

Agnieszka Jankowska-Marzec

Kościoty i kapliczki Włodzimierza Gruszczyńskiego

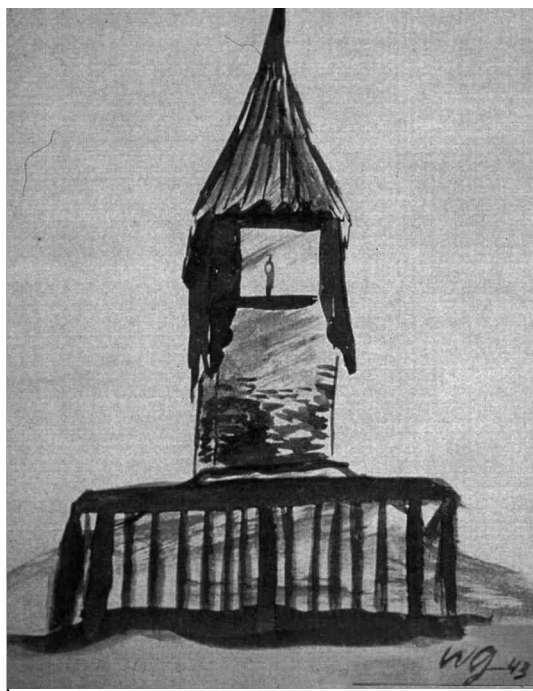
Tytuł mojego artykułu sugerowałby, iż zamierzam skoncentrować się na omówieniu tylko jednego z wielu aspektów działalności profesora Włodzimierza Gruszczyńskiego, a więc na przedstawieniu projektów jego kościołów i kapliczek. Chciałabym jednak przybliżyć Czytelnikom poprzez prezentację jego dzieł także i jego niezwykle barwną osobowość.

Włodzimierz Gruszczyński urodził się w Krakowie 19.01.1906 roku, zmarł tutaj 24.02. 1973 roku. Studiował w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Budowniczych i na Wydziale Architektury krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, potem w Warszawie na Wydziale Architektury Politechniki, gdzie uzyskał dyplom w roku 1936.

W latach 1930-1945 prowadził wraz z bratem Mieczysławem własne biuro architektoniczno-budowlane. Współpracował także z Adolfem Szyszko-Bohuszem przy pracach konserwatorskich na Wawelu. W roku szkolnym 1936/37 pracował jako nauczyciel w sławnej Szkole Przemysłu Drzewnego (obecnie Liceum Plastyczne imienia Józefa Kenara) w Zakopanem, prowadząc klasę projektowania. W tej to szkole sto lat temu realizowano pierwsze wzory dekoracyjne stylu zakopiańskiego Witkiewicza.

Po wojnie był jednym ze współinicjatorów powstania Wydziału Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej (później Politechniki Krakowskiej), gdzie już w roku 1945 objął Katedrę Kompozycji Architektonicznej I. W roku 1957 otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego i został równocześnie kierownikiem Katedry Projektowania Budowli Wiejskich, przemianowanej najpierw na Katedrę Projektowania w Krajobrazie, a w roku 1963 na Katedrę Projektowania Architektury Regionalnej. Od roku 1970 był profesorem zwyczajnym w Instytucie Urbanistyki i Planowania Przestrzennego Politechniki Krakowskiej. W latach 1958-1963 prowadził wykłady o kompozycji architektonicznej i o kolorze w architekturze na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych¹.

Działalność dydaktyczna nie wyczerpywała ogromu zadań, jakim się poświęcał. Gruszczyński był przede wszystkim autorem wielu projektów i koncepcji teoretycznych architektury regionalnej dla Zakopanego i Podhala, przyszłościowej architektury i urbanistyki, zaprojektował miasto przyszłości, tzw. „*Miasto wstęgowe komuni-*



Projekt kapliczki, 1943.

wielcy profesorowie, którzy zostali zaproszeni na katedry jeszcze przez Fałata, a więc Wyczółkowski, Malczewski, Mehoffer, Pankiewicz i Weiss. Także i przyjęci później - Jarocki, Pautsch i Sichulski, zwani „Hucułami” ze względu na obecność w ich pracach tematykę folklorystyczną, nie przynieśli ze sobą w mury uczelni awangardowego powiewu nowości. „Huculi” szukali inspiracji zarówno nad Prutem i Czeremoszem jak i na Skalnym Podhalu, malując głównie pejzaże, bardzo ekspresyjne kolorystycznie i emocjonalne².

Wyrazem fascynacji folklorem ziem górskich w środowisku ASP było założenie i prowadzenie pracowni plenerowej w Zakopanem, na Harendzie³. „Studiowanie” góralszczyzny nie było zresztą czymś nowym w Krakowie. Wystarczy tutaj przypomnieć Stanisława Witkiewicza, malarza i pisarza, a nade wszystko krytyka i teoretyka sztuki, który uznał ludowe budownictwo Podhala za pozostałość stylu panującego niegdyś w całej Polsce i wykreował styl zakopiański jako polski styl narodowy.

W sztuce Podhala, zwłaszcza w malarstwie na szkle, początkowo inspiracji poszukiwała także grupa formistów, a właśnie jeden z jej ideologów Leon Chwistek wykładał perspektywę na Wydziale Architektury ASP⁴.

W czasie studiów zetknął się więc Gruszczyński z góralszczyzną mocno osobistą, wprawdzie „zakademizowaną”, ale zarazem inspirującą jego późniejsze dokona-

kiej sprężonej⁴. Zawdzięczamy mu także ważne koncepcje konserwatorskie: uporządkowania Rynku Krakowskiego i Wzgórza Wawelskiego (tzw. projekt „Wawel 2000”). Gruszczyński był również malarzem. Jego pejzaże - akwarele i gwasze - można traktować jako samodzielne dzieła sztuki a zarazem jako konieczne ogniwo działalności jako architekta i teoretyka architektury.

Niewątpliwie kapitalne znaczenie w kształtowaniu się jego osobowości artysty-architekta odegrało środowisko krakowskiej ASP lat dwudziestych czy też, szerzej ujmując, cały artystyczny Kraków skupiony wokół tej uczelni. Studiując architekturę w krakowskiej Akademii, Gruszczyński nasiąkał atmosferą tam panującą, a była to ciągle atmosfera przełomu stuleci. Wyobrażenie studentów kształtowali nadal owi

nia twórcze. W indeksie Gruszczyńskiego widnieje także podpis Władysława Ekielskiego, współautora wraz ze Stanisławem Wyspiańskim koncepcji Akropolis wawelskiej. W kilkadziesiąt lat później Gruszczyński przedstawi własną wizję przebudowy wzgórza wawelskiego - „Wawel 2000”. Podobnie jak dla neoromantyków z przełomu wieków, tak i dla Gruszczyńskiego Polską były przede wszystkim Tatry i Wawel. Kultura Podhala rozumiana była przez niego jako żywy relikwiarz prapolski, „lechicki”, a wawelska Akropolis jako kolebka kultury polskiej⁵.

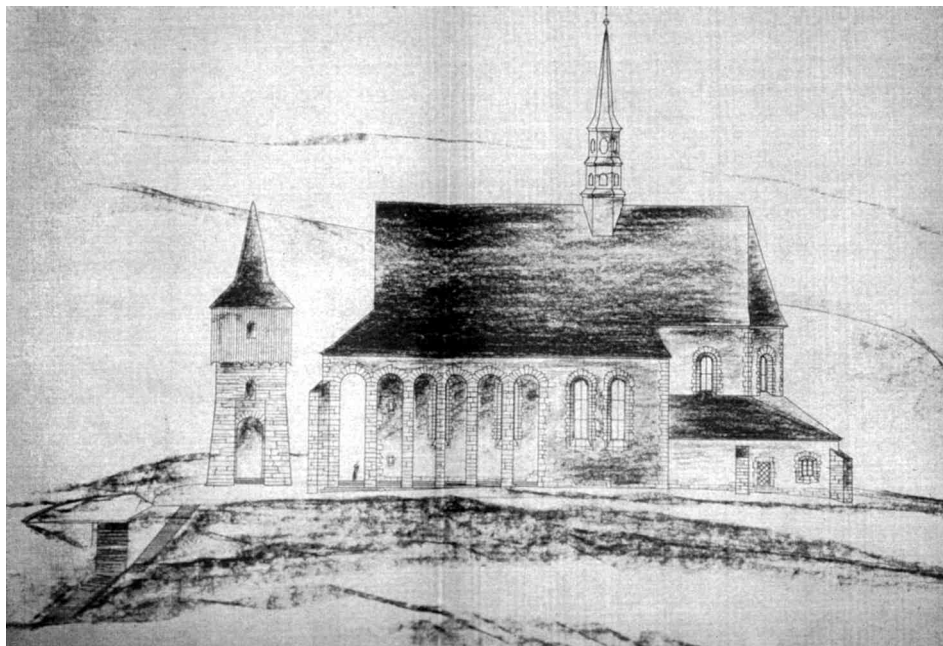
Nic więc dziwnego, że na Gruszczyńskim, ukształtowanym w duchowej stolicy narodu, jak nazywano Kraków, kilkuletni pobyt w Warszawie nie odcisnął prawie żadnego piętna. Natomiast najbliższy ideowo był Gruszczyńskiemu Jan Koszyc-Witkiewicz, architekt wprawdzie pracujący w Warszawie, lecz tworzący dzieła bliskie stylistyce „krakowskiej”, nie wolne od motywów historyzujących i czerpanych z budownictwa ludowego.

Właściwie jedynym artystą, którego Gruszczyński uważał za swojego mistrza, był Adolf Szyszko-Bohusz, należący do najwszechstronniejszych architektów dwudziestolecia międzywojennego, wieloletni dyrektor odbudowy Wawelu, piastujący w latach dwudziestych dwukrotnie godność rektora Akademii Sztuk Pięknych⁶.

Zetknięcie się Gruszczyńskiego z najwybitniejszymi architektami polskimi, związanymi w tym czasie z Wydziałem Architektury ASP, jak Ekielski, Szyszko-Bohusz czy Czajkowski, wpłynęło niewątpliwie na ukształtowanie się jego osobowości twórczej. Udało się mu jednak dość szybko wyjść z ich cienia i stworzyć system własnych znaków plastycznych, charakterystycznych tylko dla niego, dzięki którym od razu rozpoznajemy jego szkice i projekty. Architektura jego była bowiem bardziej interpretacją niż kontynuacją historyczno-regionalnego mitu polskości. Inaczej niż Witkiewicz, Szyller czy Sas-Zubrzycki unikał bezpośredniego nawiązywania do konkretnych konwencji stylowych (tzw. gotyku nadwiślańskiego, renesansu krakowskiego czy stylu zakopiańskiego). Kreował nową architekturę narodową poprzez syntezę i transpozy-



Projekt kapliczki, 1947.



Projekt kościoła, ok. 1940-1945.

cję motywów formalnych niesionych przez tradycję. Wyszukana forma jego kościołów i kapliczek była wynikiem żmudnych obserwacji i studiów rysunkowych, początkowo w plenerze, poddanych następnie w pracowni filtrowi intelektualnemu. Tworzył niezliczone wersje coraz doskonalszych kształtów kapliczek i kościołów w celu wywołania pożądanych skojarzeń i wzruszeń u odbiorcy, przywołania na myśl właściwego kontekstu kulturowego.

Niestety, większość kościołów i kapliczek Gruszczyńskiego nie została zrealizowana. Zresztą nie zawsze były to projekty. Były to w większości studia teoretyczne. Stworzone przez niego śmiałe wizje nowoczesnej rodzimej architektury sakralnej, z jednej strony nie zawsze odpowiadały gustom fundatorów, z drugiej zaś stawiały przed nimi zbyt wysokie wymagania techniczne i finansowe.

W projekcie kościoła parafialnego dla miejscowości Zbyszyce-Sienna Gruszczyński w umiejętny sposób połączył rozmaite formy historyczne z rodzimymi. W założeniu miał to być kościół orientowany, trójnawowy z podcieniem, murowany z okolicznego kamienia, nakryty dachem półszczytowym, na którym umieszczono sygnaturkę. Wieża-dzwonnica wolno stojąca, murowana z kamienia łamanego. We wnętrzu sufity miały być zdobione polichromowanymi deskami.

Na pierwszy rzut oka bryła kościoła nasuwa skojarzenie z późnogotyckimi drewnianymi i murowanymi kościółkami wiejskimi. Została ona wzbogacona szeregiem

elementów swojskich. Należą do nich przede wszystkim podcienia, choć w projekcie Gruszczyńskiego osiągają spore rozmiary, niespotykane w kościółkach drewnianych i przypominające raczej arkadowe portyki niż tzw. soboty. Za wyraz przywiązania do tradycji trzeba także uznać stosowanie wysokich, spadzistych dachów z wieżyczką na sygnaturkę, która u Gruszczyńskiego była prawie obowiązkowym elementem kościoła. Owe sygnaturki o każdorazowo odmiennej wyszukanej formie to jakby podpisy artysty pod projektem. Również dzwonnica kościoła w Siennej nawiązuje do tradycyjnej formy wieży-dzwonnicy, o pochyłych ścianach z nadwieszoną izbicą, jaka najczęściej występowała na Podkarpaciu.

Zastosowany przez Gruszczyńskiego w kościele w Siennej repertuar form niesionych przez tradycję został przetworzony i użyty w sposób swobodny, bez etnograficznej i historycznej dosłowności. Postawa Gruszczyńskiego była więc zupełnie inna niż architektów projektujących budowle w tzw. neostylach, dbających przede wszystkim o stylową poprawność wznoszonych przez siebie kościołów.

Zarówno projekt kościoła w Siennej, jak i niemal bliźniaczy kościoła w Siedliskach nie doczekały się realizacji. Obie świątynie utrzymane są w podobnej stylistyce. Właściwie jedynym elementem odróżniającym je od siebie jest drewniany ganek-galeria (połączony ze schodami), nadający bryle kościoła w Siedliskach swoisty malowniczy wyraz⁷.

W roku 1934 rozpoczęto wznoszenie pierwszej z trzech świątyń Włodzimierza Gruszczyńskiego, które zostały zrealizowane przed wojną i w czasie wojny. Zaprojektował ją wspólnie z architektem Tadeuszem Łobosem. Budowa trwała pięć lat, a konsekracji dokonano dopiero po wojnie w roku 1953⁸. Kościół pod wezwaniem śś. Piotra i Pawła Apostołów w Zagorzycach, koło Sędziszowa Małopolskiego jest bazyliką trójnawową, o prezbiterium zamkniętym trójbocznie, do którego zostały dobudowane zakrystia i kaplica kopiałowa. Ościeża okien, zarówno tych prostokątnych w nawach bocznych i prezbiterium, jak i kolistych w nawie głównej, są lekko rozgli-



Projekt kościoła, 1943.



Zagorzycy, kościół parafialny,
elewacja frontowa, po 1934.

Mieczysławem i architektem Janem Stobieckim. Kościół został zbudowany w latach 1937-1938, czyli w rekordowym czasie jednego roku⁹. Jest to świątynia jednonawowa z transeptem oraz prezbiterium zamkniętym półkoliście, przy którym umieszczono dwie przybudówki zakrystyjne. Fasada dwustrefowa, część dolną tworzy rząd arkad, ponad nim okno koliste z umieszczoną nad nim figurą Chrystusa Ukrzyżowanego. Elewacje boczne z wąskimi oknami prostokątnymi, zamkniętymi półkoliście. W ramionach transeptu okna koliste. Nad korpusem nie mogło oczywiście zabraknąć sygnaturki.

Ostatnim kościołem zrealizowanym przez Włodzimierza Gruszczyńskiego był kościół parafialny dla miejscowości Szarwark, niedaleko Dąbrowy Tarnowskiej. Jego projekt sporządził Gruszczyński wspólnie z bratem Mieczysławem. Budowa tego kościoła pod wezwaniem św. Andrzeja Boboli, rozpoczęta w roku 1940, trwała osiemnaście lat. Konsekracji kościoła dokonał biskup Pękała 18 maja 1958 roku¹⁰.

Jest to kościół jednonawowy z prezbiterium zamkniętym półkoliście. Posiada parę kaplic, podkreślających krzyżowy układ kościoła. Fasada dwustrefowa, podob-

fione. W elewacji frontowej portal wejściowy zamknięty półkoliście arkadą jest niski, lecz uskokowo wycinany w pozornie grubej ścianie, niczym perspektywiczny portal romański. Obok wejścia umieszczono dwa wydatne ryzality, mieszczące klatki schodowe na chór muzyczny, występujące półkoliście, niczym niewielkie baszty. Powyżej wąskie okno witrażowe kierujące wzrok ku górze, ku niszy z figurą Matki Boskiej. Nawę główną rozświetlają koliste okna, natomiast nawy boczne mają własne źródło światła przenikające przez rząd prostokątnych okien w elewacjach bocznych. Na dachu nawy głównej smukła wieżyczka na sygnaturkę zwieńczona iglicą.

Kolejną świątynią, która została wzniesiona według projektu Włodzimierza Gruszczyńskiego, był kościół parafialny pod wezwaniem św. Bartłomieja w Samocicach, koło Dąbrowy Tarnowskiej. Przy jego realizacji współpracował z bratem

nie jak poprzednio, część dolna - podcień arkadowy, górna z oknem kolistym. Elewacje boczne z rzędami prostokątnych okien zamkniętych półkolistym. Kościół został przykryty dachem dwuspadowym, ozdobionym wieżyczką na sygnaturkę. Wnętrze zdobi strop kasetonowy.

Po wojnie Gruszczyński nawiązał do wspomnianych wyżej realizacji projektem kościoła w Mościcach, który pozostał niestety na papierze. Miał być to kościół jednonawowy o podobnym rozwiązaniu fasady jak w Samocicach czy Szarwarku, lecz znacznie bardziej monumentalny. Na uwagę zasługuje zastosowany tutaj przez Gruszczyńskiego charakterystyczny dla niego repertuar form - ogromne podcienia arkadowe oraz osobno stojąca dzwonnica. Strzelistość arkad przed wejściem zapowiada podniosły nastrój wnętrza.

Mając przed oczami kolejne realizacje Gruszczyńskiego, należałoby teraz postawić pytanie o jego miejsce w polskiej architekturze lat trzydziestych i czterdziestych, pamiętając równocześnie, że wtedy dopiero rozpoczynał swoją karierę. Ukształtowany w środowisku artystycznym Krakowa, gdzie potrzeba kontynuacji tradycji była ogromna, zdawał sobie sprawę, że tradycję tę należy przyjąć, ale i twórczo wzbogacić. Budował więc swoje kościoły z materiałów rodzimych, tradycyjnych, takich jak cegła i kamień, zgodnie ze zwyczajem istniejącym w Krakowie już od kilku stuleci. Wystarczy wspomnieć gotyckie bazyliki ceglano-kamienne czy kościoły wznoszone na przełomie XIX i XX w. przez Sas-Zubrzyckiego, Mączyńskiego i innych¹¹.

W swoich kościołach nawiązywał chętnie do form historycznych, ale zawsze poddawał je modernizacji, a zarazem wzbogacał pierwiastkami swojskimi. W przypadku świątyni w Zagorzycach można dostrzec inspiracje płynące ze strony architektury romańskiej, zwłaszcza ze względu na masywność i wyniosłość murów, posługiwanie się prostymi, geometrycznymi formami o zwartych proporcjach i przejrzystym układzie spiętrzonych brył. Użyty tutaj przez niego zespół motywów formalnych miał jedynie wprowadzać nastrój historyczny, a nie stanowić imitacji konkretnego stylu.



Samocice, kościół parafialny, elewacja frontowa, 1937-1938.

Włodzimierz Gruszczyński należał bowiem już do innego pokolenia niż Jan Sas-Zubrzycki i wznoszenie budowli w neo-stylach po prostu go nie interesowało.

Z rezerwą odnosił się także do inspirowanego jakoby tradycją narodową nurtu ekspresyjno-dekoracyjnego w architekturze. Podobnie jak Szyszko-Bohusz, krytykował obecną w nim powierzchowną stylizację motywów ludowych, ową „manierę na trójkątno” czy tzw. „styl kryształkowy”¹². Nie przypadła mu do gustu owa polska odmiana *art deco*, uznawana przecież przez wielu za styl narodowy Drugiej Rzeczypospolitej. Gruszczyński, nie bacząc więc na obowiązujące wówczas mody, poszedł własną drogą ostrożnego modernizmu z reminiscencjami rodzimymi, twórczo wzbogaconego.

W jego kościołach zwraca uwagę, nie spotykany w analogicznych projektach innych architektów, wertykalizm i strzelistość proporcji. Są one zbudowane tak, aby umożliwić światłu przenikanie całej ich konstrukcji. Istotną wartością przestrzeni sakralnej Gruszczyńskiego jest kompozycja światła. Rozświetlanie wnętrza światłem wprowadzanym odpowiednio ukształtowanymi oknami i odpowiednio rozmieszczonymi. Wirtuozeria operowania światłem jest czytelna zarówno w kościołach przedwojennych o formach jeszcze tradycyjnych, jak i w całkowicie nowoczesnych. U Gruszczyńskiego, tak jak bywało od wieków, *sacrum* jest kreowane przez światło. Forma pedantycznie kaligrafowana służy tworzeniu nastroju i wzruszenia. Jest nośnikiem istotnych dla artysty przekazów. Elewacja frontowa kościoła w Samocicach obwieszcza ważne przesłanie. Monumentalny ciosowy krucyfiks nad ogromnym okulusem jawi się niczym jabłko królewskie z krzyżem - znak Chrystusowego panowania nad światem.

Zastosowanie w licu ścian kościoła w Zagorzycach cegły silikatowej w dwu odcieniach: ciemniejszej - przy cokole, kaplicy kopułowej, węgarach portalu wejściowego oraz jaśniejszej w pozostałych partiach, ma zapewne sugerować oglądającemu fazy budowy „starożytność” świątyni. Z kolei niski „romański” portal wejściowy, ujęty w dwie „baszty”, przywołuje obronność świątyni średniowiecza, ale równocześnie, co należy podkreślić, przypomina intymność i kameralność owych przestrzeni progowych modernizmu, charakterystycznych m.in. dla wczesnej twórczości Franka Lloyd Wrighta.

Podobne podejście można dostrzec w dwóch jego powojennych projektach kościołów dla Kobierzyna i Nowej Huty¹³. W kościele w Kobierzynie Gruszczyński zastosował nowoczesną konstrukcję szkieletową. Korzystając jednak ze współczesnych osiągnięć techniki, nie zapomniał o funkcji sakralnej kościoła. Uniknął błędu popełnianego przez wielu architektów, którzy zamiast świątyń projektowali budowle przypominające raczej hale targowe czy sale konferencyjne. W kościele w Kobierzynie udało się Gruszczyńskiemu osiągnąć nastrój gotyku wypowiedziany językiem form zdecydowanie współczesnych. Decydują o tym duże przeszklenia i rytm smukłych podpór.

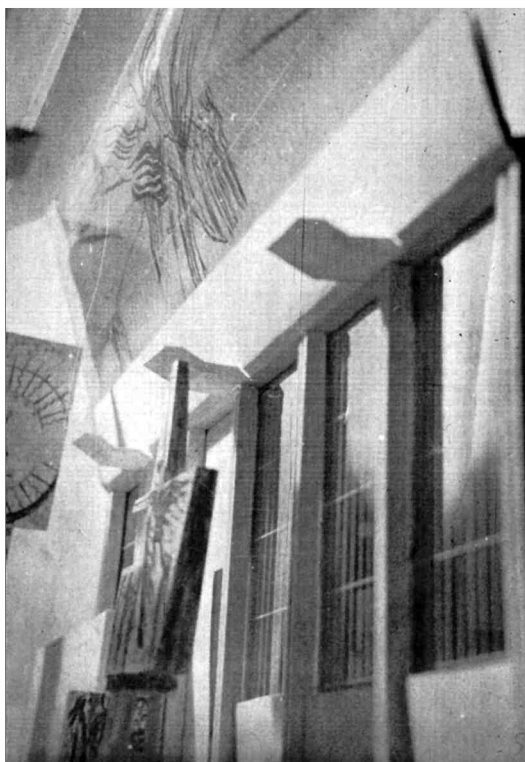
Drugim ważnym powojennym projektem jest kościół w Nowej Hucie Bieńczykach. Budowa tej świątyni, nazwanej potem Arką Pana, stała się symbolem walki o prawo do wiary i praktyk religijnych w godziwych warunkach. Na fali po-paździer-

nikowej odwilży władze udzieliły jednak zgody na jego budowę, został rozpisany konkurs, na który wpłynęło ponad sto prac, w tym projekt Włodzimierza Gruszczyńskiego.

Bryła kościoła została rozwiązana przez niego iście rzeźbiarsko, stanowiąc wymowny przykład, iż „dobra architektura jest równocześnie rzeźbą i malarstwem”¹⁴. Smukła sylweta w żaden sposób nie nawiązuje do świątyń z minionych epok historycznych, jest na wskroś współczesna, wręcz abstrakcyjna. Wyniosłe szczyty - frontowy i załtarzowy - łączą dach siodłowy o kalenicy łukowato obniżonej. Reliefowo zdobione ściany uzupełniają duże przeszklenia. Gra światła we wnętrzu nowohuckiej świątyni nadaje jej niepowtarzalny wręcz mistyczny charakter, stwarza atmosferę sprzyjającą skupieniu i modlitwie.

W wyniku jednak różnych okoliczności nie udało się zrealizować żadnego z projektów konkursowych kościoła, pomimo że konkurs został oficjalnie rozstrzygnięty. Kolejne ekipy partyjne rządzące w Polsce po drugiej światowej starały się w rozmaity sposób, najczęściej poprzez szykany i groźby, utrudniać realizację kościoła. Ostatecznie, jak wiemy, po kilkunastu latach od konkursu zrealizowano nowy projekt architekta Wojciecha Pietrzyka¹⁵.

Niezwykle ważne miejsce w twórczości Gruszczyńskiego zajmują obok projektów kościołów także jego urokliwe kapliczki. Kapliczki i krzyże przydrożne od wieków wpisane są na trwałe w polski krajobraz. Tym bardziej więc Gruszczyński, miłośnik sztuki Podhala, z zapałem podejmował się komponowania kolejnych wersji kapliczek. Uważał bowiem, że „temat ten nie obciążony problemami rozwiązywania funkcji, rzutów, przekrojów daje możliwość walki z formą, taką formą, która ma bogaty program ideowy, wielowiekową tradycję, przynależność regionalną wyrażoną także właściwie użytym budulcem”¹⁶. Projekt kapliczki to również ulubiony temat Profesora zadawany studentom na sprawdzianach z kompozycji architektonicznej. Pozornie banalny, ale w istocie jeden z najtrudniejszych. Wymagający wrażliwości, talentu i doświadczenia.



Projekt kościoła w Nowej Hucie, po 1956.

Wizje architektury sakralnej, wykreowane przez Gruszczyńskiego, są sugestywne i budzą pożądane przez artystę skojarzenia u wszystkich chyba odbiorców jego sztuki. Bez trudu można w nich bowiem odnaleźć całe dziedzictwo kulturowe, zespół tych wszystkich cech i elementów, które składają się na charakter architektury polskiej. Charakter wyczuwany emocjonalnie, którego zapewne nie da się historycznie udokumentować. Tradycję pojmował i interpretował dynamicznie, stopniowo uwalniając się od form historyzujących, po to, aby stworzyć własny język plastyczny, od razu rozpoznawalny przez odbiorcę. Bez wątpienia to właśnie jest największym osiągnięciem jego twórczości.

Źródłem natchnienia był dla Gruszczyńskiego przede wszystkim krajobraz, który pojmował jako wielką architekturę o określonym rytmie, konstrukcji i funkcji. Czerpał także obficie z tradycji drewnianego budownictwa wiejskiego, choć nigdy dosłownie nie powtarzał jego szczegółów. Chodziło mu raczej o wywołanie nastroju, jaki niosą ze sobą określone proporcje i tworzywo, formy architektoniczne. Formy czerpane z jemu tylko znanego matecznika polskiej architektury. Największym jego pragnieniem było stworzenie swoiście pojmowanego, bo syntetycznego stylu narodowego. Zgodnie z poglądami pokolenia swoich mistrzów - artystów, a przede wszystkim ówczesnych historyków i teoretyków sztuki, rozumiał dzieje sztuki jako dzieje ducha, a nie jako dzieje formy i przemian detali ornamentu.

Architektura Gruszczyńskiego to nie jest beztreściowa gra ozdobnych form. Jego bryły są nośnikami idei, przekazują jego artystyczny światopogląd, a tam ujawniają się mity wielorakie: architektury polskiej, pozaczasowej, odwiecznej, a w projektach wieloprzestrzennych - architektury idealnej, tożsamej z naturą, z krajobrazem, wielkiej architektury przyszłości.

W swoim dążeniu nie był Gruszczyński odosobniony. Dyskusja wokół istoty stylu narodowego toczyła się na ziemiach polskich już od końca wieku XIX, stając się wyzwaniem dla kolejnych pokoleń architektów¹⁷. Feliks Książarski, Jan Sas-Zubrzycki, Stefan Szyller, Tadeusz Stryjeński, Józef Czajkowski, Władysław Ekielski, Stanisław Witkiewicz - wszyscy oni starali się dostrzec w zabytkach architektury polskiej elementy i cechy ich zdaniem najważniejsze. Każdy z nich dostrzegał cechy odmienne i odmiennie je interpretował w nowych projektach. Gruszczyński był może jedynym, który wyszedł z tej próby zwycięsko.

Przypisy:

¹ Dane biograficzne m.in. w: Akta osobowe prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego. Archiwum Politechniki Krakowskiej; *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1974, s. 520; J.T. Frazik, *Profesor arch. Włodzimierz Gruszczyński*, TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, VIII, 1974, s.177-178; W. Korski, *Wspomnienie o Profesorze Włodzimierzu Gruszczyńskim*, Kraków 1973 (mpis); J.Trojanowski, *Włodzimierz Gruszczyński*, TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie, XVIII, 1984, s.165; T.Węclawowicz, *Włodzimierz Gruszczyń-*

ski - ostatni romantyk, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, XLI, 1996, s. 201-205; *Biogramy profesorów i docentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wraz z wykazami wybranych uczniów*, w: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski i in., Kraków 1994, s.384.

² P.Taranczewski, *175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, w: *175 lat...*, s. 39.

³ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-1939*, oprac. J.E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, Wł. Ślesiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 120.

⁴ *Polskie życie artystyczne w latach 1915- 1939*, op. cit., s. 521.

⁵ R. Godula, T. Węclawowicz, *Regionalizm a styl narodowy - kilka uwag*, *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie*, XX, 1986, s. 80; T.Węclawowicz, *Włodzimierz Gruszczyński - ostatni romantyk...*, s. 201-205; tenże, *Włodzimierz Gruszczyński. Rozważania nad kształtowaniem się osobowości twórczej*, w: *Osobowość twórcza. Materiały z VI Ogólnopolskiego Konwersatorium Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie*, Kraków 1987.

⁶ T.Węclawowicz, *Architektura inna*, Projekt, VI, 1978, s.27; tenże, *Sfery wyobraźni Włodzimierza Gruszczyńskiego*, w: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945-1995. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, t. III, *Ochrona dziedzictwa architektury i urbanistyki*, Kraków 1995, s.111-118.

⁷ Dokumentacja i projekty kościołów w posiadaniu rodziny artysty.

⁸ *Rocznik diecezji tarnowskiej na rok 1972*, red. ks. J.Rzepa, Tarnów 1971, s.448.

⁹ Ibidem, s.481.

¹⁰ Ibidem, s.170.

¹¹ A.K.Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, *Sztuka i krytyka*, VIII, nr 3-4, s.275-372; W.Bańs, *Teorie sztuki Jana Sas-Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Kraków 1989 (mpis w Bibl. Jagiell.); M.Omilanowska, *Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century*, w: *Art and the National Dream. The search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*, red. N.Gordon-Bowe, Dublin 1993, s.99-116; W.Bańs, *Die Entstehung der „Krakauer Gotik“. Vom Form gebrauch zum nationalen Stil*, w: *Bauen für die Nation*, München 1998 (w druku).

¹² A.K. Olszewski, *Nurt dekoracyjno-ekspresjonistyczny w architekturze polskiej w latach 1908 - 1925*, w: *Studia z historii sztuki*, t.10: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, Wrocław 1996, s. 71-111.

¹³ Dokumentacja w posiadaniu rodziny artysty.

¹⁴ M.Ragon, *Où vivrons nous demain?*, Paris 1963, s.112.

¹⁵ Ks. J.Gorzelański, *Gdy nadszedł czas budowy arki: dzieje budowy kościoła w Nowej Hucie*, Paryż 1988, s.311.

¹⁶ J. Trojanowski, op.cit., s.165.

¹⁷ A.K.Olszewski, op.cit., s. 275-372; tenże, *Poszukiwanie stylu narodowego w architekturze polskiej ostatniego stulecia*, *Architektura* XXXI, 1977, z.3/4, s.55-66; R.Godula, T.Węclawowicz, *Regionalizm...*, s.81.

Churches and chapels designed by Włodzimierz Gruszczyński

(SUMMARY)

Włodzimierz Gruszczyński (1906-1973), architect and painter, studied at the Faculty of Architecture of the Academy of Fine Arts in Cracow, then at the Faculty of Architecture of the Warsaw Polytechnic, from which he graduated in 1936. After the Second World War he was one of the initiators of the establishment of the Faculty of Architecture at the Cracow Academy of Mining and Metallurgy (later at the Cracow Polytechnic), where since 1970 he remained in the position of full professor at the Institute of Urban and Physical Planning. Gruszczyński was the author of many designs and theoretical conceptions in the following fields: region-specific architecture of Zakopane and the area of Podhale, future architecture and town planning, the renovation of the Cracow Market Square and the Wawel Hill (the so-called Wawel 2000 project).

Undoubtedly, a role of capital importance in the development of his personality as an artist and architect was played by the environment of the Cracow Academy of Fine Arts in the 1920s, or, more generally speaking, the whole artistic Cracow concentrated around this school. Gruszczyński's contact with the most prominent Polish architects, who at that time were involved with the Faculty of Architecture of the Academy, such as Ekielski, Szyszko-Bohusz or Czajkowski, determined the direction of his own artistic inquiries. However, he managed relatively quickly to come out of their shadow and to create a system of his own artistic signs, typical only of himself, thanks to which we can immediately recognize his sketches and designs. His architecture was more of an interpretation than a continuation of the historical and regional myth of Polishness. He created new national architecture through a synthesis and transposition of formal motifs handed down by tradition. The elaborate form of his churches and chapels was a result of painstaking observations and drawing studies, initially performed in the open air, and then analysed intellectually in the atelier. Unfortunately, the majority of Gruszczyński's designs of churches and chapels have never been carried out. But then these were not always designs, but mostly theoretical studies. In the present paper I discuss both the designs of erected churches (in Zagorzyce, Samocice and Szarwark) and those that have remained on paper (designs for Siedliska, Sienna, Mościce, Kobierzyn and Nowa Huta).

In his church designs he eagerly followed historical forms, but he always modernised them and at the same time enriched them with local elements. He treated with reserve the expressive and decorative trend in architecture, allegedly inspired by national tradition. What attracts attention in the churches designed by him are vertical lines and precipitous proportions, which are not to be found in analogous designs by other architects. The churches are built in such a way so as to enable light to penetrate the whole construction. In Gruszczyński's designs, just like it used to be for so many centuries, the sense of the sacred is created by light. For Gruszczyński, the source of inspiration was primarily the landscape, which he understood as a great architecture with a defined rhythm, construction and function. He also drew profusely from the tradition of rural wooden architecture, although he never faithfully reproduced its details. He rather meant to create an atmosphere which is evoked by specific proportions, materials and architectural forms: the forms derived from some heartland of Polish architecture, familiar only to him. His greatest dream was to create a specifically understood, synthetic national style.