

## PROJEKTOWANIE A TYPOLOGIE PRZESTRZENI SAKRALNEJ W CZASACH NOWOŻYTNYCH

W architekturze kościół stanowi jeden z przypadków, w którym z całą wyrazistością dało się zauważyć konsekwencje wynikłe z Ruchu Nowożytnego. Zmiany konwencjonalnych kanonów i oddalenie się od praktycznych założeń związanych z tradycją doprowadziły w naszym wieku do tego, że coraz częściej zaczęły się zdarzać przypadki utraty tożsamości budowli kościelnej, a nawet swoiste pomyłki architektoniczne.

Czyżby także na tym polu przesadzono z tendencją abstrakcji, która opanowała wszystkie artystyczne aspekty naszego wieku?

Prawdą jest, że historia ukazuje niewiele budowli, które zawierają w sobie znamiona tradycji tak głęboko zakorzenionej w całą wspólnotę, jak to jest w budowli zwanej kościołem. Kościół musi odpowiadać owym szczególnym funkcjom duchowym i cielesnym, musi być bliski i Bogu, i człowiekowi, musi zajmować miejsce *dokładnie pośrodku między niebem a ziemią*<sup>1</sup>. Forma i sens rytu liturgicznego, znaczenie symbolu, tradycji historycznej i architektonicznej, jak również jego roli i wartości, publiczny charakter wnętrza; elementy, które należy brać pod uwagę w projektowaniu nowego kościoła, są różne i złożone. Przy takich założeniach tendencja do abstrakcji musi siłą rzeczy ugiąć się przed tymi elementami, a w konsekwencji okazuje się, że z trudem można osiągnąć tylko formalną prostotę znaczeniową.

Heidegger mówił: „Tylko budowle przybliżają człowiekowi ziemię jako krajobraz zamieszkały”. Christian Norberg-Schulz, w cytowanym powyżej artykule „Kościół jako *imago mundi*”, tak komentuje wypowiedź Heideggera: „Niestety w naszych czasach pojęcie to popadło w zapomnienie. Funkcjonalizm pozbył się nie tylko nieba, lecz także ziemi, i umieścił dzieła życia ludzkiego w świecie pustym i abstrakcyjnym. Banalne budowle późnego funkcjonalizmu nie otwierają żadnego świata i nie sprowadzają świata na ziemię. To właśnie dlatego w naszych czasach oglądamy

\* Caterina Ghisu jest specjalistką w dziedzinie historii sztuki i naucza dyscyplin literackich w wyższych instytucjach w Cagliari.

<sup>1</sup> C. Norberg-Schulz, *La chiesa come imago mundi*, w: *Architettura e Spazio sacro nella Modernità*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Milano 1992, s. 47 nn.

schyłek późnego funkcjonalizmu i narodziny nowej architektury obrazów”<sup>2</sup>.

To, że znajdujemy się w obliczu architektury obrazów, zawdzięczamy — według Norberg-Schulza — upadkowi funkcjonalizmu, który ponosi winę za pozbawienie architektury istotnych znamion jej obecności w świecie, konstrukcji i widzialności, a w związku z tym — jej charakteru mieszkalnego.

Jeszcze raz pisze Norberg-Schulz, przejmując myśl Heideggera: „Budowanie kościoła jest zatem czynnością artystyczną, która stwarza ciągłości wizji. Czym jest więc Kościół jako obraz? Wszystkie budowle ukazują relację istniejącą między ziemią a niebem, każda na swój sposób. Jaką relację uwidacznia kościół? Wszystkie inne budowle kierują nasz wzrok na fragmenty życia. Ukazują zatem fragmentaryczne porządki, fragmentaryczne światy, pozostając w ten sposób niewolnikiem fragmentu. Jednakże kościół należy do powszechnego porządku. Jest miejscem całościowego spotkania i w swej strukturze fundamentalnej powinien ukazać w sposób widzialny przestrzeń stworzenia. Innymi słowy, powinien wskazywać na relację między ziemią a niebem jako taką. (...) W przestrzeni powinny też istnieć szlaki i cele, które pozwolą budowli odnieść się do powszednich wydarzeń. Jednakże nie to jest pierwszorzędnym wymogiem. Rzeczą istotną jest relacja między górą a dołem, w której zarówno góra, jak też dół objawia się jako widzialne znamiona. Obraz kościoła materializuje tę właśnie relację. Lecz materializacja jest możliwa tylko w czasie, stąd obraz kościoła nie ma charakteru tylko ogólnego, lecz także rys historyczny”<sup>3</sup>.

Słowa Norberg-Schulza doskonale objaśniają nasze wskazanie na konieczność odzyskania znaczenia budowli kościoła, rozumianej jako *imago mundi* i dzielącej w pełni losy czasów nam współczesnych. Podejmując ten sam problem, Sandro Benedetti podkreśla objawieniowy charakter właściwy budowaniu, który w przypadku architektury sakralnej w większym stopniu uwidacznia swą siłę wyrazu „dzięki temu, że brakuje w niej owych obiektywizacji rzeczowych, materialnych, praktycznych, które często zaciemniają to zamię ludzkimi rzeczami”<sup>4</sup>.

W historii architektury kościelnej sięganie po typ sprzyjało zbliżaniu się do formy prostej, a zarazem bogatej w znaczenie i treść. W czasach współczesnych przesadne abstrakcje budzą

<sup>2</sup> Tamże, s. 46.

<sup>3</sup> Tamże, s. 45-48.

<sup>4</sup> S. Benedetti, *Il «caso serio» dell'architettura sacra nel tempo del dopo Concilio*, w: *Architettura e Spazio sacro*, dz. cyt., s. 49-53.

w przeważającej mierze zamieszanie, a w konsekwencji powodują utratę zrozumiałości i orientacji. Osiągnięcie wymownej syntezy różnorodnych elementów, z których każdy na swój sposób usiłuje wpłynąć na definicję danej budowli, zawsze było jednym z celów artystycznych. Dzięki badaniom i korzystaniu z typologii przedsięwzięcie to znalazło w dzisiejszej architekturze prawdopodobną odpowiedź.

Definicja typu, którą Quatremère de Quincy podaje w swoim *Dizionario Storico di Architettura* (1785—1825), jeszcze dziś stanowi punkt wyjścia dla wszystkich tych, którzy zajmują się typologią architektury.

„W każdym kraju sztuka regularnego tworzenia narodziła się z istniejącego uprzednio zarodka. Tak się rzeczy mają w całej przeszłości. Nic, w żadnym przypadku nie powstaje z niczego, i faktu tego nie można nie odnosić również do wszystkich pomysłów ludzkich. Widzimy więc, że wszystkie one, pomimo późniejszych przemian, zachowały swe podstawowe źródło zawsze widoczne, zawsze odsłonięte dla uczucia i rozumu”<sup>5</sup>.

To, że Quatremère mówi o „uprzednio istniejącym zarodku”, który zawsze w przeszłości wpływał na sztukę „regularnego tworzenia”, tzn. według ustalonych przedtem norm i reguł, oraz że „nic, w żadnym przypadku nie powstaje z niczego, i faktu tego nie można nie odnosić do wszystkich pomysłów ludzkich”, oznacza, iż tradycja (w dosłownym sensie tego terminu), w kontekście wpływu wieków, wobec szerokiej gamy form i stałych znaków, które idą śladem pamięci, choć z biegiem czasu zmieniają niekiedy swe oblicze, jest koniecznym, życiowym warunkiem architektury.

Już w pierwszych latach osiemdziesiątych zauważono we Włoszech potrzebę ponownego zwrócenia uwagi na typologię, dając tym alternatywę w stosunku do rozprzestrzeniania się form sztuki abstrakcyjnej i akcentującej czystość gestu. Zagadnienia odnowionej jakości morfologicznej prezbiterium, światło-przestrzeni, typologii, uczyniły z architektury sakralnej jeden z najbardziej interesujących tematów, na których koncentrowały się poszukiwania architektoniczne. Tym sposobem też architektura sakralna znalazła się na tropie bardziej intensywnych poszukiwań, mających miejsce w architekturze świata post-mechanistycznego<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> M. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*, Paris 1832, hasło: Type.

<sup>6</sup> S. Benedetti, *Il formare simbolico nell'architettura sacra: i momenti del tridentino e del Vaticano II*, w: *Architettura religiosa — Spazio e Comunicazione*, Atti del Convegno, Monza, Villa Reale 10-11 maggio 1983, s. 46-47.

S. Benedetti był pierwszym historykiem architektury, który zdał sobie sprawę ze znaczenia powrotu do typologii mającej znaczenie symbolicznego *wehikułu*, w którym tożsamość *strukturalna*, *konstrukcyjna* i *symboliczna* stapiają się ze sobą w budowlu, a przy tym zauważył on, jak wielkie znaczenie ma to scalenie w budowlu sakralnej.

Odnowione, twórcze posługiwanie się typologią zakłada nowe opracowanie jasnego systemu przykryć i nowy sposób użycia światła: są to niektóre tylko narzędzia, przy pomocy których można na nowo podnieść problem przestrzeni sakralnej. Tylko w taki sposób będzie można pokonać ubóstwo znaczeniowe i symboliczne, bądź też deformacje naturalistyczne (które wielokrotnie miały miejsce w praktyce posoborowej) tego, co wciąż jeszcze pozostaje jednym z bogatszych tematów architektonicznych.

Jak twierdzi Quatremère de Quincy, zawsze należy sięgać do istotnego elementu, a w tym przypadku — do motywów, dla których wznosi się budowlę sakralną. Motywem zaś tym jest stworzenie więzi między sferą ludzką a sferą boską. Termin, którego używa się dla wyjaśnienia tego pojęcia, brzmi: *symbolon*, oznaczający w języku greckim „złączenie razem”. Wyrasta z niego znaczenie symbolu w świecie religijnym: połączenie rzeczywistości oddzielonych, rzeczy ziemskich i niebieskich aby dojść tym sposobem do jedyne go, widzialnego sensu.

Christian Norberg-Schulz pisze: „Głównym zadaniem architektury jest zatem czynić dany świat widzialnym. Mówię: dany świat, ponieważ chodzi mi zarówno o świat w ogóle, jak też o świat ściśle tutaj określony. Właśnie tak mówi Schwarz o mocnych figurach, które budują nasz świat i określa swe plany jako «planu stwarzania świata». Steffan zaś ukazuje «koło i krzyż, środek i promień, okrąg i kwadrat» jako obrazy objawionego porządku świata”<sup>7</sup>.

Mocne figury: *koło i krzyż, środek i promień, okrąg i kwadrat* stają się symbolami, łączącymi sferę ludzką z boską. Źródła typologii należy szukać właśnie w symbolu. Jak zauważamy, w każdej epoce dominują lub występują przemienne różne formy w oparciu o swe znaczenie i umiejętność dostosowania się do określonego okresu historycznego. Jak precyzyjnie określa Maria Antonietta Crippa, „sama inwencja ludzka tworzy formę przestrzeni sakralnej”, która nie jest już „uświęcana przez wpro-

<sup>7</sup> C. Norberg-Schulz, dz. cyt., s. 47.

wadzone do niej czynniki ikonograficzne (przez eucharystię świętych ikon)”<sup>8</sup>.

Począwszy od Soboru Watykańskiego II (1962—1965) zadomowiła się nowa hierarchia wartości, która wymaga wprowadzenia nowego „typu” organizacyjnego. Poszukiwania skoncentrowały się na takiej definicji „typu”, który by odzwierciedlał i uwzględniał nowe potrzeby liturgiczne, podobnie jak poprzez wieki miało miejsce z planem opartym na tradycyjnym krzyżu łacińskim. Nowe warunki stwarzało — ogólnie rzecz biorąc — czynne uczestnictwo ludu Bożego w życiu Kościoła. *Konstytucja o liturgii świętej* sankcjonuje powrót do otwartej przestrzeni na miejscu rozbudowanego ołtarza w absydzie, który skupiał wokół siebie czynności liturgiczne, pozostawiając zgromadzeniu wiernych tylko bierną rolę. Tym sposobem ołtarz staje się idealnym środkiem przestrzeni, lecz jego funkcja stołu ofiarnego musi być jasna i oddzielona od innych; pomieszczenie, w którym odbywa się celebrowanie liturgiczne jest tylko jedno i — na ile jest to możliwe — musi być zwarte.

Należy tu dodać, że do dzisiejszego dnia nie zdołano zdefiniować „typu” reprezentującego naszą epokę, lecz przedsięwzięto badania, których początki sięgają już okresu przedsoborowego (szczególną rolę odegrały tu zwłaszcza dzieła Guardiniego i Schwarczera), a które doznały wielkiego rozkwitu w chwili, gdy należało wprowadzić w czyn zasady wytyczone przez Sobór Watykański II. Praca była długa, powolna i żmudna. Do tego, by ponownie podjąć tematy przez długi czas przemilczane, okazało się konieczne przywrócenie znaczenia niektórych form (z powodu wyblaknięcia ich znaczeń, o czym była mowa wcześniej), odzyskanie ich wartości symbolicznej, tego, co przekazała nam w dziedzictwie przeszłość jako punkt wyjścia do refleksji nad harmonijną relacją między formą a funkcją, jako lekcja do przyjęcia i do reinterpretacji w kontekście czasów współczesnych.

Na początku poczucie zagubienia było wielkie z powodu luki historycznej, która zmuszała do odbudowania pomostu łączącego nas z przeszłością i niekiedy ujawniała epizody czysto gestyczne, na razie jeszcze pozbawione znaczenia. Mam tu na myśli przywrócenie elementów starotestamentalnych, które zawsze były obce dla świata chrześcijańskiego, takich jak namiot lub barka, bądź też inne figury nie mające żadnego desygnatu, które przez długi

<sup>8</sup> M. A. Crippa, *L'edificio di culto come segno di visibilità del mistero ecclesiae, ieri ed oggi*, w: *Lo spazio della celebrazione religiosa e delle arti*, Giornata di studio, Milano 18.02.1993 (w druku).

czas panowały, nie troszcząc się o relację między przestrzenią i liturgią, czy też traktując ją bardzo powierzchownie.

Dzisiaj zauważamy stopniowe, lecz coraz bardziej widoczne przybliżanie się do historycznych typologii, które pobudza do refleksji otwierających pole do nowych eksperymentów. Powraca się dlatego na nowo do wielkich sal podłużnych, w których pojawiają się boczne ołtarze<sup>9</sup>.

O ile z jednej strony krytyka pochwałała te zabiegi mające na celu przywrócenie form historycznych, o tyle z drugiej strony uważała za rzecz niestosowną adoptowanie jakiegoś typu tak bardzo odległego od norm liturgiczno-przestrzennych Soboru Watykańskiego II. W rzeczy samej bowiem typ sali wydłużonej zamiast sprzyjać spotkaniu celebransu ze wspólnotą, przyczynia się do utrzymania dystansu, ograniczając uczestnictwo wiernych w celebracji: jest to przecież model związany mocno z liturgią przed-soborową<sup>10</sup>.

Dało się dostrzec nie tylko odkrycie typologii opartej na planie wydłużonego prostokąta. Ta nowa fenomenologia architektoniczna ujawnia też powrót do innych form i typologii, które były związane z tradycją, lecz upadły w czasach nowożytnych. Zaczęto na nowo posługiwać się planem bizantyjskim, opartym na krzyżu greckim oraz na krzyżu w kształcie litery Tau i X, zgodnie z figurą *crismon* (S. Benedetti)<sup>11</sup>, przywrócono niektóre elementy architektury romańskiej (A. R. Burelli)<sup>12</sup> oraz znaki związane z religijną tradycją ludową (I. Makovec)<sup>13</sup>. S. Benedetti, który wówczas opowiadał się za tym stanowiskiem, tak pisał: „Twórcze przemyślenie zagadnienia, którego tu się broni, przynagla do ponownego otwarcia rozdziałów typologicznych, na pozór mniej wykorzystywanych, bądź też ich linii bocznych, zdepenowanych przez wielki strumień tradycji, który od czasów paleochrześcijańskich aż do dnia dzisiejszego przepływał przez artystyczne stulecia Zachodu”<sup>14</sup>. Pośród różnych przykładów, nadających się do

<sup>9</sup> W Konkursie Narodowym „Trzy kościoły na dwutysiącletnie”, zorganizowanym przez diecezję mediolańską w 1989 r., dwa z trzech zwycięskich projektów przejęło typ podłużnej sali. Por. A. Vincenti, *Commento al Concorso Nazionale «Tre chiese per il 2000»*, w: *Arte cristiana*, nr 742, ss. 63-71; tenże, *Che cosa resta del concorso — La voce degli architetti*, *Chiesa Oggi* 2 (1993) 4, ss. 74-81.

<sup>10</sup> S. Benedetti, *Il «caso serio» dell'architettura*, dz. cyt., s. 52.

<sup>11</sup> Tenże, *La trama di croci come segno*, *Chiesa Oggi* 2 (1993) 4, ss. 56-61.

<sup>12</sup> A. R. Burelli, *Un'abside sul precipizio*, tamże, ss. 44-49.

<sup>13</sup> M. A. Crippa, *Riscoprire radici lontane*, tamże, ss. 24-31.

<sup>14</sup> S. Benedetti, *Complessità e significati nell'architettura sacra del dopo-Concilio*, w: *Lo spazio eloquente. Architettura sacra nel Triveneto*, Pordenone 1987.

wznowienia, podaje on system kwadratowego baldachimu (wykorzystany w bazylice św. Marka w Wenecji), kościoły bizantyjskie z terenów rosyjskich z typowym dla nich podziałem na część wewnętrzną i zewnętrzną oraz bizantyjskie kościoły centryczne, jak również wzorce stosowane przez mistrza Alvar Aalto, który w kościele w Riola przejmuje typologię średniowieczną z zakrytymi salami i poprzecznymi łukami.

Są też dostępne inne doświadczenia, wpływające z wniosków wyciąganych z typologii. Cytowałem poprzednio zdanie architekta E. Steffana, który w kole, krzyżu, okręgu i kwadracie widział figury obrazujące objawiony porządek w świecie. Projekt kościoła Santa Maria ad Assago, opracowany przez architekta Lilianę Grassi, a następnie wykończony i częściowo przepracowany przez Marię Antonietę Crippa, zawiera w planie zarówno figury koła, jak też kwadratu, których rozmieszczenie tak wyjaśnia sama projektodawczyni:

„Planimetria kościoła opiera się na kombinacji trzech identycznych figur, trzech gwiazd ośmioramiennych, które z kolei powstały z nałożenia na siebie dwóch kwadratów obróconych względem siebie o 45 stopni i wpisanych w koło. Są tam obecne geometryczne figury kwadratu (których cztery kąty oznaczają w symbolice średniowiecznej i renesansowej czterech ewangelistów), współzależnego od kwadratu koła (które wskazuje na wymiar boski); ośmiokąta i wielokąta w kształcie ośmioramiennej gwiazdy (w jednym z hymnów św. Ambrożego, biskupa Mediolanu, oraz w ośmiokątnych baptysteriach paleochrześcijańskich i średniowiecznych ósemka jest liczbą świętą, która przypomina ósmy dzień, będący dniem zmartwychwstania)”<sup>15</sup>.

Projekt ten ma na celu uwypuklenie alegorycznej nowości symboli, które twórczo łączą się ze sobą, nie gubiąc znaczenia, które uzyskały w ciągu historii chrześcijańskiej architektury sakralnej. Jest on zatem odpowiedzią na nowożytną interpretację typologii, pewnym sposobem rozwiązania, opartym na badaniach i refleksji dokonanej nad kulturą i rozległą tradycją.

Odkrycie zagadnienia typologicznego pobudziło do dyskusji nad jego celowością, nad autentyczną lub domniemaną wartością, którą ono ujawnia instancjom liturgicznym. W odniesieniu do tego wydaje mi się rzeczą stosowną zacytować jeszcze raz opinię M. A. Crippy, która przy omawianiu kwestii posługuje się bliskimi mi terminami:

„Temat kościołów katolickich w konsekwencji, jak się porusza

<sup>15</sup> M. A. Crippa, *Bellezza del sacro e sacralità del bello*, w: tamże, s. 35.

go w kulturze współczesnej począwszy od reformy liturgicznej, nie może być sprowadzony do kwestii typologii lub stylów: jeśli liturgia jest dogmatem mającym postać modlitwy, jeśli jest mową Boga i o Bogu, przemienioną w modlitwę, to forma (która ją jednoczy) i artystyczne wyobrażenia (które łącząc się z nią i potęgując jej blask, unaoczniają dogmat) służą jej oraz są poddawane selekcji i konfrontacji z prawdą, którą ukazują i której są nośnikami. Przestrzeń architektoniczna jest miejscem, w którym powinno się dokonywać takiego przystosowania, patrząc przez pryzmat funkcjonalny i symboliczny: jest to cechą właściwą jej rozwojowi, polem jej badań, próbką jej treści kulturalnych”<sup>16</sup>.

Jak zauważa M. A. Crippa, nie wystarczy odwoływać się do typologii, aby rozwiązać problem budowli sakralnej, lecz trzeba zawsze dostosowywać tę formę do wymogów liturgicznych, bez uwzględnienia których wszelka forma pozostanie pusta i pozbawiona swej prawdziwej duszy. Pomyślmy na przykład o kościołach postmodernistycznych, w których wyraźnie widać przejęcie niektórych typów lub elementów architektonicznych. Pomijając ich formę, która może zasługiwać lub nie na aprobatę, wysiłki tych projektantów ujawniają złe zrozumienie prawdziwej roli budowli, czynią ją *jakimkolwiek* miejscem spotkania, architektoniczną wariacją miejsca, które nie jest już jednym ściśle określonym miejscem celebracji liturgicznej (kościółem), lecz jednym z wielu możliwych do zaproponowania jako *monumentum*, jako gmach wznoszony często na swą własną sławę. Tym sposobem pozostaje tylko powłoka, która jest całkowicie pozbawiona sensu.

Aby uzmysłwić różnicę między tą „cytatologią”, stanowiącą cel sam w sobie, a posługiwaniem się autentyczną symboliką chrześcijańską, chcę podać przykład kościoła katolickiego z Paks (1987—90), miejscowości położonej na południe od Budapesztu, który jest dziełem architekta Imre Makovecza<sup>17</sup>.

Projekt powstał z refleksji autora nad tematami ozdobnych motywów znajdujących się w tradycyjnej sztuce ludowej. Symetrycznie ułożone dwie litery „S” stają się cyframi rządzącymi kompozycją, i to nie tylko w formalnym sensie przestrzennym, lecz przede wszystkim jako nośniki *symbolu*. Przedstawiają one dwie przeciwstawiające się sobie części, które wzajemnie się przenikają, stanowią przerzucenie na plan dwóch półkul, z których powstaje kształt serca będący w stanie bez końca wypełniać

<sup>16</sup> Tenze, *Le novità dell'architettura ecclesiale degli anni Ottanta*, Vita e Pensiero, Milano 1994.

<sup>17</sup> Na temat realizacji jego projektu zob. M. A. Crippa, *Riscoprire radici lontane. La chiesa cattolica di Paks, commento critico*, art. cyt., ss. 24-31.



przeestrzeń. Wybierając taki właśnie znak, Makovecz pragnie ukazać zarazem wieczny kontrast między przeciwstawnymi elementami, z których wyłania się rzeczywistość Chrystusa, porządkująca tę przestrzeń i nad nią panująca<sup>18</sup>.

Przykład kościoła z Paks przywołuje na pamięć to, co napisał Julien Ries we wprowadzeniu do artykułu poświęconego zagadnieniu *sacrum* w trzech wielkich religiach monoteistycznych. W odniesieniu do różnych poziomów *sacrum* w chrześcijaństwie Ries stwierdza w pewnym momencie: „Trzecim poziomem chrześcijańskiego *sacrum* jest ogromna dziedzina pedagogii w Kościele. Chodzi tu o znaki i symbole, które odgrywają pierwszoplanową rolę funkcjonalną. Dziedzina ta jest prawdziwie rozległa: obejmuje ona słowa, gesty, szaty, miejsca, okresy, czasy, które pozwalają chrześcijanom żyć w kontakcie z tajemnicą. Na pierwszym miejscu znajduje się tu liturgia: proklamacja słowa Bożego w języku sakralnym, szaty liturgiczne przeznaczone do celebracji świętych tajemnic, kościoły i ołtarze, muzyka sakralna. Ta symbolika sakralna ma dla życia chrześcijańskiego istotne znaczenie. Wznoszenie świątyń i sanktuariów wchodzi w zakres pedagogii sakralnej: architektoniczne formy, naturalne i sztuczne iluminacje, wewnętrzne dekoracje. Chrześcijaństwo posiada swą sztukę sakralną, architekturę sakralną, muzykę sakralną. Nasza epoka odkrywa symboliczną wartość chrześcijańskiego *sacrum*<sup>19</sup>.

Projektując kościół w Paks, Makovecz zagłębia się w ten nieskończony wszechświat znaków i symboli, mających prowadzić człowieka do spotkania z Bogiem, i wydobywa z niego element nawiązujący do tradycji ludowej. Dokonując tego dzieła z wielką prostotą i zdumiewającą skutecznością, wysławia ducha oraz intencje autentycznej pedagogii chrześcijańskiej.

Jest rzeczą niesłychanie ważną to, że wreszcie można ogłosić odkrycie symbolicznego znaczenia *sacrum*. Znaczy to, że nawet w czasach kryzysu, który ogarnął sztukę i architekturę naszego stulecia, coś się poruszyło i zmieniło tor. Da się w końcu dostrzec jutrzeńkę dokonujących się przemian.

Posługiwanie się typologią nie jest dziś czystym, biernym powtarzaniem wzorców należących do epok historycznych mniej

<sup>18</sup> Dodatkową zaletą dzieła Makovecza jest dobór sprzętów i dekoracji, które harmonizują dobrze z architekturą. Czynnikiem ten zasługuje na szczególne podkreślenie ponieważ jest rzeczą wiadomą, że współczesna sztuka zachodnia odrzuca lub z wielkim trudem dopuszcza i tworzy malowidła i rzeźby, które odpowiadałyby wymogom liturgii chrześcijańskiej.

<sup>19</sup> J. Ries, *Il sacro nei tre grandi monateismi*, w: *Architettura e spazio sacro nella madernità*, dz. cyt., s. 18.

lub bardziej odległych, nie zagraża twórczości projektantów, lecz ją pobudza, stawia wobec pytań, dlaczego w przeszłości forma i funkcja tworzyły doskonałą harmonię, która z biegiem czasu doznała rozkładu, a którą należy odnowić w trosce o ciągłość historyczną i w ścisłej więzi z kulturalnymi nowościami języka figuratywnego lub z przemianami technologicznymi. Będzie można przyjąć każdą propozycję, o ile wypływa ona z ducha, który ją zrodził. Jeśli więc współczesna sztuka sakralna jest ukierunkowana na odkrycie typologii historycznych i jeśli z tym odkryciem łączy się (krytycznie) to, co ustaliła liturgia, która doskonale się dostosowuje do form, to nie wiem, jaka krytyka mogłaby uderzać w taką właśnie metodę. Tym sposobem nie dojdzie do jałowych powtórzeń lub historycznych banalizacji, ponieważ dziś — bardziej niż kiedykolwiek — „twórcze odzyskanie pamięci historycznej” (cytując trafną definicję historyka i architekta Liliany Grassi) okazało się życiową limfą architektury, i to nie tylko sakralnej. Jest to — jak się wydaje — słuszna droga, którą należy przebyć. Pragnienie odzyskania wymowy znaku nabiera (zwłaszcza w naszych czasach) jeszcze głębszego sensu naszego istnienia i w naszym istnieniu. Jeśli — jak twierdzi Heidegger w tekście cytowanym wyżej — „tylko budowle przybliżają ziemię człowiekowi”, jeśli uzyskujemy „obecność w świecie” wtedy, gdy budujemy, i — jak wyjaśnia Norberg-Schulz — „zamieszkujemy nasz zwykły krajobraz tylko wtedy, gdy go przedstawiamy, tworząc go”<sup>20</sup>, to owo poszukiwanie symboli i znaków w zamieszkiwaniu objawia nam głębię naszej duszy i samą jej istotę.

tłum. ks. Franciszek Mickiewicz SAC

<sup>20</sup> C. Norberg-Schulz, dz. cyt., s. 46.