

Cezary Wąs

Bunt kwiatu przeciw korzeniom. Polska architektura sakralna lat 1980-2005 wobec modernizmu

Wstęp

Przez cały okres funkcjonowania w Polsce systemu komunistycznego władze polityczne walczyły z Kościołem katolickim a częścią ich zabiegów było ograniczanie budownictwa sakralnego. Pod koniec lat siedemdziesiątych niedostateczna liczba kościołów stała się poważnym problemem społecznym. Kryzys gospodarczy i społeczny, który wówczas się ujawnił, skłaniał władze do ustępstw i udzielania pojedynczych, długo oczekiwanych zezwoleń na budowę nowych świątyń. Dodatkową przyczyną zmiany polityki w tej sprawie był wybór w październiku 1978 roku krakowskiego kardynała Karola Wojtyły na papieża i jego pielgrzymka do Polski, która nasiliła w społeczeństwie nastroje opozycji wobec systemu komunistycznego. W sierpniu 1980 roku przez Polskę przeszła fala strajków, która doprowadziła do wymiany władzy i powstania niezależnego politycznie związku zawodowego „Solidarność”, faktycznie będącego bardziej ruchem społecznym i rodzajem masowej partii politycznej, niż związkiem zawodowym. W okresie kilkunastu miesięcy legalnego funkcjonowania NSZZ „Solidarność” władze w obliczu zorganizowanej presji społecznej coraz częściej zezwalały na budowę nowych kościołów. Wprowadzenie w grudniu 1981 roku stanu wojennego, który doprowadził do uwięzienia kilkunastu tysięcy działaczy społecznych i radykalnego ograniczenia praw obywatelskich, paradoksalnie nie zahamował fali budowy nowych kościołów i w połowie lat osiemdziesiątych w Polsce w budowie było ponad trzy tysiące obiektów sakralnych. Zanim w 1989 roku upadł komunizm wybudowano większość niezbędnych świątyń i ruch budowlany znacznie zmalał. W latach dziewięćdziesiątych kończono budowę wielkich obiektów, zaczętych niekiedy kilkanaście lat wcześniej, których rozmiary dostosowane były do potrzeb dużych osiedli mieszkaniowych, gdzie liczba mieszkańców sięgała 40 tysięcy osób. Obiekty, których budowy podjęto w latach dziewięćdziesiątych miały już mniejsze rozmiary i przeznaczone były dla znacznie mniejszych społeczności. Wyjątkiem były dwa sanktuaria pielgrzymkowe, w których liczbę pielgrzymów szacuje się w milionach i pomnikowy kościół Opatrzności Bożej w Warszawie, którego specyficzne przeznaczenie wymuszało użycie większej skali.

Do 1989 r. architekci w Polsce mogli uprawiać swój zawód jedynie pracując w państwowych biurach projektów a specjalne przepisy utrudniały im podejmowanie zleceń na projektowanie budowli sakralnych. Sytuacja taka była przyczyną, iż znaczna liczba projektów kościołów sprzed 1989 roku wyszła spod ręki architektów będących pracownikami wyższych uczelni technicznych posiadających nawet w systemie komunistycznym pewną autonomię. Podejmowanie zadań w zakresie budownictwa sakralnego przez wykładowców szkół wyższych dawało niezbędną gwarancję jakości proponowanych przez nich rozwiązań. Brak doświadczeń w tym zakresie rekompensował też długi okres projektowania, na co pozwalał rozciągający się na wiele lat proces uzyskiwania administracyjnych zezwoleń na budowę kościoła. W ten sposób wiele budowli, które przerwały trwający trzy

dziesięciolecia okres zakazów, do dziś uznawanych jest za wybitne dzieła architektury sakralnej. Zadziwiające jest, że dzieła te, stworzone przez architektów o głęboko zakorzenionych przekonaniach modernistycznych, wchodziły w niezwykle krytyczne i złożone relacje wobec zasad awangardowego modernizmu. Relacje te podzielić można na dwie grupy. Część architektów starała się odrzucić błędy i wady modernizmu nie porzucając jego podstawowych wyznaczników, podczas gdy inni odrzucali większość modernistycznych wartości i starali się odnowić ciągłość tradycji sprzed modernizmu. Pierwszą grupę zwyczajowo określa się jako późnych modernistów i neomodernistów, drugą jako postmodernistów. W pełni poprawny logicznie rozdział cech nie jest jednak możliwy do przeprowadzenia i wiele dzieł posiada właściwości, które przypisać można równie zasadnie estetyce modernistycznej jak i postmodernistycznej.

Radykalizacja pluralizmu systemów wartości doprowadziła do tego, że pojawiły się także dzieła, których głównym wyróżnikiem było indywidualne piętno nadane im przez ich twórców. Ale także w obrębie obu wcześniej wyróżnionych grup wiele rozwiązań budzi zdumienie swą osobliwą pomysłowością. Szczególnie zaskakują przekształcenia dokonane w obrębie modernizmu polegające na wydobyciu z typowych dla tej stylistyki form i materiałów całkowicie nowych wartości. Ważnym osiągnięciem w tym zakresie pozostaje dokonane przez Romualda Loeglera uwolnienie z abstrakcyjnych brył i figur ukrytych dotąd potencji kompozycyjnych, funkcjonalnych a nawet symbolicznych. Podobnie jest z ekstrawaganckim i poetyckim traktowaniem betonu przez Dariusza Kozłowskiego, naginaniem formuł zasadniczo świeckiego modernizmu do religijnych funkcji przez Witolda Cęckiewicza czy odkryciem, iż budowla modernistyczna może być fantastycznie krzywolinijna, czego dokonał zespół Buszko i Franta.

Odkrycia postmodernizmu to również wielki obszar dokonań. Zarówno krytycy, jak i publiczność, z satysfakcją przyjmowali dzieła będące kontynuacją wielkich architektonicznych tradycji gotyku (w pracach Szczepana Buma), baroku (w świątyni Barbary Bieleckiej) czy klasycyzmu (w projekcie zespołu Szymborskich), architekturę bogatą narracyjnie, symbolicznie a nawet teologicznie (jak miało to miejsce u Marka Budzyńskiego czy Jerzego Nowosielskiego), czy zawarty w dziełach szacunek dla małych społeczności (jaki jest do wykazania w działalności Stanisława Niemczyka). Kulminacją stanu różnorodności rozwiązań we współczesnej polskiej architekturze sakralnej jest budowa cerkwi przez wybitnego malarza (dzieła stanowiącego obraz rozwinięty do trójwymiarowej przestrzeni) i fakt, że jego wysoce jednostkowa wizja została zaakceptowana przez konserwatywną społeczność grekokatolickiej gminy małej miejscowości.

Przemiany modernizmu

Możliwości rozwojowe modernizmu mogą być ukazane na przykładzie czterech kościołów: kościoła Św. Jadwigi w Krakowie autorstwa Loeglera, budynków seminarium księży Zmartwychwstańców w Krakowie autorstwa Kozłowskiego, sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Krakowie autorstwa Cęckiewicza oraz kościoła Podwyższenia Krzyża zespołu Buszko i Franta.

Kościół Św. Jadwigi w Krakowie (il. 1) stanowi szczególnie wyrazisty przykład dzieła, w którym konsekwentne stosowanie zasad modernizmu nie stanowiło przeszkody dla wprowadzenia wartości nieznanymi typowym przejawom tego stylu¹. Potężna betonowa bryła budowli została bogato rozczłonkowana nie według zasad użytkowych lecz według reguł harmonijnej kompozycji i przez to stanowi monumentalną plastyczną rzeźbę w miejskim krajobrazie. Rzeźbiarskie walory dzieła podkreśla faktura utworzona z regularnie odcisniętych drewnianych szalunków, przez co nieosłonięty beton zewnętrznych elewacji i ścian wnętrza uzyskał cechę dekoracji. Poprzestanie na tych surowych i ascetycznych ozdobach wskazuje na odwoływanie się budowli do niesentymentalnych aspektów wiary. Wysokie ściany (28 metrów w części ołtarzowej i 22 metry w części nawy) nadają budowli nastrój betonowej katedry. Bryłę kościoła oparto o sześcian, idealną figurę stereometryczną, przyjętą przez Loeglera jako podstawę wszystkich tworzonych przez niego projektów. Bryła ta została rozcięta po przekątnych na ćwiartki o różnej wysokości. Dwie wyższe ćwiartki zawierają w narożu wyspę ołtarzową, pozostałość prezbiterium. Strop o kasetonowych podziałach podparty jest – zgodnie z modernistyczną zasadą uwalniania ścian od funkcji nośnych – przez słupy ustawione pośrodku budowli i w narożach. Przeszklenie naroży dodatkowo podkreśla zastosowanie wspomnianej zasady. Wszystkie elementy przeszkleń oprawione zostały w pomalowane na niebiesko kratownice nasączające przenikające do budowli światło niebieskim kolorem. Rozdzielenie sześcianu na odsunięte od siebie ćwiartki umożliwiło wprowadzenie w przerwy świetlika, który we wnętrzu uwidacznia się jako krzyż prześwietlony przez światło. Motyw ten stanowi przykład przejawiania się w budowli zjawiska cechującego dzieła późnego modernizmu a określonego przez Jenksa jako „niezamierzony symbolizm”. Jest to punkt zwrotny w ocenie charakteru twórczości Loeglera. Rozpoczęta ponownie analiza jego podejścia ukazuje, że wyprowadzanie form z geometrii nie reprezentuje czysto modernistycznego stanowisko lecz wyraża irracjonalną tęsknotę za ładem absolutnym. To quasi-religijne podejście do geometrii uzupełniane jest potrzebą piękna, które Loegler zrównuje – znów nie całkiem modernistycznie – z użytecznością. Regularna bryła poddawana jest ponadto tak dalece posuniętym zabiegom dekompozycyjnym, że ostateczny wyraz jest dalekim i zaskakującym odejściem od wyjściowej figury. Wpisanie świetlnego krzyża w kwadrat skłoniło niektórych badaczy do przypomnienia o traktacie karolińskiego uczonego Hrabana Maura *De laudibus sanctae Crucis*, na

¹ A.A. Mroczek, K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, poz. 37; E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Polska architektura sakralna. Tradycja i współczesność. Kierunki poszukiwań twórczych w najnowszej architekturze*, „Nasza Przeszłość”, 78, 1992, s. 350; A. Choldzyski, *Foison d'églises*, „Architecture & techniques”, 12, 1992, s. 84; E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Współczesna polska architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 41, 1996, z. 3-4, s. 326; E. Zamorska, *Kościół bł. Jadwigi w Krakowie*, „Architektur & Biznes”, 6, 1997, s.13-16; K. Kucza-Kuczyński, *Architektura sakralna przed końcem wieku*, „Architektura”, 2, 1998, s. 44-47; A. Kadłuczka, *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, w: D. Kozłowski (red.), *Architektura betonowa*, Kraków 2001, s. 39-42; E. Zamorska-Przyłuska (red.), ... *wspaniałość budowy tego, co istnieje ... O architekturze Romualda Loeglera*, Kraków 1997, s. 56-65; R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001, s. 82-93; W. Bałus, *Dwa kościoły. O możliwości znaczeń symbolicznych w architekturze sakralnej czasów autonomii języka*

kartach którego pojawia się krzyż wpisany w kwadrat a Chrystus opisywany jest jako ten, *qui in crucis quadrata totius orbis futurus erat redemptor et reparator*. W końcu też krzyż otwarty na niebo i wypełniony światłem również może zostać uznany za odwołanie do odwiecznej tradycji zrównywania krzyża i światła z boskością.

Najbardziej złożonym formalnie i treściowo obiektem o przeznaczeniu religijnym zbudowanym w estetyce surowego i w wielu miejscach odrażająco brzydkiego betonu jest **Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców w Krakowie** (il.2)². Tradycyjnie formowany beton okazał zresztą - w warunkach zmiennego klimatu Krakowa – swą nietrwałość, co dziwnie kontrastuje z bogactwem użytych w budowlu form. Zespół budowli ukształtowany jak średniowieczny klasztor z kościołem, wielkim refektarzem, budowlami mieszkalnymi i pomieszczeniami dydaktycznymi. Na trzeźwo pomyślany kompleks budynków nałożona została niesłychanie bogata warstwa scenografii i dekoracji, którą opatrzone niemniej bogatą autorską interpretacją. Skomplikowany plan tworzy labirynt pomieszczeń a dziwne betonowe utwory stwarzają wewnętrzny, oderwany od rzeczywistości świat o charakterze specyficznego, religijnego surrealizmu. Niemożliwe jest wyliczenie niezwykłych i trudnych do opisanie pomysłów architekta: rozerwanych jak płótno ścian, pseudo-kopii antycznych czy barokowych budowli, betonowych chmur zawieszonych pod sufitem, donikąd prowadzących schodów czy ścian, które zwieszają się z sufitu a nie są podparte o podłogę. Znamy architektury dostrzegają w poszczególnych fragmentach inspiracje architekturą zespołu SITE, Louisa Khana, Aldo Rossiego czy Michaela Gravesa, co jednak nie wyklucza olbrzymiej własnej inwencji architekta. Podejście Kozłowskiego do architektury, zakładające swobodę tworzenia nowych kształtów i opatrywania ich metaforycznymi znaczeniami, pozwala na określenie jego architektury jako poezji betonu. Sam architekt powiedział: „Wciąż najbardziej pociągająca wydaje mi się sztuka weryfikowana, wieloznaczna, zawiła, wirtuozerska, sztuczna, wykwinna, ironiczna, ekstrawagancka, znacząca, nierealna, wymyślna, zadziwiająca, aluzyjna, a nade wszystko wspaniale kłamliwa ...”. W przestrzeni architektonicznej krakowskiego seminarium do odnalezienia są wszystkie wymienione cechy.

Kolejnym olbrzymich rozmiarów zespołem budowli sakralnych, w którym wiodącym materiałem jest nieosłonięty beton, tym razem jednak o gładkiej fakturze uzyskanej dzięki zastosowaniu metalowych szalunków, jest **sanktuarium pielgrzymie Miłosierdzia Bożego w**

artystycznego, w: W. Bulsza, L. Sadko (red.), *Ars graeca – ars latina. Studia dedykowane Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 461-478.

² K. Trautsolt, *Piękno a stosowność*, w: *Architektura stosowana: materiały pokonferencyjne X ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej*, Mogilany, 15-18 listopada 1989, KUiA PAN O/Kraków. Kraków 1990, s. 46-51; Gyurkovich, *Kierunki ...*, s. 344; K. Kucza-Kuczyński, *Seminarium Księża Zmartwychwstańców w Krakowie*, „Architektura”, 3, 1995, s. 2-19, Węclawowicz-Gyurkovich, *Współczesna ...*, s. 328; D. Kozłowski, *Projekty i budynki. Fuguratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, K. Kucza-Kuczyński, *Sakralizacja betonu*, w: D. Kozłowski (red.), *Architektura betonowa*, Kraków 2001, s. 47-57; D. Kozłowski, *Trwałość i trwanie architektury betonowej*, Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Warsztat Pracy Projektanta Konstrukcji, Ustroń 20-23 lutego 2002, www.wbi.budimedia.pl/pdfs/15.pdf, s.7-12.

Krakowie-Łagiewnikach (il. 3)³. Od 1891 r. istnieje tam klasztor sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, potocznie zwanych „magdalenkami”, prowadzących „zakład dla trudnych dziewcząt” (hmm, ciekawe ...). Na jego terenie ostatnie lata życia spędziła wielka mistyczka – siostra Faustyna (Maria Helena Kowalska, 1905-1938), beatyfikowana w 1993 roku a w 2000 roku ogłoszona świętą. Wizje Chrystusa Miłosiernego, jakich doświadczyła, stały się podstawą obrazu namalowanego według jej wskazówek i stanowiącego przedmiot kultu oraz cel pielgrzymek. Ponieważ liczba pielgrzymów w latach dziewięćdziesiątych zwiększała się gwałtownie a niewielka klasztorna kaplica, zawierająca obraz i relikwie świętej, pomieścić mogła zaledwie 200 osób, w 1996 roku postanowiono o budowie zespołu budynków o rozwiniętym programie funkcjonalnym, którego centrum stanowić miała nowa świątynia Miłosierdzia Bożego. Prace budowlane rozpoczęte jesienią 1999 roku zakończyły się konsekracją kościoła w sierpniu 2002 roku.

Budowlę, przeznaczoną dla 4 tysięcy wiernych, tworzą dwa, różnej wielkości, przenikające się, ścięte mniej więcej w połowie stożki: większy, założony na planie elipsy zawiera w sobie nawę kościoła, mniejszy tworzy prezbiterium i zapewnia oprawę dla kopii słynnego obrazu Miłosiernego Chrystusa. Przed wejściem do świątyni ustawiono wolnostojącą, siedemdziesięciometrową wieżę, która miast tradycyjnych dzwonów zawiera w górnej części przeszkloną platformę widokową. W widoku bocznym kościół przypomina parowiec z olbrzymim kominem z tyłu (stożek prezbiterium) i masztem z przodu (wieża). Wnętrze, choć posiada wyraźny kościelny charakter, daje jednocześnie asumpt do mówienia o budowlu jako o dworcu czy terminalu lotniczym. To ostatnie skojarzenie umacnia też wieża przypominająca wieże kontroli lotów na lotniskach. Są to jednak jedynie uboczne aspekty jednoznacznie sakralnej budowli. Eliptyczny plan nawy zapewnia optymalne warunki akustyczne i dobrą widoczność ołtarza dla dużej liczby wiernych. To funkcjonalne rozwiązanie może być jednocześnie uznane za echo barokowych pomysłów, których dopatrzeć się można także w sposobie oświetlenia prezbiterium snopem światła z niewidocznego dla widza źródła. Tego rodzaju dwuznaczności ujawniają złożony stosunek budowli do dziedzictwa modernizmu. Widziana z zewnątrz bryła kościoła kojarzy się wprawdzie z okrętem, obiektem fascynacji modernistycznych architektów, ale dla pierwszych pokoleń modernistów okręt był jednym z doskonałych przejawów współczesności i ery maszyn, zaś w wypowiedziach Cęckiewicza na ten temat zyskał tradycyjne dla budowli kościelnych symboliczne znaczenie okrętu wiary przebijającej się przez niepokoje świata. Budowla i jej otoczenie zostało dobrze pomyślane pod względem użyteczności i oplecione systemem

³ E. Zamorska-Przyłuska, *Partytura przestrzeni*, „Architektura & Biznes”, 6, 1999, s. 34-39; J.S. Majewski, *Bazylika w Łagiewnikach*, „Architektura”, 12, 2002, s. 15-18; W. Cęckiewicz, *Założenia autorskie*, „Architektura”, 12, 2002, s.18; K. Styra-Bartkiewicz, M. Musialik, *Sanktuarium na nowy wiek*, „Sztuka sakralna”, 1, 2002, s. 6-11; J.S. Wroński, *Sanktuarium – rys historyczny*, „Sztuka sakralna”, 1, 2002, s. 12-13; W. Cęckiewicz, *Tradycja i sacrum w architekturze. Współczesna interpretacja*, w: *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła Katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Kraków 1998, s. 129-132; W. Cęckiewicz, *Sanktuarium w Łagiewnikach – idea, jej realizacja i współczesna rola w mieście*, referat wygłoszony podczas II Międzynarodowej Konferencji „Miejsca duchowe”: *Współczesne podróże duchowe*.

ramp i podjazdów, jak u Le Corbusiera, lecz opaski ujmujące na zewnątrz górne części nawy i prezbiterium, jak aureole czy odcięte skórki cytryny, wprowadzone zostały tylko dla polepszenia walorów estetycznych budowli i budzą silny opór u bardziej zdecydowanych przedstawicieli modernizmu. Prócz wspomnianych opasek budowla jest na modernistyczną modłę pozbawiona ozdób ale eleganckiemu betonowi towarzyszą okładziny z wapienia, którymi pokryto zewnętrzne elewacje kościoła i klejone drewno stropu, którego belki naśladują promieniejące miłosierdzie Boże, przedstawione na obrazie w prezbiterium. Sprzeczności budowli architekt tłumaczył swoim specyficznym stosunkiem do tradycji, kwestii sacrum i problemu związku budowli z miejscem. W jego opinii tradycja (rozumiana jako zbiór podstawowych zasad a nie formalnych czy stylistycznych cech) winna być motoryczną siłą w twórczości architekta i łączyć się z potrzebą wyrażania w dziele własnych czasów. Zdaniem Cęckiewicza przy projektowaniu kościoła konieczne jest także uwzględnienie potrzeby stworzenia przestrzeni nastrojającej do modlitwy kontemplacyjnej i umożliwiającej ujawnienie się sacrum. W jego projektach służyć temu mają między innymi efekty luministyczne, swoista „architektura światła”, tworząca nastrój zbliżony do tego jaki zapewniały dzieła dawnej architektury kościelnej. W charakterystyczny dla późnego modernizmu niejednoznaczny sposób rozwiązany został także problem związku budowli z otoczeniem. Zdaniem niektórych krytyków budowle Cęckiewicza nadmiernie kontrastują z zabudowaniami XIX-wiecznego klasztoru magdalenek, który przecież był początkiem całego założenia. Tą czysto modernistyczną cechą osłabia jednak horyzontalizm budowli dobrze wpisujący się w krajobraz łagodnych wzgórz a nadto pogląd, że nowy zespół jest pomyślany jako wytwarzający kontekst a nie zaś jedynie mu się podporządkowujący. Cęckiewicz w swych wypowiedziach wskazuje na miastotwórcze i kulturotwórcze znaczenie nowego centrum kultu, wymuszające pozytywne zmiany w otoczeniu.

Inne jeszcze możliwości rozwojowe modernizmu ukazują **kościół Podwyższenia Krzyża w Katowicach** (il.4)⁴. Duże rozmiary budowli interpretowane były niekiedy jako wyraz triumfalizmu Kościoła katolickiego, co wynikało z nieznamośności faktu, iż olbrzymie osiedle pozbawione było z rozmysłem kościoła a zgodę na jego wybudowanie uzyskano po trwających kilkanaście lat zabiegach. Rozmiary kościoła dostosowane były zatem do potrzeb osiedla zamieszkałego przez 30 tys. mieszkańców a pewna nadmiarowość wynikała z przekonania, że zgodę na budowę kolejnego kościoła uzyskać będzie można równie trudno. Podstawowa intuicja kierowała twórcami w kierunku

Fenomen turystyki religijnej XXI wieku a sacrum przestrzeni i obiektów pielgrzymkowych, Warszawa, 24 kwietnia 2004 r., http://sp-uia.sarp.org.pl/pliki/ceckiewicz_witold.pdf.

⁴ A. Babuchowski, *Oto drzewo krzyża...*, „Katolik”, 19, 1982, s. 6-7; ks. J. Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice 1990, s. 79; ks. J. Nyga, ks. M. Zielniok, *Bogu i ludziom. Nowe kościoły w diecezji katowickiej*, Katowice 1996, s. 76-77; K. Mycielski, *Krzywoliniowy*, „Architektura”, 2, 1998, s. 18-23; P. Rakowski, *Artyzm i pokora. Rozmowa z architektami Pracowni Projektów Budownictwa Ogólnego w Katowicach Henrykiem Buszko i Aleksandrem Frantą*, „Katolik”, 44(419), 4 listopad 1990; [ba], *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego i Matki Boskiej Uzdrawienia Chorych w Katowicach przy ul. Mieszka I, wydano staraniem parafii*, Katowice [brw]; P. Winskowski, *Architektura wobec kręgów tożsamości*, <http://www.wtk.poznan.pl/Orw/Archiwum/20001019/winskowski.html>, s. 4.

stworzenia dzieła kontrastującego z wielokondygnacyjnymi budynkami wykonanymi w tzw. technologii wielkiej płyty. Osiedla z wielkich sześciennych bloków powszechnie uznawane są za przyczyny różnego rodzaju patologii społecznych, jednak w systemie komunistycznym nie było dla nich alternatywy. Twórcy osiedla, którym powierzono także zbudowanie kościoła wykonali gest do dziś budzący zastanowienie. Nie odrzucili modernistycznej tradycji lecz odkryli jej nieprostolinięną kontynuację. W osiedlu betonowych pudeł wzniesli z betonu kościół, w którym nie użyto ani jednej linii prostej, plan kościoła opiera się bowiem o namnożenie form krzywoliniowych, powstałych za pomocą cyrkla i krzywika. Dodatkowo kościół dzielą poziome pasy z betonu, które naśladują balkony pobliskich budynków, szczególnie dwóch wież mieszkalnych kształtem przypominających kolby kukurydzy. Przestrzenie między tworzącymi konstrukcję kościoła elementami żelbetowymi wypełniono ciemnoczerwoną cegłą, z której na Górnym Śląsku budowano zarówno budynki fabryczne, jak i mieszkalne. Kościół uzyskał zatem wyróżniający wygląd ale jego kształty dalej oparte były o geometrię, zaś użyte materiały (beton i śląska cegła) stwarzają więź z osiedlem i przeszłością krainy, w której został zbudowany. W budowlu zawarto szacunek zarówno wobec modernizmu, jak i bliskiej tradycji miejsca, gdzie powstała. Mieszkańcom osiedla taki zabieg dał szansę identyfikacji z typem budownictwa, które posiadało nie tylko same wady.

W duchu postmodernizmu

Próbując leczyć swe wady modernizm zmieniał swój stosunek do tradycji, wartości symbolicznych czy problemów lokalnej tożsamości. Tym samym zbliżał się do głównego, antymodernistycznego nurtu postmodernizmu. W postmodernizmie z kolei zasada sięgania w przeszłość po to, co akurat przydatne obejmowała nierzadko także formy stworzone przez radykalny, purystyczny i redukcjonistyczny modernizm. Powikłanych związków między modernizmem, późnym modernizmem a wielonurtowym postmodernizmem jest zresztą więcej. Przykładowo: neomodernizm zwracający się do swych źródeł może być uznany za historyzm, typowy wszak dla postmodernizmu. Czy neomodernizm jest zatem postmodernizmem? Równie skomplikowana jak praca na modelach idealnych jest analiza poszczególnych obiektów nawet najbardziej zdeklarowanych postmodernistów.

Jednym ze sztandarowych dzieł postmodernizmu w polskiej architekturze sakralnej jest **kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w warszawskiej dzielnicy Ursynów** (il. 5)⁵. W zaprojektowanym na 40 tysięcy Ursynowie władze państwowe nie wyraziły zgody na budowę kościoła. Jedno z centralnych miejsc dzielnicy zajęło natomiast targowisko, którego uciążliwość zrodziła protest mieszkańców i przyczyniła się do jego likwidacji w 1979 r. Zmiany w mentalności

⁵ K. Kłóś, *Kościół na Ursynowie*, „Wrocławski Tygodnik Katolicki”, 3, 1981, s. 1, 3; *Kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie. Z Markiem Budzyńskim i Piotrem Wichą rozmawia redakcja „Architektury”*, „Architektura”, 1, 1982, s. 61-69; H. Krall, *Trochę wolności, trochę czasu* (rozmowa z Markiem Budzyńskim), „Tygodnik Powszechny”, 5 grudnia 1982 r., s. 6; M. Foland, *Z wielką płytą w tle*, „Zorza”, 24, 1983, s. 8; Mroczek, Kucza-Kuczyński, *op. cit.*, poz. 40; Gyurkovich, *Kierunki ...*, s. 353/354; K. Styra-Bartkiewicz, M. Musialik, *Architektura współzycia*, „Sztuka sakralna”, 6, 2004, s. 7-11.

społecznej końca lat siedemdziesiątych i rewolucja „Solidarności” w sierpniu 1980 roku spowodowały, że w grudniu 1980 r. udzielono zezwolenia na budowę kościoła w miejscu dawnego targowiska. Projektowanie kościoła przebiegało w okresie stanu wojennego w Polsce, gdy każdy gest osoby publicznej, w tym również architekta, oceniany był w kategoriach kolaboracji z reżimem, bądź oporu wobec niego. Zdecydowana większość społeczeństwa stanęła po stronie opozycji antykomunistycznej, co miało poważny wpływ na postawę projektantów kościoła. W otoczeniu betonowego osiedla stanęła budowla, która ukazywała ciągłość tradycji chrześcijaństwa w Polsce, jej rolę i znaczenie wykraczające poza zmienne i nietrwałe systemy polityczne a jednocześnie była próbą podsumowania specyficznie polskich tradycji architektonicznych.

Kościół Wniebowstąpienia usytuowany został przy sporej wielkości placu, zyskując w ten sposób dominujące znaczenie w krajobrazie całego osiedla. Plac przedkościelny, który jednocześnie był placem miejskim, owe mieszanie się wymiarów religijnych z publicznymi, odnieść można do szczególnej pozycji Kościoła w początku lat osiemdziesiątych, który zdecydowanie stanął po stronie represjonowanych, w obronie niezależnej kultury i wolności politycznej. Bryła kościoła nawiązuje do najbardziej tradycyjnego układu bazylikowego a schodzące niemal do ziemi quasi-wolutowe spływy, które ujmują fasadę, przypominają formy barokowe. Cokół krępego i rozłożystego kościoła tworzą polne kamienie charakterystyczne dla kościołów wiejskich i prowincjonalnych, motyw ważny także w kościołach nurtu tzw. narodowego romantyzmu z początku XX wieku. Fasada przepruta została przez dużych rozmiarów krzyż łaćniński, w którego dolnej części umieszczono wejście do kościoła a pozostałe części tworzą świetlik rozświetlający wnętrze. „Przechodzenie przez krzyż” było zaskakująco jednoznacznym symbolem ówczesnych postaw religijnych i społecznych. Pozostawiony w nieotynkowanej cegle front kościoła i formy naśladujące przypory w elewacjach bocznych odwołują się do gotyku. Dużych rozmiarów ale słabo rozświetlone wnętrze przypomina nastrojem kościoły romańskie, co potwierdza użycie tam półokrągłych łuków pozornych naw bocznych. Zastosowanie konstrukcji żelbetowej pozwoliło pozostawić arkady we wnętrzu nie podparte. Łuki zawisłe w powietrzu to architektoniczny żart zamieniający budowlę w scenografię. Motyw ten oglądany dzisiaj przywołuje na myśl, że wszelkie odgrywane wówczas w społeczeństwie role: wojskowo-policyjnego reżimu, wolnościowego podziemia i mocnego Kościoła były teatralne, anachroniczne i absurdalne. W budowlu odnaleźć można jeszcze wiele innych cytatów z przeszłości ale przy całym narracyjnym, metaforycznym i symbolicznym bogactwie budowli wydaje się być ona odmianą simulacrum, tworem całkowicie sztucznym, który byłby niemożliwy do pomyślenia bez doskonale i nowocześnie wykształconego architekta. Przez nieodzowność użycia betonu, który tworzy strukturę tej przestrzennej dekoracji, strukturalny charakter wszelkich elementów zdobniczych oraz przez linearyzm i płaskość fasady przebija nowoczesność postmodernizmu i jego awangardowy charakter.

Podczas gdy moderniści mieli skłonność do nasączania treściami symbolicznymi abstrakcyjnych figur, ich przeciwnicy chętniej zwracali się do figuratywności. Obecnie taki podział nie jest ściśle przestrzegany. Marek Budzyński tworząc **projekt świątyni Opatrzności Bożej w**

Warszawie (il. 6) użył figury niskiego ostrosłupa, który pokryty murawą miał przypominać wzgórze czy kopiec⁶. Tak pomyślana forma znalazłaby się w pół drogi między figurą stereometryczną a kształtem naturalnym, co jest dobrą ilustracją sytuacji, w której artystyczne pomysły późnych modernistów i postmodernistów stają się prawie nie do odróżnienia. Podobnie jest z **kościółem Matki Bożej Królowej Pokoju we wrocławskiej dzielnicy Popowice** (Wojciecha Jarząbka i jego partnerów, il. 7)⁷. Przy jej projektowaniu niezliczone razy użyty był kwadrat, od samego początku jednak traktowany w sposób nietypowy dla jego dotychczasowych użytkowników: ustawiany na sztorc na jednym z narożników, wydłużany do postaci rombu, przecinany w połowie czy pozbawiany naroży. Kwadrat użyty przy projektowaniu portalu zmienił się wręcz w formę będącą pochodną gotyckiego ostrołuku. Takie podejście określono paradoksalnym terminem „romantycznej geometrii”. W efekcie jej stosowania powstała rozłożysta bryła przypominająca gotycki zamek stworzony w wyobraźni ekspresjonisty. Dla innych jej źródłem są biblijne przekazy kościoła jako warownego miasta, opartego o czworobok, z wieloma wejściami, źródłami światła dającymi efekt kryształu itd. Budowla posiada żelbetowy szkielet ale pokryta jest z zewnątrz czerwoną cegłą odwołującą się do licznych we Wrocławiu kościołów gotyckich ale może także do istniejących tam dzieł ceglanego ekspresjonizmu z początku XX wieku. Kościół stoi pośród wysokich na dwanaście kondygnacji bloków mieszkalnych kilkunastotysięcznego betonowego osiedla i kontrastuje z nim w sposób skrajny. Ponieważ dla wielu mieszkańców widoczny jest z wysokich pięter, dlatego w dekoracyjny sposób potraktowano w tej budowli dach kształtując ją na podobieństwo płaszcza okrywającego świętą patronkę tej świątyni. Żadna użyta forma nie jest dosłownym cytatem, choć szacunek dla ciągłości i tradycji jest tu jednoznaczny. Wnętrze odseparowane akustycznie i wizualnie organizują wydłużone łuki arkad, okrągłe prześwity i, lecz nade wszystko intensywna czerwień ścian i wyłoczone kolumny wnoszące nastrój kościoła bizantyńskiego. Historyzm tej budowli jest eklektyczny ale zastosowane historyczne formy zostały silnie przetworzone i uwspółcześnione.

Twórczość architektów szkoły hamburskiej i amsterdamskiej posługujących się cegłą, z pomocy której tworzono dzieła o niezwykłych kształtach i dekoracjach, stanowiła osobny nurt modernizmu, opozycyjny wobec jego awangardowych przedstawicieli. W polskiej architekturze lat

⁶ E. Rozwadowska, *Wybrałem rozwiązanie nowatorskie. Rozmowa z Księdzem Kardynałem Józefem Glempem, Prymasem Polski*, „Architektura-Murator”, nr 7, 2000 r., s. 10-11; [Opinia Jury], *Nagroda Główna Równorzędna – projekt wskazany do realizacji*, „Architektura-Murator”, nr 7, 2000 r., s. 12-14; ks. A. Luft, *Kurhan nie może być kościołem*, „Rzeczpospolita”, 30 grudnia 2001 r.; W.J. Molicki, *Świątynia Świętej Opatrzności Bożej*, „Architektura & Biznes”, miesięcznik, nr 7-8, lipiec-sierpień 2000, s. 40-41; *Kopiec Opatrzności. Z Markiem Budzyńskim, autorem projektu Świątyni Opatrzności Bożej, rozmawia ks. Adam Boniecki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 5, 4 lutego 2001, s. 8-11; E. Rozwadowska, *Świątyni Opatrzności Bożej życie po życiu*, „Architektura-Murator”, nr 3 (78), marzec 2001, s. 67-69; A. Mikulski, *Wyznanie* [tekst w oparciu o wypowiedzi Marka Budzyńskiego podczas spotkania w Pałacu Sztuki w Krakowie oraz wywiadu w Tygodniku Powszechnym z 4 lutego 2001 r.], „Architektura & Biznes”, kwiecień 2001 r. s. 66-67; L. Konior, *Drugi cud nad Wisłą*, „Architektura & Biznes”, kwiecień 2001 r. s. 68-69.

⁷ Gyurkovich, *Kierunki ...*, s. 348; W. Jarząbek, *Sacrum, architektura i indywidualność*, „Magazyn Budowlany”, 2, 1997, s. 12-16; P. Krakowski, [bt], „Magazyn Budowlany”, 2, 1997, s. 17; M. Kaczmarek, *Parafia Matki Bożej Królowej Pokoju*, Wrocław 1997, s. 27-33.

dziewięćdziesiątych, niezależnie od tradycji owego ceglanego ekspresjonizmu sprzed kilkudziesięciu lat, pojawiły się dzieła realizujące zbliżone wartości. **Kościół Miłosierdzia Bożego w Krakowie i Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach** (autorstwa Stanisława Niemczyka, il. 8 i 9) oraz kościół św. Teresy Benedykty od Krzyża w Koszwałach (autorstwa Szczepana Bauma) wzbudziły zainteresowanie krytyków, choć są budowlami o niewielkich rozmiarach stworzonymi dla małych społeczności a w przypadku Koszwał wręcz dla wiejskiej parafii obejmującej zaledwie kilkadziesiąt rodzin.

Oba wymienione wyżej kościoły Niemczyka posiadają wiele cech wspólnych ukazując konsekwentny rozwój własnych środków artystycznych⁸. Podstawowym ich wyróżnikiem jest zepchnięcie betonu do wyłącznie konstrukcyjnych funkcji i oparcie wyrazu budowli na komponowaniu brył, płaszczyzn i detali za pomocą cegły. W kreowaniu form z cegły Niemczyk wykazuje niebywałą wyobraźnię wzbudzającą w widzu wcale niełatwą akceptację. Cegła w teoretycznych wypowiedziach architekta traktowana jest jako materiał szczególnie bliski człowiekowi, niegdyś formowany ręcznie i ze śladami palców na swych bokach, ale i obecnie przechodzący wielokrotnie przez ludzkie ręce, które go składują, przekładają, by w końcu użyć go do murowania. Niemczyk stosuje cegły o niejednorodnej barwie i chropawej fakturze, porównując je do tradycyjnie wypiekanego chleba. Cegły układane są różnymi bokami, wysuwane przed lico, komponowane w na poły abstrakcyjne, na poły figuralne układy, uzupełniane resztkami ceglany, zestawiane z kamieniem, betonem i drewnem. Wiele kompozycji powstaje na placu budowy, nierzadko w sporze z zawodowymi murarzami.

Sukces architektury Niemczyka i najwyższe nagrody środowisk architektonicznych w Polsce są wynikiem połączenia w jego budowlach wielu trafnych rozwiązań dotyczących różnych aspektów dzieła architektonicznego. Przede wszystkim mimo niekorzystnego położenia oba obiekty są dobrze wpisane w swe krajobrazowe otoczenie, stanowiąc zarazem wyraziste i rozpoznawalne znaki swych religijnych funkcji. W przekonaniu, że sacrum powinno być wyodrębnione, Niemczyk otacza swe budowle murami i obdarza je kilkoma wieżami, które opatruje rozbudowanymi wierzchołkami, iglicami i krzyżami. Ramiona wieńczących wieże krzyże otoczone są nimbami promieni, tak że upodabniają się do trójliści a ich niecodzienna forma uniwersalizuje ten znak. Indywidualizowane przez architekta krzyże na wieżach uzupełniane są o krzyże w prześwitach murów, które kształtami przypominają krzyże greckie, jerozolimskie czy celtyckie. Indywidualizacja formy krzyża podąża więc w stronę ujawnienia jego ponadwyznaniowych wartości symbolicznych.

⁸ K. Chwalibóg, *Miłość do formy i przestrzeni*, „Architekt”, 7-8, 2000, s. 22-26; S. Deńko, *Nic się nie dzieje z przypadku*, „Architekt”, 7-8, 2000, s. 27-29; K. Styrna-Bartkiewicz, M. Musialik, *Odnalezione sacrum. Kościoły Stanisława Niemczyka*, „Sztuka sakralna”, 2, 2002, s. 6-11; J.S. Wroński, *Kościół p.w. Miłosierdzia Bożego*, „Sztuka sakralna”, 2, 2002, s. 12-13; A. Świeży, *Najlepszy w województwie*, „Gość Niedzielny”, 30, 1999, s. 19; J. Majewski, *Kościół obywatelski*, „Architektura”, 10, 1999, s. 16-22; S. Niemczyk, *Założenia autorskie*, „Architektura”, 10, 1999, s. 22.

Kolejnym rozpoznawalnym zabiegiem Niemczyka jest otaczanie obiektu uliczkami, placami, podcieniami i dziedzińcami, co zamienia całości w niewielkie miasta, otoczone murami wczesnośredniowieczne klasztory czy zamki. Zachęca to wiernych do gromadzenia się w pobliżu kościoła poza czasem nabożeństw i zostaje w pamięci jako miejsce sprzyjające spotykaniu się. Krytycy najczęściej zwracają uwagę na rolę detalu, który w twórczości Niemczyka jest ważnym elementem współtworzącym architekturę jego zespołów. Tak traktowany detal nie jest już uzupełnieniem lecz pełnoprawną częścią całości. Na tzw. detal składają się u Niemczyka wejścia, prześwity w murach, otwory okienne i tworzone z cegły dekoracje. W kościele krakowskim z cegły zbudowano konfesjonały, ambonę i ołtarz, zaś w czechowickim cegła stanowi oprawę kamiennych głazów, które w apsydzie prezbiterium wyobrażają Świętą Rodzinę a wprawione w mur znaczą stacje Drogi Krzyżowej. To wszystko uzupełnia gra światła i cieni, metalowe kraty, nadproża z betonu odlanego tak, że wyglądają jakby były odkute w kamieniu i drewniane stropy ocieplające nastrój wnętrza.

Kościół św. Teresy Benedykty od Krzyża w Koszwałach (il. 10) bezpośrednio odwołuje się do tradycji gotyckich wiejskich kościołów Pomorza⁹. Podstawową przesłanką takiego wyboru form było przekonanie, że tradycja odgrywa szczególną rolę w życiu małych społeczności i wniesienie tam wartości nieznanymi mogłoby zaburzyć ich kruchą strukturę. Znaczna część zaczerpniętych z historii elementów wydaje się być prostym naśladownictwem: ceglane ściany, wieża skrywająca wejście, spiczasty hełm i silne przypory, jednak nie brak tu też postmodernistycznych żartów: ostrołukowe okna znajdują się nie na swoim miejscu i rozcięte są na dwie części przez przypory, a trzy z tych okien otaczają narożniki, co było kiedyś znakiem rozpoznawczym budowli modernistycznych spod znaku funkcjonalizmu. Również ostrołukowe prześwity w wieży rozcięte na dwie połowy, odwrócono „plecami” do siebie i przysunięto do naroży tak, że i tam otwory zmieszały się z narożnikami. To wymieszanie powagi i żartu sprawia, że budowla budzi zadowolenie zarówno przeciętnego odbiorcy, jak i wyrafinowanego znawcy. Ołtarz, ambonę i chrzcielnicę wykonano z głazów narzutowych, ale najbardziej niezwykłym gestem było wprawienie w mur katolickiego kościoła odkopanych podczas budowy płyt nagrobnych mieszkających tu przed ponad dwoma wiekami mennonitów. Źródła takiego postępowania są równie oczywiste, jak trudno zrozumiałe. Nie sposób stwierdzić czy są one przejawem pofragmentaryzowanej współczesnej mentalności, dopuszczającej częściej niż kiedykolwiek dotąd sprzeczności i niepodległej już wielkim ideom czy po prostu efektem zrozumienia i szacunku dla powikłanej lokalnej historii.

Opisane dotąd przykłady wskazywały jak rozwój modernistycznych środków wyrazu prowadzić może do przekroczenia granic własnej stylistyki. Nadzwyczajną sytuacją wydaje się wkroczenie modernizmu w obszar postmodernistycznego wernakularyzmu. Taki przypadek zachodzi

⁹ G. Stiasny, *Kościół w Koszwałach*, „Architektura”, 12, 2002, s. 30; S. Baum, *Założenia autorskie*, „Architektura”, 12, 2002, s.32-34.

w kościele Matki Bożej Cudownego Medalika w Olczy, dzielnicy podgórnego miasta Zakopane (il. 11)¹⁰. Architekt tego kościoła w swych wypowiedziach teoretycznych podkreślał potrzebę nowatorstwa w architekturze a stworzone przez niego dzieło jest dużą żelbetową konstrukcją, której podstawą jest prosta figura geometryczna. Budowla daleko jednak odchodzi od podstawowych wyznaczników awangardowego modernizmu. Tadeusz Gawłowski już w latach sześćdziesiątych wyrażał sprzeciw wobec monotonii ówczesnej architektury i opowiadał się za taką jej postacią, w której łączyła by się ona z rzeźbą i malarstwem. Kościół w Zakopanem jest najlepszym przykładem realizacji tych postulatów. Można go postrzegać jako dwie wsparte o siebie żelbetowe ściany tworzące połączenie wielkiego namiotu. Namiot ten rozcięty jednak został na pięć części, których osie zostały względem siebie przesunięte. Górny styk ścian każdego segmentu, czyli kalenicę dachu, poprowadzono skośnie tak, że między poszczególnymi segmentami pojawiły się prześwity, które wypełniono witrażami. Gdy ogląda się kościół od strony południowej, dostrzec można, że kalenice dwóch pierwszych segmentów od wejścia opadają, zaś kolejnych trzech ostro wznoszą się ku wschodowi. Powoduje to, że prezbiterium rozświetlone jest światłem od wschodu, zaś nawę rozświetla ciemniejsze światło z zachodu.

Pierwotna symetria układu zakłócona została do tego stopnia, że ostateczny kształt skłania do snucia różnego rodzaju skojarzeń. Sam architekt wspomina o kościstych góralskich dłoniach złożonych do modlitwy. Inni mówią o nawiązywaniu do krajobrazu gór i stromych dachów góralskich domów. Przyznać można, że podzielenie bryły pozbawiło ją kategoryczności, zbliżyło do cech formalnych architektury tego regionu i umożliwiło zlanie się z otoczeniem. Żadnej z tych właściwości nie można uznać za czysto modernistyczną.

Różne rozmiary podstawy każdego z trójkątów tworzących przekrój poprzeczny segmentu powodują, że jednoprzestrzenne wnętrze wzbogacone zostało o aneksy urozmaicające nastrój przestrzeni wewnętrznej. Architekt nie poszedł drogą adaptacji architektury regionalnej do potrzeb nowoczesnego kościoła ale rozróżnienie bryły zewnętrznej i segmentacja wnętrza posunięta została do tego stopnia, że uzyskany wyraz jest zbieżny z tradycjami lokalnej architektury. Dzieło jest niezwykle chłonne na ludową plastykę, czego przykładem we wnętrzu jest drewniana ściana prezbiterium i rzeźby stacji Drogi Krzyżowej.

¹⁰ I. Bobbé, *Przeciw monotonii współczesnej architektury*, „Wrocławski Tygodnik Katolików”, 49, 1977, s. 3; A.K. Olszewski, *O współczesnej architekturze sakralnej w Polsce*, „Życie i Myśl”, 5, 1980, s. 87 (Rudy Rysie); Mroczek, Kucza-Kuczyński, *op. cit.*, poz. 36; J. Kołataj, *W Zakopanem na Olczy*, „Tygodnik Powszechny”, 34, 1985, s. 8; T.P. Szafer, *Nowe polskie kościoły, Kreacja czy tradycja*, „Nasza Przeszłość”, 70, 1988, s. 242; A.K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce. Komunikat oraz kilka uwag ogólniejszej natury*, w: *Sacrum i sztuka. Materiały konferencji KUL*, Rogóżno 1984, Kraków 1989, s. 96 (Rudy Rysie); J. T. Gawłowski, *O twórczym poszukiwaniu współczesnej koncepcji architektury sakralnej w Polsce*, „Inżynieria i Budownictwo”, 4-5, 1991, s. 133-135; Węclawowicz-Gyurkovich, *Współczesna ...*, s. 323; J.T. Gawłowski, *O projektowaniu i realizacji architektury obiektów sakralnych*, w: *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła Katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Kraków 1998, s. 117-124; por także Winskowski, *op. cit.*, s. 13.

Powolny rozwój pewnych tradycji architektonicznych i coraz ściślejsze ich dostosowywanie do specyficznych potrzeb czy warunków klimatycznych są przyczyną występowania w różnych rejonach świata dzieł, które wzbudzić mogą zachwyt perfekcją swych konstrukcyjnych rozwiązań i oryginalnym kształtem a tworzone nie są przez architektów, lecz przez bezpośrednich użytkowników lub prostych rzemieślników. W kulturze europejskiej do takich tworów należały wiejskie chałupy, wiatraki, młyny ale też drewniane czy murowane wiejskie kościoły, których wiele zachowało się do dzisiaj. Nowoczesny twórca jest dziś w stanie stworzyć obiekt architektoniczny, który wygląda jak typowy przykład takiej właśnie „architektury bez architekta”. Wyrafinowane dzieło może powstać bez architekta. Subtelny twórca może naśladować dzieło „bez architekta”. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku **greckokatolickiej cerkwi w Białym Borze** (il. 12), stworzonej przez wybitnego malarza Jerzego Nowosielskiego¹¹. Budowla nawiązuje do niewielkich cerkwi południowo-wschodniej Polski ale swą prostotą sięga aż do budowli wczesnochrześcijańskich. Podest z okapem przed wejściem do kościoła wydaje się pozostałością po atrium a służyć ma jako miejsce sprawowania nabożeństw podczas większych uroczystości gromadzących wiernych przed cerkwią. Z tego też powodu całą elewację frontową traktować można jako powiększony ikonostas. Wnętrze nawy głównej i naw bocznych utrzymane jest w kolorystyce typowej dla malarstwa Nowosielskiego inspirowanego malarstwem ikon. Wierni przebywają zatem jakby w przestrzeni ikony.

Dzieło to jest skrajnie odmienne od większości nowoczesnych kościołów, wydaje się być także odwrócone od nowoczesności w ogóle, od ludzkiej historii ale nadto też od architektury. Skupiono się tu na tym co pochodzi nie z historii, tworu dynamicznego i zmiennego, lecz na tradycji przekazującej to, co trwałe i niezmienne. Architektura, jako twórczość świadoma, jest tu prawie niewidoczna, choć artystyczna subtelność ma duży i niezaprzeczalny udział w wykreowaniu tej budowli. Prostota połączyła się z wielką sztuką. Jak to bywa w świątyniach chrześcijańskiego Wschodu liczy się przede wszystkim wnętrze. W kreowaniu bryły nie miał udziału eksperyment formalny. W otaczającym płaskim krajobrazie stanowi nie narzucający się znak sacrum.

Elitaryzm modernizmu był jedną z przyczyn, z powodu których kreowane w jego estetyce formy nie zyskały nigdy powszechnej akceptacji. Reakcją postmodernistów na taką sytuację było zwrócenie uwagi na wzory sztuki popularnej i próba ich adaptacji do kultury wysokiej. W polskiej architekturze sakralnej przykładem dzieła, które zbudowane zostało w duchu szacunku dla zwykłych ludzi, ich potrzeb estetycznych i reprezentowanego przez nich typu religijności jest **sanktuarium maryjne w Licheniu** (il. 13), jeden z największych kościołów w Europie¹². Budowla przypominająca

¹¹ M. Porębski, *Symbol i uniwersum*, „Architektura”, 2, 1998, s. 10-17.

¹² B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław 2004; S. Weremczuk, *Tajemnice Lichenia. Historia i współczesność Sanktuarium Matki Bożej*, Lubelskie Wydawnictwo Literackie, Lublin 2004 ; ks. E. Makulski, *Dzieje sanktuarium w Licheniu. Historia objawień Matki Bożej*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2003; ks. E. Makulski, *Licheń. Kronika budowy Sanktuarium*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2002; G. Tuderek, T. Kraśko, *Świątynia Trzeciego Tysiąclecia*, Licheń-Warszawa 1999; K. Marciniak, *Licheń i jego świat*, Poznań 1999. Fenomen Lichenia zainteresował także badaczy kultury, socjologów i etnologów, por. E. Klekot, *Święte obrazy*,

bazylikę św. Piotra w Rzymie stoi pośród pól i lasów rolniczej równiny w miejscowości liczącej półtora tysiąca mieszkańców. Kult cudownego obrazu, czczony od 1852 r., rozwinął się w latach osiemdziesiątych XX wieku z wymiaru lokalnego do narodowego. Licheń uznawany za centrum duszpasterstwa ludzi wsi przyciąga obecnie około miliona pielgrzymów również z wielkich miast. Jego szczególna pozycja pośród polskich miejsc świętych wynika ze specyfiki polskiej religijności skupionej na obrzędach i kulcie maryjnym. Taki typ religijności był wynikiem systemu represji i ograniczeń, stosowanego przez władze komunistyczne kierowały wobec Kościoła katolickiego, który najtrudniej było skierować przeciwko religijności ludowej. Stworzona w tych warunkach przez prymasa Wyszyńskiego koncepcja obrony wiary zakładała z tego powodu właśnie rozwój religijności maryjnej jako powszechnej zarówno dla wsi jak i dla miast. Lata osiemdziesiąte, okres stanu wojennego w Polsce i mobilizacji komunistów w obronie swego systemu władzy, potwierdziły trafność tego wyboru. Ruch pielgrzymkowy, jaki się wówczas rozwinął w Polsce przyczynił się też do rozwoju ośrodka kultu w Licheniu i umożliwił w następnych latach zgromadzenie funduszy na budowę nowej świątyni, konsekrowanej w czerwcu 2004 roku. Budowla budzi zastrzeżenia wśród krytyków architektury, dziennikarzy i osób wykształconych, którzy nie wykazują zrozumienia dla jej tradycjonalistycznych założeń i symboliki. Przypomina to sytuację kościoła Sagrada Familia w Barcelonie Gaudiego, który przez Nicolausa Pevsnera traktowany był jako wyraz barbarzyństwa w architekturze.

Kościół w Licheniu jest trójnawową bazyliką olbrzymich rozmiarów (300 tysięcy metrów sześciennych kubatury), przykrytą kopułą wyłożoną po stronie zewnętrznej. Szeroka na 162 metry elewacja frontowa zawiera w części środkowej kolumnadę w wielkim porządku. Użycie jako budulca żelbetu pozwoliło na odstępstwa od form kanonicznych: kolumny elewacji i wnętrza są niezwykle smukłe a w sklepieniach krzyżowych nawy głównej i naw bocznych zamiast wypukłych żeber wycięto w ich miejsce szczeliny, które naśladują ich przebieg. Cienkość kolumn, żółta klinkierowa cegła i powtarzający się w całej świątyni motyw kłosów zboża mają być, zdaniem autorki Barbary Bieleckiej, nawiązaniem do rolniczego charakteru ziemi licheńskiej. Barokowo-klasycyzujący zestaw form wybrany został przez inicjatora budowl, ks. Eugeniusza Makulskiego, jako najbardziej odpowiedni dla gustów pielgrzymów nawiedzających to miejsce. Przyjęte założenia konsekwentnie realizowane są dekoracjach świątyni, wśród których zwracają uwagę potężne kryształowe kandelabry wsparte na figurach aniołów przypominających rzymskich pretorianów.

Umiejętności współpracy z inwestorem, liczenie się z jego specyficznymi wymaganiami i brak typowej dla modernistów arogancji nie jest akceptowany przez wiodących polskich architektów i środowiska związane z architektonicznymi czasopismami czy uczelniami architektonicznymi.

Licheń i sąd smaku, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), 2002, s. 117-119, A. Kula, *Licheńska Golgota jako przykład wznowienia tradycji oraz popularności nabożeństwa Drogi Krzyżowej*, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), s. 126-134, I. Dzienisiewicz, *Wizerunek Lichenia w mediach i w oczach pielgrzymów*, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), s. 149-158; por. także Winskowski, *op. cit.*, s.7-8.

Kształtowanie ocen w tych zamkniętych społecznościach uniemożliwia niekiedy sprawiedliwą ocenę niektórych dzieł. Niechęć, bądź nacechowana agresją obojętność, dotknęły **projekt kościoła Opatrzności Bożej w Warszawie** (il. 14) autorstwa Wojciecha i Lecha Szymborskich (z Zespołem). Architekci wygrali zamknięty konkurs na tę świątynię, który sposobem organizacji wzbudził oficjalny sprzeciw Stowarzyszenia Architektów Polskich (SARP)¹³. W trakcie współpracy z inwestorem wykonanych zostało szereg daleko idący zmian w stosunku do zwycięskiego projektu i w efekcie do realizacji przeznaczono czwartą wersję projektu świątyni. Zgodnie z założeniami konkursu budowla miała nawiązywać do projektu jeszcze z roku 1791, przez co stanowi modernistyczną (czy może postmodernistyczną?) wersję typowej dla końca XVIII wieku świątyni klasycystycznej. Ostateczny projekt Szymborskich ukazuje klasycystyczną świątynię w wersji epoki zaawansowanych technologii¹⁴. Jest to klasycyzm bez cytatów, chociaż można by znaleźć dla niego wzorce w sztuce lat trzydziestych. Krytykowana w poprzednich wersjach kopuła w projekcie realizacyjnym została zmieniona i przypomina wielką turbinę. Klasycyzm rzadko stosowany w kościołach katolickich wydaje się jednak odpowiedni dla świątyni, która ma mieć charakter pomnika narodowego. Zastosowana stylistyka jest dużą rzadkością wśród współczesnych kościołów ale dopełnia typową dla dzisiejszych czasów różnorodność estetyk. Od przesyconych niezamierzoną symboliką dzieł późnego modernizmu, przez dzieła neomodernistów wykorzystujących treściowe wartości geometrii, postmodernistów odwołujących się do tradycji dawnych stylów czy wartości rodzimych aż do klasycyzmu rakiety kosmicznej, wszystko to daje nieoczekiwanie bogaty dla jednej epoki zestaw środków artystycznych.

¹³ J. Szperling, *Przypadek czy opatrzność* [wypowiedzi Ryszarda Jurkowskiego, Rafała Szczepańskiego, Krzysztofa Piesiewicza, Andrzeja Kaliszewskiego, Szczepana Bauma, Jerzego Szczepanika-Dzikowskiego, Marcina Sadowskiego, Roberta Koniecznego i innych] , „Architektura-Murator”, nr 4, 2002 r., s. 45-50; Z. Stepiński, *Historia mało sakralna*, „Architektura-Murator”, nr 4, 2002 r., s. 51; K. Mycielski, *Przegrani i zwycięzcy*, „Architektura-Murator”, nr 4, 2002 r., s. 52-53; K. Kobielski, *Kolejny list w sprawie Świątyni Opatrzności* [tytuł redakcji], „Architektura-Murator”, nr 3, 2002 r., s. 69-71; [Red.], *Świątynia Opatrzności Bożej – kolejny konkurs*, „Architektura-Murator”, nr 2, 2002 r., s. 25; [b.a.] *Warunki konkursu*, „Architektura-Murator”, nr 2, 2002 r., s. 26-27 [prezentacja prac: s. 28-40]; J. Szperling, *Schody do nieba – rozmowa z księdzem Bohdanem Leszczewiczem, członkiem Fundacji Budowy Świątyni Opatrzności Bożej*, „Architektura-Murator”, nr 2, 2002 r., s. 41-47; M. Budzyński, *Wierzę, że prawda obiektywna istnieje. Bóg jest Bogiem, drzewo jest drzewem, kłamstwo jest kłamstwem* [odpowiedź Marka Budzyńskiego na list przedstawicieli Fundacji Budowy Świątyni Opatrzności Bożej – księdza J. Bodzona i księdza B. Leszczewicza, zamieszczony w „Architekturze-Muratorze”, nr 7, 2001 r.], „Architektura-Murator”, nr 1, 2002 r., s. 53-60.

¹⁴ Prezentacja projektu na stronie <http://www.templum.pl/rprojekt.html>.