

PIĘKNO I TECHNIKA WE WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURZE SAKRALNEJ

Piotr Przemiał Trębacz

Politechnika Warszawska, Wydział Architektury, ul. Koszykowa 55, 00-659 Warszawa

E-mail:pt@ati.waw.pl

BEAUTY AND TECHNOLOGY IN CONTEMPORARY SACRED ARCHITECTURE

Abstract

This article aims to highlight the role of the technical components of the sacred objects in the creation of values and axiological criteria; in particular, the share of innovative achievements in following to the beauty and truth. Using the thought of Arthur Schopenhauer, that the „source of the aesthetic pleasure is to understand the idea of work”, while this pleasure depends on the intensity of communicating ideas and whether „the ideas of the species are expressed in a pure way”, there are considered categories of beauty and truth expressed through the use of appropriate materials, sophisticated features and construction details and refined forms referring to established archetypes of sacral architecture. There was conducted a trial research among realized objects (temples, churches, sepulchral chapels from Europe, Asia and America) which gained recognition among recipients (catholic and architects). Analyzed object certify that the sacral architecture of the early 21st century uses new technical solutions and brings many aesthetically matching creations. Simultaneously, it tries to transfer ideas accepted by the public. Technical elements support the semantic intentions of the authors; which is what is in the deep layer of the idea - a sign and symbol, rooted in the tradition of the followers of a particular religion and established transcendentals (good - the truth - beauty). Workshop, technical and expressive means, which are used in today's sacred objects, are present in various currents of contemporary architecture (from historicism, the neo-modernism to even ecological architecture, organic and vernacular). Contemporary sacral architecture is therefore a unity in diversity.

Streszczenie

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na rolę technicznych komponentów obiektów sakralnych w kreowaniu wartości i kryteriów aksjologicznych, w szczególności na udział nowatorskich osiągnięć w podążaniu ku pięknu i prawdzie. Posługując się myślą Arthura Schopenhauera, iż „źródłem rozkoszy estetycznej jest poznanie idei dzieła”, zaś owa rozkosz zależy od intensywności przekazywania idei oraz tego, czy „idee gatunku wyraża w sposób czysty”, rozważane są kategorie piękna i prawdy wyrażone poprzez użycie odpowiednich materiałów, wyszukanych elementów i detali konstrukcyjnych, wymakowanych form odwołujących się do utrwalonych archetypów budownictwa sakralnego. Przeprowadzono pilotażowe rozpoznanie wśród zrealizowanych obiektów (świątynie, kaplice, obiekty sepulkralne z obszaru Europy, Azji i Ameryki), które zyskały uznanie wśród odbiorców (wiernych i architektów). Poddane analizie obiekty poświadczają, że architektura sakralna początku XXI wieku wykorzystuje nowe, dostępne rozwiązania techniczne i przynosi wiele trafionych estetycznie kreacji kompozycyjnych. Jednocześnie stara się przekazywać idee akceptowane przez odbiorców. Elementy techniczne wspierają semantyczne zamysły autorów, czyli to, co tkwi w warstwie głębokich idei – znaku i symbolu, zakorzenionych w tradycji wyznawców danej religii i utrwalonych transcendentaliów (dobra – prawdy – piękna). Użyte w dzisiejszych obiektach sakralnych środki warsztatowe, techniczne i wyrazowe są obecne w różnych nurtach współczesnej architektury (od historyzmu, przez neomodernizm, do architektury ekologicznej, organicznej i wernakularnej). Współczesna architektura sakralna to zatem jedność w różnorodności.

Słowa kluczowe: piękno; symbolika; forma; materiał; technika; konstrukcja; architektura sakralna

Keywords: beauty; symbolism; form; material; engineering; structure; sacred architecture

WPROWADZENIE

Jakie relacje łączą *sacrum* z architekturą – kwestia tak postawiona nie powinna budzić wątpliwości. Istota *sacrum* wiąże się ze specjalną przestrzenią świętą, sferą uświęconą, wokół której ogniskują się wierzenia i praktyki religijne. Od zawsze rolą architektury było wydzielić obiekt od tego, co codzienne, granice przestrzeni *sacrum* jednoznacznie wytyczyć, ukazać wzniosłość świątyni, uczynić znakiem podążania ku temu, co nadprzyrodzone – słowem nadać mu wartość świętości. Przenikanie się dwóch sfer: ziemskiej – codziennej i odnoszącej się do świata nadprzyrodzonego – świętego w architekturze czytelne jest od początku, gdy człowiek wyznaczył fragment przestrzeni trójwymiarowej dla celów kultowych. Od zawsze *sacrum* było nieustannym poszukiwaniem tego, co wartościowe i nieprzemijalne.

Prawdziwe dzieło architektury sakralnej mieści w sobie wartości ważniejszej i głębszej natury niż zewnętrzny urok; ma zanurzyć nas w świecie wyższym, szlachetniejszym niż najwspanialsza nawet powierzchniość. Do realizacji wzniosłych celów nie wystarczy dobra intencja i pobożność projektanta – potrzebny jest warsztat na wysokim poziomie i odpowiedzialność. Jak to ujął wybitny muzyk: „*bo nie może być tak, jak katedra, która się wali, gdyż budował ją niezwykle pobożny, ale niekompetentny architekt*”¹. Projektant dąży ku doskonałości na miarę swoich możliwości i z użyciem środków technicznych dostępnych w jego czasach.

W architekturze minionego stulecia nie brakowało twórców, którzy architekturę sakralną traktowali jako studium eksperymentalne. W przypadku kościoła katolickiego zalecenia posoborowe sprzyjały nowatorstwu, pozostawiając znaczną dowolność interpretacji i decyzji autorom oraz inwestorom, jednakże z zastrzeżeniem, aby zachować to, co istotne; zachować ducha oraz funkcje liturgii i jej służyć. Istnieje jednak pewne niebezpieczeństwo, że awangardowa nowość, szokująca forma mogą pozostać tylko celem samym w sobie. Tymczasem brak spójności treści i formy, odarcie z ładu przestrzennego i logiki, mogą stanowić zagrożenie wobec dobrze pojętej architektury. A przecież chciałoby się, aby droga twórcza architekta była „drogą przez piękno”, podążaniem w zgodzie z zasadami triady – prawdy i dobra ku pięknu.

Budowle sakralne końca XX wieku w większości nie aspirują do nowatorstwa i nie wytyczają awangardowych kierunków kształtowania architektury, chociaż w krajobrazie jednoznacznie są rozpoznawalne i identyfikowane z *sacrum*. Niepewność związana z oswa-

janiem się wiernych z ich nową świątynią nakazuje projektantom zachować dystans wobec przedsięwzięć ryzykownych formalnie i estetycznie. Być może z tych powodów zbyt często mamy do czynienia z odwoływaniem się do dziedzictwa przeszłości, naśladowaniem świątyń minionych epok, a jest to powrót nie tyle do form archetypicznych, co do bezpiecznych rozwiązań projektowych – w warunkach ideowego nieładu współczesności. Tymczasem... – jak głosił Schopenhauer w eseju *O sławie* (1891) – im bardziej człowiek przynależy do przeszłości, tym bardziej obcy wydaje się swym współczesnym. Postulować więc należałoby, aby architektoniczne *sacrum* było zakorzenione w rzeczywistości dzisiejszego świata; świątynie wznoszone według inspiracji i ducha czasów, zapatrywać projektanta i inwestora. I ta idea jest drogowskazem dla autorów doby post-postmodernizmu, po minionym już okresie, gdy awangardowe nurty artystyczne zakwestionowały dotychczasowe rozumienie piękna oraz wartości i stosunek do nich.

W dzisiejszej „płynnej” rzeczywistości projektowanie na rzecz *sacrum* dać może niezbędną, choć tylko częściową gwarancję wykreowania czegoś wiarygodnego i stałego, czegoś harmonijnego i sensownego. Tworząc obiekt, architekt stara się wykorzystać dostępne mu środki warsztatowe, własne umiejętności, możliwości i najnowsze osiągnięcia w dziedzinie konstrukcji, materiałów, technologii. Obarczony jest zarazem licznymi determinantami, jak konieczność spełnienia życzeń inwestora, uwzględnienia jego możliwości finansowych, gustów i potrzeb estetycznych. Tak było od zawsze, choć rozwój sztuki budowania w toku jej długich dziejów biegł rozmaitymi drogami. Te uwarunkowania decydowały o efektach pracy twórczej Imhotepa i Iktinosa, Borrominego czy Guarino Guariniego..., a listę architektów wspaniałych obiektów sakralnych można rozwijać aż do końca minionego stulecia; autorów, których dokonania wzbudzają podziw, a dla wielu projektantów są niedoścignionym wzorem i marzeniem, aby i im było dane pozostawić po sobie równie trwałe monumenty.

Postawiona w tytule artykułu relacja między pięknem i techniką nie jest zagadnieniem nowym, lecz głęboko osadzonym w tradycji sięgającej antyku. Myślenie o symbiozie *technè* i *kalon* towarzyszyło przecież budowniczym świątyń w Helladzie, a i dzisiaj daje ona sposobność poruszenia pewnych ważkich spraw. Rozbieżność opinii w kwestiach choćby terminologicznych pociąga za sobą dyskusje i próby dookreślenia tych relacji. Jedna myśl jest niepodważalna: służebna

¹ To wypowiedź kompozytora Wojciecha Kilara. Cyt. za: „Gość Niedzielny” nr 47 (2000).

rola osiągnięć technicznych i technologicznych wobec zamiarów twórcy. Projektanci konstrukcyjnych komponentów obiektu architektonicznego wykazują tendencję, aby decydować się na to, co nowe, i zazwyczaj poddają się pokusie wykorzystywania ostatnich osiągnięć inżynierii. Z kolei architekt w trakcie procesu twórczego wpisuje w zamiar doskonałości to, co może przyczynić się do zbudowania harmonijnej formy, którą odbiorca zaakceptuje, doceni, która go zadziwi, nakieruje w stronę mistyki.

Ideą niniejszego szkicu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy w czasach dzisiejszej kultury i wirtualności architekt w pełni wykorzystuje w twórczości na rzecz *sacrum* osiągnięcia współczesnej cywilizacji. Odpowiedź na tak sformułowaną kwestię może dać analiza najnowszych dokonań architektury sakralnej. Zastrzec się jednak wypada, że nie jest moim celem sformułowanie pełnej diagnozy. Na kilku wybranych przykładach obiektów powstałych w ostatniej dekadzie próbuję choć dotknąć zagadnień, które mieszczą się w obszarze interpretacji aksjologicznej, z którą zwykło się wiązać *sacrum*, czyli z kategorią piękna. W moich rozważaniach chodzi więc o rozpoznanie zjawisk wartościujących, przedstawionych tu w relacji do technicznych czynników architektury.

Rodzi się jeszcze jedna kwestia: czy w warstwie technicznej architektura sakralna jest – jak dawniej – poligonem, na którym są sprawdzane możliwości techniczne współczesnej cywilizacji, które dałoby się zastosować w tym gatunku budownictwa, czy może zrzekła się tej roli, odstępując pole autorom innych obiektów użyteczności publicznej. Próba znalezienia odpowiedzi na niektóre choć z zadanych pytań, które nasuwają się każdemu, przed kim postawimy problem związku techniki i piękna, to zadanie możliwe jedynie do częściowego rozwikłania. Sprawą niejednoznaczną są już same zagadnienia terminologiczne, na przykład pojmowanie kategorii piękna.

1. W STRONĘ PIĘKNA

Każdy projektant świątyni chciałby, aby jego dzieło było miejscem odkrywania Bożego piękna, przestrzenią służącą skupieniu i kontemplacji. Jakimi środkami to osiągnąć, jak trafić w gusty i potrzeby wiernych? Udaną realizacją może być obiekt utrzymana

ny w konwencji minimalizmu: prosty ołtarz *sub divo* czy otwarta na naturalny krajobraz surowa, utrzymana w „estetyce betonu” kaplica, jak „przystanek” w małym hiszpańskim miasteczku Camino de Santiago na szlaku pielgrzymkowym do Santiago de Compostela².

Było wielu genialnych architektów, którzy potrafili zagwarantować swoim pomysłom ich realizację i pomnikową trwałość. Co w tych dziełach zwraca naszą uwagę: doskonałość wyrażona w proporcjach i wyuczona harmonia, może wykorzystanie osiągnięć natury i w myśl zasady *mimesis* przeniesienie tych zdobyczy przyrody do świata kultury? Otóż wszystko. Podobno prawdziwe dzieła sztuki czerpią pomysły i z natury, i z życia. Ta dwoistość jest źródłem ich niestarzenia się i tym samym nieprzynależenia do jednej tylko epoki. Z pewnością zbliżone refleksje i dylematy nie były obce Imre Makoveczowi i prawdopodobnie towarzyszyły mu, gdy projektował swoje świątynie, na przykład kościół Ducha Świętego w Paks (1987).

W myśl teorii piękna Arthura Schopenhauera „źródłem rozkoszy estetycznej jest poznanie idei dzieła. (...) Jedna rzecz jest piękniejsza od drugiej w zależności od intensywności przekazywania idei oraz tego, czy wyraża ona idee swego gatunku w sposób czysty”³. Przyjmując taki tryb pojmowania doznania piękna – jako indywidualnej percepcji idei i sposobu wyrażania prawdy – nie jest trudno odnieść tę kategorię aksjologiczną do czynników technicznych obiektu sakralnego, nawet pomijając zakorzenione w tradycji uniwersalne znaczenie tego terminu⁴.

2. O UDZIALE OSIĄGNIĘĆ CYWILIZACJI W PODĄŻANIU KU PIĘKNU

Dzięki zdobyczom w sferze cywilizacji twórca współczesny ma możliwość – jak nigdy wcześniej w takiej skali – osiągnięcia technologiczne wykorzystać w pełni na rzecz architektury. Z drugiej strony szybkość zachodzących zmian w każdej dziedzinie życia, nieprzewidywalność i niepewność nie są czynnikiem sprzyjającym tworzeniu czegoś, co projektantowi dałoby gwarancję trwałości jego dzieła. Dążenie do nieprzemijalności towarzyszy architektom od zawsze: pozostawić choć jedno dzieło, które będzie wizytówką owej drogi ku doskonałości.

² Chodzi o Shrine of the Virgin of La Antigua, Otxotorena Arquitectos, La Rioja, Hiszpania, 2009. Jako przykład może też posłużyć schronisko Luis Alderte, Jalisco, na szlaku pielgrzymkowym w Meksyku – skromny, modułarny budynek o konstrukcji stalowej, wypełnionej ażurowym, „tradycyjnym” murem z suszonej gliny.

³ Zob. A. Schopenhauer (1994-95), *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1-2, PWN, Warszawa.

⁴ Być może zanegowanie piękna jest konsekwencją wysrubowanej pozycji tej kategorii u jej początków. To Platon ustawił piękno na samym szczycie wartości, obok prawdy i dobra.

O prawdziwej wielkości architektury decydują różne determinanty: po pierwsze, jej funkcjonalność, po drugie, technika i technologia, a z tego wynika trzecia, czyli poważna i brzemienista w skutkach odpowiedzialność twórcy – przekonuje polski filozof⁵. W wielkiej architekturze, którą dziś uważa się za twórczość nowoczesną, dodany został czynnik istotny, będący wynikiem współpracy architekta i inżyniera (niejako połączenia poezji i prozy, jak ktoś to określił) – czyli wartości tkwiące w technice.

Domena techniki i technologii w pierwszej kolejności obejmuje materiał, z którego powstaje budynek, lecz on nie decyduje o szlachetności dzieła. Chociaż nie brakuje w nowych realizacjach tradycyjnych materiałów, jak: cegła (schronisko dla pielgrzymów, Jalisco, Meksyk, proj. Luis Alderte), kamień (Sanktuarium Ojca Pio, San Giovanni Rotondo, proj. Renzo Piano, 2003) czy beton (RW Concrete Church, Byeollae Seul, proj. Nameless Architectura), to istotny jest udział materiałów „ekologicznych”, odwołujących się do lokalnych tradycji budowlanych. Wspomnieć tu wypada choćby nowoczesną, a przy tym „fińską” w wyrazie świątynię w Jyväskylä, o atrakcyjnej, definiującej wnętrze konstrukcji z drewna klejonego. Kuokkala Church projektu Office for Peripheral Architecture powstał sześć lat temu (2010).

Interesującym wykorzystaniem wschodnich praktyk budowlanych z papieru jest „tekturowa katedra” wzniesiona po trzęsieniu ziemi w Nowej Zelandii, projektu Shigeru Bana (2013). Za sprawą użytego materiału ten piękny obiekt można zaliczyć do nurtu architektury wspartej na doświadczeniu i mądrości wcześniejszych pokoleń, a jednocześnie używającej modnych materiałów z recykulacji.

W tradycje budownictwa lokalnego wpisuje się też „świątynia wody i światła” w Seoju (Korea Południowa) z roku 2009. Długi budynek z charakterystycznym dla tego regionu dachem, wyłożonym barwną, trójkątną ceramiką, jest udanym połączeniem miejscowych technik budowlanych i współczesnych materiałów, jednocześnie – perfekcyjnie dopracowanych detali z materiałów o najwyższej jakości⁶.

W dziedzinie przekryć o wyróżniającej się estetyce wart przywołania jest budynek krematorium w Gifu (Japonia). Zdobi go elegancki, falujący dach z białego betonu, który wydaje się unosić nad ziemią. Przekrycie jest osiągnięciem inżynierskim autorstwa Matsuro Sasaki, specjalisty od parametrycznego projektowania organicznych konstrukcji, wzorowanych na formach naturalnych.

Trafioną realizacją jest monachijski zespół trzech budynków: synagogi, centrum żydowskiego i muzeum, projektu Wander Hofer Lorch Architekten (2007). W koncepcji tego centrum judaizmu zwraca uwagę dobór materiałów: zestawienia ciężkich, trawertynowych ścian o różnej fakturze kamienia z lekką, ażurową i nowoczesną „drugą skórą”.

W praktyce budowlanej początku obecnego stulecia częste są doświadczenia z łączeniem skonstrastowanych materiałów. Jako przykład niech posłuży Kaplica Wszystkich Świętych w Gustavo Penna (Martinho Campos, Brazylia). To obiekt z zewnątrz betonowy, drewniany wewnątrz (a przy tym otwarty na otoczenie). Warta przywołania jest również kolumbijska realizacja z 2005 roku – krematorium (Udeb arquitectos, Guarne). Jest to prostopadłościenny budynek, do którego wejście wiedzie po kamiennej kładce nad wodą. Na ścianach zestawiono tradycyjny kamień ze współczesną stalą „cor-ten”.

Umiejętność wykorzystania walorów podstawowego środka architektonicznego, jakim jest materiał, wyróżnia warsztat projektowy Mario Botty. Architekt chętnie korzysta z naturalnych właściwości tworzywa, z którym eksperymentuje, a ma w tym zakresie wieloletnie doświadczenie i wycucie. Jako przykład może służyć mała kaplica zbudowana na szczycie Penkenjoch w regionie Zillertal (Austria, 2013). Bryła świątyni Granato, ukształtowana w geometrii dwunastościennej, została wykończona od zewnątrz płytami ze stali „cor-ten” na podstawie z betonu, natomiast wewnątrz – wyłożone drewnem modrzewiowym⁷. Wybór materiałów zdeterminowały trudne warunki klimatyczne (na wysokości 2087 metrów n.p.m.). Należało też dostosować odpowiednią technologię budowy: na szczycie góry, gdzie prędkość wiatru przekracza 200 km. Sam kształt „diamentowej szkatułki” budzi zaufanie dla logiki i jej wyglądu zewnętrznego: reguły statyczne budynku są czytelne, bo sprawdzone jako struktura kryształu.

Rozległe możliwości techniczne wymagają od twórcy znaczącego udziału wyobraźni, a tej nie brakuje autorom obiektów sakralnych, czego dowodem mogą być kolejne realizacje Mario Botty, jak znany kościół Santo Volto (2006), zbudowany w dzielnicy przemysłowej Turynu (zachowujący istniejący wcześniej komin, adaptowany jako wieża kościelna). W tych twórczych pomysłach wyrażają się wielkie nadzieje architektury: wszak stoją przed nią zadania upiększania przestrzeni ludzkiej i świętej.

⁵ Zob. K. Lipka, *Entropia kultury. Sztuka w ponowoczesnej pułapce*. UMFC, Warszawa 2013, s. 228.

⁶ Świątynia wody i światła, Itami Jun Architects, Seoju, Jeju Island, Korea Płd., 2009.

3. W STRONĘ ZNAKÓW I SYMBOLI

W chrześcijańskiej teologii architektury znalazło się miejsce zarówno dla formalnych, jak i technicznych elementów budowli świątynnej, które poddano semantycznym interpretacjom. W rozprawach ojców kościoła Wschodu i Zachodu nie raz powracają wzmianki o potrzebie harmonijnego zestrojenia komponentów struktury obiektu, których rolą jest również oddać w sposób widzialny to, co niewidzialne; podziwiać mądrość Stwórcy, zachwycać się kosmosem świata, jego ładem i ustanowionymi prawami, które architekt w procesie twórczym ma okazję odkrywać pośrednio, na przykład w przyrodzie ożywionej i nieożywionej.

Jest oczywiste, że sfera nadprzyrodzona nie objawia się człowiekowi w sposób bezpośredni, lecz poprzez znaki czy symbole. Warstwa techniczna świątyni nie jest pozbawiona walorów znaczeniowych, przeciwnie – może wprawiać w ogromne zadziwienie i zachwyt nad logosem urządzenia świata. W świątyni chrześcijańskiej prawie wszystko jest symbolem: forma i przestrzeń, bryła i płaszczyzna, liczbowe konfiguracje i proporcje, geometryczne kształty (w tym figury: kwadrat i koło – jako symbole doskonałości, a prostokąt – jako symbol człowieka⁸), elementy konstrukcyjne, przekrycia i podpory. Zamienione w znaki przestrzenne i symbole mają one podwójną wymowę, a technika służy ich realizacji. Nie bez powodu Święty Jan Paweł II głosił: „*Artysta powinien skłaniać się do twórczości jego serca, być biegły w swoim rzemiośle. Dzieło ma nadać formę i znaczenie*”⁹. Dodać można: także znaczenie aksjologiczne i semantyczne.

Rodzi się pytanie: które z tradycyjnych znaków zachowały dotychczasowy status symboliczny i nadal jest rozpoznawalna dla wiernych treść w nich zaszyfrowana?¹⁰ Kto spośród wiernych pamięta dzisiaj o symbolice słupa, filaru czy kolumny, którego archetyp ma odległy, sięgający epoki megalitów rodowód? Przez wieki słup służył w różnych cywilizacjach jako ważki składnik konstrukcyjny. Wariacje na jego temat legły u podstaw porządków i stylów, ale pozostała funkcja nośna, czyli dźwiganie ciężaru budowli. Owa pionowa podpora, użyta w odmiennych układach i z różnych materiałów wykonana, nabierała różnego znaczenia

(a słup był nawet kojarzony z postaciami apostołów i świętych).

Projektując dzisiaj w świątyni konstrukcje arboralne, nie pamiętamy o symbolicznej wymowie filarów, za to widzimy w nich użyteczne podpory. Możemy oczywiście nadać im sens mimetyczny, czyli uznać ich kształt za odwołanie do prawzoru zaczerpniętego z natury¹¹. Przede wszystkim odczytujemy w tych podporach piękno zawarte w proporcjach i formach przyrody ożywionej, a zarazem konstrukcyjną prawdę, zgodną z odwiecznymi prawami statyki. W obiektach Imre Makovecza betonowe filary, naśladujące pnie z przyciętymi konarami, z których wyrastają drewniane gałęzie, wspierają drewniane przekrycie. Budynek sakralny autorstwa tego przedstawiciela architektury organicznej, wzbogacony o motyw anielskich skrzydeł i nasycony uniwersalnymi wartościami symbolicznymi, wydaje się integrować dwa światy: ziemski (podpory arboralne) i boski (skrzydła), świat teraźniejszy i odwieczny¹².

Znane przesłanie biblijne z Listu św. Piotra „o świątyni z żywych kamieni” nie tylko dla architektów nabrało znaczenia metaforycznego. W dobie innych niż kamień materiałów budowlanych przydałby się jakiś symbol odniesiony nawet nie do betonu czy żelbetu, ale nowszych technologii. To tylko pamięć przekazu kulturowego pozwala zrozumieć ukryty sens wypowiedzi Benedykta XVI, postępującego się parabolą o „żywych kamieniach”, kamieniach używanych jako budulec świątyni¹³. Tradycyjny przekaz kulturowy wydaje się zachowywać mały obiekt w Pillisszàntó (2006), którego projekt wyszedł z pracowni Imre Makovecza. Kaplicę Matki Boskiej można wpisać do nurtu architektury wernakularnej z racji wykorzystania jako materiału nieobrobionych kamieni, zespolonych zgodnie z lokalną tradycją murarską. Zarazem jest to właśnie ożywienie biblijnej metafory.

Inny obiekt z naszych czasów, który w tym miejscu wart jest przybliżenia, powstał w roku 2008 w wyniku rozbudowy franciszkańskiego sanktuarium Maryjnego na wybrzeżu Adriatyku. Miejsce na wzgórzu nad Rijeką związane jest z legendą o wędrującym domu Maryi¹⁴. Randic Turato, autor centrum pielgrzymkowego im. Jana Pawła II, odwołał się do tej legendy,

⁷ Konstrukcja autorstwa Christa Skialm.

⁸ Znajomość tych znaczeń zdeterminowała koncepcję kościoła św. Jana Chrzciciela w Mogno Mario Botty: wraz ze zmianą wysokości zmienia się geometria rzutu świątyni – z prostokąta na koło. Z kolei w turyńskim kościele Santo Volto Mario Botty pojawia się symbolika liczby doskonałej siedem – atrybutu Boga (plan centralny świątyni – siedmiokąt, siedem kaplic – wyraz uporządkowanej przez Boga całości).

⁹ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, Drukarnia i księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2007, s. 6.

¹⁰ Skoro np. czytelny dla człowieka wieków średnich symboliczny alfabet sztuki dzisiaj jest zapomniany (por. malarstwo Boscha).

¹¹ Por. projekty Imre Makovecza, a także Marka Budzyńskiego (konkursowy projekt Świątyni Opatrzności w Wilanowie).

¹² Zob. też inne obiekty autorstwa Makovecza, m.in. kościół w Százhalombatte (1993), gdzie rozgałęzione podpory podtrzymują drewniane przekrycie. Podobnie w kościele Miercurea Cius (2001) – przekrycie drewniane wsparte jest na filarach arboralnych.

¹³ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, przekł. J. Zychowicz, Znak, Kraków 2005, s. 125-127.

¹⁴ W myśl legendy domek Maryi opuścił Nazaret, na chwilę pojawił się w Rijece, a stąd powędrował do Loreto.

projektując obiekt w formie domu („zadaszonej stodoły”) ustawionego na kamiennym fundamencie (portyk w kształcie litery L). Bryła budynku została pokryta ceramicznymi kostkami, miejscami rozsuniętymi, tworzącymi otwory doświetlające wnętrze. Właśnie ta elewacja może stanowić odwołanie do metafory kościoła zbudowanego z „żywych kamieni”. Gdy odkryjemy tę ukrytą treść – znak stanie się dla nas czytelny i bliski.

Forma architektoniczna obiektu kultu jest nośnikiem znaczeń emocjonalnych i religijnych, pamiętką wydarzeń religijnych bądź historycznych. Potencjał świętości drzemie zarówno w formie, jak i w detalu architektonicznym. Istotne jest umiejętne wpisanie się w archetyp formalny, właściwy dla danego rodzaju obiektu sakralnego. Niech jako przykład posłuży minimalistyczny projekt meczetu Chandgaon. Wyróżnia go dziedziniec oparty na idealnej geometrii koła, wydzielony od zgiełku portowego miasta białymi betonowymi ścianami. Piękny meczet nie ma bezpośrednich odwołań do form świątyni muzułmańskiej, chociaż z punktu widzenia funkcjonalnego jest formą dobraną właściwie, a swoją estetyką przyciąga uwagę odbiorcy. Obiekt ten jest nie mniej interesujący w warstwie *eco-tech* (m.in. wykorzystuje naturalną wentylację)¹⁵.

Oryginalny projekt meksykański, zarówno w warstwie technicznej, konstrukcyjnej, jak i formalnej, wart jest również, aby poddać go analizie semiotycznej ze względu na ukryte w nim archetypiczne znaczenia. Kaplica zachodzącego słońca w Acapulco, Guerrero (2011), położona jest na wzgórzu z otwarciem na Ocean Spokojny. Memorialnej kaplicy autorzy (BNKR Arquitectura) nadali kształt nieforemny „kryształ”, przypominającego masywny głaz¹⁶. Bryła kontrastuje z otaczającą przyrodą ożywioną, a zbliża się do nieożywionej, która współtworzy otoczenie obiektu (granitowe skały). Lokalizacja kaplicy dynamizuje odbiór: bryła, ów „nie-statyczny głaz”, który wygląda jakby miał się za chwilę stoczyć ze wzgórza, wsparty jest na powierzchni stopy mniejszej o połowę niż cała budowla. Zbudowana z masywnego betonu mała świątynia reprezentuje formę surową (*béton brut*), jedynie we wnętrzu zmiękczoną oszczędnym detalem (szklane balustrady, stalowe pręty, na których zawieszono są schody). Jej ogólne przesłanie ma wielowarstwowe kodowanie, co stwarza okazję do interpretacji symboliki, wyrażonej w różnych komponentach formalnych.

Budowla jest poświęcona tym, którzy odeszli, co skłania do refleksji nad tajemnicą śmierci, nad złożonością ludzkiej egzystencji. Jej dominantę widokową stanowi ozdobiona szklanym krzyżem ściana, skiero-

wana ku zachodowi. Tą orientacją w przestrzeni kaplica wydaje się odwoływać do odległego archetypu – między innymi do egipskiej „krajiny Zachodu”. Trójkątne wejście do kaplicy od wschodu kieruje wchodzących po wiszących schodach wraz z ruchem słońca – ku zachodowi na spotkanie ze światłem tuż przed zmierzchem. Dwa razy w roku, gdy następuje zrównanie dnia i nocy, zachodzący promień słońca („słońca sprawiedliwości”), którego blask oświeca każdego człowieka, poprzez krzyż dokładnie przechodzi na przestrzał przez kaplicę. Zachód symbolizuje świat świecki, ale i krainę umarłych, krainę ciemności i mroku. Wchodząc do wnętrza świątyni, pozostawiamy za plecami ciemność utożsamianą ze złem. Zbliżając się do krzyża, wpisujemy się w symbolikę drogi ku zbawieniu; drogi, która prowadzi do „miasta świętych”. Symbol krzyża i wpadające przez szyby światło zachodzącego słońca sprzyjają liturgiom „wieczoru życia ludzkiego”. Widoczny od strony oceanu, oświetlony nocą krzyż ołtarzowy staje się znakiem świetlistym – „latarnią morską” dla przepływających statków; także drogowskazem dla tych, którzy już odeszli... Rozumiejącym transcendencję kaplica w Acapulco daje możliwość głębokiej kontemplacji (także estetycznej), a nie tylko wspomnienia zmarłych: dla jednych może być aluzją do kruchości życia ludzkiego, dla innych – symbolem nadziei. Wszak forma głazu, jaką otrzymała bryła kaplicy, wydaje się odwoływać do wydarzenia, gdy z grobu Chrystusa (także o zachodniej orientacji) odrzucony został kamień, ów znak zmartwychwstania.

Odmienny ma charakter i inną funkcję pełni chilijska Capilla del Retiro, autorstwa Undurraga Deves Arquitectos (2009). Obiekt utrzymany w estetyce betonu jest zlokalizowany przy sanktuarium św. Teresy z Andów, w pobliżu klasztoru karmelitanek w Auco. Pątnicy przybywający do tego miejsca sacrum szukają w kaplicy transcendencji, ciszy do rozmyślań i odpoczynku, a może też izolacji od surowego, nieprzyjemnego krajobrazu skalistych gór. Nowoczesny, piękny obiekt to realizacja wydrążona w ziemi, współistniejąca z wystającą powyżej betonową strukturą. Jest to połączenie myśli konstrukcyjnej realizowanej w betonie z odległą tradycją, odwołującą się do archetypu ziemianki czy „sali łona”, a może do podziemnych kaplic grobowych. Cztery ściany betonowe, oderwane od poziomu ziemi, bez drzwi i okien wyznaczają przestrzeń sakralną, ale też ocieniają miejsce święte przeznaczone do kontemplacji. Są one zawieszono nad terenem, tylko wsparte w narożnikach na blokach kamiennych (czterech „stopach”). Przeszklona szczelina między

¹⁵ Meczet Kashef Chowdhury/Urbana, Chittagong, Bangladesz, 2007.

poziomem gruntu i zawieszonymi nad nią ścianami doświetla wydzielone jednoprzestrzenne wnętrza z ciemnymi ścianami i sufitem wyłożonymi drewnem z recyklingu – podkładami kolejowymi. Wejście po pochylni do podziemnego miejsca zgromadzeń wiedzie przez rodzaj „dromosu”, którego ściany boczne są wyłożone rustykalnie obrobionymi kamieniami (wykorzystanymi również w dolnej partii wnętrza kaplicy). Ta okładzina stanowi jakby odbicie nieprzyjaznego i surowego, kamienistego otoczenia naturalnego, kontrastującego zarazem z ciężkimi betonowymi przesłonami.

Obie nowe kaplice amerykańskie wpisują się w symbolikę światła manifestującego boskość. Rola światła w kreowaniu przestrzeni sakralnej w różnych kulturach jest niepodważalna. Manipulowanie światłem naturalnym za pomocą przesłon i odsłoneń ścian – to element kreujący przestrzeń duchową, powtarzany w różnych rozwiązaniach projektowych. Jest też wyrazem więzi między naturą a wytworem ludzkim, metaforycznym spoiwem między światem ludzkim i boskim¹⁷.

PODSUMOWANIE

Pobieżny rekonesans po obiektach współczesnej architektury *sacrum* potwierdza, że jej twórcy starają się wykorzystać – o ile warunki ekonomiczne inwestora na to pozwalają – najnowsze osiągnięcia techniczne i technologiczne, myśl konstrukcyjną inżynierów i informatyków, by projektować oryginalne konstrukcje. Poświadczają to przywołane obiekty, takie jak: Kaplica zachodzącego słońca w Acapulco, budynek krematorium w Gifu czy kaplica Granato na Penkenjoch. Przy tej okazji zdarzyć się może, że autor zafascynowany zaawansowaną technologią zapomina o tych komponentach, które winny współtworzyć Boskie misterium i projektuje wyłącznie „naczynie do kontemplacji”. Poza zasięgiem jego zainteresowania pozostaje między innymi troska o zachowanie tradycyjnej dla świątyni bryły (nawet jeśli ona daje się wpisać w jeden z archetypicznych planów)¹⁸.

Zjawiskiem wartym uwagi jest próba restauracji tradycyjnej symboliki, którą można zaobserwować na

przykład w przywołanych kaplicach kultowych z Ameryki, wpisujących się w nurt neomodernizmu. W obu przypadkach środki techniczne i kompozycyjne użyte do realizacji idei symbolicznej zostały trafnie dobrane i korzystnie wpłynęły na jakość estetyczną świątyń.

Obiekty sakralne w małej skali powstałe na początku naszego stulecia najlepiej oddają estetyczne walory kreacji należących do wiodących nurtów architektury nastawionej proekologicznie. Na czoło wysuwa się „modernizm organiczny”, który w Europie uzyskał wysoki stopień oryginalności w twórczości (realizacjach i projektach) Imre Makovecza, w formach jego kościołów luteranckich i katolickich; w obiektach nasyconych wieloznacznymi detalami, dla odbiorcy zrozumiałymi, z racji odwołań: (1) do symboli zachowanych w zbiorowej pamięci i tradycji; (2) do wzorów kultury rodzimej, w tym także odniesionych do sfery technicznej (użycie miejscowych materiałów i praktyk rzemieślniczych).

Przegląd dzisiejszej architektury sakralnej powstałej tylko w jednej dekadzie pozwala stwierdzić, że osiągnięcia wielu architektów tej miary, co Mario Botta, Imre Makovecz, a w Polsce Stanisław Niemczyk, mogą budzić podziw dla intuicji, fantazji i wyobraźni, a przede wszystkim dla kompetencji i jakości ich warsztatu projektowego. Oznacza to, że architektura sakralna jako sztuka użytkowa dość efektywnie starała się nie poddawać niemocy i miałości, która dosięgła awangardy artystycznej minionego wieku. Można więc zaprzeczyć obawom i diagnozom Arnolda Toynbeeego, gdy ostrzega on współczesnych twórców przed „wyrzucaniem ze swych dusz wielkich mistrzów”. Jednakże historiozof ten upatruje genezy upadku „prawdziwej twórczości” w zapaści duchowej, lecz nie technicznej¹⁹. Wszak już w minionym stuleciu przyswojona została Schopenhauerowska sentencja o estetycznych walorach dokonania technicznych i wielkich idei. Być może zostały one na stałe wpisane w dziedzinę rozważań natury aksjologicznej, w tym również architektury kreowanej na rzecz *sacrum*. Architektury, którą w dzisiejszej dobie określić można jako jedność w różnorodności.

¹⁶ W tym miejscu warto przypomnieć, że w latach 2011-2013 powstawała analogiczna kaplica Granato na Penkenjoch Mario Botty o kształcie dużego kamienia i funkcji miejsca kontemplacji, ciszy i modlitwy.

¹⁷ Idea manifestowania świętości poprzez ekspresję świetlną (np. w religiach naturalnych – święte kręgi, kromlechy), zmienność oświetlenia, wędrówki promieni, zabiegi ze szczelinami, przesuwającym się, ślizgającym po wnętrzu promieniem (Hagia Sophia), orientowanie obiektów w kierunku wschodnim, zastosowanie okulusa w kopule, co dało efekt snopu światła (Panteon) – to przykłady trwałego związku nieba z ziemią, a zarazem chwilowego, bo przemijającego wraz z wędrówką słońca. Wschodzące słońce *ex Oriente*, które triumfuje nad mrokami nocy, symbolizuje zmarłych Chrystusa, a zarazem jest widziane jako znak ponownego Jego przyjścia – epifanii. Mistrzem w kreowaniu przestrzeni *sacrum* z użyciem światła jest Mario Botta, czego oryginalną realizacją znajdujemy m.in. w kościele Santo Volto w Turynie, gdzie kaplice są zakończone otwartymi wieżami-świetlikami (od góry zbierającymi światło do kaplic), a także w kaplicy Granato na Penkenjoch.

¹⁸ Według typologii Rudolfa Schwarza jest siedem archetypicznych planów świątyń: świętego kręgu, otwartego kręgu, kielicha światła, drogi – świętej podróży, świętego rzutu, świetlnego sklepienia, katedry wszechczasów. Zob. R. Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Neuauflage, Salzburg 1998.

¹⁹ A.J. Toynbee, *Stadium historii*. Skrót D.C. Somervell, PIW, Warszawa 2000, s. 235-236.

LITERATURA

1. [Kilar W.] (2000), *Dowód na istnienie Boga. O muzyce sakralnej dla Gościa Niedzielnego mówi...*, „Gość Niedzielny” nr 47.
2. Lipka K. (2013), *Entropia kultury. Sztuka w nowocześniejszej pułapce*, UMFC, Warszawa.
3. *List Ojca świętego Jana Pawła II do artystów (2007)*, Drukarnia i księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
4. Nadrowski H. (2012), *Sacrum czasoprzestrzeni*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń.
5. Palliser J. (2015), *Sacred spaces Contemporary Religious Architecture*, Phaidon.
6. Ratzinger J. (2005), *Nowa pieśń dla Pana*, przekł. J. Zychowicz, Znak, Kraków.
7. Schopenhauer A. (1995, 1995), *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I i II, PWN, Warszawa.
8. Schwarz R. (1938), *Vom Bau der Kirche*, Verlag Anton Pustet, Salzburg.
9. Tatarkiewicz W. (1976), *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
10. Toynbee A. J. (2000), *Studium historii*. Skrót D. C. Somervell, PIW, Warszawa.
11. Uścińowicz J. (2011), *Struktura symboliczna architektury świątyni. Wprowadzenie do teologii wyrazu sztuki sakralnej*, elpis.uwb.edu.pl/index.php/Elpis/article/view/78/82, [dostęp 2.06.2016].
12. Walczak R. (2005), *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wewnątrz sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
13. Wąs C. (2008), *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury, Wrocław.