sztuka tradycyjna była im po prostu bliższa. Niejednokrotnie przeważały też koszty – zamawiano więc tańsze, produkowane masowo fabrykaty, zwłaszcza stacje Drogi Krzyżowej, które nie posiadały indywidualnego charakteru. Oczywiście od tej reguły istniały wyjątki – jak zaprojektowane wyposażenie do kościoła św. Katarzyny w Toruniu czy św. Józefa w Poznaniu¹⁰⁷. Stypizowane projekty z możliwością drobnych zmian oferowała działająca w ramach Drukarni i Księgarni św. Wojciecha w Poznaniu – Fabryka Sprzętów Kościelnych. W latach 30. nastąpił jej znaczny rozwój dzięki zatrudnieniu rzeźbiarzy i architektów, którzy zaczęli wykonywać zindywidualizowane projekty o wysokim poziomie artystycznym¹⁰⁸. Budynki modernistyczne otrzymywały ołtarze, konfesjonały i ambony w bardziej uproszczonej formie. Wykonywali je najczęściej architekci – autorzy planów kościoła, co było zgodne z powszechnymi wytycznymi projektowania architektury sakralnej.

Charakterystyczne stanowisko duchownych najlepiej ilustruje przykład zamówienia nowego wyposażenia do kościoła w Glesnie. Proboszcz z przedstawionych mu różnych rozwiązań ołtarzy – dwóch modernistycznych i neobarokowego – wybrał ten historyzujący, choć trzeba przyznać, że zaprojektowany przez architekta, na zamówienie we wspomnianej Drukarni św. Wojciecha, i odznaczający się wysokim poziomem artystycznym¹⁰⁹ [il. 7–8].

¹⁰⁶ Do zabytkowych ołtarzy nakazano np. dostosować zamówione obrazy przez parafię św. Mateusza w Starogardzie. Por. APB, UWPT, sygn. 3667, 1929–1930.

¹⁰⁷ M. Stocka, A. Klim, *Kościół garnizonowy p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Toruniu*, Toruń 1997, s. 15.

¹⁰⁸ Wcześniej, katalogowe realizacje były, wg fachowców, pozbawione większych wartości artystycznych, APB, UWPT, sygn. 3643, k. 23: 16 VIII 1928 r.; sygn. 3767, k. 357–358: 17 XI 1932 r.; APB, Parafia katolicka Glesno, pow. Wyrzysk 1610–1939, sygn. 61. Zob. też T. Nowiński, *Artystyczny sprzęt w kościołach*, „Tęcza” 1937, nr 2, s. 71–72.

¹⁰⁹ APB, Parafia katolicka Glesno, pow. Wyrzysk 1610–1939, sygn. 56–62.



Il. 7–8. Projekty głównego ołtarza dla kościoła parafialnego p.w. św. Jadwigi w Gleśnie (pow. piłski). Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha w Poznaniu, Oddział Fabryka Sprzętów Kościelnych, 1935 i 1936 r. (APB, Akta parafii w Gleśnie, pow. wyrzyski, sygn. 61, b. k.)

Władze konserwatorskie w takich przypadkach zalecały chociaż uproszczenie form dekoracyjnych. Zazwyczaj jednak obiekty były już zamówione lub ustawione we wnętrzu i jeżeli nie stanowiły ewidentnie złej realizacji, urzędnicy państwowi nie wnosili sprzeciwu, proponując tylko drobne korekty¹¹⁰.

¹¹⁰ Por. projekty z APB, UWPT, Dokumentacja Techniczna, sygn. II 649: Strzecz; UWPT, sygn. 3396: Odry; sygn. 3534: Niedamowo; sygn. 24103, k. 302–203: kościół św. Józefa w Tczewie; sygn. 24144: Gwiżdżyny.

Pomniki sakralne

Ostatnim elementem związanym ze sztuką sakralną, który posiadał zarazem dużą siłę społecznego oddziaływania, były pomniki. W okresie międzywojennym krajobraz polski wypełniał się stawianymi masowo figurami wyobrażającymi Matkę Boską (MB)¹¹¹, Chrystusa Króla¹¹² czy Najświętsze Serce Jezusa. Uzupełniały je tzw. Boże Męki – przydrożne kapliczki z figurami Maryi, Chrystusa, świętych lub z prostymi krzyżami. Stawiano je jako wotum dziękczynne za odzyskanie niepodległości¹¹³ oraz w związku z wydarzeniami kościelnymi i politycznymi – w 1921 r. nastąpiło bowiem poświęcenie narodu polskiego opiece Serca Jezusowego¹¹⁴, a w 1920 r. Episkopat Polski obrał Matkę Boską ponownie Królową Polski, co miało związek z odparciem bolszewików; w 1925 r. papież ustanowił święto Chrystusa Króla. Ludność każdej miejscowości chciała ufundować zatem przynajmniej jeden z tych pomników.

Ich formę artystyczną oceniał konserwator okręgowy w oparciu o *Dekret o zatwierdzeniu projektów pomników ze stanowiska artystycznego z 1919 r.* Wiele z nich stawiano jednak tylko na podstawie pozytywnej opinii proboszcza lub urzędników kurii. Często oceniane były następnie przez fachowców jako pozbawione walorów estetycznych, stanowiąc niejednokrotnie prefabrykaty katalogowe lub dzieła niewykształconych osób, a nie autorskie projekty artystów. Działo się tak m.in. ze względu na nieprzejrzystość treści art. 6 dekretu, który wyłączał spod kurateli konserwatorów pomniki sakralne i sepulkralne na cmentarzach oraz wewnątrz świątyń, jeżeli były umieszczone tam przez osoby prywatne, z własnych środków, ku pamięci rodziny lub samych fundatorów, albo służąc wyłącznie celom kultu religijnego. Z zaopiniowania pod względem artystycznym zwolniono też posągi i tablice stanowiące ornament budynku, jeśli były uwzględnione w zatwierdzonym projekcie bu-

¹¹¹ APB, UWPT, sygn. 24749, 10 II 1938 r.; sygn. 24746, 24 IV 1936 r.; sygn. 24751, 20 IV 1939 r. Figura MB w Bukowcu (pow. brodnicki); projekt MB Królowej Korony Polskiej (dalej KKP) w Grudziądzu; figury MB KKP w Żukowie; figury MB KKP w Sulęczynie (pow. kartuski); figura MB KKP w Sierakowicach, Demlinie (pow. starogardzki), kapliczka MB w Więckowach (pow. starogardzki). Por. AAN, MWRiOP, sygn. 7029, k. 12:

⁵ sprawozdanie I kw. 1931 r.; APB, UWPT, sygn. 24747, 31 VIII 1937 r.; sygn. 24578, k. 73: 29–31 VIII 1932 r.; sygn. 24564, k. 56: 22 V 1929 r.; k. 145, 176: 5 XI 1929, 9–12 IV 1930 r.

¹¹² W Lisnowie, 1939; w Szczepankach (pow. grudziądzki), 1928 r. Por. APB, UWPT, sygn. 24751, 30 III 1938 r.; sygn. 24564, k. 15: Sprawozdanie konserwatora za rok 1928.

¹¹³ Takie argumenty otrzymywały wnioski nie tylko z pocz. l. 20., ale np. z 1937 r., jak projekt postawienia we wsi Chwarzenko (pow. kartuski) kapliczki Bożej Męki z figurami NSJ, MB i św. Izydora. Por. APB, UWPT, sygn. 24596, 10 V-3 VII 1937 r.

¹¹⁴ *Poświęcenie narodu opiece Serca Jezusowego*, KP 1921, nr 128, 8 VI, s. 4.

dowlanym¹¹⁵. Dopiero po wielu interwencjach MWRiOP wyjaśniło sytuację, nakazując zgłaszanie do oceny artystycznej wszystkich projektów monumentów i figur, które miały stanąć w miejscu publicznym. Władze kurii skłaniały się w tym względzie do współpracy z konserwatorami, np. KBCh zgodziła się wstrzymać swoją kanoniczną akceptację projektów, do czasu uzyskania opinii władzy konserwatorskiej¹¹⁶.

Oceny projektów dokonywano pod względem formy, materiału, ekspozycji w otoczeniu, ale też np. układu i charakteru czcionki napisów na tablicach pamiątkowych¹¹⁷. Konserwatorzy wnosili o stosowanie prostych form i szlachetnego materiału budowlanego, które powodowały zwiększenie reprezentacyjności obiektu¹¹⁸. U twórców apelowano o indywidualizację rozwiązań i niekopiowanie własnych projektów – takie upomnienie otrzymał np. Mikołaj Cichosz z Pelplina¹¹⁹. Podobnie jak we wcześniejszych przypadkach wskazywano, aby pomniki projektowali wykwalifikowani artyści-rzeźbiarze i architekci. Analiza materiałów pokazuje, że takie realizacje nie należały niestety do codziennej praktyki. W związku z tym figury i kapliczki prezentowały głównie formy tradycyjne, a stylistyka modernistyczna należała w ich przypadku do rzadkości. Tendencja zaczęła ulegać zmianie w latach trzydziestych, kiedy figury częściej otrzymywały zgeometryzowane, pryzmatyczne formy. Wizerunki twarzy posiadały uproszczone rysy, ale nadal zachowywały tradycyjny charakter¹²⁰. Popularne były motywy ludowe, co obrazuje przykład pomnika Chrystusa Króla w Borsku [il. 9–10]; jego cokół ozdobiono stylizowanymi kaszubskimi motywami kwiatów¹²¹.

Duchowni, niewyedukowani w tej materii, zadowalali się często realizacjami o niskim poziomie estetycznym, zwracając uwagę tylko na kontekst

¹¹⁵ *Dekret Naczelnika Państwa z dn. 3 I 1919 r.*, Dz.Pr.P.P. z 1919 r. Nr 5 poz. 93 art. 6; *Rozporządzenie Rady Ministrów z dn. 20 II 1922 r.*, Dz.U. z 1922 r. Nr 14 poz. 123; APB, UWPT, sygn. 24578, k. 175, WD do MWRiOP, z dn. 13 VI 1933 r.; sygn. 24737, k. 93; 24528, k. 13–14, 213–215; K. Zimna-Kawecka, *Ochrona zabytków i organizacja urzędów konserwatorskich w Polsce okresu międzywojennego (na przykładzie woj. pomorskiego), a unormowania Ustawy z dn. 23 VII 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010, nr 27, s. 128–129.

¹¹⁶ APB, UWPT, sygn. 24528, k. 215: 3 XI 1925 r.

¹¹⁷ Por. np. APB, UWPT, sygn. 24750, 3 VIII, 23 IX 1938 r.; sygn. 24749, 6 VIII 1937 r.; 24 VI 1937 r.

¹¹⁸ Np. projekt kapliczki w Dąbrówce (pow. brodnicki) czy figury NSJ w Skórczu. Por. APB, UWPT, sygn. 24743, k. 53–54: 10 VIII 1935 r.; sygn. 24546, k. 83: 15 I 1923 r. Por. *Ibidem*, sygn. 24751, 14 III 1939 r.

¹¹⁹ APB, UWPT, sygn. 24751, 20 IV 1939 r.

¹²⁰ Np. figura NSJ w Klonowie (pow. tucholski). Por. APB, UWPT, sygn. 24748, 3 III-3 V 1937 r.

¹²¹ APB, UWPT, sygn. 24746, IV 1935 r.

religijny. Sporadycznie kapłanów zapoznawano z projektami krzyży czy kapliczek poprzez publikację ich np. w czasopiśmie „Wiadomości dla Duchowieństwa”. Prezentowano tam jednak najczęściej motywy i elementy określane jako „swojskie” – o charakterze ludowym, drewniane, barokizujące¹²². Ciekawą formą edukacji księży w sprawach estetyki pomników była wypowiedź architekta Mariana Andrzejewskiego, przytaczającego na łamach wspomnianego miesięcznika zestawienia pierwotnej wersji i realizacji dwóch projektów: figury Matki Boskiej na kolumnie i tzw. Bożej Męki (kapliczki przydrożnej). Konkludując wprowadzone zmiany dowodził on, że współpraca pomiędzy specjalistami-projektantami a władzą duchowną i nadzorującymi urzędnikami przynosi pozytywne efekty w postaci podniesienia walorów estetycznych w przestrzeni publicznej¹²³.

Na łamach prasy można znaleźć negatywne opinie o formach figur przydrożnych wypowiedziane również przez duchownych¹²⁴. Głos w dyskusji zabrał ks. Z. Baranowski. Odpowiadając na artykuł ks. Dettloffa wskazującego, że modernistyczna figura NSJ w Poznaniu doskonale pełni swoją funkcję i została zaakceptowana przez społeczeństwo, dokonał własnej oceny tego dzieła. Uznał, że pomniki o wymowie religijnej nie powinny wyrażać tylko walorów estetycznych, ale też uczucia religijne i narodowe¹²⁵. Przedstawiona postać Jezusa jego zdaniem sprawiała wrażenie „smutku”, „ubóstwa” i „przygnębienia”, które nie tylko było nieodpowiednie dla typu ikonograficznego, ale też mogło wywoływać negatywne uczucia u wiernych.

Zakończenie

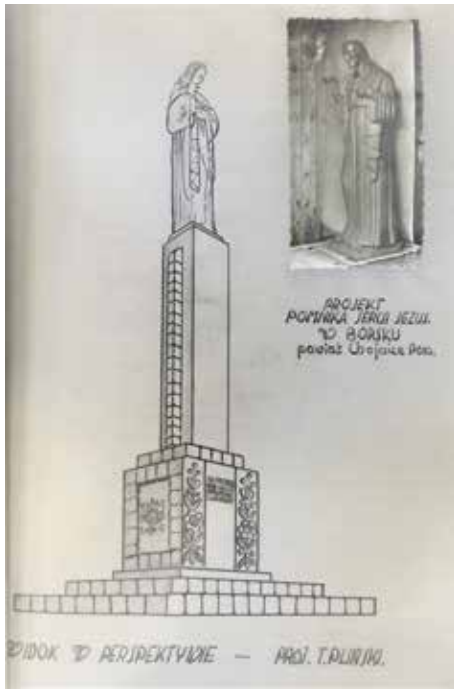
Łamy niniejszego rozdziału nie wyczerpują postawionego na początku tematu – ukazania różnych stanowisk duchownych wobec współczesnej im sztuki sakralnej w okresie trwania II Rzeczypospolitej. Przytoczone jednak głosy prowadzonej publicznie dyskusji, jak i analiza materiałów źródłowych, ukazują złożoność całej problematyki związanej z oceną sztuki sakralnej tamtych czasów. Co istotne, wbrew powszechnej opinii księży nie krytykowali nowych, awangardowych prądów artystycznych, raczej reprezentowali ostrożną postawę we wprowadzaniu niesprawdzonych rozwiązań do budynków odznaczających się specjalnym charakterem – a do takich należały kościoły.

¹²² WdD 1931, nr 1, s. 23–24; nr 3, s. 75–76; 1932, nr 1, s. 22–23

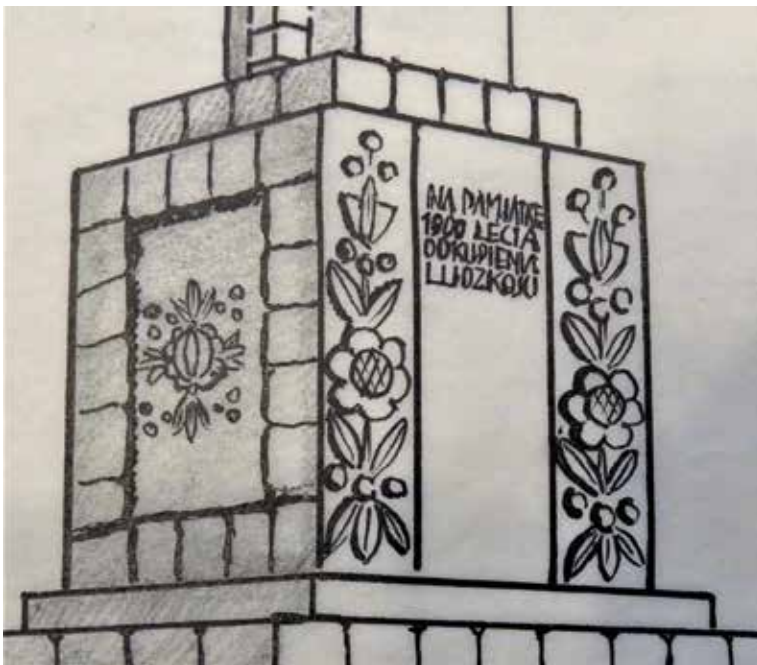
¹²³ M. Andrzejewski, *W obronie piękności kraju*, WdD 1927, nr 12, s. 369–373.

¹²⁴ S. Dettloff, *Jak ożywić...*, s. 400–401.

¹²⁵ Z. Baranowski, *W sprawie pomnika Serca Jezusowego*, WdD 1931, nr 3, s. 69–70.



Il. 9–10 Projekt pomnika Najświętszego Serca Jezusa w Borsku (pow. chojnicki) autorstwa T. Plińskiego, 1935 r. Na cokole sztukatorskie kaszubskie motywy kwiatowe (APB, UWPT, sygn. 24743, k. 73)



Budowle te były ważne i dla uczuć religijnych lokalnych społeczności, i dla wspomnianej polityki narodowościowej realizowanej przez władze. Stanowisko to było zresztą zgodne z opiniami architektów i konserwatorów zabytków.

Na forum publicznym zarówno środowiska świeckich znawców architektury, jak i duchownych, zastanawiały się nad charakterem „monumentalności” budowli. Księża zachęcali przy tym grono twórców do świadomych poszukiwań formalnych nowoczesnego polskiego patriotyzmu, opartego na religii katolickiej. W tych rozważaniach widać również żywe zainteresowanie księży zmianami kulturalnymi zachodzącymi w Europie i tendencjami nowoczesnej sztuki sakralnej poza granicami Polski¹²⁶. Niektóre z nich odbierano pozytywnie, ale do części wnoszono zastrzeżenia, zauważając konieczność podkreślenia za pomocą sztuki różnicy pomiędzy wyznaniem katolickim a protestanckim. Duchowni wskazywali też możliwość osiągnięcia kompromisu we współpracy między władzą świecką a kościelną. Zauważali, podobnie jak znawcy sztuki, regres niektórych działów sztuki sakralnej i szukali odpowiedzi, jak można temu zaradzić. Zachęcali artystów do współpracy oraz proponowali wprowadzenie specjalnej fachowej edukacji z zakresu sztuki kościelnej dla twórców. Jednocześnie dostrzegano konieczność pogłębiania wiedzy związanej ze sztuką we własnym środowisku.

Co prawda przytaczane głosy, oceniane z dzisiejszego punktu widzenia pozytywnie, należały do kilku zaledwie bardziej wykształconych i zainteresowanych sprawami kulturalnymi księży, a tymczasem na prowincji proboszczowie prezentowali często stanowisko podobne do niewykształconej ludności, którą się otaczali, przejmując czy wyrażając ich upodobania estetyczne. Musiało to powodować zachowawcze realizacje w duchu historyzującym w architekturze, w jej wyposażeniu oraz wystroju. Ze względów ekonomicznych zwykle zadowalano się prefabrykatami – także w przypadku figur stawianych w miejscach publicznych. Trzeba jednak zaznaczyć, że i światłe jednostki nie odrzucały jednoznacznie tradycji w realizacjach artystycznych, próbując znaleźć rozwiązanie łączące cechy dawnych i współczesnych tendencji w sztuce. Przed podobnymi dylematami, jak to ukazano w kilku przypadkach stawały też i władze państwowe odpowiedzialne za kształtowanie wartości estetyczno-artystycznych na Pomorzu i Wielkopolsce. Do każdego

¹²⁶ Duchowni poznawali nowoczesne prądy artystyczne w sztuce kościelnej za pomocą lektury niemieckich czasopism np. „Die Christliche Kunst”. Na popularyzację nowej sztuki wpływały też idee ruchu odnowy liturgicznej w Niemczech. Zob. F. Burno, *Świątynie nowego...*, s. 116–121.

projektu starano się zatem podchodzić indywidualnie, czy to chodziło o za-
bytek architektury i wprowadzany do niego nowy wystrój z wyposażeniem,
czy o nowy budynek.

Art criticism of the clergy towards contemporary sacred architecture and art in the interwar period (exemplified on the terrains of the former Prussian district)

Abstract

The sacred art has always represented one of the most important trends in artistic creation. In the interwar years in Poland both the architecture of churches and their interior decorations played the main role in propagating the spirit of patriotism and Polish culture on the reunified terrains, especially at the Western and Eastern parts of Poland. This action took a form of the organized movement controlled by the central authorities and called the "national policy". The main elements used in the purpose of unifying the Polish nation was a Catholic religion and the Church. Clergy obtained then the right of a respectful public opinion and could influence, in that way, the process of shaping the national culture, continuing pre-war traditions.

The present article is taking an attempt of explaining of the clergy's opinion and the policy of their acts concerning the new sacred art and the architecture of temples, including the monumental ones, which were given a new interior decorations. The issues mentioned above are based on the analysis of the materials concerned the so called former Prussian district – Greater Poland and Pomerania region.

Researchers of the architecture of the Second Polish Republic (Filip Burno, Grażyna Ruszczyk) say about two cardinal artistic trends: the traditional, historical one, reaching the elements of early modern period, and the modernist one. The choice of forms depended, on the one hand on the artists and architects themselves, on the other hand however, they had to consider expectations of those who ordered the projects, for example citizens of any town or village, parish councils or clergy. These societies often refused innovative designs. Preferences of the forms of historical styles, characteristic for the Borderlands, were treated as a reference to the historic period of prosperity of the Polish state before time of partitions and marked the

cultural Polish community. The government's support in building new sacred places was, at the same time, sign of legitimacy of the Polish authority on the regained regions. It was readable both for the Poles and neighbouring countries.

Presented opinions discussed in public as well as the analysis of the source materials show, however, the complexity of the whole issue connected with assessment of the sacred art of those times. What is crucial, despite a common opinion, priests did not criticize the avant-garde trends in art. Their attitude to new but not confirmed modernistic art and architectural solutions was rather careful. They reckoned that such buildings like churches should be distinguished due to their special and unique purpose.