

**Politechnika Krakowska imienia Tadeusza Kościuszki**  
**Wydział Architektury**  
**Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków**  
**Katedra Historii Architektury, Urbanistyki i Sztuki Powszechnej**

Rozprawa doktorska

**Anna Buszko**

**EWOLUCJA MYŚLI ARCHITEKTONICZNEJ  
W SZTUCE SAKRALNEJ  
PO REFORMACH SOBORU WATYKAŃSKIEGO II  
NA PRZYKŁADZIE KRAKOWA**

**Promotor: dr. hab. Zdzisława Tolloczko, prof. PK**

Kraków, 2006.



## Spis treści

Wstęp	
Cel pracy i zakres badań .....	4
Założenia metodologiczne .....	5
Stan badań .....	7
1. Tło historyczne	
Sytuacja Kościoła katolickiego w Polsce w kontekście ogólnej sytuacji politycznej kraju i wynikające z niej problemy budownictwa sakralnego .....	14
Reformy Soboru Watykańskiego II dotyczące sztuki sakralnej .....	17
2. Zarys dziejów krakowskiej architektury kościelnej od 1965 - do 2005	
Wprowadzenie .....	23
I okres, lata 1965 – 1975 .....	26
II okres, lata 1976 – 1985 .....	28
III okres, lata 1986 – 1995 .....	34
IV okres, lata 1996 – 2005 .....	43
3. Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej	
Wprowadzenie - problemy zakresu i definiowania modernizmu oraz postmodernizmu .....	62
Wybrane przykłady występowania cech modernistycznych i postmodernistycznych	
<u>Modernizm</u>	
Lekceważenie kontekstu .....	63
Motyw kraty jako dekoracja .....	64
Biel .....	65
Ekspozowanie materiału oraz barwy pochodne od tej zasady: szarość, beż, brąz .....	66
Niezamierzona metaforyka .....	67
Brutalizm .....	67
Neokonstruktywizm .....	68
Estetyka maszyny .....	68
Racjonalna, funkcjonalistyczna logika .....	69
<u>Postmodernizm</u>	
Baśniowość i bajkowość (także odwoływanie się do dziecięcej sfery wyobraźni) .....	70
Fantastyka .....	73
Dekompozycja i dekonstrukcja .....	73
Podwójne kodowanie .....	74
Symbolizm .....	75
Zagmatwana kompozycja i podobieństwo do labiryntu .....	78
Cytaty i nawiązania do stylów historycznych (także ich pastisze) .....	79
Kontekstualizm .....	81

Rozpad tradycyjnej hierarchii wartości i nieczytelny lub mylny sens symboliczny .....	83
Podsumowanie .....	87
4. Wybrane obiekty reprezentatywne dla architektury sakralnej Krakowa ukończonej w latach 1965 – 2005	
Opis 1. Kościół pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, OO Franciszkanów - Reformatów (Braci Mniejszych) Ul. Józefa Chełmońskiego 41 .....	104
Opis 2. Kościół pod wezwaniem Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" Ul. Obrońców Krzyża 1 .....	108
Opis 3. Kościół pod wezwaniem świętego Maksymiliana Marii Kolbego Osiedle Tysiąclecia 86 .....	112
Opis 4. Kościół pod wezwaniem Zmartwychwstania Pańskiego XX Zmartwychwstańców, Ul. Szkolna 4 .....	116
Opis 5. Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego Osiedle na Wzgórzach 1 A .....	120
Opis 6. Kościół pod wezwaniem świętej Jadwigi Królowej Ul. Władysława Łokietka 60 .....	124
Opis 7. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis XX Zmartwychwstańców, Ul. Ks. Stefana Pawlickiego 1 .....	129
Opis 8. Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego Plac Prezydenta Edwarda Raczyńskiego 1 .....	135
Opis 9. Kościół pod wezwaniem świętego Wojciecha Ul. Św. Wojciecha 4 .....	139
Opis 10. Kaplica cmentarna pod wezwaniem Chrystusa Odkupiciela Ul. Powstańców 48 .....	143
Opis 11. Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego Ul. Jana Kurczaba 5 .....	147
Opis 12. Sanktuarium Bożego Miłosierdzia Ul. Św. Faustyny 3 .....	151
5. Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 – 2005	
Nowe kościoły .....	156
Kościół powstałe w wyniku przebudowy wcześniejszych obiektów .....	161
Wybrane kaplice .....	163
Wybrane, nowe wystroje i modernizacje wnętrz obiektów wcześniejszych .....	165
Zakończenie	
Sposoby wypełniania postulatów Soboru Watykańskiego II oraz dokumentów uzupełniających Jego wymagania dotyczące sztuki sakralnej .....	170
Wnioski ogólne .....	175
Perspektywy badawcze omówionej problematyki .....	178
Spis ilustracji .....	180
Bibliografia przedmiotu .....	202

# Wstęp.

## *Cel pracy i zakres badań.*

Celem pracy jest opis i systematyzacja architektury sakralnej powstałej w Krakowie po Soborze Watykańskim II, czyli od roku 1965. Datę tę przyjął jako cezurę, ponieważ od tego czasu zaczęła obowiązywać *Instrukcja dla właściwego wprowadzania w życie Konstytucji o liturgii świętej "Inter Oecumenici"*<sup>1</sup> - podstawowa, konkretyzująca mające raczej ogólny charakter zalecenia Soboru. Vaticanum II zmienił obowiązujące dotychczas zasady sztuki kościelnej. W wyniku tych postanowień zmieniła się obowiązująca koncepcja architektury sakralnej, przede wszystkim wystroju jej wnętrza. Dokumenty posoborowe ustanowiły regulujące rządzące tym przepisy. Omawiam te zagadnienia w podrozdziale *Reformy Soboru Watykańskiego II i ich recepcja na terenie Polski*.

Sztuką Krakowa zajęłam się jako przedmiotem analiz ze względu na jej łatwą dla mnie dostępność, oraz bezprecedensowo dużą ilość realizacji sztuki sakralnej w omawianym okresie. Reprezentuje ją twórczość licznych działających tu wybitnych artystów; architektów jak między innymi Krzysztof Bień, Witold Cęckiewicz, Józef Dutkiewicz, Przemysław Gawor, Małgorzata Grabacka, Witold Korski, Marzena i Wojciech Kosińscy, Dariusz Kozłowski, Romuald Loegler, Zofia Łuczyńska, Antoni Mazur, Stanisław Niemczyk, Zdzisław Nowakowski, Wojciech Obtulowicz, Danuta Olędzka, Jerzy Petelenz, Wojciech Pietrzyk, Zbigniew Radziewanowski, Wojciech Seruga, Waław Stefański, projektantów wystrojów wnętrz jak: Barbara Borkowska, Jan Budziło, Iwona i Jarosław Hofmanowie, Roman i Helena Hussarscy, Wincenty Kućma, Maria Misiągiewicz, Piotr Stepień, Jerzy Witkowski, Wiktor Zin, rzeźbiarzy: Bronisław Chromy, Stefan Dousa, Czesław Dźwigaj, Józef Marek, Antoni Rząsa, Jan Siek, Gustaw Zemła, Maciej Zychowicz, malarzy jak Teresa Iwanejko - Tarczyńska, Jerzy Nowosielski, Stanisław Rodziński, Wiesław Winek, Ewa Żygulska i witrażystów jak Józef Furdyna, Tadeusz Furdyna, Tomasz Furdyna, Maciej Kauczyński, Wiktor Ostrzołek, Teresa Stankiewicz - Chamielec, Jerzy Skąpski (wymieniam tu główne dziedziny ich artystycznej działalności w tym czasie w Krakowie, chociaż wielu z nich rozwija ją także na innych polach) i wielu innych. Często kontrowersyjnemu w ocenie w zakresie odpowiadania kryteriom sztuki sakralnej, rozwojowi tej twórczości towarzyszyła silnie wpływowa filozofia katolicka wybitnie charyzmatycznych autorów jak biskup, późniejszy kardynał i papież Jan Paweł II - Karol Wojtyła, ksiądz Józef Tischner czy Władysław Stróżewski.

Celem tej pracy jest określenie zasad rozwoju, tła powstania form i treści analizowanej sztuki sakralnej oraz jej adekwatności do stawianych jej liturgiczno - estetycznych i dydaktyczno - pedagogicznych wymagań to znaczy, na ile pomaga ona w procesie wewnętrznej przemiany człowieka, co jest jej głównym zadaniem.

Termin "sztuka sakralna" stosuję w znaczeniu uznawanym przez katolicką teologię, czyli jako bezpośrednio związaną z kultem i w związku z tym, podległą ocenie władz kościelnych.<sup>2</sup> Przyjęto używać go zamiennie z określeniami "sztuka kościelna" i "sztuka liturgiczna".

Zajmuję się przede wszystkim nowymi kościołami, w drugim rzędzie nowymi kaplicami, które traktuję wybiórczo. Spis nowej architektury podaję w aneksie *Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 - 2005*. Trzeba zaznaczyć, że w wyniku

bardzo konkretnych, polecających między innymi przemieszczenie ołtarzy i innych ważnych elementów wystroju, przepisów zawartych we wspomnianej wyżej instrukcji *Inter Oecumenici*, posoborowe zmiany dotyczyły prawie wszystkich wnętrz sakralnych. Nie omawiam jednak związanych z tym modernizacji, wystroje starszych świątyń wspominam jedynie w przypadku szczególnie interesujących uzupełnień wystroju.

Zrealizowanie moich badań może przyczynić się do polepszenia nauczania teorii i praktyki architektury i innych dziedzin sztuki sakralnej. Może też ułatwić podniesienie jej poziomu artystycznego i przyczynić się do kształtowania sprzyjającej jej rozwojowi atmosfery.

Zebrana dokumentacja jest wartościowa nie tylko ze względu na rozwiązanie postawionych w pracy problemów, lecz także jako podstawa do przyszłych badań nad tym przedmiotem. Może ona stanowić bazę materiałową i metodologiczną dla tego typu badań architektury innych regionów i podstawę do jej analiz porównawczych z powstałą na innych terenach Polski i zagraniczną. Zgromadzenie dokumentacji faktograficznej jest ważne także z powodu podeszłego wieku wielu twórców.

Potrzebę podjętych przeze mnie badań uzasadnia także powszechność tej sztuki, która nie jest możliwa do ominięcia w zakresie percepcji i trudna do ominięcia w zakresie użytkowania. Praca daje podstawę do jej zrozumienia przez użytkowników, co ułatwi im trudną (jak dotychczas) akceptację lub przy jej braku - chociaż tolerancję. Formy nowej sztuki sakralnej, ich geneza i silne, sankcjonowane przez autorytet Kościoła katolickiego działanie na psychikę i często także jej treści są w dużym stopniu niezrozumiałe i trudne do przyjęcia przez odbiorców. Próba wyjaśnienia tej sztuki może ułatwić pozytywną lub negatywną klasyfikację jako odpowiedniej do stawianych jej wymagań, precyzowanych przez dokumenty wykonawcze Soboru Watykańskiego II. Zadania sztuki kościelnej, której głównym celem jest zbliżanie człowieka do Boga to przede wszystkim funkcje liturgiczne, wspólnototwórcze, profetyczne, symboliczne, wychowawcze, dydaktyczne oraz tworzenia nastroju sakralnego. Dodatkowe uzasadnienie zajęcia się tym tematem stanowi waga problematyki religijnej dla człowieka i co się z tym wiąże - sztuki która uczestniczy i pośredniczy w realizacji potrzeb religijnych dzięki pełnieniu funkcji liturgicznych, jako bezpośrednio związana z kultem religijnym. Z tego powodu nie tylko w sensie przenośnym, lecz także jakby dosłownym, obowiązkowo, w trakcie uczestniczenia w nabożeństwach "rzuca ona człowieka na kolana" i bezpośrednio kojarzona jest z najwyższymi w życiu wartościami. Szczególnie istotne jest to w Polsce, gdzie bardzo znaczną przewagę ludności stanowią praktykujący katolicy.

Potrzebę opracowania tego tematu uzasadnia także nieliczność i fragmentaryczność poświęconych tej sztuce badań.

### *Założenia metodologiczne.*

Metodyka badań oparta jest na warsztacie historyka architektury i sztuki, oraz estetyka. Uwzględniony został istniejący stan badań w tym zakresie. Ponieważ jest on niewielki, główną metodą badawczą były analizy przeprowadzane bezpośrednio na terenie obiektów sakralnych. Podstawą dalszych badań, w szczególności porównawczych, było zbieranie materiałów w terenie, czyli gromadzenie materiału fotograficznego oraz uzupełniającej dokumentacji rysunkowej.

Zgromadzenie dokumentacji oparte było w pierwszym rzędzie także na wywiadach z twórcami tej sztuki. Dopełniło tę metodę zbieranie materiału faktograficznego przez wywiady z mającymi istotny wpływ na jej ostateczny kształt - inwestorami. Uzupełnienie stanowiły badania archiwalne. Wiadomości uzyskane od twórców i zlecniodawców wyeksponowałam jako pierwszorzędnej ważności z powodu bezpośredniego charakteru. Drugorzędna rola źródeł archiwalnych w moich badaniach wynika z tego, że z wielu powodów realizacje odbiegają od oficjalnie zatwierdzonych projektów.<sup>3</sup>

Rozmowy z architektami i innymi artystami sakralnymi pozwoliły na ustalenie podstaw teoretycznych tej architektury i intencji jej twórców, oraz dały podstawę do stwierdzenia ich zgodności (lub jej braku) z realizacjami. Ustaliłam dzięki temu szersze tło tej twórczości, jej ograniczeń, podstaw technicznych jak również źródeł naukowych, filozoficznych i kulturowych oraz innego typu inspiracji.

Wywiady z inwestorami badanych obiektów pozwoliły stwierdzić ich udział w ostatecznym ukształtowaniu świątyń, a także motywy decyzji ingerencji w swobodę twórczą ich projektantów. W szczególności pozwoliło to odkryć inne, leżące u podstaw tego zjawisk przyczyny ideowe, estetyczne i społeczne.

Porównanie różnych cech architektury dało bazę do przeprowadzenia ich systematyki oraz na ustalenie ich ewolucji w czasie, a także głównych tendencji rozwojowych. Uwzględniona została przy tym rola nowych technik w ewolucji artystycznych form architektury. Przeprowadziłam analizy tej architektury, wykonałam jej opisy i systematyzację oraz próby określenia i zilustrowania materiałem fotograficznym jej linii rozwojowych.

Zanalizowałam także leżące u podłoża przemian w sztuce religijnej, sposoby realizacji postulatów w tym zakresie Soboru Watykańskiego II i opartych na nich przepisów.

Wybór badań architektury jako osi moich zainteresowań uzasadniam przyjętym w w teorii katolickiej sztuki sakralnej poglądem o przewodniej i podstawowej roli architektury. Uznawanie architektury za naczelną i współorganizującą wszystkie inne artystyczne elementy powoduje, że często cały problem współczesnej sztuki sakralnej sprowadzany jest do architektury. Funkcję w budowl sakralnej pełnić ma nie tylko wnętrze, lecz także zewnętrzna strona ma pełnić rolę znaku aktywnie działającego na człowieka, w duchu religii.<sup>4</sup>

Dysertacja łączy różne sposoby podejścia do analizowanego materiału, między innymi - historii architektury i innych dziedzin sztuki, filozofii sztuki, estetyki i tym podobne. Zastosowane metody historii sztuki to opisy obiektów, ich analizy formalne i genetyczne, znajdowanie w nich podobieństw i analogii oraz segregowanie tych zjawisk według czasu powstania. Używane metody filozofii i estetyki to opisy wrażeń estetycznych, sposobów realizacji wartości estetycznych, oraz wykorzystanie wrażenia estetycznego jako kryterium oceny tychże, szczególnie tych postulowanych przez Sobór Watykański II. Praca zawiera zatem część opisową, przede wszystkim w rozdziale *Wybrane obiekty reprezentatywne dla architektury sakralnej Krakowa ukończonej w latach 1965 - 2005*, część historyczną zawartą głównie w rozdziale *Zarys dziejów krakowskiej architektury kościelnej od 1965 - do 2005* (systematyzacja w czasie tej architektury oraz próba traktowania jej w szerszym kontekście zjawisk społecznych i politycznych) i zamieszczoną przeważnie w rozdziale *Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej* część teoretyczną (analizy nowej symboliki sakralnej). Łączenie metod historii sztuki i filozofii polega tu między innymi na zastosowaniu w opisach obiektów sakralnych analizy wrażeń estetycznych do



powstania których są bodźcami. Przy ich badaniu odwołuję się też do ich filozoficznego i psychologicznego podłoża, jak między innymi teoria koloru. Szukam także analogii i współzależności między formami architektury i innych rodzajów sztuki sakralnej a także owych sztuk a innymi dziedzinami kultury, w tym głównie - filozofią. Uwagę poświęcam także analizom podobieństwa motywów postmodernistycznych sztuki i filozofii.

Jako czas realizacji przyjąłam moment rozpoczęcia prac nad świątynią, zaś jako datę końcową - oddanie jej do użytku. Ma to znaczenie orientacyjne, gdyż projekty powstawały w różnych, czasem nawet bardzo dużych odstępach czasowych od przyjmowanego przeze mnie początku realizacji, a także były zmieniane także już w jej trakcie. Czasem także dokonywano modyfikacji już końcowego efektu, zazwyczaj z inicjatywy zleceniodawcy. Duża ilość obiektów sakralnych nawet od dawna używanych pozostaje niedokończona, na przykład nie są one otynkowane, trwa budowa kaplic bocznych, budowlom brakuje przewidzianych w projektach wież, nie są wykonane inne prace wykończeniowe. Bardzo utrudnia to pozytywną recepcję tych świątyń a także ich ocenę jako dzieł sztuki.

Dodatkowym problemem jest ustalenie dat realizacji wystrojów wnętrz. Bardzo rzadko powstały one do momentu, od którego obiekt był już czynny. Pierwotny wystrój był zazwyczaj niekompletny, prowizoryczny, obecnie jest już zapomniany i niechętnie, wstydliwie wspominany. Tworzenie kompletnego wystroju często przeciągało się w czasie i trwało wiele lat.

Rzadko można oceniać tę architekturę jako spójne całości, ponieważ wystroje wnętrz jedynie rzadko zaprojektowane zostały przez jej autorów, często są one niezgodne z intencjami architektów. Nagminne zjawisko ingerencji inwestora w projekt w trakcie realizacji, a nawet już po jej zakończeniu, także komplikuje analizę tych dzieł sztuki a także ich ocenę jako odpowiednich do pełnionych funkcji. Szczegółowe informacje i dane o ewolucji projektów i historii realizacji podaję w przypisach oraz w aneksie *Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 - 2005*.

Z uwagi na nieliczność prac poświęconych posoborowej architekturze Krakowa, dołączona do mojej dysertacji bibliografia dotyczy nie tylko jej tematu, lecz i przedmiotu badań.

### *Stan badań.*

Stan wiedzy w zakresie tematu badań jest niewielki. Naukowe prace na temat poszczególnych obiektów są nieliczne, brak jest opracowań obejmujących całość współczesnej architektury sakralnej Krakowa, jej analizy w pracach mających inny zakres są nieliczne i fragmentaryczne, a nawet mająca popularny charakter literatura krytyczna jest wycinkowa i zwraca uwagę jej niedostatek. Łączy się to z wielkimi brakami w zakresie nauczania sztuki sakralnej i jej teorii. Daje się zauważyć zaskakujące w zestawieniu z potrzebami, pomijanie problematyki tej wielkiej i bardzo ważnej sfery w dziedzinie sztuki. Wprawdzie teoria architektury sakralnej uwzględniona została w napisanej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez Witolda Korskiego, Wiesława Glosa i Marka Kozienia książce poświęconej budowie obiektów użyteczności publicznej, lecz niestety praca ta jest obecnie zaginiona i nie udało mi się nie tylko do niej dotrzeć, ale nawet (pomimo pomocy Wiesława Glosa) odtworzyć dokładnie jej tytułu.<sup>5</sup> Istniejące do około połowy lat osiemdziesiątych ograniczenia wynikające z sytuacji politycznej Polski, w której istniały zakazy budownictwa sakralnego, nauczania

architektury kościelnej i na różne sposoby represjonowano rozwój sztuki sakralnej, w dużym stopniu tłumacząc owe braki w tym czasie. Potem jednak stan ten trwał nadal, co jest niemożliwe do wytłumaczenia w powyższy sposób. Wielkiej erupcji budownictwa sakralnego w Polsce w okresie posoborowym nie towarzyszyła odpowiednia do potrzeb literatura teoretyczna, krytyczna i analityczna omawiająca zagadnienia architektury sakralnej. Kraków uważany jest za ośrodek religii katolickiej ze względu na bliskie z nim związki papieża Jana Pawła II oraz jako światowe centrum kultu Miłosierdzia Bożego. Pomimo tego, nie ma tu przychylnej atmosfery dla badań oraz dla piśmiennictwa na temat współczesnej tutejszej sztuki kościelnej. W ramach nielicznej poświęconej jej literatury dominują analizy warszawianina Konrada Kucza - Kuczyńskiego<sup>6</sup>. Wydawane w Krakowie czasopisma katolickie, jak na przykład "Tygodnik Powszechny", pomimo że poświęcają uwagę sztuce religijnej, to jednak prezentują prawie całkowity brak zainteresowania współczesnymi miejscowymi realizacjami architektonicznymi, zarówno w zakresie budowy kościołów i kaplic, jak i nowych wystrojów wnętrz. Zamieszczane tamże wzmianki na ten temat miewają często szyderczy charakter, bez podania krytycznego ani tym bardziej naukowego uzasadnienia i w tonie, jakby głosiły prawdy oczywiste.<sup>7</sup> Zrozumiałe to było w czasie panowania w Polsce systemu komunistycznego, gdy cenzura blokowała tego rodzaju publikacje. Nie ma wytłumaczenia jednak dla późniejszej, do dzisiaj trwającej obojętności na tę problematykę. Nieliczne artykuły o powstawaniu nowych kościołów w "Tygodniku Powszechnym" uwagę poświęcają kazaniom wygłaszanym na konsekracjach świątyń i podobnym kwestiom, pomijając najczęściej problematykę artystyczną. Wydawane w Krakowie czasopismo "Sztuka sakralna", popularyzujące także współczesną sztukę kościelną ukazywało się tylko w latach 2002 do 2004. Uderza także niedostatek literatury z dziedziny historii sztuki a także teologii - liturgiki, w której poruszana byłaby podjęta przeze mnie problematyka. Obojętność na problemy artystyczne widoczna jest w braku konkretnego oddźwięku na realizacje sakralne. Wprawdzie sztuka sakralna wzbudza zainteresowanie, jednak zwraca uwagę dysproporcja pomiędzy licznymi publikacjami o dawnej sztuce, a bardzo nielicznymi poruszającymi tak żywotną problematykę - współczesnych świątyń Krakowa jako dzieł sztuki.

Jedyną pracą na temat sztuki sakralnej Krakowa, prawie obejmującą badany przeze mnie zakres sztuki jest *Leksykon kościołów Krakowa* Michała Rożka i Barbary Gondkowej<sup>8</sup>, stanowiący opracowanie typu słownikowego, fragmentaryczne i nie zawierające analiz sztuki. Fragmenty na temat architektury sakralnej zawiera *Historia architektury Krakowa w zarysie* Marcina Fabiańskiego i Jacka Purchli<sup>9</sup>. Poszczególne, nieliczne obiekty sztuki sakralnej zostały omówione w poświęconych im artykułach i recenzjach, mających często popularyzatorski charakter i swobodnych w stylu, publikowanych głównie w czasopiśmie jezuitckim "Przegląd powszechny" i na łamach "Architektury" i "Architektury - muratora", lub w pracach o innym zakresie jak na przykład Konrada Kuczy - Kuczyńskiego i Andrzeja Mroczka *Nowe kościoły w Polsce* której autorzy prezentują 40 nowych polskich świątyń (w tym zaledwie 4 krakowskie), których wybór jest autorski zaś jego podstawą była zasada przedstawiania różnych tendencji w architekturze sakralnej, dzięki czemu powstał zarys klasyfikacji współczesnej polskiej architektury sakralnej. Czołowy badacz nowej polskiej architektury K. Kucza - Kuczyński jest autorem bardzo licznych z niej (w tym i krakowskiej) recenzji.<sup>10</sup> Omówienie wybranych przykładów z Krakowa na tle architektury sakralnej Polski i Europy i w kontekście całości tradycji sakralnej zawiera też praca Jana Rabieja *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*. Problemy dotyczące współczesnej polskiej sztuki sakralnej omawiane były w dyskusjach



na jej temat, z których materiały zamieszczono w periodykach katolickich.<sup>11</sup> Do nielicznych prac omawiających tę problematykę należy *Sacrum i sztuka* pod redakcją Nawojki Cieślińskiej zawierająca materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Rogóźnie w 1984 roku, w której udział wzięli liczni badacze dawnej i nowej sztuki sakralnej a także artyści tworzący sztukę sakralną.<sup>12</sup>

Także niewiele jest naukowych prac analizujących interesujące mnie obiekty. Znaleźć je można głównie w wydawnictwach opublikowanych pod patronatem Politechniki Krakowskiej, jak na przykład: pod redakcją Kazimierza Flagi, Mariana Palucha, Bonawentury Pawlickiego *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, pod redakcją Zbigniewa Białkiewicza, Andrzeja Kadłuczki i Barbary Zin *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, lub zredagowana przez Dariusza Kozłowskiego *Architektura betonowa*.<sup>13</sup> Tłumaczy to fakt, że bardzo duża część tej architektury jest autorstwa pracowników Politechniki Krakowskiej. Omówienie wybranych przykładów architektury sakralnej Krakowa na tle Polski zawierają: wspomniana książka Andrzeja Mrocza i Konrada Kucza - Kuczyńskiego *Nowe kościoły w Polsce*, a w kontekście całej tradycji architektury sakralnej, książka napisana przez Jana Rabieja *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*.<sup>14</sup> Współczesną architekturę sakralną Polski analizuje w dziele *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej* Zdzisława Tołłoczko,<sup>15</sup> ujmując ją na tle relacji tradycji i nowoczesności w architekturze współczesnej i specyfiki ich zetknięcia się. Dostrzega ona paradoks sprzeczności pomiędzy postmodernistyczną ideologią a katolickim systemem wartości zleceńodawcy - Kościoła katolickiego, którego przedstawiciele opierając się prawdopodobnie na pozorach tradycjonalizmu postmodernizmu, promowali go jako formację stylową odpowiednią do budowy świątyń. Ksiądz Henryk Nadrowski w swoich pracach, przede wszystkim w *Kościołach naszych czasów* broni wartości w sztuce, odcinając to od purystycznych utopii i podkreślając konieczny tradycjonalizm (pomimo reform Soboru Watykańskiego II) sztuki kościelnej. W swoim kompendium teorii współczesnej sztuki kościelnej, iewiele niestety miejsca poświęca on polskiej architekturze, a o krakowskiej zamieszcza jedynie niewielkie wzmianki.<sup>16</sup> Teorii architektury sakralnej dotyczą także dzieła pióra Mieczysława Twarowskiego *Metoda projektowania kościoła*, i siostry Marii Rosier - Siedleckiej *Posoborowa architektura sakralna, aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*<sup>17</sup> oraz zredagowana pod redakcją Adama Grabowskiego *Budowa i konserwacja kościołów, poradnik - vademecum*.<sup>18</sup> Psychologiczne aspekty architektury sakralnej analizował Augustyn Bańka w artykule pod tytułem *Psychologia sacrum w sztuce i architekturze*.<sup>19</sup> Teorią geometrii przestrzeni sakralnej polskich świątyń zajmował się Krzysztof J. Lenartowicz w pracy pod tytułem *Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej*.<sup>20</sup> Wśród aktualnych obecnie prac teologicznych z zakresu teorii sztuki sakralnej szczególnie istotna jest, opracowana pod redakcją biskupa Wacława Świerżawskiego *Sztuka w liturgii*.<sup>21</sup> Zajął się tą problematyką także Mirosław Bogdan w pracy doktorskiej pod tytułem *Ołtarz - centrum przestrzeni sakralnej według prawa liturgii posoborowej*,<sup>22</sup> dotyczącej różnych koncepcji wnętrza sakralnego. Syntetyczny zarys typologii współczesnej architektury sakralnej zaproponowali: Konrad Kucza - Kuczyński, we wspomnianym powyżej dziele *Nowe kościoły w Polsce*, oraz w innych pracach, a także Andrzej Olszewski, między innymi w artykule pod tytułem *Architektura sakralna w nurcie nowych stylów, kierunków i tendencji artystycznych*.<sup>23</sup> Podobnie Monika Rydiger w swoich badaniach pokusiła się na

dokonanie systematyzacji nowych polskich kościołów.<sup>24</sup> Świątynie Krakowa nie zostały jednak w tych zarysach typologii uwzględnione w dokładny sposób.

Współczesną polską sztuką sakralną, w tym także z terenu Krakowa zajmowali się także: Tadeusz Chrzanowski, Henryk Drzewiecki, J. Tadeusz Gawłowski, ksiądz Józef Andrzej Nowobilski, Stanisław Rodziński, Zygmunt Stępiński, ksiądz Tariusz Tabor, Ewa Węclawowicz - Gyurkovich, Andrzej Kadłuczka, Wojciech Kosiński, Maria Misiągiewicz, Ewa Zamorska Przyłuska, Maria Jolanta Żychowska i inni.<sup>25</sup> Rzadkość w stanowiącej białą plamę materii reprezentuje naukowa monografia historii budowy kościoła *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzalach. Z okazji 25 - lecia założenia parafii w Przegorzalach (1950 - 1975)*, napisana przez ojca Jerzego Kontkowskiego.<sup>26</sup> Wśród autorów badających interesującą mnie problematykę można też wymienić: Andrzeja Basistę, Tadeusza Szafera<sup>27</sup>. Niestety autorzy ci zajmując się architekturą polską, niewiele miejsca poświęcają Krakowowi. Krzysztof Nawratek w książce *Ideologie w przestrzeni, próby demistyfikacji*<sup>28</sup> analizuje polską architekturę posoborową (popierając to analizami architektury Krakowa) twierdząc, że demokratyzacja przestrzeni związana z opozycją w stosunku do totalitaryzmu i ze zmianą systemu politycznego w kraju i jego demokratyzacją, sprzęgła się w jedno z realizacją postulatów posoborowych. Specyfikę miejscowych realizacji sakralnych dokładniej uwzględnił w swoich badaniach Andrzej Kadłuczka, w pracach *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, i *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach ostatniego XX-lecia*.<sup>29</sup> Jako wywodzącego się z kręgów filozofii, krytyka nowej krakowskiej architektury można wyróżnić Ireneusza Kanię,<sup>30</sup> który chyba celnie, chociaż w humorystycznej formie opisuje nietrafne jego zdaniem próby osiągnięcia sacrum w tutejszym, nowym budownictwie sakralnym.

Projekty i realizacje sakralne zaopatrzyli cennymi komentarzami autorskimi liczni artyści sakralni, jak na przykład Witold Cęckiewicz, Małgorzata Dolska - Grabacka, Wojciech Kosiński, Dariusz Kozłowski, Jan Kurek, Romuald Loegler, Józef Marek, Antoni Mazur, Stanisław Rodziński, Wacław Seruga.<sup>31</sup> Często oparte są one na szerszym teoretycznym podłożu, ze szczególnym uwzględnieniem poglądów autora na sposoby realizacji sacrum w architekturze i innych dziedzinach sztuki. Nie zawsze jednak można zgodzić się z nimi, szczególnie w zakresie ich autorskiej krytyki i analizy własnych dzieł.

Skromna literatura tematu dostrzega specyficzność nowej krakowskiej architektury kościelnej przez podkreślanie jej regionalizmu (co dotyczy nie tylko obiektów sakralnych)<sup>32</sup> zarówno w dziełach modernistycznych jak i postmodernistycznych. Traktowanie tradycji rodzimej w intencjach projektantów i w ocenach ich realizacji architektonicznych dalekie jest od zwykłego naśladownictwa, lecz jest oryginalne i twórcze. Wśród inspiracji obcych w Krakowie, wyróżniony został przez badacza tej problematyki, Andrzeja Kadłuczkę wpływ rzeźbiarskiego modernizmu Le Corbusiera<sup>33</sup>.

Rozwiązanie postawionych problemów stworzy podstawę do badań porównawczych architektury sakralnej krakowskiej z powstałą w innych regionach Polski i poza nią.

<sup>1</sup>Congrégation des Rites, Conseil pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie, *Instruction pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie "Inter oecumenici"*, <http://www.ceremoniaire.net/pastorale1950/docs/interoeecumenici.html>. Dokument ten obowi'zywa<sup>3</sup> od marca 1965 roku. Podaję dane tego dokumentu dotyczące wersji francuskiej, gdyż prawdopodobnie nie istnieje jego polskie wydanie.

Nowa koncepcja sztuki sakralnej powstała przede wszystkim w oparciu o pisma: Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej* [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002; Tenże, *Konstytucja duszpasterska o kościele w świecie współczesnym*, tamże; Tenże, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*, tamże; Tenże, *Dekret o ekumenizmie*, tamże; Tenże, *Dekret o środkach społecznego przekazu*, tamże.

<sup>2</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 2002, 122 i 126.

<sup>3</sup>Wywiad z ks. Andrzejem Waksmańskim, szefem Działu Budownictwa Sakralnego Kurii Metropolitalnej w Krakowie; Nagminnym zjawiskiem było odstępowanie od zatwierdzonego projektu przez wprowadzanie wielu zmian już w trakcie realizacji;

Wywiad z Józefem Dutkiewiczem, Kraków, listopad 2004; Projektant kościoła p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego (1976 - 1983) [opis 3] relacjonuje, że komunistyczne władze nakazały ograniczyć wysokość budowli. Zrealizowano jednak pomimo tego, prezbiterium dużo wyższe od projektowanego.

<sup>4</sup>H. Nadrowski, *Kościoły naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków, 2002, s. 122.

<sup>5</sup>Wywiad autorki z Wiesławem Glosem, Kraków, wrzesień 2005; W. Glos relacjonuje, że rozdział dotyczący budowy kościołów został bardzo okrojony. Książka wydana została w małym nakładzie i wkrótce zginęła nawet z bibliotek. Zagięły także egzemplarze autorskie W. Glosa i pomimo jego pomocy, nie dotarłam do tej pracy.

<sup>6</sup>A. Mroczek, K. Kucza - Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa, 1991; K. Kucza - Kuczyński, *Architektura polskich świątyń przed milenium - i Europą*, Znak, 1999, nr. 8; Tenże, *Architektura sakralna przed końcem wieku*, Architektura - murator, nr. 2.

<sup>7</sup>Przykładem tego może być artykuł: S. Musiał, *Przerost liści*, Tygodnik Powszechny, 2001, nr. 26.

<sup>8</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków, 2003.

<sup>9</sup>M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków, 2001.

<sup>10</sup>K. Kucza - Kuczyński, *"Ecce Homo"*, Przegląd powszechny, 1986, nr. 3, Tenże, *Dylemat pięknej architektury. Kościół Błogosławionej Królowej Jadwigi w Krakowie*, Przegląd powszechny, 1990, nr. 3; Tenże, *Sakralizacja betonu*, [w:] *Architektura betonowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków, 2001.

<sup>11</sup>A. Basista i inni, *Seminarium o nowej architekturze sakralnej*, Przegląd powszechny, 1983 nr. 1; J. Lipski i in. *O kiczu religijnym*, Znak, 1984, nr 4; S. Grabska i inni, *Czy podobają nam się nasze kościoły*, Znak, 1999 nr 8; także relacje z innych tego typu dyskusji z udziałem artystów, działaczy kultury, przedstawicieli duchowieństwa i krytyków sztuki.

<sup>12</sup>*Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), Kraków 1989.

<sup>13</sup>*Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, K. Flaga, M. Paluch, B. Pawlicki (red.) Kraków, 1998; *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995; *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków, 2001.

<sup>14</sup>J. Rabiej, *Świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice, 2004.

<sup>15</sup>Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków, 1995.

<sup>16</sup>H. Nadrowski, *Kościoły naszych czasów*, Kraków, 2000.

<sup>17</sup>M. Twarowski, *Metoda projektowania kościoła*, Warszawa, 1985; M. Rosier - Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin, 1980; M. Rosier - Siedlecka, *Światło we wnętrzu kościelnym*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr 2-3; M. Rosier - Siedlecka, *Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby*, tamże.

<sup>18</sup>*Budowa i konserwacja kościołów, poradnik - vademecum*, A. Grabowski (red.), Warszawa 1981.

<sup>19</sup>A. Bańka, *Psychologia sacrum w sztuce i architekturze*, [w:] *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, Bańka A., (red.), Poznań, 2005.

<sup>20</sup>*Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej*, [w:] *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, Bańka A., (red.), Poznań, 2005.

<sup>21</sup>*Sztuka w liturgii*, W. Świerżawski (red.), Kraków, 1996.

<sup>22</sup>M. Bogdan, *Ołtarz - centrum przestrzeni sakralnej według prawa liturgii posoborowej*, praca doktorska, obroniona w 1992 roku na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach.



<sup>23</sup>A. Olszewski, *Architektura sakralna w nurcie nowych stylów, kierunków i tendencji artystycznych*, Ateneum kapłańskie, 1989, t. 113, z. 1.

<sup>24</sup>M. Rydiger, *Najnowsza architektura sakralna w Polsce - główne tendencje i problemy. Pluralizm form w architekturze współczesnych kościołów*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1988, t. XXII.

<sup>25</sup>T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska (red.), T. Chrzanowski, T. Furdyna, M. Kornecki, J. Nowobilski, J. Furdyna, *Witraże i inne prace*, Kraków b. d. i wiele recenzji z dzieł sztuki sakralnej; B. H. Drzewiecki, *Architektura*, 1983 nr. 5; J. Gawłowski, *Sacrum i architektura*, *Architektura & Biznes*, 1992, nr. 5; A. Kadłuczka, *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach ostatniego XX-lecia*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995; W. Kosiński, *Kościół pogodny*, *Architektura murator*, 2003, nr. 10; M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków, 1999; J. Nowobilski, *Witraż Jerzego Skąpskiego*, katalog wystawy, Kraków 1999; Tenże, *Portret Jana Pawła II XXV lat pontyfikatu*, Kraków 2003; i inne teksty wstępne do katalogów sztuki sakralnej. J. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle konstytucji o liturgii świętej*, [w:] F. Blachnicki, *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1967; Tenże, *Nowa sztuka dla nowych kościołów*, Ateneum kapłańskie, 1989 nr 2-3; J. Popiel, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, [w:] F. Blachnicki, dz. cyt; Tenże, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, w: Blachnicki, dz. cyt; Z. Stepiński, *Piękna świątynia...*, *Architektura murator*, 2003 nr. 6; S. Rodziński, *Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów 1999; D. Tabor, *Seminarium. Od miejsca do wartości (refleksje krytyczno - estetyczne)*, Resurrectio et vita, pismo polskiej prowincji Zmartwychwstańców, 1994 nr. 1 - 2; E. Węclawowicz - Gyurkovich, *Postmodernizm w polskiej architekturze*, Kraków 1998; E. Zamorska, *Kościół błogosławionej Jadwigi w Krakowie*, *Architektura i biznes*, 1997 nr. 6; E. Zamorska - Przyłuska, *...wspaniałość budowy tego, co istnieje... o architekturze Romualda Loeglera*, Kraków 1997; M. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999.

<sup>26</sup>J. Kontkowski, *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzałach. Z okazji 25 - lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950 - 1975)* Kraków, 1975.

<sup>27</sup>A. Basista, *O modernizmie - spokojnie*, *Przegląd powszechny*, 1984, nr. 2; A. Basista, *Betonowe dziedzictwo, architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa - Kraków, 2001; A. Basista, W. Bonowicz, P. Gawor, M. Radnicki, A. Waksmański, E. Wolicka, M. Zielniok, *Model, którego nie ma?*, *Znak*, 1999, nr. 8; A. Basista, *Religijny i architektoniczny obraz świątyni*, *W drodze*, 1986, nr. 7 - 8.; T. Szafer, *Nowe polskie kościoły*, *Nasza przeszłość*, 1988, t. 70; Szafer, *Nowa polska architektura, diariusz lat 1966 - 1970*, Warszawa 1972; Szafer, *Nowa polska architektura, diariusz lat 1971 - 1975*, Warszawa 1979; Szafer, *Nowa polska architektura, diariusz lat 1976 - 1980*, Warszawa 1981; Szafer, *Współczesna architektura polska*, Warszawa, 1988.

<sup>28</sup>K. Nawrotek, *Ideologie w przestrzeni, próby demistyfikacji*, Kraków, 2005.

<sup>29</sup>A. Kadłuczka, *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków, 2001; Kadłuczka, *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach ostatniego XX-lecia*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, (red.), Kraków 1995.

<sup>30</sup>I. Kania, *Czy kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?*, *Znak*, 1991, nr. 12;

<sup>31</sup>W. Cęckiewicz, *Tradycja i sacrum w architekturze. Współczesna interpretacja*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*; Tenże, *Bazylika w Łagiewnikach*, *Architektura - murator*, 2002, nr. 12; Tenże, *Od idei do sacrum*, *Alma Mater*, miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, nr. 57 - 58; I; M. Dolska - Grabacka, *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 70 - 90*, *Czasopismo Techniczne*, 1998, z. 1/A; M. Grabacka, J. Grabacki, *Summa*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*; J. Kurek, *Kościół p. w. św. Józefa w Krakowie - Nowej Hucie - dzieje jednego projektu*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*; W. Kosiński, M. Kosińska, *Idee i stylizacje*, *Architektura*, 1983, nr. 1; W. Kosiński, *Konstruktywny konserwatyzm*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*; D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982 - 1992, figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków, 1992; Tenże, *2 projekty*, *Droga Czterech Bram*, *Wyższe Seminarium Duchowne XX Zmartwychwstańców. Dom Alchemika, Wytwórnia kosmetyków HEAN*, Kraków, 1994; R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków, 2001; S. Rodziński, *Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów, 1999; J. Marek, *Droga Krzyżowa, Misterium Paschalne i obraz Matki Bożej Częstochowskiej w Kościele w os.*

---

*Szklane Domy w Nowej Hucie*, [w:] *20-lecie Parafii Matki Bożej Częstochowskiej*, Kraków - *Szklane Domy 1983 - 2003*, N. Karsznia i inni Kraków, b. d; A. Mazur, D. Mazur, *Moje kościoły 1952 - 2002*, Kraków, 2003; W. Seruga, *Moje kościoły*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1996, T. XXVIII.

<sup>32</sup>A. Kadłuczka, *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach ostatniego XX-lecia*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995; K. Kucza - Kuczyński, *"Realia i mity stołecznych szkół architektonicznych"*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995* Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin (red.), t. II, s. 169.

<sup>33</sup>A. Kadłuczka, *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków, 2001.

## 1. Tło historyczne.

*Sytuacja Kościoła katolickiego w Polsce w kontekście ogólnej sytuacji politycznej kraju i wynikające z niej problemy budownictwa sakralnego.*

W celu zrozumienia sytuacji Kościoła katolickiego w Polsce, oraz problemów związanego z Nim budownictwa sakralnego należy cofnąć się do czasów wcześniejszych.<sup>34</sup> W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej struktury kościelne nie były dostosowane do zmienionych granic kraju a także wielkie były personalne i materialne straty wojenne. Zginęło przeszło 18 % księży diecezjalnych a zniszczeniu uległo ponad 900 kościołów. Władze państwowe nie dążyły wtedy do otwartego konfliktu z Kościołem. Wkrótce jednak rozpoczęły z nim walkę, bo dążenia do laicyzacji państwa spotykały się ze sprzeciwami episkopatu i oporem ze strony ludności. Pociągnęło to za sobą restrykcje w postaci uwięzienia wielu księży i działań w celu usunięcia ze szkół nauki religii, zaostrenie cenzury prasy katolickiej i inne. Po grożącym komunistom ekskomuniką dekretem Watykanu z 1949 roku, sytuacja stała się jeszcze trudniejsza. Organizacje religijne zostały zmuszone do zawieszenia działalności, władze zabroniły też aktywności religijnej poza obrębem kościołów. Zakazano nawet wznoszenia kapliczek i krzyży przydrożnych. Po chwilowym porozumieniu z 1950 roku, nastąpiły jednak kolejne akcje przeciwko Kościołowi, jak: pokazowe procesy księży, represje wobec Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i inne. Prymas Polski, kardynał Stefan Wyszyński bezskutecznie próbował łagodzić sytuację, tłumacząc że wbrew stawianym mu zarzutom, Kościół katolicki nie jest sprzymierzeńcem kapitalizmu. Wkrótce jednak, w 1953 roku uwięziono prymasa S. Wyszyńskiego i innych dostojników kościelnych. Część działaczy katolickich postanowiła ostentacyjnie współpracować z władzami. Nastąpiły też restrykcje wobec szkolnictwa katolickiego (także wyższego) i zamknięcie części domów zakonnych. W latach 1951 - 1955 zbudowano w Polsce zaledwie 86 kościołów katolickich (o 91 mniej niż w poprzednich pięciu latach).

W 1956 roku, po śmierci przywódcy ZSRR Józefa Stalina, nastąpiła polityczna odwilż także w podporządkowanej temu mocarstwu Polsce. Dotychczas więziony Władysław Gomułka objął najważniejszą w systemie władzy kraju funkcję I sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Nowo wybrany dyktator zapowiedział demokratyzację kraju.

Zwolniono z więzienia prymasa S. Wyszyńskiego i nastąpiła chwilowa poprawa stosunków państwo - Kościół. Wyrazem tego między innymi była zgoda na naukę religii w szkołach, umieszczenie w nich krzyży oraz umożliwienie duchownym opieki nad więźniami i chorymi a także wprowadzenie łagodnych przepisów podatkowych dla duchowieństwa. Wydano także wiele zezwoleń na budowę kościołów i kaplic. Od 1957 do 1958 udzielono ich aż 245. Zwrócono także wiele bezprawnie zagarniętych nieruchomości kościelnych. Nastąpił wzrost religijności często połączony z brakiem tolerancji wobec osób obojętnych wobec religii i władze były tym zaniepokojone. Prymas zorganizował wiele działań religijnych, takich jak uroczystości z okazji Tysiąclecia Polski, pielgrzymki i inne. Władze w odpowiedzi na to uaktywniły propagandę antykościelną. Potem przyszły następne akcje: zaostrenie cenzury wydawnictw kościelnych, usuwanie zakonników z pracy w szkolnictwie, zakazy odmawiania modlitw a także wywieszania krzyży i innych emblematów religijnych w szkołach, nadzór pracy duchowieństwa w szpitalach, utrudnianie



pielgrzymek oraz ograniczenie budownictwa kościelnego. Zabroniono także zaprosić na uroczystości milenijne Polski papieża Pawła VI i przedstawicieli zgranicznych episkopatów. Powszechnie powoływano kleryków do wojska i konfiskowano wiele pozycji z bibliotek seminaryjnych i zakonnych. Próbowano także antagonizować wewnętrznie episkopat. Ostatecznie religia znikła ze szkół nawet jako przedmiot nadobowiązkowy w 1961 roku. Ubocznym skutkiem tego było masowe powstanie punktów katechetycznych, także w domach prywatnych. Władze kościelne miały wzrastające kłopoty z kontynuowaniem budownictwa sakralnego. Zaprzeszono wydawania nowych zezwoleń na budowę i wycofywano poprzednio udzielone. Na tym tle dochodziło do rozruchów ulicznych. Starcia na tym tle pomiędzy ludnością a policją miały miejsce między innymi w Przemyślu, Toruniu, Kraśniku, Zielonej Górze i szczególnie znaczące - w Nowej Hucie.

Historia budowy kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski (arch. Wojciech Pietrzyk, 1967 - 1977) [opis 2] /il. 1, 2/ nazwanego, ze względu na kształt bryły budowli i symbolikę wydarzeń związanych z jego powstaniem "Arką Pana" w Nowej Hucie jest szczególnie reprezentatywnym przykładem tego rodzaju perypetii. Opisał je jego budowniczy, proboszcz tamtejszej parafii, ksiądz Józef Gorzelany, uznając za chyba najlepszą ilustrację sytuacji Kościoła w Polsce.<sup>35</sup> Nowa Huta, pierwsze miasto socjalistyczne w Polsce zaprojektowane było bez świątyni, co stanowiło wyraz braku akceptacji religii przez system władzy. Miała także stanowić czynnik ateizacji i przeciwwagę do tradycyjnie konserwatywnego, katolickiego, pełnego kościołów i kaplic - Krakowa. Tradycja jednak zwyciężyła i to właśnie tam zbudowano pierwszy kościół w nowym, socjalistycznym mieście.<sup>36</sup> W 1956 roku W. Gomułka osobiście zapewnił delegację z Nowej Huty, że nie ma nic przeciwko budowie kościoła.<sup>37</sup> Z powodu załatwiania formalności, rozpoczęcie budowy się odwlekło, a następnie zezwolenie zostało cofnięte. Walki ludności o nową świątynię miały dramatyczny charakter. Ostatecznie rozpoczęto ją dopiero w 1967 roku.

Po ustąpieniu W. Gomułki w 1970 roku władzę po nim objął Edward Gierek. Stosunki państwo - Kościół uległy dzięki temu poprawie. Wprawdzie nadal prowadzono ateizację społeczeństwa, lecz ograniczono ataki na religię. Udzielano nawet zgody na wyjazdy zagraniczne w celach religijnych. W porozumieniu z episkopatem prowadzono także rozmowy mające na celu normalizację stosunków Polska - Watykan.

Szczególnym problemem było budownictwo sakralne. Biskupi domagali się zezwolenia na budowę 800 świątyń. Aby uzmysłowić sobie braki w tym zakresie oraz dostrzec zmiany w polityce budowlanej dotyczące świątyń, można zestawić liczbę 365 zgód wydanych w latach 1971 - 1976 na budowę kościołów i kaplic z zaledwie 359 wydanymi w całym okresie 1946 - 1970. Pomimo że przyzwolenie na realizację sakralne wyrażano znacznie częściej niż uprzednio, jednak nadal w ilości niewystarczającej. Dochodziło zatem do budowy bez zezwolenia. Władze przymykały na to oko. Pretekst do tego stanowiła często zgoda na konserwację budowli nie będącej świątynią. Charakterystycznym przykładem tego jest historia budowy kościoła p. w. Boskiego Zbawiciela (arch. Janusz Gawor, 1971 - 1975) /il. 3, 4/.<sup>38</sup> Początek lat siedemdziesiątych uznany jest za czas przełomowy dla budownictwa sakralnego. W okresie 1972 - 1989 zrealizowano w Polsce co najmniej 1500 obiektów sakralnych, w tym ponad 100 dużych świątyń.<sup>39</sup>

W 1976 sejm uchwalił zmianę w konstytucji, wprowadzając zapis o nienaruszalności więzi z ZSRR. Kościół sprzeciwiał się temu. Wspierał także aktywnie działania części opozycji związanej. W 1977 roku na terenie kraju istniało około 10 000 kościołów i ponad 4 000 kaplic. Liczba księży sięgała 19 tysięcy i

uzupełniana była przez 7 tysięcy zakonników i 28 tysięcy zakonnic. Prowadzone też były liczne duszpasterstwa środowiskowe. Kościół cieszył się ogromnym autorytetem moralnym. Pełnił także funkcję mecenasa kultury niezależnej.

W 1978 papieżem został arcybiskup krakowski, kardynał Karol Wojtyła, który przybrał imię Jana Pawła II i aż do roku 2005 stał na czele Kościoła. Wybór ten stanowił ogromne zaskoczenie, zaś Polaków wprowadził w stan euforycznej radości, połączonej z nadzieją na wzmocnienie opozycji przeciwko komunizmowi i odzyskanie niezawisłości państwowej. Nowy papież odwiedził Ojczyznę po raz pierwszy już w 1979 roku i wielokrotnie w latach późniejszych.

Przełomowy dla zmiany w systemie Polski charakter miało powstanie w 1980 Niezależnego Związku Zawodowego "Solidarność", którym kierował charyzmatyczny przywódca Lech Wałęsa. Zogniskował on, wysuwając oprócz żądań bytowych także postulaty polityczne, opozycję. Zbiegło się to z ustąpieniem ze stanowiska I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka. Kościół wobec masowych akcji strajkowych i protestacyjnych zajmował stanowisko zachowawcze i ugodowe, starając się wpłynąć na ich przerwanie. W 1981 roku udało się prawnie zarejestrować "Solidarność".

Mający dotychczas wielki wpływ na politykę Kościoła w Polsce prymas S. Wyszyński zmarł w 1981 roku i stanowisko po nim objął jego wieloletni kapelan, Józef Glemp. W tymże roku znacznie pogorszyła się w kraju sytuacja żywnościowa i nastąpiły kolejne akcje protestacyjne.

W obliczu zagrożenia inwazją sowiecką, nowo wybrany I sekretarzem KC PZPR generał Wojciech Jaruzelski wprowadził pod koniec tego roku stan wojenny (zniesiony dopiero w 1983 roku). Działaczy opozycji internowano i wprowadzono wiele ograniczeń, jak na przykład powszechna cenzura, godzina policyjna, restrykcje wobec protestujących w postaci akcji zbrojnych, lojalnościową weryfikację administracji, sądownictwa, szkolnictwa i mediów oraz zawieszenie działalności uznanych za nielojalne wobec władzy organizacji a także czasopism.

Kościół starał się zapobiec zaostrzeniu sytuacji, lecz również dać oparcie osobom szukającym poczucia bezpieczeństwa i konkretnej pomocy. Pomoc materialna dla Polski ze strony innych państw odbywała się w dużym stopniu za pośrednictwem struktur kościelnych. Wielu księży angażowało się w działalność podziemnej "Solidarności". Akcje protestacyjne przeciwko stanowi wojennemu miały bardzo często zabarwienie religijne. Całą opozycję i ruch oporu skupił Kościół. Także w zakresie kultury zogniskował On niezależne akcje. W sztuce sięgano powszechnie do symboliki religijnej i romantycznej. Partiotyzm o zabarwieniu mesjanistycznym odrodził się wtedy na gruncie poczucia wyjątkowości wynikającego z bezprecedensowego wyboru Polaka na papieża i Jego angażowania się w życie kraju. Oficjalnie jednak prymas dystansował się od "Solidarności".

Pozniesieniu stanu wojennego rola Kościoła nadal pozostała ogromna. Stał się On uznaną przez władze instytucją. Liczba osób deklarujących się jako niewierzące spadła z 31,5% w roku 1979 do 11% w 1988. W latach osiemdziesiątych udzielono 1,5 tysiąca zezwoleń na budowę kościołów i kaplic, masowo wznoszono też (za pieniądze wiernych) budynki w celu katechetycznym. Dla uzmysłowienia sobie skali przedsięwzięć budowlanych, można porównać liczbę 468 kościołów, zbudowanych w latach 1945 - 1975, z aż 1445 wzniesionymi w czasie zaledwie dziesięciu lat 1982 - 1992.<sup>40</sup> W 1989 roku sejm nadał Kościołowi prawo do dysponowania własnymi drukarniami, salami kinowymi i teatralnymi. Uchwalone zostały także ustawy o wolności sumienia i o ubezpieczeniu społecznym duchownych. W roku tym zalegalizowano ponownie "Solidarność". Ropoczęła się Trzecia Rzeczpospolita.

Rola Kościoła w polityce wzrosła ponownie. Duchowieństwo w rozmaity sposób ingerowało w politykę i różne sfery życia publicznego. Dążenia do narzucenia społeczeństwu katolickiego systemu wartości stały się powszechne. Zjawiska te wzmocniły się jeszcze po podpisaniu w 1993 roku konkordatu między Stolicą Apostolską a Rzeczpospolitą Polską i jego ratyfikacji w 1998. Pomimo tego jednak w kraju dawało się odczuć rozczarowanie polityką kościelną. W 1998 roku liczba duchownych w Polsce sięgała 27 235, a ilość parafii - 9990. Przeprowadzono reorganizację struktury kościelnej. Dla większości Polaków największym autorytetem moralnym pozostawał Jan Paweł II. Papież organizował i popierał wiele inicjatyw dotyczących budowy świątyń. Środowisko kościelne w kraju pozostawało jednak podzielone, na nastawioną liberalno - demokratycznie, nazywaną "katolewicą" inteligencję zgrupowaną wokół krakowskiego czasopisma "Tygodnik Powszechny", bardzo krytycznie odnoszącą się do określanych jak "triumfalizm" tradycyjnych tendencji w budownictwie sakralnym<sup>41</sup>, oraz konserwatywne, nawiązujące do tradycyjnej tomistycznej filozofii środowisko Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i związanego z nim "Radia Maryja", starające się akcentować narodowy charakter polskiego Kościoła.

Z powodu sprzęgnięcia celów Kościoła z dążeniami Polaków do niezawisłości, polskie świątynie można traktować jako pomniki walki o wolność religijną<sup>42</sup>, a także narodową. W związku z intencją przeciwstawienia się komunistycznemu reżimowi, nastąpił nawrót do tradycyjnych, pogardzanych przez niego materiałów, jak cegła i kamień.<sup>43</sup> Długi okres odmawiania zgody na budowę świątyń spowodował później gigantyczną skalę tych przedsięwzięć, lecz także niedostatek przygotowania architektów do realizacji tego zadania.<sup>44</sup>

### *Reformy Soboru Watykańskiego II dotyczące sztuki sakralnej i ich recepcja na terenie Polski.*

Podstawą nowego traktowania sztuki sakralnej jest zatwierdzony w 1963 i obowiązujący od 1964 roku dokument pod tytułem "Konstytucja o liturgii świętej", który zajmuje się sztuką sakralną, traktując ją przede wszystkim jako służebnicę liturgii. Szerszy kontekst dla rozumienia funkcji sztuki stanowią pozostałe pisma Soboru Watykańskiego II, szczególnie "Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym", "Konstytucja dogmatyczna o Kościele", "Dekret o ekumenizmie" i "Dekret o środkach społecznego przekazu".<sup>45</sup>

Szczegółowe uzupełnienie ogólnych dyrektyw Soboru, dotyczące urządzenia wnętrza sakralnego zawarte jest w obowiązującej od marca 1965 roku "Instrukcji dla właściwego wprowadzania w życie Konstytucji o liturgii świętej "Inter Oecumenici"". <sup>46</sup> Z zarządzeń obowiązujących na terenie Polski szczególnie istotne są "Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej" ogłoszone na początku 1973 roku przez konferencję Episkopatu Polski.<sup>47</sup> Kolejne ukonkretnienie zasad sztuki sakralnej zawarły opracowane przez Komisję Episkopatu do Spraw Budowy Nowych Kościołów "Zasadnicze wytyczne w sprawie budowy kościołów", opublikowane w 1983 roku.<sup>48</sup>

Sobór Watykański II akcentuje zmartwychwstanie Chrystusa jako cel Jego cierpienia, a także uwydatnia wspólnotowy charakter liturgii<sup>49</sup> i jej chrystocentryzm.<sup>50</sup> Architektura sakralna powinna pomagać wzmocnieniu tych wartości. Spełnieniem tych postulatów były zmiany w ikonografii, jednoprzestrzenność świątyń i ołtarz jako dominanta przestrzeni sakralnej.

Odnowa sztuki kościelnej postulowana przez Vaticanum II była uzasadniana potrzebą dostosowania jej do mentalności i potrzeb współczesnego człowieka. Podkreślone zostało znaczenie jej symbolizmu, co odebrane było jako nawoływanie do posługiwania się skrótami i oszczędności środków artystycznych oraz chęć zerwania z ilustracyjnością.<sup>51</sup> Sztuka sakralna nazwana została szczytem osiągnięć ludzkiego talentu. Zadaniem jej jest oddanie nieskończonego piękna Bożego ludzkimi środkami, a celem zwrócenie człowieka ku Bogu. Sobór podkreślił, że Kościół nie uznawał żadnego stylu za własny i stanął na stanowisku pluralizmu, dopuszczając jako równoprawne formy sztuki wszystkich narodów i regionów.<sup>52</sup> (Związane to jest z silnym akcentowaniem ważności ekumenizmu.) Położył nacisk na wymaganie szlachetnego piękna, które ważniejsze jest od okazałości. Zalecił także dopilnowanie, by nie dopuszczono do miejsc kultu takich dzieł sztuki, które obrażają uczucia religijne, nie licują z wiarą, obyczajami i chrześcijańską pobożnością, lub mają niski a nawet przeciętny poziom artystyczny lub są naśladownictwem. Świątynie mają być przystosowane do liturgii i ułatwiać wiernym czynny w niej udział.<sup>53</sup>

Ilość świętych wizerunków w nich ma być umiarkowana i we właściwym porządku, by nie powodowały zbytnej adoracji.<sup>54</sup> Duchowni odpowiedzialni za sztukę sakralną powinni zasięgać porad znawców w tej dziedzinie a także otoczyć opieką artystów sakralnych.<sup>55</sup> Ci ostatni powinni pamiętać, że funkcja ich jest podobna do działania Boga Stwórcy i że ma pogłębiać religijność wiernych.

Sobór Watykański II polecił także przygotowanie odpowiednich zaleceń dotyczących kultu i przedmiotów służących do niego, które powinny cechować: godność, odpowiedniość do kultu, właściwe ujęcie i piękno.<sup>56</sup>

Najważniejsze dyrektywy dotyczące wnętrza sakralnego zawarł poświęcony jego wystrojowi i strukturze rozdział V wspomnianej instrukcji "Inter Oecumenici". Zezwala ona kapłanom na odprawianie mszy twarzą do ludu. Jako szczególnie istotne zaznaczono aktywne zaangażowanie wiernych w liturgii i jej wspólnotowy charakter. posłużyć do tego celu miała zmiana w położeniu najważniejszego w kulcie elementu - ołtarza głównego, który miał nie przylegać do ściany (jak dawniej) lecz być odsunięty od niej, by być bliżej centrum świątyni i koncentrować uwagę uczestników obrzędów religijnych. Także ołtarze boczne powinny być umieszczone w pewnej odległości od ścian. Krzesła dla celebransów muszą być widoczne dla wszystkich. Dopuszczono podówczas dużą dowolność w umiejscowieniu tabernakulum. Służące do czytań ambony nakazano umieszczać w widocznych miejscach. Zalecono umieścić w świątyniach ławki dla wiernych i zapewnić nie tylko pełną widzialność, lecz i słyszalność obrzędów. Przy budowie chrzcielnic polecono uwydatniać dostojeństwo tego sakramentu.<sup>57</sup>

"Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej" zawarły dodatkowe dyrektywy, dotyczące terenu Polski. Ograniczają one możliwości położenia tabernakulum do miejsca na osi za ołtarzem, powyżej niego.<sup>58</sup> Zalecają, by prace projektową polecać dobrym fachowcom i każdy projekt przeznaczony do realizacji był zatwierdzany przez Diecezjalną Komisję do Spraw Sztuki. Uwydatniając symboliczny charakter architektury. Wymagają też, by plan i bryła świątyni różniły się od budynków mieszkalnych i użytkowych. W związku z nowymi kryteriami estetycznymi polecają nową twórczość na podłożu wiedzy o pięknie mając na celu



dbałość o funkcję współczesnej sztuki jako łącznika pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Pismo to zawierało też ostrzeżenie przed sztuką niezrozumiałą: "Znaki i Symbole chrześcijańskie stosowane we wnętrzach kościelnych powinny być w pełni czytelne".<sup>59</sup> Episkopat kładzie także nacisk na duszpasterską funkcję sztuki kościelnej. Nakazuje kształcenie duchowieństwa i popieranie studiów w tym zakresie. W nauczaniu postuluje posługiwanie się nowoczesnymi środkami, takimi jak przezrocza, reprodukcje, film. Umiłowanie sztuki poleca jako szczególnie właściwe.<sup>60</sup> Uzupełnienie zasad sztuki liturgicznej zawiera "Kodeks prawa kanonicznego" i "Wprowadzenie do mszału rzymskiego".<sup>61</sup> Ten ostatni dokument zaleca umiar w dekoracji i preferencję szlachetnej prostoty w elementach wystroju wnętrz sakralnych.<sup>62</sup>

"Zasadnicze wytyczne w sprawie budowy nowych kościołów" regulują potrzebną ilość kościołów, obszar, powierzchnię, kształt działki na budowę i rozplanowanie parafii, a także usytuowanie świątyni i budynków towarzyszących oraz jego wielkość. Istotne jest wymaganie pozostawienia obszernego placu przed świątynią i dużego obejścia procesyjnego wokół niej. Dokument ten zawiera również przepisy dotyczące rozmiarów różnych części budowli, jak: drzwi, korytarze, schody, a także nakaz budowy krucht i przedsionków i tym podobne. Uregulowana została także struktura wnętrza kościelnego. Zalecono umieszczać ołtarz i tabernakulum w widocznym i centralnym miejscu świątyni, ambonę (zbudowaną z materiału i w stylu ołtarza) w prezbiterium w pobliżu ołtarza, chrzcielnicę na stałe w pobliżu prezbiterium. Konfesjonały, klęczniki, pulpity i ławki mają być ustawione w stylu odpowiednim do wnętrza kościoła. Komisja Episkopatu do Spraw Budowy Nowych Kościołów poleca w tym dokumencie także poświęcenie bardzo dużej ilości czasu na analizę i weryfikację programu obiektu budowlanego.

Nakazy Soboru Watykańskiego II dotyczące sztuki sakralnej mają ogólny charakter, co pociąga za sobą trudności w interpretacji, a zatem też w stosowaniu się do nich. Jego kryteria oceny: piękno (szczególnie to szlachetne), godność, powaga, właściwe ujęcie, odpowiedniość, zrozumiałość, oryginalność mają duży zakres dowolności rozumienia i są w znacznym stopniu subiektywne. Opierają się na wrażeniach estetycznych które mają często indywidualny charakter. Wymaganie wartości artystycznych od nowych dzieł sztuki wiąże się z trudnością ich oceny, bez podstawy w tradycyjnych metodach, odpowiednich do sztuki dawnej. Wydaje się też, że domaganie się przez Sobór oryginalności od sztuki jest wyrazem ducha estetyki modernistycznej i słabo przystaje do sztuki postmodernistycznej, często będącej naśladownictwem.

Od zewnętrznej strony obiektu sakralnego ważniejsza jest jego przestrzeń wewnętrzna, jako zazwyczaj bardziej bezpośrednio związana z kultem. Wyjątek stanowią między innymi przestrzenie ołtarzy polowych i Dróg Krzyżowych umieszczonych na zewnątrz świątyń.

Reformy Soboru Watykańskiego II doprowadziły do ukształtowania się nowej koncepcji przestrzeni sakralnej. Bezpośrednio oparta jest ona na zaleceniach Soboru i uzupełniających dokumentów, a pośrednio, nawiązuje do Jego postulatów: zbliżania się do potrzeb współczesnego człowieka oraz współuczestniczenia w kulturze wszystkich narodów. Stworzyły one korzystne warunki do zbliżenia się nowej twórczości do Kościoła i zniwelowania istniejącego rozdźwięku pomiędzy sztuką współczesną a religią katolicką.<sup>63</sup>

Vaticanum II podkreśla prymat architektury nad pozostałymi dziedzinami twórczości sakralnej. Wynika on prawdopodobnie z tego, że do sprawowania kultu

potrzebna jest budowla - świątynia. Jej rola jest główna i stanowi ramę dla układu wszystkich innych dzieł sztuki, stanowiących elementy wystroju wnętrza.<sup>64</sup>

W świetle nowych zasad, podstawowym elementem wnętrza sakralnego jest ołtarz. To on tworzy wspólnotę,<sup>65</sup> dzięki koncentrowaniu naokoło siebie uczestników najważniejszych części liturgii. Z dwóch rywalizujących ze sobą koncepcji kościoła - domu Bożego i domu ludu Bożego, zwyciężyła ta druga. Związane z tym było przewartościowanie tabernakulum - mieszkania Boga na ziemi, które straciło funkcję dominanty na rzecz Eucharystii. Świątynia nabrała także dzięki temu charakteru jakby towarzyskiego, jako miejsce spotkań ludzi.<sup>66</sup> Z powodu uznania przewodniczącej roli kapłana jako przedstawiciela Chrystusa, zalecono wyeksponować jego krzesło, lecz unikać podobieństwa do tronu biskupiego.<sup>67</sup> W każdym kościele powinien być stały ołtarz, o kamiennej mensie. Podstawa jego może być wykonana z dowolnego, godnego i trwałego materiału (nie musi być, jak dawniej, z jednego bloku kamiennego lub kolumny mensy). Świeczniki ani krzyż nie powinny przesłaniać tego, co dzieje się na ołtarzu.<sup>68</sup>

Drugim co do ważności miejscem świątyni jest ambona. To miejsce głoszenia słowa Bożego powinno być stałe oraz podwyższone, dogodne, okazałe i skupiające uwagę wiernych. W każdym kościele parafialnym powinna znajdować się chrzcielnica. Powinna ona mieć odpowiednie rozmiary do obu przewidywanych przez rytuał form udzielania chrztu - przez polanie i przez zanurzenie. Obok niej powinno być miejsce na paschał dla neofitów. Niezbędnym elementem wyposażenia wnętrza kościoła są konfesjonały, umieszczone w miejscach łatwo zauważalnych i zaopatrzone w kratę pomiędzy penitentem a spowiednikiem. Ilość ich powinna być równa liczbie kapłanów pracujących tamże na stałe.<sup>69</sup> Miejsce kultu powinno być wyposażone w dobrze widoczny krzyż, lecz w pobliżu ołtarza znak ten nie powinien występować dwukrotnie. Na ołtarzu lub obok powinny znajdować się świeczniki. W prezbiterium potrzebnym elementem jest także dyskretnie umieszczony kredens, służący do czynności pomocniczych do celebry. W ilości świętych wizerunków wprowadzono ograniczenie - zarówno Matka Boska jak i święci mogą mieć tylko po jednym wizerunku w kościele. W nowych świątyniach nie powinno się umieszczać nad ołtarzem żadnego obrazu ani figury, nawet patrona kościoła lub parafii.

Naczelną funkcją sztuki sakralnej jest symboliczne odnoszenie się do Boga połączone ze zbliżaniem do Niego wiernych oraz oddziaływanie wychowawcze i dydaktyczne.<sup>70</sup> Przyjmuje się, że cała odnowa liturgii, a zatem i podporządkowanej jej sztuki sakralnej polega na odpowiednim ukształtowaniu symboli.<sup>71</sup>



<sup>34</sup>A. Sowa, *Wielka historia Polski*, tom 10; *Od drugiej do Trzeciej Rzeczypospolitej (1945 - 2001)*, Kraków, 2001; Podrozdział mojej pracy *Sytuacja Kościoła katolickiego w Polsce w kontekście ogólnej sytuacji politycznej kraju i wynikające z niej problemy budownictwa sakralnego*, napisany został głównie w oparciu o tę pracę. Dane dotyczące budownictwa (i inne) pochodzą również z tego źródła. W przypadku czerpania z innych źródeł, zaznaczam to przypisem.

<sup>35</sup>J. Gorzelany, *Gdy nadszedł czas budowy Arki. Dzieje budowy kościoła w Nowej Hucie*, Paris, 1988, s. 34.

<sup>36</sup>K. Nawratek, *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*, Kraków, 2005, s. 102.

<sup>37</sup>J. Gorzelany, dz. cyt., s. 41.

<sup>38</sup>Wywiad autorki z Januszem Gaworem, Kraków, lipiec 2005; Na podstawie zezwolenia na remont połączony ze zmianą konstrukcji zrealizował on budowę kaplicy zakonnej, obecnego kościoła p. w. Boskiego Zbawiciela. Po poświęceniu świątyni które odbyło się z udziałem kardynała Karola Wojtyły, Janusza Gawora zwolniono z pracy. Ponieważ popadł on także wtedy w poważną chorobę, rodzina jego, pozostająca bez środków do życia w wyniku tych wypadków, przez dłuższy czas była na utrzymaniu zleceniodawcy budowy, zakonu Salwatorianów. Architekt ten także zbudował na mocy zezwolenia na budowę pralni, obecnie nieistniejącą kaplicę zakonną w Nowym Bieżanowie.

<sup>39</sup>A. Mroczek, K. Kucza - Kuczyński, *Polska architektura sakralna*, Warszawa, 1991, s. 12.

<sup>40</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura polskich świątyń przed milenium - i Europą*, Znak, 1999, nr. 8, s. 66; Autor ten podaje dane za Rocznikiem Statystycznym z roku 1995 i 1996.

<sup>41</sup>Ostrej krytyce poddane zostały na łamach tego pisma inicjatywy osobiście organizowane przez papieża Jana Pawła II. Na przykład jezuita Stanisław Musiał w: S. Musiał, *Przerost liści*, Tygodnik Powszechny, 2001, nr. 26, s. 10; Bazylikę p. w. Miłosierdzia Bożego określa jako "wyjątkowo brzydkie kościół: wieża jak nadpalony papieros (...)" pomimo tego, że projekt zatwierdził osobiście Jan Paweł II.

<sup>42</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura polskich świątyń przed milenium - i Europą*.

<sup>43</sup>A. Basista, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa - Kraków, 2001, s. 152; Autor ten zwraca uwagę na lepszą jakość materiałów i wykonania świątyń, wynikłą także z pragnienia zaakcentowania niezależności od komunistycznego reżimu.

Problemy ze zdobywaniem materiałów budowlanych powodowały jednak bardzo często złą jakość realizacji. Przykładem może być kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2], gdzie w wyniku złej jakości cementu, kamienie którymi wysadzane są zewnętrzne ścianobudowli odpadają, grożąc wypadkami.

Wywiad autorki z Józefem Dutkiewiczem, Kraków, listopad, 2004; Inny przykład takich kłopotów stanowi kościół p. w. Maksymiliana Marii Kolbe (arch. Józef Dutkiewicz, 1976 - 1983) [opis 3], którego żebra stropu musiały być zaprojektowane bardzo grube ze względu na złą jakość betonu, zaś schody muszą być obecnie naprawiane, z tego samego powodu.

<sup>44</sup>A. Basista, dz. cyt, s. 155.

<sup>45</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej* [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002; Tenże, *Konstytucja duszpasterska o kościele w świecie współczesnym*, tamże; Tenże, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*, tamże; Tenże, *Dekret o ekumenizmie*, tamże; Tenże, *Dekret o środkach społecznego przekazu*, tamże.

<sup>46</sup>Congrégation des Rites, Conseil pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie, *Instruction pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie "Inter oecumenici"*, <http://www.ceremoniaire.net/pastorale1950/docs/interoeecumenici.html>

<sup>47</sup>Konferencja Episkopatu Polski, podpisana: S. Wyszyński, J. Oblak, *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1973, nr. 45.

<sup>48</sup>Komisja Episkopatu do Spraw Budowy Nowych Kościołów, *Zasadnicze wytyczne w sprawie budowy nowych kościołów*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1983, nr. 3 - 4, s. 106 - 110.

<sup>49</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, 14, 26.

<sup>50</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*; Tenże, *Konstytucja o liturgii świętej*, 5, 7, 8.

<sup>51</sup>J. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii*, [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, F. Blachnicki, W. Schenk, R. Zielasko (red.), Poznań, 1967, s. 526 - 527.

<sup>52</sup>*Konstytucja o liturgii świętej*, 122 i 123.

<sup>53</sup>Tamże, 124.

<sup>54</sup>Tamże, 125. Uwidacznia się w tym nastawienie chrystocentryczne.

<sup>55</sup>Tamże, 126 i 127.

<sup>56</sup>Tamże, 128.

<sup>57</sup>Congrégation des Rites, Conseil pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie, dz. cyt., 90 - 99.

<sup>58</sup>Zbliżyło to układ wnętrza do przedsoborowego, oddalając od swobody zawartej w: Congrégation des Rites, Conseil pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie, instrukcja *Inter Oecumenici*. Historię zasad sztuki liturgicznej omawia też M. Rosier - Siedlecka, *Teologiczna myśl i funkcja poszczególnych elementów wnętrza sakralnego*, [w:] *Sztuka w liturgii*.

<sup>59</sup>Konferencja Episkopatu Polski, dz. cyt. § 14 - 22.

<sup>60</sup>Konferencja Episkopatu Polski, dz. cyt. § 41 - 48.

<sup>61</sup>*Kodeks prawa kanonicznego*, przekład polski zatwierdzony przez konferencję episkopatu, Kan. 1186 - 1190, 1205 - 1243; Poznań, 2004; *Wprowadzenie do mszału rzymskiego* (obowiązującego od 1969 roku), Poznań 1986, rozdział V; *Nowe ogólne wprowadzenie do mszału rzymskiego*, Poznań, 2004, rozdział V - VI.

<sup>62</sup>*Wprowadzenie do mszału rzymskiego*, 279; *Nowe ogólne wprowadzenie do mszału rzymskiego*, 351.

<sup>63</sup>M. Zielniok, *Kultura - sztuka - Kościół*, [w:] *Sztuka w liturgii*, W. Świerzawski (red.), Kraków, 1996, s. 12 - 13.

<sup>64</sup>Zielniok, dz. cyt., s. 17; H. Nadrowski, *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków, 2000, s. 122.

<sup>65</sup>A. Dyl, *Posoborowe przepisy prawno - liturgiczne dotyczące wyposażenia wnętrza kościoła*, [w:] *Sztuka w liturgii*, s. 65, za: Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*, 26.

<sup>66</sup>J. Popiel, *Posoborowa problematyka architektury kościelnej*, *Collectanea Theologica*, 1970, f. 2, s. 57.

<sup>67</sup>A. Dyl, dz. cyt. s. 66 - 67.

<sup>68</sup>A. Dyl, dz. cyt. s. 70.

<sup>69</sup>A. Dyl, dz. cyt. s. 72 i dalej.

<sup>70</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, 122. Zagadnienia te omawia między innymi W. Świerzawski, *Zakorzenie sztuki liturgicznej w teologii*, [w:] *Sztuka w liturgii*.

<sup>71</sup>S. Czerwik, *Wprowadzenie do Konstytucji o liturgii świętej*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, s. 44.

## 2. Zarys dziejów krakowskiej architektury kościelnej od 1965 do 2005.

### *Wprowadzenie.*

W czasie od XI wieku do początku XXI wieku powstało na terenie Krakowa 149 kościołów. Wśród 122 obecnie istniejących świątyń katolickich, 74 zachowane było w 1945 roku.

W latach 1965 - 2005 w Krakowie ukończono budowę 49 kościołów, w tym 38 nowych i 11 zrealizowanych dzięki przebudowom. (Tę bezprecedensowo ogromną liczbę można zestawzić z 2 zaledwie ukończonymi w 1945 - 1965). Powstało wtedy wiele kaplic wolno stojących, a także mieszczących się w obiektach o innym przeznaczeniu, związanych ściśle z działalnością Kościoła, jak na przykład klasztory, oraz świeckich, jak port lotniczy i szpitale. Zrealizowano również dużo nowych wystrojów wewnątrz we wcześniejszych obiektach<sup>72</sup>, a w każdej świątyni przeprowadzono zmiany mające na celu przystosowanie jej do potrzeb sprawowania liturgii opartej na zmienionych, w związku z postanowieniami Soboru Watykańskiego II, zasadach.

Przy przyjęciu wynikającego z sytuacji politycznej całego kraju, mającej ogromny wpływ na realizację obiektów sakralnych, podziału owego czasu na dwie części: 1965 - 1985 i 1986 - 2005, zwraca uwagę przede wszystkim wielka dysproporcja w ilości realizacji architektonicznych.

W latach 1965 - 1985 zbudowano 6 nowych kościołów i przebudowano 8, przy czym ich ilość znacznie wzrastała w czasie. (W 1965 - 1975 ukończono zaledwie 2 nowe kościoły i 3 przebudowano, zaś w 1976 - 1985 ukończono 4 nowe świątynie i 5 budowli przebudowano na kościoły). Charakterystyczna, wynikająca z omijania zakazów budowlanych dotyczących architektury sakralnej do 1975, duża ilość przebudów odznacza się różnicami w skali obiektów przed i po realizacji<sup>73</sup>, gdyż rekonstrukcja stanowiła formalny pretekst do zbudowania nowej świątyni, w sytuacji trudności w uzyskaniu zgody na budowę nowych obiektów sakralnych<sup>74</sup>. Dotyczy to także obiektów, których transformacja rozpoczęła się podczas wspomnianych ograniczeń.

Na lata 1986 - 2005, przypadł rozkwit twórczości w zakresie architektury sakralnej - czas ten zaowocował 31 nowymi świątyniami i 3 zrealizowanymi dzięki przebudowom. (Erupcja ilościowa przypadła na 1986 - 1995 i przejawiała się w ukończeniu aż 21 nowych i 1 przebudowanego kościoła, zaś w 1996 - 2005 zaznaczyła się bardzo znaczna tendencja malejąca, w zbudowaniu już tylko 11 i przeistoczeniu się 2 obiektów w kościoły).<sup>75</sup>

W celu ukazania ewolucji form tej architektury, w trakcie analiz przyjąłm podział omawianego czasu 1965 - 2005 na cztery okresy:

I okres, lata 1965 - 1975.

II okres, lata 1976 - 1985.

III okres, lata 1986 - 1995.

IV okres, lata 1996 - 2005.

W tej olbrzymiej ilości realizacji sakralnych mało jest tendencji do monopolizacji w zakresie autorstwa. Projektanci architektury są różni i niezbyt często powtarzają się ich nazwiska przy choćby dwóch obiektach - do nich należą: Józef Dutkiewicz, Małgorzata Grabacka, Romuald Loegler, Wojciech Pietrzyk, Zbigniew Radziewanowski, Piotr Sobański. Na tle tej różnorodności zwracają uwagę: Antoni Mazur, który zbudował do roku 1978, (wszystkie przez przebudowę), 4 świątynie (powstały pod pretekstem kapitalnego remontu kaplicy, która powstała w wyniku adaptacji do tego celu spichlerza, kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa, 1972 - 1978 /il. 5, 6/, kościół p. w. św. Franciszka Stygmetyzowanego, 1975 - 1979 /il. 7/, dzięki rozbudowie istniejącej wcześniej kaplicy, kościół p. w. św. Antoniego z Padwy, 1963 - 1983 /il. 8/, przez przebudowę dworku archiprezbiterów parafii p. w. Najświętszej Marii Panny, oraz kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego, 1975 - 1988 /il. 9/, zrealizowany jako rozbudowa baraku w ramach remontu kapitalnego), Wacław Stefański, który zaprojektował 3 kościoły, 1 dużą kaplicę klaszorną i 2 małe kaplice, Przemysław Gawor - autor zrealizowanych od 1975 do 2001 - 3 kościołów i 1 kaplicy, Janusz Gawor, projektant 1 przebudowywanego (kościół p. w. Boskiego Zbawiciela, 1971 - 1975 /il. 3, 4/, zrealizowany pod pretekstem remontu baraku) 1 nowego kościoła, a także kaplicy w nowym podziemiu odtwarzanego przez niego zabytkowego kościoła<sup>76</sup>, oraz Witold Cęckiewicz - autor ukończonych w latach 1987 - 2003, 5 nowych świątyń i 2 wolno stojących kaplic.

Projektantami wystrojów wnętrz tych obiektów są architekci, jak między innymi Witold Cęckiewicz, Wiesław Głos, Przemysław Gawor, Janusz Gawor, Małgorzata Grabacka, Krzysztof Ingarden, Stanisław Niemczyk i Marek Kuszewski, Jerzy Petelenz, Wojciech Pietrzyk, którzy opracowują również wystroje wnętrz niektórych swoich kościołów, a także architekci wnętrz, jak: Jan Budziłło, Maria Misiągiewicz i inni; artyści plastycy jak: Stefan Dousa, Czesław Dźwigaj, Józef Furdyna, Helena i Roman Hussarscy, Maciej Kauczyński i inni, oraz często przedstawiciele inwestorów, zazwyczaj - księża proboszczowie, jak na przykład ks. Jan Bednar, ks. Stefan Dobrzański.

Inwestorzy do zaakceptowanych do realizacji projektów w czasie budowy, a także już po jej ukończeniu często wprowadzają nawet znaczne zmiany. Przykładami tego są: kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego (arch. A. Mazur, 1975 - 1988) [opis 4] /il. 9/, kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Zbigniew Radziewanowski, 1975 - 1980) /il. 10/, kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. Witold Korski, Wiesław Głos, Marek Kozień, 1988 - 1999) [opis 11] /il. 233 - 241/. Dotyczy to także projektów wystrojów wnętrz, jak na przykład w kościele p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" (arch. W. Pietrzyk, wystr. wn. W. Pietrzyk, 1967 - 1977) [opis 1] /il. 2/, kościele p. w. Emaus, wchodzącym w skład Centrum Resurrectionis (arch. arch. Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański<sup>77</sup> 1985 - 1993) [opis 7]. Nagminnym zjawiskiem są, prowadzące do zerwania współpracy między architektem a zleceniodawcą konflikty, w wyniku których od momentu, w którym architekt nie jest już niezbędny do prowadzenia prac, kierownictwo ich przejmuje inwestor - na przykład ksiądz proboszcz, lub wynajęta przez niego osoba. W wyniku tego ostateczne rezultaty różnią się bardzo znacznie od projektów.<sup>78</sup> Należy zaznaczyć, że omawiana architektura często jest fragmentaryczna w stosunku do projektów. Powodem tego jest głównie brak funduszy na dokończenie prac, i dlatego wykończenie obiektów przeciąga się znacznie w czasie. W szczególności dotyczy to budowy wież kościelnych, bez których świątynie, projektowane jako całości z wieżami, i jako takie mające być odbierane z estetycznego punktu widzenia, mają wygląd "kadłubowy".<sup>79</sup>

Początkowo, w I okresie (1965 - 1975) bryły niewielkich, podówczas powstających świątyń różnią się od otoczenia architektonicznego asymetryczną kompozycją fasad i ostrymi, nawiązującymi do kubizmu, szpiczastymi częściami. Są to jednak, nawiązujące do pudełkowatego, prostopadłościennego modelu budynków otoczenia, jego, bliskie późnemu konstruktywizmowi dekonstrukcje o zaakcentowanym aleatoryzmie i często - agresywności w wyrazie. Zbudowane w okresie II i III - przypadającym na lata 1976 - 1995 kościoły, począwszy od stanowiącej punkt przełomowy w ewolucji bryły sakralnej w Krakowie kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana"<sup>80</sup> (arch. W. Pietrzyk, 1967 - 1977) /il 1/, często olbrzymie, z powodu braków w budownictwie sakralnym obliczone na wielką ilość wiernych, stąd zwane "silosami na ludzi"<sup>81</sup>, cechuje wielka różnorodność kształtów, często ekstrawaganckich i nie budzących skojarzeń z sacrum. Stąd mocne zazwyczaj formy brył bardzo wyraźnie dominują nad otoczeniem i jakby "rozpychają" się w nim. Istniejący w tym czasie nurt tradycyjny jest przytłoczony przez zwracające uwagę oryginalne kształty realizacji bardziej nowatorskich projektów, często również chętnie czerpiących z tradycji, lecz w sposób śmielszy ją interpretujących i modyfikujących. W IV okresie (1996 - 2005), formy brył są już wyraźnie spokojniejsze i prawie znika nastrój walki widoczny w poprzednich. Wydaje się, że wyraz - początkowo niepokoju, agresji, potem pewności i spokoju świątyń pozostaje w związku z nastrojami w kraju wynikającymi z sytuacji politycznej Polski, a także Kościoła, walkami początkowego okresu i stabilizacją w ostatnim. Określana krytycznie jako gigantomania, tendencja do budowania, często bez uzasadnienia potrzebami, olbrzymich świątyń zanika i dużo z nich ma niewielkie rozmiary<sup>82</sup>.

Nowe kościoły cechuje zazwyczaj brak koloru ścian zewnętrznych i wewnętrznych. Żywe barwy wprowadzone są prawie jedynie dzięki ekspozycji cegły. Sporadycznie ożywiają nieco kolorystykę przygaszone barwy - zieleń i czerwień kamiennych cokołów przy ścianach, lub posadzek. Przez brak koloru tła elementy wystroju - często bardzo ekspresyjne w formie i kolorystyce sprawiają dramatyczne wrażenie i zauważalna jest tendencja do odbierania ich jako krzykliwych. Sposób ekspozycji, na tle nie-kolorów lub surowej cegły ma jakby muzealny, wyobcowany charakter. Biel wybierana jest często na kolor ścian wewnętrznych nie tylko ze względu na osobiste upodobania projektantów lub inwestora, lecz ze względu na jej walory eksponowania witraży,<sup>83</sup> których barwne światło najczyściej odbija się na tym tle. Powodem bieli tych ścian bywa też uznanie, że kolor dobrze można dobrać dopiero po zrealizowaniu witraży.<sup>84</sup> U źródeł opisywanego braku barwności leżą też problemy techniczne, to jest trudność uzyskania jednolitego i trwałego koloru na dużych płaszczyznach.<sup>85</sup> Odmierna jest dekoracja kościołów powstałych w wyniku przebudowy, w których przy malowaniu ścian często zastosowano barwy, czasem intensywne. Dopiero w ostatnim okresie zewnętrzne i wewnętrzne ściany nowych obiektów sakralnych zaczęto malować przy użyciu kolorów - z przewagą niebieskiego.

Pomimo różnorodności planów nowo zbudowanych świątyń, w wystroju ich wnętrza regułą jest tradycyjalizm w umiejscowieniu centrum ideowego - ołtarza, który nigdy nie zajmuje (nawet w centralnych wnętrzach) położenia w środku, lecz zachowany jest przedsoborowy układ podłużny, z ołtarzem położonym w części prezbiterialnej, w przedniej części kościoła.<sup>86</sup>

W zakresie sztuk plastycznych uzupełniających architekturę sakralną początkowo dominowała rzeźba, w której treści nowej ikonografii prezentowane są w zróżnicowany i oryginalny sposób, wyrażając ideę Zmartwychwstania zawartą w



Ukrzyżowaniu. Wyróżniają się tym szczególnie dzieła Bronisława Chromego [opis 1] /il. 148/, Gustawa Zemły [opis 3] /il. 155/ i Macieja Zychowicza (wykonana w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, kompozycja rzeźbiarska w domu parafialnym przy parafii p. w. św. Szczepana (arch. A. Mazur, 1974 - 1976)). Później na plan pierwszy wysunęło się malarstwo, w szczególności witrażownictwo, odznaczające się przy tym wielką siłą wyrazu, często dominujące we wnętrzach, oraz czasem stanowiące najbardziej charakterystyczny element obiektu po zmroku, gdy w budowlach najbardziej zwracają uwagę obrazy oświetlone od wewnątrz [opis 1]. W tej dziedzinie, co do ilości realizacji górują Jerzy Skapski [opis 1 /il. 147/, 5 /il. 171, 174/, 6 /il. 184, 189/, 7], Maciej Kauczyński /il. 74, 114/ oraz [opis 9] /il. 220, 222/ i Józef Furdyna /il. 130/.

Godna uwagi jest różnorodność i oryginalność rzeźbiarskich form tabernakulum. Autorami ich są między innymi Karol Badyna, Bronisław Chromy [opis 1] /il. 143/, Stefan Dousa /il. 35, 36/, Witold Cęckiewicz [opis 5 /il. 172, 177/ i opis 12 /il. 250, 254/], Maciej Kauczyński [opis 9] /il. 219/, Wincenty Kućma, Józef Sękowski, Wiktor Zin [opis 4] /il. 163, 164/, Maciej Zychowicz [opis 6, opis 7 /il. 201/ i opis 10 /il. 231/].

W plastyce kościelnej, wśród elementów wymaganych do liturgii na szczególną uwagę zasługują Drogi Krzyżowe, stanowiące często popisy artystyczne autorów. Zwraca uwagę nie tylko różnorodność technik ich wykonania - są to rozmaite rzeźby metalowe, drewniane, ceramiczne, obrazy malowane, mozaikowe, witrażowe i inne, lecz także olbrzymia rozpiętość ich wielkości, częsta dominacja nad pozostałymi elementami wystroju, nawet bez uzasadnienia ideowego, oryginalność aranżacji we wnętrzu, różnorodność formalna i dostosowanie się do nowych wymogów ideowych, dzięki powszechnemu wprowadzeniu do cyklu XV stacji - Zmartwychwstania.

Jedynie wzmiankuję o popularnym zjawisku wkomponowywania dawnych dzieł sztuki sakralnej. Często wynika ono z konieczności finansowej, to jest braku funduszy na nowe elementy wystroju, a także z faktu, że stare odpowiednio pełniły swe funkcje. Zaledwie sporadycznie dzieła te grają we wnętrzach pierwszoplanową rolę.

### *I okres, lata 1965 - 1975.*

W pierwszych dziesięciu latach omawianego czasu, w znacząco małej ilości realizacji architektury sakralnej da się zauważyć dominację późnego modernizmu, w wersji opartej na neoplastycyzmie, jak w kościele p. w. Chrystusa Króla, (arch. arch. Wojciech Pietraszewski, Otmar Vogt, 1970 - 1971<sup>87</sup>) /il. 11/, lub połączonego z tendencjami dekonstruktywistycznymi i neokonstruktywistycznymi (kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, arch. arch. M. Grabacka,<sup>88</sup> P. Gawor, 1973 - 1975 [opis 1] /il. 13, 14/, kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza, arch. W. Pietrzyk, 1971 - 1974) /il. 12/ przejawiającymi się w postkubistycznych w formie, trójkątnych formach nadających bryłom obu świątyń chaotyczny, bliski aleatoryzmowi dynamizm i wyraz niepokoju, agresji. W przypadku projektu kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, stanowiło to próbę odróżnienia budowli od regularnego, blokowego otoczenia, przy niemożliwości zaznaczenia ważności obiektu tradycyjnym sposobem, to jest większej wysokości, co uniemożliwiał wielki rozmiar tychże bloków<sup>89</sup>.



Pojawiają się już też typowe tendencje postmodernistyczne w powstałym przez przebudowę kościele p. w. Najświętszego Imienia Marii, (arch. Adam Ścigalski, po 1960 - 1971) /il. 15/ w historyzujących formach i zapożyczeniach z sakralnej architektury orientalnej (uważana za wyróżnik stylu postmodernistycznego "wieża minaretu").

Powstały jako przebudowa budynku o przeznaczeniu mieszkalno - gospodarczym, kościół p. w. Boskiego Zbawiciela (arch. J. Gawor, 1971 - 1975) /il. 3, 4/ "zadziorną" sylwetką najbardziej chyba agresywnej wśród kościołów Krakowa wersji łodzi Piotrowej, odzwierciedla walkę o jego powstanie i przetrwanie<sup>90</sup>. Kościół ten, o pochylonych na zewnątrz ścianach, przypomina zawadiacki okręt piracki, gdyż jego podobna do statku sylweta zwieńczona jest konstruktywistycznym masztem bardziej podobnym do szubienicy niż do krzyża<sup>91</sup>. Bryły ówczesne powstałych świątyń wyraźnie różnią się formami od otoczenia, bo mają bardziej złożone kompozycje i urozmaicone elementy.

Zewnętrzne ściany kościołów są w tonacji białej - beżowej, przez co stanowią one elementy "kamiennej pustyni" otoczenia architektonicznego. Ściany kościoła p. w. Boskiego Zbawiciela pozostawiono w surowym stanie - szarego betonu fakturowego, z widocznymi jak w jednostce marsylskiej Le Corbusiera śladami desek drewnianych szalunków, co stanowiło nowość wśród świątyń Krakowa. Budowla ta odznacza się też barwnymi dekoracjami obrazów mozaikowych autorstwa Ewy Żygulskiej. Kościół p. w. Chrystusa Króla także ozdobiony został, odróżniającymi świątynię od połączonego z nią klasztoru, obrazami mozaikowymi, zaprojektowanymi przez Romana i Helenę Hussarskich.

Nowopowstałe świątynie oparte są na planach zbliżonych do prostokątów i mają wnętrza asymetryczne, z zaznaczonymi nieregularnymi podziałami na nierównej wielkości prostokąty, jakby echo neoplastycyzmu. Tradycyjne, regularne kształty mają jedynie kościoły powstałe w wyniku przebudowy. Układ okien i wynikające z niego światło dzienne w żadnej świątyni nie akcentuje jej prezbiterium. Części wnętrza często oświetlone są w bardzo zróżnicowanym stopniu, jak w kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza, w którym miejscami panuje półmrok, zaś przeszklenie ściany budynku nad chórem bocznym stwarza tam z powodu zbyt dużego nasłonecznienia nieznośną atmosferę w okresie letnim, utrudniającą także odprawianie nabożeństw w prezbiterium.<sup>92</sup>

Ściany wewnętrzne świątyń są koloru białego i beżowego. Nawa kościoła p. w. Chrystusa Króla (wystr. wn. Helena i Roman Hussarscy) pomalowana została w tym czasie nietypowo, bo w kolorach: strop na bładoniebiesko i ściany na różowo.<sup>93</sup> Bogaty obecnie, niejednorodny, zróżnicowany stylistycznie, eklektycznością bliski estetyce postmodernistycznej wystrój wnętrz oparty został głównie na formach różnych nurtów sztuki XX wieku, przy zastosowaniu także nowych technik artystycznych. Szlachetne, wydające się być spokrewnione z Art Decó krystaliczne formy ścian kościoła p. w. Boskiego Zbawiciela (wystr. wn. J. Gawor) swą bielą eksponują subtelne, chociaż oprawne w beton nowoczesne przeszklenia, złożone z kolorowych, o nieregularnych kształtach bryłek, autorstwa E. Żygulskiej<sup>94</sup>. H i R. Hussarscy zaprojektowali także złożone z nieregularnych bryłek szkła, bliskie abstrakcji i abstrakcyjne witraże dekorujące ściany i elementy wystroju wnętrza kościoła p. w. Chrystusa Króla. Witrażownictwo ówczesne odznacza się ekspresją kolorystyczną. Reprezentują je też na przykład odznaczające się żywą kolorystyką lecz bardzo ograniczone co do ilości użytych barw dzieła Wiktora Ostrzółka, ukończone w 1973<sup>95</sup> w kościele p. w. Chrystusa Króla /il. 16/, a także Wacława Taranczewskiego, zespół w większości abstrakcyjnych, oparty na stylistyce op - art

witraży (w części z nich także zastosowano nową technikę witrażowniczą - oprawianie szkła w beton) realizowanych od 1965<sup>96</sup> jako uzupełnienie wcześniejszego wystroju wnętrza kościoła p. w. Matki Boskiej Zwycięskiej (arch. Tadeusz Reuttie, 1937 - 1939) /il. 17/.<sup>97</sup>

Niewiele da się powiedzieć o powstałych w tym czasie wystrojach wnętrz nowych świątyń, gdyż nie są zachowane. Aktualnie istniejące w omawianych kościołach - stanowią późniejsze uzupełnienia.

Z trzech powstałych w wyniku przebudowy świątyń, także kościół p. w. Boskiego Zbawiciela (wystr. wn. J. Gawor) ma zachowany oryginalny, powstały w tym czasie wystrój wnętrza. Cechuje go 'archaiczna' stylizacja. Składają się nań rzeźby z pomarańczowej, wypalanej gliny: bardzo dynamiczna, ciężka gliniana figura krocącego Chrystusa w rozwianych wichrem szatach /il. 18/ i 'naiwne' - jakby nieporadnie wyrzeźbione w glinie plakiety, wykonane przez A. Praxmayer - ekspresyjne przez swą nierówną, nie wygładzoną powierzchnię. Podobne wrażenie daje nieregularność bryłek szkła kolorowych przeszkleń witrażowych autorstwa E. Żygulskiej. Widoczne są w tym wpływy 'sztuki materii', tworzące dysonans z sugestią drogocенności dodatków, jak na przykład złotej księgi na tle glinianej postaci Chrystusa. Hieratyczne mozaiki wypełniające prawą ścianę kościoła, pomimo barwności, nie przełamują surowości i 'pierwotności' zakomponowanego w białych, krystalicznych formach wnętrza - jego wystroju.

Nawet silnie idealizowane, wysmuklone postaci na mozaikowej Drodze Krzyżowej autorstwa Stanisława Jakubczyka /il. 20/ stanowiącej uzupełnienie wystroju wnętrza kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Jan Sas - Zubrzycki, 1904 - 1906, modernizacja wystroju wn. Stanisław Jakubczyk, 1970 - 1971) jako tło - podłoże mają kontrastującą z bajkowymi i ślicznymi figurami Chrystusa i Matki Boskiej, układankę z surowych, naturalnych kamieni - otoczków. To zapożyczenie z zasobu środków formalnych sztuki materii dopełniają jakby szramy na twarzach, powstałe z bardzo wyraźnie zaznaczonych spoin mozaiki.

Także w jezuickim kościele p. w. Chrystusa Króla pozostał wystrój wnętrza z tego okresu /il. 16/. Zwraca tam uwagę zaprojektowana przez R. Hussarskiego, monumentalna rzeźba Chrystusa Króla na ścianie ołtarzowej, która dzięki mozaikowemu tłu, przedstawiającego formy podobne do transformacji kosmicznych - mgławic i galaktyk, kojarząca się z popularną podówczas kosmologiczną koncepcją Chrystusa jako zwornika kosmosu, autorstwa jezuitę Teilharda de Chardin. Oprócz żywych kolorystycznie, lecz zaprojektowanych przede wszystkim do poprzedniego (sprzed przebudowy) budynku witraży, składające się na nowy zespół dekoracji dzieła autorstwa H. i R. Hussarskich /il. 16, 19/ - głównie mozaikowe, majolikowe, witrażowe i metaloplastyczne elementy wystroju są zaprojektowane w oparciu o zdobycze formalne różnych odmian sztuki abstrakcyjnej, lecz są stonowane kolorystycznie. Wykorzystano w nich też stylizację sztuki 'naiwnej'.

## *II okres, lata 1976 - 1985.*

Drugie dziesięciolecie całego omawianego okresu odróżnia się od poprzedniego różnorodnością dynamicznych i fantazyjnych kształtów brył świątyń stanowiących zdecydowane zerwanie z tradycją polskiej architektury sakralnej. Przykładem służy nawiązujący do francuskiego modernizmu Le Corbusiera, przełomowy w tym sensie kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana", (arch. W. Pietrzyk 1967 - 1977) [opis 2] /il 1/. Zaskakujący odległą od skojarzeń z

sacrum oryginalnością i wrażeniem grozy wynikłego ze zwielokrotnienia i sugerującego niebezpieczeństwo i ryzyko spiętrzenia form konstytuujących bryłę, jest przypominający lewą swą stroną monstrualną maszynę, kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii, (arch. J. Petelenz, 1983 - 1985) /il. 21 - 23/. Oparta na dekompozycji tradycyjnych form architektury sakralnej, świątynia ta jest - używając określenia jej projektanta - silnie rozrzeźbiona, w celu uzyskania wrażenia przenikania się przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej<sup>98</sup>. Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego, (arch. J. Dutkiewicz 1976 - 1983) [opis 3] /il. 24, 25/ odznacza się śmiałością stosowania zasad nowych w architekturze XX wieku, konstruktywizmu połączonego z organicznością polegającą na oparciu kompozycji o naśladowanie w konstrukcji formy zaczerpniętej ze świata przyrody - ryby. Ukryty podtekst symboliczny zawiera nawiązanie konstrukcji tej budowli do płaszczy - ryby głębinowej, która swą budowę i formę zawdzięcza konieczności przystosowania się do niezwykle trudnych warunków życia. Nieodparcie kojarzy się to z opozycyjną, "podziemną" działalnością ówczesnego Kościoła w Polsce.

Godne uwagi jest, że bardzo silnie w bryłach aż pięciu świątyń zaznaczyły się tendencje dekonstruktywistyczne bliskie katastrofizmowi, jakby odzwierciedlając dramatyczną sytuację ówczesnej Polski. Oprócz Kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" oraz kościoła p. w. Niepokalanego Serca Marii, są to trzy jakby "walące się" przebudowy autorstwa A. Mazura, stanowiące dekonstrukcje formy wiejskiej chaty: kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa (1972 - 1978) /il. 5, 6/, kościół p. w. św. Antoniego z Padwy (1963 - 1983)<sup>99</sup> /il. 8/, kościół p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego<sup>100</sup> (1975 - 1979) /il. 7/, który łączy rozchwiane katastroficznie formy stylu zakopiańskiego z z nawiązaniem w ich spiętrzeniu i zwielokrotnieniu do Opery w Sydney Jörna Utzona (1956 - 1973). Pozytywne, aluzyjne nawiązanie do symboliki łodzi stanowi podobny do masztu z żaglem krzyż wieńczący kościół p. w. św. Antoniego z Padwy. Wszystkie wymienione świątynie autorstwa A. Mazura mają chaotycznie rozmieszczone, nierównej wielkości szeregi okien (rusztów okiennych) o potęgujących ich aleatoryzm nieregularnych podziałach<sup>101</sup>, przypominające 'kody paskowe'.

Formy świątyń tego okresu w większości kojarzą się z walką, jak podobny do rycerza w zbroi a zarazem do samolotu - bombowca kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbe, [opis 3] /il. 24, 25/. Godny uwagi jest też, w intencji projektanta podobny do przetworzonej przyłbicy rycerskiej, kościół p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego<sup>102</sup> /il. 7/. Niezgodny z ideami inwestora, zakonu Franciszkanów - Reformatorów, militarystyka tej budowli stanowi prawdopodobnie, znak czasów walki Polaków z komunizmem, podobnie jak symbol walki o przetrwanie - kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2]. Tak interpretować też można manifestującą groźną siłę, formę kościoła p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 23/.

Zaledwie jeden całkiem nowy obiekt stanowi zdecydowaną kontynuację nurtu tradycyjnego, w wersji wnakularyzmu - jest to kościół p. w. św. Brata Alberta w sanktuarium "Ecce Homo", (arch. arch. Marzena i Wojciech Kosińscy<sup>103</sup>, uk. 1983) /il. 28, 29/. Także zbudowany na fundamentach dawnego dworku, kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Zbigniew Radziewanowski, 1975 - 1980) /il. 10/ ma, zgodnie z zamierzeniem inwestora styl tradycyjny, historyzujący - nawiązujący do polskiej architektury dworskiej.<sup>104</sup>

Przełom w formie świątyni stanowi w tym czasie kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 1] /il. 1/, którego nieregularna bryła kontrastuje wyraźnie z kontekstem architektonicznym pudełkowatych bloków. W okresie tym

jednak zaznacza się także tendencja do dostosowania budowli do otoczenia. Na przykład:

-Kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/ zaprojektowany jest przy uwzględnieniu, że ma stanowić jedną całość z powstałym na początku wieku XX, klasztorem Sióstr Albertynek (arch. Jan Sas - Zubrzycki, 1912)<sup>105</sup>. Obecnie ceniony jest także za swoje walory w pełnieniu funkcji elementu architektury parkowej.<sup>106</sup>

-Kościół p. w. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3] /il. 24, 25/ jest interesująco osadzony na stoku zbocza, jakby groźny rycerz przyczajony przed atakiem, w zaroślach parkowych otoczenia.

-Kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 21 - 23/ ma silnie rozczłonkowaną bryłę, ze względu na jego położenie, wśród przedmiejskich, małych domków. Ma to na celu złagodzić różnicę w skali pomiędzy świątynią a jej otoczeniem<sup>107</sup>.

-Wszystkie wymienione budowle autorstwa A. Mazura /il. 5 - 9/ wpisane są w podmiejski, częściowo porośły drzewami teren, z którymi współgrają wyraziste, ekspresyjne, 'dzikie', rozchwiane, szalowane formy budowli. (Zrealizowana przez tego architekta nawa kościoła p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego /il. 7/ stanowi jednak dysonans z lekceważoną przez projekt starą, neogotycką częścią tej świątyni, obecnym jej prezbiterium (arch. Adolf Szyszko - Bohusz, 1895 - 1912)).<sup>108</sup>

Ściany zewnętrzne świątyń są białe i beżowe (z wyjątkiem kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" wyłożonej małymi, szarymi kamieniami - otoczakami). Dominująca w całym kościele p. w. Niepokalanego Serca Marii biel ma nawiązywać do tradycji skromnych, pokrytych białą zaprawą kościołów<sup>109</sup> /il. 21 - 23, 33, 34/. W wyniku zabrudzenia i czynników atmosferycznych, kolor jego ścian zewnętrznych, podobnie jak i kościołów zaprojektowanych przez A. Mazura, stał się szarobeżowy<sup>110</sup>. Ascetyzm barw nowych obiektów sakralnych niekiedy sprawia jednak bardzo przykre wrażenie, jak kolorystycznie kojarząca się ze zniewoleniem, zimą i martwością, biała w brązową kratę kaplica wotywna p. w. św. Karola Boromeusza (proj. ks. Stanisław Czajka, 1981 - 1982) /il. 26, 27/, zbudowana z okazji wyboru kardynała Karola Wojtyły na papieża, ku czci Jego patrona. Otaczający ją poprzekrzywiany, przewracający się parkan z pomalowanej na brązowo blachy falistej pogłębia uczucie przygnębienia. Obiekt oglądany z zewnątrz budzi odczucia odwrotne do oczekiwanych przy tej intencji wotywniej.

Sporadycznie ten brak koloru ma uzasadnienie ideowe, jak w kościele p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/ - w ubóstwie franciszkańskim tradycyjnie odzwierciedlanym w świątyniach tego zakonu. Dominujący nad całą budowlą, pokrywający ją w większości jak płaszcz, ogromny szary dach kojarzy się również z habitem albertyńskim - świętego patrona - Brata Alberta Chmielowskiego, a także mieszkańek znajdującego się obok kościoła klasztoru. Wynikające stąd podobieństwo albertyńskiej budowli do przedstawiciela zakonu albertynów<sup>111</sup> stanowi ciekawy przykład postmodernistycznego symbolizmu - podwójnego kodowania, chyba pierwszy w architekturze sakralnej Krakowa.

Jako przykład przemiany w symbolice, wynikłej chyba z szybkiej reakcji na wzory pochodzące z działalności papieża Jana Pawła II, można podać okno (w ścianie fasady dawnej kaplicy urządzonej w domu katechetycznym) kościół p. w. Opatrzności Bożej (architekt nieznany, 1979 - 1981) /il. 30/ mające kształt krzyża łacińskiego, z prawym ramieniem dłuższym od lewego, stylizacji popularnej z powodu przyjęcia takiej formy za element swojego herbu przez papieża.

Wyróżnia się na opisanym wcześniej, minimalistycznym tle, powstały jako przebudowa, kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Z.



Radziewanowski) /il. 10/. Ma on, ściany żółte z białymi pilastrami, nawiązujące kolorystycznie do typowej dekoracji polskiej architektury dworskiej.<sup>112</sup>

Wcześniej wymienione, powstałe w tym czasie świątynie, mają przeważnie plany podłużne, wyjątek stanowi kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego, oparty na rzucie pięciobocznym [opis 3]. Architektura jego wnętrza wydłuża je jednak optycznie, dzięki układowi żebrowania stropu, biegnących promieniście od strony znacznie podwyższonego prezbiterium.

Aż pięć powstałych w tym czasie świątyń ma wielopoziomowe i często skomplikowane wnętrza, o zróżnicowanym oświetleniu dziennym i nastroju charakterystycznym dla poszczególnych części, co stwarza dogodne warunki dla różnych rodzajów modlitwy (intymnej oraz wspólnotowej) i obrzędów religijnych. Są to: kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2] /il. 2/, kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3], kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo", kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 33, 34/, kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Z. Radziewanowski).

Dekonstruktywizm kontynuujący zewnętrzne kształty budowli, jest metodą kompozycji jednego wnętrza powstałego w wyniku przebudowy obiektu sakralnego autorstwa A. Mazura - kościoła p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa (w pozostałych widoczny jest w rozmieszczeniu okien, oraz w ich podziałach). Silnie zaznaczony jest on też w karkołomności zawikłanego w kompozycji wnętrza najważniejszej świątyni - symbolu owego czasu, kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki" [opis 2] /il. 2/.

Podobna do dziwnej maszyny, agresywna w wyrazie bryła kościoła p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 33, 34/ ma zróżnicowane rzuty poziome poszczególnych poziomów i panują na nich odmienne nastroje. Nieoczekiwane w zestawieniu z "maszynowością" jego lewego boku, historyzujące, zawierające motywy starożytne i jakby teatralne wnętrza ma oryginalne podziały poprzeczne, wynikające ze stosowania zasady przenikania się przestrzeni. Kształtują je spiętrzone, ciężkie arkady kontynuujące podobne formy, które oplatają kościół z zewnątrz<sup>113</sup>. Nad 'archaicznym' ograniczonym arkadami pierwszym poziomem wnętrza góruje chór podobny do łoża cesarskiej w amfiteatrze rzymskim. Prowadzi do niego na drugim poziomie galeria, idąca od schodów do mieszczącej się na drugim poziomie kaplicy. Powyżej, zawieszony przy wejściu do świątyni chór organowy ma boczne odgałęzienie w postaci pomieszczenia służącego dawniej do celów katechetycznych.

Krystaliczne, nawiązujące prawdopodobnie do odmiany Art Decó nazywanej narodowym ekspresjonizmem formy architektury uszlachetniają wnętrza innej niepokojącej bryły - kościoła p. w. św. Antoniego z Padwy /il. 32/, zaprojektowanego przez A. Mazura. W ciemnym prezbiterium delikatnie skupia uwagę wąskie, żółto przeszkłone okno znajdujące się na linii tabernakulum, nad nim, jak promień światła łączący je z niebem.

Artystyczny dialog z tradycją franciszkańską stanowi ukończony w tym czasie wystrój wnętrza kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, (wystr. wn. P. Gawor i M. Grabacka), gdzie surowość drewna i bieli stanowi ekspozycję ekumenicznego i w tym też nawiązującego do franciszkańskiego ducha otwarcia na świat, malarstwa Jerzego Nowosielskiego [opis 1] /il. 141, 145, 146, 259/. Środkami formalnymi opartymi na tradycyjnym ubóstwie franciszkańskim, harmonijnie uzupełniającymi także zewnętrzną stronę budowli, operuje także projektant wystroju wnętrza kościoła p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" (arch. arch. M. i W. Kosińscy, wystr. wn. Stefan Dousa) /il. 35, 36/ opierający się także na odrębności polskiej architektury. Odwoływanie się do języka przeszłości zaznaczone

jest również w architekturze tego wnętrza.<sup>114</sup> Główną jego ozdobę stanowi wyrafinowana konstrukcja drewnianych belek podtrzymujących strop /il. 37/, a ideowe centrum - kopia namalowanego przez św. Alberta Chmielowskiego, patrona tej świątyni, słynnego obrazu "Ecce Homo", od którego pochodzi nazwa sanktuarium. Franciszkańska, w wersji albertyńskiej tradycja prostoty i ubóstwa szczególnie istotna według S. Dousy w wystroju wnętrza widoczna jest w naturalności drewna różnych części wystroju, ograniczeniu kolorystycznym całości i nawet w będących już poza projektem, dodanych później elementach: surowym szarym lnem stanowiącym tło wotów, drewnianym relikwiarzu i znajdujących się tam obrazach kultowych<sup>115</sup>.

W wystroju wnętrz tendencje postmodernistyczne charakterystyczne dla poprzedniego okresu współwystępują z dyskretną ascetycznością w wersji minimalistycznej (przewaga "niekolorów", głównie bieli i szarości). Barwy ścian wewnętrznych to prawie wyłącznie biel i szarość. Wyjątkiem w tej zasadzie skromności jest także kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Zbigniew Radziewanowski, wystr. wn. ks. Stefan Dobrzański), o białe - żółte ścianach i podówcześnie zielonym<sup>116</sup> stropie. W wystroju wnętrza pojawiło się wtedy eksponowanie cegły, zestawionej z bielą i mającej kontynuować jej kolor - brązem, w powstałym w wyniku przebudowy kościele p. w. św. Antoniego z Padwy (arch. A. Mazur, 1963 - 1983).<sup>117</sup>

Zwraca uwagę organizacja wnętrza sakralnego, zrealizowana przez zlewającą się z tłem ścian i zarazem skupiającą uwagę widza Drogę Krzyżową namalowaną przez Jerzego Nowosielskiego, w kościele p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (wystrój wnętrza P. Gawor i M. Grabacka) [opis 1] /il. 141, 145, 146, 259/. Rozszerza ona treść Drogi Krzyżowej na związane z nazwą świątyni idee maryjne oraz nawiązujące do duchowości inwestora - franciszkańskie oraz, (zgodnie z kładącymi nacisk na zbawczy charakter religii tendencjami posoborowymi), przenosi punkt ciężkości sensu wydarzeń Męki Pańskiej z cierpienia na zmartwychwstanie i odkupienie.

W plastyce kościelnej często pojawia się popularna podówcześnie metaloplastyka, między innymi w postaci wielokolorowych metalowych elementów wystroju, o zróżnicowanych fakturach i zgeometryzowanych motywach figuralnych - ma to miejsce w zrealizowanych obecnie uzupełnieniach wystroju wnętrza kościoła p. w. Matki Boskiej Zwycięskiej (arch. T. Reuttie, 1937 - 1939, wystr. wn. Jan Budziłło), oraz kościoła p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza (wystr. wn. Jan Budziłło) /il. 31, 39/. Tradycyjne, zgodne z historyzującym, eklektycznym wnętrzem ozdobią ścianę ołtarzową z metaloplastyki, wykonaną przez Tadeusza Rybskiego /il. 38/, znajdującą się w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Z. Radziewanowski). Historyzujące formy dekorują także rzeźbione elementy wystroju wnętrza kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny. Ich autor, Bronisław Chromy, tabernakulum /il. 143/ z drzwiczkami w stylu wczesnośredniowiecznym przykrył, jak rycerską głowę - kołczugą, wykonaną w tym celu przez ówczesnego gwardiana klasztoru. Ambonę /il. 144/ rzeźbiarz otoczył, jak fartuchem - koronkową kratą w motywy kwiatowe. Chrzcielnica /il. 142/ z brązu ma formy bardzo oryginalne i ekspresyjne, chociaż oparte na stylistyce secesyjnej. W ramach dekoracji rzeźbiarskiej innego wnętrza, B. Chromy posłużył się pośrednią, pomiędzy rzeźbą a witrażem techniką, przy tworzeniu Drogi Krzyżowej znajdującej się w dolnej kondygnacji kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski (arch. J. Gawor, wystr. wn. J. Gawor, 1978 - 1981)<sup>118</sup> /il. 40/. Tła dla płaskorzeźbionych,



ekspresyjnych azurów ułożonych w kompozycje przedstawiające wydarzenia Męki Pańskiej, stanowią tu podświetlane tafle szklane o różnych barwach.

Dominują w wystrojach wnętrz dokonania w zakresie rzeźby sakralnej, odznaczające się wybitnie dramatyczną, pełną patosu ekspresją, jak figura Chrystusa ukrzyżowanego zatytułowana "Z życia do życia" Bronisława Chromego /il. 148/ i cykl Piet Antoniego Rząsy /il. 151/ w kościele p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arce Pana" [opis 2], lub łącząca treści ideowe ukrzyżowania ze zmartwychwstaniem figura Chrystusa autorstwa Gustawa Zemły /il. 155/ w kościele p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbe [opis 3].

Na szczególną uwagę w tym okresie zasługują przemiany w ikonografii związane z nasiloną walką o suwerenność i wolność Polaków, mającą kulminację w stanie wojennym. W dwóch najważniejszych realizacjach sakralnych owego czasu, kościele p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arce Pana" [opis 2] i kościele p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego, [opis 3] symbolach walki społeczeństwa Nowej Huty z komunizmem, podkreślenie wartości narodowych, patriotycznych posunięte jest aż do budzącego kontrowersje łączenia i utożsamiania ich z religijnymi, lub zastępowania treści religijnych przez patriotyczne i polityczne. Wyróżniają się w tym Drogi Krzyżowe. Tradycyjne, sięgające czasu walki Polaków w okresie zaborów kojarzenie cierpień narodu polskiego z męką Chrystusa, szczególnie widoczne jest w wielkiej, zajmującej lewą ścianę głównego poziomu kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" Drodze Krzyżowej, namalowanej przez Mariusza Lipińskiego /il. 149/ oraz w rzeźbionej, nieznanego autorstwa /il. 161, 162/ - w dolnej części kościoła p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego.

Cykle Męki Pańskiej bardzo często pomijają jednak, lub tylko bardzo dyskretnie zaznaczają tragizm przedstawianych wydarzeń biblijnych, jak: wspomniana wcześniej Droga Krzyżowa autorstwa J. Nowosielskiego, tęczowo barwne, z "indiańską" stylizacją postaci Chrystusa, autorstwa Janiny Rostworowskiej w kaplicy p. w. św. Karola Boromeusza i metaloplastyczne, z nieco "indiańską", podobną do sztuki prekolumbijskiej stylizacją rysów twarzy neoromańskich sylwetek uczestników dramatu - autorstwa J. Budziły, w kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza. Metoda łączenia prekolumbijskiej maniery z wizją czasów prasłowiańskich w Drodze Krzyżowej przedstawieniu postaci (tegoż autora) dekorujących prezbiterium /il. 31/ bliska jest Szczepowi Rogate Serce.

Trochę silniej zaczyna do głosu dochodzić witrażownictwo. Świadczą o tym np. nastrojowe realizacje Jerzego Skąpskiego w kościele p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny [opis 1] /il. 147/, amorficzne, w najważniejszej swej części brudne w kolorach abstrakcje, stanowiące uzupełnienie dawnego wystroju wnętrza w bazylice p. w. Najświętszego Serca Jezusowego (arch. Franciszek Mączyński, 1909 - 1921)<sup>119</sup>. Okna kościoła p. w. św. Antoniego z Padwy (wystr. wn. A. Mazur) urozmaicone zostały przez architekta żółtymi szklami, w oparciu estetykę neoplastycyzmu, co jest szczególnie widoczne w nieregularnej kompozycji okien fasady /il. 41/ i prezbiterium. Żółcień w intencji projektanta miała na celu rozjaśnić wnętrze<sup>120</sup>, lecz kompozycja prostokątów wprowadziła wrażenie niepokoju. Naprzemienne, białe i żółte, nieregularnie ułożone pasy w bocznych oknach przypominają "kody paskowe" których chaotyczny rytm wzmacnia wrażenie niepokoju powodowane przez podobny układ okien. Kościół p. w. św. Maksymiliana Kolbego uzupełniony został na początku lat osiemdziesiątych [opis 3] abstrakcyjnymi przeszkleniami witrażowymi w formie kratki, składającej się z regularnych, podobnych do łazienkowych kafelków, kwadratów, z przewagą nieśmiały żółci i

dominującego brudnoliliowego koloru, który nadał wnętrzu przygnębiającą, deszczową atmosferę.

Z silnego nurtu adaptowania nowych i najnowszych tendencji w sztuce na użytek wystroju wnętrz sakralnych wyłamuje się, reprezentujący naiwnie historyzującą wersję postmodernizmu, kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Mydlnikach, pełen mniej lub bardziej dosłownych kopii dawnych dzieł sztuki jak na przykład swobodna replika Drogi Krzyżowej Józefa Mehoffera, namalowana przez Marię Pabisiak /il. 42/, a także zbudowany tak zwanym gospodarczym systemem kościół p. w. Opatrzności Bożej.

### *III okres, lata 1986 - 1995.*

W trzecim, najobfitszym w realizacji nowych świątyń okresie omawianego czasu, na pierwszy plan wysuwa się postmodernizm w wersji historyzującej, eklektycznej. Godna uwagi jest też rozmaitość i liczność budowli ceglanych. W ramach trendu historyzującego zwracają uwagę świątynie w wersji ceglanej:

-Kościół p. w. bł. Anieli Salawy, (arch. arch. Anna i Józef Dutkiewiczowie, 1991 - 1995) /il. 43, 44/.

-Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, (arch. arch. Marcin Janowski i Zbigniew Janowski, 1991 - 1993) /il. 45/.

-Nawiązujący do dadaizmu i brutalizmu kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. Stanisław Niemczyk i Marek Kuszewski, 1991 - 1994) [opis 8] /il. 46, 205 - 207/.

-Odmiana "grunge" - nieregularnym kształtem wielogrzbietowego dachu przypominający słynne, zbudowane z opakowań, odpadków i przypadkowych materiałów domy bezdomnych w Drop City, Arizona, oraz straszący nieregularnymi, wrakowatymi konstrukcjami metalowymi 'dekorującymi' przestrzeń pod stropem i przed wejściem do świątyni, których niestaranny brąz daje wrażenie brudu - kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej (arch. arch. Krzysztof Dyga i Andrzej Nasfeter, 1984 - 1994) /il. 47 - 50/.

-Historyzująca jest także ceglana architektura kaplicy p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza, mieszczącej się w klasztorze Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu (arch. arch. Wacław Stefański, Maciej Bajcar, Ireneusz Piotrowski, 1984 - 1991) /il. 51/.

Także stanowiący echo neoplastycznego sposobu kompozycji, ceglany kościół p. w. św. Jana Chrzciciela (arch. Wojciech Obtulowicz, Danuta Olędzka, 1984 - 1989) /il. 52, 53/ eksponuje surową cegłę. Preferencja cegły widoczna jest też w modernistycznej, podobnej do fabryki architekturze kościoła p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (arch. Witold Cęckiewicz, 1988 - 1992) /il. 54, 55/.

Wśród pozostałych (nie eksponujących cegły), do intymnego i subtelnego typu świątyń należą: kościół p. w. św. Józefa oraz św. Brata Alberta, (arch. arch. Wacław Stefański, Maciej Bajcar, Ireneusz Piotrowski, Jacek Szlezak, 1985 - 1988) /il. 56, 57/ i kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (arch. Małgorzata Grabacka, 1983 - 1995) /il. 58, 59/.

Imponujące wrażenie wywierają: postmodernistyczny, stanowiący kombinację różnych historycznych form architektonicznych, zestawionych w zaskakujący sposób obiekt "fantasy" - dający poczucie oderwania od naszej rzeczywistości i przeniesieniu w inny wymiar - kościół p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Andrzej Lorek, 1988 - 1992) [opis 5] /il. 60/.

oraz - tryumfalny i symboliczny, co wynika też z usytuowania na wzgórzu, dzięki czemu budowla z ogromnym krzyżem z okien w fasadzie imponująco góruje nad otoczeniem - kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. Olgierd Krajewski, 1989 - 1993) /il. 61, 62/. Wspomniane obiekty sakralne, a także kościół p. w. Miłosierdzia Bożego i kościół p. w. św. Brata Alberta (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Wojciech Oktawiec, 1988 - 1995) /il. 63/ są fantazyjnymi kombinacjami rozmaitych form historycznych, zmodyfikowanych, niekiedy w dekonstruktywistyczny sposób.

Często widoczne są symboliczne kształty bryły, jak kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, arch. (Stanisław Wasilewski, 1986 - 1988) /il. 64/, którego fasada ma formę podobną do złożonych w modlitwie dłoni, oraz klasztoru Zmartwychwstańców Centrum Resurrectionis, (arch. arch. Dariusz Kozłowski<sup>121</sup> i Wacław Stefański, 1985 - 1993) /il. 192 - 200/ [opis 7], którego autorzy dokonali próby wynalezienia, przy posługiwaniu się postmodernistycznymi środkami wyrazu, nowej symboliki dla architektury sakralnej, doprowadzając do kontrowersyjnych w swym znaczeniu i oddziaływaniu efektów<sup>122</sup>.

W zakresie ewolucji sztuki sakralnej Krakowa istotne jest powstanie pierwszego parafialnego, a drugiego w Krakowie, po małej barokowej świątyni pod tym wezwaniem, mieszczącej się przy ulicy Miłosierdzia Bożego 1 (przebudowanej przez arch. J. Sas - Zubrzyckiego, 1905 - 1910), kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek,<sup>123</sup>) [opis 5] /il. 60, 169 - 178/. Zapoczątkował on szereg realizacji sakralnych w intencji Miłosierdzia Bożego i przeniesienie punktu ciężkości z pierwszoplanowych wcześniej wartości patriotycznych, na związane ze wzrastającym kultem Miłosierdzia Bożego, któremu patronował osobiście papież Jan Paweł II. Także wyjątkowo liczne beatyfikacje i kanonizacje osób działających niegdyś w Krakowie, jak: Faustyna Kowalska (inicjatorka rozkwitu wspomnianego kultu), a także Królowa Jadwiga, Brat Albert (Adam Chmielowski), Aniela Salawa i Maksymilian Maria Kolbe, znalazły oddźwięk w twórczości sakralnej, w postaci wielu nowych świątyń, oraz elementów wystroju pozostałych obiektów sakralnych.

Niektóre świątynie stosują się do postmodernistycznej zasady podwójnego kodowania, przy odwołaniu się do nazwy obiektu. Ostre formy konstytuujące architekturę kościoła p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, (arch. Zdzisław Nowakowski, 1985 - 1994) /il. 70, 71/, są jakby echem przydomka Matki Boskiej, a układając się w formę korony odnoszą się do tego właśnie atrybutu Królowej Niebios, zaś w zwieńczeniu prezbiterium tworzą skojarzenie ze złożonymi w modlitwie dłońmi, podobnie jak w fasadzie kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Stanisław Wasilewski, 1986 - 1988) /il. 64/. Łączy się to z sentymentalnym cytatem - repliką Ostrej Bramy z Wilna /il. 82/. Zalicza się do tego typu też kościół p. w. Najświętszej Rodziny, (arch. J. Gawor, 1983 - 1992) /il. 72, 73/, którego widoczna aluzja do wezwania zawiera się w kompozycji jego bryły, "pączkującego" walca, tworzącego z przylegającymi doń, jakby wyłaniającymi się z niego walcowatymi bryłami kaplic i zakrystii jakby rodzinę<sup>124</sup>.

Modernistyczną wersję regionalizmu (miniregionalizmu) reprezentuje kościół p. w. św. Kazimierza (arch. Zbigniew Radziewanowski, 1986 - 1990)<sup>125</sup> /il. 65 - 68/. Wieloraki symbolizm cechuje z założenia modernistyczną, lecz opartą na transpozycji form tradycyjnej architektury miniregionu Tyńca (spadzystych tamtejszych dachów)<sup>126</sup>, bryłę tego kościoła. 'Zmięta' w regularną harmonijkę ściana prezbiterium ma formę papierowej strzałki i przypomina nowoczesną sylwetkę lecącego samolotu, a także ptaka z rozportartymi w locie skrzydłami. Rządząca tą

częścią budowli estetyka awiacyjna przechodzi w symbolikę łodzi Piotrowej, dzięki podobieństwu fasady do dziobu statku. Świątynia stanowi adaptację tradycyjnych form i detalu do współczesności stanowi, powstały w nawiązaniu do teorii regionalizmu projektanta.<sup>127</sup>

Metafora nawy pojawia się także w zawartym w stylistyce 'białego' modernizmu kościele p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 58, 59/, podobnego do białych, wydętych wiatrem żagli, ze sterem - masztem wieńczącego świątynię krzyża, tnącego niebo.<sup>128</sup>

Dekonstruktywistyczną, opartą na dekompozycji odmianę postmodernizmu reprezentuje Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 204/, w którym wrażenie grozy graniczy z komizmem<sup>129</sup>. Dekonstrukcja stanowi podstawę kompozycji kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. Romuald Loegler, Jacek Czekaj 1979 - 1989) [opis 6] /il. 179 - 183/. Świątynia ta, wbrew intencjom autora, niepokoi nieczytelnością struktur geometrycznych, których zdekonstruowane fragmenty składają się na bryłę świątyni.<sup>130</sup>

Aleatoryzm polegający na dekompozycji też bliskiej dekonstrukcji - ułożeniu bryły z motywu małego domku w zwielokrotnionym, chaotycznym układzie widoczny jest w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela /il. 52, 53/ i w kościele p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta /il. 56, 57/. Aleatoryzm tych budowli bardzo widoczny jest w nieregularności wielogrzbietowych dachów i asymetrii użytej jako sposób komponowania bryły. Dach kościoła p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta, powstały w wyniku zwielokrotnienia na różnych poziomach dachu czterospadowego, powoduje skojarzenie budowli ze ściśniętą grupą domków w chaotycznym układzie i tworzy pełną wdzięku, malowniczą kompozycję, opartą na estetyce przypadkowości. Obiekt podobny jest do wiejskich domków odległego od centrum przedmieścia, lecz z zaznaczoną jego większą w stosunku do nich - zwielokrotnioną ważnością. W kościele p. w. św. Jana Chrzciciela łączy się to natomiast z bardzo nieregularnym rozmieszczeniem okien i umiejscowieniem ich znacznej większości po lewej stronie budowli. (Zamieszczenie w nich obrazów witrażowych o treściach starotestamentowych symbolicznie akcentuje umiejscowienie źródeł naturalnego światła po lewej stronie, co w kontekście tradycji symbolizmu architektury sakralnej wydaje się sugerować nikłą wartość nowotestamentowej drogi do Boga)<sup>131</sup>

Katastrofizm pojawia się teraz rzadziej. Jego przykładem jest "uciekająca w głębinie wodne łódź podwodna"<sup>132</sup> o kształcie naśladującym niemiecki okręt podwodny z okresu II Wojny Światowej, nabierająca szczególnie groteskowego charakteru w sąsiedztwie znacznie górującego nad nim bloku mieszkalnego, podobnego w tym kontekście do atakującego ją okrętu wojennego - kościół p. w. św. Jana Kantego (arch. Krzysztof Bień, 1983 - 1992) /il. 69/.

Dekonstrukcja dominuje jeszcze w wielu obiektach, jak: Centrum Resurrectionis [opis 7], k. p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski) [opis 8] /il. 46, 209, 210/, a także łączy się z monumentalnym neogeometryzmem w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej, [opis 6] /il. 179 - 183/. Jedyna przebudowa ukończona w tym czasie, kontynuuje styl poprzednich krakowskich kościołów zaprojektowanych przez A. Mazura i jest 'przewracającą się' dekonstrukcją formy wiejskiej chaty i stylu zakopiańskiego, także w kompozycji wnętrza (kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego, arch. A. Mazur 1975 - 1988) [opis 4] /il. 9, 163/. Aleatoryzm widoczny jest w typowych dla tego architekta, nieregularnych szeregach okien.



Niepokój dekonstruktywistycznych i agresywnych w wyrazie form architektury sakralnej towarzyszy brakowi stabilizacji w kraju. Nadal często formy obiektów sakralnych kojarzą się z walką, głównie z twierdzami obronnymi, jak m. in; -"Zameczysko" - kościół p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz) [opis 5] /il. 60, 169/.

- "Warownia - więzienie Alcatraz" - kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 179 - 182/.

- "Obóz warowny", może wojskowym nastrojem nawiązujący do reguły mnichów cysterskich - kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 47 - 50/.

- "Łódź podwodna w defensywie" - kościół p. w. św. Jana Kantego /il. 69/.

Pojawiają się nawiązania do ceglanego ekspresjonizmu północnego, na przykład w ukształtowaniu bryły i szczegółach architektonicznych kościoła p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej /il. 70, 71/, oraz w narożnej wieżyczce klasztoru cystersów /il. 49/, stanowiącego jedną całość z kościołem p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 48, 83/, 'rzeźbiarskich' dekoracjach z cegły budowli na zewnątrz i od wewnątrz.

W dekoracji ścian zewnętrznych nadal dominuje biel i beż.<sup>133</sup> Niekiedy stanowi to podstawę do odczytywania bryły jako metaforycznej. Biel w przypadku kościoła p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 58, 59/ wzmacnia jego podobieństwo do żaglowca, a także zbiega się z symboliką Patronki. Kościół p. w. św. Kazimierza /il. 65 - 68/ wrażenie podobieństwa do lekkiej, papierowej strzałki, zawdzięcza w dużym stopniu bieli, która wiąże się w nim ze stylistyką modernizmu, w której utrzymana jest ta budowla.<sup>134</sup> Wyjątkowo tylko pojawiające się kolory są nieśmiałe - mało intensywne, jak kremowożółta barwa ścian kościoła p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. O. Krajewski). Cztery świątynie mają pozostawioną cegłę w surowym stanie. Są to:

- Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski, Z. Janowski) /il. 45/.

- Kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, k. p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej, kościół p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski) [opis 8]. - Betonowy kościół p. w. Najświętszej Rodziny /il. 72, 73/ dzięki okładzinie klinkierowej, imituje budowlę ceglaną<sup>135</sup>.

- Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej /il. 54, 55/ materiał - cegłę zawdzięcza chęci nawiązania przez jego projektanta do dawnych, miejscowych tradycji, widocznych w nazwie osiedla, na którym mieści się obiekt - Cegielniane.

- Ceglane ściany ma także kaplica p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza /il. 51/, położona w ceglanej części klasztoru Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu (arch. arch. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, wystr. wn. Wacław Stefański i Aleksander Noworól, 1985 - 1991).

Tendencje do eksponowania materiału znalazły też wyraz w surowym betonie ścian zewnętrznych i wewnętrznych kościoła p. w. Jadwigi Królowej [opis 6], oraz w częściowo pozostawionym w surowym stanie betonowym kościele p. w. Emaus i otaczających go murach Centrum Resurrectionis<sup>136</sup> [opis 7]. Pozostałe obiekty są, jak pochodzące z poprzednich okresów, w tonacji szaro - beżowo - białej. Wyjątkiem w dekoracji jest tu, jak w poprzednim okresie, jeden obiekt sakralny powstały w wyniku przebudowy, o ścianach zewnętrznych żółtych z beżowymi lizenami (kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego) [opis 4].



W okresie tym kontekstualizm rzadko zwraca uwagę.

-Oryginalny jego rodzaj stanowi Centrum Resurrectionis [opis 7], gdzie nie tylko ruinowy styl i oplatające klasztorne mury dzikie wino komponuje się z dzikim krajobrazem okolicy, lecz także brutalistyczny beton i 'poszarpane' brzegi części budowli w niezamierzony sposób nawiązują do podobnych, widocznych w tle, form Skalek Twardowskiego<sup>137</sup>. W zawikłanej, jakby 'teatralnej' kompozycji całego zespołu kościoł wyróżniony jest umiejscowieniem w jej polu semantycznym - stanowi prawą flankę Bramy Wiedzy. Spokój i harmonia jego bryły, zbliżonej do otwartego ku niebu, rozchylającymi się ćwiartkami zwieńczenia, sześcianu, a także intymne formy architektury wnętrza kontrastują z kontrowersyjną, niepokojącą wieloznacznością klasztoru.

-Kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta /il. 56, 57/, stanowiący jakby zwielokrotnioną bryłę wiejskiego domku, rozmiarami i multiplikacją formy czterospadowego dachu zaznaczającą swoją ważność, wkomponowany jest w wiejski, pełen drzew i pól krajobraz.

-Swoistą postać kontekstualizmu przedstawia też kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6]. Jego surowy beton przypomina blokowiska otoczenia, lecz 'spękaniami' bryły i przesunięciem względem siebie części sześcianu stanowiącego podstawę jego kompozycji, a także sfalowaniem fasady powoduje, że jest to dekonstrukcja podobieństwa /il. 181/.

Często oryginalne bryły świątyń wyraźnie wyróżniają się na tle otoczenia. Świątynie autorstwa Cęckiewicza są zróżnicowane nastrojem, odpowiednio do otoczenia. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 5] malowniczo osadzony jest na stoku wzgórza, widoczny z dużej odległości. Łagodne linie łuków podjazdu wpisują się w rozłożystość terenu /il. 60/. Kościół p. w. św. Brata Alberta statycznie króluje na dawnym lotnisku.

W przypadku kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8], kontekst architektoniczny, również zaprojektowany przez S. Niemczyka, obniża walor sacrum tej świątyni, przez jej podobieństwo do połączonych z nią w jedną, zawikłaną kompozycję - sklepów, wśród których wejście do niej ukryte jest jak w labiryncie i spośród których wyróżniają ją jedynie wieże, zwracające uwagę nietypowym, turkusowym kolorem hełmów. Lekceważenie kontekstu architektonicznego uderza wręcz przy kościele p. w. św. Jana Kantego /il. 69/. Można w tej sytuacji mówić o jakiejś niezamierzonej chyba postaci antykontekstualizmu, bo znaczenia wymagane od świątyni katolickiej nabierają tu sensu szyderczego. Zamiast wrażenia górowania nad falami i przetrwania arki, jest sugestia ucieczki i tonięcia. Odcieniem subtelnej kpiny zabarwia tą sytuację umiejscowienie w ich pobliżu dwóch małych, formą nawiązujących do bryły kościoła kiosków, przypominających w tej sytuacji łodzie ratunkowe. W jednym z nich mieści się cukiernia.

Plany świątyń stają się bardziej zróżnicowane. Nieznacznie przeważają rzuty podłużne, lecz aż około połowa tych budowli oparta jest na planach centralnych:

-Kwadratach o układzie rombowym 'karo', jak kościół p. w. św. Brata Alberta (arch. W. Cęckiewicz, współpraca W. Oktawiec), kościół p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6], kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. O. Krajewski), kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta, kaplica p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza,  
-Kwadratach, jak kościół p. w. Emaus [opis 7], kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej, kościół p. w. św. Jana Chrzciciela

-Koła, jak kościół p. w. Najświętszej Marii Panny Matki Kościoła, kościół p. w. Najświętszej Rodziny, lub wycinka koła, jak kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej,

-Wieloboku, jak kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej.

Umieszczenie okien powoduje, że światłoienne często akcentuje część prezbiterialną, czego przykładem służy:

-Olbrzymie okno z przodu kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6], optycznie wydłuża na prezbiterium wielki, zdekonstruowany krzyż okien i 'klatek' w stropie.

Podobnie skupiają uwagę na prezbiterialnej części:

-Wielka wysokość smukłych, zwieńczonych motywem słońca w kopule nad prezbiterium okien stropu, w kościele p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej.

-Dyskretne, prawie niewidoczne z nawy okna prezbiterium kościoła p. w. Najświętszej Marii Panny Matki Kościoła.

-Okna umiejscowione po lewej stronie, częściowo niewidocznego z nawy prezbiterium w kościele p. w. Najświętszej Rodziny.

-Niewidoczne z nawy okno prezbiterium kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8].

-Niewidoczne z części nawowej okrągłe okno tubusu nad ołtarzem w kościele p. w. św. Jana Kantego.

-Dyskretne, łagodnie rozjaśniające prezbiterium światło, z także podobnie ukrytego okna w stropie kościoła p. w. św. Brata Alberta (arch. W. Cęckiewicz, współpraca W. Oktawiec).

-Niewielkie, złożone z dwóch trójkątnych form okno w górnej części ściany zamykającej prezbiterium kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski), aluzja do symbolu Opatrzności Bożej, daje świetliste, o silnym symbolicznym oddziaływaniu tło dla krycyfiku umieszczonego poniżej.

Innym przykładem połączenia funkcji oświetlenia światłem dziennym z symbolizmem jest okno w formie nimbu, stanowiące (w prezbiterium) tło figury Patronki kościoła p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (wystr. wn. W. Cęckiewicz) /il. 74/. Bardzo wysokie i smukłe okno w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela jest świetlistym symbolem Ducha Świętego (zwieńczeniem dla zaprojektowanej przez Wincentego Kućmę, grupy rzeźbiarskiej przedstawiającej chrzest Chrystusa, umieszczonej poniżej).

Witraż akcentuje ołtarz i część prezbiterialną także w sześciennym kościele p. w. Emaus. Centralny charakter tej świątyni jest jednak podkreślony przez formy architektury wnętrza i światło, pochodzące ze szczelin w ostrosłupowej, środkowej części stropu. Podobny, metafizyczny sens ma światło padające z góry, w wyniku podniesienia ostrosłupowego nakrycia kościoła p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta /il. 75/.<sup>138</sup>

Ołtarz szczególnie mocno zaakcentowany jest dzięki umiejscowieniu pod ostrosłupem dachu, umieszczonym na podstawie przeprutej szeregiem otworów okiennych w kościele p. w. św. Kazimierza /il. 76/. Tradycyjnie orientowana, świątynia ta jest dzięki temu prześwietlona. Zarówno zbliżony do rozszerzającego się w część prezbiterialną trapezu plan, jak i okna, częściowo widoczne nad zakończoną trójkątnie kulisową ścianą za ołtarzem i oślepiające światłem, bardzo silnie zaznaczają, podkreślają przez posoborową teorię sztuki sakralnej, największą wagę, bardzo eksponowanego w ten sposób ołtarza.<sup>139</sup>

Bardzo zróżnicowane wnętrza mają często zaakcentowaną asymetrię i nieregularną, zawikłaną kompozycję. Ma to miejsce w kościele p. w. św. Jana

Kantego /il. 131/, kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6], kościele p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski [opis 8] /il. 209/. W opartym na rzucie kwadratu, kościele p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 77/, asymetrię i brak poczucia regularności kompozycji wprowadza do wnętrza wydzielenie kaplicy oraz nachylenie w różnych kierunkach płaszczyzn stropu. Plan oparty jest tutaj na motywie wiatraku, co daje, wraz ze ślizgającym się światłem oświetlenia pośredniego, wrażenie ruchu<sup>140</sup> Sugestię dużej asymetrii daje też bardzo nieregularny układ okien w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela.

Większość świątyń jest jednak jedynie lekko asymetryczna, co wprowadza ożywienie i urozmaicenie do harmonijnych, opartych na wariacjach form zaczerpniętych z architektury dawnej wnętrz, co widać szczególnie czytelnie w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek), [opis 5] /il. 171, 173, 177/ oraz w połączeniu z elementami orientalnymi jak na przykład w zdominowanym przez ogromny łuk arabski nad prezbiterium kościele p. w. św. Brata Alberta (arch. W. Cęckiewicz, współpraca W. Oktawiec, 1986 - 1995) /il. 78/. Lekka asymetria cechuje także: kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej, kościół p. w. Emaus w Centrum Resurrectionis, w którym umieszczona nad wnętrzem konfesja odnosząca się do tradycyjnych znaczeń sugeruje, że przebywający w kościele to święci i akcentuje jego centralny charakter [opis 7], kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. O. Krajewski), kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, (arch. S. Wasilewski).

Kolejnym etapem w uspokojeniu form architektury są budowle: oparte na symetrycznej kompozycji wycinków kół kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, oraz centralne na planie kół: kościół p. w. Najświętszej Rodziny, 1986 - 1988, i kościół p. w. Najświętszej Marii Panny Matki Kościoła, (arch. arch. Adam Lidwin i S. Radwan) /il. 79, 80/, (którego centralność jest silnie podkreślona przez strop z odśrodkowo rozmieszczonymi 'promieniami' żeber).

Kompozycje wnętrz sakralnych z reguły nie akcentują centralności planów, lecz przez umieszczenie centrum ideowego - ołtarza, nie w środku, ale tradycyjnie, podobnie jak w układach podłużnych, zacierają centralny charakter tych świątyń.

Wystrój plastyczny jest zróżnicowany, często jeszcze w trakcie realizacji i w związku z tym nie dotrzymuje kroku dokonaniom architektonicznym. W kolorystyce ścian i stropów mocno dominuje biel, czasem skojarzona z naturalnym drewnem. Przykładem tego jest kościół p. w. św. Kazimierza (wystr. wn. Z. Radziewanowski) /il. 76/ w którym na modernistyczne założenia wnętrze składają się modrzewiowe elementy: ołtarz, ambo i inne, ocieplające surową biel ścian.<sup>141</sup> Sporadycznie pojawiają się kolory, jak kamiennych cokołów - na przykład czerwony w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego (wystr. wn. W. Zin) [opis 4] /il. 165, 166/.

Wśród świątyń ceglanych - wiele ich wnętrz ma także, chociaż częściowo, ściany z surowej cegły. Są to:

- Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej.
- Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski, wystr. wn. S. Niemczyk i M. Kuszewski) [opis 8] /il. 209, 211, 213/.
- Kaplica p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza (wystr. wn. W. Stefański i A. Noworól).
- Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (wystr. wn. W. Cęckiewicz) / il. 74/ - fragmenty ścian i filary.
- Ceglane lizeny dzieła, pomalowane na biało wnętrze kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski) (także beton słupków ogrodzenia tej świątyni ukryto pod wykładziną z cegły klinkierowej) /il. 45/.

Popularność cegły i jej wysoką ocenę estetyczną ukazuje pojawienie się jej w wystroju wnętrz także bez konstrukcyjnego sensu i nawet bez eksponowania cegły na zewnątrz budynku, jak w dekoracyjnej okładzinie ceglanej, z której łukowatego kształtu lekkie formy razem z podobnymi, kamiennymi opasują wnętrze wznosząc się w wysoki łuk na ścianie ołtarzowej w kościele p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. Olgierd Krajewski, wystr. wn. Jerzy Witkowski) /il. 81/. Cegłę zastosowano tu również czysto dekoracyjnie, jako okładzinę ambon i ołtarza. Podobnie zaskakująco zastosowano okładzinę ceglana w dekoracji ołtarza i ambony na dolnym poziomie kościoła p. w. św. Jana Kantego - kaplicy p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej. Są to jedyne tam i zarazem bardzo ważne oraz widoczne elementy ceglane. Brutalistycznie 'poobtłukiwana' cegła, jest także wyeksponowanym w sensie estetycznym materiałem, z którego zbudowano podstawowe w sprawowaniu liturgii elementy wystroju wnętrz sakralnych, jak ambona i konfesjonały, w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski, wystrój wnętrza S. Niemczyk i M. Kuszewski) [opis 8] /il. 211, 213/. Podobnie zastosowanie w posadzce naważniejszej i najdosłowniejszej części świątyni katolickiej - prezbiterium, okładziny z cegły klinkierowej, w zestawieniu z bardzo dekoracyjną, ozdobioną wytwornymi ornamentami różnych z kolorów płytek, gresową posadzką reszty świątyni, sugeruje bardzo wysokie wartościowanie cegły i uznanie jej za jeden z najszlachetniejszych materiałów.<sup>142</sup>

Elementy wystroju wnętrz zazwyczaj opierają się na nowoczesnych formach artystycznych. Kształty ich często stanowią powtórzenie bryły, jak na przykład:

- Nieregularna fala drzewiczek tabernakulum kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej (proj. Maria Osterwa - Czekaj, wystr. wn. M. Osterwa Czekaj) /il. 180, 185/ jest kopią części fasady budowli [opis 6].
- Zaprojektowana przez W. Stefańskiego, głównego projektanta obiektu chrzcielnicza kościoła p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta (wystr. wn. W. Stefański, i ks. Józef Hojnowski) jest oparta, podobnie jak podstawowy element kopozycji budowli, na graniastosłupie przykrytym przez ostrosłup.
- Konfesjonały w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski), nawiązują do kształtu budowli.

Powstały w tym czasie wystrój wnętrza, wcześniejszego kościoła p. w. św. Antoniego z Padwy (arch. A. Mazur, wystr. wn. A. Mazur) nawiązuje do form architektury - dekoracja ołtarzy w nieco inny, bo regularny sposób składa się z pionowych pasków, jak okna fasady i prezbiterium, wzór na posadzce oraz ostrosłupowe lampy naśladują kryształowy stropu i filarów, konfesjonały są 'szałasowe', jak bryła tej świątyni.

Starotestamentowy symbolizm naturalnego oświetlenia w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela modyfikowany jest dzięki symbolice sztucznego oświetlenia - lampy wiszące mają po 12 żarówek (co oznacza dwunastu apostołów dających światło Duchu Św. Kościołowi), zaś boczne podobnie odnoszą się do znaczenia Trójcy Św.

Zaprojektowany przez Czesława Dźwigaję, historyzujący, nawiązujący m. in. do secesji i średniowiecza styl kaplicy - repliki Ostrej Bramy z Wilna przy kościele p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej /il. 71, 82/ należy do wyjątków. Często natomiast w tym czasie, w nowe wnętrza wkomponowane są dawne dzieła sztuki, jak na przykład -odnoszący się do wezwania kościoła, obraz patrona w kościele p. w. św. Jana Kantego. Piętnastowieczna figura św. Jana Apostoła w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk i M. Kuszewski, wystr. wn. S. Niemczyk i M. Kuszewski) nie jest eksponowana lecz dyskretnie umieszczona na chórze.



Podobnie stosowane są także repliki dawnych dzieł sztuki, jak na przykład umieszczona w późnobarokowym ołtarzu kopia słynnego cudownego obrazu, przedstawiającego Najświętszą Patronkę, w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski). Można również wymienić, kojarzące się ze słynnymi dziełami kultowymi: autorstwa M. Zychowicza, krucyfiks w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] a także wizerunki świętych, mające historyzujący charakter ze względu na formalne oparcie się na tradycyjnych sposobach ich przedstawienia, do których zalicza się namalowany przez Piotra Moskała, kanonizacyjny obraz św. Jadwigi w poświęconej Jej świątyni [opis 6].

Rzeźba w świątyniach z tego okresu to przeważnie idealizujący realizm. Opiera się ona częściowo na wręcz bliskim cytatom nawiązanich do sztuki dawnej, jak na przykład:

- "Zmartwychwstanie" zaprojektowane przez W. Zina i wykonane przez S. Dousę, w kościele p. Zmartwychwstania Pańskiego (wystr. wn. W. Zin) [opis 4].

- "Zmartwychwstanie" Józefa Marka, na tle tradycyjnie rozumianego, malowanego kiczu w kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej.

Popularne są 'naiwne', z częściowo pozostawionym naturalnym tłem drewna Drogi Krzyżowej, jak:

- Płaskorzeźby autorstwa J. Marka w kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 83/.

- Józefa Sieka w kościele p. w. Najświętszej Rodziny /il. 84/ - wtapiające się w drewniane tło okładziny filarów.

- Elżbiety i Piotra Zbrożków /il. 85/ w kościele p. św. Jana Kantego, (a także tego samego autorstwa figura Chrystusa Ukrzyżowanego i zdobiona kontrastującym z surowym drewnem tła, srebrnym ornamentem - afektowana, wyrafinowana figura Matki Boskiej /il. 86/ tamże).

Do rzadkości należy silna ekspresja, jak rzeźb M. Zychowicza - monumentalnej św. Jadwigi /il. 188/ i płaskorzeźbionej Drogi Krzyżowej /il. 187/, w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6].

Tendencje postmodernistyczne zaznaczone są w rzeźbie i malarstwie w łączeniu elementów bliskich stylowo dawnej sztuce z nowoczesnymi formami. Jako przykłady wymienić można.

- Wykonane przez S. Dousę ceramiczne przedstawienie Zmartwychwstania Chrystusa w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4] /il. 163/.

- Wyrzeźbiona w drewnie Drodze Krzyżowej autorstwa Elżbiety i Piotra Zbrożków w kościele p. w. św. Jana Kantego /il. 85/.

- Namalowana przez Teresę Iwanejko - Tarczyńską podobiznie Chrystusa na krzyżu i obrazach cyklu Drogi Krzyżowej, w kaplicy Matki Boskiej Ostrobramskiej (wystr. wn. T. Iwanejko - Tarczyńska i M. Zychowicz) w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] /il. 190, 191/.

Bardziej pogłębiona psychologicznie, podobna do aktorki z modnych ówczesnie psychologicznych filmów Kszysztofa Kieślowskiego, monumentalna "Matka Boska Saletyńska" autorstwa Sulisława Ćwiertni /il. 74/ całkowicie współczesną ekspresję wyraża w konwencjonalnej formie tradycyjnego typu ikonograficznego.

Częste są formy oparte na dekonstrukcji: krzesła celebransów, cokół pod tabernakulum i inne elementy zaprojektowane przez M. Osterwę - Czekaj, w kościele p. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj, wystr. wn. M. Osterwa - Czekaj) /il. 184 - 186/, a także w kompozycji rzeźb Zychowicza /il. 187/ tamże [opis 6]. Oparta na dekonstrukcji jest też ściana ołtarzowa w kaplicy p. w. Bł. Marii od



Pana Jezusa Dobrego Pasterza, oraz wiele elementów w Centrum Resurrectionis (wystr. wn. D. Kozłowski i M. Misiągiewicz) [opis 7] /il. 198, 199/. Jako specyficzne dla stylistyki postmodernistycznej można uznać też rozmaite, splatające się z dekonstrukcją, żarty wśród elementów wystroju tego klasztoru /il. 197/. Żartobliwą nutę można odnaleźć w ambonie kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski) /il. 87/, gdzie "podkładkę" pod pulpit stanowią wyrzeźbione, grubaśne księgi.

Na surowym tle nie - kolorów lub cegły, licznością i barwnością zwracają uwagę przeszklenia witrażowe, na przykład:

-Nastrojowe obrazy J. Skąpskiego w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej, [opis 6] /il. 184/.

-Futurystyczne autorstwa Andrzeja Dziegielewskiego w kościele p. w. św. Jana Kantego /il. 88/.

-Nerwowe w nastroju i niepokojące obrazy autorstwa M. Kauczyńskiego, wypełniają okna w części prezbiterialnej, oraz skrzynki Drogi Krzyżowej w kaplicy p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza, w Domu Prowincjalnym Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu.

Ekspresją swoich witraży wyróżnia się J. Furdyna, autor bardzo agresywnych kolorystycznie, nawiązujących do fowizmu i wzmagających przez to aleatoryzm podziałów okien, obrazów w kościele p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego i licznych realizacji witrażowych w kościołach sprzed omawianego okresu, oraz M. Kauczyński w realizacjach witrażowych wnętrza kościoła p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (wystrój wnętrza W. Cęckiewicz).<sup>143</sup>

Pozostała dekoracja malarska, pomimo że zróżnicowana formalnie, pozostaje zazwyczaj w tyle, za witrażami. Do wyjątków należą liczne, wykonane przez Joannę Stożek malowidła, w powstałym jako przebudowa kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4]. Są to przede wszystkim monumentalne, bardzo dynamiczne postaci świętych na stropie i surrealistyczna Droga Krzyżowa /il. 163, 165 - 167/. Obrazy te jednak są oszczędne kolorystycznie. Także duże ograniczenie barw charakteryzuje ekspresyjne, korzystające z form różnych stylistyk współczesnych obrazy Drogi Krzyżowej i "Zmartwychwstanie" T. Iwanejko - Tarczyńskiej w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] /il. 190/. Ciekawym nawiązaniem do form architektury, jest podobny do sylwetki kościoła p. w. Matki Boskiej Fatimskiej kształt deszczulek, na których Andrzej Łebkowski namalował Drogę Krzyżową do kaplicy na dolnym poziomie tej budowli.<sup>144</sup>

#### *IV okres, lata 1996 - 2005.*

Ostatnie dziesięciolecie przyniosło znaczne uspokojenie i harmonię w formach zrealizowanych obiektów sakralnych. Pewność siebie Kościoła we wzmocnionej także pod względem prawnym sytuacji w Polsce, uzyskała pełny wyraz w triumfalizmie imponującego, olbrzymiego sanktuarium Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz, 1998 - 2002), [opis 12] /il. 246 - 256/. Patronował tej realizacji papież Jan Paweł II i połączona ona była z kanonizacją propagatorki kultu Miłosierdzia Bożego, siostry Faustyny Kowalskiej. Stanowiło to kulminację wzrastającego w Krakowie kultu. Spokój i "pewność siebie" porównanego do oceanicznego statku - "transatlantyku"<sup>145</sup> kościoła, wyraźnie się różni od agresywnego niepokoju trzech budowli, nawiązujących do symbolu łodzi Piotrowej,

pochozących z okresów poprzednich /il. 1, 3, 4, 69/. Formy walki występują już tylko marginalnie:

-W postaci monumentalnego, koronowanego "strażnika" tej świątyni, wieży podobnej do rycerza w zbroi /il. 247, 248/.

-Dyskretnie już i subtelnie kojarzy się z bojowością, podobny do wojskowego namiotu z krzyżem - jakby masztem na bojowy proporzec, intymny<sup>146</sup> kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej (arch. Anna Krzystyniak, 1993 - 1997) /il. 89, 90/.

-Afirmatywność militarnych sugestii widać w uchylonej, ciężkiej "bramie zamku" fasady kościoła p. w. św. Wojciecha, (arch. arch. Wacław Seruga i Małgorzata Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997<sup>147</sup> [opis 9]) /il. 217/.

Silny dynamizm pojawia się już tylko sporadycznie, towarzysząc triumfalizmowi, czego przykładem jest kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. Witold Korski, Wiesław Głos, Marek Kozień, 1988 - 1999) [opis 11] /il. 234, 245/.

Projekty przeważnie oparte są na tradycji, czego przykładami są: kościół p. w. św. Wojciecha [opis 9], kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, (arch. W. Stefański, 1991 - 2001) /il. 91/, kościół p. w. św. Józefa, (arch. arch. Zofia Łuczyńska, Jan Kurek, 1993 - 2002<sup>148</sup>) /il. 92/, kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. Andrzej Bilski, 1999 - 2001). Łączy się to z czytelnym symbolizmem i podwójnym kodowaniem, co ukazuje kształt okien w postaci sylwetek ptaków lub uskrzydlonych aniołów, odnoszących się prawdopodobnie do symbolu Ducha Świętego - gołębic, lub anielskich Jego wysłanników w kościele p. w. Zesłania Ducha Św., (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek, 1994 - 1998) /il. 93, 94/. Symbolizm jest tu wzmocniony dzięki posłużeniu się światłem - także symbolem Boga. Dynamizm światła wpadającego przez okna lub wychodzącego z nich (przy oświetleniu wnętrza świątyni po zmroku) kojarzy się z jego dynamicznym sensem jako nośnika boskiej energii, zawartym w słowie "zesłanie" z nazwy świątyni. Typowy dla postmodernizmu charakter ma przypominająca infułę biskupią bryła kościoła p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, (arch. Henryk Kamiński, 1982 - 2002) /il. 95/.

Różnorodny symbolizm jest też motywem przewodnim największej realizacji tego okresu, Sanktuarium Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 246 - 248/. Podstawą jego jest metafizyka światła. W kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) /il. 233, 237/ konstrukcja podporządkowana jest symbolice krzyża dominującego na socjalistycznym osiedlu<sup>149</sup>. Prowadzi do niego "most skierowany ku Niebu".

Występują nadal nawiązania do ceglanego ekspresjonizmu północnego jak na przykład w płycinach wieży kościoła p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 215, 217/. Zwraca uwagę cytata z prawosławnej architektury sakralnej - kula czyli tak zwana bania, wieńcząca kaplicę p. w. Matki Boskiej Anielskiej (arch. P. Gawor, 2000 - 2001)<sup>150</sup> /il. 96/.

Dekonstrukcja rzadko silniej dochodzi do głosu. Zjawisko to podobne jest już do szyderczej ironii, (wynikającej z podobieństwa budynku do wraku z cmentarzyska), w kaplicy cmentarnej p. w. Chrystusa Odkupiciela (arch. arch. Romuald Loegler, Józef Białasik, Piotr Madej, 1993 - 1998) [opis 10] /il. 226, 227/.

Bardziej respektowany w tym czasie staje się problem kontekstualizmu. Spokojne na ogół w wyrazie, bryły świątyń są łagodnie wpasowane w otoczenie, pomimo że często wyraźnie nad nim górują. Przykładem nawiązania form architektury do otoczenia jest zamierzone nawiązanie do krajobrazu w którym się mieści, Bazyliki p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12].<sup>151</sup> Zarzuca się jednak projektantowi brak uwzględnienia istniejącego wcześniej klasztoru który według

krytyki wyglądać ma przy Bazylice "jak kurnik"<sup>152</sup>. Zwraca uwagę rzeźbiarski sposób zaznaczenia ideowej ważności obiektu w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Koziń [opis 11] /il. 235/, przy bardzo trudnym usytuowaniu, poniżej skarpy. Świadomym, łatwym do zrealizowania dzięki temu samemu autorstwu, nawiązaniem do osiedlowego otoczenia małych domków, jest kościół p. w. św. Wojciecha. Polaga to na podobieństwie form szczytów tych domków i świątyni, a także innych elementów architektonicznych [opis 9] /il. 217, 218/. Świątynia jest jednak tradycyjnie bardzo widoczna, przez dużo większą wysokość.

Koncepcja bryły kościoła p. w. bł. Anieli Salawy (arch. arch. Anna i Józef Dutkiewiczowie, 1991 - 1995) /il. 43, 44/ powstała w wyniku analizy lokalizacji budowli i dużą rolę odegrały przy tym względy konserwatorskie. Położenie obiektu wymagało połączenia w nim tradycji dawnej architektury krakowskiej ze współczesną kompozycją. Uformowanie bryły i elewacji ma być próbą wpisania się w istniejący teren.<sup>153</sup>

Wieża kościoła p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny (arch. P. Gawor, 1980 - przed 2001) /il. 99/, dzięki podobieństwu do wież znajdującego się bezpośrednim sąsiedztwie starego kościoła pod tym samym wezwaniem, oraz podobnie nachylone płaszczyzny dachu, stanowią łączniki formalne obu budowli.<sup>154</sup>

Kontekstualizm również był wymuszony przez politykę budowlaną (wymagania Wydziału Architektury Urzędu Miasta Krakowa) w realizacji kościoła p. w. Matki Boskiej Różańcowej /il. 89, 97/.<sup>155</sup> Wyrazem tego stał się mostek powietrzny, powtarzający motyw arkad okien istniejącego wcześniej domu parafialnego, który został w ten sposób w sensie dosłownym i formalnym zespolony ze świątynią. Umieszczenie kaplicy p. w. Miłosierdzia Bożego w Klinice Kardiochirurgii Szpitala im. Jana Pawła II (arch. Jacek Orłowski, 1988 - 1999) /il. 100/ sprawia, dzięki centralnemu umiejscowieniu i przeszkleniu jej ściany prezbiterialnej, wysuniętej przed lico fasady budynku wrażenie, że kaplica jest najważniejszą i stanowiącą jego światło częścią. Stanowi to ucieleśnienie propagowanej przez Papieża, którego imieniem nazwano szpital, wagi idei Miłosierdzia Bożego, szczególnie pasującej do przeznaczenia budynku.

W wystroju ścian zewnętrznych silnie pogłębiła się tendencja do surowej cegły, co niekiedy spowodowane jest przerwaniem kontynuowania prac nad zewnętrzną stroną budowli. Ceglanych świątyń jest aż siedem:

-Kościół p. w. św. Wojciecha [opis 9].

-Kościół p. w. bł. Anieli Salawy.

-Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa (arch. arch. Krzysztof Ingarden, Przemysław Gawor, Jacek Ewy, 1998 - 2001) /il. 101, 102/.

-Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, (arch. W. Stefański) /il. 107/<sup>156</sup>.

-Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. H. Kamiński, 1982 - 2002) /il. 95/.

-Przebudowa: kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej, (arch. arch. Paweł Koperski, Witold Padlewski, Leszek Morys, Janusz Duliński, 1997 - 1999) /il. 105/.

-Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej, mający ceglane fragmenty ścian (arch. A. Bilski, 1999 - 2001).

Na szarym tle ścian kościoła p. w. Matki Boskiej Różańcowej (arch. A. Krzystyniak) /il. 90/ odznaczają się, podobne w formie do okiennic, białe tablice Mojżeszowe.<sup>157</sup> Pozostałe świątynie, jak poprzednio, mają ściany zewnętrzne przeważnie białe, kremowe i beżowe /il. 106/. Kolory pojawiające się już w ich dekoracji, wszystkie są jasne. Takie wyjątki w dekoracji ścian zewnętrznych

obiektów sakralnych stanowią, wskazujące na wzrastającą popularność niebieskiej barwy w dekoracji świątyń: odwołujący się do skojarzenia z "Bramą Niebios" jasnoniebieski kolor kaplicy cmentarnej pod wezwaniem Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225, 228/ oraz wyrażający treści symboliczne związane z Matką Boską, w pomalowanych w tym czasie na niebiesko lizenach kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Kościoła, (arch. arch. A. Lidwin i S. Radwan) /il. 79/ zbudowanym w poprzednim okresie. Kościół p. w. Najświętszego Imienia Marii (arch. A. Ścigalski, lata 60 - 1971) /il. 15/ otrzymuje pod koniec tego okresu (około 2004), bladozielony, zbliżony do beżu kolor fasady. O powiększającym się upodobaniu do barwności świadczą też żółte, (partiami jasne i ciemne), ściany kościoła p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny /il. 99/.

Wśród zbudowanych w tym czasie świątyń dominują spokojne układy i rzuty podłużne. Nawet zbliżone do kwadratów plany tych budowli zawierają sugestie podłużności, jak to sprawia bardzo wydłużona, oparta na planie kwadratu w układzie karo', przenikającego się z podobnym kwadratem świątyni, kruchta kościoła p. w. Matki Boskiej Różańcowej (arch. A. Krzystyniak) /il. 90/<sup>158</sup>. Podział na nierównej szerokości nawy kościoła p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa /il. 101, 102/<sup>159</sup>, (iluzję zwiększenia długości budowli powoduje tam rozszerzanie się nawy środkowej ku prezbiterium) widoczny jest w różnicach wielkości szczytów pomiędzy ścianą fasady a prezbiterium. Podobny efekt powoduje umieszczenie olbrzymiego, wydłużającego optycznie przestrzeń okna w opartym na planie kwadratu, kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Koziń).

Bardziej zróżnicowane rzuty mają zbudowane w tym czasie kaplice, czego przykładami są: podobna do wieży lub altany rotunda - kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej w Domu Zakonnym Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Przemienienia Pańskiego<sup>160</sup> (arch. P. Gawor, uk. 2000 - 2001) /il. 96/ oraz prostokąt o części prezbiterialnej umiejscowionej na szerszym boku prostokąta, kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10].

Architektura wnętrz bardzo często akcentuje część prezbiterialną posługując się światłem, które ma czasem, dzięki umiejscowieniu okien tajemniczy charakter, gdy jego źródło jest mało widoczne, co sugeruje metafizyczne pochodzenie, jak:

- w bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 249/,
- w kościele p. w. Zesłania Ducha Św. /il. 103, 104/, w kościele p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny,
- w kościele p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. W. Stefański) /il. 107/, oraz kaplicy p. w. Wszystkich Świętych (arch. W. Cęckiewicz, 2003) /il. 133, 134/.

Formy okien często mają symboliczny charakter, czego przykładem jest kościół p. w. Zesłania Ducha Św. (patrz wyżej). Podobny przykład kształtowania form architektonicznych jako kontynuacji form które przybiera tam światło (jak w Sanktuarium Miłosierdzia Bożego [opis 12]), stanowi kościół p. w. św. Józefa /il. 108/. Ostentacyjny jak deklaracja wiary symbolizm krzyża - światła, (podobny jak w k. p. w. Podwyższenia Krzyża św. (arch. O. Krajewski, patrz wyżej)) /il. 61, 62/ charakteryzuje okno w prezbiterium tej świątyni. Ma ono kształt podzielonego krzyżem św. Andrzeja ("x"), krzyża greckiego, zaś podziały innych okien też w formie "x", który także jako krzyż z belek poniżej okien umieszczonych w najwyższej części stropu jest jego głównym zwornikiem i zarazem środkiem wielkiego krzyża stanowi szczyt stropu. Także elementy wystroju wnętrza w świetlisty sposób powtarzają te formy.

Odmienny nastrój ma, przenoszące jakby w sferę nieba okno w cmentarnej kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 231/, gdzie zrozumiała, w



kontekście przeznaczenia kaplicy, sugestia lotu w górę, oparta jest na widoku przypominającego skrzydło samolotu, fragmentu dachu za oknem<sup>161</sup>.

O dużym zróżnicowaniu traktowania problemu światła w tym okresie świadczą świątynie, w których części prezbiterialne są znacznie ciemniejsze niż części nawowe. Taki tajemniczy mrok panuje w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9], kościele p. w. Matki Boskiej Różańcowej<sup>162</sup> oraz kościele p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa.

W architekturze wnętrz kościelnych dominuje symetria. Aleatoryzm pojawia się dyskretniej, jak w podobnym do neoplastycznej rzeźby, 'chaotycznie' skomponowanym z klocków - chórze kościoła p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. H. Kamiński) /il. 98/. Asymetria pojawia się głównie w umiejscowieniu okien, na przykład w kościele p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa<sup>163</sup>. Harmonia i spokój arch. wnętrz ma charakter dostojności.

Wystrój większości świątyń jest jeszcze niekompletny. Wśród kościołów ceglanych zaledwie jeden - kościół p. w. bł. Anieli Salawy /il. 119, 124/, ma surową cegłę pozostawioną w wystroju wnętrza, na fragmentach ścian. W kolorystyce ścian i stropów dominuje nadal biel, lecz częściej pojawiają się już kolory, czego przykładem są modernizacje przeprowadzone w wielu świątyniach powstałych wcześniej:

- Przemaalowanie na intensywny błękit, mający wyrażać treści symboliczne związane z Matką Boską, której poświęcona jest ta świątynia, oraz turkusowoniebieski kolor stropu powstałego w poprzednim okresie kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Z. Radziewanowski, wystrój wnętrza ks. S. Dobrzański) /il. 38/.

- Biel ścian i stropu powstałego także w poprzednim okresie, kościoła p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta /il. 75, 109/, pokryta została w drugiej ćwiartce lat dziewięćdziesiątych kolorami - seledynowym i morelowym, stanowiącymi tło dekoracji malarskiej.

- W ramach ukończonego obecnie wystroju wnętrza kościoła p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (wystr. wn. Barbara Borkowska - Larysz) /il. 110/ duże partie ścian pomalowano na ciemnożółty kolor.

- Beżowomorelowy, dyskretny kolor dolnych partii ścian powstałego w I okresie, kościoła p. w. Najświętszego Imienia Marii jest kontynuacją drewnianych elementów wystroju i jakby sposobem imitowania drewna.

- Ściany kościoła p. w. św. Jana Chrzciciela obecnie są wielobarwne.

Ściany także wcześniejszych, eksponujących surowy beton świątyń pomalowano, by złagodzić ostrość ich faktury:

- Kościoła p. w. Emaus [opis 7] na delikatny kolor, partiami jasnożółty i niebieskoszary.

- Kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekał) [opis 6] - na popielaty o ciepłym, niebieskim odcieniu, harmonizującym z niebieską ślusarką okien.

W najnowszych świątyniach także wyraźnie zaznacza się tendencja do barwności, czego przykładami są:

- Zieleń części kaplicy bocznej a także żółcień i oranż klatek schodowych odcina się od jasnożółtych ścian kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) [opis 11 ], podkreślając przyczyniające się do wrażenia tajemniczości wnętrza efekty przenikania się przestrzeni.

- Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10], która ma ściany niebieskie.

- Zróżnicowane walorowo - utrzymane w jasnej, nieśmiałej, szaroniebieskiej kolorystyce ściany we wnętrzu najbardziej prestiżowej realizacji ostatnich czasów -



bazyliki Sanktuarium Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz, wystr. wn. W. Cęckiewicz) [opis 12]. Bazylikę cechuje oszczędność dekoracji, jednak w należących do Sanktuarium Miłosierdzia Bożego kaplicach wystrój jest bogaty, także kolorystycznie. Ściany Kaplicy Węgierskiej (wystr. wn. Laszlo Puskas) są złotozielone, by zlewać się z ze złotem mozaik.

W wystroju wnętrza sakralnych pojawia się w tym czasie ciemna, ekspansywnie soczysta zieleń. Ściana prezbiterium kościoła p. w. św. Józefa /il. 108/ ozdobiona jest ciemnozielonym, kamiennym cokołem o ostrych formach. Kontynuują one zieleń drzew widoczną w oknie o podobnym kształcie, powyżej. W zbudowanym w poprzednim okresie k. p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (wystr. wn. M. Grabacka) /il. 77/ centrum ideowe wnętrza stanowi mała figurka patronki świątyni. Umieszczona ona jest na olbrzymim, kamiennym, ciemnozielonym, zgeometryzowanym w formie, gigantycznym liściu i przypomina baśniową Calineczkę. Zielony kamień - serpentynit<sup>164</sup> i liczne inne zielone elementy wnętrza dają atmosferę głębin leśnych. Dopełniają ją zielone konfesjonały, ławki i dywan.

Kolorystyka malarska wnętrza jest przeważnie (z wyjątkiem witraży) mało intensywna. W tym czasie uzupełniony został bogatą, chociaż delikatną w wyrazie dekoracją malarską ścian, na białych - beżowomorelowym i seledynowym - kolorach tła, wcześniejszy kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta /il. 75, 109/. Owa bogata lecz równocześnie subtelna i nieśmiała w formie dekoracja malarska, wykonana przez Aleksandra Mitkę z rodziną, składa się z cykli w hierarchicznym układzie: najwyżej symbole Boga, poniżej anioły, jeszcze niżej przedstawienia religijno - patriotycznych wydarzeń z dziejów Polski i inne. Novum w tych, podobnych do ilustracji bajek dla dzieci, afektowanych i teatralnych w wyrazie malowideł stanowi wprowadzenie współczesnych postaci do ról z dawnej historii, na przykład Kazimierz Jagiellończyk składa śluby wobec kardynała Wyszyńskiego.

Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. W. Stefański, wystr. wn. M. Biała) /il. 107/ wyróżnia się bogactwem malarskiej dekoracji. Cechuje ją jednak nieudolność techniki malarskiej, przez co obrazy można określić jako 'klasyczne' kicze. Zespółone z architekturą, lecz utrzymane również w estetyce tradycyjnego rozumienia kiczu<sup>165</sup>, jest malowidło autorstwa Jerzego Witkowskiego i jego żony, pokrywające wielki owal, ukośnie zawieszony nad ołtarzem w kościele p. w. Zesłania Ducha Św. (wystr. wn. W. Cęckiewicz) /il. 103, 104/. Namalowane na nim światło stanowi przedłużenie naturalnego światła padającego z okien znajdujących się powyżej. Podobne, przedstawiające niebo 'kicze', namalowali w tym czasie Józef i Aleksandra Marek, jako tło rzeźb w prezbiterium, we wcześniejszym kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 83/. Częsty wśród artystów sakralnych niedostatek wiedzy z zakresu podstawowego warsztatu malarskiego, ujawniają również mozaiki M. Kauczyńskiego w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 224/.

Subtelnością wyróżniają się jakby nieśmiałe, delikatne w kolorach mozaiki autorstwa Bohdany Drwal - Ligęzy, zbudowane z naturalnych kamieni ozdobnych, zestawionych w wyrafinowane kompozycje barwne, dekorujące kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej /il. 111/, (wystr. wn. Bohdana Drwal - Ligęza i Światosław Karwat).

Oryginalnością odznaczają się malowane Drogi Krzyżowe:

-Ze względu na niespotykane olbrzymie rozmiary, powodujące że Męka Pańska, (bez uzasadnienia ideowego, na przykład nazwą świątyni) zwraca uwagę kolorowa,

namalowana przez Wiesława Winka Droga Krzyżowa /il. 112/ w kościele p. w. Matki Boskiej Fatimskiej.<sup>166</sup>

-Eleganckie i subtelne, łagodne w wyrazie, podobne do ilustracji do bajek obrazy Drogi Krzyżowej Macieja Leśniaka /il. 113/ w kościele p. w. św. Antoniego z Padwy, ukrywają dramatyzm przedstawianych wydarzeń, eksponując akcenty optymistyczne - kwiaty towarzyszące Chrystusowi i winorośl oplatającą krzyż.

-Wstrząsająca dramatyzmem wyrażonym subtelnymi, choć syntetycznymi i dobitnymi środkami wyrazu jest Droga Krzyżowa autorstwa Stanisława Rodzińskiego, w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek, wystr. wn. W. Cęckiewicz) [opis 5] /il. 175, 176/. Ten małych rozmiarów cykl obrazów Męki Pańskiej jest paradoksalnie pogodny kolorystycznie, co jednak wzmacnia dodatkowo jej tragizm.

-Oparte na manierystycznej stylizacji, ograniczone kolorystycznie i działające kontrastami światło - cień, są namalowane przez J. Witkowskiego, obrazy cyklu Męki Pańskiej, we wcześniej powstałym kościele p. w. Podwyższenia Krzyża Św. i w kościele p. w. Zesłania Ducha Św. (tam - wykonane przez Jerzego Witkowskiego z żoną). Ściągają one uwagę głębią wyrazu.

Uzupełnieniem symbolizmu architektonicznego są często formy elementów wystroju wnętrza, jak na przykład:

-Owalne kształty zapleceków konfesjonałów w bazylice Miłosierdzia Bożego<sup>167</sup> [opis 12] /il. 253/.

-Witrażowe, przedstawiające krzyż x - motyw stanowiący także zwornik kompozycji architektury wnętrza (patrz wyżej), wypełnienie okna i podobne formy tabernakulum w kościele p. w. św. Józefa.

-Atrybut Matki Boskiej - róże dopełniają świetlistymi formami, zaprojektowanego przez M. Kauczyńskiego witrażu okno pełniące tradycyjną w treści, symboliczną funkcję nimbu figury Patronki /il. 74/ we wcześniej skończonym kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej.

-Surrealistyczne uzupełnienie kaplicy cmentarnej p. w. Chrystusa Odkupiciela i połączonych z nią Domu Pogrzebowego (wystr. wn. R. Loegler) [opis 10] stanowią, mające formę instrumentów strunowych (gitar) krzesła i klęczniki /il. 229, 230/. Korespondują one z podobnymi strunowymi podziałami wnętrza budowli - jakby gigantycznymi harfami.

W wystroju plastycznym wnętrza największą uwagę zwracają, zazwyczaj w nich dominujące, bardzo zróżnicowane stylistycznie i nastrojowo realizacje witrażowe jak:

-Nawiązujące do fowizmu, agresywne kolorystycznie, niepokojące w formie obrazy autorstwa M. Kauczyńskiego, w kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej /il. 114/, w kościele p. w. św. Wojciecha, [opis 9] /il. 220, 222/ i we wcześniejszym kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza.

-Powstałe w tym czasie, agresywne, 'dzikie' kolorystycznie abstrakcyjne tła dla symboli religijnych - Józefa Furdyny w kościele p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta.

-Zaprojektowane przez Mariana i Joannę Bednarczyków abstrakcyjne witraże w kościele p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (wystr. wn. Barbara Borkowska) /il. 110/<sup>168</sup> uderzają jaskrawością wynikającą z oparcia kolorystyki na kontraście kolorów: niebieskiego i pomarańczowego. Wprawdzie ostrość tego wrażenia bliska jest ogniovi, do którego podobne są formy obrazu, lecz w prezbiterium dominuje drażniący zestaw barw.

-Cykl obrazów M. Kauczyńskiego pod tytułem "Uczynki miłosierne względem ciała" /il. 115/ uzupełniający wcześniejszy wystrój kościoła p. w. Pana Jezusa Dobrego

Pasterza zaskakuje nieoczekiwanym komizmem, lecz także szokuje groteskową, a nawet szyderczą konwencją.

-W innym cyklu także M. Kauczyński zastosował połączenie konwencji idealistycznej z jakby cytatami przedstawionymi sposobem imitacji realistycznej, czarno - białej grafiki lub fotografii.

-Godne uwagi są oryginalne, postmodernistyczne, wykonane przy zastosowaniu technik graficznych,<sup>169</sup> służących tam do umieszczania w kompozycjach cytatów, stylistycznie nawiązujące do orfizmu witraże Tomasza Furdyny w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11] /il. 243, 244/.

-Z charakterem architektury wnętrz kłócą się nieco, bajkowe w nastroju realizacje J. Skąpskiego w kościele p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny [opis 1] /il. 147/ oraz zróżnicowane stylistycznie amorficzne abstrakcje w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 5] /il. 171/, a także stanowiąca dysonans z harmonijną architekturą świątyni, podobna abstrakcja w kościele p. w. Emaus w Centrum Resurrectionis [opis 7].

-Droga Krzyżowa w kościele p. Naświętszego Serca Pana Jezusa, (wystr. wn. K. Ingarden) /il. 116, 117/ budzi skojarzenie przedstawianych wydarzeń z drogocennymi, czystymi klejnotami, co nadaje im metafizyczny wymiar, wzmocniony przez iluzję nakładania się ich na realia rzeczywistości Nowej Huty dzięki przezroczystości szkła, przez które wyraźnie widoczne jest osiedle, na którym jakby odbywa swą mękę świetlisty, 'witrażowy' Chrystus. Pomimo niewielkich rozmiarów, soczystymi plamami barwnymi, wyrazistością i dobitnością ekspresji silnie ściąga uwagę w białe - szaro - brązowym wnętrzu.

-Odmienna jest w nastroju, stonowana kolorystycznie, o silnie zaakcentowanej dekoracyjności figuratywnych form, układających się w ornamenty i znaki, współgrająca z nastrojem architektury jest Droga Krzyżowa w podobnej do altany ogrodowej lub romantycznej wieży - kaplicy p. w. Matki Boskiej Anielskiej, w domu zakonnym Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Przemienienia Pańskiego (arch. P. Gawor, wystr. wn. P. Gawor, 2000 - 2001) /il. 118/.

-Silnie dominują we wnętrzu tajemnicze, dające wrażenie 'oplatania' widza, przy wykorzystaniu "światłówkowej" estetyki rzeźby minimalistycznej, obrazy Teresy Stankiewicz /il. 119/ w kościele p. w. bł. Anieli Salawy.

-Harmonizują natomiast z charakterem wnętrz abstrakcyjne obrazy, stanowiące przedstawienie polskiego pejzażu<sup>170</sup> - w kaplicy cmentarnej p. w. Wszystkich Świętych, (arch. W. Cęckiewicz, wystr. wn. W. Cęckiewicz, 2003) oraz podobnie łagodne kolorystycznie, "secesyjne" witraże W. Cęckiewicza w Kaplicy Adoracji Najświętszego Sakramentu w Sanktuarium Miłosierdzia Bożego (wystr. wn. W. Cęckiewicz), [opis 12] /il. 251, 252/ w których jako dodatkową, dającą graficzny efekt zaakcentowania rysunku (połyskującego dzięki temu po zmroku) dekorację, zastosowano ocynkowanie ramek od strony wnętrza.

Cieszą oko zmysłowo plastyczne, realistyczne, o bardzo szerokiej palecie, odważnie prezentującej jakości barw, autorstwa Adama Stawińskiego /il. 120/, uzupełniające wcześniejszy wystrój wnętrza kościoła p. w. Najświętszego Imienia Marii. Podobnie soczyste kolorystycznie, zaprojektowane przez E. Dawidowskiego /il. 132/, zrealizowane we wcześniejszym kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski, 1991 - 1993). Zmysłowe, odważne traktowanie koloru łączy się w nich z wartościami abstrakcyjnej stylizacji. Przykładem tego podobnie służy obraz Miłosierdzia Bożego, na którym konwencjonalne promienie przechodzą w intrygujące formy tęczowo - abstrakcyjne.

Nierzeczywiste często barwy, mają sens symboliczny - habit św. Faustyny jest częściowo fioletowy, jakby była odziana w pobożność i modlitwę (tradycyjnie kojarzone z tą barwą).

Słodkie w wyrazie i dziecinne, oparte na skojarzeniu tęczy z nadzieją po burzy - chorobie, są eksponujące symbole Miłosierdzia, obrazy autorstwa Zbigniewa Majkowskiego /il. 121/, które dominują we wnętrzu szpitalnej kaplicy p. w. Miłosierdzia Bożego.

Nowatorskim na terenie Krakowa, owocem zastosowania nowej techniki 'witrażowej' fusingu (wtapiania barwnego szkła w białe, stanowiące tło obrazu), jest zespół delikatnych, bladych, nieco mdłych, naiwnych i jakby dziecinnych obrazów /il. 122/, wykonanych przez firmę "Glassini"<sup>171</sup> na początku XXI wieku we wcześniejszym kościele p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. O. Krajewski).

Dekoracje witrażowe oparte na stylistyce op - art, obecnie przybierają regularne formy, już wolne od wpływów aleatoryzmu, łącząc się z symboliką chrześcijańską, jak kratka - 'kostka' układająca się naprzemiennie w krzyże żółto - białe i białe - żółte (barwy flagi papieskiej) w kościele p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. H. Kamiński, wystr. wn. Stanisław Brach).

W witrażach tego okresu częste są motywy architektoniczne - przedstawiające architekturę prawdziwą, - jak między innymi:

-Bazylika w Łagiewnikach na witrażu autorstwa J. Furdyny w kościele p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. W. Stefański).

-Bazylika p. w. św. Piotra w Rzymie, projektu T. Stankiewicz /il. 123/ w kościele p. w. bł. Anieli Salawy.

-Liczne, znane kościoły Krakowa i Polski, zaprojektowane przez M. Kauczyńskiego - w kościele p. w. Matki Boskiej Różańcowej.

-E. Dawidowskiego w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski).

-Tomasza Furdyny w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) [opis 11] /il. 244/.

Wytepują też przedstawienia architektury fantastycznej - na przykład na obrazach M. Kauczyńskiego w kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej.

Rzeźba sakralna z tego okresu jest zazwyczaj spokojna w formach, często stylizowana w idealizujący, nawet przesłodzony sposób, jak:

-Wyrzeźbione przez J. Sieka w konwencji lalek "Barbie" figury Matki Boskiej /il. 124/ i św. Józefa w kościele p. bł. Anieli Salawy.

-Wykonana przez B. Drwal - Ligęzę złotowłosa postać Matki Boskiej Różańcowej, stanowiąca centrum dekoracji kościoła p. w. Matki Boskiej Różańcowej oraz św. Józef na tle kwietnej, wyrafinowanej kolorystycznie mozaiki kamiennej /il. 111/ tamże.

-Autorstwa Tadeusza Szpunara, figury Chrystusa Ukrzyżowanego oraz św. Wojciecha, w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 219/.

-Delikatne, miniaturowe w porównaniu do innych elementów wystroju wnętrza, tradycyjne figurki Matki Boskiej Fatimskiej /il. 77/ subtelnie ściągają uwagę w teraz ukończonym wystroju wnętrza, poświęconej Jej, wcześniej zbudowanej świątyni.

Na koncepcji eksponowania zmartwychwstania opierają się także subtelne, dzięki swym środkom wyrazu, rzeźby:

-Zaprojektowana przez W. Cęckiewicza, ażurowością obrazująca ducha przenoszącego się z ciała do Boga,<sup>172</sup> sylweta Chrystusa /il. 134/ w kaplicy cmentarnej p. w. Wszystkich Świętych.



-Uzupełniająca wnętrze wcześniejszego k. p. Najświętszej Rodziny (wystr. wn. Wincenty Kućma) rzeźbiona, olbrzymia chrzcielnica z brązu autorstwa W. Kućmy /il. 125/, także łącząca ideę zmartwychwstania z Ukrzyżowaniem.

-Stanowiąca centrum wystroju prezbiterium kościoła p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej - wielka, lecz lekka, wydająca unosić się ku górze postać Zmartwychwstałego Chrystusa, autorstwa Marka Kordyaczego /il. 110/.

Powstałe w tym czasie, dopełniające wcześniejszy zespół rzeźb autorstwa G. Zemły w kościele p. św. Maksymiliana Kolbe [opis 3] (wystr. wn. J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła) plakiety cyklu Tajemnic Różańcowych /il. 158/, odróżniają się subtelnością, delikatnością i pogodą od wcześniejszych, tamtejszych realizacji artysty.

Tradycjonalizm, eksponowanie ciężaru rzeźb oraz budzący poczucie bezpieczeństwa wyraz spokoju i wewnętrznej pewności, w połączeniu z nadnaturalnymi rozmiarami przedstawianych postaci charakteryzują rzeźby monumentalne do których zalicza się, przykład figura Matki Boskiej wyrzeźbiona przez Marka Szalę w drewnie lipowym, dominująca w kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela /il. 231, 232/, oraz "Św. Brat Albert" z brązu, autorstwa W. Cęckiewicza /il. 78, 126/ koncentrujący uwagę w kościele p. w. św. Brata Alberta. Pomnikowy charakter tej podobizny założyciela Albertynów wynika z wymienionych cech, w połączeniu z umiejscowieniem na cokole w formie kolumny, służącym jako oprawa tabernakulum, a także dekoracyjnie potraktowanych szat, ułożonych w dostojne fałdy. Ekspresją natomiast wyróżnia się bezlistny, wyrażający rozpacz krzew targany wichrem, autorstwa Witolda Cęckiewicza i Krzysztofa Nitscha, silnie dynamizujący przestrzeń świątyni, lecz zabarwiający ją odcieniem tragizmu [opis 12] /il. 249, 250/.

Przeważają dzieła sztuki oparte na typowo postmodernistycznej estetyce, często stanowiące pastisze sztuki dawnej, łączące jej formy z nowoczesnymi, na przykład echo sztuki gotyckiej, lecz utrzymane w konwencji lalki Barbie - wspomniane wcześniej rzeźby autorstwa J. Sieka, przedstawiające Matkę Boską i św. Józefa, czy mozaiki M. Kauczyńskiego w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 221 - 224/. Oryginalnością postmodernistycznej konwencji wyróżniają się, wykonane przy zastosowaniu cytatów - witraże Tomasza Furdyny w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień, wystr. wn. W. Głos i ks. J. Bednar) [opis 11] /il. 243, 244/.

Pomimo przewagi tendencji idealizujących, zdarzają się także dzieła oparte na działaniu wstrząsowym, aż do odrazy w ukazywaniu destrukcji sacrum, na przykład w ceramicznym krucyfiksie i dekoracji ołtarza, autorstwa Stanisława Bracha /il. 127/, w kościele p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, (arch. H. Kamiński, wystr. wn. S. Brach) a także Tegoż autorstwa podobizna św. Józefa Kalasancjusza w murze kościoła p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej zawiera zapowiedź tej konwencji, w zdestruowanym nimbie świętego. Podobna stylistyka cechuje wykonane przez Macieja Zychowicza i Adama Brinckena rzeźby w prezbiterialnej części kościoła p. w. Emaus [opis 7] /il. 201 - 203/. Bliskie są one obrazom tragicznej walki narodu polskiego z okresu stanu wojennego, jakby zatrzymane w konwencji obrazowań patriotycznych sprzed dwudziestu lat i wyrażają, w atmosferze dominującego lęku i rozpaczliwej nadziei, patos połączony z determinacją. Atmosfera jak po kataklizmie cofa widza w przeszłość wspomnień grozy stanu wojennego. W owych ponurych, zdestruowanych dziełach jedynym śladem optymizmu jest zastosowanie złotego koloru w ich dekoracji, jakby złote światło nadziei z trudem przedzierało się przez potworność.



Niekiedy naśladowanie śladów destrukcji ogranicza się do zewnętrznej formy dzieł, jak w rzeźbionych, autorstwa Jana Funka, postaciach świętych /il. 128/ w prezbiterium kościoła p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny (wystr. wn. Bogusław Kulka).<sup>173</sup> Tradycyjne formy pokryto tu, sprawiającą wrażenie starej i zniszczonej - modną dekoracją, wykonaną tak zwaną techniką "przecierkową"<sup>174</sup>.

<sup>72</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003; P. Natanek, *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 2 - 3, s. 137 - 140. Nie został zrealizowany jak dotychczas pełny spis kościołów ani kaplic Krakowa ukończonych w interesującym mnie czasie.

<sup>73</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Spotkania nowego i starego we współczesnej architekturze sakralnej*, Archivolta, 2005, nr. 1 s. 63.

<sup>74</sup>Wywiad autorki z Januszem Gaworem, Kraków, lipiec 2005; Architekt zbudował tą metodą kościół p. w. Boskiego Zbawiciela (1971 - 1975) i relacjonuje, że był to podówczas powszechnie stosowany sposób omijania zakazów budowlanych dotyczących realizacji sakralnych.

<sup>75</sup>Szczegóły dotyczące owych przebudów, to jest jakie obiekty przeistoczono w kościoły, podaję w aneksie *Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 - 2005*.

<sup>76</sup>Tamże; Architekt ten zbudował także (obecnie nieistniejącą - przyp. Wywiad z proboszczem Parafii p. w. Najświętszej Rodziny w Nowym Bieżanowie, ks. Józefem Jakóbcem, Kraków, listopad 2005) kaplicę na terenie parafii Najświętszej Rodziny.

<sup>77</sup>Wywiad autorki z Dariuszem Kozłowskim, Kraków, wrzesień 2005; Wystrój wnętrza k. p. w. Emaus powstał poza projektem wystroju wnętrz Centrum Resurrectionis, gdyż od pewnego momentu w trakcie budowy, realizacja zaczęła przebiegać już nie według projektu przygotowanego przez D. Kozłowskiego i Marię Misiągiewicz.

<sup>78</sup>Opisy takich wydarzeń podają architekci, projektujący kościoły, jak. m. in. Janusz Gawor, Przemysław Gawor (relacjonuje on na przykład, że w trakcie realizacji wystroju wnętrza k. p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny nastąpiła zmiana władz klasztoru, czyli gwardiana, i nowo wybrany gwardian groził przemalowaniem Drogi Krzyżowej autorstwa J. Nowosielskiego, bo nie podobała mu się ona), Anna Krzystyniak, Wacław Stefański, a także kierownik Działu Budownictwa Sakralnego Kurii Metropolitalnej w Krakowie, ks. Andrzej Waksmański i inni, w rozmowach z autorką, Kraków 2005. Ułatwieniem dla takiego proceduru jest znaczna samodzielność proboszczów w zakresie administracji i braki kontroli prac budowlanych.

<sup>79</sup>Jako datę ukończenia kościołów przyjmuję moment, w którym zaczynają funkcjonować jako świątynie.

Budowa wież nie została zrealizowana jak dotychczas nawet w od tak dawna używanych obiektach, jak na przykład kościół p. w. Najświętszej Rodziny (arch. J. Gawor, 1983 - 1992), kościół p. w. św. Brata Alberta (arch. W. Cęckiewicz, 1986 - 1995), kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (arch. W. Cęckiewicz, 1988 - 1992).

<sup>80</sup>M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001, s. 106.

<sup>81</sup>W. Kosiński, *Seminarium o nowej architekturze sakralnej*, Przegląd powszechny, 1983 nr. 1, s. 123 - 127; Autor ten opisuje krytykę koncepcji kościołów jako "silosów dusz" Określenie to powstało prawdopodobnie na bazie krytyki pseudonaukowych badań socjologicznych popierających gigantomanię w budownictwie powodującą powstawanie tzw. silosów na ludzi.

Określenie "silosy na ludzi" funkcjonowało w kampanii przeciwko budowaniu zbyt wielkich kościołów, których rozmiary uniemożliwiały ich ogrzanie i nie były już potrzebne w sytuacji, gdy, dzięki możliwości łatwego uzyskania zgody na budowę świątyni, powstawało ich coraz więcej.

<sup>82</sup>Wywiad autorki z Anną Krzystyniak, Kraków, sierpień 2005; Projektantka k. p. w. Matki Boskiej Różańcowej (1993 - 1997) opisując przyczyny niewielkich, nawet zbyt małych jak na potrzeby parafii, rozmiarów tej świątyni podaje że polityka budowlana Kurii Metropolitalnej w Krakowie wyraźnie nakazywała podówczas małe rozmiary dla nowo budowanych kościołów. Stanowiło to reakcję na uprzedni szereg realizacji kościołów - olbrzymów. Architektka do wyboru dała inwestorowi 3 projekty, w tym 1 wielkiego kościoła, który został odrzucony z tychże powodów.

<sup>83</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Wywiad autorki z Antonim Mazurem, Kraków, sierpień 2005; Wywiad autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005; Wymienieni architekci z tego powodu wybierają biel na kolor ścian wewnętrznych.

<sup>84</sup>Wywiad autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005.

<sup>85</sup>Wywiad autorki z Małgorzatą Grabacką, Kraków, sierpień 2005; Było to jedną z przyczyn wyboru bieli na dekorację ścian zewnętrznych kościoła p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (1985 - 1993).

<sup>86</sup>Tamże, Projektantka kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (1973 - 1975) pierwotnie planowała wnętrze z centralnie umiejscowionym ołtarzem, jednak propozycja tego rodzaju umieszczenia ołtarza spotkała się z tak silnym oporem inwestora, że M. Grabacka musiała odstąpić od tej koncepcji, na rzecz rozwiązania tradycyjnego, z ołtarzem blisko ściany zamykającej prezbiterium, czyli układu podłużnego.

<sup>87</sup>Daty realizacji większości świątyń powstałych do 1995 podają za: P. Natanek, tamże, pozostałych za: M. Rożek, B. Gondkowa, tamże. Szczegółowe informacje na temat czasu budowy zawiera aneks mojej pracy *Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 - 2005*.

Dokładne informacje o historii budowy tego obiektu zawiera praca: J. Kontkowski, *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzałach. Z okazji 25 - lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950 - 1975)*, Kraków, 1975. Wymienieni architekci są autorami czwartej świątyni w tym miejscu. Wszystkie cztery były przebudowami.

<sup>P</sup>rojekt kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, oraz inne swoje projekty i realizacji sakralne na tle swojej koncepcji sztuki sakralnej, M. Grabacka opisuje w: M. Dolska - Grabacka, *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 1970 - 1990*, Czasopismo Techniczne, 1998, z. 1-A, s. 10 - 16; M. Grabacka, J. Grabacki, *Summa*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, K. Flaga, M. Paluch, B. Pawlicki, (red.), Kraków 1998; s. 169 - 171.

<sup>89</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką.

<sup>90</sup>Wywiad autorki J. Gaworem; Z powodu braku zezwolenia na budowę obiektu sakralnego, budowa prowadzona była jako mająca na celu konserwację starego budynku, jego przebudowa. Konstrukcją stalową, wypełnioną pierwszym w architekturze sakralnej Krakowa betonem fakturowym robionym w struganych szalunkach otoczono stare ściany, starając się nowo postającemu obiektowi nadać najlepszą możliwą w takich ograniczeniach, formę świątynną. Zezwolenie na budowę uzyskane zostało dopiero po ukończeniu prac.

<sup>91</sup>Tamże; Z powodu zakazów realizacji sakralnych, niemożliwe było podówczas zwieńczenie budowli czytelnym znakiem krzyża.

<sup>92</sup>J. Nowobilski, *wykłady na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie*, Kraków 2003, Znany historyk i krytyk sztuki sakralnej relacjonując swoją pracę w tym kościele opisuje, że przeżywał męki przy ołtarzu w okresie letnim, zaś przebywający tam ludzie nie wytrzymywali również przebywania w dużych partiach świątyni, w bezpośrednim zasięgu światła padającego przez przeszkloną ścianę.

<sup>93</sup>J. Kontkowski, dz. cyt., s. 101; Autor historii budowy tej świątyni relacjonuje, że pomalowano w ten sposób wnętrze kościoła, pomimo że projektanci jego wystroju zaplanowali ściany w kolorze szarofioletowym, a strop turkusowym,

Obecnie ściany są gołąbkowobiałe, zaś strop kremowobiały.

<sup>94</sup>Wywiad autorki J. Gaworem; Architekt wybrał biel, mając na celu wyeksponowanie witraży.

<sup>95</sup>Data realizacji podana za: J. Kontkowski, dz. cyt., s. 114.

<sup>96</sup>Wywiad autorki z współwykonawcą tych witraży, synem Wacława, Pawłem Taranczewskim, Kraków, 2005. P. Taranczewski twierdzi, że W. Taranczewski starał się nawiązywać do średniowiecznych witraży katedry w Chartres..

<sup>97</sup>Kościół p. w. Boskiego Zbawiciela uzupełniony został ok. roku 1997 również ekspresyjnymi witrażami W. Ostrzołka, podtrzymującymi pomarańczowy kolor jako dominantę wystroju wnętrza.

<sup>98</sup>Wywiad autorki z Jerzym Petelenzem, Kraków, sierpień 2005; Architekt w budowni starał się zrealizować swą koncepcję architektury sakralnej. Podstawą jej jest Herakliteska zasada jedności w wielości. Wprowadzić ją ma trzymanie się zasady dominaty barwnej, w doborze estetycznym koloru i faktury (w omawianym kościele - odpowiedniejszej dla architektury sakralnej - tonacji zimnej, ze znaczną przewagą bieli, co kontynuuje szary dach - architekt biel uznaje za zimny kolor), jedności tworzywa - kościół jest murowany i wyprawiany na białą (ściany zewnętrzne i wewnętrzne świątyni, a także cokoły ołtarza i ambo), jak również jedność przestrzeni, którą J. Petelenz starał się uzyskać dzięki silnemu rozróżnieniu bryły, przenikaniu się pełni i pustki za pośrednictwem arkad i dalsze zacieranie się granicy między zewnątrz i wewnątrz, w wyniku otoczenia budowli murkiem. Także wewnątrz jest realizacją postulatów przenikania się przestrzeni, dzięki szeregowi dzielących je arkad i otworów nad nimi. Czynnikiem harmonii w architekturze jest także jedność funkcji i formy. Odstępstwa od tych zasad do pewnego tylko stopnia mogą być korzystne. Ożywiają one wtedy kompozycję i zapobiegają monotonii.

Zdaniem J. Petelenza sztuka zawsze powinna być refleksyjna, tworzona na podstawie czynników zmysłowo postrzeganych i emocjonalnie odbieranych, dających podstawę do poznania racjonalnie analizowanych relacji. Dobra sztuka nie może być tworzona na bazie aktualnej mody, gdyż ma być oparta na refleksji, nie zaś na naśladownictwie, która (według J. Petelenza) jest istotą mody.

Ważne jest dostosowanie skali architektury do jej otoczenia. Wynaturzona skala powoduje, że kościoły "wyją" (jego zdaniem) w krajobrazie. Zapobiec temu może rozbicie zbyt silnej formalnie bryły. J. Petelenz opiera ten pogląd na teorii komponowania według zasady bliskiego pokrewieństwa, J. Żórawskiego, Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973. J. Petelenz swą teorię

architektury i sztuki tłumaczy też w: J. Petelenz, *Związki formalne architektury, malarstwa abstrakcyjnego i natury*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1978, T XII, s. 187 - 193, Tenże, *Malarstwo abstrakcyjne i architektura - analogie*, dz. cyt, 1980, T IV, s. 135 - 138.

Wydaje się jednak, że postulowana przez J. Petelenza jako warunek dobrej architektury zasada jedności przestrzeni i harmonia nie są zachowane z lewej strony budowli, ponieważ karkołomne spiętrzenie brył ostro i gwałtownie dominują tam nad otoczeniem. Dynamizm silnie niepokojącej, wręcz budzącej lęk, w wyniku podobieństwa do zatrzymanej na chwilę w ruchu, monsturalnej maszyny daje efekt wstrząsu, zamiast wrażenia łagodnego przenikania i silnie kontrastuje z prawą stroną budowli. (uwaga autorki).

<sup>99</sup>Daty budowy podają za M. Rożek, B. Gondkowa, dz. cyt. s. 18.

<sup>100</sup>Nazwę kościoła podają za P. Natanek, dz. cyt. 139. Inne źródła podają odmienne wersje nazwy.

<sup>101</sup>Wywiad autorki z Antonim Mazurem, Kraków, sierpień 2005; Niepokojące formy świątyni wynikają z upodobań ich autora, który nie lubi regularności. Ostre, agresywne "szpice" szczytów są po to, według ich projektanta, "by bodły niebo". Chce on uzyskać efekt wstrząsu, poruszyć widza. Opiera się na nawiązaniach do wiejskich kościołów i w ogólnym nastroju, do form wiejskiego gotyku.

Według A. Mazura projekt kościoła powinien być związany z tradycją, łącząc ją z formami nowoczesnymi. Podkreśla, że przede wszystkim musi być jednak odczytywany jako kościół i tylko jako kościół. Wnętrze nie może być zbyt jasne, ani porażać światłem i ma sprzyjać modlitwemu skupieniu. Wymagana przez zasady posoborowe, jedność przestrzeni powinna być dopełniona przez kaplice lub nawy boczne.

Ideąłem świątyni jest dla A. Mazura katedra w Chartres, powalająca na kolana, według niego, swoim sakralnym nastrojem. Swą koncepcję sztuki sakralnej wyjaśnia też w: Mazur, *Poszukiwanie formy architektonicznej na tle projektowania obiektów sakralnych w latach 1952 - 1995*, [w:]: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, (red.) s. 135 - 149; A. Mazur, D. Mazur, *Moje kościoły*, Kraków 2003.

<sup>102</sup>A. Mazur, *Poszukiwanie formy architektonicznej na tle projektowania obiektów sakralnych w latach 1952 - 1995*, w: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Białkiewicz, Kadłuczka, B. Zin, (red.), t. IV, s. 142; Koncepcja nawy sugeruje rodzaj przetworzonego hełmu z przyłbicą.

<sup>103</sup>W. Kosiński opisuje kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" i koncepcję ideową tego projektu. w: W. Kosiński, *Konstruktywny konserwatyzm*, [w:]: *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, K. Flaga, M. Paluch, B. Pawlicki, (red.), s. 179 - 186; *Idee i stylizacje, impresje autorskie - mauzoleum św. Brata Alberta w Krakowie*, Architektura, 1983, nr. 1. s. 48 - 49.

W. Kosiński problemom regionalizmu i postmodernizmu poświęcił wiele uwagi, m. in. w: Kosiński, *Regionalizm i postmodernizm - rekonesans*, [w:]: *Materiały z III Ogólnopolskiego Sympozjum Architektury Regionalnej, Aktualne problemy planistyczne i architektoniczne w zespołach architektury regionalnej i ich sąsiedztwie*, Kraków - Zakopane 1982, Z. Radziewanowski, J. Zieliński (red.), s. 87 - 129; Tenże, *Zmierzch postmodernizmu? - wnioski dla architektury regionalnej*, [w:]: *Materiały z V Ogólnopolskiego Sympozjum Architektury Regionalnej, Kierunki i metody współczesnego regionalizmu w architekturze*, Kraków - Zakopane, 1984, s. 18 - 40.

<sup>104</sup>Tradycyjna architektura tej świątyni zawiera się w koncepcji regionalizmu jej projektanta, opisanej w: Z. Radziewanowski, *Regionalizm współczesny - regionalizmem "świadomym"*, w: *Materiały z III Ogólnopolskiego Sympozjum Architektury Regionalnej*, Z. Radziewanowski, J. Zieliński (red.), s. XVI - XXVII; Tenże, *W poszukiwaniu tożsamości architektury i środowiska kulturowego - doświadczenia osobiste*, [w:]: *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, (red.) tom III, Kraków 1995, s. 75 - 82.

Wywiad autorki ze Zbigniewem Radziewanowskim, Kraków, październik 2005; Kolebka sklepienia wykonana została systemem gospodarczym, prawdopodobnie z szyn kolejowych, przed kontaktem z Z. Radziewanowskim, który zbudował później ściany i zrealizował część detali architektonicznych.

Projekt Z. Radziewanowskiego został jednak w trakcie realizacji zmieniony przez inwestora, ks. proboszcza Stefana Dobrzańskiego. Prosty kształt wieży zastąpiono neobarokowym i zamiast prostej balustrady zrobiono tralki. Relacjonuje to S. Dobrzański; Wywiad autorki z Ks. Stefanem Dobrzańskim, Kraków, 2005.

<sup>105</sup>W. Kosiński, M. Kosińska, *Idee i stylizacje*, Architektura, 1983, nr. 1, s. 48.

<sup>106</sup>Wywiad autorki z W. Kosińskim.

<sup>107</sup>Wywiad autorki z J. Petelenzem; Architekt sądzi, że duża, dominująca bryła kościoła, w takim otoczeniu powinna być rozbita na mniejsze.

<sup>108</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem; Architekt nie widział powodu, by w projektowaniu brać pod uwagę formę starej, neogotyckiej części budowli, którą uzupełniał przez rozbudowę.

<sup>109</sup>Wywiad autorki z J. Petelenzem.

<sup>110</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem; architekt preferuje biel jako kolor ścian świątyń, ze względu osobiste upodobania. Uważa także, że biel najlepiej eksponuje formę i stanowi dobre tło dla planowanych witraży, a kolor burzy jednolitość wnętrza. A. Mazur ma negatywny stosunek do kolorowych dekoracji malarskich, np. kwiatów i obrazów mających na celu ukazanie wydarzeń - nieuzasadnionych, jego zdaniem, w naszej epoce, w której każdy potrafi czytać. Patrz też przyp. .

<sup>111</sup>Wywiad autorki z Wojciechem Kosińskim, Kraków, październik 2005, Autor kościoła popiera te refleksje. Budowla w zamierzeniu miała być "zgrzebna jak albertyński habit". Swoje (w tym zakresie) intencje, oraz koncepcję budowli, opisuje w: W. Kosiński, M. Kosińska, *Idee i stylizacje, impresje autorskie*. Stanowiący próbę postmodernizmu, "surowy, gotycyzujący regionalizm, rodem z kościółków drewnianych Małopolski" uzupełniony został elementami barokowymi, gdyż gotyk i barok projektanci kościoła uznają za podstawę całej architektury sakralnej.

<sup>112</sup>Wywiad autorki z budowniczym kościoła, proboszczem parafii Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Mydlnikach, ks. Stefanem Dobrzanowskim, Kraków 2005, kolorystykę tę zaprojektował tak ks. proboszcz Stefan Dobrzanowski, bo kościół zbudowany jest na fundamentach dawnego dworku.

<sup>113</sup>Tamże, Krzywolinijność wewnętrznych arkad ma wyrażający spokój łącznik formalny z prostokreślnością stropu, w postaci kwadratowych otworów. nad łukami

<sup>114</sup>K. Kucza - Kuczyński, *"Ecce Homo"*, Przegląd powszechny, 1986, nr. 3 s.411.

<sup>115</sup>Wywiad autorki ze Stefanem Dousą, Kraków, lipiec 2005. Artysta konsekwentnie projektuje w taki surowy, ascetyczny sposób wnętrza albertyńskie. Jako najlepiej udaną realizację tego typu uznaje kaplice p. w. Matki Boskiej w Domu św. Brata Alberta, Zgromadzenia Braci Albertynów (arch. Piotr Sobański, wystr. wn. kaplicy S. Dousa, 2000 - 2001), gdzie miał wolną rękę w zakresie wykonania wystroju, który pozostał nie zmieniony. Dousa nawiązuje do wystroju wnętrza celi św. Alberta na Kalatówkach, w Zakopanem. W kościele p.w. św. Brata Alberta "Ecce Homo", bardzo eksponowane tabernakulum na osi kościoła bogactwem i ekspresyjnością dekoracji ma koncentrować uwagę widza, gdyż S. Dousa uważa ten element wnętrza sakralnego za najważniejszy w kościele. Stanowi to indywidualne, świadome odstępstwo od zasad posoborowych, według których najważniejszym elementem w kościele jest ołtarz.

S. Dousa nie zdołał przekonać zakonnic, by nie wprowadzały do wystroju wnętrza kościoła p. w. św. Brata Alberta dodatkowych elementów, takich jak wota i duże obrazy kultowe. Wspomina, że siostry uczęszczały na kursy na temat sztuki sakralnej i wystroju wnętrz, zorganizowane przez ks. (obecnie biskupa) profesora liturgiki, Wacława Świerzawskiego i to jednak znacznie poprawiło ich kulturę w tym zakresie.

<sup>116</sup>Wywiad autorki z ks. S. Dobrzanowskim, z jego relacji autorka dowiedziała się, że uprzednio strop był zielony. Organy oraz wiele detali architektonicznych wykonał Czesław Dźwigaj.

<sup>117</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem, dane te o kościele uzyskane są od jego projektanta.

<sup>118</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Kaplica ta, mająca służyć także jako pomieszczenie dla teatrzyku, zbudowana została jako zabezpieczenie przeciwpożarowe odbudowywanego, przeniesionego pierwotnie z Komorowic, drewnianego, zabytkowego kościółka, obecnie nieistniejącego, gdyż spłonął w 2002. Zachowana została jedynie omawiana kaplica.

<sup>119</sup>Daty realizacji podane za: M. Żychowska, dz. cyt. s. 85.

<sup>120</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem.

<sup>121</sup>Główny projektant tego klasztoru, Dariusz Kozłowski opisuje projekt Centrum Resurrectionis, oraz jego założenia idowe, jako realizację swojej świadomości postmodernistycznej, adaptującej metody dekompozycji (rozumianej w sensie opierania się na dezintegracji formy), teorii sztuki w: D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982 - 1992, Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992; Tenże, *2 projekty, Droga Czterech Bram, Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia XX Zmartwychwstańców, Dom Alchemików*, Kraków 1994.

<sup>122</sup>Wywiad autorki z Wacławem Stefańskim, Kraków, lipiec 2005; Projektowanie obiektu, w modnym podówczas stylu postmodernistycznym, miało w dużym stopniu spontaniczny i zabawowy charakter. Architekt obecnie zmienił upodobania w zakresie sztuki sakralnej i preferuje minimalizm.

<sup>123</sup>Swoje poglądy na temat architektury i sztuki sakralnej W. Cęckiewicz opisuje w: W. Cęckiewicz, *Architektura sakralna, ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, w: Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin, (red.) *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce* w



latach 1945 - 1995, s. 115 - 119; Tenże, *Tradycja i sacrum w architekturze. Współczesna interpretacja*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, K. Flaga, M. Paluch, B. Pawlicki, (red.), s. 129 - 132. Jako podstawowe cechy, wymagane od architektury sakralnej, autor wymienia: twórczą interpretację tradycji, nastrój "sacrum" i tożsamość architektury z miejscem, w którym powstaje, co obejmuje wartości krajobrazowe i skalę otoczenia. Bardziej szczegółowo - na wybranych przykładach z własnej twórczości (m. in. Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego i kaplicy cmentarnej p. w. Wszystkich Świętych), tłumaczy swą koncepcję sztuki sakralnej w: Tenże, *Od idei do Sacrum*, Alma Mater, miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, nr. 57 - 58, s. 23 - 26. Uwzględnienie zasad tradycji, sacrum, miejsca i czasu to zasady, które architekt starał się zrealizować w swojej twórczości sakralnej.

<sup>124</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Architekt zastosował taką formę, gdyż rotunda intuicyjnie kojarzyła mu się z rodziną. Po skończeniu projektu zauważył, że stosowano ją w tym znaczeniu w świątyniach Ziemi Świętej. J. Gawor z reguły nadaje projektowanym przez siebie świątyniom (a jest autorem aż 14) kształty symboliczne, zazwyczaj nawiązujące do nazwy.

Kościół jest niedokończony, projekt przewiduje jeszcze zbudowanie wieży.

<sup>125</sup>Wywiad autorki ze Zbigniewem Radziewanowskim, Kraków, październik 2005; Architekt zastosował spadziste dachy w nawiązaniu do miejscowej architektury. Kościół swój zalicza do modernizmu w wersji mikroregionalizmu (dotyczącego okolic Tyńca). Architekt jest zwolennikiem stylu modernistycznego, lecz uwzględniającego miejscowe uwarunkowania.

<sup>126</sup>Tamże; Przez wiele lat zakazy budowlane uniemożliwiały tam budownictwo regionalne, do którego nawrót nastąpił po zrealizowaniu tej świątyni.

<sup>127</sup>Z. Radziewanowski, *W poszukiwaniu tożsamości architektury i środowiska kulturowego - doświadczenia osobiste*; Architekt zaadaptował w tym obiekcie tradycyjne formy i detal do współczesnych wymogów użytkowych i metod wykonawczych. Dominujący w okolicy kościół zainicjował także kontynuację tradycyjnych wątków w zabudowie otoczenia.

<sup>128</sup>Autorka kościoła opisuje koncepcje swoich realizacji sakralnych (w tym - k. p. Matki Boskiej Fatimskiej). w: M. Dolska - Grabacka, *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 1970 - 1990*.

<sup>129</sup>Wywiad autorki z Wacławem Stefańskim; Wrażenie grozy jego zdaniem należy do odczuwania sacrum.

Wywiad autorki z Dariuszem Kozłowskim; Główny projektant Centrum Resurrectionis jednak twierdzi, że owa groza nie była zamierzona, natomiast zarty i humor były świadomie stosowane, jako środek artystyczny.

<sup>130</sup>Romuald Loegler opisuje tę świątynię, oraz jej założenia ideowe w: R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001, s. 84 - 92.

Wydaje się jednak, że autorskie poczucie klarowności kompozycji oraz jej statyczności jest subiektywne. Kompozycja wygląda na zagmatwaną, a sfalowana fasada jakby grozi, że "rozpręży się" i rozepchnie ściany, które w efekcie tego runą.

<sup>131</sup>Tradycja chrześcijańskiej architektury sakralnej kojarzyła lewą stronę świątyni ze Starym Testamentem lub ze Złem i jego siłami, zaś prawą - z Nowym Testamentem i z Dobrem.

<sup>132</sup>I. Kania, *Czy Kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?*, Znak, 1991, nr. 12 s.77 - 81, Autor - znany filozof porównuje wygląd tej budowli do łodzi podwodnej i rozważa, na ile symbolizuje to sytuację Kościoła katolickiego w Polsce i dlaczego jest to niekorzystne i niewłaściwe.

<sup>133</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Wśród przyczyn dominacji bieli i beżu w wystroju ścian zewnętrznych przede wszystkim znajdują się trudności techniczne. Projektantka k. p. w. Matki Boskiej Fatimskiej wybrała w tym celu białe lastriko, ze względu na jego trwałość, a także niemożliwość uzyskania jednolitego i trwałego koloru, na dużych płaszczyznach ścian kościoła. Preferuje ona biel także dlatego, że jej zdaniem bryła najlepiej prezentuje się jako biała, ze względu na efekty światłocieniowe.

<sup>134</sup>Wywiad autorki z Z. Radziewanowskim; Architekt uznaje modernizm za szeroką ideę, w której mieści się regionalizm (rozumiany także obszernie - jako uwzględnienie charakteru okolicy), gdyż oparcie się na nim jest uwzględnieniem logiki determinant. Modernizm to według niego, właśnie nowoczesne myślenie oparte o logikę determinant, i zawsze będzie trwał, bo jest logiczny.

<sup>135</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Dekoracja ta niezgodna jest z projektem, który przewiduje dekorację z kamienia i cegły, nawiązującą do dawnej architektury sakralnej Krakowa.

<sup>136</sup>Wywiad autorki z W. Stefańskim; Brak wykończenia betonowych murów jest wynikiem braku funduszy na dokończenie obiektu. Z podobnych przyczyn wynikło też zastosowanie nieodpowiednich materiałów, a także "spontaniczne" działania niewykwalifikowanych robotników prowadzących prace

nad budowlą i wprowadzających do niej własne innowacje, na których poprawę również nie było funduszy.

<sup>137</sup>Wywiad autorki z W. Stefańskim; Nawiązanie to było niezamierzone, gdyż pozostawienie betonu w stanie surowym pierwotnie nie było planowane.

<sup>138</sup>Wywiad autorki z W. Stefańskim; Architekt przyznaje się do odwoływania się do metafizycznych znaczeń światła i stosuje je chętnie w tym sensie.

<sup>139</sup>Wywiad autorki z Z. Radziewanowskim; Owo "prześwietlenie" było celem architekta. Trapezoidalny plan natomiast wynika z tego, że budowla pierwotnie miała być małą kaplicą o powierzchni 100 m. Po rozpoczęciu prac budowlanych inwestor zdecydował się na powiększenie jej, do rozmiarów obecnego kościoła.

<sup>140</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Oparcie struktury kompozycji na motywie wiatraku, architektka ta stosuje chętnie w architekturze i elementach wystroju wnętrz. Przykładami tego są ławki w k. p. w. Matki Boskiej Fatimskiej i w kościele p. w. Niepokalanego Poczęcia Marii, a także pierwotny projekt tego kościoła, nie przyjęty do realizacji z powodu obiekcji w stosunku do centralnie umiejscowionego ołtarza.

Ślizgające się światło, uzyskane w wyniku oświetlenia pośredniego, również jest charakterystyczne dla projektów M. Grabackiej. Uważa ona, że daje to szczególną atmosferę sacrum.

<sup>141</sup>Wywiad autorki z Z. Radziewanowskim; Zastosowanie naturalnego drewna jako dominanty wystroju wynika (opócz intencji "ocieplenia" wnętrza) z inklinacji architekta do naturalnych materiałów.

<sup>142</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Architektka planowała wystrój wnętrza k. p. w. Matki Boskiej Fatimskiej z dominacją cegły klinkierowej, która stanowić miała wypełnienie konstrukcji. Na zewnątrz cegła owa nie miała być jednak eksponowana, lecz przykryta lastrikiem. Przeszkodą w realizacji tego projektu stało się zakupienie przez inwestora (księdza proboszcza) okazjnie tanio, kamienia w tym celu.

Według A. Buszko, tego rodzaju preferencja cegły ukazuje wartościowanie estetyczne w owym czasie. Tradycyjnie kamień uznawano za znacznie szlachetniejszy i oryginalniejszy (ze względu na różnorodność) materiał niż cegła, zaś Sobór Watykański II kładł nacisk na to, by sztuka sakralna tworzona była w szlachetnej formie i oryginalna. (Sobór Watykański II, *Konstytucja o Liturgii Świętej*, 124, 128).

<sup>143</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005.; Kolory w zrealizowane w witrażach w kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej są niestety dużo bardziej jaskrawe niż w ich projekcie. Inwestor zdecydował się na ten projekt, bo został on ofiarowany za darmo przez M. Kauczyńskiego.

<sup>144</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką, Kraków, wrzesień 2005; Kaplica ta funkcjonowała już w 1995, przed realizacją wystroju górnej części kościoła.

<sup>145</sup>W. Cęckiewicz, *O idei i symbolice kształtowania architektury Sanktuarium Łagiewnickiego*, wykład wygłoszony w Towarzystwie Miłośników Miasta Krakowa i Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, Kraków 2002, Stanisław Rodziński porównał świątynię do współczesnego transatlantyku.

<sup>146</sup>Wywiad autorki z A. Krzystyniak; Militarny nastrój nie był zamierzony przez projektantkę. Było natomiast jej celem. osiągnięcie intymności i atmosfery modlitewnej sprzyjającej skupieniu. Na pytanie, związane z odbiorem tego kościoła jako "kobiecego", jego autorka, jedna z bardzo nielicznych przedstawicielek płci żeńskiej wśród projektantów kościołów Krakowa, odpowiedziała, że jej zdaniem uzasadnione jest doszukiwanie się cech kobiecych w architekturze żeńskiego autorstwa, i jej realizacji - także. Małe rozmiary, przyczyniające się do tego rodzaju odbioru kościoła, są spowodowane jednak polityką budowlaną Kurii Metropolitalnej w Krakowie, wymagającą podówczas ograniczenia wielkości nowo budowanych świątyń, a także niewielką ilością, przeznaczoną na obiekt miejsca, oraz ograniczonych funduszy.

Według A. Buszko, ta subtelność i "żeńskość" odpowiada także nazwie świątyni.

<sup>147</sup>Wacław Seruga opisuje projekt oraz założenia ideowe tej świątyni w: W. Seruga, *Moje kościoły*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1996, T. XXVIII, s. 117 - 125.

<sup>148</sup>Jan Kurek opisuje ten projekt i wstępny etap jego realizacji w: J. Kurek, *Kościół p. w. św. Józefa w Krakowie - Nowej Hucie - dzieje jednego projektu*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, K. Flaga, M. Paluch, B. Pawlicki, (red.), s. 145 - 148.

<sup>149</sup>Wywiad z Wiesławem Glosem, Kraków, wrzesień 2005; Współautor koncepcji kościoła jest zwolennikiem zapożyczeń twórczych, lecz nie dosłownych, które jego zdaniem są niestrawne. Uważa też, że architektura powinna odzwierciedlać czas, w którym powstała.

<sup>150</sup>Tamże; Architekt ma upodobanie do form architektury sakralnej prawosławia i bizantyjskiej. Kościół ma być, według niego odbierany jak ikona. P. Gawor deklaruje także oparcie się na tradycji, szczególnie małopolskiej, wczesnej - romanizmu, lecz jest przeciwnikiem postawy eklektycznej.

<sup>151</sup>Cęckiewicz, J. W. s. 18.

<sup>152</sup>Z. Stepiński, *"Piękna świątynia..."*, Architektura - murator, 2003, nr. 6 s. 61. Zbyt małe nawiązanie do starego założenia klasztorowego krytykuje też R. Jurkowski, w: W. Cęckiewicz, *Bazylika w Łagiewnikach*, Architektura - murator, 2002, nr. 12, s. 20.

<sup>153</sup>*Parafia księży Misjonarzy p. w. Błogosławionej Anieli Salawy*, W. Kałamarz, (red.) Kraków 2000, s. 23.

<sup>154</sup>Wywiad autorki w parafii Narodzenia NMP w Bieżanowie, Kraków 2005; Pierwotnie planowano tam rozbudowę starego kościoła, lecz z powodu trudności z gruntem musiano odstąpić od tego zamiaru i zbudować nową świątynię w bezpośredniej bliskości owego, zabytkowego obiektu.

<sup>155</sup>Wywiad autorki z A. Krzystyniak; Fakt, że to ona, a nie W. Stefański, autor zrealizowanego wcześniej obok placu przeznaczonego na budowę kościoła, została zatrudniona jako projektant planowanej świątyni, wywołał tam wręcz oburzenie, wynikające (jak jej powiedziano) z troski o to, by zespół miał jednolity styl. Zobowiązano ją do dopasowania projektu do domu parafialnego.

<sup>156</sup>Wywiad autorki z W. Stefańskim; projekt nie przewidywał pozostawienia cegły w stanie surowym. Nie nadaje się ona do tego z powodów technicznych i niszczeje w tym stanie. Prace przebiegały jednak, z powodu konfliktu projektanta z inwestorem, bez dozoru architekta i wbrew jego planom. Zmieniony został, w stosunku do projektu, kształt i wielkość wieży. Także wystrój wnętrza zrealizowano wbrew intencjom W. Stefańskiego.

<sup>157</sup>Wywiad autorki z A. Krzystyniak; Architektka nie decydowała o kolorze ścian, zdołała jednak przekonać do odznaczenia w ten sposób symboli tablic 10 Przykazań. Krzystyniak bardzo ceni w architekturze sakralnej symbolizm, jednak liczne, ograniczające swobodę projektowania warunki nie pozwoliły jej rozwinąć aspiracji w tym zakresie. Symboliczny charakter ma w tej świątyni jeszcze plan.

<sup>158</sup>Tamże; Podstawą koncepcji planu kościoła były dwa (kwadrat kruchty o boku dwa razy mniejszym od drugiego) przenikające się kwadraty, ustawione według przekątnych. Kwadrat jako idea kościoła został wybrany ze względu na swój sens symboliczny, jako figury idealnej.

<sup>159</sup>Wywiad autorki z P. Gaworem; kościół oparty jest na rzucie kwadratu z powodu braku miejsca na prostokąt i podział na nawy ma wydłużać go optycznie.

<sup>160</sup>Tamże; Architekt dał zakonnikom do wyboru także inne wersje projektu, lecz one wybrały do realizacji ten właśnie.

<sup>161</sup>Wywiad autorki z ks. A. Waksmańskim; okno w stropie jest wyjątkowo нефunkcjonalne, gdyż z powodu zbyt silnego oświetlenia światłem słonecznym niezwykle utrudnia kapłanowi odprawianie mszy św. - w kaplicy, jak w cieplarni, jest zbyt gorąco.

<sup>162</sup>Wywiad autorki z A. Krzystyniak; Architektka zaplanowała okna w kopule i przeszklenie części prawej ściany. Na okna w kopule nie zgodził się inwestor już w fazie projektu, zaś zaakceptowane przeszklenie części ściany nie zostało zrealizowane w trakcie budowy, czego powodem były, jak ks. proboszcz powiedział projektantce, konieczne oszczędności.

<sup>163</sup>Datę ukończenia budowy podano autorce w parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa na os. Teatralnym w Nowej Hucie.

<sup>164</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką, Kraków, sierpień 2005; Projektantka kościoła nie przewidywała dekoracji z zielonego kamienia, lecz został on okazjnie zakupiony przez inwestora - księdza proboszcza.

<sup>165</sup>M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998; Autorka ta przeprowadza przrząd poglądów na temat kiczu i omawia ewolucję zakresu tego pojęcia.

Klasyczny kicz, polegający na naśladownictwie dawnej sztuki, krytykowany w latach sześćdziesiątych, obecnie, w postmodernizmie jest ceniony.

<sup>166</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Droga Krzyżowa ta powstała poza projektem M. Grabackiej. Inwestor - ksiądz proboszcz zdecydował się na te obrazy ze względu na ich okazjnie niską cenę. M. Grabacka planowała tam, jako tło dla przewidywanej dekoracji malarskiej lub rzeźbiarskiej, arkadowego kształtu pola wyeksponowanej cegły klinkierowej, mające stanowić wypełnienie przestrzeni między słupami żelbetowymi konstrukcji.

<sup>167</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem; Architekt sądzi, że wystrój wnętrza powinien kontynuować architekturę kościoła. Stanowi to powód, dla którego zazwyczaj sam je projektuje. Postuluje również, by architektów uczono umiejętności opracowywania również wnętrz, realizowanych przez siebie obiektów. Według niego o tym, że wnętrze jest ważniejsze od zewnętrznej strony świątyni, świadczą

---

badania, stwierdzające że ludzie zapamiętują, często nawet szczegółowo wnętrza, zaś o zewnętrznej stronie budowli zazwyczaj zachowują jedynie mgliste wspomnienie.

<sup>168</sup>Dane na temat autorstwa wystroju wnętrza i jego elementów autorka dowiedziała się w parafii Matki Boskiej Ostrobramskiej, Kraków, 2006.

<sup>169</sup>Ich projektant i wykonawca, Tomasz Furdyna, jest grafikiem z wykształcenia, co daje mu podstawy do tego rodzaju eksperymentów.

<sup>170</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem.

<sup>171</sup>Wywiad autorki z ks. proboszczem parafii Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie - Kurdwanowie, ul. W. Witosa 99, Kraków, październik 2005; Od niego pochodzą wiadomości na temat autorstwa wystroju wnętrza k. p. w. Podwyższenia Krzyża Św. i jego elementów. Projektant opisanych "witraży" także zaangażowany został przez Firmę "Glassini" z Chorzowa.

<sup>172</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem; Ukazuje ona moment, gdy Chrystus oddaje ducha Bogu.

<sup>173</sup>Wywiad autorki z ks. proboszczem parafii Narodzenia NMP w Krakowie - Biechanowie, Kraków, październik 2005; Od niego pochodzą dane na temat autorstwa wystroju wnętrza kościoła i jego elementów.

<sup>174</sup>Popularna w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i obecnie dekoracja malarska polegająca na niejednolitym nałożeniu barwnika, co sprawia wrażenie przetarc.

### **3. Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej.**

#### *Wprowadzenie - problemy zakresu i definiowania modernizmu oraz postmodernizmu.*

W celu przebadania postawionego tutaj problemu, na wstępie dobrze by było sprecyzować, co znaczą terminy: modernizm i postmodernizm. Niestety, napotyka to na trudności, które jak dotychczas, z powodu niedawnego czasu powstania tych stylów i aktualności ich rozwoju, nie zostały pokonane. Trwający od około początku XX wieku modernizm, pomimo wielokrotnie ogłaszanego przez krytyków upadku (jak na przykład, przyjęcia roku 1972 jako momentu przełomowego w ewolucji modernizmu w postmodernizm), trwa nadal, w szczególności w mentalności architektów, którzy poczuwają się do tej klasyfikacji stylowej swojej twórczości, nawet jeżeli istnieją w niej cechy postmodernistyczne. Wszelkie definicje tych formacji stylowych, jak również próby specyfikacji postmodernizmu na tle modernizmu, mają zatem jedynie roboczy charakter, czego przyczyną jest wielonurtowość i różnorodność modernizmu. Wydaje się niemożliwe znalezienie wspólnych cech formalnych dla całego modernizmu i jako podstawę do specyfikacji tego stylu przede wszystkim przyjmuje się podobne założenia ideowe rozmaitych jego nurtów i to też (między innymi) jest sposobem odróżnienia go od postmodernizmu. W omawianym czasie mamy do czynienia z późnym modernizmem i ze wszystkimi fazami postmodernizmu, od jego początków do traktowanego jako okres już schyłkowy, postpostmodernizmu.

Przy tego rodzaju analizach dla specyficznej, polskiej i krakowskiej sytuacji, dotyczących okresu 1965 - 2005, trudności jeszcze wzrastają z powodu położenia Polski, odległego od głównych ośrodków rozwoju architektury i sztuki. Należy jednak zaznaczyć, że do szczególnych, a nawet mogących być określone jako nadzwyczajne, cech rozwoju architektury polskiej w ciągu ostatnich czterdziestu lat należy bezprecedensowo olbrzymi rozwój budownictwa sakralnego, i co się z tym wiąże, różnaitość jego form. Pomimo znacznego wpływu inwestorów, czyli przedstawicieli duchowieństwa katolickiego, na ostateczną formę tej twórczości, możliwości swobodnego rozwoju (i to w zakresie najbardziej chyba prestiżowego oraz związanego z realizacją najwyższych dla człowieka wartości) dały w efekcie wielką różnorodność i oryginalność.

Z powodu trudności w definiowaniu wyżej wymienionych formacji stylowych, jako dogodną przyjąłam metodę wymienienia ich cech typowych. Dodatkowym powodem tego jest fakt, że prawie niemożliwe jest zaklasyfikowanie jako modernistyczne analizowanych obiektów w całości, z powodu postmodernistycznych elementów wystroju wnętrz. Wyjątek w tym zakresie stanowi kościół p. w. św. Kazimierza (arch. Zbigniew Radziewanowski, wystr. wn. Z. Radziewanowski, 1986 - 1990) /il. 65 - 68, 76/ który cały utrzymany jest w zamierzonej stylistyce modernizmu dzięki jednemu autorstwu architektury i wystroju wnętrza oraz jego elementów.

Nie przyjąłam jako osobnych formacji stylowych - kierunku nawiązującego do stylów historycznych oraz dekonstruktywizmu, gdyż w interesujących mnie budowlach, najczęściej współistnieją one, jako równoległe nurty, w ramach szeroko rozumianego postmodernizmu. Zostały one scharakteryzowane jako postmodernizm



tradycyjalny (neokonserwatywny), bliski postawie optymistycznej, oraz metamodernizm, związany z dekonstrukcją i postawą pesymistyczną.<sup>175</sup> Trudność natomiast stanowi rozróżnienie pomiędzy dekonstruktywizmem postmodernistycznym, a jego poprzednikami w postaci różnych nurtów modernizmu, których elementy kubistyczne, konstruktywistyczne czy dadaistyczne weszły do repertuaru form używanego przez dekonstruktywizm. Także pozornie zgodne z zasadami modernizmu (w wersji neoplastycznej) dzieła, ze względu na dekoracyjną funkcję, i brak związku z ideologią modernistyczną, zaliczyć trzeba już do postmodernizmu. Na przykład zaprojektowane przez A. Mazura białe - żółte przeszklenia okien w kościele p. w. św. Antoniego z Padwy (arch. A. Mazur, wystr. wn. A. Mazur, 1963 - 1983) /il. 41/.

W związku z opisywaniem poglądów autorów analizowanej architektury, należy zaznaczyć, że własne określenie się twórcy jest często rozbieżne z jej recepcją, jak chociażby w przypadku twórczości Jerzego Petelenza. Zaprojektowany przez niego kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii (1983 - 1985) /il. 23/ należy zaliczyć do estetyki maszynowej, pomimo tego że jego architekt miał inne intencje i nie chciał skomentować takiej klasyfikacji jego dzieła.<sup>176</sup>

### *Wybrane przykłady występowania cech modernistycznych i postmodernistycznych.*

#### MODERNIZM.

Lekceważenie kontekstu (traktowanie obiektu architektonicznego jako wyizolowanego dzieła sztuki, bez konieczności uwzględniania jego otoczenia, czyli warunków ekspozycji).

Kościół p. w. św. Franciszka Stygmetyzowanego (arch. Antoni Mazur, 1975 - 1979) /il. 7/.

Architekt "nie widział powodu, by dostosowywać się do stylu prezbiterium, na przykład projektować w pseudogotyckim stylu"<sup>177</sup>. Dekonstruktywistyczne, spiczaste, ostre formy dziko "wybuchają" zatem z dawnej neogotyckiej kaplicy (arch. Adolf Szyszko - Bohusz, 1895 - 1912), którą rozbudowano tym sposobem w kościół. Zamierzony przez estetykę A. Mazura efekt wstrząsu<sup>178</sup> został tą metodą w pełni osiągnięty.

Kościół p. w. św. Jana Kantego (arch. Krzysztof Bień, 1983 - 1992) /il. 69/.

Lekceważenie kontekstu architektonicznego ma w przypadku tego obiektu wręcz postać antykontekstualizmu, gdyż otoczenie świątyni nadaje zamiast przewidywanego dla niej znaczenia - sens szyderczy i zjadliwie ironiczny, odwrotny do oczekiwanego w przypadku kościoła. Podobny do okrętu wojennego (łodzi podwodnej) zamiast wrażenia triumfalizmu, optymizmu i przetrwania oraz siły, oczekiwanych od symbolu łodzi Piotrowej - zawiera sugestię tonięcia, ucieczki wobec olbrzymiego, podobnego do zwycięskiego, wrogiego okrętu wojennego, taranującego ową uciekającą ostoję katolicyzmu - górującego w okolicy wielopiętrowego budynku, podobnego do wrogiego okrętu. W okolicy świątyni zbudowano dwa małe budynki przypominające formy kościoła w miniaturze. W tej niezamierzenie pełnej humoru sytuacji kojarzą się one z szalupami ratunkowymi.

Nieoczekiwany humorystyczny wydzźwięk powstaje dodatkowo przy odkryciu przeznaczenia jednego z tych kiosków - jest to cukiernia. (Patrz też - niezamierzona metafora).

### Motyw kraty jako dekoracja.

Racjonalna modernistyczna krata ukazana jest jako ekspozycja konstrukcji, albo tylko jej imitacja, lub kontynuująca ją formalnie dekoracja. Nadaje ona budowlom wyraz prostoty, surowości, napięcia i skumulowanej energii.

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. Romuald Loegler, Jacek Czekaj, 1979 - 1989 [opis 6] /il. 179 - 181, 183, 186/.

Okna budowli, przecinające strop i ścianę prezbiterium, mają podziały w postaci ciemnoniebieskiej kratki składającej się z kwadratów. Dopełniają one szarą kratę betonowego stropu. Laskowanie ścian wewnętrznych uzupełnia ten, sprawiający przynębiające wrażenie efekt sugestią przebywania w wielkiej klatce. Zewnętrzne ściany budowli pokryte są, mającą formę wyraźnej kraty, pozostałością deskowania betonu. (Patrz też "Rozpad tradycyjnej hierarchii wartości i nieczytelny lub mylny sens symboliczny").

Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej (arch. Witold Cęckiewicz, 1988 - 1992).

Składająca się z kwadratów krata jest głównym motywem zdobniczym we wnętrzu. Białe strop pokratkowany jest, jak reminiscencja kasetonów, na kolor złoty. Przeszklona fasada, szara posadzka, drewniane ławki i drzwi są też pokratkowane.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Andrzej Lorek, 1988 - 1992) [opis 5] /il. 171/.

We wnętrzu dominuje nad nawą ciężki, ciemny modrzewiowy strop, podobny do renesansowych kasetonów. Z jego kwadratami harmonizuje wielka, podobna do form angielskiego gotyku, stanowiąca oprawę tabernakulum, kratownica także z modrzewiu i z metalu, o piramidkowo zróżnicowanej wysokości prętów. Modernistyczne motywy połączone z w ten sposób z nawiązaniem do form stylów historycznych.

Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela (arch. arch. Romuald Loegler, Józef Białasik, Piotr Madej, wystr. wn. R. Loegler, 1993 - 1998) [opis 10] /il. 231/.

Na tle przeszklonej, podzielonej ciemnoniebieską ślusarką na kwadraty regularnej kratki, odcinają się dwa wielkie, pomarańczowe kwadraty ściany prezbiterium i przesuwanych drzwi - zestawione jak echo kompozycji suprematystycznych. Całe wnętrze, z wyjątkiem rzeźbiarskich elementów wystroju, będących z tym geometryzmem w dysharmonii, wydaje się być też układanką różnych prostokątów.

Motywy zaczerpnięte z modernistycznej abstrakcji geometrycznej, głównie z opierającego się na ograniczeniu stosowanych kątów do kątów prostych, pojawiają się licznie jako ornament, dekoracja stanowiąca nie tylko część wystrojów wnętrz, lecz także rozmaite kraty i układanki prostopadłościennych kostek wkomponowywane są w dzieła malarskie, rzeźbiarskie i stosowane jako urozmaicająca płaszczyzny materia malarska. Ma to miejsce między innymi w mozaikach autorstwa Macieja Kauczyńskiego w kościele p. w. św. Wojciecha (arch. arch. Wacław Seruga, Małgorzata Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997) [opis 9] /il. 221,

223, 224/, Teresy Iwanejko - Tarczyńskiej Drodze Krzyżowej w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6], kamiennym cokole i Drodze Krzyżowej autorstwa Elżbiety i Piotra Zbrożków /il. 85, 86/ w kościele p. w. św. Jana Kantego.

### Biel.

Przez długi czas widoczna była preferencja bieli w dekoracji obiektów sakralnych, a w znacznie mniejszym nasileniu upodobanie owo twa nadal. W przypadku budynków najnowszych jednak trudno stwierdzić, czy utrzymanie kolorystyki w bieli nie jest jedynie czasowym spełnieniem warunków technicznych przed właściwą ich dekoracją.<sup>179</sup> Czasami jako powód takiego wyboru podawana jest także chęć zachowania zgodności ideowej z surowością zasad zakonnych. Dotyczy to na przykład świątyń albertyńskich: kościoła p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" (arch. arch. Marzena i Wojciech Kosińscy, 1983) /il. 28, 29/ i kaplicy p. w. Matki Boskiej (arch. Piotr Sobański, 2000 - 2001) (wystr. wewnątrz obu obiektów Stefan Dousa).<sup>180</sup> Niekiedy u podstaw wyboru bieli leży tradycjonalizm, jak to ma miejsce w kościele p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 21 - 23, 33, 34/.<sup>181</sup> Czasem o bieli decyduje dominująca rola witraży w dekoracji wewnątrz. Jest to powodem preferencji bieli w twórczości architektonicznej m. in. Witolda Cęckiewicza, Janusza Gawora, Antoniego Mazura.<sup>182</sup> Wśród białych kościołów można wymienić, między innymi następujące obiekty, które łączy jedno autorstwo całego obiektu - budowli i wystroju wnętrza:

Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (arch. arch. Małgorzata Grabacka, Przemysław Gawor, 1973 - 1975) [opis1] /il. 13, 14, 141, 145/.

Franciszkańska świątynia ma białe ściany zewnętrzne i wewnętrzne, spełniające franciszkańskie zasady skromności kościoła, a także zgodnie z osobistą preferencją projektantki.<sup>183</sup> Ponieważ biel kojarzona jest z czystością i takie jest tradycyjne znaczenie tej barwy w naszej kulturze, wybór jej na dekorację ścian nosi znamina symbolizmu i podwójnego kodowania, z powodu dosłownego ilustrowania nazwy świątyni.

Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 21 - 23, 33, 34/.

Autor świątyni wyznaje pogląd, że zimne kolory są odpowiedniejsze od ciepłych w dekoracji obiektów sakralnych. Biel zalicza on do zimnych barw. Uważa ponadto, że w dziele sztuki powinna być zachowana zasada dominanty barwnej. Tutaj spełnia ją przewaga bieli: ścian zewnętrznych, wewnętrznych oraz cokołów ołtarza i ambo. Barwa ta ma również nawiązywać do tradycji dawnych polskich kościołów, które pokrywano białą zaprawą.<sup>184</sup> Może stanowić aluzję do nazwy świątyni i wtedy zaliczałaby się do symbolizmu, a nawet do postmodernistycznego podwójnego kodowania.

Kościół p. w. św. Kazimierza /il. 65 - 68, 76/.

Cały obiekt miał być utrzymany w estetyce modernistycznej, więc projektant wybrał biel na dekorację świątyni, gdyż jest to 'kolor modernistyczny'.<sup>185</sup> Można go jednak także kojarzyć z legendarną niewinnością świętego patrona - królewicza Kazimierza.

Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (arch. Małgorzata Grabacka, 1983 - 1995) /il. 58, 59, 77, 112/.

Biel ścian zewnętrznych tej świątyni spowodowana jest względami technicznymi, czyli trudnością w uzyskaniu jednolitej barwy na tak dużej powierzchni. Pomimo tego jednak trudno oprzeć się spostrzeżeniu podobieństwa białych ścian 'okrywających' budowlę, z białym strojem jej Patronki.

Ekspozycja materiału oraz barwy pochodne od tej zasady: szarość, beż, brąz.

Problem dotyczy ekspozycji jako szczególnie wartościowej struktury materii i koloru materiałów tradycyjnie nie uważanych za szlachetne, jak na przykład cegła, glina, popularne drewno, pospolite kamienie. Częściowo podłożem tej estetyki była popularność sztuki ludowej i regionalizm. Przyczyniło się to do wyższej niż dawniej oceny estetycznej barw tak zwanych 'naturalnych': beżu, szarości i brązu. Zaczęto cenić nawet imitacje 'naturalności', powstałe bez uzasadnienia kosztami niższymi niż dekoracja mająca wyższy walor symboliczny, oddziaływanie psychologiczne oraz usankcjonowanie w tradycyjnej metafizyce i uznanej hierarchii wartości. Naśladowanie takie jest nie tylko dalekie od modernistycznej zasady "prawdy materiału" lecz z nią (pomimo zewnętrznych pozorów zgodności) sprzeczne i stanowi współczesną odmianę kiczu, ze względu na jej cechy wyraźniej kolidujące z symboliką katolicką, bardziej niestosowną od często krytykowanych, osławionych "cukierkowatości".<sup>186</sup> Sporadycznie zastosowanie takich środków ma trafne symboliczne walory artystyczne, jak na przykład w ułożonej z naturalnych, surowych kamieni otoczek ziemi (podłożu), na którym odbywa się dramat Drogi Krzyżowej, autorstwa Stanisława Jakubczyka /il. 20/ w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Jan Sas - Zubrzycki, 1904 - 1906, modernizacja wystroju wn. Stanisław Jakubczyk, 1970 - 1971).

O ile beton nie uzyskał dużej popularności jako ceniony estetycznie materiał, o tyle bardzo preferowana stała się cegła. Zaowocowało to w wyeksponowaniu jej od 1983 do 2002 jako materiał budowlany w blisko dwudziestu obiektach sakralnych, a także jako materiał dekoracyjny w kilku. Doprowadziło to także do kontrowersyjnych działań, w postaci częstego stosowania okładziny ceglanej betonowych murów. Na gruncie tej estetyki doszło także do efektów czasem sprzecznych z opartymi na katolickiej hierarchii wartości zasadami sztuki sakralnej, (preferującymi szlachetność szczególnie najważniejszych potrzebnych do liturgii elementów i zaakcentowanie ważności ołtarza), jak ceglana dekoracja ołtarzy i ambon w zestawieniu z cenniejszymi i ozdobniejszymi materiałami innych elementów wystroju.<sup>187</sup> \_Pełne uwagi odnoszące się do cegły przypominają dopatrywanie się przez Mario Bottę w tym materiale archaicznej symboliki żywiołów, co uzasadniać ma jego wyjątkową godność.<sup>188</sup>

Dekoracja wielu świątyń zdominowana jest przez zestawienie bieli z brązem. Przykładami tego mogą być ściany zewnętrzne zaprojektowane przez ks. Stanisława Czajkę kaplicy p. w. św. Karola Boromeusza (1981 - 1982) /il. 26, 27/, wnętrza świątyń autorstwa W. Cękwiewicza: kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 5] /il. 171/, kościoła p. w. Zesłania Ducha Św. 1994 - 1998) /il. 94, 103/, a także autorstwa Krzysztofa Ingardena, Przemysława Gawora, Jacka Ewy, wystr. wn. K. Ingardena - kościoła p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa (1998 - 2001) /il. 116/. Kolorystyka ta kojarzy się z barwami dominującymi zimą porą roku i śniegiem, nagimi drzewami, ziemią a także sprawia wrażenie оголощения, martwoty, zimna, uśpienia sił życiowych.

### Niezamierzona metaforyka.

Kościół p. w. Boskiego Zbawiciela (arch. Janusz Gawor, 1971 - 1975) /il. 3, 4/.

Obiekt ten powstał w wyniku przebudowy, której warunki ograniczały swobodę twórczą architekta. Starał się on uzyskać najlepszą w takich warunkach formę świątynną.<sup>189</sup> Bryła budowli zaskakuje podobieństwem do lekko pochylonego, płynącego w szybkim tempie agresywnego statku pirackiego, zwieńczonego nie krzyżem, lecz masztem przypominającym szubienicę. Zachodzi w tym przypadku zadziwiający zbieg okoliczności między ową "pirackością" a okolicznościami powstania świątyni - zbudowano ją bez zezwolenia, które uzyskano szczęśliwym trafem już po ukończeniu budowy.<sup>190</sup> Bojowość tej wersji łodzi Piotrowej odzwierciedla prawdopodobnie także całą ówczesną sytuację Kościoła w Polsce.

Kościół p. w. św. Antoniego z Padwy /il. 8/.

Sygnaturka w formie trójnogu z krzyżem, wieńcząca budowlę przypomina żagielek, co kojarzy się z metaforą kościoła jako łodzi Piotrowej.<sup>191</sup>

Kościół p. w. św. Jana Kantego. /il. 69/

Podobieństwo do okrętu podwodnego z czasów II wojny światowej sugeruje skojarzenie z "podziemną" działalnością i defensywną walką Kościoła w Polsce, z trudem broniącego się przed naporem wrogiego mu komunizmu.

Kościół p. w. św. Kazimierza /il. 65 - 68/.

Modernistyczna w zamierzeniu<sup>192</sup> bryła świątyni podobna jest do dziwnego pudełka z białego brystolu. "Zgnieciona" w harmonijkę ściana prezbiterium ma aerodynamiczną formę strzałki z papieru, samolotu odrzutowego lub nawet rakiety celującej w niebo. Od strony fasady bryła staje się pękata i przypomina zadarty dziób statku wysoko nad "falami" otaczającej budowlę roślinności.

Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 58, 59/.

Opływowe, sprawiające wrażenie niezależnych od siebie nawzajem, płaszczyzny białych ścian bez okien, (które znajdują się pomiędzy tymi jakby parawanami, tworząc tam wyraźne granice) podobne są do wydętych wiatrem żagli wielkiej nawy, zaś trójkątny maszt krzyża wieńczącego budowlę przypomina ster.

Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10 ] /il. 225 - 228/.

Podobieństwo budynku do wraku z cmentarzyska maszyn, także do jakiegoś robaka kosmicznego lub zwłok, przebitych i z wyprutymi wnętrznościami, stanowi przykrą aluzję do przeznaczenia obiektu, w którym oprócz kaplicy mieści się dom pogrzebowy a planowano tam urządzić również krematorium.

Uzyskane to zostało sposobem interesującego posłużenia się formami dekonstruktywistycznej odmiany postmodernizmu i wywołuje typowe dla ich działania negatywne uczucia.

### Brutalizm.

Elementy brutalistyczne występują w niektórych świątyniach. Są to na przykład: okna w kształcie odwróconego "L" w kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej. "poobtłukiwana" cegła w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. Stanisław Niemczyk, Marek Kuszewski, 1991 - 1994) [opis 8], toporny beton



wyeksponowany w Centrum Resurrectionis (arch. arch. Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański, 1885 - 1993) [opis 7] /il. 193 - 197, 199/.

### Neokonstrukttywizm.

Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego (arch. Józef Dutkiewicz, 1976 - 1983) [opis 3] /il. 24, 25/.

Bryła świątyni nie tylko przypomina budynki konstruktywistyczne, lecz także jej struktura oparta jest na podobieństwie do papierowego samolociku, tak zwanej strzałki, oraz na budowie organizmu żywego, głębinowej ryby - płaszczy. Papierowa strzałka okazała się, według badań projektanta budowli, być najlepszym modelem do przykrycia wielkiej powierzchni tego kształtu.<sup>193</sup>

Kościół A. Mazura /il. 5 - 9/, [opis 4].

Jerzy Madeyski wiąże je z konstruktywizmem z powodu klarowności odsłoniętej konstrukcji oraz ujawniania logiki i celowości każdego działania a także przejrzystości zamiaru.<sup>194</sup>

### Estetyka maszyny.

Kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii.

Lewa strona budowli /il. 23/ budzi uczucie zagrożenia swym podobieństwem do gigantycznej, zatrzymanej na chwilę w ruchu maszyny, której wisząca nad głową widza część (górna partia wieży) może za moment, z powodu ponownego włączenia mechanizmu, runąć na podchodzącego do świątyni i uderzyć go, a nawet zabić.

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekał) [opis 6] /il. 180/.

Narzucające się podobieństwo do popularnego typu wielkich maszyn rolniczych - elewatorów, zaowocowało powstałym wśród parafian, przewżwiskiem tej świątyni "elewator". Przeznaczenie maszyny do przetwórstwa zboża, daje tu jakby uczucie ulgi i może stanowić daleką aluzję do funkcji świątyni.

Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 58, 59, 77/.

Struktura kompozycji świątyni oparta jest na kształcie wiatraku. Plan budowli, układ stropu i opływowe w kształtach, ułożone jak skrzydła olbrzymiej śruby okrętowej ściany oraz projekt ławki kościelnej, powtarzają motyw wiatraka.<sup>195</sup>

Wśród podobieństw do maszyn, oprócz częstych, bo uzasadnionych tradycyjną symboliką statku (łodzi Piotrowej) jako Kościoła, zwracają uwagę aluzje do statków latających.

Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3] /il. 24, 25/.

Świątynia widziana z lotu ptaka uderza podobieństwem swego aerodynamicznego kształtu do nowoczesnego, amerykańskiego samolotu - bombowca, w wyniku czego nazwany został przez przelatujących nad nim lotników "kościółem lotniczym".<sup>196</sup> Sylwetka budowli przypomina też olbrzymiego, mechanicznego ptaka, który rozpościera skrzydła by wzlecieć ze zbocza wzgorza na nowohuckim osiedlu.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. Witold Korski, Wiesław Głos, Marek Kozień, 1988 - 1999) /il. 233 - 236/.

Budowla od strony prezbiterium przypomina startującą rakietę, a także rozpoczynającego lot ptaka. Odmienność w nastroju fasada kojarzy się z rozpostartymi w locie ogromnymi skrzydłami.

Kościół p. w. św. Kazimierza. (patrz "Niezamierzona metaforyka").

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 188/.

Okrągłe, podobne do bulajów otwory w parapecie chóru, w otoczeniu tradycyjnie lotniczych szarości i błękitów kojarzą się bardziej z oknami samolotu niż statku.

Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225 - 228/.

W zimnej atmosferze architektury zawiera się aluzyjne podobieństwo do maszyny, poddanej zgnieceniu i przebitej jakąś gigantyczną bronią. Niebieska kolorystyka dekoracji oraz bardzo wydłużony kształt obiektu i detal high tech, sugerują pierwotnie lotnicze lub kosmiczne przeznaczenie tego wraku.

#### Racjonalna, funkcjonalistyczna logika.

Kaplica szpitalna p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. Jacek Orłowski, 1988 - 1999) /il. 100, 121/.

Usytuowanie kaplicy wskazuje na zaakcentowanie tradycyjnej, chrześcijańskiej hierarchii wartości i idei propagowanych przez Papieża Jana Pawła II, którego imieniem nazwano cały szpital. Posłużyło do tego umiejscowienie fasady małej świątyni w środku ściany frontowej kliniki oraz wysunięcie jej przed lico budynku. W połączeniu z przeszkleniem fasady kaplicy tęczowymi witrażami, zaprojektowanymi przez Zbigniewa Majkowskiego powoduje to wrażenie, że kaplica jest najważniejszą częścią, budynku, jej światłem oraz zwiastunem nadziei na wyzdrowienie, oraz miłosierdzie (którego promieniowaniem są tutaj tęcze kolory witraży).

Ma to nie tylko charakter metafory, lecz wyraża podporządkowanie kompozycji budowli chrześcijańskiej hierarchii wartości, w której modlitwa jest najważniejszą działalnością człowieka i głównym sposobem ratunku - także w chorobie. Funkcjonalizm ten jest rodzaju metafizycznego.

Bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia (arch. Witold Cęckiewicz, 1998 - 2002) [opis 12] /il. 246 - 249/.

Kompozycja form tej budowli podporządkowana jest symbolice w sposób czytelny i klarowny, bez postmodernistycznego bałaganu literackich obrazowań. Idea Miłosierdzia wyrażona jest sposobem skojarzenia go ze światłem. Stanowi ono metafizyczną strukturę ucieleśnioną tutaj dzięki rytmice okien i sprzężeniu ich z kolorystyką wnętrza, oraz naśladującą rozchodzenie się Miłosierdzia, dekoracją posadzki, która stanowi przedłużenie namalowanych promieni Chrystusa Miłosiernego na obrazie stanowiącym centrum ideowe tej świątyni

Bryła tej olbrzymiej świątyni kojarzy się ze współczesną arką i wyraża spokój, pewność bezpieczeństwa które oznacza. Towarzysząca jej wieża - najwyższy budynek w Krakowie - ma pełnić funkcję bliską latarni morskiej.

## POSTMODERNIZM.

Baśniowość i bajkowość (także odwoływanie się do dziecięcej sfery wyobraźni).

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Andrzej Lorek) [opis 5] /il. 60/.

Baśniowy charakter sylwetki świątyni polega na podobieństwie do architektury fantastycznej - "fantasy". Dziwną atmosferę jakby nie z naszego świata lecz z jakiejś odległej przeszłości albo przyszłości można odczuć już w dużej odległości od świątyni, którą, od strony imponującej rozmachem fasady widać z bardzo daleka. Podobna do malowniczo osadzonego na wzgórzu zamczyska budowla jest zlepkiem swobodnie zestawionych elementów, opartych na nawiązaniach do różnych stylów historycznych. Dzięki temu przy okrażaniu jej, następują gwałtowne zmiany nastroju - od majestatycznego wrażenia podjazdu i imponującej wysokości dwupoziomowej fasady, przez budzące zawrót głowy zdekonstruowane ostrołuki na jej górnej kondygnacji, łagodną afirmatywność "renesansowego" dziedzińca, do ciężkiej i przysadzistej jakby skały, stanowiącej tył świątyni.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski, wystr. wn. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8].

Zróznicowane wielkością części zespołu kościelnego połączone z pasażem handlowym w jednolitą całość jakby zapraszają do zabawy w chowanego. Nieczytelność podziałów funkcjonalnych, w wyniku której sklepy wydają się równie ważne jak świątynia, daje swobodę w traktowaniu jej jako elementu podobnego do labiryntu placu zabaw.

Wnętrze kościoła /il. 209/ uderza podobieństwem do malowniczego strychu, pełnego zakazanych tajemnic - ulubionego miejsca zabaw z dzieciństwa. Tak bardzo jest ciemne, że niemożliwe do używania bez dodatkowego, sztucznego oświetlenia nawet w najjaśniejszy dzień. Punktami światła pochodzącego z małych, często ukrytych przed widzem okien zaznaczono jego tajemniczy charakter, wzmocniony dzięki różnym kształtom okien i częściowo przepuszczającym światło kolorowym szklom oprawy tabernakulum /il. 211, 212/. Jego ceglana obudowa podobna jest do wielkiego pieca, którego ogień widoczny jest z wnętrza. Nierówno rozmieszczone belki drewnianego stropu dają wrażenie prowizoryczności budowli, asymetria i nieregularność architektury - bałaganu, niepokoju i niestabilności owego strychu.

Wyeksponowane są elementy dadaistyczne (z założenia, zawartego w nazwie tego kierunku w sztuce, nawiązujące do dziecięcej strefy wyobraźni): zastosowane w formie kolażu stare elementy z zabytkowej architektury Krakowa - kamienie, zaś wnętrze świątyni podobne jest do sztandarowego dzieła dadaizmu, "Kolumny Merz" Kurta Schwittersa.

Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. Zbigniew Radziewanowski, 1975 - 1980).

Obok świątyni, w ogrodzie przykościelnym, w miejscu gdzie zazwyczaj znajduje się figura Matki Boskiej lub jakiegoś świętego, umieszczono figurę tak zwanego krasnala, podobną do ulubionych obecnie dekoracji ogrodów podmiejskich. Można przypuścić, że krasnale owe nie tylko są popularnymi postaciami krasnoludków z bajek dla dzieci, lecz uosabiają postać gнома lub kobolda z pogańskich wierzeń, pilnującego bogactw zawartych w ziemi, strażnika bogactw materialnych, jak na przykład Liczyrzepy.

Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis (arch. arch. Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański, wystr. wn. D. Kozłowski, Maria Misiągiewicz) [opis7].

Koncepcja ideowa zespołu oparta na realizacji przestrzennej "Drogi Ducha" wyrażona szeregiem symboli o różnym pochodzeniu, zbudowana została metodą "zamiany realnego obrazu architektury na wizję baśniową - a z obrazu baśniowego zbudowanie konwencji". Według D. Kozłowskiego, ma to mieć charakter zabiegu magicznego<sup>197</sup>.

Dekompozycja jako metoda budowy Centrum Resurrectionis pociąga za sobą niejasność i jakby grę w chowanego.<sup>198</sup> Zespół podobny jest do wielkiego placu gier i zabaw, a miejscami do labiryntu /il. 192, 193, 196/. Pełny jest dziwnych obiektów zdających się służyć tylko rozrywce, jak olbrzymie schody wielkiej mastaby, ruinowe mury, szereg zakamaków koło budynków w pobliżu furty i tym podobne.

Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej (arch. Przemysław Gawor, wystrój wn. P. Gawor, 2000 -2001) /il. 96, 118, 129/.

Obiekt ten podobny jest do altany ogrodowej na bardzo wysokim cokole i do okrągłej wieży lub baszty. Altana jako kaplica ewokuje atmosferę pełnego motyli - witraży, tajemniczego ogrodu, bajkowych wakacji i kojarzy się z miejscem wolnego od trosk odpoczynku. Odwołanie się do dziecięcej sfery wyobraźni ma uzasadnienie w przeznaczeniu tej małej świątyni na użytek przedszkola prowadzonego przez Siostry Franciszkanki Przemienienia Pańskiego. Wieża pełniąc funkcję kaplicy ma psychologiczną podstawę w bajkowym motywie (archetypie) księżniczki oczekującej na swojego rycerza zbawcę - królewicza. Rodzaj bajkowości odpowiada nie tylko mentalności dzieci przedszkolnych, lecz również wydaje się być przystosowany do zakonnic, które mogą się czuć tam jak księżniczki w wieży - miejscu w którym oczekują i spotkać mają swojego Oblubieńca - Chrystusa.

Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (wystr. wn. M. Grabacka) /il. 77/.

Ośrodek ideowy wystroju wnętrza stanowi maleńka w zestawieniu z pozostałymi elementami wystroju, figurka Patronki kościoła umieszczona na gigantycznym liście z zielonego kamienia, wznoszącym się na ścianie ołtarzowej, nad takimż cokołem. Postać Matki Boskiej ma w tej sytuacji silnie odrealniony, dziecięcy wygląd i kojarzy się z baśniową Calineczką lub królową elfów w świecie głębin leśnych, których wrażenie powoduje dominacja nasyconej zieleni we wnętrzu świątyni.

Witraże uzupełniające wystrój wnętrza kościoła p. w. Najświętszej Marii Panny Wspomożycielki Wiernych (arch. nieznany, 1936 - 1946).

Szereg okien po prawej stronie świątyni zajmuje olbrzymi obraz wykonany w 1985, autorstwa J. Furdyny /il. 130/, przedstawiający bitwę morską, toczoną pomiędzy wielką, niewzruszenie zwycięską nawą z czerwonym krzyżem na żaglu, prowadzoną przez samego papieża, symbolizującą siły dobra a flotyllą małych okrętów pirackich, uzbrojonych w armaty i oznakowaną flagami z trupimi główkami. Malowniczość, fantazja, żywa i pogodna, nierealna kolorystyka tęczyowych fal wody oraz iluzja animowanego, rysunkowego filmu tworzą siłę oddziaływania tego dzieła, kwalifikującą je w kategoriach sztuki dla dzieci. (Patrz też *Cytaty i nawiązania do stylów historycznych, (także ich pastisze)*).

Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (arch. arch. Małgorzata Grabacka, Przemysław Gawor, wystr. wn. P. Gawor, M. Grabacka) [opis 1] /il. 142, 147/.

Obiekt ten stanowi przykład bajkowości wprowadzonej do wnętrza za pośrednictwem witraży (autorstwa Józefa Skąpskiego). Dziecinna, naiwna stylizacja, pogodny, łagodny wyraz tych obrazów w których dominują barwy letniego nieba - błękit i żółcień, modyfikuje powagę i surowość franciszkańskiego wnętrza, w stronę również mającej uzasadnienie w tradycji franciszkańskiej - dziecięcości.

Sanktuarium Miłosierdzia Bożego, kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu (arch. Witold Cęckiewicz, wystr. wn. W. Cęckiewicz, 1998 - 2002) [opis 12] /il. 251, 252/.

Baśniowa atmosfera wprowadzone jest do kaplicy przez witraże, dające złudzenie przebywania w podwodnym świecie rusalek i wodników. Kręte, faliste, przypominające podwodną roślinność linie innych elementów wystroju dopełniają sugestię przeniesienia się do królestwa żywiołu wody.

Bajkowość i baśniowość leżą w samej naturze witraży, posługujących się jakby nieziemskimi środkami wyrazu - kolorowymi światłami i ich migotliwością, tradycyjnie silnie kojarzonymi z sacrum, lecz także ze światem wszelkich nadnaturalnych sił - zatem także i bajek. Cechy te są zatem silnie zaznaczone w większości świątyń których okna przeszklone są witrażami, tym silniej im większą rolę w wystroju odgrywa to malarstwo, tak niezwykle popularne w dekoracji krakowskich świątyń. Efekt zacierania się granic pomiędzy światem naturalnym i nadnaturalnym w przypadku bardzo częstej w kościołach Krakowa dominacji witraży uzyskany jest skrajnie zmysłowymi środkami, silnie energetycznie działającymi na człowieka.

Tak zwana 'naiwna' stylizacja, nawiązująca do sztuki dzieci oraz dla dzieci, a także autorstwa prymitywów, czasem kojarząca się z dawnymi - na przykład romańskimi dziełami sztuki, typowa jest dla malarstwa witrażowego, ale występuje również w innych rodzajach malarstwa i w rzeźbie. Elementy dadaistyczne natomiast rzadko kojarzą się z dziecięcym światem i bajkowością, gdyż zazwyczaj opierają się na destrukcji z zaznaczoną dekonstrukcją. Idealizacja wielu obrazów i rzeźb podobna jest do konwencji ilustracji do bajek dla dzieci. Przykładami tego mogą być:

-podobne do lalek Barbie rzeźby autorstwa Jana Sieka /il. 124/ w kościele p. w. bł. Anieli Salawy (arch. arch. Anna i Józef Dutkiewiczowie, 1991 - 1995)

-Piotra Zbrozka proste, naiwne i bezpośrednie - św. Franciszek z wilkiem, Matka Boska Anielska w kaplicy p. w. Matki Boskiej Anielskiej i jej przedsionku,

-namalowana przez Leśniaka, rzewna i słodka w wyrazie Droga Krzyżowa /il. 113/ w kościele p. w. św. Antoniego z Padwy,

-obrazy ściennie wykonane przez rodzinę Mitków /il. 75, 109/ w kościele p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta (arch. Wacław Stefański, Maciej Bajcar, Ireneusz Piotrowski, Jacek Szlezak, wystr. wn. W. Stefański i ks. Józef Hojnowski, 1985 - 1988<sup>199</sup>),

-"mdłe" podobizny świętych /il. 122/ wykonane przez firmę Glassini, techniką fusingu szkła, w oknach kościele p. w. Podwyższenia Krzyża Św (wystr. wn. Jerzy Witkowski).



Monumentalny charakter niektórych przedstawień postaci świętych nadnaturalnymi rozmiarami ewokuje uczucie bycia dzieckiem. Mamy do czynienia z takim zjawiskiem na przykład w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4], gdzie olbrzymie, namalowane przez J. Stożek sylwetki świętych /il. 167/ "unoszą" się nad głowami przebywających w świątyni jakby płynąc w przestworzach. Podobnie uczucie własnej dziecięcości budzą monumentalne rzeźby, jak na przykład "Św. Brat Albert" autorstwa W. Cęckiewicza /il. 78, 126/, w kościele p. w. św. Brata Alberta (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Wojciech Oktawiec, 1988 - 1995, wystr. wn. W. Cęckiewicz) lub wyrzeźbiona przez Marka Szalę figura Matki Boskiej /il. 231, 232/ w kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] i wiele innych.

### Fantastyka.

Łączy się z baśniowością, do której jest zbliżona, lecz nie odwołuje się do świata dziecięcego.

Centrum Resurrectionis [opis 7].

Sugestia sztuczności kreowanej przestrzeni kojarzy się z gigantyczną scenografią teatralną. Fantastyka opiera się na dekompozycji, dekonstrukcji oraz powiększeniu i pomniejszeniu różnych elementów, niezgodnie z tradycyjnym ich zastosowywaniem. Przykładem mogą być "sklepienia klasztorne" /il. 199/ których nienaturalnie wielkie bryły karkołomnie zwisają, budząc poczucie zagrożenia.

Częsta jest naukowa wersja fantastyki, jakby ilustracje do literatury "science fiction"

Przykładami tego są zaprojektowane przez Andrzeja Dziegielewskiego futurystyczne witraże, imitująca gwiazdziste niebo dekoracja stropu /il. 88, 131/, "pejzaż księżycowy" na fragmentach stropu /il. 150/ i kamień rzekomo przywieziony z Księżyca wyeksponowany we wnętrzu kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" (wystr. wn. Wojciech Pietrzyk) [opis 2].

Także Joanna Stożek, autorka Drogi Krzyżowej /il. 165, 166/ w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4] posługuje się stylistyką podobną do "science fiction" wypełniając obrazy postaciami jakby humanoidów - kosmitów, z których wychodzą energetyczne nici. Ta surrealistyczna konwencja sugeruje nastrój cierpienia przekraczającego ludzką miarę i może rozszerza zakres dramatu na obszary pozaziemskie i przeżycia paranormalne.

### Dekompozycja i dekonstrukcja.

Centrum Resurrectionis [opis 7] /il 192 - 194, 196/.

Dekompozycję zespołu opisuje jego autor jako "rozbiecie formy na elementy o różnej geometrii, gabarytach, organizacji wewnętrznej, oferując "subtelny ład" wokół metaforycznej "drogi".<sup>200</sup> Wprawdzie nie używa on słowa "dekonstrukcja" ani nie poczuwa się do stosowania tej metody<sup>201</sup>, jednak użycie form nie tylko niekompletnych, z przemieszczonymi elementami, lecz także pękniętych, rozdartych, zniszczonych oraz ich ekspozycja, pozwala interpretować je jako dekonstruktywistyczne.

Pomalowanie na białą brzegów szczeliny konstytuującej "Bramę Nadziei" /il. 193/ kojarzy się z uznawaniem przez Jacquesa Derridę bieli za określenie "rozsunięcia", jednego z kluczowych problemów jego dekonstruktywistycznej filozofii.<sup>202</sup>

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 179 - 182/.

Koncepcja bryły powstała w wyniku dekonstrukcji formy sześcianu, rozbitego na "ćwiartki" i rozsuniecie tychże.<sup>203</sup> W rozziewie powstałym w wyniku tego, widoczny jest, zaznaczony bielą światła, zdekonstruowany krzyż /il. 183/. Architektoniczna dekonstrukcja Loeglera wydaje się być analogiczna do filozoficznej, autorstwa Jacquesa Derridy. Derridiańskie znaczenie bieli<sup>204</sup> nakłada się w ten sposób na chrześcijańską symbolikę światła. Ściana fasady /il. 180/ ma formę nieregularnej fali, jakby ściana uległa zgnieceniu, sprężeniu.

Liczne elementy wystroju wnętrza zawierają elementy dekonstrukcji. Są to, między innymi: "zgnieciona", podobnie jak fasada, ścianka drzwiczek tabernakulum /il. 185/, "ułamane" oparcia krzesel celebransów /il. 186/ i brzegi kropielnic, oraz Droga Krzyżowa /il. 187/, której tła stanowią - z wyjątkiem pierwszej, na tle "wzorcowego" kwadratu - dekonstrukcje tej podstawowej figury geometrycznej, w swojej dysharmonii harmonizując ze zdekonstruowanym sześcianem bryły świątyni. Ślady destrukcji w postaci rys zawiera wyrzeźbiona postać i korona Patronki świątyni /il. 188/, jakby sugerując zniszczenie wartości związanych z symbolem korony polskiej.

Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225 - 228/.

Dekonstruktywizm łączy się tutaj z motywami neodadaistycznymi, jak podobieństwo do zgnieczonego wraku. O związkach z dekonstrukcją świadczą liczne rozsunęcia (na przykład brzegów ścian) i przemieszczenia elementów budowli tworzące szczeliny eksponujące to, co "pomiędzy" konstrukcją. Jak w dekonstrukcji filozoficznej Derridy wydaje się to odsyłać do tego, co najistotniejsze, poza widzialną rzeczywistością a także znamieniem niepełności naszego świata.<sup>205</sup>

### Podwójne kodowanie.

Kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" (arch. arch. Marzena i Wojciech Kosińscy, 1983) /il. 28, 29/.

Bryła stanowiąca budowlę w zamierzeniu miała odzwierciedlać idee zawarte w przesłaniu św. Brata Alberta - między innymi humanizm, pokorę, prostotę, umiłowanie natury oraz być "skromna, zgrzebna jak albertyński habit"<sup>206</sup>. W wyglądzie świątyni zwraca uwagę podobieństwo szarości okrywającego budowlę jak płaszcz dachu, do albertyńskiego habitu. Ponieważ kościół ma sylwetkę jakby dwóch postaci okrytych luźnymi szatami, przypomina parę przedstawicieli zakonu albertynów i stanowi obrazowanie świętego ich założyciela i Patrona świątyni, z kimś - może "Ecce homo" jako albertyna?

Kościół p. w. Naświętszej Rodziny (arch. Janusz Gawor, 1983 - 1992) /il. 72, 73/.

Budowla składa się z połączonych ze sobą walców różnej wielkości i kojarzy się z rodziną pączkującej formy podstawowej. Bryła taka według jej architekta wiąże się symbolicznie z ideą rodziny.<sup>207</sup> Niepełność mniejszych walców dołącza postmodernistyczną sugestię narastania w czasie poszczególnych części całej bryły świątyni.

Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża św. (arch. Olgierd Krajewski, 1989 -1993) /il. 61, 62/.

Fasada budowli na wzniesieniu wysoko wznosi się nad kaskadą schodów prowadzących do głównego wejścia i przepruta jest olbrzymim krzyżem łacińskim okien, który stanowi najbardziej charakterystyczny element budowli. Daje to efekt dosłownego obrazowania nazwy kościoła.

Kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (arch. Zdzisław Nowakowski, 1985 - 1994) /il. 70, 71/.

Wieniec ostrych form tworzący kompozycję tego kościoła kojarzy się z koroną - atrybutem jego Patronki - Królowej Nieba, zaś ostrość ich szpiczastych kształtów zdaje się nawiązywać do Jej przydomka "Ostrobramska".

Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. Henryk Kamiński, 1982 - 2002) /il. 95/.

Bryła tej świątyni ukształtowana jest w formie nakrycia głowy biskupa - infuły, stanowiąc dziecinne odniesienie do przedstawień jej świętego patrona i dosłowną ilustrację słowa "biskup" zawartego w nazwie.

Kościół p. w. Zesłania Ducha Św. /il. 93, 94/.

Główną dekorację budowli stanowią olbrzymie okna, kształtem imitujące ptaka lub anioła z rozpostartymi skrzydłami, prawdopodobnie gołębicę symbolizującej Trzecią Osobę Boską, lub anioła - Bożego wysłannika. Stanowi to ilustrację nazwy świątyni także dzięki "materii" w której przedstawione są owe postaci - światłu, także stanowiącego atrybut Boga, a w tej sytuacji, także promieniowaniem ilustrujące dynamizm zawarty w słowie "zesłanie". W dzień światło dostaje się do kościoła za pośrednictwem formy symbolizującej Ducha Świętego, zaś po zmroku świątynia widoczna jest dzięki świetlistym znakom w tej formie.

Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski, Z. Janowski, 1991 - 1993).

Służący do liturgicznych czytań pulpit /il. 87/, jako podkładkę ma wyrzeźbione, wielkie i grube książki. Jest to dosłowne obrazowanie funkcji małej architektury ambony - przekaznika wiedzy opartej na świętych księgach.

### Symbolizm.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11].

"Most do nieba" /il. 233, 237/ (patrz cytaty i nawiązania do stylów historycznych) zachęcający do wejścia do kościoła, przedłużony jest we wnętrzu przez krzyż płaszczyzn pomiędzy kasetonami stropu, zakończony olbrzymim oknem wieży w prezbiterium.

Sanktuarium Bożego Miłosierdzia [opis 12].

Bazylika ma formy wielorako symboliczne. Bryła budowli /il. 246 - 248/ podobna jest do olbrzymiego, łagodnie i niezmordowanie płynącego statku, symbolu współczesnej arki, tak jak Miłosierdzie jest w religii chrześcijańskiej zawsze dającą bezpieczeństwo, ostoję człowieka. Cała kompozycja wnętrza oparta jest na symbolice światła opartego na jego zwiększaniu się wynikającego z rytmicznego, coraz

szerszego wymiaru okien i rozjaśniającego się błękitu ścian. Kulminację tego zjawiska, podkreśloną bielą dekoracji i snopem światła z ukrytego nad ołtarzem okna stanowi prezbiterium /il. 249/. Odwrotny - ku światu, kierunek promieniowania zaznaczają czerwone, widoczne na posadzkach obu poziomów świątyni pasy, mające stanowić przedłużenie promieni Miłosierdzia namalowanych na kultowym obrazie Chrystusa Miłosiernego, centrum ideowym Sanktuarium. Bryłę dekorują także symbole władzy - diademy.

Wieża w zamierzeniu architekta, ma pełnić funkcję bliską latarni morskiej<sup>208</sup>, lecz stojąca przed bazyliką jak wielki obelisk strzelista wieża przypomina strażnika, dzięki ujęciu jej górnej części formą imitującą hełm rycerski. Podobna do figury szachowej, lecz nie - według nazwy, wieży, lecz - królowki czyli hetmana, i stanowiąc najwyższy obiekt w Krakowie, zdaje się panować nad okolicą.

Kaplica p. w. Wszystkich Świętych (arch. Witold Cęckiewicz, 2003) /il. 133, 134/.

Wprawdzie koncepcja układu symbolicznego jest racjonalna i dlatego wydaje się być modernistyczna, jednak postmodernistyczne są jej środki wyrazu (cytaty - powtórzenia motywu zarysu tamtejszej starej kaplicy). Struktura symboliczna oparta jest na ilustracji drogi - wędrówki do Boga. Przechodzący przez świątynię pas głównej drogi oznaczający nasze życie zanika pod tabernakulum, którego podobna do kryształu forma jest symbolem oczyszczenia. Ostatecznie szlak ów jednoczy się ze świetlistymi imionami świętych,<sup>209</sup> dając nadzieję na finał naszego życia wśród nich.

Witrażownictwo, którego głównym środkiem wyrazu jest kolor, stanowi szczególnie dogodny pole dla stosowania symboliki barw. Oprócz metod typowych dla tradycyjnego malarstwa religijnego, stosowane są w tej dziedzinie nowe środki wyrazu.

W zrealizowanych w latach 1992 - 1994 witrażach autorstwa Józefa Furdyny, w kościele p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego, niezwykle silna, oparta na zdobyczach formalnych fowizmu ekspresja czerwieni wynikająca z intensywności i dużych powierzchni o ostrych krawędziach, o wręcz psychodelicznym charakterze, przyjemność obcowania z kolorem łączy z bólem stanowiącym reakcję na jego jaskrawość. Estetyka wstrząsu architektury Antoniego Mazura dopełniona jest we wnętrzu tym malarstwem. 'Dziki' kolor, tło stygmatyzacji św. Franciszka wydaje się symbolizować nie tylko porażający, transformujący, energetyczny ogień boskiej miłości lecz i krew z ran Stygmatyzowanego. Kolor zdaje się ranić - naśladując ostrze boskiej miłości, główny temat tych obrazów.

Na obrazie witrażowym z 1997, autorstwa Wiktora Ostrzółka, w kościele p. w. Boskiego Zbawiciela, św. Franciszek Maria od Krzyża Jordan ma (również chyba na podstawie estetyki fowizmu) turkusowoniebieskie włosy. Wydaje się, że barwa nieba symbolizuje myśli świętego, które mają charakter niebiański.

Przedstawiona na witrażu autorstwa E. Dawidowskiego, wykonanym w 1998 w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. M. Janowski i Z. Janowski) św. Faustyna /il. 132/ jest w habicie częściowo fioletowej barwy. Stanowi to prawdopodobnie symbol jej pobożności i religijności.

Transparentność kolorów szkieł witraży stała się specyficznym, służącym symbolice środkiem wyrazu w pochodzących z 2004, obrazach Drogi Krzyżowej autorstwa Józefa Skąpskiego /il. 116, 117/, umieszczonych w oknach kościoła p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa. Dominują w nich błękity tła, na których odcinają się syntetyczne formy - czerwona szata Chrystusa, białe - żółty krzyż i małe elementy innych barw. Głębia tych obrazów polega na tym, że poza nimi widoczne jest ich naturalne tło, jako drugi plan przedstawionych wydarzeń. Widoczne jest na nim nowohuckie osiedle. Metafizyczny, o nadnaturalności oznaczony światłobarwną materią witraży, pierwszy plan stapia się z fizyczną rzeczywistością Nowej Huty w której dominują bloki socjalistycznego budownictwa mieszkaniowego. Nabierają one w tym zestawieniu także jakby nadnaturalnych, świetlistych kolorów oraz tajemniczości, jako również realne tło ciągłego trwania w czasie i przestrzeni - dramatu zbawienia.

Zaprojektowane przez Zbigniewa Majkowskiego witraże w kaplicy p. w. Miłosierdzia Bożego /il. 121/, jako jego symbol wykorzystują tęcze barwy, które zdają się być promieniowaniem słynnego, kultowego obrazu, przedstawiającego Chrystusa Miłosiernego, którego pomysłodawczynią była św. Faustyna, krzewiąca nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego.

Nowe środki formalne w witrażownictwie niosą ze sobą emocjonalne oddziaływanie kontrowersyjne co do dobrego pełnienia funkcji wystroju wnętrza świątyni katolickiej. Bardzo ostre, kubistyczne formy, jak na przykład w zaprojektowanych przez Macieja Kauczyńskiego obrazach dekorujących kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej /il. 114/ i kościół p. w. św. Wojciecha /il. 220, 222/, oraz niepokojące, fowistyczne kolory, w jego twórczości oraz J. Furdyny - jak na przykład w kościele p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta, a także efekty transowe minimalizmu (stosującego 'światłówki' jako artystyczny środek wyrazu) w witrażach Teresy Stankiewicz /il. 119/ w kościele p. w. bł. Anieli Salawy wydają się rozpraszać uwagę, niepokoić i przeszkadzać w osiągnięciu religijnego skupienia.

W architekturze nowoczesnych kościołów można znaleźć oryginalne odniesienia do symboliki nieboskłonu jako okrywającego dzieło stworzenia, a także jako bramy do domu Boga.<sup>210</sup> Nowe środki formalne stały się podstawą do odzwierciedlenia w sztuce sakralnej koncepcji nieba, połączonego z reminiscencjami naukowych badań na temat nieba - kosmosu.

Kościół p. w. Chrystusa Króla (arch. arch. Wojciech Pietraszewski, Otmar Vogt, 1970-1971, wystr. wn. Helena i Roman Hussarscy) /il. 16/.

"Abażury" żarówek w lampach to zaprojektowane przez Romana i Helenę Hussarskich czarne, metaloplastyczne gwiazdy i inne ciała niebieskie. Kolor ich stanowi zgrzyt w zestawieniu z odczuciami na temat niebiańskości.

Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2].

Wprawdzie strop świątyni ma symbolizować dół wielkiej łodzi, jednak 'wylewające' się obok pokrytych gontami powierzchni srebrne ostrosłupowe formy /il. 150/ nie są podobne do fal, lecz "górnicy" z pejzażu obcej planety. Z odniesieniem do nieba kojarzą je także otworki w kształcie gwiazdek - tradycyjne oznaczenie strefy nieba.



Z symboliką nieba wiąże się plastyka górnej części świątyni. Czasami powoduje to znaczenia odwrotne do zamierzonych przez religię, jak to ma miejsce na przykład w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] /il. 183/ i kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 50/, kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8] /il. 210/ (patrz: Rozpad tradycyjnej hierarchii wartości i nieczytelny lub mylny sens symboliczny).

Kościół p. w. św. Jana Kantego /il. 131/.

Pod stropem zawieszono ciemnoszarą siatkę, w oczkach której umieszczono końcówki kabla światłowodowego, wyglądające jak małe żarówki. "Ołowiane", burzowe, ponure niebo o bardzo technicznym wyglądzie nad ołtarzem trafnie ma okrągły otwór, przez który przedostaje się jasne, dzienne światło. Scjencyficzny charakter tego nieba high - tech. dopełniają zaprojektowane przez A. Dziegielewskiego witraże /il. 88/, w oknach ścian wysoko, pod stropem. Przedstawiają one pejzaż kosmiczny - futurystyczne obiekty podobne do miast przyszłości, jakby stacje kosmiczne i inne przestrzenne struktury ze sztuki science - fiction, oraz ciała niebieskie. Brak jednak w tym "niebie" jakichkolwiek śladów życia, i to przede wszystkim różni je od katolickich obrazowań metafizycznego nieba, w którym podstawową rolę odgrywają jego mieszkańcy - aniołowie i święci.

### Zagmatwana kompozycja i podobieństwo do labiryntu.

Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2] /il.2/.

Wnętrze olbrzymiego kościoła jest wielopoziomowe. Plany poszczególnych kondygnacji są zróżnicowane i asymetryczne, zaś przejścia pomiędzy nimi ukazują się znienacka, w nieoczekiwanych miejscach, co czyni całość podobną do przestrzennego labiryntu. Nastroj jest tam zmienny, podobnie jak rozmiary poszczególnych pomieszczeń. Czynnikiem pozwalającym na orientację jest prezbiterium, karkołomnie zawieszone nad kaplicami drugiego poziomu. To umiejscowienie najważniejszej części świątyni powoduje atmosferę ryzyka, zagrożenia, którą przeniknięty jest kościół.

Kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 21 - 23, 33, 34/.

Budowla ma nieregularny kształt. Boki jej różnią się tak wyraźnie, że ich odmienność budzi zdziwienie i zaskoczenie. Jej lewa strona jest silnie agresywna, zaś prawa, pełna spokoju budzi nastrój medytacyjny, opierający się też na skojarzeniach z dawną architekturą klasztorną. Wnętrze zaskakuje usytuowaną dużo wyżej od ołtarza galerią, kaplicą i podobnym do łoża w rzymskim teatrze, chórem. Każdy z trzech poziomów wnętrza ma wyraźnie inny plan.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8].

Szukający wejścia do świątyni /il. 46, 205 - 207/, wstępnie długo błąka się wśród małych, nieregularnych, wyglądających jak miniatury fragmentów jakiegoś starego miasta zaułków zespołów parafialnego i handlowego, połączonego w jedną, nierozrwalną i nierozróżnialną całość.

Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 196/.

Jako labirynt, ten zespół budynków ma jakby rozrywkowy, zabawowy charakter, do czego przyczynia się iluzoryczność celu niektórych fragmentów, jak na przykład zewnętrznych murów, schodów wielkiej mastaby, oraz pogodna barwność dekoracji.

Duża rozpiętość w rozmiarach składających się nań obiektów powoduje, że zwiedzający czuje się jak Alicja w Krainie Czarów, która po zjedzeniu czarodziejskich mikstur zmieniała swą wielkość, stając się naprzemiennie wielkoludem i karzełkiem. W zawiłanej kompozycji obiektów dopiero intelektualna znajomość jej symboliki daje podstawę do orientacji w pozornym chaosie znaczeń. Bez tego klucza klasztor może budzić grozę i uczucie dezorientacji oraz bezradności.

Do omawianego problemu podobne jest zjawisko przenikania się przestrzeni. Efekt taki wynika często z szeregu arkad dzielących przestrzeń. Zaobserwować to można na przykład w podziałach wnętrza i rozcłonkowaniu zewnętrznej strony kościoła p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 21 23, 33, 34/, we wnętrzu kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. arch. W. Korsi, W. Glos, M Kozień) [opis 11] /il 239/, w otoczeniu kościoła p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 217/ i kościoła p. w. Zesłania Ducha Św.

### Cytaty i nawiązania do stylów historycznych (także ich pastisze).

Centrum Resurrectionis [opis 7].

Duże części budowli mają charakter pastiszu ruiny /il. 193, 194/. Różnią się one wyraźnie od imitacji ruin, modnych na przykład w okresie romantyzmu dzięki podkreśleniu ich sztuczności. Są to przede wszystkim mury zewnętrzne z widocznymi śladami deskowania, lecz szczególnie wyraźnie pastiszowy wyład mają mury stanowiące Bramę Nadziei. Brzegi ich pomalowano uwydatniając wartość destrukcji, co nadaje im surrealistyczny ton. Zabieg ten kojarzy się też z angielskimi (praktykowanymi również w Polsce) metodami konserwacji ruin, polegającymi na pozostawieniu postrzępionych brzegów murów, przy jedynie pokryciu ich korony warstwą zabezpieczającą - spoiną.<sup>211</sup> Nierówne, "ruinowe" krawędzie Bramy Nadziei /il. 193/ pomalowano na białą, eksponując je w ten sposób na tle zielonej barwy muru. Klasztor jest nie tylko "ruiną" zwykłą, lecz zawiera również imitację efektów konserwacji ruin, swoiście unowocześniającą ów pastisz.

W Centrum Resurrectionis (między innymi w kaplicach, korytarzach i salach) występują pastisze sklepień /il. 199/. Demonstrują one swoją fikcyjność bo stanowią jedynie znaczeniowe odniesienie do skojarzeń związanych z klasztorem.<sup>212</sup>

Ściana szczytowa kaplicy bocznej ma "doklejony" mur podobny do renesansowej lub barokowej kaplicy z kopułą. Kontynuację tego motywu stanowią "Świątynia Wschodu" /il. 196/ i "Świątynia Zachodu" w postaci budowli tarasowej w głównym budynku klasztornej, a następnie - elewacji kościoła /il. 195/, na których przy powtórzeniu posłużono się metodami iluzjonistycznymi, nakładającymi się na architekturę rzeczywistą.<sup>213</sup>

Kościół p. w. bł. Anieli Salawy /il. 97/.

Fasada czołowa jest reminiscencją szczególnie lubianej przez projektanta tej świątyni, katedry w Oliwie.<sup>214</sup>

Kaplica p. w. Wszystkich Świętych (arch. Witold Cęckiewicz, 2003) /il. 133, 134/.

W ścianie tej kaplicy cmentarnej wycięto kształt przeszklonej sylwety tamtejszej starej kaplicy.<sup>215</sup> To symboliczne znaczenie odrodzenia się starego w nowym tworzy we wnętrzu drogę z ołtarzem jako bramą i zamyka się świetlną formą wysuniętej, podobnej do fasady części ściany prezbiterium.

Bazylika p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 246 - 248/.

Modernistyczną bryłę zdobią cytaty zaczerpnięte ze świata symboli władzy - diademy w formie opasek nad nawą i nad prezbiterium.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11] /il. 233, 237/.

Przed fasadą świątyni znajduje się "Most do nieba" - pochodząca z architektury mostów, jakby para poręczy z balustradami, zabezpieczająca drogę do krzyża na dachu budowli.

Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej /il. 96/.

Dach budynku zwieńczony jest, wynikającym z sympatii architekta do prawosławia,<sup>216</sup> cytatem z architektury cerkiewnej - kulą, czyli tak zwaną banią.

W licznych świątyniach znajdują się elementy architektury nawiązujące do stylów historycznych. Są to na przykład różne formy łuków w (autorstwa W. Cęckiewicza) kościele p. w. św. Brata Alberta /il. 63, 78/, kościele p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 5] /il. 60, 171, 173, 177/, kolumny w kościele p. w. Zesłania Ducha Św. /il. 103/. Oprócz tego często elementy podstawowe w sprawowaniu liturgii, takie jak ołtarz, ambona mają formy neoklasycystyczne, jak na przykład, ambo w kościele p. w. św. Jana Kantego oraz, zaprojektowane przez Cęckiewicza elementy wystroju w Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 249/. Tego samego autorstwa, oprawa tabernakulum /il. 104/ w kościele p. w. Zesłania Ducha Św. ma formę, nawiązującą do dawnych tryptyków ołtarzowych.

Kościół p. w. Chrystusa Króla.

W murku znajdującym się naprzeciwko wejścia do świątyni /il. 135/, wkomponowane są kamienie ze skamieniałościami - amonitami. Kolaż przy użyciu pozostałości z czasów prehistorycznych daje efekt dosłownych cytatów - wspomnień o czasach sprzed powstania człowieka. Historia ewolucji życia na ziemi jest tu otoczeniem reprezentowanej przez symbole w kościele, historii człowieka i jego zbawienia, której centrum stanowi przedstawiony na ścianie ołtarzowej tego jezuickiego kościoła Chrystus /il. 16/, według cieszącej się dużą popularnością w Polsce już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, adaptującej naukę o ewolucji do teologii, filozofii jezuita Teilharda De Chardin - ośrodek ewolucji wszechświata.

Kościół p. w. Najświętszej Marii Panny Wspomożycielki Wiernych.

Witraże uzupełniające wystrój wnętrza /il. 130/.

Okna prawej strony świątyni zajmuje wielki, zaprojektowany przez J. Furdynę, tęczoowo barwny obraz, przedstawiający bitwę morską. W centrum owej, z rozmachem nakreślonej kompozycji znajduje się wielki żaglowy statek którego nazwą są tablice oznaczające dziesięć przykazań Bożych. Na jego dziobie stoi Papież w otoczeniu duchowieństwa. Nawa ta atakowana jest przez piratów płynących pod flagą z trupią główką. Dwie ostoje żaglowców stanowią latarnie morskie - jedna zwieńczona jest hostią, zaś druga to cokół posągu Matki Boskiej. Dziecinne obrazowanie walki dobra ze złem stanowi pastisz barokowych tego typu porównań, mających odzwierciedlenie w sztuce owego czasu. (patrz też: *Baśniowość i bajkowość (także odwoływanie się do dziecięcej sfery wyobraźni)*).

Kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza (arch. Wojciech Pietrzyk, 1971 - 1974).

Jako uzupełnienie pierwotnego wystroju wnętrza zrealizowano tam cykl witraży autorstwa M. Kauczyńskiego, pod tytułem "Uczynki miłosierne względem duszy i względem ciała" /il. 115/. Zapożyczona z karykatur, groteskowa konwencja i "dzika" stylistyka nadają niektórym obrazom, jak na przykład "Chorych nawiedzać" szyderczy i kpiący wyraz, przez ujęcie jakby w krzywym zwierciadle postaci i rekwizytów przedstawianej sytuacji. Komizm ten jest prawdopodobnie niezamierzony, lecz stoi w sprzeczności z powagą religijnego nakazu. Konwencja przedstawiania moralizatorskich treści bliska jest zaliczanej do postmodernizmu, neoekspresjonistycznej stylistyce "nowych dzikich" i ich pokrewnego surrealizmowi poczuciu absurdu rzeczywistości.

W innym tamtejszym cyklu witraży autor zastosował podobne do cytatów wkomponowanie realistycznych portretów twarzy, namalowanych w konwencji czarno - białej grafiki lub fotografii, w idealistycznym, dziecinnie kolorowym obrazie przedstawiającym koronację Matki Boskiej.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11].

Autor witraży, Tomasz Furdyna, grafik z wykształcenia, posługując się graficzną techniką, włączył w barwne obrazy fragmenty białe - czarne, realistyczne, podobne do reprodukcji gazetowych, co daje to efekt kolażu /il. 244/. Powoduje to sugestię aktualności nie tylko wydarzeń bliskim nam czasowo, lecz również Zmartwychwstania, gdyż Chrystus w tym obrazie /il. 243/ przedstawiony jest w taki właśnie sposób. Metafizyczny porządek religii i liturgii nabiera dramatycznej aktualności za pośrednictwem wkroczenia na teren skojarzeń z bieżącymi, dziennikarskimi sprawozdaniami.

(Łączenie konwencji realistycznej i idealistycznej, stosowane w opisany sposób przez M. Kauczyńskiego i Tomasza Furdynę, stosowane było także w sztuce dawnej, na przykład Giotto zaznaczał tą metodą przynależność do różnych porządków metafizycznych.)

Wzorowanie się na dawnej sztuce obecnie często ma charakter pastiszu. Przykładami tego w rzeźbie mogą być figury Matki Boskiej Bohdany Drwal - Ligezy w kościele p. w. Matki Boskiej Różańcowej; Matki Boskiej /il. 124/ i św. Józefa autorstwa J. Sieka w kościele p. w. bł. Anieli Salawy. Dysproporcja sylwetek polegająca na wysmukleniu i wydolikaczeniu postaci, skróceniu proporcji tułowia i wydłużeniu dolnej części ciała oraz dziecięcej stylizacji rysów twarzy stanowi pastisz rzeźby gotyckiej. Konwencja ta bliska jest nie tylko ascetycznemu, "anielskiemu" średniowiecznemu ideałowi urody lecz także współczesnemu, popularnemu z powodu lalek "Barbie" i nierealnemu, umożliwionemu przez komputerowe przeróbki fotografii, typowi modelki.

Kontekstualizm (silne uwzględnienie warunków ekspozycji, czyli traktowanie obiektu architektonicznego jako części większej całości, jego otoczenia).

Kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/.

Świątynia w zamierzeniu projektantów miała harmonizować z klasztorem SS Albertynek (arch. Jan Sas Zubrzycki, 1912)<sup>217</sup> i tworzy z nim harmonijną całość. Stanowi także dobrze funkcjonujący element architektury parkowej.<sup>218</sup>

Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 21 - 23/.

Budowla jest ucieleśnieniem opartych na teorii Juliusza Żórawskiego, koncepcji jej projektanta, który uważa, że architektura powinna być dostosowana do otoczenia.<sup>219</sup> Boki świątyni są silnie rozczłonkowane i otoczone ażurowymi formami, takimi jak na przykład arkady i otwory w ogrodzeniu - dzięki którym bryła i przestrzeń przenikają się wzajemnie i granica pomiędzy nimi jest jakby zatarta. Murowane ażury otaczające kościół są jego ramą i łącznikiem z przestrzenią otoczenia.

Centrum Resurrectionis [opis 7].

Zespół obiektów sakralnych znajduje się pod Skałkami Twardowskiego (wzgórzami wapiennymi), do których form i koloru nawiązują zewnętrzne, mury klasztoru, pozostawione w stanie surowym, topornego betonu.

D. Kozłowski podkreśla, że budowla w krajobrazie uzupełnia sylwety wzgórza wawelskiego i wież kościołów Starego Miasta.<sup>220</sup>

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 181/.

Beton świątyni nawiązuje do blokowisk osiedla na którym się mieści. Bryła natomiast stanowi zdekonstruowane podobieństwo do pudełka bloku mieszkalnego. Wyróżnik formalny stanowi tu jedynie surrealistycznie sfalowana część fasady. Wrażenie jej podobne jest do tego, które budzą naleśnikowate zegarki namalowane przez Salvadore Dalego.

Kościół p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 215 - 218/.

Świątynia mieści się na osiedlu tego samego autorstwa i planowana była jako jedna z nim całość. Stanowi przykład zgodnego z ważnością obiektu wyeksponowania go dzięki większym rozmiarom i bardziej zróżnicowanej w kształtach niż otoczenie - bryle. Takie wyróżnienie obiektu połączone jest z podobieństwem do osiedlowego otoczenia. Ceglany kościół jest zespolony z również ceglana plebanią nie tylko przez ten sam materiał - klinkier, lecz także podobne, trójkątne formy szczytów. Stanowią one też łącznik formalny pomiędzy zespołem parafialnym i domkami osiedla, które wprowadzie są otynkowane lecz jest to główna cecha różniąca je od domu parafialnego. Prostokątne arkady z prawej strony kościoła mają kontynuację w filarach balkonów i przedsionków budynków osiedla. Także trójkątne zakończone okna willi mieszkalnych oraz świątyni potęgują wrażenie, że ów zespół budowli jest jedną całością.

Kaplica w. w. Matki Boskiej Anielskiej /il. 96/.

Autor kaplicy dobudowanej do willi podmiejskiej zaadaptowanej na klasztor miał na uwadze dopasowanie swojego projektu do stylu i charakteru zastanego budynku. Opracował ten problem w oparciu o teorię Juliusza Żórawskiego.<sup>221</sup> Podobieństwo do ogrodowej altany tej kaplicy, bliski temu nastrój prowadzącego do niej krużganku dzięki jakby niezobowiązującemu, lekkiemu wyglądowi, harmonijnie uzupełnia willę.

Andrzej Kadłuczka rozpatruje Centrum Resurrectionis [opis 7] i kaplicę p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] nazwaną "Bramą do Miasta Zmarłych" jako budowle mieszczące się w tradycji architektury miejskiej Krakowa z jej ogniskującymi funkcje obronne i kontakty ze światem otaczającym miasto 'historycznymi bramami' stanowiącymi dla mieszkańców i odwiedzających miasto ważne symbole.<sup>222</sup>



Rozpad tradycyjnej hierarchii wartości i nieczytelny lub mylny sens symboliczny.

Kościół p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego /il. 7/.

Obiekt powstał w wyniku dobudowy części nawowej do starej kaplicy. Nowa część jest jakby wariacją na temat przyłbicy rycerskiej. Militarizm i agresywność tej świadomie zastosowanej formy stanowi dysonans z typowo pokojową ideologią franciszkańską inwestora i użytkownika świątyni - zakonu Franciszkanów - Reformatorów.

Tradycyjnie i zgodnie z intuicyjnym kojarzeniem stref przestrzeni z hierarchią wartości obszar okolic stropu świątyni katolickiej związany jest z symbolami Boga, niebem, i jego mieszkańcami - aniołami i świętymi. Niekiedy obecnie znaczenia nadane owej strefie są odwrotne do pożądaných.

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6].

Strop budowli przecięty jest systemem krat i klatek /il. 183/, które stwarzają w kościele atmosferę zniewolenia, przytłoczenia, zagrodzenia drogi do nieba i światła. Układają one się w zdekonstruowany i przez to słabo czytelny znak krzyża, jakby miał być on symbolem niewoli. Dopelniają to uczucie kojarzące się z bunkrem lub więzieniem ściany z betonu, które są "ozdobione" przypominającym pręty klatki laskowaniem. Zapowiedź tego wnętrza stanowi drut kolczasty na ogrodzeniu obiektu.

Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 47 - 50/.

Z zewnątrz budowla przykryta jest wielogrzebietowym dachem, podobnym do "śmietnikowych", skleconych z odpadków domów bezdomnych w Drop City, Arizona. Poniżej stropu, wewnątrz świątyni znajduje się gigantyczna struktura z ciemnobrązowych prętów, kojarząca się ze strukturą kryształu, formą odbieraną jako "uduchowiona" w opozycji do materialności ceglanych ścian.<sup>223</sup> Przypomina ona rusztowanie i sprawia wrażenie, jakby kościół ciągle jeszcze był w budowie. Podobna konstrukcja znajduje się przed wejściem do świątyni. Ciemny brąz tych metalowych prętów, ich "brutalistyczny" charakter sprawia, że przytłacza ona psychicznie i daleka jest od lekkości krystalicznych struktur. Wprowadza wrażenie niepokoju i budzi lęk. Powstaje przy tym uczucie, że niebo, którego symboliczną strefę zajmuje, to także kojarząca się ze zniewoleniem, brudna klatka.

Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski, wystr. wn. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8].

Punkt szczytowy stropu tej świątyni zajmuje okno w formie trójkąta różnobocznego /il. 210/. Tradycyjnie tę strefę świątyni katolickiej rezerwuje się dla przedstawień i symboli Boga, nieba i jego mieszkańców. Do takich tradycyjnych symboli zalicza się symbol Trójcy Świętej, której równość Osób Boskich symbolizowana jest przez równe boki trójkąta. Tutejsza forma stanowi tej figury dekonstrukcję i umieszczona w tym miejscu sugeruje błędny sens symboliczny. Jeśli natomiast miałoby to być kojarzone z okiem opatrności, także wywiera negatywne wrażenie z powodu opisanej nieregularności.

W świątyni tej znajdują się także przykłady 'odwrotnych' symboli w innych częściach budowli.

Zastosowanie pospolitej okładziny ceglanej posadzki części prezbiterialnej /il. 211/ i wytwornych wzorów z gresowych płytek na posadzce części nawowej jest odwrotne w stosunku do ważności owych części kościoła.

Brutalistyczna, jakby "poobtlukiwana" cegła wypalana, stanowiąca podstawowy materiał budowlany tej postmodernistycznej świątyni sugeruje starość lub ubóstwo. Pierwsze znaczenie pozostaje w związku z historyzmem i romantyczną, zaadaptowaną w postmodernizmie inklinacją do ruin i ich imitacji. Drugie - pozornie może być skojarzone z chrześcijańską ideą wyrzeczenia się. Oba możliwe sensy użycia tego materiału wydają się być w sprzeczności z postulatami Soboru Watykańskiego II.<sup>224</sup>

Wtopienie świątyni w otoczenie zespołu handlowego (tego samego autorstwa) bez dobitnego wyróżnienia jej w nim lecz przeciwnie, w połączeniu z jakby zatarciem granic pomiędzy sferami sacrum a profanum jest wyrazem postmodernistycznej tendencji do zacierania granic, jak również przez brak widocznego wyeksponowania kościoła - niwelowania stopni w hierarchii ludzkich wartości.

Centrum Resurrectionis [opis 7].

Próba skonstruowania nowej symboliki w oparciu o sięganie także do pozachrześcijańskiego zasobu symboli zaowocowała tam pułapką - wieloznacznością niezgodną jak się wydaje, z zamierzeniami. Wiele form razi absurdem jakby pochodzącym z sennych skojarzeń o komicznym lub groźnym efekcie /il. 197/.

Dwuznaczność symboliki wyrażonej nie tradycyjnymi metodami, lecz nowymi formami doprowadziła do możliwości odbierania jej znaczeń jako bluźnierczych. Przykładem jest Brama Nadziei /il. 193/, której jakby "rozdarła" formy mogą sugerować zniszczenie tej cnoty.

W realizowanym już bez udziału projektantów zespołu, wystroju wnętrza wchodzącego w skład tego zespołu obiektów sakralnych kościoła p. w. Emaus, na posadzce ułożono z ciemnoszarych, na jasnoszarym tle - odwrócony krzyż łaciński, tradycyjny symbol satanistyczny. W projekcie architektonicznym znajdował się w tym miejscu krzyż grecki (równoramienny).<sup>225</sup> Wydaje się, że budowniczy bez nadzoru architektów nie mieli poczucia hierarchii ważności poszczególnych miejsc kościoła, z czego wynikło owo przestawienie symbolu powodujące jego odwrotne znaczenie, czyli symbolu zła.

W klasztornej klatce schodowej, na dużej wysokości przymocowane jest, w karkołomnym położeniu, krzesło /il. 193/. Ma ono stanowić symbol odpoczynku.<sup>226</sup> Grożąca śmiercią, ryzykowność próby skorzystania z takiej formy odpoczynku sugeruje, że jest to raczej pułapka dla kierujących się przyzwyczajeniem do używania tego sprzętu w nawykowy sposób.

Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10].

Wnętrze świątyni /il. 231/ jest przykładem niewłaściwego wydźwięku podstawowych jego kolorów, niebieskiego i pomarańczowego. Nie są one zgodne z tradycją liturgiczną kaplicy cmentarnej i jej żałobnym charakterem, a jako nowe rozwiązanie rażą ostrą wesołością i niepokojem, którymi promieniuje to kontrastowe zestawienie barw.

Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. H. Kamiński, wystr. wn. Stanisław Brach).

Ołtarz, ambonę /il. 127/ i inne elementy wystroju wnętrza pokrywa, wykonana przez S. Bracha dekoracja ceramiczna przedstawiająca Chrystusa i świętych. Tła oraz

złote nimby postaci są spękane jak ziemia z braku wilgoci w czasie suszy. Destrukcja ta miejscami posunięta jest do imitacji łuszczenia się i odpadnięcia fragmentów wspomnianych symboli świętości, co sugeruje negatywne znaczenie symboliczne - zniszczenia duchowości i sacrum. Ekspozycja tych form wydaje się być związana z odczuciem "metafizyczności" dekonstruktywistycznego problemu szczelin i pęknięć, kluczowego w filozofii J. Derridy.

Kościół p. w. Opatrzności Bożej (architekt nieznany, 1979 - 1981).

Chrzcielnica /il. 258/ jest skrzynią czarnego koloru i przypomina ustawioną na pająkowatych nogach, małą trumnę. Sens chrztu, jako otwarcia drogi do życia wiecznego jest tu przytłoczony przez skojarzenia ze śmiercią.

Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6].

Krzesła celebransów /il. 185, 186/ mają oparcia o brzegach jakby częściowo zniszczonych, ułamanych. Ta forma dekonstrukcji miejsca kapłana, reprezentującego Kościół w niezamierzony chyba sposób symbolizuje uszkodzenia i niepewną sytuację religii. Symbolicznie może to sugerować, że występujący w imieniu Chrystusa kapłan opiera się na destrukcji. Kropielnice tamże mają fragmenty gładko wypolerowane, a częściowo są ułamane. Wydźwięk tego jest analogicznie niepokojący. (Podobnie zdekonstruowane krzesła znajdują się w kościele p. w. Emaus [opis 7] /il. 201/).

W zespole rzeźb, stanowiących główne elementy wystroju wnętrza, zwracają uwagę szczeliny, głębokie rysy i pęknięcia. Elementy jakby ułamane, otwierają w zdekonstruowanych formach kwadratów tła płaskorzeźb Drogi Krzyżowej /il. 187/ puste przestrzenie, stanowiące także materię dzieła, nieokreślone jego dopełnienie. Brzydota przedstawionych postaci ma uzasadnienie w teorii sztuki sakralnej Macieja Zychowicza,<sup>227</sup> którego zdaniem do sacrum przybliża prostota i surowość, zaś piękno rozumiane jako ozdobność, oddala odeń. Jego koncepcja sztuki, zbliżona do turpizmu, wydaje się niezgodna z postulatami Soboru Watykańskiego II, który wymaga od sztuki kościelnej "szlachetnego piękna" i "piękna wizerunków świętych".<sup>228</sup> Dekonstruktywistyczne formy pozostają w związku ze spojrzeniem rzeźbiarza na akt zbawienia, w którym uderza go rozdarcie pomiędzy boską naturą Chrystusa, a odrażającym charakterem cierpienia.<sup>229</sup> Jest to chyba też powodem używania przez niego opisanych imitacji zniszczenia jako środków wyrazu. M. Zychowicz nie wierzy w możliwość przedstawienia sacrum w sztuce, twierdzi, że możliwe jedynie jest budowanie dla niego środkami artystycznymi, przestrzeni.<sup>230</sup> Poglądy te dają podstawę do interpretowania pustych, przedstawionych za pomocą naśladowania destrukcji form jako znaku nieskończoności sacrum. Według często współpracującego z Zychowiczem Adama Brinckena, niedopowiedzenie, "nieskończenie" ażurowość i negatywowe odciski mają kreować otwarcie się na słowo i bliźniego<sup>231</sup>. Taka koncepcja sztuki sakralnej jest jednak nawiązującym do teologii negatywnej, reliktem ikonoklazmu i dlatego jest daleka od ducha sztuki katolickiej. Nieskończoność nie jest zawsze symbolem dobra, znane są też symbole nieskończoności zła, zaś pustka to miejsce nie zawsze dla dobra. Ambiwalentność dzieł M. Zychowicza czyni je często niepokojącymi w odbiorze i bardzo trudnymi do akceptacji jako elementy wystroju świątyń. Analizy te dotyczą też wystroju prezbiterium kościoła p. w. Emaus [opis 7] /il. 201 - 203/.

Na zaprojektowanym przez J. Skąpskiego witrażu, umieszczonym w oknie po lewej stronie ściany prezbiterium /il. 189/, przedstawiono polskie symbole narodowe. Poniżej porzuconych bereł znajduje się przewrócony, częściowo obcięty przez brzeg

obrazu herb Polski. Sugeruje to lekceważenie ważnego symbolu Polski lub złą wróżbę i przez miejsce obrazu - sankcjonowanie owej deprecjacji przez Kościół.

Witraże uzupełniające stary kościół p. w. św. Stanisława Kostki (arch. Wacław Krzyżanowski, 1932 - 1938).

Wśród zaprojektowanych przez księdza salezjanina, Tadeusza Furdynę i wykonanych w 1970 witraży znajduje się obraz przedstawiający grzech pierworodny /il. 136/. Adam i Ewa, wielcy i ujęci w triumfalnej konwencji kontrastują tam z małymi, bezsilnymi figurkami pozbawionych rysów twarzy świętych powyżej. Zastosowanie metod analizy reklam do tego dzieła pozwala stwierdzić, że zachęca ono do grzechu.

Badania psychologiczne, na których opiera się tworzenie skutecznie oddziałujących reklam podają przepisy, jak środkami wizualnymi uczynić coś pociągającym, a coś innego odpychającym i lekceważonym. Za przykład sposobu zwabienia opisany jest obraz, na którym człowiek przedstawiony na I planie ma atrakcyjną postać, zaś na II planie, mniejsze postaci ludzi nie mają twarzy. 'Bohater' reklamy w towarzystwie atrakcyjnych kobiet (takich jak piękna Ewa Tadeusza Furdyny), jest kochany i stanowi wzorzec, z którym widz ma się identyfikować i naśladować go.<sup>232</sup> Kompozycja i symbolika opisanego witrażu oparta jest na analogicznym schemacie i sugeruje przez to, że droga grzechu jest interesująca i stanowi wzbogacenie człowieka, zaś świętość zubaża jaźń o niezbędne i oczywiste wartości, czyni nijakim i banalnym. Dłoń Boga z nieba wskazuje na Adama i Ewę, lecz nie wygląda to na gest potępienia...

Witraże uzupełniające stary kościół p. w. Serca Jezusowego (arch. Franciszek Mączyński, 1909 - 1921).

Zaprojektowane przez Skąpskiego i zrealizowane w 1978 barwne, abstrakcyjne przeszklenia witrażowe wypełniające okna w nawach bocznych stanowią, kontynuując świetlistymi, dynamicznymi liniami formy rzeźb Karola Hukana, ich tło oraz jakby jedną z nimi całość. Podobne amorficzne kształty w obrazach okien prezbiterium nie są już wielobarwne, lecz dominują w nich brudne kolory: szarość i beż. Powoduje to smutną atmosferę w najważniejszej części świątyni i wrażenie panującego tam smutku, brudu i nieładu. Chaotyczne formy owych obrazów abstrakcyjnych nie są tam kontynuacją innych, uzasadniających ich istnienie dekoracji i w związku ze swoją kolorystyką potęgują negatywny, przykry efekt zanieczyszczenia. Ten zestaw kolorów jest nie tylko niekorzystny symbolicznie lecz i sprzeczny z naturą witrażu, którego główną zaletą jest możliwość przedstawiania barw w najczystszej, świetlistej postaci. Powstaje w ten sposób wersja antysacrum - "antyclaritas".

Kościół p. w. św. Jana Chrzciciela (arch. arch. Wojciech Obtulowicz, Danuta Olędzka, 1984 - 1989).

Lewa ściana świątyni ma bardzo liczne okna, wypełnione zaprojektowanymi przez Witolda i Danutę Urbanowiczów witrażami przedstawiającymi wydarzenia opisane w Starym Testamencie, podczas gdy prawa - bardzo nieliczne i dekorowane mało czytelnymi symbolami. (Tradycyjnie lewą stronę kościoła uznawano za "gorszą" i wiązano z symboliką starotestamentową. Dlatego zajęta jest zazwyczaj przez tego rodzaju obrazowania, a niekiedy nawet i symbole zła.) Sugeruje to wyższość starotestamentowej drogi do Boga nad nowotestamentową. "Starotestamentowa biblia dla ubogich" Danuty i Witolda Urbanowiczów w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela

silnie podkreśla przedchrześcijańską symbolikę świątyni, przez co zwana jest ona "synagogą". Można by pomyśleć, że tego rodzaju skojarzenia są nieaktualne, gdyby nie uznawano często, że obecnie właśnie światło to nadal jeden z głównych symboli nieskończoności - sacrum, pozwalający na identyfikację budowli jako sakralnej.

Do zjawiska tego typu zaliczają się liczne przedstawienia obowiązującej w katolicyzmie hierarchii wartości, w wyniku których patriotyzm wysuwa się przed religię. Przykładami tego są: Droga Krzyżowa w dolnej części kościoła p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3] /il. 161, 162/, w której symbole walczącej "Solidarności" grają rolę Chrystusa. Także na obrazach namalowanej przez Mariusza Lipińskiego Drodze Krzyżowej /il. 149/ w kościele p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" [opis 2], aluzje do tragicznych wydarzeń z historii Polski zastąpiły przedstawienia ewangelicznej prawdy. W tejże świątyni, mała chrzcielnica znajduje się obok monumentalnej rzeźby przedstawiającej św. Maksymiliana Kolbe, jako modlącego się więźnia w pasiaku oświęcimskim /il. 152/. Budzi to skojarzenie męczeństwa z chrztem i dominację jego wartości nad sakramentem. Wartość tego sakramentu została tutaj symbolicznie jakby podporządkowana wartości patriotycznej, przez ułożenie łokci świętego w znak "V", popularny symbol walczącej o wyzwolenie Polski. W tle tej kompozycji znajduje się flaga z odwróconym, ciemnoniebieskim krzyżem łacińskim, na którego belce poprzecznej widnieje napis "Więźniowie Oświęcimia".

Powszechnym zjawiskiem jest rozszerzenie zakresu katolickiego symbolu krzyża. Różne formy, mogące być zaliczone do tworów konstruktivistycznych i neoplastycznych, których geneza daleka jest od symbolicznych związków z religią, zostały włączone do języka symboli katolickich. Z tego powodu doszło do zatarcia granic pomiędzy symboliką chrześcijańską a zbliżonymi do symboli, formami charakterystycznymi dla komunistycznego konstruktivismu i teozoficznego neoplastycyzmu. Tę dekonstrukcję najważniejszego znaku chrześcijaństwa można uznać za znamienity objaw kryzysu religijnej tradycji w sztuce.

Wydaje się, że zjawisko to stworzyło atmosferę sprzyjającą dalszemu zaliczaniu do symboli katolickich znaku szatana, czyli odwróconego, ciemnego krzyża łacińskiego. Widoczny on jest nad głównym wejściem kościoła p. w. św. Jana Kantego /il. 137/<sup>233</sup>, na posadzkach, jak na przykład powstałego poza projektem architektonicznym kościoła p. w. Emaus [opis 7], gdzie w planach był krzyż grecki, zrealizowano zaś odwrócony krzyż łaciński<sup>234</sup>. Podczepiony do okapu dachu kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" [opis 2], odwrócony krzyż łaciński szarego koloru /il. 138/, jest tłem dla mniejszego krzyża łacińskiego w prawidłowym ułożeniu, chrześcijańskiego symbolu. Całość stanowi jakby ster arki - kościoła i zdaje się sugerować, że szatan jest nośnikiem wartości religijnych. Opisany znak znajduje się także na czerwonym tle stuły towarzyszącego papieżowi dostojnika kościelnego w obrazie witrażowym autorstwa J. Furdyny /il. 130/, w kościele p. w. Najświętszej Matki Boskiej Wspomożenia Wiernych i w wielu innych dziełach sztuki sakralnej.

### *Podsumowanie.*

Zlecniodawca budowy omawianych obiektów sakralnych, czyli Kościół katolicki, nie miał przejrzystego programu ideowego co do zastosowania do sztuki sakralnej form sztuki współczesnej<sup>235</sup>. Interpretacja jej zasad sformułowanych przez Sobór Watykański II mogła mieć szeroki zakres, z powodu ogólności tych przepisów,



oraz braku precyzyjnych kryteriów jej ocen. Nieznajomość zasad dobrej sztuki sakralnej stworzyła szerokie pole do różnorodnych działań artystycznych o różnych wartościach.

Pomimo adaptacji do wystroju kościołów zdobyczy formalnych sztuki współczesnej, tradycjonalizm jest silnie zaznaczony w zakresie kompozycji wnętrza kościelnych, w położeniu najważniejszego w liturgii elementu - ołtarza. We wszystkich nowych kościołach, nawet w budowlach centralnych, zachowany jest tradycyjny układ podłużny, z ołtarzem umiejscowionym blisko ściany zamykającej część przezbiterialną.

Kształty brył nowych świątyń od początku do końca omawianego czasu różnią się od swojego architektonicznego otoczenia. Kolorystyka natomiast nie wyróżnia ich w szczególny sposób. Pomimo istnienia bardzo wyraźnych (co jest szczególnie widoczne przy kościele p. w. św. Jana Kantego) i często świadomych (jak to ma miejsce w kościele p. w. św. Franciszka Stygmetyzowanego) przykładów lekceważenia kontekstu, przeważnie zaznaczona jest dbałość o dopasowanie obiektu sakralnego do otoczenia. Problem wpisania kościoła w krajobraz wydaje się być powszechnie doceniany, także przez A. Mazura, którego realizacje sakralne wyglądem podobnym do wiejskiej chaty /il. 5 - 9/ dopasowane są do wiejskiego otoczenia przedmieść, na których się mieszczą. Nawet trudne położenia świątyń są uwzględniane i często wykorzystywane jako środek artystyczny, aluzję lub symbol, jak to widać w przypadku kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) [opis 11], gdzie krzyż tryumfalnie jakby "wzlatuje" w górę /il. 233 - 236/, by wbrew wszystkim trudnościom dominować w otoczeniu komunistycznego osiedla. Teoretyczne podłoże tego działania miała stanowić postmodernistyczna koncepcja współwystępujących narracji. Filozofia chrześcijańska, reprezentowana przez znak krzyża, miała być narracją dominującą.<sup>236</sup> W kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 4] /il. 60, 169, 170/ położenie na stromym zboczu przyczynia się do urozmaicenia kształtów bryły. Kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/ stanowi element architektury ogrodowej zespołu klasztorowego połączonego z Domem Opieki. Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej /il. 96/ jest jak ogrodowa altana wśród położonych w ogrodzie zabudowań przedszkola, zorganizowanego w dawnej podmiejskiej willi.

W początkach omawianego okresu dominują w architekturze sakralnej formy modernistyczne, mogące być wywiedzione z neoplastycyzmu i kubizmu. Widoczny w nich aleatoryzm<sup>237</sup> w przypadku spiczastych form - podobieństw do kubizmu, jak w kościele p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny /il. 14/ i kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza /il. 12/, może być też kojarzony z dekonstruktywizmem. Dekonstruktywizm wydaje się stanowić o estetyce wstrząsu kościołów zaprojektowanych przez A. Mazura /il. 5 - 9/, [opis 4], oraz autorstwa J. Petelenza - kościoła p. w. Niepokalanego Imienia Najświętszej Marii Panny /il. 21 - 23/. Dekonstrukcja typu derridiańskiego, rozumiana jako warunek konstrukcji i wynalazczości w architekturze i mogąca być określona słowami samego Jacquesa Derridy jako "monstrualne zjawisko"<sup>238</sup>, już w latach sześćdziesiątych pojawia się w koncepcjach architektów projektujących kościoły i zazwyczaj powoduje wyraz agresji tych budowli. Wczesne posoborowe świątynie w Krakowie oparte są na rzutach prostokątów podłużnych.

Po 1975 roku następuje gwałtowny rozwój budownictwa sakralnego. Łączy się z tym wielkie zróżnicowanie kształtów brył budowli opartych na różnorodnych planach i których formy bardzo często są symboliczne, często wyrażają nastrój walki

i silny niepokój. Późnomodernistyczne, fantazyjne budowle takie jak oparte na nawiązaniu do Le Corbusiera, przełomowa w sensie już bardzo wyraźnego wyróżniania się na tle blokowego otoczenia "Arka" [opis 2] /il. 1/ i kościół p. w. św. Jana Kantego /il. 69/, oraz dadaistyczny kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 47 - 49/, lub ekspresjonistyczny kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej /il. 70, 71/ stanowią silny kontrast w stosunku do pudełkowatego otoczenia bloków mieszkalnych, w którym je zbudowano. W architekturze sakralnej dochodzą do głosu tendencje ekspresjonistyczne, widoczne w wymienionych wyżej świątyniach oraz w wielu innych. W tym czasie, do około połowy lat osiemdziesiątych a nawet jeszcze później, rzeźba sakralna, dominująca w nowych wystrojach, uderza silną ekspresją, posuniętą aż do odrealnienia obrazowań symbolicznych, prawdę podporządkowujących emocji oraz sile wyrazu, jak na przykład figura Chrystusa ukrzyżowanego autorstwa Bronisława Chromego /il. 148, 153/ i cykl Piet wyrzeźbionych przez Antoniego Rzęsę /il. 151/, w przedsionku Kaplicy Pojednania kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arce Pana" [opis 2] oraz dzieło Gustawa Zemły - Droga Krzyżowa /il. 159, 160/ w kościele p. w. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3]. Patos wyrażony jest w tych dziełach środkami graniczącymi z surrealizmem, jak na przykład Chrystus autorstwa G. Zemły, "wyskakujący" i karkołomnie wiszący nad głowami widzów, wyrzeźbiona przez A. Rzęsę Matka Boska przebijająca dłońmi trzymane przez siebie powyżej głowy ciało Syna. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych w rzeźbie rozpowszechnia się idealizujący realizm, natomiast niezwyklej ekspresji nabiera witrażownictwo, które wysunęło się podówczas na pierwszy plan w wystroju wnętrz kościelnych, dominując do tego stopnia, że projektujący dekorację wnętrz architekci często podporządkowują ją witrażom.<sup>239</sup>

Architekci kościołów na początku lat osiemdziesiątych, w czasie bardzo gwałtownie wzrastającej ilości budownictwa sakralnego mieli dylemat wyboru pomiędzy kościołami jako "silosami dusz", (stanowiącymi echo modernistycznej gigantomanii silosów na ludzi należącymi do bezdusznego puryzmu) - a nawiązaniem do tradycji. Efektem tych rozważań było optowanie za oparciem się na przeszłości nie w sensie cytowania, lecz przypominania atmosfery.<sup>240</sup> W ten sposób nawiązuje do gotyku A. Mazur<sup>241</sup>, autor największej ilości realizacji sakralnych w tym czasie w Krakowie. J. Madeyski opisuje podobieństwo jego kościołów do gotyku jako mocne akcentowanie pionów i skosów, oraz mocno urozmaicone sylwety.<sup>242</sup> Modernistyczne budowle sakralne krytykowane były, aż do nazwania ich przez Hannę Szczypińską w 1984 "złośliwym pastiszem" Rochamp i Bauhausu.<sup>243</sup>

Od początku omawianego okresu świątynie odróżniają się od otoczenia początkowo nieśmiało, także w wyniku ograniczeń budowlanych wynikłych z sytuacji politycznej Polski, gdzie podówczas Kościół katolicki uważany był za wroga systemu państwa [opis 1] i [opis3]. Olbrzymia "Arka" [opis 2] /il. 1/ zapoczątkowała szereg świątyń o bardzo zróżnicowanych, ekstrawaganckich kształtach, silnie dominujących nad otoczeniem, mocnych, "rozpychających się" w otoczeniu formach, o często militarnych aluzjach odzwierciedlających burzliwą sytuację kraju. W oparciu o stylistykę późnomodernistyczną i splatający się z nią dekonstruktywizm powstało wiele obiektów sakralnych, w których widoczny jest katastrofizm. Należą do nich kościoły zbudowane przez A. Mazura /il. 5 - 9/ [opis 4], "uciekający w głębin" kościół p. w. św. Jana Kantego /il. 69/, "zgnieciona" kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225 - 228/ i inne. Wpływy tego widać też w "ruinach" Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 196/ i w jakby popekanym i ze zgniecioną

fasadą w wyniku działania potężnych nacisków - kościół p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] /il. 179 - 182/.

Równolegle rozwija się nurt postmodernistyczny w różnych wersjach: wernakularyzmu, który reprezentuje kościół p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/, dekonstruktywizmu, którego przykładem może być, sytuowany także w nurcie "neoracjonalistów" włoskich<sup>244</sup> kościół p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6]. Często łączy się on z nawiązaniem historycznymi, jak w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8] /il. 46, 205 - 207/ i w Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 195, 196/. Klasztor ten, z powodu programowego, ironicznego dystansu do przeszłości, uznany został za recepcję amerykańskiej odmiany postmodernizmu.<sup>245</sup> Popularnym zjawiskiem jest postmodernistyczne podwójne kodowanie.

Nawiązania do stylów historycznych polegają nie tylko na opieraniu się na formach dawnych obiektów sakralnych, jak to ma miejsce w przypadku podobnego do katedry w Oliwie kościoła p. w. bł. Anieli Salawy /il. 43/, lecz także podobieństwie do architektury świeckiej, jak "zlepek" form przypominających fragmenty dawnych zamków i pałaców - kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 5] /il. 60/. Podstawą skojarzeń są obiekty o tak pospolitym przeznaczeniu, jak budynki przemysłowe, co ma miejsce w przypadku kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8], wyglądającego jak zakład przemysłowy zbudowany w neogotyckim stylu (na przykład dawny zespół budynków Zakładu Wodociągów w Krakowie, arch. Roman Ingarden, 1898 - 1901). Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej jest jakby syntezą średniowiecznego zamku rycerskiego z modernistycznym zakładem przemysłowym.

Podobieństwa do architektury orientalnej pojawiają się już na początku omawianego okresu - na przykład do kościoła p. w. Najświętszego Imienia Marii /il. 15/ przylega typowo postmodernistyczna 'wieża minaretu'. Podobnego typu wieże ma również późniejszy kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8] /il. 46, 205/. Z meczetem kojarzy się kościół p. w. św. Brata Alberta (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Wojciech Oktawiec), zdominowany przez wielki łuk arabski nad prezbiterium /il. 78/ i pełen aluzji do innych form orientalnych.

Jako stylizacja modernistycznych form, (postmodernistyczna wariacja na ich temat) możliwa jest do ujęcia twórczość sakralna R. Loeglera - oparte na specyficznej filozofii geometrii w połączeniu z hołdem dla elementu niszczącego matematyczny porządek: "neogeometryczny" kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] i kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10].

Wiele świątyń wydaje się być układankami wielkich klocków o formach podstawowych brył geometrycznych, są to na przykład:

- złożony z walców kościół p. w. Najświętszej Rodziny /il. 72, 73/,
- walec z dostawionym prostopadłościanem wieży - kościół p. w. Najświętszej Matki Boskiej Królowej Kościoła /il. 79/,
- graniastosłup z nałożonymi nań ostrosłupami - kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej /il. 54, 55/
- podobny do dzieła przedszkolaka z krainy olbrzymów, kościół p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 215 - 218/.

Popularny w krakowskiej architekturze kościelnej od około lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku plan kwadratu w układzie "karo" uznaje się typowy dla postmodernizmu.<sup>246</sup> Oparte na takim rzucie są między innymi:

- kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj),

-kościół p. w. św. Brata Alberta, kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta (arch. arch. Wacław Stefański, Maciej Bajcar, Ireneusz Piotrowski, Jacek Szlezak, 1985 - 1988),

-kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień),

-kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej (arch. Anna Krzystyniak, 1993 - 1997).

Postmodernizm w sztuce, ze względu na związek z opartym na negującą katolicką hierarchię wartości postmodernizmem kulturowym, jest trudny do stosowania jako podstawa twórczości sakralnej. Wśród licznych świątyni w tym stylu, wyróżnia się oparty na opartej na filozofii Jeana François Lyotarda postmodernistycznej koncepcji współzawodnictwa małych narracji, kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11] /il. 234 - 236/. Zarówno jego zamierzenie postmodernistyczna architektura jak i różne elementy wystroju wnętrza (głównie dominujące tam witraże autorstwa Tomasza Furdyny /il. 240, 243 - 245) z dużym wyczuciem omijają rafa i pułapki drogi prób używania form tego stylu do wyrażenia sacrum. Rzeźbiarska bryła tej budowli zdecydowanie przebija się przez toporne pozostałości "komuny". Wyrazistość sylwetki kościoła, ostrość i równocześnie harmonia kształtów czynią go tam narracją dominującą.

W ukształtowaniu wnętrza często dominującą rolę odgrywa strop. Mamy do czynienia z tym zjawiskiem połączonym z symboliczną wymową, ukazującym się między innymi:

-jako ułożone z żeber imponujące, gigantyczne promieniowanie w kościele p. w. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3] /il. 155, 159, 160/,

-kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej /il. 110/,

-pnący się ku niebu krzyż w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11].

(W świątyniach tych biel podkreśla symbolizm żeber jako promieni światła.)

-podobne, lecz drewniane promienie w Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 249/ nie dają już tak przenikającego wrażenia.

Mniej trafny wydaje się symbolizm tej części świątyni w na przykład:

-zwieńczonym zdekonstruowanym symbolem Trójcy Świętej /il. 210/ kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski) [opis 8],

-poddanym podobnej operacji krzyżem okien i systemem klatek o więziennym nastroju /il. 183/ w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6],

-bardzo ciężkim ciemnym, przytłaczającym kasetonowym drewnianym stropem kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego, (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 4] /il. 171/.

We wnętrzach, od początku omawianego okresu częsta jest zmienna i pełna niespodzianek przestrzeń, jak na przykład w kościołach zaprojektowanych przez W. Pietrzyka /il. 2/, w kościele p. w. Chrystusa Króla, lub w kościele p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 33, 34/. Można rozważać, mamy do czynienia w tych przypadkach z modernistyczną komplikacją przestrzeni, czy też z postmodernistyczną zawikłaną kompozycją.

W okresie ostatnich dziesięciu lat formy architektury wyraźnie stają się spokojniejsze i aleatoryzm zanika. Znowu dominują plany podłużne lub w kompozycji bryły zawiera się sugestia podłużności. Nadal popularne jest podwójne kodowanie, natomiast zanika dekonstruktywizm, którego najbardziej znanym przykładem z tego czasu, jest kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225 -



231/. Zamiast pesymizmu bryły świątyń reprezentują obecnie triumfalizm, jak na przykład kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) /il. 233 - 237/ lub Bazylika p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 12] /il. 246 - 248/. Także kompozycja wnętrza staje się spokojniejsza, bez zaskakujących niespodzianek.

W wystrojach wnętrza do rzadkości należy oparta na estetyce wstrząsu skrajnie silna ekspresja. Do dzieł takich można zaliczyć wykonany przez M. Zychowicza i A. Brinckena tryptyk stanowiący wystrój prezbiterium kościoła p. w. Emaus /il. 201 - 203/ oraz targany wichrem krzew autorstwa Witolda Cęckiewicza i Krzysztofa Nitscha górujący nad ołtarzem /il. 249, 250/ w Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12]. W dominującym w wystrojach wnętrza witrażownictwie, pomimo nadal żywych kolorów, ekspresja nieco uspokaja się, chociaż panuje jeszcze w twórczości M. Kauczyńskiego jak to widać na przykład w skrajnie ekspresyjnych obrazach w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 220, 222/ i występuje też w dziełach J. Furdyny, jak na przykład w wielkich płaszczyznach nasyconych barw w oknach k. p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta. Powszechnie natomiast malarstwo to nabiera plastyczności, sięgając do środków wyrazu grafiki, jak obrazy Tomasza Furdyny /il. 243, 244/ w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Głos, M. Kozień) [opis 11] i M. Kauczyńskiego w k. p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza, a także stosując subtelne przejścia barw i zmysłowe modelowanie postaci ludzi i zwierząt, jak zaprojektowane przez Adama Stawińskiego /il. 120/, w kościele p. w. Najświętszego Imienia Marii, E. Dawidowskiego /il. 132/ w kościele p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. arch. M. Janowski i Z. Janowski). Popularna w dekoracji świątyń pastelowa, łagodna kolorystyka również występuje w witrażach, jak na przykład w tęczy symbolach Miłosierdzia Bożego w kaplicy szpitalnej pod tymże wezwaniem /il. 121/ oraz zaprojektowanych przez W. Cęckiewicza uabstrakcyjnionych obrazach pejzażu polskiego w kaplicy p. w. Wszystkich Świętych.

Silna ekspresja w sztuce sakralnej zbiega się z niepokojami w kraju, a także niepewną sytuacją Kościoła. Wraz ze stabilizacją sytuacji politycznej, a także wzmocnieniem pozycji prawnej Kościoła, około połowy lat dziewięćdziesiątych formy tej sztuki uspokajają się i nabierają wyrazu pewności oraz łagodności. Ekspresjonizm architektury rozwija się w ramach późnego modernizmu i dekonstruktywizmu, często mieszających się ze sobą. Historyzm i regionalizm niosą ze sobą zazwyczaj harmonię i spokój. Dekonstruktywizm często jednak współwystępuje z historyzmem, jak na przykład w Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 196/. Także elementy wystroju wnętrza w tym czasie rzadko już cechuje dramatyczna ekspresja. Typowy w nich staje się spokój, połączony z delikatnością, subtelnością, słodyczą a nawet "cukierkowatością", szczególnie w dziełach historyzujących i pastiszach dawnej sztuki. Ponieważ zmieniają się kryteria oceny tradycyjnego kiczu, staje się on ceniony i jako taki popularny także w sztuce sakralnej. Wydaje się, że powszechne zainteresowanie artystów postmodernistycznych kiczem (także religijnym), traktowane przez nich często jako sposób na przekraczanie granic sztuki i eksplorację nowych możliwości sztuki,<sup>247</sup> wtórnie wprowadziło sztukę "kiczowatą" do kościołów, jako na nowo rozumiany środek artystyczny. Przykładami tego mogą być malowidła namalowane przez Józefa i Aleksandrę Marków /il. 83/ w kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej, wyrzeźbione przez J. Sieka figury Matki Boskiej /il. 124/ i św. Józefa w kościele p. w. bł. Anieli Salawy, a także wiele innych dzieł sztuki kościelnej.



Ekspresja w malarstwie i rzeźbie kościelnej także uspokaja się już w latach dziewięćdziesiątych, chociaż pojawiają się też dzieła o silnej patetycznej sile wyrazu, jak na przykład wspomniany wcześniej, autorstwa W. Cęckiewicza i K. Nitscha egzystencjalistyczny krzew targany wichrem w Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 259, 250/. Niekiedy patos jest na granicy groteski, jak w, autorstwa A. Brinckena i M. Zychowicza, postaciach świętych /il. 201 - 203/ w kościele p. w. Emaus [opis 7], w której odzwierciedlona jest, bliska turpizmowi teoria sztuki sakralnej M. Zychowicza. Do konwencji bliskiej ikonom, lwowski artysta Edward Kopaczew dołącza sfałdowania farby związanej z egzystencjalizmem sztuki materii, nadając obrazom Drogi Krzyżowej /il. 204/ tamże, wyraz ekstatycznego napięcia.

W zakresie dekoracji, kolorystyka ścian zewnętrznych i wewnętrznych od początku omawianego okresu i przez długi jeszcze czas utrzymana (podobnie jak architektoniczne otoczenie świątyni) była w prowadzących wrażenie martwoty bielach, beżach i szarościach, stając się elementami "kamiennej pustyni" blokowisk. Podawane uzasadnienia dla tego braku barwności to trudności techniczne w uzyskaniu trwałego koloru na dużej powierzchni, estetyczne walory eksponowania materiału budowlanego, przyzwyczajenie ludzi mogące budzić negatywne reakcje w stosunku do barw, a w przypadku bieli - korzystne warunki ekspozycji dzieł sztuki - głównie witraży. Barwa biała czasami pozostaje aż do zrealizowania witraży, gdyż z powodu rzucania przez nie koloru na ściany, powinny one być w harmonii kolorystycznej. Barwne refleksy z kolorowo przeszlonych okien zabarwiają ściany,<sup>248</sup> co wzmacnia dominację tej sztuki w kościołach. Przyczyną wyboru bieli bywa także osobiste upodobanie architektów do bieli jako najodpowiedniejszej, dzięki modelującemu taką bryłę światłocieniowi, prezentacji rzeźbiarskich wartości kształtów budowli. Preferencja tej barwy wydaje się mieć genezę w białym modernizmie. Pomimo tego, czasami ma to sens symboliczny. Dotyczy to świątyni poświęconych Matce Boskiej, jak na przykład kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny /il. 13, 14, 141, 145/, kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 58, 59, 77, 112/ lub kościół p. w. Niepokalanego Serca Marii /il. 21 - 23, 33, 34/, gdzie symbolizm ten dzięki ilustrowaniu nazwy świątyni "najczystsza" barwą w dosłowny sposób, wchodzi już zakres postmodernistycznego podwójnego kodowania. W przypadku świątyni klasztornych, biel i innego rodzaju surowość dekoracji ma zazwyczaj uzasadnienie w zasadach zakonnych.

Silnie zaznaczyła się też tendencja do naturalnych materiałów, mająca prawdopodobnie źródło w modernistycznej zasadzie "prawdy materiału" i w sztuce materii. Pierwszy w tym czasie obiekt oparty na tej estetyce to kościół p. w. Boskiego Zbawiciela którego ściany zewnętrzne prezentują beton fakturowy ze śladami deskowania. Nie rozpoczął on jednak mody na surowy beton, który jako środek artystyczny zastosowano w taki sposób później jedynie w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 179 - 184/, a także - już tylko we fragmentach, skonstrastowanych z partiami barwnymi - w Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 196/. Klasztor ten jest chyba punktem przełomowym w dekoracji świątyni, gdyż od tego czasu wzrastała popularność barw w ich dekoracji ścian. Surowy beton obu wspomnianych budowli częściowo pomalowano w ostatnich latach na pastelowe kolory, co stanowi wyraz braku akceptacji przez użytkownika ascetycznej estetyki modernizmu i jej zamiłowania do tak zwanej "prawdy i szczerości materiału". W okresie ostatnich dziesięciu lat coraz więcej kościołów, także zbudowanych we wcześniejszym czasie, pomalowano kolorowo, z niewielką przewagą błękitu. Barwy ich jednak są najczęściej jasne i mało intensywne, nieśmiałe. Wskazuje to na rosnące wpływy estetyki postmodernistycznej,

doceniającej popularne upodobania i nawracającej do tradycyjnych preferencji w zakresie koloru. Pozostaje to w związku z także już barwną dekoracją otaczających świątynie, budynków o innym przeznaczeniu.

Jako uzasadnienie braku koloru w dekoracji świątyń podaje się też niekiedy opracowane przez Mieczysława Twarowskiego analizy wpływu barw na przeżycie religijne. Twierdzi on że "nie-kolory" (czern, biel i szarość) odpowiednie są dla ludzi o bardzo rozwiniętej duchowości, zaś barwność odpowiada w tym zakresie mentalności i wrażliwości człowieka mało rozwiniętego duchowo. Oszczędność w dekoracji ma uspokajać i sprzyjać medytacji. Podkreśla on też, że intensywne kolory mogą bardzo przeszkadzać w modlitwie, zatem powodować niefunkcjonalność architektury sakralnej.<sup>249</sup> Z tego punktu widzenia należałoby skrytykować znaczną część agresywnie jaskrawych, nowych witraży, w szczególności zaprojektowanych przez M. Kauczyńskiego /il. 114, 220, 222/ i J. Furdynę. Badania M. Twarowskiego stosują się do oceny wystroju wnętrz, gdyż to one są miejscem modlitwy - nie dają zatem podstaw do ograniczeń w dekoracji zewnętrznej strony obiektów sakralnych. Głównymi powodami tych ograniczeń kolorystycznych wydają się tutaj być lęklliwość i zachowawczy gust powstrzymujący przed wyróżnianiem się z otoczenia.

W przeciwieństwie do powszechnie nielubianego betonu, bardzo silnie uwidocznili się w architekturze sakralnej upodobanie do cegły. Upowszechniło się ono w architekturze sakralnej Krakowa dopiero w latach osiemdziesiątych. Stosowano zazwyczaj typowego koloru, rude - "ceglaste" cegły, czasem urozmaicane dekoracyjnymi uzupełnieniami innych barw, użytymi w postaci regularnych wzorów lub wyglądających na przypadkowe dodatki. Niekiedy dekoracje ceglane dochodzą aż do granicy technicznych możliwości zastosowania tego materiału<sup>250</sup>, jak w łączącym wpływy północnego ekspresjonizmu i dadaizmu, żółto - pomarańczowym kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej /il. 47 - 50/. Rzeźbiarskie elementy wieżyczki klasztoru cystersów, z którym świątynia tworzy jeden zespół, zdają się grozić runięciem na głowy przechodniów. Pierwsza ekspozycja cegły jako materiału budowlanego miała miejsce w kościele p. w. św. Antoniego z Padwy. Preferencja cegły wzrastała silnie i spowodowała pozostawienie jej w stanie surowym w kilkunastu obiektach sakralnych. Początkowo dotyczyło to nie tylko wielu ścian zewnętrznych, lecz także wewnętrznych a nawet kolidującego z zasadami sztuki sakralnej stosowania jako wysoko cenionego materiału dekoracyjnego we wnętrzach, (nawet jako okładzina ołtarzy). Zjawisko to pokrewne jest kiczowi. W ostatnim czasie, proporcjonalnie do ilości budowanych świątyń, znacznie więcej z nich ma ściany zewnętrzne ceglane, jednak prawie zanikło używanie tego materiału we wnętrzach oraz używanie płytek ceglanych jako dekoracji.

Zamiłowanie do tego materiału zaowocowało różnorodnością jej kolorów, jak na przykład w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. S. Niemczyk, M. Kuszewski), gdzie w celu uzyskania interesującej faktury użyto cegły porysowane i "poobtlukiwane" [opis 8], kościele p. w. św. Wojciecha (arch. arch. W. Seruga i M. Buratyńska - Seruga) o największej rozpiętości ich kolorystyki, od pomarańczowego i czerwieni przez fiolet do zieleni [opis 9], oraz powiązanymi stylistycznie z północnym ekspresjonizmem dekoracjami, jak na przykład w zbudowanym z żółto - pomarańczowej cegły kościele p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej, Matki Boskiej Ostrobramskiej, kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9].

Na ceglanych łach "giną" malarskie elementy wystroju i cichnie ekspresja rzeźby. Witraże wydają się być obce surowości cegieł, których czerwien wszystko przytłumia, a deseń rysunku spoin zaciera czytelność różnych elementów wystroju wnętrza. Ostrość faktury ceglanych murów tworzy silny dysonans z dekoracjami

malarskimi, czego szczególnie dobitnym przykładem jest kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej. Pastelowa, słodka kolorystyka i konwencja 'tradycyjnego' kiczu wykonanych przez Józefa Marka malowideł /il. 83/ powoduje wrażenie ogołocenia i niedokończenia świątyni.

Często nasycone, lecz stonowane kolory wprowadzane są do świątyni przez cały omawiany okres dzięki okładzinom kamiennym. Imitująca fale wodne, ciemnozielona posadzka kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arki Pana" [opis 1] łagodzi surowość dominującej, smutnej szarości. Podobną rolę często spełniają w świątyniach, niwelujące wrażenie zimna kolorowe cokoły, jak na przykład różnokolorowe w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4], ciemnozielone w kościele p. w. Matki Boskiej Fatimskiej /il. 77/ i kościele p. w. św. Józefa /il. 108/, a także wzory na posadzkach, czego przykładami są czerwienie w: kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza, kościele p. w. bł. Anieli Salawy i Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12].

W wystroju wewnątrz w zakres tego zjawiska wchodzić liczne, mogące być potraktowane jako związane ze sztuką materii, ekspozycje surowej gliny, drewna i faktury tkanin w rzeźbie i malarstwie. Tak na przykład surowy beton szalunkowy zewnętrznej strony kościoła p. w. Boskiego Zbawiciela dopełniony został przez dominującą we wnętrzu naturalną, wypalaną glinę o szorstkiej fakturze, rzeźb autorstwa Anny Praxmayer/ il. 18/. Dzieła takie powstawały przez cały omawiany okres. Trudno w nich oddzielić modernistyczne wpływy dadaizmu od najnowszych tendencji dekonstruktywistycznych. Pęknięcia, szczeliny, rozdarcia w formach architektury i sztuk plastycznych wydają się być paralelne do filozoficznych problemów takich jak postmodernistyczne "pomiędzy" i szczelin. Tak mogą być potraktowane na przykład te formy w obrazach autorstwa Teresy Iwanejko - Tarczyńskiej, w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 190, 191/. Są tam one znakiem rozpacz, symbolem rozpadu nadziei w obrazach pasyjnych, a jednocześnie sygnałem wdzierania się do materii jakiejś innej rzeczywistości. Dadaistyczna estetyka śmietnikowa miesza się z nadzieją prześwitującego zza niej wrażenia metafizyki w kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] /il. 225 - 230/. Niekiedy, pozbawione pozytywnego znaczenia symbolicznego motywy destrukcji wydają się balansować na pograniczu sugestii domniemanej metafizyki znaczeń dekonstruktywistycznych form i dadaistycznego, powiązanego z egzystencjalizmem upodobania do degeneracji i zniszczenia, starości rozumianej jako bezużyteczność. Przykład tego mogą stanowić "łuszczące się" złote nimby świętych w ceramice S. Bracha /il. 127/, dekorującej ołtarz oraz inne elementy wystroju wnętrza kościoła p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika.

Pozory metafizyczności w dekonstruktywizmie, wykorzystane jako środek formalny znalazły zastosowanie do zastąpienia tradycyjnych sposobów przedstawiania sacrum. Wrażenie grozy, typowe dla dekonstruktywizmu posłużyło do stworzenia atmosfery religijnej. Przykładami tego mogą być świątynie zaprojektowane przez A. Mazura /il. 5 - 9/, [opis 4] oraz Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 - 203/ a także fasada kościoła p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. W. Cęckiewicz, współpraca A. Lorek) [opis 5] /il. 60/. W licznych imitacjach destrukcji w architekturze i sztukach plastycznych występują motywy dekonstruktywistyczne w charakterze symbolicznym. Na przykład dramatyczna ekspresja bruzd, "spękań" i ubytków tła w płaskorzeźbionej Drodze Krzyżowej wykonanej przez M. Zychowicza /il. 187/, w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] sugeruje istnienie kataklizmu metafizycznego, który stanowią przedstawiane wydarzenia. Wrażenie spiekoty i świata tęskniącego do ulgi orzeźwienia dają sfaldowania farby na obrazach Drogi

Krzyżowej namalowanej przez E. Kopaczewą, znajdującej się w kościele p. w. Emaus [opis 7] /il. 204/. Rozdarcia materii w obrazach T. Iwanejko - Tarczyńskiej /il. 190, 191/ w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) sugerują rany struktury świata samego i mogą odnosić się do słów z Nowego Testamentu, podających jak znak śmierci Jezusa rozdarcie zasłony świątyni.

"Metafizyczność" sugestywnie tajemniczego, magicznego wręcz znaczenia pojęć "szczelin", "pomiędzy", "pęknięć" i "bieli" filozofii dekonstruktywizmu<sup>251</sup> zdają się pozostawać w związku z często takim właśnie rozumieniem tych motywów w architekturze i sztukach plastycznych. Nieokreślenie tych terminów skojarzono z pojęciem niskończoności i bywa to wykorzystywane jako symboliczny środek do obrazowania tego, co niemożliwe do przedstawienia w sposób materialny. Przykładem tego może być kontrowersyjna (przy świadomości metafizycznej pustki wspomnianej filozofii) architektura Centrum Resurrectionis [opis 7], z jej licznymi, zagadkowymi "ubytkami" /il. 193, 194, 198/, a także bardzo wiele wcześniej wymienionych i innych dzieł sztuki sakralnej.<sup>252</sup>

Szokująco zastosowane, uderzające swoją bliską surrealizmowi irracjonalnością formy sfałdowań - ciężkich betonowych stropów w Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 199/ a także części fasady kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] /il. 180, 185/ oraz imitujących ją, wykonanych przez M. Osterwę - Czekaj drzwiczek tabernakulum kojarzą się z kluczowym problemem postmodernistycznej, filozoficznej koncepcji fałdy Gillesa Deleuze'a, wpisując się tym sposobem w szereg także eksploatujących ten problem realizacji architektonicznych na terenie innych krajów.

W rzeźbiarskich i malarskich elementach wystroju wnętrz kościelnych współistnieją dzieła nawiązujące do sztuki dawnej z kontynuującymi style dwudziestowieczne, także modernistyczne. Formy stylów dawnych i współczesnych łączone są także w obrębie jednego dzieła, jak na przykład w mozaikach M. Kauczyńskiego w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 221, 223, 224/ manierystyczne postaci ukształtowane są z form postneoplastycznych. Między innymi także w Drodze Krzyżowej w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) T. Iwanejko - Tarczyńska komponuje obrazy posługując się reminiscencjami form różnych stylów, w tym modernistycznego neoplastycyzmu [opis 6].

Analizowana architektura tworzona była i jest w znakomitej większości przez absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, zaś projektowane przez nich budownictwo sakralne w lwiej mierze przekonuje o istnieniu pojęcia "krakowska szkoła architektury", którą konstytuuje. Wiąże się z tym zagadnienie miejscowej odrębności tutejszej twórczości sakralnej.

Osobnym i trudnym problemem jest zakwalifikowanie regionalizmu w architekturze krakowskiej jako postmodernistycznego, pomimo że jest on powszechnie uznawany za cechę tego stylu. Sytuacja Krakowa w tym zakresie jest specyficzna ponieważ tutejsze projektowanie architektoniczne zogniskowane było wokół osoby Włodzimierza Gruszczyńskiego i jego krakowskiej szkoły architektury, której cechą charakterystyczną był, pomimo przynależności do modernizmu, świadomy i szeroko rozumiany regionalizm, pojmowany przede wszystkim jako nawiązywanie do tradycji Podhala. Jak to zjawisko podsumowuje Konrad Kucza - Kuczyński, charakterystyczne dla niego było poszukiwanie architektury przez "(...)dodanie" nowego do krajobrazu naturalnego i historycznego".<sup>253</sup> Stworzyło to sprzyjającą atmosferę do kultywowania wartości regionalnych niezależnie od później powstałego postmodernizmu. Wpływy te stwierdzane są już w modernizmie i



architekci należący do tego kierunku w sztuce, adaptują formy regionalne i prowadzą badania na ten temat. Przykładem takiego regionalizmu modernistycznego jest, opierający się na formach popularnych w okolicy Tyńca "miniregionalizm" k. p. w. św. Kazimierza /il. 65 - 68, 76/.<sup>254</sup> W jeszcze mniejszej skali regionu nawiązuje do miejscowej, cegielnianej tradycji W. Cęckiewicz, eksponując dwu - kolorową cegle w kościele p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej /il. 54, 55/. Nawiązuje on w tym także do nazwy miejsca usytuowania świątyni - Osiedle Cegielniane. Poczuwają się do sięgania do tradycji małopolskiej, P. Gawor - głównie dawnej - romanizmu<sup>255</sup>, J. Gawor w zakresie projektowania dekoracji z kamienia i klinkieru<sup>256</sup> a także W. Kosiński i M. Kosińska w kościele p. w. św. Brata Alberta "Ecce Homo" /il. 28, 29/, przez jego "surowy, gotycyzujący regionalizm rodem z kościółków drewnianych Małopolski". Według projektantów tego kościoła, może on być, według kategorii Charlesa Jencksa zaliczony do późnego modernizmu, pomimo że zamierzony był jako "nieśmiała próba postmodernizmu". Gotycyzujący regionalizm połączyli oni z barokowymi elementami, gdyż style te uważają za podstawę całej naszej architektury sakralnej<sup>257</sup>. A. Mazur nawiązuje do formy chaty wiejskiej<sup>258</sup> i jego kościoły można też potraktować jako dekonstrukcje stylu zakopiańskiego /il. 5 - 9/, [opis 5]. Opisywane są też przez Tadeusza Baruckiego, jako wpisywanie się "(...)w cechy tradycyjnych, polskich kościołów - zwłaszcza gotyckich - z charakterystycznym trójkątem szczytu dachu i jego spadzistych połaci".<sup>259</sup> "Schroniskowy" wygląd kościoła p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. Kazimierz Kurlit, 1986) /il. 139/ także stanowi wariację na temat stylu zakopiańskiego. Przykładem regionalizmu jest dekoracja z białego wapienia ścian zewnętrznych modernistycznej bryły Bazyliki w Łagiewnikach (arch. W. Cęckiewicz) [opis 12] /il. 247 - 249/, co wpisuje ją w szereg dawnych realizacji Krakowa. J. Petelenz utrzymanie w bieli ścian kościoła p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 21 - 23/ uzasadnia tradycją dawnych polskich kościołów.

Jako interesujące przykłady inspiracji tradycją rodzimą traktowane są kościoły: Najświętszego Serca Pana Jezusa (arch. Mazur, 1972 - 1978) /il. 5, 6/, św. Maksymiliana Marii Kolbe [opis 3] /il. 24, 25/, Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny [opis 1] /il. 13, 14/ i kilka krakowskich świątyń autorstwa W. Cęckiewicza, zwłaszcza kościół p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 4] /il. 60, 169, 170/. Odniesienia do tradycji zawiera także kościół p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korsi, W. Głos, M. Kozień) [opis 11] /il. 233 - 236/.<sup>260</sup>

W wystroju wnętrz bardzo lubiane przez cały omawiany okres, naturalne drewno współwystępuje w ostatnim czasie z elementami high - tech. tworząc dysharmonijne kombinacje, jak na przykład w kaplicy p. w. Chrystusa Odkupiciela [opis 10] i kaplicy w Międzynarodowym Porcie Lotniczym im. Jana Pawła II (arch. arch. Jacek Czech, Stanisław Deńko, Robert Kuzianik, Marek Trela, Piotr Wróbel, Rafał Zawisza, 2000 - 2001) /il. 140/. Późnomodernistyczna stylistyka high - tech. zgrzytliwie skojarzona jest z drewnem które równocześnie zgodne jest z modernistyczną "szczerością" materiału i z gustem regionalistycznym.

Oprócz łączenia w wystroju wnętrz metalu i jego imitacji z drewnem, jak na przykład w Bazylice p. w. Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 249/, w latach dziewięćdziesiątych powszechnie zestawia się także w drewnianej rzeźbie sakralnej partie surowe z barwionymi, co uderza w przypadku używania kolorów złotego i srebrnego, szczególnie kontrastujących z naturalnym drewnem, jak na przykład w wykonanych przez Piotra Zbrozka rzeźbach /il. 86/ w kościele p. w. św. Jana Kantego, wyrzeźbionej przez Sulisława Ćwiertnię Matce Boskiej Saletyńskiej /il. 74/ w kościele pod jej wezwaniem. Stanowi to kompromis między modernistycznym



upodobaniem do eksponowania naturalnego materiału, a postmodernistyczną dekoracyjnością.

Pochodzący z lat dwudziestych, skupiający dekoracyjne tendencje modernizmu styl został określony nazwą Art Déco i dowartościowany dopiero w latach sześćdziesiątych. Cechował go dyskretny tradycjonalizm i docenienie rzemiosła artystycznego<sup>261</sup> W architekturze wnętrz sakralnych często widać kontynuację Art Déco. Szczególnie imponująco prezentują się "kryształowe" formy stropu i filarów kościoła p. w. św. Antoniego z Padwy /il. 32/ i stropu kościoła p. w. Matki Boskiej Królowej Kościoła (arch. arch. Adam Lidwin, S. Radwan i ks. Adam Sroka, 1986 - 1988) /il. 80/. Prostota i bezpośredniość tego stylu posłużyła do bardzo wielu elementów wystroju wnętrz, jak między innymi Drogi Krzyżowe, dekoracje ołtarzy, chrzcielnic, tabernakulów, konfesjonałów. Przykładami tego są: autorstwa Jana Budziły, metaloplastyczne dekoracje prezbiterium /il. 31, 39/ i stacje Drogi Krzyżowej w kościele p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza, zaprojektowane przez ks. Jana Bednara tabernakulum /il. 242/ w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. arch. W. Korski, W. Glos, M. Kozień) [opis 11], i autorstwa Macieja Kauczyńskiego w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9] /il. 219/, wykonane przez J. Sieka płaskorzeźby Drogi Krzyżowej w kościele p. w. Najświętszej Rodziny /il. 84/ i w kościele p. w. św. Jana Chrzciciela, zaprojektowane przez S. Jakubczyka mozaikowe postaci świętych uzupełniające wystrój wnętrza starego kościoła p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (arch. J. Sas - Zubrzycki).

Aleatoryzm widoczny jest nie tylko w ukształtowaniu brył kościelnych i układzie okien lecz i w dekoracji wnętrz. Jako szczególnie popularny motyw zdobniczy można wyróżnić układy prostokątów w chaotycznym układzie, często zróżnicowane wielkością. Powstały one prawdopodobnie na bazie estetyki neoplastycyzmu i są echem tej odmiany modernizmu oraz, być może nośnikiem jej teozoficznej filozofii, dalekiej od teologii katolickiej. Wśród licznych tego przykładów trzeba wymienić cokół w prezbiterialnej części kościoła p. w. św. Jana Kantego /il. 86/, tła wykonanych przez E. i P. Zbrozków płaskorzeźb Drogi Krzyżowej /il. 85/ tamże, kamienne cokoły w kościele p. w. Zmartwychwstania Pańskiego [opis 4], zaprojektowane przez A. Mazura białe - żółte przeszklenia okien w kościele p. w. św. Antoniego z Padwy, materię malarską mozaik autorstwa M. Kauczyńskiego /il. 221, 223, 224/ w kościele p. w. św. Wojciecha [opis 9].

Na podobne trudności napotyka próba klasyfikacji zjawiska kontekstualizmu jako problemu tylko postmodernistycznego. Postulat uwzględniania architektonicznego otoczenia występuje w pokrewnej analizie psychologii postaci i przenosząc jej odkrycia w dziedzinę architektury, poprzedzającej pojawienie się postmodernizmu, teorii Juliusza Żórawskiego.<sup>262</sup> Opracowana w czasie II wojny światowej, recenzowana przez Władysława Tatarkiewicza praca, we fragmentach opublikowana była już w roku 1960.<sup>263</sup> Na stosowanie się do jego "prawa dobrego kontynuowania" powołują się liczni projektanci kościołów, jak na przykład J. Gawor, P. Gawor, J. Petelenz.<sup>264</sup> Ten ostatni, nawiązując do modernistycznej teorii J. Żórawskiego, w zaprojektowanym przez siebie kościele p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny /il. 21 - 23/ realizuje związaną z kontekstualizmem postmodernistyczną zasadę zacierania granic pomiędzy zewnątrz a wewnątrz - budowlą a jej otoczeniem, przez stosowanie rozczłonkowania bryły i części ażurowych (arkad). Rozmywanie się podziału na pełnię (bryłę) i przestrzeń oraz przenikanie się ich wzajemnego powoduje tam zastosowanie coraz mniejszych elementów elementów architektonicznych przy brzegach obiektu - arkad i niskiego

murku. Projektanta wydaje się absorbować postmodernistyczna już fascynacja pograniczem i tym co "pomiędzy", przenikaniem się różnych porządków.

Opisywane zjawisko pojawienia się w Polsce architektury postmodernistycznej (także sakralnej) przed postmodernizmem kulturowym<sup>265</sup>, wydaje się być w związku z przygotowaniem dlań teoretycznego gruntu i sprzyjającej atmosfery przez działalność Profesorów Włodzimierza Gruszczyńskiego i Juliusza Żórawskiego.

Zdzisława Tołłoczko podkreśla, że architektura postmodernistyczna, pomimo sprzeczności jej teoretycznych założeń z katolicyzmem, była chętnie akceptowana przez Kościół katolicki w Polsce. Przedstawiciele duchowieństwa będący inwestorami obiektów sakralnych powszechnie nie byli świadomi, że postmodernizm jest zazwyczaj nośnikiem ideologii godzącej w katolicki system wartości. Wynikało to z jej pozornego, opierającego się na adaptacji motywów historycznych tradycjonalizmu form, kontestacyjnego charakteru<sup>266</sup> oraz jego łatwych do rozumienia wartości symboliczno - obrazowych. Modernizm zaś kojarzył się z wrogiem wobec Kościoła systemem władzy i czymś narzuconym przezeń<sup>267</sup>. Oparta na niezrozumieniu podstaw ideowych akceptacja postmodernistycznej sztuki zaowocowała wieloma przypadkami zjawisk które trzeba zaliczyć do antysacrum, jak na przykład opisane wcześniej 'odwrotne' symbole - odwracanie stopni katolickiej hierarchii wartości, lub jej niwelowanie.

Z powodu kojarzenia modernizmu z wrogą wobec Kościoła ideologią, według Krzysztofa Nawratka można i powinno się stosować w odniesieniu do architektury sakralnej termin "antymodernizm" lub "architektura neoregionalna" raczej niż "postmodernizm". Specyfiką jej był opozycyjny w stosunku do komunistycznej władzy charakter oraz określone ideologiczne i polityczne cele.

Zdobniczość postmodernizmu, pomimo częstych krytyk została łatwo zaakceptowana do realizacji świątyń. U podłoża tego leży powszechnie uznawana skłonność Polaków do ozdobnych wnętrz sakralnych.<sup>268</sup> Wprawdzie odmienny pogląd na tą kwestię reprezentuje na przykład Andrzej Oseka,<sup>269</sup> lecz powszechna niechęć do modernistycznej surowości wskazuje na upodobanie do dekoracji. Szczególnie zaspokajający te upodobania historyzm stwarzający złudzenie dawnej architektury, którego przykładami może być replika Ostrej Bramy /il. 71, 82/ przy kościele p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (wystr. wn. kaplicy p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej Czesław Dźwigaj), kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu w Sanktuarium Miłosierdzia Bożego [opis 12] /il. 251, 252/, istnieje jednak jedynie na marginesie ogólnej tendencji do wykorzystywania form historycznych tylko jako materiału do kompozycji o współczesnym charakterze, nie udających sztuki dawnej. Za takim podejściem do form historycznych opowiada się między innymi W. Cęckiewicz<sup>270</sup> (patrz wyżej).

Andrzej Basista twierdzi, że większość nowych kościołów powstała pod wpływem modernizmu. Dotyczy to związanej z nim estetyki surowości, opierającej się na ekspozycji konstrukcji i materiału. Uważa on że konwencja ta już się przeżyła, stała się nudna i pusta, a także że zwyczajowe dekoracje kościelne stanowią z nią ostrzejszy dysonans, niż z architekturą dawną.<sup>271</sup> Wydaje się, że wspomniany przez A. Basistę modernizm jest jednak zazwyczaj podstawą dla nałożonych nań form postmodernistycznych, lub elementem postmodernistycznych kompozycji.

<sup>175</sup>Z. Tołłeczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995, s. 147.

<sup>176</sup>Wywiad autorki z Jerzym Petelencem, Kraków, sierpień 2005; Intencją tego architekta było dostosowanie budowli do otoczenia, w nawiązaniu do teorii Juliusza Żórawskiego, jednak agresywny wygląd podobnej do maszyny, lewej części zrealizowanego obiektu kontrastuje z otoczeniem, i pasuje do estetyki opartej na wykorzystywaniu efektu wstrząsu.

<sup>177</sup>Wywiad autorki z Antonim Mazurem, Kraków, sierpień 2005;

Architekt postąpił tak pomimo głoszonego poglądu, że "Formowanie bryły zależne jest od otoczenia", opisanego w: A. Mazur, D. Mazur, *Moje kościoły*, s. 15

<sup>178</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem.

<sup>179</sup>Wywiad autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005; Architekt ten zapytany, czemu wiele jego kościołów ma biały kolor, odpowiedział że niezależnie od obawy przed niekonwencjonalną - barwną dekoracją ścian a także chęci najlepszej ekspozycji planowanych witraży, zanim możliwe jest dobre technicznie, barwne pomalowanie kościoła, musi on pozostawać biały przez jakiś okres czasu.

<sup>180</sup>Wywiad autorki ze Stefanem Dousą, Kraków, lipiec 2005.

<sup>181</sup>Wywiad autorki z Jerzym Petelencem, Kraków, sierpień 2005.

<sup>182</sup>Wywiady autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Januszem. Gaworem, Antonim Mazurem, Kraków 2005.

<sup>183</sup>Wywiad autorki z Małgorzatą Grabacką, Kraków, sierpień 2005; Osobiście lubi ona biel i zaznacza, że jest to nie tylko jej, lecz powszechna u architektów preferencja.

<sup>184</sup>Wywiad autorki z J. Petelencem.

<sup>185</sup>Wywiad autorki ze Zbigniewem Radziewanowskim, Kraków, październik 2005.

<sup>186</sup>Zmiany w zakresie pojęcia kiczu i różne koncepcje tego zjawiska omawia M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.

<sup>187</sup>A. Dyl, *Posoborowe przepisy prawno - liturgiczne dotyczące wyposażenia wnętrza kościoła*, [w:] *Sztuka w liturgii*, W. Świerżawski (red.), Kraków. 1996, s. 65 - 88; Według zasad sztuki sakralnej, ołtarz jest najważniejszą częścią świątyni katolickiej i powinien być zbudowany materiału wartościowego.

<sup>188</sup>J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004.. s. 164.

<sup>189</sup>Wywiad autorki z Januszem. Gaworem, Kraków, lipiec 2005.

<sup>190</sup>Tamże. J. Gawor zbudował podobnym sposobem (bez zezwolenia na budowę obiektu sakralnego, lecz jedynie na pralnię) także kaplicę na terenie parafii Najświętszej Rodziny.

<sup>191</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem; Architekt ten na pytanie, czy była to zamierzona symbolika, odpowiedział, że domysły pozostawia widzowi.

<sup>192</sup>Wywiad autorki z Z. Radziewanowskim.

<sup>193</sup>Wywiad autorki z Józefem. Dutkiewiczem, Kraków, listopad 2004.

<sup>194</sup>J. Madeyski, *Opinie*, [w:] A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt.s. 30.

<sup>195</sup>Wywiad z M. Grabacką; Wcześniej, projektantka opisanego kościoła motyw wiatraku zastosowała do planu ławek w k. p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny [opis 1].

<sup>196</sup>Wywiad autorki z J. Dutkiewiczem.

<sup>197</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982 - 1992. Figuralność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 40 i 41.

<sup>198</sup>Tamże.

<sup>199</sup>Wywiad autorki z ks. Józefem Hojnowskim, Kraków, czerwiec 2005, obrazy te zamówił ks. Hojnowski, ikonografię uzgadniając z ich wykonawcami

<sup>200</sup><sup>200</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki (...)*, s. 42.

<sup>201</sup>Wywiad autorki z Dariuszem Kozłowskim, Kraków wrzesień 2005.

<sup>202</sup>B. Banasiak, *Róż(ni(c)ność*, [w:] J. Derrida, *O gramatologii*, Warszawa 1999, s.7, J. Derrida, tamże, s. 102;

<sup>203</sup>R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001.

<sup>204</sup>B. Banasiak; dz. cyt; J. Derrida; dz. cyt.

<sup>205</sup>J. Derrida, dz. cyt. s. 99 - 109.

<sup>206</sup>W. Kosiński, M. Kosińska; *Idee i stylizacje*, Architektura, 1983, nr. 1, s. 48 - 49.

<sup>207</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Architekt ma zasadę nadawania projektowanym przez siebie obiektom sakralnym kształtów symbolicznych. Forma tego kościoła intuicyjnie kojarzyła się mu z rodziną, a już po jego realizacji zauważył, że bardzo wiele świątyń poświęconych Najświętszej Rodzinie ma okrągły kształt.

- <sup>208</sup>W. Cęckiewicz, *Od idei do sacrum*, Alma Mater, miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, nr. 57 - 58, s. 25.
- <sup>209</sup>Tamże.
- <sup>210</sup>J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004, s. 105.
- <sup>211</sup>A. Gruszecki, *Polskie rozwinięcie angielskiej szkoły konserwacji ruin*; [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995* Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin (red.), t. III, Kraków 1995, s. 41 - 47.
- <sup>212</sup>D. Kozłowski, dz. cyt; s. 66.
- <sup>213</sup>Tamże, s. 68.
- <sup>214</sup>W. Kałamarz (red.), *Parafia księży Misjonarzy p. w. Błogosławionej Anieli Salawy*, Kraków 2000, s. 43.
- <sup>215</sup>W. Cęckiewicz, dz. cyt; s.25.
- <sup>216</sup>Wywiad autorki z Przemysławem Gaworem, Kraków, lipiec 2005.
- <sup>217</sup>W. Kosiński, M. Kosińska, *Idee i stylizacje*, Achitektura, 1983, nr.1, s. 48.
- <sup>218</sup>Wywiad autorki z Wojciechem Kosińskim, Kraków, październik 2005.
- <sup>219</sup>Koncepcje tego profesora architektury wywarły wielki wpływ na polskich architektów. Opisane zostały w: J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962, Żórawski J., *Postawa intuicyjno - artystyczna i postępowo - techniczna w architekturze*, Kraków 1962.
- <sup>220</sup>D. Kozłowski, dz. cyt., s. 60 - 61.
- <sup>221</sup>Wywiad z Przemysławem Gaworem, Kraków, lipiec 2005. Patrz też przypis 42.
- <sup>222</sup>A. Kadłuczka, *Krakowskie bramy*, [w:] *7 bram do Krakowa. Znak jako początek miasta*, D. Kozłowski (red.), s. 59.
- <sup>223</sup>G. Stiasny, *Struktura kryształu*, Architektura murator, 1998, nr. 2, s. 28.
- <sup>224</sup>Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, 128; Wymaganie aby świątynia była "godna" i miała "szlachetną formę" jest niezgodne z opisaną estetyką tego kościoła.
- <sup>225</sup>Wywiad autorki z ks. Dariuszem Taborem, wicerektorem Wyższego Seminarium Duchownego XX Zmartwychwstańców Centrum Resurrectionis, Kraków 2005.
- <sup>226</sup>Wywiad autorki z D. Taborem.
- <sup>227</sup>M. Zychowicz, *Czy istnieje sztuka sakralna*, W nurcie franciszkańskim, 2002, nr. 11, s. 66.
- <sup>228</sup>Sobór Watykański II, dz. cyt, 124 i 128.
- <sup>229</sup>M. Zychowicz; *Czy istnieje sztuka sakralna*.
- <sup>230</sup>M. Zychowicz, dz. cyt. s. 68.
- <sup>231</sup>A. Brincken, *"Rzeźba otwarta" Macieja Zychowicza*, Znak, 1995, nr. 9 s. 161. Wydaje się, że Brincken często współpracujący z Zychowiczem, daje tu komentarz także dla przyszłych wspólnych realizacji, jak na przykład wystrój wnętrza prezbiterium w k. p. w. Emaus, ukończonego w 2004 -5.
- <sup>232</sup>J. Goślicki, *Sztuka reklamy*, Kraków 1994, s. 98 i il. 15.
- <sup>233</sup>Administracja parafii skarży się, że kościół ciągle dewastowany jest i profanowany przez satanistów, jakby nieświadoma, że tego rodzaju znaki są zaproszeniem dla nich.
- <sup>234</sup>Wywiad autorki z Dariuszem Taborem.
- <sup>235</sup>A. Basista i. inni, *Jakie będą nasze świątynie*, Przegląd powszechny, 1984, nr. 7 - 8, Wypowiedź Nawojki Cieślińskiej, s. 28.
- <sup>236</sup>Wywiad autorki z Wiesławem Glosem, Kraków, wrzesień 2005; projektant tego kościoła określa go słowami "narracja krzyża na osiedlu komunistycznym".
- <sup>237</sup>Aleatoryzm występujący w sztuce sakralnej przez proste przeciwieństwo "Logosu" (stanowiącego określenie Boga) i "Chaosu" kojarzy się z antysacrum. Zastosowanie geometrii fraktalnej do opisu zjawisk przyrody (w tym także funkcjonowania ludzkiego mózgu) pozwala odnaleźć nowy sposób połączeni ładu i chaosu, opisywalne geometrycznymi strukturami odbieranymi jako harmonijne i piękne. Wydaje się to sugerować uktyty poza nimi jakiś 'wyższy' porządek, pomimo że stanowią opis zjawisk przypadkowości. Problemy te opisuje między innymi Andrzej Lorenz w: A. Lorenz, *Fraktalna neuroestetyka chaosu a wirtualna iteracja rzeczywistości*, [w:] *Estetyka wirtualności*, Ostrowski M. (red.), Kraków, 2005.
- <sup>238</sup>P. Brunette, D. Wills, *The Spatial Arts, an interview with Jacques Derrida*, [w:] Brunette, Wills, *Deconstruction and the Visual Arts, Media, Architecture*, Cambridge 1994, s. 27 - 32.
- <sup>239</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem; Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem. Architekci owi kolor ścian wewnętrznych uzależniają od witraży. Stanowisko takie spotykane było także wcześniej, w koncepcji k. p. w. Boskiego Zbawiciela, u J. Gawora - przyp. Wywiad z J. Gaworem.



- <sup>240</sup>W. Kosiński, *Seminarium o nowej architekturze sakralnej*, Przegląd powszechny, 1983, nr. 1, s. 123 - 127.
- <sup>241</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem.
- <sup>242</sup>J. Madeyski, *Opinie*, A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt, s. 30.
- <sup>243</sup>A. Basista i inni, *Jakie będą nasze świątynie? Wypowiedź. Hanny Szczypińskiej*, s. 19.
- <sup>244</sup>J. Sepioł, *Oblicza postmodernizmu*, [w:] *Sztuka Polska po 1945 roku*, T. Hrankowska (red.), Warszawa 1987, s. 300.
- <sup>245</sup>Tamże, s. 301.
- <sup>246</sup>W. Molicki, *Tradycyjne funkcje miasta postmodernistycznego. Spojrzenie w przyszłość*, Zachowanie, środowisko i architektura, 1998, nr. 1, s. 33. Badacz ten opisuje zjawisko rewaloryzowania tej formy jako zmianę systemu napięć formy architektonicznej i jej kompozycji.
- <sup>247</sup>A. Gralińska - Toborek, *Kicz religijny jako inspiracja, cytat i gra w polskiej sztuce współczesnej*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, L. Rożek (red.).
- <sup>248</sup>Wywiad z W. Cęckiewiczem.
- <sup>249</sup>M. Twarowski, *Metoda projektowania kościoła*, Warszawa 1985
- <sup>250</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura sakralna przed końcem wieku*, Architektura murator, 1998, nr. 2, s. 46.
- <sup>251</sup>J. Derrida, *O gramatologii*.
- <sup>252</sup>B. Stec, *Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, E. Rewers (red. ), Poznań, 1999, s. 36 i dalej; Badaczka ta podaje liczne przykłady architektonicznych paraleli tego nurtu w filozofii, wymieniając między innymi Petera Eisenmana, Franka Gehry'ego, Bernarda Tschumiego jako eksplloatujących na gruncie artystycznym problem fałdowania .
- <sup>253</sup>K. Kucza - Kuczyński, *"Realia i mity stołecznych szkół architektonicznych"*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995* Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin (red.), t. II, s. 169.
- <sup>254</sup>Wywiad autorki z Z. Radziewanowskim.
- <sup>255</sup>Wywiad autorki z P. Gaworem
- <sup>256</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Architekt zaprojektował taką okładzinę betonowego kościoła p. w. Najświętszej Rodziny. Zrealizowana została jedynie okładzina ceglana, bo inwestor zrezygnował z dekoracji kamiennej.
- <sup>257</sup>W. Kosiński, M. Kosińska; dz. cyt..
- <sup>258</sup>Wywiad autorki z A. Mazurem.
- <sup>259</sup>T. Barucki, *Opinie*, A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt. s. 26.
- <sup>260</sup>A. Kadłuczka, *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach architektów ostatniego XX-lecia*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Z. Białkiewicz, A. Kadłuczka, B. Zin (red.), t. II, s. 275.
- <sup>261</sup>Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury Art Déco*, Kraków, 1997.
- <sup>262</sup>J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*.
- <sup>263</sup>W. Tatarkiewicz, *Przedmowa*, [w:] J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, s. 5 - 8.
- <sup>264</sup>Wywiad autorki z J. Gaworem; Wywiad autorki z P. Gaworem; Wywiad autorki z J. Petelenzem.
- <sup>265</sup>Z. Tołłoczko, dz. cyt. s. 88.
- <sup>266</sup>K. Nawratek, *Ideologie w przestrzeni. Próby demystyfikacji*, Kraków, 2005, s. 149.
- <sup>267</sup>Tamże, s. 89 -90.
- <sup>268</sup>A. Basista i inni, *Jakie będą nasze świątynie?* s. 19, s. 34; Basista, *Model posoborowej świątyni*, Znak, 1999, nr. 8, s. 34, Podkreślał to kardynał Stefan Wyszyński.
- <sup>269</sup>A. Osęka, *Prostota i ozdobność*, Przegląd powszechny, 1984, nr. 4, s. 92 - 95. Autor ten jako przykład upodobania Polaków do minimalizmu i surowości podaje sztukę kontreformacji i portret sarmacki, a także powściągliwość polskiego gotyku, w porównaniu do, na przykład jego odpowiednika francuskiego.
- <sup>270</sup>W. Cęckiewicz, *Od idei do sacrum*.
- <sup>271</sup>A. Basista, *Model posoborowej przestrzeni*, s. 33 - 34.



**4.**

**Wybrane obiekty  
reprezentatywne dla architektury  
sakralnej Krakowa  
ukończonej w latach 1965 - 2005**

## OPIS 1

## Kościół pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, OO. Franciszkanów - Reformatów (Braci Mniejszych).

Ul. Józefa Chełmońskiego 41.

Kościół /il. 13, 14/ ma charakter równocześnie klasztorny oraz parafialny i wraz z klasztorem Franciszkanów - Reformatów mieści się na osiedlu Azory, koło małych domów typu jednorodzinnego i pomiędzy znacznie nad nim górującymi, wysokimi blokami mieszkalnymi, blisko pętli autobusowej. Zespół otoczony jest niskim murem i wyraźnie wyodrębniony z otaczającej go zabudowy mieszkaniowej, z którą łączy go jedynie wygląd domu zakonnego. Określany jest jako awangarda architektury sakralnej o charakterze wyjątkowym, wielofunkcyjny ośrodek kultu, która to koncepcja była w Polsce do końca lat siedemdziesiątych mało popularna.<sup>272</sup>

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych rozbudowano osiedle Azory<sup>273</sup>. W projekcie umiejscowionego na nim zespołu, składającego się z kościoła, domu zakonnego, sal parafialnych i katechetycznych zaadaptowano część zabudowań klasztornych, których budowa rozpoczęła się w 1938 roku. Do czasu konsekracji nowego kościoła wiernym służyła ukończona jeszcze przed wojną kaplica pod przyszłym prezbiterium<sup>274</sup>.

Kościół zaprojektowany został przez architektów: Małgorzatę Grabacką i Przemysława Gawora. Powstał w latach 1973 - 1975.<sup>275</sup> Został on zbudowany na planie zbliżonym do prostokąta, którego dłuższe boki stanowią ściany boczne, z geometrycznych żelbetowych bloków przestrzennych, ma ściany boczne żelbetowe wylewane, przekrycie - przestrzenne więzary oraz dach częściowo kryty dachówką a w większości blachą.<sup>276</sup>

Jako cechy charakteryzujące tę świątynię trzeba wymienić przede wszystkim franciszkanizm i ekumenizm. Jest ona ciekawym przykładem franciszkańskiego kościoła we współczesnej wersji. Obiekt w swych dążeniach do surowego, ascetycznego wyglądu przypomina też ideę budowli cysterskich<sup>277</sup>. Genezy wyglądu kościoła szuka się w tym, że władze PRL nie pozwalały na budowę kościołów wyższych od otaczających budynków, co w tym przypadku było i tak nie do zrealizowania z powodu bardzo znacznej wysokości bloków mieszkalnych znajdujących się w pobliżu. więc jego sakralny charakter zaznacza jedynie wysoki, prosty krzyż.<sup>278</sup> Przemysław Gawor komentując swoje dzieło wyjaśnia jednak, że jego zdaniem bryła kościoła nie powinna dominować na nowym osiedlu<sup>279</sup>. Projekt ten opisywany jest jako poszukiwanie intymności i izolacji od penetracji świata zewnętrznego i próba kameralnego traktowania przestrzeni.<sup>280</sup> Małgorzata Grabacka w poszukiwaniu możliwości zaznaczenia odrębnego charakteru świątyni wśród pudełkowej zabudowy otoczenia, zastosowała asymetrię i formy boków złożone z trójkątów o zróżnicowanych rozmiarach<sup>281</sup>. Fasada budowli /il. 13/ jest asymetryczna, z wyeksponowanym przez dużo wyższą od flankujących ją ścian fasady ścianę kruchty w której umieszczone są bardzo szerokie drewniane drzwi. Kompozycja z boków /il. 14/ jest układanką różnych nieregularnych, głównie ostrosłupowych brył, przypominając formy kubistyczne. Składa się jakby z dwóch trójkątnych budowli lekko przesuniętych i nachodzących na siebie. Kościół połączony jest z klasztorem tarasem. Tył zabudowany jest wyglądającym od tej strony jak niski blok mieszkalny, domem zakonnym. Zewnętrzne ściany kościoła pokryte są okładziną z białego wapienia. Pokrycie dachu jest pomarańczowe (dachówka) i szare (blacha).

Świątynia zrealizowana została jako dwupoziomowa, lecz dolna jej część pozostaje nadal w stanie surowym<sup>282</sup>. Wnętrze kościoła górnego, o powierzchni 660 metrów kwadratowych<sup>283</sup> jest jednoprzestrzenne<sup>284</sup>. Nieregularność bryły stanowiącej kompozycję różnych form geometrycznych powoduje w nim jednak rozczłonkowanie przestrzeni i daje intymność częściowo wydzielonych mniejszych przestrzeni. Oświetlenie naturalne, górne uzyskano przez przełamanie połąci dachowych<sup>285</sup>. Oświetlenie boczne dają wielkie prostokątne okna w fasadzie i z przodu budowli.

Autorami wystroju wnętrza są P. Gawor i M. Grabacka. Część prezbiterialna /il. 141/ wydzielona jest przez podwyższenie w stosunku do reszty wnętrza. Centrum kościoła - ołtarz ma od strony nawy formę franciszkańskiego symbolu "tau". Znak ten wieńczy również pokrywę chrzcielnicy /il. 142/. Została ona wykonana z brązu, według projektu Bronisława Chromego. Podstawę jej stanowią figury siedzących aniołów, o miękkich, secesyjnych liniach. Tło tego oryginalnego dzieła stanowi witraż autorstwa Jerzego Skąpskiego, przedstawiający chrzest Chrystusa. Chrzcielnica jednak jest słabo widoczna z powodu umieszczenia jej na tle kolorowego okna i z kościoła widać jedynie jej zarys. Figury aniołów dyskretnie siedzą, przycupnięte z boku podestu, której środek zajmuje wielka rzeźba przedstawiająca św. Antoniego z Padwy, z tradycyjną skarbonką na datki, co również źle wpływa na ekspozycję chrzcielnicy. Tabernakulum /il. 143/ także zaprojektowane jest przez B. Chromego. Jego przód dekorują kamienie w formie kaboszonów, a także nawiązujące do wczesnego średniowiecza płaskorzeźby. Przykryte jest kolczugą wykonaną przez ówczesnego gwardiana klasztoru. Górną część ambony /il. 144/ okala w formie fartucha, tego samego autorstwa, koronkowa krata metalowa o łagodnych liniach układających się w motywy wielkich kwiatów.

Wnętrze zdominowane jest przez stanowiącą główny element jego wystroju i (obok witraży w oknach) główną dekorację, wykonaną w 1978 roku Drogę Krzyżową autorstwa Jerzego Nowosielskiego /il. 141, 145, 146, 259/. Opisana ona została jako przykład kreacji przestrzeni sakralnej w harmonii z architekturą dzięki stacjom tego cyklu obrazów, zespolonych w szczególny sposób z tą świątynią. Siła oddziaływania tego wnętrza odbierana jest jako zawarta w wysmakowanej warstwie formalnej obrazów, wynikającej z ograniczeń kolorystycznych, wzmagających ekspansję koloru.<sup>286</sup> Cykl Męki Pańskiej składa się z malowideł akrylowych na deskach w kształtach zróżnicowanej wielkości, (od ponad pół metra do ponad półtora metra) i proporcji boków prostokątów stojących oraz leżących. Kształty obrazów - prostokąty stojące oraz leżące - symbolizują ruch i statykę przedstawianych wydarzeń<sup>287</sup>. Największy z nich (o wysokości czterech i szerokości blisko trzynastu metrów) /il. 141/ tworzy wielką ścianę stanowiącą tło ołtarza. Oprócz ostatnich stacji drogi krzyżowej przedstawiony jest na nim m. in. założyciel zakonu do którego należy kościół - św. Franciszek. W tym panneau osadzone jest tabernakulum /il. 143/. Pozostałe malowidła /il. 141, 142, 146/ umieszczone są na bocznych ścianach kościoła na tle drewnianej wykładziny. Ponieważ znaczną część obrazów stanowią niezamalowane partie desek będące tłem przedstawionych scen, powstaje wrażenie jakby owe tła rozszerzały się na na pokryte drewnem ściany kościoła i jakby namalowane wydarzenia łączyły się bezpośrednio z jego wnętrzem. Postaci na malowidłach mają jednak zaznaczoną niematerialność i przynależność do świata duchowego dzięki prześwitującemu drewnu tła. Umieszczenie drewnianych (w znacznych partiach) obrazów na takim tle jest wspólnym dokonaniem P. Gawora i J. Nowosielskiego<sup>288</sup>. Asymetria i nieregularność ułożenia stacji Drogi Krzyżowej współgra z asymetrią wnętrza opartego na układzie różnorodnych trójkątów i czworokątów, także prostokątnych, podtrzymuje ją i uzasadnia, nieco niweluje

wrażenie jego niepokoju i przenosi na nie mającą sakralnego charakteru architekturę<sup>289</sup> swój sakralny sens. Nadaje także dynamiczną harmonię niepokojącej asymetrii form architektury. Bez tego wnętrze byłoby podobne do świetlicy domu wczasowego. Obrazy J. Nowosielskiego, ponieważ nawiązują do malarstwa ikonowego, stanowią wypełnienie ekumenicznych postulatów Soboru Watykańskiego II. Prawosławna ikonografia na Azorach wymaga jednak komentarza i wy tłumaczenia dla korzystających z tej świątyni, także z powodu pełnych niechęci skojarzeń z kulturą totalitarnego systemu radzieckiego.<sup>290</sup>

Bajkowy nastrój wprowadzają do kościoła witraże autorstwa Jerzego Skąpskiego /il. 142, 147/. Trzy okna pochodzą z 1980 roku i jedno z 1998. Są one właściwie przeszklonymi ścianami kompozycji z łagodnych, miękkich form. Obrazy utrzymane są w żywej kolorystyce, opartej głównie na kontraście koloru niebieskiego i pomarańczowego. Nieregularność niektórych form można określić jako pastisz nieregularności dawnych witraży. Szyby pozostałego wielkiego okna w całości wyklejone są tapetą witrażową w motywy roślinne. Po zmroku oświetlony od wewnątrz kościół wita nadchodzących łagodnymi, zachęcającymi obrazami ściany witrażowej w fasadzie.

W dekoracji wnętrza eksponowane jest naturalne drewno - m. in. modrzewiowa wykładzina ścian i stropu części nawowej, duże partie stacji Drogi Krzyżowej i tło ołtarza, prześwity drewna w obrazach tego cyklu. Wraz z bielą ścian i stropu części prezbiterialnej nadaje to wnętrzu styl prostoty i surowości zgodny z franciszkańską zasadą ubóstwa i tradycyjnymi wymaganiami skromności architektury i wystroju wnętrza w kościołach franciszkańskich. Zimna biel ścian kojarzy się też z bielą całunu Chrystusa namalowanego na ścianie ołtarzowej /il. 141/ i stanowi jego jakby kontynuację. Czerwonopomarańczowy kolor nimbu oblicza Chrystusa przedstawionego na panneau nad tabernakulum /il. 259/ stanowi kontynuację lamp wiecznego światła oznaczającego obecność Chrystusa. Dalszymi elementami tego kolorystyczno - symbolicznego ciągu są Chrystus - serafin z wizji św. Franciszka, szata i nimb Jezusa na stacjach opisywanego cyklu, a także świece umieszczone pod nimi /il. 146/. Metafora dającego światło spalania się w czasie Drogi Krzyżowej ma genezę w filozofii światła, oraz w adaptacjach sztuki prawosławia przez P. Gawora. Te symboliczne asocjacje zwracają uwagę dzięki oszczędności kolorystycznej obrazów J. Nowosielskiego, która jest także zgodna z tradycją franciszkańską.

- <sup>272</sup>T. Szafer, *Nowa architektura polska diariusz lat 1971 - 1975*, Warszawa 1979, s. 172.
- <sup>273</sup>J. Wroński, odczyt w Towarzystwie Miłośników Krakowa, 29. IV. 2003.
- <sup>274</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003, s. 144.
- <sup>275</sup>Daty podaje za: P. Natanek, *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 1 - 3, s. 138.
- <sup>276</sup>Z. Stępiński, *Przegląd współczesnej polskiej architektury sakralnej*, Architektura, 1980, nr. 5, s. 58.
- <sup>277</sup>T. Szafer, dz. cyt.
- <sup>278</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt..
- <sup>279</sup>I. Bobbe, *Koncepcję wnętrza powinien dać architekt - mówi dr inż. Przemysław Gawor*, Słowo powszechne 1976, nr. 18, s. 3.
- <sup>280</sup>M. Rosier - Siedlecka, *Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3 s. 187.
- <sup>281</sup>Wywiad autorki z Małgorzatą Grabacką, Kraków, sierpień 2005.
- <sup>282</sup>Wywiad autorki z Przemysławem Gaworem, Kraków, lipiec 2005.
- <sup>283</sup>Dane uzyskane od wikarego tej parafii.
- <sup>284</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Architektka wstępnie zaprojektowała wnętrze z ołtarzem umieszczonym w środku, lecz nie zostało to zaakceptowane przez franciszkanów - reformatów, którzy domagali się tradycyjnego umiejscowienia ołtarza.
- M. Dolska - Grabacka, *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 1970 - 1990*; Autorka opisuje tam wstępny i ostateczny projekt świątyni.
- <sup>285</sup>Wywiad autorki z M. Grabacką; Architektka preferuje oświetlenie pośrednie w architekturze sakralnej, gdyż pochodzące z niego, ślizgające się światło daje (według niej) szczególną atmosferę sacrum.
- <sup>286</sup>P. Jurkowska, *Stacje poza przestrzenią. O Drodze Krzyżowej Jerzego Nowosielskiego*, autoprzet, pismo o dobrej przestrzeni, 2005, nr. 3.
- <sup>287</sup>Wywiad autorki z P. Gaworem.
- <sup>288</sup>Tamże.
- <sup>289</sup>Kościóły franciszkańskie wprowadzie tradycyjnie oparte były na zasadzie asymetrii, lecz innego rodzaju.
- <sup>290</sup>S. Rodziński, *Tradycja i współczesność we wnętrzu świątyni*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1982, nr. 4, s. 268.
- Wywiad autorki z M. Grabacką; Projektantce kościoła miejscowi księża relacjonowali niezadowolenie parafian z powodu podobieństwa Drogi Krzyżowej do sztuki prawosławia.
- Wywiad autorki z P. Gaworem; Geneza wpływów prawosławia w kościele na Azorach w znacznym stopniu leży w upodobaniach P. Gawora, który chętnie adaptuje formy sztuki cerkiewnej do projektowanej przez siebie architektury sakralnej.



## OPIS 2

## **Kościół pod wezwaniem Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana".**

Ul. Obrońców Krzyża 1.

Kościół /il. 1/ ma charakter parafialny i w 1992 roku otrzymał miano sanktuarium maryjnego. Obiekt usytuowany jest na osiedlu Bieńczyce, w Nowej Hucie, w otoczeniu bloków mieszkalnych, od których bardzo wyraźnie różni się formą, dzięki czemu zwraca na siebie uwagę, stanowi ośrodek osiedla z którego jest wyraźnie wyodrębniony i jest współczesną wersją sposobu wyróżnienia architektury sakralnej wśród świeckiej. Kolorystyka szaro - brązowa łączy budowlę z osiedlowym otoczeniem.

W okresie powojennym koło Krakowa zbudowane zostało przemysłowe miasto Nowa Huta, stanowiące obecnie dzielnicę Krakowa. Planowane było jako komunistyczne miasto bez kościoła, zatem o budowę potrzebnej tam wiernym, uczestniczących w mszach odprawianych pod gołym niebem, świątyni katolickiej, mieszkańcy stoczyli z władzami długotrwałą, dramatyczną walkę.

291

Autorem wybranego w wyniku konkursu projektu obiektu jest architekt Wojciech Pietrzyk. Budowla powstała w latach 1967 - 1977.<sup>292</sup> Zrealizowana jest ona w systemie przenikających się łupin żelbetowych, na nieregularnym planie, zbliżonym do nierównobocznego trójkąta o silnie zaokrąglonych kątach. Nawa głównego kościoła ma powierzchnię ponad 1300 metrów kwadratowych. Nad budowlą góruje siedemdziesięciometrowej wysokości krzyż stanowiący główny element konstrukcyjny, utrzymując jej konstrukcję składającą się z osiemnastu stalowych przęseł i wspierając ściany, zbudowane z żelbetu i szkła. Dominują formy owalne, płynne, miękkie, traktowane w sposób rzeźbiarski. Ściany pochylają się ku środkowi, dach pograżony wywinięty jest na zewnątrz i pokryty dranicami /il. 138/.<sup>293</sup> Zewnętrzne ściany wyłożone są otoczakami. Obok znajdują się połączone z kościołem - ołtarz polowy, zabudowania parafialne i ośmiodzwonowa dzwonnica.

Dynamiczny kształt kościoła przypomina olbrzymią łódź na falach i dlatego niemal od początku zyskał on nazwę "Arka Pana", jako symbol ratunku przed "powodzią" komunizmu. Znajduje się w niej wiele odniesień do martyrologii narodu polskiego. Symbolizm jest wyraźną osią kompozycji tej świątyni. Górujący nad łodzią krzyż - maszt symbolizuje zakotwiczenie się Kościoła na ziemi w krzyżu. Do wnętrza prowadzi siedem drzwi, co odnosi się do liczby sakramentów. Ponieważ kamienie na zewnętrznych ścianach zbierane i przywiezione były przez parafian, uważa się je za symbol żywego Kościoła wszystkich chrześcijan.<sup>294</sup> Niestety otoczaki odrywają się od ścian i spadają zagrażając bezpieczeństwu ludzi<sup>295</sup>, co też można uznać za symboliczne. Ściany są szare - naturalnej barwy kamieni, dach brunatny, lecz metalowe drzwi pomalowano na szaro i na brązowo, co ma już przeciwne do zamierzanego znaczenie. W dół zwisa z dachu szary krzyż o górnej belce dłuższej niż dolna, na którym osadzony jest mniejszy krzyż łaciński /il. 138/.<sup>296</sup> We wnętrzu także zwraca uwagę wiele oryginalnych symboli.

Budowlę określa się jako powtórzenie<sup>297</sup> lub wariację na temat modernistycznej kaplicy w Ronchamp autorstwa Le Corbusiera.<sup>298</sup> Oparcie konstrukcji na krzyżu którego szczyt wieńczy kościół, świadczy o powiązaniu ze stylem konstruktywistycznym. Dążeniem Wojciecha Pietrzyka i konstruktora Jana

Grabackiego było idealne zespolenie konstrukcji budowli z jej formą i do zmaksymalizowania pojemności. Efektem jest podobieństwo obiektu do wielkiej rzeźby.<sup>299</sup> Świątynia ta łączy ekspresjonizm i symbolizm z elementami brutalizmu oraz równocześnie silnie zaakcentowanym patriotyzmem. Stanowiąca symbol walki Polaków o wolność z komunistycznym reżimem i sztafpą realnego socjalizmu z jego "pudełkową geometrią" architektury<sup>300</sup>, świątynia była wielokrotnie krytykowana ze względu na niefunkcjonalność.<sup>301</sup>

Wnętrze kościoła /il. 2/ jest wielopoziomowe. Autorem wystroju oraz większości jego elementów jest W. Pietrzyk.<sup>302</sup> Intencją jego była skromność wystroju i eksponowanie jako jedynych luksusów - ołtarza i posadzki.<sup>303</sup> W zawikłanej jak wielopiętrowy labirynt przestrzeni Arki znajduje się wiele zakamarków - miejsc do intymnej modlitwy, dzięki czemu olbrzymia świątynia zyskuje na przytulności. W fundamentach mieści się Kaplica Pojednania /il. 154, 151, 152/. Na drugim poziomie mieści się Kaplica pod wezwaniem Matki Boskiej Fatimskiej - Adoracji Najświętszego Sakramentu, na trzecim główny kościół i na czwartym boczna antresola - chór /il. 153/, jakby przecinający plan nawy.

Wewnętrzna przestrzeń jest rozbita na wiele części. Brak jest głównego wejścia i dlatego hierarchiczność jest słabo zaznaczona. Daje to podstawę do interpretowania tej świątyni jako wyrażającej idee demokratyczne i w takim ujęciu - także posoborowe. Dostrzegane jest silne wydzielenie jej wnętrza z otaczającego świata.<sup>304</sup>

Prezbiterium podniesione na kilku stopniach w stosunku do nawy, zawieszone jest karkołomnie nad Kaplicą Matki Boskiej Fatimskiej /il. 2/. Marmurowy ołtarz położony jest centralnie i w czasie mszy otaczany przez wiernych ze wszystkich stron, także z góry i z dołu. Ma on kształt podobny do otwartej dłoni, jako wspomnienie rąk Matki Boskiej podającej ludzkości Chrystusa a także Jego dłoni podającej chleb. Brązowe tabernakulum wystylizowane jest na kulę ziemską otoczoną kołami przecinającymi ramiona krzyża i nasuwa skojarzenie z kołem sterowym Arki. Inna interpretacja tłumaczy kolistę linie jako tory ciał niebieskich otaczające Chrystusa jako centrum Wszechświata.<sup>305</sup> Umiejscowione z tyłu kościoła, olbrzymie organy /il. 153/ o pięćdziesięciu czterech głosach, czterema i pół tysiącami piszczałek wykonane przez niemiecką firmę "Beckerath", zwracają uwagę ostrymi formami silnie asymetrycznej obudowy złożonej z ostrokątnie u góry zakończonych różnej wielkości czworokątów, tworzą jakby jedną całość z podobnymi, dopasowanymi do bryły organów formami konfesjonatów, lecz kontrastują i kłócą się z miękkimi liniami wnętrza.

Wśród licznych, oryginalnych symboli wyróżnia się i dominuje przestrzeń kościoła wielka, odlana z brązu<sup>306</sup> rzeźba autorstwa Bronisława Chromego, zatytułowana "Z życia do życia" /il. 148, 153/, przedstawiająca Chrystusa ukrzyżowanego, umieszczona po lewej stronie ołtarza. Wzorowana na konającym więźniu Oświęcimia postać Jezusa w agonii ukazuje, że do nieba idzie się z krzyżem i przez krzyż. Ekspresyjnie wygięta, jakby pchana wicherem figura umieszczona jest na elementach konstrukcyjnych kościoła: filarze i dźwigarze stropu stanowiących formę krzyża, lecz zdekonstruowaną, złożoną z wielu kształtów prostopadłościennych, kojarzącą się z formami konstruktywizmu i suprematyzmu. Narzuca skojarzenie że Chrystus do nieba niesie cały kościół tak w sensie dosłownym jak przenośnym. Dynamizm rzeźby podkreślają ostre formy organów i konfesjonatów. (Niekonwencjonalność tego dzieła powoduje, że ma ono kontrowersyjną opinię.)<sup>307</sup>

Ścianę boczną pod antresolą zajmuje wielka, namalowana techniką olejną na płótnie w latach 1980 - 1983 i przyklejona do tynku<sup>308</sup> Droga Krzyżowa autorstwa

Mariusza Lipińskiego /il. 149/. Cykl podzielony jest na osiem części, stylem nawiązujących do Piotra Breughela Starszego, zwanego "Chłopskim". Na tle rudego ze stalowosinym niebem, późnojesiennego pejzażu autor przedstawia Golgotę narodu polskiego, wielorako odbiegając w przedstawieniu męki Jezusa od prawdy historycznej na rzecz bardziej i mniej dosłownych aluzji do tragicznej historii Polski ostatnich dwustu lat. Autor potęgując ekspresję wyrazu twarzy bohaterów dramatu przechodzi w groteskę, nie tylko przy przedstawianiu oprawców lecz i Matki Boskiej.

W kamiennym murze stanowiącym bok schodów do Kaplicy Matki Bożej Fatimskiej oraz także kamiennej, tylnej ścianie tej kaplicy wmontowana jest ofiarowana przez Episkopat Austrii<sup>309</sup> Droga Krzyżowa, która od 1978 do czasu ukończenia Drogi Krzyżowej M. Lipińskiego umieszczona była w jej obecnym miejscu, w ścianie nawy. Cykl składa się z kwadratowych płyt ze stali nierdzewnej,<sup>310</sup> o boku długości około pół metra. Przedstawione są na nich symbole obrazujące, przyciemnionym reliefem wklęsłym poszczególne stacje. Graficzne ich kształty oparte są na stylizacji malarstwa abstrakcyjnego, w połączeniu z silną ekspresją.

Ściany kościoła są pochylone, szare,<sup>311</sup> kolorem i fakturą kojarzą się ze skałą. Pokryty brunatnym gontem strop /il. 148, 153/ mający imitować dolną część statku ma szczeliny i po bokach "wylewają się" ostre geometryczne formy /il. 150/ kojarzące się z pejzażem obcej planety, pełne otworów w kształcie gwiazdek które są prawdopodobnie echem tradycyjnego traktowania górnej części wnętrza kościelnego jako sfery symbolizującej niebo. Posadzka z szarych i ciemnozielonych, nieregularnych płyt z włoskiego marmuru<sup>312</sup> przypomina fale wody i prześwitujące przez nie dno wody. Ślusarka okien i drzwi jest czarna. Ramy okien chóru zaakcentowane są pionowymi paskami jaskrawej czerwieni. Ich agresywny wertykalizm jest kontynuacją zwracających uwagę, zagadkowych czerwonych dwójek rzymskich na czarnych tłach boków ławek w nawie głównej.<sup>313</sup>

Bardziej kameralna jest przestrzeń dolnego kościoła. Środki jej wyrazu opisuje się jako proste dzięki oszczędności stosowanych materiałów i formy rzeźbiarskie prawie ludowe jako bliższe wiernym i łatwiejsze w kontakcie dzięki swej nieporadności.<sup>314</sup> Do Kaplicy Pojednania prowadzą drzwi z na brązowo polakierowanego metalu /il. 154/ potęgując wrażenie wkraczania do świata podziemnego. Za wejściem, w korytarzu łączącym je z kaplicą znajdują się obrazy rozpacz - ekspresjonistyczne rzeźby z drewna autorstwa Antoniego Rząsy. Jest to cykl piet polskich /il. 151/ nawiązujących do najtragiczniejszych wydarzeń II wojny światowej, której ofiary w skrajnie nienaturalnych pozach, przedstawione są jako dzieci bolejącej Matki. Przeznaczona głównie do spowiedzi kaplica zbudowana jest na planie prostokąta i oprócz szeregu konfesonatów znajduje się w niej wiele odniesień do martyrologii narodu polskiego, a szczególnie tragedii oświęcimskiej. Obok chrzcielnicy umieszczono figurę św. Maksymiliana Marii Kolbe /il.152/, wykonaną z drewna przez A. Rząsę, oraz symbolizujący więzienie drut kolczasty. Klęcząca postać ma dłonie oparte w geście cierpienia o głowę, a łokcie wzniesione do góry, w symbolicznym, powszechnie stosowanym przez Polaków jako znak walki o wolność V - geście zwycięstwa. Umieszczenie chrzcielnicy w "celi więziennej" kojarzy chrzest z męczeństwem (w walce narodu polskiego z wrogami).

- <sup>291</sup>M. Kordaszewski, *"Arka Pana", Przewodnik, Historia i symbolika*, Kraków 2003, s. 7 - 25.
- <sup>292</sup>Daty podają za: P. Natanek, *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, *Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi*, nr. 2 - 3, s. 137.
- <sup>293</sup>T. Szafer, *Nowa architektura polska, diariusz lat 1971 - 1975*, Warszawa 1979, s. 171.
- <sup>294</sup>M. Kordaszewski, dz. cyt., s. 39.
- <sup>295</sup>J. Nowobilski, wykład z historii sztuki sakralnej, na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, 2003.
- <sup>296</sup>J. Gorzelany, *Gdy nadszedł czas budowy Arki. Dzieje budowy kościoła w Nowej Hucie*, Paris 1988, s. 205; Budowniczy świątyni, proboszcz parafii Matki Boskiej Królowej Polski pisze, że ów wmontowany w krzyż odwrócony, drewniany krzyż zrobiony został z części wielkiego krzyża, o który w roku 1960 toczyły się w Nowej Hucie walki ludności miejscowej z milicją. Ksiądz Józef Gorzelany opisuje też wypadki które nastąpiły po zainstalowaniu tego odróconego krzyża, który nazywa "kotwicą" Arki Pana. Zalana została wodą Kaplica Pojednania, a potem w wyniku wypadku na budowie zginął jeden człowiek, zaś drugi został ranny. Z tego powodu władze nakazały wstrzymanie prac we wnętrzu kościoła. Śledztwo ani ekspertyza nie wykazały jednak winy inwestora ani kierujących budową, dlatego śledztwo umorzono.
- <sup>297</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Kamienie węgielne 1975 - 1985*, *Przegląd powszechny*, 1987, nr. 2 s. 251.
- <sup>298</sup>J. Nowobilski, tamże, W naszym klimacie wklęsłość dachu sprawia ciągle kłopoty z odśnieżaniem.
- <sup>299</sup>A. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890 - 1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 145.
- <sup>300</sup>M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001, s. 106.
- <sup>301</sup>A. Basista i inni, *Jakie będą nasze świątynie ?*, *Przegląd powszechny*, 1984, nr. 7 - 8, s. 22 - 23;
- <sup>301</sup>K. Kucza - Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, b. s.
- <sup>302</sup>Wywiad autorki z Marianem Kordaszewskim, przewodnikiem po Arce, Kraków 2004.
- <sup>303</sup>J. Gorzelany, dz. cyt., s. 257 (wypowiedź architekta W. Pietrzyka.).
- <sup>304</sup>K. Nawratek, *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*, Kraków, 2005; Autor ten uważa wręcz że przestrzeń kościoła zupełnie nie jest scalona przez prezbiterium. Trudno zgodzić się z tym poglądem, gdyż ta część świątyni jest dobrze widoczna i eksponowana. (Przyp aut.).
- <sup>305</sup>M. Kordaszewski, dz. cyt. s.48 i 49.
- <sup>306</sup>Majer, *Świątynia jak łódź*, *Dziennik Polski*, 2002. nr. 70 s. 8.
- <sup>307</sup>A. Basista i inni, s. 23; Podaje opinię znanej artystki sakralnej Hanny Szczypińskiej: "Ohyda. To straszy. Ani w formie, ani w proporcji, ani w wyrazie. To właściwie antyteologiczna rzeźba"; Tamże: A. Basista twierdzi, że niezależnie od tego, że powoduje różne reakcje, rzeźba "poprawia" wnętrze, ogniskuje je.
- <sup>308</sup>Wywiad autorki z ks. Edwardem Baniakiem, proboszczem Arki, Kraków, 2004.
- <sup>309</sup>Tamże.
- <sup>310</sup>Wywiad autorki z M. Kordaszewskim.
- <sup>311</sup>M. Kordaszewski, dz. cyt. s.45. porównuje je do dymów kadzideł.
- <sup>312</sup>Wywiad autorki z ks. Edwardem Baniakiem.
- <sup>313</sup>Tamże, ławki zaprojektował W. Pietrzyk, lecz obecny proboszcz (ks. E. Baniak) zmienił projekt przy wykonywaniu około 2000 roku ławek do nawy, bo uznał zastosowanie w projekcie motywu krzyża za element dekoracyjny boków ławek jako niewłaściwe i w ich miejsce wprowadzono zdwojone linie, współgrające z innymi dekoracjami.
- K. Kucza - Kuczyński, A. Mroczek, dz. cyt; K. Kucza - Kuczyński twierdzi że efekt skupienia przy sacrum został tu osiągnięty środkami równie czytelnymi, lecz skromniejszymi.

## OPIS 3

**Kościół pod wezwaniem świętego Maksymiliana Marii Kolbego.**  
Osiedle Tysiąclecia 86.

Świątynia /il. 24, 25/ ma charakter parafialny i usytuowana jest na Osiedlu Tysiąclecia w Nowej Hucie. Położona jest na wzniesieniu, wśród drzew i krzewów tworzących mały park,<sup>315</sup> wyodrębniający obiekt w otoczeniu: znajdującej się poniżej, pętli tramwajowej i wielkich bloków mieszkalnych. Z przodu położony jest plac, a z tyłu do kościoła przylega plebania /il. 156/ i w pobliżu znajduje się przedszkole oddzielające go od bloków powyżej. Z otoczenia wyróżnia go także rzeźbiarski charakter ukształtowania bryły.<sup>316</sup>

Z powodu powiększania się Nowej Huty, ustanowiono w 1976 parafię Mistrzejowice i powstała potrzeba budowy kościoła parafialnego. Z pośród przedłożonych projektów, do realizacji wybrano propozycję architekta Józefa Dutkiewicza. Świątynia powstała w latach 1976 - 1983. Jest ona oparta na planie pięcioboku i symetryczna wg. osi podłużnej. Ściany kościoła wykonano w formie szkieletu z elementów stalowych i zalano betonem.<sup>317</sup> Gęsto żebrowany, żelbetowy strop /il. 155, 159, 160/ wsparty jest na parze belek - podciągów zbiegających się w prezbiterium, przenosząc cały swój ciężar na rozdwojony słup i nakryty jest dachem z blachy. Jest to prawdopodobnie największe w Polsce przekrycie żelbetowe o charakterze artystycznym. Budowlę opisuje się jako skonstruowaną w dyscyplinie wielowymiarowych kryształów, przy pełnej spójności wnętrza i bryły<sup>318</sup>. Dynamicznej, złożonej głównie z ostrosłupowych form bryle nadaje nieco drapieżny wygląd fasada, której środkowa część przypomina przyłbicę rycerską.<sup>319</sup> Tył domu parafialnego /il. 156/ dzięki wyraźnemu podobieństwu do domu mieszkalnego ma charakter profanum odmienny od wzniosłej sylwety kościoła. Do ścian przylegają przypory ożywiając ich trójkątne kształty. Bryła otoczona jest tarasem stanowiącym podest dla schodów o wielu biegach. Zewnętrzne ściany kościoła i plebanii wyłożone są płytami ciętymi z białego kamienia pińczowskiego<sup>320</sup> i są koloru kremowobeżowego a dom parafialny szaroniebieski, zaś dach jest jasnozielony.

Na formę kościoła znaczny wpływ mieli jego fundatorzy. Budowla jest w stylu neokonstruktywistycznym. Konstrukcja stanowiła źródło jej koncepcji.<sup>321</sup> Inspiracją dla architekta do stworzenia projektu była papierowa strzałka jako forma najlepsza do przekrycia zamówionego przez władze kościelne pięcioboku i równocześnie stanowiąca harmonijny, rzeźbiarski kontrast z osiedlowym otoczeniem. Zamierzona była symetria oparta na wzorach natury, na przykład ryby płaszczy<sup>322</sup>. Uwzględnione musiało być także narzucone przez władze ograniczenie wysokości, w wyniku czego prezbiterium wznosi się na zaledwie 20 metrów. We wnętrzu jednorodna, osiowa kompozycja architektury, konstrukcji i plastyki działa na tradycyjnej i klasycznej zasadzie wzniosłości stworzonej przestrzeni<sup>323</sup>. Wnętrze określa się jako w pełni spójne z bryłą<sup>324</sup>. Kombinacja ostrych trójkątnych form z modernistyczną harmonią szeregów belek wzmacnia ich ukierunkowanie ku górze w sensie fizycznym i intencjonalnie ku sacrum. Różnego rodzaju trójkąty stanowią podstawowy motyw kompozycji kościoła, występując jako motyw dekoracyjny także między innymi w wykończeniu przypór, nogach ołtarzy i ambon, balustradzie oddzielającej prezbiterium od nawy.

Wnętrze jest dwupoziomowe. Kościół górny o powierzchni 1600 metrów kwadratowych ma plan zbliżony do pięcioboku i dwie kaplice po bokach kruchty. Opisany jest jako uderzający czystością środków wyrazu i konsekwencją



traktowania przestrzeni przez podporządkowanie jej dominacji sacrum. Biały kamienny ołtarz ozdobiony, podobnie jak podstawa pod tabernakulum i ambony, poziomymi paskami ciemnego kamienia jest kompozycyjnie wyeksponowany przez układ architektury i rzeźby w jego otoczeniu<sup>325</sup>, nawet przez ciemne "skrzydła" stali. Prezbiterium /il. 155/ zakończone jest trójkątnie i podniesione o siedem stopni, a jeszcze wyżej podniesione są: ołtarz i tabernakulum /il. 157/. Sacramentarium z krzyżem na tarczy słonecznej zwieńczone jest przez uskrzydloną lampkę wiecznego ognia i trzymane przez anioły. Wszystkie rzeźby w kościele górnym są z brązu. Autorem ich jest Gustaw Zemła. Powstały one w latach 1976 - 2003. Na podtrzymującym ciężar stropu słupie w prezbiterium zawieszona jest, wykonana w 1983 blisko sześciometrowa figura Chrystusa /il. 155/ zdająca się dźwigać (jak rzeźba Chrystusa autorstwa Bronisława Chromego w "Arce") i nieść do góry - nieba cały kościół, symbolicznie ucieleśniając ideę chrystocentryzmu Kościoła. Godne uwagi jest (zgodne z obecnymi tendencjami w teologii) połączenie idei ukrzyżowania ze zmartwychwstaniem, które jest w tej rzeźbie silnie uwydatnione dzięki temu, że ramiona postaci są rozłożone na wzór ukrzyżowań i podobnie ułożone są nogi, lecz brak jest krzyża i unosząca się figura wygląda na przedstawienie Chrystusa Zmartwychwstałego. Towarzyszą mu umieszczeni nieco poniżej na ścianie: Matka Boska i patron kościoła - św. Maksymilian Maria Kolbe. Oprócz tej grupy głównym elementem wystroju jest Droga Krzyżowa /il. 159, 160/ złożona z ekspresyjnie przechodzących w pełną rzeźbę płaskorzeźb na płytach w formie stojących prostokątów o wysokości kilkudziesięciu cm. Pełne patosu postaci Jezusa zdają się wyskakiwać z "czarnych pudeł" często na odległość nawet około 1 metra. Czarnobrazowy kolor odpowiada tematyce tego cyklu, lecz powoduje, że formy są słabo czytelne, gdyż zlewają się w ciemną masę.<sup>326</sup> Zdecydowanie różnią się od nich znajdujące się w Kaplicy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy małe, subtelne, złociste "Tajemnice różańca" /il. 158/. Rzeźbiarską dekorację uzupełniają zdobienia chrzcielnicy a także figury w kaplicach. Okna kościoła przeszklone są, niezgodnie z intencjami architekta Józefa Dutkiewicza<sup>327</sup>, witrażami autorstwa Andrzeja Kwarciańskiego, zrealizowanymi etapami, w latach 1982 - 2005. Mają one formę kratki w przygaszonych kolorach - białym, liliowym i bładożółtym z przewagą szaroliliowego, nadając wnętrzu smutną, słotną atmosferę. Kościół górny zdominowany jest przez nadające mu silnie dynamiczny charakter, podobne do promieni ukośnie położone belki - żebrowania rozczłonkowanego stropu /il. 155/. Monumentalny charakter wnętrza podkreślają bardzo ciemne, wielkie i ciężkie rzeźby. Godna uwagi jest kamienna dekoracja kościoła. Ciepły w intencji architekta wystrój uzupełniają kremowe i czerwone kamienie. Prezbiterium jest kremowe, udekorowane marmurem z Carrary, ze ścianą ołtarzową z trawertynu, tła kaplic także są z trawertynu, Kaplica św. Jana Chrzciciela ma elementy z czerwonego marmuru "verona rosso" i posadzka jest ciemnoczerwona, ze szwedzkiego granitu. Ubogie kolorystycznie wnętrze jest bardzo jasne, co podkreśla promienisty strop a rzeźby o kolorze bliskim czerni odznaczają się w nim dzięki sztuczemu oświetleniu.

Kościół dolny oparty jest na rzucie zbliżonym do prostokąta. Mieści się pod nim krypta grobowa. Wystrój wnętrza prezbiterium jest z marmuru białego albańskiego, zaś posadzka z czerwonego. W wyłożonej czerwonym kamieniem ścianie ołtarzowej osadzone jest ozdobione motywem kłosów zboża tabernakulum, nad którym umieszczony jest krucyfiks autorstwa Bronisława Chromego. Po jego bokach ustawione są duże obrazy pędzla Adama Suzina, przedstawiające na złotych tłach, św. Józefa i św. Mikołaja. Zwraca tutaj uwagę Droga Krzyżowa stanowiąca pamiątkę "Solidarności", będącej kiedyś gospodarzem kościoła dolnego.

Przedstawienia stacji męki pańskiej /il. 161, 162/ są w niej zastąpione przez męczeńskie, sugerujące tożsamość narodu polskiego reprezentowanego tu przez "Solidarność", z cierpiącym Chrystusem symbole tego związku zawodowego, lub przez wariacje na temat formy krzyża łacińskiego.

<sup>315</sup>W. Zakrzewska, *Otoczenie, bryła, wnętrze*, Słowo powszechne, 1976 nr. 13, s. 3, przytacza wypowiedź architekta Józefa Dutkiewicza, który uważa że zieleń dobrze związana z architekturą współczesną przynosi wiele barw i bogactwa i który kładzie na kompozycję zieleni, otaczającej obiekt sakralny, ogromny nacisk.

<sup>316</sup>Tamże, wg. J. Dutkiewicza w dużym mieście, gdzie wysokość zabudowy wyklucza dominantę pionową bryły kościelnej, podstawową zasadą jest przyjęcie rzeźbiarskiej koncepcji ukształtowania bryły w formie miękkiej lub w zespole form geometrycznych, przekreślających monotonię układu prostopadłościennego.; K. Kucza Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, b. s., "Kościół w ogóle stoi wspaniale, wręcz wzorowo.(...) Na tle prefabrykowanych pudełek bloków wykazuje dobitnie właściwą jakość robotniczego i socjalistycznego z założenia miasta".

<sup>317</sup>K. Szumał, B. Frydel, *Ks. kanonik Józef Kurzeja "Pragnieniem moim jest wybudować kościół w Mistrzejowicach"*, Kraków 1998, s. 91.

<sup>318</sup>T. Szafer, *Nowe polskie kościoły*, Nasza przeszłość, 1988, t. 70, s. 243.

<sup>319</sup>Wywiad autorki z J.. Dutkiewiczem, Kraków, listopad 2004. Projektant kościoła zgadza się z tym porównaniem.

<sup>320</sup>K. Szumał, B. Frydel, dz. cyt. s. 92.

<sup>321</sup>M. Rosier - Siedlecka, *Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3, s. 183, motyw ten obecnie w innym wymiarze niż w okresie międzywojennym inspirowało rozwiązania i ubogaca formę przestrzenną.

<sup>322</sup>Wywiad autorki z J. Dutkiewiczem; Architekt twierdzi, że aerodynamiczny kształt budowli został dostrzeżony przez lotników i skojarzony z amerykańskim bombowcem, dlatego kościół został nazwany przez nich kościołem lotniczym. Autor kościoła zaznacza też, że ostatecznie na wystrój wnętrza oprócz zlecniodawców i fundatorów znaczny wpływ miał cieszący się u nich jako artysta wielkim autorytetem autor rzeźb, Gustaw Zemła.

<sup>323</sup>K. Kucza - Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, b. s.

<sup>324</sup>T. Szafer, dz. cyt.

<sup>325</sup>Tamże, s. 15.

<sup>326</sup>Wywiad autorki z J. Dutkiewiczem, projektant kościoła obecnie stara się rozwiązać problem właściwego oświetlenia tych rzeźb.

<sup>327</sup>Tamże, Początkowo zamierzano tam dać witraże Teresy Marii Reklewskiej, lecz J. Dutkiewicz nie zgodził się na nie, proponując własną koncepcję, nie zaakceptowano jej jednak i zamówiono "neutralne" w zamierzeniu witraże A. Kwarciańskiego. J. Dutkiewicz przypisuje tę decyzję wpływowi G. Zemły, który uznał je za lepszą ekspozycję dla jego rzeźb.

## OPIS 4

**Kościół pod wezwaniem Zmartwychwstania Pańskiego,  
XX. Zmartwychwstańców.**

Ul. Szkolna 4.

Kościół /il. 9/ ma charakter parafialny i od początku opiekują się nim księża Zmartwychwstańcy. Usytuowany jest na osiedlu Wola Duchacka wśród zabudowy głównie typu willowego, oddzielającej go od widocznych w oddali bardzo wysokich bloków mieszkalnych. Po jego lewej stronie mieści się dzwonnica i obok gimnazjum, wolno stojący dom parafialny. Spośród budynków wśród których jest zlokalizowany, wydzielony jest z przodu małą ulicą, z prawej strony parkingiem i dużym trawnikiem a z tyłu sadem. Teren przykościelny otoczony jest metalową siatką.

Przed wojną istniała tam kaplica Zmartwychwstańców, stanowiąca zarodek obecnego kościoła.

<sup>328</sup> Po uzyskaniu zgody na przebudowę istniejącego baraku w ramach remontu kapitalnego, w latach 1975 - 1988<sup>329</sup> zbudowano kościół w oparciu o projekt architekta Antoniego Mazura. Plan obiektu zbliżony jest do prostokąta, z nieregularną, silnie asymetryczną fasadą i tyłem prezbiterium. Powierzchnia zabudowy wynosi 600 m<sup>2</sup>. Projekt jednonawowego wnętrza kościelnego o konstrukcji siedmiu równoległych ram kratowych stalowych obetonowanych żelbetowymi płytami żebrowych stropów został w trakcie realizacji zniekształcony i zachowano przewidywaną konstrukcję tylko w części środkowej, lecz w pozostałych częściach wiele zmieniono, co zdeformowało projektowaną budowlę. Część prezbiterialną wyodrębniono przez podniesienie bryły i wprowadzenie świetlików dla oświetlenia prezbiterium. Światło wprowadzono do kościoła parami rusztów okiennych.<sup>330</sup> Obie części nakryte są dwuspadowymi dachami z blachy.

A. Mazur nawiązuje do formy wiejskiej chaty<sup>331</sup>. Bryła kościoła /il. 9/ stanowi reminiscencję stylu podhalańskiego, lecz rozbicie i nieregularność jej formy /il. 163/, tak w projekcie jak w realizacji kojarzy się także z formami kubizmu. Lizeny dzielące sekcje górnych okien wydają się postmodernistycznym cytatem. Stylistyka kościoła jest postmodernistyczna, z zastosowaniem dekompozycji i dekonstrukcji kształtu chaty i różnicowanym wystrojem wnętrza.

Ściany zewnętrzne mają niejednolity żółty kolor z beżowymi lizenami, zaś strefa dolnych okien (dolnego kościoła) jest brązowa. Dach jest pomalowany na jasnopopielato.

Wnętrze kościoła jest dwupoziomowe. Kościół górny ma silnie zaznaczoną asymetrię przez dużo wyższe okna lewej ściany nawy i różnicę w stopniu nachylenia części stropu i trójkątnego łuku dzielącego nawę od prezbiterium /il. 163/. Jedna tylko część kościoła dolnego funkcjonuje jako kaplica a całość jest w trakcie urządzania. Projektantem wystroju wnętrza kościoła górnego jest Wiktor Zin, z którym współpracowali Stefan Dousa i Joanna Stożek.<sup>332</sup> Marmurowy ołtarz ozdobiony jest pionowymi żłobieniami i płaskorzeźbą przedstawiającą Ostatnią Wieczerzę, autorstwa S. Dousy. Osadzone na cokole w formie kamiennego muru, wydzielającym tylną część prezbiterium, zaprojektowane przez W. Zina<sup>333</sup> i wykonane przez S. Dousę tabernakulum /il. 164/ ma jako środek płaskorzeźbioną kulę ziemską na kwadratowym tle. Otoczone jest różnej długości promieniami o formach przypominających instrumenty muzyczne - piszczałki organów i trąby, co

kojarzy się z niebiańską muzyką. W ich górnej części znajduje się figura zlatującego z góry gołębia jako symbol towarzyszącego Chrystusowi Ducha Świętego.

Umieszczona na wyłożonej kamiennymi płytami prawej ścianie nawy Droga Krzyżowa wykonana przez J. Stożek /il. 165, 166/, składa się z malowideł zgrupowanych po dwa, trzy i cztery, w formie stojących prostokątów o wysokości kilkunastu centymetrów. Kolorystyka obrazów jest szarzielona, mroczna z akcentami złotych nimbów i w niektórych stacjach - czerwienią szat i części tła. Stylistyka tego cyklu jest niejednolita. Część stacji to obrazy symbolicznie odnoszące się do tematu, znacznie odbiegając od biblijnej relacji (na przykład zmartwychwstały Chrystus pojawia się jako anioł z wieloma skrzydłami), pozostałe przedstawiają wydarzenia dosłownie. Minimalistyczny spokój kompozycji niektórych obrazów kontrastuje z dramatyczną ekspresją i wzmagającymi ją, surrealistycznymi środkami wyrazu, jak czerwone, krwawe sznury oplatające Chrystusa i łączące Go z krzyżem. Sposób przedstawienia twarzy graniczy z groteską i kojarzy się niekiedy ze sztuką science - fiction, przez ich podobieństwo do jednego z jej motywów, nie należących do gatunku ludzkiego, humanoidów.

Tylna ściana prezbiterium /il. 163, 164, 168/ pokryta jest zaprojektowaną przez W. Zina i wykonaną przez S. Douś ceramiczną płaskorzeźbą, stanowiącą tło dla umieszczonej w jej górnej części, o ekspresyjnie poszarpanej powierzchni ciała, ponad pięciometrowej rzeźby Zmartwychwstałego Chrystusa, tematycznie odnoszącej się do wezwania kościoła. Ściana ceramiczna nawiązuje do późnogotyckich obrazowań tego typu dzięki geometrycznej stylizacji brył grobu i formie postaci w dole obrazu. Kolorystyka jest przygniatąca - przeważają w niej brązy. Dysonans w kompozycji stanowi bardzo wyraźny podział tej ceramiki na kafelki.<sup>334</sup>

Wnętrze zdominowane jest przez dynamiczne, monumentalne malowidła stropowe autorstwa Stożek /il. 163, 167/. Mają one układ pasów, składający się każdy z dwóch części. Na lewych, krótszych i bardziej zbliżonych do pionu widnieją wielkie, silnie górujące nad widzem, realistyczne sylwetki polskich świętych i błogosławionych z rozwianymi, dekoracyjnie potraktowanymi szatami. Ogromność ich powoduje wrażenie odrealnienia. Po prawej stronie widać fantastyczne niebo z symbolami rodzaju świętości odpowiadającymi postaciom z lewej strony. Kolorystyka ich jest uboga, prawie ograniczona do barwy szaroniebieskiej i czerwieni, która zwraca uwagę szczególnie na niebie, nadając mu dramatyczny, nieco krwawy (uwydatniony przez męczeńskie symbole) ton. Uboższe kolorystycznie, bliskie monochromatyczności malowidła uzupełniają dekorację części prezbiterialnej. Wrażenie przeładowania i dysharmonii wnętrza potęgują wizerunki Matki Boskiej umieszczone z przodu kościoła. Jeden z nich ma bogatą, wielokolorową, metaloplastyczną, o fantazyjnych formach ramę zaprojektowaną przez Zina, drugi /il. 168/ umieszczony jest na złotego koloru drabinie, mającej tu zapewne sens symboliczny, kojarzący Marię z drogą do zmartwychwstania.

Ciemne prezbiterium rozjaśniają witraże autorstwa Andrzeja Kwarcińskiego /il. 168/. Są to abstrakcje o bardzo intensywnych kolorach ułożonych w nieregularne, poziome pasy, kojarzące się z pejzażem. W oknach w lewej ścianie prezbiterium witraże zwracają uwagę jako najbarwniejszy element kościoła urzekając tajemniczością. Mniejsze okna po prawej stronie są przeszkłone w tonacji fioletowo - niebieskiej i jasne.

W wystroju wnętrza eksponowane są różne rodzaje kamieni: jasnopopielate /il. 164/, beżowe, różowe /il. 165, 166/, brązowe, czarne i z żyłkowaniami. Tył prezbiterium wydziela niski cokół - mur /il. 164/ z nich zbudowany. Różnej wielkości



prostokątnymi płytami wyłożone są częściowo (oprócz posadzki) dolne części ścian kościoła, gdzieśgdzie w nieregularnych układach pasowych różnych barw, współgrając z kolorystyką dekoracji malarskiej stropu i ścian. Nieregularność wielkości płyt i asymetria kompozycji z nich często przypomina neoplastycyzm. Wolne od dekoracji fragmenty ścian i stropu są barwy kremowej, stapiając się z tłem malowideł stropowych. Przestrzenie pomiędzy nimi zapełnia okładzina drewniana z pasów zróżnicowanych walorowo, ułożona ukośnie tworząc strzałę ukierunkowaną do przodu. Liczna ilościowo dekoracja kościoła jest przygaszona i dość uboga kolorystycznie, z dużą ilością barw "brudnych", ożywionych elementami koloru złotego, jak między innymi tabernakulum, rysunek światłem promieniującym od Chrystusa na ceramice ściany prezbiterium, ramy obrazów, a także dużą ilością różu i czerwieni - znakiem w przyrodzie świtu, tu - zmartwychwstania.

---

<sup>328</sup>Józef. Wroński, odczyt w Towarzystwie Miłośników Krakowa, 29. IV. 2003.

<sup>329</sup>Daty podaję za: P. Natanek, *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 1 - 3, s. 140.

A. Mazur, D. Mazur, *Moje kościoły*, Kraków 2003, s. 133. Autorzy podają tam daty realizacji: 1974 - 1984.

<sup>330</sup>Tamże.

<sup>331</sup>Wywiad z autorki z Antonim Mazurem, Kraków, sierpień 2005.

<sup>332</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003. s. 210.

<sup>333</sup>B. Micewski, *630 lat Woli Duchackiej*, Kraków 1994, s. 39. Pozostałe dane o autorstwie poszczególnych elementów wystroju wnętrza (oprócz witraży, o których dane pochodzą z: Rożek, Gondkova, dz. cyt.) zaczerpnięte są także stamtąd.

<sup>334</sup>Wywiad autorki ze Stefanem Dousą, Kraków, lipiec 2005; Podział na kafelki wynika z zastosowanej technologii.

## OPIS 5

**Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego.**

Ossiedle Na Wzgórzach 1 A.

Kościół /il. 60, 169, 170/ ma charakter parafialny i mieści się na Osiedlu Na Wzgórzach (Krzesławickich) w Nowej Hucie. Usytuowanie na zboczu wzniesienia zwiększa jego podobieństwo do zamczyska częściowo wykutego w skale i wydrążonego w ziemi. Jest dobrze wydzielony w otoczeniu - mieści się w ogrodzie z krzewami i drzewami który otacza niski żywopłot. Z przodu ma duży, otwarty dziedziniec z sadzawką i ogrodem. Poniżej znajdują się niskie bloki mieszkalne. Po prawej stronie, umieszczone dużo poniżej świątyni: parking i dom parafialny w formie niskiego bloku mieszkalnego oddzielają go od drogi i torów tramwajowych. Znajdujące się powyżej na wzniesieniu bardzo wysokie bloki mieszkalne częściowo przysłonięte są rosnącymi wśród nich drzewami, zlewającymi się z ogrodem przykościelnym. Wieża kościoła wyraźnie góruje nad całym otoczeniem. Od strony fasady świątynia widoczna jest z bardzo dużej odległości i przedstawia malowniczy widok, dzięki fantazyjnym formom architektury wpisanym w częściowo porośnięte drzewami i zaroślami zbocze wzgórza.

Początki parafii Miłosierdzia Bożego sięgają lat sześćdziesiątych. W latach 1964 - 1977 działało tu duszpasterstwo. W 1976 kardynał Karol Wojtyła dokonał poświęcenia dzwonów kościelnych. Po latach trudności ze strony władz, uzyskano w 1982 zgodę na budowę kościoła.

Świątynię zbudowano według projektu architekta Witolda Cęckiewicza przy współpracy Andrzeja Lorka, w latach 1988 - 1992<sup>336</sup>. Ma ona konstrukcję żelbetową, wypełnioną cegłą.<sup>337</sup> Oparta jest na rzucie prostokąta i nakryta dwuspadowym dachem. Z prawej strony przylega do niej niższy budynek mieszczący zakrystię, bibliotekę parafialną i in; zaś wieża połączona jest z bryłą kościoła przez pomost, tworząc tam mały dziedziniec. Fasada /il. 60/ z powodu stromizny terenu jest dużo wyższa od ciężkiej bryły prezbiterium /il. 170/, ma wejścia na dwóch kondygnacjach, połączonych schodami.

Obiekt jest w stylu postmodernistycznym. Ma charakter eklektyczny i fantastyczny. Kojarzy się ze stylistyką filmów "fantasy". Stanowi zlepek częściowo zdekonstruowanych form historycznych z różnych epok: łuku ostrego, arkadowego dziedzińca, dwubiegowego podjazdu, kasetonowego stropu, brutalistycznie eksponowanej klatki schodowej wieży, nieregularnej asymetrii wielu części. Lekka, strzelista i monumentalna fasada, wyniosła wieża i "zębate", najeżone ostrymi kątami bryłowymi boki kontrastują z ciężkimi, niższymi kształtami prezbiterium /il 170/. Niepokojące, nieregularne, zaskakujące nieoczekiwanymi zmianami, groźne, romantyczne kształty bryły nie zapowiadają bardzo jasnego dzięki dużej ilości okien, harmonijnego, wnętrza którego spokój zakłócony jest tylko przez asymetrię zakończenia części prezbiterialnej i nieregularną krzywiznę parapetu chóru. Projektanta zdaje się fascynować ewolucja formy łuku. Spajającym kompozycję, motywem przewodnim architektury - elementów konstrukcyjnych i dekoracji jest połowa łuku ostrego z takimiż profilowaniami. Wita podchodzących budzącymi uczucie podobne do zawrotu głowy formami w podobnej do skały fasadzie i wyniosłej wieży, ostrymi formami kierując wzrok ku niebu. Występuje na podtrzymujących strop filarach /il. 171/, konfesjonalach, ławkach /il. 173/ a nawet szafkach w zakrystii. Tradycyjnie kojarzone z sacrum ostrołuki, które w pełnej już

postaci pojawiają się w oknie fasady dynamicznej bryły, uzupełniają łagodniejsze połowy łuków okien w ścianach bocznych i łagodne, statyczne arkady mniej ważnych części budowli, jak zakrystia, pomost, podcienia podjazdu. Rozrastają się w eliptyczne łuki profilowań na ołtarzu, krzesłach dla celebransów, ławkach.

Zewnętrzne ściany kościoła są szare, (mają kolor i fakturę cementu) a dachy jasnozielone. Ślusarka okien i drzwi jest brązowa.

Wnętrze świątyni jest dwupoziomowe. Autorem wystroju wnętrz jest W. Cęckiewicz. Kościół górny /il. 171/ ma plan zbliżony do prostokąta i powierzchnię 1200 m<sup>2</sup>. Majestatyczny charakter tej trójnawowej bazylice nadaje ciężki, ciemny, modrzewiowy, kasetonowy strop nawy głównej, oparty na wielkich filarach. Prezbiterium jest podwyższone. Szary, kamienny ołtarz jest słabo widoczny wobec wielkiej, stanowiącej cokół i zwieńczenie tabernakulum /il. 172/, dekoracji ściany ołtarzowej. Ozdobione płaskorzeźbionym krzyżem na kole - wizerunkiem hostii, pokryte od zewnątrz blachą mosiężną sacramentarium ma jako tło złotą glorię - nimb. Skrzynka flankowana jest jakby skrzydłami otwartych drzwi, na których widoczne są łuki fragmentów promieniowania typu "halo", kontynuującymi linie ram glorii. Zwraca uwagę to, że tabernakulum służy jako cokół pulpitu z opartą o niego, otwartą księgą.<sup>338</sup> Druga, wielka gloria w jego zwieńczeniu powyżej, jest tłem nawiązującego do wezwania kościoła, obrazu Miłosierdzia Bożego (kopii obrazu Adolfa Hyły). Przednią częścią zwieńczenia i oprawą obrazu jest wielka, nawiązująca formą do krat stropu, kratownica z modrzewiowego drewna i metalu. Ma ona sześcioboczny kształt a na prętach - sterczynach jej piramidkowego zakończenia osadzone są lampki. Twardość krat kontrastuje z miękkością łuków.<sup>339</sup>

Drogę Krzyżową namalował w 1998, techniką olejną na płótnie Stanisław Rodziński /il. 171, 175, 176/.<sup>340</sup> Jest ona niewielkich rozmiarów i mało eksponowana z powodu miejsca jej umieszczenia, prostopadłego do boków naw. Obrazy w formach kwadratów o kilkudziesięciocentymetrowej długości bokach zawieszone są na równoległych do fasady ścianach filarów. Przedstawione są na nich w syntetyczny sposób, dużymi plamami i płaszczyznami barwnymi, mieszanymi fakturami - gładką i chropawą, ze zgrubieniami farby i widocznymi śladami pędzla, fragmenty odnośnych scen, nie zawsze w pełni czytelne. Stację dziesiątą /il. 176/ obrazują nogi poniżej kolan i leżące pod nimi na czerwonej materii kości do gry zrobione specjalnie w taki sposób, by służyły do oszustw, jako symbol fałszu świata oprawców. Postaci przedstawione są skrótowo, z prostotą i lekką, syntetyzującą deformacją kształtów naturalnych. Kolorystyka malowideł jest ekspresyjna - bardzo żywe barwy szat uczestników dramatu odcinają się na głównie szarych i burych tłach, podkreślając atmosferę rozpacz. S. Rodziński często stosuje kontrasty - fakturowe i kolorystyczne. Barwy używane są zgodnie z tradycją, lecz niekiedy sprzecznie z tradycyjną symboliką, na przykład oprawca jest w zieleni, zazwyczaj kojarzonej z nadzieją. Powoduje to zatarcie poczucia sensu i klarowności metafizycznego podłoża wydarzeń a także budzi uczucie buntu z powodu naruszenia porządku świata. Szata Szymona Cyrenejczyka /il. 175/ zwraca uwagę swoim odrażającym brudem ukazany kolorem brązowym, szczególnie grubą i nierówną, zapożyczoną z malarstwa materii fakturą, jakby symbolizując przypadkowość lub negatywny charakter wybrania go do pomocy. Droga Krzyżowa dzięki temu wszystkiemu robi zatrważające, wstrząsające wrażenie.

Powstałe w latach 2000 - 2003, witraże autorstwa Jerzego Skapskiego /il. 171, 174/, które wypełniają okna prezbiterium i chóru, stanowią główny wielobarwny akcent wnętrza. Abstrakcyjne, żółtopomarańczowe i niebieskie formy obrazu w trzech oknach po prawej stronie ołtarza kojarzą się z łagodnym promieniowaniem a

także przypominają sylwetki w pokłonie skierowanym ku ołtarzowi. W oknie po lewej stronie wśród nieregularnych kształtów plam głównie ciepłych barw wyróżnia się, przedstawiona przy lewym brzegu, symbolizująca Ducha Świętego gołębica z czerwonym nimbem i widoczna dopiero z prezbiterium ręka symbolizująca Stwórcę. Przeszklenie okna w fasadzie przedstawia Chrystusa Miłosiernego i formą oraz kolorystyką nawiązuje do obrazu nad tabernakulum. W witrażu tym zastosowano w muzycznych rytmach, stylizację malarstwa abstrakcyjnego a także naiwnego.

Ściany pomalowane są na biało. Posadzka jest z szarego marmuru. Strop przez kontrastujący z bielą ścian, dość ciemny brązowy kolor wydaje się zbyt ciężki. Jasne, drewniane pulpity, krzesła dla celebransów, konfesjonały i inne elementy wystroju wnętrza, czynią je lżejszym. Bardzo ożywia je szereg wielkich palm w donicach przy bocznych oknach.

Kontynuację szeregu arkad podcieni pod podjazdem stanowi wnętrze Kaplicy Matki Bożej /il. 177, 178/. Przy wejściu panuje w nim nastrój schronu przeciwlotniczego. Wrażenie to ustępuje dopiero przy oparciu wzroku o sugestywną iluzję dziennego światła w części prezbiterialnej. Rytmiczną kompozycję tego, niskiego w stosunku do długości wnętrza ustanawiają klasycyzujące szeregi arkad z półokrągłymi łukami. Dekorują one ściany a także podświetlone, połączone w owalne formy na stropie, i zakończone arkady absydy prezbiterium imitują źródła dziennego światła. Ołtarz i ambo są z kamienia - trawertynu i taką też okładzinę ma kolumna - cokół tabernakulum, podkreślająca klasycyzujący charakter kaplicy. Posadzka jest z okruchów płytek marmurowych w betonie. Tabernakulum dekorowane jest płaskorzeźbionym sercem, symbolem miłości, zwyczajowym centrum kompozycji obrazowań Miłosierdzia Bożego. Nad ołtarzem umieszczona jest w otoczeniu okrągłych lamp złota podobizna gołębicy - Ducha Świętego.

Ściany i strop są białe, marmur elementów wystroju - różowy i beżowy a także szary w posadzce. Główną dekoracją jest światło, które mleczną bielą w prezbiterium i żółtym kolorem na stropie podkreśla formy architektury i tworzy atmosferę przewyższających wrażenie piwniczności - ciepła i świetlistej czystości. Położona blisko wejścia część /il. 178/ ma atmosferę schronu, którą przełamuje iluzja dziennego światła w arkadach z przodu kaplicy /il. 177/.



<sup>335</sup>M. Majerek, *Kościół na Wzgórzach, Rozmowa z księdzem Janem Głodem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Nowej Hucie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 58 s.8.

<sup>336</sup>Wywiad autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005; Daty realizacji podaje według uzyskanych od niego informacji.

<sup>337</sup>Wywiad autorki z ks. Janem Głodem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego na Os. Wzgórza Krzesławickie, 2004. Większość danych o autorstwie, materiałach i czasie powstania elementów wystroju kościoła pochodzi od niego.

<sup>338</sup>Do 2005 roku znajdowało się tam inne tabernakulum - umieszczone na tle złotej glorii i ozdobione płaskorzeźbionym kielichem.

<sup>339</sup>Zaplanowana na koniec roku 2005 realizacja ambony i chrzcielnicy doszła do skutku dopiero na początku 2006. Wykonano je z tego samego marmuru który posłużył jako materiał do budowy ołtarza i utrzymane są w stylistyce ołtarza innych elementów wystroju.

<sup>340</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem; Droga Krzyżowa wywoływała protesty wśród parafian, z powodu znajdowania podobieństwa oprawcy do "zomowca" z pałką (rażące widocznie uczucia wspomnienie okresu stanu wojennego w Polsce, gdzie wspomniani, popularnie nazywani "zomowcami" uzbrojeni milicjanci stanowili powszechny postrach - przyp. aut.) oraz współczesnego ubioru uczestników dramatu.

Przyp. aut; Opisane doszukiwanie się podobieństwa nie ma uzasadnienia. Oprawca ma na sobie niezidentyfikowany 'mundur' mogący należeć do żołnierzy różnych armii. W sztuce dawnej również istniały różne konwencje ubioru bohaterów biblijnych, których często przedstawiano w strojach współczesnych artysty - autorowi dzieła.

Religijny komentarz do tej Drogi Krzyżowej napisała Irena Popiołek: I. Popiołek, S. Rodziński, *Droga Krzyżowa z kościoła Miłosierdzia Bożego na Wzgórzach Krzesławickich w Krakowie Nowej Hucie*, Kraków 2005.

## OPIS 6

**Kościół pod wezwaniem świętej Jadwigi Królowej.**

Ul. Władysława Łokietka 60.

Kościół /il. 179 - 182/ ma charakter parafialny i usytuowany jest na osiedlu Krowodrza, od strony północnej parku imienia Stanisława Wyspiańskiego i otaczających go ogródków działkowych. W pobliżu znajdują się tory kolejowe. Częściowo zamyka on perspektywę ulicy Józefa Wybickiego od strony wschodniej /il. 179/, lecz w znacznym stopniu przysłonięty jest przez duże drzewa. Naprzeciwko kościoła, po drugiej stronie ul. Władysława Łokietka, znajduje się supermarket. Wysokie bloki mieszkalne osiedla znajdują się w pewnym odeń oddaleniu, tak że obiekt jest wyraźnie wyodrębniony wśród otoczenia /il. 181/. Dwa skrzydła zabudowań parafialnych flankują boki świątyni, otaczając dziedziniec. W skład ich wchodzi m. in. szkoła podstawowa, dom kultury, klasztor, klub sportowy. Do prawego skrzydła przylega kilka boisk sportowych. Teren przykościelny ogrodzony jest od zachodu metalowym płotem z drutem kolczastym /il. 182/.

W 1971 powstała, w związku z budową trzydziestotysięcznego osiedla na Krowodrzy, parafia pod wezwaniem Błogosławionej Jadwigi Królowej. Po kilku latach starań, uzyskana została w 1977 zgoda na budowę, następnie podjęto dwuletnie starania o miejsce lokalizacji kościoła i plan architektoniczny<sup>341</sup>. Zrealizowany on został według projektu architektów: Romualda Loeglera i Jacka Czekaja w 1979 - 1989<sup>342</sup>.

Budowla ma konstrukcję żelbetową, wylewaną. Jako materiały wykończeniowe dla ścian, słupów i innych elementów konstrukcyjnych posłużył beton szalunkowy, do pozostałych elementów architektonicznych - beton szalunkowy narzutowy, płyty ceramiczne i blacha miedziana. Ślusarka okienna jest aluminiowa.<sup>343</sup> Bryła została ukształtowana jako zdekonstruowany sześcian, przecięty po przekątnych i spojony przeszkleniami i świetlikami. Jest efektem przyjmowania przez Loeglera sześcianu jako "estetyczny moduł przestrzenny" z którego i z jego wielokrotności powstaje koncepcja architektoniczna. Przestrzeń nie jest statyczna, lecz daje wrażenie ruchliwości<sup>344</sup>. Przed głównym wejściem /il. 180/ znajduje się obszerny taras ze schodami o wielu biegach.

Kościół zaliczany jest do późnego modernizmu, w szczególności ze względu na podobieństwo do La Tourette Le Corbusiera w zakresie filozofii budowania przestrzeni sacrum<sup>345</sup> i do neogeometryzmu z wyraźnymi elementami (szczególnie w detalu) stylistyki "High Technology"<sup>346</sup> która miesza się z tradycją futurystyczną<sup>347</sup>. Opisywany jest także jako reprezentacja dekonstruktywizmu w intuicyjnych i teoretycznych przesłankach.<sup>348</sup> Oryginalna forma budowli kojarzy się z elewatem /il. 180/. Krytykowana jest za podobieństwo do hangaru, fabryki, dworca, bunkra i z powodu braku intymności oraz za prymitywizm wnętrza.<sup>349</sup> Projekt określa się jako abstrakcyjny w swym geometrycznym porządku. Zespół budowli budzi skojarzenia z warownymi świątyniami średniowiecza.<sup>350</sup> Przypisuje mu się też nawiązanie do gotyckiej z ducha fascynacji światłem wpadającym przez wielkie okna i świetliki<sup>351</sup> a także odwoływanie się do całej tradycji filozofii światła i teorii opierających piękno na kontrastach.<sup>352</sup> Przyjmowanie sześcianu jako modułu stało się podstawą do uznawania jego twórczości za współczesny klasycyzm, oddziałujący dzięki systemowi zakodowanych znaków i symboli, oparty na intencji tworzenia nieprzemijających wartości<sup>353</sup>. Widoczne są jednak elementy 'sztuki materii', np. w zmysłowym traktowaniu betonu i w wystroju wnętrza kościoła dolnego, a także

postmodernizmu w kontekstualizmie,<sup>354</sup> w samej metodzie konstruowania koncepcji bryły, a także na przykład w stanowiącym ośrodek kompozycji wnętrza kościoła górnego, zdekonstruowanym krzyżu ze świetlików /il. 183/, w nieregularnej, kapryśnie falistej, jakby zgniecionej fasadzie imitującej zasłonę, stanowiącej dysonans wśród czworokątów kompozycji budowli i w licznych elementach wystroju wnętrza.

Ściany budowli są beżowe, z surowego betonu. Mają bardzo wyraźną fakturę w kratę, pozostałość deskowania. Ta kojarząca się z klatką dekoracja uzupełnia zwracającą uwagę intensywnym kolorem kraty ram okiennych. Ślusarka okien i drzwi jest (podobnie jak elementy wystroju wnętrza i ogrodzenie) ciemnoniebieska, lecz drzwi zewnętrzne do kościoła górnego są z ciemnego drewna. Na fasadzie znajduje się rzeźbiarska dekoracja z brązu, umieszczona wbrew woli R. Loeglera.<sup>355</sup>

Wnętrze kościoła jest dwupoziomowe. Kościół górny ma powierzchnię 1050 metrów kwadratowych<sup>356</sup> i oparty jest na rzucie zbliżonym do kwadratu. Jego wnętrze jest wyraźnie asymetryczne - wejście znajduje się nie na osi, przekątnej (jak prezbiterium), lecz po prawej stronie, na bocznej ścianie części nawowej. Asymetrię zaznacza też okno po lewej stronie. Oświetlony jest przez, stanowiący dominantę tego wnętrza olbrzymi zdekonstruowany w formie krzyż okien w stropie /il. 183/ i stanowiące jego kontynuację wielkie okno wcinające się trójkątem w ścianę prezbiterium /il. 184/, przez co zamknięte jest ono nie trójkątnie, lecz wielokątnie. Część prezbiterialna podniesiona jest o kilka stopni i jeszcze wyżej umieszczona jest podstawa tabernakulum.

Elementy wnętrza są autorstwa Marii Osterwy - Czekaj<sup>357</sup>. Ołtarz i ambona są skomponowane z prostych brył popielatego, żyłkowanego marmuru, z okrągłymi słupkami naroży. Szklana tafla zamiast antependium ołtarza pozwala widzieć relikwie św. Jadwigi. Tabernakulum /il. 185/ ma drzwiczki powtarzające formę fali fasady. Dziurka na klucz umiejscowiona jest w krzyżu obok. Stolik pod sacramentarium ma jako blat bryłę marmuru z urwaną nieregularnie dolną częścią. Miejsca spojenia marmuru zaznaczają na nim odwrócony krzyż łaciński. Krzesła celebransów /il. 186/ są z drewna i mosiądzu. Oparcia uformowane są jako zniszczone - brzegi mają nieregularną linię, jakby w wyniku odłupania ich części.

Twórcą Drogi Krzyżowej jest Maciej Zychowicz /il. 187. Składa się ona z bardzo ekspresyjnych, tragicznych w wyrazie płaskorzeźb z brązu łączonego z drewnem. Płyta stanowiąca tło pierwszej stacji jest kwadratowa o boku kilkudziesięciocentymetrowym, pozostałe są jakby zdekonstruowanymi resztkami takich płyt, tak że w szczelinach i ubytkach pojawia się jako tło jasnoszary marmur cokołu otaczającego wnętrze, gładką powierzchnią kontrastując z pełnymi bruzd i rys - jakby śladów zniszczenia elementami metalowymi i postarzoną powierzchnią elementów drewnianych - fragmentów krzyża. Narracja jest nie dosłowna, lecz symboliczna, posługująca się grą faktur oraz światła i cienia.<sup>358</sup> Dzieło to daje wrażenie kataklizmu.

Kompozycja rzeźb w prezbiterium - blisko czterometrowej wysokości Chrystus Ukrzyżowany wykonany z poliestru w 1987, wiszący na ponad czternastometrowym stalowym krzyżu i przeszło dwumetrowej wysokości posąg z brązu klęczącej Królowej /il. 188/, także autorstwa M. Zychowicza, kojarzy się z tradycją na jej temat, dzięki nawiązaniu krucyfiksu w formie do tzw. krucyfiksu królowej Jadwigi w wawelskiej katedrze<sup>359</sup>. Postać Patronki kościoła ma formę spękanej, porysowanej skały z której wyłaniają się dłonie i głowa. Porysowana, podobna do Drogi Krzyżowej faktura szat nadaje rzeźbie wyraz pędu i dynamizm. Dziewczęca twarz św. Jadwigi jest słabo widoczna od strony nawy, gdyż zwrócona

jest w stronę prezbiterium. Pełna szczelin jest także korona Królowej, co sugeruje degradację monarchii.

Okna przeszklone są zaprojektowanymi przez Jerzego Skąpskiego i wykonanymi po 1990 roku<sup>360</sup> witrażami /il. 184, 189/. Są to jedyne wielobarwne elementy wnętrza, ponieważ w dopełniającym malarską dekorację obrazie kanonizacyjnym Królowej, autorstwa Piotra Moskala, ukończonym w 1997 przeważają barwy zgaszone. Wielkie okno za ołtarzem i krucyfiksem wypełnia do około 2/3 wysokości, kończąc się nieregularną krzywą, abstrakcyjna kompozycja w tonacji żółto-niebieskiej pod tytułem "Syn". Na tym tle krucyfixs bez dodatkowego oświetlenia widoczny jest jedynie w zarysie. Nieregularne formy tego witrażu dobrze korespondują z Ukrzyżowaniem gdyż kojarzą się z transformacją na miarę kosmicznego przewrotu. Wielkie okno w lewym narożniku, od 2005 roku wypełnia, połączony z intencją modlitewną do Papieża Jana Pawła II, obraz zatytułowany "Duch Święty". Przedstawia on żółto - pomarańczowy ukośnie przecinający okna strumień i żółto - żółtozielono - pomarańczowe koło nad nim. Ostro kontrastujące niebiesko - fioletowe tło zajmują u dołu jedyne figuratywne nieabstrakcyjne formy - zarysy sylwetek ludzkich. Wydaje się, że kolory te zastosowane są w znaczeniu symbolicznym - fiolet może oznaczać modlitwę i pobożność jako podstawę przyjmowania łaski Ducha Świętego - świetlistożółtego boskiego światła. Pozostałe, znacznie mniejsze okna wypełniają symboliczne przedstawienia dokonań patronki kościoła. Dwa są również w tonacji żółto-niebieskiej, a w trzecim żywe barwy odcinają się od fioletowego tła. Jako antymonarchistyczną można odebrać pozycję herbu z orłem w koronie - jest on w trakcie przewracania się /il. 189/.

Ściany wewnętrzne i strop z surowego betonu zostały pomalowane w 2005 roku na harmonizujący z ciemnym błękitem ślusarki, popielatym o ciepłym, niebiskim odcieniu. Plaszczyny betonu urozmaica na ścianach laskowanie, krzyżujące się z liniami pozostałości deskowania i tworzące z nimi kratę. Kraty stropu tworzą kompozycję z kratami ram okiennych będącymi jego częścią, tak że najwyższą, tradycyjnie w kościołach zajmowaną przez symbole nieba strefę stanowi system krat i klatek, kojarzących się ze niewolą /il. 183/. Światło wpadające przez "klatki" nad głowami ludzi na zasadzie kontrastu jeszcze zwiększa uczucie zniewolenia, uwięzienia. Kamienna posadzka też jest szara. Część prezbiterium z ołtarzem zaznaczona jest ciemniejszym odcieniem.

Na dolnym poziomie świątyni znajduje się Kaplica Matki Boskiej Ostrobramskiej. Ma ona nieregularny plan, z absydą po lewej stronie prezbiterium. Asymetrię akcentuje wielki filar i okno po prawej stronie. Autorami wystroju wnętrza są Teresa Iwanejko - Tarczyńska i Maciej Zychowicz. Wykonane przez M. Zychowicza: ołtarz, ambona i chrzcielnica są z częściowo obrobionych brył marmuru łączonego z mosiądzem. Pokrywa chrzcielniczy nieoczekiwanie jest z plastiku. Tabernakulum osadzone jest w po lewej stronie dolnej strefy malowidła ołtarzowego. Jego skrzynia ma formę bardzo zniszczonej księgi i otwiera się jakby rozchylały się kartki. Wnętrze zdominowane jest przez malowidła autorstwa T. Iwanejko - Tarczyńskiej, wykonane częściowo techniką naklejania na tło kawałków różnej faktury materiałów. Podobrazie malowidła ołtarzowego /il. 190/ ma formę krzyża. Przedstawiony na nim w belach, rudościach i brązach Chrystus, w formie stanowi syntezę Ukrzyżowanego i Zmartwychwstałego. Droga Krzyżowa /il. 191/ w postaci różnej wielkości (o boku kilkadziesiąt lub ponad sto cm.) obrazów o formie leżących i stojących prostokątów, utrzymana jest szarobrązowej tonacji z białawymi i czerwonymi elementami. Zróżnicowane stylistycznie stacje łączą ekspresjonizm z różnymi tradycjami malarskimi. Jedyne okno kaplicy zajmuje witraż w tonacji

pomarańczowo - niebieskiej, autorstwa J. Skąpskiego. Wśród widocznych na nim symboli wyróżniają się trzy korony.

Ściany i strop kaplicy są pomalowane na jasnoszaro. Tył prezbiterium zajmuje "zdestruowana" biała ściana. Wrażenie piwniczności potęguje oświetlenie, na które składają się żarówki w kasetonach stropu.



- <sup>341</sup>M. Majerek, *Wawelska Pani. Rozmowa z księdzem Janem Dziaskiem, proboszczem parafii św. Jadwigi Królowej*, Dziennik Polski, 2002 nr. 64, s. 8.
- <sup>342</sup>Daty podaję za: P. Natanek, *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 2 - 3, s. 137.
- <sup>343</sup>Z. Stępiński, *Przegląd współczesnej architektury sakralnej*, Architektura, 1980, nr. 5, s. 56.
- <sup>344</sup>R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001, s. 84 - 93., "Obrót głównej bryły kościoła, której proporcje określają wymiary sześcianu, dał początek tworzeniu architektury kościoła"; "To ona (ruchliwość - przyp. aut.) pozwala zafalować betonowej ścianie jak draperia na wietrze"; s. 89.
- <sup>345</sup>A. Kadłuczka, *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków, 2001, s. 39 i 42.
- <sup>346</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Dylemat pięknej architektury, Kościół Błogosławionej Królowej Jadwigi w Krakowie*, Przegląd powszechny, 1990, nr. 3, s. 459. Autor tej analizy pisze, że jest to jedno z niewielu konsekwentnie przeprowadzonych doświadczeń w tym duchu; K. Kucza - Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, b. s.
- <sup>347</sup>A. Miłobędzki, *Architektura ziem Polski*, Kraków 1994, s. 126.
- <sup>348</sup>J. Gawłowski, *Sacrum i architektura*, Architektura & Biznes, 1992, nr. 5, s. 7.
- <sup>349</sup>I. Kania, *Czy kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?* Znak, 1991, nr. 12, s. 77.
- <sup>350</sup>J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004, s. 138.
- <sup>351</sup>P. Jasica, *Kicz jak grzech*, Architektura murator, 2003 nr. 10, s. 61 i 62. Kościół zaraz po wybudowaniu został ochrzczony przez wiernych mianem elewatora.
- <sup>352</sup>E. Zamorska, *Kościół błogosławionej Jadwigi w Krakowie*, Architektura i biznes, 1997, nr. 6, s. 15.
- <sup>353</sup>B. Bułdys, *Czy postmodernizm w Krakowie?*, Architektura murator, 1989, nr. 2, s. 25.
- <sup>354</sup>E. Zamorska - Przyłuska, *...wspaniałość budowy tego, co istnieje...o architekturze Romualda Loeglera*, Kraków 1997, s. 56. Autorka ta twierdzi, że kościół podkreśla kontekst otaczającego go blokowiska; Kadłuczka, dz. cyt. s. 39.
- <sup>355</sup>P. Jasica, dz. cyt. s. 62.
- <sup>356</sup>Wywiad autorki z Janem Dziaskiem, proboszczem parafii Św. Jadwigi Królowej, Kraków 2004, dane te jak również dane o autorstwie portretu św. Jadwigi, dacie wykonania rzeźby Chrystusa, a także na temat wystroju wnętrza Kaplicy Matki Boskiej Ostrobramskiej uzyskane są od niego.
- <sup>357</sup>K. Kucza - Kuczyński, dz. cyt. s. 461.
- <sup>358</sup>R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970 - 1999, w stronę Golgoty*, Poznań 2002, s. 143 - 144.
- <sup>359</sup>S. Rodziński, *Maciej Zychowicz, Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, Wien b. d, s. 7.
- <sup>360</sup>L. Grygiel, *Historia parafii Błogosławionej Jadwigi Królowej*, [w:] *25 lat parafii Błogosławionej Jadwigi Królowej*, J. Dziasek (red.), Kraków 1996, s. 21.

## OPIS 7

**Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis****XX. Zmartwychwstańców.**

Ul. Ks. Stefana Pawlickiego 1.

W skład mieszczącego się przy ulicach Pawlickiego i Zielnej zespołu obiektów Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia XX. Zmartwychwstańców - Centrum Resurrectionis /il. 192/, zatytułowanego "Droga Czterech Bram" wchodzi: kościół pod wezwaniem Emaus /il. 195/,<sup>361</sup> kaplica domowa pod wezwaniem św. Jana Vianney, kaplica pod wezwaniem św. Józefa, zespół dydaktyczny, dom mieszkalny i inne. Zespół usytuowany jest na terenach zielonych, między Skalkami Twardowskiego a ogródkami działkowymi. Główna brama /il. 193/ mieści się przy ul. Ks. S. Pawlickiego, przy której drugiej stronie znajduje się jedno- i dwupiętrowa zabudowa ulicowa. Ideowym założeniem usytuowania Centrum jest oś łącząca środek Rynku i miasta z dominantą w masywie skał widniejących na horyzoncie. Obok budowli wzniesiono Kopiec Jana Pawła II. Zespół wraz z ogrodem otoczony jest częściowo metalowym płotem, a częściowo kamiennym murem.

Seminarium Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców pierwotnie mieściło się w domu zgromadzenia przy ul. Łobzowskiej. Wezwanie kościoła odnosi się do opisanych w Ewangelii według św. Łukasza wydarzeń, kiedy to w Emaus, Jezus po Zmartwychwstaniu błogosławił chleb dla swych uczniów. Podobnie jak nazwa całego obiektu, jest to w bezpośrednim związku z nazwą i duchowością inwestora, będącego właścicielem obiektu.

Zespół zrealizowano według projektu architektów: Dariusza Kozłowskiego i Wacława Stefańskiego, w latach 1985 - 1993. W trakcie budowy, z powodu zmiany upodobań projektantów przerobiono pierwotny, pochodzący z 1984 projekt, zbrutalizowano go i uproszczono. Wpływ na te decyzje miała koncepcja Stanisława Fiszer.<sup>362</sup>

Struktura Centrum Resurrectionis /il. 192 - 196/ jest trójstrefowa i centralna. Strefy mają różną zwartość przestrzenną, stopniowalną doniosłość (mur integrujący, budowle peryferyjne, korpus) i przecina je oś poprzez przerwy w budowlach.<sup>363</sup> Prawe ramię trapezoidalnego budynku seminarium zakończone jest kościołem /il. 195/ który stanowi część symbolicznej Bramy Wiedzy. Drugą jej część stanowi wielka mastaba. Przy wejściu do kościoła, w prawym skrzydle mieści się kaplica pod wezwaniem św. Jana Vianney. Mury trzeciej strefy przerwane są od strony ul. S. Pawlickiego przez kaplicę pod wezwaniem św. Józefa.

Budynki mają ściany nośne murowane, ściany zewnętrzne warstwowe z cegieł, stropy żelbetowe wylewane na mokro, a mury są żelbetowe. Wykończenie zewnętrzne jest z tynków szlachetnych, sztucznego kamienia, surowego żelbetu i wykończenie wewnętrzne - z prostych tynków wapiennych, surowego żelbetu, stali.<sup>364</sup> Dachy są miedziane.<sup>365</sup> Bryła kościoła to prostopadłościan zbliżony do sześcianu.

Zespół jest w stylu postmodernistycznym. Opisywany jest jako niezwykle z powodu przerysowania elementów postmodernistycznych, silnie nastrojowych.<sup>366</sup> Podobieństwo do ruin ma charakter pastiszu, polegający na specjalnym podkreślaniu, zaakcentowaniu ruinowego charakteru barwną dekoracją /il. 193, 194, 196/ co sugeruje ich sztuczność. Uznawany jest też jako przykład postmodernistycznych,

wyraźnych odniesień do sztuki surrealistycznej.<sup>367</sup> Podstawę do tego daje oparcie projektu na powidokach tradycyjnej wizji klasztoru /il. 199/.<sup>368</sup> Oprócz stanowiącej podstawę opartej na archetypie czwórce koncepcji Drogi Czterech Bram,<sup>369</sup> koncentrującej się tu na sensach Bramy Inicjacji, Bramy Nadziei /il. 193/, Bramy Wiedzy i Bramy Wiary - postmodernistycznej teorii sztuki D. Kozłowskiego<sup>370</sup>, świadczą o tym elementy typowe dla tego stylu, jak: dekompozycja o walorze semantycznym odsyłającym ku niejasnej przeszłości,<sup>371</sup> liczne cytaty z architektury historycznej<sup>372</sup> i jej pastisze, podobieństwo do teatralnej scenografii, niejednorodność i nieregularność form i dekoracji, malarskość, malowniczość, tajemniczość i niejasność, baśniowość<sup>373</sup>, wieloznaczność dająca pole dla otwartych scenariuszy zdarzeń<sup>374</sup> i kłamiwość<sup>375</sup>, fikcyjność, groza, zagmatwany, nieco conceptualny symbolizm /il. 197/, ironia w której zatarta jest granica z bluźnierczą kpina nawet z najwyższych wartości chrześcijańskich (jak ruina symbolizująca cnotę - nadzieję /il. 193/), humor i żarty /il. 197, 198/<sup>376</sup>, "szufladkowa" koncepcja budowli, rozmaite motywy destrukcji zastosowane jako dekoracja o często przewrotnie symbolicznym charakterze /il. 193, 194, 198/.<sup>377</sup> Wielka mastaba stanowiąca wraz z kościołem Bramę Wiedzy teoretycznie ma oznaczać drogę ku światłości, praktycznie jest schodami donikąd. Centrum Resurrectionis uznano za jedno z czołowych dokonań polskiego postmodernizmu, lecz jego zgodność z autorskimi założeniami ideowymi jest dyskusyjna.<sup>378</sup>

Klasztor ten opisuje się jako kontynuację eksplorowania estetycznych możliwości betonu, w nawiązaniu do poprzednich tego prób, w szczególności nadawania betonowi sakralnego wyrazu przez Le Corbusiera.<sup>379</sup> Uznawany za głównego autora projektu D. Kozłowski<sup>380</sup> opisuje, że wśród trudnych do prześledzenia z powodu wielkości budowli inspiracji, jako kluczowe jest w zrozumieniu całej architektury klasztoru Zmartwychwstańców, nawiązanie do małego przyklasztornego kościoła OO Bernardynów, pierwotnie gotyckiego, do którego "doklejono" mur o wykroju renesansowej lub barokowej kaplicy z kopułą. Ironiczną kontynuację znalazło to w tarasowych budowlach, "fałszywych świątyniach" - "Świątyni Wschodu" /il. 196/ i "Świątyni Zachodu" w budynku głównym seminarium. Dalszą ewolucję tej doklejonej fasady stanowią elewacje kościoła Emaus /il. 195/.<sup>381</sup>

Zewnętrzne ściany Centrum Resurrectionis pomalowane są częściowo na różowo, groszkowozielono (mające tu symboliczne znaczenie) białą, ciemnopomarańczową i czarno. Dekoracja ta sprawia surrealistyczne wrażenie, co jest efektem paradoksalnego przykrycia żywymi kolorami i bielą (brzezi "rozdarcia" muru przy "Bramie Nadziei" /il. 193/) imitacji śladów destrukcji. Duże fragmenty zespołu są z surowego betonu, z poziomymi śladami deskowania /il. 194/. Toporność ta silnie kontrastuje ze "świeżymi" odcieniami innych części, pomimo że nawiązuje do surowości masywu skał w tle. Podobieństwo budowli do ruiny wzmacniane jest przez malowniczo oplatające ją dzikie wino. Planowane "niedokończenie" uzupełniane jest, jak dotychczas, przez wynikły z braku funduszy brak wykończenia, a nawet, powstałe "spontanicznie" ingerencje robotników w realizację projektu.<sup>382</sup> Wielka mastaba jest koloru szaroczarnego, z powodu pokrycia papą. Dachy są jasnozielone. Płot polakierowany jest na jasnoszaro.

Elewacje kościoła mają relief naśladujący "kaplicę z kopułą" /il. 195/. Posłużono się tu iluzjonistycznymi, udającymi skróty perspektywiczne, zarysami nawiązujących do niej elementów architektonicznych. Kształty kopuł stanowią tu okna budynku. Świątynia zwieńczona jest formami jakby "rozsuniętego" dachu, mającymi tylko ograniczać przestrzeń i symbolizować otwarcie ku górze. Ściany

częściowo są białe, a część fragmentów z surowego betonu z widocznymi śladami deskowania, dla osłabienia wrażenia jego zimna<sup>383</sup> pomalowano na jasnoszary kolor.

Nawa kościoła ma plan kwadratu. Wnętrze świątyni zdominowane jest przez, powtarzającą formę zewnętrznego zwieńczenia, wielką, zajmującą prawie całą przestrzeń nawy, zdekonstruowaną, otwartą ku górze betonową "konfesję". Do oświetlenia z górnych okien dołącza się tajemnicze, migotliwe światło pochodzące z wypełnionych luksforami prześwitów okiennych w ścianach. Lampy "techno" rażące światłem nie pozwalają patrzeć w górę. Nad wejściem z seminarium zawieszony jest trapezoidalny chór z kapryśnie falistą balustradą, stanowiący jakby przebicie narożnika owego skrzydła budowli.

Autorami ukończonego w 1997 wystroju wnętrza klasztoru są Dariusz Kozłowski i Maria Misiągiewicz. W nieregularnych wnętrzach Centrum, na tle brutalnej szarości betonu, bieli tynków i szarocarnym kolorze posadzek uderza świeży, turkusowozielony kolor elementów metalowych /il. 197/.

Wystrój wnętrza kościoła powstał jednak poza projektem architektów.<sup>384</sup> Powstanie jego organizował ówczesny prowincjał Zmartwychwstańców, ks. Kazimierz Wójtowicz.<sup>385</sup> Zaprojektowany przez Macieja Zychowicza, marmurowy, jasnoszary ołtarz ma formę zbliżoną do ogromnej skrzyni /il. 201/. Krzyż procesyjny i pulpit zdobiony płaskorzeźbionym ornamentem złożonym z amorficznych motywów abstrakcyjnych i zdekonstruowanymi formami krzyży, były przypadkowym zakupem w sklepie we Włoszech i pełnią rolę prowizoryczną.<sup>386</sup> Nowy, ukończony 2004 - 2005 wystrój wnętrza prezbiterium zaprojektował M. Zychowicz.<sup>387</sup> Krzesła celebransów są z jasnego drewna dekorowanego złotym metalem, z imitującą destrukcję oparcie "ułamaniem" ich górnych części, nawiązując w tym do ruinowego stylu klasztoru. Zainstalowane już w 1996, mosiężne, podobne do samorodka złota tabernakulum, wmontowane jest w podobny do opisanego ołtarza cokół. Stanowi ono ośrodek i centrum ideowe dekoracji rzeźbiarskiej prezbiterium, którą wykonali Zychowicz i Adam Brincken /il. 201 - 203/. Składają się nań płaskorzeźbione, oraz wykonane techniką pełnej rzeźby w drewnie lipowym,<sup>388</sup> dekorowane kawałkami grubo tkanej tkaniny, naturalnej wielkości figury Chrystusa i pielgrzymów z Emaus. Trzy postaci, otaczające tabernakulum, przypominają fragment Ostatniej Wieczerzy. Rzeźby są patetyczne, aż do wyrazu wstrząsającego tragizmu. Niezwykły dramatyzm nadają im rysy, którymi ponacinane są sylwetki, oraz podkreślająca je dekoracja z nieregularnych pasów koloru złotego, białego i niebieskiego. Postać najbliższą ołtarza /il. 203/ przypomina przedstawienia bohaterów walki o wolność Polski, z okresu stany wojennego. Ma ona pełną bólu, lecz opanowaną twarz, zaś sylwetka jej pomalowana jest w białe i czerwone smugi, co stanowi wyraźną aluzję do symboliki patriotycznej. Silna ekspresja i wyraz niepokoju, napięcia tych rzeźb stanowi silny dysonans ze spokojną harmonijną architekturą wnętrza świątyni. Według ks. K. Wójtowicza, kolorystyka rzeźb w zamierzeniu ma mieć symboliczny, lecz stosujący się do religijnych znaczeń charakter, a cały tryptyk odnosi się do zasadniczych postaw człowieka w życiu i w liturgii.<sup>389</sup>

Na tylnej ścianie świątyni zawieszona jest Droga Krzyżowa autorstwa Edwarda Kopaczewa, ukończona w 2003 roku /il. 204/.<sup>390</sup> Około półtorametrowej wysokości, prostokątne, namalowane na płótnie, olejne obrazy umieszczono schodkowo, w formie piramidy i stanowią jedną całość, na co wskazuje bezpośrednia kontynuacja elementów urwanych przez brzegi sąsiednich płócien. Dominuje w nich żółty kolor i zwraca uwagę brak zieleni. Postaci uczestników dramatu, podobnie i anioły, namalowane są barwami nierealnymi, jak: błękit, czerwień, róż, szafir.<sup>391</sup>

Uduchowanie przez to wyrażone zaznacza przynależność wydarzeń do porządku metafizycznego i transformowanej, wysublimowanej materii już jakby do niebiańskiego świata. Kolorystyka całości jednak jest jaskrawa, monotonna i męcząca. Uczucie udręki wzmocnione jest fakturą z widocznymi sfałdowaniami i przetarciami farby, co wygląda jak wypalona ogniem ziemia, której żółty kolor potęguje wrażenie spiekoty i pragnienia. Całość ma charakter pożaru o katastroficznych rozmiarach, jakby morza ognia, nawet postaci i inne elementy obrazów przedstawione są za pomocą form podobnych do płomieni. Pas ten od strony czternastej stacji uzupełniony jest flankującymi jego boki, spokojniejszymi obrazami - z lewej o tematyce maryjnej, z prawej - "Zmartwychwstaniem".

Ułożone w kształt eksponujący krzyż muru pomiędzy nimi, okna nad prezbiterium wypełnione są powstałym w 1997<sup>392</sup> witrażem autorstwa Jerzego Skąpskiego. Jest to obraz abstrakcyjny złożony z różnokształtnych kawałków szkła w kolorystyce żywej, lecz spokojnej. Wśród ułożonych strefowo barw zwraca uwagę brak zieleni.

Centralny charakter wnętrza podkreślony jest przez trzy kierunki ułożenia ławek. Jego harmonię zakłóca asymetria wprowadzona przez częściowo faliste, "wygryzione" brzegi podestu części prezbiterialnej i parawanową ścianę oddzielającą kościół od zakrystii. Około 2005, ściany kościoła pomalowano na bladożółty kolor, zaś chór, oraz betonowe elementy wnętrza - baldachim konfesji i schody "donikąd" flankujące główne okno prezbiterium, na kolor jasnoszaroniebieski, pozostawiając ślady deskowania. Strop jest, jak uprzednio - biały. Konfesjonały są szaroniebieskie. Na tle szarej posadzki odcina się ciemniejszy, odwrócony krzyż łaciński.<sup>393</sup>

W kaplicach zwracają uwagę stropy, na których umieszczone są fikcyjne, nie niosące "sklepienia" - nieregularnych kształtów monstrualne łupiny z żelbetu ze śladami deskowania /il. 199/. Mają one charakter groteskowego pastiszu sklepień klasztornych. Wielka, zawieszona nad ołtarzem bryła żelbetu, dominująca nad całym wnętrzem w kaplicy św. Józefa, nazwana została "chmurą".<sup>394</sup>

Należy podkreślić, że realizacja projektu Centrum Resurrectionis częściowo, w jej ostatniej fazie, wymknęła się kontroli projektantów i doszło tam do wielu działań mogących być określone jako próby naśladownictwa form tworzonych przez architektów, od których oni jednak stanowczo się odżegnują /il. 200/.<sup>395</sup>



- <sup>361</sup>K. Wójtowicz, *Emaus programem formacji seminaryjnej*, Kraków 2006, s. 9; Ksiądz Kazimierz Wójtowicz był pomysłodawcą nazwy kościoła, w której ma zawierać się program formacji seminaryjnej Zmartwychwstańców.
- M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003, s. 151; Książka ta podaje błędną, niezgodną z powyższym źródłem i z informacją w Centrum Resurrectionis, nazwę tej świątyni: "Kościół p. w. Pielgrzymów z Emaus".
- <sup>362</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982 - 1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 67.
- Wywiad autorki z Dariuszem Kozłowskim, Kraków, wrzesień 2005; Betonowe partie budowli zdecydowano się pozostawić w stanie surowym.
- Wywiad autorki z Wacławem Stefańskim, Kraków, lipiec 2005; Współautor Centrum Resurrectionis jednak twierdzi, że pozostawienie betonu w stanie surowym wynikało głównie z przerwania prac nad obiektem, z powodu braku funduszy.
- <sup>363</sup>D. Tabor, *Seminarium. Od miejsca do wartości. (refleksje krytyczno - estetyczne)*, Resurrectio et vita, pismo polskiej prowincji Zmartwychwstańców, 1994 nr. 1-2, s. 15.
- <sup>364</sup>D. Kozłowski, *2 projekty Droga Czterech Bram Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia XX. Zmartwychwstańców, Dom Alchemików Wytwórnia kosmetyków HEAN*, Kraków 1994, s. 7.
- <sup>365</sup>Wywiad autorki ze Stefańskim.
- <sup>366</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura sakralna przed końcem wieku*, Architektura murator, 1998, nr. 2 s. 46.
- <sup>367</sup>E. Węclawowicz - Gyurkovich, *Postmodernizm w polskiej architekturze skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych*, s. 39.
- <sup>368</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki(...)*, s. 64.
- <sup>369</sup>T. Kozłowski, *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, praca doktorska opracowana na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 2004, s. 165.
- <sup>370</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki(...)*, dzieło to opisuje poglądy estetyczne autora i jego teorii sztuki.
- Wywiad autorki z D. Kozłowskim; Projektant Centrum Resurrectinis twierdzi, że sprzyjającym do tworzenia tego dzieła impulsem było *Imię róży* Umberto Eco. D. Kozłowski utrzymuje też, że kojarzenie postmodernizmu tego obiektu z jakimikolwiek ideologiami jest bezpodstawne. Co więcej, stoi on na stanowisku że wiązanie architektury z ideologią jest niesłuszne i światopogląd architekta nie wiąże się bezpośrednio z wytworzonym przez niego dziełem.
- <sup>371</sup>D. Kozłowski, dz. cyt, s. 42; T. Kozłowski, dz. cyt. s. 163.
- <sup>372</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki (...)* s. 68; I. Kozina, *Czy podobają nam się nasze kościoły*, Znak, 1999, nr 8, s. 86
- <sup>373</sup>M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s.154.
- D. Kozłowski, *Projekty i budynki(...)*, s. 40; Ta wizja baśniowa ma mieć charakter magiczny.
- <sup>374</sup>J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004, s. 162.
- <sup>375</sup>A. Fryszak, *Dariusz Kozłowski, wywiad*, Architektura, 1989, nr. 2 s. 33; Kucza - Kuczyński, *Seminarium księży Zmartwychwstańców w Krakowie*, Architektura murator, 1995, nr. 3 s. 13.
- <sup>376</sup>Wywiad autorki z D. Kozłowskim; humor i żartobliwy charakter wielu elementów jest zamierzony przez projektantów.
- <sup>377</sup>Wywiad autorki z ks. Dariuszem Taborem, wicerektorem Wyższego Seminarium Duchownego w Centrum Resurrectionis, Kraków 2004, Tabor w tych motywach destrukcji nie odnajduje szyderstwa (ruina symbolem cnoty), lecz odkrywanie sensu, np. rozdarcie muru przy Bramie Nadziei ma odkrywać, ujawniać tę wartość.
- <sup>378</sup>W. Stasiak, *Życie w architekturze - III edycja konkursu*, Architektura murator, 2000, nr. 3 s. 39. Obiektowi przyznano w 1999 nominację w tym konkursie, "za wyjątkową spójność treści i formy, dzięki której budowla już stała się legendą."; Realizacja odbiega jednak od projektu, nawet po jego zmianach opisanych przez D. Kozłowskiego (D. Kozłowski, *Projekty i budynki (...)*); Wywiad autorki z D. Taborem, wicerektor seminarium indagowany o niespójności pomiędzy treściami założonymi w teorii a realizacją odpowiedział, że glossa (program ideowy) jest czymś odrębnym tu od architektury, która jest też inna niż jej plany.
- <sup>379</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Sakralizacja betonu*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski, (red.) Kraków 2001, s. 49 i 53.
- <sup>380</sup>K. Kucza - Kuczyński, dz. cyt. s. 12.
- <sup>381</sup>D. Kozłowski, *Projekty i budynki (...)*, s. 68.

<sup>382</sup>Wywiad autorki z D. Kozłowskim; Wywiad autorki z W. Stefańskim; Przykładem będącej poza projektem działalności robotników są przerwane i rozsunięte pręty poręczy schodów przy furcie klasztornej.

<sup>383</sup>Wywiad autorki z D. Taborem.

<sup>384</sup>Wywiad autorki z D. Kozłowskim; Architekt odcina oficjalnych projektantów od wszelkiego związku z wystrojem wnętrza kościoła.

<sup>385</sup>K. Wójtowicz, dz. cyt. s.11.

<sup>386</sup>Tamże.

<sup>387</sup>Upřednio centrum prezbiterium stanowiła, usunięta stamtąd obecnie, drewniana, dziewiętnastowieczna figura przedstawiająca Chrystusa Zmartwychwstałego, pochodząca z kościoła przy macierzystym klasztorze przy ul. Łobzowskiej 4.

<sup>388</sup>Wywiad autorki z D. Taborem i z K. Wójtowiczem; Kraków, listopad 2005; Od nich pochodzą dane o autorstwie i materiałach owych rzeźb.

<sup>389</sup>K. Wójtowicz, dz. cyt. s. 12 - 17..

<sup>390</sup>Wywiad autorki z D. Taborem; Droga Krzyżowa uznana wcześniej była za nie nadającą się do kościoła, z powodu jaskrawości kolorów i dlatego aż do 2005 wisiała w korytarzach klasztoru.

<sup>391</sup>Wywiad autorki z K. Wójtowiczem; widać w tym wpływy malarstwa ikonowego, uzasadnione lwowskim pochodzeniem artysty, który wprawdzie już od około 15 lat mieszka w Krakowie, w domu zakonnym Zmartwychwstańców przy ul. Łobzowskiej, lecz upřednio był profesorem na Lwowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

<sup>392</sup>M. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, s. 85.

<sup>393</sup>Wywiad autorki z D. Taborem; pierwotnie (według projektu architektonicznego) miał się w tym miejscu znajdować krzyż równoramienny - grecki.

<sup>394</sup>D. Kozłowski, dz. cyt, s. 66. Architekt tym pastiszem podkreśla ważność sklepień w klasztorze.

<sup>395</sup>Wywiad autorki z D. Kozłowskim; Wywiad autorki z W. Stefańskim, należą do tego między innymi przerwane pręty poręczy przy furcie, które pozostawiono w takim stanie, pomimo że stanowią zagrożenie dla bezpieczeństwa ludzi.

## OPIS 8

**Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego.**

Plac Prezydenta Edwarda Raczyńskiego 1.

Kościół ma /il. 46, 205, 207/ charakter parafialny i mieści się na Osiedlu Oficerskim, w okolicy Ronda Mogilskiego. Otoczony jest od strony ul. Biskupa Władysława Bandurskiego przez zabudowę ulicową, ul. Stanisława Moniuszki niskie bloki, a ul. Józefa Brodowicza - bloki mieszkalne o wysokości do ośmiu pięter. W okolicy góruje bardzo wysoki szkielet wieżowca którego budowa została zaczęta i przerwana dawno temu, zwany "szkieletorem". Kościół wchodzi w skład zespołu budynków tworząc jednolitą stylistycznie całość z zabudowaniami parafialnymi i pasażem handlowym /il. 206/. Trójkątny plan świątyni wpisany jest w większy trójkąt planu całego zespołu, w który jest wtopiona. Przestrzeń wewnętrzna bloku zabudowy wykorzystana jest w wielu celach. Czytelność wejścia do kościoła jest zakłócona przez bliskość znacznie większego otworu drzwiowego sklepika przykościelnego<sup>396</sup>. Kościół wraz z należącym doń małym terenem zielonym otoczony jest ceglany murem /il.208/.

Parafia Miłosierdzia Bożego została erygowana w roku 1989. Przygotowania do budowy kościoła rozpoczęły się jednak w 1982, po uzyskaniu zgody władz. Pozwolenie jednak zostało cofnięte i budowa opóźniła się o dziesięć lat. Kłopoty te rozwiązała darowizna placu na rzecz Kościoła właściciela tej nieruchomości, prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie, Edwarda Raczyńskiego.<sup>397</sup>

Budowla zrealizowana została według projektu architektów Stanisława Niemczyka i Marka Kuszewskiego w latach 1991 - 1994<sup>398</sup>. Podstawowym materiałem użytym do budowy jest wypalana cegła o różnych kształtach, wielkości i kolorach.<sup>399</sup> Uzupełniona jest przez drewno stropodachu. Słupy podtrzymujące strop są z cegły z rdzeniami żelbetowymi i belki podtrzymujące strop są z żelbetu. Dachy są z ocynkowanej blachy.

Kościół jest w stylu postmodernistycznym. Zwraca uwagę jego tajemniczość i zagmatwanie kompozycji. Bryła świątyni, ku której dociera się przez labirynt zawikłanych, nieczytelnych w wielowątkowej przestrzeni co do swego celu dróg i załomów muru jakby zapraszających do zabawy w chowanego, wyróżniona jest trójczołową wieżą. Iglice wieży, podkreślone tutaj intensywnym, nietypowym kolorem są charakterystyczne dla postmodernizmu.<sup>400</sup> Pokrewnym z postmodernistycznym cytowaniem jest mogąc być określony jako dadaistyczny kolaż, wmontowanie autentycznych elementów zabytkowych - kamieni pochodzących ze średniowiecznej ulicy Kanoniczej.

Z powodu połączenia z pozostałymi budynkami, oparty na trójkątnym planie<sup>401</sup> kształt bryły staje się czytelny dopiero oglądany od wewnątrz /il. 209/. Nawa ma dach łamany, dwukondygnacyjny, zbliżony kształtem do ostrosłupa. Podobieństwo obiektu do nieregularnej budowli z klocków budzi skojarzenia z dadaizmem, pogłębione przez bliskie "Kolumnie Merz" Kurta Schwittersa wnętrze. Kościół zaliczany jest do nowoczesnego eklektyzmu i powtórek przeszłości.<sup>402</sup> Łączony jest z rodzimymi wartościami architektury sakralnej odnoszącymi do przeszłości lecz równocześnie z zaznaczonym czasem powstania. Traktowany jest jako ceglana impresja na temat miejskiego kościoła, działająca motywami historycznymi jak: smukłe wieże, podcienia, portale, dekoracyjna tektonika ścian.<sup>403</sup> Dawany jest jako przykład dobrej architektury sakralnej.<sup>404</sup> Kojarzy się jednak bardziej z neogotyckimi zakładami przemysłowymi niż z architekturą sakralną. Dużą

rolę odgrywają w nim formy będące efektem dekonstrukcji tradycyjnych symboli Trójcy Św. i Opatrzności Bożej, czyli np. zamiast regularnych trójkątów: równobocznego, którego równe boki oznaczają równość trzech Osób Boskich występują trójkąty różnoboczne /il. 210/. Wybór jako materiału "poobtłukiwanych" cegieł ma prawdopodobnie brutalistyczną genezę, to jest niechęć do luksusowych materiałów wobec nędzy świata, które to znaczenia, pełnego metafizycznego wymiaru bliskiego estetyce cysterskiej i zakonów żebraczych nabiera w kontekście wezwania Miłosierdzia Bożego.

S. Niemczyk przyznaje się do fascynacji materiałem i uważa, że jakość architektury związana jest bezpośrednio z ze sposobem wydobycia jego istoty, duszy natury i wyeksponowania ich.<sup>405</sup> Kościół Miłosierdzia Bożego jego autorstwa określa się jako bardzo nowoczesny, choć nawiązujący do stylu gotyckiego.<sup>406</sup>

Dekorację ścian stanowią pasy z różnej wielkości cegły i w różnych położeniach. Cegły są zróżnicowane kolorystycznie: żółte, beżowe, pomarańczowe, ceglasterczerwone, szare i prawie czarne, z przewagą ceglasterudych. Mają różnokształtne plamy, pokryte są jakby śladami uszkodzeń a niektóre - reliefem z prążków. Stolarka okien jest brązowa a drzwi w naturalnym kolorze drewna. Dachy i rynny kościoła są jasnozielone, dachy wież - turkusowe. Mury kościoła i terenu kościelnego ozdobione są inkrustacjami kamiennych relikwów starego Krakowa, pochodzącymi z ul. Kanoniczej<sup>407</sup>.

Wnętrze /il. 209, 211/ ma powierzchnię 460 metrów kwadratowych. Jego kompozycja oparta jest na kombinacji rozmaitych nieregularnych trójkątów. W miejscu tradycyjnie poświęconym symbolom nieba, najwyższym na stropie, umieszczone jest okno w kształcie trójkąta różnobocznego /il. 210/. Towarzyszą mu, po jego bokach na ściankach dzielących górną i dolną kondygnację łamanego dachu, okna po trzy i po cztery, akcentując różnicę wielkości jego boków i rozpad znaczenia symbolicznego Trójcy Św. Wnętrze jest bardzo ciemne i, oprócz chóru, nie może być używane bez sztucznego oświetlenia. Wraz ze ścianą ołtarzową podobną do pieca /il. 211/podkreśla znaczenie historycznej tradycji i budzi sentymentalne skojarzenia.<sup>408</sup> W półmroku uwypuklone są światła z widocznych trzech małych witraży i przepuszczającej światło z niewidocznego okna ściany tylnej prezbiterium szklanej ramy okalającej tabernakulum /il. 212/. Brutalistyczne, ceglane ściany i drewniany, podparty nieregularnie rozstawionymi belkami strop powodują, że wnętrze pomimo bardzo skromnego wystroju, sprawia wrażenie bałaganu i chaosu. Zalety jego to intymność, nastrojowość. Kojarzy się z romantycznym strychem, miejscem zabaw z dzieciństwa.

Autorami wystroju wnętrza są S. Niemczyk i M. Kuszewski. Zaprojektowali oni także większość jego elementów. Ołtarz /il. 211/ znajduje się przy najdłuższym boku trójkąta - rzutu kościoła. Zbudowany jest z drewna a pod mensą wmontowano skałę dolomitową. Zbudowane z mosiądzu i stali, z połączonym przodem tabernakulum /il. 212/ osadzone jest w cokole z cegły ułożonej w dekoracyjny motyw piramidy. Drzwiczki wydają się przemykać otwór do wnętrza całego, podobnego do pieca, cokołu. Promieniście ułożone płomyki wiecznego światła wyglądają jak ogień z wnętrza owego pieca. Kontrastuje z nim tajemniczy błękit światła szklanej ramy otaczającej tabernakulum. Tradycyjna forma ceglanej ambony, zwieńczona jest drewnianym pulpitem i stanowi jakby basztę obronną przy ołtarzu. Konfesjonały /il. 213/ w postaci małych domków skonstruowane są z cegły i drewna w dwóch kolorach. Ośmiokątna chrzcielnica składa się z białego, ozdobionego lusterkami słupa z piaskowca, nakrytego szpiczastą nasadą z blachy, ze stali nierdzewnej.

Powstała w 1996 Droga Krzyżowa autorstwa Stanisława Dygi, umieszczona jest w formie dwóch pasów po obu stronach ściany ołtarzowej. Składa się z prostokątnych obrazów o bokach kilkudziesięciocentymetrowych, namalowanych techniką olejną na desce. Przedstawia fragmenty odnośnych scen. Tła są niejednolicie brązowe. Postaci pomalowane są schematycznie, w nienaturalnych pozach. Odnoszące się do wezwania kościoła olejne malowidło ołtarzowe na desce dębowej, autorstwa Agaty Skowrońskiej jest kopią obrazu Adolfa Hyły przedstawiającego Miłosierdzie Boże. Przykre wrażenie sprawia pionowe obcięcie promieni oryginału. Tył deski w miejscu głowy ma półokrągłą wypukłość pomalowaną na złoto. Pomarańczowo - czerwone okrągłe przeszklenie stanowiące nimb Chrystusa odbija się w niej na czerwono, współgrając z wiecznym światłem. Ściągające uwagę 2 witraże w (kilkudziesięciocentymetrowej wysokości, wąskich oknach chóru) przedstawiają Chrystusa Miłosiernego /il. 214/, (kopię obrazu Adolfa Hyły) i św. Faustynę. W jasnej, pastelowej, matowej kolorystyce wyróżnia się całkiem przezroczysta, w pełni przepuszczająca światło twarz Chrystusa, z której padające jaskrawe światło ma zniewalające, symboliczne znaczenie. Witraże są autorstwa Zbigniewa Gustawa.

Elementy konstrukcyjne stropu chóru i prezbiterium pomalowane są na biało. W zestawieniu z brutalistycznymi ścianami i drewnem górnej partii kościoła zaskakująca wydaje się gresowa posadzka z tajemniczymi wzorami geometrycznymi w kolorach: jasnoszarym, ciemnoszarym, beżowym i brązowym. Koło ołtarza tworzy gwiazdzisty wzór. Podest części prezbiterialnej /il. 211/ jest z elewacyjnych płytek klinkierowych i drewna. Ubóstwo dekoracji prezbiterium w zestawieniu z wytwornością dekoracji części nawowej sugeruje jakby roboczy charakter prezbiterium w porównaniu do eleganckiej, 'salonowej' posadzki nawy.



- <sup>396</sup>J. Wroński, *Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego*, Sztuka sakralna, 2002, nr. 2 s.12. Pozwolenie na budowę obwarowane było warunkiem, że oprócz kościoła na placu ma stanąć hala targowa i zieleniec.
- <sup>397</sup>M. Majerek, *Na początku był śmiech i drwiny*, Rozmowa z ks. Zygmuntem Koskiem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Krakowie, Dziennik Polski, 2002, nr. 174, s. 6.
- <sup>398</sup>Daty podają za: W. Stasiak, *Życie w architekturze- III edycja konkursu*, Architektura murator, 2000, nr. 3 s. 35.
- <sup>399</sup>S. Niemczyk, J. Majewski, *Kościół obywatelski*, Architektura murator, 1999, nr. 9 s.18. Niemczyk zwraca uwagę na "osobowe" traktowanie cegły, jako najstarszego materiału budowlanego stworzonego przez człowieka. Odrzuca gładką cegłę maszynową na rzecz materiału gorzej wykończonego lub wręcz odpadów budowlanych.
- <sup>400</sup>E. Węclawowicz - Gyurkovich, *Postmodernizm w polskiej architekturze Skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych*, Kraków 1998, s. 49.
- <sup>401</sup>Tradycję architektury sakralnej opartej na trójkątnych rzutach opisuje J. Krzysztof Lenartowicz w :J. Lenartowicz, *Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej*, [w:] *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, A. Bańka, (red.), Poznań, 2005. Badacz ten wiąże ten typ budowli z symboliką Trójcy Świętej, a także ( jako znak kielni - symbolu masonskiego) z tradycją masonską. Opisuje światowe oraz polskie tego przykłady.
- <sup>402</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura sakralna przed końcem wieku*, Architektura murator, 1998, nr. 2 s. 46.
- <sup>403</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura polskich świątyń przed milenium i - Europą*, Znak, 1999, nr. 8 s. 69, 70.
- <sup>404</sup>Obiekt otrzymał w związku z tym dwie prestiżowe nagrody;  
Także: K. Czerni, *Jak wrócić do parafii? Nowe szaty królowej*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr.17 s. II.
- <sup>405</sup>M. Skwara, *Którzy chcą widzieć, rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem, laureatem Honorowej Nagrody SARP 1996*, Architektura murator, 1996, nr. 9 s. 10, 11: Tamże s. 18, Kontrastowanie ścian z ceglanyymi ułomkami nasuwa skojarzenia z twórczością Teodora Talowskiego, a kontrastowanie faktur bliskie jest duchowi wczesnego modernizmu.
- <sup>406</sup>Majer, *Zachęca do skupienia*, Dziennik Polski, 2002, nr. 174, s. 6.
- <sup>407</sup>K. Kucza - Kuczyński, tamże; Dane o pochodzeniu inkrustacji i inne, dotyczące kościoła uzyskane są w wywiadzie autorki z ks. Zygmuntem Koskiem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego przy pl. E. Raczyńskiego, budowniczym kościoła.
- <sup>408</sup>M. Rosier - Siedlecka, *Światło we wnętrzu kościelnym*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3 s.219;  
E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 48. i in.  
Projektant kościoła wypowiada się na ten temat w P. Boguszewicz, A. Jabłoński, A. Mikulski, *Stanisław Niemczyk. Krajobraz pierwotny. Rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem*, Architektura & Biznes, 2002, nr. 12; s. 33 - 34; S. Niemczyk preferuje ciemne wnętrza, by stworzyć kameralny nastrój i warunki możliwości "ośnienia" w ciemności, oraz pozwolić na poczucie odosobnienia we wspólnocie.

## OPIS 9

**Kościół pod wezwaniem św. Wojciecha.**

Ul. Św. Wojciecha 4.

Kościół ma /il. 215/ charakter parafialny i mieści się na Osiedlu Bronowickim. Wraz z oddzielonym przez dziedziniec budynkiem plebanii /il. 216/, związany jest z równocześnie zrealizowanym otoczeniem niskiej, do wysokości dwóch pięter zabudowy mieszkaniowej i zielonym ciągiem Bronowic. Zespół ma charakter kameralny - dostosowany jest skalą do otoczenia.<sup>409</sup> Stanowi jakby jego kontynuację przez powtórzenie trójkątnych szczytów i kubicznych form domów a także dominantę, dzięki dużo większym rozmiarom. Spójność z otoczeniem jest wynikiem tego samego autorstwa zespołu i najbliższej zlokalizowanej zabudowy /il. 215 - 218/.

Parafię św. Wojciecha erygowano w roku 1988, lecz jej początki sięgają lat pięćdziesiątych i założenia tamże sali katechetycznej. W 1976 w kamienicy przy ul. Bronowickiej zorganizowano kaplicę, czynną do roku 1997. W 1988 roku wraz z projektem zespołu mieszkaniowego "Wesele" Wacława Serugi zaplanowany został na przedpolu założenia kościół p. w. św. Wojciecha, wraz z plebanią i domem katechetycznym<sup>410</sup>. Budowę rozpoczęto po otrzymaniu zgody na budowę w roku 1993. Termin ukończenia jej przyspieszył zamiar, by była gotowa na 1997 rok - tysiąclecie śmierci św. Wojciecha.<sup>411</sup>

Autorami projektu powstałego w latach 1992 - 1997 zespołu są architekci Wacław Seruga i Małgorzata Buratyńska - Seruga.<sup>412</sup> Kościół jest bazyliką trójnawową. Założony jest na rzucie zbliżonym do prostokąta, z pięciobocznie zakończonym prezbiterium i trójboczną fasadą, do której dostawiono z lewej strony wieżę "w karo", to jest na rzucie kwadratu, którego przekątna jest równoległa do ścian bocznych świątyni. Bardzo szeroka, niska i ciężka, z czterobocznym ostrosłupowym hełmem, bryła wieży silnie zaznacza asymetrię obiektu. Ma on konstrukcję z żelazobetonu, zbudowany jest z cegły klinkierowej<sup>413</sup> i ma wielospadowy dach kryty dachówką ceramiczną.

Obiekt wydaje się być trochę toporną i twardą, jakby pełną uporu i zdecydowania układanką z ciężkich, dużych klocków. Wrażenie to podkreślają prostokątne okna w ścianach bocznych i stanowiące przeciwwagę dla wieży i komplikujące przestrzeń prostokątne, lekkie arkady, wprowadzające element wahania i tajemniczości oraz wrażenie niedokończenia, niedopowiedzenia. Rozchylające się jakby mury fasady, kojarzą się z wrotami zamku obronnego w trakcie otwierania. Ciężka, czworoboczna wieża zwraca uwagę dobitnie wyrażoną potęgą i wydaje się stanowić ucieleśnienie zainteresowań Wacława Serugi filozofią wieży.<sup>414</sup> Świątynia chwalona jest za stosowną dostojność i urodę.<sup>415</sup>

Kościół jest w stylu postmodernistycznym. Kwalifikuje go w ten sposób kontekstualizm (decydujący w tworzeniu koncepcji tej architektury), tradycjonalizm (stosowanie, choć odmienne w proporcjach, tradycyjnych form architektonicznych oraz nawiązujący do stylów historycznych tradycjonalizm wnętrza), geometryzacja i nieregularne ułożenie klockowych form, a także niejasność, niedopowiedzenia, zagmatwanie kompozycji. Inspiracją formy bryły była tradycja, lokalizacja i kontekst - stara architektura Bronowic.<sup>416</sup>

Cegła z której zbudowany jest kościół jest w kolorach: rudym, pomarańczowym, bordowym, różowym, brązowym, fioletowym, zielonym i żółtawym, z przewagą rudego. Barwa poszczególnych cegieł często także jest

niejednolita - w różnokolorowe, szerokie pasy i plamy. Odcina się od niej popielata spoina. Dachówka jest pomarańczowa, w kolorze dostosowanym do dominującej rudości cegieł. Wieża dekorowana jest prostokątnymi profilowaniami, fantazyjnie podkreślającymi otwory okienne. Stolarka drzwi zewnętrznych jest czarna a ślusarka okien - brązowa. Placyki wokół świątyni zostały ogrodzone: częściowo murem ceglany, a częściowo - cokolikami.

Wnętrze świątyni jest dwupoziomowe. Kościół górny /il. 219, 220/ ma powierzchnię 400 metrów kwadratowych. Miękkie, łagodne linie łuków stropu nawy głównej i elementów wystroju tworzą intymną atmosferę, odmienną od budzącej militarne skojarzenia bryły kościoła. Część prezbiterialna /il 219/ podniesiona jest o kilka stopni, na trójbocznym podeście, o brzegu powtarzającym linie fasady. Autorem wystroju wnętrza i większości jego elementów jest Maciej Kauczyński.<sup>417</sup> Ukończono je do roku 2000, czasu konsekracji kościoła. Ołtarz, ambona i chrzcielnica wykonane są z pomarańczowego marmuru "Verona" i dekorowane reliefem wklęsłym. Ośmioboczną chrzcielnicę zdobi motyw fali i formy nieregularnych, asymetrycznych łuków płaskich, prostokątnych, podobnych do pejzażu blokowiska. Odlane z mosiądzu tabernakulum otoczone jest wielką, kolistą kratą z promieni, z motywami gwiazd, krzyży i kropki.

Kościół udekorowany jest dużym zespołem mozaik autorstwa M. Kauczyńskiego, na który składa się Droga Krzyżowa /il. 220, 221/ umieszczona na ścianach bocznych, postaci polskich świętych wyniesionych na ołtarze przez Jana Pawła II /il. 223, 224/ - w prezbiterium, wystrój ścian zakończających nawy boczne od strony prezbiterium i muzykujące anioły na parapecie chóru, a także "Cud w Fatimie", w kaplicy chrzcielnej pod wezwaniem Matki Boskiej Fatimskiej. Kolorystyka ich dostosowana jest do tematu w zakresie nastroju i symboliki. Droga Krzyżowa przedstawiona jest w oddającej rozpacz tonacji burej tworzącej przykry dysonans z bielą ścian w tle i dużych, stanowiących ich integralną część prześwitach obrazów, z ekspresyjną, podkreślającą dramatyzm czerwienią i nadającą scenom metafizyczny charakter - złotem. Święci w prezbiterium są w kolorach nasyconych, jako należący już do sfery nieba, Matka Boska w otoczenie barw z przewagą przypisanego jej niebieskiego, anioły na chórze w spokojnych, jasnych, pastelowych, świeżych i nasyconych kolorach. Tła scen mozaik oraz elementy postaci są skonstruowane z krat nawiązujących formą do neoplastycyzmu. Dziwnym zgrzytem w kolorystyce tych obrazów jest stosowanie do modelowania i w postneoplastycznej materii malarskiej kolorów kontrastowych, na przykład czerwieni na zieleni /il. 224/, co w efekcie powoduje przy patrzeniu z bliska - agresywną, niepokojącą jaskrawość, a z daleka - silne wyszarzenie. Formy tego malarstwa nawiązują do różnych stylów historycznych - postaci świętych są w konwencji manierystycznej, Matka Boska na chmurach podobnych do abstrakcji Wasyła Kandyńskiego, modelowanie złotem - wczesnego malarstwa włoskiego. Odmienne dzięki subtelnej formie i stonowanej kolorystyce są podobizny aniołów, pełne lirycznego spokoju i harmonii.

W centralnej części prezbiterium, nad tabernakulum umieszczone są rzeźby z drewna lipowego, autorstwa Tadeusza Szpunara /il. 219/. Chrystus Ukrzyżowany i św. Wojciech ujęci są w idealizującej, delikatnej, subtelnej konwencji, jak ilustracje dla dzieci.

Okna wypełnione są witrażami autorstwa M. Kauczyńskiego /il. 220 - 222/, zaprojektowanymi w specyficznym dla niego, wyrazistym stylu<sup>418</sup>. Kompozycje w jaskrawych barwach, wprowadzają do wnętrza jakby energetyzującą atmosferę. Przedstawion na nich świętych i błogosławionych związanych z Krakowem i sceny z historii Archidiecezji Krakowskiej<sup>419</sup>, a w fasadzie - Chrystusa Zmartwychwstałego,

łączą konwencję ekspresjonistyczną, fowistyczną kolorystykę, ostre motywy postkubistyczne stosowane dekoracyjnie z historyzującym przedstawieniem postaci i cytatai architektonicznymi. Nienaturalne kolory nie mają uzasadnienia symbolicznego. Materia malarska z nieregularnych kawałków szkła w często jaskrawych, kontrastowych kolorach, modelowanie szat ostrą czerwienią, wielkie nimby w kształtach zwielokrotnionych jak efekt halo, nieregularnych, rozbitych kolorystycznie form wprowadzają do atmosfery wnętrza rozchwianie, wibrowanie, rozedrganie, silny niepokój i wrażenie poruszenia.

Ściany i strop są białe. Na tle tej bieli odcinają się wielkie, nadające wnętrzu nieco orientalny charakter, żyrandole w kształcie cebul z podobiznami muzykujących aniołów, z czarnej żelaznej kraty o miękkich liniach /il. 219, 220/. Posadzka naw i dolne części podpierających strop filarów są prawie białe, z ciemnymi żyłkowaniem, a posadzka prezbiterium - kremowa.

Mieszcząca się w podziemiu, kaplica p. w. Matki Boskiej Fatimskiej ma ośmioboczny rzut i przeznaczona jest przede wszystkim do odprawiania obrzędów chrzcielnych. Umieszczenie w podziemiach akcentuje symbolikę chrztu, w której zawiera się zstępowanie i wstępowanie<sup>420</sup>. Autorami wystroju wnętrza, oraz większości jego elementów są Iwona i Jarosław Hofmanowie. Ołtarz i okrągły pulpit mają podstawy z prętów mosiężnych, dekorowanych miedzią. W posadzce znajduje się unikalna na terenie w Krakowa chrzcielnica, nawiązująca do tradycji wczesnochrześcijańskiej. Wielki krzyż grecki z miedzi dekorowanej mosiądzem, stanowiący jej pokrywę mieści się w centrum stanowiąc dominantę wnętrza i podkreślając centralny charakter kaplicy, oparty na wczesnochrześcijańskiej tradycji baptysteriów. Po odsunięciu pokrywy - fragmentu posadzki, wchodzi się kilka stopni w głąb do wnętrza chrzcielnicy, w celu dokonywania chrztu przez zanurzenie.

---

<sup>409</sup>W. Seruga, *Moje kościoły*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1996, T. XXVIII s. 121 - 123.

<sup>410</sup>B. Bułdys, *Czy postmodernizm w Krakowie ? Realizacje i projekty architektów krakowskich z terenu miasta i okolic*, Architektura, 1989, nr. 2 s.24.

<sup>411</sup>M. Majerek, *Mam wiele marzeń, Rozmowa z ks. Józefem Caputą, proboszczem parafii św. Wojciecha w Krakowie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 233 s. 8.

<sup>412</sup>W. Seruga, dz. cyt.

<sup>413</sup>Wywiad autorki z ks. Józefem Caputą, proboszczem parafii św. Wojciecha. Od niego pochodzą dane na temat wystroju wnętrz, konstrukcji i materiałów z których zbudowany jest kościół.

<sup>414</sup>W. Seruga, *Wieże i metafory*, [w:] *7 bram do Krakowa. Znak jako początek przestrzeni*, D. Kozłowski (red.), Kraków, 2001, s. 53 - 56, Autor omawia tam problematykę wieży w różnych aspektach - jako awangardę procesów transformacji rzeczywistości, symbolikę dominacji i zawierającą sensy archetypowe..

<sup>415</sup>*Parafia św. Wojciecha w Krakowie na Osiedlu Bronowickim*, J. Caputa, M. Polański, A. Pogan, D. Kucała, M. Biłska (opr.), Kraków, b. d.

<sup>416</sup>Seruga, *Moje kościoły*. s. 117.

<sup>417</sup>Wywiad autorki z ks. J. Caputą.

<sup>418</sup>M. Żychowska, dz. cyt, s.40.

<sup>419</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003,. s.205.

<sup>420</sup>M. Bogdan, *Ołtarz - centrum przestrzeni sakralnej, Według Prawa Liturgii Posoborowej*, praca doktorska obroniona w 1992 na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach, s. 41.



## OPIS 10

**Kaplica cmentarna pod wezwaniem Chrystusa Odkupiciela<sup>421</sup>**

Ul. Powstańców 48.

Kaplica mieści się w domu pogrzebowym /il. 225 - 228/ na skraju Cmentarza Batowickiego, który zlokalizowany jest na łagodnym stoku pomiędzy Prądnikiem a Nową Hutą, w sąsiedztwie pól i w odległości kilkuset metrów od domów osiedli mieszkaniowych. Po jej lewej stronie z której jest droga, znajduje się też pętla autobusowa i parking. Budowla stoi na obszernym trawniku, a koło prawego boku przylega do niej dekoracyjne wysypisko kamieni. Całość otoczona jest metalowym płotem.

Powstały w 1931 przy parafii pod wezwaniem Pana Jezusa Dobrego Pasterza Cmentarz Batowicki, w 1966 został powiększony o część komunalną. Kolejne poszerzenia miały miejsce w 1984, 1987, 1992, 1997 i zaistniała potrzeba zwiększenia jego zbyt skromnego zaplecza.<sup>422</sup>

Obiekt został zrealizowany w latach 1993 - 1998 według, wyłonionego w wyniku konkursu, projektu architekta Romualda Loeglera, z którym współpracowali architekci Józef Białasik, Piotr Madej, Ewa Fitzke (w zakresie urbanistyki i małej architektury).<sup>423</sup>

Dom pogrzebowy ma nieregularny plan wydłużonego czworoboku o dłuższych bokach równoległych łukowatych, z romboidalnym, o całkowicie przeszklonych ścianach skrzydłem administracyjnym, dostawionym blisko środka łuków w których zamknięta jest budowla, po lewej stronie. Budynek ma całkowicie przeszkloną, zwracającą uwagę krzywizną sprawiającą wrażenie chylenia się ku upadkowi, fasadę /il. 225, 227/ w węższym boku. Ściany skrzydła administracyjnego /il. 226, 228/ także pochylone są ku przodowi. Światło dzienne wprowadzone jest do kaplicy przez obszerne świetliki w dachu i okno w prawym narożniku prezbiterium /il. 231/.

Konstrukcja obiektu jest żelbetowa, a ściany - betonowe. Strop podtrzymują dźwigary żelbetowe a dach początkowo pokryty ocienionymi wtórnie jako zbyt ciężkie, płytkami betonowymi, obecnie pokryty jest żwirkiem na warstwie izolacyjnej. Ślusarka okien i drzwi jest z aluminium i stali.<sup>424</sup>

Poszukiwanie formy obiektu autor podporządkował całkowitej kompozycji urbanistycznej i krajobrazowi lokalnemu. Program kompozycji domu pogrzebowego został zinterpretowany przez autora jako "Brama Niebieska" do Miasta Zmarłych, granica pomiędzy światem żywych a nieskończonością. Do jego realizacji posłużyły analizy problemu przejścia od światła do cienia i kontrastu pomiędzy światłem a ciemnością. Projektant nawiązał do znanej symboliki "Bramy Śmierci" by uzyskać efekt przenikania się dwóch światów: żywych i umarłych.<sup>425</sup> Główną myślą przewodnią projektu było stworzenie budowli - znaku o ponadczasowym charakterze, wciągającego w świat transcendentnych przeżyć i mistycznej fantazji.<sup>426</sup> Narzędziem organizującym i porządkującym otoczenie obiektu, rzut i podziały bryły jest geometria, zdekonstruowana metodą zdeformowania lub przemieszczenia podstawowej jednostki przestrzennej, którym jest estetyczny moduł w postaci sześciangu o dziesięciometrowym boku.<sup>427</sup> Technologiczne procesy budowy ukazują detal w postaci siatki otworów, symbolizując będący punktem wyjścia projektowania geometryczny porządek.

Budowla zaliczana jest do neomodernizmu z cechami dekonstruktywizmu<sup>428</sup>, nadającego jej mistyczny wyraz.<sup>429</sup> Dekonstrukcja stanowiąca podstawę koncepcji

projektu, zauważalna jest w nieregularnościach całej bryły i jej elementów i ma charakter symboliczny, lecz często o charakterze ironicznym, co pozwala określić obiekt jako postmodernistyczny, (z elementami "high - tech"). Do postmodernizmu kwalifikuje go także tajemniczość.<sup>430</sup> Obiekt otrzymał nominację do prestiżowej nagrody za głęboką symbolikę oraz spójność i jednorodność wnętrza sakralnych,<sup>431</sup> symbolika ta ma jednak ton szyderczy. Budynek wygląda jak zniszczony i martwy, co daje efekt metafory śmierci i groteskowe odniesienie do idei cmentarza. Ściany są krzywe, jakby zgniecione, co nadaje obiektowi podobieństwo do wraku z cmentarzyska maszyn, rozkładających się zwłok lub kosmicznego, mechanicznego robaka ze złomu, stanowiąc ponurą aluzję do jego miejsca i przeznaczenia, jako przykład ironii postmodernistycznej. Przerwanie betonowej fali ścian od prawej strony otworem a od lewej - skrzydłem administracyjnym, sprawia wrażenie niszczycielskiego przebiccia i wyprucia wnętrza (skrzydła administracyjnego domu pogrzebowego) na zewnątrz. Pochylenie i nieregularność fasady sprawia wrażenie, jakby miała z rozpacy runąć na głowy wchodzących. Uczucie to pogłębia nieregularny, pęknięty okap dachu. Wystrój wnętrz, zaprojektowany przez R. Loeglera<sup>432</sup>, ma charakter eklektyczny, pełen kontrastów i dziwnej symboliki.

Zewnętrzne ściany są jasnoniebieskie, w różnych odcieniach. Ślusarka okien i drzwi ma intensywny, niebieski kolor. Fasadę oznacza jej wysokości fioletowoczerwony krzyż łaciński. Płot otaczający dom pogrzebowy jest popielatego koloru. Przy wejściu do środkowej części budowli u mieszczono na tarasie /il. 229/, obok jego bariery wyglądającej jak struny harfy, zaskakujące wyglądem oparcia, przypominającymi instrumenty muzyczne strunowe, niebieskie krzesła /il. 230/. Ta trochę żartobliwa dekoracja w miejscu przed tarasem ostatnich pożegnań kojarząc się z muzyką niebiańską, daje wrażenie odrealnienia. Obok sali pożegnań znajdują się też klęczniki z oparciami w formie instrumentów strunowych, a podobne do strun harfy przegrody znajdują się też w wielu miejscach obiektu.

Budynek ma trzy kondygnacje, podziemną, parter i pierwsze piętro. Przy wejściach w fasadzie znajduje się poczekalnia, stanowiąca przedsionek kaplicy. Za kaplicami mieści się sala pożegnań i inne pomieszczenia związane z przygotowywaniem pogrzebów.

Kaplica składa się z dwóch części połączonych przesuwaną ścianą dzięki której można uzyskać dwa odrębne pomieszczenia - kaplice, na planach zbliżonych do prostokątów. Większa kaplica /il. 231/, mieszcząca się po prawej stronie przeznaczona jest do nabożeństw katolickich. Jej prawy narożnik przeparty jest podłużnym oknem, za którym widoczny element ściany podobny do skrzydła samolotu, wraz niebieskim wykończeniem kaplicy i łukowatą krzywizną stropu nadaje jej podobieństwo do wnętrza samolotu, metafory lotu do nieba. Część prezbiterialna podwyższona jest o kilka stopni. Stanowi ona kompozycję różnych kwadratowych kształtów. Ściana ołtarzowa składa się z dwóch, bliskich formom kwadratów, nałożonych na siebie części, w otoczeniu kwadratowych okien. Mniejszy kwadrat stanowi wielkie, przesuwane drzwi do zakrystii. Prosty ołtarz o podstawie z przodu i z tyłu bliskiej kwadratu, ambona o formie półwalca, krzesła, ściana ołtarzowa, postument pod trumnę, część ściany bocznej i inne elementy są wyłożone pomarańczowego koloru drewnem. Wykonane przez Macieja Zychowicza brązowe tabernakulum<sup>433</sup> wmontowane jest w zbliżony do kwadratu otwór w ścianie ołtarzowej. Ma formę podobną do poszarpanej ściany skalnej ze szczeliną, wypełnioną czerwonym światłem. Naprzeciwko zawieszono trzy czerwone lampy wiecznego światła, w miedzianych, srebrzonych lampionach, wykonanych według projektu Marka Szali.<sup>434</sup> Lampa nad ołtarzem przedstawia postaci trzech aniołów,

dwie pozostałe otoczone są polskimi herbowymi orłami, z różnych epok. Na tle okna, po prawej stronie kaplicy umieszczona jest na dębowym krzyżu, wyrzeźbiona w lipowym drzewie przez M. Szalę figura Chrystusa Ukrzyżowanego. Po lewej stronie w prezbiterium, pod ścianą, przed wejściem do zakrystii znajduje się wielka, około dwu- i półmetrowej wysokości monumentalna, także z lipowego drewna i autorstwa M. Szali, figura Matki Boskiej /il. 232/ o łagodnej, pięknej twarzy i potężnej postaci znamionującej siłę.

Jasnoniebieskie ściany i strop przedsionka i kaplicy ostro kontrastują z pomarańczowymi elementami drewnianymi, co nadaje wnętrzu wyraz skocznej wesołości, niezgodnej z jego przeznaczeniem i z tradycją liturgiczną. Drewno elementów wystroju rustykalnym charakterem tworzy dysonans z detalem "high - tech". Geometryzm wnętrza podkreśla posadzka w paski, w dwóch odcieniach szarości.

Druga, mniejsza część kaplicy mieści się po lewej stronie, nazwana jest kaplicą ekumeniczną i służy do nabożeństw innych wyznań. Jej wystrój wnętrza jest podobny do części po prawej stronie, lecz znacznie uboższy, gdyż nie ma tam akcesoriów służących do kultu religijnego.

Pozostałe pomieszczenia domu pogrzebowego mają wystrój niebiesko - szary. W mieszczącej się wśród nich "Sali ostatnich pożegnań" krzyż także stanowi silnie kontrastujący z tą kolorystyką, pomarańczowy akcent.

- 
- <sup>421</sup>A. Więcek, M. Gotfryd, *Cmentarze Krakowa*, Kraków 2004, s. 79. Kaplica przyjęła w 2002 wezwanie Chrystusa Odkupiciela
- <sup>422</sup>Tamże, s. 76 - 79
- <sup>423</sup>G. Stiasny, *Brama do miasta zmarłych*, Architektura murator, 1999, nr. 4 s. 14.
- <sup>424</sup>Dane te autorka uzyskała w Zarządzie Cmentarzy Komunalnych Krakowa.
- <sup>425</sup>M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001, s. 116.
- <sup>426</sup>R. Leogler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001, s. 114 i 121.
- <sup>427</sup>Tamże, s. 121.
- <sup>428</sup>K. Kucza - Kuczyński, *Architektura świątyń polskich przed milenium - i Europą*, Znak, 1999, nr. 8 s. 71.
- <sup>429</sup>G. Stiasny, dz. cyt. s. 15.
- <sup>430</sup>E. Zamorska - Przyłuska, *...wspaniałość budowy tego, co istnieje.. o architekturze Romualda Loeglera*, Kraków 1997 s. 122. Autorka ta podkreśla tajemniczość budowli.
- <sup>431</sup>W. Stasiak, *Życie w architekturze, III edycja konkursu*, Architektura murator, 2000, nr.3 s. 39.
- <sup>432</sup>Dane o autorstwie wystroju wnętrza autorka uzyskała w Zarządzie Cmentarzy Komunalnych.
- <sup>433</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków, 2003, s. 225.
- <sup>434</sup>Dane te, i pozostałe dotyczące wystroju wnętrza, autorka uzyskała od tamże pracującego księdza, w dziale administracyjnym Cmentarza Batowickiego.

## OPIS 11

### **Kościół pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego.**

Ul. Jana Kurczaba 5.

Kościół /il. 233 - 237/ ma charakter parafialny i mieści się na osiedlu Prokocim Nowy, w miejscu dawnego stawu wodnego, na którym zgodnie z prawem budowlanym nie powinno się stawiać żadnego obiektu. Budowla przez swą lokalizację jest słabo widoczna.<sup>435</sup> Usytuowana jest nieopodal górującego w okolicy, wielkiego Uniwersyteckiego Szpitala Dziecięcego. Świątynia umiejscowiona jest poniżej znacznego spadku terenu. Otaczają ją głównie czteropiętrowe bloki mieszkalne, jest jednak wyraźnie wydzielona z tego otoczenia przez: kształt swojej bryły, teren zadrzewiony z prawej strony, ogród z lewej, plac zabaw dla dzieci i sad od strony fasady. Teren kościoła wraz z ogrodem ogrodzony jest niskim murem, częściowo służącym jako cokoł metalowej siatki. Blisko prezbiterium, sprawiając wrażenie połączenia z nim, znajduje się zakłócający widok kościoła od tej strony dom parafialny, w którym mieści się również zespół szkół społecznych.<sup>436</sup>

W 1983 ośrodek duszpasterski na osiedlu Prokocim Nowy przekształcił się w parafię Miłosierdzia Bożego i rozpoczęto budowę domu katechetycznego /il. 236/. Przygotowania do budowy kościoła trwały bardzo długo z powodu utrudnień ze strony władz.<sup>437</sup>

Kościół zbudowany został według projektu autorów wcześniejszego domu parafialnego, architektów: Witolda Korskiego, Wiesława Głosa i Marka Kozienia, w latach 1988 - 1999. Opracowanie, stanowiącej szczególne dokonanie, konstrukcji fundamentów jest dziełem Michała Fuksy.<sup>438</sup>

Budowla ma konstrukcję żelbetową, wypełnioną cegłą i żelbetowy strop. Z powodu trudności budowy na terenie byłego stawu, konstrukcja jest rodzajem żelbetowej skrzyni samonośnej. Dachy są z blachy. Ściany zewnętrzne pokryte są tynkami wapiennymi i pomalowane farbą zabezpieczającą przed przenikaniem wody.<sup>439</sup>

Kształty bryły kościoła wyrażają silny dynamizm. Obiekt jest w stylu postmodernistycznym, na co wskazuje symbolizm krzyża stanowiącego podstawę konstrukcji, efekty kontrastów, dominujący z przodu budowli cytat z architektury mostów, a także elementy wystroju wnętrza. Konstrukcja podporządkowana jest symbolice krzyża, który miał stanowić dominujący element olbrzymiego, socjalistycznego osiedla i najdonośniejszą narrację w postmodernistycznym świecie innych wątków ideowych.<sup>440</sup> Groźne, ekspresyjne, ostrosłupowe formy boków budowli kontrastują z afirmatywną fasadą, poprzedzoną dekoracyjnym, symbolicznym motywem mostu /il. 233, 237/ prowadzącym w górę, do krzyża ułożonego z różnych kolorów blach dachu<sup>441</sup> który zaznacza krzyż stropu, a także wieńczącego budowlę, stojącego krzyża i do wieży zakończającej prezbiterium. Harmonię wprowadza symetria osiowa i łagodne, trapezoidalne formy podobne do skrzydeł, flankujące "most do nieba" wiszący nad głównym wejściem /il. 233/. Ostre bryłowe kąty /il. 234/ kojarzą się z przebijaniem się przez ziemię, "wyskakiwaniem" z niej ku górze i ze wzrostem, jak kielki roślin. Od strony prezbiterium kościół przypomina podrywającego się do lotu ptaka /il. 235, 236/. Powoduje to, pomimo niekorzystnego położenia, dominację tak rzeźbiarsko ukształtowanej i wyrazistej świątyni, nad jej blokowym otoczeniem. Kolejnym, zaskakującym kontrastem jest monumentalne wnętrze /il. 239 - 241/, sprawiające wrażenie olbrzymiego, w



porównaniu z bryłą widzianą od zewnątrz. Budowla chwalona jest za walory wyważonej harmonii i tektonicznego piękna scalonego z istotą sacrum.<sup>442</sup>

Na zmiany projektu w czasie budowy wpływ miał proboszcz Jan Bednar. Zarządził on, między innymi zamurowanie niepotrzebnych drzwi na bokach fasady i urządzenie w ich przedsionkach boksów do spowiadania. Innowacje te miały na celu głównie (jego zdaniem) zwiększenie funkcjonalności.<sup>443</sup>

Zewnętrzne ściany pomalowane są na biało, a ich dół wyłożony jest kostką granitową i cementem. Wykonane przez artystę kowala stalowe drzwi są udekorowane płaskorzeźbionymi drzewami owocowymi i pomalowane na imitujący mosiądz złoty kolor, z małymi dodatkami innych barw /il. 238/. W górnej części drzwi frontowych tło dla owocujących gałęzi stanowią witraże przedstawiające również owoce, na tle tęczy o formie "halo". Na brązowym tle dachu<sup>444</sup> wyróżnia się polakierowany, pomarańczowego koloru krzyż. Mur otaczający teren kościoła jest koloru ciemnoróżowego. W 2005 roku dziedziniec przed świątynią wybrukowano wielobarwną kostką, z dekoracyjnym motywem kwadratu w układzie "karo", powtarzającym plan kościoła.

Wnętrze kościoła ma (typowy dla architektury postmodernistycznej<sup>445</sup>) plan zbliżony do kwadratu "karo", o boku 30,5 m. Symetrię wnętrza zakłóca tylko mała kaplica po prawej stronie, za prezbiterium. Architektura sprawia kojące, harmonijne wrażenie. Na tle bardzo dużych kasetonów stropu<sup>446</sup> widoczny jest gładki krzyż, którego najwyżej położona część kontynuowana jest przez wielkie okno w ścianie zamykającej prezbiterium.<sup>447</sup> W kwadrat wnętrza wpisany jest chór, obiegający je łagodnymi formami z trzech stron, który częściowo nie dochodzi do ścian bocznych i zaciera jego prostokątność. Różnej wielkości arkady /il. 239/, znajdujące się w ścianach, wprowadzających podziały w bocznych częściach kościoła, a także, jako nisze urozmaicające płaszczyzny ścian bocznych, komplikują wnętrze i dzięki przenikaniu się przestrzeni, dodają mu tajemniczości. Środkowa część kilkustopniowego podestu prezbiterium zakończona jest łukiem. Odpowiada mu podobny łuk parapetu balkonu chóru naprzeciwko. W miejscach pod chórem panuje zaciszna, intymna atmosfera. Środkowa, kontrastowo wysoka przestrzeń nawy ma mistyczną, wzniosłą atmosferę. Prezbiterium jest zawrotnie wysokie, gdyż otwarte jest ku górze wzniesionej nad nim wieży. Wnętrze stanowi kompromis pomiędzy preferowaną przez posoborowe zasady jednoprzestrzennością, a potrzebą stworzenia odpowiedniego nastroju do modlitwy indywidualnej, a także jest przykładem postmodernistycznego zróżnicowania nastrojów.

Wystrój wnętrza zaprojektował Wiesław Glos, wspólnie z proboszczem tej parafii, ks. Janem Bednarem. Ołtarz, ambona i chrzcielnica wykonane są z jasnego marmuru przez Józefa Furdynę, w latach 2001 - 2003. Łuki zakończone mense ołtarza i dół pulpitu korespondują z łukami: brzegu prezbiterium i chóru. Chrzcielnica zwieńczona jest figurą Chrystusa z symbolizującą Ducha Świętego gołębicą na ręce. Ozdobione ametystami obrazującymi winne grono, agatami i masą perłową tabernakulum /il. 242/ i stanowiący jego oprawę krzyż powstały w parafialnym warsztacie, w oparciu o pomysł ks. J. Bednara. Umieszczenie krzyża jako zakończenie okna w prezbiterium zawarte było w projekcie W. Glosa. Krzyż z rurek aluminiowych, anodowanych na złoty i srebrny kolor na podświetlanym w czasie mszy, korytku ze stali nierdzewnej stanowiącym lustrzane tło, optycznie powiększa wnętrze.

Droga Krzyżowa namalowana została przez nieznanego samouka, techniką olejną na sklejce. Bardzo małe, prostokątne obrazy mają charakter ilustracji i są powściągliwe w ekspresji, chłodne w wyrazie, z dużą ilością barw pastelowych. Na

ścianie prezbiterium po bokach umieszczone są związane z wezwaniem kościoła, duże obrazy Pana Jezusa Miłosiernego i Matki Bożej Miłosierdzia.

Wnętrze zdominowane jest przez witraże wykonane w latach 1999 - 2004 przez Tomasza Furdynę /il. 240, 243 - 245/. Największy, wypełniający okno w prezbiterium przedstawia Ducha Świętego i sakramenty /il. 240/. Pozostałe to: dwa największe święta: Wielkanoc /il. 243/ i Boże Narodzenie oraz obrazy poświęcone dwóm najznamienitszym współczesnym polskim duchownym, Papieżowi Janowi Pawłowi II /il. 244/ i kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu. Tematem obrazów w kaplicy są kwiaty polskie /il. 245/.<sup>448</sup> Witraże potęgują mistyczną atmosferę. Kolorystyka ich jest bogata i żywa, lecz dzięki dominacji barwy niebieskiej i wyważonym kompozycjom obrazów - spokojna. Kawałki szkła i kolory ułożone są na wzór harmonii muzycznych. Twórca posłużył się formami stylu postmodernistycznego. Na tłach subtelnych, kojarzących się z orfizmem abstrakcji, zastosowanych tu w znaczeniach symbolicznych i jako znaki metafizycznych energii, umieścił cytaty - kopie reprodukcji fotografii techniką offsetową. Oprócz anonimowych, rozmodlonych postaci z tłumu /il. 244/ a także współczesnych nam Jana Pawła II i kardynała Wyszyńskiego przedstawił tą techniką Zmartwychwstałego Chrystusa /il. 243/, obrazując w ten sposób jego cielesną obecność i aktywność we współczesnym świecie. Czarno - biała kolorystyka offsetu powoduje, figury te są zbudowane z białego światła i bardziej wyraziste od otoczenia. Rzeczywistość "gazetowa" łączy się ściśle z mistyką i metafizycznymi symbolami. Artysta nawiązuje też do sztuki dawnej - baroku w witrażu poświęconym Janowi Pawłowi II, a Świętą Rodzinę umieszcza na tle mandorli. Kolory stosowane są zgodnie z ich symbolicznym znaczeniem, np. obraz poświęcony Wyszyńskiemu jako szczególnemu czcicielowi Matki Boskiej jest w poświęconych Jej błękitach, ułożonych w idące od jej świętego obrazu promienie "halo". Wielki witraż poświęcony Duchowi Świętemu jest abstrakcją z małą ilością elementów figuratywnych i ewokuje wrażenie twórczej mocy Trzeciej Osoby Boskiej /il. 240/. Treść tych obrazów jest bardzo czytelna, mimo ich posługującego się także abstrakcyjnymi motywami symbolizmu, romantyczności i tajemniczości.

Wewnętrzne ściany i strop pokryte są barwnymi tynkami akrylowo - żywicznymi, których chropawa faktura ma na celu polepszenie akustyki. Ściany są koloru kremowomorelowego, strop, ściana ołtarzowa, filary podtrzymujące strop i parapety chóru są jasnogołębkie, filary chóru ciemnoszare a ich przedłużenie w parapetach - jasnoszare. Klatki schodowe na chór ożywiają kolorystykę wnętrza - jedna jest pomarańczowa, druga żółta. Tył kaplicy, wydzielony ścianą przepartą trzema arkadami, pomalowano na kolor seledynowy, który oświetlony przez okna, wyklejone tapetą witrażową w podobnej tonacji, widoczny jest z kościoła przez arkady i przydaje wnętrzu nastrój jak z surrealistycznych obrazów Giorgia de Chirico.<sup>449</sup> Strop kościoła i przedniej części kaplicy jest biały. Posadzka nawy jest szara, a prezbiterium - biała. Ślusarka okien jest ciemnobrązowa, w tonacji wykończenia dachu.

<sup>435</sup>M. Majerek, *Władza przeszkadzała, rozmowa z ks. Janem Bednarem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Krakowie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 221, s. 8.

<sup>436</sup>Wywiad autorki z projektantem kościoła, Wiesławem Glosem, Kraków, wrzesień 2005; Ciężar i wygląd kłocowatego pudła domu parafialnego wynika z zamurowania arkad które otwierały dolną część budynku, nadając jej lekkość i ułatwiając komunikację.

<sup>437</sup>M. Majerek, tamże.

<sup>438</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003, s. 117. P. Natanek, *Kościoły miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 2 - 3, s. 138, jako początek budowy podaje rok 1982, kiedy wg. M. Majerka, Majerek, tamże, prowadzone były dopiero prace nad domem katechetycznym.

<sup>439</sup>Wywiad autorki z ks. Janem Bednarem, proboszczem tej parafii i budowniczym kościoła, Kraków, październik 2004. Proboszcz bardzo podkreśla zasługi profesora Michała Fuksy w rozwiązaniu niezwykle trudnego problemu konstrukcji kościoła budowanego na nieodpowiednim gruncie. Dane o budowie, konstrukcji, wystroju wnętrza uzyskane są od ks. J. Bednara.

<sup>440</sup>Wywiad autorki z W. Glosem; Koncepcja krzyża jako symbolu - narracji stanowiła podstawę kompozycji tej świątyni. Osiedle Prokocim Nowy planowane było dla 200 tysięcy mieszkańców, w chwili rozpoczynania prac nad kościołem mieszkało tam już 100 tysięcy ludzi.

<sup>441</sup>Wywiad autorki z ks. J. Bednarem; relacjonuje on, że ułożony z różnych kolorów blach krzyż jest dobrze widoczny z samolotów i chwalony za efektywność.

<sup>442</sup>T. Szafer, *Nowe polskie kościoły*, Nasza przeszłość, 1988, t. 70 s. 242.

<sup>443</sup>Wywiad autorki z ks. J. Bednarem.

<sup>444</sup>Wywiad autorki z W. Glosem; Kościół miał być pokryty blachą miedzianą. Brąz jako kolor lakieru dachu wybrany został wbrew intencjom projektanta.

<sup>445</sup>W. Molicki, *Tradycyjne funkcje miasta postmodernistycznego. Spojrzenie w przyszłość*, Zachowanie, środowisko i architektura, 1998, nr. 1, s. 33. Badacz ten opisuje zjawisko rewaloryzacji tego kształtu planu w architekturze postmodernistycznej.

<sup>446</sup>Wywiad autorki z ks. J. Bednarem; kasetony są tak duże dzięki ingerencji ks. Bednara, pierwotnie miały mieć dwa razy mniejsze boki, lecz sprzeciwił się on temu ze względów estetycznych i symbolicznych - by uniknąć formy kraty kojarzącej się z niewolą.

<sup>447</sup>Wywiad autorki z W. Glosem; Gładkie płaszczyzny ramion krzyża na stropie i kasetony w łączących je polach powodują dobrą akustykę we wnętrzu. Kasetony tłumią głos i niwelują echo, a krzyż prowadzi głos do góry, do przodu, dając korzystny efekt lekkiego pogłosu. Uzyskanie dobrej akustyki było także celem konstrukcji i W. Głos uważa ją za szczególne dokonanie w tym kościele.

<sup>448</sup>Wywiad autorki z ks. J. Bednarem; Do pozostałych okien planowane są obrazy, których tematem są cztery pory roku i kojarzone z nimi święta, np. święto Wszystkich Świętych jako symbol jesieni.

<sup>449</sup>O obrazach Giorgia de Chirico jako inspiracji architektury postmodernistycznej pisze Maria Misiągiewicz w: M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Kraków, 2005, s. 75.

## OPIS 12

**Sanktuarium Bożego Miłosierdzia.**

Ul. Św. Faustyny 3.

Świątynia ma /il. 246 - 248/ charakter pielgrzymkowy i mieści się przy stanowiącym światowe centrum kultu Miłosierdzia Bożego, klasztorze Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, do którego należała, spoczywająca w klasztornej kaplicy św. Faustyna, inicjatorka rozwoju tego kultu i pomysłodawczyni słynnego, znajdującego się tam, namalowanego przez Adolfa Hylę obrazu "Jezu, ufam Tobie". Kościół wznosi się w Łagiewnikach, na krawędzi wzgórza, powyżej doliny rzeki Wilgi. Zamknięty jest w owalu, dostosowanym z zewnątrz do miękkiej linii wzgórz.<sup>450</sup> Z przodu, po jego lewej stronie mieszczą się: stary zespół klasztorny wraz z kościołem i nowe budynki należące do sanktuarium. Po lewej stronie zespołu znajdują się niskie budynki mieszkalne, a po prawej, poniżej - cmentarz z grobem św. Faustyny i rozległe błonia. Wysoka wieża widokowa widoczna jest z dużej odległości i jest charakterystycznym znakiem w krajobrazie.

Powstanie sanktuarium spowodowane było gwałtownie wzrastającą liczbą pielgrzymów, kanonizacją Faustyny Kowalskiej i związanym z tym wzrostem jej kultu, a także zapowiedzianą wizytą Papieża Jana Pawła II, której ustalony, w celu między innymi poświęcenia świątyni termin, przyspieszył realizację.<sup>451</sup> Inicjatywa budowy wyszła od Jana Pawła II, który pracując w czasie II Wojny Światowej w pobliżu, przychodził na modlitwę do kaplicy sióstr. Jeden z najważniejszych w Polsce w ostatnich latach, projekt monumentalnej świątyni na pięć tysięcy osób i z możliwością odprawiania mszy przez stu kapłanów na raz, został zatwierdzony przez Papieża.<sup>452</sup> Zrealizowano ją w latach 1999 - 2002, według projektu architekta Witolda Cęckiewicza<sup>453</sup>. Kaplicę Adoracji Najświętszego Sakramentu a także, należącą do dolnego poziomu bazyliki, Kaplicę Węgierską pod wezwaniem Communio Sanctorum (Świętych Obcowania), ukończono w 2004.

Podstawowe materiały które posłużyły do budowy to szybko wiążący beton<sup>454</sup> i żelbeton<sup>455</sup>. Strop wykonano z kanadyjskiego drewna, z potężnych, klejonych we Francji dźwigarów.<sup>456</sup> Ślusarka okien i drzwi jest z aluminium.<sup>457</sup> Materiałem wykończeniowym elewacji są płyty z tureckiego wapienia. Pokrycie dachu stanowi blacha cynkowo - tytanowa.<sup>458</sup>

Bazylika oparta jest na planie elipsy. Strop i chór oparte są na filarach o elipsoidalnym przekroju /il. 249/. Motyw elipsy występuje też na elementach wystroju wnętrza /il. 253/. Prezbiterium /il. 249/ tworzy pionowy tubus w formie świętego walca, przeszklonego od frontu. Świątynię otaczają krużganki /il. 246, 247/ łączące ją z domem pielgrzyma.

Architektura ta uznawana jest za modernistyczną (i krytykowana za zapóźnienia w zakresie mody)<sup>459</sup>. Określa się ją jako wierną tradycji kościołów pielgrzymkowych, ogromnych barokowych kościołów z południa Niemiec i Hiszpanii, z którymi łączy go sposób kształtowania jednolitej przestrzeni wnętrza i wprowadzenie efektów luministycznych<sup>460</sup>. Forma jej wypływa z funkcji. Podstawową cechą bazyliki jest też wielowarstwowy symbolizm. Konstrukcja, rzut, ukształtowanie bryły i dekoracja mają wyrażać promieniowanie Miłosierdzia Bożego. U podstaw koncepcji ukształtowania tej łagodnej bryły kościoła była próba symbolicznego jej przedstawienia jako współczesnej arki, pokonującej fale niepokoju świata. Związana z nią wieża ma być latarnią morską dla szukających schronienia i pociechy.<sup>461</sup> Symbolicznemu promieniowaniu Miłosierdzia Bożego

podporządkowana została cała architektura świątyni. Światło jest jakby metafizycznym kreatorem walorów tej przestrzeni sakralnej i łagodnie ją dynamizuje.<sup>462</sup> Zastosowanie wapienia w elewacjach wpisuje bazylikę w tradycję monumentalnej architektury Krakowa, gdzie stosowano go od średniowiecza.<sup>463</sup> Wystrój wnętrza dwóch kaplic (Adoracji Najświętszego Sakramentu /il. 246, 247/ i p. w. Świętych Obcowania) jest historyzujący.

Wapień, którym wyłożono elewacje, jest bardzo jasny, kremowego koloru, z ciemniejszymi, beżowymi pionowymi pasami. Dolna część budowli jest beżowokremowa. Jako dach bazylika ma, widoczną z samolotu, szarego koloru piątą elewację, wyrażającą promieniowanie Boskiego Miłosierdzia. Wieńczy ją podobna do diademu opaska, kojarząca się z poręczą statku. Tubus prezbiterium zakończony jest podwójną opaską, zwiększając jego podobieństwo do komina statku - parowca. Eliptyczne pasy, obiegające świątynię, zwiększają dynamikę jej architektury. Wieża widokowa, której szczyt na wysokości siedemdziesięciu siedmiu metrów<sup>464</sup> to miejsce najwyższe w Krakowie, zwieńczona jest iglicowymi sterczynami i wraz z przypominającymi ruchomą, służącą do ochrony oczu część hełmu, oknami platformy widokowej, przypomina oznaczoną koroną, przyłbicę rycerską władcy.

Wnętrze kościoła jest dwupoziomowe. Autorem wystroju wnętrza jest również W. Cęckiewicz. Główną ideą w ascetycznym wystroju mającego 1500 metrów kwadratowych<sup>465</sup> powierzchni kościoła górnego /il. 249/ było - inspirowane obrazem Chrystusa Miłosiernego - promieniowanie światła i nadziei.<sup>466</sup> Zamierzoną dominantą wnętrza jest pełniący ważną funkcję w koncepcjach św. Faustyny, cudowny obraz "Jezu ufam Tobie" i motywy promieni, stanowiące kontynuację promieni przedstawionego na nim Chrystusa. Uwaga ma się koncentrować na ołtarzu, który jest w miejscu najbardziej bogatym w światło, w podwyższonym o kilka stopni prezbiterium. Jasny ołtarz, wykuty z jednego bloku marmuru kararyjskiego, ozdobiony jest rzeźbioną draperią obrusa. Jego klasyczny charakter podkreślają kolumnowe formy ambony, której pulpit uformowany jako głowica udekorowany jest podobną draperią i cokołu tabernakulum, również wykute z marmuru kararyjskiego. Tabernakulum /il. 250/ w formie oznaczonej krzyżem kuli ziemskiej, flankowane jest po obu stronach rzeźbą z brązu wykonaną przez Krzysztofa Nitscha, według pomysłu Witolda Cęckiewicza. Przedstawia ona bezlistny krzew targany wiatrem /il. 249/ i ma obrazować życie ludzkie, a także troskę, z którą przychodzą ludzie do kościoła. Niepokojąca forma miała także na celu zdynamizować statyczne wnętrze. Powyżej owego egzystencjalistycznego symbolu umieszczona jest, mająca go przewyższać, namalowana przez Jana Chrząszcza<sup>467</sup> kopia obrazu "Jezu ufam Tobie".<sup>468</sup> Promienie na tabernakulum stanowią kontynuację promieni Chrystusa Miłosiernego na obrazie. Zamierzony ascetyzm wnętrza polegający na eliminacji tego, co nie wynika z architektury i konstrukcji obiektu, podkreślony jest monochromatycznym kolorem ścian i grą światła, wynikającą ze zmiennych szerokości pionowych okien.<sup>469</sup> Rozstaw tworzących świetlną kolumnadę pionowych przeszkleń jest tożsamy z wymiarami promienistych wzorów na posadzkach - czerwonych na beżowym tle i na stropie - pomarańczowych na kremowobeżowym tle.<sup>470</sup> Miłosierdzie Boże kojarzone jest ze światłem, dlatego oświetlenie elektryczne powtarza zasady światła dziennego. Stożkowe wnętrze białego prezbiterium ozdobione jest pionowym reliefowym wzorem, kierującym wzrok ku światłu płynącemu z góry. Ściany mają chłodny, niebieskawy, perłowszary kolor, rozjaśniający się w kierunku prezbiterium, równoległe do zwiększającej się ilości światła dziennego, z coraz większych okien. Ślusarka okien i drzwi jest koloru starego złota, zaś wewnętrzna poręcz chóru ma zwracający uwagę, intensywny złoty kolor.



Wolno stojąca po lewej stronie bazyliki, mała rotunda - Kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu /il. 246, 247/ formą i usytuowaniem kojarzy się z dawnymi baptysteriami. Wystrój wnętrza w zakresie stylistyki nawiązuje do secesji /il. 251, 252/.<sup>471</sup> Wyeksponowaną monstrancję /il. 251/ otacza rzeźba, której wyrastające z mającego formę łodygi cokołu strzeliste, faliste złote ramiona wznoszą się modlitewnie ku górze przypominając roślinę kierującą się ku światłu lub płomienie. Miejsce na którym spoczywa monstrancja ma kwietny kształt, podobnie jak wisząca nad nią lampa wiecznego światła. W kaplicy panuje tajemnicza, świeża i orzeźwiająca atmosfera, dzięki stanowiącym duże fragmenty jej ścian, przeszkleniom witrażowym /il. 252/. Przedstawiają one wijące się rośliny i kwiaty oraz krople wody (ze specjalnie odlewanej szkła) na, kojarzącym się z uabstrakcyjnym, wodnym krajobrazem tła pasków, których kolory ułożone są strefowo według ich ciepła i zimna. Linie roślin kontynuują rzeźbiarskie formy innych elementów wystroju. W tej wielobarwnej dekoracji kolor czerwony występuje tylko w niektórych kwiatach. Dodatkową, nowatorską dekorację witraży stanowi powleczenie cynkiem ich ramek od strony wnętrza, dzięki czemu linie rysunku połyskują srebrzyście po zmroku. Szafirowy strop zdobi wielka, złoto - biała gwiazda "zeber sklepiennych". Esowate formy krat i balustrad nawiązują kształtem do cokołu monstrancji. Zewnętrzne i wewnętrzne ściany kaplicy są białe.

Dolny poziom architekt zaprojektował jako pięć kaplic, kryptę z miejscami dla zasłużonych, miejsca spotkań dla pielgrzymów i inne. Posadzka tamże podobnie jak w kościele górnym, czerwonymi liniami symbolizuje promieniowanie Miłosierdzia Bożego. Wystrój wnętrza centralnej kaplicy, zwanej włoską, p. w. św. Faustyny od 2003 roku jest w trakcie realizacji. Ołtarz ma formy owalne. Za nim, na osi umieszczone jest tabernakulum /il. 254/, podobne do wielkiego owocu, z widocznymi jeszcze pozostałościami jego poprzedniej fazy rozwojowej - kwiatu, w postaci płatków<sup>472</sup>. Przed ołtarzem znajduje się relikwiarz, zaś nad sacramentarium, jako jego optyczne przedłużenie - obraz patronki kaplicy. Na ścianie ołtarzowej obraz i tabernakulum flankowane są formami otwartych ksiąg. Na cokołach świeczników, czasowo znajdujących się w kaplicy, wyrzeźbione są gałązki wyrastające ze spękanej, wyschniętej ziemi, symbol odrodzenia się życia w tęsknocie do ulgi Miłosierdzia. Szary strop ozdobiony został, podkreślającą okrągły kształt wnętrza, formą podobną do słońca z promieniami. Ściany są z szarego piaskowca.

Jako pierwsza jednak ukończona została, oparta na planie wydłużonego trapezu Kaplica Węgierska pod wezwaniem Communio Sanctorum. Ma ona, opracowany artystycznie i teologicznie przez węgierskiego artystę malarza i grekokatolickiego księdza Laszlo Puskasa, wystrój wnętrza nawiązujący do wczesnego średniowiecza. Wyeksponowany jest w niej walcowaty, podobny do palca postument /il. 255/ z gąbłotą na wykonany przez polskiego artystę rzeźbiarza, Jana Siutę, wzorowany na oryginalnym relikwiarzu z 1811<sup>473</sup>, relikwiarz w kształcie dłoni, z relikwiami dłoni króla Węgier, św. Stefana. Cokół ten udekorowany jest złotego koloru formą, imitującą sfałdowaną draperię. Podobne, lecz kryształkowe podstawy mają krzyż i świeczniki. Główną dekoracją jest pokrywający górną część ścian bocznych wykonany w latach 2003 - 2004 przez L. Puskasa i jego żonę Nadie, oparty na tradycyjnej ikonografii Deesis, bogaty fryz ze szklanej mozaiki przedstawiający głowy i fragmenty postaci świętych w kolejności chronologicznej, ułożonych grupami, według ośmiu błogosławieństw, a także nad ołtarzem, podobne tondo z głowami Chrystusa i św. Faustyny /il. 256/.<sup>474</sup> Kompozycja ma charakter hieratyczny i równocześnie ożywiony. Dominuje w niej złoty kolor nimbów uzupełniony ciepłą

zielenią i akcentami czerwieni i błękitu. Złoto i zieleń fryzu kontynuowane są przez bardzo ciepłą zieleń ścian. Strop ma, służącą za podstawę do umieszczenia oświetlenia, formę podobną do palca, symbolicznie nawiązując do relikwiarza.

- <sup>450</sup>W. Cęckiewicz i inni, *Bazylika w Łagiewnikach*, Architektura murator, 2002, nr. 12 s. 18.
- <sup>451</sup>M. Rożek, B. Gondkova, *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003, s. 223.
- <sup>452</sup>W. Cęckiewicz, in., s. 18. Jest to chyba jedyny na świecie projekt świątyni, na którym widnieje podpis Jana Pawła II.
- <sup>453</sup>Wywiad autorki z Witoldem Cęckiewiczem, Kraków, wrzesień - grudzień 2005; Sanktuarium wyróżnione zostało nagrodą "Budowa Roku 2002", przyznaną przez PZiTb oraz Ministerstwo Infrastruktury.
- <sup>454</sup>J. Michalczak, *Świątynia potrzebna człowiekowi*, Dziennik Polski, 2002, nr. 189 s. 34.
- <sup>455</sup>W. Cęckiewicz, dz. cyt., s. 16.
- <sup>456</sup>J. Michalczak, tamże.
- <sup>457</sup>W. Cęckiewicz, i in., dz. cyt. s. 20; Tenże, O idei i symbolice kształtowania architektury Sanktuarium Łagiewnickiego, wykład w Towarzystwie Miłośników Miasta Krakowa i Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, Kraków 2002. Stanisław Rodziński porównał świątynię do współczesnego transatlantyku.
- <sup>458</sup>[www.milosierdzie.pl](http://www.milosierdzie.pl)
- <sup>459</sup>Z. Stepiński, *Piękna świątynia...*, Architektura murator, 2003, nr. 6 s. 61. Krytykuje sanktuarium twierdząc, że jest zapóźnione o co najmniej 25 lat.
- <sup>460</sup>W. Cęckiewicz i in. dz. cyt., s. 16.
- <sup>461</sup>Tamże, s. 18.
- <sup>462</sup>J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004, 156; Autor ten przypisuje tej świątyni charakter solarny w znaczeniu kosmicznym, umieszcza ją z tego powodu w tradycji prehistorycznych i starożytnych sanktuariów religii monoteistycznych.
- <sup>463</sup>Tamże, s. 17.
- <sup>464</sup>W. Cęckiewicz, tamże, W trakcie budowy projektant polecił tak podwyższyć wieżę, by ilość metrów wysokości odpowiadała ilości lat poświęcającego ją Papieża.
- <sup>465</sup>M. Kuźmiński, *Siedemdziesiąt siedem metrów miłosierdzia*, Tygodnik Powszechny, 2002, nr. 33 s. 11. Z tego artykułu pochodzą dane o powierzchni Kościoła.
- <sup>466</sup>W. Cęckiewicz i in, dz. cyt.
- <sup>467</sup>M. Rożek, B. Gondkova, tamże.
- <sup>468</sup>W. Cęckiewicz, tamże.
- <sup>469</sup>W. Cęckiewicz i in, dz. cyt. s. 18.
- <sup>470</sup>W. Kosiński, *Kościół pogodny*, Architektura murator, 2003 nr. 10 s. 59.
- <sup>471</sup>Wywiad autorki z W. Cęckiewiczem; Projektant świadomie nawiązuje do secesji.
- <sup>472</sup>Tamże; W intencji projektanta miało to być przedstawienie kwiatu.
- <sup>473</sup>L. Puskas, *Capella Communio Sanctorum Cracovia Łagiewniki*, Kraków b. d.
- <sup>474</sup>Tamże.

## 5. Obiekty sakralne zbudowane w Krakowie w latach 1965 - 2005.

### *Nowe kościoły.*

Nazwa, adres, charakter	architekci	daty budowy <sup>475</sup>
1. Pana Jezusa Dobrego Pasterza parafialny Ul. Dobrego Pasterza 4 (Prądnik Czerwony)	Wojciech Pietrzyk wystr. wn. Jan Budziłło	1971 - 1974 <sup>476</sup>
2. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny parafialny i zakonny Franciszkanie - reformaci Ul. Józefa Chełmońskiego 41, (Azory)	Małgorzata Grabacka, Przemysław Gawor wystr. wn. P. Gawor i M. Grabacka	1973 - 1975 <sup>477</sup>
3. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" parafialny, sanktuarium maryjne Ul. Obrońców Krzyża 1 (Bieńczyce, Nowa Huta)	Wojciech Pietrzyk wystr. wn. W. Pietrzyk	1967 - 1977
4. Św. Maksymiliana Marii Kolbego parafialny Os. Tysiąclecia 86, (Mistrzejowice, Nowa Huta)	Józef Dutkiewicz wystr. wn. J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła	1976 - 1983
5. Św. Brata Alberta zakonny, Albertynki Ul. J. Woronicza 10 (Prądnik Czerwony)	Marzena i Wojciech Kosińscy wystr. wn. Stefan Dousa	1983
6. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny parafialny Ul. Półanki 100, (Rybitwy)	Jerzy Petelenz wystr. wn. J. Petelenz	1983 - 1985 <sup>478</sup>
7. Podwyższenia Krzyża Św. parafialny Ul. Mieczysława Wrony 104, (Siedzina)	Kazimierz Kurlit	1986

- |  |   |                            |
|--|---|----------------------------|
| 8. Św. Stanisława Biskupa<br>i Męczennika<br>parafialny<br>Ul. Kantorowicka 122<br>(Kantorowice)   | Roman Łomnicki <sup>479</sup>   | 1985 - 1986 <sup>480</sup> |
| 9. Św. Józefa i św. Brata Alberta<br>parafialny, (Parafia p. w.<br>Wszystkich Świętych)<br>Ul. Benedykta Dybowskiego<br>Kościelniki, (Nowa Huta) | Wacław Stefański, Maciej Bajcar<br>Ireneusz Piotrowski, Jacek Szlezak<br>wystr. wn. Wacław Stefański<br>i ks. Józef Hojnowski   | 1985 - 1988 <sup>481</sup> |
| 10. Najświętszej Marii Panny<br>Matki Kościoła<br>parafialny<br>Ul. Ludwika Pasteura 1<br>(Prądnik Biały)  | Adam Lidwin,<br>Stanisław Radwan<br>ks. Adam Sroka  | 1986 - 1988 <sup>482</sup> |
| 11. Matki Boskiej<br>Nieustającej Pomocy<br>parafialny<br>Ul. Ks. Józefa Poniatowskiego 176,<br>(Bielany)  | Stanisław Wasilewski  | 1986 - 1988                |
| 12. Św. Jadwigi Królowej<br>parafialny<br>Ul. Władysława Łokietka 60<br>(Krowodrza)  | Romuald Loegler<br>Jacek Czekaj<br>wystr. wn. Maria Osterwa - Czekaj<br>oraz Teresa Iwanejko - Tarczyńska<br>i Maciej Zychowicz (kaplicy<br>p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej) | 1979 - 1989                |
| 13. Św. Jana Chrzciciela<br>parafialny<br>Ul. Dobrego Pasterza 116<br>(Prądnik Czerwony)   | Wojciech Obtulowicz<br>Danuta Olędzka   | 1984 - 1989                |
| 14. Św. Kazimierza<br>Ul. Podgórki Tynieckie 96<br>(Kostrze)   | Zbigniew Radziewanowski<br>wystr. wn. Radziewanowski  | 1986 - 1990                |
| 15. Św. Jana Kantego<br>parafialny<br>Ul. Jabłonkowska 18,<br>(Os. Widok, Bronowice Nowe)  | Krzysztof Bień  | 1983 - 1992 <sup>483</sup> |
| 16. Najświętszej Rodziny<br>parafialny<br>Ul. Aleksandry 1<br>(Nowy Bieżanów)  | Janusz Gawor<br>wystr. wn. Wincenty Kućma   | 1983 - 1992                |



17. Matki Boskiej Saletyńskiej parafialny i zakonny, Saletyni Ul. Cegielniana 43 (Os. Cegielniane)	Witold Cęckiewicz wystr. wn. W. Cęckiewicz	1988 - 1992 <sup>484</sup>
18. Miłosierdzia Bożego parafialny Os. Na Wzgórzach 1 A (Os. Wzgórza Krzesławickie, Nowa Huta)	Witold Cęckiewicz współpraca Andrzej Lorek wystr. wn. W. Cęckiewicz	1988 - 1992 <sup>485</sup>
19. Emaus, w Centrum Resurrectionis, zakonny Zmartwychwstańcy Ul. Ks. Stefana Pawlickiego 1 (Zakrzówek)	Dariusz Kozłowski i Wacław Stefański wystr. wn. ks. Kazimierz Wójtowicz <sup>487</sup> wystr. wn. prezbiterium: Maciej Zychowicz	1985 - 1993 <sup>486</sup>
20. Podwyższenia Krzyża Św. parafialny Ul. Wincentego Witosa 99, (Kurdwanów)	Olgiard Krajewski wystr. wn. Jerzy Witkowski	1989 - 1993 <sup>488</sup>
21. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy parafialny Os. Bohaterów Września 33 (Mistrzejowice)	Marcin Janowski Zbigniew Janowski	1991 - 1993
22. Matki Boskiej Ostrobramskiej parafialny i zakonny, Pijarzy Ul. Janusza Meissnera 20 (Os. Wieczysta)	Zdzisław Nowakowski wystr. wn. Barbara Borkowska - Larysz	1985 - 1994 <sup>489</sup>
23. Matki Boskiej Częstochowskiej parafialny i zakonny, Cystersi Os. Szklane Domy 7, (Nowa Huta)	Krzysztof Dyga Andrzej Nasfeter	1984 - 1994 <sup>490</sup>
24. Miłosierdzia Bożego parafialny Plac Prezydenta Edwarda Raczyńskiego 1 (Os. Oficerski)	Stanisław Niemczyk Marek Kuszewski wystr. wn. S. Niemczyk i M. Kuszewski	1991 - 1994 <sup>491</sup>
25. Matki Boskiej Fatimskiej wotywny i parafialny Ul. Komandosów 18 (Os. Podwawelskie)	Małgorzata Grabacka wystr. wn. M. Grabacka	1983 - 1995 <sup>492</sup>

- |   |   |                                  |
|---|---|----------------------------------|
| 26. Św. Brata Alberta<br>parafialny<br>Os. Dywizjonu 303 14<br>(Czyżyny, Nowa Huta)                                   | Witold Cęckiewicz<br>współpraca Wojciech Oktawiec<br>wystr. wn. W. Cęckiewicz   | 1988 - 1995                      |
| 27. Bł. Anieli Salawy<br>parafialny i zakonny, Misjonarze<br>Al. Kijowska 29<br>(Nowa Wieś)                           | Józef i Anna Dutkiewiczowie   | 1991 - 1995                      |
| 28. Matki Boskiej Różańcowej<br>parafialny<br>Ul. Nowosądecka 41<br>(Piaski Nowe)                                     | Anna Krzystyniak<br>wystr. wn. Bohdana Drwał - Ligęza<br>Światosław Karwat  | 1993 - 1997                      |
| 29. Św. Wojciecha<br>parafialny<br>Ul. Św. Wojciecha 4<br>(Bronowice)   | Wacław Seruga<br>Małgorzata Buratyńska - Seruga<br>wystr. wn. Maciej Kauczyński oraz<br>Iwona i Jarosław Hofmanowie<br>(kaplica p. w. Matki Boskiej Fatimskiej) | 1992 - 1997                      |
| 30. Zesłania Ducha Św.<br>parafialny<br>Ul. Stanisława Rostworowskiego 13<br>(Os. Ruczaj - Zaborze)                   | Witold Cęckiewicz<br>współpraca Andrzej Lorek<br>wystr. wn. Cęckiewicz  | 1994 - 1998 <sup>493</sup>       |
| 31. Miłosierdzia Bożego<br>parafialny<br>Ul. Jana Kurczaba 5<br>(Nowy Prokocim)                                       | Witold Korski, Wiesław Głos <sup>494</sup> ,<br>Marek Kozień,<br>wystr. wn. Wiesław Głos,<br>ks. Jan Bednar i doradcy   | 1988 - 1999                      |
| 32. Narodzenia Najświętszej<br>Marii Panny<br>Ul. Ks. Jerzego Popiełuszki 35,<br>(Biezanów)                           | Przemysław Gawor<br>wystr. wn. Bogusław Kulka   | 1980 - przed 2001 <sup>495</sup> |
| 33. Najświętszego Serca<br>Pana Jezusa<br>parafialny<br>Ul. Ludźmierska 2<br>(Os. Teatralne, Bieńczyce,<br>Nowa Huta) | Krzysztof Ingarden<br>Przemysław Gawor, Jacek Ewy<br>wystr. wn. K. Ingarden   | 1998 - 2001                      |
| 34. Św. Stanisława Biskupa<br>i Męczennika<br>parafialny i zakonny, Filipini<br>ul. Maciejkowa (Tonie)                | Wacław Stefański<br>wystr. wn. Marzena Biała  | 1991 - 2001 <sup>496</sup>       |

35. Św. Jadwigi Królowej parafialny Ul. Zagaje 42 (Kliny Borkowskie)	Andrzej Bilski wystr. wn. A. Bilski	1999 - 2001 <sup>497</sup>
36. Św. Stanisława Biskupa i Męczennika parafialny Ul. Zwycięstwa 21, (Dąbie)	Henryk Kamiński wystr. wn. Stanisław Brach	1982 - 2002
37. Św. Józefa parafialny Os. Kalinowe 5, (Nowa Huta)	Zofia Łuczyńska, Jan Kurek	1993 - 2002
38. Bożego Miłosierdzia sanktuarium, zakonny Zgromadzenie Sióstr Matki Boskiej Miłosierdzia Ul. Św. Faustyny 3 (Łagiewniki)	Witold Cęckiewicz wystr. wn. W. Cęckiewicz i Laszlo Puskas (Kaplica Węgierska)	1998 - 2002 <sup>498</sup>

*Kościoły powstałe w wyniku przebudowy wcześniejszych obiektów.*

- |   |   |                               |
|---|---|-------------------------------|
| 1. Najświętszego Imienia Marii<br>parafialny i zakonny, Pijarzy<br>Ul. Mirosława Dzielskiego 1<br>(Rakowice)          | Adam Ścigalski<br>wyrstr. wn. ks. Edward Malicki <sup>500</sup>   | lata 60 - 1971 <sup>499</sup> |
| 2. Chrystusa Króla<br>parafialny i zakonny, Jezuici<br>Ul. Zaskale 1,<br>(Przegorzały)                                | Wojciech Pietraszewski<br>i Otmar Vogt<br>wyrstr. wn. Roman i Helena<br>Hussarscy   | 1970 - 1971 <sup>501</sup>    |
| 3. Boskiego Zbawiciela<br>Ul. Św. Jacka 16<br>zakonny, Salwatorianie<br>(Zakrzówek)                                   | Janusz Gawor<br>wyrstr. wn. J. Gawor  | 1971 - 1975 <sup>502</sup>    |
| 4. Najświętszego Serca<br>Pana Jezusa<br>parafialny<br>Ul. Myślenicka 13<br>(Łagiewniki)                              | Antoni Mazur<br>wyrstr. wn. A. Mazur i<br>ówczesny proboszcz  | 1972 - 1978 <sup>503</sup>    |
| 5. Św. Franciszka<br>Stygmatyzowanego<br>zakonny, Franciszkanie - reformaci<br>Ul. Ojcowska 1,<br>(Bronowice Wielkie) | Antoni Mazur  | 1975 - 1979 <sup>504</sup>    |
| 6. Matki Boskiej<br>Nieustającej Pomocy<br>parafialny<br>Ul. Mariana Hemara 1,<br>(Mydlniki)                          | Zbigniew Radziewanowski<br>wyrstr. wn. ks. Stefan Dobrzański <sup>505</sup><br>oraz Piotr Stępień (kaplica p. w.<br>Pana Jezusa Miłosiernego <sup>506</sup> | 1975 - 1980                   |
| 7. Opatrzności Bożej<br>parafialny<br>Ul. Piłkarska 9,<br>(Swoszowice)  | architekt nieznany <sup>507</sup>   | 1979 - 1981                   |
| 8. Św. Antoniego z Padwy<br>parafialny<br>Ul. Pod Strzechą 16<br>(Bronowice Małe)                                     | Antoni Mazur<br>wyrstr. wn. A. Mazur  | 1963 - 1983 <sup>508</sup>    |

- |  |  |                    |
|--|--|--------------------|
| <p>9. Zmartwychwstania Pańskiego<br/>parafialny i zakonny,<br/>Zmartwychwstańcy<br/>Ul. Szkolna 4,<br/>(Wola Duchacka)</p> | <p>Antoni Mazur<sup>509</sup><br/>wystr. wn. Wiktor Zin</p>                | <p>1975 - 1988</p> |
| <p>10. Matki Boskiej Różańcowej<sup>510</sup><br/>parafialny<br/>Ul. Skotnicka 139 A,<br/>(Skotniki)</p>                   | <p>Paweł Koperski, Witold Padlewski,<br/>Leszek Morys, Janusz Duliński</p> | <p>1997 - 1999</p> |
| <p>11. Matki Boskiej<br/>Królowej Polski<sup>511</sup><br/>parafialny<br/>Ul. Kobierzyńska 199,<br/>(Kobierzyn)</p>        | <p>Piotr Sobański<br/>wystr. wn. Wiesław Winek</p>                         | <p>1997 - 2001</p> |



*Wybrane kaplice.*

- |   |   |                            |
|---|---|----------------------------|
| 1. Matki Boskiej Królowej Polski <sup>512</sup><br>parafialny<br>Ul. Panieńskich Skał 18  | Janusz Gawor<br>wystr. wn. J. Gawor   | 1978 - 1981                |
| 2. Św. Karola Boromeusza<br>wotywny, potem parafialny<br>Ul. Zdrowa (Os. Żabiniec)  | ks. Stanisław Czajka  | 1981 - 1982 <sup>513</sup> |
| 3. Bł. Marii od Pana Jezusa<br>Dobrego Pasterza<br>zakonny,<br>Zgromadzenie Sióstr<br>Najświętszej Rodziny z Nazaretu<br>Ul. Nazaretańska 1 (Kurdwanów) | Wacław Stefański, Maciej Bajcar, 1984 - 1991 <sup>514</sup><br>Ireneusz Piotrowski<br>wystr. wn. Wacław Stefański<br>i Aleksander Noworól |                            |
| 4. Św. Józefa, w Centrum<br>Resurrectionis, zakonny,<br>Zmartwychwstańcy<br>Ul. Ks. Stefana Pawlickiego 1<br>(Zakrzówek)                                | Dariusz Kozłowski,<br>Wacław Stefański  | 1985 - 1993                |
| 5. Św. Jana Vianney, w Centrum<br>Resurrectionis, zakonny,<br>Zmartwychwstańcy<br>Ul. Ks. Stefana Pawlickiego 1<br>(Zakrzówek)                          | Dariusz Kozłowski,<br>Wacław Stefański  | 1985 - 1993                |
| 6. Matki Bożej Ostrobramskiej<br>parafialny i zakonny, Pijarzy<br>Ul. Janusza Meissnera 20<br>(Os. Wieczysta)   | Zdzisław Nowakowski<br>wystr. wn. kaplicy (repliki<br>Ostrej Bramy w Wilnie)<br>Czesław Dźwigaj <sup>515</sup>                            | 1985 - 1994                |
| 7. Chrystusa Odkupiciela<br>cementarny<br>Ul. Powstańców 48<br>(Batowice)   | Romuald Loegler, Józef Białasik,<br>Piotr Madej, mała arch. Ewa Fitzke<br>wystr. wn. R. Loegler   | 1993 - 1998                |
| 8. Miłosierdzia Bożego<br>szpitalny<br>Klinika Kardiologii<br>Szpital im. Jana Pawła II<br>Ul. Prądnicka 80<br>(Krowodrza)                              | Jacek Orłowski  | 1988 - 1999 <sup>516</sup> |

- |   |   |                            |
|---|---|----------------------------|
| 9. Kaplica<br>Międzynarodowy Port Lotniczy<br>im. Jana Pawła II<br>Ul. Mieczysława Medweckiego 1<br>(Balice)  | Jacek Czech, Janusz Duliński,<br>Stanisław Deńko, Robert Kuzianik,<br>Marek Trela, Piotr Wróbel,<br>Rafał Zawisza | 2000 - 2001                |
| 9. Matki Boskiej Anielskiej<br>zakonny<br>Zgromadzenie Sióstr<br>Franciszekanek Przemienienia<br>Pańskiego (Córki<br>św. Franciszka z Asyżu)<br>Ul Sosnowiecka 12<br>(Bronowice Wielkie)  | Przemysław Gawor<br>wystr. wn. P. Gawor   | uk. 2000 - 2001            |
| 10. Matki Boskiej<br>zakonny,<br>Zgromadzenie Braci Albertynów<br>Dom św. Brata Alberta<br>Ul. Saska 9 a.<br>(Płaszów)  | Piotr Sobański<br>wystr. wn. Stefan Dousa   | 2000 - 2001 <sup>517</sup> |
| 11. Adoracji<br>Najświętszego Sakramentu<br>(w Sanktuarium<br>Miłosierdzia Bożego),<br>zakonny<br>Zgromadzenie Sióstr<br>Matki Boskiej Miłosierdzia<br>Ul. Św. Faustyny 3<br>(Łagiewniki) | Witold Cęckiewicz<br>wystr. wn. W. Cęckiewicz   | 1998 - 2003                |
| 12. Wszystkich Świętych<br>cementarny<br>Al. Jerzego Waszyngtona.<br>(Salwator)   | Witold Cęckiewicz<br>wystr. wn. W. Cęckiewicz <sup>518</sup>  | 2003                       |

*Wybrane, nowe wystroje lub modernizacje wnętrz obiektów  
wcześniejszych.*

- |  |  |                                |
|--|--|--------------------------------|
| 1. Kościół p. w. Matki Boskiej<br>Nieustającej Pomocy<br>arch. Jan Sas - Zubrzycki,<br>1904 - 1906<br>zakonny, Redemptoryści<br>Ul. Jana Zamoyskiego 56<br>(Podgórze)  | modernizacja wystr. wn.<br>Stanisław Jakubczyk                           | 1970 - 1971 <sup>519</sup>     |
| 2. Kościół p. w. Matki Boskiej<br>Zwycięskiej<br>arch. Tadeusz Reuttie,<br>1937 - 1939<br>parafialny <sup>522</sup><br>Ul. Zakopiańska 86<br>(Borek Fałęcki)           | wystr. wn. Jan Budziłło <sup>520</sup><br>witraże Wacław Taranczewski    | ok. 1971 - 1978 <sup>521</sup> |
| 3. Kościół p. w. św. Stanisława<br>Kostki<br>arch. Wacław Krzyżanowski,<br>1932 - 1938<br>parafialny i zakonny, Salezjanie<br>Ul. Konfederacka 6<br>(Dębники)          | wystr. wn. Józef Furdyna<br>i Janusz Tarabula<br>witraże Tadeusz Furdyna | 1972 - 1983                    |
| 4. Kościół p. w. Najświętszej Marii<br>Panny Wspomożycielki Wiernych<br>arch. nieznany<br>1936 - 1946<br>zakonny, XX Salezjanie<br>Ul. Tyniecka 39<br>(Dębники)        | wystr. wn. Stanisław Jakubczyk <sup>523</sup><br>witraże Józef Furdyna   |                                |
| 5. Kościół p. w. Serca Jezusowego<br>Bazylika Mniejsza,<br>arch. Franciszek Mączyński<br>1909 - 1921<br>zakonny, Jezuici<br>Ul. Mikołaja Kopernika 26<br>(Śródmieście) | modernizacja wystr. wn.<br>witraże Jerzy Skąpski                         | 1978 <sup>524</sup>            |

<sup>475</sup>Daty większości kościołów powstałych do 1995 podają za: P. Natanek, *Kościoły miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 2 - 3, s. 137 - 140. Pozostałe podają za: M. Rożek, M. Gondkova, *Leksykon kościołów miasta Krakowa*, Kraków 2003. Jeżeli dane dotyczące budowy pochodzą z innych źródeł, zaznaczam to w przypisie. W przypadku dużych różnic w datowaniu, podaję odmienne wersje w przypisach, a we właściwym tekście opieram się na najbardziej prawdopodobnej wersji.

Podane przeze mnie tutaj daty realizacji nie dotyczą wystrojów wnętrz, gdyż ich powstawanie zazwyczaj przeciąga się w czasie i kontynuowane jest także już po oddaniu budowli do użytku.

<sup>476</sup>Daty budowy podają za: M. Rożek, B. Gondkova, s. 150.

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, Kraków, 2000; W pracy tej podane są odmienne daty budowy 1970 - 1978. Nie opieram się na informacjach tam podanych, bo zamiast daty oddania do użytku świątyni, jako datę ukończenia budowy podaje moment jej konsekracji.

<sup>477</sup>P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 73; Budowę kościoła w tym miejscu rozpoczęto przed II wojną światową, lecz przerwano ją z powodu wojny; Wywiad z Przemysławem Gaworem, Kraków, lipiec 2005, Zrealizowano podówczas podziemną część budowli; (używaną obecnie w celach wystawienniczych przyp. aut.)

<sup>478</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt. s. 146.

<sup>479</sup>Tamże, s. 165, do projektu zmiany wprowadził ks. proboszcz Andrzej Kamiński.

<sup>480</sup>Tamże.

<sup>481</sup>Dane o kościele pochodzą z wywiadu autorki z proboszczem parafii p. w. Wszystkich Świętych w Kościelnikach, budowniczym kościoła, ks. Józefem Hojnowskim, Kraków 2005.

<sup>482</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt. s. 122, kościół został zaprojektowany według pomysłu ks. Adama Sroki;

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 77; Podaje, że kościół jest w budowie od 1982 roku i został poświęcony w 1998 roku.

<sup>483</sup>Tamże, s. 61.

<sup>484</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt., s. 104. Odmienne od tego źródła, jak i danych pochodzących od projektanta świątyni (wywiad autorki z W. Cęckiewiczem, Kraków, październik i listopad 2005) podaje jako datę ukończenia budowy rok 1999 P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 100,

<sup>485</sup>Wywiad autorki z Witoldem. Cęckiewiczem, Kraków, październik i listopad 2005; Dane o autorstwie projektów architektonicznych, wystroju wnętrz oraz czasu powstania tego oraz innych obiektów sakralnych, których głównym projektantem jest Cęckiewicz, pochodzą od niego.

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 126; Podaje odmienne daty realizacji: 1983 - 1988.

<sup>486</sup>Daty budowy podają za: D. Kozłowski, *2 projekty. Droga Czterech Bram, Wyższe Seminarium Duchowne XX Zmartwychwstańców. Dom Alchemika, Wytwórnia kosmetyków HEAN*, Kraków, 1994, s. 6.

Na ścianie frontowej klasztoru widnieje data 1996, gdyż wtedy nastąpiło poświęcenie całego obiektu. Realizacja przeciągnęła się jednak poza tę datę, a wystrój wnętrza kościoła powstał dopiero w 2005 (przedtem był prowizoryczny).

<sup>487</sup>K. Wójtowicz, *Emaus programem formacji seminaryjnej*, Sandomierz 2006, s. 9 - 11; Zawarte są tam dane o autorstwie wystroju wnętrza kościoła i okoliczności jego postania, opisane przez ks. Wojtowicza, który kierował całym przedsięwzięciem budowy Centrum Resurrectionis, jako ówczesny prowincjał XX. Zmartwychwstańców.

<sup>488</sup>P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 99.; podaje odmienne daty realizacji: 1986 - 1996.

<sup>489</sup>M. Rożek, B. Gondkova; dz. cyt. s. 101.

<sup>490</sup>Tamże, s. 87.

<sup>491</sup>P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 47; Podaje rok 1992 jako datę realizacji tego obiektu.

<sup>492</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt. s. 90 podane są daty budowy: 1985 - 1993; P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 54, podaje inne daty: 1983 - 1998 (w 1998 roku odbyła się konsekracja kościoła); Wywiad autorki z Małgorzatą Grabacką, Kraków, sierpień 2005, Projektantka kościoła p. w. Matki Boskiej Fatimskiej podaje, że część dolna świątyni czynna była już w 1995, a nawa dopiero od 1998 roku. Ponieważ jako datę ukończenia przyjmuje czas, w którym obiekt oddany został do użytku, podaję zatem datę ukończenia rok 1995.

<sup>493</sup>Wieża została zrealizowana w 2004 roku.

<sup>494</sup>Wywiad autorki z budowniczym kościoła, ks. Janem Bednarem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Nowym Prokocimiu, Kraków, 2004, od Bednara pochodzą dane na temat wystroju wnętrza świątyni i zmianach wprowadzonych do budowli jak: urządzenie zakrystii w pomieszczeniu pierwotnie na to nie przeznaczonym, co wprowadza asymetrię do wnętrza, oraz likwidacja niefunkcjonalnych, zdaniem ks. Bednara 4 otworów wejściowych.

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 121; Podaje jako moment rozpoczęcia budowy rok 1982.

<sup>495</sup>Wieża została ukończona w 2005.

<sup>496</sup>P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 79; Podaje jako datę realizacji budowy tego obiektu rok 1991.

<sup>497</sup>Dane o autorstwie kościoła oraz datach realizacji uzyskane zostały w parafii św. Jadwigi Królowej na Klinach Borkowskich. Wystrój wnętrza jest w trakcie realizacji od ok. 2001 roku, w związku z czym kościół był czasowo nieczynny. Normalnie funkcjonuje od lata 2006 roku. Na (jeszcze niekompletny) nowy wystrój składają się konfesjonały, przedstawiający św. Jadwigę Królową, namalowany przez Jana Chrzęszcza w 2005 roku obraz ołtarzowy oraz zaprojektowane przez Jerzego Skąpskiego, fusingowe obrazy - przeszklenia okien, poświęcone Janowi Pawłowi II i kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu.

<sup>498</sup>Kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu ukończona została w 2004 roku.

<sup>499</sup>M. Rożek, B. Gondkova dz. cyt. s. 120; Kościół powstał w wyniku przeprowadzonej pod pretekstem wzmocnienia ścian, przebudowy służącej już przed II wojną światową dla uczniów szkoły średniej, prowadzonej przez zakon Pijarów kaplicy.

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 87; Podaje jako datę budowy pierwszego kościoła rok 1913.

Majer, *O erygowaniu parafii Najświętszego Imienia Marii zdecydował ksiądz kardynał Adam Sapieha*, *Dziennik Polski*, 2003, nr. 9, s. 8; Niewielka owa kaplica zbudowana została w 1911 według projektu Jana Sas - Zubrzyckiego.

<sup>500</sup>Dane na temat. autorstwa wystroju wnętrza uzyskane zostały przez autorkę w parafii Najświętszego Imienia Marii w Rakowicach.

<sup>501</sup>J. Kontkowski, *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzałach. Z okazji 25 - lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950 - 1975)*, Kraków, 1975. Autor historii budowy tej świątyni opisuje etapy jej powstania. Willa - dworek zbudowana w 1886 roku, została zakupiona przez kolegium jezuickie w dwa lata później. W latach 1890 - 1892 rozbudował ją budowniczy Stanisław Krzyżanowski. Powstała tam wtedy kaplica. Druga kaplica zrealizowana była w wyniku przebudowy obiektu przeprowadzonej w latach 1949 - 1967 przez architekta Władysława Stupnickiego. Jednak z powodu niedostatku wystroju i chęci jego upiększenia, oraz z powodu nowych wymogów stawianych przez dokumenty wykonawcze *Konstytucji o liturgii świętej* została ona ponownie przebudowana przez Wiktora Ostrzołkę, w latach 1967 - 1970. Z wystroju wnętrza jego autoestwa zachowane są witraże, słabo współgrające z obecnym wystrojem. W latach 1970 - 1971, na podstawie zgody na rozbudowę tego budynku mieszkalno - sakralnego przeprowadzono jego ponowną przebudowę, według powstałego rok wcześniej projektu Wojciecha Pietraszewskiego i Otmara Vogta. Przedłużono nawę świątyni, utworzono nową zakrystię i zwiększono ilość okien. Inwestor wprowadził do projektu architektonicznego znaczne zmiany, między innymi tworząc kaplicę chrzcielną i kaplicę p. w. Matki Boskiej. Autorami nowego, pochodzącego z lat 1972 - 1975 wystroju wnętrza są Helena i Roman Hussarscy.

<sup>502</sup>Dane na temat kościoła uzyskane są dzięki wywiadowi autorki z Januszem Gaworem. Zaplanowana jako przebudowa budynku o funkcjach mieszkalnych i gospodarczych, kaplica zakonna zrealizowana została przez obudowę jego ścian stalową konstrukcją i betonem fakturowym robionym w struganych szalunkach, w sposób pozwalający na optymalne przy takich ograniczeniach uzyskanie formy świątynnej. Zezwolenie na tę budowę uzyskane zostało dopiero po ukończeniu kościoła.

<sup>503</sup>M. Rożek, B. Gondkova, s. 132.

A. Mazur, D. Mazur, *Moje kościoły*, Kraków 2003, s. 119; Projektant kościoła podaje daty realizacji: 1972 - 1982. W latach czterdziestych XX wieku zaadaptowano tam podworski spichlerz na kaplicę. Długie lata starań o zezwolenie na budowę zaowocowały jedynie otrzymaniem w 1971 pozwolenia na remont kapitalny i wymianę konstrukcji istniejącej kaplicy. Przesądziło to o kształcie planu nowej świątyni.

<sup>504</sup>A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt; s. 113; Daty realizacji kościoła wg. tego źródła to: 1974 - 1982. Stanowiącą obecną prezbiterium, neogotycką kaplicę zbudowano tam przed I wojną światową, według



projektu Adolfa Szyszko - Bohusza. Zgoda na jej rozbudowę otrzymana została w 1975. Stylistyka tej kaplicy, mającej posłużyć jako prezbiterium planowanej nowej świątyni, narzuciła projektantowi (jego zdaniem) poszukiwanie bryły nawy, która nawiązywałaby do niej.

*Encyklopedia Krakowa*, A. Stachowski (red.), Kraków, 2000, s. 464, podaje daty budowy kaplicy: 1895 - 1912.

<sup>505</sup>Wywiad autorki z proboszczem parafii Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Mydlnikach, ks. Stefanem Dobrzańskim, Kraków 2005, Dobrzański do projektu wprowadził zmiany, m. in. zmienił balustrady na tralki i kształt wieżyczki z prostego na neobarokowy, oraz kierował tworzeniem wystroju wnętrza.

Wywiad autorki ze Zbigniewem Radziewanowskim; Architekt ten kontynuował rozpoczętą systemem gospodarczym budowę obiektu. Konstrukcja kolebki sklepienia tej samorodnej architektury wykonana była prawdopodobnie z szyn kolejowych.

M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt, s. 97; Kościół zbudowany jest na fundamentach istniejącego do roku 1950, dziewiętnastowiecznego dworku.

<sup>506</sup>Kaplicę tę urządzono w piwnicy dawnego dworku.

<sup>507</sup>Wywiad autorki w parafii Opatrzności Bożej w Swoszowicach, Kraków, 2005, kościół powstał w wyniku rozbudowy kaplicy, która pierwotnie zbudowana została jako dom katechetyczny. Podobnie bez projektu powstał wystrój wnętrza.

*Parafia Opatrzności Bożej*, K. Fiedorowicz (opr.), *Dziennik Polski*, nr. 129, s. 14; Podaje, że W 1958 roku założono tamże Dom Sióstr Opatrzności Bożej i zbudowano dla nich kaplicę. Obecny kościół powstał w wyniku rozbudowy tej kaplicy zakonnej.

<sup>508</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt. s. 18. A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt; s. 105; Daty realizacji podaje następujące: 1972 - 1986. Zezwolenie na remont dworu i rozbudowę kaplicy uzyskane zostało w 1970 roku. W trakcie robót budowlanych nastąpiła zmiana projektu. A. Mazur twierdzi, że kościół powstał bez założeń formalnych, tylko w zamiarze realizacji małej świątyni o tradycyjnych cechach.

<sup>509</sup>A. Mazur, D. Mazur, dz. cyt. s. 133, realizacja odbiega od projektu, który został silnie zmieniony w czasie budowy. Architekt podaje daty realizacji: 1974 - 1984. Pretekstem było uzyskanie zezwolenie na rozbudowę i przebudowę w ramach remontu kapitalnego z wymianą konstrukcji, istniejącego baraku.

<sup>510</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt, s. 103; świątynia ta powstała w wyniku rozbudowy małego kościoła, zbudowanego w latach 1912 - 1915 przez mieszkańców Skotnik;

*Parafia Matki Boskiej Różańcowej*, K. Fiedorowicz (opr.), *Dziennik Polski*, nr. 117, s. 14 (za J. Brzeźniak, *Kościół pw. Matki Boskiej Różańcowej w Krakowie Skotnikach*, Kraków, 2004), podaje dokładniejsze dane o historii budowy tej świątyni; Zbudowana jest ona cała z cegły. Przed rozbudową była to jednaonawowa neogotycka budowla z przedsionkiem. W czasie rozbudowy dobudowano transept i prezbiterium, tak że obecnie kościół poarty jest na planie krzyża.

P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 52; Podaje daty budowy pierwszego kościoła (garnizonowego): 1909 - 1911.

<sup>511</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt, s. 218; Kościół powstał w wyniku rozbudowy kaplicy, wybudowanej przez VIII Pułk Ułanów, dla powstałej tam w 1934 roku samodzielnej parafii.

<sup>512</sup>Wywiad autorki z Januszem Gaworem, Kraków 2005; Kaplica ta została zbudowana jako konserwatorskie, podziemne zabezpieczenie przeciwpożarowe, zrekonstruowanego po pożarze w 1978, szesnastowiecznego kościoła, przeniesionego w 1947 - 1949 .z Komorowic koło Bielska. Zrealizowana była bez zezwolenia, które otrzymano już prawie po skończeniu prac. Kościół spłonął jednak ponownie w 2002 i zachowała się jedynie ta kaplica, obecnie przykryta dachem.

<sup>513</sup>M. Rożek, B. Gondkova, dz. cyt, s. 67; Ta mała świątynia powstała wkrótce po wyborze Karola Wojtyły na papieża. i niedługo potem erygowano tam parafię; P. Natanek, *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, s. 77; Podaje jako datę realizacji tej kaplicy i równocześnie powstania tam parafii rok 1991.

<sup>514</sup>Dane na temat kaplicy autorka uzyskała od świadka całej budowy obiektu, s. Elżbiety ze Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu, Kraków, 2005.

<sup>515</sup>Według informacji zawartych na tablicy przed kaplicą, wystrój jej wnętrza zrealizowany został w latach 2000 - 2001.

<sup>516</sup>Dane o autorstwie projektu oraz dacie oddania budynku do użytku uzyskane są w fundacji "Cor Aegrum", fundatora szpitala. Data rozpoczęcia budowy pochodzi z danych administracji szpitala.

<sup>517</sup>Dane o autorstwie i czasie budowy obiektu uzyskane są od brata Hieronima ze Zgromadzenia Braci Albertynów, Kraków, 2005.

<sup>518</sup>Wywiad autorki z Przemysławem Gaworem, Kraków, lipiec 2005.

---

<sup>519</sup>Uzupełniania wystroju sięgają lat dwutysięcznych.

<sup>520</sup>Wywiad autorki z Pawłem Taranczewskim, współwykonawcą obrazów witrażowych w kościele p. w. Matki Boskiej Zwycięskiej, synem ich autora, Wacława Taranczewskiego, Kraków 2005, Wcześniejsze uzupełnienia wystroju zaprojektował Wacław Taranczewski. Jest rozeta witrażowa w fasadzie kościoła, z 1965 i przeszklenia "witrażowe" oprawne w beton, zrealizowane po 1965..

<sup>521</sup>Dane otrzymane przez autorkę w parafii Matki Boskiej Zwycięskiej, Kraków 2005.

<sup>522</sup>J. Furdyna, *J. Furdyna witraże i inne prace*, Kraków b. d.; b. s.

<sup>523</sup>Dane o autorstwie wystroju wnętrza uzyskane zostały przez autorkę od Józefa Furdyny, autora tamtejszych witraży.

<sup>524</sup>M. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków, 1999, s.85; Witraże zostały zainstalowane wtedy w dwudziestu dziewięciu oknach, czyli wszystkich oprócz kaplicy Najświętszego Sakramentu.

## Zakończenie.

### *Sposoby wypełniania postulatów Soboru Watykańskiego II oraz dokumentów uzupełniających Jego wymagania dotyczące sztuki i sakralnej.*

Opisane w podrozdziale *Reformy Soboru Watykańskiego II dotyczące sztuki sakralnej*, wymagania dotyczące tej sztuki: chrystocentryzm, zaakcentowanie zbawczego charakteru religii, uwspółcześnienie jej, realizacja wspólnotowego charakteru liturgii, ekumenizm, pluralizm, piękno, godność, powaga, właściwe ujęcie, zrozumiałość, oryginalność, wysoki poziom artystyczny oraz wychowawczy charakter wypełniano w rozmaity sposób. Dokumenty uzupełniające opracowaną przez Vaticanum II koncepcję sztuki kościelnej podkreślały związaną z chrystocentryzmem dominującą rolę ołtarza i zmieniły obowiązujący układ wnętrza sakralnego przez odsunięcie ołtarza od ścian, zmieniając ich położenie na bliższe centrum świątyni.

W zakres moich badań i ich rezultatów wchodziły głównie problemy artystyczne i estetyczne, zaś mniej zgodność tej sztuki z przepisami liturgicznymi, jednak odpowiedniość sztuki wobec wymagań liturgii wymaga szczególnego uwzględnienia.

Jako charakterystyczne dla nowej architektury sakralnej Krakowa trzeba podkreślić jej tradycjonalizm. Przeważa typ kościołów podłużny, silnie nawiązujący do dawnych świątyń lub zawierający wyraźne odniesienia do nich. Odbiegające od tego modelu obiekty sakralne rzadko są akceptowane przez wiernych. Duża ilość odmiennych od tego rodzaju budowli świątynnych widoczna jest jedynie w czasie największego nasilenia budownictwa sakralnego - trzecim dziesięcioleciu całego omawianego okresu.

Opracowane przez episkopat dokumenty uzupełniające i konkretyzujące nakazy Soboru Watykańskiego II na terenie Polski (omówione w podrozdziale *Reformy Soboru Watykańskiego II dotyczące sztuki sakralnej*) wyrażają silny tradycjonalizm przez częściowy nawrót do przedsoborowych schematów w zakresie kompozycji wnętrza sakralnego i odejście od dowolności na rzecz sztywnych schematów. Ujednoliciło to wnętrza prezbiteriów i spowodowało koncentrację najważniejszych elementów wystroju, głównie przez umiejscowienie tabernakulum na osi ołtarza.

Nawiązania do dawnej architektury są często dekonstrukcją dawnych jej form, jak to ma miejsce w przypadku kościołów autorstwa Antoniego Mazura /il. 5 - 9/ i wielu innych. Pojawiają się też swobodne repliki słynnych świątyń, często odpowiadające sentymentalizmowi wiernych. Należą do nich na przykład kaplica - kopia Ostrej Bramy w Wilnie /il. 71, 82/ (przy kościele p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, arch. Zdzisław Nowakowski, 1985 - 1994) i kościół p. w. bł. Anieli Salawy (arch. arch. Anna i Józef Dutkiewiczowie, 1991 - 1995) /il. 43/, którego fasada podobna jest do katedry w Oliwie. Należąca do klasyki światowego budownictwa sakralnego kaplica w Ronchamp Le Corbusiera ma dwie kontynuacje co do formy: Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" (arch. Wojciech Pietrzyk, 1967 - 1977) [opis 2] /il. 1/ i kościół p. w. św. Jana Kantego (arch. Krzysztof Bień, 1983 - 1992) /il. 69/. Podobieństwo do francuskiego modernizmu (w wydaniu Le Corbusiera) zwraca też uwagę w innych obiektach -

głównie w kościele p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. Romuald Loegler, Jacek Czekaj, 1979 - 1989) [opis 6] /il. 179 - 182/.

Jako konkretne przykłady oryginalnych realizacji zaleceń Soboru Watykańskiego II można wymienić wiele przykładów. Inspirację do utworzenia poza projektem architektonicznym wystroju wnętrza kaplicy chrzcielnej /il. 19/ w kościele p. w. Chrystusa Króla (arch. arch. Wojciech Pietraszewski, Otmar Vogt, 1970 - 1971) dała, polecająca ukazywać powagę chrzcielnicy *Konstytucja o liturgii świętej* Vaticanum II, a także odnowiony Rytuał Chrztu, zalecający umieścić chrzcielnicę w miejscu eksponowanym i dostępnym wielu świadkom obrzędu. Dekoracja plastyczna miała podkreślać posoborową teologię chrztu.

<sup>525</sup> Innym przykładem dostosowania się do zaleceń podkreślania ważności chrztu jest kaplica chrzcielna p. w. Matki Boskiej Fatimskiej w kościele p. w. św. Wojciecha (arch. arch. Wacław Seruga, Małgorzata Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997, wystr. wn. kaplicy p. w. Matki Boskiej Fatimskiej Iwona i Jarosław Hofmanowie) [opis 9], gdzie jej umiejscowienie w podziemiu podkreśla symbolikę wstępowania i zstępowania, związaną z chrztem i nawiązuje do wczesnochrześcijańskich rozwiązań tego typu.

Zalecenie powagi chrzcielnicy bywa jednak nie przestrzegane, jak na przykład w kościele p. w. Podwyższenia Krzyża Św. (arch. Kazimierz Kurlit, 1986), gdzie ma ona wygląd zbliżony do dużej szachowej figury - hetmana i rozmiary jej misy nie pozwalają na realizację wymaganej możliwości dokonywania tego obrzędu przez zanurzenie /il. 257/. Wyrazem chyba niezrozumienia sensu powagi tego sakramentu wydaje się natomiast podobieństwo do małej trumny, pomalowanej na czarno chrzcielnicy /il. 258/ w kościele p. w. Opatrzności Bożej (architekt nieznany, 1979 - 1981).

Zwraca uwagę niechęć do kompozycji centralnej wewnątrz - z ołtarzem w środku świątyni. Wśród świątyń krakowskich nie ma ani jednego tego rodzaju rozwiązania, a próby takich realizacji napotykały na silny opór ze strony zleceniodawców - duchowieństwa.<sup>526</sup>

Zaakcentowanie zbawczego charakteru religii zaowocowało powszechnym dołączaniem do cykli Męki Pańskiej, XV stacji - Zmartwychwstania. Pojawiło się też wiele dzieł sztuki kościelnej ukazujących zapowiedź lub już widoczną realizację Zmartwychwstania zawartą w Ukrzyżowaniu. Jako przykłady można wymienić dzieła Bronisława Chromego /il. 148, 153/ (kościół Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana") [opis 2] Gustawa Zemły /il. 155/ (kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego, arch. Józef Dutkiewicz, 1976 - 1983) [opis 3], Teresy Iwanejko - Tarczyńskiej /il. 190/ (kościół p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekaj) [opis 6] Edwarda Kopaczewa /il. 204/ (kościół p. w. Emaus, arch. arch. Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański, 1985 - 1993, wystr. wn. ks. Kazimierz Wójtowicz) [opis 7].

Wiele elementów wystroju wnętrza opartych jest na ostrym, opartym na szoku oddziaływaniu. Zaliczyć do tego trzeba bardzo wiele witraży, szczególnie twórczości Józefa Furdyny, z upodobaniem posługującego się bardzo intensywnymi barwami. Także dzieła Macieja Kauczyńskiego /il. 114, 220, 222/, obfitujące w bardzo kontrastowe zestawienia kolorów zwracają tym uwagę. Niekiedy zbliża się do powodowania takich wrażeń także Jerzy Skąpski, często stosujący, (widocznie preferowane przez siebie) kontrastowe zestawienia kolorów niebieskiego i pomarańczowego /il. 189/. Wydaje się, że pomimo walorów artystycznych tego typu środków artystycznych, których wartość estetyczna bywa oparta na preferowanej przez postmodernizm wzniosłości, niepokój i rozdrażnienie które wzbudzają,

przeszkadza religijnemu skupieniu potrzebnemu do modlitwy.<sup>527</sup> Tak zwane wartości estetyczne łagodne (na przykład piękno, wdzięk) zastępowane są obecnie chętnie przez tak zwane wartości estetyczne ostre (na przykład wzniosłość, brzydota, komizm, groteskowość).

Chętnie stosowana jako środek artystyczny, na przykład przez Macieja Zychowicza (kościół p. w. Emaus, [opis 7] /il. 201 - 203/ i kościół p. w. św. Jadwigi Królowej [opis 6] /il. 187/, turpistyczna brzydota, pomimo widocznej intencji wzbudzania uczucia wzniosłości oddala je od realizacji wartości piękna, wymaganej przez Sobór Watykański II. Omówiłam te problemy szerzej w rozdziale *Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej*.

Podkreślany paradoks posługiwania się w architekturze sakralnej związanymi z filozoficzną negacją chrześcijańskiego systemu wartości, modernistycznymi i postmodernistycznymi środkami wyrazu pozostawia wiele do myślenia. Czy jest to jakby "ochrzcenie" tych, z założenia niechrześcijańskich lub "pogańskich" motywów, czy też zagrożenie dla tychże wartości? Bardzo cienka jest granica pomiędzy tymi, tak przeciwnymi ideowo zjawiskami.

Bardzo zawiłym problemem jest ustalenie, na ile formy sztuki stworzone do wyrażania idei niezgodnych z katolicyzmem, jak na przykład nagminnie eksploatowane motywy wielu odmian sztuki abstrakcyjnej mogą być odpowiednio zastosowane do wyrażania treści religii katolickiej. Wiele trudności sprawia (uznawane za zawarte w zaleceniach Vaticanum II dotyczących uwspółcześniania i dostosowania sztuki kościelnej do mentalności współczesnego człowieka) stosowanie nowych formalnych zdobyczy sztuki XX wieku. Wiele z nurtów owej sztuki, jak na przykład konstruktywizm, neoplastycyzm, dadaizm oparte było na ideologiach niezgodnych z katolicyzmem a nawet mu wrogich. Posługiwanie się zatem ich formami wymaga wiele znawstwa teorii sztuki lub wyczucia ze strony artystów i zleceńodawców, w celu uniknięcia antyreligijnej symboliki. Przykłady takie podaję w rozdziale *Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej*.

Promowany przez Sobór Watykański II ekumenizm stał się podstawą do licznych adaptacji form sztuki prawosławia. Pojawiają się cytaty z architektury cerkiewnej jak chociażby bania wieńcząca kaplicę p. w. Matki Boskiej Anielskiej (arch. P. Gawor, uk. 2000 - 2001) /il. 96/. Przede wszystkim trzeba tu wspomnieć o najbardziej wyróżniającym się w tej dziedzinie, Jerzym Nowosielskim (kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, (arch. arch. Małgorzata Grabacka, Przemysław Gawor, 1973 - 1975) [opis 1] /il. 141, 145, 146, 259/ i jego uczniach, jak na przykład Marlena Nizio (kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa, arch. arch. Krzysztof Ingarden, P. Gawor, Jacek Ewy, 1998 - 2001) /il. 260/. Malarstwo ikonowe stanowiło inspirację także tak nowatorskich środków ekspresji, jak zastosowanych w Drodze Krzyżowej lwowskiego artysty Edwarda Kopaczewa (kościół p. w. Emaus, kaplica p. w. św. Józefa w Centrum Resurrectionis, arch. arch. D. Kozłowski i W. Stefański, 1985 - 1993) [opis 7] /il. 204/. Dzieła te zazwyczaj akceptowane są z dużymi oporami. Wspomniane obrazy J. Nowosielskiego były krytykowane przez parafian. Prace E. Kopaczewa z powodu kontrowersji co do przeznaczenia ich do kościoła, przez pewien czas wisiały w korytarzach prowadzących do niego, zanim zdecydowano się je tam umieścić.

Potrzebę odstępstw od tradycji tłumaczy się na gruncie akcentowanego przez Kościół wymagania dostosowania się do współczesności, w tym także do odmiennej od dawnej mentalności współczesnego człowieka i odpowiadania na potrzeby naszej epoki. Próby kreowania przestrzeni dla sacrum metodami opracowanymi na użytek



sztuki ze sfery profanum ukazują, jak współcześnie duchowieństwo poddaje się narzuconym modom. Wzrastający proces zrywania z tradycyjnymi kanonami zaczęło w niekontrolowany sposób dotyczyć także innowacji nie mających zrozumiałego wytłumaczenia. Pociągnęło to za sobą często destruktywny wpływ na człowieka przez swe znaczenie symboliczne i działanie na odbiorcę, na przykład powodując w nim uczucie niepokoju a także wrażenie bałaganu, chaosu i przeszkadzając w religijnym skupieniu.

Źródeł problemu niezgodności sztuki sakralnej z doktryną katolicką szuka się zazwyczaj w przemianach społecznych i politycznych (zanik dominacji religii katolickiej i brak alternatywnego systemu wierzeń mogącego pełnić podobną funkcję) i związanym z tym zmierzchem powszechnego uznawania tradycyjnej aksjologii stanowiącej fundament dawnej sztuki sakralnej. Pomimo przyjmowania przez Kościół poglądu o istotowym połączeniu wartości Piękna, Dobra i Prawdy, podkreślanego przez katolickich myślicieli i teoretyków sztuki, do sztuki sakralnej przeniknęły próby tworzenia dzieł sztuki związanych z negowaniem tych wartości i ich związku, co jest typowe w sztuce współczesnej. Dzieła sztuki sakralnej często uderzają brzydotą celem spotęgowania wrażenia prawdy, lecz odbywa się to kosztem negowanego tym sposobem (pomimo wymagania go przez doktrynę katolicką) - piękna. Prawda w sztuce często stawiana jest do tego stopnia wyżej niż piękno. Dotyczy to też rezygnacji z dekoracji w architekturze, w celu wyeksponowania tak zwanej 'prawdy materiału' w którym doszukiwanie się wartości piękna opiera się na negowaniu tradycyjnych kryteriów piękna i sensu symbolicznego. Powoduje to także zdobnictwo obiektów sakralnych oparte na tej negacji lecz już bez prób usprawiedliwienia 'prawdą materiału'. Polega to na imitowaniu materiałów nie - jak dawniej - szlachetnych, lecz pospolitych, co daje w efekcie swoistą odmianę kiczu. Jako inny przykład lekceważenia uznawanych przez Kościół wartości można wymienić dekoracyjność opartą na promowaniu rodzaju piękna, które neguje wartość dobra czyli, w tym przypadku, funkcjonalność (w szerokim znaczeniu) budowli. Typowe są także objawy faworyzowania wartości dobra polegające na przykład na próbach realizowania celów dydaktycznych, wychowawczych i innych, bez uwzględnienia wymaganej przez oficjalną doktrynę katolicką wartości piękna. W postmodernizmie piękno jest lubiane i popularne, lecz w filozofii i estetyce powszechnie odmawia mu się związku z osiąganiem prawdy i dobra.

Podkreślana jest także potrzeba oryginalności sztuki sakralnej w związku z odmawianiem kopiom wartości artystycznych. Oryginalność wymagana jest od sztuki kościelnej przez Vaticanum II. Zalecenie to świadomie i w sposób ugrutowany w postmodernistycznej filozofii (szczególnie w estetyce) nie jest spełniane przez wiele dzieł sztuki. Pozostaje to w związku z szerszym zagadnieniem, na ile pastisz i replika mogą mieć oryginalne oraz swoiste wartości artystyczne i estetyczne. Wartości te są niezbędne w sztuce sakralnej, co podkreśla Sobór Watykański II.

Pluralizm w sztuce i w filozofii dopuszczany przez Kościół po Soborze Watykańskim II zaowocował niekontrolowanym pluralizmem form sztuki sakralnej. Przy bardzo słabej znajomości przez artystów i zleceniodawców - duchowieństwo katolickie, teorii i filozofii sztuki, rozluźnienie kanonów sztuki sakralnej stało się podstawą do realizacji artystycznych które mogą być uznane za przykłady desakralizacji, sprzecznych z katolicyzmem ze względu na sugerownie jako wartościowych idei zła, niewoli, a nawet satanizmu. Często dochodziło do symbolicznego obrazowania pomieszania stopni przyjętej w katolicyzmie hierarchii wartości, na przykład wartości patriotyczne dominują nad ważnością sakramentów. Spowodowane to zapewne było przez uwikłanie Kościoła w działalność polityczną.

Symbole sakralne przedstawione są często, bez uzasadnienia kontekstem, w stanie rozpadu. Pojawiły się też symbole patriotyczne w stanie destrukcji, na przykład popękane i pełne szczelin lub w upadku. Doszło do promowania, w ramach sztuki oficjalnie zaaprobowanej jako obiekt kultu, symboliki odwrotnej, odnoszącej się do zła. Liczne mutacje formalne tradycyjnych symboli katolickich powodują w efekcie zjawisko używania znaków antychrześcijańskich jako symboli Kościoła. Sztuka sakralna stanowiąca nośnik wartości katolickich bywa zdominowana przez sztukę stanowiącą nośnik wartości antykatolickich, na przykład formy dadaistyczne, konstruktywistyczne, postneoplastyczne, futurystyczne, sztuki materii, 'sztuki śmietnikowe', postmodernistycznej i inne, które występują w miejscach, gdzie powinny znajdować się symbole wartości najwyższych. Rzadziej odkrycia i formy sztuki współczesnej zastosowane są trafnie, prawidłowo w sensie symbolicznym. Stanowi to często szczególnie interesujące dokonanie artystyczne. Zjawiska te dokładniej opisałam w rozdziale *Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej*. Zgodności i niezgodności sztuki sakralnej z doktryną katolicką są bardziej lub mniej zauważalne. Zależy to od stopnia wrażliwości estetycznej odbiorcy tej sztuki i od jego znajomości idei katolickich a także filozofii i historii sztuki. Towarzyszy temu niedostateczna ilość krytyki sztuki uznanej za religijną i sakralną, a mającej często bluźnierczy charakter. Stanowi to podstawę funkcjonowania jako sakralna, sztuki mającej cechy kpiny i szyderstwa z sacrum, niezrozumiałej dla odbiorcy, wywołującej w nim uczucie obcości a także, paradoksalnie, niechęć do wartości katolickich.

Pluralizm w filozofii katolickiej po Soborze Watykańskim II połączony jest często z tendencją do pomijania w interpretacjach filozoficznych niezgodności z katolicyzmem i do podkreślania, nawet wyolbrzymiania zbieżności z nim, jak miało to miejsce na skupiających licznie artystów spotkaniach filozoficznych z bardzo wpływowym filozofem katolickim owego okresu, księdzem Józefem Tischnerem, którego bliskie postmodernizmowi koncepcje miały wpływ na artystów tworzących sztukę sakralną.<sup>528</sup> Wydaje się, że promowany w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych egzystencjalizm katolicki, oparty na krytycznej analizie wątków nawet tak antykatolickich myślicieli jak Jean Paul Sartre i Martin Heidegger stanowił zielone światło dla analogicznego eksploatowania spokrewnionych z egzystencjalizmem dadaizmu, sztuki materii oraz turpizmu w estetyce. Sprzęgło się to z kampanią przeciwko tradycjonalizmowi w sztuce kościelnej, prowadzoną przez środowisko krakowskiego "Znaku" i "Tygodnika Powszechnego", które w imię soborowego postulatu uwspółcześniania sztuki liturgicznej, w chaotycznej formie krytkowało zachowawczą sztukę i chwaliło prawie bezkrytycznie nową, kontrowersyjną co do odpowiedniości do pełnienia liturgicznych funkcji. Głos Władysława Stróżewskiego, nawołującego do tradycyjnego łączenia najwyższych, stanowiących nieodłączne cechy Boga i znaki Jego obecności w świecie, wartości Dobra, Piękna i Prawdy, miał tu niewielki oddźwięk.<sup>529</sup> Nie sposób pominąć tutaj także wpływu osobowości Karola Wojtyły (późniejszego papieża Jana Pawła II) jako filozofa. Jego personalistyczna filozofia tworzyła sprzyjającą atmosferę do eksponowania wartości osoby a także ekspresji indywidualności, oraz prawdy psychologicznej w człowieku i 'bohaterach' religii.<sup>530</sup>

Dopuszczaniu takiej sztuki do pełnienia funkcji sakralnej sprzyja, utrudniający kontrolę nad realizacją zleceń sztuki sakralnej niedostatek wykształcenia duchowieństwa katolickiego w zakresie teorii sztuki. Dodatkowo sytuację tę pogarsza także zbyt małe wykształcenie artystów sakralnych, gdyż nauka tworzenia tej sztuki do niedawna prawie nie istniała na uczelniach kształcących artystów. Istniejący

kryzys ikonografii katolickiej ma źródło, oprócz znieczulenia na jakości estetyczne, także w braku współpracy (dawniej będącej typowym zjawiskiem) między artystami a teologami. Oprócz niedostatecznego wykształcenia duchowieństwa katolickiego - zleceńodawców i artystów - wykonawców, do powodów uznawania za sakralną sztuki do tego niestosownej należy często bezkrytyczne, nietrafne naśladowanie wzorców zagranicznych.

### *Wnioski ogólne.*

W literaturze tematu podkreślana jest wielka i pierwszoplanowa rola architektury sakralnej w Polsce w interesującym mnie czasie, na tle dokonań w innych dziedzinach budownictwa, nie tylko jako najliczniejszej, ale i najciekawszej. Wiele innowacji i odstępstw od tradycji w sztuce sakralnej tłumaczone jest (oprócz zmian w liturgii pociągających za sobą wielość alternatywnych rozwiązań wnętrza kościelnego) zmienionymi warunkami, jak rozwój technik artystycznych, odmienny od wcześniejszego rodzaj architektury stanowiącej otoczenie kościołów, co dotyczy głównie potrzeby zaakcentowania odmienności od świeckiego otoczenia i sakralnego charakteru budowli w inny sposób niż dawniej, gdy często sama dużo większa wysokość wyróżniała sakralną budowlę z jej otoczenia. Tym sposobem, nowe techniki budowlane, umożliwiające powszechne i tanie budowanie bardzo wysokich budynków, wymusiły niejako poszukiwania nowych sposobów realizacji sacrum w architekturze i przyczyniły się do rzeźbiarskiego sposobu akcentowania sakralnego charakteru świątyń. Dominował on w Krakowie do około połowy lat dziewięćdziesiątych.

Przeprowadziłam analizy form architektury sakralnej wraz z jej wystrojami i ich zestawienia podałam w rozdziale *Zarys dziejów krakowskiej architektury kościelnej od 1965 do 2005*. Przy przyjętym przeze mnie podziale owego czasu na cztery około dziesięcioletnie okresy (I: 1965 - 1975, II: 1976 - III: 1985, 1986 - 1995, VI: 1996 - 2005), wykonane badania wykazały, że w ciągu ostatnich czterdziestu lat w nowo powstającej architekturze sakralnej Krakowa początkowo przeważały formy modernizmu - neokonstruktywistyczne, postneoplastyczne i postkubistyczne, z tendencjami dekonstruktywistycznymi. Obiekty sakralne oparte są na planach zbliżonych do prostokątów, z zaznaczoną asymetrią. Występują już wyróżniki postmodernizmu, jak na przykład 'wieża minaretu'. W drugim okresie różnorodne, dynamiczne i często fantazyjne kształty świątyń stanowiły wyraźne zerwanie z tradycją budownictwa sakralnego. Typowy dla ówczesnie powstałych budowli sakralnych jest wyraz agresywności. Oparte jednak są zazwyczaj nadal na planach podłużnych. Trzecie, wyraźnie najobfitsze w realizacji sakralne dziesięciolecie to faza wielkiej swobody twórczej, obfitująca niezwykle różnorodnością form architektonicznych. Dominuje wprawdzie postmodernizm w wersji historyzującej, eklektycznej lecz zabarwiony jest rozmaitymi wpływami jak neodadaistyczne, 'fantastyczne', ekspresjonistyczne (w tym nawiązania do ceglanego ekspresjonizmu północnego), dekonstruktywistyczne. Wyraz rzeźbiarskich brył powstałych podówczas obiektów sakralnych często jest agresywny. Zwraca uwagę zjawisko podwójnego kodowania. Plany świątyń stały się niezwykle różnorodne. Godne uwagi jest, że w ostatnich latach na czoło wysunął się spokojny tradycjonalizm i silnie zdominował pozostałe nurty oraz zastąpił, silnie wcześniej zaznaczane w bryłach obiektów sakralnych rozmaite formy aleatoryzmu i katastrofizmu. Niezwykle popularna jako materiał budowlany cegła klinkierowa sprzyjała wpływom

ekspresjonizmu północnego. Nadal popularne było stosowanie się do zasady podwójnego kodowania. Coraz bardziej respektowany stał się problem kontekstualizmu. Plany kościołów z tego okresu są podłużne lub chociaż powodują iluzję podłużności.

W dekoracji zewnętrznej strony budowli początkowo dominowały: biel i beż, by (około połowy lat dziewięćdziesiątych) powoli ustępować, w ostatnim czasie już przeważającej, pastelowej kolorystyce, z nieco wyróżniającym się ilościowo, błękitem na czele. Charakterystyczna także jest silnie wzrastająca od pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych ilość ścian świątyni z surowej cegły, przeważnie klinkierowej.

We wnętrzach z pierwszego okresu światło dzienne nie akcentuje prezbiteriów. Typowe jest duże zróżnicowanie pod względem oświetlenia różnych części świątyni. Dla kościołów powstałych w drugim okresie, charakterystyczna jest wielopoziomowość i duże skomplikowanie wnętrza. Oświetlenie także często jest odmienne w poszczególnych partiach budowli. W trzecim dziesięcioleciu - prezbiteria często są akcentowane oświetleniem dziennym, dzięki specjalnym układom okien. Wnętrza ówczesne często są asymetryczne. Blisko ich połowa ma centralny charakter. Ostatni okres - to już dominacja spokoju, symetrii i 'dostojnej' harmonii.

Wewnętrzne ściany świątyni powstałych w pierwszym i drugim okresie były przeważnie białe, szare i beżowe. W kościołach ukończonych w trzecim dziesięcioleciu zaczęła dominować biel a także naturalna cegła, najczęściej o 'ceglastym' kolorze. Czwarty okres charakteryzuje odejście od eksponowania naturalnej cegły. Miejsce jej zajęła pastelowa kolorystyka.

Dla rzeźby i - ważnego w dekoracji - witrażownictwa, stanowiących elementy wystrojów wnętrz, powstałych w pierwszym okresie, charakterystyczne są wpływy sztuki materii. W drugim okresie dominują we wnętrzach dokonania rzeźbiarskie. Oprócz popularnej podówczas metaloplastyki, królują niezwykle ekspresyjne i patetyczne rzeźby. W sztuce liturgicznej zwracają uwagę kontrowersyjne zmiany w ikonografii - treści patriotyczne dominują niekiedy nad religijnymi. Nasila się znaczenie witrażownictwa. Novum trzeciego okresu to rozmaite elementy wystrojów zbudowane z naturalnej cegły, która widocznie jest wtedy niezwykle ceniona pod względem wartości estetycznych. W rzeźbie przeważa idealizujący realizm. Zdecydowaną dominantą stają się witraże. Są one zróżnicowane stylistycznie i często bardzo ekspresyjne. W czwartym dziesięcioleciu największą uwagę zwraca bardzo ekspresyjne witrażownictwo. Część jego jednak łagodnieje w wyrazie i staje się liryczna, poetycka, wyrafinowana i subtelna, podobnie jak ówczesna rzeźba i pozostałe dziedziny malarstwa.

W wystroju i dekoracji silne początkowo tendencje ekspresjonistyczne w formach ustąpiły łagodnym i idealizowanym. W kolorystyce dominacja bieli zastąpiona została w ostatnich latach przez 'swojską', łagodną i nieśmiałą kolorystykę. W dominującej tu sztuce witrażowniczej gwałtowna wcześniej ekspresja i ostre środki wyrazu przekształciły się obecnie w liryczne, poetyckie i sentymentalne.

W analizowanej architekturze sakralnej zwraca uwagę również wyraz agresywności sylwetek kościołów. Łączy się to z także częstym aleatoryzmem zawartym w pozornej chaotyczności kompozycji architektonicznych. Towarzyszy to niepokojom w kraju. Między sytuacją polityczną Polski a jej sztuką sakralną można zauważyć wiele związków. W czasie obronnej walki Kościoła z systemem komunistycznym, w architekturze sakralnej uwidoczniły się tendencje katastroficzne,



aleatoryzm i agresja. Zanikały one paralelnie do stabilizacji w kraju i wzmocnienia roli Kościoła w życiu społecznym i kulturalnym.

Dla okresu największego nasilenia walki z komunizmem, którego kulminacją był stan wojenny, gdy kościół stał się ostoją aktywnego oporu przeciwko władzy, specyficzne jest częste dominowanie wartości patriotycznych nad religijnymi.

W związku z wyłaniającą się w świetle wyników dokonanych analiz, problematyką stylistyki zajmującej mnie architekturę, przeprowadziłam zestawienia jej cech modernistycznych i postmodernistycznych, które wyróżniłam jako typowe dla tych formacji stylowych, w oparciu o badania Charlesa Jencksa i Zdzisławy Tołłoczko.<sup>531</sup> Zagadnieniom tym poświęcony jest rozdział *Ewolucja modernizmu i postmodernizmu w krakowskiej architekturze i sztuce sakralnej*. Stwierdziłam, że pomimo powszechnego występowania cech modernistycznych, z powodu towarzyszenia im przez cechy postmodernistyczne, obiekty które można określić jako późnomodernistyczne stanowią rzadkość. Są to przede wszystkim, mieszczące się w stylistyce 'białego' modernizmu; kościół p. w. św. Kazimierza (arch. Zbigniew Radziewanowski, 1986 - 1990) /il. 65 - 68, 76/ i kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej (arch. Małgorzata Grabacka, 1983 - 1995) /il. 58, 59/.

Wśród występujących cech modernistycznych, szczególnie popularna okazała się ekspozycja 'prawdy materiału'. Często także jest 'estetyka maszyny', która czasem przybiera cechy metaforyczne, jak w przypadku podobnego do wiatraka kościoła p. w. Matki Boskiej Fatimskiej, lub do zbożowego elewatora - kościoła p. w. św. Jadwigi Królowej (arch. arch. R. Loegler, J. Czekał) [opis 6] /il. 180/. 'Niezamierzona metaforyka' jest także cechą, którą należy wyróżnić, gdyż bywa bardzo malownicza i efektowna, a sporadycznie ironiczna lub nawet groteskowa, czego przykładem może być podobieństwo do łodzi podwodnej bryły kościoła p. w. św. Jana Kantego (arch. Krzysztof Bień, 1983 - 1992) /il. 69/.

Bogaty wachlarz cech postmodernistycznych otwierają powszechnie występujące dekonstrukcja i dekompozycja. Godne uwagi ze względu na różnorodność form jest baśniowość i fantastyka. Wyróżnia się także, dzięki pomysłowości, efektowności i oryginalności - zjawisko 'podwójnego kodowania'. Tak na przykład promieniująca dostojeństwem bryła kościoła p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika (arch. Henryk Kamiński, 1982 - 2002) /il. 95/ ma kształt gigantycznej infuły biskupiej. Powszechne są (szczególnie w wystrojach wnętrz) nawiązania do stylów historycznych i cytaty.

Powszechny jest także symbolizm, trudno jednak uznać go za charakterystyczny dla postmodernizmu, gdyż jest on silnie zakorzeniony w tradycji sztuki kościelnej i wymagany także przez posoborową teorię tej sztuki. Specyficzny obecnie jest w nim nagminnie pojawiający się mylny sens symboliczny, który wydaje się towarzyszyć rozpadowi tradycyjnej hierarchii wartości w filozofii postmodernistycznej.

Trudność sprawiło też kwalifikowanie regionalizmu i kontekstualizmu jako postmodernistycznego, ze względu na ich zakorzenione w rodzimej, modernistycznej teorii architektury.

Twórczość poszczególnych architektów cechuje często bardzo duża rozpiętość w zakresie stylistyki. Tak na przykład Józef Dutkiewicz od neokonstruktywizmu kościoła p. w. Maksymiliana Marii Kolbego [opis 3] /il. 24, 25/ przechodzi do spokojnego, zawierającego cytaty dawnej architektury polskiej postmodernizmu kościoła p. w. bł. Anieli Salawy /il. 43/. Autor głośnego Centrum Resurrectionis [opis 7] /il. 192 196/ Wacław Stefański realizuje też bardzo spokojny, wyglądający jak neoromańska bazylika trzynawowa kościół p. w. św. Stanisława



Biskupa i Męczennika (arch. Wacław Stefański, 1991 - 2001) /il. 91/. Witold Cęckiewicz balansuje pomiędzy postmodernizmem swobodnie operującym kolażem historyzujących form w kościele p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. Witold Cęckiewicz, współpraca Andrzej Lorek, 1988 - 1992) [opis 5] /il. 60, 169 - 173, 177/ a modernizmem Bazyliki p. w. Miłosierdzia Bożego (arch. Witold Cęckiewicz, 1998 - 2002) [opis 12] /il. 246 - 249/, jedynie dyskretnie zaznaczającym swą postmodernistyczną współczesność, dzięki zastosowaniu dawnych form w funkcji dekoracyjnej.

Trzeba podkreślić, że omówioną architekturę można określić jako podwójnie krakowską - nie tylko z powodu jej miejsca, lecz także przynależności większości jej twórców do środowiska Krakowa. Dotyczy to szczególnie budownictwa sakralnego, którego projektanci z reguły są absolwentami Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, należą więc do kontynuatorów tradycji krakowskiej szkoły architektury.

### *Perspektywy badawcze omówionej problematyki.*

Opracowania w pierwszym rzędzie wymaga inwentaryzacja nowej architektury sakralnej. Ponieważ nie była ona prowadzona, bardzo trudno byłoby obecnie zrekonstruować wiedzę na temat starszej części omawianego okresu, gdyż została ona już zapomniana.

Ponieważ można w zjawisku umieszczania (zapewne często nieświadomego) symboli przeciwnych wartościom katolickim w tradycyjnych miejscach wartości sakralnych, podejrzewać działanie antykatolickiej polityki władz, polegającą na blokowaniu realizacji projektów niezgodnych z ich intencjami, a dopuszczaniu tych, które zawierały w sobie ukryte zarodki antyreligijne (metoda taka była powszechnie stosowana w propagandzie w celu promowania wartości, na których opierał się system polityczny), należy zbadać ten problem.

Należy również zbadać wpływy zagraniczne oraz pochodzące z innych terenów Polski na krakowską architekturę sakralną czy istnieją, a jeśli - to jakie są, oraz zależności odwrotne.

Należy odkryć i przeanalizować, co przyczyniło się do zaistnienia opisanych już typów i zasad krakowskiej sztuki kościelnej, jak między innymi: niepokój form obiektów sakralnych i ich negatywne oddziaływanie - powodujące przygnębienie zamiast umocnienia wewnętrznego, rozproszenie zamiast skupienia. Interesującymi problemami są także: niedostatek koloru, jego ostatnio nagminne pojawienie w dekoracji ścian oraz tendencja do rażącej, czasem nawet oślepiającej jaskrawości witraży.

Potrzebne także jest poszerzenie badań tego rodzaju na całą Małopolskę i zbadanie jej specyfiki w tym zakresie, a także uzupełnienie skromnej bazy materiałowej tego typu innych regionów, a także przeprowadzenie porównań nowej architektury sakralnej Krakowa ze zrealizowaną na innych terenach Polski i ze zagranicznym dorobkiem twórczym w tej dziedzinie. Owocne także byłoby ściślejsze zbadanie inspiracji filozoficznych tej twórczości. Otworzyłoby to pole dla szerszych badań kulturoznawczych.

<sup>525</sup>J. Kontkowski, *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzałach. Z okazji 25 - lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950 - 1975)*, Kraków, 1975.

<sup>526</sup>Wywiad autorki z Małgorzatą Grabacką, Kraków, sierpień 2005; Z takim oporem spotkała się projektantka kościoła p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny. Pierwotny projekt tej świątyni jej autorka opisuje w artykule: M. Dolska - Grabacka, *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 70. - 90*, Czasopismo Techniczne, 1998, z. 1/A.

<sup>527</sup>Wiele miejsca poświęcił analizom architektury pod tym kątem Mieczysław Twarowski w dziele M Twarowski, *Metoda projektowania kościoła*, Warszawa, 1985. głównie w rozdziale 8 omawia on szkodliwość zastosowania jaskrawych oraz kontrastowych barw i negatywny wpływ tego zjawiska na przeżycia religijne.

<sup>528</sup>W latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wykładów tego słynnego z hipnotycznego wręcz wpływu na słuchaczy filozofa uczęszczały także tłumy artystów. Poglądy swoje zawiera on między innymi w :J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków, 1982; J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków, 2004.

<sup>529</sup>W. Stróżewski, Autor, znany jako charyzmatyczny wykładowca filozofii zawiera swoje koncepcje aksjologiczne, oparte na przekonaniu o nierozzerwalności najwyższych wartości - Dobra, Prawdy i Piękna, między innymi w dziele: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków, 2002.

<sup>530</sup>Swoją wersję połączenia tradycjonalistycznej, tomistycznej filozofii ze współczesnym personalizmem prezentuje on przede wszystkim w dziełach: K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność. Studium etyczne*, Lublin, 1960; K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Kraków, 1969.

<sup>531</sup>Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa, 1989; Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków, 1995.

## Spis ilustracji.

- 1.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1. W. Pietrzyk, 1967 - 1977.
- 2.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, wnętrze. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku.
- 3.Kościół p. w. Boskiego Zbawiciela przy ulicy św. Jacka 16, widok od strony prezbiterium. J. Gawor, 1971 - 1975.
- 4.Kościół p. w. Boskiego Zbawiciela przy ulicy św. Jacka 16, boczna elewacja i prezbiterium. J. Gawor, 1971 - 1975.
- 5.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Myślenickiej 13. A. Mazur, 1972 - 1978.
- 6.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Myślenickiej 13. A. Mazur, 1972 - 1978.
- 7.Kościół p. w. św. Franciszka Stygmatyzowanego przy ulicy Ojcowskiej 1. A. Mazur, 1975 - 1979.
- 8.Kościół p. w. św. Antoniego z Padwy przy ulicy Pod Strzechą 16. A. Mazur, 1963 - 1983.
- 9.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, A. Mazur, 1975 - 1988.
- 10.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przy ulicy M. Hemara 1, fasada. Z. Radziewanowski, 1975 - 1980.
- 11.Kościół p. w. Chrystusa Króla przy ulicy Zaskale 1, boczna elewacja (przylegająca do domu zakonnego) i fasada. W. Pietraszewski, O. Vogt (arch.), 1970 - 1971, R. i H. Hussarscy mozaika, 1975.
- 12.Kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza przy ulicy Dobrego Pasterza 4, fasada. W. Pietrzyk, 1971 - 1974.
- 13.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41. M. Grabacka, P. Gawor, 1973 - 1975.
- 14.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41. M. Grabacka, P. Gawor, 1973 - 1975.

- 15.Kościół p. w. Najświętszego Imienia Marii przy ulicy M. Dzielskiego 1. A. Ścigalski, lata 60 - 1971.
- 16.Kościół p. w. Chrystusa Króla przy ulicy Zaskale 1, wnętrze. W. Pietraszewski, O. Vogt (arch.), 1970 - 1971, R. i H. Hussarscy, wystr. wn., 1972 - 1975, R. Hussarski, rzeźba Chrystusa Króla oraz kinkiety, 1973, W. Ostrzołek witraże, 1967 - 1973.
- 17.Kościół p. w. Matki Boskiej Zwycięskiej przy ulicy Zakopiańskiej 86, wnętrze. T. Reuttie (arch.), 1937 - 1939, J. Budziło wystr. wn., 1977 - 1983, W. Taranczewski uzupełnienia wystroju wnętrza - witraże, po 1965 - ok. 1970.
- 18.Kościół p. w. Boskiego Zbawiciela przy ulicy św. Jacka 16, wnętrze. J. Gawor (arch.), J. Gawor, wystr. wn., A. Praxmayer rzeźba Chrystusa, 1971 - 1975.
- 19.Kościół p. w. Chrystusa Króla przy ulicy Zaskale 1, wnętrze kaplicy chrzcielnej (poza projektem arch.). W. Pietraszewski, O. Vogt (arch.), 1970 - 1971, R. i H. Hussarscy, wystr. wn., 1972 - 1975, H. Hussarska chrzcielnica, 1973.
- 20.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przy ulicy J. Zamoyskiego 56, wnętrze. J. Sas - Zubrzycki (arch.), 1904 - 1906, S. Jakubczyk modernizacja wystroju wnętrza oraz mozaika - stacja Drogi Krzyżowej, 1970 - 1971.
- 21.Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny przy ulicy Półłanki 100. J. Petelenz, 1983 - 1985.
- 22.Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny przy ulicy Półłanki 100. J. Petelenz, 1983 - 1985.
- 23.Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny przy ulicy Półłanki 100. J. Petelenz, 1983 - 1985.
- 24.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86. J. Dutkiewicz, 1976 - 1983.
- 25.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, J. Dutkiewicz, 1976 - 1983.
- 26.Kaplica p. w. św. Karola Boromeusza przy ulicy Zdrowej. Ks. S. Czajka, 1981 - 1982.
- 27.Kaplica p. w. św. Karola Boromeusza przy ulicy Zdrowej. Ks. S. Czajka, 1981 - 1982.
- 28.Kościół p. w. św. Brata Alberta przy ulicy J. Woronicza 10. M. i W. Kosińscy, 1983.
- 29.Kościół p. w. św. Brata Alberta przy ulicy J. Woronicza 10. M. i W. Kosińscy, 1983.

- 30.Kościół p. w. Opatrzności Bożej przy ulicy Piłkarskiej 9, fragment bocznej elewacji i fasada części nawowej, od strony dziedzińca. Architekt nieznany, 1979 - 1981.
- 31.Kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza przy ulicy Dobrego Pasterza 4, fragment wnętrza prezbiterium. W. Pietrzyk (arch.), 1971 - 1974, J. Budziłło wystr. wn. oraz metaloplastyka, 1980 - 1983.
- 32.Kościół p. w. św. Antoniego z Padwy przy ulicy Pod Strzechą 16, wnętrze od strony nawy bocznej. A. Mazur (arch.), A. Mazur wystr. wn., 1985 - po 1997.
- 33.Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny przy ulicy Półłanki 100, wnętrze od strony prezbiterium. J. Petelenz, 1983 - 1985.
- 34.Kościół p. w. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny przy ulicy Półłanki 100, wnętrze od strony fasady. J. Petelenz, 1983 - 1985.
- 35.Kościół p. w. św. Brata Alberta przy ulicy J. Woronicza 10, wnętrze od strony prezbiterium. M. i W. Kosińscy (arch.), S. Dousa wystr. wn., 1983.
- 36.Kościół p. w. św. Brata Alberta przy ulicy J. Woronicza 10, fragment wnętrza prezbiterium. M. i W. Kosińscy (arch.), S. Dousa wystr. wn. oraz ołtarz i tabernakulum, 1983.
- 37.Kościół p. w. św. Brata Alberta przy ulicy J. Woronicza 10, fragment wnętrza: strop. M. i W. Kosińscy, 1983.
- 38.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przy ulicy M. Hemara 1, fragment wnętrza prezbiterium. Z. Radziewanowski (arch.). 1975 - 1980, ks. S. Dobrzanowski, wystr. wn., T. Rybski metaloplastyka, lata osiemdziesiąte XX wieku.
- 39.Kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza przy ulicy Dobrego Pasterza 4, wnętrze od strony prezbiterium. W. Pietrzyk (arch.) 1971 - 1974, J. Budziłło wystr. wn. oraz metaloplastyka, 1980 - 1983.
- 40.Kaplica p. w. Matki Boskiej Królowej Polski przy ulicy Panieńskich Skał 18, fragment wnętrza. J. Gawor arch. i wystr. wn., B. Chromy płaskorzeźba na szklanym tle - stacja Drogi Krzyżowej, 1978 - 1981.
- 41.Kościół p. w. św. Antoniego z Padwy przy ulicy Pod Strzechą 16, fragment wnętrza od strony fasady. A. Mazur (arch.), 1963 - 1983, A. Mazur wystr. wn., 1985 - po 1997.
- 42.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przy ulicy M. Hemara 1, fragment wnętrza. Z. Radziewanowski (arch.). 1975 - 1980, ks. S. Dobrzanowski wystr. wn., M. Pabisiak obraz, stacja Drogi Krzyżowej, lata osiemdziesiąte XX wieku.
- 43.Kościół p. w. bł. Anieli Salawy przy alei Kijowskiej 29. J. i A. Dutkiewiczowie, 1991 - 1995.



- 44.Kościół p. w. bł. Anieli Salawy przy alei Kijowskiej 29. J. i A. Dutkiewiczowie, 1991 - 1995.
- 45.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na osiedlu Bohaterów Września 33. M. Janowski, Z. Janowski, 1991 - 1993.
- 46.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 - 1994.
- 47.Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na osiedlu Szklane Domy 7, fasada. K. Dyga, A Nasfeter, 1984 - 1994.
- 48.Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na osiedlu Szklane Domy 7. K. Dyga, A Nasfeter, 1984 - 1994.
- 49.Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na osiedlu Szklane Domy 7, boczna elewacja przylegająca do klasztoru cystersów. K. Dyga, A Nasfeter, 1984 - 1994.
- 50.Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na osiedlu Szklane Domy 7, wnętrze - fragment stropu. K. Dyga, A Nasfeter, 1984 - 1994.
- 51.Kaplica p. w. bł. Marii od Pana Jezusa Dobrego Pasterza, w klasztorze Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu przy ulicy Nazaretańskiej 1. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, 1984 - 1991.
- 52.Kościół p. w. św. Jana Chrzciciela przy ulicy Dobrego Pasterza 116, fragment fasady. W. Obtułowicz, D. Olędzka, 1984 - 1989.
- 53.Kościół p. w. św. Jana Chrzciciela przy ulicy Dobrego Pasterza 116, W. Obtułowicz, D. Olędzka, 1984 - 1989.
- 54.Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej przy ulicy Cegielnianej 43. W. Cęckiewicz, 1988 - 1992.
- 55.Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej przy ulicy Cegielnianej 43. W. Cęckiewicz, 1988 - 1992.
- 56.Kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta przy ulicy B. Dybowskiego. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, J. Szlezak, 1985 - 1988.
- 57.Kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta przy ulicy B. Dybowskiego. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, J. Szlezak, 1985 - 1988.
- 58.Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej przy ulicy Komandosów 18. M. Grabacka, 1983 - 1995.
- 59.Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej przy ulicy Komandosów 18. M. Grabacka, 1983 - 1995.

- 60.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A. W. Cęckiewicz, A. Lorek, 1988 - 1992.
- 61.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy W. Witosa 99. O. Krajewski, 1989 - 1993.
- 62.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy W. Witosa 99. O. Krajewski, 1989 - 1993.
- 63.Kościół p. w. św. Brata Alberta na osiedlu Dywizjonu 303 14. W. Cęckiewicz, W. Oktawiec, 1988 - 1995.
- 64.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy przy ulicy księcia J. Poniatowskiego 176. S. Wasilewski, 1986 - 1988.
- 65.Kościół p. w. św. Kazimierza przy ulicy Podgórki Tynieckie 96, fasada. Z. Radzewanowski, 1986 - 1990.
- 66.Kościół p. w. św. Kazimierza przy ulicy Podgórki Tynieckie 96, fasada i boczna elewacja. Z. Radzewanowski, 1986 - 1990.
- 67.Kościół p. w. św. Kazimierza przy ulicy Podgórki Tynieckie 96, boczna elewacja i od strony prezbiterium. Z. Radzewanowski, 1986 - 1990.
- 68.Kościół p. w. św. Kazimierza przy ulicy Podgórki Tynieckie 96, od strony prezbiterium. Z. Radzewanowski, 1986 - 1990.
- 69.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18. K. Bień, 1983 - 1992.
- 70.Kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej przy ulicy J. Meissnera 20, Z. Nowakowski, 1985 - 1994.
- 71.Kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej i po prawej kaplica p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (replika Ostrej Bramy w Wilnie) przy ulicy J. Meissnera 20. Z. Nowakowski, 1985 - 1994.
- 72.Kościół p. w. Najświętszej Rodziny przy ulicy Aleksandry 1. J. Gawor, 1983 - 1992.
- 73.Kościół p. w. Najświętszej Rodziny przy ulicy Aleksandry 1. J. Gawor, 1983 - 1992.
- 74.Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej przy ulicy Cegielnianej 43, fragment wnętrza prezbiterium. W. Cęckiewicz (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn. 1988 - 2004, S. Ćwiertnia rzeźba Matki Boskiej Saletyńskiej, przed 1992, M. Kauczyński witraż, ok. 2004.

75.Kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta przy ulicy B. Dybowskiego, wnętrze - środkowa część stropu. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, J. Szlezak (arch.), W. Stefański i ks. J. Hojnowski wystrój wn., 1985 - 1988, ks. J. Hojnowski uzupełnienia wystroju wn., A. Mitka z ojcem, braćmi i innymi członkami rodziny malowidła ścienne, ok. 1995 - 1996.

76.Kościół p. w. św. Kazimierza przy ulicy Podgórki Tynieckie 96, wnętrze od strony prezbiterium. Z. Radziewanowski, 1986 - 1990.

77.Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej przy ulicy Komandosów 18, wnętrze od strony prezbiterium. M. Grabacka (arch.), 1983 - 1995, M Grabacka wystr. wn., ok. 1998.

78.Kościół p. w. św. Brata Alberta na osiedlu Dywizjonu 303 14, wnętrze od strony prezbiterium. W. Cęckiewicz, W. Oktawiec (arch.), 1988 - 1995, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, W. Cęckiewicz rzeźba św. Brata Alberta, 2005.

79.Kościół p.w. Najświętszej Marii Panny Matki Kościoła przy ulicy L. Pasteura 1. A. Lidwin, S. Radwan, ks. A. Sroka, 1986 - 1988.

80.Kościół p.w. Najświętszej Marii Panny Matki Kościoła przy ulicy L. Pasteura 1, fragment wnętrza - strop. A. Lidwin, S. Radwan, ks. A. Sroka, 1986 - 1988.

81.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy W. Witosa 99, fragment wnętrza prezbiterium. O. Krajewski (arch.), 1989 - 1993, J. Witkowski wystr. wn., od lat dziewięćdziesiątych XX wieku do początku XXI wieku.

82.Kaplica p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej (replika Ostrej Bramy w Wilnie), przy ulicy J. Meissnera 20, fragment wnętrza. Z. Nowakowski (arch.), 1985 - 1994, C. Dźwigaj, wystr. wn. i elementy wystroju wn, 2000 2001.

83.Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na osiedlu Szklane Domy 7, fragment wnętrza prezbiterium. K. Dyga, A Nasfeter (arch.), 1984 - 1994, J. Marek rzeźba, J. i A. Marek malowidło, pierwsze lata XXI wieku.

84.Kościół p. w. Najświętszej Rodziny przy ulicy Aleksandry 1, fragment wnętrza. J. Gawor (arch.), 1983 - 1992, W. Kućma wystr. wn., w trakcie realizacji, J. Siek płaskorzeźba - stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

85.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18, fragment wnętrza. K. Bień (arch.), 1983 - 1992, E. i P. Zbrożkowie płaskorzeźba - stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

86.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18, fragment wnętrza prezbiterium. K. Bień (arch.), 1983 - 1992, P. Zbrożek, rzeźba Matki Boskiej, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

- 87.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na osiedlu Bohaterów Września 33, fragment wnętrza. M. Janowski, Z. Janowski, 1991 - 1993.
- 88.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18, wnętrze, fragment stropu. K. Bień (arch.), 1983 - 1992, A. Dzięgielewski witraże, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.
- 89.Kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej przy ulicy Nowosądeckiej 41. A. Krzystyniak, 1993 - 1997.
- 90.Kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej przy ulicy Nowosądeckiej 41. A. Krzystyniak, 1993 - 1997.
- 91.Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika przy ulicy Maciejkowej. W. Stefański, 1991 - 2001.
- 92.Kościół p. w. św. Józefa na osiedlu Kalinowym 5. Z. Łuczyńska, J. Kurek, 1993 - 2002.
- 93.Kościół p. w. Zesłania Ducha Św. przy ulicy S. Rostworowskiego 13. W. Cęckiewicz, A. Lorek, 1994 - 1998.
- 94.Kościół p. w. Zesłania Ducha Św. przy ulicy S. Rostworowskiego 13, fragment wnętrza. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1994 - 1998, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji.
- 95.Kościół p. w. Stanisława Biskupa i Męczennika przy ulicy Zwycięstwa 21. H. Kamiński, 1982 - 2002.
- 96.Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej przy ulicy Sosnowieckiej 12. P. Gawor, uk. 2000 - 2001.
- 97.Kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej przy ulicy Nowosądeckiej 41, mostek powietrzny łączący kościół z domem parafialnym. A. Krzystyniak, 1993 - 1997.
- 98.Kościół p. w. Stanisława Biskupa i Męczennika przy ulicy Zwycięstwa 21, wnętrze od strony fasady, fragment chóru. H. Kamiński, 1982 - 2002.
- 99.Kościół p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny przy ulicy ks. J. Popiełuszki 35. P. Gawor, 1980 - przed 2001.
- 100.Kaplica p. w. Miłosierdzia Bożego w Klinice Kardiochirurgii Szpitala im. Jana Pawła II przy ulicy Prądnickiej 80. J. Orłowski, 1988 - 1999.
- 101.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Ludźmierskiej 2, fasada i boczna elewacja. K. Ingarden, P. Gawor, J. Ewy, 1998 - 2001.
- 102.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Ludźmierskiej 2, od strony prezbiterium. K. Ingarden, P. Gawor, J. Ewy, 1998 - 2001.

103.Kościół p. w. Zesłania Ducha Św. przy ulicy S. Rostworowskiego 13, wnętrze od strony prezbiterium. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1994 - 1998, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, J. Witkowski z żoną malowidło stropowe, ok. początek XXI wieku.

104.Kościół p. w. Zesłania Ducha Św. przy ulicy S. Rostworowskiego 13, fragment wnętrza prezbiterium. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1994 - 1998, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, W. Cęckiewicz ołtarz i tabernakulum, J. Witkowski z żoną, malowidło stropowe, ok. początek XXI wieku.

105.Kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej przy ulicy Skotnickiej 139 A. P. Koperski, W. Padlewski, L. Morys, J. Duliński, 1997 - 1999.

106.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski przy ulicy Kobierzyńskiej 199. P. Sobański, 1997 - 2001.

107.Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika przy ulicy Maciejkowej, wnętrze od strony prezbiterium. W. Stefański (arch.), 1991 - 2001, M. Biała wystr. wn., ok. koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku i początek XXI wieku.

108.Kościół p. w. św. Józefa na osiedlu Kalinowym 5, wnętrze od strony prezbiterium. Z. Łuczyńska, J. Kurek, 1993 - 2002.

109.Kościół p. w. św. Józefa i św. Brata Alberta przy ulicy B. Dybowskiego, fragment wnętrza. W. Stefański, M. Bajcar, I. Piotrowski, J. Szlezak (arch.), 1985 - 1988, W. Stefański i ks. J. Hojnowski, wystr. wn., 1985 - 1988, ks. J. Hojnowski uzupełnienia wystroju wn., A. Mitka z ojcem, braćmi i innymi członkami rodziny fragment malowidła ściennego, ok. 1995 - 1996.

110.Kościół p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej przy ulicy J. Meissnera 20, fragment wnętrza prezbiterium. Z. Nowakowski (arch.), 1985 - 1994, B. Borkowska - Larysz wystr. wn., w trakcie realizacji, M. i J. Bednarczykowie witraże, 2005, M. Kordyaczny rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, 2005.

111.Kościół p. w. Matki Boskiej Różańcowej przy ulicy Nowosądeckiej 41, fragment wnętrza. A. Krzystyniak (arch.), 1993 - 1997, B. Drwal - Ligęza, Ś. Karwat, wystr. wn., ok. koniec lat dziewięćdziesiątych i początek lat dwutysięcznych, B. Drwal - Ligęza rzeźba św. Józefa z Jezusem oraz mozaika, ok. początek XXI wieku.

112.Kościół p. w. Matki Boskiej Fatimskiej przy ulicy Komandosów 18, fragment wnętrza. M. Grabacka (arch.), 1983 - 1995, M. Grabacka wystr. wn., W. Winek obrazy - stacje Drogi Krzyżowej, ok. 1998.

113.Kościół p. w. św. Antoniego z Padwy przy ulicy Pod Strzechą 16, fragment wnętrza. A. Mazur (arch.), 1963 - 1983, A. Mazur wystr. wn., 1985 - po 1997, M. Leśniak, obraz - stacja Drogi Krzyżowej, 1996.



114.Kościół p. w. Matki Boskiej Saletyńskiej przy ulicy Cegielnianej 43, fragment wnętrza. W. Cęckiewicz (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., 1988 - 2004, M. Kauczyński witraż przedstawiający wygnanie z raju Adama i Ewy, 1997.

115.Kościół p. w. Pana Jezusa Dobrego Pasterza przy ulicy Dobrego Pasterza 4, fragment wnętrza. W. Pietrzyk (arch.) 1971 - 1974, J. Budziło wystr. wn., 1980 - 1983, M. Kauczyński uzupełnienie wystroju wn. - witraż przedstawiający uczynek miłosierny "Chorych nawiedzać", 2000.

116.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Ludźmierskiej 2, wnętrze od strony prawej nawy bocznej. K. Ingarden, P. Gawor, J. Ewy (arch.), 1998 - 2001, K. Ingarden, wystr. wn., ok. pierwsza ćwierć XXI wieku, J. Skąpski witraże - Droga Krzyżowa, 2004.

117.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Ludźmierskiej 2, fragment wnętrza. K. Ingarden, P. Gawor, J. Ewy (arch.), 1998 - 2001, K. Ingarden, wystr. wn., ok. pierwsza ćwierć XXI wieku, J. Skąpski witraż - V stacja Drogi Krzyżowej, 2004.

118.Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej przy ulicy Sosnowieckiej 12, fragment wnętrza. P. Gawor (arch.), uk. 2000 - 2001, P. Gawor wystr. wn., pierwsze lata XXI wieku, J. Skąpski witraż - XI stacja Drogi Krzyżowej, początek XXI wieku.

119.Kościół p. w. bł. Anieli Salawy przy alei Kijowskiej 29, fragment wnętrza. J. i A. Dutkiewiczowie (arch.), 1991 - 1995, T. Stankiewicz witraż poświęcony Trójcy Św., ok. 1996.

120.Kościół p. w. Najświętszego Imienia Marii przy ulicy M. Dzielskiego 1, fragment wnętrza. A. Ścigalski (arch.), lata 60 - 1971, ks. E. Malicki wystr. wn., A. Stawiński uzupełnienie wystroju wn. - witraż przedstawiający lwa - symbol św. Marka Ewangelisty, ok. początek XXI wieku.

121.Kaplica p. w. Miłosierdzia Bożego w Klinice Kardiologii Szpitala im. Jana Pawła II przy ulicy Prądnickiej 80, wnętrze od strony prezbiterium. J. Orłowski (arch.), 1988 - 1999, Z. Majkowski witraże przedstawiające symbole Miłosierdzia Bożego, 1999.

122.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy W. Witosa 99, fragment wnętrza. O. Krajewski (arch.), 1989 - 1993, J. Witkowski wystr. wn., od lat dziewięćdziesiątych XX wieku do początku XXI wieku, firma "Glassini" 'witraż' - przeszklenie okna (wykonane techniką fusingu) z podobizną ks. Jerzego Popiełuszki, początek XXI wieku.

123.Kościół p. w. bł. Anieli Salawy przy alei Kijowskiej 29, fragment wnętrza. J. i A. Dutkiewiczowie (arch.), 1991 - 1995, T. Stankiewicz witraż przedstawiający Bazylikę św. Piotra w Rzymie - fragment obrazu upamiętniającego dwudziestolecie pontyfikatu papieża Jana Pawła II, ok. 2000.

124.Kościół p. w. bł. Anieli Salawy przy alei Kijowskiej 29, fragment wnętrza. J. i A. Dutkiewiczowie (arch.), 1991 - 1995, J. Siek rzeźba Matki Boskiej, E. i J. Rutowie polichromia rzeźby Matki Boskiej, ok. 1996.

125.Kościół p. w. Najświętszej Rodziny przy ulicy Aleksandry 1, fragment wnętrza prezbiterium. J. Gawor (arch.), 1983 - 1992, W. Kućma wystr. wn., w trakcie realizacji, W. Kućma chrzcielnica, 2003.

126.Kościół p. w. św. Brata Alberta na osiedlu Dywizjonu 303 14, fragment wnętrza prezbiterium. W. Cęckiewicz, W. Oktawiec (arch.), 1988 - 1995, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, W. Cęckiewicz rzeźba św. Brata Alberta, 2005.

127.Kościół p. w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika przy ulicy Zwycięstwa 21, fragment wnętrza prezbiterium. H. Kamiński (arch.), 1982 - 2002, S. Brach wystr. wn., w trakcie realizacji, S. Brach dekoracja ceramiczna ambony, ok. 2004.

128.Kościół p. w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny przy ulicy ks. J. Popiełuszki 35, fragment wnętrza prezbiterium. P. Gawor (arch.), 1980 - przed 2001, B. Kulka wystr. wn., J. Funek rzeźby przedstawiające bł. Anielę Salawę i św. Maksymiliana Marię Kolbego, ok. początek XXI wieku.

129.Kaplica p. w. Matki Boskiej Anielskiej przy ulicy Sosnowieckiej 12, fragment wnętrza - strop. P. Gawor, uk. 2000 - 2001.

130.Kościół p. w. Najświętszej Marii Panny Wspomożycielki Wiernych przy ulicy Tynieckiej 39, fragment wnętrza. Architekt nieznany, 1936 - 1946, S. Jakubczyk wystr. wn., J. Furdyna, fragment zespołu witraży przedstawiających symboliczne obrazowanie walki Dobra ze Złem jako bitwy morskiej, 1985.

131.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18, wnętrze od strony prezbiterium. K. Bień, 1983 - 1992.

132.Kościół p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na osiedlu Bohaterów Września 33, fragment wnętrza. M. Janowski, Z. Janowski (arch.), 1991 - 1993, E. Dawidowski witraż przedstawiający św. Faustynę, 1998.

133.Kaplica p. w. Wszystkich Świętych przy alei J. Waszyngtona. W. Cęckiewicz, 2003.

134.Kaplica p. w. Wszystkich Świętych przy alei J. Waszyngtona, fragment wnętrza prezbiterium. W. Cęckiewicz arch., wystr. wn., rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego oraz tabernakulum, 2003.

135.Kościół p. w. Chrystusa Króla przy ulicy Zaskale 1. Obok kościoła fragment muru ze skamieniałościami - amonitami.

136.Kościół p. w. św. Stanisława Kostki przy ulicy Konfederackiej 6, fragment wnętrza. W. Krzyżanowski (arch.), 1932 - 1938, J. Furdyna, J. Tarabula wystr. wn., 1972 - 1983, Tadeusz Furdyna witraż przedstawiający grzech pierworodny, ok. 1970.

137.Kościół p. w. św. Jana Kantego przy ulicy Jabłonkowskiej 18, nadproże głównego wejścia. K. Bień, 1983 - 1992.

138.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, symbolizujący ster arki krzyż umieszczony pod dachem kościoła. W. Pietrzyk, 1967 - 1977.

139.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy M. Wróblewskiej 104. K. Kurlit, 1986.

140.Kaplica w Międzynarodowym Porcie Lotniczym im. Jana Pawła II przy ulicy M. Medweckiego 1, wnętrze od strony prezbiterium. J. Czech, J. Duliński, S. Deńko, R. Kuzianik, M. Trela, P. Wróbel, R. Zawisza, 2000 - 2001.

141.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, wnętrze od strony prezbiterium. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., J. Nowosielski obraz - panneau ołtarzowe, 1978, B. Chromy tabernakulum oraz ambona, ok. 1975 - 1980.

142.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, wnętrze. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., B. Chromy chrzcielnica, ok. 1975 - 1980.

143.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, fragment wnętrza. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., B. Chromy tabernakulum, ok. 1975 - 1980.

144.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, fragment wnętrza. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., B. Chromy ambona, ok. 1975 - 1980.

145.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, wnętrze. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., ok. 1975 - 1980, J. Nowosielski obrazy - Droga Krzyżowa, 1978.

146.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, fragment wnętrza. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., ok. 1975 - 1980, J. Nowosielski obraz - I stacja Drogi Krzyżowej, 1978.

147.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chełmońskiego 41, fragment wnętrza. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., ok. 1975 - 1980, J. Skąpski, witraż.

148.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, fragment wnętrza. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., B. Chromy rzeźba "Z życia do życia", ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku.

149.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, fragment wnętrza. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku, M. Lipiński fragment obrazu - VII i VIII stacji Drogi Krzyżowej, 1980 - 1983.

150.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, wnętrze - fragment stropu. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku.

151.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, fragment wnętrza przedsionka do Kaplicy Pojednania. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku, A. Rząsa rzeźba "Pieta Oświęcim", 1972 - 1975.

152.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, fragment wnętrza Kaplicy Pojednania. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku, A. Rząsa rzeźba przedstawiająca św. Maksymiliana Marię Kolbego w celi śmierci, 1972 - 1975.

153.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, wnętrze chóru bocznego - antresoli, od strony fasady. W. Pietrzyk (arch.), 1967 - 1977, W. Pietrzyk wystr. wn., firma "Beckerath" organy, B. Chromy fragment rzeźby "Z życia do życia" (głowa Chrystusa), ok. koniec lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych XX wieku.

154.Kościół p. w. Matki Boskiej Królowej Polski "Arka Pana" przy ulicy Obrońców Krzyża 1, drzwi do Kaplicy Pojednania. W. Pietrzyk, 1967 - 1977.

155.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, wnętrze od strony prezbiterium. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., ok. 1980 - początek XXI wieku, G. Zemła rzeźby przedstawiające Chrystusa, Matkę Boską i św. Maksymiliana Marię Kolbego, ok. 1983.

156.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, od strony prezbiterium oraz przylegający do niego dom parafialny. J. Dutkiewicz, 1976 - 1983.

157.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza prezbiterium. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., G. Zemła, tabernakulum, ok. 1980 - początek XXI wieku.

158.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., ok. 1980 - początek XXI wieku, G. Zemła płaskorzeźba z cyklu "Tajemnice Różańca", ok. początek XXI wieku.

159.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., ok. 1980 - początek XXI wieku, G. Zemła rzeźba - stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1983 - lata dziewięćdziesiąte XX wieku.

160.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., ok. 1980 - początek XXI wieku, G. Zemła rzeźba - stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1983 - lata dziewięćdziesiąte XX wieku.

161.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza kościoła dolnego. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn., ok. 1980 - początek XXI wieku, XII stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1 połowa lat osiemdziesiątych XX wieku.

162.Kościół p. w. św. Maksymiliana Marii Kolbego na Osiedlu Tysiąclecia 86, fragment wnętrza kościoła dolnego. J. Dutkiewicz (arch.), 1976 - 1983, J. Dutkiewicz i fundatorzy kościoła wystr. wn. ok. 1980 - początek XXI wieku, XIV stacja Drogi Krzyżowej, ok. 1 połowa lat osiemdziesiątych XX wieku.

163.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, wnętrze od strony prezbiterium. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., W. Zin proj., S. Dousa wyk. tabernakulum oraz ceramiczna płaskorzeźba, J. Stożek malowidło stropowe, 1980 - 1989.

164.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, fragment wnętrza prezbiterium. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., W. Zin proj., S. Dousa wyk. tabernakulum oraz ceramiczna płaskorzeźba, 1980 - 1989.

165.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, fragment wnętrza. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., J. Stożek obrazy - VI i VII stacja Drogi Krzyżowej, 1980 - 1989.

166.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, fragment wnętrza. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., J. Stożek obrazy - XII i XIII stacja Drogi Krzyżowej, 1980 - 1989.

167.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, fragment wnętrza. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., J. Stożek malowidło stropowe przedstawiające św. Jadwigę, św. Urszulę i bł. Bronisławę, 1980 - 1989.

168.Kościół p. w. Zmartwychwstania Pańskiego przy ulicy Szkolnej 4, fragment wnętrza prezbiterium. A. Mazur (arch.), 1975 - 1988, W. Zin wystr. wn., A. Kwarciański witraż, W. Zin proj., S. Dousa wyk. ceramiczna płaskorzeźba, 1980 - 1989.

169.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A. W. Cęckiewicz, A. Lorek, 1988 - 1992.



170.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A. W. Cęckiewicz, A. Lorek, 1988 - 1992.

171.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, wnętrze od strony prezbiterium. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, J. Skąpski witraże, 2000 - 2003, S. Rodziński obrazy - Droga Krzyżowa, 1998, W. Cęckiewicz pozostałe elementy wystroju wnętrza (oprócz kopii obrazu A. Hyły, przedstawiającego Chrystusa Miłosiernego).

172.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, fragment wnętrza prezbiterium. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, W. Cęckiewicz tabernakulum, 2005.

173.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, wnętrze od strony lewej nawy bocznej. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji.

174.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, fragment wnętrza. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, J. Skąpski przedstawiający Chrystusa Miłosiernego witraż w oknie fasady, ok. 2003.

175.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, fragment wnętrza. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, S. Rodziński obraz - V stacja Drogi Krzyżowej, 1998.

176.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, fragment wnętrza. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji, S. Rodziński obraz - XI stacja Drogi Krzyżowej, 1998.

177.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, kaplica p. w. Matki Bożej, wnętrze od strony prezbiterium. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji.

178.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego na osiedlu Na Wzgórzach 1A, kaplica p. w. Matki Bożej, wnętrze od strony fasady. W. Cęckiewicz, A. Lorek (arch.), 1988 - 1992, W. Cęckiewicz wystr. wn., w trakcie realizacji.

179.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekał, 1979 - 1989.

180.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekał, 1979 - 1989.

181.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekał, 1979 - 1989.

182.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekał, 1979 - 1989.

183.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, fragment wnętrza - środkowa część stropu. R. Loegler, J. Czekaj, 1979 - 1989.

184.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, wnętrze od strony prezbiterium. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn., J. Skąpski witraże, M. Osterwa - Czekaj pozostałe elementy wystroju wn., ok. 1987 - 1995.

185.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, fragment wnętrza prezbiterium. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn. oraz tabernakulum, ok. 1987 - 1995.

186.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, fragment wnętrza prezbiterium. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn. oraz krzesła celebransów, ok. 1987 - 1995.

187.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, fragment wnętrza. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn., ok. 1987 - 1995, M. Zychowicz płaskorzeźba - stacja Drogi Krzyżowej, 1990.

188.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, wnętrze od strony fasady. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn., ok. 1987 - 1995., M. Zychowicz rzeźba św. Jadwigi w prezbiterium, 1987.

189.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60, fragment wnętrza prezbiterium. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, M. Osterwa - Czekaj wystr. wn., ok. 1987 - 1995, J. Skąpski witraż, początek lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

190.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, kaplica p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, fragment wnętrza prezbiterium, T. Iwanejko - Tarczyńska, M. Zychowicz wystr. wn., ok. 1985 - 1995, T. Iwanejko - Tarczyńska obraz ołtarzowy, ok. pierwsza połowa lat osiemdziesiątych XX wieku.

191.Kościół p. w. św. Jadwigi Królowej przy ulicy Władysława Łokietka 60. R. Loegler, J. Czekaj (arch.), 1979 - 1989, kaplica p. w. Matki Boskiej Ostrobramskiej, fragment wnętrza, T. Iwanejko - Tarczyńska, M. Zychowicz wystr. wn., ok. 1985 - 1995, T. Iwanejko - Tarczyńska obraz - stacja Drogi Krzyżowej, ok. pierwsza połowa lat osiemdziesiątych XX wieku.

192.Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. S. Pawlickiego 1, za murami, po prawej stronie kościół p. w. Emaus. D. Kozłowski, W. Stefański, 1985 - 1993.

193.Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. S. Pawlickiego 1, główne wejście i "Brama Nadziei". D. Kozłowski, W. Stefański, 1985 - 1993.

194. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. S. Pawlickiego 1, fragment murów zewnętrznych, po prawej widoczny szczyt kościoła p. w. Emaus. D. Kozłowski, W. Stefański, 1985 - 1993.

195. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. S. Pawlickiego 1, kościół p. w. Emaus. D. Kozłowski, W. Stefański, 1985 - 1993.

196. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Kościół. Pawlickiego 1, fragment dziedzińca Kościół „Świątynia Wschodu”. Kościół. Kozłowski, Kościół. Stefański, 1985 – 1993.

197. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, fragment wnętrza. D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), 1985 – 1993, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz wystr. wn. oraz krzesło przymocowane do poręczy klatki schodowej od zewnętrznej strony jako ‘przewrotny’ symbol odpoczynku, ok. pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

198. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, fragment wnętrza korytarza klasztornego, D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), 1985 – 1993, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz wystr. wn., oraz osłona kaloryfera, ok. pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

199. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, fragment wnętrza. D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), 1985 – 1993, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz wystr. wn. oraz ‘sklepienie’, ok. pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

200. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, fragment wnętrza. D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), 1985 – 1993, ‘zdestruowana’ poręcz schodów prowadzących do furty klasztornej, (poza projektem arch.), ok. pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

201. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), kościół p. w. Emaus, wnętrze od strony prezbiterium, 1985 – 1993, M. Zychowicz wystr. wn. prezbiterium, od ok. 2 połowy lat dziewięćdziesiątych w trakcie realizacji, M. Zychowicz tabernakulum oraz ołtarz, ok. pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku, krzesła celebransów, 2005, A. Brincken, M. Zychowicz, rzeźby przedstawiające wydarzenia po zmartwychwstaniu Chrystusa, związane Kościół nazwami klasztoru Kościół kościoła, 2005.

202. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), kościół p. w. Emaus, wnętrze prezbiterium, 1985 – 1993, M. Zychowicz wystr. wn. prezbiterium od ok. 2 połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, A. Brincken, M. Zychowicz, fragment rzeźby przedstawiającej Chrystusa zmartwychwstałego, 2005.

203. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), kościół p. w. Emaus, wnętrze prezbiterium, 1985 – 1993, M. Zychowicz wystr. wn. prezbiterium od ok. 2 połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, A. Brincken, M. Zychowicz rzeźby – św. Kleofas Kościół św. Łukasz Kościół drodze do Emaus, 2005.
204. Zespół obiektów sakralnych Centrum Resurrectionis przy ulicy ks. Pawlickiego 1, D. Kozłowski, W. Stefański (arch.), kościół p. w. Emaus, wnętrze prezbiterium, 1985 – 1993, M. Zychowicz wystr. wn. ks. K. Wójtowicz, od ok. lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, E. Kopaczew obraz – fragment Drogi Krzyżowej, 2003.
205. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, boczna elewacja i fasada, za murem otaczającym dziedziniec, zespół budowli parafialnych i pasaż handlowy. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 – 1994.
206. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, od strony prezbiterium, przysłonięty przez zespół parafialny i pasaż handlowy. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 – 1994.
207. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, główne wejście do kościoła. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 – 1994.
208. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment muru otaczającego kościół. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 – 1994.
209. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, wnętrze od strony fasady Kościół bocznej ściany. S. Niemczyk, M. Kuszewski (arch.), 1991 – 1994, S. Niemczyk, M. Kuszewski wystr. wn., ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku, Z. Gustaw przedstawiający św. Faustynę witraż Kościół oknie chóru, 2002.
210. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment wnętrza, zwieńczenie stropu. S. Niemczyk, M. Kuszewski, 1991 - 1994.
211. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment wnętrza prezbiterium. S. Niemczyk, M. Kuszewski (arch.), 1991 - 1994, S. Niemczyk, M. Kuszewski wystr. wn. oraz ołtarz, ambona, tabernakulum, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.
212. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment wnętrza prezbiterium. S. Niemczyk, M. Kuszewski (arch.), 1991 - 1994, S. Niemczyk, M. Kuszewski wystr. wn. oraz tabernakulum, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.
213. Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment wnętrza. S. Niemczyk, M. Kuszewski (arch.), 1991 - 1994, S. Niemczyk, M. Kuszewski wystr. wn. oraz konfesjonał, ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

- 214.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy placu Prezydenta E. Raczyńskiego 1, fragment wnętrza chóru. S. Niemczyk, M. Kuszewski (arch.), 1991 - 1994, S. Niemczyk, M. Kuszewski wystr. wn., ok. 1 połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku, Z. Gustaw witraż przedstawiający Chrystusa Miłosiernego, 1993.
- 215.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997.
- 216.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, od strony prezbiterium z domem parafialnym i boczna elewacja. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997.
- 217.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997.
- 218.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga, 1992 - 1997.
- 219.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, wnętrze od strony prezbiterium. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz ołtarz, tabernakulum, mozaiki, stalle, lampy, T. Szpunar rzeźby św. Wojciecha i Chrystusa Ukrzyżowanego, 1998 - 2000.
- 220.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, wnętrze od strony nawy bocznej. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz witraże, mozaiki i lampy, 1998 - 2000.
- 221.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, fragment wnętrza. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz fragment witraża i mozaika - stacja Drogi Krzyżowej "Pan Jezus umiera na krzyżu", 1998 - 2000.
- 222.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, fragment wnętrza. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz witraż przedstawiający bł. Stanisława Kaźmierczyka, 1998 - 2000.
- 223.Kościół p. w. św. Wojciecha 4, fragment wnętrza prezbiterium. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz mozaika przedstawiająca św. Melchiora Grodzickiego, 1998 - 2000.
- 224.Kościół p. w. św. Wojciecha przy ulicy św. Wojciecha 4, fragment wnętrza prezbiterium. W. Seruga, M. Buratyńska - Seruga (arch.), 1992 - 1997, M. Kauczyński wystr. wn. oraz mozaika przedstawiająca św. Kingę, 1998 - 2000.
- 225.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.



- 226.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48, skrzydło administracyjne i boczna elewacja. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.
- 227.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.
- 228.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48, boczna elewacja i skrzydło administracyjne. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.
- 229.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48, taras przy wejściu do "Sali ostatnich pożegnań". R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.
- 230.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela wraz z domem pogrzebowym przy ulicy Powstańców 48, fragment tarasu oraz krzesła przy wejściu do "Sali ostatnich pożegnań". R. Loegler, J. Białasik, P. Madej, 1993 - 1998.
- 231.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela przy ulicy Powstańców 48, wewnątrz od strony prezbiterium. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej (arch.), 1993 - 1998, R. Loegler wystr. wn., M. Zychowicz tabernakulum, M. Szala rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego i Matki Boskiej, ok. 1996 - 2000.
- 232.Kaplica p. w. Chrystusa Odkupiciela przy ulicy Powstańców 48, fragment wnętrza prezbiterium. R. Loegler, J. Białasik, P. Madej (arch.), 1993 - 1998, R. Loegler wystr. wn. M. Szala rzeźba Matki Boskiej, ok. 1996 - 2000.
- 233.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fasada. W. Korski, W. Glos, M. Kozień, 1988 - 1999.
- 234.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, boczna elewacja. W. Korski, W. Glos M. Kozień, 1988 - 1999.
- 235.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, boczna elewacja i fasada. W. Korski, W. Glos, M. Kozień, 1988 - 1999.
- 236.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, od strony prezbiterium, za domem parafialnym oraz boczna elewacja. W. Korski, W. Glos M. Kozień, 1988 - 1999.
- 237.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment fasady. W. Korski, W. Glos, M. Kozień, 1988 - 1999.
- 238.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment drzwi wejściowych. W. Korski, W. Glos, M. Kozień, 1988 - 1999.

239.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, wnętrze od strony ściany bocznej. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn., od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji.

240.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, wnętrze od strony prezbiterium. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn., od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, Tomasz Furdyna fragment witraża poświęconego Duchowi Św.

241.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, wnętrze od strony fasady. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn., od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji.

242.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment wnętrza prezbiterium. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn., od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, ks. J. Bednar dekorowane kamieniami półszlachetnymi tabernakulum.

243.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment wnętrza. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, wystr. wn. W. Głos, ks. J. Bednar, od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, Tomasz Furdyna witraż przedstawiający Chrystusa Zmartwychwstałego.

244.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment wnętrza. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn. od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, Tomasz Furdyna fragment witraża poświęconego Janowi Pawłowi II.

245.Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego przy ulicy J. Kurczaba 5, fragment wnętrza kaplicy bocznej. W. Korski, W. Głos, M. Kozień (arch.), 1988 - 1999, W. Głos, ks. J. Bednar wystr. wn. od ok. końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trakcie realizacji, Tomasz Furdyna witraż przedstawiający kwiaty polskie, 2004.

246.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz, 1998 - 2003, kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu, 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, 1998 - 2002.

247.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz, 1998 - 2003, kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu, 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, 1998 - 2002.

248.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz, 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, 1998 - 2002.

249.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, wnętrze od strony prezbiterium, W. Cęckiewicz wystr. wn. od ok. 2000 w realizacji, W. Cęckiewicz ołtarz, tabernakulum, ambona, W. Cęckiewicz proj., K. Nitsch wyk. rzeźba ołtarzowa, 1998 - 2002.

250.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, fragment wnętrza prezbiterium, W. Cęckiewicz wystr. wn. od ok. 2000 w realizacji, W. Cęckiewicz tabernakulum, W. Cęckiewicz proj., K. wyk. Nitsch fragment rzeźby ołtarzowej, 1998 - 2002.

251.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu, wnętrze od strony prezbiterium, 1998 - 2003, W. Cęckiewicz wystr. wn. i wszystkie elementy wystroju wn., 2003 - 2004.

252.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu, W. Cęckiewicz (arch.), kaplica Adoracji Najświętszego Sakramentu, fragment wnętrza, 1998 - 2003, W. Cęckiewicz wystr. wn. i wszystkie elementy wystroju wn., fragment witraża przedstawiającego kwiaty, motywy roślinne i krople wody, 2003 -2004.

253.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, fragment wnętrza, W. Cęckiewicz wystr. wn. oraz konfesjonał, 1998 - 2002.

254.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, fragment wnętrza, 1998 - 2002, kaplica p. w. św. Faustyny, W. Cęckiewicz wystr. wn. od 2004 w trakcie realizacji, W. Cęckiewicz tabernakulum, 2005.

255.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, 1998 - 2002, kaplica p. w. Świętych Obcowania (Węgierska), fragment wnętrza prezbiterium, L. Puskas wystr. wn., 2003 - 2004.

256.Sanktuarium Bożego Miłosierdzia przy ulicy św. Faustyny 3. W. Cęckiewicz (arch.), 1998 - 2003, bazylika p. w. Bożego Miłosierdzia, 1998 - 2002, kaplica p. w. Świętych Obcowania (Węgierska), fragment wnętrza prezbiterium, L. Puskas wystr. wn., L i N. Puskas obraz mozaikowy z podobizną twarzy i dłoni Chrystusa oraz św. Faustyny, 2003 - 2004.

257.Kościół p. w. Podwyższenia Krzyża Św. przy ulicy M. Wroney 104, fragment wnętrza prezbiterium. K. Kurlit, 1986, chrzcielnica.

258.Kościół p. w. Opatrzności Bożej przy ulicy Piłkarskiej 9, fragment wnętrza prezbiterium. Architekt nieznany, 1979 - 1981, chrzcielnica.

259.Kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny przy ulicy J. Chelmońskiego 41, fragment wnętrza prezbiterium. M. Grabacka, P. Gawor (arch.), 1973 - 1975, P. Gawor, M. Grabacka wystr. wn., ok. 1975 - 1980, J. Nowosielski fragment obrazu - panneau ołtarzowego przedstawiający twarz Chrystusa, 1978.

260.Kościół p. w. Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Ludźmierskiej 2, fragment wnętrza. K. Ingarden, P. Gawor, J. Ewy (arch.), 1998 - 2001, K. Ingarden wystr. wn., ok. pierwsza ćwierć XXI wieku, M. Nizio obraz "Najświętsze Serce Pana Jezusa", ok. początek XXI wieku.

Autorzy fotografii:

nr. 21, 22, 33, 34: Jerzy Petelenz,

nr. 96, 129: Przemysław Gawor,

wszystkie pozostałe: Anna Buszko.

## Bibliografia przedmiotu.

- Architecture. Theory since 1968*. Hays K. (red.), Cambridge (Massachusetts), London, 1998.
- Architektura betonowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków 2001.
- Ballenstedt J., *Architektura. Historia i teoria*, Warszawa - Poznań, 2000.
- Bałus W., Mikołajska E., Urban J., Wolańska J., *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków, 2004.
- Banasiak B., *Róż(ni(c)ość*, [w:] Derrida J., *O gramatologii*, Warszawa 1999.
- Bańka A., *Psychologiczna struktura projektowa środowiska*, Poznań, 1985.
- Bańka A., *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań, 1997.
- Bańka A., *Psychologia sacrum w sztuce i architekturze*, [w:] *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, Bańka A., (red.), Poznań, 2005.
- Banham R., *Rewolucja w architekturze*, Warszawa, 1979.
- Barucki T., *Opinie*, [w:] Mazur A., Mazur D., *Moje kościoły*, Kraków, 2003.
- Basista A., *Religijny i architektoniczny obraz świątyni*, W drodze, 1986, nr. 7 - 8.
- Basista A., *O modernizmie - spokojniej*, Przegląd powszechny, 1984, nr. 2, s. 294 – 299.
- Basista A., Cieślińska N., Kucza - Kuczyński K., Olszewski A., Opiela S., Osęka A., Pacuszkiewicz M., Rosier Siedlecka M., Szczypińska H., *Jakie będą nasze świątynie?* Przegląd powszechny, 1984, nr. 7 - 8.
- Basista A., *Betonowe dziedzictwo, architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa - Kraków, 2001.
- Basista A., *Miejsce wokół ołtarza*, Sztuka sakralna, 2004, nr. 6.
- Basista A., *Odmienność miejsca sakralnego*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 4.
- Basista A., Bonowicz W., Gawor P., Radnicki M., Waksmański A., Wolicka E., Zieliński M., *Model, którego nie ma?*, Znak, 1999, nr. 8.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki*, Warszawa, 2006.
- Bednarski G., Brincken A., Klamann G., Kowalski G., Kraupe -Świdorska J., Marciniak J., Sobczyk M., Środoń M., Śzwed G. (odpowiedzi na ankietę), *Barbarzyńcy w kościele*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr. 17.
- Bednarski G., *Kilka uwag na marginesie*, [w:] Major B., Matyja M. (red.), *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część III - sztuka między życiem a sacrum*, Częstochowa 2004.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne, O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa, 1985.
- Bielawski M., *Symfonia paschalna*, Znak, 1999, nr. 8.
- Bista S., *Przepisy prawa kanonicznego w zakresie budownictwa kościelnego*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1984, nr. 3.
- Bobbe I., *Na pierwszym miejscu funkcja kościoła. (Rozmowa z architektem Antonim Mazurem.)* Słowo powszechne, 1976, nr. 7.
- Bobbe I., *Koncepcję wnętrza powinien dać architekt - mówi dr inż. Przemysław Gawor*, Słowo powszechne, 1976, nr. 18.
- Bogdan M., *Ołtarz - centrum przestrzeni sakralnej według prawa liturgii posoborowej*, praca doktorska obroniona w 1992 na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach.



- Bogdanowski J., *Kościół w krajobrazie*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków 1996.
- Bogu i ludziom. Nowe kościoły w diecezji katowickiej*, Katowice, 1996.
- Boguszewicz P., Jabłoński A., Mikulski A., *Stanisław Niemczyk. Krajobraz pierwotny. Rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem*, Architektura & Biznes, 2002, nr. 12.
- Boruta T., *O Bogu i obrazie*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr. 17.
- Brincken A., Boruta T., Sobczyk M., *Dyskusja: głosy artystów*, [w:] *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część II - sztuka współczesna*, Major B., Matyja J. (red.), Częstochowa, 2004.
- Brincken A., *"Rzeźba otwarta" Macieja Zychowicza*, Znak, 1995, nr. 9.
- Broto C., *Architecture, an overview*, Barcelona b. d.
- Brudzisz M., *Redemptoryści w Krakowie 1903 - 2003*, Kraków, 2004.
- Brunette P., Wills D., *Deconstruction and the Visual Arts, Media, Architecture*, Cambridge, 1994.
- Brunette P., Wills D., *The Spatial Arts, an interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts, Media, Architecture*, Brunette P., Wills D., Cambridge, 1994.
- Brykowski R., Kornecki M., *Drewniane kościoły w Małopolsce południowej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, 1984.
- Budowa i konserwacja kościołów, poradnik - vademecum*, Grabowski A. (red.), Warszawa 1981.
- Bułdys B., *Czy postmodernizm w Krakowie?* Architektura murator, 1989, nr. 2.
- Cantacuzino S., *Re - Architecture. Old Buildings - New Uses*, New York, 1989.
- Cęckiewicz W., *Architektura sakralna, ewolucja i kryzys podstawowych wartości*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B. (red.), Kraków 1995, .
- Cęckiewicz W., *Tradycja i sacrum w architekturze. Współczesna interpretacja, Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Flaga K., Paluch M., Pawlicki B. (red.), Kraków 1998, s. 129 - 132.
- Cęckiewicz W., *Idea formy - forma idei*, Architektura & Biznes, 2000, nr. 7 - 8.
- Cęckiewicz W., *Estetyka stanów przemijających*, Architektura & Biznes, 2001, nr. 12.
- Cęckiewicz W. i inni, *Bazylika w Łagiewnikach*, Architektura - murator, 2002, nr. 12.
- Cęckiewicz W., *Od idei do sacrum*, Alma Mater, miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, nr. 57 - 58, s. 23 - 23.
- Chmielowski F., *O obrazach Stanisława Rodzińskiego*, [w:] *Ethos sztuki*, Gołaszewska M. (red.), Kraków , 1985.
- Chiazzari S., *Kolory w twoim życiu*, Warszawa, 1999.
- Ching F., *Architecture: form, space & order*, Canada, 1996.
- Chrzanowski T., *Glossa do Jana Józefa Lipskiego*, Znak, 1984, nr. 4.
- Chrzanowski T., *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Co to jest architektura?* Budak A. (red.), Kraków, 2002.
- Czerni K., *"Antysacrum" czyli o konflikcie sztuki z religią?*, Znak, 1985, nr. 6.
- Czerni K., *Polska kariera "postmodernizmu"*, Znak, 1991, nr. 11.
- Czerni K., *Jak wrócić do parafii? Nowe szaty królowej*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr. 17.

- Czerwik S., *Wprowadzenie do konstytucji o liturgii świętej*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Czy jeszcze estetyka? *Sztuka współczesna a myśl estetyczna*, Materiały XXII Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej, Ostrowicki M., (red.), Kraków, 1994.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, Warszawa, 1997.
- Derrida J., *Pismo filozofii*, Kraków, 1993.
- Derrida J., "Point de folie - maintenant architecture". *Essay accompanying the portfolio Bernard Tchumi, "La case Vide: La Vilette 1985"*, [w:] *Architecture. Theory since 1968*. Hays K. (red.), Cambridge (Massachusetts), London, 1998.
- Derrida J., *O gramatologii*, Warszawa, 1999.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, Gdańsk, 2003.
- Disse R., *Entwurf und Planung. Kirchliche Zentren*, München, 1974.
- Dolska - Grabacka M., patrz Grabacka M.
- Domarzewski A., *Witraże Czesława Dźwigaja*, Czasopismo Techniczne, 2001, z. 1A
- Drzewiecki H., *Ruch nowoczesny w architekturze sakralnej: nowość a tradycja myśli klasycznej*, Architektura, 1983, nr. 5.
- Drzewiecki H., *O architekturze sakralnej; notatka z konferencji CICA/SARP*, Architektura, 1989, nr. 3 - 4.
- 25 lat parafii Błogosławionej Jadwigi Królowej*, Dziasek J. (red.), Kraków 1996.
- Dyl A., *Posoborowe przepisy prawno - liturgiczne dotyczące wyposażenia wnętrza kościoła*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków 1996.
- Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Pawłowska K., Budyn - Kamykowska J. (red.), Kraków, 2000.
- Dzieje architektury w Polsce*, Marcinek J., (red.), Kraków, b. d.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa, 2002.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań, 1996.
- Eco U., *Innovation and Repetition. Between Modern and Postmodern Aesthetics*, Daedalus, Fall, 1985.
- Encyklopedia Krakowa*, Stachowski A. (red.), Kraków - Warszawa, 2000.
- Estetyczne przestrzenie współczesności*, Zeidler - Janiszewska A. (red.), Warszawa, 1990.
- Estetyka wirtualności*, Ostrowicki M. (red.), Kraków, 2005.
- Estetyki filozoficzne XX wieku*, Wilkoszewska K. (red.), Kraków, 2000.
- Ethos sztuki*, Gołaszewska M. (red.), Kraków, 1985.
- Europäischer Kirchenbau 1950 - 2000*, Stock W. (red.), München, Berlin, London, New York, 2002.
- Fabiański M., Purchla, J. *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001.
- Fiell C. i P., *Design of the 20th Century*, Köln, 2005.
- Filipek A., *Teologia sztuki w kościele posoborowym*, Liturgia sacra, 2003, nr. 1.
- Flagge I., Schneider R., *Revision der Postmoderne*, Hamburg, 2005.
- Florczyk M., Misztal W., *Wprowadzenie do Konstytucji duszpasterskiej o kościele w świecie współczesnym*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa, 1990.
- Frampton K., *Modern Architecture a Critical History*, New York, London, 1985.
- Frampton K., *Labour, work and architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, London, 2002.
- Fryszak A., *Dariusz Kozłowski, wywiad*, Architektura, 1989, nr. 3.
- J. Furdyna, witraże i inne prace*, Chrzanowski T., Furdyna J., Kornecki M.,

- Nowobilski J., Kraków, b. d.
- Furdyna J., *Spojrzenie na witraż*, Sztuka sakralna, 2002, nr. 2.
- Gawłowski J., *Sacrum i architektura*, Architektura & Biznes, 1992, nr. 5.
- Gawłowski J., *Wernakularne aspekty architektury*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1998, t. XXX.
- Gądek Z., *Neotradycjonalizm. Nurt w polskiej architekturze lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Teka architektury współczesnej ziem górskich*, t. 2, Szafer T., (red.), Kraków, 1996.
- Gerhards A., *Räume für eine tätige Teilnahme. Katholischer Kirchenbau aus theologisch - liturgischer Sicht*, [w:] *Europäischer Kirchenbau 1950 - 2000*, Stock W. (red.), München, Berlin, London, New York, 2002.
- Glossarium artis 2. Kirchengenäte*, Huber R., Rieth R. (red.), München, London, New York, Paris, 1992.
- Gorzelany J., *Gdy nadszedł czas budowy Arki. Dzieje budowy kościoła w Nowej Hucie*, Paris 1988.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Kraków, 1975.
- Gołaszewska M., *Synergia aksjologiczna*, Sztuka i filozofia, 1993, nr. 7.
- Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Kraków, 2001.
- Gołaszewska M., *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Kraków, 2005.
- Gośliński J., *Sztuka reklamy*, Kraków 1994.
- Gottlieb C., *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, New York, 1981.
- Gössel P., Leuthäuser G., *Architecture in the Twentieth Century*, Köln, 1991.
- Grabacka M., Grabacki J., *Summa, Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Flaga K., Paluch M., Pawlicki B. (red.), Kraków 1998.
- Dolska - Grabacka M., *Problemy projektowania obiektów sakralnych na przykładzie własnych doświadczeń z lat 70. - 90*, Czasopismo Techniczne, 1998, z. 1/A.
- Gage J., *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Singapore, 1993.
- Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, Toruń, 1999.
- Grabska S., *Sztuka sakralna w świetle zmian wprowadzonych przez Sobór Watykański II. Uwagi dla praktyków*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Grabska S., Klekot E., Pawłowska K., Mamoń A., Olędzka \_ Frybesowa A., Radziewanowski Z., Rodziński S., Sempoliński J., Setkiewicz P., Stankiewicz T., Taranczewski P., Waniek H., Zwolińska K., Kozina I., *Czy podobają nam się nasze kościoły*, Znak, 1999, nr. 8.
- Gralińska - Toborek A., *Kicz religijny jako inspiracja, cytaty i gra w polskiej sztuce współczesnej*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Rożek L. (red.), Częstochowa, 2000.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Warszawa, 1990.
- Gruszecki A., *Polskie rozwinięcie angielskiej szkoły konserwacji ruin*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995 t. III*, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995.
- Grygiel L., *Historia parafii Błogosławionej Jadwigi Królowej*, [w:] *25 lat parafii Błogosławionej Jadwigi Królowej*, Dziasek J. (red.), Kraków 1996.

- Instruction pour l'exécution de la Constitution sur la liturgie "Inter oecumenici"*,  
<http://www.ceremoniaire.net/pastorale1950/docs/interoeecumenici.html>
- Heathcote E., Spens I., *Church Builders*, Great Britain, 1997.
- Herman W., *O modernie i postmodernie*, Sztuka i filozofia, 1990, nr. 2.
- Humphrey C., Vitebsky P., *Architektura sakralna*, Warszawa, 1998.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, Warszawa, 1966.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa, 1981.
- Ikonnikow A., *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, Warszawa, 1988.
- Jan Paweł II, *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1999, nr. 4 - 6.
- Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Radom, 2002.
- Jasica P., *Kicz jak grzech*, Architektura murator, 2003, nr. 10.
- Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa, 1987.
- Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa, 1987.
- Jencks Ch., *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa, 1989.
- Jencks Ch., *Architecture 2000 and Beyond. Success in the Art of Prediction*, Worthing, 2000.
- Jerzy Nowosielski. *Pascha ikony*, (opr. zbior.) Kraków 1998.
- Jodidio P., *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa, 1998.
- Jodidio P., *Architecture now!* Köln, 2001.
- Jung C., *Archetypy i symbole*, Warszawa, 1976.
- Jurkowska P., *Stacje poza przestrzenią*, autoprtrret, pismo o dobrej przestrzeni, 2005, nr. 3.
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków, 1994.
- Kadłuczka A., *Elementy tradycji architektonicznych w projektach i realizacjach ostatniego XX-lecia*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.), Kraków 1995.
- Kadłuczka A., *Beton i geometryczna organizacja przestrzeni*, [w:] *Architektura betonowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków 2001.
- Kadłuczka A., *Krakowskie bramy*, [w:] *7 bram do Krakowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków, 2001.
- Kania I., *Czy kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?* Znak, 1991, nr. 12, s. 77 - 81.
- Karbońska J., *Kościół nowego tysiąclecia*, Archivolta, 2001, nr. 4.
- Karsznia N. i inni, *20 - lecie Parafii Matki Bożej Częstochowskiej*, Kraków - Szklane Domy, Kraków b. d.
- Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Rożek L. (red.), Częstochowa, 2000.
- Kirchen. Gemeindezentren*, München, 1966.
- Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*, Wenders W., Bartning O. (red.), München, 1959.
- Kitowska - Łysiak M., *Glosa*, [w:], *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część III - sztuka między życiem a sacrum*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa 2004.
- Knapiński R., *Kicz w kościele*, [w:] *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część II - sztuka współczesna*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa, 2004.
- Kłoczowski J., *Kilka gorzkich myśli o kulturze i o kiczu religijnym*, W drodze, 1986, nr. 3.
- Kodeks prawa kanonicznego. Przekład polski zatwierdzony przez konferencję episkopatu*. Poznań 1984.



- Kobielus S., *podstawy biblijne i symboliczne budowli sakralne*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 1.
- Kobielus S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa, 2000.
- Koch W., *Style w architekturze. Arcydziela budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa, 1996.
- Komisja Episkopatu do Spraw Budowy Kościołów, *Zasadnicze wytyczne w sprawie budowy kościołów*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1983, nr. 3 - 4.
- Kontkowski J., *Historia kaplicy w Krakowie - Przegorzałach. Z okazji 25 – lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950 - 1975)*, Kraków, 1975.
- Kordaszewski M., *"Arka Pana". Przewodnik. Historia i symbolika*, Kraków 2003.
- Kosiński W., *Regionalizm i postmodernizm i rekonesans*, [w:] *Aktualne problemy planistyczne i architektoniczne w zespołach architektury regionalnej i ich sąsiedztwie. Materiały z III Ogólnopolskiego Sympozjum Architektury Regionalnej*, Kraków - Zakopane 1982.
- Kosiński W., Kosińska M., *Idee i stylizacje*, Architektura, 1983, nr. 1, s. 48 - 49.
- Kosiński W. i inni, *Seminarium o nowej architekturze sakralnej*, Przegląd powszechny, 1983 - nr. 1.
- Kosiński W., *Zmierzch postmodernizmu? - wnioski dla architektury regionalnej* [w:] *Kierunki i metody współczesnego regionalizmu w architekturze. V Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej, Kierunki i metody współczesnego regionalizmu w architekturze*, Kraków - Zakopane, 1984. Radziewanowski Z., Zieliński J. (red.).
- Kosiński W., *Krakowska szkoła architektury*, Architektura, 1983, nr. 3.
- Kosiński W., *Konstruktywny konserwatyzm*, [w:] *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Flaga K., Paluch M., Pawlicki B. (red.), Kraków 1998.
- Kosiński W., *Kościół pogodny*, Architektura murator, 2003, nr. 10.
- Kostołowski A., *Symbol symboli - historia znaku krzyża*, Więź, 1984, nr. 4.
- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa, 1972.
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba współczesna*, Warszawa, 1985.
- Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa, 1973.
- Kozłowski D., *Projekty i budynki 1982 - 1992, figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992.
- Kozłowski D., *2 projekty, Droga Czterech Bram, Wyższe Seminarium Duchowne XX Zmartwychwstańców. Dom Alchemika, Wytwórnia kosmetyków HEAN*, Kraków, 1994.
- Kozłowski T., *Co to jest dekompozycja w architekturze?* Czasopismo Techniczne, 2004, z. 12 - A.
- Kozłowski T., *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, praca doktorska obroniona na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, 2005.
- Kozłowski T., *Geneza architektury ekstatycznej*, Czasopismo Techniczne, 2005, z. 13 – A.
- Krauss R., *The Originality of the Avant - Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, 1987.
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa, 1984.



- Krenz J., *Primum non nocere. Światło w kościele*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 5.
- Kubicki R., Zeidler Janiszewska., *Konteksty sztuki: dawniej i dzisiaj*, [w:] Zeidler - Janiszewska A., Kubicki R., *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno - filozoficznej*, Warszawa, 1999.
- Kucza - Kuczyński K., "Ecce Homo", *Przegląd powszechny*, 1986, nr. 3.
- Kucza - Kuczyński K., *Świątynie ześwieczone*, *Przegląd powszechny*, 1987, nr. 12.
- Kucza - Kuczyński K., *Kamienie węgielne 1975 - 1985*, *Przegląd powszechny*, 1987, nr. 2.
- Kucza - Kuczyński K., *Dylemat pięknej architektury. Kościół Błogosławionej Królowej Jadwigi w Krakowie*, *Przegląd powszechny*, 1990, nr. 3.
- Kucza - Kuczyński K., "Realia i mity stołecznych szkół architektonicznych", [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze urbanistycznej w latach 1945 - 1995*, t. II., Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.) Kraków 1995.
- Kucza - Kuczyński K., *Seminarium księży Zmartwychwstańców w Krakowie*, Architektura murator, 1995, nr. 3.
- Kucza - Kuczyński K., *Architektura świątyni polskich przed milenium - i Europą*, Znak, 1999, nr. 8, s. 56 - 71.
- Kucza - Kuczyński K., *Architektura sakralna przed końcem wieku*, Architektura - murator, 1998, nr. 2, s. 44 - 47.
- Kucza - Kuczyński K., *Sakralizacja betonu*, [w:] *Architektura betonowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków, 2001.
- Kucza - Kuczyński K., *Spotkania nowego i starego we współczesnej architekturze sakralnej*, Archivolta, 2005, nr. 1.
- Kurek J., *Kościół p. w. św. Józefa w Krakowie - Nowej Hucie - dzieje jednego projektu*, [w:] Flaga K., Paluch M., Pawlicki B. (red.), *Udział pracowników Politechniki Krakowskiej w życiu Kościoła katolickiego za pontyfikatu Jana Pawła II*, Kraków 1998.
- Kuźmiński M., *Siedemdziesiąt siedem metrów miłosierdzia*, Tygodnik Powszechny, 2002, nr. 33.
- Kwiatkowski D., *Watykańska odnowa liturgii*, Więż, 2002, nr. 12.
- Lech S., *Budownictwo sakralne a duszpasterstwo przyszłości*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 1.
- Lenartowicz K., *O psychologii architektury. Proba inwentaryzacji badań, zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków, 1992.
- Lenartowicz K., *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę. Skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych*, Kraków, 1997.
- Lenartowicz K., *Przestrzeń sakralna na rzucie trójkąta. Cerkiew Trójcy Przenajświętszej w Sworotwie Wielkiej*, [w:] *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, Bańka A., (red.), Poznań, 2005.
- Le Rider J., *Postmodernisme*, Commentaire, 1991, nr. 54.
- Levin K., *Farewell to Modernism* [w:] *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, 1985.
- Leśniakowska M., *Co to jest architektura?* Warszawa, 1996.
- Lipski J. O dekanonizację świętej szmiry, Znak, 1984, nr. 4.
- Ligas S., Szwancyberger A., *Koniec minimalizmu?* Architektura & Biznes, 2004, nr. 3.
- Lizak Z., *Skazani na sztukę*, Grafia. Czasopismo o kulturze wizualnej, 2003, nr. 1.
- Loegler R., *Brama do Miasta Zmarłych*, Architektura & Biznes, 1993, nr. 7/8.

- Loegler R. *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001.
- Loegler R., *Architektura minimum - nieskomplikowane piękno*, [w:] *Co to jest architektura?* Budak A. (red.), Kraków, 2002.
- Lorenz A., *Fraktalna neuroestetyka chaosu a wirtualna iteracja rzeczywistości*, [w:] *Estetyka wirtualności*, Ostrowicki M. (red.), Kraków, 2005.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań, 1989.
- Liotard J. - F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa, 1997.
- Łaciak P., *Pismo a śmierć sensu. Gramatologia jako posttranscendentalizm*, Sztuka i filozofia, 1993, nr. 7.
- Łączyński T., (Woźnicka M.), *Witraż w kościele*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerżawski W. (red.), Kraków 1996.
- Madeyski J., Kaźmierska Nyczek D., Nyczek T., *Jerzy Nowosielski*, Warszawa, 1992.
- Madeyski J., *Bronisław Chromy*, Kraków, 1994.
- Madeyski J., *Opinie*, [w:] Mazur A., Mazur D., *Moje kościoły*, Kraków, 2003.
- Majer, *Świątynia jak łódź*, Dziennik Polski, 2002, nr. 70.
- Majer, *Zachęca do skupienia*, Dziennik Polski, 2002, nr. 174.
- Majer, *O erylowaniu parafii Najświętszego Imienia Marii zdecydował ksiądz kardynał Adam Sapieha*, Dziennik Polski, 2003, nr. 9. s. 8.
- Majer, cykl artykułów o kościołach Krakowa, Dziennik Polski, 2002 - 2003.
- Majerek M., *Kościół na Wzgórzach. Rozmowa z księdzem Janem Głodem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Nowej Hucie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 58.
- Majerek M., *Wawelska Pani. Rozmowa z księdzem Janem Dziaskiem, proboszczem parafii św. Jadwigi Królowej*, Dziennik Polski, 2002, nr. 64.
- Majerek M., *Na początku był śmiech i drwiny. Rozmowa z ks. Zygmuntem Koskiem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Krakowie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 174.
- Majerek M., *Władza przeszkadzała. Rozmowa z ks. Janem Bednarem, proboszczem parafii Miłosierdzia Bożego w Krakowie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 221.
- Majerek M., *Mam wiele marzeń. Rozmowa z ks. Józefem Caputą, proboszczem parafii św. Wojciecha w Krakowie*, Dziennik Polski, 2002, nr. 233.
- Majerek M., cykl wywiadów z księżmi proboszczami parafii Krakowa i innymi administratorami świątyń krakowskich, Dziennik Polski, 2002 - 2003.
- Makowska B., *Rola ornamentyki w adaptacjach zabytkowych kościołów drewnianych do liturgii posoborowej*, Czasopismo Techniczne, 2002, z. 1- A.
- Makówka L., *Sacrum według Stanisława Bracha*, Sztuka Sakralna, 2004, nr. 6.
- Matela L., *ABC leczenia kolorami. Wykorzystanie kolorów dla zdrowia*, Białystok, 2000.
- Marciniak K., *Sztuka religijna a kicz*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Rożek L. (red.), Częstochowa, 2000.
- Marciniak P., *Architektura i kicz*, Czasopismo Techniczne, 2003, z. 8 - A.
- Marek J., *Droga Krzyżowa, Misterium Paschalne i obraz Matki Bożej Częstochowskiej w kościele na os. Szklane Domy w Nowej Hucie*, [w:] Karsznia N. i inni, *20 - lecie Parafii Matki Bożej Częstochowskiej*, Kraków - Szklane Domy, Kraków b. d.
- Materiały pokonferencyjne IX Ogólnopolskiego konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej, zorganizowanego przez Komisję Urbanistyki i architektury PAN w Krakowie przy współpracy Zarządu Głównego SARP*, Kraków 1989.
- Mazur A., *Poszukiwanie formy architektonicznej na tle projektowania obiektów*

- sakralnych w latach 1945 - 1995*, [w:] Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B., (red.) *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Kraków 1995, t. IV.
- Mazur A., Mazur D., *Moje kościoły 1952 - 2002*, Kraków, 2003.
- Michalczak J., *Świątynia potrzebna człowiekowi*, Dziennik Polski, 2002, nr. 189.
- Micewski B., *630 lat Woli Duchackiej*, Kraków, 1994.
- Mielnik A., *Architektura klasztorów cysterskich a współczesna architektura prostoty*, Czasopismo Techniczne, 2005, z. 13 - A.
- Miłobędzki A., *Architektura ziem Polski*, Kraków, 1994.
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków, 1999.
- Misiągiewicz M., *Architektoniczna geometria*, Kraków, 2005.
- Miś A., *Humanizm - antyhumanizm - postmodernizm - dekonstrukcjonizm*, Sztuka i filozofia, 1990, nr. 2.
- Molicki W., *Tradycyjne funkcje miasta postmodernistycznego. Spojrzenie w przyszłość, Zachowanie, środowisko i architektura*, 1998, nr. 1.
- Molicki W., *Świątynia Świętej Opatrzności Bożej*, Architektura & Biznes, 2000, nr. 7 – 8.
- Morawski S., *O sztuce zwanej religijną*, Wiąż, 1988, nr. 3.
- Morawski S., *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, Studia Filozoficzne, 1990, nr. 4.
- Mroczek A., Kucza - Kuczyński K., *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.
- Musialik M., *Rzeźbiarz w drodze. Rozmowa z profesorem Stefanem Dousą*, Sztuka sakralna, 2002, nr. 2.
- Müller S., *Symbol i alegoria na przykładzie architektury kościołów katolickich sakralnych Polsce*, Architektura, 1983, nr. 6.
- Nadrowski H., *Funkcje budowli kościelnej*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerżawski W (red.), Kraków 1996.
- Nadrowski H., *Sacrum przestrzeni sztuki a liturgia*, Liturgia sacra, 2003, nr. 1.
- Nadrowski H., *Program ikonograficzny nade wszystko*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 3.
- Nadrowski H., *Stylistyczna otwartość i zarazem "jednia" dzieła*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 5.
- Nadrowski H., *Kościół naszych czasów*, Kraków, 2005.
- Natanek P., *Kościół miasta Krakowa na przestrzeni lat 1000 - 1995*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1996, nr. 2 - 3.
- Natanek P., *Informator Archidiecezji Krakowskiej 2000. Parafie i kościoły*, Kraków, 2000.
- Nawrątek K., *Ideologie w przestrzeni, próby demistyfikacji*, Kraków, 2005.
- Niedałtowski K., *Odnaleźć własny język*, [w:] *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część II - sztuka współczesna*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa, 2004.
- Niedałtowski K., *Jakiej sztuki potrzebują polskie kościoły?*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr. 17.
- Niemczyk E., *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002.
- Niemczyk S., Majewski J., *Kościół obywatelski*, Architektura murator, 1999, nr. 9.
- Nossol A., *Wprowadzenie do dekretu o ekumenizmie*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Norberg - Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze zachodu*, Warszawa, 1999.
- Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez konferencję episkopatu Polski, Warszawa, dnia 25 stycznia 1973r.*, Notificationes e Curia Metropolitana Cracoviensi, 1973, nr. 45.
- Nowe ogólne wprowadzenie do mszału rzymskiego*, Poznań, 2004.
- Nowobilski J., *Witraż Jerzego Skąpskiego, katalog wystawy*, Kraków 1999.

- Nowobilski J., *Teresa Stankiewicz, Sztuka sakralna*, 2002, nr. 2.
- III *Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej. Aktualne problemy planistyczne i architektoniczne w zespołach architektury regionalnej i ich sąsiedztwie*. Kraków - Zakopane 1982, Radziewanowski Z., Zieliński J., (red.).
- V *Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej. Kierunki i metody współczesnego regionalizmu w architekturze*, Kraków - Zakopane, 1984, Radziewanowski Z., Zieliński J., (red.).
- VII *Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej. Idea regionalizmu w obszarach miejsko - przemysłowych*, Wisła, 1986, Radziewanowski Z., Zieliński J., Pacholska B. (red.).
- Okoński M., *Tęsknota za Nowosielskim*, Tygodnik Powszechny, 2004, nr. 17.
- Olędzka - Frybesowa A., *Mosty abstrakcji*, Znak, 1972, nr. 12.
- Olędzka - Frybesowa A., Skapski J., Waltoś J., *Sztuka - sacrum - kościół*, Znak, 1986, nr. 6.
- Olszewski A., *Dzieje sztuki polskiej 1890 - 1980 w zarysie*, Warszawa 1988.
- Olszewski A., *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce. Komunikat oraz kilka uwag ogólniejszej natury*, [w:] Cieślińska N. (red.), *Sacrum i sztuka*, Kraków, 1989.
- Olszewski A., *Architektura sakralna w nurcie nowych stylów, kierunków i tendencji artystycznych*, Ateneum kapłańskie, 1989, t. 113, z. 1, s. 25 - 36.
- Oseka A., *Prostota i ozdobność*, Przegląd powszechny, 1984, nr. 4.
- Oziebłowski M., *Postmodernizm i kicz. Osposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Rożek L. (red.), Częstochowa, 2000.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa, 1971.
- Papadakis A., Steele J., *Architectural Design for Today*, London - Paris, 1992.
- Parafia Księża Misjonarzy p. w. Błogosławionej Anieli Salawy*, Kałamarz W.(red.), Kraków 2002.
- Parafia Matki Boskiej Różańcowej*, Fiedorowicz K. (opr.), Dziennik Polski, nr. 117, s. 14.
- Parafia Opatrzności Bożej*, Fiedorowicz K., (opr.), Dziennik Polski, nr. 129, s. 14.
- Parafia św. Wojciecha w Krakowie na Osiedlu Bronowickim*, Caputa J., Polański M., Pogan A., Kucała D., Bilska M. (opr.) Kraków, b. d.
- Parramón J., *Kolor w malarstwie*, Warszawa, 1995.
- Pasierb J., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, Znak, 1964, nr. 12.
- Pasierb J., *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o Liturgii*, [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, Blachnicki F. [red.], Poznań 1967.
- Pasierb J., *Nowa sztuka dla nowych kościołów*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3.
- Pasierb J., *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, Collectanea Theologica, 1970, f. III.
- Pehnt W., *Under the sign of Liturgical Reform. New Church Architecture in the Rhineland* [w:] *Europäischer Kirchenbau 1950 - 2000*, Stock W. (red.), München, Berlin, London, New York, 2002.
- Petelenz J., *Związki formalne architektury, malarstwa abstrakcyjnego i natury*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1978, T. IV.
- Petelenz J., *Malarstwo Abstrakcyjne i architektura - analogie*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1980, T. IV.
- Pieniążek P., *W obliczu chaosu - sztuka jako dehumanizacja świata*, Sztuka i filozofia, 1990, nr. 2.



- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań, 1999.
- Pile J., *Historia wewnątrz*, Warszawa, 2006.
- Piłat E., *Chrońmy sylwetę*, Dziennik Polski, 2005, nr. 89.
- Plazaola J., *Kościół i sztuka. Od początków do naszych dni*, Kielce, 2002.
- Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa, 1985.
- Podrazik W., *Więcej niż ekumenizm*, Tygodnik Powszechny, 1991, nr. 48.
- Popiel J., *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, Znak, 1964, nr. 12.
- Popiel J., *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, Blachnicki F. [red.], Poznań 1967.
- Popiel J., *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, [w:] [red.], *Wprowadzenie do liturgii*, Blachnicki F. Poznań 1967.
- Popiel J., *Posoborowa problematyka architektury kościelnej*, Collectanea Theologica, 1970, f. II.
- Poprzęcka M., *Między koniecznym a niemożliwym. Opróbach nowej ikonografii religijnej*, W drodze, 1989, nr. 3.
- Poprzęcka M., *O zlej sztuce*, Warszawa, 1998.
- Porębski M. *Moderność, moderna, postmodernizm*, Teksty Drugie, 1994, nr. 5/6.
- Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B. (red.), Kraków, 1995.
- Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Rewers E. (red.), Poznań, 1999.
- Purchla J., *Kraków i jego architektura 1945 - 1990*, [w:] *Architektura Krakowa około 2000*, Buliński W., Purchla J., Sepioł J., Wyżykowski A., Zuziak Z. (red.), Kraków, 2004.
- Puskas L., *Capella Communio Sanctorum Cracovia Łagiewniki*, Kraków, b. d.
- Rabiej J., *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich, świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004.
- Radłowska - Tabor A., *Język symboli w sztuce witrażowej na podstawie wybranych przykładów sztuki sakralnej w Polsce*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, Budyn - Kamykowska J., Pawłowska K. (red.), Kraków, 2002.
- Radziewanowski Z., *Regionalizm współczesny - regionalizmem "świadomym"*, [w:] [w:] *III Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej. Aktualne problemy planistyczne i architektoniczne w zespołach architektury regionalnej i ich sąsiedztwie*. Kraków - Zakopane 1982.
- Radziewanowski Z., *Tożsamość miejsca - próba określenia metody na przykładzie Bronowic wielkich*, [w:] *Idea regionalizmu w obszarach miejsko - przemysłowych, III Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej. Idea regionalizmu w obszarach miejsko - przemysłowych*. Wisła, 1986, Radziewanowski Z., Zieliński J., Pacholska B., (red.).
- Radziewanowski Z., *W poszukiwaniu tożsamości architektury i środowiska kulturowego - doświadczenia osobiste*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. III. Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B. (red.), Kraków 1995.
- Rasmussen S., *Odczuwanie architektury*, Warszawa, 1999.
- Reinhard - Chlanda M., *Budowle sakralne Kleparza i ich rola w krajobrazie miejskim Krakowa*, praca doktorska obroniona na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, 2006.



- Robers N., Daly L., *Buildings type basics for places of worship*, Hoboken, New Jersey, 2004.
- Rodziński S., Maciej Zychowicz, *Plastiken, Medaillen, Zeichnungen*, Wien, b. d.
- Rodziński S., *Tradycja i współczesność we wnętrzu świątyni*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1982, nr. 4.
- Rodziński S., *Lamenty i narzekania czas skończyć...*, Znak, 1991, nr. 12.
- Rodziński S., *Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów 1999.
- Rodziński S., *Portrety Boga*, Grafia. Czasopismo o kulturze wizualnej, 2003, nr. 1.
- Rodziński S., Popiołek I., *Droga Krzyżowa z kościoła Miłosierdzia Bożego na Wzgórzach Krzesławickich w Krakowie Nowej Hucie*, Kraków, 2005.
- Rodziński S., *Szałeństwo Malarza*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 4.
- Rogozińska R., *O nową ikonografię w sztuce kościelnej*, W drodze, 1992, nr. 2.
- Rogozińska R., *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970 - 1999, w stronę Golgoty*, Kraków 2002.
- Rogozińska R., *Pozostać bliżej sztuki*, [w:] *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część III - sztuka między życiem a sacrum*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa 2004.
- Rosier - Siedlecka M., *Posoborowa architektura sakralna, Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin 1980.
- Rosier - Siedlecka M., *Odpowiedź przestrzenna na nowe założenia liturgii i duszpasterstwa. Przegląd nowych kościołów Europy zachodniej*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Rosier - Siedlecka M., *Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3.
- Rosier - Siedlecka M., *Światło we wnętrzu kościelnym*, Ateneum kapłańskie, 1989, nr. 2 - 3.
- Rosier - Siedlecka M., *Teologiczna myśl i funkcja poszczególnych elementów wnętrza kościelnego*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków 1996.
- Rosier - Siedlecka M., *Estetyka dekoracji wnętrza kościelnego*, [w:] (red.), *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. Kraków 1996.
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*, Warszawa, 2005.
- Rożek M., Gondkova B., *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003.
- Ruszkowski J., *Na marginesie konkursu*, Architektura & Biznes, 2000, nr. 7 - 8.
- Rydiger M., *Najnowsza architektura sakralna w Polsce - główne tendencje i problemy. Pluralizm form w architekturze współczesnych kościołów*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1988, t. XXII.
- Rydiger M., *Kościoły modne*, [w:] *Materiały pokonferencyjne IX Ogólnopolskiego konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej, zorganizowanego przez Komisję Urbanistyki i architektury PAN w Krakowie przy współpracy Zarządu Głównego SARP*, Kraków 1989.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa, 1989.
- Sacralraum. Kirchenbaum der Katholischen Kirche*, Regensburg, 2004.
- Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Sacrum i sztuka, życie i sztuka*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa, 2004.
- Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, Bańka A., (red.), Poznań, 2005.
- Satkiewicz - Parczewska A., *Emocjonalne oddziaływanie barwnego światła w sztuce witrażowej*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Pawłowska K., Budyn - Kamykowska J. (red.), Kraków, 2000.

- Satkiewicz - Parczewska A., *Kompozycja architektoniczna a jej percepcja*, Szczecin, 2001.
- Schnell H., *Der Kirchenbau des 20 Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation, Darstellung, Deutung*, München, Zürich, 1973.
- Scruton R., *The Aesthetics of Architecture*, London, 1979.
- Sepioł J., *Oblicza postmodernizmu*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Hrankowska T. (red.), Warszawa 1987.
- Seruga W., *Moje kościoły*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, 1996, t. XXVIII.
- Seruga W., *Wieże i metafory*, [w:] *7 bram do Krakowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków, 2001.
- Seruga W., *Przestrzeń publiczna na przykładzie ulicy Wesele w Krakowie*, [w:] *Przestrzeń dla komunikacji w mieście, VIII Ogólnopolska Międzynarodowa Konferencja Instytutu Projektowania Urbanistycznego*, materiały konferencyjne, Kraków, 2002.
- Seruga W., *Forma a kontekst*, Czasopismo Techniczne, 2004, z. 12-A.
- 7 bram do Krakowa*, Kozłowski D. (red.), Kraków, 2001.
- Skwara M., *Którzy chcą widzieć, rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem, laureatem Honorowej Nagrody SARP 1996*, Architektura murator, 1996, nr. 9.
- Sławińska J., *Problematyka formalizmu i symboliki w architekturze współczesnej*, Wrocław, 1993.
- Sławińska J., *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wrocław, 1995
- Sławińska J., *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa, 1997.
- Sławińska J., *Symbolizm, abstrakcja, autonomia formy*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, 1999, nr. 3.
- Słownik teologiczny*, Zuberbier A. (red.), Katowice, 1989.
- Snela B., *Sacrum i profanum w przestrzeni kościelnej*, Collectanea Theologica, 1971, f. III.
- Sobczyk M., *Czy wierni potrzebują sztuki? Czy sztuka potrzebuje wiernych?* [w:] *Sacrum i sztuka, życie i sztuka, część III - sztuka między życiem a sacrum*, Major B., Matyja M. (red.), Częstochowa 2004.
- Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 2002.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o kościele w świecie współczesnym*, Sobór Watykański II, *Dekret o ekumenizmie* [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Sobór Watykański II, *Dekret o środkach społecznego przekazu*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Sowa A., *Wielka Historia Polski, tom 10, Od Drugiej do Trzeciej Rzeczypospolitej (1945 - 2001)*, Kraków, 2001.
- The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985*, Tuchman M. (red.), New York, 1987.
- Stanek Ł., *Dekonstrukcja a dekonstruktywizm. Koncepcja architektury i architektoniczności w filozofii Jacques'a Derridy*, Archivolta, 1999, nr. 4.

- Stankiewicz T., *Sacrum w sztuce jako tajemnica. Konieczność mecenatu Kościoła nad sztuką sakralną w Polsce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Stankiewicz T. (obrazy i rozważania), *Droga Krzyżowa z kościoła Księzy Misjonarzy p. w. Błogosławionej Anieli Salawy w Krakowie*, Kraków 2005.
- Stasiak W., *Życie w architekturze - III edycja konkursu*, Architektura murator, 2000, nr. 3.
- Stec B., *Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Rewers E. (red.), Poznań, 1999.
- Steele J., *Architecture today*, London, 1997.
- Stępień P., *Znaczenie krajobrazu kościoła*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1982, nr. 4.
- Stępiński Z., *Przegląd współczesnej polskiej architektury sakralnej*, Architektura, 1980, nr. 5.
- Stępiński Z., *"Piękna świątynia"*, Architektura - murator, 2003, nr. 6.
- Stiasny G., *Struktura kryształu*, Architektura murator, 1998, nr. 2.
- Stiasny G., *Brama do miasta zmarłych*, Architektura murator, 1999, nr. 4.
- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Ząbkowski J., (red.), Kraków, 1994.
- Stock W., *Architekturführer, Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, Munchen, Berlin, London, New York, b. d.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Cieślińska N. (red.), Kraków, 1989.
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków, 2002.
- Styrna - Bartkiewicz K., Musialik M., *Odnalezione sacrum. Kościoły Stanisława Niemczyka*, Sztuka sakralna, 2002, nr. 2.
- Szafer T., *Nowa polska architektura, diariusz lat 1966 - 1970*, Warszawa 1972.
- Szafer T., *Nowa polska architektura, diariusz lat 1971 - 1975*, Warszawa 1979.
- Szafer T., *Nowa polska architektura, diariusz lat 1976 - 1980*, Warszawa 1981.
- Szafer T., *Współczesna architektura polska*, Warszawa, 1988.
- Szafer T., *Nowe polskie kościoły*, Nasza przeszłość, 1988, t. 70, s. 237 - 251.
- Szczypińska H., *Współczesna sztuka sakralna w Polsce*, Więź, 1970, nr. 6.
- Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Hrankowska T. (red.), Warszawa 1987.
- Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków 1996.
- Sztabiński G., *Kościół a sztuka: przełamywanie nieufności*, Więź, 1984, nr. 2 - 3.
- Sztabiński G., *Problemy intelektualizacji w tendencjach awangardowych*, Łódź, 1991.
- Sztuka witrażowa w Polsce*, Budyn - Kamykowska J., Pawłowska K. (red.), Kraków, 2002.
- Szumal K., Frydel B., *Ks. kanonik Józef Kurzeja "Pragnieniem moim jest wybudować kościół w Mistrzejowicach"*, Kraków, 1998.
- Szyma T., *Malarz metafizycznego światła*, Tygodnik Powszechny, 1981, nr. 15.
- Świerzawski W., *Przestrzeń sakralna i misterium liturgii*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1982, nr. 4.
- Świerzawski W., *Zakorzenie sztuki liturgicznej w teologii*, [w:], *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków 1996.
- Teka architektury współczesnej ziem górskich*, t. 2, Szafer T., (red.), Kraków, 1996.
- Tabor D., *Cztery bramy, Vexillum resurrectionis*, 1994, nr. 106.

- Tabor D., *Seminarium. Od miejsca do wartości (refleksje krytyczno - estetyczne)*, Resurrectio et vita, pismo polskiej prowincji Zmartwychwstańców, 1994, nr. 1 - 2.
- Tatarkiewicz W., *Przedmowa*, [w:] Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Warszawa, 1991.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa, 1988.
- Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków, 1982.
- Tischner J., *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków, 2004.
- Tołłoczko Z., *Prolegomena do socjologii architektury postmodernistycznej u schyłku XX wieku*, Czasopismo Techniczne, 1994, z. 1 - A.
- Tołłoczko Z., *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków, 1995.
- Tołłoczko Z., *O regionalizmie i post - (neo) - modernizmie bez dogmatu* [w:] *Teka architektury współczesnej ziem górskich*, t. 2, Szafer T., (red.), Kraków, 1996.
- Tołłoczko Z., *W kręgu architektury Art Déco*, Kraków, 1997.
- Tołłoczko Z. i T., *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków, 1999.
- Tołłoczko Z., *"Obrazy są korzeniami myśli". O niektórych edukacyjnych kontekstach architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne, 1999, z. 1/A.
- Tołłoczko Z., *Architettura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (ekspresjonizm - Art Déco - neoklasycyzm)*, Kraków, 1999.
- Tołłoczko Z., *Jeszcze o "stylu zakopiańskim" i jego wpływie na architekturę modernistyczną. Przyczynek do kwestii zaniku ludowej inspiracji w architekturze końca XX wieku*, Czasopismo Techniczne, 2000, z. 1/A.
- Tołłoczko Z., *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich i bliskich w dobie nowych mediów*, Teki Komisji Urbanistyki i Architektury, 2000.
- Tołłoczko Z., *"Sen architekta" czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku*, Kraków, 2002.
- Tołłoczko Z., *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Kraków, 2005.
- Tołłoczko Z., *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*, Kraków, 2005.
- Trachtenberg M., Hyman I., *Architecture from Prehistory to Post Modernism. The Western tradition*, New York, 1986.
- Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa, 1988.
- Tomys E., *Kościół w Polsce*, Katolik, 1985 - 1986.
- Twarowski M., *Metoda projektowania kościoła*, Warszawa, 1985.
- Wallis M., *Przeżycie i wartość*, Kraków, 1968.
- Wawrzyniak W., *Sacrum w architekturze, paradygmaty kościoła św. Ducha i zboru Zielonoświątkowego we Wrocławiu*, Wrocław 1996.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa, 1998.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, Kraków, 2005.
- Węclawowicz - Gyurkovich E., *Postmodernizm i dekonstrukcja w polskiej architekturze współczesnej*, [w:] *Prace polskich architektów na tle kierunków*



- twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945 - 1995*, t. II. Białkiewicz Z., Kadłuczka A., Zin B. (red.), Kraków 1995.
- Węclawowicz - Gyurkovich E., *Postmodernizm w polskiej architekturze, skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych*, Kraków, 1998.
- Wicherkiewicz M., *Awangarda w cyberkulturze: między kontynuacją a zerwaniem*, [w:] *Estetyka wirtualności*, Ostrowicki M. (red.), Kraków, 2005.
- Więcek A., Gotfryd M., *Cmentarze Krakowa*, Kraków, 2004.
- Wilkożewska K., *Czym jest postmodernizm?*, Kraków, 1997.
- Wilkożewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków, 1997.
- Winskowski P., *Inspiracje techniką w rozwiązaniach formalnych architektury najnowszej*, praca doktorska obroniona na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków, 1997.
- Winskowski P., *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XX wieku*, Kraków, 2000.
- Wolicka E., *Sacrum i sztuka - punkty zapalne sporu*, Znak, 1991, nr. 12.
- Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność. Studium etyczne*, Lublin, 1960.
- Wojtyła K., *Osoba i czyn*, Kraków, 1969.
- Wojtyła K., *Wstęp ogólny*, [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań, 2002.
- Wójtowicz K., *Emaus programem formacji seminaryjnej. Próba pastoralno - estetycznego odczytania tryptyku z kościoła p. w. "Emaus" w "Centrum Resurrectionis" w Krakowie*, Sandomierz 2006.
- Wprowadzenie do mszału rzymskiego*, Poznań 1986.
- Wroński J., *Pojęcie i znaczenie 'sacrum' w architekturze*, cykl artykułów, Sztuka sakralna 2003 - 2004.
- Wroński J., *Kościół p. w. Miłosierdzia Bożego*, Sztuka sakralna, 2002, nr. 2.
- Wroński J., *W zachwycie do prawdy. Rzeźby Profesora Wincentego Kućmy w Sanktuarium Najświętszej Rodziny w Nowym Bieżanowie*, Sztuka sakralna, 2003, nr. 3.
- Współczesny ikonoklazm?*, Rogozińska R., (red.), Przegląd powszechny, 1994, nr. 7 – 8.
- Wujek J., *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa, 1986.
- Wyżykowski A., *Współczesna architektura Krakowa*, [w:] *Architektura Krakowa około 2000*, Buliński W., Purchla J., Sepioł J., Wyżykowski A., Zuziak Z. (red.), Kraków, 2004.
- Yarwood D., *The Architecture of Europe. The Ninetieth and Twentieth Century*, London, 1991.
- Zakrzewska W., *Otoczenie, bryła, wnętrze. (Rozmowa z architektem Józefem Dutkiewiczem)*, Słowo powszechne, 1976, nr. 13.
- Zamorska - Przyłuska E., *...wspaniałość budowy tego, co istnieje... o architekturze Romualda Loeglara*, Kraków 1997.
- Zamorska E., *Kościół błogosławionej Jadwigi w Krakowie*, Architektura & Biznes, 1997, nr. 6.
- Zamorska - Przyłuska E., *Błękitny koniec drogi*, Architektura & Biznes, 1998, nr. 11.
- Zamorska - Przyłuska E., *Partytura przestrzeni*, Architektura & Biznes, 1999, nr. 6.
- Zeidler - Janiszewska A., Kubicki R., *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno - filozoficznej*, Warszawa, 1999.
- Zieliński C., *Teologia a sztuka sakralna*, Ruch biblijny i liturgiczny, 1973, nr. 4.



- Zielniok M., *Kultura - sztuka - Kościół*, [w:] *Sztuka w liturgii*, Świerzawski W. (red.), Kraków, 1996.
- Zychowicz M., *Czy istnieje sztuka sakralna*, W nurcie franciszkańskim, 2002, nr. 11.
- Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa, 1962.
- Żórawski J., *Postawa intuicyjno - artystyczna i postępowo - techniczna w architekturze*, Kraków, 1962.
- Żychowska M., *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków, 1991.
- Żychowska M., *Współczesne witraże polskie*, Kraków, 1999.
- Żychowska M., *Sztuka witrażownicza w Krakowie w drugiej połowie XX wieku*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Pawłowska K., Budyn – Kacykowska J. (red.), Kraków, 2000.
- Żychowska M., *Aktualne trendy w sakralnej sztuce witrażowej*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, Budyn - Kamykowska J., Pawłowska K. (red.), Kraków, 2002.