

POLSKA ARCHITEKTURA SAKRALNA. TRADYCJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ. KIERUNKI POSZUKIWAŃ TWÓRCZYCH W NAJNOWSZEJ ARCHITEKTURZE

Kościół w świadomości ludzkiej ma znaczenie symboliczne. Nie chodzi tu wyłącznie o sakralną rolę świątyni. Analiza historyczna potwierdza społecznie ważną rolę kościoła jako nośnika dorobku kultury materialnej, treści filozoficznych. Przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna, najbliższe otoczenie obiektu sakralnego zawsze były miejscem życia kulturalnego, służyły do stałych kontaktów ludności, wymiany wiadomości, tworzyły scenerię, w której odbywały się uroczystości i święta, jak i powszednie wydarzenia życia religijnego.

„Istotną potrzebą miejskich zbiorowości, jest posiadanie wspólnych wartości unikalnych. Są one doniosłym czynnikiem integracji mieszkańców z miastem... zwłaszcza zaś te, które zdolne są zyskać rolę symbolu o dużej sile społecznego promieniowania”¹. Takim elementem funkcjonalnym, związanym z zaspokajaniem potrzeb wyższego rzędu, zdolnym do stworzenia wspólnoty w środowisku zamieszkania jest dla większości członków naszego społeczeństwa miejsce kultu — obiekt sakralny — kościół. Obiekt sakralny zakodowany jest w świadomości społecznej jako element w hierarchii funkcjonalnej miasta pełniący ważne funkcje wobec wspólnoty miejskiej. Charakterystyczną cechą współczesnego budownictwa sakralnego jest to, że „Kościół stanowi centrum nie tylko kultu i uświęcenia wiernych, ale także ośrodek ich działalności charytatywnej, społecznej czy kulturalnej”². Kościół, jako dom wspólnoty, jest również ośrodkiem spotkań i medytacji. Przez różnorodne formy działalności dydaktycznej wśród dzieci, młodzieży i dorosłych w zasadniczy sposób wpływa

¹ A. Wallis, *Socjologia a kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971 s. 195-196.

² M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, Lublin 1980 s. 102.

na kształtowanie postaw moralnych jednostek i grup społecznych, wzmacnia poczucie więzi między współuczestnikami obrzędów religijnych. Szczególnie silnie występują te więzi międzyludzkie w zdarzeniach, których ostatnio wiele zaistniało w naszym kraju, mianowicie przy powstawaniu nowych kościołów. Związują się wtedy spontanicznie komitety społeczne, budujące te wielkie dzieła, a wspólna praca jednoczy parafian, niejednokrotnie ludzi różnych warstw społecznych, obcych sobie przedtem. Wspólnymi siłami tych społeczności powstają nowe kościoły, których bryły są odmienne od monotonna kubatur blokowisk mieszkaniowych. Zyskują one przestrzeń także na zewnątrz, pełniącą, zwłaszcza w dni świąteczne, rolę forum osiedlowego. Oddech ten jest konieczny również dla właściwej percepcji tej architektury, mającej, choć niestety nie zawsze słuszne, pretensje do miana pomnika współczesnej architektury polskiej.

Zjawiska zachodzące we współczesnej polskiej architekturze w latach osiemdziesiątych XX w. są na tyle znaczące, iż upoważniają do podjęcia próby wyodrębnienia ich cech charakterystycznych i określenia genezy stylowej. Przedmiotem rozważań stała się architektura sakralna lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, powstająca na indywidualne zamówienie, stanowiąca efekt procesu twórczego, zmierzającego do zapisania w języku form architektonicznych najnowszych tendencji artystycznych i niepokoju współczesnego życia w Polsce. Można stwierdzić, że poszukiwania twórcze spowodowały dość istotną zmianę obrazu architektury polskiej w omawianym okresie, chociaż stanowią w sumie niewielki procent realizowanej kubatury. Wywarły one znaczący wpływ na zainicjowanie i ukierunkowanie przemian. Nie można jednak mówić o masowości i powszechności tych zjawisk, lecz raczej o sile ich intelektualnego oddziaływania. Istotą twórczych kierunków w najnowszej sakralnej architekturze polskiej jest nieprzypadkowy dobór wzorów związanych z określonymi nurtami estetycznymi postmodernizmu, ruchu, którego pierwsze projekty obserwujemy w Polsce po roku osiemdziesiątym.

Postmodernizm oznacza przede wszystkim wolność wyborów, stosowanie równoczesne nawet w jednym obiekcie różnych tradycji, począwszy od antycznych, a kończąc na modernistycznych. Dozwolone jest wprowadzanie cytatów i przewrotnych interpretacji tych tradycji, zamiast ustanawiania nowych gotowych wzorów. Podkreślane są walory humanistyczne nurtu, który nie dyktuje i nie narzuca odbiorcy obowiązującej estetyki, a dopuszcza niemal każdą formę, tolerując upodobania i gusta użytkowników. Z jednej strony trzeba

ten kierunek rozumieć jako dalszą awangardową reakcję na antropocentryczny światopogląd kulturowy, rozwijający się głównie na Zachodzie Europy i w Ameryce przez ostatnie stulecia. Jest zatem logiczną kontynuacją modernizmu dwudziestowiecznego. Z drugiej zaś strony kwestionuje się dogmaty architektury modernizmu, gdzie forma jest logicznym rezultatem funkcji, materiału, konstrukcji, i wyraża na nowo odkrywane społeczne konotacje formy architektonicznej. Takie rozumienie postmodernizmu, jako tendencji do odnowy znaczeń w architekturze przez ponowne wprowadzenie konwencjonalnych elementów architektonicznych i zwiększenia pluralizmu poprzez wzbogacenie repertuaru stylów i form w zależności od uznania projektanta, jest bardziej popularne. Istotniejsza i ważniejsza jest tu powtarzalność konwencji niż szukanie tradycji. W architekturze postmodernizm to przede wszystkim fantazja i narracyjność, aplikacje fragmentów, nawet nie motywów stylowych, do nowoczesnych w formie budynków, collage rozmaitych motywów stylowych, celowe wprowadzanie historycznych detali, sięganie do archetypów prostych form geometrycznych. Całości towarzyszy akompozycja, dająca pozorne wrażenie braku idei ogólnej. Szczególnie istotne jest stosowanie świadomego, zamierzonego skomplikowania nakładających się i przenikających się różnorodnych form i przestrzeni, równoczesne wprowadzanie zasad złożoności, sprzeczności, kontrastu i ironii z cytatami i aluzjami.

W recepcji tychże wzorów czytelna jest cała specyfika artystyczna polskiej architektury XX w., z jej nadrealną, zbyt literacką symboliką, z jej neoromantycznymi tęsknotami do szukania w tradycji prowincjonalnej narodowej odrębności stylowej. Czytelna jest także reakcja na kompletne fiasko ekonomiczne, technologiczne i formalne architektury polskiej ostatnich kilkudziesięciu lat. Wbrew powszechnym, stosowanym często w literaturze fachowej i popularnej mniemaniom, traktującym nowatorstwo architektoniczne jako przejściowy kaprys, krótkotrwałe wyuzdanie formalne, oparte na bezkrytycznie powielanych realizacjach zachodnich, należy uznać postmodernizm i jego wiele zróżnicowanych nurtów w Polsce za wyraźnie czytelną prawidłowość w przemianach stylowych ostatnich dziesięcioleci. Uzasadnić to można dogłębną analizą zarówno zagadnień formalnych, jak i treści intelektualnych bezwzględnie wspólnych dla sztuk plastycznych i architektury całego naszego stulecia. Specyfika prowincjonalna sztuki polskiej warunkuje takie a nie inne przejmowanie wzorów, dominację kierunków o rozbudowanym kontekście skojarzeń

literackich, a także i to, że postmodernizm wykorzystywany jest jako próba ucieczki w kierunku neoregionalizmu i stylu narodowego. Pomimo, że najnowsza polska architektura sakralna rozwija się w odmiennych warunkach i w nieco odmiennych formach niż główne nurty postmodernistyczne na Zachodzie, to jednakże dostrzega się w Polsce zasadniczą zmianę w klimacie estetycznym i intelektualnym w stosunku do realizacji lat poprzednich.

Polska — „przedmurze chrześcijaństwa”, kraj pomiędzy Europą i Azją, obszar wpływu kultur Wschodu i Zachodu, swojemu położeniu geo-politycznemu zawdzięcza stan swej kultury, inspirowanej poprzez rozwinięte kultury obce, szczególnie zachodnie. Zachodnie wzorce asymilowane przez kulturę polską, przekształcane były „...podług ducha i nieba polskiego...”. O odmienności decyduje często zmiana proporcji, deformacja, przysadzistość, rubaszność, prowincjonalność, odmienny kontekst — prymitywizm wykonawstwa³. „Polska tradycji nie posiada, wręcz przeciwnie zmieniała swoje tradycje jak rękawiczki” pisał Tadeusz Chrzanowski. I dalej „...największe jakies apogeum sztuki polskiej to był barok, ale nie zapominajmy, że barok przyszedł do nas gotowy z Rzymu w tym momencie, kiedy ci sami jezuita stawiali w Krakowie na wzór Nadrenii, Francji, Hiszpanii, kościoły neogotyckie, aby nawiązać do tradycji. Myśmy ten barok umieli zasymilować jak i każdy kolejny styl. Jeśli ktoś wzywał do budowania w stylu gotyku nadwiślańsko-bałtyckiego, to wówczas czerpał trochę doświadczeń z Krakowa, trochę z architektury krzyżackiej. A więc jakaś to była tradycja, a jednak z tego się wyklął neogotyk, który śmiało można nazwać polskim...”⁴. Również w latach osiemdziesiątych XX w. nasz kraj stał się miejscem rozprzestrzeniania się wzorców architektury zachodniej. Przemiany społeczne, zapoczątkowane w roku 1970 i gwałtownie rozszerzające się po roku 1980, stworzyły sprzyjające warunki do recepcji nowych wzorców estetycznych i otworzyły możliwości asymilacji

³ Pisali o tym: T. Chrzanowski, K. Piwocki, *Drewno w polskiej architekturze i rzeźbie ludowej*, Wrocław 1981 s. 12; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982; T. Chrzanowski, *Wędrówki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988; R. Godula, T. Węclawowicz, *Regionalizm a styl narodowy — kilka uwag*, w: Teka KUiA, PAN O/Kraków t. 20: 1986 s. 79–83.

⁴ T. Chrzanowski, głos w dyskusji na Seminarium SARP, *Architektura sakralna*, Kazimierz Dolny 20–21 XI 1982, Warszawa, maj 1983 s. 118.

tych wzorców we współczesnej architekturze polskiej. Trafiły one na podatne i chłonne środowisko, gdyż z powodu szarości i nijakości polskiej architektury masowej lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych w naszym społeczeństwie coraz silniej odczuwana była potrzeba nadania architekturze innych treści, nowego wyrazu, upiększenia jej. Potrzeby psychiczne współczesnego człowieka, zwrot ku naturze i negatywny stosunek do zunifikowanych, pozbawionych detalu pudełkowych form architektury, są w warstwie estetycznej powodem powrotu do przeszłości, ponownego zwrócenia uwagi na pozafunkcyjne wartości architektury — symbolikę i treści emocjonalne. Szczegółowego znaczenia dla wielu nowych kreacji architektonicznych nabiera „genius loci” — tradycja miejsca, rodzimność, związek z otoczeniem i naturą.

Analizując wybrane przykłady polskiej architektury sakralnej zaliczanej do nurtu postmodernistycznego, można przyjąć wstępną selekcję w dwóch podstawowych grupach systematycznych: 1. Prace o wyraźnie czytelnych inspiracjach szeroko pojmowanej historii i tradycji; 2. Prace o zdecydowanie geometrycznym charakterze architektury i wysokim stopniu przetworzenia pierwotnych wzorów.

W Polsce w ostatnich 10 latach nowe tendencje i poszukiwania formalne pojawiły się przede wszystkim w obiektach, które dzięki krótkiemu czasowi całego procesu inwestycyjnego są najbardziej podatne na zmiany i mody formalne w architekturze sakralnej. W pewnym sensie sytuację obecną można porównać do sytuacji w architekturze polskiej w latach dwudziestych, gdy po wieloletniej niewoli szukano właściwego języka formalnego dla naszego państwa o starej tradycji. Wachlarz możliwości był wtedy bardzo szeroki. Podobnie jest teraz, gdy konwencja stylu pozwala prawie na wszystko. Olbrzymią pokusą jest w takich razach poszukiwanie stylu narodowego, co jak i dawniej, jest nadal zadaniem ryzykownym. Portyk kolumnowy, jak wiadomo, jest motywem palladiańskim, nie zaś słowiańskim. Podobnie attyka, o miękkich barokizujących kształtach, zapewne dla nielicznych będzie symbolizować charakter polski, który określano zwykle jako miękki i gwałtowny zarazem. W wielu przykładach dominuje malownicza swoboda, kompozycja bryły najbliższa starym, dobrym angielskim wzorom Morrisa i Ruskina z końca ubiegłego stulecia. Mamy też przykłady form silnie, a w dodatku alogicznie, zgeometryzowanych. Są to pastisze geometrycznej uniformizacji dotychczasowej konwencji projektowej, a zarazem równoległe do światowych tendencji nowej abstrakcji, odwołujące się

zarówno do początków modernizmu, jak i geometrycznych wykresów renesansowych czy ramek zaczerpniętych z obrazów Pierro della Francesca.

Upatrywanie w poszukiwaniach postmodernistycznych analogii z historią drugiej połowy XIX w. nie jest słuszne. Mamy tu bowiem do czynienia raczej z aluzyjnymi cytatami niż z konsekwentnym projektowaniem w myśl zasady jednolitości stylu. Nie zdaje też egzaminu symbolika dziewiętnastowiecznej „l'architecture parlante” stosowana dla uzyskania odpowiednich znaczeń: 1. Kościoły postmodernistyczne wyjątkowo tylko nawiązują do gotyku, uznanego wtedy za najbardziej odpowiedni dla architektury sakralnej; 2. Trudno też dopatrzeć się elementów neorenesansowych w postmodernistycznej architekturze mieszkalnej, a właśnie neorenesans był zarezerwowany dla kamienic mieszkalnych. Poszukiwania formalne postmodernizmu trudno też jednoznacznie zakwalifikować jako powrót do tradycji, bo wszelkie elementy tradycyjne są tu pojmowane i interpretowane dynamicznie w zestawieniu zgoła nietradycyjnym. Zasób literackich skojarzeń i język formalny architektury postmodernistycznej jest o wiele bogatszy. Nietradycyjne też są metody twórcze. Tło tych wszystkich poszukiwań formalnych, ale też ideowych, jest złożone, wielowarstwowe. W pierwszej warstwie odbioru wydaje się, że akceptację pewnych zabaw plastycznych warunkuje nostalgia i sentyment. W warstwie głębszej, refleksje historyczne w obrębie sztuki XX w. pozwalają szukać analogii do postawy bliskiej surrealismom. Utwierdzają nas w tym właśnie szalenie bogate konteksty symboliczno-literackie każdej formy i nieco ludyczny charakter procesu twórczego, tak różny od intelektualnej powagi architektury po-corbusierowskiego stylu międzynarodowego, aczkolwiek teoretycy postmodernizmu na Zachodzie i jego krajowi agitatorzy wykazują typowo awangardową bojowość w swoich różnorodnych manifestach i tekstach krytycznych. Interpretacja surrealistyczna pozwala na wspólną ocenę zarówno symbolicznych i historycznych motywów plastycznych, jak też wspomnianych wyrafinowanych geometryzacji, sugerujących niezwykle, iluzyjne przestrzenie.

Wszystkie wymienione wyżej różnorodne tendencje twórcze można w warunkach polskich zawęzić do czterech najbardziej reprezentatywnych nurtów⁵: 1. Symbolicznego — kładącego nacisk na lite-

⁵ E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Nurt postmodernistyczny we współczesnej architekturze polskiej* (praca doktorska) mps w Bibl. PK 1989.

rackie przesłania, odczytywane z form architektonicznych, stosowanie jako symbolu cytatów historycznych i współczesnych; 2. Nurtu nowej geometrii — wyrażającego swoją ekspresję w formach uproszczonych, geometrycznie przerysowanych o zaskakujących proporcjach i zestawieniach, czasami operujących syntetycznym detalem nawiązującym aluzyjnie do form historycznych, zarówno klasycznych, jak i poszukiwań formalnych początków XX w.; 3. Neosentymentalnego — podkreślającego różnymi środkami formalnymi ogólny nastrój architektury dawnej, a także sugerowanie w jednorodnym obiekcie wielu faz budowy, bądź tworzenie wrażenia obiektu niedokończonego; 4. Neotradycyjnego — aluzyjnie nawiązującego do określonych, konkretnych stylów historycznych.

Symbolizm

Struktury znaczeniowe zawarte w architekturze historycznej inaczej funkcjonowały w epoce, która je stworzyła, natomiast przeniesione do współczesności ulegają dość istotnym zmianom i przeobrażeniom. Próby stosowania neohistorycznych elementów, czy całych układów przeniesionych z przeszłości, w całkiem nowej architekturze, często na zasadzie zupełnie przypadkowych zestawień formalnych, nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. Struktury znaczeniowe charakterystyczne dla innych obszarów i kręgów kulturowych przekazują niezwykle bogate treści w miejscu, z którego pochodzą. Stąd architekci polscy stanęli przed zadaniem poszukiwania własnych rodzimych symboli. Poszukiwania idą zarówno w kierunku sięgania do znaków formalnych zawartych w architekturze historycznej, ale także do zdarzeń zaczerpniętych z otaczającej nas rzeczywistości. Również stosowane są zabiegi odwołujące się do naszych uczuć, emocji, zakodowanych i zapamiętanych doświadczeń i wrażeń.

W projektach i wypowiedziach Romualda Loeglera przeważa pogląd, że symbolizm, stosowanie przetworzonych cytatów winno przywrócić architekturze wartości humanistyczne. Konrad Chmielewski pragnie przekazać w swojej architekturze niepokoję i zagubienia współczesnego człowieka, a sakralna architektura warowna Tomasza Turczynowicza ma świadczyć o czasach, w których jest realizowana. Warowny charakter ma również projekt kaplicy rzymskokatolickiej w Grabnie k/Widawy projektowanej przez Wojciecha Harabasza. Zespół sakralny otoczono murem, flankowanym wieżyczkami. Obiekt

skomponowany jest z wielu detali, będących cytatami ze znanych projektów i realizacji amerykańskiego architekta Michaela Gravesa⁶.

Wyobrażenie w procesie projektowania staje się podstawowym zadaniem. Postmodernizm wyraźnie zakłada taką konwencję, zatem intelektualne przemyślenia wyprzedzają poczynania projektanta. Pytając na początku o sens działania, sam proces twórczy rozpoczyna się od „przestrzeni wyobrazeniowej”, którą należy identyfikować z poszukiwaniem znaków zapamiętanych, przyjmowanych za aktualne i akceptowane przez odbiorców.

W projekcie nowego kościoła w Gdyni powtórzono w rzucie kaplicy chrzcielnej obrys placu św. Piotra w Rzymie, a w miejscu fontanny na placu wytryska w kaplicy woda służąca obrzędowi chrztu⁷. Tuż obok umieszczono kopię okna Biblioteki Watykańskiej, skąd papież jest najczęściej oglądany w czasie spotkań z wiernymi. W kościele tym są jeszcze inne symbole. We wnętrzu ustawiono miniaturę wieży, która stoi obok przy starym kościele i jest charakterystyczna dla sylwety starego miasta, a zatem stanowi symbol miejsca. Odnajdujemy tam także brukowaną drogę, będącą symbolem życia i miejscowej tradycji.

Symbol drogi, jako nieskończoności, jako granicy dwu światów często pojawia się w architekturze sakralnej, ale najbardziej dramatycznie zaistniał w projektach konkursowych na budynek ekumenicznej Świątyni Pokoju na terenie obozu koncentracyjnego w Majdanku. Świątynia Pokoju miała stworzyć w jednym obiekcie płaszczyznę ekumenicznego pojednania siedmiu wyznań. Realizacja niestety nie doszła do skutku, ale wtedy — w 1983 r. — Robert Rosik, Waldemar Szczerba i Andrzej Wojniak narysowali linię — oś życia i śmierci tak, że pomnik i brama obozu zostały wciągnięte w kompozycję, bo na przecięciu osi zlokalizowano Świątynię Ekumeniczną. Zatem symbolem stało się tu miejsce, punkt przecięcia się ważnych semantycznie linii⁸.

⁶ Por. np. Budynek Urzędów Miejskich w Portland USA, czy Centrum Medyczne Korporacji Humana w Louisville, Kentucky 1982–86.

⁷ Autorzy projektu: Jacek Dominiczak, Katarzyna Rutkowska — zob. *Odtwarzanie znaczeń*, „Architektura” R. 38: 1984 nr 6 s. 38.

⁸ III nagroda; autorzy: Robert Rosik, Waldemar Szczerba, Andrzej Wojniak — *Świątynia Pokoju, konkurs SARP, nr 655 na opracowanie Świątyni Pokoju na terenie byłego Obozu Koncentracyjnego na Majdanku w Lublinie*, w: „Architektura” R. 37: 1983 nr 5 s. 32–33.

W budowanym od 1990 roku Centrum Informacji, Spotkań, Dialogu, Wychowania i Modlitwy w Oświęcimiu Andrzej Bilski wprowadza również motyw drogi, który jest tu istotnym elementem kompozycji. Centrum ekumeniczne wznoszone w sąsiedztwie obozu koncentracyjnego łączy wielowarstwowe motywy symboliczne z historycznymi.

Odwolania do najnowszych zjawisk z kręgu sztuki — eksperymentów twórczych parateatru — doszukiwać się można w spontanicznych działaniach mających miejsce w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie, gdzie w latach siedemdziesiątych powstał pomysł pozostawienia pomnika ruin, stworzenia „ruiny symbolicznej”. „...W miarę upływu czasu w murach kościoła Miłosierdzia Bożego coraz częściej zaczęto spostrzegać zastygły ślad Powstania... stawał się w ludziach, dla których tamte zdarzenia pozostały czasem przeszłym nigdy nie dokonany, budziła się potrzeba zachowania dla siebie i potomnych ułamka tamtego krajobrazu, podniesienia go do godności pomnika i świątyni. Kościół na Żytniej stawał się powoli tym nie zamierzonym pomnikiem, symboliczną ruiną Warszawy...”⁹. Emocje i uczucia Polaków potrafią tworzyć przestrzenie bazujące na własnych doświadczeniach, jednoznacznie czytelne przez społeczność naszej ojczyzny. Postmodernistyczne hasła powrotu do symboli znajdują odbicie w przemyśleniach i pracach projektowych wielu polskich twórców. Już samo stosowanie elementów tradycyjnych można uznać za symbolizm. Architekci interpretują tę zasadę w sposób indywidualny.

Symbolika cytatu, zaczerpniętego z Bazyliki św. Piotra w Rzymie, zastosowana w koncepcji Zespołu Wotywnego św. Piotra w Wadowicach ma szczególną wymowę. Sanktuarium w Wadowicach jest budowane jako wyraz wdzięczności mieszkańców miasta (w którym Ojciec Święty się urodził, spędził dzieciństwo i młodość) za wyniesienie na Stolicę Apostolską oraz uratowanie życia ich Wielkiego Rodaka. Jan Paweł II 14 sierpnia 1991 r. konsekrował kościół św. Piotra Apostoła w Wadowicach. Na osi całego założenia urbanistycznego autorzy projektu¹⁰ umieścili bramę w formie Łuku Triumfalnego, powtarzającą w syntetycznym zapisie sylwetę Bazyliki Rzymskiej, zapamiętaną z placu św. Piotra lub z widokówek. Brama ta, zaprojektowana w konwencji postmodernistycznej, stanowi uproszczoną, stylizowaną elewację kościoła św. Piotra w Rzymie, z

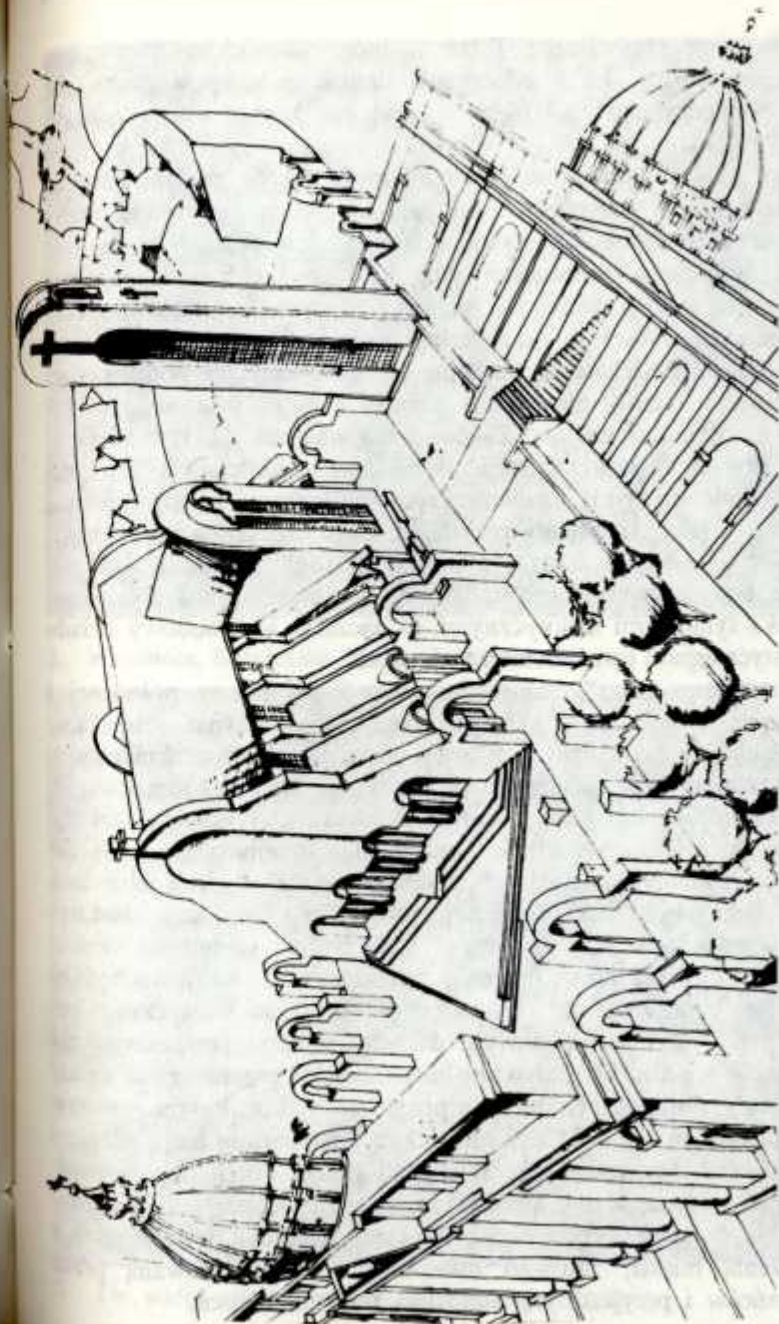
⁹ M. Wieczorkiewicz, *Kościół na Żytniej, czyli o potrzebie ruiny i potrzebie ubóstwa*, „Architektura” R. 37: 1983 nr 5 s. 48–52.

¹⁰ Autorzy projektu: Jacek Gyurkovich, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, T. Przemysław Szafer.

nałożoną na pierwszy plan sylwetą kopuły, co wynika z syntezy percepcji wizualnej tego obiektu, stanowiącego uniwersalny, jednoznaczny, nie tylko dla Polaków, symbol, nabierający szczególnego znaczenia, jako znak miejsca i czasu w Wadowicach. Zespół Wotywny ma kompozycję założenia osiowego, w którego sercu znajduje się kościół, otoczony „murem”, utworzonym z obiektów dydaktycznych, społecznych i mieszkalnych, nawiązujących kompozycją urbanistyczną do historycznych zespołów klasztornych (np. pobliskiej Kalwarii Zebrzydowskiej). Ideą tych historycznych założeń było określenie granic między strefą sacrum (z wewnętrznymi dziedzińcami, drogą procesyjną, zespołem gospodarczym), a publicznym profanum. Rodzaj „muru” oddzielającego cały zespół od zgiełku, hałasu i ruchu miejskiego tworzą budynki mieszkalne i budynek dydaktyczny, natomiast od strony południowej linia „muru” jest kontynuowana przez zdwojony szpaler klonów.

Koncepcja osiowego założenia urbanistycznego, z wyraźnie określona przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, z wieżą — campanillą — stanowiącą dominantę pionową na zamknięciu ulicy wlotowej do miasta, współczesną transformacją idei krużganków, okalających wewnętrzny kwadratowy dziedziniec pomiędzy frontową elewacją kościoła i bramą wejściową, kameralne uliczki drogi procesyjnej — nawiązują świadomie do zakodowanych w pamięci elementów struktury miast historycznych i stanowią próbę stworzenia przestrzeni humanistycznej. Kościół został zaprojektowany na tradycyjnym planie krzyża o układzie podłużnym, z transeptem nie wychodzącym w rzucie poza obrys stylizowanych przypór. Przypory te tworzą poprzeczny układ ram konstrukcyjnych, czytelnych w ukształtowaniu bryły, których dalekich transformacji można doszukiwać się choćby w przyporach kościołów gotyckich.

Wnętrze kościoła nawiązuje swym rozwiązaniem do bazyliki trójnawowej, której rodowodu można doszukiwać się jeszcze w bazylikach starochrześcijańskich. W posadzce nawy głównej powtórzono czerwonym kolorem marmuru rysunek rzutu placu przed Bazyliką św. Piotra w Rzymie z zaznaczeniem miejsca zamachu na Ojca Świętego 13 maja 1981 r. Dalej czerwona linia kolumnady pnie się po białych schodach prezbiterium, by w miejscu mensy rozpocząć rzut rzymskiej bazyliki syntetycznym zgeometryzowanym rysunkiem, który dochodząc do białej ściany absydy prezbiterium załamuje się pionowo i sięga do wysokości sześciu metrów. Utworzony w ten sposób ołtarz, nawiązujący do rozwiązań historycznych, ma dodat-



1. Kościół św. Piotra Apostoła w Wadowicach, autorzy: Jacek i Ewa Gyurkovich'owie, T.P. Szafer, perspektywa całego założenia Sanktuarium. rys. autor artykułu.

kową warstwę symboliczną. Tabernakulum wadowickie umieszczono w kolistej wnęcie, która odpowiada dokładnie miejscu grobu św. Piotra pomiędzy czterema filarami niosącymi kopułę w rzucie bazyliki rzymskiej.

Nawa główna oddzielona jest od naw bocznych rzędem zdwojonych kolumn. W transepcie cztery pary kolumn mają wycięte trzony od poziomu posadzki do wysokości ponad trzech metrów, co wywołuje zaskoczenie nieoczekiwanym, jakby nierealnym oderwaniem od ziemi, a równocześnie jest przecież niesłychanie logiczne przez otwarcie widoczności na prezbiterium i ołtarz. Koncepcja oderwania od posadzki ciężkich ścian transeptu i pozbawienia ich podparcia na skrzyżowaniu z nawą główną ma głęboką i bogatą symbolikę sakralną — ufności, zawierzenia. Zarówno we wnętrzu, jak i w kształtowaniu brył zewnętrznych, wiele detali architektonicznych w różnej skali operuje prostymi formami geometrycznymi (trójkąty, półkola, kwadraty, a także fragmenty tych figur, które przenikają i wypełniają schematy i układy o tradycyjnym rodowodzie). Połączenie geometryzacji, będącej kontynuacją tradycji modernistycznej, z logiką, schematami i symbolami historycznymi, to naczelną ideą budowy układu urbanistycznego i form architektonicznych.

Wspomniany „mur”, zamykający zespół od strony północnej i zachodniej, tworzą dwu i trzykondygnacyjne budynki mieszkalne oraz budynek dydaktyczny. Ich bryły od wnętrza są rozczłonkowane, poszukujące skali architektury małego miasta. Detale, będące współczesną transformacją architektury eklektycznej, wysunięte arkady, tympanony, lukarny, wykusze, kolumnienki, obramowania otworów drzwiowych mają za zadanie zasygnalizowanie w tych obiektach miejsc ważnych z zaznaczeniem ich hierarchii. Pomiedzy obiektem dydaktycznym a kościołem biegnie „uliczka” o szerokości sześciu metrów, stanowiąca drogę procesji, zaznaczona od strony wschodniej wolno stojącymi arkadami. Wysunięta przekątniowo wieżyczka wirydarza, przekryta czterospadowym dachem, stanowi perspektywiczne zamknięcie tej uliczki. Indywidualnie, autorsko przetworzone cytaty architektury Wadowic, Krakowa a przede wszystkim Rzymu, zawarte w realizowanym od 1984 r. wadowickim Sanktuarium mają zdaniem autorów symbolizować Drogę Wielkiego Polaka do Stolicy Apostolskiej. Zastosowane formy architektoniczne dają szansę pełnej asymilacji z otaczającym krajobrazem i pełnej integracji (wrośnięcia) z przestrzenią miasta, zarówno materialną, jak i odczuwaną przez mieszkańców i przyjezdnych atmosferą tradycji miejsca.



2. Wadowice. Kościół św. Piotra Apostoła — elewacja frontowa.



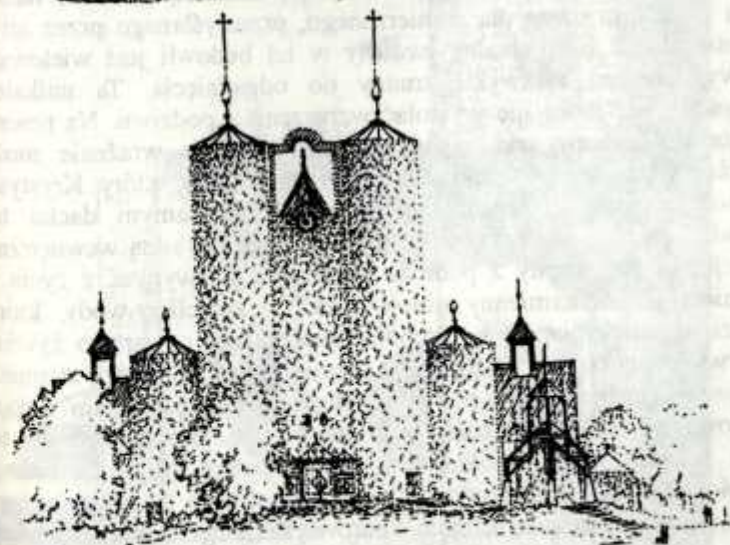
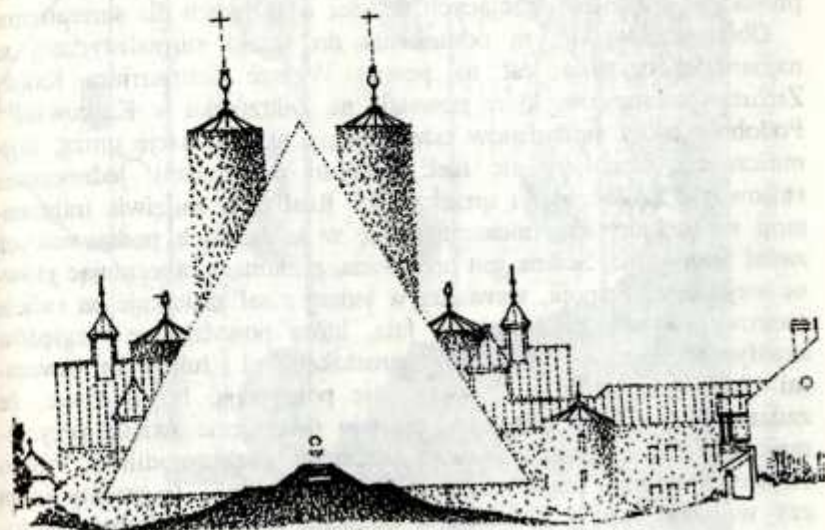
3. J.w. widok wnętrza kościoła. Zdjęcia autora artykułu.

„...Kościół — budynek świątyni musi nadawać znaczenie otaczającej przestrzeni i własnemu kształtowi. Symbol, alegoria i metafora zostały wyrzucone z naszej rzeczywistości. Pozostał znak, którego znaczenie jest proste i jednoznaczne. Treści głębsze, ukryte nie zostają odnalezione. Manifestuje się treści najprostsze. Zerwanie ciągłości historycznej zmusza nas do odbudowania zapomnianych symboli. Niezbędna jest resymbolizacja kościoła tak, aby budowla mogła nabrać znaczeń symbolicznych i metafizycznych. Znaczenia te są domeną sacrum...”¹¹ Symbolizm, jak wydaje się konieczny w nowej polskiej architekturze sakralnej, traktowany jest w sposób swobodny, dowolny, czasami dowcipny tak jak dopuszcza i zakłada konwencja postmodernistyczna.

Rozwiązanie kościoła w Nowym Dworze jest bardzo wyrafinowane. Kompozycja ta jest z założenia niejednorodna, nieco szokująca. Symbolem największej tajemnicy wiary chrześcijańskiej jest Trójca Święta, przedstawiona w ikonografii w formie równobocznego trójkąta. Tutaj czysta biała ściana w kształcie trójkąta, zamykająca bryłę kościoła od strony prezbiterium ma być materialnym znakiem tej tajemnicy. Poderwanie narożników u dołu potęguje wrażenie irracjonalności symbolu, wydaje się jakoby olbrzymia ściana unosiła się nieco w powietrzu. Tam będzie przechowywany Najświętszy Sakrament. „...jest miejscem związku spraw ziemskich, doczesnych z Bogiem i transcendencją...”¹² Metrowej szerokości szpara okien oddziela ścianę prezbiterialną od historyzującego korpusu, stanowiąc główne doświetlenie wnętrza. Ta symboliczna trójkątna ściana dodana jest do architektury imitującej warowny charakter, która stosuje elementy tradycyjne zarówno w dużej skali dwu wież wysokości ok. 30 m., obejmujących główne wejście, jak i w mniejszej, cytując historyczne detale. Cytaty wieżyczek, kapliczek, arkad, jakby zaczerpniętych z wiejskich starych kościółków, dostosowane do skali człowieka, pojawiają się zarówno na zewnątrz, jak i we wnętrzu kościoła, przez co „...projekt ten wydaje się sentymentalnym cacuszkiem...odnoszę wrażenie, że zamiast wyrwać człowieka z codzienności w nieskończoność autorzy starają się nieskończoność sprowa-

¹¹ S. Müller, *Symbol i alegoria na przykładzie aktualnej architektury kościołów katolickich w Polsce*, w: *Materiały pokonferencyjne Seminarium SARP pt. Architektura sakralna*, Kazimierz Dolny 20–21 IX 1982, Warszawa 1983 s. 61.

¹² Wypowiedź autorska: Marek Budzyński, Zbigniew Badowski *Kościół w Nowym Dworze*, „Arché” 1988 nr 1 s. 3.



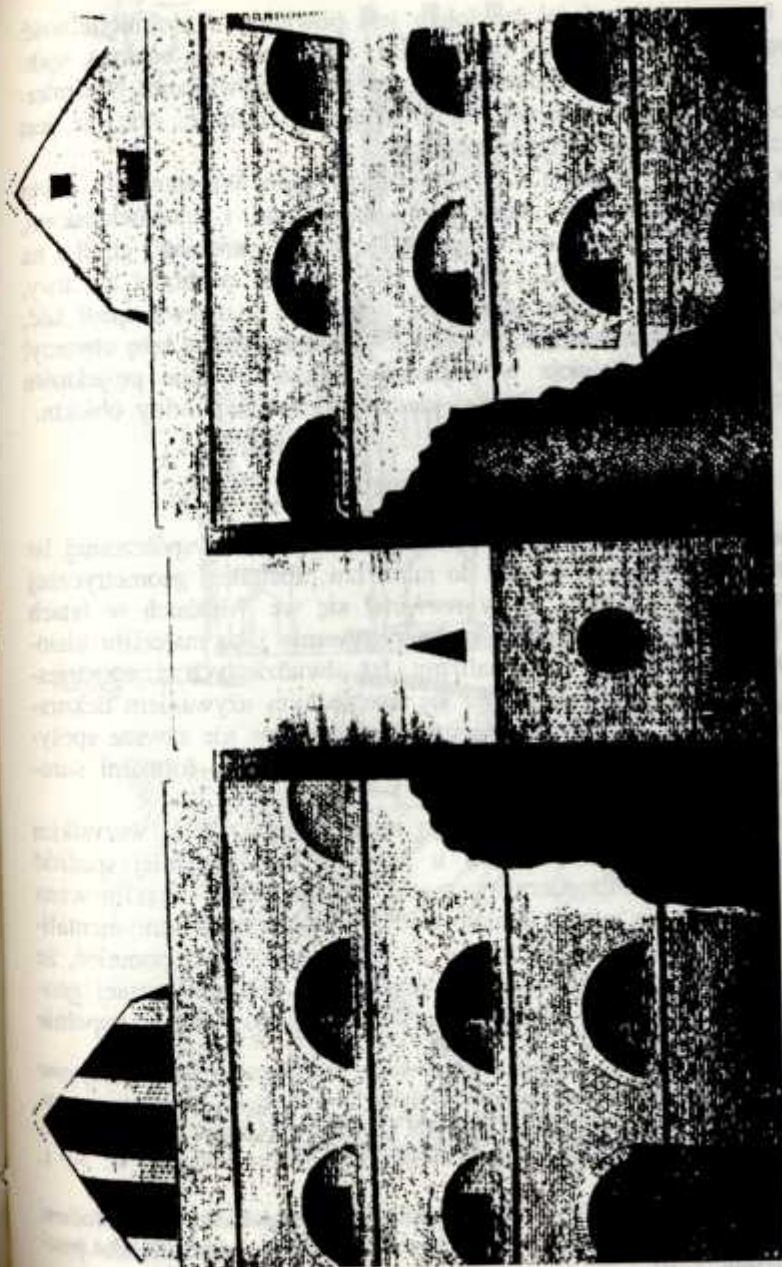
4. Kościół w Nowym Dworze Mazowieckim, autorzy: Marek Budzyński, Zbigniew Badowski, „ARCHÉ” 1988.

dzic do znajomego wyrazu historycznego, a więc usidlić ją i unicestwić..”¹³ Zaskoczenie, skomplikowanie i sprzeczność sytuują ten projekt w grupie nawiązujących do idei właściwych dla surrealizmu.

Obiektem, w którym odniesienia do sztuki surrealistycznej są najbardziej czytelne jest na pewno Wyższe Seminarium Księży Zmartwychwstańców, które powstaje na Zakrzówku w Krakowie¹⁴. Podobnie jak u surrealistów odnajdujemy tu fascynację grozą, tajemniczością, chciałoby się rzec sennymi marzeniami; jednocześnie stosowanie zaskoczenia i sprzeczności. Realizacja zadziwia fragmentami architektury nie mieszczącej się w kategoriach podstawowych zasad budowania. Ściana jest przzerwana, rozłamana, akcentując główne wejście do zespołu, wewnątrz w jednej z sal zaskakuje na suficie metrowej wysokości betonowa fala, która powstała ze względów akustycznych, zdwojone ściany z prostokątnymi i łukowymi otworami okiennymi, które nie zawsze się pokrywają, bo możliwe, że zadaniem niektórych pomieszczeń było osiągnięcie światła przyciemnionego dla wywołania nastroju skupienia, nauki, modlitwy. Wolno stojące olbrzymie, betonowe, nagle urwane portyki, fragmenty ścian czy wreszcie schody prowadzące donikąd, elementy alfabetu budowania zostały tu użyte dla zamierzonego, przemyślanego przez artystę celu. Bagaż intelektualny zawarty w tej budowlu jest wielowarstwowy, czasami niezwykle trudny do odgadnięcia. Ta unikalna architektura nie może nie wywołać wzruszenia i podziwu. Na pewno zmusza do zadumy nad zagadką istnienia. Takie wrażenie może wywołać tylko dzieło sztuki. Oto fragmenty eseju, który Krystyna Trautsolt napisała po obejrzeniu obiektu. „Na samym dachu tej budowli wzniesionej z czystej mistyfikacji czuję tak silną wewnętrzną wibrację, że jak schody z podłoża mogłabym się wyrwać z życia z korzeniami i jak kamienny obłok upaść w szczelinę wody, która schodzi w podziemia...W tej architekturze brakuje czwartego żywiołu. Żywiołu ognia. Czy jest on pod ziemią dokąd prowadzą stopnie? Czy jest w niebie dokąd prowadzą stopnie i wszędzie tam dokąd nie prowadzą stopnie ani żadna z czterech bram. Brama pierwsza to brama inicjacji, jej żywiołem jest woda...brama druga to brama młodości choć powinna nazywać się bramą silnego postanowienia i jej żywiołem jest ziemia, kamień i surowe zamknięcie...brama trzecia

¹³ Wypowiedź K. Kłopotowskiego na temat projektu, Tamże, s. 4.

¹⁴ Autorami projektu są: Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański, Maria Miśgiewicz.



5. Seminarium księży zmartwychwstańców w Krakowie, autorzy: Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański. Fot. autor artykułu.

jest bramą wiedzy i jej żywiołem jest powietrze i nieśmiertelność. Czwarta brama wiary nie ma swojego żywiołu, o ile bezkres, tęsknota i niewyczerpane pokłady nadziei nie są żywiołami... Nieśmiertelność i szaleństwo związane tu broszką z metafizyki. Nic nie jest jasne i nie zostanie wyjaśnione..."¹⁵

W projekcie kościoła we wsi Gajków koło Wrocławia¹⁶ użyto symboli związanych z archetypami pogańskimi i prastłowiańskimi, jako że zlokalizowano obiekt w pobliżu prastłowiańskiego gródka na łęgach Odry, a ludność, która się tam osiedliła pochodzi z Litwy, Żmudzi, Polesia. Projekt zanotował zdarzenie: z drzewa spadł liść, który przykrył miejsce kultu. Wielki liść, który spadł na łęgę utworzył bryłę i wnętrze kościoła w Gajkowie. Zatem działanie projektowe kładzie tu silny nacisk na treści ideowe, niezwyklej formy obiektu.

Nowa geometria

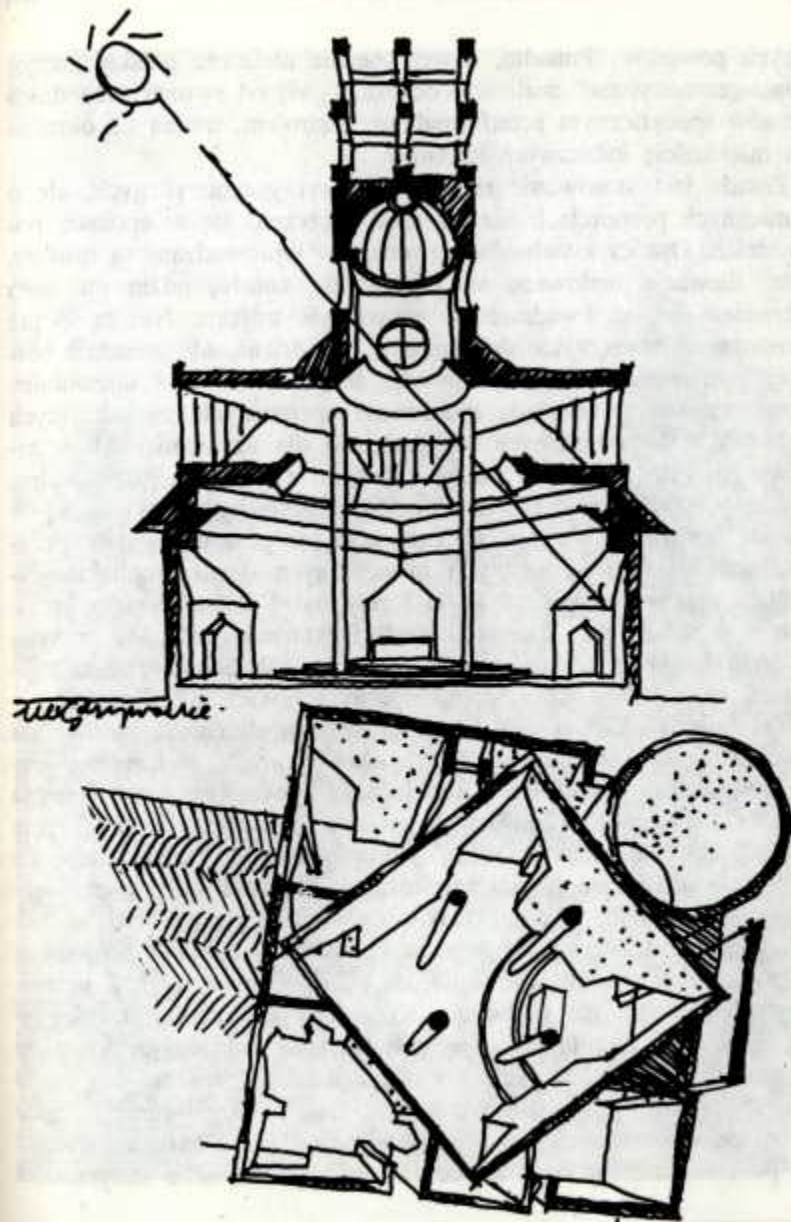
Kierunek geometryczny w polskiej architekturze współczesnej lat osiemdziesiątych zbliżony jest do nurtu tzw. abstrakcji geometrycznej i nowego racjonalizmu, który rozwinął się we Włoszech w latach sześćdziesiątych w oparciu o wykorzystywanie jako materiału historycznego przykładów racjonalizmu lat dwudziestych i trzydziestych¹⁷. Nurt ten charakteryzuje się oszczędnym używaniem dekoracji, co sprawia, że niektóre realizacje zagraniczne nie zawsze spotykają się z akceptacją odbiorców, przerażając swymi formami surowymi i oschłymi.

Specyfika polskiej odmiany tego nurtu polega przede wszystkim na tym, że zadamował się on u nas bodajże najpóźniej spośród innych nurtów postmodernistycznych. Oschła, choć wyrafinowana geometryzacja nie mogła konkurować z nostalgicznym sentymentalizmem w kraju wielkiej płyty. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że również w okresie międzywojennym recepcja modernistycznej geometryzacji przebiegała niestęchanie opornie aczkolwiek z zupełnie

¹⁵ K. Trautsołt, *Piękno a stosowność*, w: *Materiały pokonferencyjne X ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej pt. Architektura Stosowana*, 1989 KUiA PAN O/Kraków, Kraków 1990 s. 46-51.

¹⁶ T.P. Szafer, *Nowe polskie kościoły, kreacja czy tradycja?* w: NP t. 70: 1988 s. 247.

¹⁷ Ch. Jencks w IV wydaniu książki *The Language of Post Modern Architecture*, London 1984, przyjmuje neoracjonalizm za jeden z nurtów postmodernizmu, s. 91.



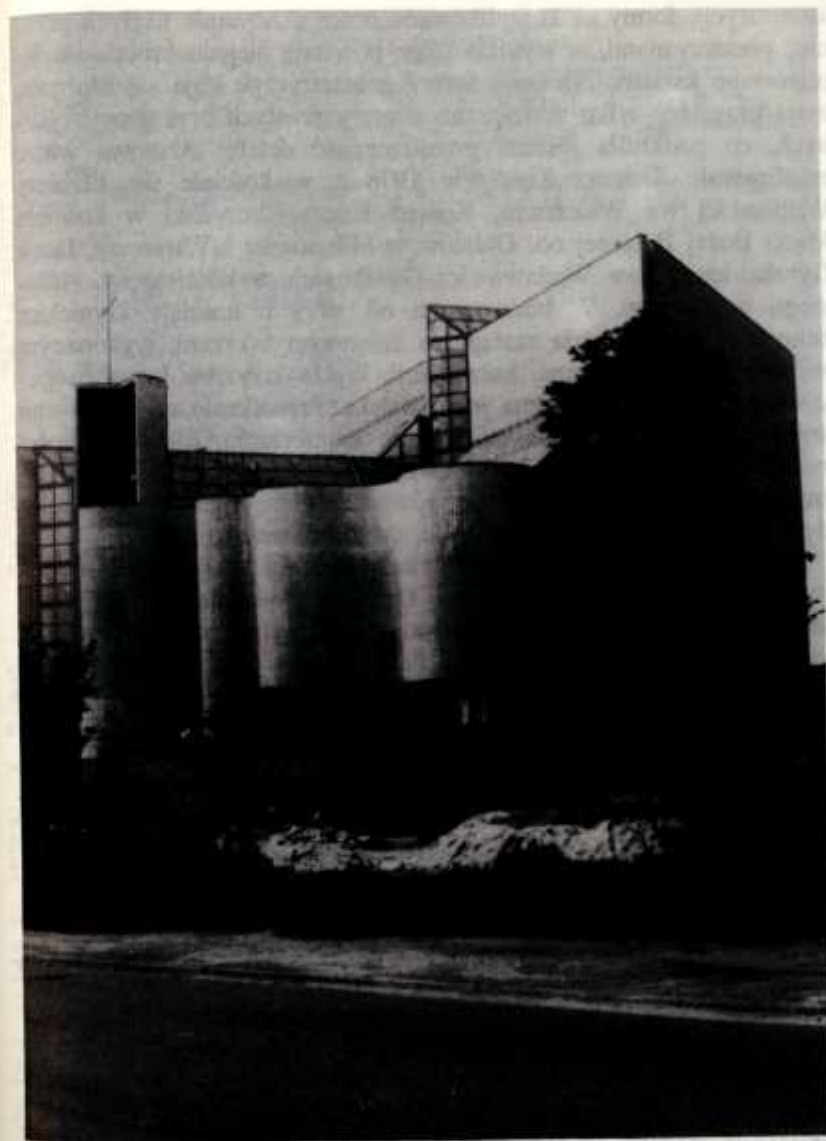
6. Kaplica w Międzywodziu, autor Krzysztof Lenartowicz, Archiwum SARP, Kraków.

innych powodów. Ponadto, nawet obecnie nieliczne polskie „racjonalno-geometryczne” realizacje odróżniają się od swoich zachodnich wzorów specyficznym pozaformalnym nastrojem, trudną do określenia miękkością kubicznych kształtów.

Zasadą jest stosowanie regularnych brył geometrycznych, ale o odmiennych proporcjach niż te, jakie spotykało się w epokach poprzednich. Oprócz kwadratów, prostokątów wprowadzane są trójkąty, koła. Elewacje budowane są jak płaskie kolaże, gdzie np. koło ustawione jest na kwadracie w sąsiedztwie trójkąta. Nie są to już kompozycje nawiązujące do obrazów Mondriana, ale znacznie bardziej swobodne, gdzie wydaje się, że wszystko jest dozwolone. Kontynuowana jest zasada stosowania sprzecznych, zaskakujących zestawień, jakby ułożonych przypadkowo dla uzyskania szoku, zadziwienia. Przypomina to trochę układanie z klocków, gdzie walce, sześciiany, stożki i wieloboczne prostopadłości ustawiane są w sposób dowolny. Kwadraty, trójkąty, koła nie powtarzają i nie przypominają żadnych konkretnych historycznych detali architektonicznych, a rozumienie kształtowania formy może kojarzyć się z architekturą kryształkową lat dwudziestych. Powtarzana jest także przyjęta od amerykańskich architektów M. Gravesa i R. Sterna zasada używania „fragmentów” form geometrycznych, takich jak półkoła, półowale, półprostokąty, które domagają się uzupełnienia w wyobraźni i wciągania ich jako elementów kompozycyjnych. Najczęściej wybierane są formy sześciianu, a osiągnięcie dynamiki i rozwichrzenia form wynika z celowego ich spiętrzenia i poruszania. Niezwykle istotny staje się element ruchu wprowadzany do kompozycji, co potęguje nastrój niepokoju i zamieszania. Często kwadraty czy sześciiany skręcane są po przekątnej lub ustawiane na krawędzi.

W zrealizowanym we Wrocławiu–Popowicach kościele zastosowano przekątniowe ustawienie rzutu, co wzbogaciło bryłę¹⁸. Z przenikających się sześcianów buduje Krzysztof Lenartowicz kaplicę w Międzywodziu. Zasadą stało się wprowadzanie nakładających się osi kompozycyjnych, które nagle się załamują lub są urwane. Nie są to pomysły nowe, ale bardzo charakterystyczne dla tego nurtu i często spotykane w projektach i realizacjach zachodnich. Charakterystyczne dla postmodernizmu staje się celowe jakby zaburzanie statyczności

¹⁸ Autorzy projektu: Waław Hryniewicz, Wojciech Jarząbek, Jan Matkowski — realizacja od 1982 r., kościół parafialny pod wezwaniem Matki Boskiej Królowej Pokoju we Wrocławiu, „Architektura” R. 38: 1984 nr 6 s. 35.

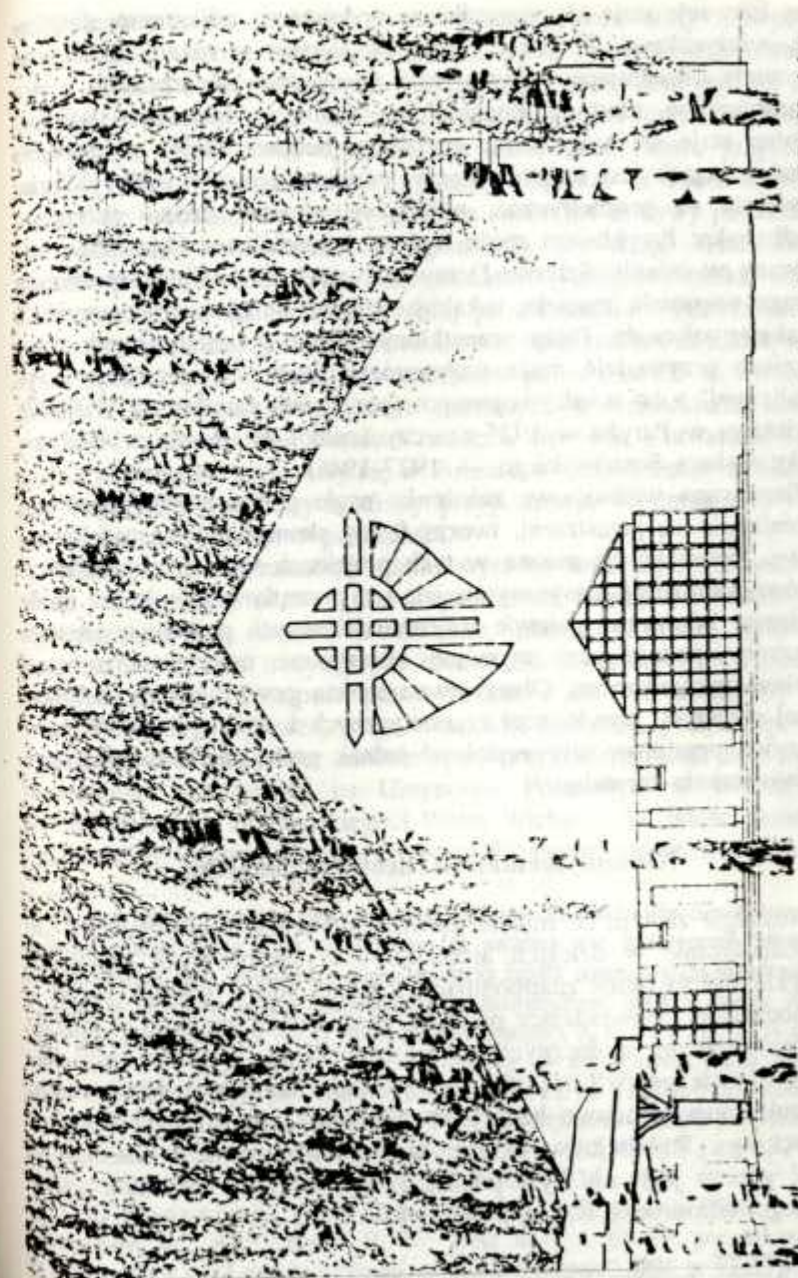


7. Kościół bł. Jadwigi w Krakowie, autorzy: Romuald Loegler, Jacek Czekaj. Fot. autor artykułu.

kompozycji, formy są komplikowane przez stosowanie nagłych przecięć płaszczyznami, w wyniku czego powstają niejednokrotnie skomplikowane kształty. Niekiedy formy geometryczne stają się ażurowe, mają określone tylko zewnętrzne kontury prostych brył geometrycznych, co podkreśla jeszcze przestrzenność detalu. Ażurowe wieże zrealizowali: Tadeusz Zipser w 1978 r. w kościele św. Elżbiety Węgierskiej we Wrocławiu, Konrad Kucza-Kuczyński w kościele Matki Bożej Bolesnej oo. Oblatów w Milanówku k/Warszawy, Jacek Gyurkovich i Ewa Węclawowicz-Gyurkovich w kościele św. Antoniego w Krynicy. W budowanym od 1979 r. kościele krynickim betonowa wieża została zastąpiona ażurowym krzyżem, wykonanym ze stalowej, przestrzennej konstrukcji. Wieża-krzyż, w której zawieszono już dzwony widoczna jest z daleka. Przenikanie się ażurowego krzyża z niebem, unikalnym górskim krajobrazem, nadało lekkości zwieńczeniu budowli. Takie rozwiązanie przyczyniło się także do znacznej oszczędności, spełniając równocześnie zamierzony efekt plastyczny — ustawienia w tym miejscu dominanty.

Architektura kościoła Błogosławionej Jadwigi w Krakowie, autorstwa Romualda Loeglera i Jacka Czekaja nawiązuje do teorii głoszonych przez włoskich racjonalistów. Racjoniści nie przejmowali historycznych form dosłownie, lecz szukali w nich ukrytych idei, podporządkowując architekturę tzw. „czystej formie”, w miarę możliwości redukując architekturę do form geometrycznych. Racjonalizm nie propagował stosowania zdobnictwa, skupiając się na rozbijaniu dużej formy na kilka mniejszych brył geometrycznych. To wręcz graficzne, rysunkowe skonstrastowanie linii i brył prostych z jakby przypadkową, zaskakującą miękkością jakże jest wyrafinowane. Specyficzny nastrój tej architektury przywodzi na myśl surrealistyczną zabawę intelektualną i przestrzenną. Jest to architektura budowana w niesłychanie konsekwentny sposób z form prostych, której podstawowym modułem jest kwadrat, pełna jednakże sprzeczności i niekonsekwencji w kształtowaniu przestrzeni i funkcji bryły i wnętrza, pełna skomplikowanych i zaskakujących zestawień.

Drugą grupę stanowią formy architektoniczne, które są wyraźnie inspirowane formami tradycyjnymi, ale przekształcone w nowy geometryczny sposób. Te poszukiwania twórcze zostały określone mianem „romantycznej geometrii”. Detale stosowane w tej architekturze nie powtarzają form historycznych, są zgeometryzowane, stanowią geometryczną syntezę historycznych wzorów. W projektach tego nurtu architektura jest bogatsza w detal, stosowany bardziej spontanicz-



Kościół Matki Bożej Bolesnej w Milanówku k/Warszawy, autor Konrad Kucza-Kuczyński, Archiwum SARP — Kraków.

nie. Elewacje stają się rozrzeźbione wykuszami, trójkątnymi daszkami, wieżyczkami. Trójkątne dachy występują w różnej skali jako elementy akcentujące wejście, jako altany stają się ażurowe z demonstracyjnie ukazaną konstrukcją, imitującą drewnianą więźbę. Istotne staje się rozwiązanie narożnika budowli, który w dolnych kondygnacjach jest często wycięty, przypominając tym niby-loggie. Wycięcia są geometryczne, półlukowe, skośne, często rozegrane rzeźbiarsko. Przykładem może być tutaj kościół oo. Cystersów, budowany w osiedlu Szklane Domy w Nowej Hucie¹⁹, który zwraca uwagę wspaniałą murarką uskakujących narożników, wykonanych z klinkierowej cegły. Duży przeszklony dach o geometrycznych załamaniach przywołać może wspomnienie krakowskiej „szkoły kryształkowej” z lat międzywojennych (por. polski pawilon na Wystawę Światową w Paryżu w 1925 r., czy kościół św. Rocha w Białymstoku Oskara Sosnowskiego — 1927–1946).

Stosowane wieloosiowe założenia, nagle przypadkowe skręcenia, przenikanie się przestrzeni, tworzą formy skomplikowane, wielowątkowe. Doszukać się można w tych projektach wyraźnych inspiracji zarówno formami klasycznymi, jak i z początkowego okresu modernizmu. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych pojawiają się rozwiązania spokojniejsze, wyraźnie inspirowane neoracjonalizmem i neokonstruktywizmem. Obserwować można powrót do modernistycznej stylistyki, wynikającej z „estetycznych i etycznych przekonań” autorów, przefiltrowany częstokroć jednak przez postmodernistyczne doświadczenia formalne.

Neosentymentalizm i neotradycjonalizm

Nostalgia za tym co minęło, nawroty do przeszłości pojawiały się niejednokrotnie w dziejach architektury w szczególnych chwilach. Zwykle był to okres znamionujący z jednej strony schyłek epoki a jednocześnie zapowiadający początek epoki nowej zarówno w kształcie politycznym, społecznym, jak i artystycznym. W takim szczególnym okresie pojawił się styl zakopiański Stanisława Witkiewicza, poszukiwania narodowo-histeryczne Stefana Szyllera i Jana Sas-Zubrzyckiego. Podobnie w okresie międzywojennym styl dworski, choć geneza jego nie była polska, pretendował do roli stylu narodowego odrodzonej Rzeczypospolitej. Analiza „narodowych w for-

¹⁹ Autorzy projektu: Krzysztof Dęga, Andrzej Nasfeter z Warszawy.

mie” realizacji lat pięćdziesiątych wykracza poza ramy niniejszej pracy, wiąże się ona bowiem bardziej z etyką zawodu niż przemian stylu, chociaż rzeczywiście, nie przypadkowo socrealizm pojawił się w okresie zasadniczych przemian społeczno-politycznych w kraju. Podbudowa teoretyczna, uzasadniająca „rodzimość” nowo proponowanych form, była zawsze historycznie wątpliwa. W żaden sposób nie da się wykazać, że przestylizowane secesyjne motywy podhalańskie, litewskie i historyczne przypominają, jak chciał Witkiewicz, „komnaty Ziemowita”. Style „nadwiślański” i „zygmuntowski” Sas-Zubrzyckiego są zdecydowanie obcej proveniencji²⁰. Portyki kolumnowe w prowincjonalnym budownictwie dworskim świadczą tylko o spóźnionej popularności wzorników palladiańskich w wiekach XVIII i XIX. Poszukiwanie cech rodzimych w architekturze historycznej i sentymentalna postawa twórcza, swoboda i otwartość formalna postmodernizmu stały się w Polsce lat osiemdziesiątych okazją do eksperymentów, których efekty przypominają wspomniane wyżej poszukiwania stylowe w przeszłości.

Jednakże należy rozdzielić dwie wyraźne tendencje. Pierwsza z nich, którą można nazwać neosentymentalną, nawiązuje jedynie do ogólnego nastroju dawnej architektury, niesprecyzowanej stylowo, poprzez stosowanie tradycyjnych elementów kompozycji bryły, aczkolwiek o różnym stopniu przetworzenia i nie bez ironii. Są to: wyniosłe dachy, wykusze, pergole, arkady, kolumny, portyki itp.

Bardzo dobrym, wręcz modelowym, przykładem ruchu neosentymentalnego jest kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie autorstwa Marka Budzyńskiego i Piotra Wichy²¹. W całości prostej, przysadzistej bryły dominuje elewacja frontowa, płaska zwieńczona

²⁰ „Jest rzeczą charakterystyczną, że Władysław Ekielski i Jan Sas-Zubrzycki opierali własne wizje stylu narodowego na architekturze historycznej, która w istocie zawsze była importem... Sas-Zubrzycki źródła nowego stylu narodowego widział w późnym gotyku małopolskim i manieryzmie polskim wieku XVI, ignorując całkowicie ich wzory zachodnioeuropejskie”. R. Godula, T. Węcławowicz, *Regionalizm a styl narodowy — kilka uwag*, Teka KUiA PAN t. 20: 1986 s. 81; por. także: J. Sas-Zubrzycki *Skarb architektury w Polsce*, t. 1–4, Kraków 1909–1913; Tenże, *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej w Polsce*, Kraków 1910 s. 182, 196; Tenże, *Pierwotność założenia dworu staropolskiego*, Lwów 1934 s. 23.

²¹ M. Burzyński, P. Wicha *Kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie*, w: „Architektura” R. 36: 1982 nr 1 s. 61–69; por. także A. Borkowski, *O architekturze sakralnej*, „Odrodzenie” 1984 nr 52–53 s. 13.

trójkątnie, niejako przytrzymana po bokach uproszczonymi splotami wolutowymi, schodzącymi do samej ziemi. To zespolenie elewacji frontowej z ziemią podkreślone jest dodatkowo fakturą muru: wielkimi głazami bezpośrednio od fundamentu, przechodzącymi dopiero wyżej w wążek ceglany. Charakter całego założenia sakralnego przypomina wizję prowincjonalnej architektury barokowej Stanisława Noakowskiego, gdzieś daleko na kresach wschodnich, jednakże nie na tyle dosłownie, by można było mówić o cytatach historycznych. Przeciwnie — nastrój i charakter całości jest być może nawet kresowo-barokowo-sarmacki, natomiast detal nie ma precedensów historycznych. Zewnętrzny narożnik czworobocznego założenia przyległego do kościoła, nadwieszono na filarze, kojarzony był błędnie z wawelską kurzą stopką. W istocie przypomina on bardziej rozwiązanie narożnika kamienicy Teodora Talowskiego u zbiegu ulic Retoryka i Wolskiej w Krakowie — gdzie również aluzyjne czerpanie z zasobu form przeszłości jest wolne od historycznej dosłowności. Znakomity, odważny pomysł przeproczenia elewacji frontowej ogromnym krzyżem, decyduje o całkowicie współczesnym charakterze całości.

Projekt kościoła na Wzgórzu w Zielonej Górze-Kisielinie autorstwa Jerzego Gurawskiego również zaliczyć można do neosentymentalizmu. Jest on znacznie skromniejszy od ursynowskiego, a monumentalność założenia jest uzyskana usytuowaniem na wzniesieniu u szczytu schodów. Kościół ten przypomina barokowe założenia pielgrzymkowe samym charakterem, chociaż w elewacji frontowej brak jakichkolwiek cytatów historycznych. Detal jest uproszczony, arkada wejściowa i rozeta ponad nią są raczej romańskie niż nowożytnie. Jedyne po prawej stronie pojawia się charakterystyczna dla naszej architektury czworoboczna manierystyczna kaplica kopułowa. Stosowaniem cytatów historycznych, ale przetworzonych w sposób współczesny, charakteryzują się także inne prace Jerzego Gurawskiego i Mariana Fikusa, np. kościół w Głogowie z 1980–1981 r. i kościół w Lesznie.

W projekcie kaplicy z punktem katechetycznym w Pożogu na Lubelszczyźnie Bolesław Stelmach zastosował elementy powszechnie uznawane jako symbole „swojskości”. Duża, przeskalowana attyka wsparta jest na dwu kolumnach. Powiększone detale sprawiają wrażenie formy przysadzistej, „sarmackiej”, osadzonej w polskim krajobrazie kresów wschodnich. Nie powtarzają one konkretnych motywów, ale mają za zadanie przywołanie określonego nastroju. Ta duża attyka może nasunąć skojarzenia z konkursowym projektem Adolfa

Szyszko-Bohusza z 1925 r. na gmach państwowego Seminarium Nauczycielskiego w Pszczynie²².

W wielu przykładach dekoracji elewacji obiektów sakralnych można doszukiwać się rozmaitych motywów z różnych epok stosowanych jednocześnie. Przeplatają się fragmenty historyzujące ze współczesnymi. Nie jest to w architekturze rzecz nowa. Także w ramach historyzmu XIX w. czerpano równocześnie z rozmaitych stylów, łączono klasyczne, antyczne formy greckie z północnym gotykiem, tworząc styl tzw. „renesansu greckiego”, czyli „stylu maksymilianowskiego” Friedricha Bürkleina, który usiłował pogodzić gotyk z renesansem. Swoisty konglomerat rozmaitych historycznych stylów stosował Ludwik Bawarski i Fryderyk Wilhelm IV Pruski. W polskiej architekturze najnowszej, w symetrycznie komponowanych elewacjach, można także doszukiwać się tych zasad. Porównując dzisiejsze nawiązania nowo projektowanych elewacji do tych eklektycznych, dostrzegamy dużo oszczędniejsze obecnie operowanie detałem, włączanie ornamentów geometrycznych, bardziej schematycznych. Wyznacznikami postmodernizmu stają się kratkowane okna, trójkątne wykusze, akcentowane portale, narożniki, wieżyczki, balustrady balkonów.

Zdarza się, że obiekt jednorodny jest celowo kształtowany w taki sposób, jakby był przebudowany kilkakrotnie, narastał w czasie. Dodawane elementy mają tworzyć zespół niejednorodny, celowo komplikowany. Uzyskuje się zamierzony nastrój zestawieniami jakby przypadkowych elementów dodawanych w kolejnych rozbudowach. Taki rezultat uzyskał Maciej Miłobędzki w projekcie ośrodka katechetycznego w Siennicy²³, gdzie przyjął zasadę komponowania widoków z ważnych w krajobrazie miejsc jako serii wnętrz o zmiennym nastroju i klimacie. Zespół projektowanych obiektów otoczony jest tu wzorem historycznych kompleksów klasztornych, grubym murem a pilastry, ciężkie kolumny, zadaszone bramki rozbijają bryłę na drobne elementy w skali człowieka.

²² Projekt A. Szyszko-Bohusza uzyskał w tym konkursie trzecią nagrodę, patrz: „Architekt” R. 20: 1925 z. 9 s. 13–15.

²³ Projekt Punktu Katechetycznego w Siennicy Macieja Miłobędzkiego, wykonany pod kierunkiem doc. Magdaleny Handzelewicz-Wacławek, uzyskał nagrodę na najlepszy projekt dyplomowy w Polsce w 1986 r. Zob. Ewa Przesztańska-Porębska, *Doroczna Nagroda SARP im. Architektów St. Nowickiego i St. Skrypija*, „Architektura” R. 40: 1986 nr 6 s. 48–51.

Zasadę budowania formy przez nawarstwianie dodatkowych elementów wokół centralnego korpusu stosuje także w swoich projektach zespół Tomasza Turczynowicza. W założeniach sakralnych czytelna jest idea tworzenia architektury o reminiscencjach warowności dla spotęgowania monumentalności, zaznaczenia odrębności świata Sacrum. W rozbudowie i modernizacji Kaplicy Rektorskiej p.w. Matki Bożej Jasnogórskiej w Warszawie odwołano się do podobnych zabiegów iluzyjnych, dających złudzenie, że architektura jest znacznie więcej niż w rzeczywistości. Przestrzeń służącą skupieniu, oderwaniu od codziennych trosk i ulicznego zgiełku otoczono murem. Dla autorów (Tomasz Turczynowicz, Piotr Walkowiak, Anna Bielecka) ważne było stopniowe dochodzenie do Sacrum. To przejście przygotowuje człowieka do misterium, daje czas na zmianę nastroju. Formy podporządkowane są w określony sposób, aby przechodząc przez poszczególne wnętrza zamknięte i otwarte doznawać różnorodnych wrażeń, zwracając też uwagę na indywidualnie komponowane detale architektoniczne. Dekoracja pozbawiona jest ornamentów roślinnych, miękkich swobodnych linii na rzecz form geometrycznych: kwadratów, trójkątów, fragmentów łuków, prostokątów, trapezów, które ustawione w osiowej kompozycji podkreślają istotne miejsca w tej złożonej kompozycji. Wspomnianą drogę do Sacrum starano się tak zaplanować, aby nie zamykać jej ścianami, aby prawie w każdym miejscu odsłaniać następne widoki, mające przekonać nas o tym, że coś dalej jeszcze się znajduje. Wędrowkom wzdłuż Trasy Łazienkowskiej mają towarzyszyć szpalery drzew, kolumnady, wyrastające nagle schody, a wszędzie mają otwierać się „nieskończone” przestrzenie. Założenia wieloosiowe starają się czasem przez złudzenia tworzyć wrażenie symetrii, powiększając skalę. W praktyce zamierzone przenikania nie zawsze się spełniły. Kamealna skala uspokoiła formy, które miały być bardziej skomplikowane. W realizacji zwraca uwagę duża dbałość o dekorację płaszczyzn ścian. Podział ściany tworzą gzymsy, liczne fryzy, pionowe i skośne ryzality, wyraźnie zaznaczone obramowania otworów. Wszędzie towarzyszy detal ceglanej czy kamiennej ściany, zmieniającej często fakturę posadzki, balustrad, załamania schodów. Dostojeństwo architektury wydobyte jest przez osiową kompozycję elewacji. Fakturę ściany stanowi kolorowa cegła klinkierowa z jasnymi spoinami, która czasami, jak w budowlach historycznych, użyta jest jako geometryczny ornament. Widoczne są poszukiwania własnych detali. Takimi są skośne ryzality międzyokienne, ornamenty fryzów czy drewniane,

szerokie zastrzały między słupami w podcieniu wewnętrznego „dziecińcyka”. Wnętrze białe z kolorowymi spoinami ma być jakby negatywem elewacji. I tutaj znowu użyto zabiegów stwarzających iluzję większej przestrzeni niż jest ona w rzeczywistości. Użycie ażurowych parawanów ścian, oświetlonych górnobocznym światłem oraz soczewkowy układ przeszkleń, ustawionych na osi ołtarza, mają za zadanie powiększyć to wnętrze i nadać mu wrażenie symetrii. Ważne jest narastanie i stopniowanie form architektonicznych. Osioła wieża pozostaje dominantą. Architektura projektowana przez Tomasza Turczynowicza nie jest zdefiniowana do końca. Jest otwarta na wszystkie zmiany, które mogą wydarzyć się w trakcie realizacji. Autorzy świadomie dopuszczają, że będzie istnieć różnica między projektem a realizacją. Celowe jest założenie, że architektura wygląda tak, jakby nie była dokończoną, jakby przeszła przez kataklizm, jakby się rozpadła. Nie jest to pomysł nowy, ale bardzo charakterystyczny. Fascynacja katastrofą, nieszczęściem, tkwiąca w podświadomości przechodnia, przedstawiona jest w realizacjach lat siedemdziesiątych²⁴. Wrażenie nieprzemijalności, budowania ruin to przede wszystkim także odwołania do tradycji romantyzmu, do projektów Szymona B. Zuga. Wrażenie niedokończenia budowli, niezrealizowania do końca zamierzonej inwestycji stwarza efekt narastania w czasie, gdzie można by dodawać kolejne elementy: „W przeciwieństwie do tendencji w architekturze nowoczesnej nie stwarzamy dystansu do tego, co zastaliśmy, ...architektura nie jest w stanie powiedzieć wszystkiego od razu, zwłaszcza gdy ma wiele do powiedzenia. Ważny jest wtedy sposób co w jakiej kolejności mówić. Prowadzi to również do określonego porządkowania przestrzeni”²⁵.

Jeszcze wyraźniej pseudowarowny charakter nowo projektowanego zespołu sakralnego widać w projekcie Punktu Katechetycznego w Radomiu²⁶. Zewnętrzna bryła kojarzyć się może ze zwałym zespo-

²⁴ Takie działania charakterystyczne są dla nowojorskiej grupy SITE, która w swoich projektach lansuje przenikanie się elementów architektonicznych, środowiska i sztuk plastycznych; przykładami są np. pawilony firmy BEST w Houston w Teksasie 1974-75, czy w Sacramento w Kalifornii 1976-77, zob.: O. Boissarie, Gehry, Site, Tigerman, Paris 1981.

²⁵ T. Królikowski, *Obok Trasy*, „Architektura” R. 38: 1984 nr 1 s. 43-45.

²⁶ Autorzy projektu: Tomasz Turczynowicz, Anna Bielecka, *Punkt katechetyczny w Radomiu*, „Architektura” R. 36: 1982 nr 2 s. 11; K. Chmielewski tak interpretuje stosowanie w polskiej architekturze współczesnej założeń ob-

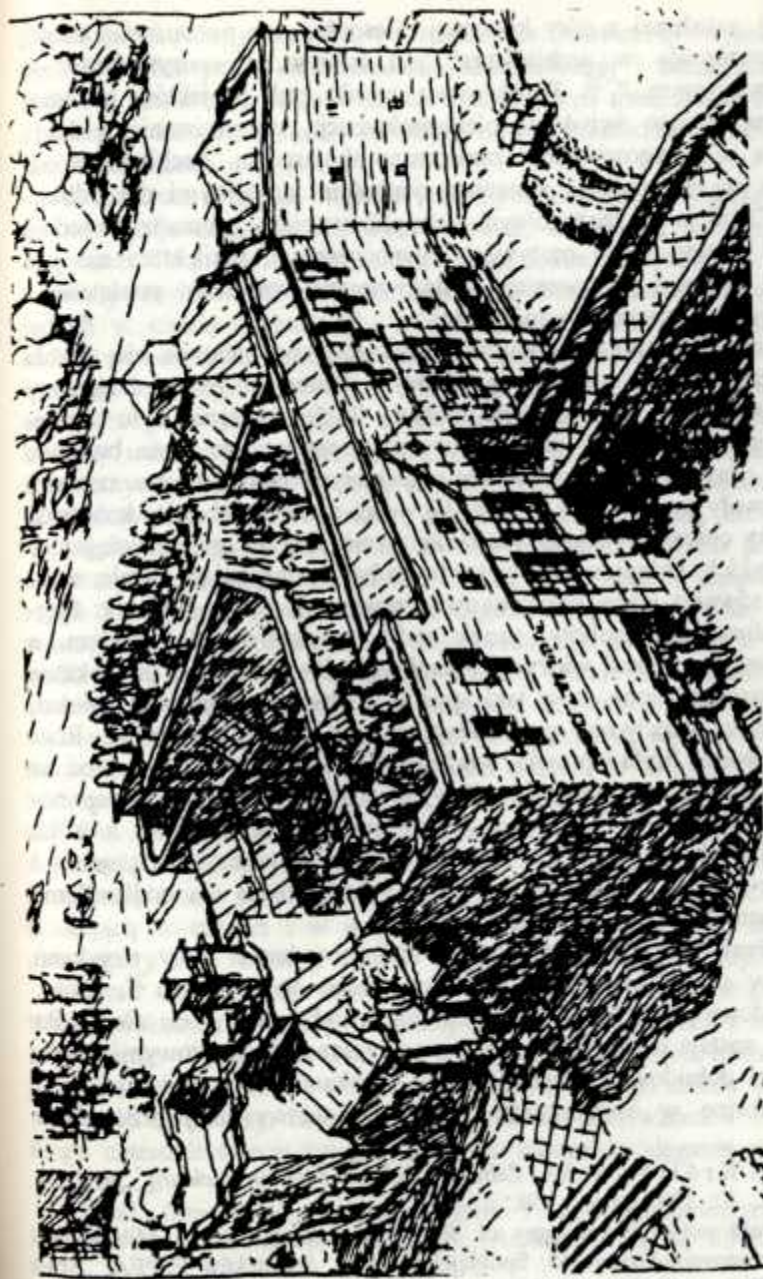
łem obronnym. W elewacji wejściowej na potężny ciężki mur z oknami strzelniczymi została nałożona „nowa” elewacja. Tę zasadę „falszowania” elewacji kontynuuje zespół w innych projektach. Wrażenie iluzji, sztuczności kompozycji zostało przyjęte celowo dla wyraźnego nawiązania do założeń manierystycznych. Dodatkowym elementem manierystycznym, jak twierdzą autorzy, jest wzorowane na zamku w Baranowie, zaskakujące wejście na dziedziniec przez most i bramę²⁷.

Murowany z cegły obiekt zamyka się w czworoboku, pozostawiając wewnątrz otwarty dziedziniec, wyniesiony 1,5 m ponad poziom terenu. Zadaszone podcienia wsparte na kolumnach, niczym agorę, obiegają wkoło wewnętrzny dziedziniec. Na nim, przy pomniku, przewidziano miejsce spotkań i rekreacji dla młodzieży. W jednym z narożników tego „zamku” znajduje się wieloboczna dwukondygnacyjna sala zebrań. Doświetlona jest dodatkowym światłem górnym przez latarnię, wystającą, niczym wieża, ponad cały zespół. Niekonwencjonalne wnętrza sali otoczone kolumnami, antresolami, w której odnaleźć można fragmenty przeszłości i przypadkowych włożonych do środka form, załamania ścian o różnorodnych fakturach, kratkowanych okien, fragmentów kasetonowych stropów, zamknięte jest od góry sklepieniem. W architekturze zewnętrznej miejsce sali zebrań zaznaczone jest dodatkowo wysuniętym przekątniowo na zewnątrz „bastionem”. I nagle, na dachu tego obronnego „zamku” pojawiają się ustawione w donicach tuje, jak w Teatrze de Abraxas Ricarda Bofilla w Marne la Vallée.

Projekty Tomasza Turczynowicza, te przeznaczone do realizacji i te, które jak mówi autor „poruszają tylko przestrzeń wyobraźni”, odznaczają się bardzo mocną siłą wyrazu, która została wypracowana przez indywidualny charakter warsztatu twórczego. Czasami na pierwszy rzut oka szokują, bo właśnie skąd nagle w Radomiu warowny punkt katechetyczny, ale po głębszej analizie akceptujemy je, bo okazuje się, że nie sposób odnaleźć w nich elementów nigdzie nie spotykanych. Efekt wynika z niezwykle konsekwentnie przeprowa-

ronnych: „...jest w tym ukryta głęboka symbolika, przysługująca budowiom kościelnym w komunistycznym państwie”. K. Chmielewski, *Postmoderne Tendenzen in der Polnischen Architektur*. „Der Architekt” 1988 nr 1 s. 78.

²⁷ Nagroda Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP 1985, plansza nr 1 — autorska wypowiedź graficzna, E. Przeszewska-Porębska, *Przegląd architektury warszawskiej*, „Architektura” R. 40: 1986 nr 1 s. 7.



9. Dom Katechetyczny w Radomiu, autorzy: Anna Bielecka, Tomasz Turczynowicz, Piotr Walkowiak, „Architektura” 1:1986 s. 7.

dzonej, założonej z góry koncepcji. Zespół... „ma pełną świadomość, że «szczerłość» w architekturze jest fałszem, a «purytanizm» — prymitywizmem...”²⁸. Podstawową zasadą tych projektów jest manieryzm, z jego świadomą niekonsekwencją, poszukiwaniami iluzji, zabawą w przygotowane i zamierzone skojarzenia. Architektura odwołuje się do tradycji, operując symbolami czytelnymi dla odbiorców. Czyni to ze szczególnym skomplikowaniem, gromadzi w jednej formie bardzo wiele motywów równocześnie. Architektura nie jest nudna, czasami przypomina średniowieczne warownie poplątane z banalnymi kamienicami miejskimi.

Kościół w Pionkach sprawia wrażenie, jakby budowla nie została zakończona. Może zabrakło pieniędzy i starano się zakryć fragmenty prowizorycznym drewnianym dachem. Takie wrażenie było zamierzeniem celowym. W kraju kryzysu gospodarczego duże budowle można stawiać przez wiele lat. Kościoły średniowieczne czasami powstawały przez wieki. Przypadkowość, nieczystość całej koncepcji to cechy charakteryzujące, ale także zwracające uwagę, przyciągające ciekawskich. Odnajdujemy tu także drobne historyzujące detale, ustawione również jakby przypadkowo, czasowo na okres budowy: fragment drewnianej soboty, ganek nad „tymczasowym” wejściem, a dalej drobna w skali wieżyczka—kapliczka. Kwadratowe i prostokątne okna rozmieszczone są w taki sposób, że tworzą zamierzony nieład, lub wręcz przeciwnie, podkreślają osiowy układ elementów. Rozczłonkowana bryła sprawia wrażenie dobudowywanej wielokrotnie w wyniku kolejnych remontów. Przyjęta została tu zasada „komponowania w czasie”, budowania formy jakby była zlepiona z kilku powstających niezależnie w różnym okresie fragmentów. Symetria i asymetria użyte zostały tutaj z pełną świadomością dla podkreślenia monumentalności i intymności zarazem.

Wrażenie narastania w czasie, niejednorodność bryły uzyskano także w projekcie punktu katechetycznego w Radomiu²⁹. Duży, mansardowy dach kryjący salę zebrań schodzi prawie do ziemi. Po bokach zostaje przypadkowo przzerwany ścianami szczytowymi, sugerującymi dobudowę. Wrażenie takie uzyskano przez niekonwencjonalną formę w architekturze, jakby rozbudowywanej przez lata.

²⁸ J. T. Królikowski, *Żeby architektura była architekturą*, „Architektura” R. 30: 1983 nr 1 s. 50.

²⁹ Obiekt projektowany przy ul. B. Prusa, autorzy: Maciej Miłobędzki, Jerzy Szczepanik—Dzikowski, Spółdzielnia Pracy Architektów ESPEA, „Murator” 1986 nr 47–48 s. 22–23.

Układ przestrzenny wnętrza i kompozycja zewnętrzna wyodrębnia funkcje dydaktyczne od odmiennie kształtowanej i zaznaczonej w formie i planie sali zebrań. Użycie tradycyjnych materiałów: kamienia, cegły, drewna, dodatkowo wtapia nową architekturę w istniejący krajobraz miasta.

Architektura Olgierda Jagielly i Jerzego Szczepanika—Dzikowskiego nawiązuje do zastanych uwarunkowań, wtapia się w otaczający krajobraz. Taki krajobraz stanowić mogą także przypadkowe zestawienia podwórkowych elewacji, nigdy nie komponowanych, narastających w czasie dobudówek, które najczęściej skrywane są przed okiem przechodnia. Pokazują się one czasem przez remonty i wyburzenia elewacji frontowych. Ale cała ta infrastruktura zaplecza technicznego w architekturze miast, dobudowywane magazyny, rozbudowy mieszkań, wybijanie okna w ścianach szczytowych, kominy wtłaczanych w tkanę miejską kotłowni czy małych zakładów rzemieślniczych tworzą architekturę zamierzonego bałaganu, który jest w istocie bardzo swojski, akceptowany podświadomie, bo przecież ocieramy się o niego codziennie. Istotną w projektach zespołu Jerzego Szczepanika—Dzikowskiego i Olgierda Jagielly staje się forma zewnętrzna, pełna odniesień do historyzującego otoczenia, a detale podkreślają dodatkowo nostalgiczny nastrój. Detale te są często upraszczane, dostosowane, zdaniem autorów, do umiejętności naszych wykonawców, albowiem „...tylko niektóre rzeczy są wykonywalne w naszych warunkach... U nas jeśli chodzi o detal, to co było najlepsze kończy się na latach trzydziestych...”³⁰ Jakość wykonawstwa zmusza autorów do projektowania architektury bogatej w detale, pilastry, załamania ścian, kryjącej nieumiejętności i niedbalstwo wykonawcy. Projektują zatem architekturę przepojoną „duchem przeszłości”, poszukującą w całości i w detalu odwołań do tradycyjnego nastroju „...w nowy dziś możliwy sposób ...dodajmy prymitywniejszy...”³¹.

Konrad Chmielewski w swoich projektach nie poszukuje polskiej tradycji lokalnej, mieszając w jednej formie wiele znaczeń z rozmaitych kultur. Uważa, że obecnie światowe dziedzictwo historyczne powinno tworzyć jedno wielkie archiwum, z którego należy czerpać w sposób swobodny. Brak powszechnych dobrych wzorców z ostatniego czterdziestolecia zmusza, zdaniem autora do sięgania w prze-

³⁰ Detal „firmowy”. Z Olgierdem Jagiellą i Jerzym Szczepanikiem—Dzikowskim rozmawia redakcja *Architektury*, „Architektura” R. 40: 1986 nr 4–5 s. 57.

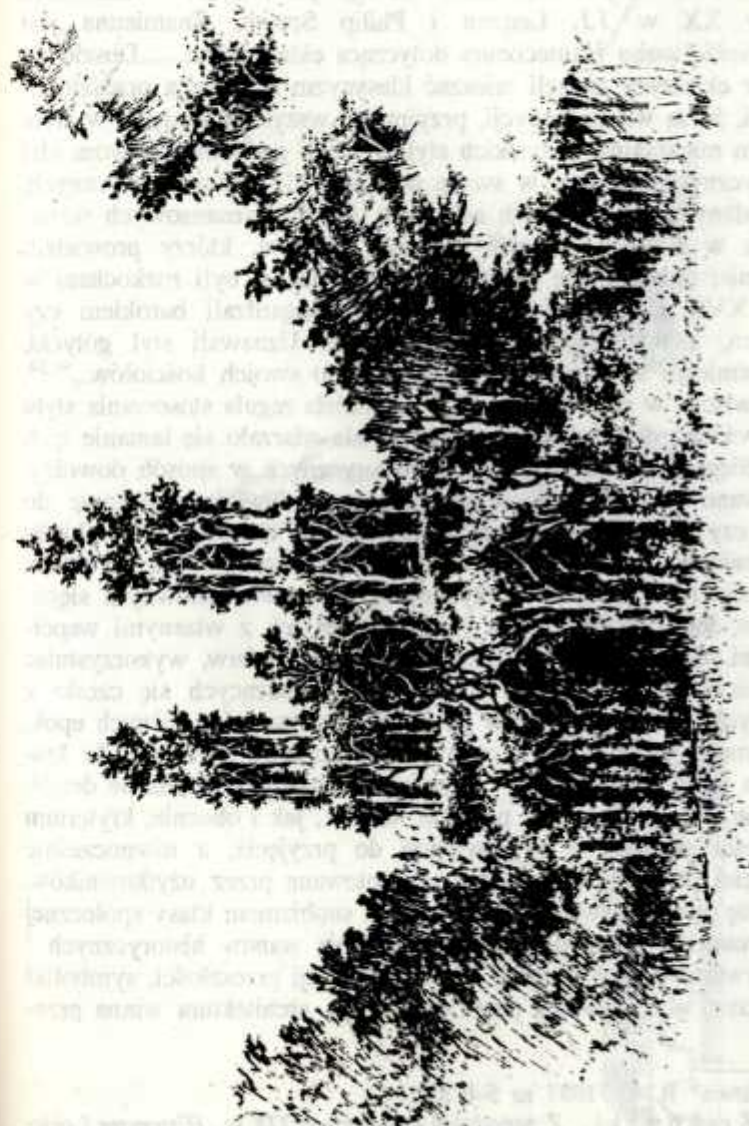
³¹ *Tamże*, s. 57.

szłość i wzbogacania architektury w symbole i znaczenia. Takie stanowisko jest protestem przeciwko pudełkowej bezosobowej monotonii przedmieść i prowincji. Jest protestem przeciwko „slide technology”, która nie może dawać dobrych efektów w naszych warunkach. Konrad Chmielewski uważa, że dzisiejsze pokolenie ludzi wątpiących winno w architekturze przedstawiać swoje problemy i troski. Podstawowe hasła, które przedstawiał klasycyzm — to siła, prawda, sprawiedliwość. Obecnie są one nieaktualne. Cechuje nas niepewność, zwątpienie, bezsilność, brak możliwości realizacji własnej osobowości. W architekturze brakuje form, które mogłyby ilustrować te cechy. Stąd Chmielewski buduje dzisiaj sztuczne ruiny, połamane kolumny, omszone, otoczone tajemniczymi pnączami, „stare” budowle, pamiętające czasy wspaniałości, która przeminęła. Dlatego wyraźne nawiązywanie do przeszłości, to nie tylko sięganie do romantyzmu. „Historyzm to rodzaj azylu — ucieczki od codziennych problemów społecznych i politycznych... Na tle koncepcji architektonicznych lat siedemdziesiątych nurt historyczny był zasadniczą zmianą i nie chodzi tu o samą formę, ale o projektowanie obiektów o kameralnej skali, o bezpośrednią współpracę z użytkownikiem... Uważam, że najważniejsze w nurcie historycznym było poszukiwanie różnorodności form. Naszym sukcesem jest to, że w konkretnych, trudnych warunkach potrafiliśmy znaleźć odpowiedź na zapotrzebowanie społeczne...”³²

Chmielewski projektuje w 1985 r. kilka wariantów typowych kaplic wielofunkcyjnych, o formach prostych, wywodzących się z tradycji, ale wiele rozgłosu zdobył wspaniałym intelektualnym pomysłem, „kościół leśny” pod Toruniem, prezentowanego na wystawach rysunków architektonicznych i w czasopismach fachowych. Koncepcja wyrasta z nurtu ekologii, architektura jest budowana przez roślinność, która powtarza formy zaistniałe już kiedyś w przeszłości. „...szalony rzeźbiarz-leśnik w leśnej ścianie wyciął i przy pomocy odciągów powyginał konary tworząc fasadę roślinno-gotyckiej katedry. Archetyp — wysokopienny las i twór architektury, pseudogotyckiej, czy pseudogaudiowskiej spotykają się tu w centralnej Polsce, kraju, który od dziesięcioleci boryka się z trudnościami ekonomicznymi i gdzie budownictwo kosztuje bardzo wiele...”³³

³² *Dom podwarszawski*, Rozmowa z Konradem Chmielewskim, „Architektura” R. 44: 1991 nr 4-5 s. 26.

³³ K. Chmielewski, *Didaskalia Architektury*, Rozdział VII: Didaskalia projektowe — prezentacje własnych projektów i realizacji z lat 1972-87,

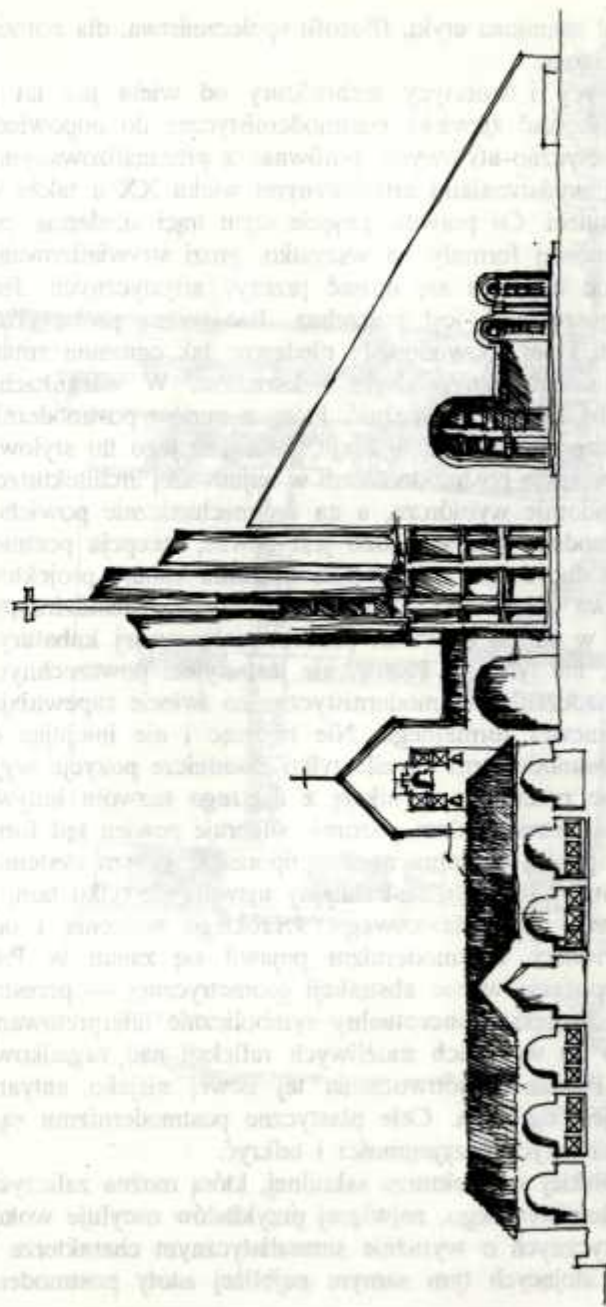


10. „Kościół leśny pod Toruniem”, autor: Konrad Chmielewski, rys. Jacek Marzan, Archiwum SARP – Kraków.

Zjawisko łączenia w jednym budynku różnych elementów stylowych nie jest w postmodernizmie czymś nowym, gdyż w pełni odpowiada definicji eklektyzmu, którego pierwszymi wyznawcami byli w XX w. J.J. Lequen i Philip Spaeth. Znamienna jest wypowiedź Louisa Hautecoeura dotycząca eklektyzmu: „...Doszło do tego, że eklektycy zaczęli mieszać klasycyzm z imitacją przeszłości: wierzyli, że są wierni tradycji, przyjmując wszystkie tradycje w stylu będącym mieszaniną wszystkich stylów ...byli poddani wpływom idei romantycznych, złączeni w swym podziwieniu dla budowli antycznych, wychwalanych przez swoich mistrzów, i tych renesansowych wznoszonych w Rzymie, drogich uczniom Perciera, którzy prowadzili pracownie; ogłaszali się kontynuatorami Dubana, byli rozkochani w wieku XVII i XVIII i bynajmniej nie pogardzali barokiem czy rokokiem, niedawno jeszcze zohydzanym. Uznawali styl gotycki, który ośmielali się teraz wykorzystywać do swoich kościołów...”³⁴. Rzeczywiście, w eklektyzmie XIX w. istniała reguła stosowania stylu neogotyckiego dla budowli sakralnych, ale zdarzało się łamanie tych zasad. Sięgano wówczas do detali historycznych w sposób dowolny. Ignorowano podteksty filozoficzne, usprawiedliwiające sięganie do gotyku czy baroku. Trwały na ten temat spory moralne, ale etykiety skojarzeniowe, podobnie jak dzisiaj, stosowano z dużą swobodą. Zatem nie tylko obecnie spotykamy się z powierzchownym sięganiem do detali historycznych i mieszaniami ich z własnymi współczesnymi. Czynił to m. in. Richard Norman Schaw, wykorzystując malownicze efekty łączenia motywów, wywodzących się często z rozmaitych stylów. Frapowało go igranie motywami z różnych epok, łącząc motywy Tudorów z osiemnastowiecznymi i innymi, do których dla uzyskania lekkości i ożywienia dopasowywał własne detale. Podobnie wtedy, w drugiej połowie XIX w., jak i obecnie, kryterium przeszłości wydaje się najłatwiejsze do przyjęcia, a równocześnie najbardziej pewne i sprawdzone, akceptowane przez użytkowników. Łączy się owa postawa także z pewnym snobizmem klasy społecznej bez przeszłości — stąd chęć naśladowania warstw historycznych i nawiązywanie do ich tradycji. Oprócz tradycji przeszłości, symboliki historycznej akceptowanej przez odbiorców, architektura winna prze-

„Architektura” R. 41: 1987 nr 5-6 s. 104.

³⁴ P. Krakowski, *Z zagadnień architektury XIX w., Historizm i eklektyzm*, w: *Sztuka 2 połowy XIX w., Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 1971, Warszawa 1973 s. 27.*



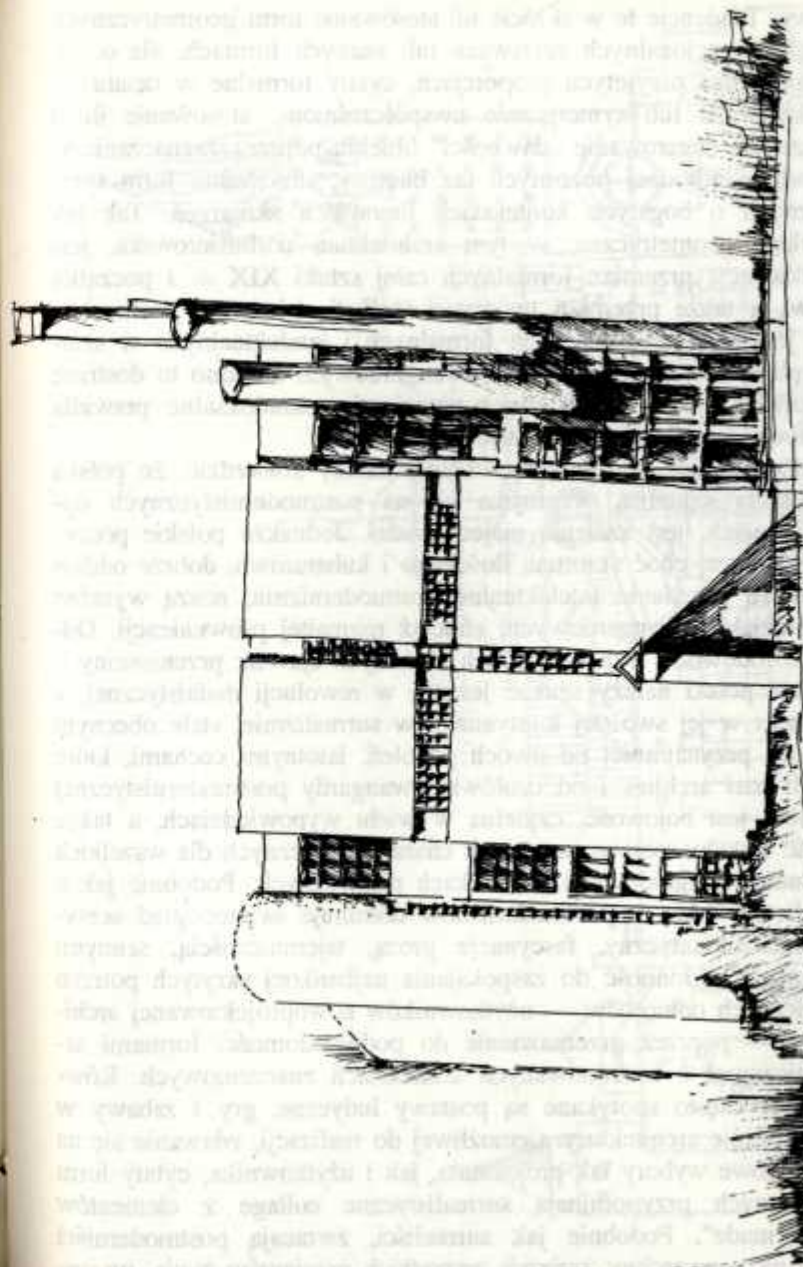
11. Kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, autor: Jacek Gyurkovich, rys. autora artykułu

kazywać znamiona etyki, filozofii społeczeństwa, dla potrzeb którego jest tworzona.

Historycy i teoretycy architektury od wielu już lat próbowali zakwalifikować zjawiska postmodernistyczne do odpowiednich szuflad genetyczno-stylowych, porównać z przeanalizowanymi już, minionymi wydarzeniami artystycznymi wieku XX a także wcześniejszych stuleci. Co prawda, pojęcie stylu trąci akademią, poszukiwaniem gotowej formuły na wszystko, grozi strywalizowaniem pewnych, nie dających się opisać przeżyć artystycznych. Jednakże ta droga poszukiwań jest potrzebna. Jest ważną próbą poszukiwania prawideł, które spowodowały niedawno tak ogromną zmianę w odczuwaniu estetycznym form i kształtów. W warunkach polskich dobrze by też było wyróżnić, który z nurtów postmodernistycznych zdobył szersze uznanie w kraju, jakie jest jego tło stylowe i na ile polska recepcja postmodernizmu w najnowszej architekturze sakralnej jest świadomie wybiórcza, a na ile mechanicznie powiela przypadkowe, modne kształty. Jedno jest pewne, recepcja postmodernizmu odegrała decydującą rolę w przeobrażaniu kultury projektowania budownictwa sakralnego w Polsce w latach osiemdziesiątych, choć stanowi w sumie niewielki procent realizowanej kubatury. Postmodernizm, nie tylko w Polsce, nie jest stylem powszechnym.

Doświadczenia postmodernistyczne na świecie zapewniają szerokie pole manewru formalnego. Nie tworząc i nie inicjując odrębnego stylu, postmodernizm określa tylko zasadnicze pozycje wyjściowe, a wszystkie przemiany wynikają z dalszego rozwoju indywidualnych sytuacji. Postmodernizm pozornie sugeruje pewien ład formalny, ale w taki sposób, że sama myśl o uporządkowanym systemie jest już podejrzana. Charakter destrukcyjny ujawnia się tylko tam, gdzie jest ograniczona swoboda nowego, szerokiego widzenia i odczuwania rzeczywistości. Postmodernizm pojawił się zatem w Polsce jako jawna opozycja wobec abstrakcji geometrycznej — przestrzeni totalitarnej. Podtekst konceptualny symbolicznie interpretowanych form nakłania do wszelkich możliwych refleksji nad zagadkowością istnienia. Pokusa współtworzenia tej nowej niejako antyarchitektury była i jest ogromna. Cele plastyczne postmodernizmu są źródłami nieoczekiwanych przyjemności i odkryć.

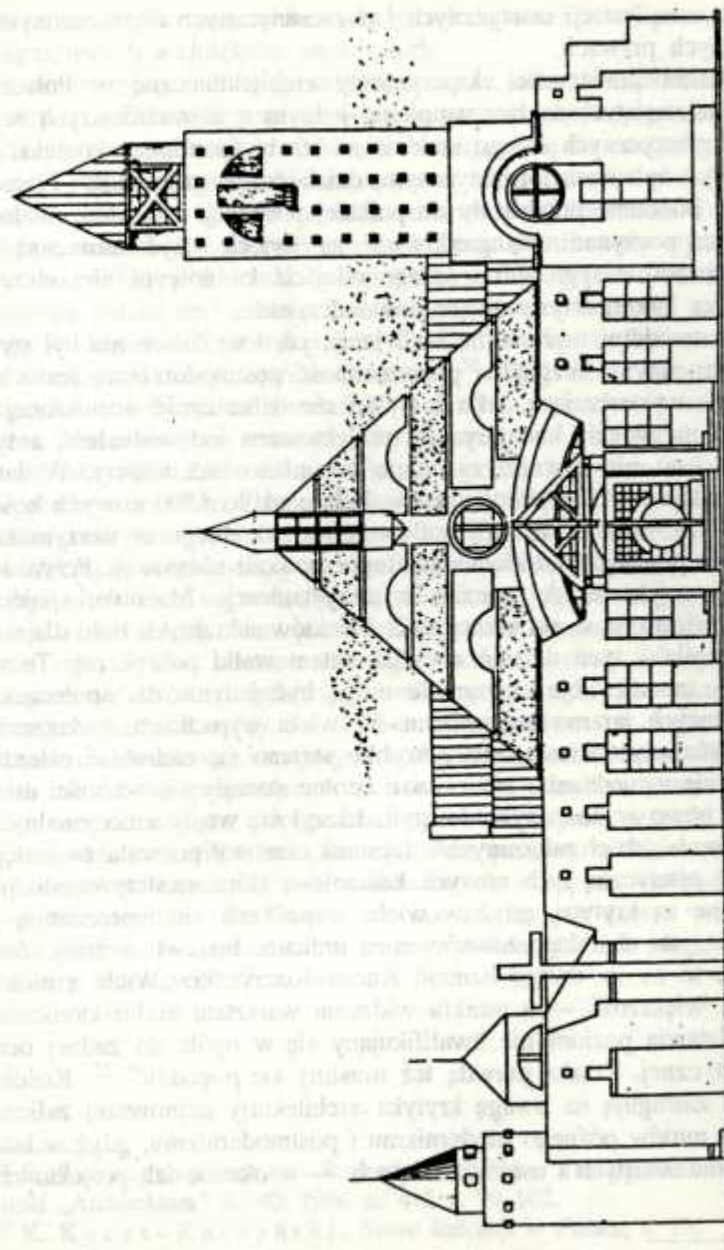
W polskiej architekturze sakralnej, którą można zaliczyć do nurtu postmodernistycznego, najwięcej przykładów oscyluje wokół tendencji plastycznych o wyraźnie surrealistycznym charakterze i, jak się wydaje, stojących tym samym najbliżej istoty postmodernistycznej



12. Kościół Chrystusa Króla w Jarosławiu, autor: Jacek Gyurkovich —
widok od strony miasta, rys. autora artykułu

zabawy. Tendencje te w skrócie to: stosowanie form geometrycznych w niekonwencjonalnych zestawach lub znanych formach, ale o odmiennie odtyd przyjętych proporcjach, cytaty formalne w detalu — przeskalowane lub syntetycznie uwspółcześnione, stosowanie iluzji optycznych, sugerowanie „dawności” obiektu poprzez zaznaczanie w budowni jednorodnej pozornych faz budowy, stosowanie form symbolicznych o bogatych kontekstach literackich skojarzeń. Tak jak abstrakcja geometryczna, w tym architektura corbusierowska, jest konsekwencją przemian formalnych całej sztuki XIX w. i początku XX w., a także przemian tworzywa (żelbet), tak samo postmodernizm jest wynikiem przemian formalnych i intelektualnych w sztukach plastycznych po przełomie awangardowym i trudno tu dostrzec jakąkolwiek lukę — ale wręcz przeciwnie, paradoksalne prawidła kolejnych, kontrastujących wzajemnie okresów.

Podsumowując niniejsze rozważania należy stwierdzić, że polska architektura sakralna, wzorująca się na postmodernistycznych doświadczeniach, jest szalenie niejednorodna. Jednakże polskie poczynania twórcze, choć skromne ilościowo i kubaturowo, dobrze oddają zasadnicze przesłanie intelektualne postmodernizmu, noszą wyraźne cechy działań awangardowych, chociaż rozmaitej proveniencji. Odległego rodowodu tych wszystkich złożonych zjawisk przeniesionych na grunt polski należy szukać jeszcze w rewolucji dadaistycznej, a zwłaszcza w jej swoistej kontynuacji w surrealizmie, stale obecnym w sztuce przynajmniej od dwóch pokoleń. Istotnymi cechami, które przejęli nasi architekci od czołówki awangardy postmodernistycznej Zachodu, jest bojowość, czytelna w wielu wypowiedziach, a także wielość tekstów teoretycznych, tak charakterystycznych dla wszelkich poczynañ awangardowych w sztukach plastycznych. Podobnie jak u surrealistów także u postmodernistów dominuje światopogląd sentymentalno-romantyczny, fascynacje grozą, tajemniczością, sennymi marzeniami, skłonność do zaspokajania najbardziej skrytych potrzeb psychicznych odbiorców — użytkowników nowoprojektowanej architektury — poprzez przemawianie do podświadomości formami archetypicznymi o rozbudowanych kontekstach znaczeniowych. Równocześnie często spotykane są postawy ludyczne, gry i zabawy w projektowanie architektury niemożliwej do realizacji, zdawanie się na przypadkowe wybory tak projektanta, jak i użytkownika, cytaty form historycznych przypominają surrealistyczne collage z elementów „ready made”. Podobnie jak surrealiści, zwracają postmoderniści uwagę na powszechny związek wszystkich przejawów życia, wszys-



13. Kaplica w Grabnie, autor Wojciech Harabasz, Archiwum SARP, Kraków.

tkich manifestacji estetycznych i pozaestetycznych dopuszczonych na równych prawach.

Postmodernistyczne eksperymenty architektoniczne w Polsce lat osiemdziesiątych są bez wątpienia jednym z najważniejszych wydarzeń plastycznych całego stulecia na równi (pomijając kontekst stylowy) z epizodem formistycznym, działalnością grup Blok i Praesens, które podobnie przybliżyły do polskiej prowincji atmosferę intelektualnych poczynań awangardowych na świecie. Być może, są one równocześnie sygnałem trwałego odejścia ku nowym nie odkrytym jeszcze łądom artystycznego doświadczenia.

Postmodernizm zarówno w świecie, jak i w Polsce nie był stylem powszechnym. Względna powszechność postmodernizmu jest chyba jednak wystarczająca, jako że tylko niewielka część wznoszonej i u nas i na świecie kubatury jest projektowana indywidualnie, a tylko taka, i to nie zawsze, zasługuje na miano architektury. W latach osiemdziesiątych wybudowano w Polsce około 1500 nowych kościołów. Tak masowy rozwój budownictwa sakralnego w naszym kraju był na pewno zjawiskiem unikalnym w skali światowej. Przyrównywano go nawet do początków chrystianizacji. Masowe, społeczne zaangażowanie w akt wznoszenia obiektów sakralnych było dla wielu uczestników tych działań również aktem walki politycznej. Te społeczne manifestacje zrozumiałe mogą być jedynie dla społeczeństw znoszących jarzmo komunizmu. W wielu wypadkach, zwłaszcza w początkowym okresie, kiedy szybko starano się nadrabiać czterdziestoletnie zaniedbania, nie zawsze istotne stawały się wartości estetyczne nowo wznoszonych świątyń. Liczył się wtedy emocjonalny akt tworzenia „dzieł zakazanych”. Dystans czasowy pozwala na wstępną ocenę estetyczną tych nowych kościołów, które niestety często poddawane są krytyce, gdyż w wielu wypadkach nie reprezentują poziomu, jaki charakteryzować winien unikalne budowle kultury. Zwraca na to m. in. uwagę Konrad Kucza-Kuczyński: „Wiele z nich — może większość — z punktu widzenia warsztatu architektonicznego przedstawia poziom nie kwalifikujący się w ogóle do żadnej oceny stylistycznej. Z taką prawdą też musimy się pogodzić”³⁵. Kościoły, które zasługują na uwagę krytyka architektury najnowszej zaliczane są do nurtów późnego modernizmu i postmodernizmu, gdyż w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — w okresie ich projektowania

³⁵ K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991 s. 15.

— właśnie te kierunki twórcze były wiodące także w postawach awangardowych architektów światowych.

W niniejszej publikacji poddano analizie kilkadziesiąt obiektów sakralnych, które zaliczono do nurtu postmodernistycznego. Istotne stały się w tych realizacjach zabiegi odwołujące się do naszych uczuć i emocji, do zakodowanych i zapamiętanych z historii doświadczeń i wrażeń. Nurt ten cechowała duża różnorodność formalna. Trudno wyraźnie wskazać, w których rejonach kraju dominowały wyodrębnione w publikacji kierunki postmodernizmu w Polsce. Analizując najnowszą polską architekturę Ewa Przystaszewska-Porębska zauważa, że środowisko krakowskie jest, krótko mówiąc, najbliższe wątkom międzynarodowym postmodernizmu³⁶. Być może, nie jest to zbieg okoliczności, jako że właśnie w Krakowie tendencje surrealistyczne dominowały w sztukach plastycznych zarówno przed wojną (przede wszystkim Leon Chwistek), jak i przez cały okres powojenny (przede wszystkim Grupa Krakowska) i dlatego recepcja myśli postmodernistycznej była tu szersza i bardziej świadoma. Projektantami obiektów sakralnych przedstawionych w niniejszym opracowaniu byli architekci wywodzący się ze szkoły krakowskiej, warszawskiej, wrocławskiej, także poznańskiej, którzy wnoszą kościoły na terenie całej Polski. Istotne stały się świadome wybory i indywidualne postawy twórcze architektów młodego i średniego pokolenia, śledzących bieżące mody i realizacje awangardowe w najnowszej architekturze światowej i mających ambicje za nimi nadać. Należy zatem oczekiwać projektów i realizacji dekonstruktywizmu, nurtu bardzo intelektualnego, którego realizacje obserwujemy w architekturze zachodniej od kilku lat. „Świadectwem poziomu sztuki budowania lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych staną się bardziej kościoły niż osiedla z fabryk domów, tak zresztą jak często w przeszłości właśnie świątynie stanowiły o wysokiej jakości polskiej architektury narodowej”³⁷.

³⁶ E. Przystaszewska-Porębska, *Nowy Tradycjonalizm Warszawski*, „Architektura” R. 40: 1986 nr 4-5 s. 99-102.

³⁷ K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, s. 13.

EWA WĘCŁAWOWICZ-GYURKOVICH

**Architecture of Polish churches: tradition and the present, new trends
in contemporary architecture**

(Summary)

Over 1.500 new churches were built in Poland in the 1980's. Such a boom in church-building was certainly unique in the world. So was the widespread involvement of the people in the execution of those projects. For many of them it was also an act of political demonstration. That church-building could be an act of social protest may perhaps be understood solely but those who come from societies that have shaken off the trammels of communism. What mattered was the excitement of participating in the creation of something that was forbidden. In this article a few dozen 'avantgarde' churches designed and built in that period are analyzed. Only constructions that belong to the postmodern trend have been selected; a scheme enabling their classification has also been suggested. At that time Polish architecture evolved forms that differed from the main tendencies of Western postmodernism. Yet, in spite of that fact, radical changes were then taking place in Polish aesthetic and intellectual climate. Postmodernism became a sign of open opposition to the geometric abstraction of totalitarian space. The revolt was not strikingly widespread, yet it had considerable influence as an intellectual challenge. The reception of Western modernism manifests all the creative peculiarities of Polish 20th century architecture, such as the surrealist, excessively literary symbolism and the neoromantic pursuit of stylistic autonomy in the local and national traditions. One can also detect there the echoes of the economic, technological, and formal collapse of Polish architecture in the last decades. The Polish architecture that tries to follow the postmodernist experience is anything but uniform. Its works are neither numerous nor impressively big, yet they illustrate well the main intellectual message of the whole trend and display clearly an avantgarde profile. The long-range inspiration behind all those complex phenomena, currently being assimilated in Poland, must be sought in the Dadaist revolution, and especially in its surrealist continuations.

Translated by Andrzej Branny