

POLITECHNIKA ŚLĄSKA  
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY  
W GLIWICACH

**Agnieszka Rek-Lipczyńska**

**Znaczenie empery muzycznej  
w kształtowaniu wnętrz wiejskich kościołów  
Pomorza Zachodniego**

Promotor

dr hab. inż. arch. Aleksandra Satkiewicz prof. ZUT

Praca naukowa „Znaczenie empery muzycznej (wraz z prospektem organowym) w kształtowaniu wnętrz wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego” finansowana ze środków na naukę w latach 2010-2011 jako projekt badawczy nr NN527 074938.

Szczecin-Gliwice 2011

Recenzent:  
Prof. dr hab. Zbigniew Paszkowski  
Prof. dr hab. Jacek Radzewicz-Winnicki

Korekta:  
Natalia Walińska

Copyright © 2011 by Agnieszka Rek-Lipczyńska  
All rights reserved

Wydanie I

ISBN 978-83-60637-80-7

Wydawnictwo hogben  
al. Papieża Jana Pawła II 6, 70-415 Szczecin  
tel. +48 91 423 91 98

Skład i druk: printshop – cyfrowe centrum druku  
[www.idruk.pl](http://www.idruk.pl)

*Mojemu Synowi*



# Spis treści

Podziękowania . . . . .	9
<b>I</b>	
<b>Charakterystyka tematu pracy . . . . .</b>	<b>11</b>
1.1. Wprowadzenie . . . . .	11
1.2. Cel, zakres i podstawowa teza pracy . . . . .	14
Podstawowa teza pracy . . . . .	15
Zakres badań . . . . .	15
1.3. Stan badań w zakresie podjętego tematu . . . . .	16
1.4. Charakterystyka materiałów wyjściowych i metoda pracy . . . . .	22
<b>II</b>	
<b>Kształtowanie rozwiązań przestrzennych w wiejskim budownictwie sakralnym na Pomorzu Zachodnim . . . . .</b>	<b>25</b>
2.1. Zarys początków dziejów Kościoła na terenie Pomorza Zachodniego na tle historii regionu . . . . .	25
2.2. Podstawowe typy budowli sakralnych na Pomorzu Zachodnim . . . . .	31
2.2.1. Sakralna architektura murowana: granitowa i ceglana . . . . .	35
2.2.2. Sakralna architektura drewniana . . . . .	38
2.2.3. Sakralna architektura ceglana . . . . .	41
2.3. Charakterystyka układów przestrzennych wewnątrz wiejskich kościołów na obszarze Pomorza Zachodniego na tle ogólnych zasad kształtowania przestrzeni wewnątrz sakralnych . . . . .	43

2.4.	Wnętrza wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego i ich wyposażenie przed reformacją . . . . .	58
2.5.	Zmiany w komponowaniu wnętrz sakralnych po reformacji . . . . .	69
2.6.	Przekształcenia wnętrz kościołów protestanckich na terenie Pomorza Zachodniego po 1945 r. . . . .	73

### III

#### **Charakterystyka empor muzycznych, sposoby ich kształtowania i konstruowania w regionie Pomorza Zachodniego i regionach przylegających . . . . . 77**

3.1.	Empora muzyczna – geneza i funkcja w świątyni katolickiej . . . . .	77
3.2.	Miejsce dla instrumentu organowego oraz znaczenie empory w świątyni protestanckiej . . . . .	94
3.3.	Empora muzyczna jako element przestrzeni wnętrz sakralnych wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego. . . . .	100
3.4.	Sposoby kształtowania empor muzycznych we wnętrzach sakralnych Pomorza Zachodniego i ich konstrukcja. . . . .	111
	Konstrukcja empor muzycznych. . . . .	119
3.5.	Rodzaje sytuowania prospektu organowego względem balustrady empory muzycznej . . . . .	123
	3.5.1. Empory muzyczne wraz z prospektem wbudowanym w czoło empory	126
	3.5.2. Empory muzyczne z instrumentem cofniętym w stosunku do balustrady	132
3.6.	Empory polichromowane i elementy balustrady . . . . .	137

### IV

#### **Sposoby wpisywania prospektu organowego w kompozycję przestrzenną wnętrz wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego . . . . . 149**

4.1.	Prospekty organowe na Pomorzu Zachodnim w świetle historii stylu prospektu i jego odzwierciedlenia w tendencjach stylowych w architekturze . . . . .	149
4.2.	Gotyk i nowe miejsce dla instrumentu w kompozycji przestrzennej wnętrz sakralnych . . . . .	159

4.3.	Płaszczyznowość w kompozycji prospektów renesansowych . . . . .	163
4.4.	Znaczenie kompozycyjne wież piszczalkowych i basowych w barokowych prospektach organowych . . . . .	169
4.5.	Swoboda kompozycyjna prospektów w dobie rokoko . . . . .	176
4.6.	Powrót do płaszczyznowości w prospektach klasycystycznych. . . . .	180
4.7.	Zagadnienie pseudostylu . . . . .	183
4.8.	Współczesne stylizowane prospekty organowe w zabytkowych wnętrzach sakralnych . . . . .	185
4.9.	Współczesne formy otwartych prospektów organowych i możliwość wkomponowania ich w sakralne wnętrza historyczne . . . . .	189

## V

Wybrane zagadnienia konserwacji i ochrony emporowych konstrukcji  
drewnianych oraz prospektów organowych dotyczące diagnozowania  
przyczyn i czynników degradujących zabytkowy materiał drewniany . . . . .

5.1.	Wprowadzenie . . . . .	193
5.2.	Ochrona i konserwacja konstrukcji emporowych i prospektów organowych jako części stolarki kościelnej . . . . .	194
5.3.	Główne przyczyny zniszczeń. . . . .	195
5.4.	Wpływ biotycznych czynników degradacji drewna . . . . .	197
5.5.	Wpływ abiotycznych czynników degradacji drewna i metody wzmacniania struktury drewna . . . . .	200
5.6.	Szkodliwy wpływ wilgoci i sposoby zabezpieczania przed jej działaniem . . . . .	203
5.7.	Metody diagnozowania, zabezpieczania i konserwacji konstrukcji drewnianych. . . . .	205
5.8.	Współczesne metody diagnozowania czynników degradacji drewna. . . . .	206
5.9.	Współczesne metody konserwacji drewnianych obiektów zabytkowych . . . . .	210

## VI

	<b>Wnioski końcowe i podsumowanie . . . . .</b>	<b>213</b>
6.1.	Wnioski końcowe . . . . .	213
6.2.	Podsumowanie . . . . .	214

**Aneks**

**Autorskie karty opisowe wybranych renesansowych i barokowych empór  
muzycznych i prospektów organowych z terenu Pomorza Zachodniego. . . 219**

**BIBLIOGRAFIA. . . . . 263**

## Podziękowania

Impulsem do podjęcia szerszych badań w zakresie znaczenia empory muzycznej we wnętrzach sakralnych stał się dla mnie przygotowany przy współpracy z dr hab. inż. arch. Aleksandrą Satkiewicz-Parczewską artykuł wygłoszony na IV Polsko-Niemieckiej Konferencji Naukowej „Architektura ryglowa – wspólne dziedzictwo” opublikowany w materiałach pokonferencyjnych. Publikacja nosiła tytuł *Prospekt organowy jako szczególny element architektonicznego wystroju wnętrz obiektów sakralnych o konstrukcji ryglowej Pomorza Zachodniego*. Był to rok 2003. Lata, które dzielą mnie dzisiaj od tamtego, pierwszego mojego wystąpienia, układają się w pamięci w kalejdoskop zdarzeń, sytuacji, zwiedzanych obiektów i ludzi, a myślą przewodnią tego czasu była praca nad niniejszą rozprawą.

Moje zainteresowania architekturą sakralną regionu Pomorza Zachodniego sięgają okresu studiów, a w szczególności związane są z zajęciami prowadzonymi przez pracowników Zakładu Teorii Historii i Konserwacji Zabytków ówczesnej Politechniki Szczecińskiej obecnie Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego w Szczecinie. W zakładzie tym opracowywałam moją pracę dyplomową z zakresu architektury sakralnej w obszarach wiejskich pod kierunkiem dr hab. inż. arch. Aleksandry Satkiewicz, która później zgodziła się zostać promotorem mojej rozprawy doktorskiej. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować pracownikom niniejszego zakładu, w szczególności śp. prof. Stanisławowi Latour, za wstępne konsultacje dotyczące podjętej przeze mnie tematyki oraz za zaszczepienie we mnie zainteresowań historyczną architekturą sakralną, a szczególnie specyfiką regionu Pomorza Zachodniego, na tyle, iż zapragnęłam zgłębiać tę tematykę po ukończeniu studiów, czego pierwszym efektem jest niniejsza dysertacja. Szczególnie dziękuję również mojej Pani Promotor za wsparcie w trudnych dla mnie chwilach i nieustające słowa otuchy z jej strony.

Pragnę podziękować również mojemu mężowi Jerzemu za wyrozumiałość i wsparcie, które mi dostarczał, oraz wszystkie „trudne rozmowy”, moim Rodzicom za nieocenioną pomoc, jaką niosą mi w trudach zmagania się z codziennością,

mojemu synkowi Stasiowi, który jest dla mnie nieustającym źródłem inspiracji i sił witalnych.

Wyrazy wdzięczności składam wszystkim osobom, które życzliwie użyczały mi swojego czasu oraz swojej wiedzy na temat odwiedzanych przeze mnie obiektów podczas przeprowadzanych badań terenowych.

# I

## Charakterystyka tematu pracy

### 1.1. Wprowadzenie

*„Empora – szczególna strefa przestrzeni wnętrza świątyni  
wydźwignięta ponad ziemię i przez to bliższa nieba”.*

*Andrzej Tomaszewski*

Rozróżnienie przestrzeni wnętrza sakralnego w wiejskich kościołach na Pomorzu Zachodnim poprzez zagęszczenie form, kształtów i kolorów buduje świat mistycznej duchowości, której trudno odmówić uroku. Wśród elementów składowych tych wnętrz empory muzyczne wraz z organami z racji swoich gabarytów zajmują zazwyczaj największą część przestrzeni. Stanowią przez to niewątpliwie najsilniejszy akcent kompozycyjny. Wraz z ewentualnymi emporami bocznymi są elementami ich horyzontalnej artykulacji oraz równocześnie wertykalnego podziału w sferze symbolicznego znaczenia przestrzeni „góra – dół”. Struktury te, najczęściej o drewnianych konstrukcjach, posiadają wspaniałą oprawę detali architektonicznych wzbogaconych płaskorzeźbami, snycerką i malowidłami figuralnymi i ornamentальnymi. Zachowane na Pomorzu Zachodnim liczne fundacje szlacheckie ukazują specyfikę sztuki ludowej aspirującej do najlepszych ówczesnych wzorców europejskich, z których zaczerpnięte motywy dekoracyjne dostosowane zostały przez umiejętności miejscowych warsztatów do mniej wymagających odbiorców. Dzieła te mocno zakorzenione w miejscowej tradycji przez swój nieco prowincjonalny charakter są autentyczne w swym wyrazie.

Empora muzyczna jako część wywyższona, wydzielona z przestrzeni głównej lub w tę przestrzeń wbudowana, jest niezaprzeczalnie istotnym elementem struktury wnętrza sakralnego, który w sposób szczególny kształtuje charakter tej przestrzeni. Ta konstrukcyjno-przestrzenna struktura podlegała na przestrzeni wieków skomplikowanemu procesowi ewolucji formy i funkcji, który zaowocował wytonieniem się szerokiego wachlarza możliwości konstrukcyjnych, jak i bogactwa form i ich zastosowań. Jednym z powszechnych zastosowań, jakie znalazła na drodze swojej ewolucji, jest przeznaczenie do celów muzycznych. W tych ramach mieści się zarówno przeznaczenie empory jako trybuny śpiewaczej dla chóru kościelnego, jak również konstrukcji dźwigającej organy.

Niniejsza rozprawa skupia się na wielu złożonych zagadnieniach związanych z kształtowaniem znaczenia empory zachodniej dla wnętrza sakralnego. Podejmuje wiele wątków związanych z genezą tej formy, próby odkrycia jej pierwotnego przeznaczenia, związków i relacji przestrzennych zachodzących pomiędzy częścią i całością zarówno w skali wnętrza, jak i w relacji empora – prospekt organowy. Podjęte przez autorkę badania nad emporami muzycznymi na terenie Pomorza Zachodniego dotyczą w tej samej mierze poszukiwania specyfiki architektury regionu na tle szerszego kontekstu wpływów zewnętrznych i uwarunkowań wewnętrznych, a także refleksji nad ewolucją stylu.

Rozważania zawarte w rozprawie zostały poparte przeprowadzoną przez autorkę analizą porównawczą obiektów występujących na terenie Pomorza Zachodniego z materiałami zawartymi w źródłach pisanych. Przeprowadzone badania pozwoliły na zbudowanie ogólnego obrazu różnorodności form empor muzycznych wraz z prospektami organowymi i ich związków przestrzennych z wnętrzem kościołów. Analizy umożliwiły ponadto wyszczególnienie podstawowych cech wśród rozwiązań o charakterze indywidualnym oraz pozwoliły określić zespoły cech powtarzalnych. Ważnym elementem rozprawy jest opis materiału zabytkowego zebranego przez autorkę poprzez przeprowadzone badania terenowe, które ukazują obecny stan zachowanych najstarszych i najcenniejszych obiektów. Szeroki wachlarz opisanych w rozprawie obiektów z terenu Pomorza Zachodniego został uzupełniony o ważne przykłady z obszarów przyległych po stronie niemieckiej. Nie jest to jednak zbiór zamknięty, lecz stanowi autorski wybór obiektów reprezentatywnych dla danych epok i sposobów ukształtowania

przestrzennego, przez co może stanowić podstawę do szerszej refleksji teoretycznej i dalszych badań w tym zakresie.

Usytuowane na terenie Pomorza Zachodniego wiejskie kościoły tworzą gęstą siatkę na mapie regionu. Repertuar form, stylów i technik budowlanych tych kościołów jest bardzo bogaty, począwszy od średniowiecznych w swym rodowodzie obiektów granitowych i ceglanych poprzez późniejsze budownictwo ryglowe aż po formy nam współczesne. Struktura omawianych budowli zapożyczana z miast przybierała na wsiach z oczywistych względów nieco skromniejszy wyraz, zarówno jeżeli chodzi o bryłę, jak i wyposażenie wnętrz.

Wydarzeniem historycznie znaczącym dla Kościoła na Pomorzu Zachodnim stało się przyjęcie w 1534 r. przez Pomorze luteranizmu. Fakt ten spowodował reorganizację wnętrz kościelnych, które wzbogacono m.in. o dodatkowe empory, czyli obiegające wnętrza galerie górnej kondygnacji. Najważniejszym elementem wyposażenia wnętrz stała się ambona, zaś jego najdostojniejszym elementem – organy. Nie oznacza to jednak, że program ideowy wyposażenia ograniczył się tylko do ołtarza, ambony i chrzcielnicy, ale, jak pisze Wojciech Łopuch w swej książce „Sztuka na Pomorzu”, był on szerszy – dydaktyczny i integracyjny. Temu celowi służyły także empory i łóże kolatorskie, które na swych parapetach udzieliły miejsca dla przedstawień malarskich i rzeźbiarskich ukazujących prawdy wiary, tworząc swoistą biblię laikatu. Wnętrza wiejskich kościołów charakteryzuje pewna specyfika. Nagromadzone w nich formy organizują przestrzeń, nacechowując ją wielością znaczeń i treści. Poprzez pewnego rodzaju nieporadność i naiwność przedstawień realizuje się w tych wnętrzach prowincjonalna, czasami jarmarczna wizja niebiańskiego Jeruzalem, niepozbawiona przy tym aspektu uduchowienia. Fundacje różnych rodów wyposażały wnętrza zgodnie z obecnie „panującą modą” z dbałością o wyraz religijny prezentowanych sprzętów na równi z potrzebą uwiecznienia świetności swego rodu.

Należy w tym miejscu nadmienić, że wyposażenie kościołów wiejskich ulegało dynamicznej wymianie. Proces ten w wiejskich parafiach odbywał się znacznie szybciej niż w dużych kościołach miejskich. Jeżeli do tego faktu dodamy XIX-wieczną fazę regotyżacji kościołów i skutki zniszczeń II wojny światowej, uzyskamy obraz, w którym trudno uchwycić jednolitość stylową wyposażenia. Większość wnętrz cechuje zatem pewien eklektyzm form. Skutki przebiegu tego procesu możemy dzisiaj obserwować najlepiej na przykładzie wiejskiego kościo-

ła w Runowie Pomorskim, w którym nagromadzenie form i licznych modyfikacji dokonywanych na przestrzeni wieków jest bardzo wyraziste. Zatem obiektów spójnych stylistycznie zarówno pod względem wyposażenia, jak i cech stylistycznych brył architektury zachowało się na Pomorzu Zachodnim niewiele.

Wraz z ewolucją stylistyczną wyposażenia wnętrza postępowała ewolucja techniczna instrumentu organowego. Stawiany pierwotnie na północnej ścianie prezbiterium znalazł i ugruntował z czasem swoje miejsce na emporze zachodniej. Ewoluuując przez wieki, stał się niewątpliwie najbardziej skomplikowanym i rozbudowanym instrumentem muzycznym, jaki kiedykolwiek powstał. Wraz z udoskonalaniem samego instrumentu postępowała rozbudowa i zdobnictwo zewnętrznej, najbardziej wyeksponowanej części szafy organowej, czyli prospektu. Wszelkie elementy detalu, jak i sam kształt prospektu, zmieniały się i dopasowywały zgodnie z wówczas istniejącą tendencją stylistyczną. Prospekt organowy wyeksponowany na emporze muzycznej bądź dosłownie z tą emporą zespolony jest jej integralną częścią zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i konstrukcyjnym. Razem stanowią układ przestrzenny, który jest ważną częścią wyposażenia przestrzeni wnętrza sakralnego.

Organy z racji swej skomplikowanej budowy były zawsze instrumentem kosztownym i zajmującym dużą przestrzeń. Pomimo to ich wielowiekowa obecność we wnętrzach kościelnych i stałe miejsce w liturgii powodowały, że zaopatrywano w nie nawet niewielkie, wiejskie kościołki, również na terenie Pomorza Zachodniego.

## **1.2. Cel, zakres i podstawowa teza pracy**

Celem pracy jest:

Zbadanie wpływu różnorodności kształtowania empor muzycznych wraz z prospektem organowym na charakter przestrzeni wnętrza wiejskich kościołów na Pomorzu Zachodnim poprzez:

- Zbadanie wpływu wprowadzenia do liturgii Kościoła Zachodniego instrumentu organowego na kształtowanie się przestrzeni wnętrza wiejskich kościołów na Pomorzu Zachodnim.

- Prześledzenie rozwoju architektonicznego kształtowania empor muzycznych oraz instrumentu organowego na przestrzeni wieków, z pojawiającymi się nowymi tendencjami stylowymi w architekturze sakralnej i ich odzwierciedleniem w budownictwie sakralnym na wsiach Pomorza Zachodniego.
- Przedstawienie obecnego stanu zachowania empor muzycznych oraz instrumentów wraz z ich architektoniczną obudową na terenie Pomorza Zachodniego z uwzględnieniem historycznych i współczesnych metod konserwacji i ochrony.
- Wykorzystanie wniosków do upowszechnienia dobrej praktyki dotyczącej zarówno konserwacji, jak i metod odbudowy empor muzycznych i prospektów organowych oraz wprowadzania nowych rozwiązań w historyczną tkankę.

### **Podstawowa teza pracy**

Teza pracy została sformułowana następująco: charakter większości wnętrz sakralnych wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego jest integralnie związany ze sposobem kształtowania empor muzycznych i prospektów organowych; jest także zależny od różnorodności ich rozwiązań architektonicznych.

### **Zakres badań**

Obszar badań obejmuje pod względem terytorium głównie Pomorze Zachodnie, tzn. część dawnej „Prowincji Pomorze” (Pommern), rozumiane tu jako część państwa polskiego, która znalazła się w jego granicach po 1945 r. Dokładniej podjęte badania skupiają się na obszarze obejmującym dzisiejsze województwo zachodniopomorskie położone w północno-zachodniej części Polski. Geograficznie obszar badań obejmuje Pobrzeże Południowobałtyckie i zachodnią część Pojezierzy Południowobałtyckich, a więc: Pobrzeże Szczecińskie z wyspami Uznam i Wolin, Wybrzeże Trzebiatowskie, część Wybrzeża Słowińskiego, zachodnie krańce regionu, które opisuje rzeka Odra, w głębi regionu: równiny Wkrzańską i Goleniowską, a także równiny Pyrzycko-Stargardzką, Nowogardzką, Gryficką, Białogardzką i Sławińską oraz pojezierza: Myśliborskie, Drawskie i Wałeckie.

Ponieważ Pomorze Zachodnie wraz z jego bogatą historią, na którą złożyły się liczne wpływy kulturowe, tj. germańskie, słowiańskie i skandynawskie, nie powinno być rozpatrywane jako odrębna enklawa, zdecydowano, że zakres badań będzie poszerzony o obszary przyległe, czyli najbliższe tereny polskie, jak i tereny po stronie naszego zachodniego sąsiada (część Provinz Pommern po 1945 r. została włączona do nowej niemieckiej prowincji Neubrandenburg).

W obrębie badań znalazły się obiekty sakralne znajdujące się na obszarach wiejskich wyżej określonego terenu. Dla uzyskania kompletnego obrazu podjętego tematu w pracy przytaczane są zarówno obiekty istniejące, jak i te już nieistniejące, co do których zachowały się ślady w dokumentacji.

### **1.3. Stan badań w zakresie podjętego tematu**

Podjęta problematyka dysertacji doktorskiej dotyczy w pierwszej kolejności sposobu kształtowania empor muzycznych (wraz z prospektem organowym) i jego wpływu na wnętrza sakralne w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego. Jest to zagadnienie wielowarstwowe odnoszące się do sakralnej historii sztuki i architektury powszechnej, jak i wielu zagadnień dotyczących elementów wpływających na sposób kształtowania wnętrz sakralnych katolickich i późniejszych protestanckich. Podjęty przez autorkę temat, mimo ścisłego sprecyzowania zasięgu badań, wymaga zgłębienia dużo szerszego kontekstu historycznego i obszarowego, niż wynikałoby to ze sformułowanego zagadnienia. Zasięg regionalny w sensie poznawczym nie może być w tym przypadku wystarczający. Staje się on zatem bazą wyjściową do zgłębienia i poszukiwania wszelkich wpływów zewnętrznych i powiązań wewnętrznych, które odzwierciedlają się w badanym zagadnieniu.

W pracy uwzględniono zarówno zagadnienia czysto techniczne, jak i rozważania nad duchową sferą stosowanej symboliki.

Tematyka rozprawy dotyczy konkretnego elementu wyposażenia wnętrza sakralnego w postaci empory muzycznej, przy czym musi odnosić się również do jej otoczenia. Pojawiają się więc w pracy wątki dotyczące polichromii naściennej czy innych elementów wyposażenia.

Wyodrębniają się zatem trzy grupy opracowań, które znalazły się w kręgu zainteresowań autorki i stanowią bazę wyjściową do dalszych rozważań i opracowań oraz ważne źródło wiedzy. Są to:

1. Dzieła będące wynikiem badań nad sztuką i architekturą Pomorza, zarówno polsko-, jak i niemieckojęzyczne, w tym te bardziej szczegółowe odnoszące się jedynie do Pomorza Zachodniego.

2. Dzieła zawierające ogólną wiedzę o historii sztuki i architektury, a także organmistrzostwa.

3. Dzieła zawierające niezbędną wiedzę techniczną z zakresu budowy i konstrukcji instrumentów, jak i prospektów organowych, a także ochrony i konserwacji konstrukcyjnych elementów drewnianych w budowlach zabytkowych, oraz podejmujące aspekty konserwacji zabytków drewnianych wyposażenia kościołów.

W grupie dzieł dotyczących historii sztuki i architektury Pomorza, które były ważne dla potrzeb opracowywanego tematu pracy, należy wyodrębnić wydawnictwa o charakterze inwentaryzacyjnym, a wśród nich, na pierwszym miejscu, katalog zabytków sztuki i architektury rejencji szczecińskiej pt. *Die Bau-und Kunstdenkmaler der Provinz Pommern* autorstwa Hugo Lemckego<sup>1</sup>. Znalaziono w nim podstawową wiedzę odnośnie do wyposażenia kościołów przed 1939 r.

Podobnie niezwykle przydatnym wydawnictwem było seryjne wydawnictwo *Die Baudenkmäler des Regierungsbezirkes Stralsund* (1881-1902) autorstwa E. von Haselberga. Zdjęcia zabytków architektury pomorskich wsi publikowano przed wojną w kilku niemieckich pismach. Do najciekawszych należy wydawane od 1930 r. przez szczecińską grupę historyków, etnografów i archeologów pismo *Pomersche Heimatpflege*, którego naczelną tematyką była historia i kultura regionu, jak również architektura i budownictwo. Materiał informacyjny i ilustracyjny zawarty w tych wydawnictwach posłużył do badań porównawczych. Wśród pierwszych powojennych, polskich wydawnictw cenną i ważną dla tematu pozycją jest praca Zygmunta Świechowskiego *Architektura granitowa na Pomorzu Zachodnim*

---

1 Hugo Lemcke – przewodniczący Towarzystwa Historii Pomorza i Starożytności (Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde), konserwator zabytków Pomorza prof. Hugo Lemcke. W swojej pracy konserwatorskiej szczególną uwagę poświęcił inwentaryzowaniu zachowanych zabytków sztuki i architektury Pomorza Zachodniego, w tym wyposażeniu kościołów i ich aktualnemu stanowi zachowania. Opracowana przez niego dokumentacja rysunkowa i fotograficzna stanowi szczególnie cenne źródło wiedzy. W 1901 r. Hugo Lemcke wydał katalog zabytków sztuki i architektury rejencji szczecińskiej – w sumie czternaście zeszytów pt. *Die Bau-und Kunstdenkmaler der Provinz Pommern*.

oraz późniejsza *Architektura Romańska w Polsce*. Informacje o poszczególnych zabytkach zamieszczano w rocznikach *Materiałów Zachodnio-pomorskich* wydawanych od 1956 r. Jeżeli zaś chodzi o syntetyczne i szczegółowe opracowania dotyczące samej historii Kościoła na tych ziemiach, znajdziemy ich znacznie więcej. Wśród nich zarówno przedwojenne, jak i te już powojenne. Kolejną pozycją dającą szeroki obraz regionu będący wynikiem powojennych badań jest zbiorowa, dwutomowa praca pod redakcją Janusza Deresiewicza pt. *Pomorze Zachodnie*. W tej grupie znajduje się również obszerne opracowanie zatytułowane *Sztuka na Pomorzu* autorstwa Wojciecha Łopucha, które w sposób zwarty i syntetyczny podejmuje najważniejsze wątki rozwoju sztuki na Pomorzu na przestrzeni wieków, budując spójny obraz tego procesu. Również *Gotycka Architektura Nowej Marchii* Jarosława Jarzewicza jest zwartą pozycją zawierającą studium monograficzne średniowiecznej architektury Nowej Marchii.

Polska historia ochrony kultury materialnej Pomorza Zachodniego rozpoczęła się w 1946 r. od momentu utworzenia stanowiska Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Urzędzie Wojewódzkim w Szczecinie. Prace rozpoczynano w zasadzie od podstaw, biorąc pod uwagę brak znajomości zabytków tego obszaru i atmosferę obcości zastanej tu kultury. Należy uświadomić sobie ogrom zniszczeń zarówno wojennych, jak również tych dokonanych po wojnie. Szczególnie zła sytuacja miała miejsce na oddalonych od obszarów miejskich terenach wiejskich, gdzie z racji odległości od centrów administracyjnych, braku opieki duszpasterstwa – jeżeli chodzi o obiekty sakralne, oraz w wyniku działania wielu jeszcze innych czynników dochodziło do dewastacji. „Na użytek miejscowych władz rozbierano kościoły średniowieczne i nowsze. I tak np.: na terenie parafii Kamień Pomorski, do której do 1956 r. należało ponad siedemdziesiąt wsi, rozebranych zostało dwanaście kościołów. Były to ruiny z okresu wojny, ale i kościoły z pełnym, zabytkowym, artystycznym wyposażeniem. W ten sposób niszczały dzieła sztuki, takie jak ołtarze, organy, rzeźby średniowieczne i barokowe”<sup>2</sup>.

Liczne zasługi w zakresie dokumentacji i ochrony sakralnych zabytków architektury na Pomorzu Zachodnim wniósł ksiądz infułat Roman Kostynowicz. Był on autorem wielu cennych publikacji, w tym schematyzmu *Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej* zawierającego bogaty materiał fotograficzny i opisowy

---

2 R. Kostynowicz, *W cieniu trzech katedr*, Wydawnictwo „Dokument” Archiwum Państwowego w Szczecinie, Szczecin 1999.

dotyczący kościołów tej diecezji. Dwa tomy schematyzmu z 2000 r. są cennym źródłem podstawowej wiedzy o istniejącym wyposażeniu zawartych w nim obiektów sakralnych, co szczególnie cenne, zarówno kościołów parafialnych, jak i tych mniejszych obiektów pełniących funkcję kościołów filialnych. W 1999 r. ukazała się praca *W cieniu trzech katedr* autorstwa ks. R. Kostynowicza, podejmuje w niej podstawowe problemy dotyczące teorii i praktyki konserwacji sztuki sakralnej. Blżej problematyką zachodniopomorskiej średniowiecznej architektury sakralnej i badaniami nad jej historią zajmuje się również w swych artykułach historyk Marek Ober. Na przykład: *Kościoty w Konikowie i Łęknie na tle średniowiecznej architektury regionu koszalińskiego*; *Recepcja masywu zachodniego kolegiaty NMP w Kołobrzegu w architekturze późnogotyckich kościołów wiejskich regionu koszalińsko-kołobrzесьkiego*; *Architektura sakralna zachodniopomorskich wsi i miast – problem związków i odrębności* to artykuły wnikliwie analizujące podjętą problematykę. Wśród materiałów pokonferencyjnych dotyczących podjętego przez autorkę tematu znajduje się kilka pozycji ważnych dla zakresu badań, w tym: Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16-17 października 1998 r., Kazimiera Kalita-Skwirzyńska, *Architektura sakralna Szczecina w okresie od 1850 do 1914 roku*, *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800-1945*, oraz artykuł tej samej autorki: *Kościoty i kaplice Trzebiatowa*, prezentowany na konferencji „Trzebiatów – historia i kultura I”, w których odnaleźć można cenne informacje dotyczące obiektów z Trzebiatowa oraz Szczecina. W grupie tej znajduje się również cenny artykuł Alicji Karłowskiej-Kamzwy, *Malarstwo ścienne dekoracją gotyckiej architektury ceglanej basenu Morza Bałtyckiego*, który zawiera badania nad sztuką Pomorza. Artykuł ten stanowi syntetyczną wypowiedź dotyczącą specyfiki średniowiecznych dekoracji ściennych, które w późniejszym okresie znalazły swoją kontynuację na parapetach empor.

Następną cenną dla rozprawy pozycją jest artykuł Dominika Kubickiego *Symbolika średniowiecznej świątyni chrześcijańskiej na przykładzie zachowanych gotyckich kościołów powiatu kołobrzесьkiego*, prezentowany na I Konferencji Naukowej w Dygowie koło Szczecina zatytułowanej „Dzieje wsi pomorskiej”.

Problematyka sztuki protestanckiej i jej wpływów na kształtowanie się architektury sakralnej na Pomorzu rozwijana jest w artykułach m.in. Danuty Mariańskiej *Początki Reformacji na Pomorzu Zachodnim*, w: J. Iluk, D. Mariańska,

(red.), *Protestantyzm i protestanci na Pomorzu*, Gdańsk-Koszalin 1997; Marcina Wiśtockiego *Średniowieczne dzieła sztuki w ewangelickich kościołach Pomorza w okresie nowożytnym*, w: M. Glińska, K. Kroman, R. Makata (red.), *Terra Transoderana: sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu: materiały z seminarium naukowego poświęconego jubileuszowi 50-lecia pracy w muzealnictwie szczecińskim Zofii Krzymuskiej-Fafius*, Szczecin 2004.

Ważną publikacją jest tu również praca *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684* Marcina Wiśtockiego stanowiąca kompendium wiedzy historycznej popartej licznymi przykładami zachowanych dzieł oraz praca monograficzna Katarzyny Cieślak *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą* wzbogacająca tematykę o cały teren Pomorza.

Dobrym źródłem wiedzy o wyposażeniu i historii obiektów sakralnych z okolic Maszewa i Lipian jest również wydawnictwo popularno-naukowe *Z Lipian do Maszewa i z powrotem* zbiorowego autorstwa, pod redakcją Aleksandry Stacha.

Wśród dzieł drugiej grupy dotyczących ogólnej wiedzy historycznej obejmującej architekturę i sztukę nie sposób wyliczyć wszystkich pozycji, które umożliwiły autorce zgłębienie podjętego tematu. Wyliczę zatem te najważniejsze. Pozycją najcenniejszą z punktu widzenia podjętej problematyki jest z całą pewnością dzieło Andrzeja Tomaszewskiego *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi*, rzucające jasne światło na przeznaczenie i znaczenie empory zachodniej we wnętrzach kościołów romańskich. Ważne wydawnictwo stanowi również praca Adama Saćki *Układy emporowe w architekturze Państwa Krzyżackiego* z racji szerokiego opracowania zasad funkcjonowania i przeznaczenia przestrzeni empor jako idei wywyższenia w zależności od lokalizacji we wnętrzu kościoła. Kolejną cenną pozycją jest dzieło Jacka Radziejewicz-Winnickiego *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, w którym autor w sposób syntetyczny ukazuje przemiany stylowe formy architektonicznej prospektów w Polsce. Książka opatrzona jest wieloma przykładami i w wyśmienity sposób ukazuje ewolucję formy prospektu jako struktury architektonicznej. Podobny charakter ma dzieło Ewy Smulikowskiej *Prospekty organowe w dawnej Polsce* zgłębiające historię prospektu organowego, jego typów i przemiany form z punktu widzenia historyka sztuki. Ważne miejsce w literaturze dotyczącej wnętrz sakralnych zajmują dwie pozycje, a mianowicie *Symbolika świątyni chrześcijańskiej* Jeana Hani i książ-

ka ks. Romana Walczaka *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*. Obydwie traktują o istotnym z punktu widzenia niniejszej rozprawy aspekcie duchowości i mistycyzmu, które miały wpływ na kształtowanie średniowiecznych wnętrz sakralnych. Natomiast książka Edwarda Normana *Dom Boga. Historia architektury sakralnej* to niezbędne kompendium wiedzy dotyczące europejskiej historii architektury sakralnej.

Wątki natury technicznej z zakresu budowy i konstrukcji instrumentów i prospektów organowych, ochrony i konserwacji konstrukcyjnych elementów drewnianych w budowlach zabytkowych oraz podejmujące aspekty konserwacji zabytków drewnianych wyposażenia kościołów stanowią trzecią grupę tematyczną realizowaną przez autorkę w ramach podjętej tematyki. Publikacje dotyczące instrumentu organowego należące do sztanदारowych polskich opracowań z tego zakresu, a wśród nich kilka szczególnych pozycji. Są to: Jan Chwałek, *Budowa organów. Wprowadzenie do inwentaryzacji i dokumentacji zabytkowych organów w Polsce*; Marian Dorawa, *Organy. Konstrukcja, ochrona, konserwacja*; Jerzy Erdman, *Organy. Poradnik dla użytkowników*; Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa* i *Zarys historii i budowy organów w Polsce* również tego autora. Aspekty konserwacji i ochrony drewnianych elementów wyposażenia podjęte zostały m.in. w publikacjach: Jerzy Jasieńko, *Połączenia klejowe i inżynierskie w naprawie, konserwacji i wzmocnieniu zabytkowych konstrukcji drewnianych*; Paweł Kozakiewicz, Mieczysław Matejek, *Klimat a drewno zabytkowe*; Adam Krajewski, Piotr Witowski, *Ochrona drewna surowca i materiału*; Renata Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*; Władysław Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki, Malarstwo sztalugowe i ścienne*, tom 1; Władysław Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki. Rzeźba*, tom 2, oraz bardzo cenne źródło najnowszych osiągnięć i poglądów z dziedziny konserwacji drewnianych elementów wyposażenia kościołów, jakie stanowi praca zbiorowa Wydawnictwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, pod red. Janusza Krawczyka.

Najcenniejszym materiałem dokumentacyjnym dotyczącym prospektów organowych i samych organów w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego są z całą pewnością karty dokumentacji konserwatorskiej założone w 1977 r. przez Mariana Dorawę, dotyczące stanu zachowania organów z terenu ówczesnego

województwa szczecińskiego. Biorąc jednak pod uwagę czas, jaki upłynął – ponad trzydzieści lat, należy mieć świadomość, iż wiele ze skatalogowanych wówczas obiektów nie przetrwało do dnia dzisiejszego. Przy czym równocześnie mógł ulec zmianie stan techniczny tych obiektów, które jeszcze istnieją. Podjęte przez autorkę badania mają między innymi na celu uaktualnić rzeczywisty, obecny stan tych obiektów.

## **1.4. Charakterystyka materiałów wyjściowych i metoda pracy**

Podjęta przez autorkę tematyka dysertacji doktorskiej nie doczekała się dotychczas kompleksowego opracowania. Wiele z opisanych obiektów już nie istnieje, a jedynym śladem, jaki po nich pozostał, są opracowane w latach siedemdziesiątych XX w. przez Marianą Dorawę karty obiektów z katalogów zabytków, znajdujące się w szczecińskim archiwum Konserwatora Wojewódzkiego. Część z obiektów sakralnych objętych przez autorkę badaniami to niewielkie kościoły, które z racji swego położenia i podziału administracyjnego pełnią funkcję kościołów filialnych. Ta kwalifikacja administracyjna pociągnęła za sobą oczywiste skutki w postaci niedoinwestowania i zmniejszenia zainteresowania niektórymi z tych obiektów sakralnych, przyczyniając się do ich dewastacji. Istotne staje się zatem dotarcie do opisywanych obiektów i zaktualizowanie dokumentacji, poprzez ukazanie ich obecnego, faktycznego stanu zachowania. Wszelkie zebrane materiały mają na celu usystematyzowanie wiedzy w przyjętym przez autorkę zakresie, pozwolą także na rzetelne opracowanie podjętego tematu oraz sformułowanie ogólnych wniosków.

Impulsem do podjęcia szerszych badań w tym zakresie stał się przygotowany przez autorkę, przy współpracy z dr hab. inż. arch. Aleksandrą Satkiewicz-Parczewską, artykuł wygłoszony na IV Polsko-Niemieckiej Konferencji Naukowej „Architektura ryglowa – wspólne dziedzictwo” opublikowany w materiałach konferencyjnych. Publikacja nosiła tytuł: *Prospekt organowy jako szczególny element architektonicznego wystroju wewnątrz obiektów sakralnych o konstrukcji ryglowej Pomorza Zachodniego*. Zakres podjętego tematu obejmował jedynie nieliczne zachowane instrumenty wraz z ich architektoniczną obudową, znajdujące

się w wiejskich kościołach konstrukcji ryglowej. Zgromadzone wówczas materiały archiwalne, w tym karty zabytków, niezbędna literatura tematu oraz przeprowadzone badania w terenie stały się punktem wyjścia do podjęcia dalszych badań nad określonym zagadnieniem i poszerzenia ich na wszystkie zachowane i dotychczas skatalogowane obiekty znajdujące się na terenie Pomorza Zachodniego i jego najbliższych okolic.

Na podstawie analizy zebranych materiałów archiwalnych, w tym głównie kart konserwatorskich z terenu Pomorza Zachodniego, autorka wyodrębniła zbiór zachowanych obiektów – empor muzycznych, które zostały przez nią przedstawione w postaci schematycznej mapy ukazującej zasoby z terenu województwa. **[plan nr 1]**. Plan rozmieszczenia obiektów, z wstępną próbą wyodrębnienia cech typologicznych poszczególnych obiektów, posłużył w dalszej pracy jako źródło podstawowej wiedzy oraz stał się bazą wyjściową do określenia planu badań terenowych. W planie tym autorka wyodrębniła ok. 200 obiektów, rozmieszczonych na terenie obecnego województwa zachodniopomorskiego we wszystkich jego powiatach.

Przygotowanie rozprawy poprzedziło również zgromadzenie niezbędnej wiedzy w zakresie pojętego zagadnienia, dotyczącej w szczególności:

- genezy pojawienia się empory zachodniej, a w późniejszym czasie empory muzycznej we wnętrzu kościołów,
- historii przemiany stylowej prospektów organowych w Europie,
- historii Kościoła Zachodniego na ziemiach Pomorza Zachodniego,
- rodzaju i typologii rozwiązań kształtowania wnętrza architektury sakralnej w Kościele katolickim i protestanckim (symboliki i wystroju świątyni chrześcijańskiej, organizacji wnętrza w zborach protestanckich).

Dla osiągnięcia zamierzonego celu i udowodnienia założonej tezy autorka przyjęła metodę zestawienia i analizy porównawczej przykładów z terenu Pomorza Zachodniego, popartych przeprowadzonymi badaniami terenowymi. Miało to na celu uaktualnienie informacji o obecnym stanie zachowania obiektów oraz usystematyzowanie wiedzy na ich temat, a jednocześnie ukazanie bogatego podłoża aspektów historycznych, jakie wpłynęły na ich zaistnienie. Uwaga autorki w trakcie badań terenowych skupiła się na zachowanych najstarszych obiektach z XVII i XVIII w. stanowiących najznamienitsze i najcenniejsze przykłady. Wykaz em-

por muzycznych pojawiających się w rozprawie, chociaż bardzo okazały, nie jest kompletny z racji bardzo dużej ilości wiejskich obiektów sakralnych znajdujących się na opracowywanym obszarze. Zawiera jednak przykłady reprezentatywne mogące służyć do zbudowania refleksji teoretycznych, skutecznego przeprowadzenia głównego nurtu wywodu, wyciągnięcia odpowiednich wniosków i udowodnienia postawionej tezy niniejszej dysertacji.

## II

# **Kształtowanie rozwiązań przestrzennych w wiejskim budownictwie sakralnym na Pomorzu Zachodnim**

### **2.1. Zarys początków dziejów Kościoła na terenie Pomorza Zachodniego na tle historii regionu**

Początki dziejów Kościoła na Pomorzu Zachodnim zbiegają się w czasie z piastowskim podbojem Pomorza w połowie IX w. Ówczesne Pomorze było zafasowane pod względem ustrojowym i podzielone pomiędzy liczne plemiona. Sytuacja najlepiej wyglądała na Pomorzu Zachodnim, gdzie wcześniej zaczęły formułować się ośrodki władzy książęcej, co pozwoliło na skuteczniejszy opór przed najazdami z zewnątrz. Na tereny te docierały równocześnie wpływy sąsiedniego państwa niemieckiego. Gorące lata walk międzyplemiennych trwały aż do słynnej walki pod Cedynią w 972 r., z której władca Piastów Mieszko I wyszedł zwycięsko, ostatecznie przypieczętowując początek swojego panowania na Pomorzu Zachodnim. W późniejszych latach historia odnotowała kolejną wojnę polsko-niemiecką zakończoną korzystnym dla Polski pokojem w 979 r. Był to czas, w którym również miało miejsce antychrześcijańskie powstanie Wioletów. To ostatnie wydarzenie, szczególnie groźne dla panowania polskiego, skłoniło Mieszka I do zawarcia przymierza z Niemcami (984-985 r.). Około 990 r. Mieszko I oddał swoje państwo

pod opiekę papieżstwa i dokumentem *Dagome iudex* określił zachodnią granicę Polski wzdłuż Odry. Dobre stosunki z Niemcami utrzymywał również następca Mieszka I Bolesław Chrobry, inspirator misji chrystianizacyjnej św. Wojciecha. Męczeńska śmierć Wojciecha, która zrobiła ogromne wrażenie na ówczesnym świecie chrześcijańskim, pomogła polskiemu władcy w rozbudowie organizacji kościelnej w latach 999-1000. Bolesław Chrobry powołał arcybiskupstwo w Gnieźnie i biskupstwo m.in. w Kołobrzegu. Pierwszym biskupem kołobrzesckim został niemiecki duchowny Reinbern. W owych czasach Kościół stanowił ważną podporę nowego porządku społecznego i politycznego, walcząc z zastanymi kultami pogańskimi.

Biskup Reinbern zastał na Pomorzu Zachodnim świadectwa zakorzenionego tu kultu pogańskiego w postaci licznych budowli sakralnych. O pięknie pogańskich świątyń zwanych kąciami wspominają ówczesni kronikarze. Co ciekawe, opisy te dotyczą głównie Pomorza Zachodniego, gdyż ludność sąsiednich terenów Pomorza Wschodniego, stojąc na niższym poziomie rozwoju religijnego, nie miała na tym polu, dotyczącym sztuki budowlanej, spektakularnych osiągnięć. Kąciny stały w kilku większych miastach pomorskich, tj. Szczecinie, Wolinie, Kołobrzegu czy Wołogoszczy, o czym wspomina również biskup bamberski Otto, przeprowadzający wyprawy misyjne po tych miejscach. S. Urbańczyk w swojej książce *Religia pogańskich Słowian* pisze: „Były w Szczecinie cztery kąciny. Lecz jedna z nich, główna, zbudowana była z dziwną starannością i sztuką, posiadając z zewnątrz i wewnątrz wystające rzeźby ludzi, ptaków i zwierząt, tak prawdziwie wygląd ich oddające, iż myślałbyś, że oddychają i żyją. Potwierdziłbym też jako coś osobliwego, że malowanie figur zewnętrznych nie dało się zbrudzić ani zetrzeć żadnemu nawałowi śniegów i deszczów; to zdziałała staranność malarzy”<sup>1</sup>. Z relacji tej jasno wynika, jak wielkie wrażenie wywierały pogańskie świątynie na chrześcijańskich misjonarzach. Kronikarze z wielkim uznaniem opisywali wygląd samych świątyń, jak i posągów bóstw. Opisy te podkreślają bogactwo użytych materiałów (w większości inkrustowane drewno, ale zdarzały się rzeźby wykonane ze srebra czy nawet złota) i magiczne oddziaływanie przestrzeni wnętrza tych świątyń na oglądającego. Podobne relacje przekazywali również kronika-

---

1 Za: S. Urbańczyk, *Religia pogańskich Słowian*, Wydawnictwo Studium Słowiańskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1947, s. 65.

rze z Rugii, co świadczy o faktycznym wysokim poziomie pomorskich artystów i rzemieślników.

Próby utrzymania zwierzchnictwa Polski na Pomorzu Zachodnim prowadziły ostatecznie do umocnienia organizacji wczesnofeudalnego państwa na tych terenach. Pogańskie Pomorze stanowiło punkt zainteresowania zachodniego sąsiada mającego ambicje przeprowadzenia misji chrystianizacyjnej, a co za tym idzie – podporządkowania go również pod względem politycznym. Zakusy te stanowiły realne zagrożenie dla z trudem zdobytych wpływów państwa Piastów. W tej sytuacji Bolesław Krzywousty ok. 1121 r. postanowił zorganizować wyprawę misyjną. Polski władca zwrócił się o pomoc do księcia Warcisława I oraz do sprzyjających mu pomorskich możnych. Zastanawiać może fakt, że odpowiedniej osoby do przeprowadzenia misji poszukiwano poza polskim episkopatem. Historycy tłumaczą to koniecznością uzgodnienia takich ruchów z cesarzem Henrykiem V oraz papieżem. Do pierwszej wyprawy misyjnej doszło w 1122 r. Powołany został w tym celu hiszpański mnich Bernard. Jego działania zakończyły się jednak niepowodzeniem. Bernard, dotarwszy na Wolin, sam zrezygnował z dalszych starań. Przeprowadzono konieczny kompromis pomiędzy interesami polskimi i niemieckimi poprzez wysunięcie kandydatury niemieckiego biskupa Ottona z Bambergu. Ta kandydatura wydawała się bardziej uprawniona z racji niezwykłych umiejętności dyplomatycznych, jakimi obdarzony był bamberski biskup. Nie bez znaczenia był również fakt wcześniejszego przebywania biskupa na dworze Władysława Hermana oraz poparcie ze strony cesarza i papieża, na które po cichu liczono.

Pierwsza misja Ottona rozpoczęła się w 1124 r. W wyprawie uczestniczyli również polscy duchowni. O sposobach przebiegu ówczesnych ceremonii chrztu tak pisze W. Krassowski w swojej książce pt. *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach polskich*: „Na przebieg chrystianizacji państwa Mieszka I nieco światła rzucają opisy chrztu Rusi oraz późniejszej ewangelizacji Pomorza Zachodniego prowadzonej przez Ottona, biskupa Bambergu. W Kijowie chrzest odbywał się w ten sposób, że miejscowa ludność wchodziła do Dniepru, kobiety osobno, mężczyźni osobno, po czym odprawiano formuły chrzcielne. Tak samo udzielano chrztu i na Zachodzie, co poświadczają biografowie św. Ottona bamberskiego, dodając, że chrzest poprzedzony był naukami... Chrzty w państwie Mieszka I odbywały się zapewne podobnie. Były one naturalnie powierzchowne, ale dla ówczesnych ludzi – przyzwyczajonych do myślenia magicznego – sam akt chrztu

miał duże znaczenie”<sup>2</sup>. Po ochrzczeniu ziem Pomorza Przedodrzańskiego oraz Szczecina i Wolina przystąpiono do organizacji struktur kościelnych. Nie obeszło się bez ponownych konfliktów na tym tle pomiędzy stroną polską i niemiecką. Ostatecznie doszło do powołania jednego biskupstwa z proponowanych trzech przez stronę polską, a mianowicie biskupstwa lubuskiego. Niezamknięta sprawa utworzenia pozostałych biskupstw w Szczecinie i Wolinie stała się przyczyną późniejszego narastającego zagrożenia konfliktami ze stroną niemiecką, jak również ze strony niechętnych Bolesławowi pomorskich możnowładców. Całą sytuację utrudniały mocne nadal wpływy pogańskich kapłanów. W tej sytuacji konieczne okazało się wznowienie misji. Druga wyprawa misyjna, ponownie pod przewodnictwem Ottona, rozpoczęła się w 1128 r. Swoim zasięgiem objęła tereny lubickie, nowo wcielone do Pomorza. Tym razem misja zakończyła się powodzeniem i doprowadziła do złożenia hołdu Bolesławowi przez księcia pomorskiego oraz uznaniem zwierzchnictwa arcybiskupów gnieźnieńskich nad Pomorzem.

Formalne wprowadzenie chrześcijaństwa na Pomorzu nie oznaczało automatycznie utworzenia sprawnej organizacji kościelnej. Musiało upłynąć jeszcze kilka lat, zanim powołano odrębną, podległą Gnieznu diecezję na Wolinie (1140 r.). Pierwszym ordynariuszem nowej diecezji został Wojciech, uczestnik misji przeprowadzonych przez Ottona. Diecezja stanowiła, według wzorów panujących wówczas w Polsce, formę administracyjną państwa. Biskupi zależni byli zaś od panujących władców.

W następstwie problemów gospodarczych Wolina postanowiono przenieść stolicę biskupią do Kamienia, gdzie w latach 1175-1176 podpisano akt fundacyjny dla nowej katedry. Powołano przy niej kapitułę posiadającą prawo do powoływania biskupów. Druga kapituła powołana została na przełomie XII i XIII w. w Kołobrzegu.

„Początkowo ilość duchowieństwa była bardzo mała, a kościoły istniały tylko po grodach i podgrodziach. Niektóre z owych kaplic grodowych spełniały równocześnie rolę kościołów parafialnych (np. Lubin). Stopniowo poczęto także zakładać je w osadach wiejskich o znaczeniu targowym lub stanowiących ośrodek opolny, jak np. Lipa na Uznamiu (1180 r.), Sośnica, Stare Warpno (1194 r.), Rokitnica (1173 r.). Z tą ostatnią wiąże się pierwszy znany przekaz o istnieniu

---

2 Za: W. Krassowski, *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach polskich*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 82.

parafii wiejskiej, obejmującej szereg wsi”<sup>3</sup>. Wiek XIII przyniósł ożywione rozbudowywanie sieci parafialnej na Pomorzu Zachodnim. Pod oczywistą warstwą, zaszczerpienia chrześcijańskiego modelu życia kryły się intencje cywilizacyjne dotyczące ówczesnych osiągnięć kulturowo-politycznych.

Pierwsi zakonnicy dotarli na Pomorze w momencie, kiedy podstawowe zręby organizacji kościelnej były już ukształtowane. Pojawiali się dzięki fundacji książąt. Nadal jednak na większości terenów religia chrześcijańska nie zdołała jeszcze wyprzeć wszechobecnego pogaństwa. Przyjmuje się, że najstarszym klasztorem na tych ziemiach był klasztor Benedyktynów założony w 1153 r. w Słupiu. Kolejni na Pomorzu pojawili się premonstratensi (norbertanie), po nich przybyli cystersi, zakładając swoje klasztory w Kołbaczu, Darguniu i Eldenie pod Gryfią. Większość zakonów docierała na Pomorze z Niemiec, eksportując niemiecką obyczajowość, zwyczaje i zasady funkcjonowania. Jedynie cystersi wywodzili się z Danii.

Działalność klasztorów przyczyniła się nie tylko do wspomagania tworzenia nowego porządku religijnego, ale również miała wpływ na rozwój kultury rolnej na Pomorzu. Dzięki szybkiemu wzrostowi majątku klasztorowego zakony zyskiwały i poszerzały strefy wpływów. Odegrały ważną rolę w kształtowaniu się osadnictwa wiejskiego poprzez zasiedlanie karczowanych terenów leśnych oraz zakładanie nowych osad”. Cystersi z Kołbacza założyli wiele osad na skraju Puszczy Goleniowskiej, takich jak Zdunowo, Śmierdnica, Miedwie i inne. Augustynianie z Tatyni skolonizowali okolice Jasienicy. Cysterki z Marianowa rozpoczęły po 1248 roku osiedlanie puszczy między rzekami Krępielą i Iną...”<sup>4</sup>.

Wprowadzenie systemu lennego i hojne szafowanie nadaniami ziemi w XIII w. poszerzało i tak już obszerne dobra kościelne. To poszerzenie dotyczyło zarówno dóbr biskupich, jak i placówek zakonnych. Pod koniec XIII w. Kościół miał dobrze ukształtowaną sieć organizacyjną, a przez posiadanie znacznego majątku stał się ważnym partnerem dla władz świeckich. Jednocześnie liczne przywileje, jakimi dysponował, były coraz częściej krytykowane przez kupców i mieszczaństwo. Biskupi prowadzili działania mające doprowadzić do uzyskania przez władze Kościoła całkowitej niezależności. W efekcie doszło do powstania

---

3 Za: K. Śląski, *Historia Pomorza. Tworzenie się wspólnoty ustrojowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 1976, s. 77.

4 Za: K. Śląski, *Historia Pomorza. Przemiany społeczno-gospodarcze na wsi*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1976, s. 91.

terytorialnego władztwa biskupów kamieńskich i na wzór biskupstw w państwie niemieckim Kościół zyskał pełną samodzielność terytorialną. Umożliwiło to prowadzenie samodzielnej polityki i stało się zaczynem do zerwania kontaktów duchowieństwa zachodniopomorskiego z Kościołem w Polsce. Ostatecznie poprzez liczny napływ obcej ludności i stopniowe uzyskanie przez nią ważnych stanowisk w strukturach kościelnych i państwowych doszło do trwałego wydzielenia się Pomorza Zachodniego z obrębu pozostałych ziem polskich.

Przełomowym wydarzeniem w dziejach Kościoła na Pomorzu Zachodnim, mającym wpływ na życie umysłowe i religijne, był ruch reformacyjny, który znalazł na tym terenie chłonne podłoże. Wystąpienie Marcina Lutra zapoczątkowało wiele reform i zmianę organizacji kościelnej, miało przez to również wpływ na formy życia religijnego. Ostateczne zwycięstwo ruchu reformacyjnego na Pomorzu Zachodnim wykraczało znacznie poza ramy dziejów Kościoła, obejmując wiele dziedzin, w tym życie gospodarcze, społeczne czy kulturalne. Wprowadzenie zmian w liturgii zyskało swoje odzwierciedlenie w sposobie kształtowania przestrzeni kościołów. Pierwszymi zwolennikami nauk Lutra na Pomorzu byli mniisi z zakonu premonstratensów w Białobokach. Główną rolę w rozwoju ruchu reformacyjnego odegrało mieszczaństwo. Na wsiach początkowo odzew na ten nowy prąd był znacznie słabszy. Szlachta w obawie przed związanymi z ruchem zamieszkami chłopskimi, jakie miały miejsce w sąsiednich regionach, stroniła od niego, dając wsparcie biskupowi kamieńskiemu. Ostatecznie reformację przyjęto na przełomie lat 1534 i 1535 po zdobyciu przez jej zwolenników poparcia w większości ośrodków miejskich i licznych falach rozruchów, które objęły również wsie. Realizacja wszystkich celów, jakich wymagało wprowadzenie nowego porządku, trwała przez całą XVI w. Wprowadzenie nowych stosunków w Kościele było naturalnie procesem, który stopniowo wypierał katolickie relikty form życia kościelnego. Utrzymano jednak wiele świąt, w tym kult maryjny i kult świętych. Zmiany w przebiegu liturgii i wprowadzenie do niej języka narodowego również nie odbyły się w trybie natychmiastowym. Na wsiach dość długo w użyciu pozostały sprzęt i szaty liturgiczne. Upięknienie sporo czasu zanim dokonały się globalne zmiany w wystroju kościołów pomorskich, szczególnie na wsiach. Zmiany te dotyczyły nowego wyposażenia świątyń w ławki, likwidacji bocznych ołtarzy i usunięcia obrazów katolickich świętych. Problematykę zmiany w komponowaniu wnętrza sakralnych po reformacji szerzej rozwinięto w rozdziale trzecim niniejszej pracy.

Reformacja nie objęła swym zasięgiem południowo-wschodnich terenów obecnego województwa, tj. powiatu Wałcz, ziem położonych w okolicach Czaplinka i Starego Drawska, ponieważ od średniowiecza po koniec XVIII w. ziemie te należały do Polski.

## **2.2. Podstawowe typy budowli sakralnych na Pomorzu Zachodnim**

Pomorze Zachodnie, mimo sporego upływu czasu, posiada do dziś czytelną sieć średniowiecznych układów urbanistycznych wsi i miast. Między XII a XIII w. powstała większość istniejących po dziś osad, a ich pierwotny układ nie został utracony, pomimo wielu zmian, jakie zachodziły na przestrzeni wieków. Na wspomniany okres przypada powstanie wielu budowli – głównie kościołów, które szczególnie w małych miejscowościach stanowią dominanty urbanistyczne w otaczającym krajobrazie.

Krajobraz Pomorza Zachodniego jest zatem szczególnie bogaty w wiejskie kościoły, które swym rodowodem sięgają średniowiecza. Do dziś zachowało się ok. czterystu obiektów, z czego ponad sto to budowle granitowe z XIII-XIV w. Na tle sąsiednich regionów są to liczby nader imponujące. W porównaniu z np. Wielkopolską, gdzie jest zaledwie ok. stu wiejskich kościołów murowanych o średniowiecznej metryce, z tego zaledwie dwadzieścia o rodowodzie najstarszym, tj. z XII-XIII w.

Informacje o początkach budownictwa sakralnego na Pomorzu Zachodnim są skąpe. Nie ulega wątpliwości, że podczas akcji chrystianizacyjnej i budowania struktur kościelnych, miejsca kultu pogańskiego były likwidowane i zastępowane nowymi, chrześcijańskimi. „Nie ma również jasności, czy pierwsze kościoły były drewniane, czy murowane. Istnieją przekazy, które mówią, że zdarzały się budowle wznoszone z gałęzi drzew, jak np. w Kamieniu, czy lichym sposobem z gałązek na Wolinie”<sup>5</sup>. Biorąc jednak pod uwagę budownictwo świeckie z XI w., w większości drewniane, należy domniemać, że również pierwsze budowle sakralne były wznoszone z drewna. Rozwój państwowości i organizacji kościelnej

---

5 Por. W. Krassowski, dz. cyt., s. 92.

na Pomorzu był nieco zapóźniony w stosunku do pozostałych terenów Polski, stąd też można wnioskować, że fakt ten miał również swoje odzwierciedlenie w budownictwie. Nie zachowały się jednak żadne obiekty drewniane z tego okresu, jedynymi śladami potwierdzającymi ich istnienie są źródła pisane. Dopiero wprowadzenie bardziej trwałego materiału budowlanego, jakim jest kamień, dało szansę na przetrwanie obiektów z przełomu XII i XIII w. Z tego okresu pochodzi np. kamienna część katedry w Kamieniu.

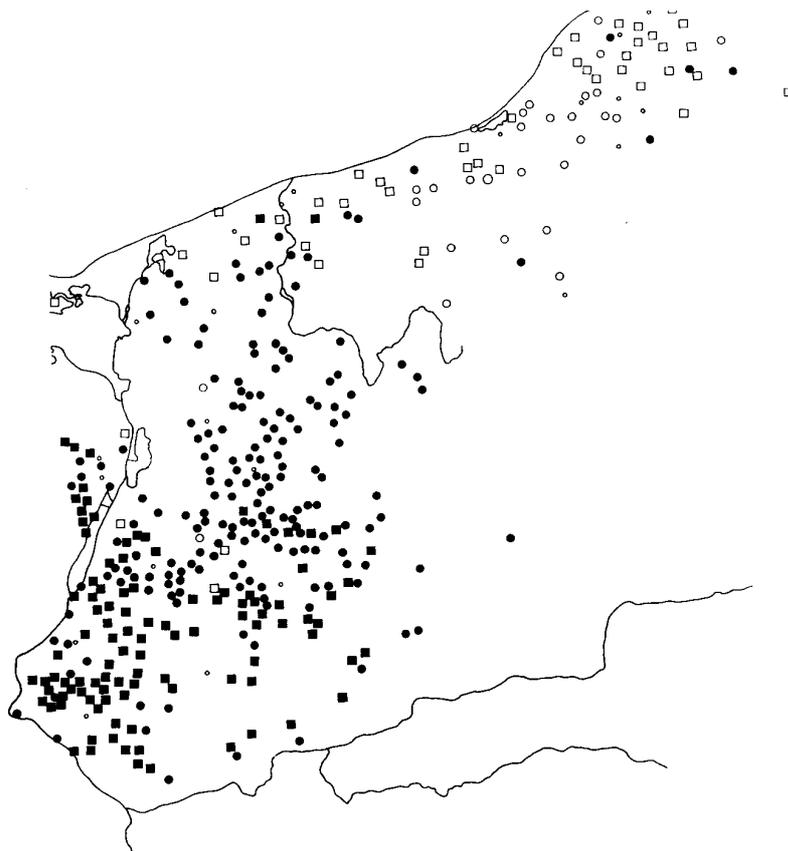
Krajobraz kulturowy Pomorza Zachodniego jest krajobrazem zróżnicowanym. To zróżnicowanie terytorialne dotyczące rozmieszczenia średniowiecznej architektury sakralnej doskonale zinventaryzował i zobrazował Marek Ober, przed-



- druga połowa XIII – początek XIV w.
- ok. połowy XIV w.
- druga połowa XV – pierwsza połowa XVI w.
- druga połowa XVI – początek XVII w.

II. 1. Mapa rozmieszczenia średniowiecznych kościołów wiejskich na Pomorzu Zachodnim z rozróżnieniem na czas ich budowy

Źródło: M. Ober, *Sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu*, materiały z Seminarium Naukowego TERRA TRANSORDERANA, Szczecin 2004.



- kamień polny nieobrobiony, cegła zastosowana oszczędnie do detali
- kamień polny nieobrobiony z dużą ilością cegły
- kamień polny obrobiony w granitowe kwadry o różnej jakości obróbki
- cegła, niekiedy z domieszką nieobrobionego kamienia polnego

Il. 2. Mapa rozmieszczenia średniowiecznych kościołów wiejskich na Pomorzu Zachodnim z rozróżnieniem na materiał ich budowy

Źródło: M. Ober, dz. cyt.

stawiając obraz swoich badań w postaci dwóch schematycznych map. Jedna z map obrazuje rozróżnienie pod względem czasu powstania kościołów, druga zaś rozmieszczenie obiektów pod względem materiałów użytych do ich budowy [il. 1 i 2].

Dwie przedstawione powyżej mapy dają nam czytelny obraz zróżnicowania przestrzennego badanego obszaru. Rozmieszczenie średniowiecznych zabytków architektury sakralnej wyraźnie określa oblicze krajobrazu kulturowego. W powiązaniu z tym rozmieszczeniem wytworzył się określony zespół cech i wpływów, które nadały temu krajobrazowi taki, a nie inny kształt. Patrząc na mapy opracowane przez Marka Obera, widzimy wyraźnie zarysowane pewne obszary o wspólnych

cechach, zarówno jeżeli chodzi o zastosowany materiał, jak i o czas powstania obiektów. M. Ober wskazuje na istnienie granic zasięgu poszczególnych zjawisk dotyczących architektury średniowiecznej, w swoich badaniach wytycza granice zasięgu architektury romańskiej i wskazuje na ponadregionalność tych zjawisk<sup>6</sup>.

Istotną granicą, o znaczeniu regionalnym, która różnicuje występowanie miejskich budowli sakralnych jest dolny bieg rzeki Rega. Rega od zachodu wytycza granicę występowania budowli halowych, zaś od wschodu tych wzniesionych w systemie bazylikowym. Takie rozróżnienie nie występuje w przypadku zróżnicowania form wiejskich budowli sakralnych. Możemy zauważyć jednak pewną zależność, jeżeli idzie o liczebność tych obiektów. W zachodniej części Pomorza Zachodniego występują szczególnie licznie kościoły z okresu średniowiecza, gdzie w pasie nadmorskim są stosunkowo rzadkie, natomiast im dalej na wschód od Regi, tym ich liczebność spada. Takie pasmowe rozmieszczenie średniowiecznych kościołów może być spowodowane zróżnicowaniem rzeźby terenu i budowy geologicznej, czyli w efekcie zróżnicowaniem jakości gleb. Naturalnie w tych najżyźniejszych obszarach regionu osadnictwo przebiegało wcześniej. Wcześniej też ukształtowały się wszelkie stosunki gospodarczo-społeczne, co dawało z kolei możliwości w podejmowaniu ważnych decyzji, jakimi była budowa obiektów sakralnych. Szczególnie dla wsi, zdominowanej wówczas przez budownictwo drewniane, budowa jedyne, trwałego obiektu murowanego musiała być decyzją ważną.

Nie bez znaczenia dla układu obszarów zróżnicowanych architektonicznie okazuje się również podział terytorialny regionu<sup>7</sup>. Już w wiekach średnich ukonstytuowały się pewne terytorialne zespoły cech, których nie zaburzył naturalny przepływ kulturowy, co ma przecież miejsce zawsze, mimo ustalonych granic. Na terenie Nowej Marchii i Księstwa Szczecińskiego przeważa architektura z gra-

---

6 Por. M. Ober, *Pomorze Przednie – Pomorze Tylnie – Nowa Marchia problem różnic w fizjonomii krajobrazu kulturowego*, Terra Transoderana Sztuka Pomorza Zachodniego i Dawnej Nowej Marchii w średniowieczu, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział w Szczecinie, Szczecin 2004.

Autor za Z. Świechowskim wskazuje istnienie wschodniej granicy zasięgu architektury romańskiej, która przebiega od Kamienia Pomorskiego przez Kołbacz po Nową Marchię. Wykazuje dalej zasięg, jaki mają kościoły granitowe – dalej na wschód do linii Stargard – Recz – Strzelce Krajeńskie, zaś dalej na wschód poza regionem zabytki romańskie występują z rzadka, np. w ośrodkach takich, jak Oliwa czy Ryga, zaś budowle granitowe nie występują wcale.

7 W XIV-XV w. dokonał się podział terytorialny regionu na Księstwo Szczecińskie i Księstwo Słupskie, Księstwo Wołogoskie, które pozostaje obecnie w całości poza obszarem Pomorza, oraz na należącą do Brandenburgii Nową Marchię.

nitowych kwadr, południe Księstwa Słupskiego zdominowane jest późnymi budowlami z nieobrobionego kamienia, zaś na północy i północnym wschodzie znacznie częściej występują budowle ceglane. Zróżnicowanie, o którym tu mowa, zacierało swoje indywidualne cechy wraz z upływem kolejnych wieków. Mimo że średniowieczna architektura sakralna odgrywała nadal istotną rolę w kształtowaniu krajobrazu Pomorza Zachodniego, stawała się z czasem coraz mniej zindywidualizowana na korzyść projektów importowanych przez pruskich architektów, często nienawiązujących do już ukształtowanego, wielowiekowego krajobrazu i miejscowych tradycji.

Granitowe budownictwo sakralne rozwinęło się w XIII w., a sprzyjały temu obfitujące w ten materiał w postaci głazów narzutowych, tereny moreny czołowej. W tym samym czasie, obok kamienia, rozpowszechnia się także stosowanie cegły, jednak w znacznie mniejszym zakresie. Natomiast najstarsze zachowane obiekty drewniane pochodzą z końca XVI w. oraz pierwszych lat XVII w. i są to kościoły o konstrukcji ryglowej.

### **2.2.1. Sakralna architektura murowana: granitowa i ceglana**

Na Pomorzu i w Brandenburgii od początku budownictwa murowanego występowały równolegle dwie techniki budowlane: technika kwadr granitowych i technika ceglana. Najstarsza monumentalna budowla na Pomorzu Zachodnim – katedra kamieńska, rozpoczęta w technice granitowej, ukończona została w technice ceglanej. Jedną z najwcześniejszych budowli murowanych w Marchii Brandenburskiej jest kościół klasztorny premonestrensów w Jerichow, z podobnie wczesnego okresu pochodzi również granitowy kościół św. Godeharda w Brandeburgu należący do tego samego zakonu. „Pojawienie się i rozpowszechnienie cegły nie należy zatem traktować jedynie w kategoriach postępu – jako wypierania starszej i gorszej techniki przez nową, lepszą. Obie techniki pojawiły się na wielu obszarach równocześnie, obie mają pewne zalety, które w zależności od preferencji inwestorów mogły być decydujące dla ich wyboru”<sup>8</sup>. Budowle ceglane, do których należą najczęściej budowle reprezentacyjne, były

---

8 J. Jarzewicz, *Gotycka architektura Nowej Marchii*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 68.

często fundowane przez władców. Fundowanie budowy katedr czy świątyń klasztor-nych stanowiło o pewnym prestiżu i wysokich aspiracjach darczyńców.

Budownictwo z kwadr granitowych posiadało inne zalety, z których najistot-niejszymi są względnie niskie koszty inwestycji i powszechna dostępność ma-teriału w postaci kamienia polnego oraz prostota konstrukcyjna niewymagająca wysoce wykwalifikowanych robotników. W konsekwencji wyłoniła się architekту-ura o uproszczonym detalu i niskim poziomie aspiracji, praktycznie pozbawiona cech stylowych. Ten sposób budowania doskonale sprawdzał się we wznoszeniu wiejskich parafii, gdzie fundatorzy dążyli do szybkiego wznoszenia względnie oka-załych i trwałych budowli.

Główny rozwój granitowego budownictwa sakralnego przypadł na XIII w., na terenach obfitujących w ten materiał, którym był obszar południowo-zachodni Pomorza Zachodniego, tzw. Nowa Marchia. Pierwotnie granit obrabiano w regu-larne kwadry, które ułożone w równych warstwach tworzyły regularny rysunek, tak charakterystyczny dla budowli z okolic Nowej Marchii i Szczecina. „Technika kwadr granitowych zbliżona jest w pewnym stopniu do techniki kamienia cioso-wego (Haustein), ale występują także znaczące różnice. Podczas gdy w technice ciosowej podstawowym elementem konstrukcji jest forma prostopadłościenna, w technice kwadr granitowych jedynie licu kwadry nadaje się względnie geome-tryczny kształt – zbliżony do kwadratu lub prostokąta mniej lub bardziej wygła-dzona powierzchnią. Strona tkwiąca w murze pozostaje nieobrobiona”<sup>9</sup>. Ściany wewnętrzne przeznaczone z reguły do otynkowania nie wymagały starannej ob-róbki, stąd w ich skład wchodził często gruz kamienny utrwalony zaprawą.

Wraz z upływem czasu w granitowy wątek muru wprowadzano coraz czę-ściej cegłę. Wykształciło się w tym czasie kilka warsztatów różniących się sposo-bem i zakresem zastosowania wtrętów ceglanych. Podczas gdy w miastach cegła weszła w powszechne użycie pod koniec XIII w., to na zapóźnionej wsi stosowa-no granitowe kwadry jeszcze w XIV w.

Wśród wiejskich kościołów granitowych dominuje kilka typów. Najczęściej są to jednoprzestrzenne kościoły salowe. Te najstarsze o cechach romańskich z półokrągłą absydą nawiązują do pierwowzorów ze Starej Marchii (Piaseczno [il. 3] i Gardno [il. 4] powiat gryfiński). Kolejny typ stanowią kościoły o pro-

---

9 Tamże, s. 31.



Il. 3. Kościół w Piasecznie z pierwszej połowy XIII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 4. Kościół w Gardnie z pierwszej połowy XIII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

stokątnym zamknięciu chóru (Rurka, powiat gryfiński, około 1240 r.). W tym przypadku mamy do czynienia z wpływami architektury dolnosaskiej i meklem-burskiej. Inaczej wyglądały obiekty sakralne budowane w miastach, gdzie przybierały formy bardziej rozwinięte – bazyliki (Banie 1240 r., Moryń druga połowa XIII w.). Budowane na planie krzyża naśladowały wzorce z Westfalii. Popularny był również typ salowy.

W wyniku zmian w budowaniu murów kościołów wiejskich związanych z zarzuceniem na wsi obróbki kamienia wykształciło się pięć głównych rodzajów wznoszenia struktury murów, a dokładniej ich warstwy licowej, na co wskazuje Marek Ober w swoich badaniach:

1. Mur z gładów nieobrobionych układanych chaotycznie, gdzie cegłę stosowano oszczędnie w obramieniu okien czy portali, rzadziej były zastosowane ceglane szczyty. Był to mur charakterystyczny dla budowli z okolic Szczecina z okresu XIV – pierwsza połowa XVI w.
2. Mur mieszany, kamienno-ceglany, ułożony chaotycznie o większym skupieniu granitu w dolnych partiach, cegła zastosowana w obróbce okien i dekoracji, granit nieobrobiony – mur charakterystyczny dla okolic Koszalina i Kołobrzegu z XV w.
3. Mur z gładów nieobrobionych ułożonych w nieregularne warstwy, bez wypełnień z okrzesków, otwory wykańczane cegłą, ceglany szczyt wschodni – mur typowy dla okolic Gorzowa i Szczecina.
4. Mur z gładów nieobrobionych ułożony w warstwy przeplatane warstwami okrzesków, bez użycia cegły lub z bardzo oszczędnym jej zastosowa-

niem przy obróbce otworów – mur taki jest kontynuacją technik z XIII w.  
– nieliczne przykłady między Gorzowem a Szczecinem.

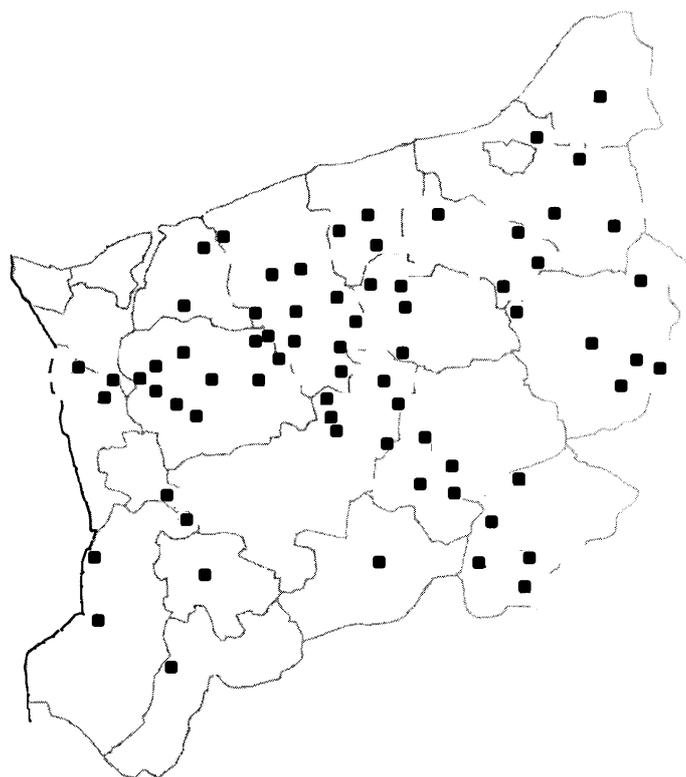
5. Mur ceglany, głazy, jeżeli występują, użyte jedynie do budowy cokołów,  
– najwięcej przykładów w pasie nadmorskim w okolicach Słupska i między Świnoujściem a Kołobrzegiem.

Wymienione rodzaje struktury murów, poza ostatnim, występowały jedynie w kościołach wiejskich. Prymitywność tych rozwiązań nie pozwalała na wznoszenie obiektów o pokaźnych rozmiarach i skomplikowanych kształtach, stąd mamy tu do czynienia z układami prostymi, najczęściej jednoprzestrzennymi – salowymi (na Pomorzu Zachodnim wiejskich kościołów o układzie wielonawowym istnieje obecnie pięć).

O formie i rozmiarach tych sakralnych budowli decydowały równie często finansowe możliwości fundatora. Stąd też wynikać może niewielka liczba obiektów ceglanych czy też w ogóle nikły udział cegły w murach wiejskich kościołów.

## 2.2.2. Sakralna architektura drewniana

Drewniana architektura sakralna Pomorza Zachodniego to przeważnie architektura o drewnianej konstrukcji ryglowej. Wiejskie kościoły wzniesione w tej konstrukcji są najlepiej zachowanymi obiektami spośród całej istniejącej architektury drewnianej na tym terenie. Do najstarszych należą obiekty z końca XVI i początku XVII w. Stanowią ważny element krajobrazu wsi pomorskich. Po przeanalizowaniu zasięgu występowania tej architektury zauważymy, iż obszary jej występowania są niejako uzupełnieniem dla pozostałych obszarów, na których występuje architektura murowana [il. 5]. Podobnie jak w przypadku obiektów murowanych, forma wiejskich kościołów o konstrukcji drewnianej jest z reguły bardzo prosta. Najczęściej są to kościoły jednoprzestrzenne o rzucie prostokątnym bądź zamknięte prostą, wieloboczną absydą z jedną wieżą akcentującą zachodnią elewację. Zwykle są to kościoły orientowane. O zróżnicowaniu zewnętrznych cech stylowych świadczą często jedynie zwieńczenia wież. Barokowe rozrzeźbienie planów nie znalazło odbicia w tej architekturze, wyjątek stanowi tu kościół w Stepnicy z 1741 r. zbudowany na planie krzyża greckiego.



Il. 5. Mapa rozmieszczenia większości wiejskich kościołów konstrukcji drewnianej na Pomorzu Zachodnim  
 Źródło: opracowanie własne.

Konstrukcja ryglowa jest ustrojem szkieletowym, w którym konstrukcję nośną stanowi szkielet drewniany. Główne słupy konstrukcyjne osadzone są w podwalinie układanej bezpośrednio na podmurówce. Poziome belki, zwane ryglami, dzielą przestrzeń pomiędzy słupami, tworząc na elewacjach charakterystyczny „rysunek” kraty. Przestrzeń między elementami szkieletu jest wypełniona cegłą lub materiałem niekonstrukcyjnym, takim jak mieszanina słomy, gliny i odpadów drzewnych bądź też cegłą. Dla wzmocnienia i usztywnienia konstrukcji wprowadzono w narożach budowli usztywniające ukośne miecze i zastrzały.

Konstrukcja ryglowa może być też szalowana deskami – najczęściej w układzie pionowym. W przypadku budowli sakralnych szalowano najczęściej konstrukcje dzwonnicy kościelnych wolno stojących, zapewniając im w ten sposób lepsze parametry wytrzymałościowe, dostosowane do ich wysokości.

Wieża jest ważnym elementem architektonicznym całości. Może być osobną budowlą dostawioną jedynie do bryły głównej obiektu i tak bywa najczęściej, np. w kościołach w Gardnie czy Podańsku [il. 6, 7], może też być częściowo



Il. 6. Kościół w Gardnie  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 7. Kościół w Podańsku  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 8. Kościół w Wołowcu  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 9. Kościół w Siedlicach  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

wtopiona w korpus kościoła, jak w Wołowcu [il. 8], bądź stanowić przedłużenie zachodniej elewacji, jak w kościele w Siedlicach [il. 9].

Zachodniopomorskie kościoły w XVI w. były już w większości kościołami ewangelickimi. Fakt ten miał niewątpliwie wpływ na uproszczenie form powstających wówczas obiektów sakralnych. Jednoprzestrzenne wnętrza wyposażano w empory: muzyczną na ścianie zachodniej i częste empory boczne w przypadku, gdy pozwalały na to gabaryty budowli. Nietypowe bywa również rozwiązanie wejść do kościoła, które lokowano często w jednej z bocznych ścian, pozostawiając również wejścia w masywie zachodnim.

Najstarszym kościołem wzniesionym w konstrukcji ryglowej na Pomorzu Zachodnim jest pochodzący z lat 1401-1402 kościół w Krupach koło Darłowa. Badania dendrochronologiczne potwierdziły, iż jest to jedyny kościół wzniesio-



Il. 10. Kościół w Starogardzie  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 11. Kościół w Dzisnej  
Zdj. G. Solecki

ny w tej konstrukcji z okresu średniowiecza na terenie Pomorza Zachodniego. Natomiast kościół w Starogardzie Łobeskim pochodzący z lat 1578-1579 [il. 10] był uważany jeszcze do niedawna za najstarszy zachowany kościół ryglowy. Obiekt ten zbudowany jest na planie czworoboku, zamkniętego trójbocznie od wschodu. Od początku powstania kościoła rozbudowywano kilkakrotnie o przybudówki, a w 1908 r. od strony zachodniej wbudowano murowaną, ceglana wieżę zwieńczoną górną kondygnacją ryglową.

Kościół w Dzisnej z 1595 r. należy również do najstarszych zachowanych obiektów sakralnych na tym terenie [il. 11]. Rozbudowany w XVII w. zyskał wtedy wieżę w konstrukcji ryglowej, ta istniejąca dzisiaj pochodzi z 1993 r. We wnętrzu zachował się pięknie polichromowany strop, dekorowany motywami roślinnymi, a także scenami ze Starego i Nowego Testamentu. Balustrada empyry muzycznej zdobiona jest wyobrażeniami dwunastu apostołów.

### 2.2.3. Sakralna architektura ceglana

Najstarsza architektura ceglana obiektów sakralnych na omawianych w dysertacji terenach nawiązuje do romańskich wzorów budowli kamiennych. Do tych najstarszych przykładów należy bazylika w Kamieniu z lat 1220-1250 i kościół opactwa w Kołbaczu, którego budowę rozpoczęto w 1210 r. Rozwój archi-

tektury ceglanej przypada na schyłek XIII w. i związany jest z rozwojem miast. Powstające w tym okresie ceglane budowle sakralne niosą już wyraźne cechy architektury gotyckiej. Powstała wówczas kolegiata kołobrzaska stała się wzorem dla wielu obiektów, między innymi: św. Michała w Wolinie, w Trzebiatowie, Gryficach, Stargardzie i innych miejscowościach. „W tej wczesnej fazie technika ceglana była dostępna jedynie najbardziej zasobnym inwestorom – była w pewnym sensie ekskluzywna... Można przypuszczać, że kontrast między tymi nielicznymi (ale bardziej okazałymi) budowlami ceglanymi a granitowymi był odbierany także jako wyraz różnicowania znaczenia czy rangi budowli. Sam budulec mógł stać się znakiem”<sup>10</sup>.

Na przełomie XIII i XIV w., w miarę rozwoju miast i ruchu budowlanego, a także wzrostu liczby cegielni, cegła jako materiał upowszechniła się, stając się tańsza i bardziej dostępna. Efektem tych zmian była fala przebudów wielu kościołów miejskich, pierwotnie granitowych oraz wprowadzenie wątków ceglanych w budownictwie wiejskim. Pomorska architektura gotycka rozkwita w pełni w XIV w., co głównie dotyczyło mieszczańskich kościołów halowych. Ten typ budowli, których genezy należy szukać w Westfalii, miał wyrażać poczucie wspólnoty członków *communitas civium*<sup>11</sup>.

Wiejskie sakralne budowle ceglane na terenie Pomorza Zachodniego pochodzą głównie z końca XIX i początku XX w. Wcześniejsze budowle tego typu powstawały sporadycznie i były głównie wznoszone przez zakony jako całe kompleksy klasztorne, jak np. w Kołbaczu czy Bierzwniku. Powodem tak skąpego stosowania cegły na wsiach były względy finansowe. Cegielnie funkcjonowały głównie w ośrodkach miejskich, stąd koszty związane chociażby z transportem często przekraczały te poniesione na zakup miejscowego materiału. „Symptomatyczny był sposób użycia nowego materiału w wiejskich świątyniach: cegłę stosowano do obramień okiennych, portali, rozczłonkowania, szczytów natomiast zasadnicza

---

10 J. Jarzewicz, *Gotycka architektura...*, s. 71.

11 *Communitas civium* (łac.), *śrdw.*, obywatele miasta, ogół ludności miejskiej, pospólstwo, w odróżnieniu od patrycjatu miejskiego średnia warstwa społeczna w feudalnych miastach średniowiecznych korzystająca z prawa miejskiego, lecz niedopuszczona przez patrycjat do władzy i urzędów (rady miejskiej, ławy sądowej); pospólstwo tworzyli kupcy i rzemieślnicy reprezentowani przez cechy; od XIV w. często krwawe konflikty z patrycjatem (Wrocław, Gdańsk, Elbląg, Kraków, Warszawa); XVI w. w niektórych miastach pospólstwo częściowo dopuszczane do władzy (tzw. trzeci porządek, obok rady i ławy); w XIX w. pospólstwo zwłaszcza tworzące się drobnomieszczaństwo oraz niekiedy plebs.

konstrukcja pozostawała z granitu”<sup>12</sup>. Kościoły powstałe w XIX i XX w. w większości utrzymane są w historyzujących neostylach.

### **2.3. Charakterystyka układów przestrzennych wnętrz wiejskich kościołów na obszarze Pomorza Zachodniego na tle ogólnych zasad kształtowania przestrzeni wnętrz sakralnych**

Początki budownictwa sakralnego na Pomorzu Zachodnim sięgają XII w. Umownie podaje się rok 1188, czyli datę przeniesienia siedziby biskupiej do Kamienia Pomorskiego, za początek rozwoju architektury monumentalnej na całym Pomorzu. Niewiele wiadomo o tym, jak mogły wyglądać pierwsze świątynie chrześcijańskie budowane na tym terenie. Jasne jest, że średniowieczne romańskie wzorce płynęły z zachodu Europy, gdzie istniały wówczas gotowe wzory prostokątnych kościołów jednonawowych i trójnawowych. Sporny pozostaje jednak fakt, czy owe pierwsze obiekty sakralne mogły być drewniane. „Nawet niefachowiec zdaje sobie sprawę z tego, że dostosowanie konstrukcji drewnianej kształtów powstałych z kamienia lub cegły nie jest nawet dziś łatwe, cóż dopiero niegdyś dla półfachowego budowniczego, jakim był duchowny, we współpracy ze słowiańskim cieślą, który nigdy kościoła nie budował. Dlatego należy wątpić, czy pierwsze kościoły w Polsce były drewniane”<sup>13</sup>. Z drugiej jednak strony zachowały się przykłady saskich kościołów drewnianych i murowanych naśladowujących dekoracje drewniane. Należy w tym miejscu wspomnieć chociażby o najstarszym drewnianym kościele w Anglii pochodzącym z 845 r. znajdującym się w Greensted w Essen [il. 12]. Pierwsze saskie kościoły w Anglii naśladowały swym kształtem w sposób uproszczony rzymskie bazyliki. Kościół w Greensted w swej najstarszej zachowanej części składa się ze ściany zbudowanej z połówek masywnych dębowych bali podtrzymujących średniowieczną nadbudowę. Wczesne kamienne kościoły saskie, jak można domniemać, czerpały wzory z budowli drewnianych. Przykładem może być wieża kościoła w Earls Barton zbud-

12 J. Jarzewicz, *Gotycka architektura...*, s. 71.

13 Za: T. Broniewski, *Historia architektury dla wszystkich*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 172.

wana pod koniec X w., naśladowująca stylem dekoracji charakter detali drewnianych, jak np. pilastry imitujące deski. **[il. 13]**

Wiadomo, że saskie wzory przedostawały się na Pomorze i były przyjmowane już w budownictwie kamiennym, możliwe jest zatem, że i te drewniane budowle znalazły tu swoje naśladownictwo. Gwido Chmurzyński dowodzi, opierając się na przekazach kronik Ebbona czy Herborda, że materiałem wykorzystywanym do budowy pierwszych świątyń chrześcijańskich zgodnie z tradycją i miejscowymi umiejętnościami było drewno<sup>14</sup>.

Według G. Chmurzyńskiego, architektura pogańskich gontyn, wszechobecna wówczas na tym terenie, mogła wpłynąć na charakter kościołów nie tylko pod względem użytego do ich budowy materiału, lecz również ze względu na ich układ przestrzenny. Autor podaje tu przykład drewnianych wież wiejskich kościołów. „Powszechne w kronikach wiadomości o znakomitym kunszcie budownictwa drewnianego w miastach nadmorskich we wczesnohistorycznym okresie pomorskim do połowy XII w. skłaniają do poszukiwań pozostałości drewnianego budownictwa wiejskiego kościołów. Niestety kościołów drewnianych dziś w regionie tym nie ma [...] natomiast pozostało dużo wież drewnianych o konstrukcji belkowej pokrytej tarcicami, na planie kwadratowym zwężonym ku górze, krytych gontowym daszkiem kwadratowym lub 8-bocznym o bardzo wysmukłej iglicy. Nadają one kościółkom z kamienia polnego lub cegły cech swojskości, ściśle ich analogie z wieżami z Kaszubszczyzny polskiej (np. w Tuchomiu bytowskim) najsurowiej przypuszczają o polskim rodowodzie tego kształtu”<sup>15</sup>. Drewniane wieże dostawiane od początku XVI w. do bezwieżowych kamiennych bądź ceglanych kościołów są najbardziej charakterystyczne dla terenów wokół Kamienia, Gryfic, Nowogardu i Stargardu **[il. 14, 15]**.

Najstarsze zachowane obiekty na tych terenach pochodzą z początku XIII w. Są to kościoły wzniesione z obrobionych kwadr granitowych, o prostych układach przestrzennych, najczęściej jednonawowe (salowe), bez wyodrębnionego prezbiterium, bezwieżowe bądź z zachodnią, masywną wieżą często o szerokości nawy. Wyjątkowe rozwiązanie stanowi tu kościół w Przekolnie posiadający wieżę od strony północnej, która została dobudowana jeszcze w dobie średniowiecza **[il. 16]**.

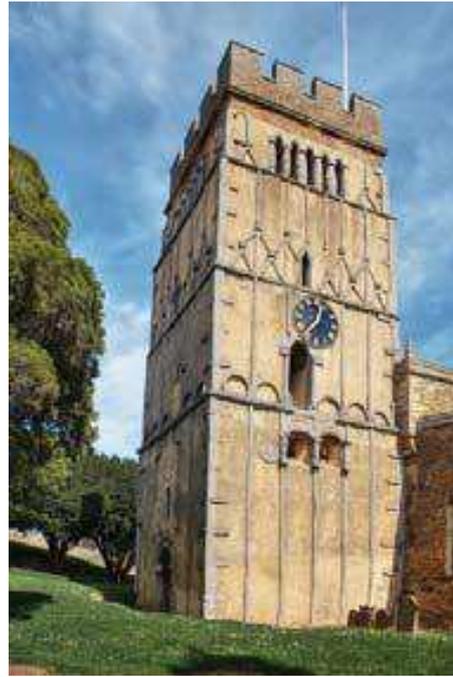
---

14 G. Chmurzyński, *Pomorze Zachodnie. O Architekturze monumentalnej miast i architekturze wiejskiej*, Instytut Zachodni, Poznań 1949, s. 392.

15 Tamże, s. 394.



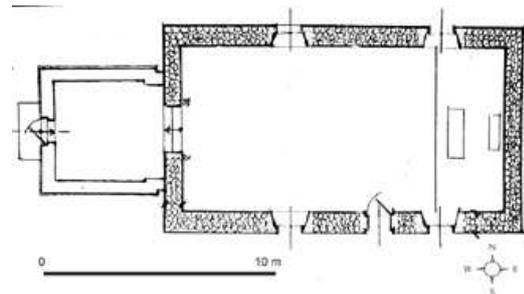
Il. 12. Kościół w Greensted w Essex, Anglia  
Zdj. [www.brentwoodbandb.co.uk](http://www.brentwoodbandb.co.uk)



Il. 13. Wieża kościoła w Earls Barton  
Zdj. [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com)

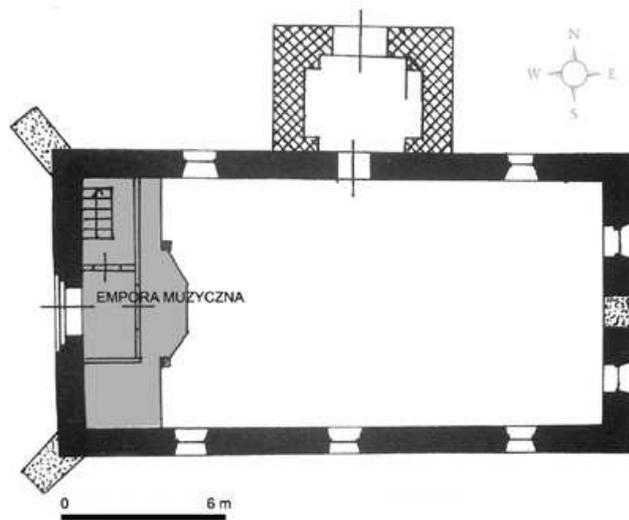


Il. 14. Krzemienna, kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, XV w.  
Zdj. A. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 15. Węgorza, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, XV w.  
Zdj. J. Jusewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



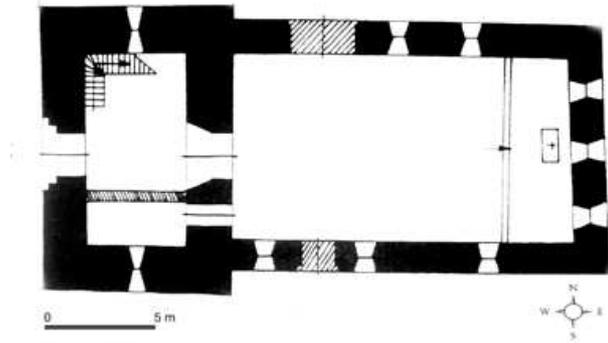


Il. 16. Przekorno, kościół pw. Matki Boskiej Częstochowskiej, koniec XIII w.  
Zdj. G. Solecki; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

Masywne, proste bryły o archaicznym wyrazie są najbardziej charakterystyczne dla średniowiecznych kościołów z terenów Nowej Marchii oraz okolic Szczecina i Gryfina<sup>16</sup>. Typ nowomarchijski, z masywną przytłaczającą nawę wieżą, stanowi charakterystyczną cechę średniowiecznego budownictwa sakralnego, bardzo rzadko spotykaną na terenie obecnego Pomorza Zachodniego poza obszarem Nowej Marchii [il. 17, 18]. „Plan ten polega na zastosowaniu tzw. pełnego typu założenia, a więc prostokątnej figury nawy, do której przydzielony jest od strony wschodniej kwadrat lub prostokąt chóru (prezbiterium) z półkolistą absydą lub bez niej – od strony zachodniej zaś wieża tej samej szerokości co nawa, czasem szersza, wystającą poza linie nawy”<sup>17</sup>. Jednym z najwcześniejszych przykładów masywu wieżowego, później uważanego za typowy w Brandenburgii, jest fasada berlińskiego kościoła św. Mikołaja z lat 1220-1230, którego jedyną pozostałością jest właśnie granitowy masyw zachodni. „Pierwowzorem, któremu ta forma architektoniczna zawdzięcza swoje rozpowszechnienie, był masyw wieżowy katedry w Havelbergu, której budowę rozpoczęto przed połową XII w. od wznoszenia tej właśnie części, jeszcze teraz dominującej olbrzymimi rozmiarami

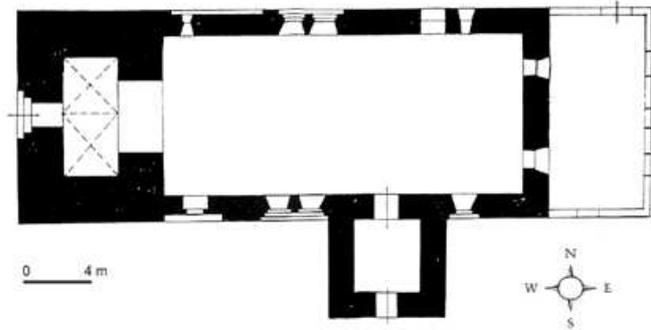
16 Za: M. Ober, *Pomorze Przednie – Pomorze Tylne – Nowa Marchia. Problem różnic w fizjonomii krajo-  
brazu kulturowego*, w: M. Glińska, K. Kroman, R. Makata (red.), *Terra Transoderana: sztuka Pomorza  
Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu: materiały z seminarium naukowego poświę-  
conego jubileuszowi 50-lecia pracy w muzealnictwie szczecińskim Zofii Krzymuskiej-Fafius, 7-8 czerwca  
2002*, Szczecin 2004, s. 41-52.

17 G. Chmurzyński, *Pomorze Zachodnie. Tam gdzie przodowało budownictwo zakonne*, Instytut Zachodni,  
Poznań 1949, s. 486.



Il. 17. Kamieniec, gmina Kołbaskowo, kościół pw. Bożego Ciała, 2 poł. XIII w.

Zdj. E. Soroka; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 18. Smolnica, gmina Dębno, kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, 2 poł. XIII w.

Zdj. K. Kalita-Skwirzyńska; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

nad korpusem nawy”<sup>18</sup>. Genezę tego typu architektonicznego badacze wywodzą od czworobocznych wież mieszkalnych z okresu ottońskiego. Cechy założenia mieszkalnego i obronnego zdaje się potwierdzać również Ernst Badstübner, dodając jednak, iż w XIII w., w okresie ich powstawania, funkcja użytkowa nabrała raczej wymiaru symbolicznego. „Masyw wieżowy – stanowiący „obraz” domu feudała dostawiony do kościoła farnego – był symbolem obecności władcy terytorium, jego opieki i dominacji nad miastem. Możliwość praktycznego wykorzystania mogła być dodatkowym motywem sprzyjającym upowszechnieniu się tego typu w budownictwie sakralnym”<sup>19</sup>. Założenia wiejskie czerpały wzory z założeń miejskich, a różnice wynikały najczęściej z bezwzględnych rozmiarów budowli.

18 J. Jarzewicz, *Gotycka architektura...*, s. 55-56.

19 Tamże, s. 57.

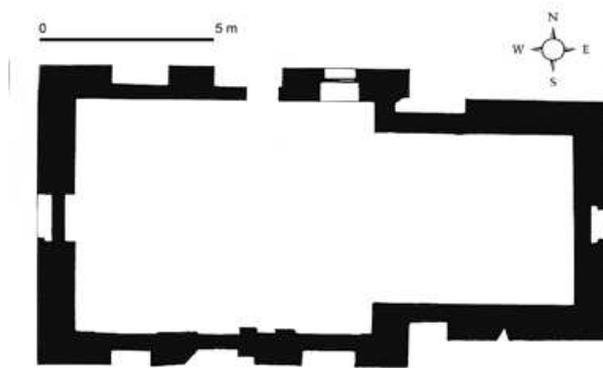
J. Jarzewicz dowodzi, że gdy weźmie się pod uwagę charakterystykę terenów Nowej Marchii jako pogranicza pozostającego w ogniu nieustannych walk, niewykluczone, że funkcja militarna mogła utrwalić się tu na dłuższy okres. Nie można również wykluczyć, iż podejmując decyzje o wzniesieniu kościoła wiejskiego jako najtrwalszej budowli w okolicy, brano również pod uwagę możliwość wykorzystania go jako fortyfikacji na wypadek napadów wrogów, a nierzadko był to główny cel budowy takiego obiektu.

Jak słusznie wskazuje J. Jarzewicz, genezy masywów zachodnich należy również poszukiwać w obrębie tradycji budownictwa sakralnego i postępującej redukcji karolińskiego westwerku, tzn. upraszczania jego początkowo rozbudowanego programu przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Wiejskie kościoły parafialne z szeroką wieżą stanowią przykład redukcji założeń kościołów miejskich. Przykładem może być kościół pw. Matki Boskiej Wspomożenia Wiernych w Baniach, który stał się wzorem przenoszonym poprzez redukcję na układy pobliskich kościołów wiejskich, np. kościół w Mętnie Wielkim, Objezierzu Starym czy Dolsku.

Kaplica templariuszy w Rurce<sup>20</sup> (powiat gryfiński) z ok. 1240 r. [il. 19] stanowi przykład wzorca architektonicznego rozpowszechnionego w XIII w. wśród wiejskich kościołów na obszarach Saksonii i Starej Marchii, skąd wraz zakonem templariuszy przywędrował na tereny Nowej Marchii i Pomorza. „Zastosowanie tego skromnego typu przestrzennego, właściwego raczej wiejskim parafiom, zdaje się wskazywać na niskie aspiracje fundatorów. Potwierdzałoby to gospodarczą przede wszystkim funkcję ośrodków templariuszowskich na peryferyjnych

---

20 Za: B. Skawiński, artykuł umieszczony w Internecie ([www.templariusze.org](http://www.templariusze.org)): *Kaplica templariuszy rureckich została konsekrowana w 1248 roku* przez biskupa kamieńskiego Wilhelma, który dokonał tutaj też nadania dla cysterek spod Trzcińska. Budowla założona jest na planie prostokątnym z wyodrębnionym po stronie wschodniej, czworobocznym prezbiterium. Jest to budowla wzniesiona z granitowych, starannie obrobionych kwadr. Oryginalne wejście do kaplicy, w formie uskokowego portalu, zachowało się po stronie południowej. Wnętrze oświetlone jest wąskimi, obustronnie rozglifionymi, zamkniętymi półkoliście oknami, a od strony wschodniej okulusem. Obie części kaplicy zostały nakryte oddzielnymi, wysokimi dachami dwuspadowymi. Wewnątrz prezbiterium podczas badań architektonicznych odkryto kapitele świadczące o przesklepieniu tej niezwykle istotnej części budowli. Kaplica templariuszy w Rurce reprezentuje typ skromnej budowli sakralnej rozpowszechnionej w tym czasie na terenie Pomorza i Marchii Brandenburskiej przez warsztaty budowlane pracujące na zamówienie kolonistów niemieckich. Jedyne faktu umieszczenia budowli w obrębie majdanu komandorii templariuszy świadczył o jej prestiżowej funkcji – oratorium zakonnego. Templariusze w dobrach rureckich prowadzili akcję kolonizacyjną, fundowali wiejskie kościoły parafialne (m.in. w Swobnicy) oraz powiązani byli z wytyczeniem i założeniem na prawie niemieckim miasta Banie wraz z budową jego kościoła farnego, zachowanego do dnia dzisiejszego w swym niemal oryginalnym kształcie.



Il. 19. Rurka, kaplica Templariuszy

Zdj. K. Kalita-Skwirzyńska; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

z punktu widzenia centrali zakonu terenach”<sup>21</sup>. Być może również z tego okresu pochodzą kościoły w Swobnicy czy Cychrach – wsi należącej do chwarszczańskich templariuszy, gdzie na wczesny czas powstania wskazuje półkolisty łuk portalu.

Kaplica w Rurce założona na planie prostokąta z dostawionym do niej węższym również prostokątnym chórem wzniesiona z kwadr granitowych jest jedną z najstarszych budowli granitowych na Pomorzu. „...Chociaż pamiętajmy, że forma tych budowli z pięknie ciosanego z układanego granitu przybyła na nasz teren z lewej strony Odry, rozwinięta tam w krajach Weletów (Marchia) i Obodrytów (Meklemburgia), a sprowadzona z dolnej Saksonii, Westfalii i zachodu niderlandzkiego”<sup>22</sup>. Należy również podkreślić, iż ten typ świątyni znany od VII w. występował w różnych częściach Europy. Przykładem może być zachowany w Bradwell juxta Mare kościół St Peter on the Wall pochodzący z 654 r. [il. 20, 21], najstarszy na terenie Anglii. „Ta wysoka, prostokątna budowla wzniesiona w VII w. ma formę, jaką musiały mieć pierwsze bazyliki kamienne, które zastąpiły potem konstrukcje z drewna. Jest dość duża, ponieważ było to miejsce kultu św. Ceddy, biskupa i apostoła chrześcijan na terytoriach Sasów Wschodnich. Kościół został wzniesiony z rzymskiego budulca..., tak jak wczesnochrześcijańskie kościoły bazylikowe miał pierwotnie dwa małe pomieszczenia – porticus (zaczątki transeptu) – po bokach nawy służące jako zakrystie”<sup>23</sup>.

21 J. Jarzewicz, *Gotycka architektura...*, s. 216

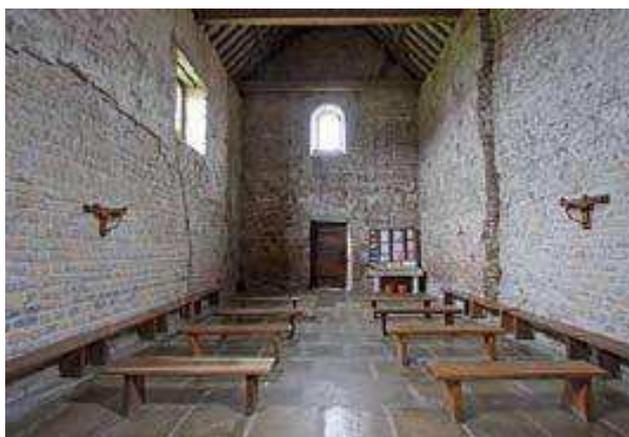
22 G. Chmurzyński, *Pomorze Zachodnie, Od romanizmu do schyłku baroku*, Instytut Zachodni, Poznań 1949, s. 173-174.

23 E. Norman, *Dom Boga. Historia architektury sakralnej*, Arkady, Warszawa 2007, s. 121.



Il. 20. Kościół St Peter on the Wall, Bradwell juxta Mare, 654 r.

Zdj. [www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org).



Il. 21. Kościół St Peter on the Wall, wnętrze, 654 r.

Zdj. [www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org).

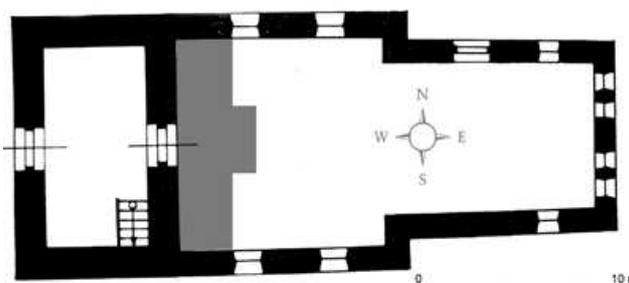
Kościół w Gardnie [il. 22] (powiat gryfiński) założony na planie prostokąta z wyodrębnionym węższym chórem, datowany na pierwszą połowę XIII w., swym układem przestrzennym i czasem powstania nawiązuje bezpośrednio do typu kościoła wiejskiego reprezentowanego przez wymienioną powyżej kaplicę w Rurce. Inne przykłady takich układów z wyodrębnionym prostokątnym chórem, wzbogaconych o wieżę szerokości nawy, spotkamy w kościołach w Golicach i Naroście [il. 24] oraz w Chełmnie Dolnym i Nowielinie [il. 23], Wollinie w Meklemburgii, w okolicach Angermünde w Kerkow i Triest, a w Marchii Wkrzańskiej w Schmölln i Hetzdorf. Odmianę tego typu wzbogaconą o chór zakończony absydą stanowią kościoły w Czachowie i Dolsku [il. 25].

Na północ od omówionego powyżej obszaru wśród średniowiecznych świątyń granitowych przeważają zabytki młodsze o ok. 150 lat, o salowym układzie przestrzennym, często bezwieżowe, oraz kościoły o układach wzbogaconych o wyodrębnione prezbiterium wzniesione z nieobrobionych gładów [il. 26, 27, 28].



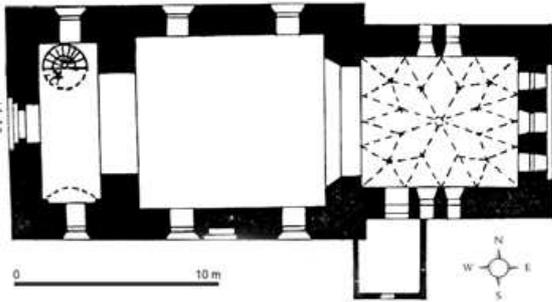
Il. 22. Gardno, poł. XIII w., powiat gryfiński

Zdj. K. Kalita-Skwirzyńska

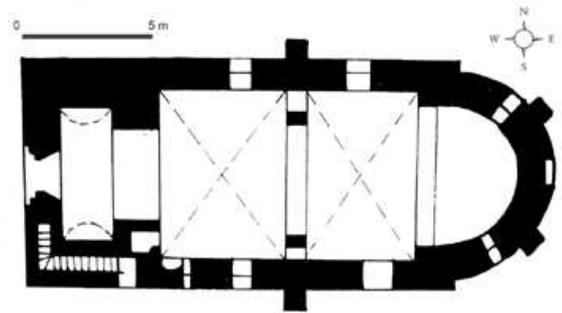


Il. 23. Nowielin, plan, XIII w.

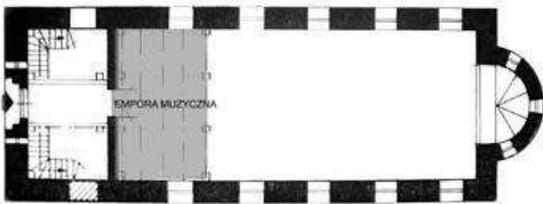
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



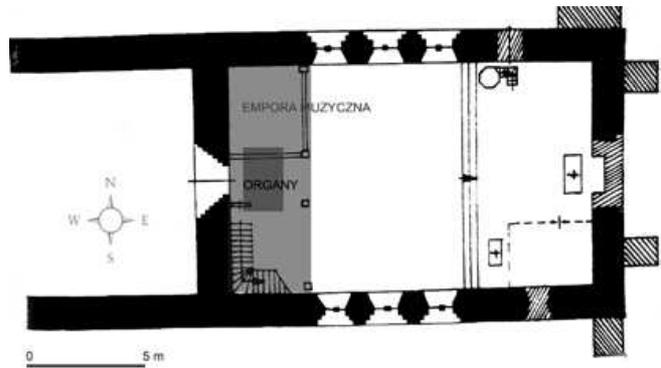
Il. 24. Kościół w Narosie, plan  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



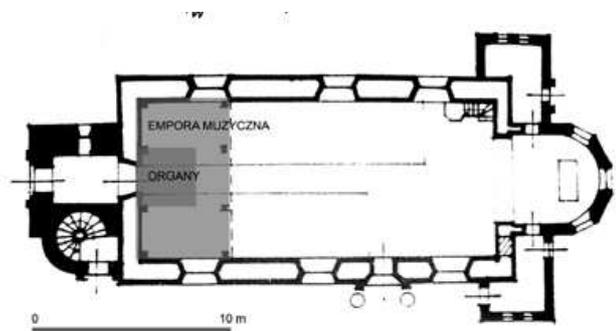
Il. 25. Kościół w Dolsku, plan  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 26. Piaseczno, plan, poł. XIII w.  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 27. Będargowo, gmina Kołbaskowo, kościół pw. św. Antoniego Padewskiego, poł. XIII w.  
Zdj. E. Soroka; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 28. Bodzęcin, gmina Osina, kościół pw. Mikołaja BPA, XIV w.  
Zdj. A. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

Bardziej zróżnicowane średniowieczne układy przestrzenne występują w strefie nadmorskiej. Architektura nadmorskich kościołów jest często bogatsza od prostych budowli w głębi lądu – przeważają tu zabytki wzniesione przeważnie z cegły, stosunkowo często zamknięte od wschodu wielobocznie lub o bryle wzbogaconej o wyodrębnione prezbiterium bądź o wieloboczną absydę. W tej właśnie strefie powstało pięć wiejskich kościołów trójnawowych (wszystkie rozwiązania tego rodzaju na Pomorzu)<sup>24</sup>. Kościoły te znajdują się w Sławsku, Sarbii, Łącku, Osiekach i Sadlnie **[il. 29, 30, 31]**.

Zwycięstwo reformacji przyczyniło się do zahamowania dynamicznego, jak dotąd, rozwoju architektury sakralnej na Pomorzu Zachodnim. Reformacja początkowo nie wprowadziła żadnego nowego typu kościoła, raczej wierna zastanej tradycji powielala średniowieczne wzorce typowe dla Pomorza. Nowe kościoły budowano znacznie rzadziej, w zamian remontowano i przebudowywano dawne świątynie, przystosowując je do nowej liturgii.

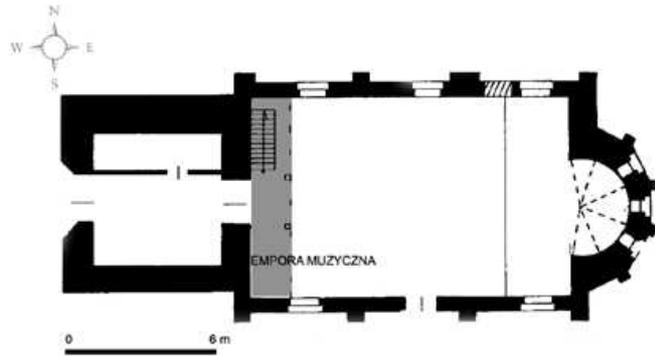
Renesans na Pomorzu Zachodnim w architekturze sakralnej zaznaczył się głównie poza nielicznymi wyjątkami (Dolice – gmina Dolice, Wojtaszyce – gmina Dobra, powiat Łobeski **[il. 32]**), w przebudowanych szczytach średniowiecznych zabytków czy dodanym detalu, jak ma to miejsce w kościele w Krajniku w gminie Chojna czy w Nowym Klukowie w gminie Krzęcin **[il. 33]**.

Stagnacja, jaka przypadła na wiek XVII i XVIII, wynikająca z gospodarczego regresu i uwarunkowań politycznych, nie sprzyjała rozwojowi nowych form w architekturze nie tylko świeckiej, ale również sakralnej. W dobie baroku powstało zatem na całym Pomorzu Zachodnim zaledwie kilkanaście kościołów, z czego większość zgrupowana jest w okolicach Myśliborza: Dolsko, Golenice **[il. 34]**, Rościn, Sulimierz, Strzmiele, Zaborsko czy Zatoń Dolna **[il. 35]**.

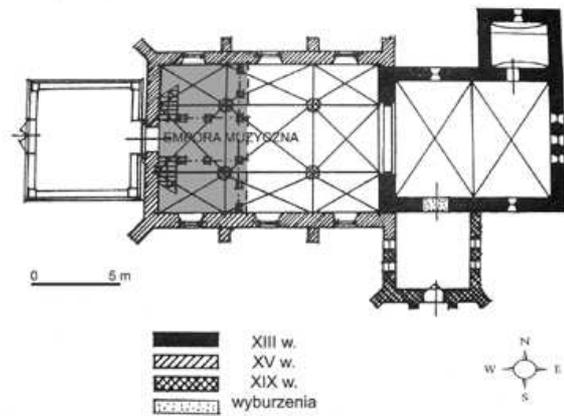
Protestanckie w większości Pomorze Zachodnie nie uległo napływowi nowych barokowych form architektonicznych zarówno ze względów konserwatywnego podejścia, jak i zubożenia warstwy szlachty, czyli potencjalnych fundatorów obiektów sakralnych. Okres baroku zresztą i tak mocno zapóźniony, jeśli chodzi o wprowadzenie form architektonicznych i detali z tego okresu, zaakceptowany został jedynie w wyposażeniu wnętrza, tj. ambon, ołtarzy, organów i stall. „Ten konserwatyzm był już wcześniej znamieny dla drugiej połowy XVI w., kiedy to

---

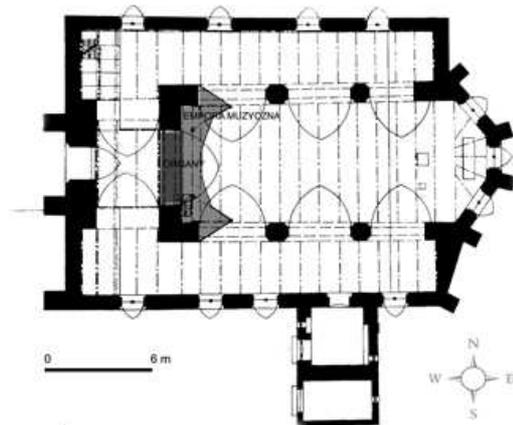
24 Za: M. Ober, dz. cyt., s. 41-52.



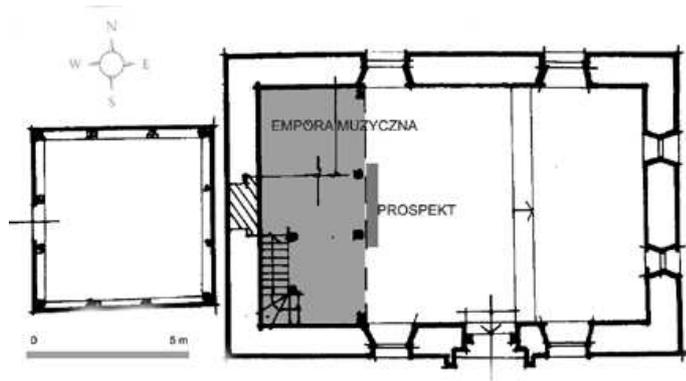
Il. 29. Ryszczewo, powiat białogardzki, kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, XIV w.  
Zdj. D. Cieślík; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



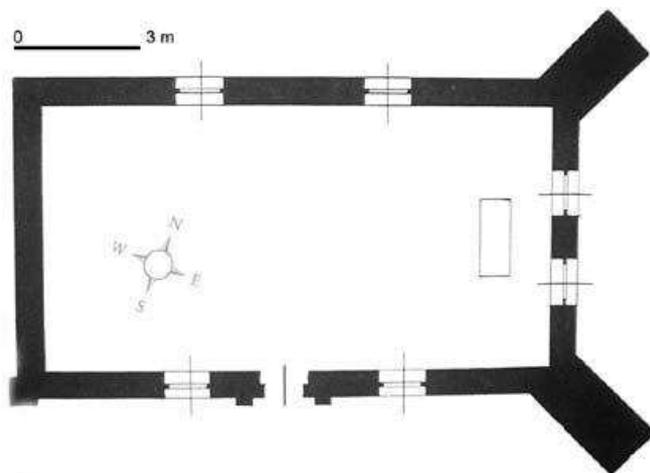
Il. 30. Sadlno, gmina Trzebiatów, kościół pw. Matki Boskiej Częstochowskiej, 4 ćw. XIII w. XV w.  
Zdj. A. Szerniewicz



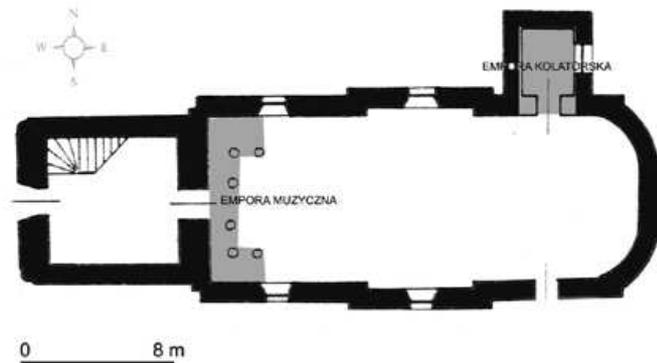
Il. 31. Łacko, kościół pw. Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny, XV w.  
Zdj. E. Kowalska, M. Sieklucki; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



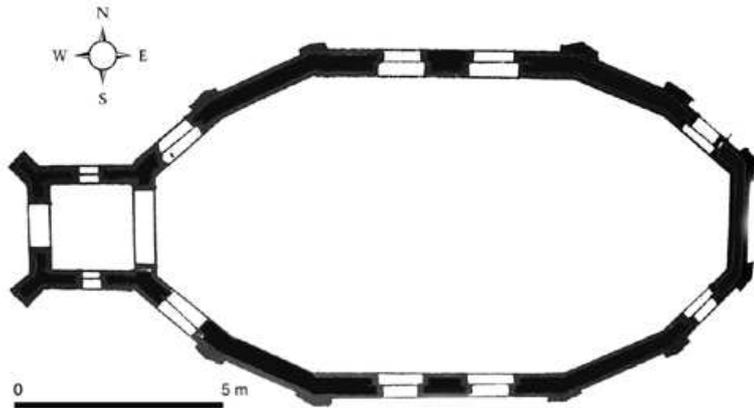
Il. 32. Wojtaszyce, gmina Dobra Nowogardzka, kościół renesansowy pw. Matki Boskiej Częstochowskiej, XVI w.  
Zdj. A. Szerniewicz, rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 33. Nowy Klukom, kościół pw. św. Apostoła Piotra i Pawła z 1573 r.  
Zdj. W. Witek



Il. 34. Golenice, kościół pw. Matki Boskiej Królowej Polski z XVIII w.  
Zdj. K. Kalita-Skwirzyńska; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 35. Zatoń Dolna, kościół pw. Maksymiliana Marii Kolbego z 1711 r.

Zdj. B. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

ołtarze protestanckie z malowidłami renesansowymi komponowano tradycyjnie w kształcie tryptyków gotyckich<sup>25</sup>.

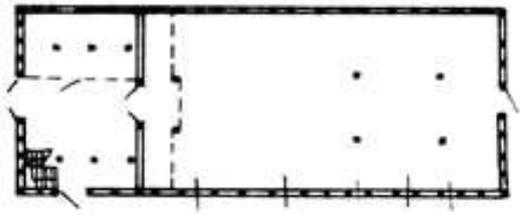
W okresie tym rozpowszechniła się technika ryglowa ze względu na małe koszty związane z budową obiektu. Stąd większość wznoszonych wówczas kościołów stawianych było właśnie w konstrukcji ryglowej. „Drewniane budowle sakralne założone najczęściej na planie prostokąta [...] z jakimś chórem lub trój-bocznym zamknięciem od wschodu wyrażają swym założeniem najstarsze na terenie pomorskim koncepcje przestrzenne kościółków wiejskich romańskich lub gotyckich [...]”<sup>26</sup>.

Większość drewnianych kościołów na Pomorzu Zachodnim stawiana była w tym okresie w konstrukcji ryglowej i pochodzi z XVIII i XIX w. Są to z reguły budowle jednonawowe, a z uwagi na ich protestancki rodowód wyposażane były w empory: muzyczną na ścianie zachodniej i częste empory boczne wzdłuż długich ścian nawy [il. 36, 37]. Na przykład kościół w Natolewiczach [il. 38] posiada obszerną, wygiętą łukiem w kierunku prezbiterium empore muzyczną oraz połączone z nią dwie empory boczne, gdzie dodatkowo słupy niosące empore zachodnią stanowią konstrukcję podwieżową.

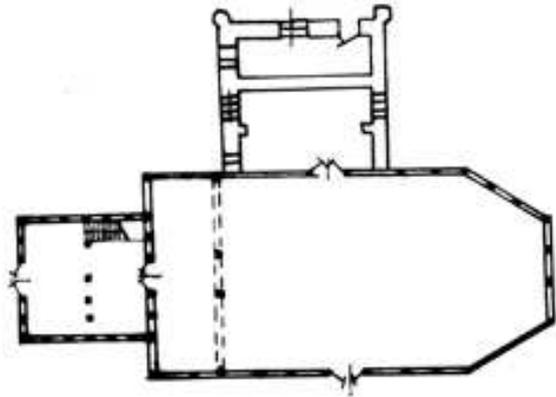
Wyjątek w takim rozwiązaniu planu stanowi kościół w Stepnicy z 1741 r. [il. 39], który zbudowany został na planie krzyża greckiego z wieżą akcentującą

25 G. Chmurzyński, *Pomorze Zachodnie. Od romanizmu do schyłku baroku*, w: J. Deresiewicz (red.), *Pomorze Zachodnie*, Instytut Zachodni, Poznań 1949, s. 201.

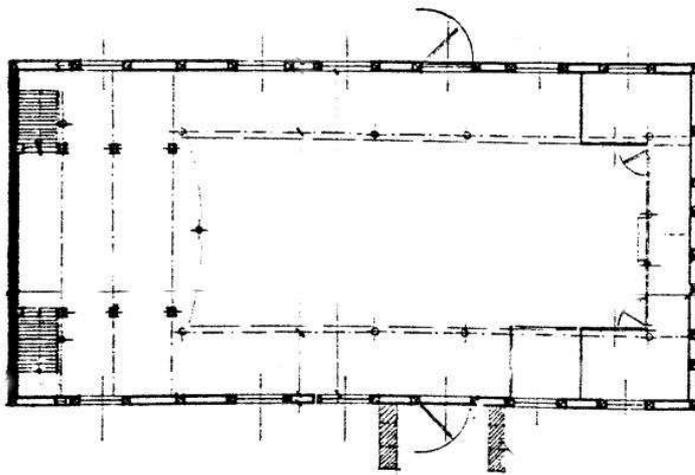
26 G. Chmurzyński, *Pomorze Zachodnie. U granic sztuki ludowej i historycznej*, w: J. Deresiewicz (red.), dz. cyt., s. 283-284.



Il. 36. Swierzno, kościół konstrukcji ryglowej  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 37. Łoźnica, kościół konstrukcji ryglowej  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



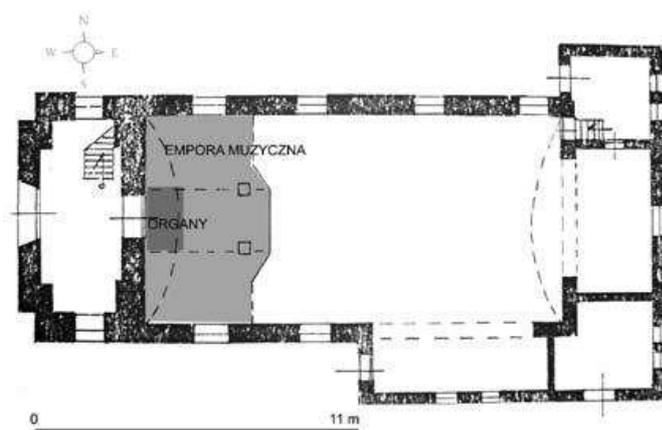
Il. 38. Natolewice, kościół konstrukcji ryglowej  
Rzut oprac. Agnieszka Rek-Lipczyńska



Il. 39. Stepnica, kościół konstrukcji ryglowej pw. św. Jacka z 1741 r.  
Zdj. E. Kulesza-Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

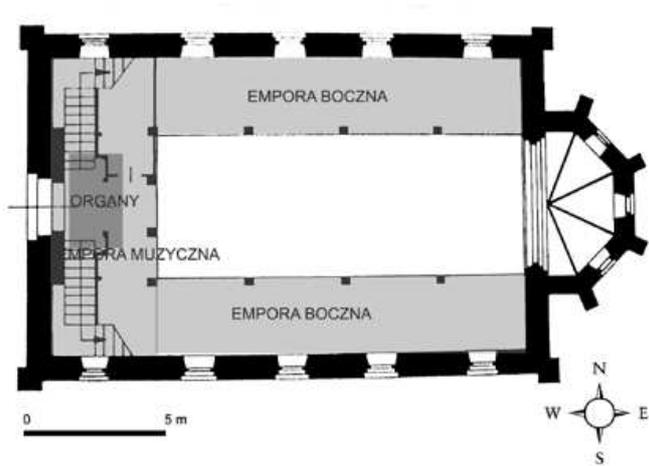
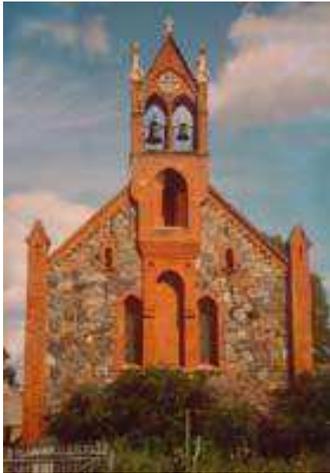
zachodnie ramię. Układ przestrzenny wnętrza zdominowany został przez emporę: zachodnią muzyczną wygiętą łukiem w stronę prezbiterium i dwie boczne zajmujące całe przestrzenie bocznych ramion.

„Dla większości ludzi związanych z tradycją chrześcijaństwa zachodniego gotyk jest stylem chrześcijańskim *par excellence*. W XIX w. przekonanie to wzmocniło się – głównie za sprawą Pugina – toteż większość kościołów wzniesionych po 1800 r. stanowią budowle naśladowujące ten właśnie styl”<sup>27</sup>. Również w tym duchu duża grupa kościołów neostylowych z XIX w. powstała właśnie na terenach wiejskich w miejscu rozbieranych starych kościołów ryglowych. Nowe świątynie neoromańskie (Otok – gmina Gryfice [il. 40], Babinek – gmina Banie, Kolsk – gmina Bierzwnik, Strąpie – gmina Barlinek) czy neogotyckie murowano z cegły bądź kamienia, na planach prostokątnych salowych budowli z niewielkimi absydami, jak np. w kościele w Objezierzu [il. 41]. Wśród nich bezwieżowe bądź z wysokimi wieżami częściej spotykane w pasie nadmorskim, jak np. w kościele w Potulincu [il. 42].

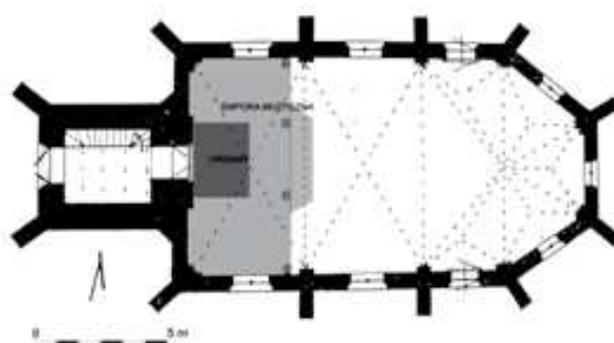


Il. 40. Otok, gmina Gryfice, kościół neoromański pw. Krzyża Pańskiego, 1913 r.  
Zdj. B. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

27 E. Norman, dz. cyt., s. 147.



Il. 41. Objezierze, gmina Krzęcin, kościół neogotycki pw. św. Józefa Oblubieńca Najświętszej Maryi Panny, XIX w.  
Zdj. W. Witek; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 42. Potuliniec, gmina Płoty, kościół neogotycki pw. Michała Anioła z 1871 r.  
Zdj. B. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

## 2.4. Wnętrza wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego i ich wyposażenie przed reformacją

Znaczenie wnętrza sakralnego jako uświęconego nadprzyrodzonego miejsca obecności Boga, Niebieskiego Jeruzalem, było na tyle ważne, że przez wielki proces projektowy skupiał się na pewnego rodzaju działaniu odśrodkowym, w którym forma zewnętrzna stawała się z reguły logiczną konsekwencją ukształtowania przestrzeni wewnętrznej. „W średniowieczu przede wszystkim widziano w kościele symbol przestrzeni sakralnej, rozbudowanej w różnych relacjach wewnętrznych, jak np.: hierarchia stopni święceń i zakresów jurysdykcji kościelnej na wzór wykładu zawartego w *De Civitate Dei* (O Państwie Bożym) św. Augustyna oraz w anonimowych utworach poetyckich. Znane są miniatury ilustrujące taką



duchową wykładnię symboliki kościoła, jak np. miniatura z *Hortus Deliciarum* Herrarda z Landsbergu”<sup>28</sup>.

Według niektórych egzegetów średniowiecznych proporcje świątyni chrześcijańskiej powinny odpowiadać proporcjom ciała ludzkiego. Mury świątyni o często ascetycznym wyglądzie, stanowiące symboliczną „skorupę”, zamykały wnętrze przestrzeni świętej, która z kolei często nasycona bogactwem form i różnorodnością dekoracji miała przypominać o świetności Królestwa Bożego. Wiadomo, że w sakralnej kompozycji przestrzennej odzwierciedla się w sposób symboliczny zarówno układ przestrzenny miasta, jak i struktura społeczna. Podstawowe komponenty miasta, takie jak: ulice, place, podcienia, cmentarze itp., symbolicznie zebrane wspólnie pod jednym dachem, stanowią wnętrze świątyni. Średniowieczna świątynia łączy zatem porządek ziemski ze sferą duchową.

Znaczenie przestrzeni wnętrza ma swój wymiar fizyczny i filozoficzny. Przestrzeń w rozumieniu fizycznym związana z doświadczaniem ludzkiej egzystencji i ludzkiego rozumienia porządku świata związana jest od zawsze z elementarną umiejętnością odczytywania granic. Czynność ustanawiania podziałów przestrzennych (jak pisze Czarnowski) posiada od zawsze wymiar sakralny. Przestrzeń zawarta w obrębie murów średniowiecznej świątyni wydzielona i ograniczona stanowiła przestrzeń specjalną i uświęconą. Ta przestrzeń wydzielona ze świata zewnętrznego poddawanego działaniu złych mocy była tu obszarem bezpiecznym, objętym patronatem samego Boga, przez co zyskała charakter sakralny dostępny jedynie dla „czystych członków społeczności”.

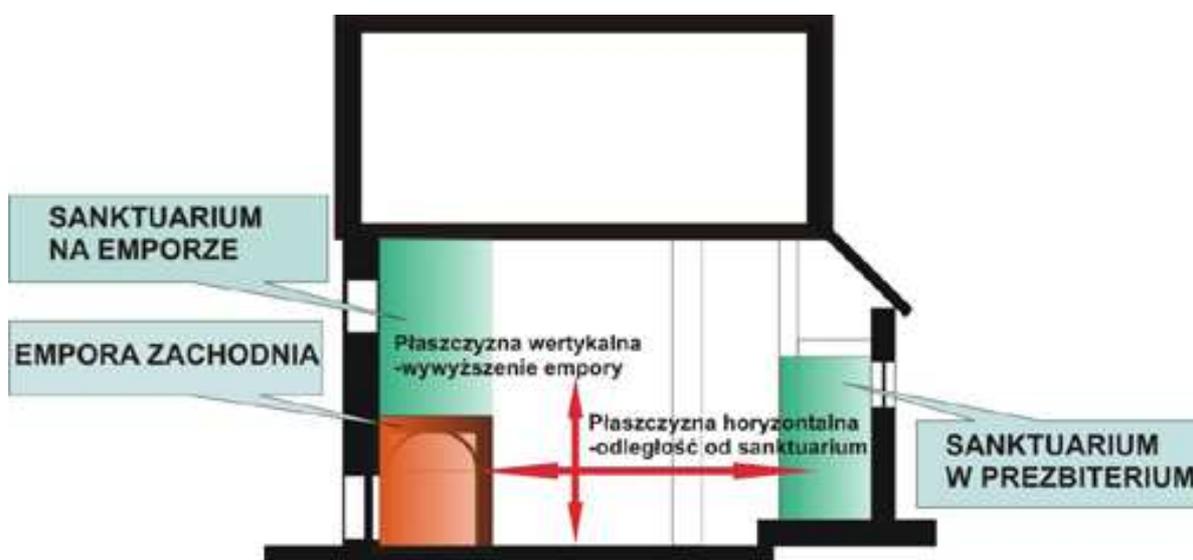
Wewnętrzne zróżnicowanie przestrzeni sakralnej, jej rozczłonkowanie i urozmaicenie zarówno w kierunku pionowym, jak i poziomym, czyli owa wewnętrzna komplikacja związana z rosnącymi potrzebami religijnymi wspólnoty, ewoluowało na przestrzeni wieków. Przestrzeń wnętrza podlegała również prawom hierarchizacji. Jak pisał średniowieczny pracownik Kurii Rzymskiej, kanonista, liturgista i historyk Wilhelm Durand: „Kościół składa się z czterech ścian, a więc zbudowany jest na nauce czterech Ewangelistów, ma on długość, szerokość i wysokość: wysokość przedstawia odwagę, długość siłę, cierpliwie wytrwałą, póki nie osiągnie swego niebieskiego domu, szerokość jest miłosierdziem, które nawet przy długotrwałych cierpieniach miłuje swych przyjaciół w Bogu i swych nieprzyjaciół

---

28 R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2005, s. 20.

– dla Boga. A ponadto wysokość stanowi nadzieję na przyszłą nagrodę, która gardzi powodzeniem i przeciwnościami, mając nadzieję zobaczyć dobroć Pana w kraju żywych”<sup>29</sup>.

Koncentryczne promieniowanie ważności miejsca od ołtarza z czasem uległo również rozdrobnieniu na liczniejsze, wewnętrzne punkty liturgiczne w postaci fundacji kaplic i ich ołtarzy. Hierarchizacja przestrzeni wnętrza sakralnego odbywała się dwutorowo w płaszczyźnie horyzontalnej – wyznaczonej odległością od sanktuarium, oraz w płaszczyźnie pionowej – w postaci wywyższenia chóru liturgicznego i empory patronackiej z umieszczonym na niej ołtarzem zachodnim. Owo przestrzenne odzwierciedlenie prawa feudalnego, czytelne we wnętrzach już od czasów romanizmu, legło u podstaw budowania empor we wnętrzach sakralnych. Pionowa hierarchizacja przestrzeni wnętrza była w średniowieczu zjawiskiem powszechnym. Obowiązywała również w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego wszędzie tam, gdzie patronat sprawowała osoba świecka w postaci pana feudalnego bądź bractwa kapłanów. Przykładem może tu być średniowieczny kościół w Grzędzicach, gdzie zachowała się zachodnia empora nadkruchta w wieży, służąca zapewne członkom bractwa Kalandu – patronom kościoła. Podwaliny takiego zhierarchizowania przestrzeni w układ piramidalny stworzył Pseudo-Dionizy Areopagita, opisując porządek chórów anielskich. Wzór ten prze-



Il. 43a. Schemat hierarchizacji wnętrza kościoła romańskiego, przekrój kościoła w Siewierzu  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

29 W. Durand, *Reguły służby bożej*, tłum. W. Tatarkiewicz.

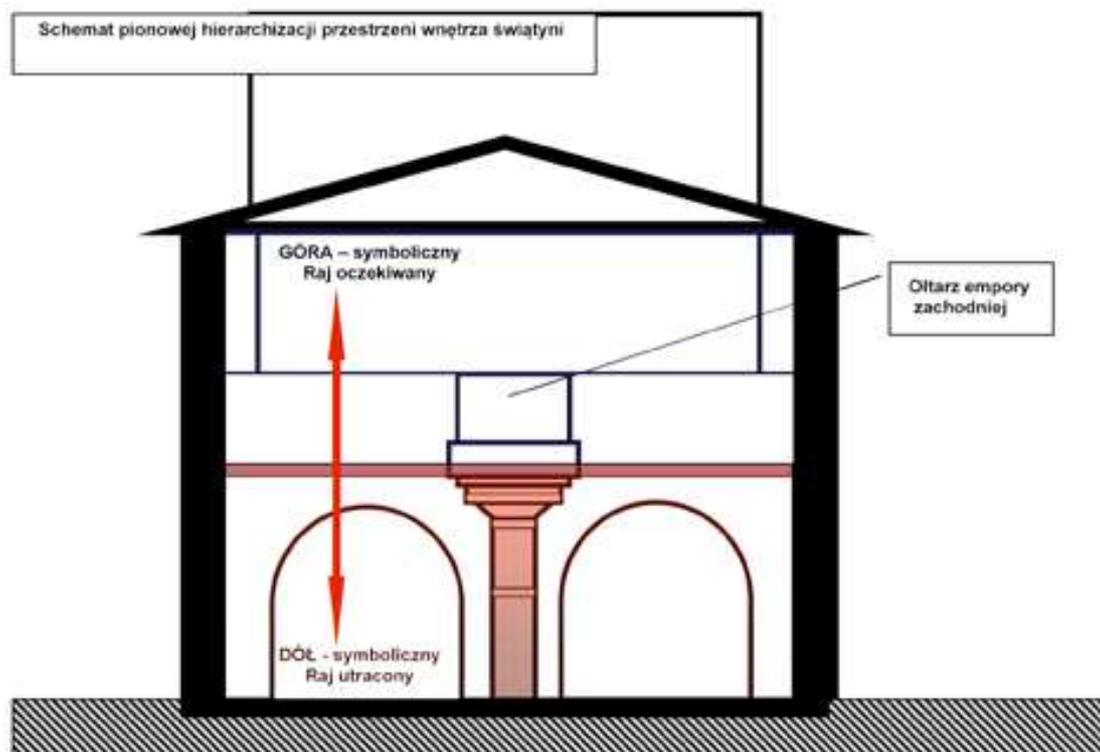
niesiono na społeczne relacje ziemskie, w których bliskość do Boga była ułożona wedle warstw społecznych. „Architektura stanowiła poręczne narzędzie pozwalające zobrazować ów przyjęty porządek rzeczy”<sup>30</sup>. A. Saćko jako przykład doskonale obrazujący owe zależności podaje opis procesji odbywającej się w wielkie święta w karolińskim opactwie w Centuli. Procesji, która formowała się według z góry ustalonych zasad podziału na dwie zasadnicze warstwy społeczne: szlachejnych beneficjentów systemu feudalnego i prosty lud. Procesja po wejściu do wnętrza świątyni zajmowała przynależne jej miejsca. Moźni usadowiali się na piętrze westwerku, a prosty lud w przyziemiu i części nawowej, śledząc z dołu przebieg liturgii, odbywającej się na kondygnacjach westwerku. „W ten sposób zasadniczy socjalny podział uczestników procesji na krocących z przodu panów i postępujący za nim lud znalazł odbicie w wertykalnej organizacji architektury”<sup>31</sup>.

Rozczłonkowanie wnętrza świątyni na różne poziomy stwarzało wiele możliwości urozmaicenia liturgii. Znana jest tradycja ołtarzy zachodnich sytuowanych na zachodnich emporach, które stanowiły stacje procesyjnej drogi liturgicznej, czy budowania Grobu Pańskiego i obwieszanie w wielkanocny poranek z pozycji empory wesołej nowiny Zmartwychwstania Pana. Te wywyższone partie wnętrza służyły również do przedstawień misteryjnych, obrazujących Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa. Pionowe rozczłonkowanie na kondygnacje, budowane we wnętrzach świątyń, stanowiło ponadto obrazowe unaocznienie wstępowania, kroczenia w górę, czyli drogi ku zbawieniu. Przyziemie, traktowane jako raj utracony, postrzegane było w opozycji do wyższej kondygnacji, na której umieszczano zazwyczaj ołtarz Zbawiciela, odzwierciedlającej oczekiwany raj **[il. 43b]**. Stąd w partiach pod emporą obrazowano sceny upadku ludzkości, jak np. w wielkopolskim kościele w Słupcy, gdzie pod emporą muzyczną znajduje się wyobrażenie potępionych w paszczy Szatana, czy w kościele w Słopanowie, gdzie znajduje się polichromia przedstawiająca Diabła z karczmą i wypisanymi na wołowej skórze grzechami. Jeszcze innym przykładem jest kościół w miejscowości Pieranie w woj. kujawsko-pomorskim, gdzie polichromia podemporowa ukazuje wizerunek Anioła Stróża i walkę Michała Archanioła z Lucyferem. Trzeba zauważyć, że schody łączące obie kondygnacje, ukryte często w grubości muru

---

30 A. Saćko, *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005, s. 335.

31 Tamże, s. 336.



Il. 43b. Schemat pionowej hierarchizacji przestrzeni wnętrza świątyni

Oprac. A. Rek-Lipczyńska

stanowiły ideową drabinę, która przyśniła się Jakubowi. „W Saint-Chef z poziomu ziemskiej rzeczywistości (raju utraconego) można się więc było przedostać schodami (substytutem namalowanej drabiny) na górę do kaplicy empory, osiągając w ten sposób poziom niebiański. Zebrani w dolnym pomieszczeniu uczniowie, wspinając się po stopniach doskonałości duchowej, osiągnęli kondygnację bytowania aniołów, przybliżali się ku Bogu. Przebywając na górnym poziomie, sami niejako stawali się aniołami w ludzkim wcieleniu. Wszak ich zadaniem na ziemi, tak jak aniołów w niebie, było głoszenie chwały Pana poprzez śpiew i pieśni”<sup>32</sup>. Pozyccie przestrzennie wywyższone nabierały w średniowieczu specjalnego znaczenia, ponieważ stanowiły manifestowanie pozycji społecznej poprzez zajmowanie miejsca powyżej, w izolacji na emporach honorowych. Izolowanie bowiem było również wyznacznikiem wyższego stanu, oznaczającym zasłużone wyróżnienie predestynujące do zbawienia.

Znamiennego znaczenia w dobie średniowiecza nabierało również światło, które przenikało przez okna świątyni. Relacje, jakie zachodziły pomiędzy świa-

32 Tamże, s. 339.

tłem, czyli symboliczną niematerialną substancją, a ścianami, czyli tą substancją rzeczywistą, zmieniały się wraz z przemianami stylowymi, jakie miały miejsce na przestrzeni wieków. Niewielkie romańskie okna przepuszczały pojedyncze smugi, które mocno kontrastowały z masywem ściany, podkreślając przez to rozdział na przestrzeń zewnętrzną i uświęcone wnętrze. W gotyku światło „przenika całe ściany” dzięki stosunkowo dużym otworom okiennym i umieszczanym w nich witrażom, dając efekt niezwyklej gry kolorów poprzez refleksy na smukłych filarach i ścianach we wnętrzu. Ów gotycki luminizm świetnie podkreślał wizję świątyni jako Niebieskiego Jeruzalem. W dobie renesansu pojawia się nowy rodzaj światła wpadającego od góry poprzez okulusy umieszczane w kopułach, co zapewniało bardziej równomierne oświetlenie wnętrza.

Średniowieczne wiejskie kościoły Pomorza Zachodniego miały formę wynikającą ze zredukowania założeń far miejskich. Program architektoniczny większości z nich był minimalny, wzbogacony niejednokrotnie o wieżę. „Proste układy salowe z sanktuarium wyodrębnionym jedynie łukiem tęczowym ukazują hierarchizację przestrzeni, która z kolei ujmuje ramy architektoniczne regulujące w pewien sposób zachowania ludzkie i utrwalające strukturę społeczną”<sup>33</sup>.

Pytanie, czy średniowieczne wiejskie kościoły Pomorza Zachodniego mogły pełnić funkcje inne niż sakralne, pozostaje stale bez jednoznacznej odpowiedzi. Wewnętrzne podziały przestrzeni wskazujące na wydzielanie miejsc świeckich zgromadzeń czy wyodrębnienie architektoniczne chóru<sup>34</sup> pozostawiające nawę główną wolną tak, aby mogła służyć jako ośrodek życia wsi, raczej nie były praktykowane na Pomorzu Zachodnim. Brak wyodrębnionego chóru i syntetyczne układy przestrzenne oraz fakt wyświęcania całej świątyni może świadczyć o wybitnie sakralnym przeznaczeniu tych zabytków.

Bryła architektoniczna średniowiecznej świątyni i jej wnętrze nacechowane były głęboką symboliką. Świątynia, postrzegana jako obraz i odzwierciedlenie świata zewnętrznego, poprzez swoją strukturę stanowiła jego wewnętrzny i pewne

---

33 Za: J. Jarzewicz, *Gotycka architektura...*, s. 216.

34 Za: J. Jarzewicz, *Bezchórowe kościoły Nowej Marchii. Badania nad sztuką Pomorza*, materiały z sesji naukowej Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin 1998, s. 59. Chór jest miejscem, gdzie odbywa się wspólna liturgia duchownych, mieścił się zazwyczaj przed ołtarzem, posiadał stalle i był w mniej lub bardziej zdecydowany sposób odseparowany od części kościoła dostępnej dla wiernych – był przestrzenią ekskluzywną przeznaczoną jedynie dla duchownych. Mogły istnieć kościoły bez architektonicznie wyodrębnionego prezbiterium, a zaopatrzone w chór liturgiczny.

matematyczne uniwersum. Owo połączenie nieba i ziemi dokonywało się w symbolicznym zespalaniu prostych figur geometrycznych, takich jak koło i kwadrat, uznanych za „piękne zawsze w sobie”. Koło – symbol nieba, i kwadrat – symbol ziemi rysowały rzut poziomy kościoła, wzajemnie się przenikając i dopełniając. Operacja przekształcenia koła w kwadrat miała głęboki sens mistyczny mówiący o doczesnym obrocie świata i jego zatrzymaniu oraz o przeobrażeniu „obecnego wieku” w „wiek przyszły”. Rytualne orientowanie na osi wschód-zachód ze zwróconym ku wschodowi prezbiterium wynikało z tradycji sięgających najdawniejszych czasów i jest wspólne dla wielu religii<sup>35</sup>. Ten uniwersalny akt orientowania budowli sakralnej wprowadzający porządek między sferą ludzką i boską składał się z trzech stałych operacji:

1. Wytyczenie koła.
2. Wytyczenie osi głównych i orientacja.
3. Wytyczenie kwadratu podstawy.

Wytyczanie koła było jednocześnie wyznaczaniem środka rozumianego w symbolice architektonicznej jako centrum świata. „Kiedy ów środek jest już wybrany i przez rytuał orientacji związany z rytmem nieba, istotnie przypomina on Środek świata, ową oś nieruchomą, wokół której obraca się kosmiczne koło” [il. 44]<sup>36</sup>.

Koło w planie horyzontalnym kościoła powtarzane było w półkolistej absydzie, która miała wyobrażać Raj oraz Kościół Triumfujący i była miejscem „najbardziej niebiańskim”. „Podobnie rzecz się ma z portalem, który ma kształt prostokąta zwieńczonego łukiem...”<sup>37</sup>. Proporcjonalne rozwiązanie wewnętrznego układu, poddanego matematycznej dyscyplinie przy wykorzystaniu modułu kwadratu bądź jego połowy, kontynuowała również kolejna epoka – renesans.

Większość kościołów na Pomorzu Zachodnim jest wierna tej symbolicznej strukturze. Prostokątne rzuty zachodniopomorskich kościołów stanowią geometryczny wariant kwadratu, zaś oś *decumanus*<sup>38</sup> wyznacza również wejście do domu Boga, które poza wejściem południowym jest drugim ważnym wejściem do świątyni. Wejście od strony południowej oznaczało w ówczesnej symbolice

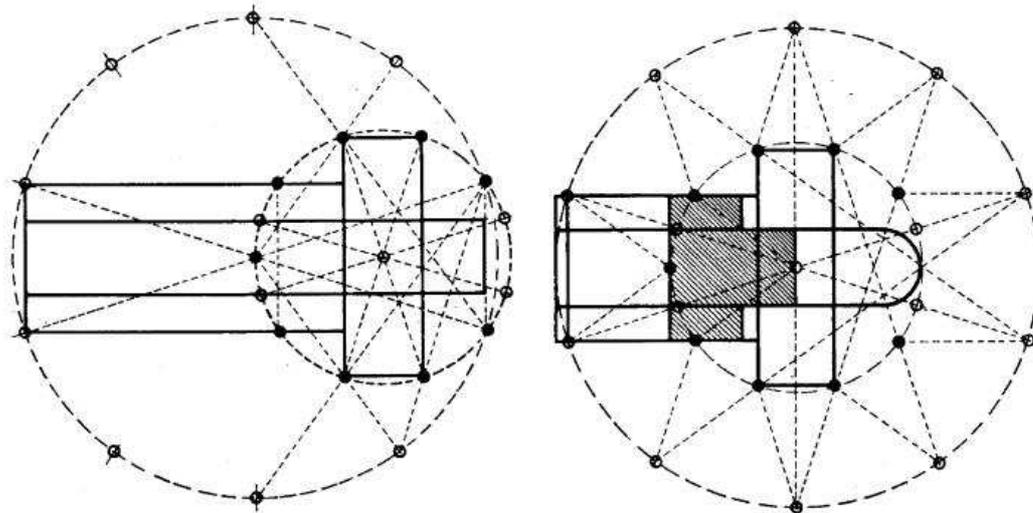
---

35 Wywodziło się z rytualnej pozycji ludzi modlących się, zwróconych ku wschodowi.

36 Za: J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 33.

37 Tamże, s. 32.

38 *Decumanus* była ulicą przecinającą miasto lub obóz rzymski na osi wschód-zachód.



Il. 44. Rzuty poziome kościołów gotyckich oparte na podziale koła (wg Moessela)

Źródło: J. Hani, dz. cyt.

łaskę. Łaski doświadczał wierny, symbolicznie przechodząc ze świata ludzkiego, zewnętrznego, do świata boskiego, wewnętrznego. Wejście zachodnie umieszczone często w monumentalnym masywie wieżowym, jak np. w kościołach Nowej Marchii, nabierało dodatkowego kojarzenia z sakralnością przejścia-bramy. (Pierwotne przeznaczenie wież nie jest znane, tym bardziej, że wieża nie należy do pierwotnych elementów architektury chrześcijańskiej, a zwyczaj ich budowania upowszechnił się dopiero z czasem). Wnętrze kruchty, przedsionka, oddzielało miejsce sacrum od świata ludzkiej codzienności.

W renesansie myśl projektowa zaczyna się od wnętrza i to wnętrze nadaje wyraz zewnętrzny budowli. Według wczesnochrześcijańskich wzorców miejsc liturgicznych, wyraz plastyczny zewnętrznej architektury odchodził na dalszy plan. W renesansie utrwała się w sposób szczególnie właśnie taka wizja kształtowania przestrzeni sakralnej, obecna w tradycji chrześcijańskiej od jej początków. Poszukiwanie odwiecznej harmonii natury i próby jej odwzorowania poprzez stosunki liczbowe miało urzeczywistnić się w doskonałych proporcjach wnętrza. Zapoczątkowana w gotyku, nacechowana jeszcze emocjonalizmem, a mająca swe korzenie w świecie sztuki greckiej dbałość o matematyczną i geometryczną harmonię, w renesansie nabrała cech chłodnej logiki.

Centralnym miejscem wnętrza świątyni począwszy od XIII w. był ołtarz, wyłączając kościoły parafialne, gdzie w centrum sytuowano chrzcielnicę jako atrybut

parafialności kościoła. Ołtarz był miejscem szczególnym, sytuowanym na ogół w prezbiterium<sup>39</sup> bądź też często w głębi nawy, która w przypadku braku wyodrębnionego chóru była zwieńczona absydą lub zakończona prostą ścianą. Ołtarz stanowił znak pośrednictwa między Bogiem i ludźmi. Rozumiany jako „święty stół” o charakterze dziękczynnym i ofiarniczym przeszedł wielowiekową transformację od drewnianego stołu z początków chrześcijaństwa, poprzez tradycję grobów ołtarzowych, do wieloczęłonowych ołtarzy złożonych z konfesji podołtarzowej, mensy i kopuły, czyli cyborium. Znaczenie ołtarza uwydatniła dodatkowo liturgia przedsoborowa, poprzez wprowadzenie rytuału przystępowania kapłana do ołtarza, okadzanie go, pozdrawianie, całowanie<sup>40</sup>. „Zwykle ołtarz wykonywano z kamienia. Kamień był zawsze symbolem boskości we wszystkich krajach u wszystkich ludów i plemion wszystkich czasów, poprzez własności mocy, twardość i trwałość, odczuwane pierwotną intuicją ludzkiej duszy”<sup>41</sup>. W XIV i XV w. poza ołtarzem głównym częste były też ołtarze boczne, których pomnożenie wiązało się z rozwojem kultu męczenników i liturgicznym nakazem wznoszenia ołtarzy nad ich grobami i umieszczania relikwii w ołtarzach.

Kolejnym elementem przestrzennym związanym z liturgią słowa była ambona. Po raz pierwszy o ambonie jako odrębnym elemencie wyposażenia świątyni wspomina synod w Laodycei w 371 r. Początkowo ambona stanowiła podwyższenie wznoszone zwykle z boku ołtarza. Stopniowo jednak przesuwano się w głąb nawy, a jej forma ulegała podwyższaniu. W gotyku rozpowszechniła się forma ambony przypominającej wieżę z charakterystycznym daszkiem akustycznym nad nią, lokowana na ścianie bocznej bądź przy filarze.

W początkach okresu średniowiecza w kościołach brak jest tabernakulum. Rezerwy Eucharystii przechowywano w sakrarium, którego funkcję pełniła zazwy-

---

39 Prezbiterium (w architekturze nazwane także „chórem kapłańskim”) – przestrzeń kościoła przeznaczona dla duchowieństwa. Może być wydzielone podwyższeniem, balustradą i tęczą. Przed Soborem Watykańskim II skierowane na wschód i zamknięte apsydą lub prostą ścianą. Jego układ mógł być wzbogacony obejściem, apsydiolami i wieńcem kaplic. Po Soborze Watykańskim II centralne miejsce prezbiterium zajmuje Stół Pański. Ponadto kluczowymi miejscami są: umieszczony z boku pulpit zwany ambonką oraz nieco z tyłu miejsce przewodniczenia (sedilia). Oprócz tego znajdują się stalle (obecnie rzadko), ławki, kredensja (miejsce, gdzie ustawiane są naczynia liturgiczne i dary ofiarne) oraz tabernakulum, które może znajdować się w wydzielonej kaplicy Najświętszego Sakramentu.

40 Za: D. Kublicki, *Symbolika średniowiecznej świątyni chrześcijańskiej na przykładzie gotyckich kościołów ziemi kołobrzeskiej*, w: A. Belchnerowska, A. Chludziński (red.), *Dzieje wsi pomorskiej*, I Konferencja Naukowa, Włocibórz, gmina Dygowo, powiat kołobrzeski, 27-28 czerwca 2002, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004, s. 143.

41 Tamże, s. 143.

czaj zakrystia. Z upływem czasu tabernakula zostały związane z ołtarzem głównym na stałe<sup>42</sup>. „Zanim jednak tabernakulum ustawiono na mensie ołtarzowej już w VIII w. spotykamy praktykę przechowywania Eucharystii w tabernakulach wiśzących”<sup>43</sup>. Wiszące tabernakula przyjmowały przeróżne formy, lecz nie zabezpieczały Świętych Postaci w sposób właściwy. Stąd decyzja IV Soboru Laterańskiego (1215 r.) o konieczności zamykania tabernakulów na klucz i w efekcie rozpowszechnienie tabernakulów ściennych. „Charakterystyczne dla wieków średnich pragnienie oglądania hostii nie znajdowało spełnienia w przypadku tabernakulów umieszczonych w ścianie czy niszy. W celu wyjścia naprzeciw wiernym drążono niekiedy w murze tzw. *oculus*. Był to okratowany otwór o średnicy od 8 do 38 cm, trójkątny lub w kształcie liścia kończyny – usytuowany w ścianie absydy...”<sup>44</sup>. Pierwsze zaś tabernakula ołtarzowe pochodzą z XVI w z terenów Francji.

Wnętrz średniowiecznych kościołów nie wyposażano w tak typowe dla dzisiejszych świątyń ławki dla wiernych (poza ławkami kolatorskimi – patronackimi) czy konfesjonały. Nie znano zatem ław wypełniających całą przestrzeń kościelną i dostępnych dla wszystkich, bowiem miejsca siedzące były zarezerwowane jedynie dla osób uprzywilejowanych, np. duchownych czy patronów kościoła, a u schyłku średniowiecza swoje miejsca posiadali patrycjusze oraz członkowie cechów i bractw. Jednak ławy tych ostatnich znajdowały się w kaplicach lub przy ołtarzach bocznych fundowanych przez stowarzyszenia<sup>45</sup>.

Mebel zwany konfesjonałem, w znanym obecnie kształcie, wprowadzono w XVI w. pod wpływem św. Karola Boromeusza dla spowiadania kobiet<sup>46</sup>. Po wprowadzeniu indywidualnej spowiedzi od VII w. miejsce sprawowania sakramentu pokuty było ruchome, a stanowiło je zazwyczaj krzesło z oparciem tylnym i bocznymi. Ustawiano je początkowo na podwyższeniu w pobliżu ołtarza głównego, by z czasem dla zapewnienia większej intymności spowiedzi wycofać je do tyłu w pobliże wejścia głównego.

---

42 Tamże, s. 145.

43 R. Walczak, dz. cyt., s. 80.

44 Tamże, s. 81.

45 K. Cieslak, *Między Rzymem Wittenbergą a Genewą*, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 302.

46 M.E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, RW KUL, Lublin 1979, s. 278.

## 2.5. Zmiany w komponowaniu wnętrz sakralnych po reformacji

Reformację na Pomorzu Zachodnim przyjęto na przełomie 1534 i 1535 r. zgodnie z zasadą „czyja władza, tego religia” (*cuius regio – eius religio*)<sup>47</sup>. Okres ten zaznaczył się zastojem w rozwoju budownictwa kościelnego bądź, jak w niektórych ośrodkach miejskich, całkowitym zahamowaniem ruchu budowlanego. Liczba budowli sakralnych w miastach okazała się wystarczająca dla sprawowania odnowionego kultu, a nawet przewyższyła jego potrzeby. „Budowle nieprzydatne dla kultu w obliczu nowej sytuacji wyznaniowej otrzymywały funkcję świecką – zmieniano je na szpitale, szkoły, przytulki czy magazyny. Jako przykład mogą posłużyć szczecińskie kościoły: cysterek w 1538 r. zmieniony na arsenał, karmelitów w 1550 r. zaadaptowany na szkołę miejską oraz szpitalny św. Jerzego, który w 1659 r. pełnił rolę magazynu pasz<sup>48</sup>. Inna sytuacja dotycząca kościołów miała miejsce na wsiach, gdzie często w skład jednej parafii wchodziło nawet kilkanaście czy kilkadziesiąt wiosek. W obliczu takiej sytuacji położony został nacisk na rozbudowę sieci parafialnej na obszarach wiejskich, a na mocy Porządku Kościelnego z 1569 r. wszczęto rozbudowę tej struktury. Większość katolickich kościołów została przejęta na potrzeby nowego kultu i podlegała stopniowym przeobrażeniom pod wpływem nowej doktryny protestanckiej. Purytańskie zasady wprowadzone przez ruch reformacyjny przyczyniły się do stopniowych zmian, które były konsekwencją wprowadzania nowej organizacji przestrzennej świątyń. Proces ten nie był jednak gwałtowny, jak by można przypuszczać, szczególnie na wsiach, gdzie sprzęt i szaty liturgiczne poprzedniej doktryny pozostały w użyciu jeszcze przez dłuższy okres. „W pierwszych dziesięcioleciach po wprowadzeniu reformacji na Pomorzu nie nastąpiła żadna istotna zmiana w wyglądzie wnętrz kościelnych. Poza gwałtownymi wystąpieniami ikonoklastów w Stralsundzie,

47 *Cuius regio, eius religio* (pol. „czyja władza, tego religia”), łacińska sentencja streszczająca ugodę zawartą przez cesarza Karola V z książętami niemieckimi. Zasada została zapisana w – kończących II wojnę religijną – ustaleniach pokoju augsburskiego (1555).

Prawo *Cuius regio, eius religio* dawało książętom możliwość wyboru wyznania (katolicyzmu lub luteranizmu) oraz narzucenia go swoim poddanym, niezależnie od woli cesarza.

Pomorski Kościół Ewangelicki założyli w 1535 roku książęta pomorscy z dynastii Gryfitów w związku postanowieniami Sejmiku Trzebiatowskiego z 1534 roku. Jego ideowym twórcą i organizatorem był Jan Bugenhagen.

48 M. Wiślocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Biblioteka Narodowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2005, s. 52.

Szczecinie, Słupsku, Denim czy niektórych wsiach na Rugi, kiedy to zniszczono część ołtarzy, obrazów, figur i epitafiów, zreformowany kult sprawowany był najczęściej w kościołach, których wyposażenie pozostało w zasadzie niezmienione<sup>49</sup>. Podobnie miała się sytuacja z dostosowaniem wnętrz katolickich świątyń do nowych wymogów. „Usuwane były te dzieła, których obecność utrudniałaby dostosowanie kościelnych wnętrz do kaznodziejskiego nabożeństwa”<sup>50</sup>.

Zmiana rangi obiektu sakralnego dotyczyła przede wszystkim całkiem innego podejścia luteran do świątyni. W protestantyzmie kościół rozumiany jest jako miejsce służące do zbierania się wiernych w celu wspólnej modlitwy. Staje się on miejscem szczególnym jedynie podczas nabożeństwa. Ponieważ nie jest przechowywana w nim hostia, zbędna staje się bogata oprawa artystyczna. Cała siła w kształtowaniu takiego wnętrza kładziona jest zatem na stronę funkcjonalną obiektu. Wzorce typowej architektury protestanckiej wyodrębniły się dopiero po wojnie trzydziestoletniej (1618-1648). Do tego czasu adaptowane na cele nowego kultu jednoprzestrzenne kościoły gotyckie doskonale spełniały wymogi gmin ewangelickich. W szczególności kościoły halowe dawały możliwości nowej organizacji przestrzennej, tj. poprzez wstawienie ławek czy dobudowę niezbędnych empor. Szczególnie łatwo adaptowano jednoprzestrzenne wnętrza pozbawione podpór, które niepotrzebnie ograniczają widoczność i akcentują różnicę przestrzeni dla duchownych i osób świeckich<sup>51</sup>.

Jako pierwszy próbę uchwycenia istoty kościoła protestanckiego podjął czołowy teoretyk architektury protestanckiej Leonhard Christoph Sturm. Postawił skromny i celowy program architektoniczny świątyni protestanckiej w wyraźnej opozycji do powierzchownego bogactwa świątyń katolickich. Sturm uformował dwie podstawowe tezy:

1. Najważniejszą wartością świątyni protestanckiej jest taka kompozycja przestrzenna, która umożliwia wiernym odpowiednią widoczność i słyszalność z każdego miejsca świątyni.
2. Trzy najważniejsze elementy nabożeństwa protestanckiego, czyli:

---

49 M. Wiśtock, *Średniowieczne dzieła sztuki w ewangelickich kościołach Pomorza w okresie nowożytnym*, w: M. Glińska, K. Kroman, R. Makąła (red.), *Terra Transoderana...*, dz. cyt., s. 239-240.

50 Tamże, s. 242.

51 Lublin. W luteranizmie nie znana jest różnica pomiędzy duchownym a resztą zboru. Stanowią one całość, więc wszelkie sztuczne podziały są tu nie na miejscu. Ołtarz i kazalnica powinny być usytuowane jak najbliżej wiernych, by ułatwić słuchanie kazań i uczestnictwo w eucharystii.

- kazanie,
- sakramenty: chrzest i komunია,
- śpiew,

które mają swoje odpowiedniki w elementach wyposażenia kościoła, takich jak:

- ambona,
- chrzcielnica i ołtarz,
- organy,

które powinny być jednakowo widoczne i słyszalne dla wszystkich wiernych.

Na podstawie postulatu widoczności i słyszalności Sturm projektował idealne plany świątyń, w których unika wszelkich kolumn czy narożników mogących stanowić niepożądaną zasłonę zwłaszcza dla ambony. Ambona służąca głoszeniu słowa Bożego była dla Sturma kluczowym elementem wyposażenia kościoła protestanckiego. Pomorskie kościoły wyposażane były w ambony już od średniowiecza, nie był to zatem element nowy. Istniejące wzmianki potwierdzające istnienie średniowiecznych kazalnicy w kościołach na Pomorzu, jednak nie dają dowodu co do wyglądu ówczesnych ambon, wszystkie bowiem zostały wymienione z nastaniem reformacji. Od końca XVII w. wyodrębniła się na Pomorzu nowa forma ambon zespolonych z ołtarzem, tzw. ołtarzy ambonowych, wynikająca z wzrastającej potrzeby mocniejszego zespolenia dwóch centrów liturgii protestanckiej. Podobne poszukiwania możliwości zespalania ważnych elementów przestrzeni sakralnej doprowadziły do prób zespalania ołtarza z organami, czego liczne przykłady można znaleźć w kościołach na pozostałych terenach zwycięskiej reformacji.

Reformacja nadała wnętrzą kościelnym nową funkcję odzwierciedlającą się w nowej organizacji przestrzennej. Wprowadzenie do wnętrza siedzisk dla całej gminy i pojawienie się empor było zmianą, która w sposób radykalny wpłynęła na nowy charakter wnętrza sakralnego. Zmiany te pociągnęły za sobą konsekwencje w postaci usuwania ołtarzy bocznych, utrudniających wprowadzenie jednolitej struktury siedzisk.

Na Pomorzu Zachodnim właściwie aż do końca XVII w. stosowano formy gotyckie. Żywotność gotyckiej tradycji odzwierciedlała się w powielaniu średniowiecznych rozwiązań przestrzennych. Naśladownictwo form późnośredniowiecznych dotyczy zresztą także wyposażenia świątyń w ambony czy chrzcielnice, które

zyskały jednak zupełnie nowe znaczenie ideowe. Styl określany wówczas mianem *kirchisch*, polegający na stosowaniu form gotyckich, uznawany był jednocześnie za najodpowiedniejszy dla budowli kościelnych w myśl zasady *decorum* (jednorodność stylistyczna), przyczynił się do zahamowania napływu nowych nurtów aktualnych w całej ówczesnej Europie.

Wraz z wprowadzeniem reformacji na Pomorzu Zachodnim nowe kościoły budowano zwłaszcza na wsiach jako fundacje szlacheckie. Wzrost liczby nowo fundowanych kościołów nastąpił na przełomie XVI i XVII w., natomiast po połowie XVII w. zanotowano szczególnie dużą liczbę nowych fundacji w okolicach Szczecinka, Miastka i Bobolic. Nowo budowane obiekty początkowo nie miały spójnej koncepcji architektonicznej, sprowadzały się raczej do form prostych, opartych na planie prostokąta zakończonego niekiedy półkolistą absydą, gdzie wprowadzano osiową kompozycją elementów wyposażenia wnętrza. Na osi podłużnej lokowano ambonę i ołtarz, które były niekiedy połączone w całość z sytuowaną w pobliżu chrzcielnicą, co świadczyło o ich wysokiej randze. Zreformowany pomorski Kościół pozostał wierny mocno ugruntowanej, istniejącej od średniowiecza tradycji sakralnej budowli jednoprzestrzennej, bez wyodrębnionego chóru. Tendencja do ujednoczenia przestrzeni sakralnej była na tyle mocna, że pomimo płynących z nauk Lutera wskazówek do wyodrębniania miejsca sprawowania liturgii z przestrzeni wewnętrznej kościoła, istnieją przykłady ujednoczenia przestrzeni w średniowiecznych obiektach na Pomorzu Zachodnim. W kościołach tych prezbiterium było wydzielone, jak np. w przebudowanym w 1661 r. kościele w Gostyniu. Charakterystyczne dla budowli protestanckich rozwiązania przestrzenne oparte na układach poprzecznych, budowanych na planie krzyża greckiego, kwadratu, litery T, elipsy bądź koła, występują sporadycznie na terenie Pomorza Zachodniego. W XVII i XVIII w. preferowane były kompozycje oparte na planie krzyża greckiego i z tego okresu pochodzi ryglowy kościół w Stepnicy. Ciekawe rozwiązania stanowią plany wieloboczne posiadające swą genezę w kalwińskich budowlach niderlandzkich, skandynawskich czy po części w średniowiecznych kaplicach z terenu Pomorza. Dobrym przykładem takich rozwiązań był kościół w Cybulinie o rzucie ośmiobocznym z 1662 r., niestety rozebrany po wojnie.

Architektura protestancka na Pomorzu Zachodnim na tle regionów sąsiednich reprezentuje rozwiązania typowe, jeśli chodzi o układy przestrzenne zarów-

no w kształtowaniu, jak i wyposażaniu wnętrz. Poprzez swój „prosty funkcjonalizm”<sup>52</sup> jednoprzestrzennych, bezchórowych wnętrz, który został zaczerpnięty ze średniowiecznej architektury tego regionu, wpisuje się w ciąg kulturowy i mocno zakotwicza w zastanej tradycji budowlanej. Wydłużone czasowe trwanie przy późnośredniowiecznych formach, typowe dla północnych regionów, powstrzymało rozwój nowych form na ok. sto lat, co dało jednocześnie impuls do poszukiwania nowych rozwiązań przestrzennych w XVII w.

## **2.6. Przekształcenia wnętrz kościołów protestanckich na terenie Pomorza Zachodniego po 1945 r.**

Kolejnym etapem przemian zachodzących we wnętrzach wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego był okres powojenny związany z zasiedlaniem tzw. Ziemi Odzyskanych. Szczególna sytuacja przejęcia głównie przez katolicką społeczność polską obiektów w dużej mierze wyrosłych lub zorganizowanych w kręgu niemieckojęzycznej kultury luterańskiej nacechowana została w sposób nieodwołalny zależnościami dotyczącymi braku możliwości akceptacji psychologicznej. Znajdujące się w świątyniach protestanckich zabytkowe wyposażenie powierzone nowej opiece i użytkowaniu, mimo apelu władz kościelnych o troskliwą ochronę i konserwację, ulegało wielokrotnie, jeśli nie zniszczeniu, to w najlepszym razie przekształceniu. Owe transformacje, przeprowadzane często chaotycznie na rzecz przystosowania do nowego wyznania, doprowadzały niejednokrotnie do degradacji wartości historycznych i artystycznych oraz spójności ideowej. Oswajanie przestrzeni w duchu znanym i zapamiętanym, pochodzącym z dawnych, rodzimych stron było procesem nieodzownym na drodze do zaakceptowania obcej przestrzeni. Ogólna społeczna świadomość znaczenia wartości zabytkowego wyposażenia zborów protestanckich, szczególnie na terenach wiejskich w latach powojennych, niestety była znikoma. Dodając do tego czynnik ludzki – nieokrzepłych jeszcze wówczas przeżyć wojennych, widzimy atmosferę niesprzyjającą obejmowaniu opieką obcego dziedzictwa narodowego. Pomimo podjętych działań mających na celu inwentaryzację i zabezpieczanie dóbr kultury, stosunek ówczesnych władz państwowych podbudowywał nierzadko niechęć do poniemieckich zabytków

---

52 M. Wiśtock, *Sztuka protestancka...*, s. 61.

bądź dopuszczał degradujące przeróbki lub wręcz szaber. W tej ogólnej atmosferze niechęci i niezrozumienia bezpowrotnemu zniszczeniu uległo wiele empor – elementów charakterystycznych, szczególnie dla zborów protestanckich. Podobnie uległo zniszczeniu wiele elementów ogrodzeń chrzcielnic czy aniołów chrzcielnych, zaś pozostałe wyposażenie ulegało daleko idącym przekształceniom. Fakt braku społecznej akceptacji i niezrozumienia stał się najsilniejszym przyczynkiem do wielu aktów dewastacji. Był to jeden z ważniejszych problemów kulturowych powojennej działalności konserwatorskiej. Istotę problemu bardzo dobrze sformułował prof. Jan Pruszyński, który wyróżnił z ogółu zabytków dwie grupy określane jako „dziedzictwo kulturowe i spuścizna kulturowa”, charakteryzując je w sposób następujący: „Dziedzictwo kultury to zasób rzeczy nieruchomych i ruchomych wraz ze związanymi z nimi wartościami duchowymi, zjawiskami historycznymi i obyczajowymi uznawany za godny ochrony prawnej dla dobra społeczeństwa i jego rozwoju oraz przekazania następnym pokoleniom, z uwagi na zrozumiałe i akceptowane wartości historyczne, patriotyczne, religijne, naukowe i artystyczne, mające znaczenie dla tożsamości i ciągłości rozwoju politycznego, społecznego i kulturalnego dowodzenia prawd i upamiętniania wydarzeń historycznych, kultywowania poczucia piękna i wspólnoty cywilizacyjnej. W odróżnieniu spuścizną są ślady i skutki obcego panowania: obiekty architektury, pomniki, fałszywe przedstawianie i upamiętnianie wydarzeń związanych z naszą cywilizacją i kulturą, spuścizna niewoli, zaborów, okupacji i obcej ideologii”<sup>53</sup>. W świetle nowego pojęcia wspólnego, europejskiego dziedzictwa obecnie problem tego rozróżnienia właściwie już nie występuje. „Problemy przystosowania wyposażenia wnętrza świątyń powstałych dla potrzeb pastoralnych jednego wyznania do potrzeb innej konfesji wynikają przede wszystkim z odmiennego rozłożenia akcentów liturgicznych, różnic w rozumieniu istoty nabożeństwa i odmienności tradycji, w obrębie których wykształciły się charakterystyczne dla poszczególnych wyznań formy liturgiczne. Obszarem, gdzie różnice w ukształtowaniu wyposażenia wnętrza są najbardziej istotne, jest strefa ołtarzowa”<sup>54</sup>.

---

53 E. Małachowicz, *Konserwacja i rewaloryzacja architektury w środowisku kulturowym*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001, s. 43-44.

54 J. Arszyńska, *Przekształcenia ołtarzy kościołów protestanckich po zmianie ich przynależności konfesyjnej na przykładzie wybranych zabytków z terenu dawnych Prus Wschodnich*, w: *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, J. Kowalczyk (red.), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 123.

System wewnętrznych trybun obiegających niekiedy całe wnętrza był również elementem mało znanym, stąd decyzje o ich usuwaniu podejmowano łatwo. Empory muzyczne wraz z instrumentami nie były natomiast elementem obcym. Ich istnienie również w kościołach katolickich na innych terenach, było utrwalone kulturowo i uzasadnione liturgicznie. Ochroniło to część wnętrza i jego wyposażenia przed znacznymi przebudowami. Spotykamy tu jednak problem innej natury. Niewykorzystywane instrumenty z braku wykwalifikowanych organistów i niskiej kultury muzycznej popadały równie szybko w ruinę. Empora muzyczna stała się zatem strefą martwych reliktyw, przestrzenią trwającą w ciszy, zaś organy kolejnym zbędnym elementem wyposażenia. Dewastacja takich zdegradowanych obszarów postępuje już siłą rozpędu. Stąd nie może dziwić zły stan techniczny zachowanych chyba przez zapomnienie obiektów, które stoją martwe, wypatroszone, na wywyższonych emporach, jako relikty dawnej nieistniejącej kultury.

Współczesne wiejskie parafie nadal borykają się z wieloma problemami, obecnie szczególnie natury materialnej. Świadomość społeczna parafian jest nieporównywalnie większa od tej sprzed 60 lat, o czym mogłam przekonać się, osobiście uczestnicząc w wielu rozmowach prowadzonych z opiekunami kościołów, podczas przeprowadzania przeze mnie badań terenowych. Społeczność wiejska nadal organizuje się zazwyczaj wokół kościoła. Kościół rozumiany jako instytucja i jako budowla odgrywa na wsi nadal bardzo istotną rolę integrującą mieszkańców, zaświadcządzającą o ich tożsamości i zapewniającą ciągłość kulturową. Budowle sakralne wraz z ich wyposażeniem wrosły już dawno w krajobraz ludzkich wyobrażeń i przyzwyczajęń. Zacytuję w tym miejscu fragment wypowiedzi Charlesa Montalemberta: „...my, katolicy, mamy o jeden powód więcej, by płakać nad tą świętokradczą brutalnością i by się na nią oburzać. Dzieje się tak dlatego, że my chodzimy, by się modlić i adorować tam, gdzie wy przychodzicie tylko po to, by marzyć i podziwiać. Dzieje się także dlatego, że aby się modlić potrzebujemy naszych starych kościołów. Takich, jakie stworzyła tak płodna wiara naszych przodków, tak twórcza ich pobożność. Kościołów kryjących w kamiennej formie cały swój niewyczerpany symbolizm, całą mnogość niebiańskich inspiracji ...”<sup>55</sup>. Parafianie współczesnej Polski, świadomi ważnej roli, jaką spełniają, stojąc na straży szeroko pojmowanego dziedzictwa narodowego, wypełniają nowe role

---

55 Ch. Montalembert, *O wandalizmie i katolicyzmie w sztuce, List do Pana Wiktora Hugo [1832]*, w: *Zabytek i historia...*, s. 67.

i wykorzystują nowe możliwości, jakie daje im Unia Europejska. Istnieją na terenie Pomorza Zachodniego wspaniałe przykłady kompleksowo przeprowadzonych prac konserwatorskich, jak np. w kościołach w Nowym Bardzie, Jaroszewie, Runowie Pomorskim, czy trwające prace w kościele Motarzynie. Niestety, nadal wiele obiektów pozostaje niedoinwestowanych, czemu sprzyja migracja ludności z terenów wiejskich, szczególnie tych odległych od miast, a co za tym idzie wyludnianie się wsi. Nadal z dużą nadzieją obserwuje się przykłady heroicznej wręcz walki księży proboszczów z materią niezmiernie trudną, jaką jest opieka nad obiektem zabytkowym. „Troska osób duchownych o odpowiedni wystrój i wyposażenie świątyni zostaje skonfrontowana z dążeniem do zachowania autentyczności zabytków w tej świątyni zgromadzonych. Tradycyjnym sposobom napraw przeciwstawia się metody postępowania konserwatorskiego, metody weryfikowane i oceniane na podstawie procedur wywodzących się ze świata nauki”<sup>56</sup>. Przykładem niech będzie tu kościół w Rarwinie, w którym skutki wcześniejszych wieloletnich zaniedbań i przeprowadzanych chaotycznie i bezmyślnie odnowień dotyczących np. zamalowania farbą olejną marmurowych epitafiów wymagają obecnie prac konserwatorskich o wysokich nakładach finansowych. Pocieszające jest jednak to, że nawet w tak trudnych warunkach, dzięki oddanej służbie tutejszego księdza proboszcza, prace konserwatorskie są realizowane.

---

56 J. Krawczyk, *Zabytkowa stolarka kościelna jako przedmiot prac badawczych i konserwatorskich, Zabytkowa stolarka...*, s. 9.

### **III**

## **Charakterystyka empor muzycznych, sposoby ich kształtowania i konstruowania w regionie Pomorza Zachodniego i regionach przylegających**

### **3.1. Empora muzyczna – geneza i funkcja w świątyni katolickiej**

Empora muzyczna to przestrzeń wywyższona w stosunku do głównej przestrzeni kościoła, a jej podstawowym zadaniem jest „dźwiganie” instrumentu organowego. Pojęcie „empory” jako formy architektonicznej jest zagadnieniem bardzo szerokim i stosunkowo złożonym. Idąc tropem licznych słowników i wielu badaczy, którzy zajmowali się zagadnieniem empory w architekturze sakralnej, natrafimy na definicje bardzo rozległe i często niestety niespójne. „Empora”, tłumacząc z języka niemieckiego, oznacza przestrzeń wywyższoną i wydzieloną z głównej przestrzeni kościoła. Owa przestrzenna samodzielność empory, jej niezależność kompozycyjna i funkcjonalna od głównej przestrzeni kościoła, podawana była jako warunek ją definiujący przez Ernsta Badstübnera czy Nikolausa Pevsnera. John Fleming i Hugh Honour także wyklucza możliwość stosowania terminu „empora” do opisu konstrukcji wbudowywanych w przestrzeń świątyni. Oznaczałoby to

w efekcie niemożność stosowania pojęcia „empora” w przypadku zarówno empor muzycznych, jak i galerii budowanych w kościołach protestanckich. Opierając się jednak na innych definicjach, jak np. tej zawartej w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*<sup>1</sup>, można przyjąć, iż określenie „empora” mieści w swoim znaczeniu również te wyżej wymienione konstrukcje i używanie tego określenia w stosunku do nich nie będzie błędne. Pojawia się jeszcze jedno sformułowanie przytaczane przez *Encyklopedię architektury* Nikolausa Pevsnera, precyzujące określenie empora do chóru muzycznego, na którym ustawia się organy z miejscem dla innych instrumentów i muzyków. Określenie to wydaje się najbardziej popularne i powszechnie stosowane w mowie potocznej.

Jednak dla własnych celów badawczych i spójności rozważań, korzystając z możliwości szerokiego wyboru tych definicji, decyduję się pozostać w swoich dalszych rozważaniach przy sformułowaniu „empora muzyczna”.

Funkcja empory muzycznej i jej lokowanie na ścianie zachodniej w większości kościołów Europy Zachodniej, w tym także obecnego terenu Pomorza Zachodniego, jest wynikiem transformacji, jaka dokonała się na przestrzeni wieków. Dla zrozumienia ukonstytuowania się takiego rozwiązania przestrzennego niezbędne staje się prześledzenie historii kształtowania empory zachodniej ze względu na zmieniającą się jej funkcję oraz równocześnie prześledzenie „wędrówki” instrumentu organowego, jaka dokonała się we wnętrzach kościelnych na przestrzeni wieków.

Geneza ukształtowania się formy empory zachodniej sięga do epoki romanizmu, a jest, jak wskazują liczne badania nad historią architektury, wynikiem rozpadu karolińskiego masywu zachodniego. Proces rozpadu westwerku<sup>2</sup>, jakim

---

1 Za: A. Saćko, *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005, s. 11: „Emporą w budowli kościelnej lub świeckiej można nazwać taką wywyższoną konstrukcję wbudowaną lub wydzieloną część przestrzeni przystosowaną do pobytu osób, która zachowuje połączenie z przestrzenią główną, opiera się o mury zewnętrzne i jest dostępna za pomocą schodów”.

2 Najwcześniejszy westwerk znajdował się w nieistniejącym dziś kościele w Centuli, najstarszy zachowany przykład istnieje w Corvey. Westwerk wywodzi się z karolińskiego typu zachodniego transeptu z emporą lub emporami służącego liturgii parafialnej. Centralizująca forma umożliwiła jego wykorzystanie jako kościoła chrzcielnego. Bryła westwerku z wieżą bądź wieżami legła u podstaw koncepcji fasady zachodniej kościoła romańskiego. Przyziemie mogło być sklepienie na czterech podporach (westwerk pełny) lub przekryte płaskim stropem. Służyło jako przedsionek dla kościoła dla chrztów, pochówków i sądów kościelnych. Piętro dostępne schodami w bocznych wieżyczkach wykorzystywane było jako kościół parafialny, empora mniszek lub kaplica dla cesarza, który uczestniczył w liturgii ze swego miejsca na zachodniej emporze westwerku otwartej na wnętrze kościoła. Po okresie największej popularności w czasach karolińskich i ottońskich, w wiekach XI i XII, westwerk był redukowany do układu trójwieżowego lub do kubickiego

jest kilkukondygnacyjny ryzalit zachodni bazyliki, przyjmujący formę warownego zamku, który stanowił wyraz bipolarnej jedności państwa i kościoła, skutkowało również wyodrębnieniem się empor w transepcie oraz ukształtowaniem się różnych form romańskich fasad zachodnich. W wyniku wspomnianego rozpadu empor stały się „samodzielnie istniejącymi elementami programu świątyni”<sup>3</sup>. Samodzielne empory na zachodnim zamknięciu nawy w założeniach bazylikowych, jak wnioskuje A. Tomaszewski, pojawiły się w drugiej połowie X w. i trwały przez cały okres romanizmu, a najbardziej charakterystyczne były zwłaszcza dla Saksonii.

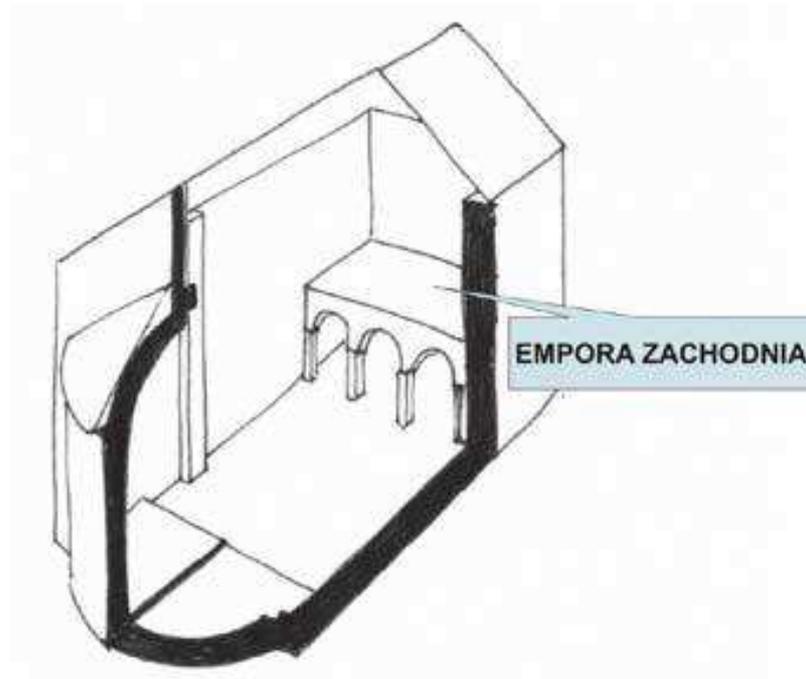
Dla potrzeb niniejszej rozprawy skoncentruję się w dalszych rozważaniach na rozwoju empor zachodniej głównie w kościołach jednonawowych, z uwagi na przeważającą liczbę właśnie takich rozwiązań przestrzennych wśród kościołów wiejskich Pomorza Zachodniego.

Na pierwszą połowę XI w. datuje się pierwszy znany jednonawowy kościół z emporą zachodnią, jakim jest kaplica biskupia w Ratyzbonie. Taki nowy program szybko zyskał sporą popularność. Jednonawowe wnętrza z bocznym portalem dawały nowe możliwości wprowadzenia zarówno empor trzysosiowych, jak i praktycznie niestosowanych w bazylikach empor dwusosiowych. Pomiędzy drugą połową wieku XI, a drugą połową wieku XII kościoły jednonawowe z emporą zachodnią budowano w ośrodkach organizacji grodowo terytorialnej, głównie w ośrodkach kasztelańskich, co sugeruje, że głównym fundatorem takich przedsięwzięć był władca, zaś wykonawcami zazwyczaj urzędnicy: kasztelani bądź panowie grodowi. Jeżeli chodzi o taki przykład z terenów Europy Środkowo-Wschodniej (w tym także Polski), to jest nim kościół w Siewierzu, który pochodzi z okresu pomiędzy XI a XII w. [il. 45] Kościół ten zachował się do naszych czasów w stanie prawie oryginalnym – nie przetrwała jedynie empora – o której istnieniu świadczą dobrze czytelne pozostałości w murach kościoła. Była to zatem trybuna rozciągnięta na trzech polach sklepienia krzyżowego, wsparta na dwóch słupach (filarach, kolumnach) i pilastrach przyściennych dwóch ścian bocznych kościoła oraz na wspornikach na ścianie zachodniej.

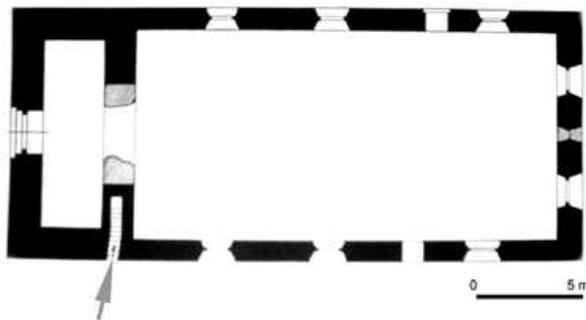
---

masywu zachodniego. Westwerk był ponadto miejscem, w którym mieścił się zawsze drugi z głównych ołtarzy kościoła pod wezwaniem Chrystusa Zbawiciela bądź św. Michała Archanioła.

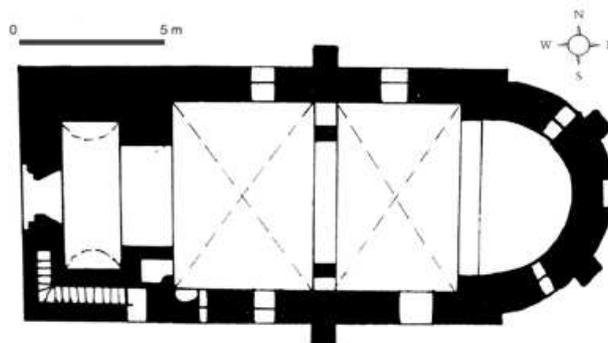
3 A. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1974, s. 335.



Il. 45. Kościół św. Jana Chrzciciela w Siewierzu, rekonstrukcja stanu pierwotnego  
Rys. A. Rek-Lipczyńska, wg oprac. A. Tomaszewskiego



Il. 46. Ziemomyśl, gmina Dolice, kościół obecnie w ruinie, poł. XIII w.  
Komunikacja pionowa prowadząca w grubości muru na emporę z zewnątrz  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 47. Dolsko, gmina Chojna, kościół pw. św. Teresy Węgierskiej, 3 ćw. XIII w.  
Komunikacja pionowa prowadząca w grubości muru na emporę z zewnątrz  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

„Wstawienie empory pomiędzy trzy mury nawy kościoła jednonawowego nie powodowało konieczności jej redukcji wymiarowej w stosunku do pierwowzoru zaczerpniętego z bazyliki, stwarzało natomiast konieczność nowego rozwiązania komunikacji pionowej”<sup>4</sup>. W obiektach bezwieżowych dostawiano zapewne drewniane schody prowadzące z nawy, jak w przypadku wspomnianego powyżej kościoła w Siewierzu. Zdarzają się też rozwiązania komunikacji w grubości muru, bądź – rzadziej – również prowadzące od zewnątrz, jak np. w kościele w Ziemomyślu czy Dolsku [il. 46, 47]. Te dwa przykłady takiego rozwiązania komunikacji pionowej w średniowiecznych obiektach z terenu Pomorza Zachodniego i komunikacja pomiędzy wieżą a nawą mogą zaświadczać o pierwotnym istnieniu w nich empory zachodniej w wieży kościoła.

Jak podaje A. Tomaszewski w swojej książce *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi*, wiejskie fundacje rodowe prywatnych kościołów sięgają początku XI w. Zapiski ówczesnych kronik sugerują, że fundacje rycerskie i książęce były już wówczas powszechne. Zadziwia zatem fakt tak nielicznie zachowanych kościołów emporowych fundacji prywatnej, ponieważ z całego wieku XII na terenie Polski zachowało się ich zaledwie pięć. Na podstawie tych przykładów można stwierdzić pewną ich odrębność w sposobie kształtowania przestrzennego w stosunku do fundacji książęcych. Cechują się one bogactwem rozwiązań przestrzennych, które kontrastuje z ich niewielką zazwyczaj skalą architektoniczną charakterystyczną dla kościołów jednonawowych. Wśród przykładów z tego okresu należy z całą pewnością wskazać fundację rycerską kościoła św. Jana Chrzciciela w Skalbimierzu [il. 48]. Z badań wynika, że z początku było to założenie romańskie, jednonawowe, pierwotnie bezwieżowe z imponującą emporą na ścianie zachodniej. Empora wznosiła się na wysokość sześciu metrów ponad posadzkę nawy. Wejście na emporę umieszczone było w grubości muru południowej ściany nawy. Późniejsze przebudowy polegały na dostawieniu dwóch wież zachodnich flankujących fasadę. Tę samą grupę kościołów reprezentuje kościół św. Jana Chrzciciela w Prandocinie [il. 49].

Fundacje rycerskie datowane na XIII w. charakteryzują się pewną jednorodnością, jeżeli chodzi o układ przestrzenny. Są to w większości, podobnie jak wcześniej, założenia jednonawowe. Nowością jest pojawienie się czworokątnej wieży w fasadzie zachodniej. Urozmaicono natomiast sposób kształtowania em-

---

4 Tamże, s. 337.



Il. 48. Kościół św. Jana Chrzciciela w Skalmierzu.  
Rekonstrukcja stanu pierwotnego

Rys. A. Rek-Lipczyńska,  
wg oprac. A. Tomaszewskiego



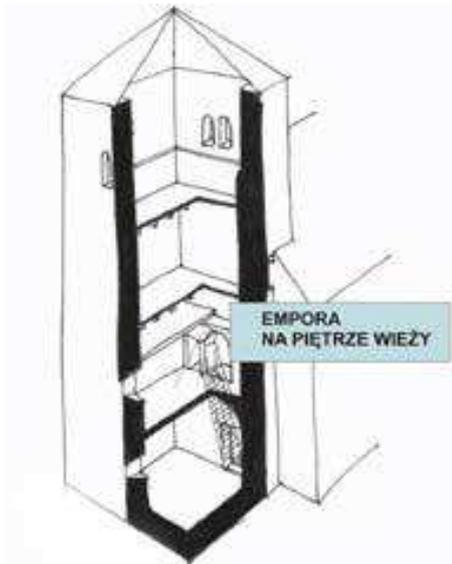
Il. 49. Kościół św. Jana Chrzciciela w Prandocinie.  
Rekonstrukcja stanu pierwotnego

Rys. A. Rek-Lipczyńska,  
wg oprac. A. Tomaszewskiego

por w tych świątyniach. W tym okresie pojawiają się coraz częściej empory w wieżach, które są często skomunikowane z emporami w nawie. Przykłady takich rozwiązań podaje w swoich badaniach nad emporami zachodnimi A. Tomaszewski. Empory lokowane w piętrze wieży zyskały również sporą popularność. Taki schemat miał swoje echo w całej Europie i był praktykowany również w realizacjach na terenie całej Polski. Dobrym przykładem może być w tym miejscu kościół pw. św. Małgorzaty w Kościelcu Kujawskim w Wielkopolsce [il. 50]. Na podstawie przeprowadzonych badań A. Tomaszewski wnioskuje istnienie w tym kościele kaplicy ulokowanej na piętrze wieży, zaś zapewniona łączność tego piętra z nawą pozwala zaliczyć, zdaniem autora, tę przestrzeń do empor wieżowych.

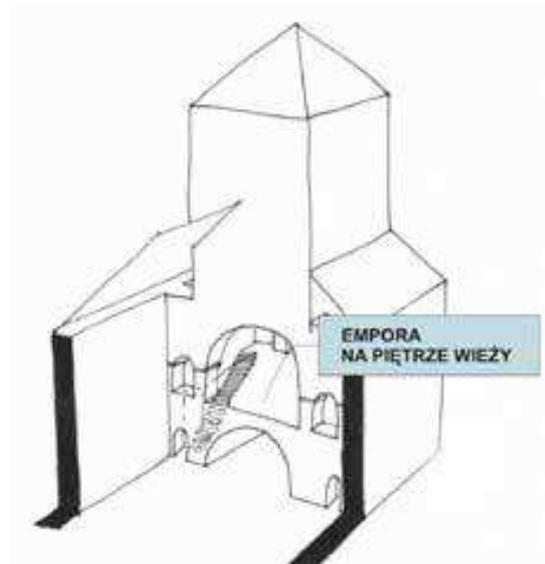
Kolejnym ciekawym przykładem jest empora wieżowa w kościele pw. Panny Marii w miejscowości Biały Kościół. Budowla ta zachowana jest jedynie w ruinie, ale przeprowadzone badania wykazują na istnienie nietypowej, jak na owe czasy, empory w wieży, która jest przestrzennie wcielona w obręb nawy. Wzór takiej empory powielany był w późniejszym czasie w innych realizacjach, jak np. w kościołach na Śląsku: w Pogwizdowie i Wojcieszynie Dolnym.

Jak twierdzi A. Tomaszewski wieże nie były prawie nigdy miejscem dla schodów prowadzących na emporę. Dalej Tomaszewski, wskazuje na istnienie dwóch rodzajów wież emporowych:



Il. 50. Kościół św. Małgorzaty w Kościelcu Kujawskim.  
Przekrój perspektywiczny przez wieżę

Rys. A. Rek-Lipczyńska,  
wg oprac. A. Tomaszewskiego



Il. 51. Kościół Panny Marii w Białym Kościele.  
Rekonstrukcja stanu pierwotnego empory

Rys. A. Rek-Lipczyńska,  
wg oprac. A. Tomaszewskiego



Il. 52. Grzędzice, wnętrze kościoła z widokiem na  
emporę w masywie wieżowym, kościół z XV w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 53. Grzędzice, widok z empory na wnętrze nawy  
XV w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

1. Pozbawione portalu z bocznym wejściem do wnętrza nawy.
2. Z wejściem poprzez kruchtę w przyziemiu wieży (rozpowszechnione na ziemiach środkowo- i północnoniemieckich, również na Pomorzu Zachodnim).

Wykryształizowały się zatem, na co wskazuje Tomaszewski, na przełomie XI i XIII w. dwa rodzaje układów empor zachodnich w kościołach jednonawowych, mianowicie:

1. Empora zachodnia w nawie w przypadku kościoła bezwieżowego.

2. Empora zachodnia na piętrze wieży (empora nadkruchtowa) w przypadku kościoła z wieżą pozbawioną wejścia bądź z wejściem na osi **[il. 50-53]**.

Wspominany powyżej proces rozkładu westwerku karolińskiego stał się punktem wyjścia dla ewolucji dwóch typów wieżowych, tzn. masywu zachodniego i trwającego na Pomorzu Zachodnim do XV w. drugiego typu wieży o planie zbliżonym do kwadratu, z przyziemiem otwartym arkadami dwu- lub trójstronnie. Tak ukształtowane przyziemie tworzy rodzaj przestrzeni przejazdowej spotykanej w wieżach bramnych. Zatem dolna kondygnacja wieży stanowi rodzaj sklepionego przedsionka, zaś w górnej wyodrębnia się sanktuarium otwarte na nawę. Przykłady takich rozwiązań spotkać można w kościołach w Moryniu **[il. 54]**, Chociwlu, Kłodzinie Płońskim, kolegiacie myśliborskiej, Stargardzie Szczecińskim w kościele św. Jana w Templinie. Na Pomorzu typ ten rozpowszechnił się poprzez wpływy docierające bezpośrednio z Westfalii bądź poprzez Meklemburgię (Röbel, kościół św. Mikołaja). „W przypadku empor nadkruchtowych czynnikiem podnoszącym ich rangę jest przede wszystkim lokalizacja nad wejściem do kościoła... Ta sama uwaga dotyczy zresztą większości empor lokowanych na piętrach wież zachodnich, przez których przyziemia prowadziło główne wejście do świątyni. Niewątpliwie przyczyną takiego stanu rzeczy jest bogactwo znaczeń symbolicznych wiązanych z bramą. W najogólniejszym ujęciu brama stanowi cezurę między wnętrzem i zewnątrz. Jako taka jest elementem wartościującym, przez który nieznanne „wewnętrzne” staje się dostępne – poznawalne, lub też zostaje ostatecznie odgradzone od otoczenia i wówczas pozostaje tajemnicą. W ten sposób przekraczanie granicy podziału staje się przywilejem”<sup>5</sup>.

Program świątyni z emporą w wieży nie należy do częstych wśród wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego. Niemniej jednak występuje jako jeden wśród przykładów średniowiecznych rozwiązań, który rozprzestrzenił się na kolejne stulecia aż do współczesności (przykłady poniżej).

Jako współczesną realizację programu świątyni z emporą w wieży z pocz. XX w. można podać przykład kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Chojnie **[il. 55]**, gdzie górna kondygnacja w wieży otwierała się na nawę arkadą, stając się emporą zachodnią.

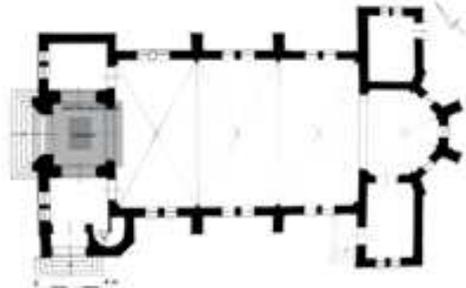
---

5 A. Saćko, dz. cyt., s.350.



Il. 54. Moryń, kościół pw. Ducha Świętego, widok na dolną partię wieży, wejście na emporę nadkruchtową w grubości muru wieży

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 55. Chojna, powiat gryfiński, gmina Chojna, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa, empora w masywie wieżowym

Zdj. K. Kalita-Skwierzyńska; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

Na Pomorzu Zachodnim przyjęty się i były realizowane obydwie typy jednawowych kościołów emporowych, co prawda mocno zapóźnione, ponieważ jako najstarszy salowy murowany obiekt sakralny wskazywana jest kaplica templariuszy w Rurce z ok. 1240 r. Jest ona przykładem pierwszego typu, mianowicie jako jednoprzestrzenna budowla bezwieżowa wyposażona była pierwotnie w emporę w nawie, o czym mogą świadczyć zachowane fundamenty usadowione w niewielkiej odległości od ściany zachodniej. Na podstawie tego odkrycia można wnioskować, że takie rozwiązanie mogło być powielane w innych realizacjach, tym bardziej, że wspomniana kaplica stała się pierwowzorem dla innych obiektów

z tego okresu na ziemiach Pomorza Zachodniego. Liczne kościoły w parafiach fundowanych przez zakon templariuszy, takich jak Cychry, Dargomyśl, Oborzany i Lubin czy Swobnica, to pierwotnie budowle romańskie, założone na planie prostokątnym bez wyodrębnionego prezbiterium i wieży po stronie zachodniej. Przebudowywane w późniejszych wiekach mogły posiadać emporę zachodnią na wzór kaplicy w Rurce. Niestety, są to jedynie domysły, gdyż liczne przebudowy nie pozwalają na stwierdzenie tego faktu ponad wszelką wątpliwość. Z podobnych rozwiązań znajdujących się na terenach przyległych należy wspomnieć o romańskim kościele w Krobi (Wielkopolska), datowanym na początek XII w., czyli starszym o 100 lat od kaplicy w Rurce, w którym A. Tomaszewski na podstawie swoich badań wskazał na pierwotne istnienie empory zachodniej. Relikty, które świadczą o jej istnieniu, to wsporniki oraz zarys skutych łuków sklepiennych. Empora ta według rekonstrukcji przeprowadzonej przez badacza „wsparta była na dwóch słupach i wspornikach ściennych, podsklepienie trzema kwadratowymi polami sklepienia krzyżowego. Piętro empory sklepienie w analogiczny sposób. Głębokość empory przy ścianie pfd. wynosiła ok. 1,40 m, przy ścianie północnej ok. 1,60 m”<sup>6</sup>. Tomaszewski wskazuje na istnienie ok. 26 takich obiektów datowanych na wiek XI/XII, jakimi były romańskie kościoły jednonawowe z nawową emporą zachodnią, wliczając w to rotundy na terenie Polski. Ponad połowa znanych jednoprzestrzennych zabytków romańskich w Polsce miała emporę zachodnią i były to, jak wykazuje Tomaszewski, z reguły kościoły ośrodków kasztelańskich oraz wiejskich siedzib prywatnych.

W wieku XIII kościoły z emporami powstawały nadal, choć z mniejszą częstotliwością. „Obserwować można charakterystyczne przesunięcie środka ciężkości fundacji: jednonawowe kościoły emporowe fundacji rycerskiej wysuwają się na czoło i stanowią grupę charakterystyczną dla wiejskich siedzib rodowych... nurt budowy kościołów emporowych stał się już wówczas tradycyjnym”<sup>7</sup>. Jeżeli chodzi o udokumentowane istnienie kościołów emporowych na terenach przyległych do Pomorza Zachodniego, to przykładem może tu być kościół w Kościelcu Kujawskim (Wielkopolska) z emporą wieżową z XIII w. Kościół ten był (według A. Tomaszewskiego) fundacją rodu rycerskiego. „Wszystkie budowle omawianej grupy są – jak pamiętamy – jednonawowe i dość zbliżone w skali. Co więcej,

---

6 Z. Świechowski, *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000, s. 143.

7 A. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi*, Ossolineum, Warszawa 1974.

zachodzące pomiędzy nimi podobieństwa układu przestrzennego pozwalają przypuścić istnienie ogólnego modelu wiejskiej świątyni rycerskiej w tym okresie”<sup>8</sup>. Cechą charakterystyczną nowego modelu jest pojawienie się masywnej czworobocznej wieży zachodniej. Układ zachodniej części kościoła rzutuje na kształt empory, która może mieścić się w kondygnacji wieży bądź znajdować się w nawie i być skomunikowana z piętrem wieży. Wiek XIII jest okresem, w którym:

- pojawiają się emporie wieżowe izolowane od nawy, jak w wymienionym powyżej Kościelcu Kujawskim,
- pojawiają się ołtarze na emporach w specjalnych absydach lub wnękach; wcześniejsze występowanie takich ołtarzy na terenie Polski nie jest udokumentowane.

Fakt istnienia w Europie tak wielu przykładów romańskich kościołów emporowych o rodowodzie XIII-wiecznym, jak również fakt fundacji rycerskich, przemawia za tym, że wśród zapóźnionej architektury murowanej, powstającej na Pomorzu Zachodnim właśnie w XIII w., przyjął się również model wiejskiej świątyni rycerskiej z emporami nawowymi i wieżowymi będącej rycerską świątynią rodową.

Z racji tego, że w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego nie zachowały się średniowieczne emporie murowane (nie przeprowadzono badań pod tym kątem), a zakładając, że takie występowały, należy domniemać, że mogły być one przebudowywane wraz z kolejnymi przebudowami samych kościołów. Część z nich mogła być drewniana, a w następnych okresach przebudowywana na emporie murowane. Znakomita większość zachowanych konstrukcji emporowych w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego pochodzi z okresu protestantyzmu. Istnieją jednak przykłady, jak ten w kościele w Runowie (powiat łobeski, gmina Węgorzyno), gdzie empora murowana została ufundowana dla kościoła katolickiego, jakim pozostał on aż do 1625 r., tj. do śmierci fundatora Józefa Borca. Założenie, że taka organizacja wewnętrzna związana z konstrukcjami emporowymi w kościele katolickim mogła nastąpić pod wpływem powszechnego już wówczas na tym terenie protestantyzmu, zdaje się nieprawdopodobne. Prawdziwsza jest z całą pewnością hipoteza o utrwalonym historycznie modelu kościoła jednoprzestrzennego z emporą zachodnią o funkcji muzycznej, w którym naturalna

---

8 Tamże, s. 173.

kontynuacja takiej tradycji organizacji przestrzennej wnętrza jest zasadna. Jeżeli spojrzemy szerzej poza granice badanego terenu na liczne kościoły katolickie Wielkopolski, a także obecnego województwa kujawsko-pomorskiego czy pomorskiego, ujrzymy obraz wnętrza sakralnego, w którym w wieku XVI empora zachodnia o funkcji muzycznej jest już ukonstytuowana i przekazywana dalszym pokoleniom. Na podstawie zachowanych licznych przykładów empor muzycznych w kościołach katolickich z terenów przyległych do Pomorza Zachodniego jasno wynika, że tradycja wbudowywania drewnianych konstrukcji emporowych we wnętrza kościołów nie dotyczy jedynie tradycji protestanckich, lecz sięga znacznie głębiej w tradycje średniowiecznej, chrześcijańskiej architektury. Wspaniałe przykłady znajdujemy wśród kościołów Wielkopolski, w których zachowane empory posiadają co prawda późniejszy rodowód, ale powstały poprzez przebudowanie wcześniej już istniejących empor bądź stanowią przykład kontynuowania zaakceptowanego wzorca. Są to kościoły w Tarnowie Pańskim (1630 r.), Wełnie, Słupcy, Baranowie (XVIII w.), Blizanowie, Chludowie, Dąbczy (1704 r.), Dolsku, Granowie (1725 r.), Gułtowach (XVIII w.), gdzie na parapecie empory zachowały się namalowane instrumenty muzyczne, Kicinie, Łekach Wielkich (1776 r.), Łomnicy, Łubowie, Obże (1719 r.), Olszowie, Rogalinie (XVIII w.), Siekierkach Wielkich (XVII w.), gdzie też zachowała się balustrada z namalowanymi postaciami Aniołów i instrumentami muzycznymi, Sławnie, Stópanowie (XVII w.), gdzie pod emporą znajdują się polichromia ukazująca Diabła i wypisane na wółowej skórze grzechy, Słupii (XVII w.), Sokolniku, Sośnicy, Strzałowie, Szczurach i Zakrzewiu.

Dalsze ciekawe przykłady to kościoły z województwa kujawsko-pomorskiego w miejscowościach: Brzyskorzystew, Cerkwica Duża, Czamaninek (1773 r.), Czarne, Dąbie Kujawskie, Gąsawa, gdzie polichromia nad emporą muzyczną przedstawia św. Cecylię i Króla Dawida oraz wizerunki instrumentów muzycznych, a także Humaniska (XV w.), Modzerowo, Parlin (XVIII w.), Pieranie, gdzie jest polichromia przedstawiająca walkę Michała Archanioła z Lucyferem i Anioła Stróża.

Należy tu także stwierdzić, że pierwotna funkcja empory zachodniej nie jest jednoznacznie określona. Dwie najbardziej popularne hipotezy funkcjonujące w literaturze tematu nie zostały ostatecznie potwierdzone. Pierwsza z nich mówi o łożu właściciela kościoła; druga zaś sugeruje istnienie na emporze zachodniej

prywatnej kaplicy właściciela. Zarówno za jedną, jak i za drugą hipotezą badacze tego tematu wysuwają tyleż samo argumentów, co kontrargumentów.

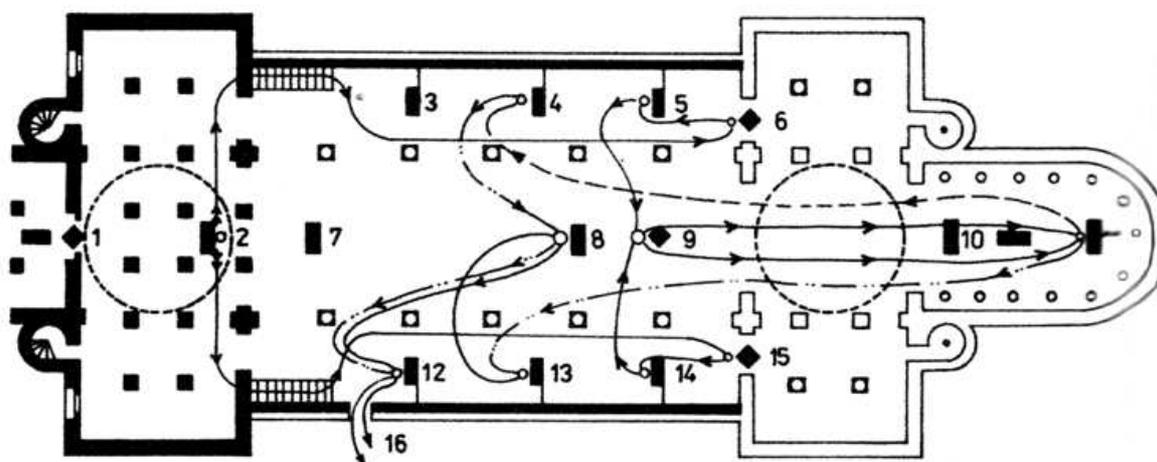
Pierwsza z hipotez zakładających, że empora była lożą „pana feudalnego”, zasadza się mocno w panujących wówczas realiach społecznych, w których właścicielowi kościoła należało się w nim miejsce szczególne, a wywyższona trybuna spełnia takie wymogi. Argument ten mocno popiera wysuniętą hipotezę do momentu, w którym zdamy sobie sprawę, iż empory występowały również w kościołach niezwiązanych z siedzibami pańskimi, a przeznaczonych dla plebsu, występowały też w kaplicach prywatnych. Natomiast już od XIII w. istnieją udokumentowane przekazy o miejscu pana przy ołtarzu w prezbiterium bądź w bliskiej jego odległości, co wyklucza istnienie trybun pańskich w zachodniej części nawy. Zatem powyższa hipoteza staje się mało prawdopodobna, choć należy ją również brać pod uwagę.

Na poparcie drugiej hipotezy, że empora była rodzajem prywatnego sanktuarium, wysuwano fakt występowania na niektórych emporach zachodnich samodzielnych ołtarzy. Należy w tym miejscu przytoczyć za A. Tomaszewskim liczne przykłady z terenów Polski, Czech czy Węgier. Nie było to jednak normą, a zbyt małe rozmiary empor, np. z terenu Węgier, wykluczają wręcz możliwość montowania na nich ołtarza. Jednak istnienie takich rozwiązań jest faktem. Ołtarze zachodnie świadczą o istnieniu wywyższonych zachodnich oratoriów, a ich forma i wezwanie może dowodzić, że nabożeństwo w specjalnych okolicznościach sprawowane było przy ołtarzu zachodnim. W tym miejscu należy przywołać zasady liturgii średniowiecznej różniące się od tej sprawowanej dzisiaj. Wiadomo, że w kościołach katedralnych i konwentualnych odbywały się procesje liturgiczne prowadzone pomiędzy licznymi ołtarzami. Poniższy schemat, opracowany przez W. Krassowskiego [il. 56], ukazuje drogę takiej procesji, która swój początek miała przy ołtarzu na emporze zachodniej. Jeśli chodzi o procesję w mniejszych kościołach parafialnych, to nie ma pewności, czy się takowe odbywały. Jeżeli kościół wyposażony był w więcej niż jeden ołtarz, to nie można wykluczyć, iż procesja liturgiczna mogła mieć miejsce również w takim obiekcie.

Kolejnym zagadnieniem, o którym warto wspomnieć odnośnie do znaczenia empory zachodniej, jest z całą pewnością średniowieczny dramat liturgiczny. Narodziny dramatu liturgicznego można wiązać z okresem Karolingów, w którym to doszło, jak wiadomo, do znacznych przemian kulturowych. Na terenie Anglii,

Francji i Niemiec dramaty były wykonywane już na początku X w., a największą popularnością cieszyły się w XII i XIII w. Owe widowiska kościelne były związane ściśle z liturgią i z dwoma najważniejszymi świętami w religii chrześcijańskiej, a mianowicie z Bożym Narodzeniem i Zmartwychwstaniem. Dowiedziono, że początkowo miejscem odprawiania dramatów były właśnie masywy i empory zachodnie. Empora zachodnia była równocześnie miejscem budowania Grobu Pańskiego, na którym również rozgrywano parateatralne misteria obrazujące Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa. Przedstawione były często poprzez wciąganie za pomocą liny drewnianej figury Jezusa na wysokość sklepienia kościoła. Układ sceniczny empory miałyby, zgodnie z tą hipotezą, z biegiem czasu przeważać nad jej charakterem jako sanktuarium, a zanik kultu Zbawiciela miał doprowadzić wkrótce do degradacji masywu zachodniego.

Wiek XIII to okres, w którym, jak dowodzi A. Tomaszewski, a za nim A. Saćko, rezygnowano z wystawnej liturgii procesyjnej. Obserwuje się przy tym, przynajmniej na pewnych terenach, zanik empory zachodniej, co jest związane z odwrotem od kościoła dwubiegunowego na rzecz przestrzeni z wyraźnym nakierowaniem w stronę ołtarza wschodniego. Zachodzące wówczas zmiany w liturgii spowodowały wzrost liczby prywatnych ołtarzy podporządkowanych lokalnemu kultowi. Proces ten następował jednak wolno, docierając z opóźnieniem do gmin wiejskich i miejskich kolonizowanych na prawie niemieckim. W związku z powyższym należy spodziewać się, że na terenie Pomorza Zachodniego, w którym to właśnie wiek XIII stanowi początek monumentalnego budownictwa sakralnego,



Il. 56. Schemat procesji w kościele opactwa benedyktyńskiego Centula

Źródło: W. Krassowski, *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach polskich*, t. I., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990.

stosowanie empor zachodnich było kontynuowane. Wszelkie domysły w tej kwestii mogą oprzeć jedynie na analogicznej historii kościołów zachodnioeuropejskich i oczywistych wpływów stamtąd docierających.

Związek kultu aniołów ze śpiewem kościelnym jest powszechnie znany. A. Tomaszewski wysuwa kolejną hipotezę, bazując na zbadanych przez siebie przykładach dotyczących takich przedstawień w kościołach na terenie Czech. Odwołuje się mianowicie do możliwości tradycji muzycznej dotyczącej zachodniej empory romańskiej. „Wszakże to jedno można orzec, że kultowe oblicze miało swój odrębny wyraz w stosunku do absydy wschodniej i jej ołtarza; inne były wezwania, inne wątki ikonograficzne dekoracji malarskiej. Z drugiej strony dekoracja ta odstania w sposób niebudzący wątpliwości jeden wspólny rys kultu praktykowanego na emporach: był to kult aniołów”<sup>9</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, należy zadać za A. Tomaszewskim ważne pytania: Czy tradycja muzycznych funkcji empor, otaczających karoliński masyw zachodni, znalazła kontynuację w romańskich emporach zachodnich? Czy tradycja ta przyczyniła się do powstania na miejscu empory chóru muzycznego? Pytania te są kluczowe, jeśli chodzi o prezentowaną tu problematykę.

Temat muzykujących aniołów w przedstawieniach plastycznych związanych z muzycznym przeznaczeniem empory upowszechnił się dopiero w XIII w. Przedstawienia te mają również związek z wzrastającą w owym czasie popularnością muzyki typu *ars nova*. Począwszy od XIII w. stają się obowiązkowym tematem przedstawień dekorujących przestrzenie związane z muzyką i organami. „Poważną przesłanką pozwalającą łączyć funkcje muzyczne z emporami mogły być wezwania archanielskie ołtarzy emporowych, tak jak to udało się rozpoznać w wielu świątyniach karolińskich i ottońskich”<sup>10</sup>. Pojawiają się na elementach architektonicznych, witrażach czy balustradach empor muzycznych. Jako przykład takiego przedstawienia z terenu Pomorza Zachodniego można podać płaskorzeźbione wizerunki aniołów grających na trąbce umieszczone na stropie symetrycznie po obu stronach nad emporą muzyczną w kościele pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępcowie (powiat stargardzki, gmina Dolice) [il. 57]. Znacznie więcej takich przedstawień spotykamy na terenach przyległych do Pomorza Zachodniego. Na

9 Tamże, s. 351.

10 A. Saćko, dz. cyt., s. 188. Jedynie co do empor określanych mianem *chori angelorum*, jak to było w przypadku karolińskich i ottońskich kościołów w Centuli, Werden i Hildesheim, można mieć pewność, że były wykorzystywane jako chóry śpiewacze.



Il. 57. Plaskorzeźba grającego anioła na suficie nad emporą muzyczną w kościele pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępcowie

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

przykład w kościele w Siekierkach Wielkich XVII w. (Wielkopolska), gdzie zachowała się balustrada z malowanymi postaciami aniołów i instrumenty muzyczne, w Słopanowie (Wielkopolska), gdzie spotykamy motyw muzykujących aniołów na parapecie empory muzycznej, w Gąsawie (kujawsko-pomorskie), gdzie znajduje się polichromia nad emporą muzyczną ukazująca św. Cecylię i Króla Dawida oraz wizerunki instrumentów muzycznych, czy w Palczewie (pomorskie) XVIII w., gdzie na parapecie empory muzycznej przedstawiono wizerunki muzykujących aniołów.

Samo lokowanie przedstawień anielskich w przestrzeniach empory zachodniej nie może, co prawda, ostatecznie zaświadczyć o związku empory z funkcją muzyczną, jest jednak jedną z wielu prób odnalezienia ostatecznej funkcji tej przestrzeni. Jak zresztą dowodzi tego A. Saćko w swych rozważaniach, podpierając się licznymi przykładami na temat empor nadkruchtowych, aniołom przypisywano także moc opiekuńczą, co z kolei może tłumaczyć ich przedstawienia nad wejściem do kościoła lub bezpośrednio na drzwiach, jak w przypadku polichromii umieszczonej na drzwiach od zakrystii w wielkopolskim kościele w Słupcy, przedstawiającej wizerunek św. Michała Archanioła walczącego ze smokiem.

Za hipotezą tradycji muzycznych wczesnoromańskiej empory zachodniej przemawia też późniejsza, sięgająca drugiej połowy XIV w. tradycja lokowania

chórów muzycznych, a później organów, w zachodniej części kościoła na wywyższonych trybunach. Akt sytuowania instrumentu na emporze zachodniej mógł zatem wynikać z jej wcześniejszych muzycznych tradycji. Historia wpisania organów do liturgii kościoła jest o wiele wieków starsza, ponieważ miała miejsce już w VII w. za sprawą papieża Witaliana I, który wydał wtedy zezwolenie na wprowadzenie tego dotąd wybitnie świeckiego instrumentu do liturgii Kościoła Zachodniego. Pierwotne miejsce organów w przestrzeni kościoła też nie jest jednoznacznie określone. Te początkowo niewielkich rozmiarów instrumenty mogły być lokowane w prezbiteriach bądź, jak uważa A. Saćko, często na emporach wschodnich – tzw. jaskółczych gniazdach, czyli drewnianych, nadwieszanych konstrukcjach sytuowanych w części prezbiterialnej. Taką lokalizację z całą pewnością dyktowały względy praktyczne. Z uwagi na słabą siłę głosu małych instrumentów wymagały one miejsca bliskiego akcji liturgicznej. Jak pisze J. Radziejewicz-Winnicki: „W ciągu swojej wielowiekowej historii organy nie były związane z wnętrzem jednym określonym na stałe miejscem usytuowania, lecz ich lokalizacja ulegała zmianom, uzależnionym od stopnia rozwoju samego instrumentu, wymogów liturgicznych, muzycznych i funkcjonalno-przestrzennych”<sup>11</sup>. Jednak w miarę rozwoju samego instrumentu i osiągania przezeń coraz pokaźniejszych rozmiarów i donośniejszego dźwięku, jego miejsce ukonstytuowało się na emporze zachodniej, w partii kościoła naprzeciw prezbiterium.

Nie sposób określić jednej pewnej funkcji, jakiej miałyby służyć empora zachodnia. Wiadomo, że były to funkcje w pierwszym rzędzie kultowe, spełniające się poprzez wywyższone zachodnie sanktuaria. Przeznaczenie empor zachodnich w naturalny sposób ewoluowało na przestrzeni wieków, obierało różne kierunki i znaczenia. „Przy tym funkcje empor wcale nie były jednakowe i zawsze czy wszędzie takie same. Odbijało się w nich całe ówczesne życie pełne napięć i sprzeczności wewnętrznych”<sup>12</sup>.

Wspomniane muzyczne tradycje empor zachodnich z kościołów karolińskich są kontynuowane w późniejszym przeznaczeniu empor jako muzycznych trybun dźwigających organy, tak powszechnie stosowanych również w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego.

---

11 J. Radziejewicz-Winnicki, *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, nr 5, Gliwice 1986, s. 22.

12 A. Tomaszewski, dz. cyt., s. 368.

## 3.2. Miejsce dla instrumentu organowego oraz znaczenie empory w świątyni protestanckiej

Pierwsza kaplica luterańska – kaplica zamkowa w Torgau, stała się kano-  
nem dla wszystkich później projektowanych kościołów luterańskich. To właśnie  
w niej należy doszukiwać się wielu elementów architektury, które były później  
skrupulatnie kopiowane. Jednym z takich elementów są empory obiegające  
dwie kondygnacjami wewnątrz kaplicy. Organy znalazły tam swoje miejsce nad  
ołtarzem. Przyczyny takiego umieszczenia organów nie są jednoznacznie okre-  
ślone<sup>13</sup>. Jedną z hipotez wskazuje na fakt, iż w kaplicy zamkowej potrzebna była  
obszerna loża dla księcia, umieszczono ją zatem na pierwszej kondygnacji empor  
naprzeciw ołtarza, zabierając przez to tradycyjne miejsce dla organów. Większość  
budowanych później luterańskich kaplic pałacowych i zamkowych powielano ów  
model przestrzenny. Schemat ten w XVII w. wykroczył także poza architekturę  
kaplic zamkowych czy pałacowych, pojawiając się również w kościołach parafial-  
nych. Takie rozwiązanie przestrzenne było już w XVIII w. powszechnie stosowane  
w kościołach luterańskich w Niemczech, stając się wyróżnikiem architektury lu-  
terańskiej. Kanon ten nie przyjęli jednak na Pomorzu Zachodnim, gdzie empo-  
rę muzyczną lokowano, w większości przypadków, nadal zgodnie z tradycją: na  
zachodniej ścianie kościoła.

Jednym z pierwszych teoretyków rozważających kompozycję architektonicz-  
ną świątyń protestanckich był Joseph Furttenbach. W swoich rozważaniach ów  
autor projektów idealnych kościołów reprezentuje też praktyczny punkt widzenia.  
Jego wzorcowe projekty, tanie i skromne, realizują równocześnie najważniejsze  
założenia programowe. J. Furttenbach opowiada się za wschodnim lokowaniem

---

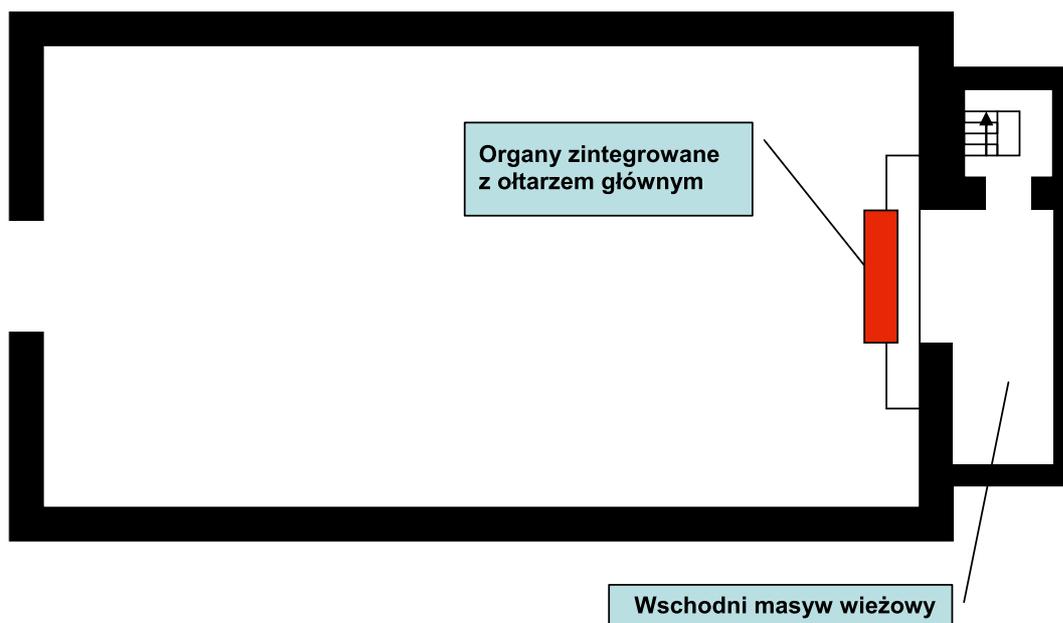
13 Reformacja w swoich początkach była nastawiona raczej negatywnie zarówno do organów, jak i włą-  
czania muzyki organowej w liturgię. Naturalnie różne nurty reformacji różniły się w podejściu do liturgii  
i sztuki, również nastawienie do organów było w tym przypadku różne. Najbardziej liberalny był z całą  
pewnością luteranizm. Nie jest dokładnie znany stosunek samego Lutra do tego tematu. Wiadomo, że  
doceniał muzykę, nie jest przy tym pewne, czy był zwolennikiem, czy przeciwnikiem muzyki organowej  
w zreformowanych świątyniach. Można przyjąć, że Luter oceniał organy podobnie jak obrazy, które lokował  
w sferze obojętnej moralnie”. Ze swej natury nie były ani złe, ani dobre. Mogły być jedynie dobrze albo źle  
użyte. A jednak to właśnie w protestantyzmie organy i muzyka organowa przeżyły swe apogeum. Muzyka  
barokowa, a w szczególności organowa, najwspanialej rozwinęła się w protestantyzmie, a konkretnie  
w luteranizmie.

organów z przyczyn czysto praktycznych [il. 58]. Podaje jako argumenty dwie korzyści takiego sytuowania instrumentu:

- organy, a zwłaszcza miechy lokowane po wschodniej stronie, są lepiej chronione przed wilgotnymi zachodnimi wiatrami,
- schody prowadzące na wieżę są jednocześnie schodami prowadzącymi do organów, dając oszczędność na budowie schodów.

Drugie rozwiązanie jest w pełni realizowane również przy zachodniej lokalizacji masywu wieżowego i empory zachodniej. Proponowany przez Furttenbacha układ planu idealnego kościoła stanowi odwrócenie stosowanych od wieków założeń Kościoła katolickiego. Rozwiązanie, w którym wschodni masyw wieżowy i sytuowane w nim organy były zespolone z ołtarzem nie mogły przyjąć się na Pomorzu, gdzie, jak wspominałam powyżej, raczej adaptowano już istniejące obiekty, niż budowano nowe, a proces poszukiwania i wyodrębnienia się nowych form przebiegał opieszale.

Wspomniany powyżej teoretyk architektury protestanckiej L.Ch. Sturm w swoich rozważaniach nie poświęca szczególnej uwagi organom, jednak sam fakt wymienienia ich dał impuls innym teoretykom do głębszych analiz dotyczących miejsca tego instrumentu w architektonicznej oprawie protestanckiej liturgii. „Organy to miejsce uwielbienia Boga, ale jednocześnie organy ożywione przez Ducha Świętego dopełniają jedności wszystkich trzech elementów”. Cytat ten przemawia za celowością wprowadzenia osiowej kompozycji scalającej ołtarz, ambonę i organy, choć należy go pewnie pojmować szerzej, ponieważ to muzyka ma wieńczyć całą liturgię i zawierać w sobie elementy objawienia. W luteranizmie bowiem rozwinęła się teologia muzyki, wywierając znaczny wpływ na rozkwit muzyki barokowej. Powszechność muzyki, kościelnej związanej z liturgią na Pomorzu była ogromna, a tradycje bogate. Śpiew kościelny był niejako obowiązkiem wprowadzanym przez władze kościelne, stąd przy każdym kościele parafialnym funkcjonowało stanowisko kantora, nauczającego śpiewu psalmów. Z grona wiernych wyłaniał się zazwyczaj chór kościelny, który przy wtórze organów bądź fisharmonii celebrował liturgię. Organista w kościołach wiejskich nie zawsze miał wykształcenie muzyczne. Sytuacja znacznie poprawiła się w XIX w., kiedy to poziom kultury muzycznej w miastach stanął na bardzo wysokim poziomie, co z pewnością wywierało wpływ również na tereny wiejskie.



Il. 58. J. Furttenbach, plan idealnego kościoła, 1649 r.

Oprac. A. Rek-Lipczyńska

Empory, stanowiące szczególny element kształtujący wnętrze przez nadanie mu niepowtarzalnego charakteru przyrównywanego niekiedy do *Theatrum Anatomicum*<sup>14</sup>, pojawiły się we wnętrzach świątyń protestanckich z przyczyn bardzo praktycznych. Wspomniany powyżej postulat widoczności i słyszalności mógł być w pełni realizowany, szczególnie przy znacznej liczbie wiernych, jedynie poprzez wprowadzenie do wnętrza empor. Na takie rozwiązanie miało także wpływ wydłużenie kazań, a co za tym idzie, wprowadzenie do kościoła ławek. Dało to wygodę wiernym, równocześnie ograniczając miejsce, którego można było szukać, dobudowując balkony. Należy pamiętać, iż rozmieszczenie wiernych w przestrzeni kościoła protestanckiego nie było przypadkowe i podlegało porządkowi wynikającemu często ze „społecznej topografii danej gminy”<sup>15</sup>. Osoby najbardziej uprzywilejowane zajmowały miejsce bliżej prezbiterium, zaś w głębi kościoła w części zachodniej były miejsca dla osób niższych stanem. Poza tym następował jeszcze podział według płci i stanu cywilnego, a co za tym idzie – miejsca kobiet były w części wschodniej kościoła, a w części zachodniej i na emporach było miejsce dla mężczyzn.

14 *Theatrum anatomicum* [łac.], med. 'sala wykładów anatomii'.

15 C. Horn, *Entwicklung der Leitbilder*, w: W. Weyers, O. Barting (red.), *Kirchen. Handbuch für der Kirchenbau*, München 1958, s. 239.

Empory spełniały istotne znaczenie funkcjonalne, dając przy tym poziome rozczłonkowanie ścian i pożądaną centralizację na głównych elementach wyposażenia, jakimi są ołtarz i ambona. „Empory miały poza tym ważne zadanie dydaktyczne i integracyjne, przez co uzupełniały nowy program ideowy w wyposażeniu protestanckich świątyń. Często bogato zdobione ornamentalnie i malarsko, przepełnione treścią zastąpiły średniowieczne malarstwo ściennie [...], przejmując jednocześnie jego dydaktyczną funkcję „Biblii pauperum”, gdzie w jasny i klarowny sposób zobrazowano dzieje zbawienia ludzkości i która pozwalała zrozumieć ówczesny świat”<sup>16</sup>. M. Wiślocki w swoim opracowaniu dotyczącym protestanckiej sztuki Pomorza wprowadza systematykę dotyczącą programów ideowych realizowanych poprzez dekorację empor, wliczając:

1. Programy katechetyczne.
2. Programy alegoryczne i emblematyczne.
3. Programy heraldyczne i stanowe<sup>17</sup>.

Aspekt dekoracji empor został szerzej omówiony w dalszej części niniejszej pracy, w rozdziale 3.6. „Elementy balustrady i empory polichromowane”.

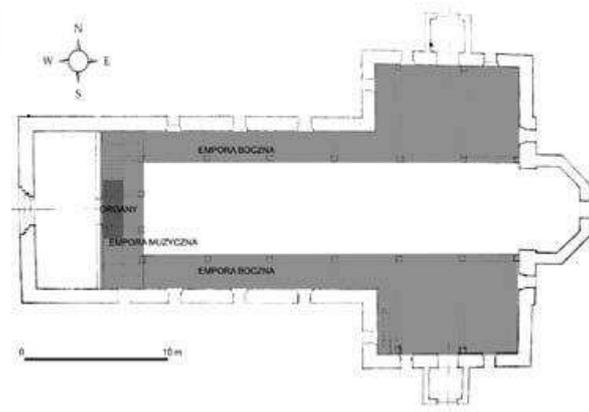
Na Pomorzu Zachodnim system empor zgodny z nowym programem ideowym zastosowano najwcześniej w kaplicy zamkowej w Szczecinie – dziele mistrza Wilhelma Zachariasasa, ściśle wzorowanej na kaplicy zamkowej w Torgau. Obiekt ten pełnił wówczas rolę kościoła parafialnego, a wprowadzenie empor związane było z wyodrębnieniem miejsca dla dworu. Empory często obejmują swymi ramionami trzy ściany kościoła, jak np. w kościele w Wysiedlu, Natolewiczach, Starej Rudnicy czy Boleszkowicach [il. 59], a zdarza się, że obejmują całe wnętrze.

W kościołach patronackich umieszczano także empore kolatorską przeznaczoną dla patrona kościoła, którą umieszczano zwykle blisko prezbiterium, jak np. w Golenicach [il. 60], gdzie empora mieści się w dobudowanej do bryły kościoła podpiwniczonej przybudówce z kryptą. Podobnie było w już nieistniejącym kościele w Zielinie [il. 61], gdzie górna partia empory otrzymała specjalne przeszklenie. Ponadto empor kolatorskie wyposażone były w dekoracyjny pro-

---

16 W. Łopuch, *Sztuka na Pomorzu. Sztuka zwycięskiego protestantyzmu*, Książnica Pomorska, Szczecin 2002, s. 216.

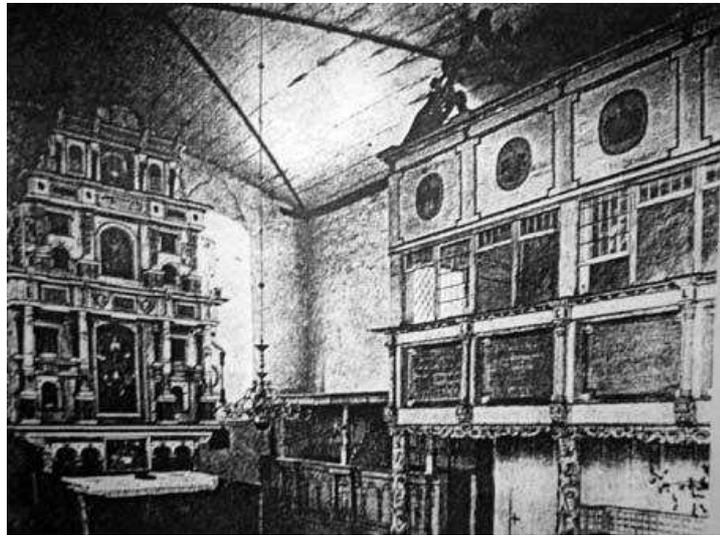
17 M. Wiślocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Biblioteka Narodowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2005.



Il. 59. Boleszkowice, kościół pw. św. Antoniego z Padwy, XIX w.  
Zdj. K. Kalita-Skwirzyńska; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 60. Golenice, widok na przeszkloną emporę kolatorską z 1759 r. z rokokowym obramowaniem empory  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 61. Zielin, widok na emporę kolatorską stan sprzed 1945 r.  
Zdj. z archiwum Konserwatora Wojewódzkiego w Szczecinie

gram heraldyczny, który podkreślał przynależność stanową jej właściciela, jak np. w kościołach w Rarwinie, Rokosowie, Koszewku, Nowielinie [il. 62], Grzęźnie, Rybokartach, Bobin i Dobrej.

Z wyjątkowo bogatym programem heraldycznym spotykamy się w kościele pw. Św. Trójcy w Wysiedlu [il. 63], powiat łobeski, gmina Łobez, datowany na lata 1609-1627. „Na emporze południowej zobrazowano w szesnastu herbach wywód genealogiczny Henninga von Borcie, a także herby podpisane imieniem



Il. 62. Parapet empory kolatorskiej w kościele w Nowielinie  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



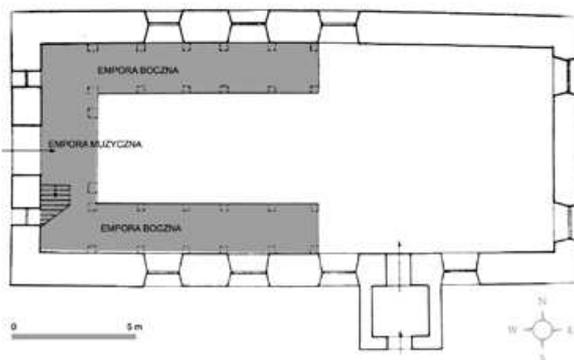
Il. 63. Empory patronackie z bogatym programem heraldycznym w kościele w Wysiedlu  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

i nazwiskiem Henninga i jego żony Cathariny von Winterfeld oraz ich dzieci. Natomiast cykl herbów na emporze północnej pokazywał wywód ascendentów Cathariny von Winterfeld”<sup>18</sup>.

Tworzący kształt podkowy układ empor, w którym emporie boczne są zespolone z emporą muzyczną i sięgają do części ścian długich kościoła, jest układem często spotykanym na Pomorzu Zachodnim, jak np. te dobudowane w XVIII w. w gotyckim kościele w Oborzanach [il. 64]. Układ odwrotny z podkową obejmującą ścianę wschodnią występuje rzadziej, a możemy go spotkać w kościołach konstrukcji ryglowej w Gardnie, Świerznie, Oстрыm Bardzie czy Rarwinie [il. 65, 65, 67].



Il. 64. Oborzany, kościół z XIV w., emporie dobudowane w XVIII w.  
Zdj. G. Solecki; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



<sup>18</sup> Tamże, s. 157.



Il. 65. Gardno, widok na empore za ołtarzem w kościele pw. św. Mateusza z 1737 r.

Zdj. A. Gerlach-Jósewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 66. Empora na ścianie wschodniej w kościele w Ostrym Bardzie

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 67. Empora na ścianie wschodniej w kościele w Rarwinie

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

### 3.3. Empora muzyczna jako element przestrzeni wnętrza sakralnych wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego

Znakomita większość zachowanych konstrukcji emporowych w wiejskich kościołach na Pomorzu Zachodnim ma swój rodowód w sztuce protestanckiej. Są to konstrukcje drewniane, które były bądź to wznoszone wraz z obiektami, bądź wbudowywane w zabytki adaptowane do nowej liturgii. Stanowią niezaprzeczalnie szczególnie element kształtujący charakter wnętrza sakralnego. Usytuowane najczęściej na ścianie zachodniej wraz z prospektem organowym tworzą kompozycyjną przeciwwagę dla wschodniej przestrzeni ołtarzowej, a różnorodność spo-

sobów ich ukształtowania wzbogaca w sposób znaczący rozróżnienie przestrzeni wewnątrz wiejskich kościołów.

Sztuka protestancka przyczyniła się do rozpowszechnienia stosowania empor, w tym również empor muzycznych, pozostawiając po sobie szeroki repertuar form wśród tych konstrukcji. Nie jest to bynajmniej wynalazek protestantyzmu, jak dowodzę poniżej, choć trudno polemizować z faktem, iż na Pomorzu Zachodnim to właśnie protestantyzm przyczynił się do wzrostu znaczenia sakralnej muzyki organowej, a co za tym idzie – do upowszechnienia rozwiązań przestrzennych, w których empora muzyczna jest nieodłącznym elementem. Należy równocześnie pamiętać, że sztuka protestancka stanowi kontynuację wcześniejszej sztuki katolickiej, w dużej mierze opierając się na jej tradycji i czerpiąc wzorce z wieków poprzednich. Zjawisko „selektywnej tradycji”, jakie wystąpiło na tych terenach w pierwszym stuleciu po wprowadzeniu nowej doktryny, polegało na specyficznych przemianach, które w efekcie jednak nie doprowadziły do wykrystalizowania się zupełnie nowych form w architekturze sakralnej. Zmiany dotyczyły jedynie wyposażania wnętrza sakralnego, które były wynikiem przesunięcia się środka ciężkości dotyczącego hierarchizacji przestrzeni w kierunku znaczenia ambony.

Najwcześniejsze wzmianki o istnieniu organów we wnętrzach sakralnych na tym terenie dotyczą wieku XIV i związane są z kościołami klasztorными i szpitalnymi. M. Wiśtockci podaje następujące przykłady takich kościołów: kościół św. Mikołaja w Greifswaldzie (1360 r.), św. Mikołaja w Stralsundzie (1386 r.), kościół cysterek w Szczecinie (1505 r.) i premonstratensek w Słupsku (1507 r.) czy kościół w mniejszym ośrodku, a mianowicie w Pasewalku (1535 r.). Również w XIV w. zaczęto sytuować organy na emporze w zachodniej części kościoła. „Najpóźniej w ciągu XV stulecia upowszechnił się zwyczaj wykorzystywania dwóch instrumentów, z których jeden umieszczany był w zachodniej części kościoła, drugi zaś – nad jedną z kaplic położonych w pobliżu ambony”<sup>19</sup>. Wiadome jest, że na takie rozwiązania mogły pozwolić sobie, zwłaszcza wówczas, jedynie duże, miejskie kościoły.

Najstarsze zachowane empory muzyczne na terenie Pomorza Zachodniego pochodzą z początku XVII w., zaś najstarsze zachowane organy datowane są na połowę XVII w. Powszechne stosowanie organów w mniejszych, wiejskich para-

---

19 Tamże, s. 178.

fiach nastąpiło dopiero w XVIII w. i były to z reguły fundacje patronów. Instrument ten w wieku XIX stał się, sądząc po ilości zachowanych obiektów z tego czasu, elementem wyposażenia wręcz obowiązkowym, do czego przyczyniła się zapewne na równi ugruntowana już tradycja, jak i działające w pobliżu fabryki organów.

Poniższe tabele wykazują zasób zachowanych 33 empor muzycznych renesansowych i 48 barokowych z badanego terenu Pomorza Zachodniego. Zbiór ten został opracowany przez autorkę w trakcie przeprowadzonych przez nią badań terenowych i wizji lokalnych w ok. 100 obiektach.

<b>ZESTAWIENIE MUZYCZNYCH EMPOR RENESANSOWYCH Z TERENU POMORZA ZACHODNIEGO</b>				
opracowała Agnieszka Rek-Lipczyńska				
Lp.	MIEJSCOWOŚĆ	KOŚCIÓŁ PW.	CHARAKTERYSTYKA	CZAS POWSTANIA
1.	Cisowo, pow. stawieński, gm. Darłowo	św. Stanisława Kostki	Drewniana empora renesansowa	1622 r.
2.	Dominikowo, pow. choszczeński, gm. Drawno	Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny	Empora renesansowa, polichromowana, z parapetem zakomponowanym arkadowo, polichromie w płycinach arkad przedstawiają sceny biblijne malowane w sposób prymitywny	XVII w.
3.	Dzisna, pow. goleniowski, gm. Przybiernów	św. Stanisława Biskupa Męczennika	Empora polichromowana, polichromie w kwadrach płycinowych parapetu empory przedstawiają postaci 12 apostołów	XVII w.
4.	Gardziec, pow. pyrzycki, gm. Przelewice	Matki Boskiej Różańcowej	Drewniana empora renesansowa z bogatym wystrojem snycerskim parapetu empory	1600 r.
5.	Goszków, pow. gryfiński, gm. Mieszkowice	św. Jana Chrzciciel	Empora z propektem wpisanym w lico balustrady	XVII w.
6.	Grzędzice, pow. stargardzki, gm. Stargard Szczeciński	św. Ap. Piotra i Pawła parafia	Malowidła ściennie z XV w., w tym pas fryzu ornamentu podzielonego na kwatery, w których polichromie ukazujące apostołów i świętych przebiegają górą przez cały kościół w postaci pseudoempory	XV w.

7.	Jarszewo, pow. kamieński. gm. Kamień Pomorski	Narodzenia Najświętszej Marii Panny parafia	Empora muzyczna z bogatą snycerką i polichromią z 1681 r. autorstwa Sehlina z Wolina. Jarszewska empora zawiera postaci Chrystusa i pomorskich reformatorów oraz przedstawienia poszczególnych przykazań z inskrypcjami wyrażającymi ich treści. Pewną ciekawostką jest przedstawienie na jednej z kwater wnętrza miejscowego kościoła, w którym odbywa się nabożeństwo	XVII w. po 1665 r.
8.	Korytowo, pow. goleniowski, gm. Maszewo	św. Stanisława Kostki	Drewniana empora renesansowa z ostrołukową arkadą w parapecie empory, w części centralnej balkon nieznacznie wysunięty przed czoło empory	XVII w.
9.	Krępcowo, pow. stargardzki, gm. Dolice	Matki Boskiej Częstochowskiej	Empora z rokokowym prospektem wpisanym w czoło empory, parapet z arkadowym wystrojem snycerskim	XVI w.
10.	Mieszewo, pow. łobeski, gm. Węgorzyno	św. Józefa parafia	Drewniana empora renesansowa z płycinowymi arkadami w parapecie empory	1623 r.
11.	Mechowo, pow. kamieński, gm. Golczewo	Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny	Drewniana empora renesansowa z płycinowymi arkadami w parapecie empory z bogatym wystrojem snycerskim.	XVII w.
12.	Motarzyn, pow. białogardzki, gm. Tychowo	Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny	Drewniana empora renesansowa z płycinowymi arkadami w parapecie empory	poł. XVII w.
13.	Nowielin, pow. pyrzycki, gm. Pyrzyce	Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny	Empora polichromowana, polichromie na parapecie empory z iluzjonistycznie wmalowanymi podziałami architektonicznymi; program empory zbudowany został wokół upadku ludzkości i zapowiedzi Nowego Przymierza w postaci przyjścia na świat Zbawiciela, stąd dwie sceny ukazują dzieciństwo Jezusa	XVII w.
14.	Odargowo, pow. stargardzki, gm. Dobrzany	Przemienienia Pańskiego	Empora polichromowana, parapet empory częściowo ażurowy – w górnym pasie, w dolnym pasie – wkomponowane obrazy malarskie ukazujące życie Jezusa, na jednym z nich anonimowy autor uwiecznił swoją podobiznę	1 ćw. XVII w.

15.	Pęczyno, pow. stargardzki, gm. Stargard Szczeciński	Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny parafia	Drewniana empora polichromowana, parapet empory płycinowy z polichromią w arkadach, ma- lowidła przedstawiają postaci świętych i proroków	1 ćw. XVII w.
16.	Poczernin, pow. stargardzki, gm. Stargard Szczeciński	św. Michała Archanioła parafia	Drewniana empora renesansowa z bogatym wystrojem snycerskim, ażurowa	1600 r.
17.	Przelewice, pow. choszczeński, gm. Pełczyce	Matki Boskiej Królowej Polski parafia	Empora renesansowa, polichromowana, z moty- wem płycinowych arkad na parapecie empory	I poł. VIII w.
18.	Rakowo, pow. choszczeński, gm. Krzęcin	św. Trójcy	Empora barokowa z bogatym wystrojem snyce- rskim, z motywami roślinnymi i polichromią	XVII w.
19.	Redostowo, pow. goleniowski	pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa	Drewniana empora renesansowa z bogatym wystrojem snycerskim	1600 r.
20.	Rarwino, pow. białogardzki, gm. Białogard		Drewniana empora renesansowa z płycinowymi arkadami w parapecie empory, jeszcze w połowie XX w. w płycinach zamontowane były średnio- wieczne (XV w.) rzeźby figuratywne, obecnie zdemontowane, przebywają w konserwacji	XVII w.
21.	Roby, pow. gryficki, gm. Trzebiatów	Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny	Empora polichromowana, na płycinach balustrady sceny z Pisma Świętego	3 ćw. XVII w.
22.	Runowo, pow. łobeski, gm. Węgorzyno	św. Tomasza Apostoła parafia	Drewniana empora renesansowa z architekto- nicznym prospektem wpisanym w lico balustrady płycinowej	XVII w. 1604
23.	Rybokarty, pow. gryficki, gm. Gryfice	św. Józefa Robotnika	Drewniana empora renesansowa z architekto- nicznym prospektem wpisanym w lico balustrady płycinowej	XVII w.
24.	Ryszczewo, pow. sławieński, gm. Sławno	Niepokalanego po- częcia Najświętszej Marii Panny	Drewniana empora renesansowa	XVI/XVII w.
25.	Słodkowo, pow. stargardzki, gm. Suchań	św. Józefa	Empora drewniana renesansowa	nieznana dokładna data powstania

26.	Suchań, pow. stargardzki, gm. Suchań	Matki Boskiej Nieustającej Pomocy parafia	Empora drewniana renesansowa	1700 r.
27.	Wierzbno, pow. pyrzycki, gm. Warnice	św. Józefa	Drewniana empora renesansowa polichromowana, parapet empory arkadowy, płycinowy z polichromią, w płycinach przedstawiającą sceny z Pasji. Dekoracja malarska tej późnorenesansowej empory ufundowana została w 1707 r. przez Christiana Fuchsa i jego żonę Erdmuth Krähen. Wierzbieńska empora jest obiektem wyjątkowym również z racji swojej niespotykanej konstrukcji. Rozdzielona została bowiem na dwie części spięte ponad przejściem ozdobną belką. Ten nietypowy układ wydaje się mimo wszystko układem oryginalnym, na co wskazywać może zbyt niskie osadzenie stropu empory, które w innym wypadku uniemożliwiłoby przejście pod nim. Stan obecny jest z całą pewnością stanem również z roku 1939, jak widać na zachowanych fotografiach	1707 r.
28.	Witno, pow. gryficki, gm. Gryfice	św. Stanisława Kostki	Drewniana empora renesansowa z prospektem wpisanym w lico balustrady płycinowej	XVII w.
29.	Włodarka	Podwyższenia Krzyża Świętego	Empora polichromowana, przebudowana w późniejszym czasie	I ćw. XVII w.
30.	Wysiedle, pow. łobeski, gm. Łobez	pw. Trójcy Świętej	Renesansowa empora muzyczna i empory kolatorskie, empora muzyczna z parapetem podzielonym na prostokątne kwatery. Bogato zdobione płyciny (przedstawienia biblijne i heraldyka fundatorów) mają głęboką wymowę symboliczną, typową dla protestanckich programów religijnych	1624 r.
31.	Sępólno Wielkie, pow. szczecinecki, gm. Biały Bór	św. Wojciecha Biskupa Męczennika	Empora drewniana, muzyczna	XVII w.
32.	Zwierzynek	Świętej Rodziny	Empora renesansowa z parapetem podzielonym na arkadowe kwatery	XVII w.
33.	Żelewo pow. gryfiński, gm. Stare Czarnowo	Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych	Barokowa empora polichromowana, w filungach sceny z Pisma Świętego, np. potop, przejście przez Morze Czerwone, Jonasz, Jezus na Jeziorze Genezareth, między filungami prostokątne pola ozdobione malowanymi girlandami	XVII w.

<b>ZESTAWIENIE MUZYCZNYCH EMPOR BAROKOWYCH Z TERENU POMORZA ZACHODNIEGO</b>				
opracowała Agnieszka Rek-Lipczyńska				
Lp.	MIEJSCOWOŚĆ	KOŚCIÓŁ PW.	CHARAKTERYSTYKA	CZAS POWSTANIA
1.	Bobrowniki, pow. stargardzki gm. Chociwel	Narodzenia Najświętszej Marii Panny	Empora drewniana barokowa	XVII w.
2.	Bodzęcin, pow. goleniowski, gm. Osina	św. Mikołaja Biskupa	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
3.	Bytowo, pow. stargardzki, gm. Dobrzany	św. Wojciecha Biskupa Męczennika	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
4.	Cerkwica, pow. gryficki, gm. Karnice	Najświętszego Serca Pana Jezusa Parafia	Zachowane malowidła z bocznych empor	XVIII w.
5.	Chtopowo, pow. choszczeński, gm. Krzęcin	Najświętszego Serca Pana Jezusa parafia	Empora drewniana barokowa, wieloboczna, na emporze neobarokowy XIX w. prospekt organowy	XVIII w.
6.	Czarnówko, pow. gryfiński, gm. Widuchowa	św. Józefa	Drewniana empora barokowa	XVIII w.
7.	Dolsk, pow. myśliborski, gm. Dębno	Matki Boskiej Częstochowskiej	Empora barokowa	XVIII w.
8.	Golenice, pow. myśliborski, gm. Myślibórz	Matki Boskiej Królowej Polski parafia	Empora drewniana, wieloboczna z parapetem płycinowym, barokowa prospekt neorenesansowy z XIX w.	XVIII w.
9.	Górnowo, pow. gryfiński, gm. Banie	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Barokowa drewniana empora z parapetem o prostych podziałach płycinowych, utrzymana w kolorystyce jasnego beżu i bieli	XVIII w.
10.	Grzmiąca, pow. szczecinecki, gm. Grzmiąca	Matki Boskiej Królowej Polski parafia	Empora barokowa	XVIII w.
11.	Jarostawsko, pow. choszczeński, gm. Pełczyce	św. Kazimierza	Empora drewniana barokowa	XVIII w.

12.	Kierzków, pow. myśliborski, gm. Myślibórz	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Empora drewniana barokowa, ukształtowana w podkowę, z parapetem płycinowym, utrzymana w kolorystyce dwóch tonów żółtocieni, w części centralnej pozostałość po podbudowie prospektu organowego	XVIII w.
13.	Kolin, pow. stargardzki, gm. Dolice	Przemienienia Pańskiego	Empora drewniana z polichromią, parapet empory podzielony na kwatery z bogatym ornamentem roślinnym	XVIII w.
14.	Karnice, powiat gryficki, gm. Karnice,	św. Stanisława Kostki	Drewniana empora barokowa z okazałym prospektem barokowym wpisanym w lico balustrady tralkowej	1700 r.
15.	Kamieniec, pow. policki, gm. Kotbaskowo	Bożego Ciała	Empora drewniana polichromowana, sceny biblijne w płycinach parapetu empory – zdemontowana	1750 r.
16.	Kąkolewice, pow. łobeski, gm. Węgorzyno	św. Józefa	Drewniana empora muzyczna wsparta na czterech kolumnach z ozdobnymi kapitelami	XVIII w.
17.	Kiełpino	św. Kazimierza	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
18.	Koniewo, pow. kamieński, gm. Wolin	Matki Boskiej Częstochowskiej	Empora polichromowana	1751 r.
19.	Krosino	św. Piotra i Pawła	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
20.	Łoźnica, pow. gołeniewski, gm. Przybiernów	Matki Boskiej Królowej Polski	Empora drewniana barokowa. Prospekt barokowy	XVIII w.
21.	Ognica, pow. stargardzki, gm. Dobrzany	św. Apostołów Piotra i Pawła	Empora drewniana	XVIII w.
22.	Ostre Bardo, pow. świdwiński, gm. Potczyn Zdrój	św. Katarzyny, Dziewicy i Męczennicy	Należy do cennych kościołów z całościowo zachowanym snycerskim, barokowym wyposażeniem wnętrza (z k. XVII w. i 1. poł. XVIII w.). Unikalnym elementem są empory kolatorskie (dla donatorów, właścicieli majątku) wsparte na spiralnych kolumnach	XVII w. i 1. poł. XVIII w.
23.	Ostrowiec, pow. sławieński, gm. Malechowo	Podwyższenia świątego Krzyża	Organy barokowe	1702 r.

24.	Orzechów, pow. gryfiński, gm. Cedynia	św. Jana Chrzciciela	Empora barokowa wsparta na toskańskich kolumnach	XVIII w.
25.	Niemierze, pow. Kołobrzeg, gm. Siemyśl	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Empora drewniana barokowa	nieznana dokładna data powstania
26.	Parnowo, pow. koszaliński, gm. Biesiekierz	Najświętszej Rodziny	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
27.	Pieńkowo, pow. sławieński, gm. Postomino	Chrystusa Króla	Barokowy prospekt i empora	ok. 1700 r.
28.	Rokosowo, pow. świdwiński, gm. Stawoborze	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Empora drewniana z kartuszami herbowymi	XVII/XVIII w.
29.	Rogowo, pow. łobeski, gm. Radowo Małe	Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny	Empora z XVIII w.	nieznana dokładna data powstania
30.	Rusowo	Matki Boskiej Różańcowej	Empora drewniana barokowa	nieznana dokładna data powstania
31.	Rzeplino, pow. stargardzki, gm. Dolice	Matki Boskiej Różańcowej	Empora drewniana barokowa	nieznana dokładna data powstania
32.	Rydzewo	św. Trójcy	Empora barokowa wieloboczna, balustrada z 1790 r. klasycystyczna	XVII w.
33.	Skolwin, pow. szczeciński, gm. Szczecin	Chrystusa Króla	Barokowa empora organowa oraz neorenesansowy prospekt organowy z zachowanym instrumentem	nieznana dokładna data powstania
34.	Stawęcín, pow. choszczeński, gm. Choszczno	Matki Boskiej Ostrobramskiej	Empora drewniana	XVIII w.

35.	Stawoborze, pow. świdwiński, gm. Stawoborze	Matki Boskiej Różańcowej	Empora i prospekt barokowy	nieznana dokładna data powstania
36.	Stara Dobrzyca, pow. łobeski, gm. Resko	św. Apostołów Piotra i Pawła	Empora barokowa	XVIII w.
37.	Starogard, pow. łobeski, gm. Resko	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Empora barokowa wsparta na dwóch kwadrato- wych słupach, rzeźbionych w części środkowej, imitujących kręcone kolumny	nieznana dokładna data powstania
38.	Stepnica, pow. goleniowski, gm. Stepnica	św. Jacka	Empora barokowa	XVIII w.
39.	Stołeczna, pow. gryfiński, gm. Trzcianko-Zdrój	Najświętszego Serca Pana Jezusa	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
40.	Swochowo, pow. pyrzycki, gm. Bielice	św. Antoniego z Padwy	Empora barokowa	XVIII w.
41.	Świelino, pow. koszaliński, gm. Bobolice	św. Piotra i Pawła	Empora drewniana barokowa	XVIII w.
42.	Trzebusz, pow. gryficki, gm. Trzebiatów	św. Józefa	Empora drewniana, prospekt przerobiony na ołtarz	XVIII w.
43.	Warnice, pow. myśliborski, gm. Dębno	Parafia św. Józefa	Empora barokowa	Nieznana dokładna data powstania
44.	Witnica pow. gryfiński, gm. Moryń	Chrystusa Króla	Empora barokowa	nieznana dokładna data powstania
45.	Witkowo, pow. stargardzki, gm. Stargard	Matki Boskiej Różańcowej	Empora barokowa, drewniana, parapet empory z arkadowym, płycinowym podziałem, polichro- mowany, polichromie przedstawiają, stylizowaną ornamentykę roślinną	XVIII w.

46.	Wyszobór, pow. gryficki, gm. Płoty	Parafia św. Stanisława Kostki	Empora barokowa	nieznana dokładna data powstania
47.	Zielin, pow. gryfiński, gm. Mieszkowice	Narodzenia Najświętszej Marii Panny	Empora i prospekt barokowy	nieznana dokładna data powstania
48.	Żukowo, pow. sławieński, gm. Sławno	Przemienienia Pańskiego	Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę w wieży kościoła. Wsparta na dwóch kolumnach zwieńczonych głowicą z nasadnikiem. Balustrada empory płycinowa. Płyciny prostokątne. Płyciny przedzielone pilastrami stylizowanych liści palmowych przewiązanych elementem kwiatowym. Górna listwa parapetu empory o bogatej dekoracji snycerskiej z motywem suchego akantu. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. W balustradę empory wmontowany centralnie prospekt instrumentu organowego.  Cała empora wraz prospektem zachowana w oryginalnym charakterze o bogatym wystroju snycerskim i malarskim. Całość przemalowana wtórnie farbą olejną w kolorze szarym	XVIII w.

Powyższe zestawienie ukazuje obraz stanu zachowania najdawniejszych empor muzycznych w kościołach wiejskich na terenie Pomorza Zachodniego. Jest to obraz, na podstawie którego można stwierdzić, że zasób obiektów, tych szczególnie cennych, czyli o rodowodzie renesansowym (ponad 30 obiektów) jest na tym terenie stosunkowo duży. Obiekty te w większości zachowały się w stanie zadawalającym i z reguły objęte są opieką konserwatorską. Wśród empor renesansowych czytelną jest pewna spójność stylowa zarówno w ich kształtowaniu przestrzennym, jak i w kompozycji ich parapetów. Z reguły są to obiekty założone na planie poziomym, prostokątnym i usytuowane na zachodniej ścianie kościoła. Jeżeli zaś chodzi o typ parapetu, to jest to model parapetu płycinowego z arkadowym podziałem kwater, który nawiązuje do cech architektury pałacowej. Renesansowe realizacje o takim charakterze spotykamy np. w kościołach Wierzbnie, Runowie,

Pęzinie, Jarszewie, Witkowie, Mieszewie, Miechowie, Zwierzynku, Krępcowie, Rybokartach czy Wysiedlu. W płycinach arkad pojawia się najczęściej malarstwo obrazujące sceny z życia Jezusa – jak w kościele w Odargowie, sceny Pasji Chrystusa – jak w kościele w Wierzbnie, bądź malarskie przedstawienia postaci świętych – jak w kościele w Pęzinie. Prospekty organowe, jeżeli występują, to są najczęściej wpisane w parapet empory i zazwyczaj mają architektoniczny charakter z trójdzielnym podziałem, zwieńczone trójkątnym szczytem. Cennymi zabytkami wśród empor renesansowych są również empory o bogatym wystroju snycerskim, takie jak te w kościołach w Radostowie czy Poczerninie.

Natomiast wśród późniejszych, barokowych empor muzycznych notuje się znacznie większe zróżnicowanie, zarówno jeżeli chodzi o ich układ poziomy i rozwiązanie parapetów. Stanowią one często formy przejściowe pomiędzy stylami, stąd często posiadają cechy płaszczyznowości renesansowej i zapowiedź form barokowych. Pojawiają się układy wieloboczne podparte wielorzędowo czy układy z balkonami na osi centralnej. Parapety empor barokowych wykazują też znacznie większe zróżnicowanie, jeżeli chodzi o rozwiązania plastyczne i kompozycyjne. Znacznie częściej wykorzystywane są również ażurowe, tralkowe balustrady. Dokładniej tę tematykę autorka rozwija w kolejnych rozdziałach, a informacje o wyliczonych w powyższych tabelach obiektach zebrane są w autorskich kartach opisowych w rozdziale V.

### **3.4. Sposoby kształtowania empor muzycznych we wnętrzach sakralnych Pomorza Zachodniego i ich konstrukcja**

Sytuowanie empor muzycznych naprzeciw ołtarza na głównej osi kościoła, co też miało wpływ na sposób ich ukształtowania, było ugruntowane tradycją i dawało wyraz znaczeniu muzyki w liturgii protestanckiej. „Muzyka jako dar i prezent od Boga znacznie wyżej ceniona od sztuk plastycznych, odgrywała istotną rolę w nauczaniu Lutra”<sup>20</sup>. Wprowadzenie muzyki o takim znaczeniu wy-

---

20 Tamże, s. 175.

magają zatem nie tylko specjalnej oprawy, ale też odpowiedniego miejsca we wnętrzach kościołów tego okresu.

Na terenie Pomorza Zachodniego zauważalna jest wyjątkowa dbałość w kształtowaniu rozwiązań przestrzennych wnętrz sakralnych, a także o spójność kompozycyjną elementów to wnętrza tworzących. W sposób szczególny dotyczy to kształtowania empor muzycznych. Ich powszechna obecność nawet w niewielkich obiektach zaświadcza o wyjątkowym miejscu, jakie zajmowały w programie liturgicznym. Gdy spojrzeć na zjawisko empory z czysto funkcjonalnego punktu widzenia, to jawi nam się ona jako idealne rozwiązanie, dla możliwości umieszczenia dużego gabarytowo instrumentu, szczególnie w tych niewielkich przestrzeniach wnętrz wiejskich kościołów. Poza czysto funkcjonalnym rozwiązaniem empora spełniała również ważne funkcje dydaktyczne, „udostępniając” miejsce na płaszczyznach balustrady jako swoistą biblię laikatu.

Empora muzyczna wraz z prospektem organowym, z którym jest często zespolona, stanowi przeciwwagę kompozycyjną dla elementów ważniejszych pod względem liturgicznym, jakimi są ołtarz i ambona. Jako że była elementem wyniesienia w górną partię wnętrza kościoła, wraz z organami stała się ważną konstrukcją dopełniającą całość kompozycyjną wnętrza. Zachowane przykłady empor muzycznych z terenu Pomorza Zachodniego, poprzez duże zróżnicowanie form, dowodzą, jak szerokie są możliwości ich aranżacji przestrzennej. Na konstrukcję drewnianej empory muzycznej składa się wiele elementów, takich jak filary czy kolumny, miecze, belki konstrukcji podstawy, czoło empory czyli balustrada czy parapet. Każdy z nich z osobna poprzez odpowiednie opracowanie przestrzenne i plastyczne (snycerskie, malarskie) wpływa na estetyczno-kompozycyjną całość.

Po przeprowadzonych analizach dotyczących sposobu kształtowania empor muzycznych w wielu wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego wyodrębniono następujące typy:

1. Typy empor ze względu na ukształtowanie przestrzenne.
2. Typy empor ze względu na sposób usytuowania na nich instrumentu.
3. Typ empory ze względu na sposób ukształtowania przyziemia.

Ad. 1. Typy empor ze względu na ukształtowanie przestrzenne:

- a) samodzielne o rzucie prostokątnym,

- wsparte jednoszeregowo (na jednym szeregu filarów czy kolumn),
  - wsparte wieloszeregowo;
- b) samodzielne o rzucie innym niż prostokątny;
- c) zespolone z emporami bocznymi.

Ad. 2. Typy empor ze względu na sposób usytuowania na nich instrumentu:

- a) z propektem wpisanym w lico balustrady;
- b) z propektem cofniętym w stosunku do czoła empory.

Ad. 3. Typ empory ze względu na sposób ukształtowania strefy podemporowej:

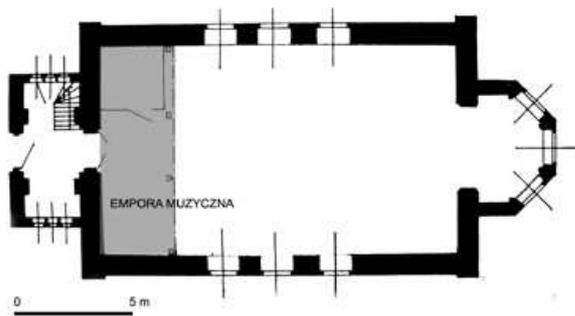
- a) z otwartą strefą podemporową;
- b) z zabudowaną strefą podemporową.

Najczęstszym typem są empory „samodzielne”<sup>21</sup> o prostokątnym rzucie z balustradą płycinową wsparte na jednym szeregu filarów bądź kolumn, jak np. w kościołach w Bieniczkach czy w kościele w Moraczu [il. 68, 69]. Empory takie spotyka się głównie w obiektach dysponujących niewielką przestrzenią wnętrza, w których brak jest miejsca na formy bardziej skomplikowane. Rozpiętość belek konstrukcyjnych nie przekracza w tym wypadku 4 metrów. Belki są bezpośrednio zakotwione w ścianie bądź wsparte na przyściennych wspornikach.

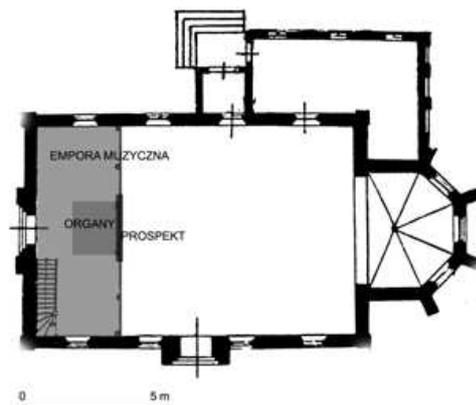
Gabaryty budowli obiektów sakralnych przesądzały o rozmiarach i kształcie empory, a także o wielkości instrumentu i sposobie jego sytuowania. W niewielkich wnętrzach zatem częściej występują empory muzyczne z propektem wpisanym w lico balustrady. Analogicznie, im większa przestrzeń, tym większe możliwości kształtowania przestrzennego konstrukcji empor. Empory o konstrukcji wspartej na wielorzędowo ustawionych filarach czy kolumnach dysponują przestrzenią wystarczającą na swobodne ustawienie instrumentu – najczęściej na osi, na ścianie zachodniej nawy, choć nierzadkie są również rozwiązania, w których stosunkowo duże instrumenty ustawiane są na niewielkich emporach, jak np. w kościele w Zamęcie [il. 70].

Empory muzyczne o rzucie innym niż prostokątny należą do rzadziej spotykanych rozwiązań. Ich wieloboczne ukształtowanie może nawiązywać do form architektonicznych kościoła, w którym występują. Przykłady takich empor, któ-

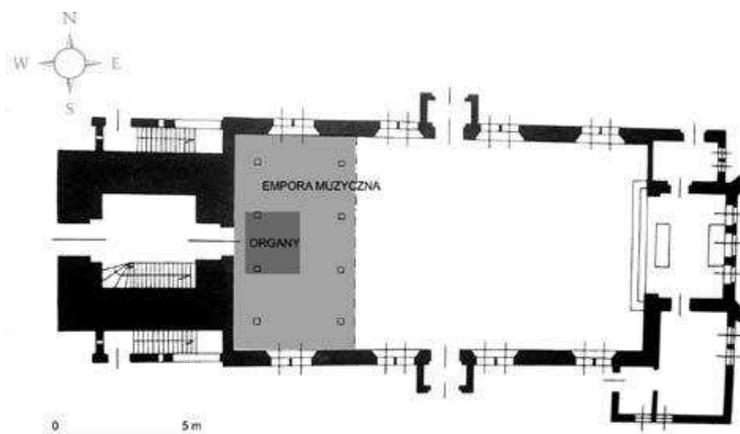
21 Termin samodzielne użyty został przeze mnie dla wyszczególnienia empor muzycznych niezespolonych z emporami bocznymi, stanowiących konstrukcje odrębne w stosunku do pozostałych elementów wyposażenia wnętrza, co nie wyklucza ich spójności kompozycyjnej i stylistycznej z tymi elementami.



Il. 68. Bieniczki, gmina Nowogard, kościół pw. Trójcy Świętej, XIX w  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



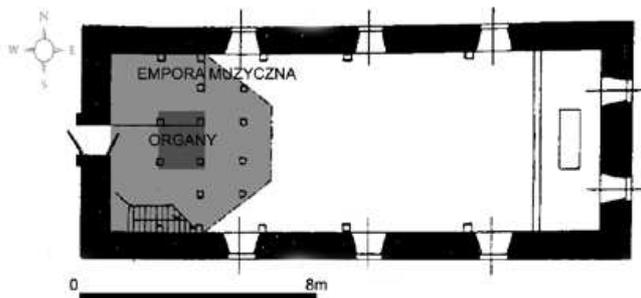
Il. 69. Moracz, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



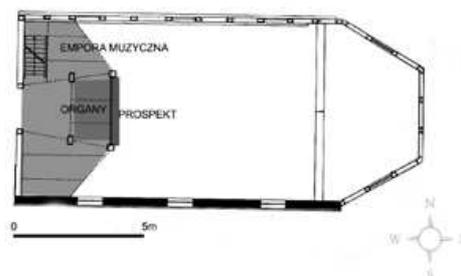
Il. 70. Zamęcin, gmina. Choszczno, kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

re swoim wykresem powtarzają wieloboczne zamknięcie absyd, występują we wnętrzach kościołów w miejscowościach Smardzko czy Rzeczyca [il. 72, 74]. Wieloboczne konstrukcje empor wsparte są najczęściej wieloszeregowo z racji kształtu i gabarytów. Nie stanowi to jednak reguły, jak widać na przykładach kościołów w Rydzewie czy Wicimicach [il. 71, 73], gdzie empory ukształtowane są swobodnie, bez poszukiwania odniesień do formy wnętrza, w którym się znajdują.

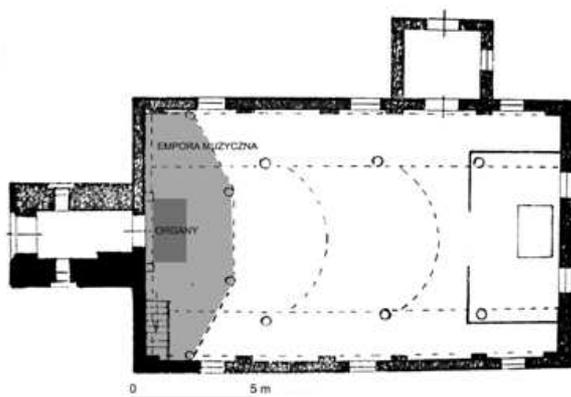
Kolejny typ empory muzycznej ze względu na poziome rozróżnienie jej części czołowej stanowi grupę, w której występują formy raczej niepowtarzalne. Rozróżnienie rzutu polega na wysunięciu środkowej części empory w kierunku prezbiterium i nadanie jej form balkonów zamkniętych wielobocznie, nadwieszono-



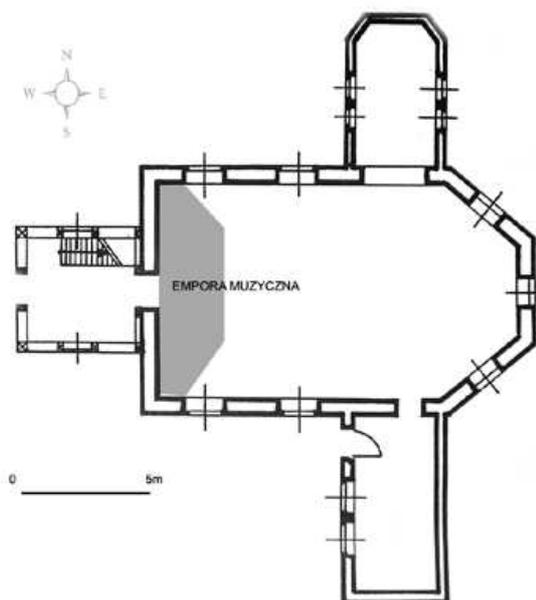
Il. 71. Rydzewo, powiat drawski, kościół pw. Św. Trójcy,  
empora z XVII w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 72. Smardzko, powiat świdwiński, kościół  
pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej,  
empora z XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

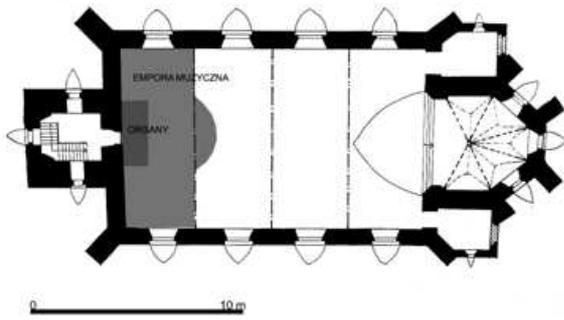


Il. 73. Wicimice, gmina Płoty, kościół pw. św. Józefa, empora  
z XIX w.  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

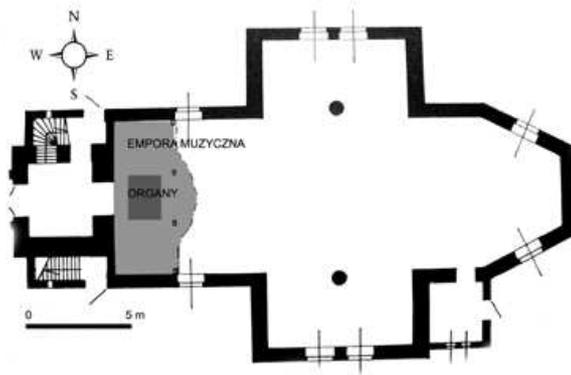


Il. 74. Rzeczyca, gmina Tuczo, kościół  
pw. św. Bartłomieja, empora z XIX w.  
Rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

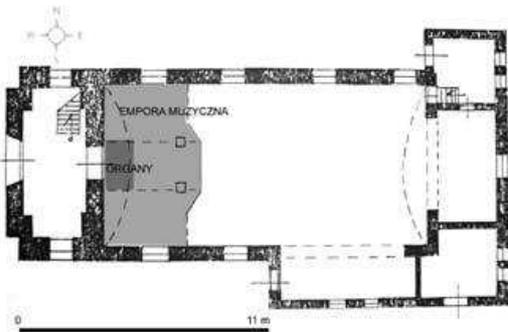
nych bądź wspartych. Formy balkonów, podobnie jak w przypadku empor o rzucie innym niż prostokątny, są często nawiązaniem do form architektonicznych kościoła, choć nie jest to regułą. Balkony stanowiły też często wydzieloną część empory dla chóru dziecięcego. Formy tych wysuniętych z lica części przybierają różnorakie kształty: prostokątne – wariant najczęstszy, stanowiące wycinek koła czy też wieloboczne. Przykłady takich rozwiązań występują w kościołach w Lubichowie, Chłopowie, Otoku czy w Nowielinie [il. 75-78].



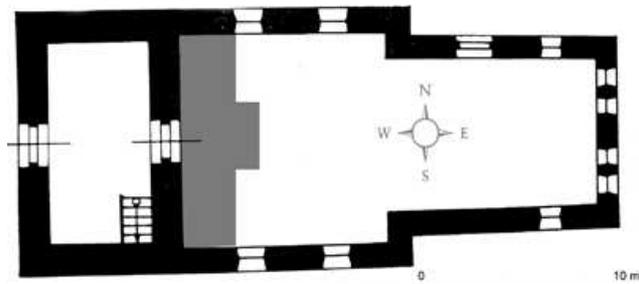
Il. 75. Lubichowo, powiat białogardzki, kościół pw.  
św. Józefa, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 76. Chłopowo, gmina Krzęcin, kościół pw.  
Najświętszego Serca Pana Jezusa, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



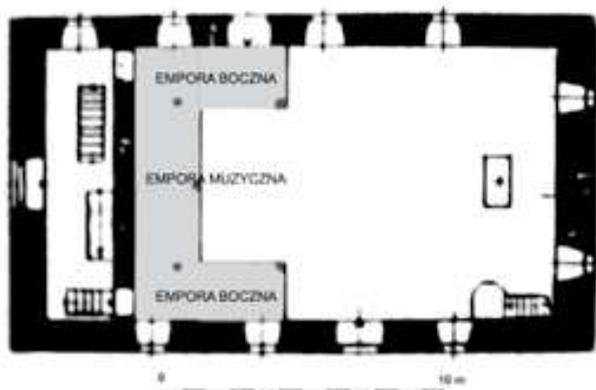
Il. 77. Otok, gmina Gryfice, kościół pw. Podwyższenia  
Krzyża Pańskiego, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



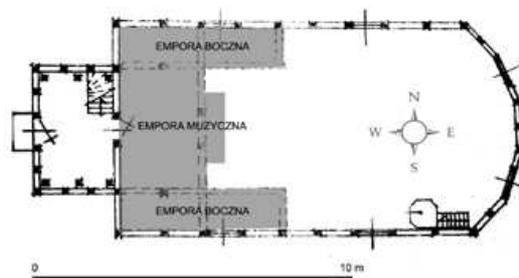
Il. 78. Nowielin, gmina Pyrzyce, kościół pw.  
Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny,  
XVII w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

Empory muzyczne zespolone z emporami bocznymi były rozwiązaniem często stosowanym na terenie Pomorza Zachodniego. Zachowało się jednak stosunkowo niewiele takich rozwiązań, gdyż w przypadku konstrukcji niebędącej jednocześnie konstrukcją nośną dla stropu po 1945 r. podejmowano decyzję o ich rozbiórce.

W przypadku empor bocznych biegnących przez całą długość ścian podłużnych, pionowe belki konstrukcji empor są równocześnie konstrukcją stropu, dzieląc wnętrze kościoła na nawy, tak jak to ma miejsce w dziewiętnastowiecznych rozwiązaniach obiektów w Objezierzu czy Starej Rudnicy [il. 81, 82]. Krótkie empory boczne stanowią z reguły konstrukcje samonośne, tak jak w powyżej podanych przykładach z Siedlic i Orzechowa [il. 79, 80]. W obu przypadkach



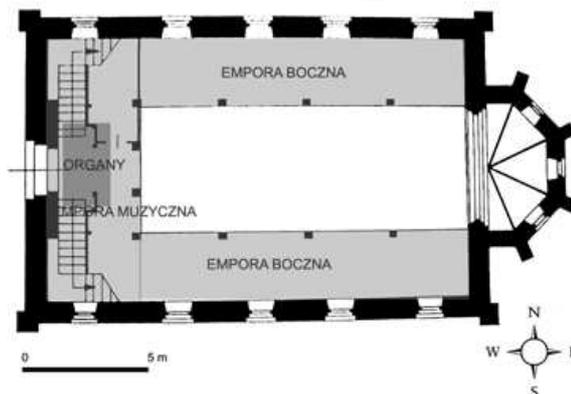
II. 79. Orzechów, gmina Cedynia, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, empora z XVIII w  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



II. 80. Siedlice, gmina Radowo Małe, kościół pw. Niepokalanego Poczęcia, empora z XVIII w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



II. 81. Stara Rudnica, gmina Cedynia, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska



II. 82. Objezierze, gmina Krzęcin, kościół pw. Józefa Oblubieńca, XIX w.  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

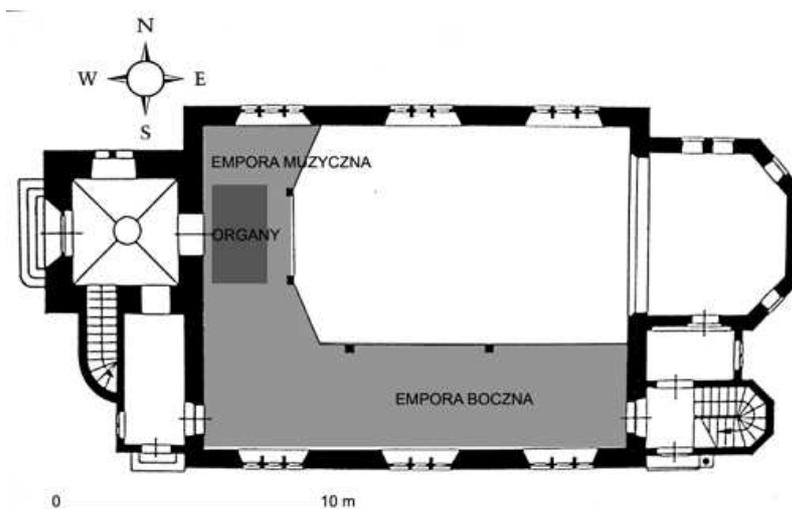
empora muzyczna stanowi integralną część ustroju emporowego, spiętego jedną, obiegającą emporę balustradą.

Partia przyziemia empory mogła być otwarta na wewnątrz nawy bądź zamknięta wygradzoną ścianką, która zazwyczaj nie pełniła funkcji konstrukcyjnej, lecz stanowiła wypełnienie pomiędzy kolumnami, tworząc dodatkowe wydzielone pomieszczenie spełniające niejednokrotnie funkcje zakrystii, tak jak np. w kościołach w Flemsdorf czy Wismar. Umieszczenie zakrystii w partii przyziemia empory pozwalało uniknąć konieczności dobudowywania pomieszczeń do bryły budowli. Historycznie pierwotne funkcje przestrzeni podemporowej nie są do tychczas jednoznacznie określone. Jest to przestrzeń, która zależnie od usytuowa-

nia wejścia do kościoła nabierała różnego zabarwienia znaczeniowego. Ogromna większość jednonawowych kościołów emporowych miała portale na osi elewacji bocznych.

Podane powyżej przykłady, mimo różnorodności ich rozwiązań konstrukcyjnych i formalnych, mają jedną cechę wspólną. Mianowicie jest nią symetria, której oś przebiega wzdłuż ścian podłużnych obiektów. Wśród rozwiązań przestrzennych wewnątrz dotyczących kształtowania empor w kościołach na Pomorzu Zachodnim wyjątek stanowią rozwiązania asymetryczne. Są to rzadkie rozwiązania dziewiętnastowieczne, mające swoje odbicie w ukształtowaniu sylwety zewnętrznej obiektu, jak np. w kościele w miejscowości Krzęcin [il. 83] w powiecie choszczeńskim, gdzie obszerna empora boczna zespolona jest z emporą muzyczną poprzez konstrukcję wieżby dachowej. Empora muzyczna w tym układzie zsunięta jest z osi symetrii, a jej boczne części są ukośnie wysunięte do przodu. Znacznie częściej takie rozwiązania spotkać można po drugiej stronie granicy, na terenach Brandenburgii w kościołach: w Casekow, Dauer, Dobberzin czy Heinersdorf.

W wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego równie wyjątkowym rozwiązaniem wśród empor pod względem konstrukcyjnym jest wielokondygnacyjna empora muzyczna. Przykład takiego rozwiązania znajduje się w dziewiętnastowiecznym kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sarbinowie w powiecie koszalińskim oraz po stronie niemieckiej, w miejscowości Schönberg



Il. 83. Krzęcin, powiat choszczeński, Pomorze Zachodnie

Oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 84. Schönberg St.-Laurentius-Kirche, XIX w.

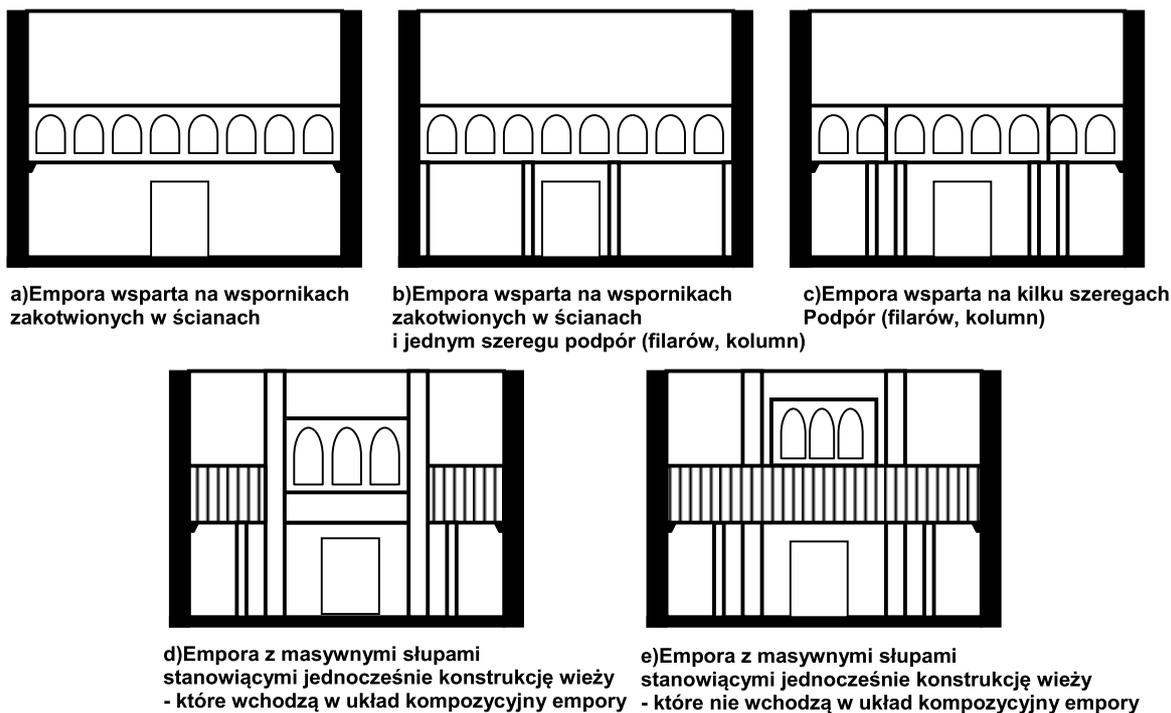
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

**[il. 84].** Drewniana konstrukcja empory z Sarbinowa podtrzymywana jest przez sześć filarów. Na pierwszym poziomie znajduje się przestrzeń najprawdopodobniej zaprojektowana dla chóru, organy zaś usytuowane zostały na drugiej kondygnacji, węższej od dolnej o szerokość dwóch modułów.

### **Konstrukcja empor muzycznych**

Empory muzyczne w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego są na ogół drewnianą konstrukcją wtórnie wbudowaną w przestrzeń wnętrza bądź wzniesioną wraz z budową obiektu. W przeważającej liczbie stanowią one symetryczne układy kompozycyjne, które nawiązują sposobem rozwiązania przestrzennego bądź pod względem stylu do architektury obiektu i jego wyposażenia. Empory muzyczne pod względem konstrukcyjnym mogą być układami samodzielnymi bądź częścią konstrukcji wewnętrznej podtrzymującej strop **[il. 85]**. Mogą też być częścią konstrukcji podwieżowej. Przykłady takich rozwiązań spotkać można w miejscowościach Smardzko, Sława, Nielep (powiat świdwiński), Mołdawin, Siedlice (powiat łobeski), Natolewice (powiat gryficki), Gościno (powiat kołobrzeski), Ostrowice, Rydzewo, Gronowo, Łabędzie (powiat drawski), Kazimierz (powiat szczecinecki).

Powtarzalne formy dwóch masywnych słupów, biegnących centralnie od posadzki po strop, występują najczęściej w obiektach sakralnych sąsiadujących



Il. 85. Schematy konstrukcyjne empor muzycznych we wnętrzach wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego

Oprac. A. Rek-Lipczyńska

ze sobą na terenie jednego powiatu. Tak jest w przypadku obiektów z powiatu drawskiego czy świdwińskiego, co może też wynikać z rozwiązania bardziej akceptowanego i popularnego na tym obszarze bądź będącego dziełem lokalnego warsztatu. Pozostałe przykłady wyżej wymienionych rozwiązań występują raczej losowo na terenie województwa i są jedną z wielu przyjętych możliwości konstrukcyjnych.

Słupy konstrukcji podwieżowej, będące jednocześnie elementami konstrukcji empory muzycznej, mogą przyjąć charakter części komponujących się z całością empory, jak w powyższych przykładach, w kościołach w Ostrowicach i Smardzu, gdzie opinają prospekt wpisany w lico balustrady empory. Mogą też być cofnięte w stosunku do czoła empory i nie wchodzić bezpośrednio w układ kompozycyjny. Z tym drugim rozwiązaniem mamy do czynienia w kościołach w Natolewicach, Sławie, Mołdawianie (gmina Radowo Małe), Lekowie w powiecie świdwińskim czy w miejscowości Łabędzie w powiecie drawskim.

Samodzielne empory muzyczne są rodzajem wywyższonych trybun niewchodzących w układy konstrukcyjne budowli. Są to konstrukcje niezależne, często

wtórnie wbudowane w układ przestrzenny kościoła. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że systemy konstrukcyjne stanowią układy raczej powtarzalne.

Części składowe przykładowej konstrukcji empory muzycznej, jak to wymieniłam powyżej, stanowią:

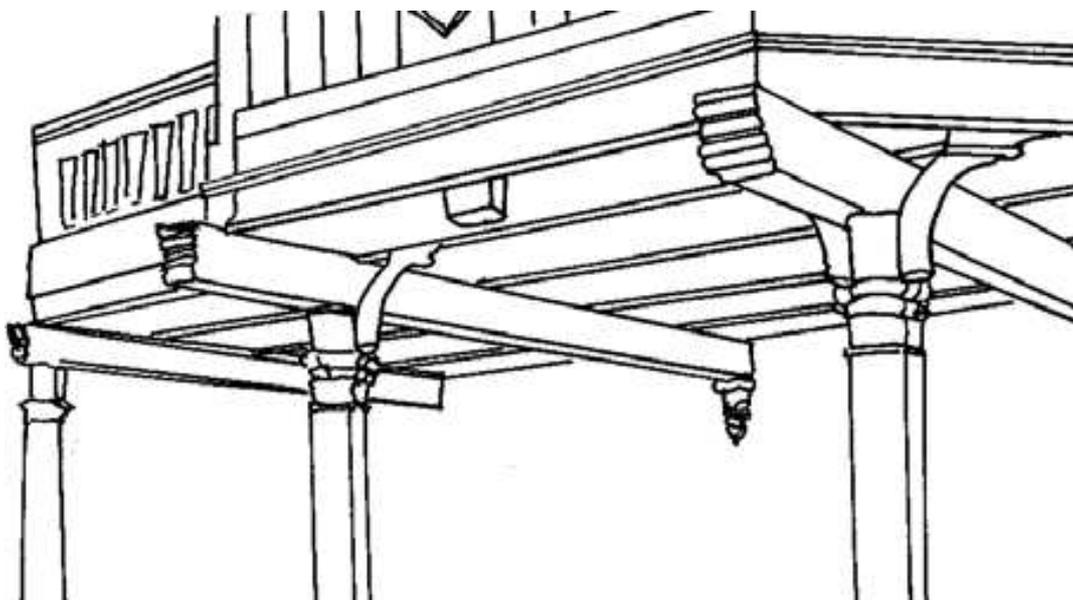
a) elementy dźwigające:

- filary bądź kolumny,
- belki podłużne konstrukcji podstawy (na których wspierają się belki poprzeczne będące konstrukcją dla podłogi empory),
- miecze (często występujące jako elementy wzmacniające konstrukcję),
- przyścienne wsporniki belek podłużnych,

b) elementy balustrady:

- belkowanie balustrady,
- płyciny bądź tralki,
- elementy dekoracyjne, jak profilowane gzymsy czy snycersko opracowane motywy.

Przykład konstrukcji empory muzycznej z Potulińca stanowi rozwiązanie często spotykane wśród dziewiętnastowiecznych obiektów [il. 86]. Wysunięta



Il. 86. Konstrukcja empory muzycznej z nadwieszonym balkonem w kościele pw. Michała Archanioła w Potulińcu, gmina Płoty, XIX w.

Rys. A. Rek-Lipczyńska

środkowa część empory to rodzaj nadwieszonoego balkonu nadbudowanego na wysuniętych belkach podłużnych konstrukcji. W takich przypadkach belki konstrukcyjne zyskują często dodatkowe dekoracyjne opracowanie ich czoła. Belki wsparte są na szeregu czterech filarów i przyściennych wspornikach również opracowanych dekoracyjnie. Filary o ośmiobocznym przekroju są górą zakończone prostą głowicą, nad którą przechodzą w fragment ośmiobocznej kostki, na której z kolei spoczywają belki podłużne. Miecze są w tej konstrukcji elementem czysto dekoracyjnym, a ich wygięty łukiem profil połączony jest z pierwszą, krótką belką poprzeczną dźwigającą balkon. Belki poprzeczne spoczywające na belkach głównych biegną w czterech rzędach. Balustrada empory jest pełna, płycinowa, zdobna rozetą w kształcie czteroliścia, umieszczoną w centralnej wysuniętej części.

Podstawowe elementy dźwigające, jakimi są filary bądź kolumny, przybierają różne formy w zależności od charakteru i stylistyki, w jakiej wykonana jest empora. Spotykamy zatem na terenie Pomorza Zachodniego proste formy, bardziej oszczędne pod względem dekoracyjnym, ale też nierzadko napotkać można kolumny, które opracowane zostały z wyraźną dbałością o detal i proporcje. Stylizowane filary i kolumny mają najczęściej charakter ludowy, tak jak te z kościoła w Bieniczkach (gmina Nowogard) [il. 87], z ozdobnym elementem wici



Il. 87. Bieniczki,  
gmina Nowogard



Il. 88. Otok,  
gmina Gryfice



Il. 89. Mołdawin,  
gmina Radowo  
Małe



Il. 90. Zwierzynek,  
gmina Węgorzyno

Zdj. oprac. A. Rek-Lipczyńska

roślinnej pojawiającym się na głowicy i ponad nią na zwieńczeniu. Inny przykład ukształtowania podparcia empory znajduje się w kościele w Otoku (gmina Gryfice) [il. 88], gdzie filar naśladuje kształt barokowej kolumny. Ciekawe rozwiązanie stanowi też słup zbudowany z czterech zrosniętych kolumn w kościele w Mołdawinie (gmina Radowo Małe) [il. 89]. Interesujący jest także przykład rozwiązania zupełnie nietypowego, jaki stanowi XVIII-wieczna empora w niemieckiej miejscowości Putzar w Meklemburgii. Empora ta wspiera się na czterech figurach rzeźbionych postaci muskularnych Murzynów w strojach etnicznych. Ta niespotykana wizja artystyczna murzyńskich kariatyd zainspirowana została zapewne kolonialną historią niewolnictwa.

### **3.5. Rodzaje sytuowania prospektu organowego względem balustrady empory muzycznej**

Sposób sytuowania instrumentu na emporze muzycznej wpływa na jej oddziaływanie kompozycyjne. Biorąc pod uwagę sposób sytuowania instrumentu organowego w wiejskich kościołach na terenie Pomorza Zachodniego, wyróżnić można dwa typy empor:

- a) z prospektem wpisanym w lico balustrady,
- b) z prospektem cofniętym w stosunku do czoła empory.

Obydwa typy są w większości przypadków rozwiązaniem osiowym, symetrycznym w stosunku do dłuższej osi kościoła.

Typ empory muzycznej z prospektem wpisanym w lico balustrady stanowi ciekawe rozwiązanie zarówno kompozycyjne, jak i funkcjonalne. Należy w tym miejscu zadać pytanie, jak doszło do wykrystalizowania się tego typu rozwiązań? Próba podania jednoznacznej odpowiedzi nie jest możliwa chociażby z powodu braku jedności naukowców odnośnie do pierwotnego przeznaczenia samej empory zachodniej. W badaniu tego zagadnienia możliwe jest zatem jedynie poruszanie się w świecie hipotez i domysłów. Jak wspomniałam w powyższym rozdziale, tradycja lokowania organów na emporze zachodniej sięga XIV w. Również od XIV w. poświadczone jest istnienie organów w kościołach miast pomorskich. W kościołach wiejskich organy pojawiły się na przełomie XVI i XVII w.

Po prześledzeniu wszelkich istniejących hipotez odnośnie do pierwotnego przeznaczenia empory zachodniej wiadomo, że możliwość jej funkcjonowania jako przestrzeni muzycznej mogła być wynikiem skomplikowanej drogi ewolucji z sanktuarium w kierunku układu scenicznego. Narzuca się pewne podobieństwo pomiędzy wcześniejszym kształtowaniem wspomnianych ołtarzy empory a późniejszym sytuowaniem prospektów organowych i wpisywaniem ich w czoło empory. Idąc dalej za tą myślą, można stwierdzić, że nefunkcjonujące już w liturgii ołtarze zachodnie zastępowano właśnie prospektami organowymi, na skutek czego przyjęła się powszechnie stosowana jedna z zasad montowania prospektu, jak to widać na przykładach kościołów w Potworow czy w miejscowości Svaty [il. 91-93]. Ważne przy tym jest, że czternastowieczne prospekty swą formą jednoznacznie nawiązywały do średniowiecznych tryptyków ołtarzowych. Podobnie jak one były zaopatrzone w boczne ruchome skrzydła zamykane w pewnych okresach roku kościelnego. To podobieństwo zarówno jeśli chodzi o formę, jak i ujednolicenie funkcjonowania w liturgii, świadczy o mocno zakorzenionej tradycji ołtarzy zachodnich, co mogło także wpłynąć na formę zewnętrznej oprawy instrumentu organowego. Montowany w balustradę empory mały instrument organowy, zwany pozytywem przednim, stanowi kolejny krok w rozwoju gotyckich organów, stając się z czasem ich nieodłącznym elementem. Instrument ten, również wyposażony w skrzydła boczne, zajmuje bezpośrednio miejsce przeznaczone niegdyś dla ołtarza empory. Nawiązując ukształtowaniem formy do tryptyku ołtarzowego, jest nie tylko „echem pierwotnych pozytywów tak powszechnie używanych w Kościele”<sup>22</sup>, lecz staje się również powidokiem umieszczanych tam wcześniej sanktuariów.

Jako przykład zastosowania pozytywu przedniego w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego należy wymienić wspaniałe barokowe organy w kościele pw. Podwyższenia Św. Krzyża w miejscowości Ostrowiec w gminie Malechowo, powiecie sławieńskim [il. 94]. Podarowane przez Adama v. Podewils organy pochodzą z nieznanego warsztatu z ok. 1702 r. Pozytyw przedni z bogatą dekoracją rzeźbiarską i figuralną w postaci putt i grających aniołków jest wkomponowany w centralnym miejscu balustrady. Składa się z trzech wież piszczalkowych oddzielonych od siebie prostymi płaszczyznami piszczalkowymi. Oprawa pozytywu

---

22 M. Dorawa, *Organy. Konstrukcja, ochrona, konserwacja*. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1971, s. 47.



Il. 91. Potvorow, kościół św. Mikołaja, widok na empore z zachodnią z ołtarzem empory



Il. 92. Potvorow, kościół św. Mikołaja – widok dolnej części ołtarza empory



Il. 93. Svaty, kościół św. Jakuba – widok na empore z zachodnią z prospektem organowym

Zdj. A. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporam zachodnimi*, Ossolineum, Warszawa 1974.



Il. 94. Organy w kościele pw. Podwyższenia Św. Krzyża, Ostrowiec gmina Malechowo, powiat stawieński  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

jest polichromowana w kolorach czarnym, czerwonym i ugrowym ze złotymi ornamentami. Krawędzie szafy flankują obustronnie ażurowe, połączane uszaki w postaci ornamentu akantowego. W głębi empory, na ścianie i po bokach wykroju empory zamontowano pseudoprospekt jako imitację oprawy instrumentu zasadniczego, który znajduje się w pomieszczeniu wieży. Ma on oprawę neokla-

sycystyczną autorstwa najprawdopodobniej firmy C.F. Volkner Dünonow, która przeprowadzała renowację organów.

Drugim typem są empory z prospektem cofniętym w stosunku do ich czoła. Instrumenty organowe w tym przypadku zwykle lokowane są na tylnej, zachodniej ścianie nawy bądź też, co uzależnione jest od wielkości samej empory, stawiane są samodzielnie z obejściem wokół. Wśród takich rozwiązań zdecydowanie dominują również osiowe układy centralne. W przypadku sytuowania prospektu w głębi empory dolna podbudowa szafy jest zazwyczaj na tyle wysoka, aby możliwa była ekspozycja płaszczyzn piszczałkowych powyżej balustrady empory.

### **3.5.1. Empory muzyczne wraz z prospektem wbudowanym w czoło empory**

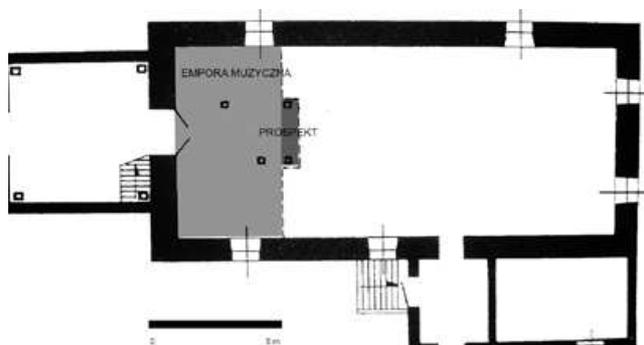
Na terenie Pomorza Zachodniego typ empor z prospektem wpisanym w lico balustrady jest rozpowszechniony i stosowany szczególnie w obiektach niewielkich gabarytowo. Ten sposób montowania prospektu, poza oczywistymi cechami praktycznymi, ma swoje źródło w tradycji umieszczania ołtarzy na emporach, co wpłynęło nie tylko na formę samych prospektów, ale również na sposób i miejsce ich montażu.

Wykształciły się zatem dwa równoważne rodzaje empor muzycznych, w których związek pomiędzy gabarytami przestrzeni wnętrza a rozmiarami instrumentu z czasem przestał mieć pierwszorzędne znaczenie. Dotyczyło to naturalnie większych przestrzeni, w których decyzje kompozycyjne nie były tak mocno zdeterminowane wielkością samej przestrzeni. Naturalnie, tam, gdzie przestrzeń z racji swego ograniczenia nie dawała innych możliwości, a prospekt nie mógł być należycie wyeksponowany, podejmowano decyzję o jego wpisaniu w parapet empory.

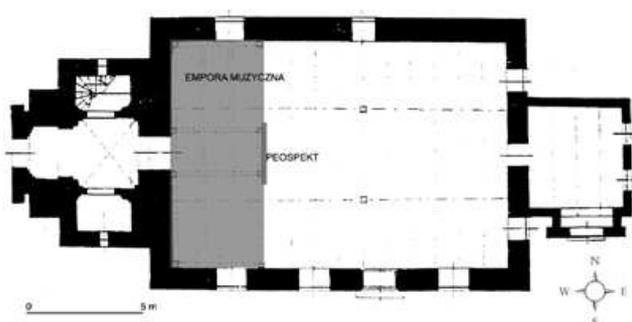
Układy tego typu nie wymagają obszernej empory, a stół gry montowany z boku szafy organowej daje grającemu komfort kontaktu z przestrzenią nawy i odbywającą się w niej liturgią, co stanowi często spójną całość kompozycyjnno-stylową wraz z balustradą i całą emporą. Formy prospektów wpisywanych w czoło empory to w większości obiekty o powtarzalnym układzie kompozycyjnym. Segmentowa część prospektowa o różnie ukształtowanych wykrojach płaszczyzn piszczałkowych umieszczona jest z reguły na płycinowej podbudowie. Cechą wspólną takich prospektów jest też często kompozycyjna płaszczyznowość ujęcia zewnętrznej obudowy. Wśród spójnych stylowo empor z określonej

epoki można wymienić kilka przykładów z zachowanych empor renesansowych i barokowych.

Najstarsze renesansowe w swej formie empory datowane na wiek XVII bądź jego schyłek są wśród zachowanych obiektów Pomorza Zachodniego zabytkami rzadkimi, a przez to szczególnie cennymi. Formy renesansowe są na Pomorzu Zachodnim zapóźnione, podobnie zresztą jak w całym Niemczech, stąd przykłady renesansowego wyposażenia kościołów pochodzą z XVII w., a nawet początków XVIII w. Większość zachowanych empor o renesansowej stylistyce to empory samodzielne o rzucie prostokątnym często z prospektem wpisany w lico balustrady. Przykłady z miejscowości Rybokarty (powiat gryficki) (XVII w.) [il. 95] czy Runowo Pomorskie w powiecie łobeskim (1604 r.) [il. 96] ukazujące pewne podobieństwa, pod względem układu kompozycyjnego, także rozwiązania zastosowanego detalu, jak i polichromii, stanowią rozwiązania spójne stylowo. W obydwu przykładach mamy do czynienia z emporami o balustradzie płycinowej, z powtarzalnym motywem pełnotukowej arkady rozdzielonej pilastrami i wkom-



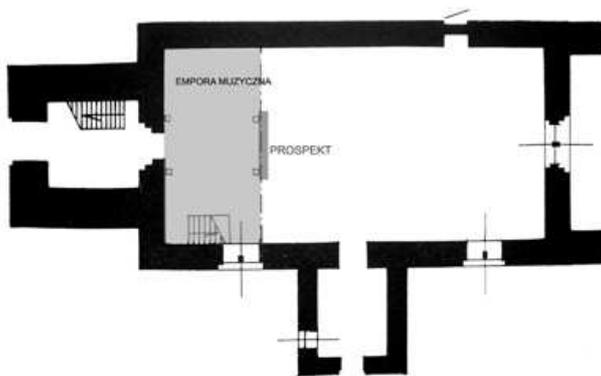
Il. 95. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Józefa Robotnika, Rybokarty, gm. Gryfice, powiat gryficki  
Zdj. i rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



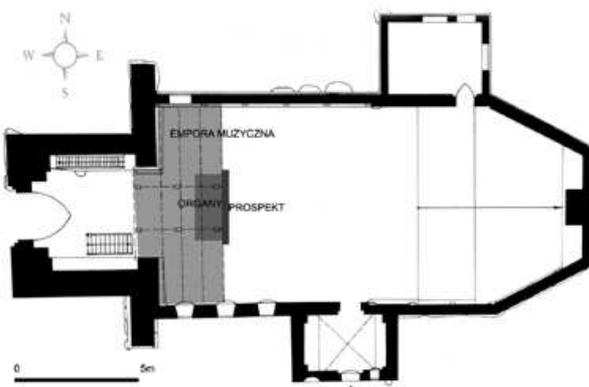
Il. 96. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Tomasza Apostoła, Runowo Pomorskie, gmina Węgorzyno, powiat łobeski  
Zdj. i rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

ponowanym w nią trójdzielnym, architektonicznym prospektem o płaszczyznowym ujęciu obudowy.

Skromniejsza w wyrazie empora z kościoła pw. św. Stanisława Kostki w miejscowości Witno w gminie Gryfice (powiat gryficki) [il. 97] datowana jest również na schyłek XVII w. Stanowi przykład próby stylowego ujednoczenia oryginalnej formy balustrady i późniejszego prospektu, który stylizowany na renesansowy został wpisany w balustradę najpewniej w XIX w. Balustrada ta, skromniejsza niż przykłady z Rybokart czy Runowa, pełna, podzielona pilastrami hermowymi zdobionymi ornamentem wstęgowym łuskowym, harmonizuje ze skromną obudową prospektu. Pozostałe przykłady ukazujące rozwiązania renesansowych empor i prospektów zebrane zostały w tabeli w rozdziale 4.1.



Il. 97. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Stanisława Kostki, Witno, gmina Gryfice, powiat gryficki, Zdj. W. Witek; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

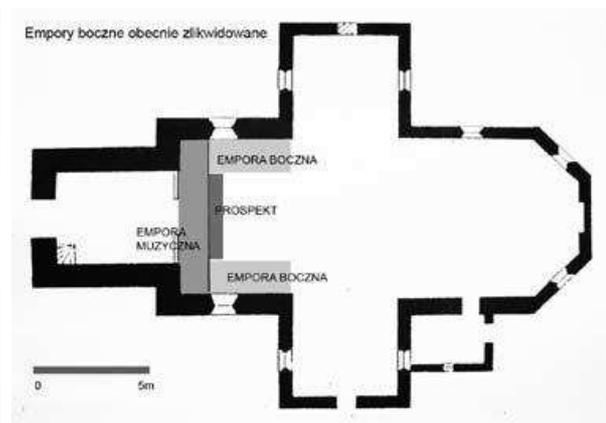


Il. 98. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej, Krupy, gmina Darłowo, powiat sławieński

Empora manierystyczna z XVII w., prospekt neorenesansowy,  
Zdj. J. Kowalczyk; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

Większe zróżnicowanie, jeśli chodzi o układy konstrukcyjno-przestrzenne empor muzycznych, występuje wśród empor barokowych. Wśród nielicznych zachowanych przykładów empor barokowych z prospektem wpisany w czoło empory należy wymienić obiekty w kościołach w Karnicach (gmina Karnice, powiat gryficki) [il. 99], Pieńkowie (gmina Postomino, powiat sławieński), Orzechowie (gmina Cedynia, powiat gryfiński) [il. 100], gdzie empory muzyczne zespolone z krótkimi emporami bocznymi tworzą rzut o kształcie podkowy.

Wśród barokowych rozwiązań przestrzennych spotyka się większą różnorodność kształtowania sylwety empor. Poza emporami budowanymi na rzucie podkowy spotkać można empory wieloboczne. Owa wieloboczność posiada często odniesienie w relacjach przestrzennych ukształtowania ściany wschodniej, jak w kościele pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej w Smardzku (gmina Świdwin, po-



Il. 99. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Stanisława Kostki w Karnicach, pierwotny schemat usytuowania empor, gmina Karnice, powiat gryficki, ok. 1700 r.

Zdj. i rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 100. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. Jana Chrzciciela w Orzechowie, gmina Cedynia, powiat gryfiński

Empora z XVIII w. konstrukcja wsparta na tokańskich kolumnach

Zdj. H. Wieczorkiewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 101. Widok na empore muzyczną w kościele w Röpersdorf, 1800 r. (Uckermark, Niemcy)  
www.uckermark-kirchen.de



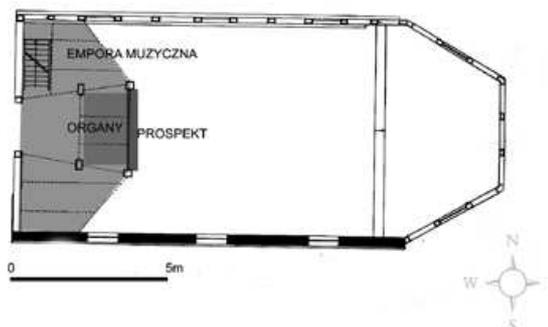
Il. 102. Widok na empore muzyczną w kościele w Wallmow, 1895 r. (Uckermark, Niemcy)  
www.uckermark-kirchen.de



Il. 103. Widok na empore muzyczną w kościele w Blumberg, 1772 r. (Uckermark, Niemcy)  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 104. Widok na empore muzyczną w kościele pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej, Smardzko, gmina Świdwin, powiat świdwiński. Empora trójboczna z balustradą tralkową  
Zdj. J. Kowalczyk; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



wiat świdwiński) [il. 104], choć nie jest to zasadą, jak widać na drugim przykładzie w kościele pw. św. Trójcy w Rydzewie (gmina Drawsko Pomorskie, powiat drawski) [il. 111].

W kościele w Karnicach [il. 99] empora muzyczna była pierwotnie zespolona z dwiema symetrycznymi emporami bocznymi, które obecnie zostały zlikwidowane. Oryginalny układ wydaje się bardziej zrównoważony kompozycyjnie. Masywny prospekt flankowany dwiema emporami bocznymi nie sprawiał zapewne wrażenia przeskalowania, tak jak to ma miejsce w chwili obecnej. Empora ta wsparta jest na drewnianych kolumnach zwieńczonych głowicą kompozytową. Podobny układ przestrzenny reprezentuje empora zachowana w kościele pw. św. Jana Chrzciciela w Orzechowie [il. 100]. Ta empora muzyczna, wsparta na toskańskich kolumnach, posiada układ podkowy, podobnie jak w powyższym przykładzie w Karnicach. Widać tu jednak wyraźną różnicą dotyczącą odniesień stylowych i proporcji wzajemnych wielkości prospektu w stosunku do empory. Prospekt z Orzechowa jest przykładem prospektu architektonicznego trójosiowego, wkomponowanego w płycinową balustradę empory i zamkniętego trzema równej wielkości arkadami wspartymi na szerokich pilastrach. Obydwa układy konstrukcyjno-przestrzenne są przykładami układów osiowych, symetrycznych. Układy przestrzenne o rzucie podkowy z prospektem w czole empory stanowią zatem odrębny rodzaj układu emporowego, który zaakceptowany w XVIII w. był powtarzany w wielu obiektach na terenie obecnego Pomorza Zachodniego, a także po stronie niemieckiej, np. w kościołach w Blumberg (1772 r.) [il. 103], Röpersdorf (1800 r.) [il. 101] czy Wallmow (1895 r.) (Uckermark, Niemcy) [il. 102].

W przypadku empory z kościoła w Blumberg [il. 103] jej pierwotny kształt został zmieniony w stosunku do stanu z 1772 r. W późniejszym okresie na skutek wybijania bocznych okien części boczne empory znacznie skrócono, w wyniku czego uzyskano opisywany powyżej kształt podkowy. Empora pochodzi z 1772 r., a ufundowana została wraz z wpisaniem w jej czole prospektem organowym przez Hainricha Carla.

Wśród barokowych empor w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego nie spotyka się tak typowych dla tego stylu architektonicznego rzutów o linii falującej czy stanowiącej wycinek elipsy. Te rozwiązania zarezerwowane zostały dla większych miejskich budowli. Brak urozmaicenia rzutu jest w pełni rekompensowany w stosowanej dekoracji parapetów empor i samych prospektów, w których spotyka się cały repertuar form barokowych. Począwszy od elementów dźwigających emporę, czyli kolumn przyjmujących kształty zgodne z panującym stylem,

po drobne dekoracje snycerskie i wystrój polichromii wraz z kolorystyką typową dla danej epoki.

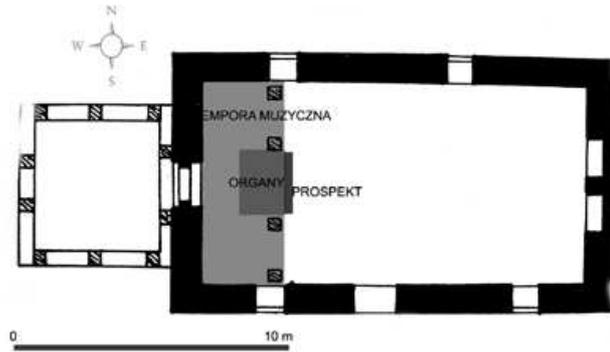
Późniejsze rozwiązania przestrzenne empor muzycznych z prospektem wpisanym w czoło empory to większości przypadków obiekty zbudowane na rzucie prostokąta z prospektem umieszczonym centralnie i symetrycznie. Wśród zachowanych przykładów rozróżnić można występowanie spójności stylowej prospektu i czoła empory – parapetu, bądź brak tej spójności wynikający naturalnie z późniejszych przebudów [il. 105]. Zaznaczyć tu należy, że przebudowa taka może charakteryzować się dbałością o spójny wyraz całości, jak w przypadku renesansowej empory w Witnie [il. 97].

Prospekt wpisany w czoło empory jest więc zazwyczaj jej głównym elementem, zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i stylistycznym, tworząc spójny obraz całości. Wpisywanie prospektu w czoło empory niesło ze sobą ograniczenia, odzwierciedlające się w pewnym zamkniętym repertuarze form. Znacznie większą swobodę w kształtowaniu linii parapetu empory spotykamy naturalnie w przykładach empor z instrumentem niezwiązanym z czołem empory.

### **3.5.2. Empory muzyczne z instrumentem cofniętym w stosunku do balustrady**

Typ empory muzycznej z prospektem cofniętym w stosunku do balustrady jest typem szczególnie rozpowszechnionym na terenie Pomorza Zachodniego. Decyzja o doborze rodzaju empory i sposobie zamontowania na niej instrumentu związana była nie tylko z gabarytami kościoła, ale wyływała też z ugruntowanej tradycją sposobu montażu prospektu w miejscu dawniejszych ofтары empory zachodniej. W miarę rozwoju samego instrumentu, który stawał się coraz bardziej skomplikowany i obszerny gabarytowo, zaczęto stawiać go wprost na ścianie zachodniej, montując szafkę gry w wysokiej podbudowie. Pozwoliło to wynieść sam prospekt na taką wysokość, która umożliwia jego odpowiednie wyeksponowanie ponad parapet empory.

Niezależne ustawienie instrumentu daje duże możliwości kształtowania linii parapetu empory, stąd wśród empor z prospektami w głębi istnieje znaczne zróżnicowanie, jeżeli chodzi o ich sposób ukształtowania przestrzennego. Do ciekawszych rozwiązań można zaliczyć z pewnością wszystkie te empory, które posiadają w części centralnej, na osi, rodzaj podwieszanego lub wspartego balkonu, jak np. empora z 1908 r. w kościele pw. Narodzenia Najświętszej Marii



Il. 105. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, Przęsocin, gmina Police, powiat policki. Empora z ażurową balustradą i neogotyckim prospektem

Zdj. T. Wolender; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

Panny w Mołdawinie (gmina Radowo Małe, powiat łobeski) [il. 109] czy emporę w niemieckich kościołach w Greifenbergu (Uckemark), Bandelow (Uckemark) – empora z 1725 r. Element ten przybierać może różne kształty, od półokrągłych po wieloboczne. Do ciekawszych wariantów tego typu należą rozwiązania, w których balkon ten usamodzielnia się jako miejsce dla chóru dziecięcego, tak jak w kościołach w Gardnie (gmina Węgorzyno, powiat łobeski) [il. 107] czy Nowielinie (gmina Pyrzyce, powiat pyrzycki) lub w niemieckich kościołach w Baumgarten (Uckemark) [il. 106] czy w Gersweldzie (Uckemark).

Typem często spotykanym są również emporę o łamanej linii balustrady. Ich wieloboczny kształt, podobnie jak w przypadku empor opisanych w rozdziale poprzednim, może być związany z wewnętrznym ukształtowaniem przestrzenią bądź nie mieć z tym bezpośredniego związku. Emporę wieloboczne znacznie



Il. 106. Widok na emporę muzyczną w kościele w Baumgarten (Uckemarkt, Niemcy), XIX w.

Zdj. J. Kowalczyk



Il. 107. Widok na emporę w kościele w Gardnie

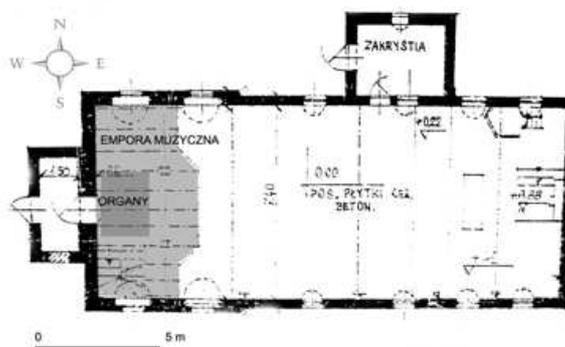
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

agresywniej wdzierają się w przestrzeń wnętrza, tak jak ma to miejsce w przypadku barokowej empory z kościoła pw. św. Trójcy w Rydzewie (gmina Drawsko Pomorskie, powiat drawski) [il. 110]. Empora ta wsparta jest na dziesięciu słupach wolno stojących i czterech przyściennych, co poprzez ich gęstość daje dodatkowo efekt zaanektowania dużej przestrzeni. Zostało to złagodzone wprowadzeniem częściowo ażurowej balustrady, a także kolorystyki w odcieniach bieli ze złotymi akcentami.

W przypadku empor o znacznej głębokości widoczność prospektu jest naturalnie znacznie utrudniona, przez co główny akcent pada na samą emporę. Ma to miejsce np. w kościele w Mołdawinie, gdzie zarówno balustrada przez swoje podziały kolorystyczne, jak i masywne słupy, zwielokrotnione u podstawy i biegnące do samego stropu, stanowią obiekt tak atrakcyjny, że ukryty w głębi prospekt staje się niezauważalny [il. 108].

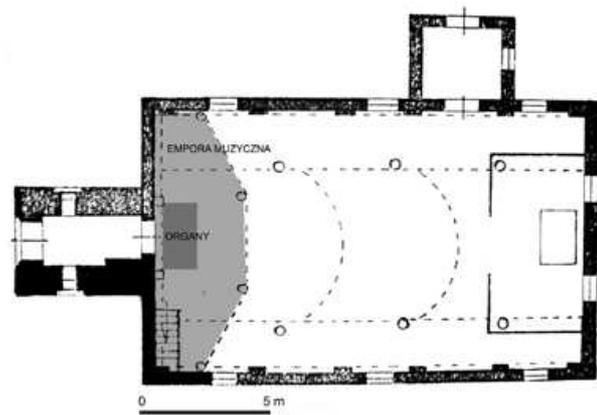
Sytuacja, w której prospekt organowy przyjmuje formę „budowli w budowli”, a empora, na której jest ustawiony, staje się jedynie rodzajem ogrodzenia, należy do rzadkości. Przykład takiego imponującego prospektu pochodzącego z 1823 r. znajdziemy w niemieckim kościele w Seelubbe (Uckemark) [il. 111]. Ten sięgający stropu architektoniczny prospekt jest elementem dominującym przestrzennie. Sprawia wrażenie budowli, która została zamknięta we wnętrzu tego kościoła. Prospekt góruje nad emporą i przypomina o znaczącej roli muzyki, jaką odgrywa ona w liturgii protestanckiej.

Jednym z wariantów przestrzennego ukształtowania empor są empory muzyczne zespolone z emporami bocznymi, tworzącymi rodzaj ramion biegnących

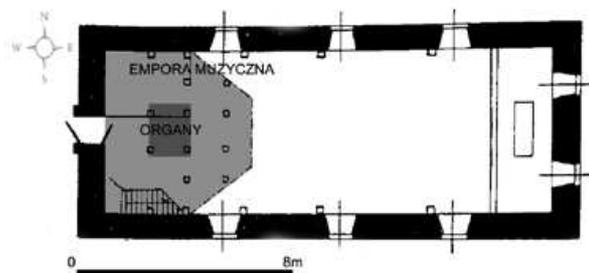


Il. 108. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, Mołdawin, gmina Radowo Małe, powiat tobeski. Empora z 1908 r.

Zdj. J. Jusewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 109. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Józefa, Wicimice, gmina Płoty, powiat gryficki. Empora o łamanej linii balustrady z XIX, prospekt cofnięty, Zdj. B. Szerniewicz; rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 110. Widok na emporę muzyczną w kościele pw. św. Trójcy, Rydzewo, gmina Drawsko Pomorskie, powiat drawski. Empora barokowa z XVII w. balustrada klasycystyczna z 1790 r. Zdj. i rzut oprac. A. Rek-Lipczyńska

symetrycznie wzdłuż ścian bocznych, jak np. w niemieckim kościele w Fredersdorf [il. 112]. Czasami obiegają one całe wnętrze, jak np. w kościele w Brussow (XIII w., powiat Uckermark) [il. 113], czy kościoły w Gross Dölln (powiat Uckermark) [il. 114]. Takie ukształtowanie nawiązuje do znanego w architekturze układu wewnętrznego dziedzińca z okalającymi go krużgankami. Rozwiązanie to zastosowane we wnętrzu budowli nawiązuje do wewnętrznego atrium znanego z historii architektury świeckiej starożytnego Rzymu, jak i architektury sakralnej od wczesnego średniowiecza. Wewnętrzny ład przestrzenny dopełniają tu odpowiednio zaprojektowane ławki, które zgrupowane po bokach, centralnie na osi podkreślają atrialny charakter wnętrza utworzony przez emporę. Owo otoczone emporami wnętrze nabiera cech przestrzeni scentralizowanej. W rozwiązaniach



Il. 111. Widok na empore muzyczną z klasycystycznym prospektem w kościele w Seelubbe (Uckermark, Niemcy), 1823 r.

[www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 112. Widok na empore muzyczną w kościele w Fredersdorf (Uckermark, Niemcy)

[www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 113. Widok na empore muzyczną w kościele Brussow (Uckermark, Niemcy)

Zdj. A. Rek-Lłpczyńska

tych zazwyczaj boczne części empyry wsparte są na słupach, wyjątkiem jest tu przykład empyry z kościoła w Klaushagen (Uckermark, Niemcy), w którym barokowa XVIII-wieczna empora w swych bocznych częściach wsparta jedynie na przyściennych wspornikach tworzy rodzaj balkonów. Całość w kształcie litery „U” o nieregularnym wykroju rozrzeźbia przestrzeń wnątrzną.



Il. 114. Widok na empore muzyczną w kościele Gross Dölln (Uckemark, Niemcy)

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

### 3.6. Empory polichromowane i elementy balustrady

Obecny od okresu romanizmu sposób dekorowania wnętrza świątyni w postaci swoistej biblii laikatu uwidocznił się w pięknych polichromiach ściennych trwał przez kolejne wieki w prawie niezmiennym kształcie poprzez całe średniowiecze. Został przejęty również przez zreformowany Kościół w XVI w. Ze średniowiecznej (XIV w.) Italii płynęły do Europy Środkowej i Północnej wzory nowych opracowań malarskiej konwencji wzbogacanej o malowane elementy architektury, takie jak gzymsy, kolumny, arkady i itp. Ten sposób dekoracji zwanej „architekturą kulisową” tworzył kompozycyjne systemy członkowania ścian i specyficznego urozmaicenia przestrzeni wnętrza świątyni. Gotycki system polichromii, tzw. strefowo-kwaterowy, pokrywający ściany we wnętrzach kościelnych południowej i centralnej Europy, nie znalazł bezpośredniego zastosowania na ziemiach Pomorza Zachodniego. O specyfice kształtowania wnętrz sakralnych na tych terenach tak pisze A. Karłowska: „Oryginalnym akcentem wnętrza tego regionu było wprowadzenie monumentalnych akcentów figuralnych... umieszczone luźno na ścianach lub na sklepieniach nie były wiązane w regularne systemy strefowo-kwaterowe. Niemal dowolność rzucania swobodnie na białe podobrazia

ścian kompozycji figuralnych: scen i pojedynczych postaci ułatwiało ich zestrzajanie z malowaną, bujną fantastyką ornamentu florystycznego”<sup>23</sup>.

Malowidła ściennie kościołów omawianego terenu pełniły najważniejszą rolę w ukazywaniu podstawowych prawd wiary w porównaniu ze skromną wymową rzeźb czy witraży. Nadnaturalnej wielkości postaci świętych umiejętnie zestrzajane z proporcjami wnętrza musiały robić duże wrażenie na wiernych, przypominając im o podstawowych prawdach wiary i odwiecznej walce z demonami toczącej się w życiu codziennym. „Odmiennie natomiast trzeba ujmować oplatanie budowli bujną malowaną dekoracją łączącą w integralną całość: elementy architektury, malowany ornament florystyczny, zoomorficzny, geometryczny i wyobrażenia figuralne. Ta specyficzna fantastyka narzucała sposób obrazowego wykładu treści. W kościołach prowincjonalnych szczególnie często nasycano go obecnością demonów towarzyszących ludzkiemu bytowaniu... W przestrzeni niewielkich świątyń nauczanie zasad chrześcijańskich wiązało prawdy wiary z ludzką codziennością, która jednak nie była ukazywana racjonalnie, rzeczowo. Właśnie ornamentyka nadawała tym dekoracjom charakter baśniowy”<sup>24</sup>.

Kompletny cykl polichromii na badanym terenie zachował się w wiejskim kościele parafialnym pw. św. Ap. Piotra i Pawła w Grzędzicach (powiat stargardz-



Il. 115. Grzędzice, wnętrze kościoła pw. św. Ap. Piotra i Pawła, XV w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

23 A. Karłowska-Kameowa, *Malarstwo ściennie dekoracją gotyckiej architektury ceglanej basenu Morza Bałtyckiego, Badania nad sztuką Pomorza*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Szczecinie, Szczecin 1998, s. 111.

24 Tamże, s. 112.



Il. 116. Grzedzice, wnętrze kościoła pw. św. Ap. Piotra i Pawła, XV w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

ki, gmina Stargard Szczeciński) [il. 115, 116]. Jest to przykład reprezentatywny dla typu średniowiecznego malarstwa ściennego z terenu Pomorza Zachodniego. Opisywany obiekt znalazł się w obszarze zainteresowań autorki z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, ze względu na zachowaną emporę nadkruchtową w wieży o średniowiecznym rodowodzie, po wtóre ze względu na program malarski świątyni, a w szczególności ze względu na niezwykle górny szeroki pas ornamentu obiegający całe wnętrze. Wspomniany górny pas ornamentu został podzielony na dwie zasadnicze części: w części zachodniej kościoła przedstawia ornament roślinny, a w części wschodniej – cykl epicki ukazujący Pasję Chrystusa. Pas jest stosunkowo szeroki i szczelnie wypełnia strefę ściany cofniętą w głąb. Dla całego pasa zastosowano podział kwaterowy. W strefie pasa ornamentu na ścianie zachodniej znajduje się prostokątny otwór ukazujący wnętrze empory nadkruchtovej. Całość, poprzez zastosowanie pionowych podziałów kwater i skali w relacjach wewnętrznych, sprawia iluzoryczne wrażenie empory obiegającej wnętrze. Ten średniowieczny wzór pasa ornamentowego został przeniesiony w czasach późniejszych na balustrady empor, w tym także empor muzycznych budowanych we wnętrzach kościołów. Górny, dobrze wyeksponowany pas ściany widoczny dla wszystkich wiernych stanowił wyborne miejsce dla narracyjnych przedstawień biblijnych. Podobnie pas balustrady empory, która niejednokrotnie obiegała całe wnętrze kościoła, stał się dobrym miejscem dla ekspozycji obrazowego kazania. „Pełne treści, pokryte inskrypcjami obrazy na emporach zastąpiły średniowiecz-

ne malarstwo ścienne, przejmując jednocześnie jego dydaktyczną funkcję „Biblii pauperum”, gdzie w jasny i klarowny sposób zobrazowano dzieje zbawienia ludzkości i która pozwalała zrozumieć ówczesny świat”<sup>25</sup>.

Programy ideowe prospektów w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego są w zasadzie typowe dla pozostałych regionów protestanckich. „Ukazywały one zawarte w Psalmach wezwanie do chwalenia Boga, jak również unaoczniały ideę boskiego pochodzenia muzyki oraz przekonanie o odzwierciedleniu w muzyce instrumentalnej i wokalne niebiańskiej harmonii sfer”<sup>26</sup>. Treści wyrażane w psalmach wizualizowano przy tym często również na płaszczyznach parapetów empor poprzez dekoracje malarskie i snycerskie oraz umieszczane w płytach inskrypcje wzywające do wielbienia Boga. Często w programie ideowym pojawia się wątek upamiętniający fundatora instrumentu, jakim są np. jego herby umieszczone na szczycie prospektu w Pieńkowie, co – jak wskazuje M. Wiśtockki – może świadczyć o dużym prestiżu związanym z tego typu fundacją. Wyżej wymienione cechy posiadają najczęściej prospekty i empory pochodzące sprzed XIX w. Realizacje późniejsze będące fundacją gmin w większości zyskały ujednolicony charakter z przeważającą formą architektoniczną, która nawiązywała stylowo do form architektury pochodzących z XIX w.

Można tu wyróżnić trzy programy ideowe realizowane na parapetach empor<sup>27</sup>. Są to:

- programy katechetyczne,
- programy alegoryczne i emblematyczne,
- programy heraldyczne i stanowe.

Dalej można stwierdzić za M. Wiśtockim, że na terenie państwa Grafitów przeważały postulowane przez teologów funkcje obrazowego ukazywania treści biblijnych najczęściej w przedstawianych wedle porządku chronologicznego, rzadko zaś związane były z funkcją empory jako takiej. Jako przykład M. Wiśtockki podaje niezachowane empory w kościele pw. św. Andrzeja Boboli w Sądowie (powiat stargardzki, gmina Dolice) pochodzące z pierwszej ćw. XVII w., w którym program malarski wypełniał kwatery empor zachodniej i południowej, umiejscowiony był również na ścianie północnej i w ościeżach okien. „Dekoracja ta – umiejscowio-

---

25 W. Łopuch, *Sztuka na Pomorzu*, Książnica Pomorska, Szczecin 2002, s. 216.

26 M. Wiśtockki, dz. cyt., s. 182.

27 Tamże.

na tym samym wokół ambony – ukazywała zapewne konsekwentnie przeprowadzony wykład biblijny, skonstruowany wokół schematu przeciwstawienia Prawa i Ewangelii”<sup>28</sup>. Do rzadkości należały dzieła, których tematyka była kształtowana pod względem typologicznym. Dobrym przykładem takiego rozwiązania jest na pewno polichromowana emporya z XVII w. w kościele pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny w Nowielinie (powiat pyrzycki, gmina Pyrzyce) [il. 117, 118]. Program polichromii empory został zbudowany wokół upadku ludzkości i zapowiedzi Nowego Przymierza w postaci przyjscia na Świat Zbawiciela, dlatego dwie sceny tej polichromii ukazują dzieciństwo Jezusa.

Wszechobecna od czasów średniowiecza tematyka grzechu, odkupienia i sądu oraz postaci świętych wywierała wpływ również na zreformowany Kościół Pomorski. Przedstawienia Pasji, występujące jako program obowiązkowy w średniowieczu, zaczęły również mieć miejsce od XVII w. i funkcjonowały do wieku XVIII w kościołach protestanckich Pomorza. Przykładem takiej późnej realizacji może być emporya z kościoła pw. św. Józefa w Wierzbnie (powiat pyrzycki, gmina Warnice) [il. 119, 120]. Dekoracja malarska tej późnorennesansowej empory ufundowana została w 1707 r. przez Christiana Fuchsa i jego żonę Erdmuth Krähen. Wierzbieńska emporya jest obiektem wyjątkowym również z racji swojej niespotykanej konstrukcji. Rozdzielona została bowiem na dwie części, które zo-



Il. 127, 118. Nowielin, powiat pyrzycki, gmina Pyrzyce, kościół pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny. Emporya drewniana polichromowana z XVII w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

28 Tamże, s. 149.



Il. 119. Widok na empore muzyczną w kościele pw. św. Józefa w Wierzbnie, powiat pyrzycki, gmina Warnice.  
Empora renesansowa z malowidłami w płycinach  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 120. Fragment polichromowanego parapetu empyry muzycznej w kościele pw. św. Józefa w Wierzbnie powiat-pyrzycki, gmina Warnice  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

stały spięte ponad przejściem ozdobną belką. Ten nietypowy układ wydaje się być mimo wszystko układem oryginalnym, na co może wskazywać zbyt niskie osadzenie stropu empyry, które uniemożliwiłoby przejście pod nim. Stan obecny jest z całą pewnością stanem również z roku 1939, jak widać na zachowanych przedwojennych fotografiach.

Tematyka Pasji Chrystusa stała się już we wczesnych wiekach średnich uniwersalnym i najważniejszym zbiorem wydarzeń stanowiących podstawę prawd zawartych w religii chrześcijańskiej. Była chętnie obrazowana przez artystów

w kościołach, podobnie jak np. w średniowiecznym kościele w Grzędzicach, tak i później w wielu już protestanckich kościołach Pomorza Zachodniego, gdzie stanowiła główną wykładnię wiary. Ciekawym przykładem jest tu przedpiersie empory muzycznej w kościele pw. Trójcy Świętej w Wysiedlu (powiat łobeski, gmina Łobez), powstałej ok. 1609 r., którą zdobi dziesięć scen z Pasji opatrzonych odpowiednimi cytatami z Biblii. Tematyka ta jest również ukazana w malarskich przedstawieniach na emporze muzycznej pochodzącej z I ćw. XVII w. w kościele pw. Przemienienia Pańskiego w Odargowie (gmina Dobrzany, powiat stargardzki), a także w kościele w niemieckiej miejscowości Dendelow.

Wyjątkowy charakter posiada empora w kościele Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych Żelewie (powiat gryfiński, gmina Stare Czarnowo) [il. 121, 122]. Swą tematyką ukazaną w dekoracjach malarskich realizowanych na parapecie empory odnosi się do rybackiego charakteru wioski położonej nad brzegiem jeziora Miedwie. Sceny w płycinach balustrady zawierają sceny z Nowego i Starego Testamentu, a dobrane zostały według klucza, jaki tu stanowiła woda. Jest to dobry przykład edukacyjnej funkcji, jaką spełniały tego typu przedstawienia malarskie. „Niewątpliwą intencją tak skonstruowanego programu było dążenie do uczynienia wizji dziejów Zbawienia bardziej zrozumiałą dla mieszkańców...”<sup>29</sup>. Kolejne kwatery przedstawiają: Potop, przejście przez Morze Czerwone, Jonasza wychodzącego z paszczy wieloryba (niezachowane), Powołanie Piotra i Andrzeja, uciszenie burzy, Jezusa ratującego tonącego Piotra, Piotra składającego podatek



Il. 121. Żelewo, powiat gryfiński, gmina Stare Czarnowo, kościół pw. Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych.  
Empora z końca XVII w. malowidła w płycinach o tematyce biblijnej

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

<sup>29</sup> Tamże, s. 151.



Il. 122. „Powołanie Piotra i Andrzeja”, „Uciszenie burzy” fragment parapetu empory w Żelewie  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

na świątynię, Objawienie się Jezusa nad jeziorem Tyberiadzkim. Część parapetu empory zbudowanej wzdłuż ściany bocznej zawiera natomiast kwatery dekorowane kompozycjami kwiatowymi wyeksponowanymi na jednolitym czerwonym tle. Całość jest dynamicznym zestawieniem rozróżniającym empore zachodnią od zespolonej z nią empory bocznej, poprzez tematykę i sposób ekspresji. Empory prezentują się imponująco na tle białych ścian wnętrza, doskonale dopełniając charakter małego ryglowego kościoła wiejskiego.

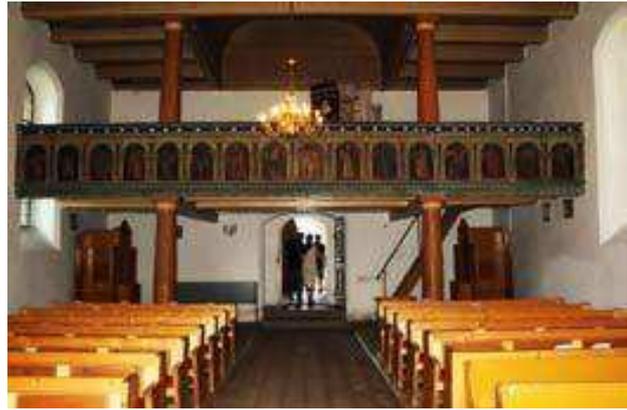
Indywidualny dobór religijnych scen oglądać można w kościołach pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Jarszewie (gmina Kamień Pomorski, powiat kamieński) oraz we Włodarce (gmina Trzebiatów, powiat gryficki) w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego. Jarszewska empora zawiera postaci Chrystusa i pomorskich reformatorów oraz przedstawienia poszczególnych przykazań z inskrypcjami wyrażającymi ich treści [il. 126]. Pewną nowością jest przedstawienie na jednej z kwater wnętrza miejscowego kościoła, w którym odbywa się nabożeństwo [il. 127]. Podobne przedstawienie zachowało się w kościele parafialnym pw. św. Józefa w Trzebuszu (gmina Trzebiatów, powiat gryficki).

Kolejnym tematem często realizowanym w polichromii empor muzycznych były cykle przedstawiające postaci apostołów i proroków, jak np. w kościele pw. św. Stanisława Biskupa Męczennika w Dzisnej (gmina Przybiernów, powiat Goleniowski) [il. 123], w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Pężynie (powiat stargardzki, gmina Stargard Szczeciński) [il. 124, 125] oraz w niemieckim kościele w Kunow. „Klarowny podział członków Bożej społeczno-



Il. 123. Dżisna, powiat goleniowski, gmina Przybiernów, kościół pw. św. Stanisława Biskupa Męczennika

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 124. Widok na emporę muzyczną w kościele w Pęzinie

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 125. Pęzino, widok na emporę muzyczną z 1 ćw. XVII w. Balustrada polichromowana 12 apostołów

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 126 Jarszewo, powiat kamieński, gmina Kamień Pomorski, kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny Empora z XVII w. polichromowana ze scenami biblijnymi

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 127 Fragment polichromii z parapetu empory, kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Jarszewie

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

ści na poszczególne kategorie bytów znajdował też odzwierciedlenie w sposobie ich obrazowania. Świętych przedstawiano jako społeczność zamieszkującą w domu Pana, któremu nadawano cechy architektury pałacowej. W ikonografii zaś pałac charakteryzowano w pierwszym rzędzie poprzez odniesienie do budowli dworskich realnie istniejących. Przedstawiano więc pałace jako budowle dwukondygnacyjne, których piętro ozdobione było szeregiem dekoracyjnie opracowanych otworów arkadowych. Właśnie w dekoracyjnych arkadach – oknach górnej kondygnacji dostrzec można szczęśliwych mieszkańców pałacu Bożego. Piętro architektoniczne było więc naturalnym poziomem bytowania świętych<sup>30</sup>.

Poziom emporę jako kondygnacji honorowej stał się miejscem bytowania świętych. Typ empory z parapetem podzielonym na arkadowe kwadry upowszechnił się na terenie całego Pomorza Zachodniego w XVI i XVII w. Renesansowe realizacje o takim charakterze spotykamy m.in. w kościołach w Wierzbnie, Runowie, Pęczynie, Jarszewie, Witkowie, Mieszewie, Zwierzynku, Krępcowie, Rybokartach czy Wysiedlu.

Do rzadkości należą natomiast programy dekoracyjne związane z muzyczną funkcją empory zachodniej. Należy tu wymienić parapet empory w kaplicy św. Piotra w Białogardzie, na którym umieszczono przed pilastrami postaci muzykujących aniołów (parapet niestety niezachowany).

Stylizowana ornamentyka roślinna oplatająca parapety empor, zakomponowana w poszczególnych kwaterach bądź oddzielająca poszczególne obrazy malarskie, przewija się samodzielnie lub stanowi dekoracyjne tło dla wizerunków Pasji lub scen biblijnych. Może stanowić temat sam w sobie, jak w przypadku empor w kościele w Witkowie – XVIII w. [il. 132], Kolinie – XVIII w. [il. 128], bądź w emporach bardziej nam współczesnych, jak np. w kościołach w Gudowie z polichromią z lat 20. XX w., Bieniczkach [il. 130], Holzendorf [il. 133] z bogato polichromowaną snycerką o motywach roślinnych czy Otoku, nawiązującą do form barokowych [il. 131]. Te zachowujące ludowy charakter empory wpisują się dobrze we wnętrza wiejskich kościołów, stanowiąc niejednokrotnie spójną część zaprojektowanego wyposażenia.

Motyw ornamentyki roślinnej ma swoje korzenie w średniowieczu. Różnorodne ornamenty wzorowane na marginaliach i dekoracjach inicjałów kodek-

---

30 A. Saćko, dz. cyt., s. 345.



Il. 128. Kolin, wnętrze kościoła pw. Przemienienia Pańskiego, fragment polichromowanego parapetu empory z XVIII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 129. Gudowo, powiat drawski, gmina Drawsko Pomorskie, kościół pw. św. Barbary  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 130. Bieniczki, powiat goleniowski, gmina Nowogard, kościół pw. Trójcy Świętej  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 131. Otok, powiat gryficki, gmina Gryfice, kościół pw. Krzyża Pańskiego  
Zdj. C. Nowakowski



Il. 132. Witkowo, empora z XVIII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

sów iluminowanych początkowo oplatały ściany na bogatych polichromiach, by później przenieść się również na parapety empor, stwarzając wizję Niebieskiego Jeruzalem. Geneza ornamentyki roślinnej wywodzącej się z przedstawień Drzewa

Życia, sięgająca antyku i wczesnego chrześcijaństwa symbolizuje, jak pisze Ewa Smulikowska, „wiecznie żywe, zielone i ukwiecone rajskie przestrzenie w plastyce średniowiecznej. Wyobrażenia tego typu wzięły swój początek w poetyckiej idei „ziemskiego raju” Dantego. Oprócz wizji niebiańskiego, wiecznie zielonego ogrodu, jako miejsca pobytu sprawiedliwych po śmierci, jedna z najistotniejszych cech raju Dantego była rozbrzmiewająca w przestrzeni muzyka sfer, w dosłowny sposób słyszalna dla zbawionych, dająca im poczucie szczęścia i zespolenia z Bogiem. Wobec faktu, iż obie wizje – plastyczna i muzyczna – wywodzą się z tej samej filozoficzno-literackiej idei, wydaje się zrozumiałe, że właśnie symbolika roślinna stała się najodpowiedniejsza dla obrazowej interpretacji rzeczywistej muzyki”<sup>31</sup>. Wątki roślinnych motywów dekoracyjnych przedstawiających akant miękki i suchy, winorośl, zwoje i wici roślinne z kwiatami, a wśród nich tulipany, słoneczniki i róże stanowiły podstawowy motyw dekoracyjny parapetów empor i samych prospektów na przestrzeni kilku wieków. Ponadto towarzyszące im motywy antiopo- i zoomorficzne (głowy ludzi i zwierząt, fantastyczne maski czy ptaki) wzbogacały symbolikę przedstawień dekoracyjnych, niosąc ze sobą odpowiedni ładunek znaczeń tak pozytywnych, jak i negatywnych.

Osobnym zagadnieniem dekoracji parapetów empor są motywy heraldyczne, które, co prawda, związane były częściej z emporami kolatorskimi, ale pojawiały się także na emporach muzycznych i na samych prospektach. Oprawa motywów heraldycznych ulegała również przemianom stylowym, podobnie jak całe wyposażenie kościołów. Zmieniała się także pozycja ich prezentacji. Wraz z nabieraniem cech coraz to bardziej reprezentacyjnych motywy te przesuwwały się z dolnych partii prospektów ku partiom górnym, zwieńczeniom wcześniej zarezerwowanym wyłącznie dla przedstawień o charakterze religijnym.

---

31 E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Ossolineum, Warszawa 1989, s. 53.

## **IV**

# **Sposoby wpisywania prospektu organowego w kompozycję przestrzenną wewnątrz wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego**

### **4.1. Prospekty organowe na Pomorzu Zachodnim w świetle historii stylu prospektu i jego odzwierciedlenia w tendencjach stylowych w architekturze**

Rozwój instrumentu i rosnąca rola liturgiczna organów w okresie późnego gotyku (XIV w.) przyczyniła się do usytuowania ich na miejscu uprzywilejowanym, naprzeciw ołtarza głównego na wyniesionej trybunie empory muzycznej. Wnętrze świątyni pod względem organizacji przestrzennej zyskało wówczas „dwie odpowiadające sobie trybuny, sceny, pomiędzy którymi gromadził się tłum wiernych. Pierwsza z nich – ołtarz, była miejscem symbolicznej ofiary, z drugiej zaś, potęgując wrażenie misterium, rozbrzmiewała artystyczna *musica instrumentalis*, będąca najwyższą z dostępnych ludzkim zmysłom formą muzyki”<sup>1</sup>. Oprawa, jaką zyskiwały początkowo organy, nie odbiegała kształtem od oprawy, jaką posiadały ołtarze. Na ich wzór prospekty stanowiły więc formę tryptyków z zamykanymi skrzydłami bocznymi. Wzmacniało to efekt symetrii przestrzennej zbudowanej

---

1 E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Ossolineum, Warszawa 1989, s. 30.

na zasadzie lustrzanego odbicia form. Do wyodrębnienia się cech indywidualnych w kształtowaniu zewnętrznej oprawy instrumentu przyczyniła się tendencja do monumentalizacji oraz specyfika stale ewoluującego technicznie instrumentu. Coraz większe rozmiary piszczałek, konieczność grupowania ich w symetryczne zestawy, zdeterminowały z czasem zupełnie nowe formy plastyczne ich oprawy.

Geneza ukształtowania się architektonicznej formy prospektu sięga XIV w., czyli okresu, w którym ukonstytuowało się miejsce organów na emporze zachodniej. Forma fantastycznej budowli, jaką zaczęła wówczas przyjmować zewnętrzna obudowa instrumentu, utrwaliła się i była ściśle przestrzegana aż do XX w. „Ten właśnie układ perspektywiczno-architektoniczny (...) stał się przyczyną określania elewacji frontowej obudowy zewnętrznej (pudła rezonansowego) organów wraz z wystrojem plastycznym nazwą **prospekt**”<sup>2</sup>. To wywodzące się z terminologii łacińskiej określenie doskonale oddaje specyfikę opisywanego układu, a oznacza widok architektoniczny zbudowany zgodnie z zasadami symetrii i perspektywy. Nazwa ta zarówno w przypadku architektury, jak i organów odnosi się do struktury fasady, która zazwyczaj zyskuje efektowne plastyczne opracowanie. Podobieństwo do budowli architektonicznych ujawnia się poprzez zapożyczanie z architektury elementów dekoracyjnych oraz całych systemów kompozycyjnych obowiązujących w danej epoce stylowej. U podłoża architektonicznego ukształtowania zewnętrznej oprawy organów znajdują się średniowieczne treści ideowe zgłębiające znaczenie ówczesnej muzyki kościelnej, jak i – szerzej – harmonię wszechświata, która mogła być zrozumiała dla człowieka jedynie poprzez muzykę. Wizja duchowej wspólnoty w wierze, czyli mistycznego Miasta Boga, popularna już w XII w., znalazła swoje odbicie w plastyce poprzez przedstawienia Niebiańskiego Jeruzalem – miasta fortecy. Takie wyobrażenia Nieba przybierały różne formy w zależności od obszaru, w którym zostały ukształtowane. Charakterystyczne dla Europy Północnej stały się konkretne struktury form architektonicznych budowli – świątyń niebiańskich zawierających często w swej strukturze formy czysto architektoniczne, takie jak wieże, tympanony, łuki arkad czy filary i kolumny. Tak więc zyskały kształty reprezentacyjnych wieżowych fasad budowli. Jak pisze J. Radzewicz-Winnicki, „...można określić szafę organową jako pewnego rodzaju obiekt architektoniczny usytuowany we wnętrzu podobnie jak ołtarz czy ambona, posiadający elewacje, to jest ściany zewnętrzne opraco-

---

2 Tamże, s. 31.

wane w sposób architektoniczny”<sup>3</sup>. Owa budowla w budowlu ewoluowała przez wieki, z czasem zyskując większą swobodę, oddalając się od średniowiecznych wzorców ideowych, aby w dobie klasycyzmu powrócić do reprezentacyjnych form fasad architektonicznych.

Formy prospektu ewoluowały zatem zgodnie ze zmieniającymi się trendami architektonicznymi. Ich modyfikacje, często daleko idące, podporządkowane były elementom budującym instrument, a także konstrukcji mechanizmu, czyli zgrupowanym w zestawach piszczałkom. „Podobnie jak szafa, prospekt organowy spełnia dwie funkcje: architektoniczno-plastyczną i muzyczną, gdyż mieści w sobie piszczałki prospektowe, z reguły grające i w ten sposób skupia na sobie uwagę widza i słuchacza. Elementy plastyczne wzbogacają surowy szkielet architektoniczny prospektu i gdyby eksperymentalnie odjąć wszystkie dekoracje rzeźbiarskie, pozostałaby czysta forma strukturalna. W ten sposób można by doświadczać wyizolować jej szkielet architektoniczny”<sup>4</sup>.

Prospekty budowane dla wiejskich kościołów podlegały tym samym wpływom co prospekty z miejskich far, kościołów klasztornych bądź zamkowych kaplic. Wszelkie przemiany stylowe znajdowały swoje odbicie również w tych niewielkich realizacjach, z tą jednak różnicą, że można tu było zauważyć mocniejsze wpływy sztuki i ornamentyki ludowej oraz skalę w naturalny sposób dostosowaną do potrzeb mniejszych budowli wiejskich.

I tak wśród prospektów europejskich wyróżnić można dwa podstawowe typy, które zaczęły się zarysowywać już w XV w., a mianowicie:

- typ północnoeuropejski,
- typ południowoeuropejski.

Różnice pomiędzy tymi typami wynikają z odmiennej budowy wewnętrznej instrumentu, odmiennego sposobu grupowania piszczałek, a co za tym idzie z odmiennego sposobu kształtowania obudowy. Ten geograficzny podział dotyczy podstawowych, najbardziej charakterystycznych różnic, zostawia jednak miejsce na wiele rozwiązań pośrednich.

---

3 J. Radziejewicz-Winnicki, *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, nr 5, Gliwice 1986, s. 16.

4 Tamże, s. 17.

Na kształt organów znaczący wpływ miała również sama architektura kościołów, do których były zamawiane instrumenty. Wyniosłe wnętrza gotyckich katedr północnych dawały odmienne warunki akustyczne od budowli południowych pozbawionych tych cech. Ów wertykalizm form architektury odbijał się zatem w konstrukcji organów poprzez blokowanie puszczatek i przewadze elementów pionowych uformowanych w strzeliste elewacje architektoniczne opatrzone w elementy wieżowe.

Analogicznie, południowe realizacje (to instrumenty z reguły małe lub średniej wielkości) przyjmowały najczęściej formę bramy bądź łuku tryumfalnego. Cechą charakterystyczną dla tej grupy była płaszczyznowość formy prospektu wzbogacona horyzontalnymi gzymsami, jak i podziałami pionowymi w kształcie arkad, których wnętrza wypełniały puszczatki.

W podziale tym uwidacznia się zatem znamienny wpływ wnętrza kościoła z jego warunkami przestrzennymi na kształtowanie i wyodrębnianie się cech budowy instrumentu oraz jego gabarytów, co pociąga za sobą specyfikę zewnętrznej obudowy. Związek, jaki zachodzi pomiędzy przestrzenią świątyni z jej warunkami akustycznymi a wielkością i kształtem instrumentu, stał się decydującym czynnikiem w rozwoju historycznym organów oraz ich zewnętrznej obudowy – prospektu.

Formy prospektu, pomimo modyfikacji, jakim ulegały zgodnie z daną epoką stylową, były w pierwszym rzędzie podporządkowane konstrukcji mechanizmu oraz zasadzie grupowania puszczatek według ich wielkości i ciężaru. Jak podaje J. Radziejewicz-Winnicki, na przestrzeni średniowiecza i renesansu wykształciły się dwie przeciwstawiane tendencje w kształtowaniu architektury prospektów organowych. Autor wymienia dwa typy, tj. typ dośrodkowy i typ odśrodkowy. Typ dośrodkowy charakteryzuje się takim układem kompozycyjnym, w którym podkreślana jest oś symetrii poprzez akcentowanie trójkątnego naczółka pola puszczatkowego lub usytuowaniem w osi symetrii wyższej wieży puszczatkowej, a linie łączące wierzchołki wież puszczatkowych wznoszą się w kierunku środka. W typie odśrodkowym mamy do czynienia z sytuacją zgoła odwrotną, tzn. wieżyczka środkowa lub pole puszczatkowe na osi symetrii posiada wierzchołek pograżony, a linie łączące wieżyczki wznoszą się od środka w górę [il.133]<sup>5</sup>.

---

5 Tamże, s. 39.



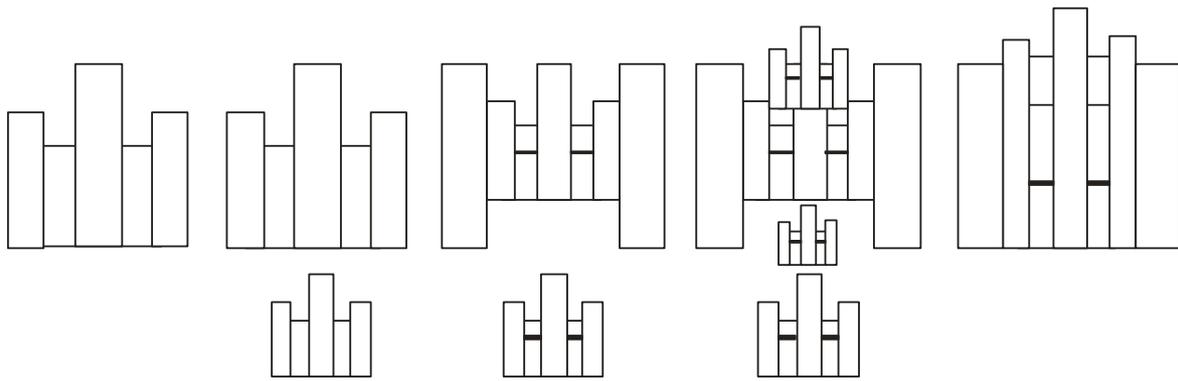
Il. 133. Ewolucyjne wykształcenie się układu trójwieżczkowego w ramach typów prospektów organowych  
 Oprac. A. Rek-Lipczyńska, na podst.: J. Radzewicz-Winnicki, *Architektura organów w Polsce. Geneza i ewolucja formy*,  
 Gliwice, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej 1986, nr 5.

„Na przestrzeni czasu rozwoju formy prospektów organowych okresu nowożytnego rozwinęły się liczne układy kompozycyjne łączące zarówno cechy odśrodkowe, jak i dośrodkowe”<sup>6</sup>.

Drugim istotnym kryterium wpływającym na kształt i wyraz plastyczny zewnętrznej obudowy instrumentu są założenia ideowe. Program ideowy, ukształtowany jeszcze w średniowieczu, a sięgający w zasadzie czasów starożytności, jest taki sam dla obydwu typów prospektów europejskich i wszelkich typów pośrednich. Różnice wynikają głównie z założeń przyjętych przez różne wyznania chrześcijańskie po reformacji i objawiają się bądź to w pomijaniu pewnych wątków, bądź w ich eksponowaniu.

Źródłem przedstawień figuralnych i ornamentalnych będących elementem dekoracji prospektów organowych są dwie tradycje: biblijna – Księga Psalmów, czyli Psalterz Dawida, i teorie muzyczne wyrosłe na bazie starożytnej filozofii. Na powierzchni prospektów poprzez dekoracje snycerskie i malarskie dochodzi do swoistego wymieszania kompozycyjnego wątków reprezentujących te dwie

6 Tamże: s.39



Il. 142a. Rozwój kompozycji barokowego prospektu organowego typu północnego

Oprac. A. Rek-Lipczyńska, na podst.: J. Radzewicz-Winnicki, dz. cyt.

tradycje. „Do najbardziej popularnych i uniwersalnych przedstawień figuralnych należy tematyka muzyczna. Ogarniająca wszechświat *musica mundana*, czyli muzyka sfer towarzysząca ruchom ciał niebieskich, interpretowana jest w ujęciu chrześcijańskim jako *musica angelica*. Bywa ona wyobrażana przez chóry muzykujących aniołów lub puttów...”<sup>7</sup>. Obok przedstawień anielskich [il. 134, 135] pojawiają się figury muzykujących postaci: króla Dawida czy św. Cecylii



Il. 134. Zwieńczenie prospektu z kościoła w Blumberg z 1773 r. – muzykująca św. Cecylia i król Dawid

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

<sup>7</sup> E. Smulikowska, dz. cyt., s. 38.

[il. 134] oraz tematy chrystologiczne, reprezentowane przez Chrystusa pod postaciami Orła lub Pelikana, a także maryjne ukazywane w scenach Zwiastowania, Wniebowzięcia, Koronacji itp. Bogata symbolika programów ideowych dekoracji prospektów zawiera również hierogramy „IHS” i monogramy „M” w aureoli złotych promieni, Oko Opatrzności czy Gołębicę Ducha Św. Zdarzają się również przedstawienia fantastycznych rajskich ptaków wplecionych w ornamentykę roślinną. Wspomniana dekoracja roślinna stanowi główny motyw przedstawień



Il. 135, 136. Figury aniołów wieńczące prospekt w kościele pw. św. Stanisława Kostki, Karnice, powiat gryficki, 1700 r.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

ornamentalnych. Jako główne należy wymienić tu winorośl i liście akantu, które były elementem niezbędnym w dekoracji prospektów poprzez kilka okresów stylowych. Inne motywy roślinne, szczególnie kwiatowe, tj. róże czy słoneczniki, przeplatały się nierzadko z motywami antro- lub zoomorficznymi. Dekoracje malarskie stanowiące uzupełnienie dekoracji snycerskich są specyficzną cechą wielu prospektów z grupy północnej. Jako przykład takich dekoracyjnych powiązań zastosowanych w prospektach w wiejskich kościołach można podać barokowy prospekt z kościoła w Karnicach (powiat gryficki) czy organy z kościoła w Dreilützow w Meklemburgii [il. 137, 138, 139].

Wzorzec dla budowniczych organów kręgu północnoeuropejskiego stanowił typ prospektów wykształcony w środowisku hamburskim na początku XVI w.



Il. 137, 138, 139. Prospekt organowy z kościoła w Dreilützow, Niemcy, z 1708 r

Źródło: Zdj. [www.jehmlich-orgelbau.de](http://www.jehmlich-orgelbau.de)

charakteryzujący się następującym układem: sekcja główna, pozytyw dolny oraz rozbudowaną sekcją pedałową wydzieloną po bokach sekcji głównej w postaci wież basowych. Był też wzbogacany pozytywem górnym i przednim oraz parzystymi pozytywami bocznymi.

Początek XVI w. jest ważny dla północy Europy, gdyż jest to czas opracowywania odpowiednich form plastycznych dla obudowy organów, które stawały się wówczas instrumentem coraz bardziej popularnym. Typ, jaki wykrystalizował się wówczas głównie w Niemczech i Niderlandach, stał się na długi czas typem obowiązującym w tej części Europy [il. 140].

Należy tu nadmienić, iż projektantami prospektów byli najczęściej organmistrzowie, którzy posługiwali się gotowymi wzorami elementów architektonicznych i ornamentowych oraz rycinami istniejących już prospektów publikowanych były w traktatach teoretycznych produkowanych wówczas głównie w Niemczech i Niderlandach. Publikacje te stanowiły kompendium wiedzy na temat osiągnięć technicznych i formalnych i były źródłem inspiracji dla szerokiego kręgu budowniczych w Europie. Do najbardziej wpływowych warsztatów organmistrzowskich tego okresu dla środowiska hamburskiego należał warsztat rodziny Schererów, mający swoje realizacje m.in. w Szczecinie, Greifswaldzie czy Stralsundzie.

Jak wspominałam wyżej, najstarsze zachowane organy na terenie Pomorza pochodzą z XVII w., wiadomo jednak, że ich historia sięga kilka wieków wstecz,



Il. 140. Prospekt organowy z kościoła w Hamburgu, St. Jacobi, organmistrz Arp Schnitger, 1693 r.  
Zdj. R. Menger

ponieważ zachowały się przekazy o eksponatach wcześniejszych oraz o ich twórcach. Pierwsze wzmianki dotyczą większych ośrodków miejskich, natomiast wiadomo, że „najpóźniej na przełomie XVI i XVII w. organy wykorzystywane były w kościołach wiejskich, o czym m.in. świadczy np. wzmianka o sprzedaży w 1608 r. piszczałek z instrumentu z kościoła z Lüdershagen”<sup>8</sup>. „Najstarsze zachowane prospekty organowe z Pomorza, pochodzące z okresu I połowy XVII w. reprezentują przykłady trójosiowych prospektów architektonicznych zamkniętych w łukowe arkady zwieńczonych trójkątnym szczytem w formie tympanonu jak w kościele pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie Pomorskim oraz te z II połowy XVII w., które reprezentują wczesnobarokową fazę typu północnoeuropejskiego, rozpowszechnionego w Niderlandach, ośrodkach północnoniemieckich oraz w Gdańsku”<sup>9</sup>. Jako przykłady pochodzące z tego okresu można podać najstarsze organy z wiejskiego kościoła na terenie Meklemburgii prospekt z ruchomymi, polichromowanymi skrzydłami z miejscowości Basedow (1680 r.) [il. 141] i organy z Blankenhagen (1686 r.) zbudowane przez słynnego organmistrza Arpa Schnitgera oraz po stronie polskiej z terenu Pomorza Zachodniego organy z kościoła w miejscowości Ostrowiec (powiat sławieński) (1700 r.) [il. 142].

8 M. Wistocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2005, s. 179.

9 Tamże, s. 181.



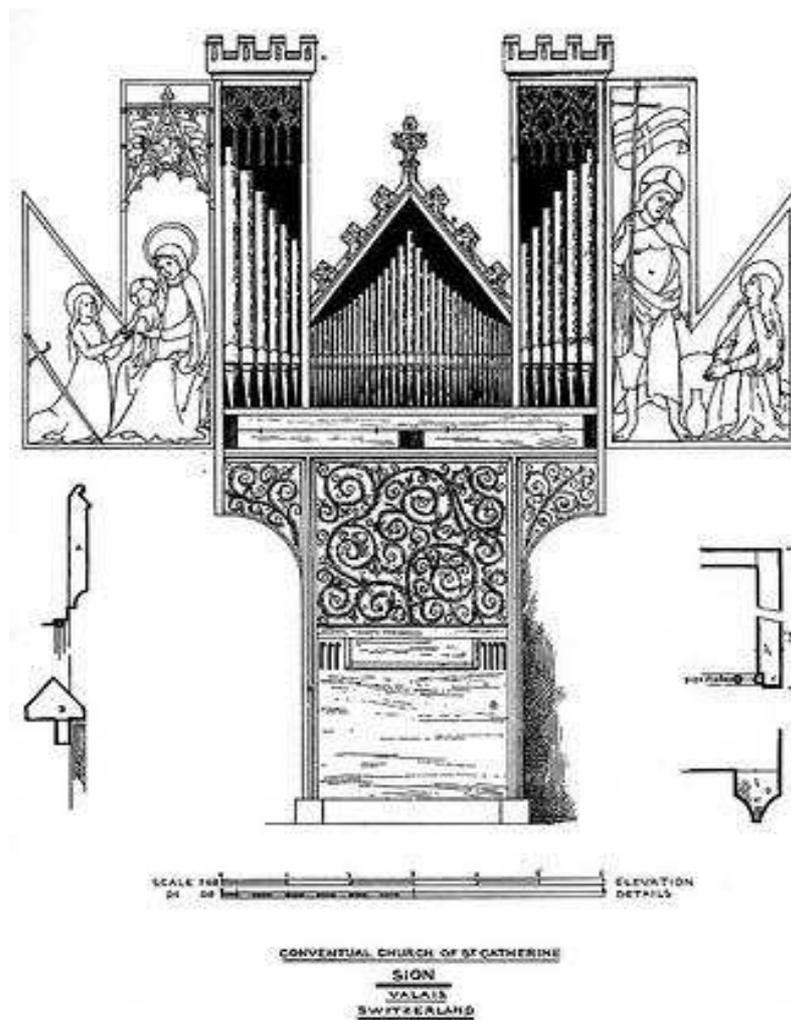
Il. 141. Ostrowiec, organy 1700 r., CF Volkner Dunow  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

Zachowane pomorskie prospekty reprezentują programy typowe dla obszarów protestanckich.

Z powyższych rozważań przedstawionych w tym rozdziale wynika niezbicie, że empora muzyczna wraz z prospektem organowym stanowi istotny element kompozycji przestrzennej wewnątrz sakralnych Kościoła Zachodniego. Jak pisze E. Smulikowska, „Prospekt organowy – frontowa, ozdobnie potraktowana część tej struktury, wyrasta na ważny akcent plastyczny we wnętrzu świątyni”<sup>10</sup>. Wyraźny związek, jaki zachodzi pomiędzy przestrzenią wnętrza kościoła a emporą muzyczną i prospektem organowym, jest wynikiem wielowiekowej transformacji instrumentu organowego, ewolucji jego formy i wzrostu znaczenia jako elementu to wnętrzu kształtującego.

---

<sup>10</sup> E. Smulikowska, dz. cyt., s. 31.



Il. 142. Sion, kościół Notre Dame de Valere, organy ok. 1430 r.

Źródło: G. Hill, *Organ Cases and Organs*, London 1883.

## 4.2. Gotyk i nowe miejsce dla instrumentu w kompozycji przestrzennej wnętrza sakralnych

Historia pomorskich organów sięga XIV w., okresu, w którym ukonstytuowało się umieszczanie instrumentu na emporze zachodniej. Niestety, nie zachował się żaden eksponat z tego czasu. Wiadomo jednak, że istniały wówczas organy w kościołach farnych w większych ośrodkach miejskich, takich jak Greifswald (1360 r. – kościół św. Mikołaja, 1362 r. – kościół św. Jakuba) czy Stralsund (1386 r. – kościół św. Mikołaja). Do okresu reformacji upowszechniła się praktyka wprowadzania organów do kościołów klasztornych i szpitalnych, a nawet



Il. 143. Organy z kościoła św. Laurenty w Akmaarze, 1511 r., budowniczy organów Jan van Covelens  
Zdj. R. Menger

do kościołów w niektórych mniejszych ośrodkach parafialnych. Ponieważ nie zachował się żaden materiał ikonograficzny poświadczający wygląd ówczesnych organów z tych terenów, należy domniemywać, że nie odbiegały one swą budową i wyglądem od wzorów obowiązujących w pozostałych częściach Europy Północnej. Należy się zatem spodziewać, że zewnętrzna obudowa tych wczesno-średniowiecznych instrumentów mogła być niearchitektoniczna, bez górnej obudowy, bądź odzwierciedlała strukturę średniowiecznych tryptyków ołtarzowych, tzn. szafa organowa zaopatrzona była w boczne polichromowane ruchome skrzydła, tak jak np. organy z Sion (1430 r.) [il. 142].

Wykształcony na terenie Niderlandów w XV w. typ prospektów północno-europejskich szkoła północno-brabanckiej objął swoim zasięgiem m.in. tereny północnych Niemiec. Jedne z najstarszych wśród zachowanych organów w większych kościołach z tego obszaru to instrumenty z Rysum [il. 144], Ostfriesland z 1457 r. oraz z Alkmaar z 1511 r. [il. 143].



Il. 144. Prospekt gotycki w kościele w Rysum, Ostfriesland, Niemcy, 1457 r. wykonany przez mistrza Harmannus z Groningen

Zdj. R. Menger

Stopniowo na przestrzeni wieków XIV i XVI sztuka budowania organów, a wraz z nią sztuka dekorowania ich zewnętrznej obudowy, ewoluowała w kierunku zauważalnej w ich kompozycjach tendencji do wertykalizmu. Rozwiązania kompozycyjne stawały się coraz bardziej zróżnicowane i bogate pod względem architektonicznym. Elementy typowe dla gotyckiej architektury, tj. łaskowania czy pilastry, pojawiały się w dekoracji prospektów, a zwieńczenia wieżyczek prospektowych na wzór architektonicznego detalu przybierały formy pinakli. Wzorem dla gotyckich prospektów organowych były z całą pewnością także inne elementy wyposażenia kościołów. Poza tryptykiem ołtarzowym jako inspiracja mogły posłużyć dekoracje ambon, zapiecki stall czy parapety chórów muzycznych. Motywy architektoniczne spójnie i konsekwentnie pojawiające się w całym wyposażeniu ówczesnych kościołów były również najważniejszym elementem dekoracji plastycznej prospektów<sup>11</sup>. Bezpośrednie plastyczne nawiązanie do form ołtarzowych wyrosło zapewne z tradycji ołtarzy empory zachodniej, które tracąc znaczenie liturgiczne, mogły być zastępowane nową funkcją. Forma plastyczna prospektu gotyckiego, nawiązująca w tak bezpośredni sposób do tryptyków ołtarzowych, może podkreślać fakt doniosłego znaczenia muzyki w liturgii oraz znaczenia sa-

---

11 Tamże.

mego instrumentu organowego jako jednego z głównych elementów kompozycji przestrzennej wewnątrz sakralnych.

Wzrost rozmiaru instrumentów oraz ich techniczne wzbogacanie o pozytyw przedni i późniejszy pozytyw czołowy, następowało równocześnie z urozmaicaniem plastycznego wyrazu prospektów.

Poztyw przedni – mały instrument organowy wkomponowywany w lico balustrady empory, stanowiący zapewne echo pierwotnych pozytywów, stał się z czasem nieodzownym elementem organów gotyckich. Jako kolejna nowinka pojawił się pozytyw czołowy umieszczany pośrodku dolnej podbudowy szafy, pod prospektem mechanizmu głównego. Ten miniaturowy instrument zaopatrywano głównie w rejestry złożone z piszczałek językowych.

„W późnej fazie gotyku, tj. ok. połowy wieku XVI, prospekt organowy zatracą tak charakterystyczne ruchome skrzydła, a szafa przyjmuje układ płaszczyznowy, wypełniony piszczałkami prospektowymi”<sup>12</sup>. Nowy typ prospektu zyskuje zdecydowane podziały architektoniczne i bogatszą dekorację snycerską na korzyść dominującej dotychczas dekoracji malarskiej. Odejście od bezpośrednich nawiązań formalnych wyznaczyło próby wytyczania nowych, indywidualnych cech w konstruowaniu prospektów organowych. Usamodzielnienie się formy nie przeszkodziło w dalszym czerpaniu z architektury, ukonstytuowało jednak odrębność tej „fantastycznej budowli”, jaką jest prospekt organowy na zachodnim zamknięciu nawy kościoła. A jak twierdzi M. Dorawa, „tradycje gotyckiego prospektu przetrwały aż do wieku XVII”<sup>13</sup>.

W pomorskich kościołach wiejskich „echa” gotyckich prospektów były dobrze zauważalne aż do wieku XX. Styl ten mocno zakorzenił się w budownictwie organowym tego regionu i wyłonił się w licznych realizacjach neostylowych powstałych w XIX i na przełomie XIX i XX w., jak np. w kościołach w Tetyniu czy Rarwinie [il. 145 i 146].

---

12 M. Dorawa, *Organy. Konstrukcja, ochrona, konserwacja*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1971, s. 47.

13 Tamże, s. 48.



Il. 145. Neogotycki prospekt Grüneberga, Tetyń, kościół  
pw. Wniebowzięcia NMP  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 146. Neogotycki prospekt, pocz. XX w., kościół  
pw. św. Jana Chrzciciela w Rarwinie  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

### 4.3. Płaszczyznowość w kompozycji prospektów renesansowych

Na terenie Europy Północnej i Środkowej w XVI w. pojawia się nowy typ prospektu, pozbawiony zamykanych skrzydeł, wykazujący w swej kompozycji dążenie do form wertykalnych, o zaakcentowanych podziałach architektonicznych oraz przewadze dekoracji snycerskiej nad malarską. „W epoce renesansu objawia się jeszcze dwutorowa ewolucja form zarówno szaf zamykanych skrzydłami, jak i prospektów wieżyczkowych, których formy kompozycyjne są rozwinięciem ich średniowiecznych prototypów. Prospekt skrzydłowy, sporadycznie występujący jeszcze w baroku, zanika ostatecznie u schyłku XVII w.”<sup>14</sup>.

Z płaszczyznowego i już pozbawionego ruchomych skrzydeł prospektu późnogotyckiego w XVI w. wykształciła się nowa forma prospektów o cechach renesansowych, takich jak:

- płaszczyznowość,
- przewaga linii horyzontalnych w kompozycji podziałów,
- podział piszczatek pod względem wielkości i rozdysponowanie ich w poszczególnych płaszczyznach,

<sup>14</sup> J. Radziejewicz-Winnicki, dz. cyt., s. 44.

- pojawienie się wieżyczek dwubocznych o ustawieniu kątowym,
- umieszczanie pozytywu przedniego w balustradzie konstruowanego jako wierna kopia mechanizmu głównego,
- bogactwo snycerki pokrywającej niekiedy całą szafę instrumentu.

W prospektach manierystycznych o cechach północnych już w drugiej połowie XVI w. pojawia się nowy element kompozycyjny w postaci dwóch symetrycznych członów bocznych, przypominających swym kształtem bramy triumfalne, będące zapowiedzią barokowych wieżyczek basowych, stosowanych powszechnie od XVII w. Przykłady takich rozwiązań z terenu Polski wykazuje E. Smulikowska w kościele św. Jakuba w Toruniu czy w św. Mikołaja w Kaliszu (prospekt, niestety, już nieistniejący).

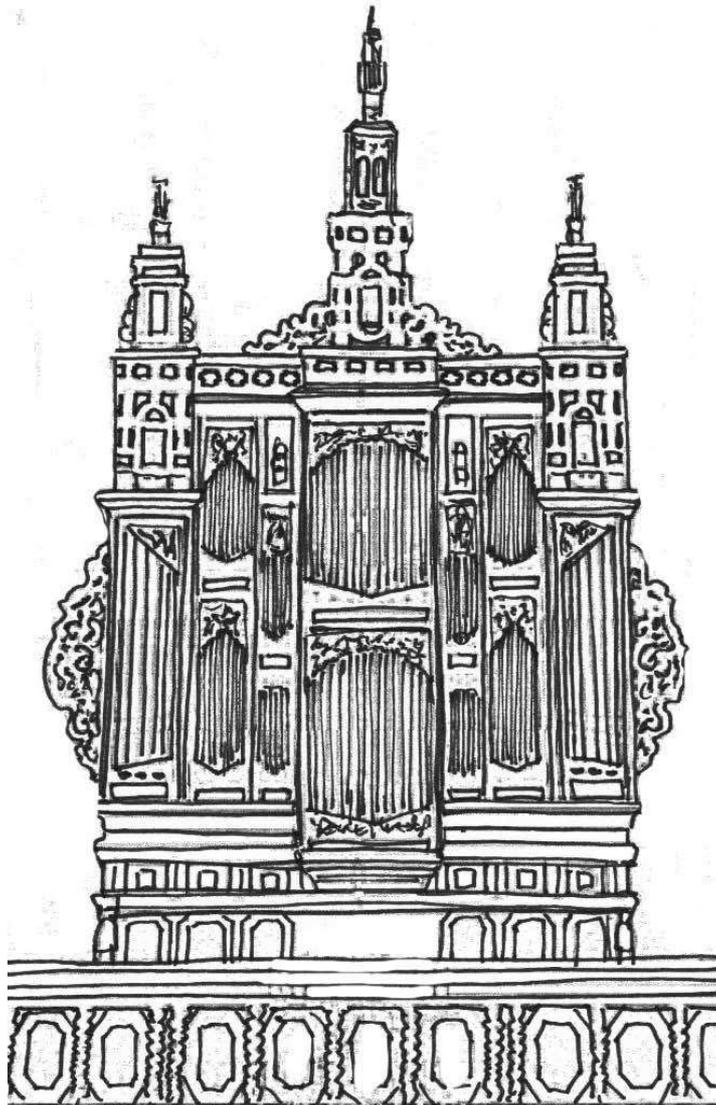
Kolejnym elementem kompozycyjnym, który ewoluował w organowych prospektach renesansowych, jest pojawienie się dwubocznych, kątowych wieżyczek, wysuniętych ryzalitowo do przodu. Jako przykład takiego rozwiązania kompozycyjnego z terenu Pomorza niemieckiego należy wymienić manierystyczno-barokowy prospekt z kościoła w Blankenhagen autorstwa Arpa Schnitgera z 1686/87 r.

Powyższe ilustracje przedstawiają przykłady prospektów pochodzących z terenów Meklemburgii i Brandenburgii [il. 147]. Są to monumentalne prospekty z kościołów miejskich, obrazujące typ renesansowego prospektu północnoeuropejskiego, zawierające wszystkie cechy charakterystyczne dla instrumentów i prospektów z tego okresu. Dwa z nich, tj. prospekt z Wismar i Lüneburg, noszą cechy późniejszych rozbudów już barokowych. Pomimo stosowania tu bogatej snycerki dominujący jest nadal architektoniczny układ tych prospektów. Pojawiają się tu też zupełnie nowe, nieznanne z poprzedniego okresu elementy wieńczące, takie jak latarnie akustyczne czy wycinane konturowo sfony lub półsłupki przy wieżyczkach, jak np. w prospekcie z Wismar z 1617 r. [il. 147]<sup>15</sup>.

Przełom XVI i XVII w. na terenie Pomorza Zachodniego to okres intensywnej fundacji kościołów wiejskich związany z wprowadzeniem reformacji. Zarówno nowo budowane kościoły wiejskie, jak i te adaptowane do nowej liturgii wyposażane były z reguły w emporie muzyczne oraz instrumenty organowe. Wszeghobecny wówczas na tym terenie styl określany mianem „kirchisch” dotyczył również wyposażenia świątyń. Należy się zatem spodziewać, że większość

---

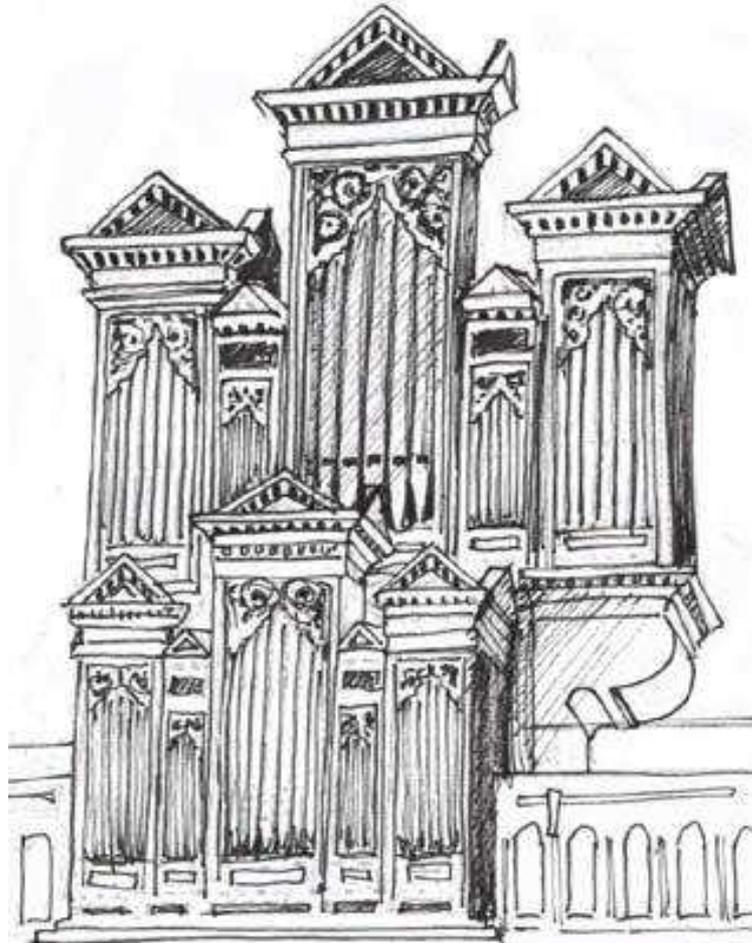
15 Por. E. Smulikowska, dz. cyt., s. 213.



Il. 147. Wismar St. Nicolai, prospekt, 1617 r.

Rys. A. Rek-Lipczyńska

powstałych wtedy prospektów nosiła znamiona gotyckich form. Naśladownictwo form późnośredniowiecznych dotyczące ambon, ołtarzy czy chrzcielnic mogło znaleźć również zastosowanie w budowie prospektów. Najstarszy zachowany prospekt z tego okresu datowany na 1590 r. znajduje się w kościele St. Georg-Christophorus-Jodokus w Stellichte na północy Niemiec. Posiada, co prawda, cechy renesansowych prospektów, ale równocześnie zaopatrzone jest w gotyckie zamykane skrzydła boczne. Instrument ten został prawdopodobnie pierwotnie zbudowany przez Andreego de Mare dla klasztoru w Thedinga Empty. Ten wspaniały prospekt ustawiony został na niewielkim balkonie, tworząc z nim spójną kompozycyjną i stylową całość. Z tego okresu pochodzi również prospekt z ko-



Il. 148. Prospekt z kościoła w Plate z 1603 r. autorstwa Jana Hellwiga  
Rys. A. Rek-Lipczyńska

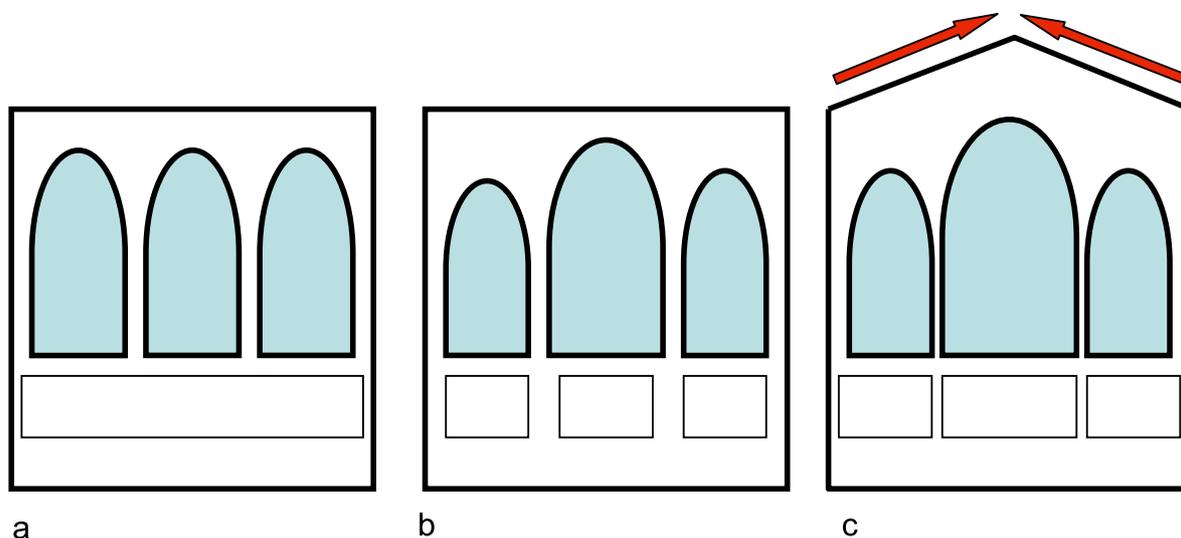
ścioła w Plate [il. 148] (1603 r.), który swą budową reprezentuje takie cechy, jak płaszczynowość czy podział piszczatek pod względem wielkości i rozdysponowanie ich w poszczególnych płaszczynach. Pozytyw przedni był umieszczany w balustradzie i konstruowany jako wierna kopia mechanizmu głównego. Są to cechy typowe dla prospektów renesansowych. Prospekt z Plate jest poza tym bliźniaczo podobny do młodszego prospektu z kościoła w Goslar, k. Hanoweru – 1592 r.

Wśród zachowanych renesansowych prospektów z wiejskich kościołów regionu północnych Niemiec – terenów bezpośrednio przyległych do obecnego województwa zachodniopomorskiego, należy tu wymienić utrzymane jeszcze w konwencji XVI-wiecznej, zapóźnione przykłady z kościołów w Blankenhagen [il. 149] czy Gellmersdorf, chociaż zbudowane w XVII w. W przypadku już manierystyczno-barokowego prospektu z Blankenhagen obserwujemy typową jeszcze

dla prospektów renesansowych przewagę architektury nad dekoracją snycerską. Pozytyw przedni umieszczony w części podstawy powtarza podziały architektoniczne struktury części górnej. Ten późnorenesansowy prospekt cechujący się typową blokową zabudową został wzbogacony o element niejako obowiązujący w prospektach manierystyczno-barokowych i późniejszych barokowych, a mianowicie „uszy”, inaczej uszaki, czyli ażurowe symetryczne rozrzeźbione dekoracje po bokach prospektu uważane za pozostałość gotyckich zamykanych skrzydeł.

Odmienny w swym charakterze jest drugi przykład trójosiowego prospektu z Gellmersdorf, o wyraźnie płaszczyznowym opracowaniu, pozbawiony rozrzeźbienia w rzucie poziomym. Środkowa płaszczyzna piszczalkowa, wyraźnie niższa od bocznych, flankowana jest dwiema płaszczyznami bocznymi, które są zamknięte od góry łukową arkadą. Całość została zwieńczona bogatym wystrojem snycerskim. Ten prospekt posiada również uszaki boczne. Całość ustawiono na polichromowanej płaszczyznowej podstawie zamkniętej obustronnie pilastrami dźwigającymi płaszczyzny boczne prospektu.

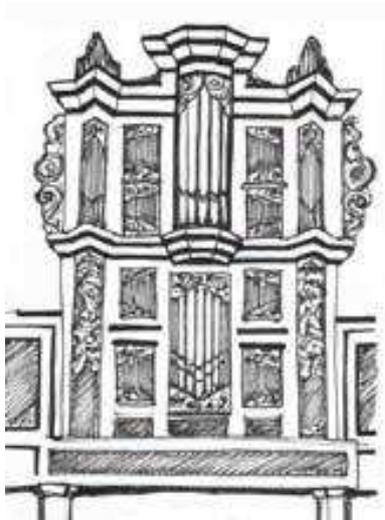
Na terenie Pomorza Zachodniego zachowały się nieliczne przykłady prospektów nawiązujących stylowo do cech renesansowych [il. 149]. Są to specy-



- a) Typ prospektu renesansowego trójosiowego polami piszczalkowymi zamkniętymi łukowo o równej wysokości,
- b) Typ prospektu renesansowego trójosiowego polami piszczalkowymi zamkniętymi łukowo z wyższym polem środkowym
- c) Typ prospektu renesansowego trójosiowego polami piszczalkowymi zamkniętymi łukowo z wyższym polem środkowym, zwieńczonego tympanonem

Il. 149. Struktury architektoniczne prospektów renesansowych typu realizacji w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego

Oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 150. Manierystyczno-barokowy prospekt w kościele w Blankenhagen Arp Schnitger, 1686/87 r.

Rys. A. Rek-Lipczyńska



Il. 151. Późnomanierystyczny prospekt z kościoła w Greiffenberg, 1725 r.  
Źródło: Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)

ficzne przykłady trójosiowych prospektów architektonicznych, zamkniętych w łukowe arkady, zwieńczonych trójkątnym szczytem w formie tympanonu, jak np. w kościele pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie Pomorskim (gmina Węgorzyno, powiat łobeski) [il. 152], bądź w zamkniętych poziomo za pomocą ozdobnej listwy, jak np. w kościele pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach (gmina Gryfice, powiat gryficki) [il. 153].



Il. 152. Widok na empore muzyczną z prospektem z 1604 r. w kościele w Runowie Pomorskim  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



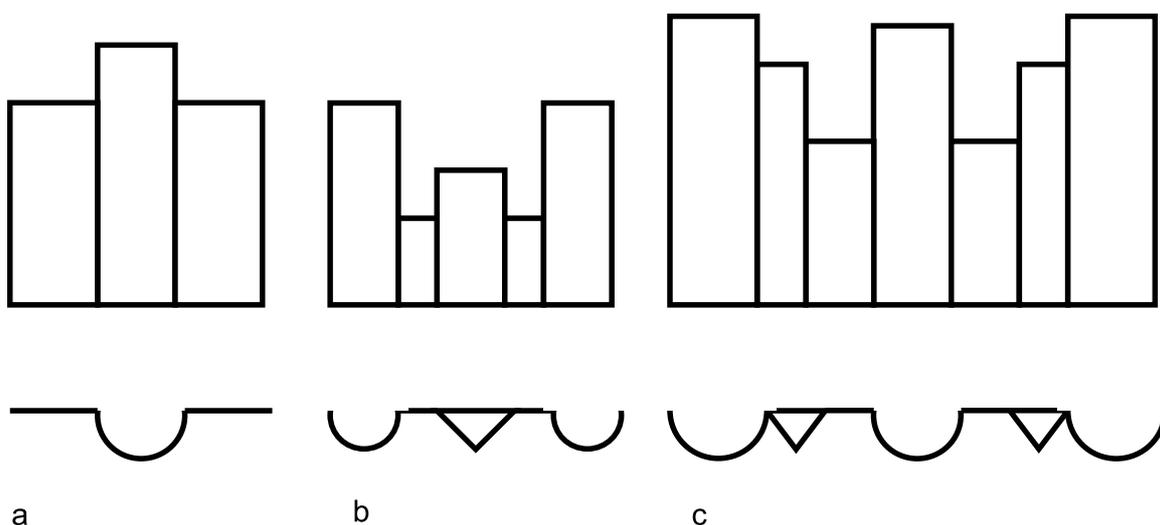
Il. 153. Renesansowy prospekt w kościele w Rybokartach, XVII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

Renesansowe prospekty w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego stanowią wyjątkowe i przez to bardzo cenne eksponaty. Przyczyną tak nielicznego stanu ich zachowania są między innymi wcześniejsze wymiany na instrumenty barokowe, których (tak na marginesie) zachowało się równie niewiele.

#### 4.4. Znaczenie kompozycyjne wież piszczalkowych i basowych w barokowych prospektach organowych

Wraz z rozwojem konstrukcji organów i wzbogaceniem zespołu brzmienia, jakie nastąpiły w okresie baroku, zmianie ulec musiało również zewnętrzne plastyczne opracowanie prospektu organowego. Zapoczątkowany w poprzedniej epoce proces wyodrębniania się wież piszczalkowych czy zmiana detalu wystroju zgodnie z kanonami obowiązującymi w danej epoce utrwaliły się w postaci:

- wprowadzenia wież piszczalkowych i basowych założonych na planie półkola lub wieloboku,
- zwieńczanie wież ażurowymi latarniami bądź figurami [il. 154].



- a) Typ prospektu barokowego trójosiowego z akcentowaną półokrągłą wieżyczką środkową,  
 b) Typ prospektu barokowego wieloosiowego z akcentowanymi wieżami basowymi  
 c) Typ prospektu barokowego wieloosiowego z akcentowanymi wieżami środkową i bocznymi

Il. 154. Struktury architektoniczne prospektów barokowych, typy realizacji w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego

Oprac. A. Rek-Lipczyńska

Monumentalny barokowy prospekt organów typu północnoeuropejskiego charakteryzujący się pewną monumentalnością wykształcił się ok. 1600 r. Był on najwyższym osiągnięciem budownictwa organowego i jako popularny typ prospektu funkcjonował niezwykle długo, bo nawet do około połowy XIX w. Jak wykazuje E. Smulikowska, „zasadnicza jednak struktura szafy organowej, ustalona w wielu zbliżonych wariantach, pozostaje niezmienną przez ok. 250 lat, ewoluując, zgodnie z historycznymi przemianami stylowymi, od manieryzmu do klasycyzmu, a nawet do neogotyku romantycznego włącznie”<sup>16</sup>.

Fazy rozwoju formy prospektu w dobie baroku można przedstawić w kilku charakterystycznych cechach:

1. Płaszczyzna szafy wzbogacona o trzy wieże piszczałkowe – środkową, wyższą i dwie niższe, boczne, przedzielone płaszczyznami piszczałkowymi.
2. Wprowadzenie dwóch olbrzymich wież flankujących całą prospekt zawierających piszczałki pedału.
3. Pozytyw górny umieszczony na szczycie szafy organowej:
  - dalsze udoskonalanie instrumentu doprowadziło do przekwitu formy,
  - bogata polichromia,
  - złożone ucha na krawędzi szafy,
  - bogata dekoracja snycerska: ornament małżowinowo-chrząstkowy XVII w.
4. Motyw główek i herm o ludzkim bądź zwierzęcym wyrazie – zaczerpnięty z manieryzmu niderlandzkiego, motyw akantu – w formie wici, zwojów liści i kwiatów, pomiędzy które wkomponowane bywały małe putta, początkowo miękkie, w późniejszym okresie suche – przełom XVII i XVIII w.:
  - bogata dekoracja rzeźbiarska: anioły grające na instrumentach, elementy mobilne, tj. obracające się słońca i gwiazdy.

W budowie prospektów tego okresu zauważalna jest przewaga tendencji wertykalnych. Na Pomorzu w XVII w. w architekturze sakralnej nadal dominują formy gotyckie, stąd w prospektach występują elementy takie, jak akustyczne

---

16 Tamże, s. 213.

latarnie wieńczące wieże piszczalkowe, gdzie indziej już niestosowane. Do najbardziej rozbudowanych, „rozłożonych szeroko” prospektów w wiejskich kościołach tego okresu z opisywanego terenu należy monumentalna realizacja z kościoła w Basedow [il. 155]. Ten pochodzący z lat 1680-1683 prospekt autorstwa H. Herbst i S. Gerckego zdumiewa swym bogactwem dekoracji snycerskiej i polichromii. Łącznie z emporą stanowi jednolitą, spójną kompozycję o niebywałym wyrazie plastycznym. O stale żywych formach gotyckich w architekturze i wyposażeniu sakralnym w tym wypadku świadczy zaopatrzenie prospektu w dekoracyjne, zamykane skrzydła boczne, tak charakterystyczne dla okresu gotyku, a w późniejszych okresach praktycznie niestosowane. Przyjmuje się, że w efekcie redukcji zamykanych skrzydeł stały się tak popularne w dobie baroku boczne uszy – czyli najczęściej ażurowe, symetryczne dekoracje snycerskie zdobiące boki prospektu. Wśród wiejskich prospektów z tej epoki większość wyposażona jest zgodnie z ówczesną modą zarówno w uszy, jak i figury aniołów ustawiane na gzymsach zwieńczeń poszczególnych wież prospektowych. Figury wieńczące to najczęściej muzykujące putta występujące np. w prospekcie z Karnic bądź anioły dzierżące herby rodu donatorów stanowiące elementy zwieńczenia prospektu z Dreilützw. Wśród motywów ornamentalnych w dekoracji prospektów barokowych w XVII w., a dokładniej do ok. 1690 r. dominuje ornament małżowinowochrząstkowy, kompilowany często z motywami groteski, który również w większości realizacji na Pomorzu oplata wszystkie części prospektu.

W XVII wieku wykształca się typ prospektu barokowego o zróżnicowanym konturze, w którym wieżyczki wieloboczne bądź kątowe zastępowane są czę-



Il. 155. Basedow, 1680/83 r., Henry Herbst i Samuel Gercke

Zdj. [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)

sto wieżyczkami półkolistymi lub występują naprzemiennie. Typ ten pozostaje niezmienny również w fazie stylu pełnego baroku, w której dochodzi do zmiany dominacji dekoracji z małżowinowo-chrzastkowej na nowy motyw w postaci liści akantu. Na przełomie XVII i XVIII w. akant w postaci liści, zwojów i kwiatów, początkowo miękkiej, a w późniejszym okresie suchy, oplata swą dekoracją wszystkie elementy prospektu, pojawia się również w głowicach kolumn dźwigających emporę muzyczne, jak to widać np. w prospekcie z Karnic.

Prospekty barokowe wśród zachowanych obiektów w wiejskich kościołach na terenie Pomorza Zachodniego o zdecydowanie bogatszej sylwecie, wzbogacone wieżami piszczatkowymi o różnych przekrojach, należą, niestety, do wyjątków. Wśród zachowanych obiektów tego typu warto wymienić kilka o szczególnych walorach estetycznych i wartości zabytkowej (pozostałe skatalogowane zostały w tabelach w rozdziale 3.3).

Barokowy prospekt organowy z kościoła pw. Stanisława Kostki w Karnicach (gmina Karnice, powiat gryficki) jest zabytkiem szczególnym zarówno z racji wyjątkowego piękna jak i rzadko spotykanej w wiejskich kościołach Pomorza wystawności formy [il. 153]. Charakterystyczną cechą jest w tym przypadku po-



Il. 153. Prospekt z kościoła pw. św. Stanisława Kostki w Karnicach, gmina Karnice, powiat gryficki, ok. 1700 r.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

dobieństwo warsztatu do prospektu z katedry w Kamieniu. Obiektów tej klasy zachowało się na tym terenie bardzo mało. Zamontowany w licu empory barokowy prospekt dominuje nad nią zarówno swymi rozmiarami, jak i rozrzeźbioną sylwetą. Całość jest spójna stylowo i pochodzi z jednego okresu, tj. z ok. 1700 r. Prospekt powstał z fundacji patronów kościoła, rodziny von Karnitz. Prosta empora muzyczna wsparta jest na sześciu drewnianych kolumnach zwieńczonych wolutowymi kapitelami. Tralkową balustradę wieńczy profilowany gzyms, zaś same tralki zdobne są bogatym ornamentem roślinnym. Ukoronowanie tej misternej kompozycji stanowi wieloosiowy, symetryczny, flankowany dwiema półokrągłymi wieżami piszczatkowymi prospekt organowy, który swym programem dekoracyjnym reprezentuje styl pełnego baroku. Dekoracyjnym motywem przewodnim jest tu miękki liść akantu, który oplata swą ornamentyką elementy prospektu i głowice kolumn wspierających emporę oraz tralki balustrady i gzyms parapetu empory [il. 154, 155]. Pomędzy dekoracyjny motyw roślinny wplecione są główki putta. Całość wieńczy profilowany gzyms, zaś dwie ostrokątne wieżyczki ukoronowane zostały pełnoplastycznymi rzeźbami grających aniołów. Karnicki prospekt nie ma tzw. uszu, które jeszcze w okresie, na jaki jest datowany, były niejako elementem programu obowiązkowego. Mogło to być spowodowane ich demontażem w momencie redukcji bocznych empor, jest to jednak tylko hipoteza.

Wśród dobrze zachowanych barokowych prospektów jest również prospekt z kościoła pw. Chrystusa Króla w Pieńkowie [il. 156] (gmina Postomino, powiat



Il. 154. Detal balustrady – tralki z ornamentem roślinnym  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 155. Detal – kompozytowa głowica kolumny z wolutowym kapitelem  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 156. Prospekt z kościoła pw. Chrystusa Króla w Pieńkowie, powiat sławieński, gmina Postomino, ok. 1700 r.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il.157 Prospekt w kościele pw. Podwyższenia Świętego Krzyża, Ostrowiec, powiat sławieński, gmina Malechowo, 1702 r.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska



Il. 158. Prospekt z kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Żukowie, powiat sławieński, gmina Sławno, ok. 1700 r.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

sławieński). Prospekt ten pochodzi z podobnego okresu, a datowany jest również na ok. 1700 r. Podobnie jak prospekt z Karnic, jest osadzony w balustradzie empory muzycznej. Pieńkowski prospekt jest pięciodzielny z dominującymi skrajnymi wieżami o półkolistym wybrzuszeniu, dodatkowo ozdobionymi ażurowymi, pozlacanymi uszakami. Środkowa część prospektu o trójkątnym przekroju, znacznie niższa od bocznych części, zwieńczona została dwoma kartuszami.

Całość osadzona jest na szerokim gzymsie wspartym na konsolach. Płycinowa balustrada podkowiście zamkniętej empory wraz z wmontowanym w nią prospektem jest spójna kolorystycznie i stylowo.

Inny przykład to późnobarokowy prospekt z kościoła pw. Podwyższenia Św. Krzyża w miejscowości Ostrowiec stanowiący niejako zapowiedź stylu regencji poprzez cechy pewnej teatralnej dynamiki [il. 157]. Jako prospekt reprezentujący typ grupy północnej posiada przewagę kompozycyjnego wertykalizmu, szczególnie w architekturze pozytywu przedniego. W prospekcie tym pojawia się ponadto linia wklęsła, tak charakterystyczna dla prospektów rokokowych.

Charakterystyczna jest tu bogata oprawa snycerska w postaci uszaków z dekoracji wijących się liści już jakby lekko suchego akantu, z wkomponowanymi w nie postaciami grających aniołów. Całość utrzymana w kolorystyce stonowanych bieli z elementami pozłocień wygląda niezwykle imponująco. Pozytyw przedni tego prospektu zwieńczony został ponadto figurą pozłacanego anioła grającego na fantazyjnie wygiętym rogu. Z tyłu na ścianie i po bokach wykroju empory zawieszony został pseudoprospekt jako imitacja oprawy instrumentu zasadniczego. Część centralna prospektu ukształtowana została na planie elipsy, zaś boczne skrzydła ulokowane po bokach zyskały plan wklęsły. Do krawędzi poszczególnych zespołów przylegają ażurowe uszaki. Piszczalki są w nich trapowe, cały instrument umieszczony w wieży kościoła posiada oprawę neoklasycystyczną.

Z tego samego okresu pochodzi prospekt z kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Żukowie [il. 158] (powiat sławieński, gmina Sławno) (ok. 1700 r.). Opleciony został dekoracją bogato pnącej się wici roślinnej z motywem liści akantu. Płaszczyzny piszczałkowe poprzez swoje proporcje w stosunku do dekoracyjnie przesyconej oprawy snycerskiej podejmują próbę optycznego powiększenia tego niewielkiego instrumentu. Całość, w stosunku prospektu do parapetu empory, w który go wpisano, jest wyważona kompozycyjnie. Motyw suchego akantu rozciąga się ponadto poziomo na parapet empory, tworząc rodzaj fryzu wieńczącego balustradę, która została podzielona na płyciny. Prospekt ten jest skromny w wyrazie.

## 4.5. Swoboda kompozycyjna prospektów w dobie rokoko

Styl rokoka przynosi zasadnicze zmiany dotyczące sylwety prospektów, a mianowicie „wprowadza w ruch samą bryłę architektoniczną”<sup>17</sup>. W okresie tym zmiany, jak wskazuje E. Smulikowska, przebiegały dwutorowo. Pojawiały się zatem nowe awangardowe formy równocześnie z utrwaleniem się, szczególnie na prowincji, form tradycyjnych, wykształconych ok. 1550-1600 r. Ta tendencja powielania form renesansowych i barokowych w prospektach o prowincjonalnym charakterze trwać będzie aż do 2 poł. XIX w. Obiekty te czerpią z bogatych form rokoka najczęściej jedynie motywy dekoracyjne.

Cechy stylu prospektów w dobie rokoko:

- przekwit form barokowych – poł. XVIII w.,
- pojawienie się w rzucie linii falistej, wklęsło-wypukłej lub eliptycznej,
- pozostawienie niebiańskiej orkiestry,
- stosowanie bogatej snycerki z elementami charakterystycznymi dla epoki, takimi jak: kartusze, muszle, *rocaille*,
- urozmaicenie linii otworów labialnych piszczatek,
- ogólny przesyt form dekoracyjnych.

Rokoko wprowadza zasadnicze zmiany w układzie i rozmieszczeniu piszczatek, wprowadzając większą swobodę w ich układzie i kompozycji, obrazującą przerost formy nad treścią. Falujące fasady rokokowych prospektów pięły się w górę na kilka kondygnacji. W ich konstruowaniu budowniczowie posługiwali się często dodatkowymi efektami perspektywicznymi, takimi jak stosowanie kulisowej architektury czy wkomponowanie okien w elewacje prospektu. Dawało to zupełnie nowe, niespotykane wcześniej świetlne efekty plastyczne [il. 161]. W dekoracji pojawia się nowy motyw – *rocaille*, jako kompozycyjnie samodzielny element czy formy wazonów z fantazyjnymi przykrywkami, które były ustawiane na zwieńczeniach. Nadal występują tu elementy dekoracji, takie jak suchy akant spleciony z kwiatami czy putta grające na instrumentach, które mogą być wkomponowane w większe zespoły. Jak twierdzi E. Smulikowska, typ północnych prospektów w okresie rokoka charakteryzuje „większa zachowawczość i trzymanie

---

17 Tamże, s. 216.

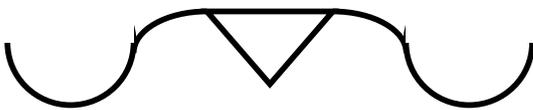
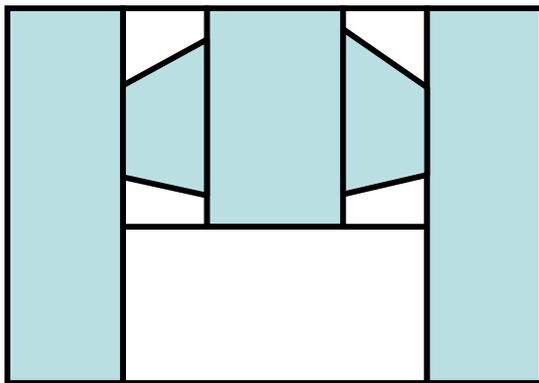


Il. 159. Prospekt z kościoła pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępczynie, powiat stargardzki, gmina Dolice, empora z XVI w.

Zdj. A. Rek-Lipczyńska

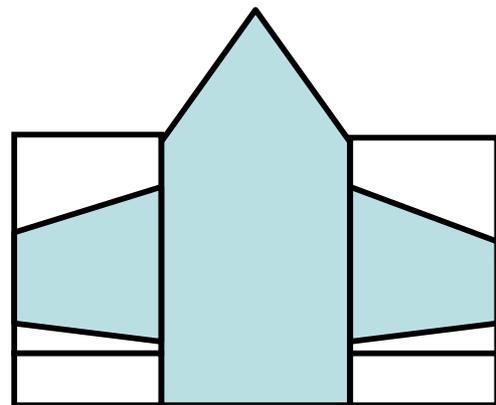


Il. 160. Stan prospektu w Krępczynie z 1970 r., przed konserwacją

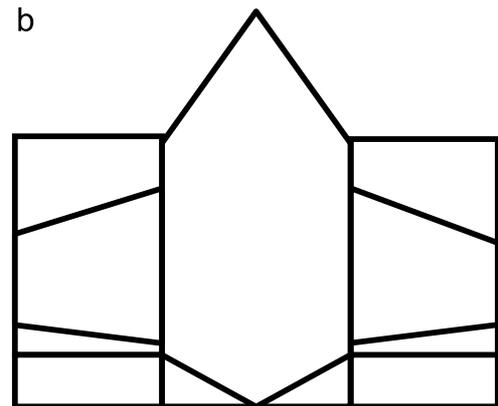


a

a,b,c) Typy prospektów rokokowych o rzucie wklęsło-wypukłym i trapezowymi płaszczyznami piszczalkowymi



b



c

Il. 161 a,b,c. Typy prospektów rokokowych o rzucie wklęsło-wypukłym i trapezowymi płaszczyznami piszczalkowymi

Oprac. A. Rek-Lipczyńska



Il. 162. Prospekt z kościoła w Wartin, 1720 r.

Rys. A. Rek-Lipczyńska

się tradycyjnych form wieżyczkowych, za to w przesadny nieraz sposób zwielokrotnionych lub właśnie uproszczonych”<sup>18</sup>.

Zgodnie z tymi zasadami późnobarokowy prospekt z kościoła pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępcowie (powiat stargardzki, gmina Dolice) reprezentuje formę obiektów z prowincji, w których cechy rokoko odzwierciedlają się głównie w dekoracji snycerskiej, choć można tu zauważyć nieco swobodniejsze kształtowanie rzutu poprzez wprowadzenie linii falistej [il. 157]. Wieże boczne zwieńczone zostały okazałymi formami *rocaille*, pojawiają się one również w części centralnej pod segmentem środkowym zwieńczonym z kolei głową putta.

Inny typ rokokowych prospektów o charakterze prowincjonalnym stanowią dwa przykłady obiektów z kościoła w Wartin z 1720 r. [il. 162] i wcześniejszy z 1745 r. znajdujący się w kościele w Felchow. Prospekty zbudowane zostały na linii wypukło-wklęsłej z wyraźnym wysunięciem bocznych skrajnych krawędzi ku przodowi. Architektura tych prospektów zyskała przez to specyficzną dla tego okresu dynamikę. Boczne człony prospektu wieńczą stylizowane wazony, zaś segment centralny często nadal wykorzystywany motyw niebiańskiej orkiestry w postaci muzykujących putt. Uszaki pozbawione zostały symetrii, a całość opla-

<sup>18</sup> Tamże, s. 216.



Il. 163. Falkenwalde, 1769/1770 r., Ernst Marx  
Rys. A. Rek-Lipczyńska



Il. 164. Wczesnoklasycystyczny prospekt z kościoła w Ringenwalde, 1760 r.  
Rys. A. Rek-Lipczyńska

ta motyw suchego akantu. Poszczególne segmenty prospektu oddzielone zostały kolumnkami.

W fazie przejściowej, pomiędzy stylem rokoko a klasycyzmem, w kształtowaniu prospektów zaznaczyła się tendencja do upraszczania układów piszczałek,

a także zaniku typowych jak dotąd elementów struktury (takich jak wieżyczki, belkowania czy fryzy) i nawrót do form znanych w okresie średniowiecza. Wpływy francuskie i włoskie zaznaczyły się przez spopularyzowanie form inspirowanych architekturą łuku tryumfalnego. Charakterystycznym przykładem z opisywanego terenu mogą być prospekty z kościołów w Falkenwalde (1769/1770) [il. 163] czy w Ringenwalde z 1760 r. [il. 164], które łączą w sobie cechy dekoracji rokoko z już klasycystyczną formą. Dla scharakteryzowania tego obiektu doskonale pasują słowa E. Smulikowskiej: „Dyskretna elegancja i spokojna w formie dekoracja, choć często o motywach rokokowych, potęguje jeszcze zazwyczaj wrażenie nie tyle klasycyzmu, ile raczej klasyczności obiektu”<sup>19</sup>.

#### **4.6. Powrót do płaszczyznowości w prospektach klasycystycznych**

Klasycyzm jest okresem, w którym zamyka się historyczna transformacja struktury architektonicznej prospektów. „W latach 1800-1830 dochodzi do ukształtowania się ostatniego ogniwa ewolucji prospektów (pomijając zjawiska awangardowe i eklektyczne) – do upowszechnienia się typu prospektu klasycystycznego i późnoklasycystycznego, reprezentowanego w czystej formie stosunkowo rzadko”<sup>20</sup>. Klasycystyczne prospekty przybierają formy architektonicznych łuków tryumfalnych, nawiązując do wzorców francuskich i włoskich w typie cesarstwa, a jednocześnie poprzez uproszczenie podziałów płaszczyzn piszczatkowych sięgają do tradycji XV-wiecznych prospektów gotyckich.

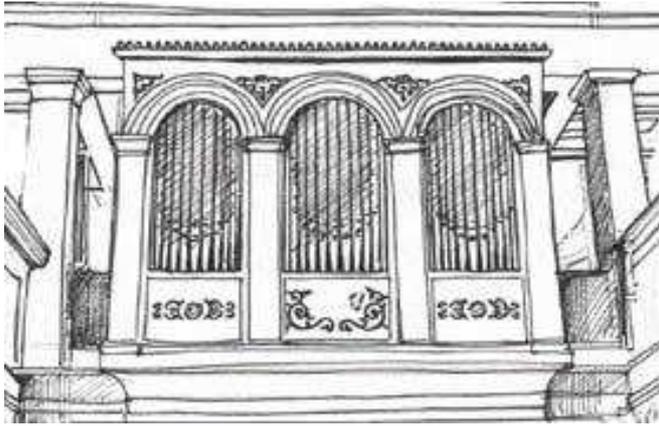
Cechy prospektów klasycystycznych:

- uspokojenie linii,
- nawrót do płaszczyznowości i uproszczonej formy bezwieżyczkowej,
- nawiązanie motywów dekoracyjnych do architektury łuku tryumfalnego poprzez zastosowanie typowych tympanonów, pilastrów czy balustrad,
- brak pozytywu.

---

19 Tamże, s. 219.

20 Tamże.



Il. 165. Prospekt z kościoła w Röpersdorf, 1800 r.  
Rys. A. Rek-Lipczyńska



Il. 166. Prospekt z kościoła w Röddelin,  
1820 r.  
Rys. A. Rek-Lipczyńska

Na terenie Pomorza Zachodniego zachowało się niewiele przykładów prospektów klasycystycznych. Kilka obiektów z tej epoki spotykamy w powiecie stargardzkim, a wśród nich najbardziej okazały pod względem dekoracji jest prospekt z kościoła pw. Matki Boskiej Pośredniczki Łask w Golinie [il. 167]. Reprezentuje on cechy typowe dla tego okresu, jest więc prospektem architektonicznym o kompozycji płaszczyznowej, zwieńczonym tympanonem. Fasada prospektu podzielona została pilastrami na trzy płaszczyzny z dekoracją malarską w postaci stylizowanych elementów roślinnych, takich jak wieńce laurowe ze wstęgami, elementów solarnych, czy symboli władzy w postaci korony umieszczonej w centralnej części prospektu na dolnej listwie tympanonu. W centralnej części wkomponowano szafkę gry zaakcentowaną elementem zwieńczenia w postaci łuku. Prospekt utrzymany jest w kolorystyce bieli i kontrastujących do niej intensywnych kolorów dekoracji malarskiej. Z podobnego okresu pochodzi klasycystyczny prospekt z kościoła klasztornego zakonu cysterek pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Marianowie (powiat stargardzki, gmina Marianowo).

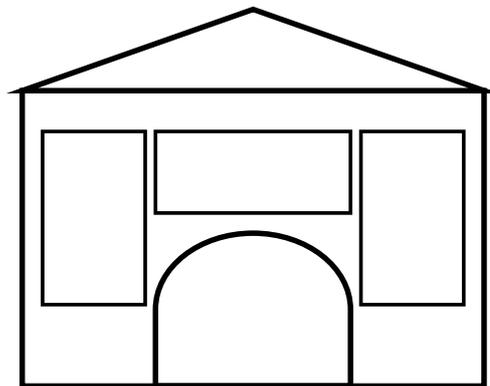
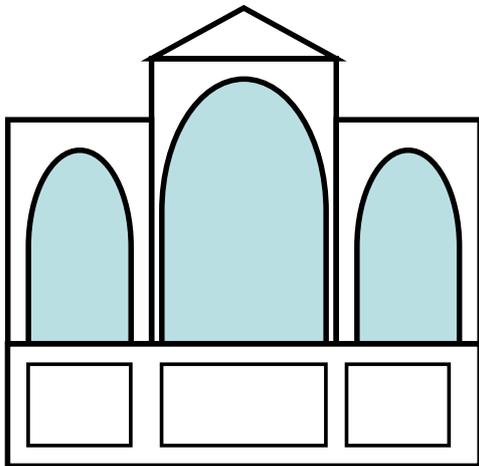
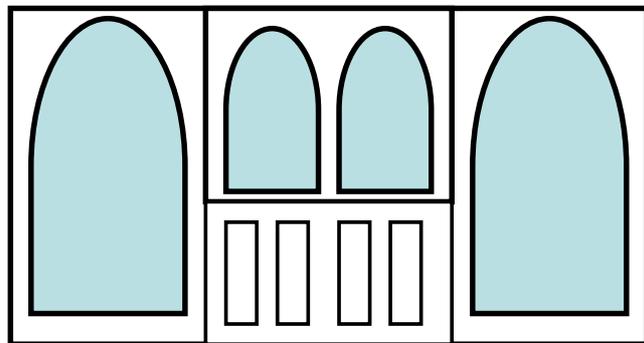
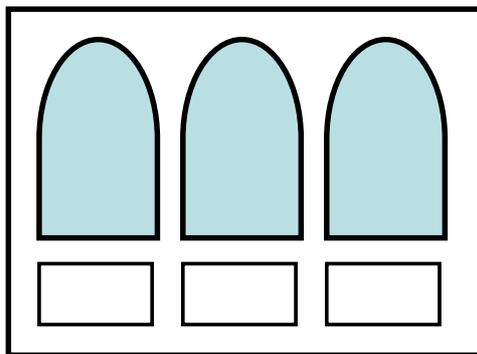
Inne są przykłady realizacji klasycystycznych prospektów z kościołów niemieckich. Ich formy przybierają wyraźny architektoniczny wyraz z oszczędną dekoracją malarską i delikatnymi formami snycerskich dekoracji najczęściej w postaci niewielkich rozet bądź elementów roślinnych, na co wskazują przykłady z kościołów w Röpersdorf, Röddelin czy Criewen [il. 165, 166, 168].



Il. 167. Prospekt w kościele w Golinie z 1820 r.  
Zdj. T. Kubiak



Il. 168. Prospekt w kościele w Criewen, 1880 r., Wilhelm  
Remler  
Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



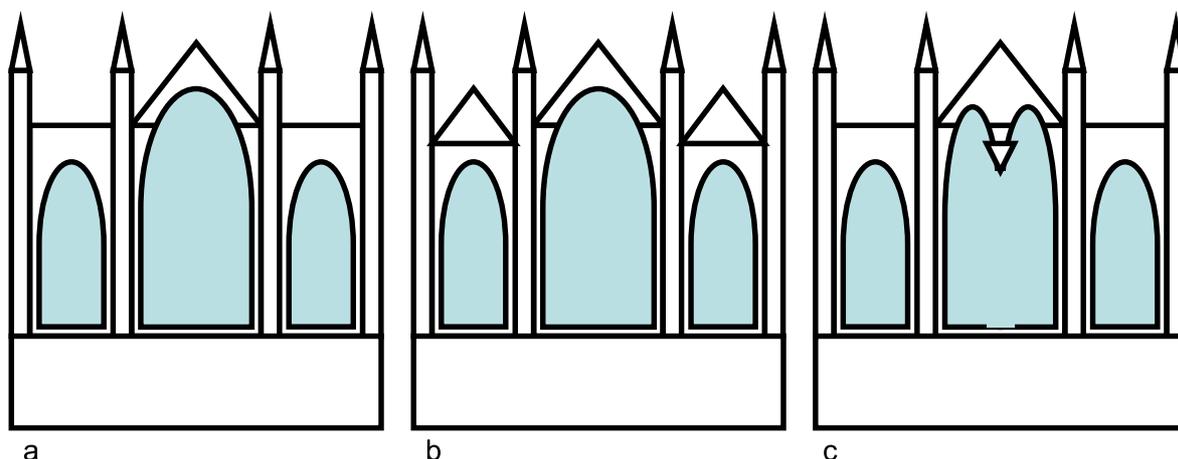
Il. 169. Struktury architektoniczne prospektów klasycystycznych, typy realizacji w wiejskich kościołach Pomorza  
Zachodniego  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

## 4.7. Zagadnienie pseudostylu

W połowie XIX w. nastąpił wyraźny zastój w budownictwie organowym praktycznie w całej Europie. Skutków takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w przemianach, jakie nastąpiły w strukturach rzemiosła organmistrzowskiego, będących reakcją na odbywającą się wówczas rewolucję przemysłową oraz na lokalne kryzysy gospodarcze i kulturalne. Rozwój tych technicznych możliwości wpłynął, niestety, negatywnie na stronę plastyczną i wartości estetyczne form kompozycyjnych prospektów, a ułatwienia techniki produkcyjnej skłoniły wykonawców do sięgania po ugruntowane szablony i powtarzalne motywy. Drastyczna regotyżacja przeprowadzona w połowie XIX w. związana z „oczyszczaniem” kościołów gotyckich z dzieł barokowych czy wcześniejszych przyczyniła się w znacznej mierze do uszczuplenia cennych zabytków na rzecz wprowadzenia neogotyckich zastępników. Wskutek tego mnożyły się formy historyzujące pozbawione ambicji nowatorskich rozwiązań, tzw. pseudostylowe czy neostylowe. Sięgano przy tym najczęściej do tradycji form gotyckich. „Naśladownictwo to urzeczywistnione w formie pseudostylowej, daleko odbiegającej od klasycznych wzorów, nie posiada większych wartości artystycznych. Likwidując wiele cennych instrumentów wraz z ich bogatą oprawą zewnętrzną pochodzącą z epoki renesansu i baroku, zaczęto budować organy, których strona frontalna szafy reprezentowała przeważnie neogotyck”<sup>21</sup>.

Najczęstsze realizacje neostylowe przybierające formy gotyckie to prospekty płaszczyznowe, trójdzielne, rzadziej bardziej rozczłonkowane, o wyróżnionej środkowej płaszczyźnie piszczatkowej czy zwieńczone szczytami z elementami, rozet, żabek lub kwiatonów. Przykładem może tu być neogotycki prospekt z 1900 r. w kościele w Waltershofen [il. 171]. Segment środkowy bywa rozczłonkowany dwudzielnie. Poszczególne segmenty oddzielone są architektonicznie za pomocą pilastrów bądź laskowań. W przypadku instrumentów lokowanych w głębi empory, płaszczyzny piszczatkowe prospektu umieszczano na wysokich płycinowych podbudowach, w których montowano centralnie szafkę gry. Takie wyniesienie dawało możliwość lepszej ekspozycji głównej części prospektu. Prospekty montowane w czole balustrady empory posiadały również podbudowę płycinową zachowującą podziały płaszczyznowe. Płyciny podbudowy w tego rodzaju prospek-

21 M. Dorawa, dz. cyt., s. 24.



Il. 170. Struktury architektoniczne prospektów neostylowych, trójosiowych z akcentowaną środkową płaszczyzną pisaćzałkową pojedynczą i zdwojoną, typy realizacji w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego  
Oprac. A. Rek-Lipczyńska

tach wykorzystywane były często do umieszczania na nich elementów dekoracji snycerskiej bądź malarskiej. Ponadto w prospektach neostylowych odzwierciedlają się również inne epoki stylowe, takie jak renesans, barok czy klasycyzm. W kompozycjach takich prospektów widoczne są formalne nawiązania do cech stylowych danej epoki. Odzwierciedlają się najczęściej poprzez stylizacje elementów detali, jak również w ogólnych zasadach kompozycyjnych typowych dla danego stylu. Są to z reguły realizacje o przerysowanych i nazbyt uwydatnionych cechach stylowych. Przykładami mogą być tu prospekty z kościołów w Grenz, Lychen czy Menkin [il. 172, 173, 174].



Il. 171. Neogotycki prospekt w kościele św. Piotra i Pawła w Waltershofen, 1900 r.

Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 172. Grenz, empora z 1711 r., prospekt z 1896 r.

Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 173. Lychen, neobarokowy prospekt autorstwa  
B. Gruneberga z 1906 r.  
Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 174. Menkin, neorenesansowy prospekt  
autorstwa B. Gruneberga z 1917 r.  
Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)

## 4.8. Współczesne stylizowane prospekty organowe w zabytkowych wnętrzach sakralnych

Współczesne prospekty stylizowane, czyli utrzymane w konwencji współczesnych neostylów, to rozwiązania kompozycyjnie bezpieczne w tym sensie, że ich dostosowanie do wnętrz historycznych budowane jest na zasadzie widocznych nawiązań stylowych, a i sam efekt końcowy zazwyczaj jest bardziej akceptowany dla szerszego środowiska. Dobrym przykładem może tu być prospekt autorstwa Karla Schuke z katedry St. Lamberti w Münster, Niemcy (1989-2006) [il. 175]. Ten monumentalny prospekt o wybitnie wertykalnym charakterze prospektów północnoeuropejskich doskonale wpisuje się w gotyckie wnętrza kościoła. Rozczłonkowane formy smukłych wieżyczek prospektowych o kątowym przekroju rosną ku środkowi, zaś poszczególne segmenty ukształtowane zostały w pozytywie przednim w kształcie ramion gwiazdy i spięte jako wspornik nad wejściem do kościoła, tworząc rodzaj negatywu gotyckiego sklepienia gwieździstego. Piszczatki ukształtowane zostały schodkowo, zaś połączone elementy kotar ze stylizowanym motywem roślinnym wypełniają wolne miejsca w płaszczyznach piszczałkowych. Prospekt ten również doskonale wkomponowuje się w przestrzeń kościoła, a poprzez swoją stonowaną kolorystykę nawiązuje do jasnego piaskowca, z którego

wykonane jest wewnątrz. Całość jest spójna kompozycyjnie i dobrze koresponduje z jasnym wertykalnym wnętrzem.

Kolejnym przykładem jest prospekt (pochodzący z podobnego okresu) autorstwa Michaela Beckera z kościoła św. Anny w Twistringen w Niemczech [il. 176]. Autor prospektu miał za zadanie wkomponować prospekt we wnętrze o sterylne białych ścianach, stąd zapewne dobór nietypowego materiału obudowy z metalowej blachy. Polerowane metalowe piszczałki prospektowe dostały tu oprawę niebiesko połyskującej blachy, przez co całość sprawia wrażenie niematerialnej lekkości. Trzy smukłe wieże prospektowe o przekroju koła wysunięte zostały przed płaszczyznę piszczałkową, podobnie jak w pozytywie przednim wkomponowanym w prostą, ażurową balustradę empory. Wspomniany prospekt pozbawiony jest dekoracji o charakterze ornamentalnym. Jediną jej namiastkę stanowią tu ostro wycięte kurtyny wieńczące wieżyczki.

Kolejny prospekt z kościoła w Altenberg w Niemczech nawiązuje w swojej formie do najwspanialszych osiągnięć budownictwa organowego [il. 177]. Jest to współczesna wersja barokowych organów typu północnoeuropejskiego. Prospekt ten, wyposażony zarówno w pozytyw przedni, jak i pozytyw górny, nawiązuje zasadniczą budową szafy organowej do wspaniałych tradycji budownictwa organowego tej części Europy. Masywne piszczałki tego prospektu zamknięte zostały w segmentowo narastające drewniane skrzynie szafy prospektowej, a wertyka-



Il. 175. Münster, St. Lamberti, Karl Schuke (1989-2006)  
Zdj. [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)



Il. 176. Wnętrze kościoła St. Anna w Twistringen z prospektem autorstwa Michaela Beckera, 1995 r.



Il. 177. Prospekt z kościoła w Altenberg, Niemcy

lizm prospektu dobrze osadza go w gotyckim wnętrzu tego kościoła. W obiekcie tym nie obserwuje się, co jest cenne, wielostylowości czy nawarstwień kompozycyjnych, które świadczyłyby o niskiej świadomości potrzeby dobrej kontynuacji tradycji. Akceptacja tradycji wyraża się tu w szacunku dla spójności stylistycznej formy.

Prospekt z kościoła w Marienfelde jest typowym przykładem realizacji, która w sposób dosłowny odnosi się do okresu renesansu [il. 178]. Prospekt ten realizuje w zasadzie wszystkie założenia stylowe tej epoki, takie jak: płaszczyzno-



Il. 178. Prospekt z kościoła w Marienfelde, 1994 r., budowniczy  
Frobenius & Sønner  
Zdj. [www.uckermark-kirchen.de](http://www.uckermark-kirchen.de)



Il. 179. Prospekt z kościoła w Bremen,  
Kulturkirche St. Stephani, 1964 r.,  
budowniczy Rudolf von Beckerath

wość, przewagę linii horyzontalnych w kompozycji podziałów, podział piszczatek pod względem wielkości i rozdysponowanie ich w poszczególnych płaszczyznach, pozytyw przedni umieszczony w balustradzie konstruowany jako bezpośrednie nawiązanie do mechanizmu głównego oraz bogactwo snycerki pokrywającej niekiedy całą szafę instrumentu. Widoczne nawiązania stylowe dotyczą zarówno ogólnej formy kompozycji, jak i poszczególnych elementów wystroju dekoracyjnego. Podobnie jest w przypadku prospektu z kościoła św. Benedyktynów w Blaeidenstadt w Niemczech [il. 180]. Inny przykład stanowi prospekt z kościoła w Detmold w Niemczech, w którym nawiązania do stylu są już zdecydowanie swobodniejsze [il.181].

Opisane powyżej prospekty stanowią przykłady rozwiązań realizacji w dużych miejskich kościołach. Zgoła odmienna sytuacja ma miejsce w mniejszych obiektach sakralnych z terenów wiejskich. W przypadku prospektów zrealizowanych w wiejskich kościołach, poza wzorcami zaczerpniętymi również z tradycji organmistrzostwa europejskiego, uwidacznia się w nich także lokalna tradycja sztuki ludowej. Ludowy charakter tych realizacji przejawia się przede wszystkim w ornamentyce i detalu wystroju prospektów. Mocne historyczne nawiązanie stylistyczne sięgają do różnych epok. Charakterystyczne jest też to, że nie występuje tu już zasada uporczywego nawiązywania do form gotyckich.



Il. 180. Prospekt w kościele św. Benedyktynów, Bleidenstadt, Niemcy  
Zdj. [www.evangelisch-bb.de](http://www.evangelisch-bb.de)



Il. 181. Prospekt z kościoła w Detmold, Niemcy  
Zdj. [www.meinhardo.wordpress.com](http://www.meinhardo.wordpress.com)

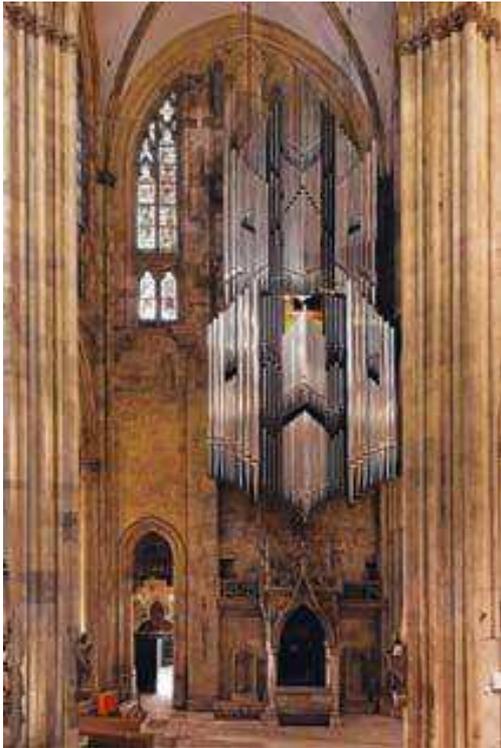
## 4.9. Współczesne formy otwartych prospektów organowych i możliwość wkomponowania ich w sakralne wnętrza historyczne

Odpowiednio zakomponowane współczesne prospekty mogą być z powodzeniem wpisywane w historyczne wnętrza kościołów, o czym świadczą różne udane realizacje. Zdaniem M. Dorawy: „Zewnętrzna struktura nowoczesnego prospektu organowego powinna być zharmonizowana z architekturą zabytkowego wnętrza: w średniowiecznym obiekcie sakralnym nowoczesny prospekt powinien swym układem piszczałek nawiązywać do tradycji gotyckich, jak to dostrzec można na przykładzie organów z katedry w Limoges”<sup>22</sup> [il. 183] czy kościoła St. Elisabeth w Marburgu [il. 184] bądź w katedrze w Ratzbonie [il. 182]. Warto tu podkreślić, że organy w Ratzbonie są największymi wiszącymi organami na świecie. Te ważące 37 ton organy podwieszono na czterech stalowych linach. Ten organowy prospekt w swojej formie realizuje podstawowe założenia kompozycyjne i ideowe panujące w epoce gotyku. Wizualna lekkość formy i jej wertykalizm doskonale wpisują się w gotyckie wnętrze ratzbońskiej katedry. W podobnym duchu – wcielenia prospektu w architekturę wnętrza, zrealizowany jest prospekt z francuskiej katedry w Limoges [il. 203]. Doskonale wyważone proporcje i układ kompozycyjny piszczałek prospektu sprawiają nieodparte wrażenie spójności z architekturą wnętrza katedry. W przykładzie tym realizuje się „idea zrośnięcia” formy późniejszej z tkanką historyczną.

Inne podejście do problematyki wkomponowania współczesnych form prospektów w historyczne wnętrza reprezentuje monumentalny prospekt z katedry w Marburgu [il. 184]. Prospekt ten jest znacznie swobodniejszą wersją nawiązań do form gotyckich. Autor tej realizacji wprowadza dodatkowo grę kolorystyczną. W podziałach kompozycyjnych prospektu ostre łuki, w jakie ukształtowano płaszczyzny piszczałkowe, zamknięte zostały kolorowymi listwami. Kolor pojawia się dodatkowo w podbudowie prospektu. Koncepcja ta przywodzi na myśl kompilację form gotyckich z ideą wprowadzenia koloru w formy architektoniczne, jaką realizował kierunek De Stijl. Kolor został zaangażowany do budowania formy również w przypadku prospektu z niemieckiego kościoła w Mauthausen

---

22 Tamże, s. 55.



Il. 202. Prospekt w katedrze w Ratzbonie  
Zdj. [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)



Il. 203. Prospekt w katedrze Saint Etienne  
w Limoges, Francja



Il. 204. Marburg, St. Elisabeth, Klais, 2006 r.  
Zdj. [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)



Il. 205. Prospekt w kościele w Mauthausen,  
Niemcy

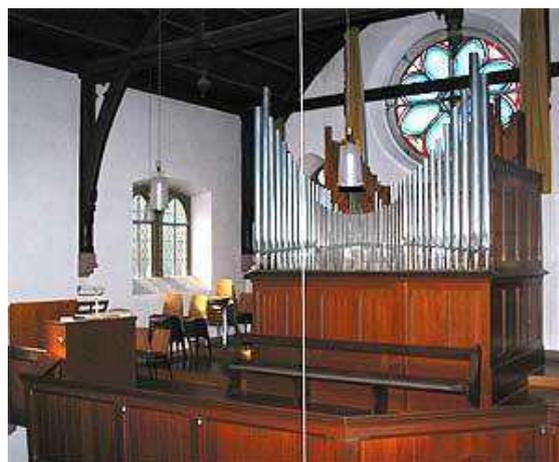
[il. 185]. Wspomniany prospekt poprzez swoją masywną formę nawiązuje do żeber konstrukcji stropu. Połączenie czerwieni ze stalowym odcieniem piszczatek mocno rozróżbia formę prospektu. Kolor czerwony, stanowiąc nawiązanie do tradycji polichromii, poprzez mocny kontrast podbija przestrzenne rozlokowanie piszczatek, które w płaszczyznach środkowych schodzą dość ostrym łukiem ku części centralnej, zaś w wieżach bocznych obierają kierunek przeciwny. Ten kompozycyjny zabieg zmiany kierunków lokowania według wielkości piszczatek wprowadza ciekawą grę formalną, która nawiązuje do gotyckiej konstrukcji łuków.

Współczesne, otwarte prospekty organowe znalazły swoje zastosowanie także w mniejszych kościołach lokowanych w ośrodkach wiejskich. Przykładów takich jest co prawda znacznie mniej, lecz również jak w miastach realizowane są z dbałością o formalne nawiązania stylistyczne do architektury wnętrza. Z reguły te realizacje, które charakteryzuje dbałość o formę, to kompozycje piszczatkowe, montowane na prostych drewnianych podbudowach, tak jak np. w wiejskim kościele w Tennenbronn w Niemczech [il. 186, 187]. W przypadku nowszej realizacji w kościele w Aue w Niemczech [il. 188] prospekt został zaprojektowany z myślą o spójności kompozycyjnej i formalnej z wnętrzem kościoła i z samą emporą muzyczną. Zdążają się jednak również realizacje będące wynikiem decyzji przypadkowych. Przykład złego rozwiązania stanowi prospekt zamontowany na emporze muzycznej w kościele w niemieckiej miejscowości w Bietikow [il. 189]. Jest to przykład niekorzystnej realizacji, w której obszerna empora muzyczna przytłacza swymi gabarytami zbyt mały instrument. Ponadto prospekt ten



Il. 186. Widok na emporę muzyczną w kościele w Tennenbronn, prospekt organowy z 1956 r.

Zdj. [www.dorfkirche.de](http://www.dorfkirche.de)



Il. 187. Szafa organowa w kościele w Tennenbronn



Il. 188 Prospekt w kościele Aue,  
Niemcy  
Zdj. [www.dorfkirche.de](http://www.dorfkirche.de)



Il. 189 Widok na empore muzyczną w kościele w Bietikow, Uckermark,  
Niemcy  
Zdj. [www.dorfkirche.de](http://www.dorfkirche.de)

jest wyrwany z kontekstu, niezwiązany ani pod względem stylistyki, ani formy zarówno z samą emporą, jak i z całym wnętrzem. Stanowi przypadkowy wtręt w przestrzeń tego wnętrza. Taki brak dbałości o różne aspekty projektowe należy jednak do rzadkości.

# V

## **Wybrane zagadnienia konserwacji i ochrony emporowych konstrukcji drewnianych oraz prospektów organowych dotyczące diagnozowania przyczyn i czynników degradujących zabytkowy materiał drewniany**

### **5.1. Wprowadzenie**

Znakomita większość opisywanych w tej rozprawie przykładów konstrukcji empor muzycznych wraz z prospektami organowymi w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego to konstrukcje drewniane. Drewno jest również głównym budulcem prospektów i szaf organowych oraz wszelkich elementów dekoracyjnych pokrywających te szafy. Stąd decyzja opracowania aneksu, który poświęcony został zagadnieniom ochrony i konserwacji drewna i snycerskich elementów drewnianych oraz drewnu polichromowanemu.

Zagadnienia podejmowane w niniejszej rozprawie dotyczą głównie aspektów konstrukcji empor muzycznych i zewnętrznego wystroju instrumentu organowego, czyli wszystkich elementów, które tworzą wyraz plastyczny ustroju, jakim jest empora wraz z prospektem. Pominięte tu zostały zagadnienia budowy we-

wewnętrznej samego instrumentu, która stanowi odrębne zagadnienie znaczące dla historii muzyki. Niemniej rozwój instrumentu, który dokonywał się na przestrzeni wieków, poprzez stałe udoskonalanie jego aspektów technicznych, dyktował również postępujące zmiany dotyczące zewnętrznej struktury organów. Proces ten został zobrazowany przeze mnie w rozdziałach III i IV niniejszej dysertacji. W przypadku, gdy mamy do czynienia z szeroko pojmowanymi dobrami kultury o znaczeniu historycznym i artystycznym, ewentualne straty wynikające z działania czynnika szkodliwego bywają trudne do oszacowania. Upowszechnianie więc wiedzy mającej na celu świadome dbanie o dorobek wielu pokoleń wydaje się tu zasadny.

Analiza elementów kształtujących architektoniczne wnętrza świątyni, a także jej charakteru poprzez ukształtowanie empor muzycznych oraz prospektów organowych stanowiących cel moich dociekań, dotyka różnych sfer ludzkich doświadczeń, począwszy od doznań religijnych, intelektualnych-poznawczych, a skończywszy na estetycznych czy artystycznych. Ponieważ dotyczy elementów historycznych, zabytkowych uznałam za zasadne poruszenie w swojej rozprawie podstawowych zagadnień z dziedziny konserwacji.

## **5.2. Ochrona i konserwacja konstrukcji emporowych i prospektów organowych jako części stolarki kościelnej**

Drewniane elementy wyposażenia kościołów, zarówno te konstrukcyjne, użytkowe, jak i dekoracyjne, określane ogólnie mianem stolarki kościelnej, a w szczególności te bezpośrednio związane liturgią, tzn. ołtarze, ambony czy prospekty organowe, stanowiły przedmiot wszechstronnych zainteresowań, począwszy od tych najbardziej duchowych związanych ze źródłem religijnych przeżyć po te naukowe, badawcze i poznawcze. Wśród elementów wyposażenia wnętrz kościołów, prospekty organowe, podobnie jak ołtarze wyróżniające się ozdobną formą, zawierające elementy symboliczne, stanowią element szczególny. Religijny wymiar dotyczący przeznaczenia wystroju kościelnego jest jakby z natury oczywisty, ponieważ jest to jego główny cel istnienia i podstawowe zadanie. Natomiast pozareligijny wymiar zainteresowania elementami wyposażenia wnętrz sakralnych nie zawsze był czymś naturalnym. Wystarczy cofnąć się w czasie o ok. 200

lat, aby ujrzeć zgoła odmienny stan rzeczy. Istotne zdania w tej kwestii przytacza Janusz Krawczyk w tekście referatu pt. *Zabytkowa stolarka kościelna jako przedmiot prac badawczych i konserwatorskich*. „Przynależność dzieł stolarki kościelnej do różnych sfer ludzkiego doświadczenia pozostaje po dziś dzień źródłem głębokich różnic w ocenie ich wartości, a w konsekwencji także różnic w podejściu do tych elementów zabytkowego wystroju i wyposażenia, które noszą ślady zniszczeń. Ubytek wcześniejszych wartości dekoracyjnych lub użytkowych, tak trudny do zaakceptowania z punktu widzenia sprawowanego kultu religijnego, nabiera zupełnie innych znaczeń w poznawczej perspektywie historyka i konserwatora. Troska osób duchownych o odpowiedni wystrój i wyposażenie świątyni zostaje skonfrontowana z dążeniem do zachowania autentyczności zabytków w tej świątyni zgromadzonych. Tradycyjnym sposobom napraw i renowacji przeciwstawia się metody weryfikowane i oceniane na podstawie procedur wywodzących się ze świata nauki”<sup>1</sup>.

Elementy wystroju kościołów nabierały zatem z czasem nowego wymiaru, gdyż jako dzieła rąk ludzkich stanowiły świadectwo o czasach minionych. Te nowe kryteria postrzegania nie zyskały rzecz jasna od razu szerokiego grona zwolenników. Takie przejawy konserwatorskiej troski, jak pisze dalej Janusz Krawczyk, jeszcze w XIX w. budziły nie tylko zdziwienie, ale często nawet sprzeciw wśród samych wiernych i także wśród duchownych. Rozwój myśli i praktyki konserwatorskiej popartej wieloma wspianiatymi, przełomowymi dziełami i działaniami poszerzonymi w wieku XX o nowe aspekty problematyki społeczno-gospodarczej, ujawniające istotne znaczenie kontekstu kulturowego w ramach relacji zabytku z jego otoczeniem, sprzyjał refleksji nad procesem kształtowania tożsamości człowieka współczesnego.

### **5.3. Główne przyczyny zniszczeń**

Wiadomo, że przy budowie tego skomplikowanego instrumentu, jakim niewątpliwie są organy, pracowało grono specjalistów z różnych dziedzin. Obok or-

---

1 J. Krawczyk, *Zabytkowa stolarka kościelna jako przedmiot prac badawczych i konserwatorskich. Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 9.

ganmistrza odpowiedzialnego za konstruowanie mechaniki i zespołu brzmienia swe zadania realizowali również stolarze, rzeźbiarze, malarze czy złotnicy odpowiedzialni za wyraz plastyczny prospektu organowego i elementów konstrukcyjnych oraz dekoracyjnych empory muzycznej. Ten wytwór interdyscyplinarnych umiejętności wymaga zatem nowoczesnego podejścia współczesnej konserwacji zabytków, która wykorzystuje również, jak pisze J. Ważny, „zintegrowaną wiedzę biologiczno-techniczną i estetyczno-artystyczną. Wymaga szerokiej współpracy specjalistów różnych dyscyplin: biologii, chemii, fizyki, technologii i sztuki”<sup>2</sup>.

Organy wraz z emporą muzyczną stanowią spójny układ konstrukcyjny, który jest wytworem wielostronnego zespołu możliwości twórczych człowieka, co stanowi szczególną wartość<sup>3</sup>. Wspomniana złożoność konstrukcyjna przekłada się w pewnej mierze na różnorodność zastosowanych technik zdobniczych. Stosowana tu jednorodność materiałowa jest natomiast pewnego rodzaju ułatwieniem w diagnozowaniu przyczyn i przewidywaniu skutków ewentualnej degradacji. Jak wspomniałam powyżej, drewno stanowi 80% budulca instrumentu organowego i praktycznie 100% budulca analizowanych przykładów empor muzycznych. Podstawowe zagrożenia i przyczyny zniszczeń są zatem takie same, jak w przypadku pozostałych elementów drewnianego wyposażenia kościołów.

Drewno z całym repertuarem walorów technicznych, technologicznych i estetycznych posiada niestety również podatność na działanie licznych czynników natury organicznej i nieorganicznej, które ujawniają się w pewnych określonych warunkach wilgotnościowo-termicznych. Wynikiem tego trwałość użytego materiału staje się ograniczona. „Drewno jako materiał organiczny podlega nieuchronnym procesom przyrodniczym w tym starzeniu materii (zmianom fizykochemicznym) pod wpływem środowiska nieożywionego oraz zasiedlaniu przez różne organizmy istniejące na Ziemi o wiele dłużej niż człowiek. Mamy przy tym do czynienia z sukcesją, czyli zasiedlaniem drewna przez kolejne grupy organizmów. Zachodzi ona wraz z upływem czasu i zmianami zachodzącymi zarówno w samym drewnie, jak i w otaczającym je środowisku”<sup>4</sup>. Pewne procesy na szczęście można jednak spowolnić lub wyeliminować, należy bowiem pamiętać, iż w tym

---

2 J. Ważny, W. Kurpik, *Konserwacja drewna zabytkowego w Polsce*, „Nauka” 2005, nr 1, s. 101.

3 Por: M. Dorawa, *Organy. Konstrukcja, ochrona i konserwacja*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1971, s. 56.

4 A. Krajewski, P. Witowski, *Ochrona drewna surowca o materiał*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2005, s. 18.

specyficznym przypadku budowy i wyposażania obiektu o szczególnym znaczeniu, jakim jest kościół, brały udział często profesjonalne warsztaty ciesielskie, które od średniowiecza używały odpowiedniego rodzaju drewna z dojrzałą twardzielą i usuniętym białym. Dawało to wyśmienite rezultaty w zapobieganiu pojawiania się owadów destruujących ten materiał. Zatem na tych terenach, gdzie kościoły wyposażane były przez profesjonalnie działające zakłady, działanie destrukcyjnego czynnika biotycznego w postaci owadów było skutecznie już na wstępie eliminowane.

## 5.4. Wpływ biotycznych czynników degradacji drewna

Czynniki degradujące drewno zabytkowe eksponowane we wnętrzach zebrane zostały i sklasyfikowane przez autorkę w tabeli 1 i 2, na podstawie badań J. Ważnego. Zagrożenia degradacyjne biotyczne i abiotyczne zebrane zostały w pierwszej kolumnie tabeli 1, ukazując warunki ekspozycji pod dachem bez wpływu czynników atmosferycznych, ale narażonych na działanie mikroklimatu wewnętrznego. Pełna znajomość czynników powodujących degradację drewna, występujących poprzednio, współcześnie lub zagrażających w przyszłości stanowi podstawę do wszelkich działań związanych z konserwacją materiału, jak i jego późniejszą ekspozycją. Rozpoznanie czynników lub ich domniemanie pozwala na odpowiednie dobranie właściwych środków i metod postępowania konserwatorskiego, a w późniejszym etapie na ustalenie odpowiedniej formy i warunków ekspozycji obiektów po konserwacji.

Poprawne rozpoznanie czynników degradacyjnych zależy jest od rozpoznania symptomów towarzyszących ich oddziaływaniu. Tabele 1 i 2 **[str. 199 i 201]** systematyzują symptomy działania czynników degradacyjnych. W tabelach użyto czterostopniowej skali oceny zagrożenia degradacyjnego i występowania jego symptomów.

Na podstawie poniższych zestawień, które stanowią wynik badań nad zagrożeniami degradującymi drewno konstrukcyjne zastosowane we wnętrzach historycznych, można stwierdzić, iż najbardziej szkodliwe spośród czynników biologicznych są grzyby domowe i owady. Szczególnie niebezpieczny jest powodowany przez „podstawczaki” klasyczny rozkład drewna, który charakteryzuje się

silną i głęboką zmianą struktur materiału, a w ślad za tym zmniejszeniem wszystkich parametrów wytrzymałościowych drewna. W ramach klasycznego rozkładu drewna wyróżnia się rozkład brunatny i rozkład biały drewna, a barwa rozłożonego drewna odzwierciedlona jest przez nazwę typu rozkładu. W rozkładzie brunatnym dochodzi do zniszczenia przez grzyby przede wszystkim celulozy – głównego składnika drewna, natomiast w rozkładzie białym dochodzi do równomiernego niszczenia wszystkich składników drewna. Optymalne warunki procesu rozkładu to wilgotność 40-55%, a więc to wilgoć we wnętrzach architektonicznych jest podstawową przyczyną rozwoju grzybów na elementach drewnianych.

W zasadzie wilgotność powyżej 18% jest już sprzyjająca zagnieżdżaniu się zarodników grzybów znajdujących się w powietrzu. Tak pisze o tym fakcie J. Ważny: „Niemalą rolę w porażaniu drewnianych obiektów zabytkowych pełnią grzyby – pleśnie (*Ascomycotina* i *Deuteromycotina*). Charakteryzują się one w zasadzie powierzchniowym porastaniem obiektów, wpływając przede wszystkim na ich walory estetyczne. W warunkach wysokiej wilgotności powodować one mogą także rozkład biochemiczny tkanki drzewnej, tzw. szary lub pleśniowy”<sup>5</sup>.

Kolejnym poważnym czynnikiem degradacyjnym drewna ekspozowanego we wnętrzach są owady. Wśród owadów niszczących wyrobione drewno wyróżnia się najczęściej spuszczela i kołatka domowego atakującego drewno powietrznosuche i kołatka upartego niszczącego zawilgocone i zagrzybione drewno. „Najgroźniejszymi szkodnikami drewna powietrznosuchego, będącego tworzywem konstrukcji i innych wyrobów, są spuszczel pospolity i kołatek domowy. Jediną pewną ochroną przed owadami z tej grupy pozostaje stosowanie wyłącznie drewna dojrzałej twardzieli (co praktycznie na szerszą skalę jest niemożliwe) oraz chemiczna ochrona drewna za pomocą odpowiednich preparatów stosowanych w prawidłowy sposób”<sup>6</sup>.

Historycznie stosowano różne metody zabezpieczania materiału przed działalnością owadów, np. poprzez nakładanie powłok w postaci farby olejnej czy zabezpieczanie otworów okiennych siatkami o bardzo małych oczkach, co skutecznie utrudniało dostęp do drewna dla samic spuszczela. Już sam dobór materiału, jak wspomniałam powyżej i jego obróbka poprzez ciosanie stanowiły też dobry rodzaj zabezpieczenia. W przypadku drewna zabytkowego możemy w zasadzie

---

5 J. Ważny, W. Kurpik, dz.cyt., s. 108.

6 A. Krajewski, P. Witowski, dz. cyt., s. 143.

mówić głównie o sposobach zwalczania, czyli dezynsekcji, zaś jeżeli chodzi o zabiegi profilaktyczne, dotyczyć one mogą nowego materiału wprowadzanego w historyczną, drewnianą tkanekę w postaci różnego rodzaju uzupełnień.

Tabela 1

Biotyczne czynniki degradacji drewna zabytkowego eksponowanego we wnętrzach.

Zmiany w drewnie i stopień zagrożenia degradacyjnego

Rodzaj czynnika	Zagrożenie degradacyjne – klasyfikacja etiologiczna	Zmiany w drewnie i zagrożenie degradacyjne – klasyfikacja symptomatologiczna						
		kolor	skład chemiczny	mikro-struktura	makro-struktura	gęstość	właściwości fizyczne	wytrzymałość
Bakterie								
Bakterie właściwe ( <i>Eubacteriales</i> )	+	++	+	++	+	+	+	+
Glony								
Zielenice	+	+++	–	+	–	+	+	–
Grzyby								
Sprzężniaki ( <i>Zygomycotina</i> )	+	+++	++	+++	+++	++	+++	++
Workowce ( <i>Ascomycotina</i> )	+++	+++	++	+++	+++	++	+++	++
Podstawczaki ( <i>Basidiomycotina</i> )	+++	+++	+++	+++	+++	+++	+++	+++
Grzyby niedoskonałe ( <i>Deuteromycotina</i> )	+++	+++	++	+++	+++	++	+++	++
Owady								
Chrząższe ( <i>Koleoptera</i> )	+++	–	+	+	+++	++	+++	+++
Termity ( <i>Isoptera</i> )	+++	–	+	+	+++	++	+++	+++
Inne organizmy zwierzęce								
Roztocza ( <i>Acaroidea</i> )	+	–	+	+	–	+	+	–

Zagrożenie degradacyjne:

– nie występuje, + słabe występowanie, ++ średnie występowanie, +++ silne występowanie

Oprac. A. Rek-Lipczyńska na podstawie tabel klasyfikacji etiologicznej i symptomatologicznej abiotycznych i biotycznych czynników degradacji drewna zabytkowego J. Ważnego z 2004 r.

## **5.5. Wpływ abiotycznych czynników degradacji drewna i metody wzmacniania struktury drewna**

Drewno jako materiał biologiczny podlega wpływowi licznych czynników degradacji biologicznej. Jako także materiał konstrukcyjny ulega równolegle czynnikom degradacji pozabiologicznej wynikającym ze sposobów jego eksploatacji. Czynniki abiotyczne mogące wpływać na degradację drewna to wszystkie te czynniki, które swoje źródło mają w środowisku nieożywionym i nie wywodzą się z biologicznych cech materiału, jakim jest drewno. Degradującego wpływu tych czynników nie należy lekceważyć. Wszelkie obciążenia statyczne, dynamiczne czy okresowe będące wynikiem eksploatacji konstrukcji drewnianych rozłożone w czasie, w sposób oczywisty mogą mieć działanie degradujące na materiał, jakim jest drewno. Ponadto wpływ niektórych czynników abiotycznych, chociażby zmiennej wilgotności, może tworzyć dogodne warunki do zaistnienia działania czynników biotycznych, takich jak np. grzyby czy owady. Konstrukcje drewniane, zarówno te zewnętrzne, jak i te wyeksponowane we wnętrzach, narażone są na działanie abiotycznych czynników chemicznym, fizyko-chemicznym, fizyko-mechanicznym, które zostały przedstawione w tabeli 2.

Najbardziej szkodliwym wśród zagrażających drewnu czynników abiotycznych jest ogień. Ogień niesie ze sobą zagrożenie całkowitej degradacji materiału ze zmianami nieodwracalnej destrukcji w relatywnie krótkim czasie. Jest to czynnik, przed którym trudno zabezpieczyć zabytkowy obiekt, szczególnie w przypadku konstrukcji wewnętrznych – o cechach dekoracyjnych z licznymi powłokami malarskimi, często łatwopalnymi. Jedynym dającym dobre rezultaty sposobem prewencji, niezależnie od sprawnej instalacji odgromowej i elektrycznej, jest monitoring obiektu, sprawny system alarmowy i nowoczesne technologie systemu gaszenia pożaru.

Stale opracowywane są szczegółowe zalecenia dotyczące ochrony przeciwpożarowej w drewnianych obiektach zabytkowych. Poniżej podaję przykład zaleceń opracowanych przez specjalne służby ochrony zabytków drewnianych, według Lubuskiego Konserwatora Zabytków. Są to:

- zlecenie specjalistycznego nadzoru z zakresu bezpieczeństwa pożarowego nad zabytkowymi obiektami sakralnymi dla przygotowanych zawodowo, doświadczonych i jednocześnie uprawnionych osób,

Tabela 2

Abiotyczne czynniki degradacji drewna zabytkowego ekspozowanego we wnętrzach.

Zmiany w drewnie i stopień zagrożenia degradacyjnego

Rodzaj czynnika	Zagrożenie degradacyjne – klasyfikacja etiologiczna	Zmiany w drewnie i zagrożenie degradacyjne – klasyfikacja symptomatologiczna						
		kolor	skład chemiczny	mikro-struktura	makro-struktura	gęstość	właściwości fizyczne	wytrzymałość
Czynniki chemiczne								
Kwasy	+	+	+++	+++	+++	+++	+++	+++
Zasady	+	+	+++	+++	+++	+++	+++	+++
Sole	+	+	+	+	+	+	+	+
Czynniki fizyczno-chemiczne								
Radiacja nuklearna	+	+	+	+	+	+	+	+
Radiacja termiczna	++	++	++	+	+	+	+	+
Ogień	+++	+++	+++	+++	+++	+++	+++	+++
Czynniki fizyczno-mechaniczne								
Niskie temperatury	+	–	–	++	++	+	++	++
Zmienna wilgotność	+	+	–	++	+	+	+	–
Obciążenia statyczne	++	–	–	+	+	–	–	+
Obciążenia okresowe	++	–	–	+	+	–	–	+
Obciążenia dynamiczne	++	–	–	+	+	–	–	+
Ścieranie	++	+	–	+	+	–	+	+

Zagrożenie degradacyjne:

– nie występuje, + słabe występowanie, ++ średnie występowanie, +++ silne występowanie

Oprac. A. Rek-Lipczyńska na podstawie tabel klasyfikacji etiologicznej i symptomatologicznej abiotycznych i biotycznych czynników degradacji drewna zabytkowego J. Ważnego z 2004 r.

- rzetelne przeszkolenie administratorów obiektów zabytkowych w tej dziedzinie,
- opracowanie i wdrożenie w życie wymaganych dokumentacji (między innymi instrukcji bezpieczeństwa pożarowego zawierających w szczególności zasady prowadzenia prac pożarowo niebezpiecznych),
- prowadzenie szczególnego nadzoru i wydawanie zezwoleń na prowadzenie prac pożarowo niebezpiecznych podczas remontów w świątyniach,
- wyposażenie obiektów w sprawny technicznie sprzęt gaśniczy,

- prowadzenie impregnacji elementów palnych środkami ogniochronnymi,
- zakładanie instalacji wykrywania pożarów i instalacji gaśniczych,
- terminowe badanie sprawności instalacji elektrycznych i odgromowych przez uprawnionych specjalistów<sup>7</sup>.

Obecnie wśród systemów gaśniczych dużym zaufaniem cieszy się nowoczesny stały mgłowy system gaśniczy typu FOG, opracowany przez mgr inż. Józefa Seweryna wraz ze współpracownikami z firmy Supo-Cerber, który został zamontowany w wielu drewnianych kościołach zabytkowych na terenie Podhala. System ten oparty został na środku gaszącym, jakim jest mgła wodna, którą uznano za najskuteczniejszy środek w gaszeniu budynków drewnianych. Zaletą jest fakt, że woda w postaci mgły zwiększa swoją objętość nawet ponad 1500 razy, dlatego potrzeba jej mniej, a to oznacza, że zbiorniki do jej przechowywania mogą być mniejsze. Ponadto ma takie zalety, jak: szybkie schładzanie palącego się materiału, ograniczenie dostępu tlenu do źródła ognia, redukcja ilości produktów spalania – w tym dymu. System FOG jest ponadto systemem autonomicznym, który nie potrzebuje prądu jako źródła energii. Może być montowany we wnętrzach zabytkowych, gdyż jest to system dyskretny, pozwalający na ukrycie niewielkich dysz mgłowych. Wpływ takich czynników abiotycznych, jak obciążenia statyczne, dynamiczne i okresowe na drewniane konstrukcje zabytkowe, objawia się zazwyczaj w postaci licznych odkształceń, deformacji i przemieszczeń elementów konstrukcyjnych. Obecnie w praktyce konserwatorskiej odchodzi się od tzw. „prostowania” w sytuacjach, w których nie zachodzi taka absolutna konieczność. Wszelkie zabytkowe elementy konstrukcyjne powinny podlegać fachowej ocenie stateczności, nośności i ugięć poszczególnych elementów wraz z oceną stanu węzłów. Ocena taka jest kluczowa dla prawidłowego doboru metod wzmocnienia i napraw tych konstrukcji, jak wskazuje na to prof. Jerzy Jasieńko<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Za: zalecenia opracowane przez Lubuskiego Konserwatora Zabytków.

<sup>8</sup> J. Jasieńko, *Połączenia klejowe i inżynierskie w naprawie, konserwacji i wzmocnieniu zabytkowych konstrukcji drewnianych*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003.

## 5.6. Szkodliwy wpływ wilgoci i sposoby zabezpieczania przed jej działaniem

W obrębie moich zainteresowań związanych z tematyką niniejszej rozprawy znalazł się typ kościoła małego, zwłaszcza kamiennego, który posiada co prawda zdolność buforowania klimatu zewnętrznego, ale w znacznej mierze klimat ten jest destabilizowany przez wiernych. Jak wspomniałam powyżej, kluczowe znaczenie dla rozwoju biotycznych czynników degradujących drewno ma klimat we wnętrzu architektonicznym. „Klimat wnętrza kościoła jest kształtowany przez klimat zewnętrzny, ale w sposób ściśle zależny od kubatury, rodzaju użytego materiału budowlanego, wielkości okien, nasłonecznienia lub ocienienia budowli, ilości wyposażenia oraz od stopnia zawilgocenia budowli”<sup>9</sup>.

Każdy z typów kościołów ma swój charakterystyczny klimat wnętrza. Wysokie amplitudy temperatur, które podczas niedzielnych mszy dochodzą do 15°C, są powodem kondensacji. „Występowanie kondensacji oznacza katastrofę dla wnętrza kościoła, rozwój grzybów pleśniowych, intensywny rozwój owadów niszczących drewno, drastyczne przyspieszenie procesów destrukcji całego wyposażenia”<sup>10</sup>.

Wilgotność drewna i otoczenia stanowi jeden z najważniejszych czynników w rozwoju grzybów i życiu owadów, zaś zmiany w wilgotności są przyczyną kurczenia i pęknięcia elementów drewnianych. Zaleca się zatem w małych kamiennych kościołach szybkie nagrzewanie i podtrzymywanie podwyższonej temperatury tylko w czasie trwania nabożeństwa. Troska o instrument organowy powinna mieć naturalnie wpływ na intensywność ogrzewania kościoła, szczególnie jeżeli kościół wyposażony jest w organy historyczne. Instrumenty te najlepiej znoszą wilgotność względną powietrza wynoszącą 60-70% i możliwie jej niewielkie wahania. Zaleca się utrzymywanie średniej temperatury na poziomie 6-8°C w dni powszednie, zaś w święta powolne nagrzewanie wnętrza najlepiej wilgotnym powietrzem do temperatury 12°C. Ważne jest przy tym, aby temperatura wzrastała powoli, co zapewni w miarę równomierny rozkład w całym wnętrzu kościoła, ponieważ organy lokowane są zazwyczaj na pewnej wysokości. Istotne znaczenie ma tu także zapewnienie odpowiedniej cyrkulacji powietrza we wnętrzu, co też

---

9 P. Kozakiewicz, M. Matejek, *Klimat a drewno zabytkowe*, Warszawa, Wydawnictwo SGGW, 2006, s. 63.

10 Tamże, s. 64.

znacząco hamuje rozwój grzybów. Dobór odpowiednich rozwiązań technicznych zapewniających poprawną wentylację obiektu zmniejszy poziom zagrożenia degradującym wpływem czynników biotycznych w postaci grzybów.

Powodem zawilgocenia wnętrza kościołów bywa również często zły stan zadaszenia, co jest druzgocące w skutkach, szczególnie jeżeli chodzi o drewniane elementy konstrukcji wewnętrznych czy wyposażenia. Powyższy przykład z kościoła w Rarwinie ukazuje wyraźną, zaawansowaną degradację tkanki drewna powstałą na skutek wysokiego zawilgocenia całego obiektu [il. 190]. Powodem takiego stanu była nieszczelność w poszyciu dachowym i liczne błędy popełnione w jego naprawach. Skutkiem tego zdewastowane zostały nie tylko stałe zamakające ściany kościoła, ale także wszystkie drewniane elementy jego wyposażenia, w tym także konstrukcja empory muzycznej i jej renesansowy parapet. Obecnie kościół w Rarwinie jest poddany pracom remontowym i działaniom mającym na celu jego osuszenie, a zdewastowane elementy wyposażenia oddawane są kolejno pod opiekę konserwatorską. Przypadki tak radykalnych zaniedbań na szczęście nie należą do zbyt częstych.

Empora muzyczna usytuowana jest najczęściej na zachodniej ścianie kościoła. Jej konstrukcja zespolona jest z reguły z co najmniej jedną ścianą obiektu, a bywa, że ze wszystkimi trzema ścianami, pomiędzy którymi jest wbudowana. Zatem poziome belki konstrukcyjne empory zakotwiczone są w przynajmniej jednej ze ścian. Jest to bardzo powszechna metoda konstrukcyjna. Ponadto kontakt ze



Il. 190. Widoczne zniszczenia spowodowane wpływem wilgoci na emporze w kościele w Rarwinie, XVII w.  
Zdj. A. Rek-Lipczyńska

ścianami mają inne elementy konstrukcji, takie jak słupy przyścienne czy elementy konstrukcji, parapetu empory. Szczególnie narażone na zawilgocenie są końcówki belek zakotwionych w ścianach zachodnich i północnych. W miejscach oparcia belki w ścianie czy styku słupa ze ścianą z reguły brak jest odpowiedniej izolacji przeciwwilgociowej. Są to zatem miejsca newralgiczne, najczęściej ulegające uszkodzeniom, a przez to poważnie naruszające statykę całej konstrukcji. Diagnozując konstrukcję empory, należy zatem w pierwszej kolejności wziąć pod uwagę stan miejsc styku belek ze ścianami. Porażenie grzybami czy owadami rozwija się zazwyczaj, promieniując od miejsc największego zawilgocenia materiału, jednak największym uszkodzeniom ulegają najczęściej końcówki belek z bezpośredniego kontaktu ze ścianą. Dlatego najwięcej metod wzmocnienia i napraw konstrukcji zostało opracowanych właśnie dla tych części konstrukcji.

## **5.7. Metody diagnozowania, zabezpieczania i konserwacji konstrukcji drewnianych**

Działania, które mają na celu eliminację czynników biokorozji drewna, jako głównego budulca wewnątrz obiektów zabytkowych, podzielić można na działania profilaktyczne i działania zwalczające. „Efekty wszystkich szkodliwych zjawisk staramy się maksymalnie opóźnić i zminimalizować przez różnego rodzaju zabiegi ochronne, ale nie zmienia to faktu, że nie jesteśmy w stanie nadać drewnu trwałości granitu. Ochrona drewna jest więc przeciwstawianiem się naturalnym procesom przyrodniczym przez wywoływanie odmiennych zjawisk, często odbiegających od normalnie występujących w przyrodzie”<sup>11</sup>.

W ramach profilaktyki znajdują się wszelkie czynności zapewniające prawidłową eksploatację, jakiej też służy w przypadku obiektów architektonicznych zapewnienie odpowiedniego reżimu termiczno-wilgotnościowego eliminującego zawilgocenie obiektu. Zwalczanie biokorozji drewna odbywa się metodami chemicznymi, fizycznymi bądź biologicznymi. Proces eliminacji musi być zespolony z działaniami profilaktycznymi. W innym przypadku nie daje trwałych rezultatów.

---

11 A. Krajewski, P. Witowski, dz. cyt., s. 18.

## 5.8. Współczesne metody diagnozowania czynników degradacji drewna

„Diagnostyka, czyli oznaczanie (rozpoznawanie) czynników etiologicznych (sprawczych) degradacji drewna zabytkowego, jest dziedziną trudną, ale nieodrodną dla zaprojektowania właściwego postępowania konserwatorskiego. Dokładne rozpoznanie rodzajów i gatunków występujących organizmów degradujących wymaga odpowiedniego przygotowania biologicznego i często stosowania specyficznych metod badawczych: makroskopowych, mikroskopowych i fizjologiczno-hodowlanych. Zastosowanie do tego celu znajdują klasyczne klucze diagnostyczne: bakteriologiczne, mykologiczne i entomologiczne. Opracowano jednak szereg metod możliwych do zastosowania dla doraźnych potrzeb techniczno-konserwatorskich”<sup>12</sup>. Ponadto istnieje wiele czynników wpływających na właściwości techniczne zabytkowego drewna konstrukcyjnego zwanych abiotycznymi, tj:

- zwiększenie obciążeń eksploatacyjnych wynikających ze zmian sposobu użytkowania,
- nieoszacowanie zjawisk opóźnionych,
- nieoszacowanie czasu eksploatacji konstrukcji,
- nieodpowiedzialnego działania człowieka<sup>13</sup>.

Prawidłowe rozpoznanie symptomów zmian zachodzących w porażonym drewnie jest bardzo ważne. Metoda obserwacji wzrokowej, która jest w zasadzie niewystarczająca dla scharakteryzowania czynnika degradacyjnego, diagnozy przyczyn i skutków oraz doboru metod konserwatorskich, daje nam bardzo ogólny obraz stanu badanego obiektu. Dopiero na podstawie precyzyjnych badań można dobrać odpowiednią metodę zabezpieczania i konserwacji. „Prawidłowa analiza, której powinny być poddawane historyczne obiekty drewniane w zakresie technicznym, powinna zawierać przede wszystkim:

- ocenę jakości (wytrzymałości, gęstości) samego drewna, elementów,
- ocenę wilgotności drewna,

---

12 J. Ważny, W. Kurpik, dz. cyt., s. 109.

13 J. Jasieńko, dz. cyt., s. 14.

- ocenę stanu poszczególnych elementów konstrukcyjnych oraz połączeń (spękania, odkształcenia – zwłaszcza w obszarze połączeń),
- ocenę stanu stabilności całej konstrukcji (przemieszczania, stateczności)
- ocenę nośności poszczególnych elementów konstrukcyjnych oraz połączeń,
- ocenę mykologiczną,
- przybliżoną ocenę wieku i rodzaju drewna,
- ocenę trwałości”<sup>14</sup>.

W tabelach 1 i 2 przedstawianych powyżej zostały usystematyzowane podstawowe symptomy zmian, jakie zachodzą w porażonym drewnie. Pod uwagę wzięto tutaj takie wskaźniki, jak: kolor, skład chemiczny, mikrostruktura, makrostruktura, gęstość, właściwości fizyczne i wytrzymałościowe. W szczególności w przypadku diagnozowania drewna zabytkowego niejednokrotnie zachodzi potrzeba dokładnych ilościowych zmian, jakie powstały w drewnie na skutek działania czynnika degradacyjnego.

Decyzja o interwencji w tkankę zabytkową w celu zdiagnozowania zmian należy do trudnych i odpowiedzialnych problemów stojących przed konserwatorem dzieł sztuki. Wykrywanie i ustalanie wielkości zmian to detekcja. Można ją przeprowadzać poprzez stosowanie metod niszczących bądź nieniszczących drewno. Dotychczas jednak najbardziej popularne były metody niszczące, polegające na wierceniu i ocenie dopiero tak pozyskanego materiału. Jednak metodą najprostszą i nieinwazyjną jest nakłuwanie przy pomocy urządzenia o nazwie *Pilodyn* – stalowej igły zaopatrzonej w odpowiednią skalę.

Stopień degradacji tkanki drewna określa się na podstawie głębokości wchodzenia igły w drewno przy użyciu jednolitego nacisku. Na podstawie nakłuć można sporządzić diagram degradacji. Metoda ta należy do metod klasycznych. Natomiast najbardziej zawansowaną metodą oceniającą jakość badanego materiału jest technika wykorzystująca oporność wiertła igłowego w urządzeniu zwanym rezystografem. Metoda ta jest metodą quasi-nieinwazyjną pozwalającą wykryć do 50% więcej wad drewna niż jest to możliwe przy użyciu metody wzrokowej i prostych urządzeń mechanicznych.

---

14 Tamże, s. 270.

Współcześnie konserwator posiada w swym arsenale wiele urządzeń wykorzystujących fale elektromagnetyczne i dźwiękowe, pozwalające na przeprowadzenie diagnostyki metodami nieniszczącymi i bezstykowymi. Należą do nich:

- rentgenografia i tomografia komputerowa,
- termowizja,
- sonografia.

Największe osiągnięcia odnotowuje dotychczas technika rentgenowska i tomografia komputerowa. Metody te pozwalają na bardzo dokładne wnikanie w strukturę dzieła sztuki. Dzięki nim otrzymuje się dokładne dane o miejscach żerowania owadów i skali zniszczeń wewnętrznych. Wymienione metody posiadają swoje ograniczenia w postaci możliwych do zbadania gabarytów badanych obiektów, które zależne są od wielkości sprzętu badawczego. Metody te dotyczą badania raczej niewielkich gabarytowo dzieł bądź fragmentów materiałów. Do wad tych metod należy też szkodliwy wpływ promieniowania jonizującego, który powoduje zmiany chemiczne i fizyczne w prześwietlanym materiale.

Do badań na dużych powierzchniach, czyli w obiektach architektonicznych, szerokie zastosowanie znalazła metoda termowizyjna. Metoda ta stosowana jest do wykrywania przemurowań oraz poszukiwania malowideł pod zewnętrzną warstwą tynku. Metoda termowizyjna pasywna i aktywna umożliwia penetrację warstw przypowierzchniowych. Specjalne znaczenie mają tu termogramy, które dostarczają dodatkowych informacji, przez co mogą być wykorzystywane przy interpretacji dzieła sztuki. Kamera termowizyjna może być stosowana również do datowania fragmentów zabytków<sup>15</sup>.

Prowadzone są równolegle badania nad zastosowaniem techniki termowizyjnej do analizy przemalowań na elementach drewnianych. Pozytywne rezultaty badań techniką termowizyjną uzyskano jedynie przy sprawdzaniu elementów pokrytych farbą olejną, na której znajduje się warstwa farby akrylowej.

Podobnie jak w przypadku badań termowizyjnych możliwe są badania przy wykorzystaniu akustycznej fali zewnętrznej dostarczonej do badanego obiektu lub wykorzystujących dźwięki o skali głosowej pochodzącej z wnętrza obiektu, np. generowanej przez larwę żerującego owada. Zaletą tej metody jest możliwość

---

15 Za: J. Perkowski, B. Więcek, *Wykorzystanie technik termowizyjnych i radiacyjnych w badaniach i konserwacji dzieł sztuki*, Politechnika Łódzka, Łódź

przeprowadzenia badań w miejscu ekspozycji obiektu bez konieczności transportu do laboratorium. Na podstawie badań jakości drewna prowadzonych metodą emisji akustycznej odczytać można np. stopień spękania drewna czy też obliczyć zależność wytrzymałości materiału od stopnia spękania drewna. Badania tego typu są naturalnie bardzo przydatne w diagnostyce i prognozowaniu zniszczeń obiektów drewnianych, natomiast stosunkowo niewielkie zastosowanie tej techniki w badaniach konserwatorskich wynika głównie z kwestii finansowych.

Przy doborze różnego rodzaju środków konserwujących i impregnatów do impregnacji strukturalnej oraz przy wyborze techniki wzmacniania konstrukcyjnego ważnym problemem jest ocena wilgotności elementów drewnianych. Ocena wilgotności jest równie ważna także przy ocenie nowego drewna, które służy jako uzupełnienie konserwowanej tkanki<sup>16</sup>. Ocena wilgotności drewna może być również przeprowadzona metodami klasycznymi, czyli inwazyjnymi, oraz metodami bezstykowymi za pomocą promieniowania mikrofalowego bądź metodą radiologiczną.

Ważne jest też poznanie wieku konserwowanego drewna, co ułatwia prawidłowy dobór drewna do uzupełnień. Powinno być ono w podobnym wieku jak elementy poddawane konserwacji. Na obecnym etapie rozwoju dziedziny datowania obiektów zabytkowych nauka dysponuje dwiema metodami takiego datowania, a mianowicie: dendrochronologią i metodami izotopowymi polegającymi na datowaniu radiowęglowym. „Dendrochronologia jest gałęzią dendrologii, a skupia się na badaniu wieku drewna przy pomocy analizy słoju rocznych próbki i porównaniu z chronologią dla danego regionu. Natomiast badania izotopowe umożliwiają datowanie wieku próbki, określając datę ścięcia drewna, co naturalnie nie musi i z reguły nie oznacza daty budowy”<sup>17</sup>.

Ponieważ do prawidłowego badania dendrochronologicznego potrzebny jest plaster drewna o grubości 4-5 cm, który można dostarczyć w postaci całych zrzyneków bądź wywierców, istotny jest wybór miejsca pobrania takiej próbki. Istnieje wiele zasad wyboru odpowiedniego miejsca w konstrukcji obiektu, wprowadzających określone zalecenia, takie jak to, że:

- należy wybrać miejsce z zachowanym słojem podkorowym,

---

16 J. Jasieńko, dz. cyt., s. 273.

17 Tamże.

- należy wybrać miejsce z wystarczającą liczbą przyrostów rocznych i zdrowym drewnem,
- należy omijać pęknięcia belki,
- należy omijać sęki oraz zwoje,
- należy omijać miejsca, w których mogą znajdować się gwoździe,
- należy unikać miejsc obciążonych statycznie.

Na podstawie powyższych wymagań widać wyraźnie, że samo pobranie odpowiedniej próbki do badania stanowi już utrudnienie i niesie pewne ryzyko. Wybór metody niszczącej przy prowadzeniu koniecznych badań musi być zatem zawsze odpowiednio uzasadniony, a ewentualne korzyści płynące z planowanych badań muszą przeważać nad ewentualnymi stratami, jakie można poczynić, pobierając próbkę.

## **5.9. Współczesne metody konserwacji drewnianych obiektów zabytkowych**

Likwidacja czynników degradacyjnych atakujących tkankę drewna, takich jak: grzyby, owady i bakterie, może być przeprowadzana za pomocą różnych metod, tj: chemicznych, fizycznych czy też fizyko-chemicznych. Najbardziej rozpowszechnione są metody chemiczne stosowane zewnętrznie, jak i wgłębnie poprzez nasycanie. Ich podstawową zaletą jest z całą pewnością łatwość stosowania i stosunkowo małe koszty. Są to jednak metody o ograniczonej skuteczności i wysokiej toksyczności dla otoczenia.

Do współczesnych metod zasługujących na uwagę należą z pewnością techniki radiacyjne wzmacniające strukturalnie drewno, takie jak:

- radiacyjna dezynfekcja,
- radiacyjna konsolidacja.

Techniki te mają zastosowanie głównie przy obiektach muzealnych bądź dziełach o takich gabarytach, które umożliwiają demontaż i transport do komory radiacyjnej, jak np. rzeźby lub demontowane elementy snycerki. Przykładem dużej komory radiacyjnej jest wybudowana w podziemiach muzeum Bochemia w Rožtokach koło Pragi komora o gabarytach 4,5 x 4,5 x 3,6 m. Promieniowanie

gamma w takiej komorze jest zdolne penetrować obiekt na głębokość 1 m i powyżej. Metoda ta daje dobre rezultaty w niszczeniu szkodników, nie zabezpiecza jednak przed ponownym ich zagnieżdżeniem. Dlatego konieczna jest również chemiczna impregnacja zabezpieczająca. Lepsze rezultaty daje konsolidacja tych dwóch metod w postaci metody radiacyjno-chemicznej poprzez równoczesne inicjowanie polimeryzacji monomerem, przy konserwacji dostarczonego elementu.

Radiacyjna konsolidacja (nie znalazła jak dotąd zastosowania w Polsce) jest metodą polegającą na przekształceniu materiału monomerów bądź żywic syntetycznych, którymi wcześniej nasącza się obiekt poddany działaniom konserwatorskim, w stałą masę cechującą się odpowiednimi parametrami wytrzymałości. Chodzi tu docelowo o utrwalenie struktury obiektu nowym wypełnieniem, zapewniając zabezpieczenie przed dalszą destrukcją. Jest to proces składający się z dwóch etapów:

1. Nasączenie monomerem bądź żywicami.
2. Radiacyjne utwardzanie.

Po procesie utwardzania otrzymuje się materiał o zwiększonej wytrzymałości mechanicznej, który jest odporny na insekty. Dodatkowo materiał otrzymuje nowe specyficzne cechy, np. niepalność, odporność na wodę itp. Metoda ta pozwala na zabezpieczenie obiektu przed całkowitym zniszczeniem przy maksymalnym zachowaniu cech wyjściowych materiału. Od lat 60. XX w. obserwuje się rosnące zainteresowanie zastosowaniem żywic syntetycznych jako materiałem konstrukcyjnym służącym do wzmacniania konstrukcji budowlanych. W swoich badaniach dotyczących połączeń klejowych i inżynierskich w naprawie, konserwacji i wzmacnianiu zabytkowych konstrukcji drewnianych profesor Jerzy Jasieńko wylicza cztery zasadnicze kierunki, które określają technologie oparte na zastosowaniu żywic syntetycznych:

1. Impregnacje powierzchniowe, mające na celu zabezpieczenie konstrukcji przed szkodnikami biologicznymi, zawilgoceniem i podniesienie jej trwałości.
2. Impregnacje wgłębne, mające na celu wzmocnienie strukturalne materiału elementu konstrukcji, zwiększenie sztywności i nośności (lub przywrócenie pierwotnych cech mechanicznych).

3. Iniekcje spękań, zarysowań, uzupełnienia przekrojów elementów konstrukcji.
4. Stosowanie kompozycji żywicznych jako spoin łączących element wzmacniany z elementem wzmacniającym.

Trzeba tu zauważyć, że zastosowanie szerokiej gamy żywic i techniki klejenia powoli staje się uznanym sposobem w konserwacji i wzmacnianiu konstrukcji drewnianych<sup>18</sup>.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że wszelkie konwencjonalne metody napraw zabytkowych konstrukcji drewnianych mają najczęściej zastosowanie w konstrukcjach, w których elementy konstrukcyjne podlegające takim naprawom są elementami niewyeksponowanymi.

W przypadku konstrukcji empor muzycznych w większości przypadków konstrukcja nośna jest częścią nieosłoniętą. W mniejszym bądź większym stopniu stanowi część całego ustroju o wartościach historycznych, a często też artystycznych. W praktyce spotyka się jednak takie działania na elementach widocznych, co stanowi zapewne rozwiązanie pozwalające na zachowanie spójności materiałowej i alternatywę dla wymiany materiału na nowy.

---

18 Za: J. Jasieńko, dz. cyt., s. 14.

# VI

## Wnioski końcowe i podsumowanie

### 6.1. Wnioski końcowe

Z przeprowadzonych analiz i badań terenowych mających na celu określenie znaczenia empory muzycznej (wraz z prospektem organowym) w kształtowaniu wnętrza wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego wynika, że:

- a) empora muzyczna jest istotnym komponentem przestrzeni wnętrza większości wiejskich kościołów na terenie Pomorza Zachodniego;
- b) empora muzyczna jest integralnym składnikiem przestrzeni wnętrza wiejskich kościołów na terenie Pomorza Zachodniego, ugruntowanym wielowiekową tradycją komponowania przestrzeni wnętrza sakralnych;
- c) empora muzyczna wraz z prospektem organowym stanowi bardzo ważny akcent kompozycyjny przestrzeni wnętrza wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego;
- d) empora muzyczna usytuowana najczęściej na ścianie zachodniej wraz z prospektem organowym tworzy kompozycyjną przeciwwagę dla wschodniej przestrzeni ołtarzowej, a różnorodność sposobów ukształtowania zarówno empory, jak i prospektu wzbogaca w sposób znaczący rozróżnienie przestrzeni wnętrza wiejskich kościołów;
- e) rosnąca powszechność muzyki kościelnej związanej z liturgią oraz bogate tradycje muzyczne i wysoki poziom kultury muzycznej na tym terenie przyczyniły się do wpisania instrumentu organowego w obowiązkowy

program świątyni miejskiej, a od XVI w. również wiejskich kościołów parafialnych;

- f) parapety empor, w tym również empor muzycznych, spełniały ważną rolę edukacyjną, służąc jako miejsca prezentacji najważniejszych prawd wiary w scenach malarskich i dekoracjach rzeźbiarskich;
- g) symboliczny, wertykalny podział przestrzeni wnętrza sakralnego i idea wywyższenia, którą wypełnia empora, realizuje się w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego poprzez wbudowywane w nie konstrukcje emporowe: empory muzyczne i empory patronackie;
- h) różnorodność rozwiązań kompozycyjnych i konstrukcyjnych empor muzycznych i prospektów organowych wzbogaca architekturę wnętrza sakralnych wiejskich kościołów tego regionu i stanowi o ich szczególnej specyfice;
- i) charakter wnętrza wiejskich kościołów badanego terenu jest uwarunkowany wieloma czynnikami, w tym również istnieniem w nich empory muzycznej wraz z prospektem organowym;
- j) w kształtowaniu architektury wnętrza wiejskich kościołów tego regionu czerpano najlepsze wzorce z historycznych i ówczesnych nurtów obowiązujących w architekturze i sztuce sakralnej, nadając im jednocześnie charakter lokalny wynikający z możliwości warsztatowych.

Wszystkie powyższe spostrzeżenia wynikają z rozważań zawartych w niniejszej rozprawie i dowodzą postawionej na początku rozprawy tezy, że charakter większości wnętrza sakralnych wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego jest integralnie związany ze sposobem kształtowania empor muzycznych i prospektów organowych. Jest także zależny od różnorodności ich rozwiązań architektonicznych.

## **6.2. Podsumowanie**

Wydzielanie przestrzeni, jej organizacja oraz różnicowanie pod względem jakościowym jest aktem sakralizacji, którego człowiek dokonuje od zarania swojej historii. Budowanie granicy w celu zatrzymania złych mocy ustala jednocześnie podział przestrzeni na wewnętrzną – bezpieczną, znaną, i zewnętrzną – nie-

pewną. Podział przestrzeni wnętrza sakralnego przeniesiony wprost z podziałów innych przestrzeni ludzkiego bytowania odbywa się dwukierunkowo: horyzontalnie i wertykalnie. Horyzontalny podział struktury przestrzeni wewnętrznej określała odległość miejsca w świątyni od sanktuarium. Podział wertykalny dotyczył w większym stopniu sfery duchowej i symbolicznej. Ten podział przestrzeni na dwie strefy, to jest: na „górze” – miejsce bytowania Boga, miejsce bezpieczne i uświęcone, i na „dół” – pojmowany jako królestwo złych mocy – miejsce ze wszech miar niebezpieczne.

Ów wertykalny podział przestrzeni wnętrza sakralnego realizuje się również w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego poprzez funkcjonowanie w tych przestrzeniach empor muzycznych i patronackich. Ten podział przestrzeni wnętrza początkowo występował w postaci wywyższenia sanktuarium na emporze zachodniej i wprowadzenia miejsc uprzywilejowanych dla patronów kościoła na emporach patronackich, w późniejszych wiekach wywyższenia instrumentu organowego i chóru śpiewaków.

Empora zachodnia – szczególna strefa przestrzeni wnętrza kościoła, tak chętnie i powszechnie wprowadzana w wiejskich kościołach Pomorza Zachodniego – historycznie posiadała wiele funkcji, którym była przeznaczona. Wśród nich wyłaniają się dwa główne nurty, a mianowicie: w okresie przedromańskim, w którym empora spełniała funkcje kultowe związane ze względami liturgicznymi, i w okresie romańskim oraz późniejszym, gdzie empora również spełniała funkcje muzyczne. Dwubiegunowość wnętrza kościoła, wyznaczona przez oś, która rozciągała się pomiędzy ołtarzem wschodnim i sanktuarium zachodnim na emporze zachodniej, była realizowana do XIII wieku. Liturgia sprawowana na emporze westwerku miała charakter triumfalny. Stosowanie na niej najczęściej ołtarzy Zbawiciela bądź św. Michała Archanioła odnosiło się do uwypuklenia cech władczych, królewskich. Liturgia związana z kultem triumfu Salwatora znalazła swoje miejsce w masywie zachodnim, gdzie odbywały się misteria związane ze świętowaniem Zmartwychwstania Pańskiego. Z czasem zagubiło się praktykowanie na emporach owego kultu Zbawiciela, a jako ślad po nim pozostał kult aniołów, który był realizowany w masywach zachodnich już w czasach karolińskich, podobnie jak śpiew liturgiczny. Przykładem tego zjawiska może być kościół w Centuli, gdzie trybuny śpiewacze przyległy do głównego ambulatorium (sanktuarium). Były to miejsca przeznaczone dla chłopięcych chórów śpiewaczych,

z których wyłoniła się tradycja nazwana *chori angelorum*, kontynuowana przez emporę transeptu np. w kościele św. Michała w Hildesheim.

Echa tych przemian i procesów widoczne są wyraźnie również w architekturze wewnątrz mniejszych kościołów, jakimi są wiejskie kościoły Pomorza Zachodniego.

Redukcja znaczenia chóru zachodniego była wynikiem odejścia od wystawnej liturgii procesyjnej. Nie pociągnęło to jednak za sobą całkowitej rezygnacji z budowania empor na zachodniej ścianie kościoła. Przestrzeń ta znalazła nowe zastosowania będące po części wynikiem utrwalonej tradycji związanej z ideą wywyższenia empor, przez którą mogły realizować się różne funkcje reprezentacyjne. Od XIV w., również w kościołach Pomorza Zachodniego na emporze zachodniej swoje miejsce znalazł i ukonstytuował instrument organowy.

Bogate tradycje związane z muzyką i śpiewem liturgicznym oraz wysoki poziom kultury muzycznej sprawił, że od XVI w. instrument organowy został wpisany w obowiązkowy program wyposażania również świątyń znajdujących się na terenach wiejskich. W kształtowaniu zewnętrznej kompozycji, najbardziej wyeksponowanej części obudowy organów, jaką stanowi prospekt, w pierwszych wiekach jego funkcjonowania w kościele widzimy motywy zaczerpnięte wprost z kompozycji nastaw ołtarzowych. Zanika zatem znaczeniowa dwubiegunowość wnętrza kościoła. Pojawia się natomiast symetria kompozycyjna wnętrza sakralnego, w której dwa elementy, takie jak ołtarz i prospekt organowy, usytuowane naprzeciw siebie, kształtują charakter przestrzeni tego wnętrza.

Moment wprowadzenia do liturgii zachodniej instrumentu organowego zawoocował późniejszą wspaniałą historią ewolucji formy prospektu organowego. Zespolecie instrumentu z konstrukcją empory poprzez kompozycyjne zestawienie parapetu empory z prospektem organowym dało niebywały rezultat w postaci wykrystalizowania się formy „budowli w budowli”. Relacja, jaka zachodzi pomiędzy wnętrzem sakralnym a emporą muzyczną, zbudowana jest na wielu zależnościach kompozycyjnych i formalnych. Architektoniczna oprawa prospektów charakterystyczna szczególnie dla okresu gotyku i renesansu oraz jej powrót w formach do klasycyzmu wiążą mocno architekturę wnętrza z architekturą obiektu poprzez operowanie pokrewnymi elementami detalu czy zastosowanie określonych proporcji.

Empora muzyczna wraz z prospektem organowym z racji swoich gabarytów oraz atrakcyjności rozwiązań konstrukcyjnych i dekoracyjnych, jak również treści zawartych niejednokrotnie w malarstwie parapetów empor, stanowi istotny akcent przestrzeni wewnątrz wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego. Te często mocno rozbudowane układy konstrukcyjne, wzbogacone bogatą oprawą dekoracyjną, są silnym kompozycyjnym akcentem w przestrzeni wnętrza sakralnego. Różnorodność ukształtowania układów konstrukcyjno-przestrzennych, jakimi są empory muzyczne wraz z prospektami organowymi w wiejskich kościołach na Pomorzu Zachodnim, wynika zarówno z wielowiekowych transformacji, którym ulegało wnętrze sakralne, jak i z ewolucji elementów kształtujących to wnętrze. W wyniku tego procesu wyłonił się pełen wachlarz form konstrukcyjnych, elementów dekoracyjnych, licznych nawiązań kompozycyjnych i stylistycznych do architektury obiektu sakralnego, bez których dzisiaj trudno wyobrazić sobie układ wnętrza wiejskich kościołów Pomorza Zachodniego.



## **Aneks**

# **Autorskie karty opisowe wybranych renesansowych i barokowych empor muzycznych i prospektów organowych z terenu Pomorza Zachodniego**

Kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Chtopowie

Kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Dominikowie

Kościół filialny pw. św. Mateusza Apostoła w Gardnie

Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Królowej Polski w Golenicach

Kościół filialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Górnowie

Kościół parafialny Matki Boskiej Królowej Polski w Grzmiącej

Kościół filialny pw. św. Barbary w Gudowie

Kościół parafialny Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Jarszewie

Kościół parafialny Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Jaroszewie — polichromie na parapecie  
empory

Kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki w Karnicach — empora muzyczna

Kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki w Karnicach — prospekt organowy

Kościół parafialny św. Kazimierza w Kietpinie

Kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Kierzkowie

Kościół parafialny Przemienienia Pańskiego w Kolinie

Kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki w Korytowie

Kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępcowie

Kościół parafialny pw. św. Piotra i Pawła w Krosinie  
Kościół filialny Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Mechowie  
Kościół parafialny pw. św. Józefa w Mieszewie  
Kościół filialny Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny w Nowielinie  
Kościół parafialny pw. Przemienienia Pańskiego w Odargowie  
Kościół parafialny św. Katarzyny, Dziewicy i Męczennicy w Ostrym Bardzie  
Kościół parafialny pw. Podwyższenia Św. Krzyża w Ostrowcu  
Kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Pęzinie  
Kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła w Poczerninie  
Kościół parafialny Matki Boskiej Królowej Polski w Przelewicach  
Kościół filialny pw. Św. Trójcy w Rakowie  
Kościół parafialny w Rarwinie  
Kościół parafialny pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie – empora muzyczna  
Kościół parafialny pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie – prospekt organowy  
Kościół filialny pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach – empora muzyczna  
Kościół filialny pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach – prospekt organowy  
Kościół parafialny pw. Św. Trójcy w Rydzewie  
Kościół filialny św. Józefa w Wierzbnie  
Kościół filialny Matki Boskiej Różańcowej w Witkowie  
Kościół parafialny pw. Trójcy Świętej w Wysiedlu  
Kościół parafialny Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych w Żelewie  
Kościół parafialny Przemienienia Pańskiego w Żukowie  
Kościół filialny pw. Świętej Rodziny w Zwierzynku

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

### EMPORA MUZYCZNA

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Chłopowie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym wielobocznym z wysuniętym centralnie nadwieszonym balkonem. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na czterech kolumnach zwieńczonych stylizowanymi głowicami, wyrastających z wysokiej, profilowanej bazy. Balustrada empory płycinowa. Płyciny prostokątne. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. Na emporze ustawione centralnie XIX-wieczne organy z neobarokowym prospektem.

Cała empora wraz prospektem i szafą organową oczyszczona z przelakowania i przelakierowana lakierem bezbarwnym.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Po czynnościach konserwatorskich; zdjęcie powłok malarskich, zabezpieczenie powierzchniowe drewna.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Dominikowie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na czterech słupach balustrada płycinowa o podziale arkadowym. Arkady przedzielone kanelowanymi pilastrami. W dolnej partii parapetu empory biegnie ornamentowy pas z ornamentem okuciowym. W arkadach płyciny z malowidłami ukazującymi sceny biblijne. Malarstwo na płycinach o charakterze naiwnym. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. Na emporze ustawione centralnie XIX-wieczne organy z klasycystycznym prospektem. Boczne emporzy zrosnięte pierwotnie z emporą muzyczną zostały w latach 60. XX w. usunięte. Ich fragmenty składowane są w kościele, w prezbiterium.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Częściowo wtórnie przemalowana farbą olejną na kolor brązowy – na podstawie relikwów po emporach bocznych można wnioskować, że oryginalna kolorystyka empory utrzymana była w jasnych tonacjach.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, spójną chronologicznie z pozostałymi elementami wyposażenia kościoła. Pożądane jest przywrócenie stanu pierwotnego, w którym przy ścianach długich kościoła biegnęły emporzy boczne.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

### EMPORA MUZYCZNA

Umiejscowienie: **kościół filialny pw. św. Mateusza Apostoła w Gardnie**

Wiek:	<b>XVIII w. 1737 r.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Z fundacji Augustina Heinricha von Borck</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym z wysuniętym w części środkowej prostokątnym balkonem. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wparta na ścianach, balkon wsparty na czterech prostych drewnianych słupach. Balustrada empory pływająca, w części balkonowej podzielona na prostokątne kwatery. Górny gzyms parapetu empory o prostym profilu. Dolna listwa parapetu wycięta koronkowo. Centralnie wysunięty balkon pływający podzielony na prostokątne kwatery oddzielone między sobą listwami stanowił miejsce dla chóru śpiewaczego.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Całość wtórnie przemalowana farbą olejną w kolorze białym i brązowym. Pierwotna empora zaofiarzowa założona na rzucie podkowy została usunięta.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich oraz przywrócenie empory zaofiarzowej.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Matki Boskiej Królowej Polski w Golenicach**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym nieregularnym z falującą, wklęsłą linią parapetu empory. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Wsparta na sześciu kolumnach. Balustrada płycinowa, płaska. Górny gzyms parapetu empory o rozrzeźbionym wykroju mocno wystający poza linie parapetu. Podział płycinowy wydzielony przy pomocy prostych masywnych pilastrów. Całość oczyszczona z powłok malarskich. Na emporze centralnie umieszczony instrument organowy z neorenesansowym prospektem z XIX w.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Oczyszczona z nawarstwień malarskich została przygotowana do ewentualnych dalszych prac konserwatorskich.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Poprzez rozrzeźbienie linii parapetu empory urozmaica przestrzenie wnętrza kościoła.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny Matki Boskiej Królowej Polski w Grzmiącej**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna barokowa na rzucie poziomym wielobocznym z wysuniętym centralnie balkonem. Wsparta częściowo na słupach, balkon wsparty na polichromowanych kolumnach – imitacja marmuru. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Parapet empory rozrzeźbiony w rzucie poziomym, płycinowy z prostym podziałem na płaszczyzny prostokątne. Boczne segmenty parapetu empory dynamicznie uniesione w kierunku ścian. Przyziemie empory zabudowane na pomieszczenia zakrystii. Parapet empory w kolorystyce jasnego orzecha i brązu. Na emporze centralnie ulokowane organy z neogotyckim prospektem.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna, po zabiegach konserwatorskich.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten powinien zostać objęty opieką konserwatorską.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny pw. św. Barbary w Gudowie**

Wiek:	<b>II poł. XIX w.</b>	
Styl:	<b>bezstylowa</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, głęboka. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wparta na ścianach, balkon wsparty na trzech rzędach słupów o przekroju prostokątnym. Słupy pierwszej linii zwieńczone ozdobnymi głowicami z motywem kostkowym i ażurowym stylizowanym na motyw geometrycznie opracowanej wici roślinnej. Balustrada empery płycinowa, podzielona na prostokątne kwatery. Kwatery opracowane malarsko – motywami geometrycznych dekoracji roślinnych. Górny gzyms parapetu empery o prostym profilu.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Malowidła na parapecie empery spatynowane i miejscami złuszczone pod wpływem działania dużej wilgoci.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Podjęte prace osuszania kościoła zahamują niebezpieczeństwo zdegradowania wyposażenia, niemniej konieczne wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich malowideł na parapecie empery.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół filialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Górnowie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym i o znacznej głębokości. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Wejście na emporę w wieży kościoła. Wsparta na czterech słupach i poprzecznych belkach zakotwionych w ścianie. Słupy masywne o przekroju prostokątnym ze ściętymi krawędziami, w górnej części opaska. Belki konstrukcyjne dekoracyjnie wyprofilowane na czołach. Balustrada płycinowa, płaska. Podział płycinowy prosty na prostokątne segmenty. Kolorystyka empory stonowana utrzymana w beżach i brązach, przemalowana wtórnie farbą olejną.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja stabilna, bez widocznych uszkodzeń czy spękań.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Poprzez swoje gabaryty urozmaica przestrzeń wnętrza kościoła.

Sporządził:

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**POLICHROMIA EMPORY MUZYCZNEJ**Umiejscowienie: **kościół parafialny Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Jarszewie**

Wiek:	<b>XVII w. po 1665 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Dekoracja malarska wykonana przez Shelina z Wolina w 1681 r.</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”; M. Wiśtocki, <i>Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684</i> , Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2005.		

## Opis obiektu + rys historyczny:

Renesansowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym z wysuniętym w części środkowej niewielkim prostokątnym balkonem, wparta na dziesięciu drewnianych, polichromowanych kolumnach z prostym geometrycznym kapitelem. Kolumny w kolorze brązowo-ceglanym. Balustrada empory płycinowa podzielona na kwatery z wypełnieniem malarskim. Kwatery arkadowe okolone ornamentem kostkowym polichromowane. Górny gzyms z ornamentem kostkowym polichromowany wielokolorowo. Dolny gzyms profilowany monochromatyczny z dolną listwą kostkową. Centralnie wysunięty balkon płycinowy podzielony na arkadowe kwatery oddzielone między sobą polichromowanymi pilastrami z motywem roślinnym.

Program ideowy empory charakteryzuje się pewnym indywidualizmem. Na cykl składa się 10 kwater balustrady empory i 6 kwater balustrady nieznacznie wysuniętego balkonu, które różnią się precyzją malarską od kwater w tle. Znacznie bliższe są technicznie kwaterom z empory bocznej kolatorskiej. Cykl otwierają postaci reformatorów Melanchtona i Bugenhagena oraz wizerunek Chrystusa. Program kontynuowany jest poprzez przedstawienia kolejnych przykazań i inskrypcjami wyrażającymi ich treść. Cytaty, które opisują konsekwencje przekroczenia zobrazowanych norm, wypisane zostały w dolnej listwie białą farbą na ciemnym czarnym podkładzie.





Wizerunek Melanchtona



Wizerunek Bugenhagena



Wizerunek Chrystusa



Przykazanie I.  
Adoracja Złotego Cielca



Przykazanie II.  
Ukamienowanie bluźniercy



Przykazanie III.  
Ewangelickie kazanie w miejscowym kościele

Tablice z wysuniętej części empy – balkonu



Potop jako kara za grzechy



Przykazanie IV.  
Dawid przybywający na miejsce śmierci Absalomona



Przykazanie V.  
Morderstwo Abela



Przykazanie VI.  
Józef i żona Putyfara



Przykazanie VII.  
Natan opowiadający Dawidowi  
przypowieść o bogaczu i biedaku



Sen Jakuba jako unaocznienie Łaski  
i drogi do Nieba



Przykazanie VIII.  
Oskarżenie Zuzanny



Przykazanie IX.  
Oskarżenie Nabota przed ludem  
w obecności Achaba



Przykazanie X.  
Rozdzielenie stad Jakuba i Labana



Wizerunek Mojżesza z Tablicami  
Dekalogu

Opracował:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Jarszewie**

Wiek:	<b>XVII w. po 1665 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Dekoracja malarska wykonana przez Shelina z Wolina w 1681 r.</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

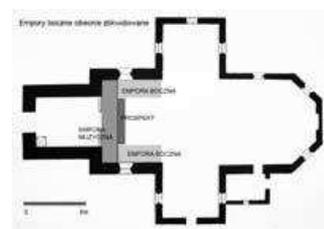
<p>Renesansowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym z wysuniętym w części środkowej niewielkim prostokątnym balkonem, wsparta na dziesięciu drewnianych, polichromowanych kolumnach z prostym geometrycznym kapitelem. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Kolumny w kolorze brązowo-ceglanym. Balustrada empyry płycinowa podzielona na kwatery z wypełnieniem malarskim. Kwatery arkadowe okolonie ornamentem kostkowym polichromowane. Górny gzyms z ornamentem kostkowym polichromowany wielokolorowo. Dolny gzyms profilowany monochromatyczny z dolną listwą kostkową. Centralnie wysunięty balkon płycinowy podzielony na arkadowe kwatery oddzielone między sobą polichromowanymi pilastrami z motywem roślinnym.</p>	
<p>Stan zachowania:</p> <p>Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Niektóre z płycin malarskich z wyraźnymi pęknięciami pionowymi. Deski malatury wypaczone, jednak samą substancją malarską w stanie dobrym bez złuszczeń, zabezpieczona podczas ostatnich prac konserwatorskich. Pojedyncze braki w dekoracji snycerskiej – ubytki w ornamentie kostkowym okalającym arkady.</p>	
<p>Wnioski:</p> <p>Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich.</p>	
Sporządził:	Zdjęcia:
Agnieszka Rek-Lipczyńska	Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki w Karnicach**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Warsztat bliski warsztatowi prospektu w katedrze w Kamieniu Pomorskim Fundacja rodziny von Karnitz</b>	
Źródła bibliograficzne:	Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”	

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym (pierwotnie o rzucie podkowy) wsparta na sześciu drewnianych, polichromowanych kolumnach z motywem liści akantu w głowicach korynckich. Kolumny w kolorze brązowo-ceglanym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Balustrada empory pierwotnie ażurowa, tralkowa. Obecnie podbite tło wykonane ze sklejki pomalowanej na szaro farbą olejną. Tralki polichromowane: kremowo-czerwone, ozdobione snycersko liśćmi akantu. Parapet empory ozdobiony ornamentem roślinnym z motywem akantu w kolorze kremowo-czerwonym. Dolny gzyms profilowany monochromatyczny. W czoło empory wpisany prospekt organowy spójny stylowo z całością.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Jej konstrukcja uległa zmianie w latach powojennych. Pierwotnie zbudowana na rzucie podkowy, obecnie zredukowana poprzez usunięcie bocznych balkonów. Usunięte kolumny i balustrady tralkowe zaginęły. Nieliczne drobne ubytki dekoracji snycerskiej. Podniebienie empory wraz z elementami konstrukcyjnymi belek zostało wtórnie przemalowane farbą olejną na biało.



Wnioski:

Empora muzyczna wraz z prospektem stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również jest przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich. Ze względów kompozycyjnych celowe wydaje się przywrócenie pierwotnego kształtu empory, tzn. rekonstrukcja bocznych balkonów.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

### PROSPEKT ORGANOWY

Umiejscowienie: **kościół filialny pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowy prospekt organowy stanowi całość stylistyczną i chronologiczną z emporą organową, w której balustradę został wbudowany. Prospekt jest wieloosiowy, symetryczny, flankowany dwiema półokrągłymi wieżami piszczatkowymi, swym programem dekoracyjnym reprezentuje styl pełnego baroku. Snycerska dekoracja prospektu jest polichromowana w kolorach: kremowym, zielonym, czerwono ceglasytm, brązowym i złotym. Dekoracyjnym motywem przewodnim jest zatem miękki liść akantu, który oplata swą ornamentyką elementy kurtyn prospektu. Boczne pionowe listwy ozdabia snycerska dekoracja z motywem polichromowanych girland liściowo-kwiatowych, w które wplecione zostały figurki putta. Całość wieńczy profilowany gzyms wzbogacony główkami putta, zaś dwie ostrokątne wieżyczki ukoronowane zostały, podobnie jak centralna wieżyczka, pełnoplastycznymi rzeźbami grających aniołów. Karnicki prospekt nie posiada uszu, które jeszcze w okresie, na jaki jest datowany, są niejako elementem programu obowiązkowego, co może być spowodowane ich demontażem w momencie redukcji bocznych empor. Jest to jednak tylko hipoteza.

Stan zachowania:

Prospekt organowy zachowany w stanie technicznym złym. Piszczatki prospektowe zdekompletowane, w tym jedna z wieżyczek kątowych całkowicie. Liczne ubytki w dekoracjach snycerskich, braki również wśród rzeźb pełnofigurowych. Niemniej śladów wtórnych przemalowań jest niewiele. Liczne ślady uszkodzeń spowodowanych przez owady. Stolarskie elementy rozspajają się na łączeniach. Polichromia mocno spatynowana.

Wnioski:

Prospekt organowy wraz z emporą muzyczną stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich mających na celu zatrzymanie procesów destrukcyjnych, przywrócenie pierwotnych walorów estetycznych. Konieczne prace stolarskie – naprawa połączeń i uzupełnienie ubytków. Rekonstrukcja brakujących elementów snycerskich oraz konserwacja polichromii.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny św. Kazimierza w Kiełpinie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej” .		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna, barokowa, na rzucie poziomym prostokątnym. Wsparta częściowo na czterech kolumnach oraz na ścianach konstrukcyjnych wieży. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Parapet empory płycinowy z prostym podziałem na wklęsłe kwatery o nieregularnym wykroju. Całość wtórnie przemalowana farbą olejną na kolor kremowy. Na emporze centralnie umiejscowione organy z klasycystycznym prospektem organowym, również przemalowanym farbą olejną.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna, spękania na podniebieniu empory.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten powinien zostać objęty opieką konserwatorską. Całe wyposażenie kościoła zostało w sposób nieodpowiedzialny zniszczone przemalowaniami olejnymi.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Kierzkowie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym w kształcie podkowy. Wsparta na czterech słupach o przekroju prostokątnym z frezowanymi krawędziami zwieńczonymi formą stylizowanego abakusa. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Balustrada empyry płycinowa. Płyciny prostokątne. W części centralnej wmontowany element podbudowy prospektu organowego. Podbudowa trójdzielna z gęstym podziałem pionowych wąskich arkad, rozdzielonych szerszymi listwami o płaskim profilu. Dolna listwa parapetu empyry o rozrzeźbionym profilu pomalowanym na biało farbą olejną. Gzyms wieńczący balustradę empyry o prostym profilu. Całość przemalowana wtórną farbą olejną na dwa odcienie koloru żółtego.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Brak instrumentu organowego – pozostała jedynie podbudowa prospektu.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, wraz z emporą kolatorską umiejscowiona we wnęce na ścianie południowej i ławkami.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie:

**kościół parafialny Przemienienia Pańskiego w Kolinie**

Wiek:	<b>XVIII.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

<p>Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na czterech słupach. Balustrada empory płycinowa. Płyciny prostokątne. Parapet empory bogato polichromowany motywami roślinnymi. Polichromie mocno spatynowane. Empora przebudowana z oryginalnego obiektu pozostał jedynie parapet empory.</p>	
Stan zachowania:	
Parapet empory jako jedyne oryginalny element empory zachowany w stanie dobrym, z nielicznymi śladami działania czynników biotycznych. Konstrukcja empory nowa.	
Wnioski:	
Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.	
Sporządził:	Zdjęcia:
Agnieszka Rek-Lipczyńska	Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Stanisława Kostki w Korytowie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

<p>Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na czterech słupach o przekroju prostokątnym i czterech poprzecznych belkach zakotwionych w ścianie zachodniej. Balustrada płycinowa o podziale ostrołukowych arkad. W części centralnej pozostałość podbudowy prospektu, który zamontowany był w parapecie empyry. Podbudowa prospektu trójdzielną, również płycinowa.</p>	
<p>Stan zachowania:</p>	
<p>Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Całość oczyszczona z przemalowań i zabezpieczona.</p>	
<p>Wnioski:</p>	
<p>Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, spójną chronologicznie z pozostałymi elementami wyposażenia kościoła.</p>	
<p>Sporządził:</p>	<p>Zdjęcia:</p>
<p>Agnieszka Rek-Lipczyńska</p>	<p>Agnieszka Rek-Lipczyńska</p>

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Piotra i Pawła w Krosinie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>bezstylowa</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę w wieży kościoła. Wsparta na dwóch słupach zwieńczonych stylizowanymi głowicami, belki konstrukcyjne zakotwiczone w ścianie. Balustrada empory płycinowa. Płyciny prostokątne ozdobione techniką inkrustacji. Zwieńczenia słupów w postaci koronkowo wyciętych mieczy. Dolna listwa parapetu empory z elementami ozdobnych konsol. Na emporze ustawione centralnie XIX-wieczne organy z neogotyckim prospektem. Cała empora wraz prospektem i szafą organową zachowana w oryginalnym charakterze, bez wtórnych przemalowań.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna. Drewno zdrowe, bez śladów działania czynników biotycznych.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny Matki Boskiej Częstochowskiej w Krępcowie**

Wiek:	<b>XVI w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę z wieży kościoła. Wsparta na ścianach. Balustrada empory płycinowa. Płyciny z podziałem arkadowym. Arkady architektoniczne z detalem namalowanych cegiełek wsparte na pilastrach. Przedzielone płaskimi listwami. W czoło empory wpisany późniejszy rokokowy prospekt organowy. Na suficie nad emporą w dwóch narożach umieszczone rzeźby muzykujących aniołów wyłaniających się z obłoków. Cała empora łącznie z prospektem oczyszczona z powłok malarskich – pozostawione jedynie fragmenty uznane za autentyczne.



Stan zachowania:

Empora po zabiegach konserwatorskich. Konstrukcja empory stabilna, z nielicznymi ubytkami w dekoracjach.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Mechowie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, parapet empory o bogatym opracowaniu snycerskim. Umiejscowiona na ścianie zachodniej. Wsparta na dwóch słupach, belki konstrukcyjne zakotwione w ścianach. Balustrada empory płycinowa z arkadowym podziałem na prostokątne kwatery opracowane snycersko. Pilastry dzielące kwatery wypełnione ornamentem okuciowym. W zwieńczeniach pilastrów rzeźbione główki putta. Łukowe arkady przybierają wyraz architektoniczny ze zwieńczeniami w postaci trójkątnych przyczółków z wycięciami. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. Całość wtórnie przemalowana farbą olejną na kolory biały i ciemny brąz.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna, po zabiegach konserwatorskich. Usunięte empory boczne. Miejsca po usuniętych emporach sztukowane z lewej strony płaską płyciną, z prawej dwoma segmentami arkad.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten powinien zostać objęty opieką konserwatorską.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Józefa w Mieszewie**

Wiek:	<b>1623 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, z wysuniętym centralnie balkonem. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wparta na czterech przyściennych słupach o przekroju prostokątnym. Balkon wsparty na dwóch słupach o niewielkim przekroju. Balustrada empory płycinowa, podzielona na arkadowe kwatery. Listwy między arkadami w postaci filarów zakończonych małymi konsolami. Górny gzyms parapetu empory o prostym profilu. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo.

Cała empora przemalowana wtórnie farbą olejną w kolorze czerwieni, ze srebrnymi motywami dekoracji.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadawalającym. Nieliczne spękania belek konstrukcyjnych.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umieszczenie: **kościół filialny Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny w Nowielinie**

Wiek:	<b>XVII/XVIII w. ok. 1700 r.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, z wysuniętym w części środkowej prostokątnym balkonem, wparta na pięciu drewnianych słupach i dwóch kolumnach. Dwa przednie słupy posiadają ciekawy wykrój. Słupy, kolumny i listwy ozdobne oraz podbicie empory pomalowane olejno na kolor brązowy. Balustrada empory płycinowa podzielona na kwatery z wypełnieniem malarskim. Architektoniczny podział pilastrów namalowany iluzorycznie. Namalowane pilastry wykonane z marmuru. Cykl malarski przedstawia chronologicznie ułożone sceny z Księgi Rodzaju uzupełnione dwiema scenami z życia Jezusa. W programie malarskim zobrazowano dzieje upadku ludzkości oraz zapowiedź Nowego Przymierza. Pod każdą z kwater wypisany numer cytatu biblijnego, stanowiącego inspirację zobrazowanej historii.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Dekoracja malarska mocno wypłowiała, w szczególności złym stanie znajdują się kwatery po lewej stronie empory z wyraźnymi spękaniami i złuszczeniami faktury malarskiej, praktycznie nieczytelne. Liczne spękania podkładu malarskiego. Całość malarskiej dekoracji zabezpieczona werniksem. W kościele wyeksponowane są ponadto renesansowe parapety empor kolatorskich.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Wymaga działań konserwatorskich, które wydobłyby piękno przedstawień malarskich.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Przemienienia Pańskiego w Odargowie**

Wiek:	I ćw. XVII w.	
Styl:	barok	
Autor – budowniczy:	nieznany	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym wielobocznym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na siedmiu słupach, czterech w pierwszej linii i trzech przyściennych słupach o przekroju prostokątnym. Balustrada empyry częściowo ażurowa – w górnym pasie tralkowa, w dolnym zamontowane kwatery malarskie ukazujące sceny z życia Jezusa. Na jednym z obrazów autor sportretował swoją podobiznę, ukazując siebie jako uczestnika wydarzeń pozdrawiającego widza gestem podniesionej ręki. Cała empora przemalowana wtórnie farbą olejną w kolorze brązowym.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Nieliczne spękania belek konstrukcyjnych.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konserwacji wymagają przedstawienia malarskie.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny św. Katarzyny, Dziewicy i Męczennicy w Ostrym Bardzie**

Wiek:	ok. XVII w. i 1. poł. XVIII w.	
Styl:	renesans	
Autor – budowniczy:	nieznany	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

<p>Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym wielobocznym z wysuniętym centralnie dużym balkonem wspartym na dwóch słupach o przekroju prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę z wieży kościoła. Wsparta na dwóch masywnych słupach biegnących od podłogi do sufitu, gdzie łączą się z belką stropową. Balustrada empory płycinowa, polichromowana. Płyciny prostokątne. Kolorystyka parapetu empory utrzymana w kolorach: białym, szmaragdowym i czerwonym.</p>	
Stan zachowania:	
Empora w stanie technicznym dobrym. Po zabiegach konserwatorskich. Konstrukcja stabilna, bez uszkodzeń.	
Wnioski:	
Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.	
Sporządził:	Zdjęcia:
Agnieszka Rek-Lipczyńska	Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Podwyższenia Św. Krzyża w Ostrowcu**

Wiek:	<b>1702 r.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna, o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę w wieży kościoła. Wsparta na trzech smukłych kolumnach zwieńczonych stylizowanymi głowicami kompozytowymi. Balustrada empory płycinowa. Płyciny oktagonalne z polichromią. Malarstwo w płycinach o bogatej symbolice. Płyciny przedzielone pilastrami stylizowanych liści palmowych przewiązanych połączonym elementem kwiatowym. Dolna listwa parapetu empory z elementami ozdobnych owalnych elementów obwiedzionych motywem suchego akantu. W balustradę empory wmontowany centralnie pozytyw przedni instrumentu organowego. Cała empora wraz prospektem i pozytywem przednim zachowana w oryginalnym charakterze o bogatym wystroju snycerskim i malarskim.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym bardzo dobrym. Konstrukcja empory stabilna. Drewno zdrowe, bez śladów działania czynników biotycznych. Empora i instrument po konserwacji.



Wnioski:

Empora muzyczna wraz z prospektem organowym stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Pęzinie**

Wiek:	I ćw. XVII w.	
Styl:	renesans	
Autor — budowniczy:	nieznany	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku — Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta na dwóch masywnych kolumnach powielonych w górnej kondygnacji i stanowiących konstrukcję podwieżową. Balustrada empory płycinowa. Płyciny w układzie arkadowym z polichromią w arkadach. Malowidła przedstawiają 16 postaci proroków i świętych. Postaci opatrzone atrybutami przedstawione zostały na płaskim czarnym tle z podpisem. Arkady oddzielone potrójnymi pilastrami w układzie: wyższy centralny i dwa niższe flankujące. Dolna listwa biegnąca pod pasem arkad z ząbkowaniem i malarską dekoracją roślinną. Ząbkowanie powtarza się również w górnej listwie wieńczącej parapet empory. Całość utrzymana w bogatej kolorystyce o pełnej palecie kolorów.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Mocno spatynowana. Konstrukcja empory stabilna.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła w Poczerninie**

Wiek:	<b>1600 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościół Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Wsparta dwurzędowo na ośmiu słupach. Słupy bogato rzeźbione. Balustrada empory ażurowa w górnym pasie – tralkowa, w dolnym pasie szeroka listwa o bogatym wystroju snycerskim. Dolny pas parapetu empory podzielony poziomo na biegnące na całej długości pasy ornamentowe opracowane snycersko, m.in: ornament sznurowy, ząbkowy, kółkowy. Pas tralkowy o gęstym podziale delikatnych tralek. Słupy również bogato opracowane snycersko, podzielone na segmenty. Belki poprzeczne zdobione na czołach. Całość oczyszczona z przemalowań do naturalnego koloru materiału. Słupy i belki konstrukcyjne ciemniejsze zabiecowane na kolor ciemnego brązu. Wymieniona podłoga empory.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Po zabiegach konserwatorskich.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny Matki Boskiej Królowej Polski w Przelewicach**

Wiek:	I ćw. XVIII w.	
Styl:	renesans	
Autor – budowniczy:	nieznany	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę z wnętrza kościoła. Wsparta na dwóch słupach. Balustrada empory płycinowa, polichromowana. Płyciny z podziałem arkadowym w kształcie eliptycznym. Arkady przedzielone pilastrami hermowymi. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. Kolorystyka parapetu empory utrzymana w kolorach: białym, niebieskim i czerwonym. Na emporze centralnie ustawiony instrument organowy z neorenesansowym prospektem.



Stan zachowania:

Empora w stanie technicznym dobrym. Polichromie mocno spłatynowane. Konstrukcja stabilna.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół filialny pw. Św. Trójcy w Rakowie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Barokowa drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła, przylegająca do południowej ściany długiej kościoła i rozwijająca się na część ściany zachodniej. Wsparta na czterech spiralnych barokowych kolumnach. Balustrada płycinowa o bogatym wystroju snycerskim z motywami roślinnymi i polichromią. Górny gzyms parapetu empory o prostym wykroju ozdobiony malowanymi cytatami z Biblii. Płyciny prostokątne, pomiędzy płycinami snycersko opracowane girlandy kwietne i roślin. Dolna listwa parapetu empory wyciętą koronkowo. Kolorystyka oryginalna, utrzymana w jasnych tonacjach beżu, czerwieni i zieleni.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym złym. Liczne ubytki i spękania w elementach dekoracji snycerskiej, jak i płycinach parapetu. Całość mocno spatynowana.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, spójną chronologicznie z pozostałymi elementami wyposażenia kościoła. Jej zły stan techniczny wymaga licznych zabiegów konserwatorskich.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

KARTA OPISOWA OBIEKTU

**EMPORA MUZYCZNA**

Umiejscowienie: **kościół parafialny w Rarwinie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, z wysuniętym centralnie balkonem wspartym na dwóch słupach o przekroju prostokątnym. W balkon wkomponowany neogotycki prospekt organowy. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na empore z wieży kościoła. Balustrada empery płytynowa, polichromowana, z podziałem na arkady. Kolorystyka parapetu empery utrzymana w kolorach: białym, szmaragdowym i brązowym. Jeszcze w połowie XX w. w płytynach zamontowane były średniowieczne (XV w.) rzeźby figuratywne, obecnie zdemontowane przebywają w konserwacji.



Stan zachowania:

Empora w stanie technicznym złym. Na skutek złego stanu zadaszenia kościoła parapet empery i jej konstrukcja uległy dewastacji pod wpływem zawilgocenia.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

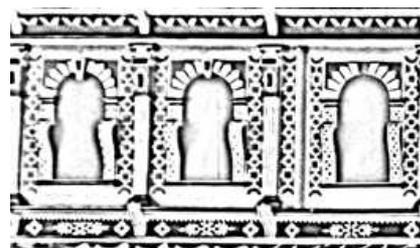
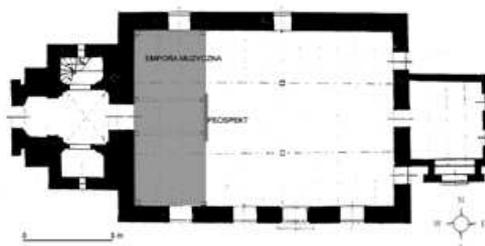
### EMPORA MUZYCZNA

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie**

Wiek:	<b>1 ćw.XVII w. (1604 r.)</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:		
<b>Sygnowane przez B. Predelle</b> <b>Patronat z czasów budowy – Józef Borc</b>		
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Renesansowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym wparta na ośmiu drewnianych, polichromowanych słupach, przewiązanych w połowie wysokości, cztery przednie z prostokątną kostką głowicy z dekoracyjnym elementem diamentowym. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Balustrada empyry płycinowa bogato rozrzeźbiona, polichromowana z motywem arkady. Motywem przewodnim dekoracji malarskiej jest ornament okuciowy pojawiający się w polach pomiędzy arkadami oraz w dolnej listwie parapetu empyry wraz z tenią i ząbkowaniem (zakończona ozdobnym wykojmem). W górnej listwie wspierającej belkę gzymsu biegnie stylizowany fryz ornamentowy zygzakowy. Pola arkad przedzielone zostały pilastrami z bazą i dekoracyjną głowicą. Polichromia utrzymana w kolorystyce zieleni, bieli, jasnym szarym, czerwieni i złota. W czoło empyry wpisany architektoniczny prospekt organowy spójny stylistowo z całością.



<p>Stan zachowania:</p>	
<p>Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Na emporze nieczynny instrument. Podniebienie empory wraz z elementami konstrukcyjnymi belek zostało wtórnie przemalowane farbą olejną na szaro. W płycinach arkadowych obecnie przemalowanych jednolicie na czerwono mogły oryginalnie, na wzór podobnych realizacji z terenu, znajdować się obrazy malarskie, tak jak ma to miejsce w płycinach ławy kolatorskiej umieszczonej w prezbiterium kościoła.</p>	
<p>Wnioski:</p> <p>Empora muzyczna wraz z prospektem stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten objęty jest opieką konserwatorską.</p>	
<p>Sporządził:</p>	
<p>Agnieszka Rek-Lipczyńska</p>	<p>Agnieszka Rek-Lipczyńska</p>

**PROSPEKT ORGANOWY**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. św. Tomasza Apostoła w Runowie**

Wiek:	<b>1 ćw. XVII w. (1604 r.)</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Sygnowane przez B. Predelle Patronat z czasów budowy – Józef Borc</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		
Opis obiektu + rys historyczny:		

Renesansowy prospekt organowy stanowi całość stylistyczną i chronologiczną z emporą organową, w której balustradę został wbudowany osiowo. Prospekt jest architektoniczny, trójosiowy, symetryczny o trójkątnym zwieńczeniu. Architektoniczne elementy dekoracji prospektu są polichromowane w kolorach: zielonym w dwóch odcieniach, białym, czerwonoceglastym i złotym. Płaszczyzny piszczatkowe zamknięte półokrągłym łukiem arkady (obecnie zaślepione pomalowaną na czerwono płytą) na płycinowej podbudowie. Środkowa arkada większa od dwóch bocznych. Łuki arkad wyrastają z pilastrów w kształcie kolumniek ze stylizowanymi złożonymi głowicami. Całość wsparta na listwie imitującej rząd konsol. Całość wieńczy gzyms z fryzem palmetowym z perłkowaniem w dolnej części oraz zaakcentowanymi szczytem i narożnikami przez złożone akroteriony palmetowe.

## Stan zachowania:

Prospekt organowy zachowany w stanie technicznym dobrym. Piszczatki prospektowe zdemontowane. Płaszczyzny piszczatkowe zaślepione płaszczynowo. Całość po odświeżeniu polichromii.

## Wnioski:

Prospekt organowy wraz z emporą muzyczną stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten objęty został opieką konserwatorską.

## Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska



## Zdjęcia:

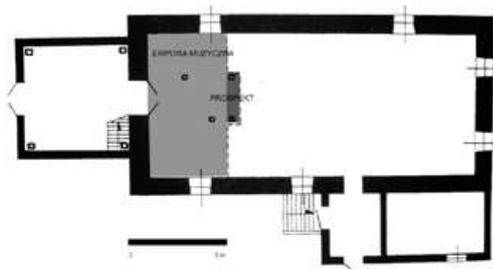
Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

## Opis obiektu + rys historyczny:

Renesansowa, drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym wparta na pięciu drewnianych słupach o przekroju oktagonalnym, rozmieszczonych nieregularnie. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Balustrada empory pierwotnie pływowa, z motywem arkad przedzielonych między sobą ozdobnymi pilastrami. Dolna część parapetu empory wykończona zdobnie wyciętą listwą. W listwie dolnej biegnie fryz z motywem geometrycznym w kształcie rąbów oddzielonych kostką diamentową. W czole empory wpisany architektoniczny trójosiowy prospekt organowy spójny stylowo z całością. Całość utrzymana w kolorystyce jasnych brązów, złamanej bieli i czerwieni. Na zachodniej ścianie kościoła pod emporą wyeksponowane fragmenty parapetu empory kolatorskiej.



## Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Jej konstrukcja uległa zmianie w latach powojennych. Polichromia na całości mocno wyblakła. Podniebienie empory wraz z elementami konstrukcyjnymi belek zostały wtórnie przemalowane farbą olejną na białą.

## Wnioski:

Empora muzyczna wraz z prospektem stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich.



## Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA INWENTARYZACYJNA

### PROSPEKT ORGANOWY

Umiejscowienie: **kościół filialny pw. św. Józefa Robotnika w Rybokartach**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor –budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
<p>Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.</p>		

Opis obiektu + rys historyczny:

Renesansowy prospekt organowy stanowi całość stylistyczną i chronologiczną z emporą organową, w której balustradę został wbudowany. Prospekt jest trójosiowy, architektoniczny, symetryczny, polichromowany. Został wysunięty nieznacznie przed lico parapetu empory. Polichromia w kolorze spatynowanego brązu, bieli i czerwieni z niewielką ilością szarości. Płaszczyzny piszczatkowe arkadowe przedzielone pilastrami z kanelowaniem. Podbudowa prospektu płycinowa, trójpolowa. Dołem, podobnie jak w parapecie empory, biegnie listwa fryzu z motywem geometrycznym w postaci rąbów, przedzielonych kostkami diamentowymi.

Stan zachowania:

Prospekt organowy zachowany w stanie technicznym złym. Piszczatki prospektowe kompletne. Wyraźny ubytek w prawej płaszczyźnie piszczatkowej nad arkadą. Stolarskie elementy rozspajają się na łączeniach. Polichromia mocno spatynowana.

Wnioski:

Prospekt organowy wraz z emporą muzyczną stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich mających na celu zatrzymanie procesów destrukcyjnych, przywrócenie pierwotnych walorów estetycznych. Konieczne prace stolarskie – naprawa połączeń i uzupełnienie ubytków. Rekonstrukcja brakujących elementów oraz konserwacja polichromii. Kościół poważnie zawilgocony, co ma ujemny wpływ na całe wyposażenie. Przeprowadzane obecnie prace osuszające dają nadzieję na uratowanie cennych zabytków zgromadzonych we wnętrzu.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Św. Trójcy w Rydzewie**

Wiek:	<b>XVII w. balustrada późniejsza</b>	
Styl:	<b>barok balustrada klasycystyczna</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym wielobocznym. Wsparta na trzech rzędach słupów i kolumn, trzech słupach w pierwszej linii, w drugiej na dwóch kolumnach i dwóch słupach biegnących do sufitu i stanowiących elementy konstrukcyjne wieży. Balustrada empory częściowo ażurowa – w bocznych pasach tralkowa, w części czołowej płycinowa – klasycystyczna. Płyciny prostokątne, oddzielone półkolistymi, toczonymi kolumnkami pomalowanymi na kolor złoty. Przyziemie empory częściowo oryginalnie zabudowane. Na emporze ustawione centralnie XIX-wieczne organy. Cała empora przemalowana wtórnie farbą olejną w kolorze białym z detalami złotymi. Nowa podłoga empory.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Nieliczne spękania belek konstrukcyjnych.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Przeprowadzone dotychczas prace skupiły się na wymianie desek podłogi.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny św. Józefa w Wierzbnie**

Wiek:	<b>1707 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Nieznany. Dekoracja malarska tej późnorenesansowej empory ufundowana została w 1707 r. przez Christiana Fuchsa i jego żonę Erdmuth Krähen</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

## Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna renesansowa, polichromowana. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Parapet empory arkadowy płycinowy z polichromią w płycinach przedstawiającą sceny z Pasji. Dekoracja malarska tej późnorenesansowej empory ufundowana została w 1707 r. przez Christiana Fuchsa i jego żonę Erdmuth Krähen. Wierbieńska empora jest obiektem wyjątkowym również z racji swojej niespotykanej konstrukcji. Rozdzielona została bowiem na dwie części spięte ponad przejściem ozdobną belką. Ten nietypowy układ wydaje się mimo wszystko układem oryginalnym, na co może wskazywać zbyt niskie osadzenie stropu empory, które w innym wypadku uniemożliwiłoby przejście pod nim. Stan obecny jest z całą pewnością stanem takim samym, jak w roku 1939, o czym świadczą zachowane fotografie.



## Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna, po zabiegach konserwatorskich. Polichromie mocno spatynowane.



## Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten powinien zostać objęty szczególną opieką konserwatorską.

## Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny Matki Boskiej Różańcowej w Witkowie**

Wiek:	<b>XVIII w.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna, barokowa, polichromowana. Umiejscowiona na ścianie zachodniej kościoła. Wsparta na dwóch masywnych polichromowanych słupach, z imitacją marmuru. Parapet empory arkadowy, płycinowy, z polichromią w płycinach przedstawiającą dekoracje stylizowanej ornamentyki roślinnej. Pilastry oddzielające arkady z ornamentyką łuskową – obecnie pomalowane srebrną farbą olejną. Górna listwa wieńcząca parapet empory z ornamentem ząbkowym.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Konstrukcja empory stabilna, po zabiegach konserwatorskich – wymieniona podłoga empory.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten powinien zostać objęty szczególną opieką konserwatorską.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

### EMPORA MUZYCZNA

Umiejscowienie: **kościół parafialny pw. Trójcy Świętej w Wysiedlu**

Wiek:	<b>1624 r.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, wsparta na trzech słupach o przekroju prostokątnym ze sfazowanymi krawędziami. Słupy zdobione ornamentem okuciovym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę z wnętrza kościoła. Empora muzyczna zespolona z emporą boczną usytuowaną na ścianie południowej kościoła. Balustrada empery płycinowa, polichromowana, z podziałem na prostokątne kwatery, przedzielone polichromowanymi pilastrami hermowymi. Listwa wieńcząca parapet empery ząbkowana, dolna listwa wycięta koronkowo. Kolorystyka parapetu empery utrzymana w pełnej palecie barw. W kwaterach malarstwo o tematyce Pasji Chrystusa.



Stan zachowania:

Empora w stanie technicznym dobrym. Po zabiegach konserwatorskich. Konstrukcja empery stabilna.

Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz szczególną wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.



Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

Zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół parafialny Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych w Żelewie**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym w kształcie litery L, bogato polichromowana. Umiejscowiona na ścianach zachodniej i południowej kościoła. Wsparta na słupach i wspornikach przyściennych. Słup dźwigający część zachodnią dołem podmurowany z cegieł. Balustrada empyry płycinowa z podziałem na prostokątne kwatery opracowane malarsko. Polichromia części zachodniej empyry w filungach sceny z Pisma Świętego, np. Potop, Przejście przez Morze Czerwone, Jonasz, Jezus na Jeziorze Genezareth. Między filungami prostokątne pola ozdobione malowanymi girlandami. Parapet empyry południowej podzielony na kwatery z polichromią przedstawiającą dekoracje girlandowe na płaskim czerwonym tle.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym dobrym. Dekoracje malarskie miejscami spatynowane. Brak jednej z kwater malarskich. Konstrukcja empyry stabilna, po zabiegach konserwatorskich.



Wnioski:

Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość obiekt ten został objęty opieką konserwatorską.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

## KARTA OPISOWA OBIEKTU

### EMPORA MUZYCZNA

Umiejscowienie: **kościół parafialny Przemienienia Pańskiego w Żukowie**

Wiek:	<b>XVIII.</b>	
Styl:	<b>barok</b>	
Autor – budowniczy:	<b>nieznany</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Karta zabytku – Archiwum Wojewódzkiego Konservatora Zabytków w Szczecinie; Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		

Opis obiektu + rys historyczny:

Drewniana empora muzyczna, o rzucie poziomym prostokątnym. Usytuowana na zachodniej ścianie kościoła z wejściem na emporę w wieży kościoła. Wsparta na dwóch kolumnach zwieńczonych głowicą z nasadnikiem. Balustrada empory pływająca. Płyciny prostokątne. Płyciny przedzielone pilastrami stylizowanych liści palmowych przewiązanych elementem kwiatowym. Górna listwa parapetu empory o bogatej dekoracji snycerskiej z motywem suchego akantu. Dolna listwa parapetu empory wycięta koronkowo. W balustradę empory wmontowany centralnie prospekt instrumentu organowego. Cała empora wraz prospektem zachowana w oryginalnym charakterze o bogatym wystroju snycerskim i malarskim. Całość przemalowana wtórnie farbą olejną w kolorze szarym.



Stan zachowania:

Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym bardzo dobrym. Konstrukcja empory stabilna. Drewno zdrowe bez śladów działania czynników biotycznych. Empora i instrument po konserwacji.



Wnioski:

Empora muzyczna wraz z prospektem organowym stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła. Oba te elementy są spójne stylistycznie i chronologicznie. Ze względu na duże walory plastyczne oraz dużą wartość historyczną znajduje się obecnie pod opieką konserwatora.

Sporządził:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

zdjęcia:

Agnieszka Rek-Lipczyńska

**EMPORA MUZYCZNA**Umiejscowienie: **kościół filialny pw. Świętej Rodziny w Zwierzynku**

Wiek:	<b>XVII w.</b>	
Styl:	<b>renesans</b>	
Autor – budowniczy:	<b>Budowniczy nieznanym. Malarstwo autorstwa: Esa Michael – 1609 r.</b>	
Źródła bibliograficzne:		
Schematyzm „Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej”.		
Opis obiektu + rys historyczny:		
<p>Renesansowa drewniana empora muzyczna o rzucie poziomym prostokątnym, wsparta na ośmiu drewnianych, polichromowanych słupach z motywem plecionki. Umiejscowiona na zachodniej ścianie kościoła. Słupy wtórnie przemalowane w kolorze niebieskim z wielokolorową plecionką. Głowice słupów kostkowe. Motyw plecionki pojawia się również w dolnej listwie parapetu empory. Balustrada empory płycinowa z motywem podziałów arkadowych. Centralne arkady przedzielone kolumnami doryckimi. Boczne większe, umieszczone parami skrajnie. W płycinach arkad tablice malowane przedstawiające motywy florystyczne. Malarstwo pochodzi prawdopodobnie z okresu powstania empory. Znany jest artysta malarz, który wykonał malarstwo ołtarzowe w 1609 r., możliwe że jest również autorem dekoracji malarskiej empory.</p>		
Stan zachowania:		
<p>Empora muzyczna zachowana w stanie technicznym zadowalającym. Nieliczne rozwarstwienia belek konstrukcyjnych i słupów. Cała empora przemalowana wtórnie farbą olejną. Podniebienie empory wraz z elementami konstrukcyjnymi belek zostało wtórnie przemalowane farbą olejną.</p>		
Wnioski:		
<p>Empora muzyczna stanowi integralną część wyposażenia wnętrza kościoła, spójną chronologicznie z pozostałymi elementami wyposażenia, czyli amboną i ołtarzem. Ze względu na duże walory plastyczne oraz historyczną wartość należy objąć ten obiekt opieką konserwatorską. Konieczne również wydaje się przeprowadzenie zabezpieczających działań konserwatorskich oraz usunięcie wtórnych przemalowań. Na podstawie zachowanych oryginalnych fragmentów malarskich na emporze i ambonie uwidacznia się pierwotny styl dekoracyjny tych elementów wyposażenia.</p>		
Sporządził:		Zdjęcia:
Agnieszka Rek-Lipczyńska		Agnieszka Rek-Lipczyńska

# BIBLIOGRAFIA

1. Amelung J., *Kościoty wiejskie w okresie wewnętrznej kolonizacji pruskiej w XVIII wieku na terenie Pomorza Wschodniego*, streszczenie, Polsko-Niemiecka Konferencja „Architektura ryglowa – wspólne dziedzictwo” 2003.
2. Arlet J., *Drewniane budownictwo szkieletowe na Pomorzu Zachodnim*, Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Szczecińskiej, Szczecin 2004.
3. Arszyńska J., *Przekształcenia otarży kościołów protestanckich po zmianie ich przynależności konfesyjnej na przykładzie wybranych zabytków z terenu dawnych Prus Wschodnich*, w: J. Kowalczyk (red.), *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
4. Bastowska K., *Z powojennych dziejów zabytkowych świątyń dawnego województwa koszalińskiego*, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2003.
5. Białecki T., *Dzieje Szczecina od czasów najdawniejszych do 1980 r.*, Ossolineum, Wrocław 1992.
6. Bończa-Bystrzycki L., *Studia i materiały do dziejów Kościoła katolickiego na Pomorzu Zachodnim w granicach archidiecezji szczecińsko-kamieńskiej*, Koszalin 1999.
7. Boras Z., *Pomorze Zachodnie w przededniu reformacji – humanizm*, w: J. Kochanowska (red.), *Trzebiatów – spotkania pomorskie – 2004 r.*, Wołczkowo 2005.
8. Borzyszkowski J., pod red. Stanisława Salmonowicza; Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk im. Tadeusza Manteuffla, *Historia Pomorza*, t. 4, (1850–1918), cz. 2, *Polityka i kultura*, Wydawnictwo TN, Toruń 2002.
9. Borzyszkowski J., *Chrześcijaństwo na Pomorzu w X–XX wieku*, materiały pokonferencyjne, Instytut Kaszubski Słupsk, Muzeum Pomorza Środkowego, Gdańsk 2001.
10. Broniewski M., *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.
11. Bronisch G., Ohle W. (red.), *Kreis Kammin Land. Hrsg. v. Provinzialverband v. Pommern. (Die Kunst- und Kulturdenkmäler der Provinz Pommern)*, Stettin: Saunier, 1939. 452, 200 (Abb.) S.

12. Brykowska M., *Metody pomiarów i badań zabytków architektury*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2003.
13. Cieślak K., *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą*, Monografie FNP Seria Humanistyczna, Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
14. Chudziński A., *Historia Pomorza w nazwach miejscowych i terenowych*, „Życie dawnych Pomorzan” – materiały z konferencji, Bytów 20–21 października 2000, Poznań 2001.
15. Chwałek J., *Budowa organów. Wprowadzenie do inwentaryzacji i dokumentacji zabytkowych organów w Polsce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1971.
16. Cywińska B., Cywiński P., *Św. Otton - Apostoł Pomorza*, „Wędrowiec Zachodniopomorski” 2001, nr 3, s. 18–24
17. Czarnowski S., *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, Dzieła, t. 3, Warszawa 1965.
18. Dorawa M., *Organy. Konstrukcja, ochrona, konserwacja*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1971.
19. Erdman J., *Organy. Poradnik dla użytkowników*, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1989.
20. Freeman A., *The Box of Whistles: Organ Case Design*, Hardcover, Azure 2007.
21. Gołos J., Kobus Z., Vogel B., *Słownik terminologiczny zabytków. Instrumenty klawiszowe*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1991.
22. Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, PAX, Warszawa 1972.
23. Gołos J., *Zarys historii i budowy organów w Polsce*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1966.
24. Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Znak, Kraków 1994.
25. Hill G., *Organ Cases and Organs*, London 1883.
26. Hołownia P., *Z Problematyki prospektu organowego. Przestrzeń architektoniczna organów na przykładzie instrumentów śląskich*, w: J. Stępowski (red.), *Zabytkowe organy śląskie*, Legnica–Łódź–Warszawa 1992.
27. Jarzewicz J., *Gotycka architektura Nowej Marchii*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.
28. Jasieńko J., *Połączenia klejowe i inżynierskie w naprawie, konserwacji i wzmacnianiu zabytkowych konstrukcji drewnianych*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2003.
29. Reinhard J. M., Eschenburg K., Eschenburg W., *Orgeln in Mecklrburg*, Hinstorff, Rostock 2008.
30. Kalita-Skwirzyńska K., *Architektura sakralna Szczecina w okresie od 1850 do 1914 roku*, „Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945”, materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16–17 październik 1998, Szczecin 1999.
31. Kalita-Skwirzyńska K., *Kościół i kaplice Trzebiatowa*, w: *Trzebiatów - historia i kultura*, cz. I, Wydawnictwo „Eco”, Poznań 2000.

32. Karłowska-Kamzwa A., *Malarstwo ściennie dekoracją gotyckiej architektury ceglanej basenu Morza Bałtyckiego*, Badania nad sztuką Pomorza, Szczecin, Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Szczecinie, Szczecin 1998.
33. Kochanowska J., *Tajemnice Pomorza*, „Oficyna In Plus”, Szczecin 2004.
34. Konarski B., *Najstarsze kościoły na Pomorzu Środkowym*, „Jantarowe Szlaki” nr 2, Słupsk 2000, s. 23.
35. Kotla R., *Powiat Białogardzki – kolebka Pomorza Zachodniego*, „Wędrowiec Zachodniopomorski” 2001, nr 1, s. 24–29.
36. Kozakiewicz P., Matejek M., *Klimat a drewno zabytkowe*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2006.
37. Kozłowski K., Schoebl M., *Świadectwa historii Pomorza Zeugnisse Pommerscher geschichte Księstwo Pomorskie 1140–1648 Herzogtum Pommern 1140–1648*, „Dokument”, Szczecin 1999.
38. Krassowski W., *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach Polski*, t. I–II, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990.
39. Kostynowicz R., *W cieniu trzech katedr*, Wydawnictwo „Dokument” Archiwum Państwowego w Szczecinie, Szczecin 1999.
40. Kostynowicz R., *Kościoły Archidiecezji Szczecińsko-Kamieńskiej*, Szczecińskie Wydawnictwo Archidiecezjalne „Ottonianum”, Szczecin 2000.
41. Kostynowicz R., *Los obiektów sakralnych Pomorza Zachodniego w latach 1945–1956*, „Dokument” Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2003.
42. Krajewski A., Witowski P., *Ochrona drewna surowca i materiału*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2005.
43. Kubicki D., *Symbolika średniowiecznej świątyni chrześcijańskiej na przykładzie zachowanych gotyckich kościołów powiatu kołobrzeskiego*, „Dzieje wsi pomorskiej”, I Konferencja Naukowa, Dygowo, Gminny Zespół Oświaty i Kultury, Szczecin 2004.
44. Kumor B., *Katecheza chrzcielna biskupa Ottona z Bambergu w czasie chrystianizacji Pomorza Zachodniego*, „Külzer Hefte” 2001, nr 2, s. 35–42.
45. Labuda G., *Historia Pomorza*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1976.
46. Lemcke H., *Die Bau-und Kunstdenkmaler der Provinz Pommern*, katalog – 14 zeszytów.
47. Łopuch W., *Sztuka na Pomorzu*, Książnica Pomorska, Szczecin 2002.
48. Małachowicz E., *Konserwacja i rewaloryzacja architektury w środowisku kulturowym*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001
49. Matura J., *Kościoły Ziemi Polickiej*, „Gazeta Policka” 1991, nr 18, s. 11.
50. Mariańska D., *Początki Reformacji na Pomorzu Zachodnim*, w: J. Iluk, D. Mariańska (red.), *Protestantyzm i protestanci na Pomorzu*, Gdańsk–Koszalin 1997, s. 51–67.
51. Norman E., *Dom Boga. Historia architektury sakralnej*, Arkady, Warszawa 2007.

52. Okoń E., *Zabytkowe budowle drewniane i stolarka architektoniczna wobec współczesnych zagrożeń*, wydawnictwo zbiorowe pod red. Emanuela Okonia, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005.
53. Ober M., *Kościoty w Konikowie i Łęknie na tle średniowiecznej architektury regionu koszalińskiego*, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2003.
54. Ober M., *Recepcja masywu zachodniego kolegiaty NMP w Kołobrzegu w architekturze późnogotyckich kościołów wiejskich regionu koszalińsko-kołobrzesckiego*, „Dzieje wsi pomorskiej”, II Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Dygowo, Gminny Zespół Oświaty i Kultury, Szczecin 2003.
55. Ober M., *Peryferie czy centrum?: Średniowieczna architektura Trzebiatowa i okolic*, Wydawnictwo „Eco”, Poznań 2001.
56. Ober M., *Średniowieczna architektura sakralna zachodniopomorskich wsi i miast – problem związków i odrębności*, „Sztuka średniowiecza na Pomorzu”, II seminarium naukowe Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Agencja Wydawniczo-Reklamowa „Asekuracja – 3”, Szczecin 1999.
57. Ober M., *Pomorze Przednie – Pomorze Tyłne – Nowa Marchia – problem różnic w fizjonomii krajobrazu kulturowego*, w: M. Glińska, K. Kroman, R. Makąta (red.), *Terra Transoderana: sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu: materiały z seminarium naukowego poświęconego jubileuszowi 50-lecia pracy w muzealnictwie szczecińskim Zofii Krzymuskiej-Fafius*, 7–8 czerwca 2002, Szczecin 2004, s. 41–52.
58. Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
59. Piskorski J.M., *Pomorze Zachodnie – historia alternatywna*, Kongres Pomorski „Od historii ku przyszłości Pomorza”, Szczecin 1999.
60. Radziewicz-Winnicki J., *Architektura barokowych organów na Śląsku w ukształtowaniu przestrzennym wewnątrz w okresie od wojny trzydziestoletniej do schyłku XVIII w.*, maszynopis w bibliotece Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1977.
61. Radziewicz-Winnicki J., *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, nr 5, Gliwice 1986.
62. Rosier-Siedlecka M.E., *Posoborowa architektura sakralna*, RW KUL, Lublin 1979.
63. Rosik S., *Sacrum Pomorzan „w oczach” św. Ottona z Bambergu (w kręgu chrześcijańskiej interpretacji religii Słowian)*, Zeszyty Kulickie 2001, nr 2, s. 42–77.
64. Ruszczak G., *Architektura drewniana w Polsce*, MUZA SA, Warszawa 2009.
65. Rybnicki M., *Gramy na organach. Historia budowa nauka gry*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985.
66. Saćko A., *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- 67.

68. Schulze M., *Orgelhandbuch Brandenburg*, w 15 tomach
69. Smulikowska E., *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Ossolineum, Warszawa 1989.
70. Śrutwa J., *Diecezje Pomorza Zachodniego (diecezja Wolińska a później Kamieńska) między związkami z Gnieznem, Magdeburgiem i bezpośrednią zależnością od Stolicy Apostolskiej*, „Szczecińskie Studia Kościelne” 1991, t. 2, s. 31–40.
71. Stępiński W., *Misja biskupa Ottona z Bambergu w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim*, Szczecin 2000.
72. Sulewska Renata, *Dłutem wycięte, Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2004.
73. Ślesiński W., *Konserwacja zabytków sztuki, Malarstwo sztalugowe i ścienne*, t. 1, Arkady, Warszawa 1988.
74. Ślesiński W., *Konserwacja zabytków sztuki. Rzeźba*, t. 2, Arkady, Warszawa 1988.
75. Świechowski Z., *Architektura granitowa Pomorza Zachodniego w XIII w.*, Poznań 1950.
76. Świechowski Z., *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000.
77. 73. Świechowski Z., *W krainie hal i bazylik*, w: J. Deresiewicz (red.), *Pomorze Zachodnie*, t. 1, Poznań 1949.
78. Szalewska E., *Krajobraz wsi nizinnych Pomorza Środkowego*, w: Sławno i Ziemia Sławieńska. Historia i Kultura I
79. Szulika Z., *Język polski w Kościele ewangelicko-augsburskim na Pomorzu Zachodnim od XVI do XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
80. Tomaszewski A., *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi*, Ossolineum, Warszawa 1974.
81. Thistlethwaite N., Weber G., *The Cambridge Companion to the organ*, Cambridge University Press 1998.
82. Urbańczyk M.J., *Architektoniczne i organmistrzowskie aspekty w konserwacji i restauracji zabytkowych organów na Górnym Śląsku na przykładzie własnych doświadczeń realizacyjnych*, rozprawa doktorska pod kier. dr hab. inż. arch. Jacka Radziejewicz-Winnickiego broniąca na Politechnice Śląskiej w roku 1999
83. Walczak R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2005.
84. Ważny J., Kurpik W., *Konserwacja drewna zabytkowego w Polsce*, „Nauka” 2005, nr 1, s.101–121.
85. Wejman G., *Święty Otton z Bambergu – ewangelizator Pomorza: jego kult do czasów współczesnych*, Szczecin, WT US 2004.
86. Wejman G., *Św. Wojciech w dziejach Polski, Europy i Pomorza Zachodniego*, „Prezbiterium” 2000, nr 5–6, s. 168–184.
87. Wesółowska S., *Reakcja społeczeństwa pomorskiego na reformację*, w: W. Łysiak (red.), *Życie dawnych Pomorzan: materiały z konferencji*, Bytów 20–21 października 2000, Bytów–Poznań 2001.

- Wesołowska S., *Reformacja rozpoczęła się w Trzebiatowie: życie i działalność Jana Bugenhagena w pierwszej połowie XVI wieku*, w: W. Łysiak (red.), *Trzebiatów – historia i kultura: materiały z konferencji*, Trzebiatów 26–27 maja 2000, Poznań 2000, s. 65–76.
88. Wiśtock M., *Upamiętnienie i gloryfikacja w ewangelickiej sztuce Pomorza w XVI–XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 27 (2002), s. 213–252.
89. Wilson M., *Organ Cases of Western Europe*, C Hurst & Co Publishers, 1979.
90. Wiśtock M., *Średniowieczne dzieła sztuki w ewangelickich kościołach Pomorza w okresie nowożytnym*, w: M. Glińska, K. Kroman, R. Makąła (red.), *Terra Transoderana: sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu: materiały z seminarium naukowego poświęconego jubileuszowi 50-lecia pracy w muzealnictwie szczecińskim Zofii Krzymuskiej-Fafius*, 7–8 czerwca 2002, Szczecin 2004, s. 239–252.
91. Wiśtock M., *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2005.
92. Wojewódka J., *Kształtowanie przestrzeni architektonicznej obiektach sakralnych zborów ewangelicznych, protestanckiego nurtu drugiej reformacji*, rozprawa doktorska pod kier. prof. dr inż. arch. Adama Lisiaka broniąca na Politechnice Śląskiej w roku 1995.
93. Wyrwa A.M., *Opactwa cysterskie na Pomorzu zarys dziejów i kultury*, „Patria Polonorum” Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1999.