

Poszukiwanie formy i sacrum we współczesnym budownictwie kościelnym

W postanowieniach odbywającego się w latach 1962–1965 Soboru Watykańskiego II nie zostały zawarte szczegółowe wytyczne dotyczące projektowania kościołów. Można powiedzieć, że sprecyzowano istotę i ideę, a sposób przełożenia jej na język form architektonicznych pozostawiono twórcom. Stąd ogromna różnorodność rozwiązań formalnych i kierunków poszukiwań, a także, widoczny we współczesnej architekturze sakralnej, pluralizm form.

Co znamienne, w pierwszych latach po Soborze Watykańskim II architekci w sposób zdecydowany odrzucili formy tradycyjne. Postawa ta stała się wyrazem wolności twórczej, ostatecznie wyzwolonej spod rządów stylów historyzujących.

Realizowano pomysły niezwykle śmiałe, będące próbą odpowiedzi na potrzeby współczesnego człowieka. W sposób skrajny zaczęto interpretować rolę kościoła jako *domus ecclesiae*, służącego lokalnej społeczności wiernych. Znamienna i charakterystyczna dla tej postawy jest wypowiedź W.M. Föderera, który opisując jeden ze swoich projektów, stwierdza: „Katolicka parafia w Schaffhausen (...) dała mi możliwość urzeczywistnienia właściwego ośrodka duszpasterskiego, w którym główne pomieszczenie – nie wyłącznie, ani przede wszystkim, ale zwyczajnie również służy odprawianiu nabożeństw, obok wielu innych świeckich imprez...”¹.

Budowla kościelna całkowicie pozbawiona została więc wyjątkowości i symbolicznego znaczenia, a tym samym odarta z *sacrum*. Choć punktem wyjścia dla tego rodzaju projektów była chęć stworzenia miejsca, które przede wszystkim dobrze służyłoby wspólnocie, nie zostały one, co ciekawe, dobrze przez nią przyjęte. Wśród wiernych nastąpiło wyraźnie zmęczenie oglądaniem kościołów – „silosów zbożowych” [fot. 1], „skoczni narciarskich” [fot. 2] czy „sal gimnastycznych” [fot. 3].

W przypadku budowli tak szczególnych, jak kościoły, całkowite zerwanie związków z symboliką znaczeń i ciągłością tradycji okazało się ślepym zaułkiem. By nie zagubić istoty budowli sakralnej, architekci projektujący współczesne kościoły coraz chętniej poszukują więc inspiracji w tradycyjnej formie architektonicznej. Ważne jest jednak, by nie doszło przy tym do biernego naśladownictwa i stosowania wtórnych cytatów, lecz został nawiązany twórczy dialog, prowadzony przy pomocy nowoczesnych

Searching for the Form and Sacrum in the Contemporary Church Architecture

The decisions taken during the Second Vatican Council 1962–1965 did not include any detailed guidelines as to how churches should be designed. The idea and its essence were specified but the actual architectural forms were left to the artists. This resulted in the great diversity of formal solutions and directions of search, as well as the pluralism of forms, which is especially noticeable in contemporary sacred architecture.

It is significant that during the years after the Second Vatican Council architects assertively rejected traditional forms. Such an attitude became a sign of artistic freedom and the escape from the influence of historical styles.

Very bold ideas were realized, which were attempts to answer the needs of contemporary man. The interpretation of a church as *domus ecclesiae*, serving the local community of believers, was pushed to extremes. The statement made by W. M. Föderer while describing one of his projects is significant and characteristic of such attitude; he concludes: ‘The Catholic parish in Schaffhausen (...) gave me the opportunity to create a proper pastoral centre, in which the main room serves neither exclusively, nor predominantly, but simply – as a place for religious services, apart from being used for numerous secular events’.¹

As a result, the ecclesiastical structure has been completely deprived of its uniqueness and symbolic meaning, thus deprived of *sacrum*. Although the starting point for such projects was the desire to create a place which would serve the community, surprisingly the communities did not receive them enthusiastically. The believers were apparently tired of looking at churches resembling ‘grain silos’ (fig. 1), ‘ski jumps’ (fig. 2), or ‘school gyms’ (fig. 3).

In the case of buildings as special as churches, the complete break with symbolism of meanings and continuity of tradition turned out to be a blind alley. In order not to lose the essence of a sacred construction, architects designing contemporary churches are more willing to look

¹ W. M. Föderer, *Kunst für kirchliches Bauen*, „Kunst und Kirche”, 1972, nr 35, s. 114, cyt. wg: J. Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej. Na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice 1990, s. 20.

¹ W. M. Föderer, „Kunst für kirchliches Bauen”, *Kunst und Kirche* (1972), no.35, p.114, quotation after: J. Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej. Na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice, 1990, p.20.



1. Kościół Najświętszej Marii Panny w Jastrzębiu Zdroju, 1976–1980, arch. Mieczysław Król; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska

1. The Church of the Holy Virgin Mary in Jastrzębie Zdrój, 1976–1980, arch. Mieczysław Król, photo J. Sowińska



2. Kościół św. Herberta w Wodzisławiu Śląskim, 1983–1990, arch. Jan Czarny; widok elewacji bocznej. Fot. J. Sowińska

2. St. Herbert's Church in Wodzisław Śląski, 1983–1990, arch. Jan Czarny, photo J. Sowińska



3. Kościół św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Żorach, 1979–1984, arch. Jan Głuch, widok elewacji bocznej. Fot. J. Sowińska

3. The Church of St. Stanisław the Bishop and Martyr in Żory, 1979–1984, arch. Jan Głuch, photo J. Sowińska

środków. Architektura powinna bowiem stymulować odbiorców do poszukiwań i wielowymiarowych skojarzeń.

Współcześnie, gdy komunikacja międzyludzka i przekaz informacji następują niezwykle szybko, również architekci, projektując kościoły, dość często sięgają po efekty wizualne przemawiające w sposób bezpośredni, wywołujące odczucia bazujące głównie na zakodowanych głęboko w podświadomości człowieka konotacjach. Dotyczy to przede wszystkim umiejętnego operowania światłem, któremu od wieków przypisywane są wartości symboliczne. Zmagania blasku i ciemności, dnia i nocy, trwale kojarzone są z walką dobra i zła, ducha i materii. Podobne znaczenie w budowlach sakralnych ma przestrzeń otwierająca się ku górze, jak również formy czy poszczególne elementy wyznaczające linie wertykalne. To, co nisko, i to, co wysoko, staje się metaforycznym odniesieniem do sfery nieba i ziemi, *sacrum* i *profanum*.

Czytelnym znakiem jest również forma bazyliki głęboko zakorzeniona w ludzkiej podświadomości jako znak kościoła.

Współczesna interpretacja bazyliki czy kościoła halowego nie jest zadaniem łatwym i wymaga umiejętnego rozwiązania wielu problemów. Z jednej strony bowiem podłużny układ wnętrza powoduje wyraźne ukierunkowanie przestrzeni na ołtarz, tak by zgodnie z zaleceniami Soboru Watykańskiego II, stanowił on ośrodek, na którym samorzutnie skupia się uwaga całego zgromadzenia wiernych², z drugiej jednak, trudniejsze staje się spełnienie postulatów mówiącego o potrzebie stworzenia bliskiej więzi pomiędzy wiernymi a ołtarzem, skupieniu ich wokół tej strefy i nadaniu wnętrzu wspólnotowego charakteru³.

Bardzo interesującą propozycję sposobu interpretacji form dawnych zaproponował Marek Budzyński

for inspiration in the traditional architectural form. It is important, however, that they do not imitate or create duplicated forms, but start a creative dialogue maintained thanks to modern solutions, since architecture should stimulate the spectators to undertake a search, and to form multidimensional associations.

Nowadays, when interpersonal communication and information transfer are so quick, architects, when designing churches, quite often use visual effects whose message is direct, and which evoke feelings based on connotations encoded deep in the human subconsciousness. It is connected mainly with the skilful use of light, which has long held a symbolic value. The struggle between light and darkness, day and night has always been associated with the fight between good and evil, the spiritual and material. In sacred buildings, a similar meaning is expressed by the space which opens upwards as well as the forms or individual elements which mark the vertical lines. That which is high and that which is low become metaphors of heaven and earth, *sacrum* and *profanum*.

A clear symbol is also the form of basilica, deeply rooted in human subconsciousness as a sign of Church.

The contemporary interpretation of basilica or a hall church is not easy and requires solution of numerous problems. On the one hand, the longitudinal arrangement of the interior causes that the space is directed to the altar, so that, according to the requirements of the Second Vatican Council, it is the centre which becomes the focus of the believers' attention.² On the other hand, it is more difficult to meet the requirement

² Instrukcja o należytych wykonywaniu Konstytucji o liturgii świętej „*Inter Oecumenici*” z 26 IX 1964, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 1965, nr 1, s. 91.

³ *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* 257, [w:] *Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań 1986, s. 9–81.

² “Instrukcja o należytych wykonywaniu Konstytucji o liturgii świętej *Inter Oecumenici* from 26.09.1964”, *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 1965, no.1, p.91.

4. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

4. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, the interior, photo J. Sowińska



5. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; fragment wnętrza. Fot. J. Sowińska

5. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, fragment of the interior, photo J. Sowińska



relating to the creation of a strong bond between the believers and the altar, to gather them around this area and give the interior a community-forming character.³

An interesting way of interpreting the older forms was suggested by Marek Budzyński in the Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, built in the 1980s (1984–1989). The traditional three-aisle division was the ideological basis for the interior and its starting point (fig. 4). However, this division has not been completely realized, but only suggested by huge unclosed arcades, as if hanging in the air. Thus we are presented with the materialization of a psychological game with the spectator, which is characteristic of postmodernism: the spectator is aware of the great weight of individual wall fragments, deprived of an important supporting point. The effects of juxtaposing light and heavy

w wybudowanym w latach osiemdziesiątych kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na warszawskim Ursynowie (1984–1989). Jako punkt wyjścia i ideową podstawę dla koncepcji wnętrza przyjęto tradycyjny podział trójnawowy [fot. 4]. Nie został on jednak w przestrzeni fizycznie dokonany, a jedynie zasugerowany przez wprowadzenie nieudomkniętych, jakby zawieszonych w powietrzu potężnych arkad. Powstaje tutaj charakterystyczna dla postmodernizmu pewna psychologiczna gra z odbiorcą, mającym świadomość ogromnego ciężaru poszczególnych fragmentów murów, którym odebrano ważny punkt podparcia. Efekt przeciwstawiania sobie tego, co lekkie i ciężkie, a także sugestię działania wbrew prawom ciężenia podkreśla dodatkowo rząd delikatnych lamp, jakby unoszących się w powietrzu tuż pod masywnymi łukami [fot. 5]. Wśród parafian takie rozwiązanie wywołało wiele emocji. Często powtarzały się pytania, czy aby na pewno konstrukcja jest stabilna i nie runie⁴.

⁴ W tekście wykorzystane zostały fragmenty referatu wygłoszonego przez autorkę na konferencji naukowej „Die Basilika. Ein herausragender Bautypus der europäischen Architekturgeschichte” organizowanej w Einsiedeln przez szwajcarską Werner Oechslin Library Foundation w dniach 20–23 września 2007.

³ „Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego 257”, in *Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań, 1986, pp.9–81.

Płaszczyzny murów, w których wycięte zostały arkady, mają nie tylko nietypową konstrukcję, ale są również w sposób oryginalny umieszczone w przestrzeni wnętrza. Podzielone zostały mianowicie na odcinki i ustawione prostopadle. W ten sposób ożywiają one kompozycję i wyznaczają charakterystyczny dla bazyliki rytm prowadzący w kierunku ołtarza, a jednocześnie nie burzą jednorodności przestrzeni.

Ażurowy charakter rozwiązania spowodował, że nie było potrzeby wprowadzenia dodatkowego oświetlenia bezpośrednio w nawie głównej. Wyjątek stanowią ukryte pod sklepieniem, w strefie ołtarzowej, niewielkie otwory, przez które przenika delikatne, „mistyczne” światło rozjaśniające przestrzeń wokół ołtarza.

Głównym źródłem światła dla całego kościoła są natomiast podwójne okna, będące współczesną interpretacją romańskiego biforium.

W całej realizacji widać, że architekt dużą wagę przywiązywał do rodzaju zastosowanych materiałów: cegły o ciepłej barwie czerwieni, polnego nieobrobionego kamienia, jasnego drewna i szarego betonu, którego chłodna barwa i surowy charakter potęgują wrażenie monumentalności i dostojności⁵.

Interesująco rozwiązana została również strefa ołtarzowa. Ściana zamykająca prezbiterium, choć w rzeczywistości płaska, dzięki grze kolorów zostaje przestrzenią zróżnicowaną. Największa płaszczyzna powtarza zasadniczy kształt fasady kościoła. Powtórzono tutaj nawet kamienną dekorację. Tło, a co ważniejsze, centralnie umieszczony krzyż i towarzyszące mu arkady wypełnione zostały cegłą o nieco jaśniejszej barwie. W ten sposób budowane jest wrażenie głębi.

Umieszczony w fasadzie krzyż prowadzi wiernych do wnętrza, drugi, ten za ołtarzem, to jakby symboliczne przejście, jeszcze dalej, głębiej, w kolejną, już nierzeczywistą przestrzeń [fot. 6, fot. 7].

Jest to projekt niezwykle przemyślany i twórczy, niewątpliwie jeden z najbardziej interesujących, jakie zostały zrealizowane w Polsce po Soborze Watykańskim II. Pełno jest w nim odniesień do tradycji, lecz wprowadzanych na zasadzie twórczego dialogu z przeszłością. Wyraźne są tu również nawiązania do tradycji swojskiej polskiej, co nabiera szczególnego znaczenia w miejscu takim, jak Ursynów. Sam architekt niejednokrotnie podkreślał, że realizacja ta jest szukaniem korzeni, próbą ponownego „ulepienia naszej historii, która została tylekroć porwana”⁶.

Idea całości, jak i rozwiązanie poszczególnych elementów, a także sposób ich wykonania niewątpliwie budzą podziw. Jednak po chwili przychodzi moment refleksji. Czy tak interesujące z formalnego punktu widzenia usunięcie z wnętrza kościelnego filarów nie po-

elements and the impression of defying gravity are enhanced by the row of delicate lamps, as if hovering in the air just underneath the massive arches (fig. 5). Such a solution evoked a lot of emotions among the parishioners. They expressed their concern as to whether the construction is really stable and will not collapse.⁴

The wall surfaces, in which the arcades were built, are not only constructed in an unusual way, but are also originally placed in the interior space. They were divided into segments and arranged perpendicularly. In this way they enliven the composition and set the characteristic rhythm leading to the altar, leaving the homogeneity of space intact.

The open-plan character of this solution made additional lighting in the nave unnecessary. The exceptions are small holes hidden under the vault in the altar area, through which delicate, mystic light penetrates and brightens the space around the altar.

The main source of light for the whole church is the double windows, which are the contemporary interpretation of the Romanesque biforate style.

It is clearly visible, judging from the whole construction, that the architect paid careful attention to the materials used: brick of the warm red colour, rough field stone, bright wood and grey concrete, whose cold hue and austere character intensify the impression of monumentality and dignity.⁵

The altar area is also interestingly planned. The wall closing the presbytery, though flat, thanks to the play of colours becomes spatially diversified. The largest flat surface copies the basic shape of the church façade. Even the stone decoration is the same here. The background and, more importantly, the centrally situated cross and the accompanying arcades have been filled with bricks of a slightly brighter hue. In this way the impression of depth is created.

The cross placed on the facade leads the believers to the interior, the second one, behind the altar, is like a symbolic transition to the farther, deeper, unreal space (fig. 6 and 7).

It is a well-thought and creative project, undoubtedly one of the most interesting to have

⁴ The fragments quoted here are a part of a paper that was delivered by the author during the scientific conference “Die Basilika. Ein herausragender Bautypus der europäischen Architekturgeschichte” organized in Einsiedeln by the Swiss Werner Oechslin Library Foundation between 20–23 September 2007.

⁵ “Kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie. Z Markiem Budzyńskim i Piotrem Wichą rozmawia redakcja”, *Architektura* (1982), no. 1, p. 69.

⁵ Por.: *Kościół na Ursynowie północnym. Z Markiem Budzyńskim i Piotrem Wichą rozmawia redakcja*, „Architektura”, 1982, nr 1, s. 69.

⁶ Tamże, s. 68–69.



6. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; prezbiterium. Fot. J. Sowińska
 6. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, fragment of the interior, photo J. Sowińska



7. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska
 7. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, facade, photo J. Sowińska



8. Kościół św. Dominika w Warszawie, 1983–1994, arch. Władysław Pieńkowski; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

8. The Church of St. Dominic in Warsaw, 1983–1994, arch. Władysław Pieńkowski, the interior, photo J. Sowińska

winno wywoływać raczej zdumienia niż zachwyty? Od wieków stanowią one bowiem symboliczne odniesienie do apostołów, na których wspiera się Kościół. W pierwotnej wersji projektu planowano podparcie arkad kolumnami⁷. Ostatecznie wybrano jednak rozwiązanie bardziej umowne i przez to nowocześniejsze, ale czy nie nazbyt prowokacyjne, jeśli uwzględnić symbolikę kościoła katolickiego?

Układ wnętrza wywołujący skojarzenia z pseudo-bazyliką zaprojektował Władysław Pieńkowski w warszawskim kościele św. Dominika (1983–1994). Tutaj charakter przestrzeni zdeterminowany został poprzez bardzo dynamicznie potraktowaną żelbetową konstrukcję nośną. Smukłość form i ostrość kątów, faktura ceglanych ścian oraz promienie światła wpadające do wnętrza przywodzą na myśl estetykę gotyckich katedr [fot. 8].

Ustawione pod kątem poszczególne elementy nośne sugerują istnienie bocznych przestrzeni. Znaczne obniżenie bocznych połaci dachu potęguje wrażenie budowli trójnawowej.

Smukłe i delikatne proporcje charakteryzują wzniesiony w latach 90. w Łodzi kościół Trójcy Przenajświętszej (1990–2003). Architekci Marek Grymin i Mirosław Rybak zdecydowali się tu na wprowadzenie bardziej bezpośrednich nawiązań do formy bazyliki. Przede wszystkim kompozycja wnętrza podporządkowana została wyraźnemu podziałowi trójnawowemu, przy czym nawa główna przekryta została „kolebką”, natomiast niższe nawy boczne płaskim stropem. Białe gury, wyraźnie odcinające się od ciemnego tła sklepienia nawy, wyznaczają rytm postępujący w kierunku ołtarza. Na osi centralnej przestrzeń zamknięta została absydą, której ściany pokrywa najważniejsze we wnętrzu malowidło z przedstawieniem Trójcy Świętej (zgodnie

been realized in Poland since the Second Vatican Council. It involves numerous references to tradition, introduced by means of creative dialogue with the past. Also the references to specifically Polish tradition are explicit here, which becomes very significant in a place like Ursynów. The architect himself often emphasized that this construction is a search for roots, an attempt to ‘recreate our history, which has been destroyed so many times’⁶.

The idea of the wholeness and the individual elements and their construction are impressive. But, after a while, a reflection comes. Should the removal of the pillars from the church interior evoke amazement rather than delight? For ages they have been a symbolic reference to the apostles who support the Church. In the original version of the project, the arcades were planned to be supported by the columns.⁷ In the end, a less direct and thus modern solution was chosen, but was it not too provocative in terms of the symbolism of the Catholic Church?

An interior arrangement that can be associated with a pseudo-basilica was designed by Władysław Pieńkowski in the Church of St Dominic in Warsaw (1983–1994). The character of the space was determined by introducing a very dynamic supporting structure made of reinforced concrete. The slenderness of forms and sharp angles, the texture of brick walls and beams of light penetrating the interior bring to mind the aesthetics of Gothic cathedrals (fig. 8).

The individual supporting elements arranged at an angle suggest the existence of side spaces.

⁶ Ibid., pp.68–69.

⁷ The original version of the project was presented in *ibid.*, p.63.

⁷ Pierwotna wersja projektowa prezentowana była m.in. w: tamże, s. 63.

9. Kościół Trójcy Przenajświętszej w Łodzi, 1990–2003, arch. Marek Grymin, Mirosław Rybak; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

9. The Church of the Holy Trinity in Łódź, 1990–2003, arch. Marek Grymin, Mirosław Rybak, the interior, photo J. Sowińska



Lowering the side surfaces of the roof intensifies the impression of a three-aisle construction.

Slender and delicate proportions characterize the Church of the Holy Trinity in Łódź, built in the 1990s (1990–2003). Its architects, Marek Grymin and Mirosław Rybak, decided to introduce more direct references to the basilica form. First and foremost, the composition of the interior depends on the clear three-aisle division, where the nave has been roofed with ‘a cradle’ and the lower aisles with a flat ceiling. White ribs, clearly standing out from the dark background of the aisle’s vault, mark the rhythm directed to the altar. On the central axis the space was closed with an apse, whose walls are covered with the most important mural here, presenting the Holy Trinity, in accordance with the church name (fig. 9). Slender pillars of neutral colour do not really draw people’s attention and consequently do not spoil the space cohesion. However, their finials in the form of an equal-armed cross are a stronger feature. They have been formed as a result of contact between the four arches located under the church’s vault.

Although the difference in altitude between aisles and the nave is substantial, such a solution is not suggested by the form of the church. Smooth lines and delicate forms are the most important links between the external and internal part.

In numerous constructions, the three-aisle arrangement visible inside is not reflected in the external form. One example is the Church of St. Albert Chmielowski in Łódź (construction: 1991–2000, project: Marek Grymin and Mirosław Rybak). The form of pseudo-basilica that is visible here is especially popular in the Archdiocese of Łódź. It is a simple form, arousing immediate associations with a church (fig. 10 and 11).

z wezwaniem kościoła) [fot. 9]. Szczupłe filary o neutralnej barwie nie przyciągają zbyt silnie uwagi, dzięki czemu nie niszczą spójności przestrzeni. Mocniejszy akcent stanowią natomiast ich zwieńczenia o formie równoramiennego krzyża. Powstają one wskutek zetknięcia się ze sobą czterech łuków przerzuconych pod sklepieniem kościoła.

Chociaż różnica wysokości pomiędzy nawami bocznymi a nawą główną jest znaczna, takiego rozwiązania nie sugeruje jednak bryła kościoła. Zastosowanie płynnych linii i łagodnych form stanowi najważniejszy łącznik pomiędzy strefą zewnętrzną i wewnętrzną.

W wielu realizacjach wyraźny we wnętrzu układ trójnawowy nie ma swojego odzwierciedlenia w bryle zewnętrznej. Przykładem może być kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi (realizacja: 1991–2000, projekt: Marek Grymin i Mirosław Rybak). Widoczna tutaj forma pseudobazyliki cieszy się szczególną popularnością w archidiecezji łódzkiej. Jest to forma prosta, budząca przy tym jednoznaczne skojarzenia z budowlą kościelną [fot. 10, 11].

Czasami jednak charakterystyczny dla bazyliki podział na nawy zasygnalizowany zostaje również w kompozycji bryły. Takie rozwiązanie zastosowano m.in. w kościele Miłosierdzia Bożego w Pabianicach. Powstał on w latach 1989–1997 według projektu Krzysztofa Drożdża⁸ [fot. 12].

Zrealizowana budowla, niezwykle tradycyjna w formie, silnie odbiega od pierwotnej wersji projektowej. Początkowo główny akcent kompozycyjny miały stanowić opadające nisko ku ziemi ukośne połacie dachów. W ten sposób bryła zespołu parafialnego została wyraźnie wyodrębniona z tła tworzonego przez prostą zabudowę mieszkaniową⁹. Jako powtarzający się

⁸ Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi, sygn. 142: *Akta Kurii Diecezjalnej Łódzkiej. Akta dotyczące parafii pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego w Pabianicach, 1983.*

⁹ Tamże.



10. Kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak; widok elewacji frontowej i bocznej. Fot. J. Sowińska

10. The Church of St Albert Chmielowski in Łódź, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak, the form, photo J. Sowińska



11. Kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

11. The Church of St Albert Chmielowski in Łódź, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak, the interior, photo J. Sowińska

12. Kościół Miłosierdzia Bożego w Pabianicach, 1989–1997, arch. Krzysztof Drożdż; elewacja boczna. Fot. J. Sowińska

12. The Church of God's Mercy in Pabianice, 1989–1997, arch. Krzysztof Drożdż, the form, photo J. Sowińska



Sometimes, however, the aisle division, characteristic of a basilica, is also marked in the shape of the edifice. Such a solution was employed in the Church of God's Mercy in Pabianice. It was built between 1989–1997, according to the project of Krzysztof Drożdż⁸ (fig. 12).

The building, traditional in form, is very different from the original version of the project. Originally, the main elements of the composition were supposed to be slanting roof surfaces sloping to the ground. Thus, the form of parish complex was to be clearly separated from the background created by residential areas.⁹ The designer suggested the form of permeating triangles as a repeated theme.

However, due to complaints that were expressed during an inspection of the building site, related to the tower shape and the height of the nave, the project was modified. The idea of a steep tower was rejected and replaced with a tower resembling the traditional finial of the adjacent chapel, which made it difficult to maintain the compositional cohesion of the building. The idea of permeating triangles forming the building was similarly rejected and the church was transformed into a traditional three-aisle basilica with a transept. Also the façade changed radically. It is now a simple enclosure of the nave with a centrally located high tower.

An interesting fact is that the church was composed on the building site in quite an unusual way. It is situated sideways to the church yard

motyw projektant zaproponował formę przenikających się trójkątów.

Jednak pod wpływem zarzutów, jakie pojawiły się w trakcie wizytacji na budowie, a dotyczących m.in. kształtu wieży i wysokości nawy, projekt zmodyfikowano. Rezygnując ze spadzistej wieży i upodabniając ją do historyzującego zwieńczenia sąsiadującej z kościołem kaplicy, trudno było utrzymać spójność kompozycyjną bryły. Zarzucono więc pomysł wprowadzenia układu przenikających się trójkątów tworzących korpus kościoła, przekształcając go w tradycyjną bazylikę trójnawową z transeptem. Również fasada radykalnie zmieniła swój wygląd. Stanowi ona teraz proste zamknięcie nawy z centralnie umieszczoną wysoką wieżą.

Jako ciekawostkę dodać można, że kościół zkomponowany został na przeznaczony pod budowę powierzchni w dość nietypowy sposób. Stoi on bowiem bokiem do placu kościelnego, a tym samym do głównej drogi prowadzącej do świątyni. Decyzja o rezygnacji z frontального ustawienia kościoła względem głównego traktu komunikacyjnego została narzucona „odgórnie”, bowiem od tej właśnie strony miał powstać owalny plac z centralnie zlokalizowanym pomnikiem Lenina¹⁰. Pomnika nie wybudowano, owalnego placu również, ale wymuszone usytuowanie wejścia do kościoła sprawiło, że wpisał się on w wielowiekową tradycję orientowania chrześcijańskich budowli sakralnych, z prezbiterium na wschodzie a wejściem na zachodzie.

Nietypowe rozwiązanie zastosowane zostało w kościele Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie (1992–1999). Niemal niewidoczna w bryle kościoła asymetria niezwykle silnie zaczyna oddziaływać we wnętrzu [fot. 13, 14]. Z prawej strony, stojąc twarzą do ołtarza, nawa główna i boczna są tej samej wysokości. Rozdzielone zostały one wysokimi arka-

⁸ Archdiocese Archive in Łódź, *Akta Kurii Diecezjalnej Łódzkiej. Akta dotyczące parafii pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego w Pabianicach*, 1983.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tamże.



13. Kościół Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie, 1992–1999, elewacja frontowa. Fot. J. Sowińska
 13. The Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin, 1992–1999, the form, photo J. Sowińska



14. Kościół Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie, 1992–1999, wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska
 14. The Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin, 1992–1999, the interior, photo J. Sowińska

and consequently to the main path leading to the church. The decision not to situate the church frontally to the main route was imposed by the authorities because an oval square with the centrally located monument of Lenin was supposed to be built here.¹⁰ Neither the monument nor the square has in fact been built but the imposed location of the church's entrance makes it a part of a long tradition of orientating the Christian sacred buildings with a presbytery eastwards and the entrance westwards.

An unusual solution was used in the Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin (1992–1999). The asymmetry, almost invisible in the external form of the church, starts to have an effect in the interior (fig. 13 and 14). On the right, when facing the altar, we see the nave and the aisle of the same height. They have been separated by high arcades. On the opposite side, a solution typical of basilica was introduced: the aisle is significantly lower and has a pent roof above which a row of windows is located, which helps to light the nave.

As a result, a surprising combination of clear inspirations of basilica and a hall church was created. However, there is a question as to whether it is only a sort of architectural joke, a play with the traditional form, or rather the result of superficial and coincidental use of solutions.

Sometimes architects try to vary their projects at any cost. Unfortunately, very often the forms created are incoherent and unoriginal. This happened in the case of the Church of Blessed Ladyslav in Warsaw (construction: 1992–2001, project: Jerzy Czerwiński). Both in the external form and in the interior, the huge domes dominate, the largest of which is in the middle of the lengthened form of the church, a smaller one above the altar, and two relatively small ones are located symmetrically over the side chapels. One can be surprised by the eclectic form of the interior. Countless arcades distract attention. It is impossible to talk here about the simplicity and noble beauty recommended by the Second Vatican Council.¹¹

However, the contemporary Polish basilica that arouses most emotions is the Sanctuary of Our Lady of Licheń, built at the turn of the 21st century (construction: 1993–2004). Architects perceive this building as a shame and disgrace for them. During conferences and discussions about sacred architecture it is ostentatiously left unsaid and even if there are some comments, they are merely critical

dami. Po przeciwnej stronie wprowadzono natomiast rozwiązanie typowe dla bazyliki: nawa boczna jest zdecydowanie niższa, przekryta dachem pulpitowym, ponad którym umieszczono rząd okien pozwalający na doświetlenie nawy głównej.

W efekcie uzyskane zostało zaskakujące połączenie wyraźnych inspiracji formą bazyliki z kościołem halowym. Pojawia się tylko pytanie, czy jest to rodzaj żartu ze strony architekta, zabawy z tradycyjną formą, czy raczej wynik powierzchownego i nie do końca przemyślanego zastosowania nawiązań.

Niekiedy architekci starają się swoje projekty za wszelką cenę urozmaicić. Niestety, często dochodzi do powstania form przerysowanych i niespójnych. Tak stało się między innymi w przypadku kościoła bł. Ładysława w Warszawie (realizacja: 1992–2001, projekt: Jerzy Czerwiński). Zarówno w bryle zewnętrznej, jak i we wnętrzu najsilniejszą dominantę stanowią potężne kopuły: największa umieszczona pośrodku wydłużonej formy kościoła, nieco mniejsza znajdująca się ponad ołtarzem oraz dwie stosunkowo niewielkie, umiejscowione symetrycznie ponad kaplicami bocznymi. Wnętrze zaskakuje swoją eklektyczną formą. Wzrok rozpraszają kolejne poziomy niezliczonych arkad. Trudno jest w tym przypadku mówić o skromności i szlachetnym pięknie zalecanymi przez Sobór Watykański II¹¹.

Jednak współczesną polską bazyliką wzbudzającą największe emocje jest wybudowane na przełomie XX i XXI wieku sanktuarium w Licheniu (realizacja: 1993–2004). Architekci postrzegają tę budowlę jako wstyd i hańbę dla swojego środowiska. Na konferencjach i w trakcie dyskusji na temat budownictwa sakralnego jest ona ostentacyjnie przemilczana, a jeśli pojawiają się jakieś komentarze, to są to jedynie krytyczne aluzje – wszyscy wiedzą, o jaką budowlę chodzi, nikt jednak nie wypowiada głośno jej nazwy¹². Z jednej strony stała się więc ona ikoną kiczu, z drugiej jednak nie można zapominać, że jest miejscem, do którego pielgrzymują tysiące Polaków [fot. 15, 16].

Jej architekt – Barbara Bielecka – nigdy wcześniej nie zaprojektowała żadnego kościoła, specjalizowała się natomiast w budownictwie monumentalnym, co zdaje się wiele wyjaśniać¹³. W fazie projektowej władze zakonu nakazały skrócenie bazyliki o 25 m, tak aby nie przerosła swą wielkością bazylikę św. Piotra w Rzymie. Uznano bowiem, że byłoby to pewnym nietaktem¹⁴.

Ostatecznie powstała trójnawowa bazylika z transeptem, która ma 139 m długości (ze schodami po-

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Sacrosanctum Concilium*, 124.

¹² *Konstytucja o liturgii świętej*, 124, [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, red. F. Blachnicki, W. Schenk, R. Zielasko, Poznań 1967, s. 603.

¹³ P. Jasienica, *Kicz jak grzech*, „Architektura – Murator”, 2003, nr 10, s. 62.

¹⁴ S. Weremczuk, *Tajemnice Lichenia*, Lublin 2004, s. 185.

¹⁵ Por. tamże; *Opowieści księdza kustosa*, Wrocław 2003, s. 40.



15. Bazylika Matki Boskiej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska

15. The basilica of Divine Mother of Painful Queen Poland in Licheń, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka, façade, photo J. Sowińska

przedzającymi wejście 150 m), 44 m wynosi wysokość nawy głównej (a więc jak niektórzy z dumą zauważają, jest ona wyższa od katedry Notre Dame w Paryżu)¹⁵, 75,6 m wynosi zaś wysokość wnętrza z kopułą. Nocą krzyż na bazylice podświetlony jest na czerwono, by był dobrze widoczny dla pilotów samolotów pasażerskich.

Jako ciekawostkę dodać można, że na okładce książki napisanej na temat bazyliki przez panią architekt umieszczone zostało zestawienie tej budowli z piramidą Cheopsa (o tym, że jest to ta konkretna piramida dowiadujemy się już z tekstu)¹⁶. W środku natomiast znajdują się tabele, dzięki którym można porównać wymiary bazyliki licheńskiej ze słynnymi realizacjami z różnych epok i zakątków świata¹⁷.

Monumentalny charakter i ogromne gabaryty budowli ma częściowo tłumaczyć wydarzenie z przeszłości, czyli objawienie Matki Bożej i zapowiedzenie przez Nią, że w okolicy Lichenia wzniesiony zostanie wspaniały kościół Jej poświęcony¹⁸.

Intencją twórców było jednak nie tylko wzniesienie budowli największej w Polsce i siódmej co do wiel-

allusions – everyone knows which building is meant but no one mentions its name aloud.¹² On the one hand, it has become a symbol of kitsch, on the other hand, however, it cannot be forgotten that it is an important pilgrimage destination (fig. 15 and 16).

Its architect, Barbara Bielecka, had not designed any church before; she specialized in monumental building, which seems to explain a lot.¹³ In the design phase the monastic authorities ordered a reduction in the size of the basilica by 25 metres, so that it is not larger than St. Peter's Basilica in Rome, otherwise it would be regarded as tactless.¹⁴

In the end, a three-aisle basilica with transept was constructed, 139 m long (together with the steps leading to the entrance it is 150 m); the nave is 44 m high (as some people proudly remark, it is higher than the Notre Dame Cathedral in Paris),¹⁵ and the interior together with the dome is 75.6 m high. At night, the cross on the basilica is lit with red light so that it is clearly visible for passenger planes.

¹² P. Jasienica, „Kicz jak grzech”, *Architektura – murator* (2003), no.10, p.62.

¹³ S. Weremczuk, *Tajemnice Lichenia*, Lublin, 2004, p.185.

¹⁴ cf. *ibid.*, and *Opowieści księdza kustosa*, Wrocław, 2003, p.40.

¹⁵ B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław, 2004, p.30; Weremczuk, p.189.

¹⁵ B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław 2004, s. 30; S. Weremczuk, jak przyp. 13, s. 189.

¹⁶ Bielecka, jak przyp. 15.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ E. Makulski, *Licheń. Dzieje sanktuarium. Objawienia Matki Bożej*, Katowice 2004, s. 29.



16. Bazylika Matki Boskiej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

16. The basilica of Divine Mother of Painful Queen Poland in Licheń, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka, the interior, photo J. Sowińska

It may be interesting to add that on the cover of the book written by the architect about the basilica, this building was juxtaposed with the Pyramid of Cheops (we learn that it is this particular pyramid from the text).¹⁶ In the book there are tables enabling us to compare the dimensions of the basilica in Licheń with famous buildings from various epochs and parts of the world.¹⁷

The monumental character and large size of the building can partially be explained by an event from the past – a vision of God's Mother and Her announcement that a magnificent church devoted to Her should be erected in the vicinity of Licheń.¹⁸

The artists' intention was not only to construct the largest building in Poland, seventh in terms of size in Europe and eleventh in the world, but also to create rich symbolism. Nothing is accidental here, for instance: 33 steps leading to the entrance symbolize the age of Jesus Christ, 365 windows refer to days of the year, and 52 doors represent the number of weeks in the year. The motif of barley ears is repeated in the whole

kości w Europie, a jedenastej na świecie, lecz również stworzenie bogatego programu symbolicznego. Nic tu nie jest przypadkowe, np. 33 stopnie poprzedzające wejście do bazyliki odnoszą się do wieku Chrystusa, 365 okien odpowiada ilości dni w roku, a z kolei 52 pary drzwi to ilość tygodni roku. W całej budowli powtarza się motyw kłosów. Widoczny jest on w kształcie szprosów okiennych, które przypominają mają łany zbóż, a także w licznych elementach dekoracyjnych. Nawet smukłe kolumny, jak twierdzi autorka, „mają przypominać romantyczność i wzniosłość Chopina albo spacer wśród łanów zbóż”¹⁹. Według autorskich założeń kłos stanowi bowiem czytelny symbol chleba eucharystycznego, a także nawiązuje do otoczenia, czyli wiejskich łąk i pól uprawnych²⁰.

Symboliczne znaczenie mają posiadać również proporcje i wielkości poszczególnych elementów, jak i całości. Relacje te są jednak niezwykle enigmatyczne. Dla przykładu, forma konstrukcji, na której wsparta została kopuła, ma naśladować architekturę hymnu *Magnificat*...²¹

Zamierzeniem twórców było stworzenie bogatej symboliki, jednak tym, co dominuje, jest monumentalizm zaczerpniętych z przeszłości form, ogrom por-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ E. Makulski, *Licheń. Dzieje sanktuarium. Objawienia Matki Bożej*, Katowice, 2004, p.29.

¹⁹ Bielecka, jak przyp. 15, s. 23.

²⁰ Tamże, s. 20; *Opowieści księdza kustosa*, jak przyp. 14, s. 152.

²¹ Bielecka, jak przyp. 15, s. 14.

tyków, „sięgających nieba” kolumn i wszechobecność złota (aż trudno uwierzyć, że chodziło jedynie o przywołanie złotej barwy polskich zbóż...).

Można krytykować, można żartować, ale faktem jest, że projekt ten, ogromny i niezwykle kosztowny, został zrealizowany. Wydano stosowne pozwolenia, zebrano fundusze.

Pojawia się pytanie, czy jest to w takim razie jedynie pomnik pychy, wyraz swoistej manii wielkości? Czy też realizacja rzeczywistego marzenia o wzniesieniu godnej i dostojnej świątyni, budowli już z daleka rozpoznawanej jako kościół?

Na tych kilkunastu przykładach widać, w jak różnorodny sposób współcześni polscy architekci szukają inspiracji w tradycyjnym kształcie bazyliki, kształcie głęboko zakorzenionym w ludzkiej podświadomości i stanowiącym dla dzisiejszego człowieka czytelny znak budowli kościelnej.

Wyraźnie widać również, że inspiracje tradycyjnymi formami architektonicznymi wymagają bardzo twórczego podejścia, by nie doprowadzić do biernego naśladownictwa czy tworzenia form wtórnych, niewnoszących niczego nowego do współczesnej architektury. Ewokując różnorodne odniesienia, powinny one prowokować odbiorców do poszukiwań i wielowątkowych skojarzeń.

Jak napisał Adriano Cornoldi, aby powstała dobra budowla sakralna, konieczne jest, by w jednym miejscu spotkali się: świątły zleceniodawca, kompetentny liturgista i zdolny architekt. Takie przypadki, jak konstatuje włoski znawca współczesnej architektury sakralnej, ciągle zdarzają się jednak zbyt rzadko²².

construction. It is visible in the shape of window muntins, which resemble fields of grain, and in numerous decorative elements. Even slender columns, as the author claims, 'are supposed to be associated with romance and loftiness of Chopin or with a walk in fields of grain.'¹⁹ According to the author's assumptions, an ear is a clear symbol of Communion bread and could also be related to country meadows and fields.²⁰

Also the proportions and size of individual elements and of the whole construction are symbolic. But these relations are somewhat enigmatic. For instance the form of construction which supports the dome is supposed to imitate the composition of the canticle *Magnificat*...²¹

The architects intended to create rich symbolism but that which dominates is the monumentalism of forms from the past, the immensity of porticos, columns that reach the sky and the omnipresence of gold (it is hard to believe that gold was used only to arouse associations with the golden colour of Polish grain...).

The project may be criticized or made fun of, but it is an undeniable fact that this building, huge and expensive, was really created. The appropriate permits were granted, and the funds were raised.

There is a question as to whether it is merely a monument of pride, or an expression of a sort of megalomania? Or is it the fulfilment of a dream about creating an admirable and dignified building, recognizable from afar as a church?

All the above examples show how differently contemporary Polish architects look for inspirations in the traditional shape of the basilica, a shape that is deeply rooted in human subconsciousness and is a clear symbol of the Church for contemporary man.

It is also clear that the inspirations of the traditional architectural forms require a very creative attitude in order not to merely imitate or create duplicated forms, which fail to contribute any novelty to contemporary architecture. Evoking various connotations, they should stimulate the spectators to form multidimensional associations.

As Adriano Cornoldi wrote, in order to create a good sacred building it is necessary that the following meet simultaneously: an enlightened client, a competent liturgist and a talented architect. The Italian expert on the contemporary sacred art concludes that such a conjunction is still too rare.²²

translated by Renata Latko

²² A. Cornoldi, *Caratteri dell'Edificio*, [w:] *L'Architettura dell'Edificio Sacro*, red. A. Cornoldi, Roma 2000, s. 77.

¹⁹ Bielecka, p.3.

²⁰ Ibid., p.20; *Opowieści księdza kustosa*, p.152.

²¹ Bielecka, p.14.

²² A. Cornoldi, "Caratteri dell'Edificio", in *L'Architettura dell'Edificio Sacro*, ed. A. Cornoldi, Roma, 2000, p.77.