



Teoria światów równoległych

O wielorakości tendencji
współczesnej architektury sakralnej

Cezary Wąs

il. 1 Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, Wizerunek rany Chrystusa w kościele Serca Jezusa w Monachium Neuhausen, za: Römisch, Monika Römisch, Kath. Pfarrkirche Herz Jesu, Monachium-Neuhausen, Lindenberg 2002, s. 22

1. Wstęp

Architekturę sakralną końca XX i początku XXI w. cechuje olbrzymia różnorodność form artystycznych, utrudniająca grupowanie dzieł czy przypisywanie im jednoznacznych cech stylistycznych. Znamieniem sytuacji ostatnich lat jest również łączenie w jednym dziele form przynależnych do wykluczających się stylów. Powoduje to sytuację, w której jedno dzieło może być przypisane do różnych grup. Najogólniej zatem można powiedzieć, że chociaż kościoły ostatnich kilkunastu lat dają się włączyć bądź w stylistykę neomodernizmu (w różnych jego odmianach), bądź w stylistykę postmodernizmu (także wielorakiego), to wiele z nich łączy w całości formy o różnym pochodzeniu, które w obrębie takich całości jawią się jako wewnętrznie zintegrowane. Konkurs na Kościół Roku 2000 w Rzymie pokazał ponadto, że wybitni architekci niechętnie porzucają osobiste upodobania formalne i projektując dzieła sakralne, czynią niewielkie ustępstwa na rzecz stworzenia obiektu wyraźnie rozpoznawalnego jako kościół¹. Punktem wyjścia wielu dzieł jest też modna w danej chwili stylistyka, czego znakomitym przykładem jest – omówiony na końcu tego artykułu – kościół koreańskich presbiterian w Nowym Jorku.

2. Neomodernizm high-tech

Paradoksalnie najbardziej interesującymi budowlami sakralnymi ostatnich lat są obiekty neomodernistyczne, eksponujące zaawansowanie technologiczne i nierzadko pewien dystans do świata religii. Budowlami, które przynależą do tej tendencji, są m.in. tzw. Pawilon Chrystusa na wystawie EXPO 2000 w Hanowerze (zespołu „Gerkan, Marg und Partner”) oraz kościół Serca Jezusowego w Monachium (1998-2000, zespołu „Allmann, Sattler und Wappner”). We wcześniejszych latach podobne ukierunkowanie wykazywała *Crystal Cathedral* Philipa Johnsona (Garden Grove, Kalifornia)².

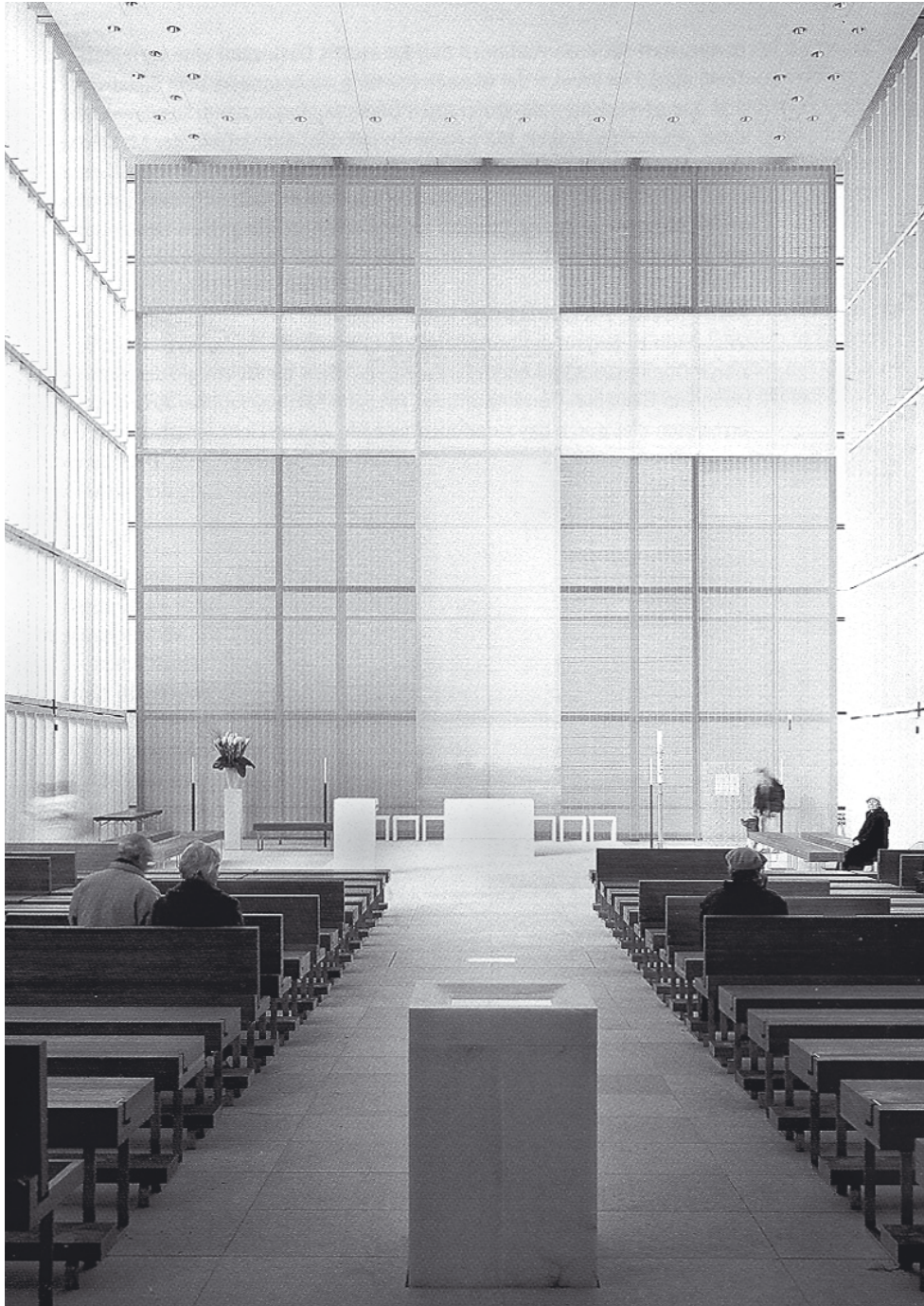
Kościół monachijski jest szklanym pudłem, którego elewację frontową tworzą wrota niewiele tylko niższe od całkowitej wysokości kościoła³ [il. 2]. Wielkość i konstrukcja wejścia do kościoła stanowią znakomite osiągnięcie inżynierskie, są popisem aktualnych możliwości technicznych i odwagi młodych architektów [il. 3]. W zewnętrznym wyrazie kościół jest jednak całkowicie pozbawiony atrybutów budynku kościelnego i może być odczytywany jako hala sportowa czy zakład utylizacji odpadów. Przynależność tej przestrzeni do religii chrześcijańskiej również we wnętrzu zaznaczono nadzwyczaj dyskretnie. Krzyż za ołtarzem jest ledwie widocznym motywem dekoracyjnym na utworzonej z przeplotów metalowych nici ścianie oddzielającej miejsce sprawowania liturgii od wąskiego korytarza za ścianą [il. 4]. Rangę krzyża obniżono jeszcze bardziej w przegrodach bocznych, czyniąc z niego element spajający kwadratowe panele [il. 5]. Krzyż jako motyw różnicujący dekorację i krzyż użyty jako techniczny element konstrukcji ściany mogą budzić zastrzeżenia związane z laicyzowaniem religijnego symbolu, ale jednocześnie częstotliwość wystąpienia tego motywu w kontekście budowli kościelnej może zostać odebrana jako zwrócenie się ku tradycyjnym i powszechnie zrozumiałym symbolom. Potwierdzenia tezy, że w monachijskim kościele zwyczajowo asymboliczny modernizm paradoksalnie złączony jest z tradycjonalistyczną tendencją do nasycania przestrzeni kościelnej symboliką i obrazowo-



¹ E. Heathcote, I. Spens, *Church builders*, Chichester 2001, s. 209–219.

² [ba], *Garden Grove Community Church*, Garden Grove, California, „Kunst und Kirche”, 1, 1991, s. 14–15; E. A. Sövik, *Zur Situation des Kirchenbaus in den USA*, „Kunst und Kirche”, 1980, 1, s. 40–42; P. Blake, *Philip Johnson*, Basel 1996, s. 160–163; F. Schultze, *Philip Johnson. Leben und Werk*, Wien 1996, s. 385–389; P. Johnson (wstęp), R. Payne (fot.), H. Lewis (esej), S. Fox (teksty opisów), *The architecture of Philip Johnson*, Boston 2002, s. 196–203.

³ W. Bachmann, *Uns war es wichtig, die Kirche nach außen zu öffnen*, „Bau-meister”, 6, 1999, s. 38–40; K. Geipel, *Masloß blaue Kirchentore. Herz-Jesu-Kirche in München*, „Bauwelt”, 47, 2000, s. 18–25; H. Muck, *Rückfall in die Ausrichtung. Zum Ergebnis des Wettbewerbs für München-Neuhausen*, „Kunst und Kirche”, 3, 1996, s. 192–196; W. J. Stock (red.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, 2. wyd., München 2003, s. 204–205. Por. także E. Onzol, *Kościół pod wezwaniem Serca Jezusa w Monachium-Neuhausen*, praca licencjacka pod kierunkiem dr. Cezarego Wąsa, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2004.



il. 2 Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, Kościół Serca Jezusa w Monachium Neuhausen, <http://figure-ground.com/travel/image.php?herz-jesu-kirche/0004>

il. 3 Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, Wrota kościoła Serca Jezusa w Monachium Neuhausen, <http://www.ifa.de/kunst/nda/pics/herzjesukirche.jpg>

il. 4 Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, Strefa ołtarzowa w kościele Serca Jezusa w Monachium Neuhausen, za: Monika Römisch, *op. cit.*, s. 13

il. 5 Markus Allmann, Amandus Sattler, Ludwig Wappner, Krzyż łączący drewniane panele ścian wewnętrznych kościoła Serca Jezusa w Monachium Neuhausen, <http://figure-ground.com/travel/image.php?herz-jesu-kirche/0022>



il. 6 Meinhard von Gerkan z zespołem, Kolumnada wejściowa pawilonu Chrystusa na wystawie Expo 2000 w Hanowerze, za: Bernd Pastuschka, Horst Schwebel, Jürgen Wittstock, *Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille*, Darmstadt 2002, s. 39

il. 7 Meinhard von Gerkan z zespołem, Wnętrze pawilonu Chrystusa na wystawie Expo 2000 w Hanowerze, za: Pastuszka, Schwebel, Wittstock, *op. cit.*, s. 42

il. 8 Meinhard von Gerkan z zespołem, Ołtarz w pawilonie Chrystusa na wystawie Expo 2000 w Hanowerze, za: Pastuszka, Schwebel, Wittstock, *op. cit.*, s. 43

il. 9 Meinhard von Gerkan z zespołem, Szklana wieża pawilonu Chrystusa na wystawie Expo 2000 w Hanowerze, fotografia dzięki uprzejmości firmy „gmp - von Gerkan, Marg und Partner”

cią, dostarcza fakt umieszczenia w podłodze pięciu podświetlanych zagłębień, przykrytych szybami, przez które widoczne są przedstawienia ran na ciele Chrystusa [il. 1]. W posadzce po obu stronach ołtarza umieszczono wizerunki ran na dłoniach, w przejściu między ławkami ukazano ranę na boku, a na wprost wejścia poranione nogi Chrystusa. Szczególny niepokój komentatorów wzbudziło zastosowanie wydłużonej nawy na planie prostokąta. Upatrywano w tym powrotu do przedsoborowych rozwiązań, co uderzające było w kraju, gdzie niemal przez całe stulecie skłaniano się ku wnętrzom centralizującym, zbliżonym w rzucie do koła, wycinka koła czy kwadratu. Wstrząśnięty tym faktem Klemens Richter z dużą bezpośredniością napisał, że „nowa budowla została tak ukształtowana, jakby w rozumieniu liturgii i przestrzeni (kościelnej) nic się przez ostatnie siedemdziesiąt lat nie zdarzyło” i przytoczył pogląd, że stworzone wnętrze nie jest „przestrzenią, w której może wzrosnąć, napełnić się zaufaniem i odczuć swojskość lud gminy kościelnej”⁴. Technologicznie zaawansowana budowla także w innych swych aspektach powraca do właściwych przedmodernistycznym kościołom tradycji obrazowania, dekoracyjności i treściowego nasycenia. W obrębie estetyki modernistycznej są to właściwości co najmniej niezwykle.

Niemal identyczne cechy wykazywał tzw. *Pawilon Chrystusa* na Expo 2000 w Hanowerze⁵. Już sam fakt, że kościół określono jako pawilon, podobny do któregoś z narodowych pawilonów na tej wystawie czy do salonu samochodowego, mógł budzić zastanowienie. Budowla oparta została na ściśle geometrycznych zasadach i całkowicie zignorowała jakiegokolwiek istniejące dotąd zasady projektowania wnętrza kościelnego [il. 6]. Konstrukcyjne elementy ścian, widoczne od strony zewnętrznej, utworzone były ze stalowych kwadratowych ram, do których od wewnątrz przytwierdzono płyty z półprzezroczystego, mlecznego marmuru. We wnętrzu do podziwiania przeznaczono dziewięć potężnych filarów, których głowice ukształtowane zostały jako świetliki [il. 7]. Ten efektowny pomysł wsparło perfekcyjne opracowanie użytych materiałów: galwanizowanej stali i służących jako oszklenia cienkich marmurowych płyt. Pozbawioną rąk i nóg postać Chrystusa „zamknięto w szklanej gablocie, jak eksponat w muzeum”⁶ [il. 8]. O tym, że mamy do czynienia z budowlą kościelną, zawiadamała wolnostojąca szklana wieża z ledwie mającym znakiem krzyża [il. 9]. Wiele cech formalnych budowli wskazuje na jej przynależność do awangardowego modernizmu, ale światło, jakie przedostaje się do wnętrza przez marmurowe płyty, tworzy niezwykle nastroj, właściwy jedynie budowlom sakralnym. Zastosowanie krążganków wokół bryły budowli i dziedzina przed nią, jakby wirydarza, kreują całkowicie nowy obraz możliwości modernizmu.

Z przedziwnym zawieszeniem między modernizmem a użyciem tradycyjnych formuł architektury sakralnej spotkać się można także w kościele wciśniętym między kilkudziesięciokondygnacyjne wieżowce wielkich korporacji w paryskiej dzielnicy La Défense (dzieło Franca Hammoutène z 2001 r.)⁷. Wejściowa ściana kościoła, prawdziwy majstersztyk pomysłowości i inżynierskiego kunsztu, przepłuta została znakiem krzyża, który choć słabo widoczny, to jednak pozostaje czytelny dla co bardziej uważnych przechodniów [il. 10]. Trzydziestopięciometrowa ściana ze stalowych rur i pleksiglasu jest technologicznie równie zaawansowana jak nowoczesne wieżowce wokół, ale jej wykorzystanie jako swego rodzaju religijnego billboardu unaocznia paradoksy współczesnej architektury.



il. 10 Franck Hammoutène, Kościół Notre Dame de la Pentecôte w La Défense, Paryż, fotografia: Wojciech Leśnikowski, za: Wojciech Leśnikowski, *Kościół na La Défense*, „Architektura & Biznes”, 12, 2001, s. 36



⁴ K. Richter, *Verschiedene Wege nach Rom? Prozessionskirche versus Communio-Raum*, „Kunst und Kirche”, 64, 2001, s. 148.

⁵ R. Volp, *Der Ökumenische Pavillon auf der EXPO 2000. Das Ergebnis eines Architekturwettbewerbs*, „Kunst und Kirche”, 2, 1998, s. 114–115; W. Zahner, *Die kirchlichen Pavillons auf der Expo 2000 in Hannover*, „Kunst und Kirche”, 3, 2000, s. 271–274; Stock, *Europäischer Kirchenbau*, s. 302–305.

⁶ E. Węclawowicz-Gyurkovicz, *Pawilon Chrystusa*, „Architektura & Biznes”, 12, 2001, s. 31.

⁷ W. Leśnikowski, *Kościół na La Défense*, „Architektura & Biznes”, 12, 2001, s. 32–41.



⁸ Na ich temat szerzej: **C. Wąs** w artykule *Ekstazy pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quart”, 2, 2007, s. 97–101.

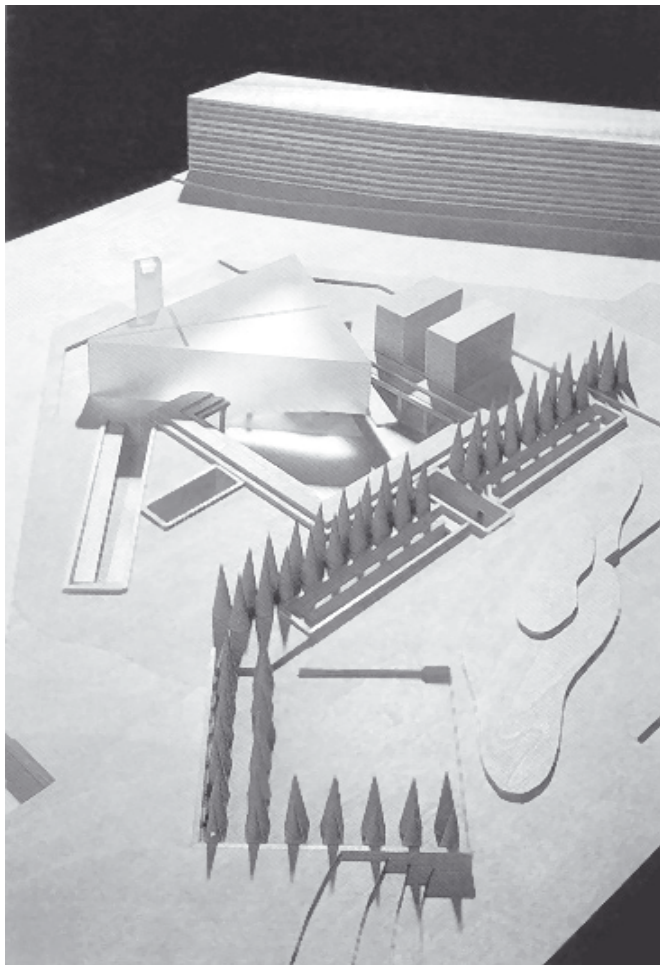
⁹ **P. Jodidio**, *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998, s. 181–183; **W. J. Stock**, *Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, München, 2004, s. 182–183; **M. Furuyama**, *Tadao Ando. The geometry of human space*, Köln 2006, s. 70–73.

il. 11 **Tadao Ando**, *Przestrzeń Medytacji przy siedzibie UNESCO w Paryżu*, za: **Philip Jodidio**, *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 1998, s. 183

il. 12 **Tadao Ando**, *Projekt konkursowy Kościoła Roku 2000 w Rzymie*, za: **Edwin Heathcote**, **Iona Spens**, *Church Builders*, London 2001, str. 211

3. Minimalizm

Duże uznanie zyskały w ostatnich latach także budowle przynależące do nurtu minimalistycznego, zaś w szczególności prace Tadao Ando⁸. Włączają się one w ciąg budowl, który rozpoczęła kaplica w *Illinois Institute of Technology* w Chicago autorstwa Miesa van der Rohe (z 1952 r.), a nie mniej wybitnym dziełem była kaplica Uniwersytetu Technicznego w Otaniemi autorstwa Haikki i Kaija Sirenów (z 1957 r.). Obiekty Tadao Ando, ale też kaplica św. Benedykta w Sumvitg (1998, Gryzonia, Szwajcaria) Petera Zumthora, uniwersalizują swe przeznaczenie religijne przez tworzenie nie tyle świątyn przynależnych do określonego wezwania, co raczej miejsc medytacji czy kontemplacji nieosobowej sakralności rozproszonej w świecie. W szczególnie drastyczny sposób udowadnia to tzw. *Przestrzeń Medytacji* autorstwa Tadao Ando, wzniesiona przy siedzibie UNESCO w Paryżu (1995 r.) [il. 11]⁹. Betonowy cylinder z dwoma wejściami, oświetlony przez szczelinę w suficie, budzi podejrzenie, że współczesna duchowość to strzępy religijności żywiące się pustką. Postać boskości, ku której kierować ma wnętrze budowli, to już nawet nie *sacrum*, lecz jakaś niedająca się zdefiniować „transcendencja”. Po absolucie (czy rozumie absolutnym), które to terminy zastąpiły pojęcie Boga w systemie Hegla, w XX wieku potrzeby religijne kierowały się często ku *sacrum* – „świętości” objętej terminem wykreowanym przez religioznawców. Obecnie





wpływowym terminem, który określa cel metafizycznych skłonności współczesnych ludzi, jest najczęściej „transcendencja”. Próbując jednak bronić podejść stosowanych przez Ando czy Zumthora, należy zauważyć, iż pustka odgrywała ważną pozytywną rolę w mistyce Zachodu i Wschodu i spełniła inspirującą rolę w stworzeniu jednego z najwybitniejszych dzieł architektury sakralnej XX w., jakim jest kościół Bożego Ciała w Akwizgranie Rudolfa Schwarza (1930 r.). Zatem uznać można, że minimalizm Ando czy Zumthora różni się od czysto modernistycznego reduktywizmu.

Ando stosuje proste geometryczne formy, ujednocila materiały i pozbawia swoje obiekty większości parafrenaliów zwyczajowo związanych z kościołem (w tzw. *Kościół na Wodzie* brak nawet stałego ołtarza), ale wszystkie te redukcje z korzyścią zastąpiono dominacją krzyża¹⁰ [il. 13]. Ostatnim jego wystąpieniem był projekt na konkurs Kościoła Roku 2000 w Rzymie, gdzie budowla miała zostać sprowadzona w planie do prawie równoramiennego trójkąta z otworem w kształcie krzyża w przekryciu¹¹ [il. 12]. Było to nawiązanie do niewielkiego *Kościół Światła* w Ibaraki (1988, Japonia), gdzie również do silnie wyizolowanego miejsca światło dramatycznie wdzierało się przez otwór w kształcie krzyża w ścianie za ołtarzem¹² [il. 14]. Pochodząca z tego samego 1988 roku kaplica św. Benedykta w Sumvitg (Gryzonia, Szwajcaria), autorstwa Zumthora, mimo wielkiej różnicy kultur i odległości oparta została na niemal identycznych założeniach ideowych i przyjęła podobne formy¹³ [il. 15]. W teorii Zumthora architektura stanowi projektowanie granic pustki w sposób, który porządkuje emocje i znaczenia. Stąd też w wymienionym dziele – mimo jego prostoty – zachowano przekonujące

il. 13 Tadao Ando, Świątynia na Wodzie, Tomamu, Hokkaido, Japonia, za: Masao Furuyama, Tadao Ando. *The geometry of human space*, Taschen, Köln 2006, s. 35



¹⁰ [ba], *Chapel sur la mer a Hokkaido*, „L'Architecture d'aujourd'hui”, 255, Février 1988, s. 54–55; T. Ando, *Kapelle auf dem Wasser*, „Kunst und Kirche”, 2, 1993, s. 86–87.

¹¹ Heathcote, Spens, *op. cit.*, s. 208–211.

¹² *Ibidem*, s. 134–137.

¹³ [ba], *Kath. Kapelle Sogn Benedetg, Somvix/Graubünden*, „Kunst und Kirche”, 1, 1990, s. 13–13; Stock, *Architekturführer*, s. 178–181; F. Brentini, *Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz*, Luzern 1994, s. 257–260.



il. 14 Tadao Ando, Kościół Światła, 1989, Ibaraki, Osaka, Japonia, za: Furuyama, *op. cit.*, s. 36

il. 15 Peter Zumthor, kaplica św. Benedykta, 1988, Somvix, Szwajcaria, za: Wolfgang Jean Stock (red.), *Europäischer Kirchenbau 1950-2000*, München 2002, s. 191

wartości symboliczne, a wewnątrz we właściwy sposób służy tak indywidualnej modlitwie, jak świętym obrządkom. Wszelkie jednoznaczne nawiązania do tradycyjnych postaci religijności chrześcijańskiej nie usuwają jednak podejrzania, iż obaj autorzy łączą owe tradycje z podejściem, które można określić jako panteistyczne. Ando i Zumthor szukają świętości w opracowywanym miejscu, dalej zaś – gdy jest to możliwe – wciągają w tworzony nastrój także wartości krajobrazu, a nadto starają się osiągnąć wymiar sakralny poprzez szczególne posłużenie się światłem.

4. Nowy monumentalizm

Na przeciwnym biegunie w stosunku do dzieł minimalistycznych znajdują się monumentalne katedry ostatnich lat, przede wszystkim zaś katedra w Los Angeles autorstwa Jose Rafaela Moneo (1996-2002), zaś wcześniej katedra w Evry Mario Botta. Tak jak wielkie katedry gotyku dzieła te sumują różnorodne współczesne możliwości artystyczne w zakresie kreowania budowli kościelnych, są umykającymi prostym kwalifikacjom eklezjalnymi *Gesamtkunstwerkami*. Z pewnymi zastrzeżeniami można w tym kontekście wymienić także katedrę w stolicy Nikaragui, Managui, autorstwa Ricardo Legoretty (ukończoną w 1993 r.).

Katedra Najświętszej Marii Panny w Los Angeles, w swym głównym zrębie zbudowana w latach 1996-2002, uchodzi za jedną z największych budowli katedralnych na świecie¹⁴ [il. 16]. Na powierzchni prawie sześciu tysięcy metrów kwadratowych może pomieścić około trzech tysięcy wiernych. Stanowi część dużego kompleksu, w skład którego wchodzi między innymi centrum konferencyjne o powierzchni czterech tysięcy metrów kwadratowych. Wewnątrz kościoła umieszczono dziesięć kaplic dewocyjnych na poziomie placu i jedną podziemną. Niebywałą komplikację form i motywów, które złożyły się na kształt katedry, zapowiadają już wielkie brązowe drzwi, gdzie przedstawieniom Maryjnym towarzyszą symbole japońskie, hebrajskie i celtyckie. Potężny maszyn budowlany,



¹⁴ [ba], *Catedral de Nuestra Senora de los Angeles / Our Lady of the Angels Cathedral*, „El Croquis: Rafael Moneo 1995-2000”, 98, 2000, s. 118-127; B. Lamprecht, *City of Angels*, „The Architectural Review”, 3, 2003, s. 44-51.

na który składają się zespolone zgeometryzowane formy, przypomina budowle starożytnego Egiptu. Wnętrze jest śmiałe i potężne jak w katedrach gotyckich. Wąskie okna i alabastrowe ekrany zapewniają efekty świetlne zbliżone do tych, które spotkać można w świątyniach dawnego Bizancjum. Umieszczenie katedry na specjalnej platformie było wymuszone przez warunki geologiczne i jest jednym z elementów mających chronić przed skutkami trzęsień ziemi, ale może być też uznane za echo działań Jørna Utzona przy budowie opery w Sydney. Sposób łamania brył przypisać można wpływowi Gehry'ego. Nadwieszony fragmenty fasady są podobne do efektów, jakie zastosował Le Corbusier w dzwonnicy klasztoru w La Tourette. W końcu krzyż zawieszony w alabastrowej klatce ma w sobie coś z japońskiej sztuki papieru, a użyte skosy wydają się być z ducha architektury dekonstruktywistycznej. Preponderacja krzyża sięga być może do wzoru, jaki ustanowił Gunar Asplund w sztokholmskim krematorium i do którego nawiązali później Sirenowie i Tadao Ando.

il. 16 Rafael Moneo, Katedra Najświętszej Marii Panny w Los Angeles, pochodzenie ilustracji nieznanne





il. 17 Fay Jones, Kaplica Thorncrown w Eureka Springs, Arkansas, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 178

5. Wernakularyzm

Szczyt swojej popularności wernakularyzm przeżył w latach osiemdziesiątych, kiedy w świecie Zachodu był częścią kampanii przeciw modernizmowi, zaś w krajach komunistycznych także częścią reakcji przeciw temu ustrojowi. Ta druga sytuacja wynikała z podkreślania w architekturze wernakularnej rangi narodowej przeszłości, co w krajach „obozu socjalistycznego” stało w sprzeczności z oficjalnym internacjonalizmem, który wywodził się jeszcze z tezy Marksa, iż „robotnik nie ma ojczyzny”. Mistrzowie tego kierunku, jak Fay Jones (w Stanach Zjednoczonych) czy Imre Makovecz na Węgrzech, tworzą nadal, choć przy mniejszym niż niegdyś zdumieniu i zainteresowaniu publiczności. Architektura tego rodzaju nie rozpowszechniła się, ponieważ nie pasuje do środowisk miej-

skich, ale mimo to odgrywa ważną rolę w świadomości aktualnie tworzących architektów. Jest wyznacznikiem pewnych możliwości, które wprawdzie rzadko mogą być zrealizowane, uznawane są jednak za ważny składnik współczesnej architektury.

W twórczości Faya Jonesa wyróżnić można siedem projektów budowli sakralnych, w których kontynuuje on zasady architektury organicznej swego nauczyciela Franka Lloyda Wrighta. Prace te odróżnia od dzieł Wrighta znacznie większe znaczenie odwołań do dawnej architektury. Większość tych budowli stanowi bowiem próbę interpretacji architektury gotyckich katedr w konstrukcjach z drewna, szkła i stali. Szczególne wrażenie czynią dwie najwcześniejsze prace Jonesa w obszarze architektury sakralnej: kaplica Thorncrown w Eureka Springs (1981, Arkansas) [il. 17]¹⁵ i kaplica Mildred Cooper w Bella Vista (1988, Arkansas) [il. 18], z elewacjami przeszklonymi do tego stopnia, że zaciera się granica między budowlą a jej leśną scenerią. Najnowsza z kaplic Jonesa, zbudowana w końcu lat dziewięćdziesiątych, *Sky Rose Chapel* na terenie *Rose Hills Memorial Park* w Kalifornii, jest znacznie bardziej zamknięta przez szerokie połączenia dachów opadające niemal do ziemi [il. 19].

Imre Makovecz przez ostatnie kilka dekad zaprojektował wiele budowli sakralnych dla różnych chrześcijańskich wyznań¹⁶. Wyróżniają się wśród nich trzy: luterkański kościół w Siofok nad Balatonem (1985-1990) [il. 20], katolicki kościół

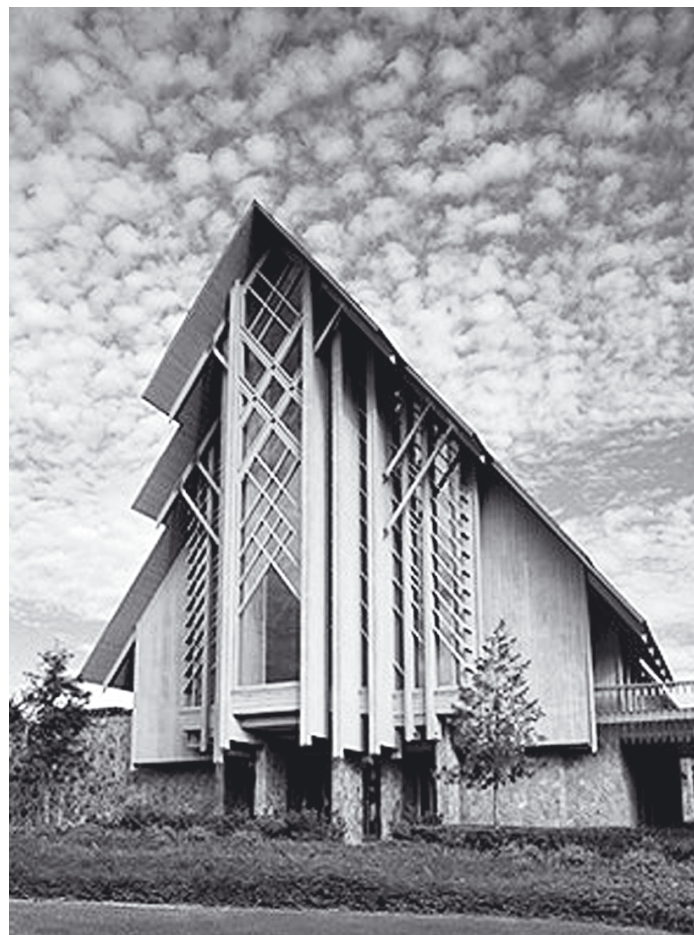


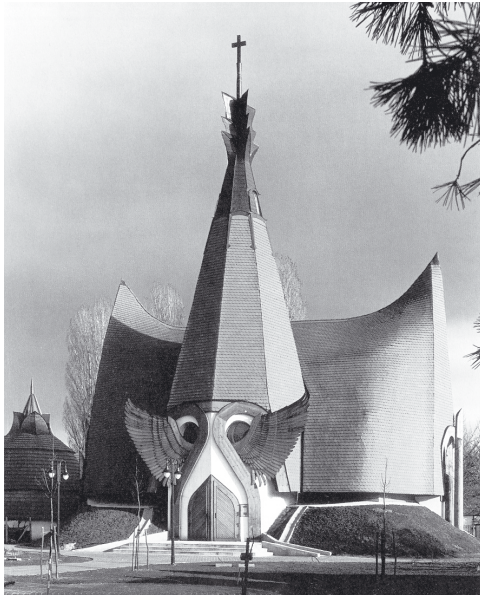
¹⁵ [ba], *Kapelle in den Ozark-Bergen*, „Baumeister”, 10, 1982, s. 998-999; [ba], *Thorncrown Chapel, Eureka Springs, Arkansas*, „Kunst und Kirche”, 1, 1991, s. 12-13; E. Fay Jones, *Outside the Pale: The Architecture of Fay Jones*, University of Arkansas, 1999; E. A. Sövik, *Anmerkungen zum Kirchenbau in den USA*, „Kunst und Kirche”, 1, 1991, s. 4-7.

¹⁶ Heathcote, Spens, *op. cit.*, s. 160.

il. 18 Fay Jones, Kaplica Mildred Cooper w Bella Vista, Arkansas, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 176

il. 19 Fay Jones, Kaplica Sky Rose na terenie Rose Hills Memorial Park w Kalifornii, <http://www.rosehills.com/prodnrsrvContent/aboutskyrose.aspx>





il. 20 Imre Makovecz, Luterński kościół w Siofok nad Balatonem, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 162

il. 21 Imre Makovecz, Katolicki kościół w Pacs, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 166

il. 22 Imre Makovecz, Kościół św. Stefana w Szazhalombata, za: Anthony Tischhauser, *Bewegte Form. Der Architekt Imre Makovecz*, Stuttgart 2001, s. 167

w Pacs (1987-1991) [il. 21] i najnowszy z nich kościół św. Stefana w Szazhalombata (1993-1996) [il. 22]¹⁷. Wszystkie tu wymienione świątynie łączy ogólne podobieństwo do przyglgniętych do ziemi fantastycznych stworów oraz powtarzające się motywy skrzydeł i pni drewnianych. Użyte formy mają teoretyczną podbudowę w przekonaniu, że budowle są tworam i obdarzonymi duchowością, która to idea wydaje się być dziedzictwem po części filozofii Steinera i Heideggera. Powtarzające się motywy anielskich skrzydeł i drzew, wiele czerpiące z teorii archetypów Junga i religioznawstwa Eliadego, kierują się ku tym istotom i twórcom, których istnienie rozpięte jest między niebem a ziemią. Jako budowanie

il. 23 Ricardo Legorreta, Katedra w Managui, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 170



¹⁷ A. Tischhauser, *Bewegte Form. Der Architekt Imre Makovecz*, Stuttgart 2001, s. 164.

¹⁸ Najobszerniejsze przedstawienie źródeł architektury Makovecza i symboliki przez niego stosowanej zawiera praca E. Heathcote, *Imre Makovecz. The Wings of the Soul*, London 1997.



pomostów między tymi dwoma światami definiuje zresztą całą swą twórczość Makovecz, dodając jeszcze, iż architektura jest skrzydłami duszy¹⁸.

Elementami wernakularyzmu wykazuje się także katedra autorstwa Legoretty, której humor i krzykliwa kolorystyka odwołują się do wyglądu zabudowy ulicznej miast Ameryki Południowej [il. 23]. Z jeszcze innym rozumieniem rodzimości spotkać się można w przypadku kaplicy na Monte Tamaro autorstwa Mario Botta, która swym wyglądem górskiej stacji przypomina o fakcie, iż jej fundator jest właścicielem okolicznych kolei linowych¹⁹ [il. 24]. Jednocześnie jednak kamienna okładzina kaplicy może być wywodzona z dzieł tzw. narodowego romantyzmu początku XX w., który był jednym z poprzedników współczesnego wernakularyzmu.

il. 24 Mario Botta, Kaplica Santa Maria degli Angeli na Monte Tamaro, Ticino, Szwajcaria, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 144



¹⁹ M. Botta, E. Cucchi, *La Cappella del Monte Tamaro*, Torino 1994; G. Pozzi, M. Botta, *Heilige Maria der Engel auf dem Monte Tamaro*, Bellinzona 2001.



il. 25 Philip Johnson, Kaplica Dzięcznienia, Dallas, Teksas, za: Heathcote, *op. cit.*, s. 118

6. Neohistorym

Wernakularyzm kieruje architekturę nie tylko ku rodzimoci, ale także zwraca ją ku przeszłości, co przypomina o dziełach wyróżniających się właśnie odwołaniem do historycznych wzorców. Odwołania takie przejawiają się w postaciach od subtelnych aluzji (jak u Moneo) do prawie dosłownych cytatów podanych niekiedy w wersjach typowych dla kultury popularnej. Mistrzem tych ostatnich jest Philip Johnson, genialny architekt nieposiadający własnego stylu. Kiedyś mogłoby to zostać uznane za niemożliwe, obecnie jednak antynomia „oryginalność – nieoryginalność” utraciła wiele ze swej dawnej mocy. Johnson już w 1976 r. stworzył *Kaplicę Dzięcznienia* w Dallas w Teksasie, która jest spiralnym zyguratem, opartym na licznych historycznych wzorcach, włączając słynną wieżę w Samarze z IX w. [il. 25]²⁰. W kaplicy św. Bazylego na terenie Uniwersytetu św.



²⁰ Blake, *op. cit.*, s. 151–153; Schulze, *op. cit.*, s. 381; Heathcote, Spens, *op. cit.*, s. 118; Fox, dz. cyt, s. 184–187.



il. 26 Philip Johnson, Kaplica św. Bazylego na terenie kampusu St. Thomas University, Houston, Teksas, fotografia: Małgorzata Kałuża, za: Małgorzata Kałuża, *Kaplica-rzeźba*, „Architektura & Biznes”, 6, 1999, s. 30

Tomasza w Teksasie Johnson użył złotej kopuły nawiązującej do kościołów bizantyjskich, a jednocześnie przecinającej budowlę ściany oraz świetlistego krzyża, będących cytatami z *Kościoła Światta* Tadao Ando²¹ [il. 26]. W polskiej architekturze odwołania do historii o charakterze dosłownego cytatu użył Tadeusz Szukała w kościele św. Maksymiliana we Wrocławiu, wznosząc tam kopię kaplicy Zygmuntońskiej [il. 27].

Największymi budowlami, które kojarzyć można z neohistoryzmem, są dwa kościoły naśladowujące barokową bazylikę św. Piotra w Rzymie: bazylika Matki Bożej Królowej Pokoju w Jamusukro (Yamoussoukro), administracyjnej stolicy Wybrzeża Kości Słoniowej w Afryce [il. 28], oraz sanktuarium maryjne w Licheiniu (koło Konina w Wielkopolsce) [il. 29]. Afrykańska budowla, której całkowi-



il. 27 Tadeusz Szukała, Kościół św. Maksymiliana Marii Kolbego we Wrocławiu, fotografia: Magdalena Miś



²¹ R. Krolloff, *St Basil Chapel, University of St Thomas, Houston, Texas*; Architects: Philip Johnson Ritchie & Fiore, and others, „Architecture (AIA)”, 3, 1996, s. 52-53.



il. 28 Pierre Fakhoury, Bazylika Matki Bożej Królowej Pokoju w Jamusukro, Wybrzeże Kości Słoniowej, <http://www.sacred-destinations.com/cote-d-ivoire/images/basilica/ext-cc-john-spier.jpg>



²² N. Elleh, *Examining the Aspiration of Modern Architecture in East Africa around Independence*, [w:] *ArchiAfrica Conference Proceedings: Modern Architecture In East Africa around Independence*, Dar es Salam 2005, s. 36–38.

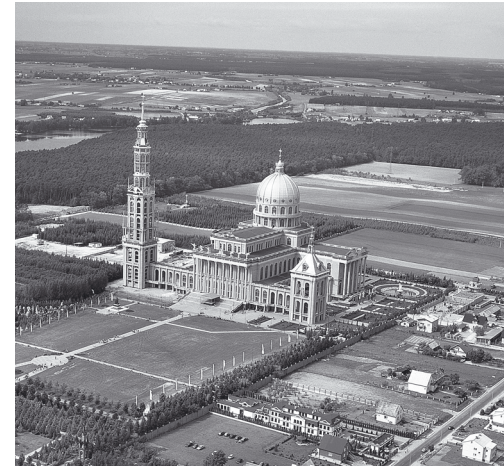
ta powierzchnia wynosi 30 000 m², zbudowana została przez Pierre'a Fakhoury, libańskiego architekta, absolwenta szkoły architektury Saint-Luc w belgijskim Tournai. Inicjatorem budowy był prezydent republiki Félix Houphuët-Boigny, który w 1983 roku przeniósł stolicę kraju z Abidżanu do swego rodzinnego Jamusukro. Kosztem 300 mln dolarów budowla wzniesiona została w przeciągu zaledwie trzech lat. Kamień węgielny położono 10 sierpnia 1985 roku, a bazylika poświęcona została przez papieża Jana Pawła II w dniu 10 września 1990 roku. Zrealizowane zamierzenie budzi duże kontrowersje w związku z ogólnym ubóstwem mieszkańców, dziwić może też w państwie, gdzie liczba katolików wśród innych wyznań osiąga zaledwie 20 procent i razi faktem całkowitego pominięcia w architekturze i wystroju kulturowej specyfiki afrykańskiego regionu. Na licznych witrażach pokazano wyłącznie europejskich świętych, zaś jedynym Afrykaninem jest ukazany jako trzynasty apostoł prezydent Houphuët-Boigny. Celem budowli było przede wszystkim podkreślanie związków afrykańskiego państwa z cywilizacją Zachodu i w niemałym stopniu także danie wyrazu konserwatywnym i antykomunistycznym przekonaniom najwyższego urzędnika²². Dzieło nie poddaje się łatwym próbom określenia jego artystycznej wartości czy rozstrzygnięcia o przynależności do kultury wysokiej czy popularnej.

Objawem przeciwstawienia się elitaryzmowi modernizmu i podniesienia ar-

tystycznej rangi kultury popularnej jest zbudowane w duchu szacunku dla gustów zwykłych ludzi i ludowej religijności sanktuarium maryjne w Licheniu²³. Kolejna budowla przypominająca bazylikę św. Piotra w Rzymie stoi pośród pól i lasów rolniczej równiny w miejscowości liczącej półtora tysiąca mieszkańców. Licheń uznawany niegdyś za centrum duszpasterstwa ludzi wsi, przyciąga obecnie około miliona pielgrzymów również z wielkich miast. Jego szczególna pozycja pośród polskich miejsc świętych wynika ze specyfiki polskiej religijności skupionej na obrzędach i kulcie maryjnym. Budowla budzi zastrzeżenia wśród krytyków architektury, dziennikarzy i osób wykształconych, którzy nie wykazują zrozumienia dla jej tradycjonalistycznych założeń i symboliki. Przypomina to sytuację kościoła Sagrada Família w Barcelonie Gaudiego, który przez Nicolausa Pevsnera traktowany był jako wyraz barbarzyństwa w architekturze.

7. Modne tendencje i kierunki

Ostatnią grupę dzieł stanowią kościoły, które wyróżniają się przynależnością do którejś z modnych ostatnio stylistyk: dekonstruktywizmu, foldingu czy blobu. Z tej grupy wymienić można kościół gminy koreańskich presbiterian w Nowym Jorku (dzieło Garofalo, Lynn i McInturfa, 1995-1999) [il. 30], jeden z najwcześniejszych przykładów blobu, sposobu projektowania z użyciem komputerów, umożliwiającego tworzenie skomplikowanych form o biomorficznych konotacjach²⁴. Obecnie, gdy ten sposób przyjął bardziej zaawansowane formy, a pomysły na jego dalszy rozwój przestały się liczyć z jakimikolwiek aktualnymi ograniczeniami, budowla ta wydaje się należeć jedynie do późnej fazy foldingu. Lecz jakkolwiek blob jest rozwinięciem możliwości tkwiących w architekturze fałdowania, a McInturf i Lynn pracowali wcześniej u Eisenmana, to różnica między tymi dwoma stylistykami jest dość znaczna. Folding zakładał tworzenie architektury maksymalnie uległej wobec zastanych warunków, użytych materiałów i przeznaczenia.



il. 29 Barbara Bielecka, Sanktuarium Maryjne w Licheniu, zdjęcie © Wydawnictwo ZET, Wrocław



²³ B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław 2004; S. We-remczuk, *Tajemnice Lichenia. Historia i współczesność Sanktuarium Matki Bożej*, Lubelskie Wydawnictwo Literackie, Lublin 2004; ks. E. Makulski, *Dzieje sanktuarium w Licheniu. Historia objawień Matki Bożej*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2003; ks. E. Makulski, *Licheń. Kronika budowy Sanktuarium*, Wydawnictwo ZET, Wrocław 2002; G. Tuderek, T. Kraško, *Świątynia Trzeciego Tysiąclecia*, Licheń-Warszawa 1999; K. Marciniak, *Licheń i jego świat*, Poznań 1999. Fenomen Lichenia zainteresował także badacze kultury, socjologów i etnologów, por. E. Klekot, *Święte obrazki, Licheń i sąd smaku*, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), 2002, s. 117-119, A. Kula, *Licheńska Golgota jako przykład wznowienia tradycji oraz popularności nabożeństwa Drogi Krzyżowej*, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), s. 126-134, I. Dzienisiewicz, *Wizerunek Lichenia w mediach i w oczach pielgrzymów*, „Konteksty”, nr 1-2 (256-257), s. 149-158.

²⁴ D. Garofalo, G. Lynn, M. McInturf, *Korean Presbyterian Church of New York, Queens, New York City*, „Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture”, 38, April 1999, s. 6-21; J. K. Waters, *Blobitecture, Waveform Architecture and Digital Design*, Gloucester (Mass.) 2003, s. 82-85.

il. 30 Greg Lynn, Michael McInturf, Doug Garofalo, New York Presbyterian Church, Nowy Jork, fotografia ze zbiorów Romana Rutkowskiego

Blob kieruje się raczej ku tworzeniu kształtów, w których możliwości komputera służą wizualizacji pewnych potencji zbieżnych ze sposobem przeżywania świata przez projektantów. Nowojorskiej budowli nie sposób odmówić wyróżniającej ją zewnętrznej formy, doskonale organizującej przykre przemysłowe otoczenie i niezłych rozwiązań funkcjonalnych wnętrza. Te jej aspekty zgodne są z zasadami foldingu. Stary pofabryczny budynek przyobleczonej został w skorupę, do stworzenia której użyto śmiałych, wręcz fantastycznych kształtów. Skomplikowano również charakter głównego kościelnego wnętrza, które uzyskało przez to wzbogacające podziały, a mimo to zachowało ciągły, wręcz organiczny charakter. Próby wprowadzenia pewnej organicznej ciągłości wykraczają poza skłonności właściwe dla foldingu i mają już związek z dążeniami typowymi dla blobu. Budowla budzi ambiwalentne odczucia. Z jednej strony niepokój budzi poddanie kształtu kościoła modnej stylistyce. Z drugiej jednak przychodzi na myśl słynne sformułowanie z soborowej Konstytucji o liturgii, gdzie powiedziano, iż „Kościół nigdy żadnego stylu nie uważał za własny” („Sacrosanctum Concilium”, 123). Takie postawienie sprawy uprawnia do przypuszczenia, iż dobry kościół to dzieło doskonałe w dominującej w danym okresie stylistyce.

dr Cezary Wąs

Kustosz Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.