

KS. HENRYK NADROWSKI

BUDOWA KOŚCIOŁA DOBREGO PASTERZA W DROGOMYŚLU (1966–1969). IDEA I REALIZACJA

I. WPROWADZENIE

Zajmowanie się współczesnymi dziełami sztuki i architektury daje możliwość dotarcia także do samych twórców. Pozwala to wydobyć pierwszą i bezpośrednią warstwę interpretacyjną, a przede wszystkim historiograficzną. Dotyczy to szczególnie chronologii wydarzeń, koncepcji i realizacji obiektu. Dość często historycy sztuki, zajmujący się twórczością dawną, pozbawieni są niektórych ze wspomnianych powyżej źródeł.

Dodatkowym argumentem „za” była możliwość konfrontacji dzieła z pisanyymi relacjami odbiorców z zewnątrz, tzn. turystów i przechodniów.

Podkreślić trzeba, że dotychczas nie ukazała się żadna samoistna praca naukowa o tym obiekcie. Pełna i międzydyscyplinarna monografia o kościele Dobrego Pasterza w Drogomyślu¹, której główne myśli zawieram w tym artykule, jest próbą wypełnienia luki w polskim piśmiennictwie na ten temat, a zarazem przerwania utrwalonej tradycji, iż współczesne dzieła sakralne nie mogą być przedmiotem takowych opracowań.

II. HISTORIA BUDOWY

Zanim omówię wybudowany w latach 1966–1969 nowy kościół pod wezwaniem Dobrego Pasterza w Drogomyślu, najpierw przedstawię krótkie informacje historyczne o samej miejscowości.

¹ Napisana jako praca magisterska pt. *Kościół Dobrego Pasterza w Drogomyślu: projekt, realizacja i funkcjonowanie*, pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. J. St. Pasierba, kierownika Katedry Historii Sztuki ATK, Warszawa 1978, ss. 295 + aneksy (1–135) [mps]. Ponadto dwa moje opracowania, choć napisane pod różnym kątem, dotyczą wyłącznie kościoła w Drogomyślu: H. Nadrowski, *Odbicie idei soborowych w architekturze na przykładzie kościoła drogomyskiego (1966–1969)*, „Studia Theologica Varsaviensia” 19 (1981) nr 1, 89–124; H. Nadrowski, *Program i funkcja posoborowego kościoła w Drogomyślu*, w: *Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki*. Praca zbior. pod red. E. Chojeckiej, Katowice 1987, 167–187. Uwaga: Wszystkie szczegóły architektury i wnętrza dotyczą czasu, kiedy powstała praca o kościele w Drogomyślu.



Rys. 1. Tablica fundacyjna z herbem rodzowym nad wejściem do zbóru ewangelickiego (fot. ks. H. Nadrowski)

Drogomyśl („Drahomischl”)², wioska na ziemi cieszyńskiej, leżąca po prawej stronie Wisły, wzmiankowana była już w 1467 r. jako posiadłość szlachecka Grodeckich. W 1780 r. Drogomyśl oraz Pierściec, Ochaby i Pruchna należały do braci Kaliszów. Z tego właśnie okresu pochodzi pierwsza świątynia Drogomyśla. Jest to orientowany zbór ewangelicki fundacji Fryderyka Callischa, o czym informuje m.in. zachowana, mimo pożaru w 1888 r. oraz zburzenia kościoła w 1945 r., tablica fundacyjna z herbem rodzowym, umieszczona nad półkoliście zamkniętym wejściem trójpółowej fasady (rys. 1). Początek parafii ewangelickiej datuje się od roku 1793³. W XIX wieku w samym Drogomyślu było 800 ewangelików, katolików zaś bardzo mało. Nieliczni katolicy przez dziesiątki lat korzystali z sąsiednich kościołów w Skoczowie, Ochabach, Pruchnej, Strumieniu, Chybiu i Pierścieńcu. Administracyjnie większość terytorium obecnej drogomyskiej parafii należała do parafii Ochaby.

Idea zbudowania w Drogomyślu katolickiego kościoła zrodziła się już przed 50. laty. W 1929 r. uformował się Komitet Budowy zarówno katolickiego koś-

² P. S., *Drogomyśl*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Sulimierski F., Chlebowski B., Walewski W., t. 2, Warszawa 1881, 148.

³ Pozwolenie na pierwszą budowę — według ks. Michejdy — uzyskano 04.06.1787, kamień węgielny wmurowano 25.05.1788, pozwolenie samego cesarza na wybudowanie wieży kościelnej od strony zachodniej — 1792 r., poświęcenie kościoła przez pastora cieszyńskiego i superintendenta Bartelemana — 15.10.1797; pierwszym proboszczem był Jerzy Gotfryd Jursa (1788-1804). K. Michejda, *Dzieje kościoła ewangelickiego w Księstwie Cieszyńskim*, Cieszyn 1909, 245; A. Głajcer, *Historia ewangelickiego zboru w Drogomyślu*, w: *Kalendarz ewangelicki* 1897.

ciola, jak i cmentarza⁴. Nie udało się jednak ówczesnych zamierzeń doprowadzić do skutku. Dopiero po wojnie, a ściślej w latach pięćdziesiątych liczba katolików w Drogomyślu zaczęła się wyraźnie zwiększać. Pewien wpływ na to miała budowa Zalewu Goczałkowickiego⁵, na którego miejscu były uprzednio tereny zamieszkałe, a część tamtejszej ludności przesiedlono również do Drogomyśla. Coraz pilniejsza stawała się potrzeba własnego obiektu kultycznego dla tutejszych katolików. Dnia 25 czerwca 1953 r. skierowany zostaje przez 583 tamtejszych mieszkańców specjalny list do WRN w Stalinogrodzie⁶, w którym podano m.in., iż tamtejszy ośrodek duszpasterski posiadał 1 ha gruntu na zbudowanie kościoła i drugie tyle — cmentarza grzebalnego. Ponieważ w związku z budową wspomnianego zbiornika wodnego ulegały rozbiórce także kościoły w Zarzeczcu i w Gołyszu⁷, stąd we wspomnianym piśmie postuluje się, by w Drogomyślu powstał kościół „według istniejącego kościoła w Zarzeczcu”⁸. Na owe przydzielenie kościoła z Zarzeczca, a raczej na powstanie jego repliki w Drogomyślu wyrażono zgodę na początku września 1953 r.⁹

Już w pismach z dnia 31.10.1953 używana jest pieczęć następującej treści: „Komitet Budowy Kat. Kościoła w Drogomyślu pow. Cieszyń”. Otwarto jednocześnie „kredyty bankowe” na budowę¹⁰. W końcu stycznia 1954 r. komitet budowy prosi kurię katowicką „o zatwierdzenie dokumentacji technicznej na budowę nowego kościoła w Drogomyślu”¹¹. Po tymże zatwierdzeniu kurialnym Prez. PRN — Wydz. Budownictwa w Cieszynie wydało urzędowe zatwierdzenie lokalizacji oraz decyzję na rozpoczęcie budowy dnia 24.03.1954¹². Prace posuwały się dość szybko. Wtedy też z polecenia kurii stałe duszpasterstwo w Drogomyślu powierzono dojeżdżającemu z Ochab ks. Stanisławowi Łowiszowi. Zaleca się mu zorganizowanie samodzielnej placówki duszpasterskiej oraz „troskę około budowy nowego kościoła parafialnego w Drogomyślu”¹³.

Oficjalne uchylene decyzji dotyczącej budowy kościoła w Drogomyślu nastąpiło po niespełna pięciu miesiącach od rozpoczęcia prac. Stwierdzono, jakoby decyzje władz powiatowych nie miały mocy prawnej, gdyż zostały wydane przez organ niekompetentny¹⁴. Prace wstrzymane zostają 3 listopada 1954¹⁵. Tymczasowym miejscem kultu przez kilka lat były dwa pomieszczenia na probostwie¹⁶.

⁴ Archiwum Kurii Katowickiej [= AKK], LO VIII-95/68.

⁵ Decyzję o budowie Zalewu w latach 1950-1956 odnajdujemy w Dz.U.Śl. nr 51, poz. 572, z dn. 05.12.1949 w Katowicach.

⁶ Zmiana miejscowości weszła w życie z dniem 09.03.1953 na podstawie Uchwały Rady Państwa i Rady Ministrów z dnia 07.03.1953, natomiast historyczna nazwa „Katowice” przywrócona została dnia 23.10.1956 na podstawie Uchwały KW PZPR i Miejskiej Rady Narodowej w Katowicach z dnia 21.10.1956.

⁷ Por. T. Chrzanowski, *Dwa kościoły*, „Polska” 1969, nr 10, 9.

⁸ AKK, LD VIII-11.

⁹ Prez. WRN Ref. do Spraw Wyznań. Stalinogród, dn. 09.09.1953 nr Wz-120g/43/53, AKK, LD VIII-1/53.

¹⁰ AKK, LD VIII-7.

¹¹ Tamże, 11; nr pisma K-3/54.

¹² Informacja o tym podana jest m.in. w piśmie Prez. WRN — Wojew. Zarząd Architektoniczno-Budowlany z dnia 03.08.1954, AKK, LD VIII-43 oraz LD VIII-199/66, por. LD VIII-139/62.

¹³ AKK, LD VIII-21/54.

¹⁴ Pismo Prez. WRN — Zarząd Urbanistyczno-Budowlany z dnia 03.08.1954, podpisał mgr inż. J. Kulesza, pełniący obowiązki głównego architekta wojewódzkiego.

¹⁵ AKK, LD VIII-43.

¹⁶ Obrzędu poświęcenia dokonał ks. kanonik Hilary Gwóźdź w kwietniu 1957 r., kiedy to cała plebania była prawie na ukończeniu.

Pierwszym miejscowym duszpasterzem ze stałym zamieszkaniem w Drogomyślu od sierpnia 1958 r. jest ks. St. Szarlej, któremu kuria diecezjalna, jako rzecz pilną i ważną, zaleca budowę nowego kościoła¹⁷. Ulega on też sugestii ks. bpa H. Bednorza, by powierzyć opracowanie wstępnego projektu nowego kościoła wraz z makietą inż. Zbigniewowi Weberowi z Katowic¹⁸. Dnia 3 lipca 1963 r. ks. Szarlej przesyła do kurii założenia inwestycyjne nowego kościoła oraz prosi o ich zaopiniowanie i zatwierdzenie. Na tymże piśmie umieszczono adnotację pracownika kurii, iż powyższe założenia inwestycyjne przekazane zostały dnia 23 czerwca 1965 r. autorom istniejącego obecnie kościoła, tzn. inżynierom Klimkowi i Kwaśniewiczowi¹⁹. Ważne to jest dla określenia wpływów i powiązań na zrealizowany obiekt.

W Drogomyślu przebywał już ponad rok ks. A. Miś²⁰, który kuratelę duszpasterską formalnie przejął 10 lipca 1964 r. Dnia 14 czerwca 1965 r., tzn. w 13 lat od pierwotnej zgody, ponownie udzielono zezwolenia na budowę kościoła²¹. Założenia projektowe przedstawił ks. Miś 1 sierpnia 1965 r. Stanowiły one podstawę do opracowania projektu wstępnego kościoła, zatwierdzonego 11 września tegoż roku. Projekt techniczny ukończony został w czerwcu 1966 r., a zatwierdzony 1 września tegoż roku²². Oficjalne zezwolenie na rozpoczęcie budowy wydało Prez. PRN w Cieszynie — Wydz. Archit. dnia 3 października tegoż roku. Wstępne prace, głównie zaś wykopy fundamentów wykonywane były w tymże samym miesiącu. Poświęcenia kamienia węgielnego dokonał ks. bp Juliusz Bieniek dnia 19 listopada 1966 r.

Największe nasilenie prac obserwowano w 1967 r., kiedy to betonowano kościół oraz przykryto go dachem. Stan surowy był na ukończeniu już w kwietniu 1968 r.²³ Jesienią wykonano instalacje wodociągowo-kanalizacyjne oraz system ogrzewczy. Sklepienie obite zostaje drewnem w czasie od listopada 1968 do lutego 1969 r.

W 1969 r. wykonano tablicę rozdzielczą instalacji elektrycznej, wszystkie drzwi, ołtarz główny, tabernakulum i wielki witraż nad głównym wejściem²⁴. Tego samego roku 11 maja odbyło się poświęcenie kościoła, którego dokonał ordynariusz diecezji — ks. bp Herbert Bednorz. Był to zarazem kulminacyjny etap prac przy kościele. Z mniejszym już nasileniem wykonywano dalsze uzupełnienia w wystroju wnętrza, które częściowo kontynuowane są do teraz. Ksiądz A. Miś — wkrótce po poświęceniu kościoła — dnia 27 maja 1969 r. mianowany zostaje pierwszym proboszczem w Drogomyślu i urząd pełni do teraz.

W 1970 r. wykonano m.in. ławki, ambonę oraz instalację radiofoniczną, w 1971 r. — ołtarz boczny w kaplicy M.B. Częstochowskiej, tymczasową drogę krzyżową, mniejszy witraż nad ołtarzem głównym, gabloty oraz organy firmy

¹⁷ Urzędowe pismo kurialne z dnia 08.12.1958 dotyczy nowo powstającej kuracji pw. M.B. Częstochowskiej w Drogomyślu. Wezwanie to było przewidziane jako tytuł przyszłego kościoła i związane było z zachowaną do teraz kopią obrazu M.B. Częstochowskiej oraz z obchodzonym do-
rocznie odpustem 26 sierpnia.

¹⁸ Wywiad H. Nadrowskiego z ks. proboszczem S. Szarlejem. Hołdunów-Tychy dnia 04.07.1978, 1 [mps w posiadaniu autora].

¹⁹ AKK, Drogomyśl, dnia 03.07.1963, L.dz. 36/63.

²⁰ AKK, LD VIII-164/64.

²¹ Tamże, 172/65; nr pisma Wz-6/144/65.

²² Prez. Wojew. Rady Narod. W.U.A. III-523/36/66.

²³ AKK, LD VIII-229/69: wizytacja mienia kościelnego dokonana przez inż. R. Palicę. Z relacji ustnej z maja 1978 r. wynikało, że stan surowy był już ukończony w listopadzie 1967 r.

²⁴ Spis inwentarza parafii Drogomyśl. Kartoteka [= SI], Drogomyśl 15.02.1978, k. 15 nlb.: 400/6.

Philips, w 1972 r. — reflektor teatralny i uzupełnienie oświetleń, w 1973 r. — dwa konfesjonały, w 1974 r. — chrzcielnicę „żywej wody”²⁵.

III. ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE I PROJEKTOWE

Trzeba było uwzględnić pewne zasadnicze wymogi dotyczące każdego obiektu użyteczności publicznej, a szczególnie specyfiki obiektów kościelnych i to w duchu *Vaticanum Secundum*²⁶.

Funkcja i forma dzieła warunkowane były czynnikami topograficznymi i środowiskowymi, materiałowymi i technologicznymi, a także kryteriami artystycznymi. Trudno tu określić wyższość czy chronologiczną pierwszorzędność jednych lub drugich. Czy i na ile je uwzględniono, postaram się wykazać poniżej. Oto dane o obiekcie²⁷:

Kościół założony jest na planie dwóch nakładających się na siebie czworoboków: dolnego — na rzucie prostokąta, który zagospodarowuje tzw. niższą część kościoła wraz z pomieszczeniami towarzyszącymi, oraz górnego — na rzucie równoległoboku, który tworzy tzw. wyższą, czyli zasadniczą część przestrzeni kościoła (rys. 2). Najwyższy punkt w zwieńczeniu frontowym wynosi 13,70 m, wypiętrzenie na szczycie 19,50 m, powierzchnia zabudowy 810 m², powierzchnia podcieni 113 m², kubatura 5618 m³, liczba miejsc siedzących 453, a miejsc stojących 350.

1. Uwarunkowania topograficzno-środowiskowe

Tutejszy ośrodek duszpasterski posiadał przylegającą od strony północno-zachodniej do drogi w kierunku Chybia parcelę o wymiarach 116x82 m. Ona też wyznaczała sytuację nowego kościoła. Architekt przestudiował teren i jego otoczenie. Pragnął stworzyć budowę nawiązującą zarazem do typu tradycyjnej chaty beskidzkiej²⁸, jak i będącą przejawem nowych poszukiwań formalnych²⁹.

2. Wytyczne teologiczno-liturgiczne

Nie tylko w kościołach tradycyjnych, jak np. wczesnego średniowiecza czy baroku, akcentowano wartości ideologiczne i program ikonograficzno-liturgiczny przy kształtowaniu funkcji całego obiektu. Także obecnie coraz powszechniej wraca się do integracji dzieła, w którym będą wzajemnie sobie podporządkowane idee, zarówno funkcjonalne, jak i teologiczne³⁰.

²⁵ Obrzędu jej poświęcenia dokonał w VI rocznicę poświęcenia kościoła, tzn. 11.05.1975 r., ks. prałat Józef Kuczera z Pszczyny.

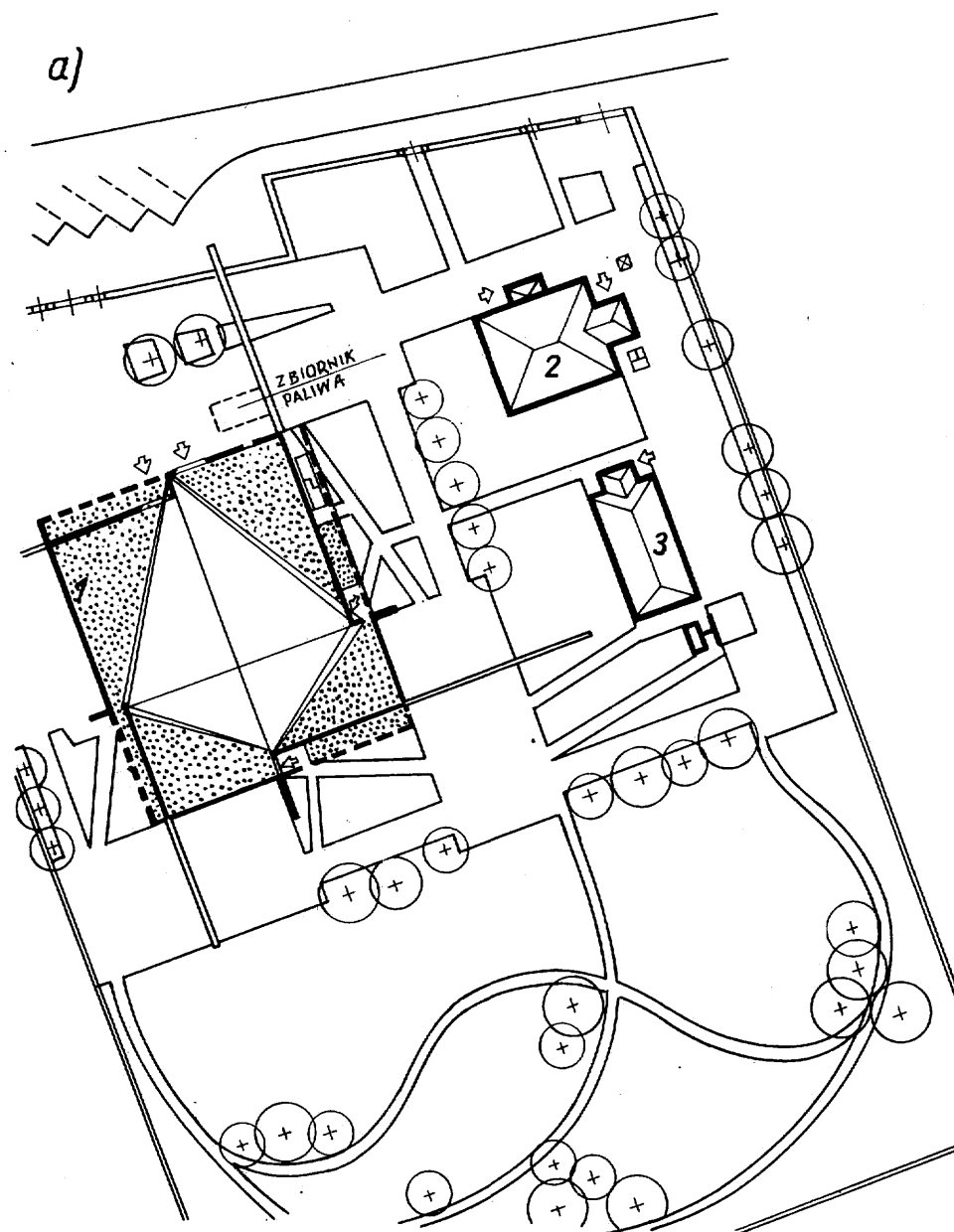
²⁶ Oprócz samych dokumentów soborowych, jako podstawową lekturę architekt podaje: G. Dickmann, *Liturgischer Kirchenbau. Der Platz für die liturgische Feier*. „Consilium” Jg 1, 1965, H. 2, 102-124.

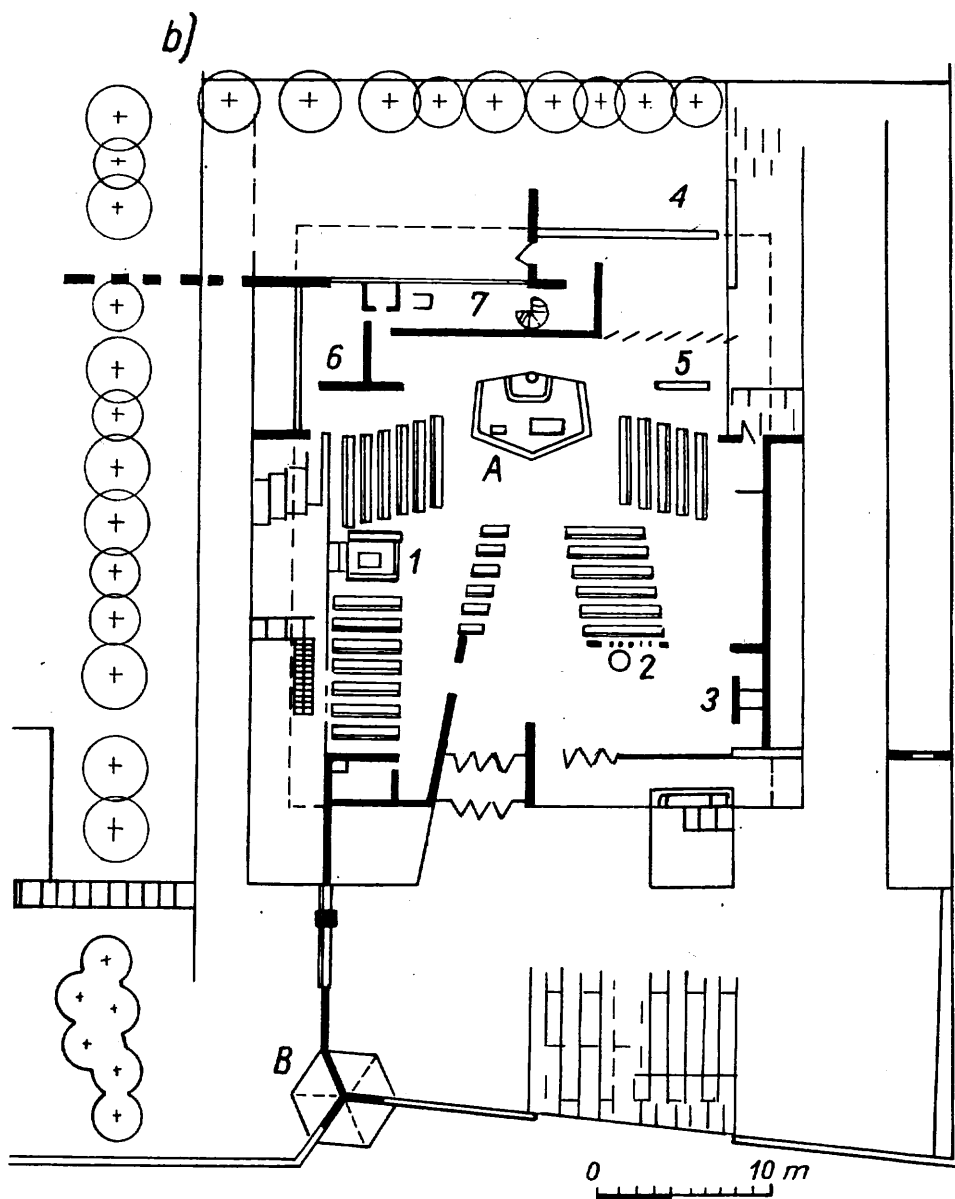
²⁷ H. Nadrowski, *Kościół Dobrego Pasterza*, A 4-9.

²⁸ Wywiad H. Nadrowskiego z inż. S. Kwaśniewiczem, Katowice, listopad 1977, 2 [mps w posiadaniu autora]; por. W. Krassowski, *Architektura drewniana w Polsce*. Warszawa 1961, 9; T. Dobrowolski, *Najstarsze drewniane kościoły śląskie jako znaki zamierzchłej przeszłości*, Katowice 1946.

²⁹ K. S. F. Schmith, *Moderne Architektur in Europa*, München 1964; C. Siegel, *Formy strukturalne w nowoczesnej architekturze*, wyd. 2 popr., Warszawa 1974.

³⁰ M. Melhuish, *Modern Architectural Theory and the Liturgy*, w: P. Hammond, *Towards a Church Architecture*, London 1962, 38-64; H. Nyman, *Zur Theologie des Kirchenraumes*,





Rys. 2. Kościół Dobrego Pasterza w Drohomyślu

a) plan sytuacyjny kościoła: 1 — kościół, 2 — probostwo, 3 — zabudowania gospodarcze, b) rzut poziomy kościoła: 1 — strefa mniejszego zgromadzenia, 2 — strefa chrztu, 3 — strefa pokuty, 4 — strefa matek z dziećmi, 5 — strefa zieleni we wnętrzu, 6 — zakrystia, 7 — strefa pomieszczeń pomocniczych (też ministranci); A — podwyższenie ołtarza wraz z amboną i tabernakulum, B — dzwonnica

Omawiany kościół ilustruje dzieje zbawienia. Pewne treści mogą być odczytane jak gdyby „od razu”, inne po głębszej analizie, a całość programu — właściwie dopiero w kontekście sprawowanej tam liturgii. Ona właśnie niejako zespała funkcję i treść tego wnętrza. Stanowi jakby klucz do pełnego odczytania programu wnętrza. Wycisnął tu swe piętno na pewno Sobór Watykański II, a szczególnie jego *Konstytucja o liturgii świętej*³¹. Nie chodzi tu tylko o samą zbieżność czasową, ale przede wszystkim o faktyczne odzwierciedlenie przewodnich idei soborowych.

Program zarysowano głównie z myślą o gromadzących się wiernych, co zresztą oddaje też słynną myśl św. Augustyna o istocie budowli kościelnej³². Wspólnota gromadzi się wokół ołtarza, na którym Chrystus — Dobry Pasterz „życie daje za owce” (J 10, 11) i jako Pascha oddaje się jako ofiara doskonała. On zbawia świat najpierw przez swe przyjście i wreszcie przez oddanie życia jako Baranek Paschalny. Ten sam Chrystus zmartwychwstaje, objawia się swoim uczniom, umacnia ich wiarę oraz uaktywnia ich w młodym Kościele poprzez Ducha Świętego. On wreszcie przekazuje św. Piotrowi władzę nad swoją owczarnią. Sam wstępuje do nieba, by ich tam także wprowadzić. Zwieńczenie witraża u wejścia przedstawia tajemnicę „świętych obcowania”, której upostaciowaniem jest uczta niebiańska.

Aż do prahistorii człowieka i jego związku ze Stwórcą nawiązuje witraż przy ołtarzu głównym. Oto główna jego treść: stworzenie świata, raj i upadek człowieka, Adwent ludzkości, Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Wielkanoc z Barankiem Paschalnym. Począwszy od upadku rajskiego, człowiek jest nieustannie skłonny do grzechu. W drodze ku eschatologicznemu przeznaczeniu potrzebuje on oczyszczenia. Stąd wprowadzono strefę chrztu, sakramentu, który gładzi grzech pierworodny i wprowadza do Kościoła. Jest tu też druga strefa oczyszczenia, tzn. pokuty.

Nawiązując do tradycji eucharystycznej, z ołtarzem związane także tabernakulum. Ożywia ono wnętrze dzięki rzeczywistej obecności Boga — Człowieka oraz walorom formalnym i kolorystycznym rzeźby.

Nawiązując do tradycji maryjnej, stworzono strefę nabożeństw codziennych pw. Matki Bożej Częstochowskiej. Przeznaczona ona jest, wraz z ołtarzem, zarówno do sprawowania liturgii, jak i do osobistej adoracji i modlitwy.

Temu celowi służą także stacje drogi krzyżowej i witraże oraz dolne przeszklenia na otaczający świat — „środowisko Boże”, mówiąc językiem Theiharda de Chardin³³.

3. Wymogi technologiczno-artystyczne

W programie kościoła uwzględniono najnowsze osiągnięcia technologiczne i konstrukcyjne. Wykorzystano możliwie tanie i efektywne materiały budowlane

„Kunst und Kirche” 29 (1966) nr 1, 3-13; K. Gieselmann, *Neue Kirchen*, Stuttgart 1972; G. Dickmann, dz. cyt.

³¹ Ów pierwszy dokument soborowy *Sacrosanctum Concilium*, ogłoszony 04.12.1963, poświęca problematyce sztuki sakralnej cały rozdział VII; por. J. Rapp, *Konzil und Künstler. Zum 7. kap. d. Liturgiekonstitution*, Frankfurt a.M. 1966, 64-84; J. St. Pasierb, *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1967, 518-533; A.-M. Roguet, *Construire et aménager les églises*, Paris 1965 (*L'esprit liturgique* 25).

³² Chodzi tu o metonimiczne użycie terminu „Ecclesia” w jego *Questiones super Levit*, III, 57: „Ecclesie dicitur locus, quo Ecclesia congregatur”.

³³ Pod takim tytułem ukazała się ciekawa jego praca, która po polsku została wydana w 1967 r.

ne, jak: kamień, sztuczny marmur, szkło, aluminium, eternit, izolacja żużlowa i szklana, asfalt, plastibet, płytki terrakotowe, cegła, łom marmurowy na posadzkę, cegła szklana, ramy stalowe, drewno³⁴.

Konstrukcje żelbetowe miały ułatwić stworzenie oryginalnej bryły kościoła. Zarówno zewnątrz, jak i wewnątrz kościoła unaoczniono, a nawet podkreślono elementy konstrukcyjne, jak np. wiązania stalowe, słupy konstrukcyjne, elementy nośne wieży dachowej, dwa żygacze przy podporach. Nad niższą częścią kościoła zastosowano stropodach Ackermana, w którym umieszczono otwory na głośniki oraz część oświetlenia elektrycznego.

Zastosowano też wahadłowe zamykanie drzwi, wprowadzono urządzenia mechaniczne i automatyczne, np. przy uruchamianiu dzwonów i zasłon w kaplicy bocznej. Są też urządzenia wodno-kanalizacyjne. Przy chrzcielnicy zastosowano mechanizm do uruchamiania „wody żywej” oraz do jej podgrzewania. W kościele zastosowano też urządzenia ogromowe, klimatyzacyjne oraz wymuszony system powietrzny ogrzewania³⁵.

Liczne przeszklenia stanowią oświetlenie naturalne. Zastosowano także zewnętrzne i wewnętrzne oświetlenie sztuczne.

Kościół ma dobrą widoczność m.in. dzięki zastosowaniu amfiteatralnego spadku posadzki oraz dobrą słyszalność wewnątrz kościoła, jak i w najbliższym jego otoczeniu.

Zarówno konstrukcja, jak i struktura kościoła, jego wystrój oraz elementy umeblowania — według założeń projektowych — miały spełniać funkcje nie tylko pragmatyczne, ale także estetyczne³⁶.

IV. INFRASTRUKTURA KOŚCIOŁA OTWARTEGO

Architektura kościoła miała uzupełniać i wzbogacać otoczenie przez efekt zyskany dzięki bryle budowli i jej detalowi architektonicznemu. Uwzględniając właściwości terenu, nasłonecznienie, bazę surowcową oraz możliwości wykonawcze, starano się kościół wkomponować w otaczającą rzeczywistość naturalną i sztuczną. Wykorzystano istniejącą zieleni oraz wprowadzono dodatkowe strefy zieleni. Budynek kościelny nie ma zbyt górować nad otoczeniem, ale z nim raczej współgrać i go uzupełniać. Ma to zarówno znaczenie plastyczne, jak i uzasadnienie teologiczne. Nastąpiło szczególne urzeczywistnienie „liturgii kosmosu” i liturgii Ludu Bożego. Nawiązaniem i niejako uzupełnieniem otaczającego krajobrazu, a szczególnie kwiatów i zieleni, jest również kolorystyka witraży.

Oryginalnym elementem tzw. małej architektury otoczenia jest wprowadzenie czterech płaszczyzn murów wychodzących z samej zabudowy kościoła (rys. 3-7). Według założeń architekta miały one stanowić wraz z żywopłotami otwarcie i zarazem zamknięcie na krajobraz. Wynikało to z wymogów artystycznych i formalnych kształtowania infrastruktury otoczenia, choć nie tylko. Miały one stanowić także cztery ołtarze Bożego Ciała³⁷, które mogą być także

³⁴ *Projekt techniczny kościoła parafialnego w Drogomyślu pow. Cieszyn*. Oprac. S. Kwaśniewicz [= P tech], Katowice, czerwiec 1966, 2, 6-8.

³⁵ Tamże, 6.

³⁶ Wywiad H. Nadrowskiego z S. Kwaśniewiczem, 15-16; por. M. Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Paris 1963; F. Otto, P. Drew, *Form and structures*, London 1976.

³⁷ P tech, 2.

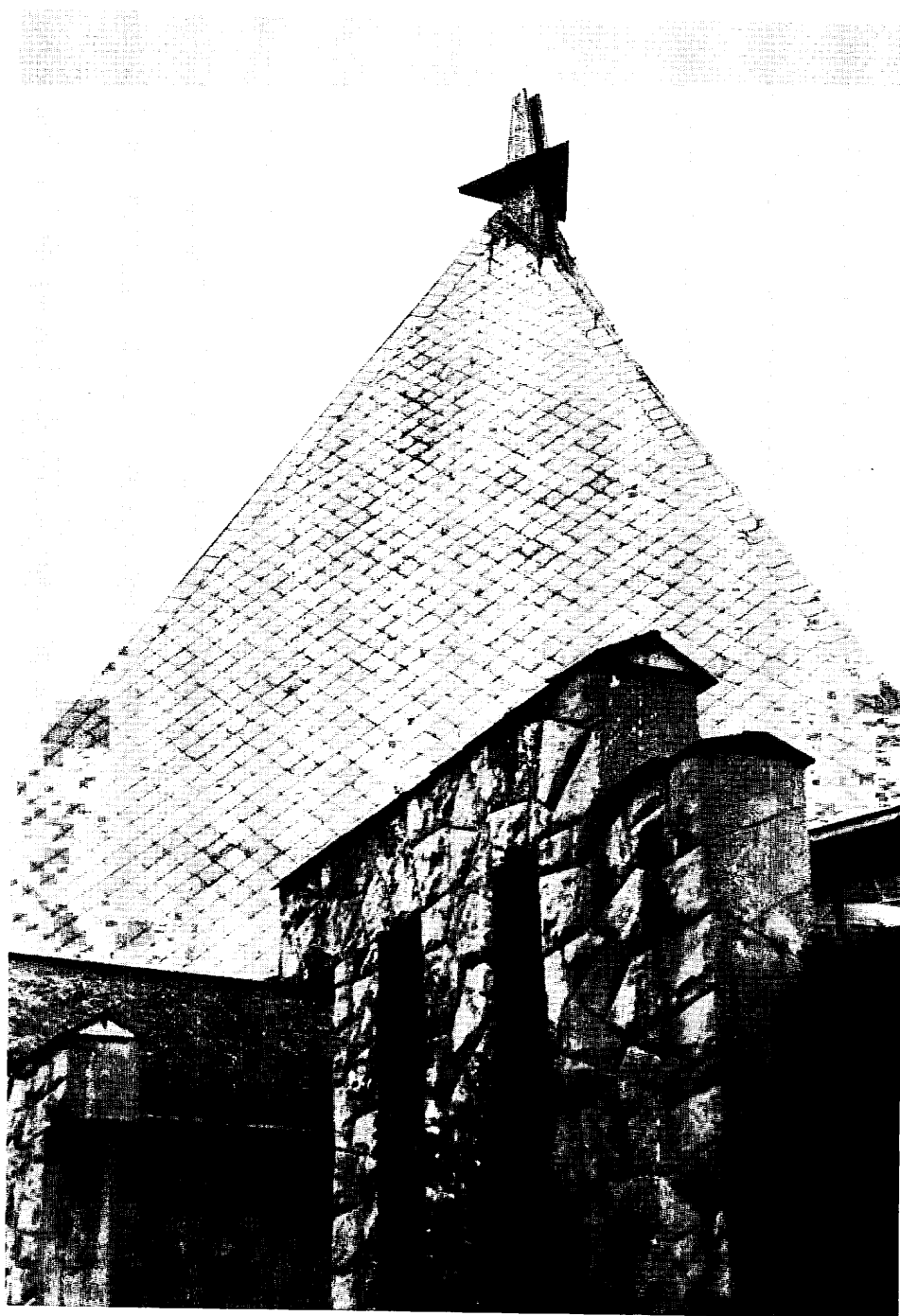


Rys. 3. Widok kościoła najmniej znany od strony prezbiterium (fot. ks. H. Nadrowski)

wykorzystane podczas poświęcenia pól. Również i to jest rozszerzeniem sakralności poza wnętrze i mury świątyni. Procesyjny pochód może zakończyć się na tarasie kościoła, z którego rozpościera się wspaniały widok. Został on świadomie wykorzystany jako element wprowadzający, a zarazem graniczący pomiędzy codzienną świecką rzeczywistością a „przybytkiem Bożym”. Umieszczony tu krzyż misyjny (rys. 8) jest zarówno znakiem rozpoznawczym obiektu sakralnego, jak i elementem funkcjonalnym jako krzyż przyłtarczowy podczas sprawowanej tutaj Mszy św. Możliwe jest to m.in. w czasie rezurekcji czy odpustu parafialnego 26 sierpnia.

Ważnym, a nawet ikonograficznie charakterystycznym elementem kościoła drogomyskiego stała się oryginalna forma dzwonnicy (rys. 9 i 10). Jej zasadę konstrukcyjną stanowią „trzy słupy ustawione pod kątem 120° , przykryte łamanym dachem. Głowicę dzwonnicy stanowi szereg płaszczyzn powstałych z przekątniowych płaszczyzn zwieńczenia ustawionego na jednym rogu. Dzwony zawieszone na wspornikach wypuszczonych z trzech podstawowych podpór. Dzwony zawieszone na osi łamanej z możliwością wprowadzenia napędu elektrycznego. Silniki napędowe umieszczone pod głowicą na płaszczyznach, które zostaną obudowane w formie krystalicznego wielościanu blachą aluminiową”³⁸. Zarówno kształtem, jak i wysokością odbiega od tradycyjnych koncepcji wież kościelnych i wolno stojących dzwonnicy. Jest integralnie związana z bryłą kościoła, pełniąc zarazem rolę wprowadzenia, analogiczną do tej, jaką w

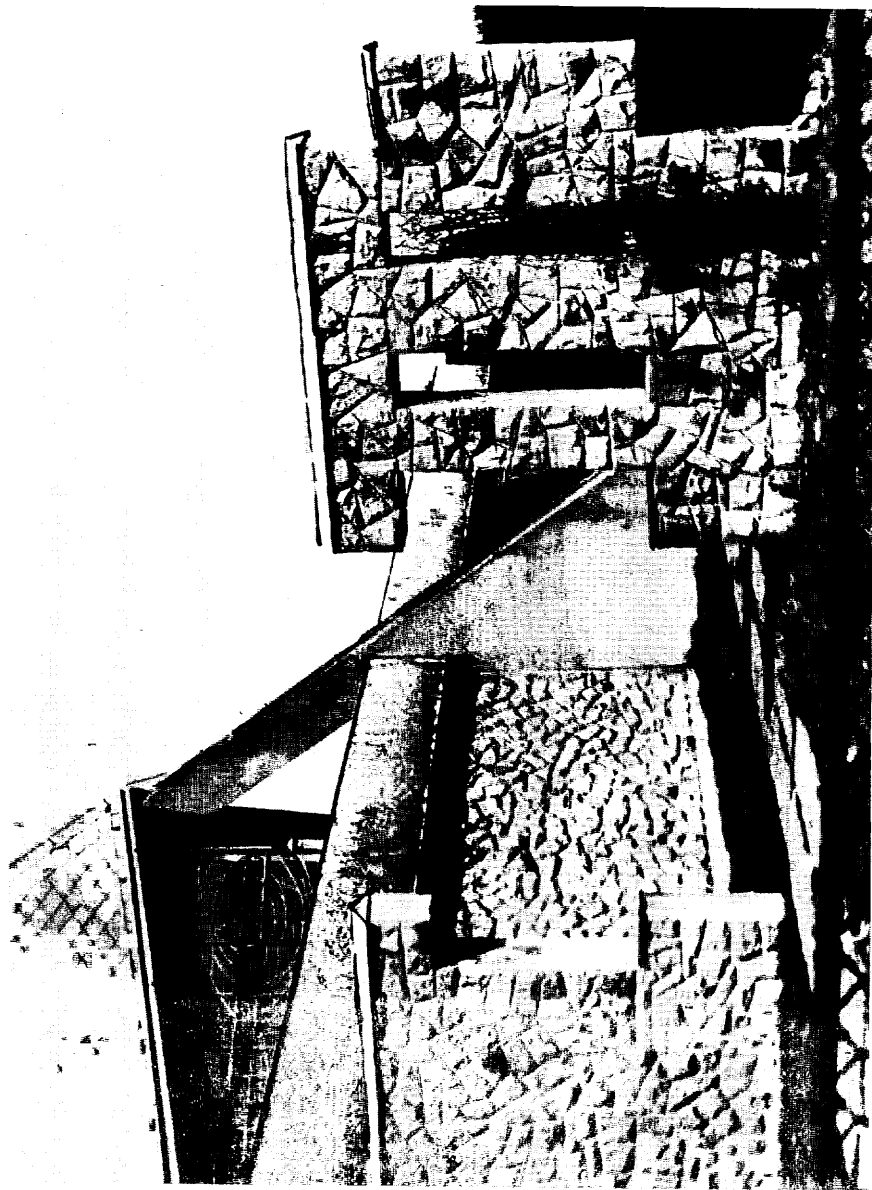
³⁸ *Projekt dzwonnicy kościoła parafialnego w Drogomyślu pow. Cieszyń. Pozy podstawowe.* Opracował mgr inż S. Kwaśniewicz [= Dzw], Katowice 08.12.1965, 1, B.



Rys. 4. Murki procesyjne wokół kościoła (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 5. Widok na zwieńczenie krzyżem wraz z murkami (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 6. Murki procesyjne za ścianą prezbiterium (fot. ks. H. Nadrowski)

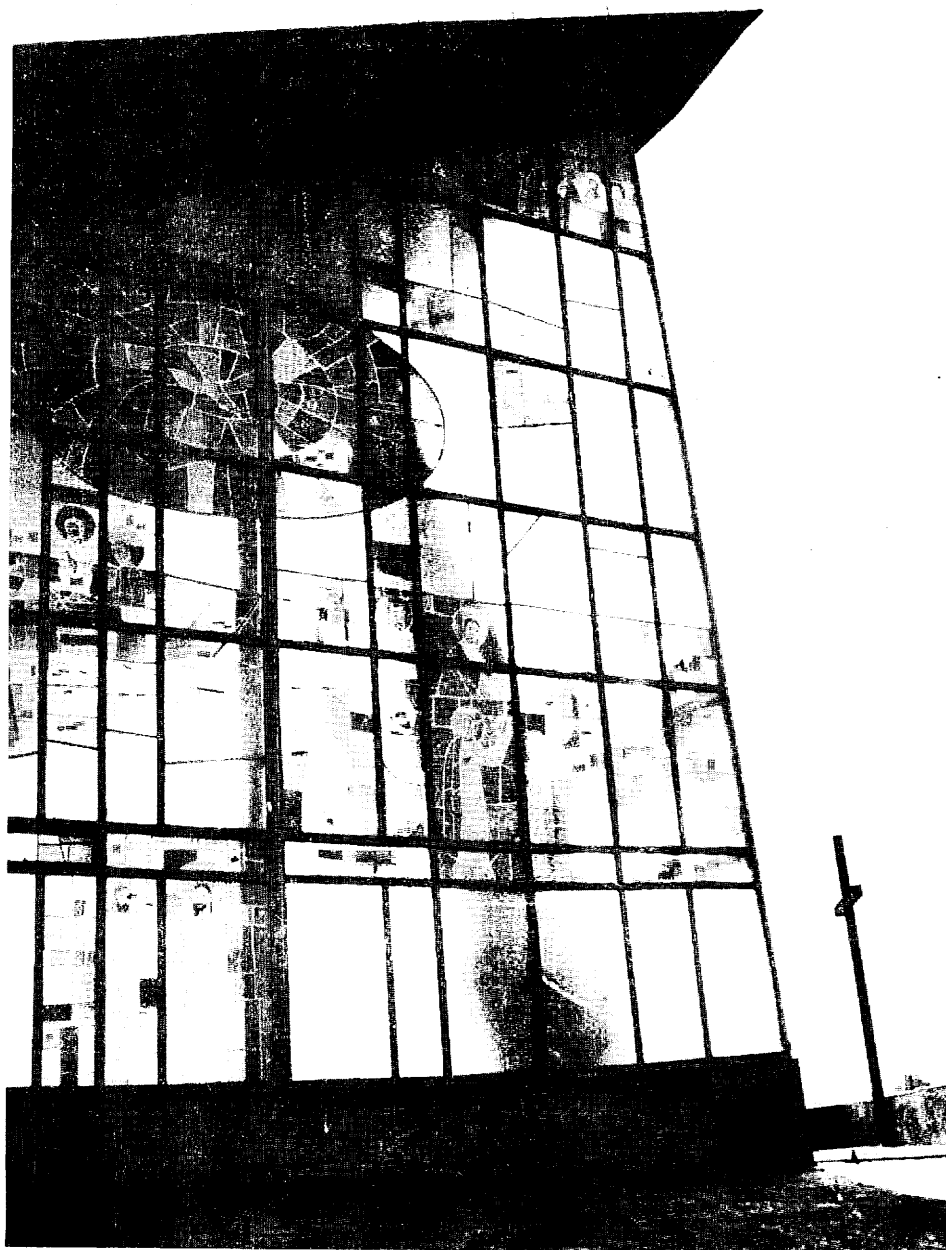


Rys. 7. Fragment murków procesyjnych (fot. ks. H. Nadrowski)

dawnej architekturze spełniała brama³⁹ czy łuk tryumfalny⁴⁰. Owo wejście w świat „sacrum” wyrażają umieszczone w narożach: krzyż, kotwica i serce, czyli symbole cnót teologalnych, które pomagać mają wzbudzać akty wiary, nadziei i miłości.

³⁹ M. Oliveiti, *Il tempio simbolo cosmica. La trasformazione dell' orizzonte del Sacro nell'età della tecnica. Introduzione di Enrico Castelli Gattimara*, Roma 1967, 96.

⁴⁰ A. Maśliński, *Łuk tryumfalny w strukturze architektury kościelnej*. Wrocław 1969, 85-91. Nadb. z „Archeologia” 20 (1969).



Rys. 8. Widok na fragment witraża „Świadczenie” i krzyż na terenie kościoła; uwidocznione prześwity (fot. ks. H. Nadrowski)

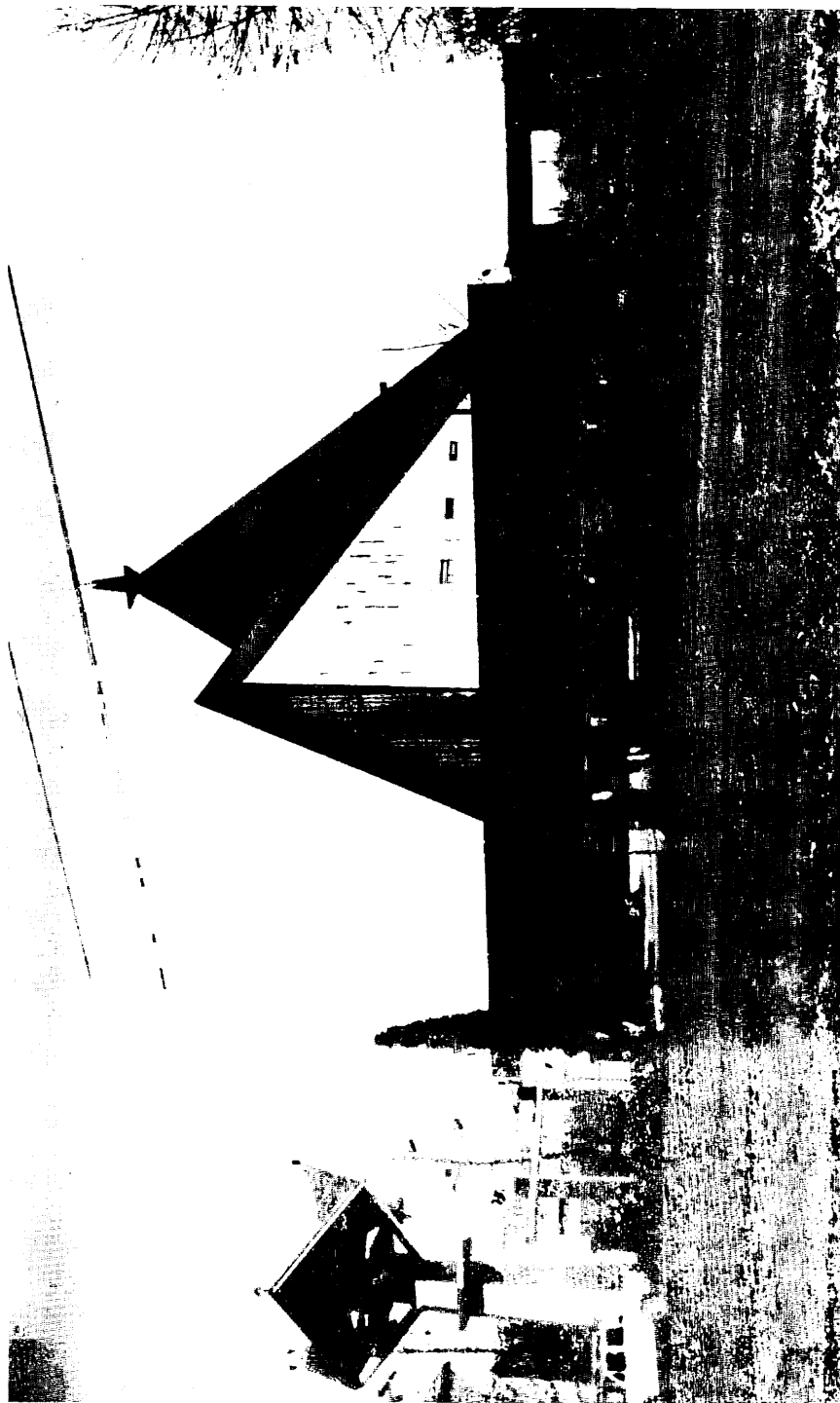


Rys. 9. Dzwonnica połączona z kościołem (fot. ks. H. Nadrowski)

Zauważyć warto, że charakterystycznym elementem całej architektury tego obiektu jest powtarzający się rytm trójkątów. Poza wymową symboliczną ma to też swe uzasadnienie konstrukcyjne oraz estetyczne. Obiekt stwarza wrażenie budowli lekkiej, a zarazem przestrzennej. Sprzyja temu m.in. także łagodny (o nachyleniu 30°) spadek dachu⁴¹. Ta charakterystyczna cecha architektury beskidzkiej różni się zasadniczo od typu budowli podhalańskich. Uzależnione to jest przede wszystkim od warunków klimatycznych terenu.

Zmieniające się kąty i odległości od obiektu oraz infrastruktura otoczenia stwarzają wrażenie wielowidokowości i wielofasadowości tego kościoła. Potęgujące się złudzenia optyczne pozwalają ów obiekt kojarzyć z dziobem łodzi,

⁴¹ Wywiad H. Nadrowskiego z S. Kwaśniewiczem, 2-3; por. J. Matuszczak, *Z dziejów architektury drewnianej na Śląsku*, Bytom 1971; „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Sztuka”, 1971, z. 5, 15 n.; F. Strzałko, *Stan badań nad zabytkami budownictwa drewnianego*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1933, nr 1, 87 n.



Rys. 10. Widok kościoła i dzwonnicy od strony północno-zachodniej (fot. ks. H. Nadrowski)

otwartą księgą, strzelistą rakieta kosmiczną, literą „M” czy namiotem lub piramidą egipską. Czasem nawet może powstać złudzenie, które utrudnia czy nawet uniemożliwia identyfikację różnych ujęć wizualnych z tymże samym obiektem (rys. 3-5, 10-13). Jest to zresztą charakterystyczny rys architektury XX w. Osiągalne to jest dzięki nowemu ujęciu konstrukcji, struktury i formy⁴².

Miłe dla oka efekty estetyczne zyskujemy także dzięki swobodnej, a jednocześnie zintegrowanej i wzajemnie przenikającej przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej oraz związaniu jej z zielenią. Chodziło tu jednak także o nawiązanie do idei „consecratio mundi”, przypomnianej przez M.D. Chenu⁴³.

Ów „zapraszający” kościół wychodzi w świat, głosi radość i adorację Stwórcy poprzez piękno przyrody. Została na nowo odkryta idea św. Franciszka z Asyżu, która — zgodnie ze współczesną psychologią i medycyną — przypomina terapeutyczny i medytacyjny charakter przyrody⁴⁴. Sprzyjać temu mają także wprowadzone wokół kościoła alejki⁴⁵.

V. „PRZYJŚCIE” I „ŚWIADCZENIE” W WITRAŻACH

Obrazy malowane na ścianach, umieszczone w ramach czy na szkle witraży spełniały wielorakie funkcje, m. in. także poznawczą i przeżyciową.

W kościele drogomyskim malowaniem kościoła jest m.in. otaczająca przyroda, która przenika do wnętrza poprzez dolne przeszklenia. Jej uzupełnieniem kolorystycznym i ubogaceniem treściowym jest bogata sceneria górnych przeszkleń witraży. Są one zaprogramowanym elementem architektury. Wielobarwne szkła witraży stwarzają nastrój jasności, optymizmu oraz pomagają w przeżyciu religijnym. Możliwe to jest głównie dzięki ich programowi, który z kolei ściśle wiąże się z teologiczno-liturgiczną koncepcją całego obiektu.

Już ogłód witraży z zewnątrz, głównie przy oświetleniu sztucznym, informuje o sakralnym charakterze obiektu (fot. 7 i 12). Odczytując je od wewnątrz, odnajdujemy zobrazowane sceny biblijne, dogmaty chrześcijańskie, które współgrają z programem wnętrza, z wezwaniem Kościoła i ostatecznie są interpretacją Składu Apostolskiego.

Założenia programowe witraży w głównym zarysie przygotował miejscowy duszpasterz⁴⁶. Autorami projektu plastycznego są: Maria Roga-Skąpska⁴⁷ i Jerzy Skąpski⁴⁸ — małżeństwo artystów z Krakowa, a wykonała je firma

⁴² R. J. Mainstone, *Developments in Structural Form*, Cambridge 1975, 72, 81 n.; F. Otto, P. Drew, dz. cyt., 15, 22-35.

⁴³ M. D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*, Paris 1969; tenże, *Znaki czasu. Refleksje teologiczne*. „Chrześcijanin w świecie” 1 (1969) nr 1, 60.

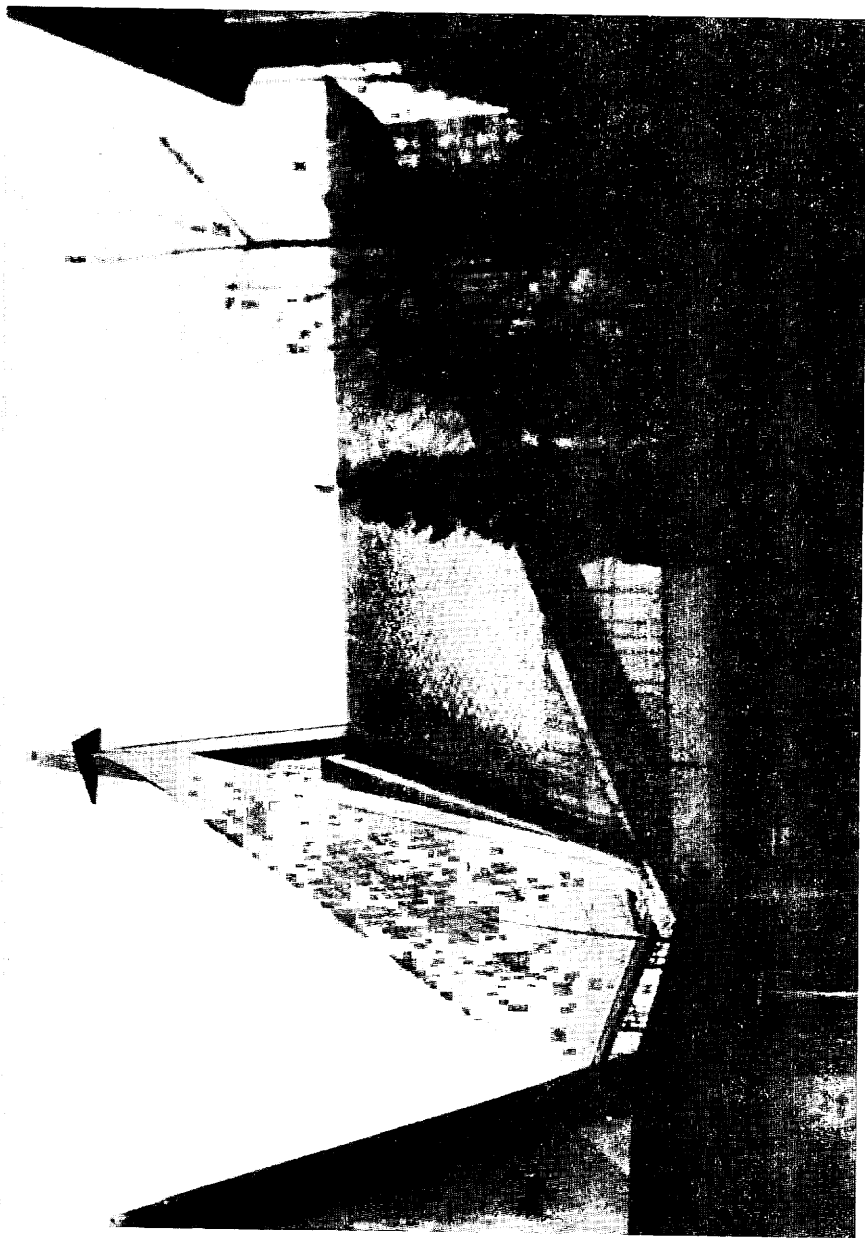
⁴⁴ W. Niemirski, *Założenia programowe i normatywy techniczne projektowania*, w: *Kształtowanie terenów zieleni*, red. W. Niemirski, Warszawa 1973, 87; A. Bartosiewicz, *Podstawy doboru i stosowania roślin do celów dekoracyjnych*, w: *Kształtowanie terenów*, 170, 177.

⁴⁵ P tech, 2.

⁴⁶ Wywiad H. Nadrowskiego z art. plast. M. Roga-Skąpską, Kraków 01.11.1978, 2 [mps w posiadaniu autora].

⁴⁷ Urodz. 15.12.1932 r. w Katowicach. Studiuje pod kierunkiem prof. Gardowskiego (dyplom 1956 r.) i Fedkowicza w ASP w Krakowie. Organizuje wystawy indywidualne oraz uczestniczy w zbiorowych. Opracowuje m.in. projekty witraży w Siedlcach, Morgach k. Mysłowic, Chorzowie, Pruchnej, Ustroniu, Wiśle, Mogile, Wirku, Jarosławiu... Wraz ze swym mężem w 1969-1970 opracowuje projekt witraży dla Drogoomyśla.

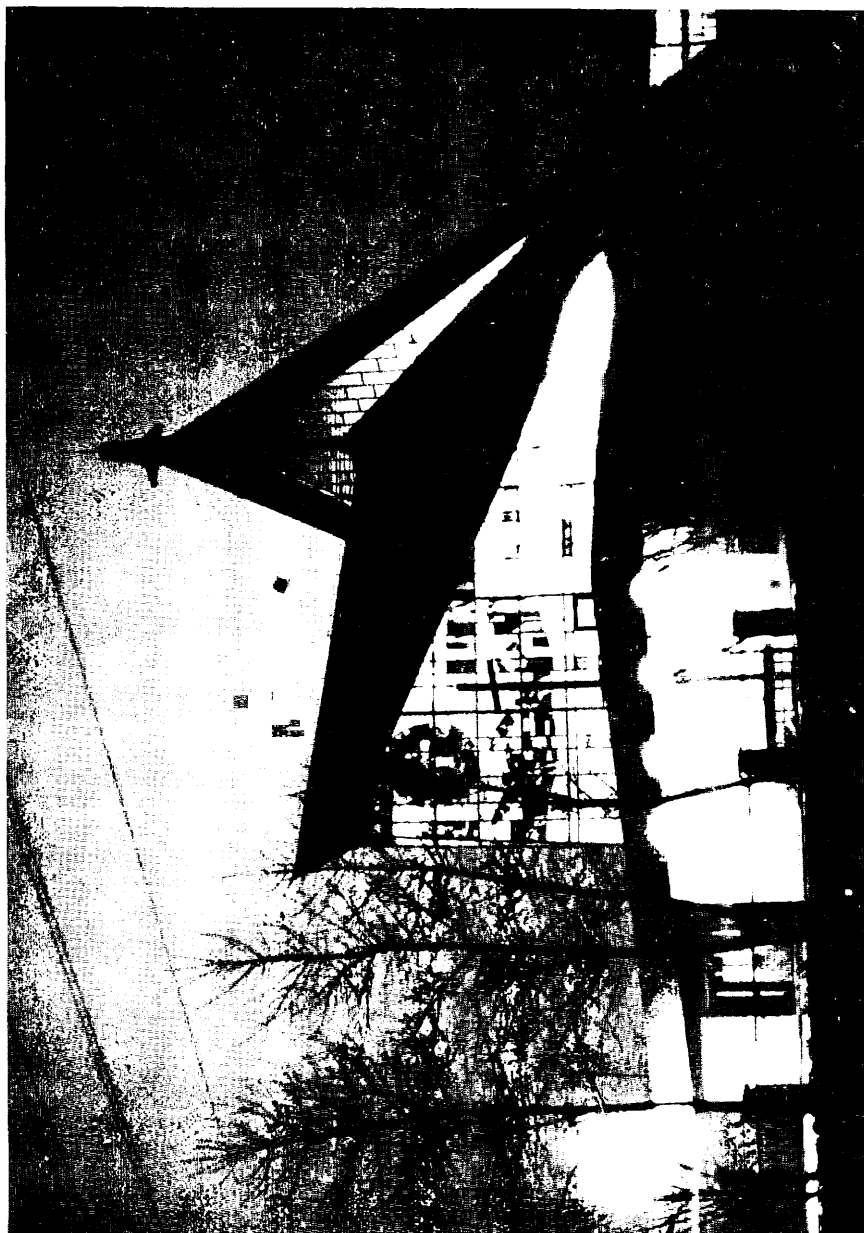
⁴⁸ Urodz. 18.08.1933 r. w Hebdowie. W latach 1952-1958 studiuje na ASP w Krakowie. Uprawia malarstwo i grafikę. Wykonuje polichromię w kościołach w Cholewianej Górze (1961 r.),



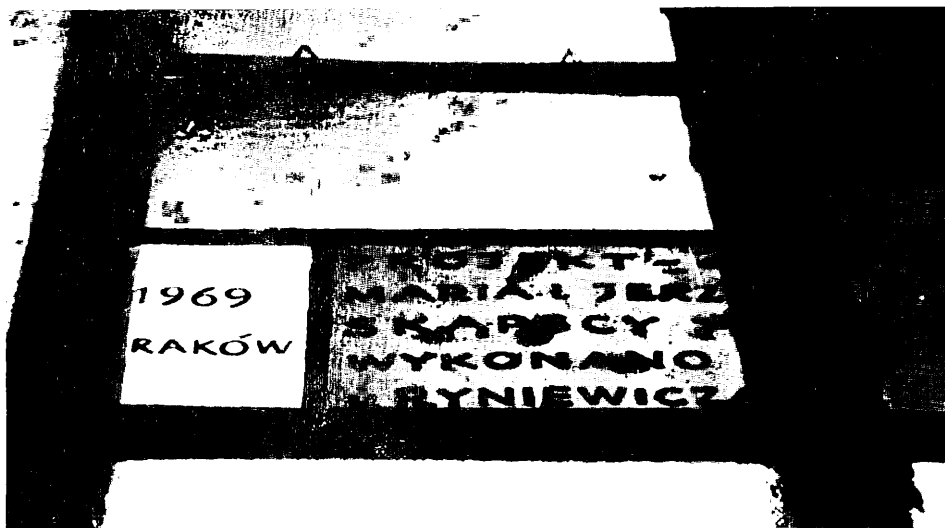
Rys. 11. Widok boczny kościoła od strony plebanii (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 12. Widok boczny kościoła — z boku fragment wieży (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 13. Widok kościoła od strony wsi przy oświetleniu wewnętrznym (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 14. Metryka autorów i wykonawców witraży (fot. ks. H. Nadrowski)

Ryniewicza, także z Krakowa (rys. 14)⁴⁹.

Witraż mniejszy o powierzchni 30 m² zatytułowany jest przez artystów „Przyjście”. Optycznym, a także ideologicznym jego centrum jest Bóg w Trójcy Jedyny, przedstawiony za pomocą trzech przenikających się linii, które tworzą abstrakcyjny trójkąt⁵⁰ umieszczony w owalu, a raczej w wibrującej spirali czerwieni i żółci (rys. 6 i 15). Ów transcendentny motyw znajduje też swe odbicie w rytmie powtarzających się różnorodnych trójkątów, zarówno w strukturze architektury kościoła, jak również w zewnętrznej formie witraży.

Kraniec lewego witraża ilustruje emanację Boga Stwórcy, który ożywia wszechświat, stwarza raj szczęśliwości, co symbolizuje „drzewo wiadomości dobra i zła” (Rdz 2, 8 n.). Drzewo rajske jest także figurą drzewa Krzyża Świętego⁵¹, co ma swój szczególny wydźwięk w obiekcie liturgicznym. Tonacje fioletowe witraża są symbolem Adwentu ludzkości. Jest to jakby noc i ciemność grzechu. Potem następuje scena Zwiastowania. Maryja w półobrocie i poniżej Niej, częściowo jakby odmaterializowany, choć mający cechy antropomorficz-

w Pełknie (1966 r.) i w Borusowej (1978 r.). Projektuje także witraże, np. w Cholewianej Górze, w Lutczy, w Niechborzu i w Krakowie. Prezentuje swe prace na wystawach indywidualnych, okręgowych, ogólnopolskich i zagranicznych. Jest współautorem dwu witraży w Drogomyślu. — Wywiad H. Nadrowskiego z art. plast. J. Skąpskim, Kraków, luty 1978, 2 [mps].

⁴⁹ Założona przez Romana Ryniewicza, ucznia Żeleńskiego. Liczy prawie pół wieku. Wykonała wiele witraży, głównie w kościołach, np. u karmelitów w Krakowie, w Wiśle, w katedrze nyskiej, w kościele Św. Ducha w Chorzowie, w Ustroniu, w Jarostawiu i innych. Spadkobiercą dorobku i tradycji jest kierująca firmą córka Ryniewicz-Zarzycka.

⁵⁰ Autorzy uważali, że poprzez tę formę odbiorca lepiej zbliży się ku Mysterium Boga. Celowo zrezygnowali ze znanej w tradycji ikonograficznej antropomorfizacji, co według nich było jednym ze znamienych przejawów fałszywego obrazowania Boga. Por. P. Metz, *Abstrakte Kunst und Kirche. Eine Studie über die Kunst in der Heilsgeschichte*, Nürnberg 1954, 19-24; F. Lagutaine *False immagini di Dio*, „Sacra Doctrina” Aprillo — giugno 1974, nr 74, 181-194; J. Pichard, *Images de l'invisible. Vingt siècles d'art chrétien*, Tournai 1964, 8-60.

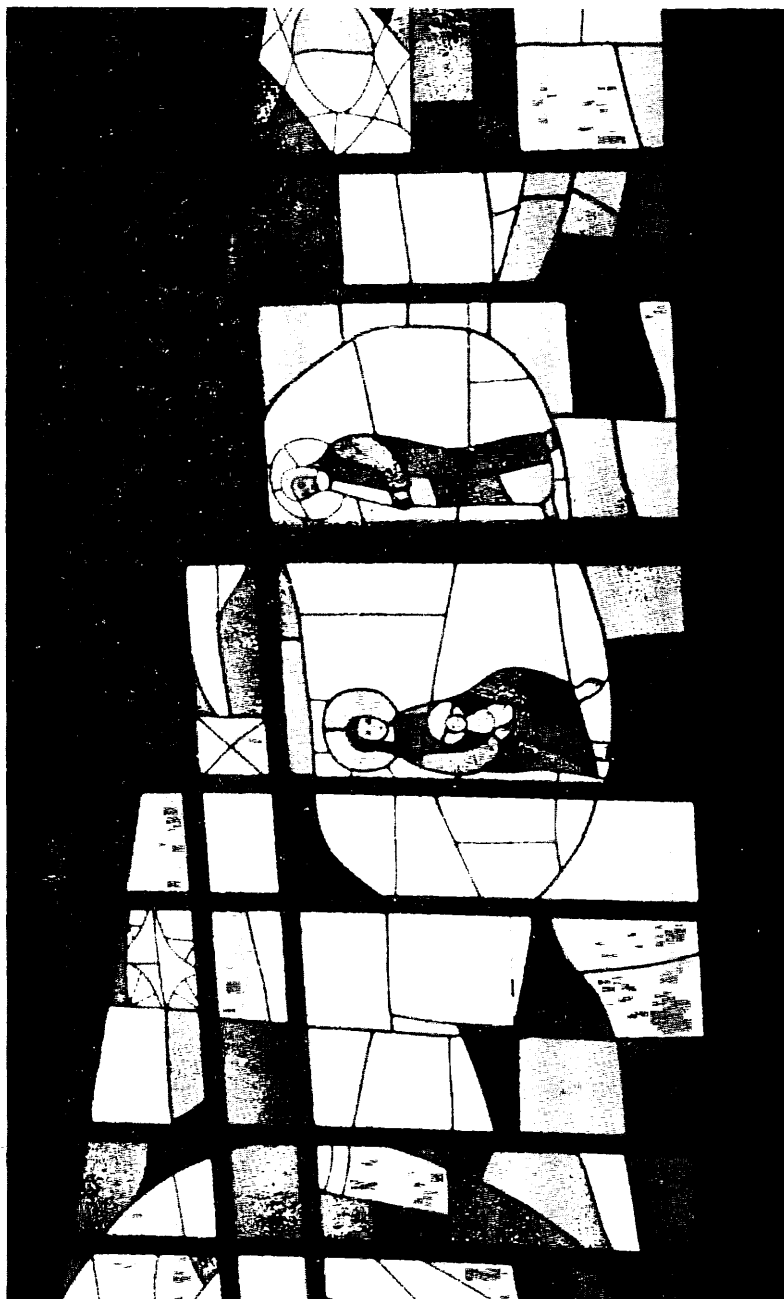
⁵¹ D. Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, 3. vorber. Aufl., Innsbruck, Wien, München 1966, 152, 347-349; M. Lukrer, *Der Baum in Glauben und Kunst*, Baden Baden 1960, 29 n.



Rys. 15. Widok na „wyspę ołtarzową” z chóru (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 16. Zwiastowanie w witrażu „Przyjście” (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 17. Boże Narodzenie w witrażu „Przyjście” (fot. ks. H. Nadrowski)

ne, anioł (rys. 16). Dwie ostatnie sceny są jakby plastyczną interpretacją Izajaszewego „Rorate coeli” oraz naszej polskiej pieśni adwentowej *Spuście nam na ziemskie niwy*. Dalszą sceną jest utrzymane w ciepłych tonacjach Boże Narodzenie z gwiazdą. Ukazana jest tu Święta Rodzina w niemowlęcym wieku Chrystusa. Maryja trzyma Go przed sobą, tworząc typ ikonograficzny zwany „Tronem Bożym”. Jest też Ona nadzieją zbawienia i lepszego świata, co symbolizuje Jej zielona szata. Obok, zwrócony ku tym dwom postaciom, św. Józef (rys. 17). Znowu pojawia się tonacja fioletowa, która w tym kontekście jest symbolem okresu pokuty — Wielkiego Postu. Potem — w pobliżu pomarańczowo-żółtego wielkanocnego jajka — zjawia się Baranek Paschalny. Odnajdujemy tu symbolikę życia, które ma swe szczególne uzasadnienie w kontekście ołtarza, chrzcielnicy, konfesjonatu oraz wielkiego witraża nad wejściem.

Chrystus — Baranek Wielkanocny (Ap 5, 6 n.) „złożony został w ofierze jako nasza Pascha” (1 Kor 5, 7) i „gładzi grzechy świata” (J 1, 29; por. Iz 53, 7.12; Hbr 9, 28). Po oczyszczeniu grzeszników On stanie się Pasterzem, który da swym wiernym źródła żywej wody szczęścia niebiańskiego (Ap 7, 14). On przychodzi więc najpierw do swych wyznawców na ziemi, także poprzez działanie sakramentalne, a osobliwie — na ołtarzu. On też zmarłychwstaje, objawia się uczniom, utwierdza ich i wreszcie wprowadza do obiecanego Królestwa Bożego⁵².

Jakby automatycznie naprowadzeni zostajemy więc na treści witraża wielkiego o pow. 180 m² pt. „Świadczenie”, u wejścia głównego. Centralną pod względem ikonograficznym postacią całości jest umieszczony po lewej stronie, ubrany w białą, powłóczystą szatę, Zmarłychwstały Chrystus, ukazany w geście zwycięzcy i prawodawcy, otoczony pomarańczowo-brązowo-biało-zieloną mandorlą, która jest także ideogramem ciała uwielbionego⁵³. Dominanta zieleni w tym kontekście nawiązuje do utrwalonej w sztuce, ikonografii, liturgii i teologii: symboliki wiosny, życia, nadziei życia wiecznego (rys. 18)⁵⁴.

Na tej samej płaszczyźnie witraża, w lewo od mandorli, znajduje się scena dwu uczniów i Chrystus w drodze do Emaus, kiedy to On „okazywał jakoby miał iść dalej” (Łk 24, 29 n.), a oni Go zatrzymywali na wieczerzę, podczas której poznali Go przy łamaniu chleba (Łk 24, 31)⁵⁵. Poniżej: dwaj wielcy, uskrzydleni aniołowie. Przeważają tu tonacje czerwieni, a także zimne odcienie błękitu paryskiego, szarości i czerni. Z tą sceną ściśle wiąże się następną, tzn. biegącą do grobu Maria Magdalena, za którą kroczy błogostawiający sam zmarłychwstały Pan, nie rozpoznany jednak przez nią, lecz utożsamiony z ogrodnikiem. Artyści przedstawili tekst biblijny (J 20, 14-18), a zarazem zastosowali tu pewien skrót myślowy i plastyczny, pomijając scenę powrotu Marii z grobu.

Kontynuacją teofanii rezurekcyjnych jest — umieszczone na przylegającej płaszczyźnie w prostokątnym ekranie — spotkanie niewiernego Tomasza z Chrystusem (rys. 19), który umacnia wiarę i duchowe widzenie u tego Apostoła (por. J 20, 24-29).

⁵² M. R. Boismard, *Baranek Boży*, w: *Słownik teologii biblijnej*, red. L. Dufour [= STB], Poznań 1973, 63-65.

⁵³ Por. W. Braumnfels, *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951, 31-32; J. A. Jungmann, *Liturgie und Kirchenkunst*, Innsbruck 1954, 10.

⁵⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru*, t. 1, Warszawa 1970, 112, 120; J. Pichard, dz. cyt., 87-103.

⁵⁵ Scena owa miała się znaleźć w nie zrealizowanej wersji ażurowej chrzcielnicy. — Wywiad H. Nadrowskiego z art. plast. T. Rauszer-Michałowską, Katowice 22 stycznia 1978, 2 [mps].



Rys. 18. Górna część witrażu „Świadczenie”: Zmartwychwstanie, Wniebowzięcie, Zesłanie
Ducha Świętego i Uczta Niebiańska (fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 19. Prawa część witrażu „Świadczenie” (fot. ks. H. Nadrowski)

Niemalże paralelną i analogiczną do mandorli Zmartwychwstałego jest umieszczona na prawej płaszczyźnie trzecia osoba Trójcy Św. — Duch św. w postaci białej gołębiczy, kojarzony też z motywem krzyża. Przewaga tonacji czerwonych wokół Niego nawiązuje do podstawowego przykazania Chrystusa — przykazania miłości, w realizacji którego umacnia i którego symbolem oraz mocą jest właśnie Duch św. W Nim realizuje się misja Kościoła „aż po krańce ziemi” (Dz 1, 8), On daje siłę, natchnienie, męstwo oraz inne dary, a szczególnie charyzmaty. W tymże Duchu uświęceni uczniowie Chrystusa kontynuują dzieło Mistrza z Nazaretu, dają świadectwo Jego prawdzie już tu na ziemi⁵⁶, a potem otrzymują nagrodę w niebie⁵⁷.

Realizacją chrystofanii, a zarazem nawiązaniem do życia powielkanocnego Kościoła są sceny związane z pierwszym papieżem — św. Piotrem. Chrystus objawia się po raz trzeci po swoim zmartwychwstaniu (J 21, 14) i poleca zarzuć sieć na połów. Kroczy On ku dwóm Apostołom wyjmującym sieć z rybami (rys. 19). Piotr dowiadyuje się, że sprawcą cudu połowu jest obecny wśród nich Zmartwychwstały, więc ku Niemu kieruje swój wzrok, a zarazem rzuca się w morze (J 21, 1-8).

Kontynuacją biblijnego opisu z *Ewangelii św. Jana* jest uplastycznione tu także przekazanie Piotrowi władzy pasterskiej. Po trzykrotnym egzaminie z wierności i miłości Chrystus kieruje ku niemu jakby testamentowe słowa: „Paś baranki moje, paś owce moje” (J 21, 15-18). Scena ta ma szczególny wydźwięk w tym kościele, który jest pod wezwaniem Dobrego Pasterza. Pasterzem naszym jest przede wszystkim sam Pan (por. Ez 34, 11-16; Ps 23, 1-6), ale także każdy Jego następca. Pasterzowanie w Kościele jest realizacją ostatnich poleceń Chrystusa na ziemi.

Zarówno pasterze, jak i owce Kościoła, oczekując na paruzję, zmierzają ku jednemu Pasterzowi, ku nowej Jerozolimie, ku eschatologicznej pełni u Ojca. Przedtem jednak trzeba odbyć drogę, pielgrzymowanie. Wyraża to kolejna scena w prostokątnym ekranie znajdującym się najbliżej środka. Przedstawia ona kroczących świętych w aureolach (rys. 8 i 19). Są oni upostaciowaniem owych posłusznych Dobremu Pasterzowi, nawracających się na głos Jego wołania. Ich świadectwo to żywy przykład autentyzmu i pełnienia misji Chrystusa „aż po krańce ziemi” i aż do końca świata (Mt 28, 20).

„I oczekujemy Twego przyjścia w chwale” (kanon Mszy św.). Owa aklamacja wyraża nadzieję ochrzczonych na sąd i nagrodę. Prowadzi nas przede wszystkim sam Chrystus — Dobry Pasterz. Kolejna chronologiczna scena witraża — to znajdująca się najbliżej środka po lewej stronie scena Wniebowstąpienia Chrystusa ze wzniesionymi ku górze rękoma (rys. 18). Scena ta utrzymana jest w tonacjach niebieskich, co nawiązuje do utrwalonej w chrześcijaństwie symboliki niebiańskiej⁵⁸.

Chrystus wyjaśnia swym uczniom: „W domu Ojca mego jest mieszkań wiele (...). Idę przecież przygotować wam miejsce. A gdy odejdę i przygotuję wam miejsce, przyjdę powtórnie i zabiorę was do siebie, abyście i wy byli tam, gdzie Ja jestem” (J 14, 2 n.).

⁵⁶ F. Gryglewicz, *Egzegeza Dziejów Apostolskich* (rozdz. 1-3), w: *Materiały pomocnicze do wykładów z biblistyki*, t. 3, praca zbior. pod red. S. Łacha, M. Filipiaka, H. Langkamme-ra, Lublin 1978, 107-109, 117-130.

⁵⁷ *Gaudium et spes*, rozdz. I, IV, nr 38-39, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 1968, 564-566.

⁵⁸ M. Rzepińska, dz. cyt., 51, 107, 110-113, 200-204, 278; Taż: *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966, 156, 166-170, 191-194, 215.

Biblijnym i logicznym następstwem, a zarazem kolejnym obrazem witraża jest, znajdująca się w zwieńczeniu i połączeniu obydwu płaszczyzn witraża, scena uczty niebieskiej, na której zasiada 12 postaci świętych (rys. 8 i 18). Liczba 12 ma tu swe biblijne i symboliczne uzasadnienie⁵⁹. Są to po prostu święte i święci Boży. Nie są oni konkretyzowani, z wyjątkiem przedstawionego w aureoli papieża Jana XXIII⁶⁰. Na witrażu tego kościoła nastąpiła swoista kanonizacja owego świętego naszych dni, co jest bezsprzecznie wyrazem żywej wiary Kościoła.

Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają szerzej rozwinąć teologicznych i biblijnych ciągów tematycznych: Trójca Święta — Ofiara Chrystusa — Eucharystia — Zmartwychwstanie — paruzja — eschatologia.

VI. STREFY WNETRZA

Charakterystyczną cechą wnętrza tej budowli jest układ strefowy. Poszczególne strefy nie stanowią jednak przestrzeni zbyt niezależnych i nie powiązanych z sobą ideowo czy plastycznie. Zarówno inwestor, jak i projektant chcieli stworzyć wnętrza funkcjonalne, które byłoby odzwierciedleniem najnowszych tendencji soborowych.

1. Strefa wielkiego zgromadzenia

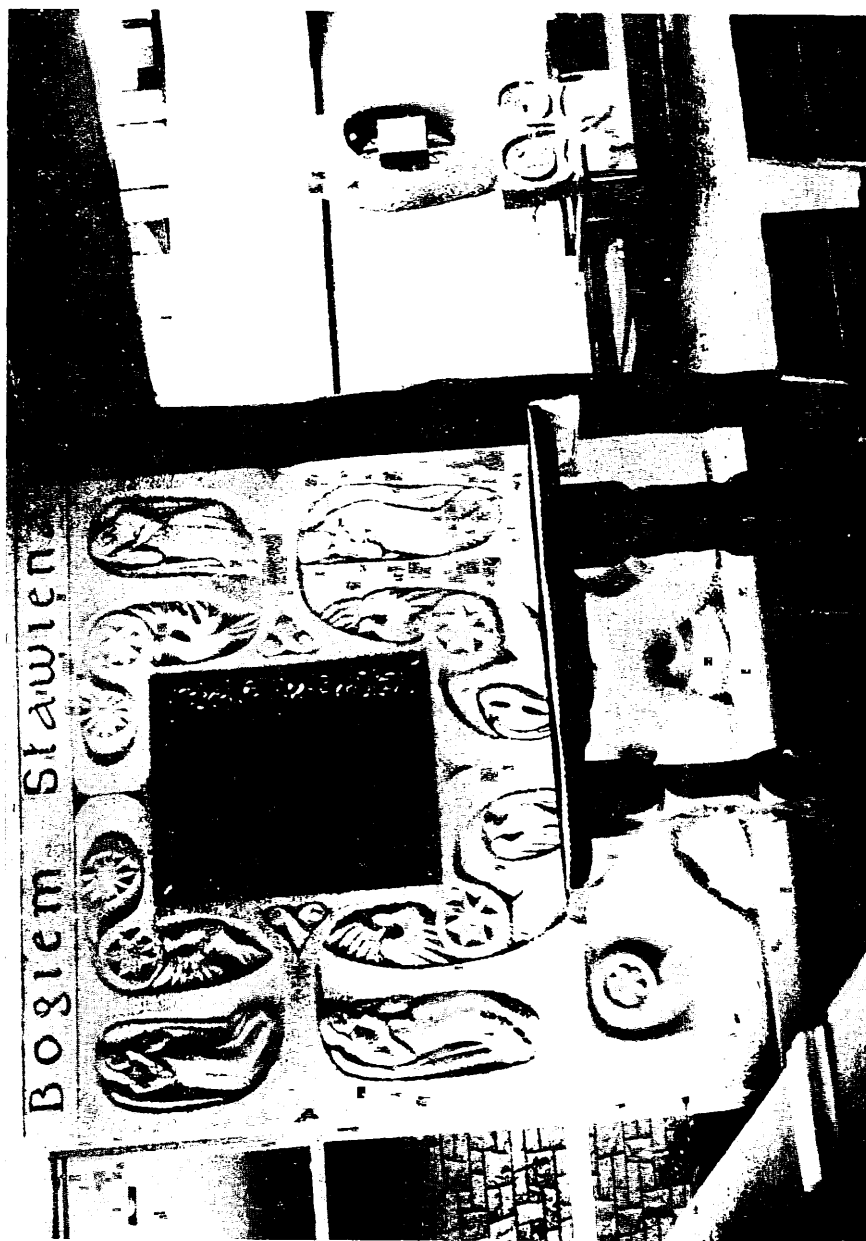
Chodziło przede wszystkim o stworzenie możliwie jednorodnej przestrzeni dla „niedzielných wierných”, którzy spotykają się podczas liturgii wokół ołtarza, ambony i tabernakulum. Utworzono więc tzw. strefę wielkiego zgromadzenia, która założona jest na planie czworoboku i która nawet przez przypadkowego przechodnia odczytywana jest jako część zasadnicza i organizująca całe wnętrze. Amfiteatralny spadek posadzki kieruje uwagę wchodzącego na „Sanktuarium”, czyli tzw. „wyspę ołtarzową”, która dowartościowuje i wyodrębnia miejsce przewodniczenia, Słowa Bożego, Ofiary Eucharystycznej i przechowywania Najświętszego Sakramentu.

Do stałych elementów umieszczonych na sześcioramiennym podium, najwyższym (240 cm) i najbardziej wysuniętym w głąb, należy głaz tabernakulum, wykonany ze sztucznego marmuru o zabarwieniu szaroróżowym i miękkim modelunku roślinno-abstrakcyjnym (rys. 15, 20, 21). Bryła owej kamiennej rzeźby bywa kojarzona z menhirem i maczugą⁶¹. Wewnątrz wydrążony jest owalny otwór analogiczny kształtem do całej bryły. Pośrodku owego prześwitu, na czterech owalnych zwężających się ku krańcom ramionach krzyża, umocowane jest o fakturze złocistej metalowe tabernakulum wysokości 49 cm, szerokości 40 cm i głębokości 45 cm. Całe tabernakulum obwiedzione jest promieniami wykonanymi z płaskownika metalowego o analogicznej fakturze. Praktycznym udogodnieniem jest zamontowanie, wysuwanej w razie potrzeby, metalowej płyty do stawiania naczyń liturgicznych, a szczególnie puszek z Sanctissimum. Pośrodku wydrążonego otworu, ponad tabernakulum, pod miedzianą przysłoną z ornamentyką analogiczną do esowatej faktury na powierzchni kamienia umieszczone jest czerwone światło wiecznej lampki.

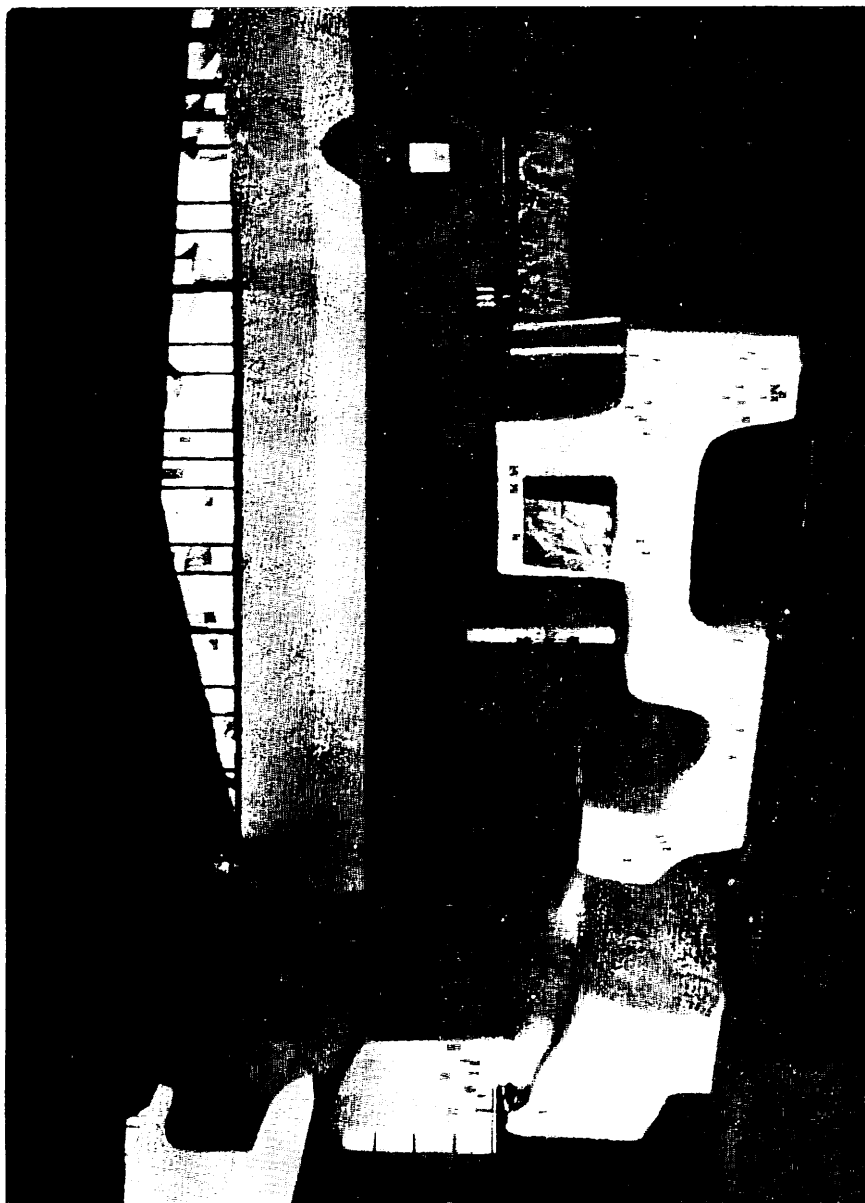
⁵⁹ D. Forstner, dz. cyt., 56-58.

⁶⁰ Przypomnijmy, że zmarł on dnia 3 czerwca 1963 r.

⁶¹ T. Chrzanowski, *Dwa kościoły*, 10.



Rys. 20. Fragment kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej z płaskorzeźbą nastawy ołtarza
(fot. ks. H. Nadrowski)



Rys. 21. Tuż przy wejściu strefa chrztu św.; w głębi ołtarz i tabernakulum (fot. H. Nadrowski)



Rys. 22. Nastawa ołtarza głównego od strony celebransa (fot. H. Nadrowski)

Głaz tabernakulum jest tłem dla ołtarza głównego i wraz z wiszącym powyżej krzyżem doskonale wyraża powiązanie idei Męki, Ofiary, Paschy i Eucharystii. Ten teologiczny i biblijny wydźwięk spotęgowany zostaje właśnie tutaj przez zamierzone, najwyższe wypiętrzenie budowli. Doskonałym uzupełnieniem interpretacyjnym jest barwne tło mniejszego witraża, o którym mówiłem już wcześniej.

Ołtarz wolno stojący, odwrócony do wiernych w formie masywnego bloku kamiennego, wraz z mensą wysokości 1 m wykonany jest ze sztucznego marmuru⁶². Struktura kamienia i dość ciężki kształt bloku ołtarzowego zostały niejako ożywione i poruszone przez bogatą rzeźbę o charakterze roślinnym (rys. 15, 21, 22) oraz równoległe pasma mensy i fundamentu podstawy ołtarzowej.

Płaskorzeźba przedniej części ołtarza oglądana z daleka przypomina trzy wyraziste owale. W środkowym znajduje się plastycznie wyodrębniony, dzięki płaskim wycięciom, monogram „IHS” (rys. 15, 21). Wspomniane owale oglądane z bliska przypominają przeplatające się nie zidentyfikowane wici i liście. Wraz ze wspomnianym monogramem tworzą one plastyczne tło do interpretacji Chrystusa jako życia, krzewu winnego, co znajduje swe uzasadnienie w ikonografii chrystologicznej⁶³. Nawiązuje on też do uświęcającej, zbawczej i odkupieńczej misji Chrystusa⁶⁴, a zarazem jest znakiem zwycięstwa.

⁶² SI, 400/1.

⁶³ *Christussymbole*, w: H. Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, 1 Aufl., Düsseldorf, Köln 1971, 67; por. Z. Świechowski, *Drzewo życia w monumentalnej rzeźbie romańskiej Polski. Rozprawy Komisji Historii Sztuki*, t. 1, 1957, 113 n.

⁶⁴ F. Gryglewicz, *Jezus jako brama i pasterz*, w: *Egzegeza Ewangelii św. Jana*, pod red. ks. Feliksa Gryglewicza, Lublin 1976, 42 n.; *Christusmonogramm*, w: *Lexikon der Kunst*, Bd 1, Aufl. 1, Leipzig 1958, 450.

Ornamentyka roślinna zdobi także pozostałe trzy płaszczyzny podstawy ołtarza. Druga, dłuższa płaszczyzna jest analogiczna do frontowej z tym, że pośrodku, zamiast monogramu, znajduje się stylizowana rozeta w formie rozszerzającego się na zewnątrz równoramiennego krzyża z diademem pośrodku (rys. 22). Jest to nawiązanie do tradycji wczesnochrześcijańskiej⁶⁵. Chrystusowy znak krzyża ma pobudzać nie tylko do wyznania wiary, ale również ma przypominać, że w tym znaku jest zwycięstwo nad śmiercią. Zbawiciel umierając na krzyżu „na okup za wielu” (Mk 10, 45; por. Ga 1, 4; 1 Tym 2, 6; Rz 8, 32) zwycięża śmierć i daje życie. Nawiązuje do tego ornamentyka roślinna otaczająca drzewo krzyża św., czyli symbol drzewa życia. W powiązaniu ze stołem eucharystycznym i mensą ołtarza nawiązujemy tu zarówno do wydarzeń Wielkiego Czwartku, jak i Wielkiego Piątku. Urzeczywistnia się tu uczta Ostatniej Wieczerzy i spełnienie Ofiary na krzyżu. Urzeczywistnia się to podczas każdej Mszy św. Chrystus — Dobry Pasterz, jak głosi wryty majuskulami napis na przedniej części męsy ołtarza, „życie daje za owce” (J 10, 11). Ma to szczególny związek z wezwaniem tego kościoła. Ołtarz ma wiernym ciągle przypominać o soteriologicznym charakterze posłannictwa Chrystusa, który jest zarazem ofiarą i ofiarnikiem⁶⁶.

Kolejnym stałym elementem na tzw. wyspie ołtarzowej jest ambona, która — ze względu na potrzebę bezpośredniego i łatwego kontaktu ze słuchaczami — jest wysunięta najbardziej do przodu (rys. 15). Wykonana jest także ze sztucznego marmuru i kształtem przypomina mównicę w formie dość ciężkiego prostopadłościanu. Ornamentyka zewnętrzna oglądana z daleka przypomina jak gdyby skrzyżowane z sobą cztery zwieńczenia pastorałów. Z bliska są to jakby cztery medaliony powiązane z sobą esowatymi wstęgami. Ich pola przedstawiają symbole czterech Ewangelistów, które — zgodnie z tradycją biblijną — sięgają do Ez 1, czego powtórzenie odnajdujemy w Ap 4, 6 nn. Poczynając od prawej strony u góry w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara odczytujemy uskrzydłonego i grającego człowieka — anioła (symbol św. Mateusza), lwa (symbol św. Marka), wołu (symbol św. Łukasza) oraz orla (symbol św. Jana).

Mniej więcej w jednakowej odległości od ołtarza, ambony i tabernakulum znajduje się miejsce przewodniczenia wraz z siedzeniami dla celebransa i asysty (fot. 14). Dzięki temu możliwe jest sprawne przechodzenie do poszczególnych miejsc podczas sprawowania liturgii oraz zapewniona jest dobra łączność audiowizualna poszczególnych liturgów ze zgromadzoną wspólnotą wiernych⁶⁷.

Strefa wielkiego zgromadzenia ubogacona jest też harmonijnie wkomponowaną we wnętrze zielenią. Na prawo od ołtarza głównego, na przestrzeni przed kaplicą matek z dziećmi, w dogodnych warunkach nasłonecznienia, głównym akcentem plastycznym jest tu wolno stojący podłużny kwietnik, obudowany u dołu kamieniem brenneńskim. Z konstrukcją kościoła związany jest okrągłym słupem sięgającym sufitu części niższej. Oprócz tego przy tabernakulum

⁶⁵ W. Schubert, *Christus, Priester und König. Eine politischtheologische Darstellungsweise in der frühchristlichen Kunst*, „Kairos” 15 (1973) nr 3-4, 222 n.; E. Rufenacht, *Christliche Seelenbilder*, Zürich 1961, 73-77 (Lehre und Symbol, Band 13).

⁶⁶ R. Guardini, *Der Herr. Betrachtungen über die Person und das Leben Jesu Christi*, Leipzig 1954, 445-486; A. L. Szafranski, *Teologia liturgii eucharystycznej*, Lublin 1978, 73-78.

⁶⁷ Por. J. Popiel, *Wnętrze kościoła w świetle odnowionej liturgii*, w: *Wprowadzenie do liturgii*. Poznań 1967, 534-539; H. Nadrowski, *Przystosowalność liturgiczna wnętrza sakralnego według „Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego”*. „Ateneum Kaptańskie” 65 (1973) t. 81 (388), 307-310. —

i przy ołtarzu umieszczone są także liście i kwiaty zmieniane w poszczególnych okresach.

Zieleń — szczególnie wprowadzona tu na stałe — ma wiązać budynek kościelny z otaczającą przyrodą, czemu sprzyjają szczególnie wielkie dolne przeszklenia. Atmosferę domową osiąga się tu dzięki zieleni, ciepłemu kolorystowi witraży, drewnianemu sklepieniu oraz takimże siedzeniom. Ów „mikroklimat wnętrza” ma ożywiać zarówno spotkanie wspólnoty liturgicznej, jak i poszczególnych wiernych, dając im zarazem odprężenie psychiczne i umocnienie duchowe⁶⁸. Sprzyjać temu mają także wprowadzone tu elementy symboliczne, jak i przedstawiające, które sięgają do tradycji teologiczno-biblijnej oraz ikonograficznej. Właśnie owe tło ma ułatwić wiernym osobiste medytacje w czasie prywatnych nawiedzeń w świątyni, wytworzyć właściwy nastrój w czasie bezpośredniego oczekiwania na liturgię mszalną⁶⁹ oraz pogłębiać przeżycie w czasie jej trwania. Sprzyjać temu ma także dostateczna wygoda i ogólna pragmatyczna funkcjonalność.

Wzdłuż zewnętrznej ściany zachodniej, pomiędzy przegrodami z cegły szklanej od strony kwietnika oraz betonowej na pograniczu z konfesjonalem, znajduje się strefa Męki Pańskiej. Są to gipsowe stacje drogi krzyżowej firmy „Ars Catholica”, utrzymane w konwencjach tradycyjnych. Układ kompozycyjny jest dziełem ks. M. Zielnioka z Katowic. Powiązanie stacji jest następujące: 1-3, 4-7, 8-9 oraz 10 — one stanowią rząd górny — oraz 11-13 i 14, tablica z napisem „Trzeba, aby poniósł śmierć” wraz z płaskorzeźbą cierniowych kół oraz tablicą z napisem „A trzeciego dnia zmartwychwstał”⁷⁰ i gałązkami oliwnymi oraz kwiatami — stanowią rząd dolny.

Omawiana strefa wielkiego zgromadzenia jest właściwie najważniejsza w tym obiekcie pod względem wielkości i znaczenia. Podkreśla to nie tylko jej przestrzenność, ale także dobra widoczność, szczególna koncentracja wzroku na „Sanctuarium” m.in. dzięki oświetleniu naturalnemu i sztucznemu oraz wypiętrzeniu nad częścią ołtarzową.

Zauważyć też warto płynny przebieg poszczególnych stref wnętrza oraz ich powiązanie ze strefą wielkiego zgromadzenia. Możliwa jest też bezkolizyjna komunikacja we wnętrzu oraz wymiana ludzi w kościele, dzięki uruchomieniu siedmiu zewnętrznych otworów drzwiowych.

2. Strefa matek z dziećmi

W głąb za przestrzenią zieleni znajduje się przeszklona ściana, a za nią, założona na planie prostokąta (536 cm x 768 cm), kaplica matek z dziećmi. Spośród sześciu pionowych segmentów w aluminiowych ramach, trzy obracają się wzdłuż osi podłużnej⁷¹. Do otwierania w stronę ołtarza pomagają drewniane uchwyty w kształcie zwróconych ku sobie lekko zgiętych dłoni. Poza tym jest też oddzielne zewnętrzne wyjście, z możliwością wjazdu wózkami dziecięcymi.

⁶⁸ H. Müller — R. Erb, *Die Verkündigung des christlichen in der Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1949, 30.

⁶⁹ H. Schnell, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Dokumentation*, Deutung, München, Zürich 1973, 180-200; K. Capellades, *L'Eglise est-elle un lieu sacré?*, w: *Espace sacré et architecture moderne*, Paris 1971, 51; H. Nadrowski, *Ołtarz — jego charakter koncentrujący i funkcjonalny*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” [= RBL], 25 (1972) nr 6, 326.

⁷⁰ Nawiązaniem do tego wydarzenia są teksty biblijne: Mt 28, 1-15; Mk 16, 1-14; Łk 24, 7; J 20, 21-29 oraz „Credo” mszalne.

⁷¹ P tech, 5.

Zasadniczo przewiduje się zamknięcie tej kaplicy od strony kościoła w czasie nabożeństw ze względu na gwar i płacz dzieci. Obecni tam wierni mogą wzrokiem śledzić akcję przy ołtarzu, ambonie, tabernakulum a nawet przy chrzcielnicy oraz łączyć się ze wspólnotą liturgiczną także słuchowo. Łączność audialna może być też nawiązana z nabożeństwem na tarasie kościoła.

Kaplica matek z dziećmi praktycznie prawie wcale nie bywa wykorzystywana podczas Mszy św. Jest to na pewno wyraźnym niedopatrzeniem. Projekt bowiem przewidywał stworzenie specjalnego pomieszczenia dla matek z małymi dziećmi, które należy stopniowo wprowadzać i wdrażać do liturgii. Wspomniane pomieszczenie służy natomiast jako sala o charakterze wielofunkcyjnym, głównie do katechez, konferencji dla rodziców, prób zespołów śpiewaczych, a nawet spotkań połączonych ze spożywaniem posiłków⁷². Projekt techniczny mówił o jeszcze jednym przeznaczeniu — na kaplicę pogrzebową⁷³.

3. Strefa chrztu

Naprzeciw kaplicy matek z dziećmi i równolegle do dolnych przeszkleń wejściowych, w obrębie strefy wielkiego zgromadzenia i jakby wyodrębniona z niej, jest strefa chrztu. Umieszczenie jej u wejścia budynku kościelnego (rys. 21) nawiązuje do symboliki „wprowadzenia w żywy organizm Kościoła”⁷⁴ — Mistyczne Ciało Chrystusa⁷⁵. Stanowi zarazem przejście między „sacrum” i „profanum” i wraz z przedsionkiem ma pełnić funkcję uciszenia i przygotowania do świętych obrzędów⁷⁶.

Dziwna spiralna rzeźba z sztucznego białego marmuru, sięgająca sklepienia, dzięki dolnym przeszkleniom jest z zewnątrz widoczna już z daleka (rys. 21). Stanowi ona obudowę słupa żelbetowego i zarazem ekran maskujący, „by nie wyczuwało się we wnętrzu jakiejś konstrukcji nośnej”⁷⁷ jako elementu pierwszorzędowego. Oryginalna forma plastyczna odbiega od spotykanych w sztuce i ikonografii chrzcielnic, dlatego na pierwszy rzut oka nie bywa nawet z nią kojarzona. W założeniach programowych podkreśla się, że wierni mieli dzięki niej „spotykać się z sakramentem chrztu”⁷⁸. Właściwą ikonograficzną interpretację ułatwia umieszczony na wierzchu relief o charakterze baptysteryjnym: alfa, krzyż (rys. 23), kamień i woda, gołębica jako symbol Ducha Świętego (rys. 24), krzyż ewangelicki, jeleń przy źródle wody. Program ikonograficzny baptisterium wzbogacony jest samym spiralnym opływem, po którym rzeczywistość podczas chrztu spływa woda. Ów nurt wody i znajdująca się u dołu żywa zieleń zdają się przypominać o życiodajnej sile wody, a szczególnie o „wodzie tryskającej na życie wieczne” (J 4, 10-14), a zarazem o dynamicznym charakterze całego chrześcijaństwa. Dotykamy tu więc, poprzez dostępne kategorie czasu i przestrzeni, także eschatologicznych wymiarów tego sakramentu⁷⁹.

⁷² Wywiad H. Nadrowskiego z ks. proboszczem A. Misiem, Drogomyśl, wrzesień 1975, maj 1978, 2, 4 [mps w posiadaniu autora].

⁷³ P tech, 5.

⁷⁴ *Założenia funkcjonalne i tematyczne dla artystów: plastyka i wnętrze — do projektu i wykonawstwa kaplicy chrzcielnej w nowym kościele w Drogomyślu* [= Z chrz], Drogomyśl 22.07.1974, II.

⁷⁵ J. Kudasiewicz, *Biblijna teologia chrztu*, w: *Materiały pomocnicze do wykładów biblistyki*, t. 3, praca zbior. pod red. ks. St. Łacha, ks. M. Filipiaka, H. Langkammera, Lublin 1978, 148, 153.

⁷⁶ Z chrz, II, III.

⁷⁷ Wywiad H. Nadrowskiego z S. Kwaśniewiczem, 8.

⁷⁸ P tech, 5.

⁷⁹ E. Kopeć, *Nowe próby interpretacji orędzia paschalnego*, „Ateneum Kapłańskie” [= AK] 79 (1972) nr 381-382, 108.



Rys. 23. Plaskorzeźba „Alfa-Krzyż” z kolumny chrzcielnej (fot. H. Nadrowski)



Rys. 24. Plaskorzeźba Ducha Świętego z kolumny chrzcielnej (fot. H. Nadrowski)

Innowacją jest też wprowadzenie jednego i tego samego źródła dla wody chrzcielnej oraz wody do obrzędu poświęcenia oraz do żegnania się przez wiernych. Dzięki wgłębieniu można właśnie stąd czerpać także wodę święconą.

Nierozzerwalną całość z ową spiralą stanowi ciągnąca się w prawo, w stronę konfesjonału, nastawa chrzcielnicy o analogicznej fakturze. Na licu frontowym umieszczono delikatny relief winogron oraz miedzianą tabliczkę z napisem „Ofiara na kościół”. Tutaj wierni składają hostie, które podczas Mszy św. są konsekrowane, i tutaj składają też swoje ofiary pieniężne. Chodziło o powiązanie ludzkich form rozmaitej ofiarności z Ofiarą Chrystusa podczas każdej Mszy św.

Na połączonym postumencie stoi paschał i nastawa do sprzętu i szafki z olejami św. (rys. 21, 25), której miedziane drzwiczki opatrzone są reliefem z symbolem górników i pastorałem ówczesnego biskupa ordynariusza. Przez środek przebiega krzyż. Na postumencie zewnętrznym (w stronę konfesjonału) znajdują się dwa lichtarze ze świecami.

Podkreślić trzeba, że tutejsza chrzcielnica ma komunikatywną symbolikę z wyakcentowanym momentem chrystologicznym i pneumatologicznym. Szkoda, że nie wydobyto tutaj trynitarnego charakteru tego sakramentu, co byłoby teologicznym nawiązaniem do Chrystusowego nakazu (Mt 28, 19 n.) oraz znanej w Kościele najstarszej formuły chrztu⁸⁰.

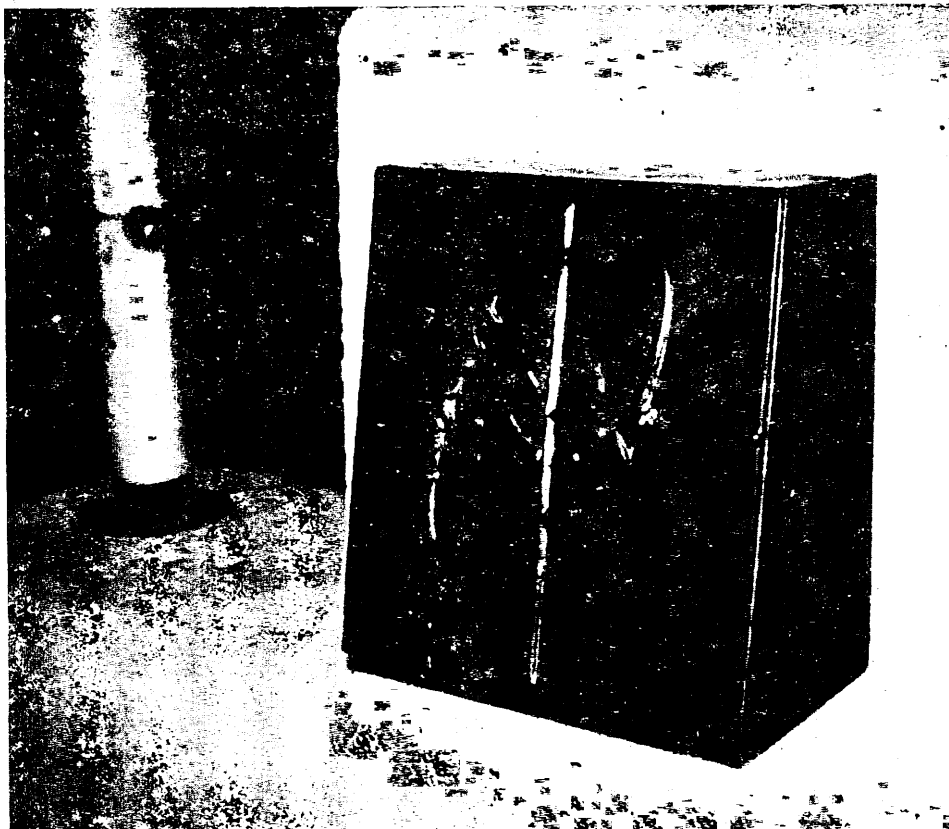
4. Strefa pokuty

Mimo amfiteatralnego spadku posadzki umieszczono tu w linii poziomej konfesjonał do dwustronnego słuchania spowiedzi. Stworzono tu właściwie całą strefę pokuty. Znajduje się ona na przestrzeni od naroża zewnętrznego, między ścianami zachodnią i północną. W pierwotnej wersji planu realizacyjnego miała to być strefa z dwoma konfesjonałami, które miały się znajdować dokładnie tam, gdzie obecnie są stacje drogi krzyżowej⁸¹. Wprowadzona zmiana jest bezsprzecznie korzystna, głównie pod względem funkcjonalnym.

Część środkowa to jednorodna gładka betonowa ściana grubości 17 cm między sufitem części niższej a posadzką z obramiającymi u krańców uskokami, które przypominają jakby zębatą koronkę. Od wysokości około pół metra wycięte są w licującej ścianie trzy identyczne krzyże (rys. 26), których ramiona pionowe mają po 1 metrze wysokości, a poziome 62 cm długości i aż 34 cm szerokości. Owe nieproporcjonalne ramiona krzyża na wysokości głowy spowiednika i penitenta, mają także znaczenie czysto praktyczne. Oto udogodnienia funkcjonalne dla spowiednika: przestrzenność, półka na książki, pulpit do pisanja, wewnętrzne oświetlenie, włącznik ogrzewania elektrycznego. Dzięki wprowadzeniu materiałów dźwiękochłonnych można prowadzić dość swobodny dialog. Konfesjonał jest tylko częściowo oddzielony od reszty kościoła, gdzie pozostali wierni modlą się, śpiewają i słuchają kazań. Bezsprzecznym niedopatrzeniem koncepcyjnym i realizacyjnym jest brak należytej atmosfery przygotowania do sakramentu pokuty, tym bardziej że często spowiedzi odbywają się równolegle ze sprawowaną Mszą św. Nie sprzyja to świadomemu, owocnemu i czynnemu sprawowaniu obydwu sakramentów. Niemniej jednak, szczególnie w każdym nowym wnętrzu kościelnym, powinna się znaleźć prze-

⁸⁰ H. Ratzinger, *Taufe, Glaube und Zugehörigkeit zur Kirche*, „Internationale Katholische Zeitschrift «Communio» [= IKZG] 3 (1976) 222-224; J. Kudasiewicz, dz. cyt., 144-147.

⁸¹ P tech, 5.

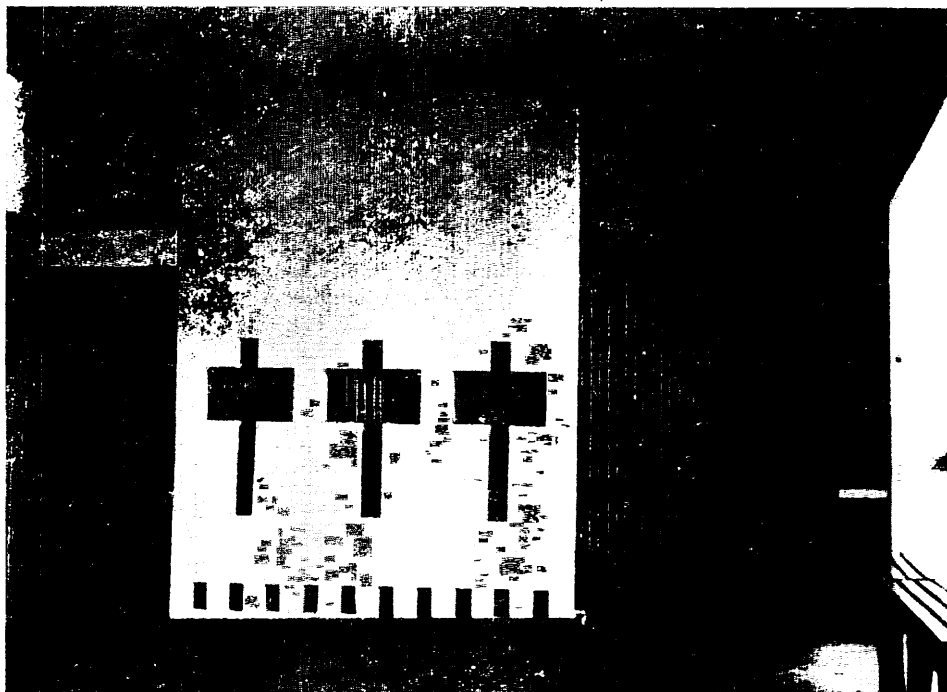


Rys. 25. Szafka do olejów św. przy strefie chrztu św. (fot. H. Nadrowski)

strzeń bardziej intymna, zaciszna oraz bardziej oddzielona od strefy wielkiego zgromadzenia. Ważne to jest bez względu na poziom świadomości liturgicznej i sakramentalnej duchownych i świeckich.

Zauważyć warto, że strefa ta wiąże się teologicznie i przestrzennie z częścią poświęconą Męce, Śmierci i Zmartwychwstaniu Chrystusa. Szczególnej wymowy nabierają znajdujące się na pograniczu drogi krzyżowej i konfesjonatu słowa Chrystusa znane z ósmej stacji: „Nie płaczcie nade mną (...) raczej nad sobą i swymi dziećmi”. Jest to wezwanie nie tylko do niewiast jerozolimskich towarzyszących Chrystusowi na drodze Męki na Golgotę (Łk 23, 28), ale do każdego grzesznika, by dokonał refleksji i rewizji własnego życia.

Ten sam akcent wyraża bliski związek ze strefą chrztu. W obydwu sakramentach chodzi o nowego człowieka, o odrodzenie, o zmartwychwstanie z grzechów do łaski. Właśnie w sakramencie pokuty i pojednania otrzymujemy zadatek życia wiecznego.



Rys. 26. Konfesjonal w strefie większego zgromadzenia

5. Strefa mniejszego zgromadzenia

W powyższym określeniu akcentuję wielkość pomieszczenia (72 m²) oraz niewielką liczbę gromadzących się tu wiernych. Kaplica założona na planie nieregularnego prostokąta jest zamknięta na wysokości niższego sufitu. Na całej długości lewą stronę stanowi ściana zewnętrzna, której częścią jest równoległy pas bezbarwnego i matowego przeszklenia. W przyszłości przewidziane są tu witraże o charakterze wotywnym⁸².

Strefa ta pod względem treściowym i teologicznym jest kaplicą Matki Boskiej Częstochowskiej. Nawiązano do istniejącego już wcześniej tytułu kościoła i wykorzystano wykonaną dla Drogomyśla przez Konarzewskiego z Katowic w 1958 r. olejną kopię Pani Jasnogórskiej z koroną⁸³. Wspomniany obraz (115x75 cm) stanowi centralną część ściany frontowej oblicowanej kamieniem brenneńskim i sięgającej sufitu. Jest on obwiedziony metaloplastyczną miedzianą ramą szerokości 15 cm z ornamentyką roślinno-kwiatową (rys. 20), autorstwa Kazimierza Madeja z Katowic. Dalszym tłem jest kamień ze sztucznego marmuru.

Relief potraktowany jest na zasadzie podłużnego odbicia lustrzanego. Opiszę stronę lewą, co wskazywać będzie, iż analogiczne przedstawienie jest po prawej stronie. Lekko modelowana faktura kamienia stwarza wrażenie płas-

⁸² Wywiad H. Nadrowskiego z T. Rauszer-Michałowską, 2.

⁸³ Wywiad H. Nadrowskiego z S. Szarlejem, 2.

kiego okucia, które jakby oplata całą płaszczyznę. Wszystkie rzeźby są w nią jakby wpisane. W zewnętrznej górnej kwaterze znajduje się w półobrocie anioł ze złożonymi rękoma i głową zwróconą ku obrazowi, pod nim drugi anioł grający na trzymanym oburącz małym instrumencie dętym (rys. 20). Bezpośrednio przy obrazie na kształt jakby ludowych „wycinanek” wykonano po trzy gwiazdy i po trzy nieokreślone ptaki z rozpostartymi skrzydłami. Poniżej aniołów, jakby w zakończeniu spirali, umieszczona jest sześciolistna rozeta.

Artyści podkreślają, że motyw adorujących aniołów, w ich zamyśle, wywodzi się z twórczości ludowej, głównie świątkarskiej⁸⁴. Bezsprzecznie jest to również motyw nawiązujący do sztuki wczesnochrześcijańskiej⁸⁵.

Formalnie można się tu doszukać pewnych stylistycznych analogii z rzeźbami szkoły lubelsko-kaliskiej⁸⁶.

Zwieńczeniem całej płaszczyzny nastawy ołtarzowej jest równoległy pas z wyritym stylizowanymi gotyckimi literami napisem „Bogiem sławiena” (rys. 20). Jest to fragment hymnu *Bogurodzica*, najstarszego zachowanego narodowego zabytku poetyckiego z początku XV wieku. Ideologicznie chodziło o sięgnięcie do najstarszych tradycji kultury i języka polskiego, a tym samym do utrwalonych tamże motywów maryjnych. Wyrażona jest też charakterystyczna cecha naszej „narodowej” pobożności, tzn. maryjność, do czego nawiązuje wykorzystanie w omawianej kaplicy kopii obrazu jasnogórskiego, królującego w Częstochowie już ponad 600 lat.

Przed nastawą znajduje się drewniany, stylizowany i harmonizujący z elementami nastawy ołtarz zwrócony ku wiernym. Mensa ołtarzowa stoi na dwu postumentach, które po obydwu stronach w połowie mają 12-ramienne rozety. Górne zaś i dolne zakończenie rzeźb wykonane jest w formie jakby serc.

Równoległe w lewo od ściany działowej, stanowiącej nastawę ołtarza, znajduje się przeszkłony trzykwaterowy podłużny ekran w drewnianych ramach. U dołu — wysypane drobne kamyczki oraz dekoracje kwietne.

Ogólnie o kaplicy tej trzeba powiedzieć, że:

- 1) stwarza nastrój kameralny, także do modlitwy indywidualnej;
- 2) jest pomieszczeniem ekonomicznym, głównie ze względu na ogrzewanie;
- 3) w razie potrzeby może być otwarta dzięki dwóm ażurowym otworom skierowanym w stronę ołtarza głównego oraz chrzcielnicy, może też być zamknięta za pomocą uruchamianych mechanicznie kotar;
- 4) jest także przystosowana do uczestniczenia we Mszy św. z mniejszą liczbą uczestników oraz do spowiedzi dzięki umieszczonemu w końcu kaplicy jednostronnemu konfesjonałowi.

6. Strefa pomieszczeń pomocniczych

Zakrystia w formie prostopadłościanu o wymiarach 349x568x143 cm ma tymczasowe wyposażenie wnętrza. Od strony południowej w prawym rogu znajdują się prostokątne otwory okienne, zabezpieczone przed włamaniami

⁸⁴ Wywiad H. Nadrowskiego z art. plast. J. Kwiatkowskim, Katowice 10.05.1976, 1; por. J. Grabowski, *Sztuka ludowa: charakterystyka — porównanie — odrębność*, Warszawa 1977, 15 n.; S. Krzysztofowicz, *O sztuce ludowej w Polsce*, Warszawa 1972, 42-45.

⁸⁵ P. M. C. Nienubarn, *Madonna in der Malerei*, München 1926, 9 n.; por. A. Stubbe, *La Madonne dans l'art*. Préface de Daniel-Rops. Bruxelles 1958, 12 n.; H. Müller-Erb, dz. cyt., 13.

⁸⁶ Np. analogie z ornamentami tzw. szkoły kalisko-lubelskiej oraz z 16-wiecznymi warsztatami Komasków; zob. H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, 128 n., il. 142-144.

za pomocą wykonanej z żelaznych prętów ornamentyki trójkąta wpisanego w koło, co bywa kojarzone jako symbol Trójcy Św.

W zakrystii, oprócz sprzętów i paramentów liturgicznych, znajdują się też: telefon, aparatura nagłaśniająca, tablice rozdzielcze oświetlenia i urządzeń elektromechanicznych.

Drzwi wewnętrzne poprzez przedsionek prowadzą w stronę otoczenia ołtarza głównego oraz do pomieszczeń towarzyszących, jak: salka ministrancka, pokój do spowiadania słabo słyszących, WC, łazienka, tzw. magazyn do przechowywania narzędzi dla sprzątających kościoł, wejście na galerijkę chórową, a stąd także na taras kościoła.

Zaznaczyć warto, że w kościele, oprócz wspomnianych urządzeń, znajduje się też wentylacja i klimatyzacja, ogrzewanie tzw. wymuszone, dzięki któremu wystarczające nagrzanie obiektu trwa zaledwie godzinę. Wprowadzono też urządzenia odgromowe, uruchamianie i ogrzewanie wody przy chrzcielnicy, automatyczny system elektrycznego napędu dwu dzwonów (trzeci uruchamiany jest mechanicznie). Zastosowano też drzwi wahadłowe i możliwość uchylania okien⁸⁷.

VII. PERCEPCJA DZIEŁA

Ważnym miernikiem efektywności powstającego dzieła użyteczności publicznej, a szczególnie obiektu sakralnego, jest jego percepcja, zarówno przez profesjonalistów, jak i tzw. zwykłych odbiorców. Tym pierwszym łatwiej jest zająć postawę krytyczną, rzeczową, bardziej obiektywną. Sprzyjają temu ich kompetencje zawodowe oraz korzystanie z tzw. wymiernych kryteriów oceny dzieła architektury i sztuki⁸⁸. Pozostali wyrażają się zazwyczaj w sposób niejednoznaczny, gubią się w zbyt sugestywnych wrażeniach, poddając się tylko nastrojowi. Brak im zazwyczaj kompleksowego i syntetycznego spojrzenia na dzieło. Zdarzało się to również niektórym dziennikarzom czy reporterom.

Najwięcej głosów, utrwalonych zresztą na piśmie, dostarczyli turyści. Posegregowanie, wydobycie głównych akcentów i postulatów było zadaniem wcale niełatwym, ale zapewne cennym pod wieloma względami.

Zaden kościół, a tym bardziej wykonywany współcześnie, nie może być sprowadzony wyłącznie do rangi szacownego dzieła sztuki, zabytku, obiektu

⁸⁷ P tech, 8; Z chrz, IV 1 a; *Opis techniczny instalacji centralnego ogrzewania dla kościoła w Drogomyślu*. Opracował T. Lubina [= OTCO], Katowice 04.05.1967, 4; por. W. Janiszewski, *Wentylacja z uaktywnionym wywiewem w: Zastosowanie fizykalnego modelowania w pracach nad zmniejszeniem uciążliwości źródeł pylenia*. Wyd. 1, Warszawa 1976, 113-150 (Nowa technika w inżynierii sanitarnej, t. 6).

⁸⁸ Chodzi tu szczególnie o kompleksową ocenę zgodnie z kryteriami formalnymi i merytorycznymi, dotyczącymi zgodności obiektu z programem, przyjętymi parametrami i gabarytami. Brane są też pod uwagę: przestrzenny układ formy, funkcja, konstrukcja, przydatność projektu do realizacji oraz ekonomiczność i racjonalność użytych materiałów. Choć ostatecznie — jak słusznie zauważa A. Bołtuć — „Wartość poszczególnych dzieł architektonicznych da się bezbłędnie ocenić na tle epoki z perspektywy czasu”. A. Bołtuć, *Charakterystyka elementów i kryteriów oceny projektów na tle wybranych konkursów architektonicznych na obiekty budownictwa o cechach masowych*, w: *Problemy oceny projektów architektonicznych*, praca zbiorowa pod red. Dumnickiego, S. Janickiego, H. Karpowicza, Warszawa 1973, 71. Por. też. W. Piotrowski, *Próba charakterystyki elementów i kryteriów oceny projektów architektonicznych na tle przebiegu i zasad założeń*, tamże, 21-24; M. Sulikowski, *Kryteria oceny projektów architektonicznych na tle metody nauczania projektowania architektonicznego*, tamże, 29.

o charakterze muzealnym. Stąd niezmiernie ważne jest wysondowanie, także wśród bezpośrednich i codziennych odbiorców, tzn. parafian, opinii o nowo powstałym kościele. Trzeba prześledzić, utrwalić i przekazać kształtowanie się procesu percepcji, począwszy od koncepcji, poprzez realizację, aż po użytkowanie obiektu na co dzień. Zazwyczaj odtworzenie całego tego procesu „post factum” staje się wręcz niemożliwe.

1. Fachowcy

Inwestor — ks. Arkadiusz Miś kształtował główne zarysy programu, idei, założeń funkcjonalnych obiektu⁸⁹ oraz próbował przekazywać owe treści swym parafianom. Konfrontacja zamierzeń z realizacją okazała się niezbyt skuteczna, a nawet zawodna. Znaczny procent parafian, na poszczególnych etapach projektu i realizacji dzieła, a nawet po jego ukończeniu, nie był przekonany i właściwie go nie popierał. Można zaryzykować twierdzenie, że to raczej inwestor z projektantami próbowali po prostu jak gdyby narzucić własną ideę, zgodnie ze swymi zapotrzebowaniami poznawczymi i przeżyciowymi, niż uwzględniać możliwości percepcyjne parafian. Dla organizatora owych prac ważne i niejako najlepsze było wszystko, co powstało w związku z tym kościołem. Poświęcony czas i zaangażowanie emocjonalne niosły ze sobą niebezpieczeństwo pewnej jednostronności, a nawet bezkrytycyzmu. Ważne to jest w ocenie socjologicznych następstw owego zjawiska.

Również po poświęceniu kościoła w maju 1969 r. kontynuowano jeszcze dalsze prace. Jednak w następnych latach nastąpił wyraźny spadek aktywności przy dokonywaniu dalszych niezbędnych uzupełnień.

Artyści — współtwórcy kościoła — przyjmują dzieło raczej entuzjastycznie, na co ma wpływ ich silne zaangażowanie emocjonalne oraz znajomość wykonanych prac.

Mgr inż. Stanisław Kwaśniewicz⁹⁰ z Katowic, główny projektant pełniący nadzór autorski od koncepcji aż do teraz, szczególnie docenia to, iż zachowany został priorytet architektury. Działania plastyczne i kolorystyczne nie niszczą ani nie poprawiają, lecz ją uzupełniają. Według niego, w kościele tym uzyskano cenne połączenie walorów funkcjonalnych i estetycznych. Efekt ten uzyskano głównie dzięki stopniowemu kształtowaniu elementów wnętrza. Szukano najwłaściwszych rozwiązań przestrzennych, dokonując przesunięć i przekształceń w toku realizacji. Trudno w tej chwili rozstrzygnąć, czy od samego początku w zamyśle architekta zamierzono wprowadzić dość bogatą formę rzeźbiarską, czy też decyzje co do tego podjęto w związku ze stopniem zaangażowania parafian. Rezygnując z obiektu jednorodnego, na pewno spowodowano zachwianie konsekwencji formalnej i artystycznej. Architekt twierdzi, że celowo zrezygnowano z pewnego puryzmu stylistycznego. Oszczędna forma

⁸⁹ P tech, czerwiec 1966, uwagi i wskazówki dotyczące programu i wykonania witraży — 1968 i 1969; wytyczne w sprawie urządzenia dzwonnicy, Dzw; Założenie funkcjonalne i teoretyczne dotyczące chrzcielnicy, Z chrz.

⁹⁰ Urodzony 18 kwietnia 1930 r. w Krakowie. Studia architektoniczne odbywał w latach 1948-54 na Politechnice Krakowskiej. Dyplom uzyskuje u prof. Gałazowskiego. Nr upraw. pr. budow. 3501/58. Pracuje m.in. nad rozbudową śródmieścia Katowic. Najściślej związany jest z Katowickim „Miastoprojektem”. Jest m.in. autorem projektu biurowca „Separator”. Projekt kościoła w Drogomyslu jest jego pierwszą realizacją z dziedziny budownictwa kościelnego. Dotąd zaprojektował też inne obiekty sakralne, głównie w południowej Polsce.

architektury — według niego — wymagała dość bogatych rzeźb oraz wielokolorowych witraży.

Stwierdzenie przez architekta, iż — poza opiniami specjalistów — najwięcej ceni sobie reakcje wiernych, zdaje się zakładać, że jedną z przyczyn podjęcia owych decyzji wprowadzających formy archaizujące było jak gdyby dostosowanie się już w toku prac do poziomu i emocjonalnego nastawienia odbiorców. Większość przybyszów rzeczywiście czuje się w tym kościele dobrze. Architekt nie jest jednak w pełni usatysfakcjonowany, gdyż nie udało mu się w pełni zrealizować koncepcji otwartości kościoła na świat. Wbrew jego woli w przeszklonych dolnych partiach kościoła zastosowano także szkło matowe zamiast przezroczystego. Efekt artystyczny całości psuje także, wykonany już wcześniej, płot i siatka wokół terenu przykościelnego. Przysłania wiele elementów architektury i uniemożliwia ciekawsze jej powiązanie z przestrzeniami zielonymi. Inżynier Kwaśniewicz nie jest też zadowolony z wprowadzenia elementów tymczasowych, ale prawie że na stałe, jak np. stacje drogi krzyżowej oraz prowizoryczne, niezbyt estetyczne chodniki przy ołtarzu zamiast jednolitej wykładziny dywanowej.

Projektodawcy witraży, pp. Skąpscy (Kraków)⁹¹ zadowoleni są z ogólnego nastroju kościoła. Uzyskano go dzięki dobrej widokowości krajobrazowej, powiązaniu formy architektoniczno-plastycznej z otoczeniem, w czym głównie pomagają przeszklenia. Szczególną wartość ma też wprowadzenie do wnętrza stałej strefy zieleni. Wnętrze przy zastosowaniu nowoczesnych i praktycznych rozwiązań funkcjonalnych ma też doskonałą widoczność. Najbardziej cenią sobie architekturę i witraże tego kościoła.

Odbiorczość i ogólny efekt tego dzieła są osłabione — jak twierdzi Maria Roga-Skąpska — przez wprowadzenie elementów niespójnych, które nie harmonizują z całością. Szczególnie rażącym tego przykładem jest zbyt ciężki, a jak twierdzi jej mąż Jerzy, utrzymany w konwencjach epok minionych — ołtarz główny.

Artyści trochę żałują, że nie zastosowano tzw. surówki przy witrażach. Tym samym zatracono nieco nastroj lekkości, a witraże oglądane szczególnie z zewnątrz przy oświetleniu wewnętrznym stwarzają „nastroj emalii”.

Artysta plastyk Teresa Rauszer-Michałowska (Katowice)⁹² zadowolona jest z możliwości dialogu z inwestorem i architektem. Dzięki wspólnej wymianie zdań osiągnięto obecne rozwiązania. Artystka ocenia całe dzieło pozytywnie. Uważa, że właśnie owe tzw. „romantyczne” i „bogate” formy plastyczne zasadniczo decydują o nastroju tego kościoła. Celowo zrezygnowano z abstrakcji i purystycznych form konstruktywistycznych, a świadomie wprowadzono treści narracyjne i formy przedstawiające. W znacznym stopniu liczono się z gustami i poziomem wiernych. Chodziło jednocześnie o wydobyć z tradycji chrześcijańskiej możliwie czytelnych obrazów i symboli oraz nadanie im formy na póły nowoczesnej, na póły ludowej. Czasami zyskano wrażenie archaizacji obiektu.

Artysta plastyk Jerzy Kwiatkowski (Katowice)⁹³ twierdzi, że ten kościół jest specyficznym „kompedium stylów i form”. Tu znalazła swe odbicie tradycja

⁹¹ Dane biograficzne o nich znajdują się w przyp. 47 i 48.

⁹² Urodzona 21.10.1931 r. w Poznaniu. Studia odbyła w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu na Wydziale Rzeźby w latach 1949-55. Brała udział w wystawach okręgowych, ogólnopolskich i zagranicznych począwszy od 1957 r. Organizuje też swe wystawy indywidualne, głównie w Katowicach. Uzyskuje nagrody i wyróżnienia, także tamtejszego środowiska.

⁹³ Urodzony 27.07.1928 w Chorzowie. Studia artystyczne odbywa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Pracę dyplomową z rzeźby parkowej i drogowskazu

i ludowość. Nowoczesność nie jest — według niego — jedynym wyrazem czasoprzestrzennym tego obiektu. Chodziło o zainteresowanie nim także przeciętnego odbiorcy, by również jemu zapewnić przeżycie zarówno artystyczne, jak i religijne. Tak więc nie chciano stwarzać obiektu dla elity intelektualno-artystycznej czy tzw. ekspertów, którzy — mówiąc słowami artysty — „zbyt statycznie i formalistycznie traktują rozwój form w sztuce”. Wyczuwa się tu pewne nakładanie elementów utrzymanych w starym, jak i w nowym stylu, z czego powstała całkiem interesująca synteza.

Artysta uważa, że nowatorskim rozwiązaniem formalnym, odbiegającym od znanych i utrwalonych w tradycji, jest poszukiwawcza, niestereotypowa forma głazu tabernakulum. Atmosfera wnętrza ożywiona zostaje dzięki witrażom. Osobiście najlepiej czuje się on w zacisznej i naprawdę kameralnej kaplicy Matki Bożej.

Najbardziej oficjalne i kompetentne zdają się być wypowiedzi środowisk zawodowych, które oceniały projekt, zezwalały oraz czuwały nad jego realizacją. Oceny wypowiedziane przez tych ludzi oparte były zazwyczaj na sprawdzonych, tzw. wymiernych kryteriach oceny dzieła.

Projekt wstępny oceniał dnia 27 listopada 1965 r. w swym koreferacie mgr inż. Henryk Buszko. Uwzględniając warunki krajobrazowe i drzewostan, omawiana „koncepcja przestrzenna kościoła, operująca tektoniką przestrzeni dachowych uformowanych w formie «wyostrzonych» trójkątów, ustawionych na wyraźnym, choć rozczłonkowanym cokole ściany, wydaje mi się — pisze referent — prawidłowa”⁹⁴. Dostrzega zarazem pewne niedopatrzenia funkcjonalne, związane z bezpośrednią praktyczną użytecznością kościoła. Dotyczą one komunikacji wewnętrznej i akustyki. Podał też pewne uwagi związane z estetyką, np. dotyczące formy krzyża po prawej stronie kościoła i na jego zwieńczeniu oraz dotyczące oddzielenia kościoła od zabudowań plebanii przez ustawienie wolno stojącej ściany, np. półażurowej lub o wzbogaconej fakturze.

Tenże sam koreferent dnia 16 marca 1966 r. na posiedzeniu Wojew. Komisji Urban.-Archit. w Katowicach oceniał założenia przestrzenne i funkcjonalne kościoła w Drogomysłu⁹⁵. Generalnie przyjęto koncepcję i detale realizacyjne kościoła. Zalecono uwzględnić uwagi z listopada 1965 r. oraz „wyważenie proporcji między cokolem a połaciami dachowymi (obniżenie i uspokojenie detalu w partii cokołowej)”⁹⁶.

Według pisma⁹⁷ Wydz. Urban. i Archit. w Katowicach z dnia 29 lipca 1966 r. projekt konstrukcyjny oraz obliczenia statyczne sprawdził mgr inż. Tadeusz Krzysztofiak (Katowice).

składa w 1952 r. u profesora M. Pawelki we Wrocławiu. Korzystał również z konsultacji prof. A. Mehla. Największy jednak wpływ na niego wywarł prof. St. Marcinów pochodzący z Nowego Targu, a obecnie działający w stolicy. Kwiatkowski uczestniczył w wystawach galeryjnych i plenerowych w skali regionu, a także poza granicami kraju. Jest twórcą monumentalnych rzeźb i płasko-rzeźb w Nowych Tychach, w Chorzowie, Katowicach, w Sosnowcu, Dąbrowie Górniczej, Wodzisławiu. Otrzymuje też okręgowe i ogólnopolskie nagrody. Jest twórcą całkowitego wyposażenia wnętrza dwu katowickich kościołów: katedry Chrystusa Króla i kościoła pw. Piotra i Pawła. W kościele drogomyskim współpracuje z T. Rauszer-Michałowską, a sam nadaje szatę plastyczną ołtarzowi M.B. Częstochowskiej.

⁹⁴ AKK, LD VIII-230/68.

⁹⁵ Inny zaś koreferent, mgr inż. Kazimierz Sołtykowski, relacjonował wstępny projekt kościoła w Szemrowicach (diec. opolska), proj. mgra inż. Zbigniewa Webera (Katowice).

⁹⁶ Por. załączone do P tech, UA 4/a/66.

⁹⁷ Nr pisma: U.A.: III-523/36/66, AKK, LD VIII-197/66.

Inny charakter ma werdykt Komisji Kwalifikacyjno-Artystycznej Stowarzyszenia Architektów Polskich — Oddział Katowice z dnia 9 września 1966 r. Wysoko oceniono bryłę kościoła, która nawiązuje do tradycyjnych kościołów wiejskich, a jednocześnie cechuje ją nowoczesny wyraz i wysoki poziom opracowania plastycznego. Za Komisję SARP protokół podpisał — nie żyjący już obecnie⁹⁸ — inż. architekt Leszek Studnicki (Katowice).

Swe pozytywne opinie dotyczące percepcji i funkcji obiektu wyraził także, dokonujący lustracji mienia kościelnego, inż. Ryszard Palica w 1968 r., gdy jeszcze trwały prace, oraz w 1973 r., gdy już je ukończono. Szczególnie ceni zgodność dokonywanych prac z załączoną dokumentacją oraz jakość materiałów i wykonawstwa⁹⁹.

W Polsce obowiązuje oficjalnie dwustopniowość ocen planów budowy obiektów sakralnych, tj. przez czynniki państwowe i kościelne. W związku z tym we wrześniu 1965 r. projekt wstępny i konstrukcyjny kościoła opiniowała Komisja Sztuki Sakralnej w Katowicach, a potem przesłała go do Prezydium WRN — Wydz. Urban. i Architektury. Podobnie było z obliczeniami statycznymi i konstrukcyjnymi, które kuria, po zatwierdzeniu, odesłała do kompetentnych władz świeckich dnia 7 lipca 1966 r.

Podczas końcowego odbioru kościoła dnia 25 marca 1969 r., oprócz inwestora, wykonawców, przedstawicieli władz świeckich, był również obecny przedstawiciel kurii diecezjalnej¹⁰⁰.

Diecezjalna Komisja Sztuki Sakralnej wydała dnia 22 stycznia 1968 r. krótką, ale jednocześnie pozytywną ocenę, a zarazem zezwolenie na realizację witraży. Podpisało ją ośmiu członków wspomnianej komisji.

Dnia 9 sierpnia 1968 r. przyjęto projekt wyposażenia plastycznego wnętrza kościoła drogomyskiego autorstwa Teresy Rauszer-Michałowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego jako „dojrzały do realizacji”. Jednocześnie odrzucono projekt Zygmunta Brachmańskiego¹⁰¹.

Konsultacje z władzami kurii odbywały się także w czasie organizowania przestrzeni kościelnej.

2. Dziennikarze

Najcenniejsze były relacje pisane jakby „na żywo”, jeszcze w tym samym roku, w którym ukończono zasadnicze prace i poświęcono kościół, tzn. w 1969 r., a więc ks. Adama Bonieckiego¹⁰², ks. Jana Popiela¹⁰³, red. Janusza Olejnika¹⁰⁴ oraz red. Tadeusza Chrzanowskiego¹⁰⁵.

Pierwsza w prasie była wypowiedź ks. Adama (*Rozmowy niedokończone*) na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Ukazała się zaledwie w miesiąc po poświęceniu kościoła, a dokładnie 15 czerwca. Ma ona wartość niemalże doku-

⁹⁸ Zginął w wypadku samochodowym dnia 22.05.1976. Zob. J. Preis, *Pamięci kolegi Leszka Studnickiego*, „Komunikat SARP” (Warszawa) 1977, nr 4 (268), 18.

⁹⁹ AKK, LD VIII-229/68 oraz 262/73.

¹⁰⁰ Na piśmie wydanym w Drogomyślu 05.02.1969, L. dz. 12/69 znajduje się odręczna notatka o tym uczestnictwie, AKK, LD VIII-233/69.

¹⁰¹ AKK, L. dz. 18/68.

¹⁰² *Rozmowy niedokończone*, „Tygodnik Powszechny” [= TP] 23 (1969), nr 24 z dnia 15.06.1969, 6.

¹⁰³ *Kościół w Drogomyślu*, TP 23 (1969) nr 36 z dn. 07.09.1969, 6.

¹⁰⁴ *Kościół staje się otwarty*, „Słowo Powszechne” 1969, nr 244 z dn. 11-12.10.1969. Dod. „Życie Katolickie” nr 41, s. I-II.

¹⁰⁵ Zob. przyp. 7.

mentu. Pisana jest żywym językiem i tchnie dużym autentyzmem. Ma zabarwienie socjologiczne i informuje czytelnika głównie o samym procesie budowy. Autor popełnił pewne nieścisłości, głównie natury historycznej, w związku z czym ks. proboszcz interweniował do samej kurii, choć nie do Autora.

Najbardziej profesjonalne są wypowiedzi estety i profesora historii sztuki kościelnej — jezuita — ks. dra Jana Popiela oraz redaktora dra Tadeusza Chrzanowskiego. Większą dyscypliną słowa nacechowana jest wypowiedź pierwszego. Co jest szczególnie cenne, dokonuje on krótkiej, ale bardzo kompetentnej analizy treści i formy ówczesnego stanu kościoła drogomyśkiego. Szczególnie pozytywnie ocenia dzwonnice, która zachowała charakter sakralny mimo swej nowoczesności i oryginalności oraz która doskonale współgra z otoczeniem i jest wymownym sygnałem wywoławczym, działającym na słuch i wzrok odbiorcy. Chwali też formę i usytuowanie bryły tabernakulum. Docenia powiązanie funkcji całego obiektu i jej związku z wymową teologiczną. Rażą go archaizujące elementy dekoracji ołtarza głównego, który — jego zdaniem — „nie jest dostosowany do prostej formy kościoła”¹⁰⁶.

Chrzanowski dał relację, która dzięki wielojęzycznym wersjom: polskiej, angielskiej, francuskiej, niemieckiej, szwedzkiej, hiszpańskiej oraz oddzielnej redakcji w języku duńskim¹⁰⁷, obiegała cały świat. Autor fascynuje się światłem i oświetleniem kościoła, a co za tym idzie, specyficzną atmosferą tego wnętrza. Nawiązuje wyraźnie do określenia używanego przez współautora witraży Jerzego Skąpskiego, tzn. do ich „muzyczności”¹⁰⁸. Dokonuje też próby opisu pewnych elementów, choć i tu pojawia się trudność w doborze pewnych określeń. Oryginalna jest propozycja autora kojarząca tabernakulum z menhirem oraz maczugą, cały zaś kościół z dziobem statku. W archaizującej formie ołtarza głównego dopatruje się proveniencji ze sztuką romańską. Autor kreśli też ciekawe tło historyczne, topograficzne i socjologiczne.

Analogiczną tematykę o rozszerzonym nieco zakresie omawia redaktor Olejnik. Po podaniu informacji biograficznych o dwu inżynierach architektach: Kwaśniewicz i Klimku, ich słowami porusza następujące zagadnienia: geneza i realizacja projektu; kształtowanie się opinii parafian; założenia konstrukcyjne; forma i funkcja; ciągłość, przenikanie i kontynuacja elementów wnętrza; wpływ ogólnych tendencji architektury na twórczość kościelną.

Bardzo krótką, raczej kronikarską informację o planie i założeniach budowli pt. *Nowy kościół rzymskokatolicki w Drogomyślu*, podaje na łamach „Śląskich Studiów Historyczno-Teologicznych”, podpisując się inskrypcjami „A.M.”, obecny ks. proboszcz¹⁰⁹.

W 1973 i 1974 r. na łamach miejscowego organu Kurii Diecezjalnej w Katowicach „Gościa Niedzielnego” ukazały się trzy dość popularne wzmianki o omawianym kościele wraz z ilustracjami¹¹⁰.

¹⁰⁶ J. Popiel, dz. cyt.

¹⁰⁷ Chodzi tu o nieco zmieniony tekst w porównaniu z redakcją z „Polski” wraz z innym zestawem ilustracji. Artykuł ukazał się w tamtejszym piśmie ewangelickim. T. Chrzanowski, *To polske kirker*, „Kirkens Verden” 12 (1970) nr 6, 141-145.

¹⁰⁸ Zob. J. Skąpski, *Witraż żyje światłem*, „Polska” 1974, nr 6 (238), 44; tenże, *Trochę o witrażach*, „Magazyn Kulturalny” 1976, nr 1 (17), 16-19; por. też. T. Chrzanowski, *Witraże Marii Rogo-Skąpskiej*, TP 1975, nr 23 z dn. 08.06.1975, 6.

¹⁰⁹ T. 5 (1972) 370-371 oraz zał. 4 (zdjęcia wykonane przez ks. Antoniego Czapłę).

¹¹⁰ W 1973 r. numery: 20 i 36; w 1974 r. nr 31.

Redaktor Bogdan Rodziewicz przekazuje dość popularny reportaż w cyklu *Z wędrówek po kraju*¹¹¹. Świątynia wprowadza go w nastrój optymizmu, radości, a zarazem dyskrekcji, wiary i modlitwy. Entuzjastyczny zachwyt sprawia, iż autor przecenia wartość obiektu, a zarazem zbyt krytycznie odnosi się do sztuki dawnej. Podobnie jak Boniecki i Chrzanowski, także Rodziewicz akcentuje ważny problem socjologiczny: zaangażowanie w budowę kościoła zarówno parafian — katolików, jak i zamieszkujących licznie tę miejscowość ewangelików. Wyłania się więc również problem praktycznego ekumenizmu.

Relacje prasowe należy oceniać krytycznie, pamiętając jednak, że są one przejawem aktualnej, żywej reakcji na nowo powstałe dzieło. Są to więc wypowiedzi w pewnym stopniu odzwierciedlające myślenie i reagowanie także innych współczesnych. Bez względu na poziom wypowiedzi są one zawsze bądź to uzupełnieniem źródeł, bądź naprowadzeniem na nie. Dla turystów zaś były często jedynym informatorem o tymże kościele. Wielu właśnie po lekturze którejś z powyższych relacji decydowało się na osobiste spotkanie z dziełem.

3. Odbiorcy

Chcę tu wspomnieć o dwu zasadniczych grupach odbiorców: turystach i parafianach.

Turyści stanowią grupę bardzo zróżnicowaną pod względem wieku, wykonywanego zawodu, wykształcenia, wyznania, a nawet narodowości. Było sporo przybyszów przypadkowych, okazjonalnych, byli jednak też tacy, którzy znaleźli się tu specjalnie, najczęściej za namową kogoś bliskiego. Niektórzy chcieli w tym właśnie wnętrzu się pomodlić, być na Mszy św.

Z okresu dziewięciu lat (od 1969 do końca 1977 r.) prześledziłem dwa tysiące wypowiedzi utrwalonych na piśmie¹¹². Cennym jednak ich uzupełnieniem były też wypowiedzi ustne. Pamiętać trzeba, że wrażenia i uwagi pisane są zazwyczaj tylko przez jednego przedstawiciela, nawet gdy reprezentuje on dość liczną grupę. Zawsze odnajdujemy piętno jego subiektywizmu. Trudno wydobyć jakąś średnią opinii zwiedzających kościół, gdyż tylko pewien procent decyduje się na utrwalenie swych wrażeń i opinii na piśmie. Można jednak mówić o pewnej wypadkowej spośród autorów „Wpisów zwiedzających”. Są oni zazwyczaj pod wrażeniem samej architektury, która ich zaprasza, pociąga, jest otwarta na widza i przyrodę, zostawia niezatarte wrażenie, jest śmiała i poprzez swą formę wyraża ducha czasu i postęp Kościoła współczesnego. Inni uważają, iż kościół jest aż tak nowoczesny, że rozumieć będą go dopiero przyszłe pokolenia.

Niektórzy używają ogólników w stylu: „piękny, nowoczesny, bardzo się podoba”. Wielu jednak uzasadnia swe oceny i doznania. Najbardziej chyba fascynuje ich prostota, a zarazem niekonwencjonalność, urozmaicenie, oderwanie od zastanych schematów. Jako symptom nowoczesności i oryginalności podaje się zazwyczaj dzwonnice, chrzcielnicę i tabernakulum. Turyści chwalą także funkcjonalność i to wieloaspektową: można tu się dobrze skupić, kościół koi i wzrusza, raduje serce i zachwyca duszę. Szczególny nastrój we wnętrzu stwarzają witraże, strefa zieleni, przenikanie jej z zewnątrz. Wielu określa atmo-

¹¹¹ *Urzekająca świątynia*, „Zorza” 1974, nr 40 z dn. 06.10.1974, 5.

¹¹² Wierny odpis tych relacji posiadam w swych zbiorach. Część z nich zreprodukowałem w *Aneksach* (A 90-135). Szczegółowej zaś analizie i krytycznej ocenie owych wszystkich wypowiedzi poświęcam rozdział 5 (s. 186-253) wspomnianej mojej pracy monograficznej (patrz przyp. 1.).

sferę kościoła jako „rodzinną”. Czasem czują się tu ludzie nawet aż zbyt swobodnie, nie odczuwają charakteru sakralnego budowli. Świadczy o tym także kojarzenie przez niektórych owego kościoła ze świeckimi budowlami użyteczności publicznej (sala widowiskowa czy koncertowa, nowoczesny teatr, kino, sklep, pawilon wystawowy, nowoczesny dworzec, luksusowy hotel, lokal kawiarniano-pawilonowy, palmiarnia). Jedną z przyczyn owych skojarzeń jest zapewne niespotykane w kościołach tak obfite przeszklenie.

Dla większości zwiedzających zarówno bryła, jak i wnętrze mają charakter sakralny. Strzelistość kościoła kojarzą np. z dążeniem do doskonałości, z wznoszeniem rąk ku modlitwie. Tylko niektórzy dopatrują się tu związku z lotami kosmicznymi. Wypiętrzenie kościoła z oryginalnym krzyżem kojarzą niektórzy nawet z rakieta międzyplanetarną. Sylweta kościoła kojarzona jest przez większość z łodzią lub jej dziobem. Zazwyczaj mówią o łodzi Chrystusa i Piotra. Płaskorzeźby i w ogóle wystrój wnętrza kojarzy się z tradycją wczesnochrześcijańską, choć niektórym wręcz ze świątyniami pogańskimi. Zagadnienie jest dość szerokie i wielopłaszczyznowe. Wkraczamy tu w problematykę komunikacji, znaku i symbolu w sztuce oraz wszelkiej informacji¹¹³.

Wielu zauważa, że jest tu dobrze zorganizowana przestrzeń, także w znaczeniu wygodnego i czynnego włączenia wiernych do sprawowanej liturgii mszalnej. Kościół jest także mały, a jednak bardzo pojemny.

Turyści akcentują też wychowawcze oddziaływanie tego obiektu sakralnego. Jest on nie tylko przejawem, pomnikiem i reklamą wiary, ale także swoją formą pobudza do wyznania wiary i przypomina, że ludzie są żywymi świątyniami Boga. Sam budynek spełnia też specyficzną funkcję apostolską i ekumeniczną, oddziałując na innowierców, a nawet na niewierzących. Omawiana realizacja ma też pobudzać innych ludzi do budowania u siebie kościołów, o ile ich brak. Ów konkretny obiekt wzbudza w kimś pragnienie zostania architektem, w innym chęć zawarcia tu ślubu, a jeszcze w innym propozycję, by organizować tu pielgrzymki albo doroczne imprezy, np. chórowe.

Zwiedzający podziwiają jakość materiałów i tworzyw, ich powiązania i efekty estetyczne. Cenią solidność i staranność wykonawczą. Te przymioty niektórzy łatwo kojarzą z przymiotami samego Boga — najdoskonalszego Projektanta, Konstruktora, Architekta i Artysty.

Rangę obiektu podkreślają turyści w określeniach typu: „jedyne w swoim rodzaju”, „najwspanialszy na Śląsku”, „najpiękniejszy w Polsce”. Inni stawiają omawiany kościół na jednym poziomie z liczącymi się współczesnymi obiektami kościelnymi za granicą i w kraju.

Choć należałoby uchwycić także dane o samych respondentach, choć trzeba by w przyszłości zrezygnować z całkowitej anonimowości wpisujących się oraz nie dopuścić, by kartki „Wpisów zwiedzających” pozostały luźne i nie ponumerowane, to jednak owe zgromadzone wypowiedzi dostarczają cennych danych z pogranicza percepcji sztuki, socjologii religii i duszpasterstwa. Stanowią one

¹¹³ C. Valenziano, *Prospetto per una trattazione antropologica del simbolo nelle nostre culture cristiane*, w: *Sacramentum 2: Symbolisme et théologie*, Roma 1974, 30 (Studia Anselmiana n. 64); M. Pinottini, *Allegoria e simbolo nell'estetica moderna*, „Filosofia” 26 (1975) nr 3, 271-273 (Torino); Zagadnienie to za R. Bartheusem szczegółowo omawiane jest przez autora książki pt. *Kunst und Strukturalismus* na s. 25-34; W. Wallis, *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 1968, nr 2, 63-73; H. Stoevesandt, *Die Bedeutung des Symbols in Theologie und Kirche. Versuch einer dogmatisch-kritischen Ortsbestimmung aus evangelischer Sicht*, München 1970, 7-12, 28-30.

cenne uzupełnienie i — o ile tylko istnieją przy danym kościele — nie mogą być pod żadnym pretekstem pominięte.

Ważna jest nie tylko konfrontacja dzieła z owymi „odświętnymi” i przygodnymi użytkownikami obiektu, ale przede wszystkim z parafianami, którzy na co dzień z niego korzystają. Podkreślić trzeba, że nie prowadzono tu żadnych badań socjologicznych. Nie zebrano opinii na podstawie ankiet ani sondaży wśród mieszkańców Drogomyśla przed rozpoczęciem budowy kościoła. Nie gromadzono analogicznego materiału dowodowego w czasie prowadzenia prac. Również po ich wykonaniu zarówno dziennikarze, jak również częściowo i ja, zdani byliśmy jedynie na relacje miejscowego proboszcza. Obecnie właściwie prawie że niemożliwe jest odtworzenie rozwoju motywacji percepcyjnej kościoła w Drogomyślu u miejscowych parafian. Trzeba jednocześnie pamiętać, że utrwalone na piśmie relacje zwiedzających nie zawierają prawie zupełnie wypowiedzi drogomyślan. To raczej owe „wpisy” były w ręku proboszcza oryginalnym środkiem propagandowym i reklamowym, kształtującym świadomość parafian. Miały one jednocześnie dopomóc przełamać opory i uprzedzenia wobec zaproponowanej i niejako narzuconej im wersji budowy sakralnej¹¹⁴. Inwestor wykorzystał takie zwyczajne środki oddziaływania, jak: rozmowy indywidualne z parafianami, wizyta duszpasterska, czyli tzw. kołęda, oraz katechizacja. Już w fazie projektu większość parafian uważała kościół za zbyt obcy ich mentalności, a nawet pozbawiony charakteru sakralnego. Decyzję więc podjęcia prac w tych okolicznościach były nie tylko ryzykowne, ale właściwie socjologicznie nie uzasadnione. Zdarza się bowiem nieraz, że nowoczesne obiekty sakralne, mimo iż naprawdę udane, nie są akceptowane przez wiernych. Groziło to także w Drogomyślu. Przychylna nowemu dziełu, od samego początku, była jedynie młodsza część parafian, w tym dzieci i młodzież. Pozostali — według miejscowego proboszcza — zmienili swój stosunek do nowego dzieła na pozytywny dopiero w momencie zdejmowania rusztowań i szalowania¹¹⁵. Pojawienie się we wnętrzu poszczególnych elementów wyposażenia, w tym także dość tradycjonalistycznych (np. ołtarza), wiązało ich coraz bardziej z nowym kościołem. Emocjonalne zaangażowanie rosło w związku z dowartościowaniem, czczono go tu już wcześniej w kopii, obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Ponadto pewnym uspokojeniem opinii społecznej była też uroczystość poświęcenia¹¹⁶ kościoła 11 maja 1969 r., podczas której słowa pochwały i aprobaty wobec poczynąń budowlanych i artystycznych skierował biskup katowicki Herbert Bednorz.

VIII. PODSUMOWANIE

Powstały w ostatnich latach nowoczesny obiekt kościelny, wraz z całym programem i zrealizowanymi wytycznymi funkcjonalno-przestrzennymi, tłem

¹¹⁴ Według inwestora, spośród trzech propozycji właśnie ta, przyjęta do realizacji, była najbardziej komunikatywna i umiarkowana w wyrazie plastycznym. Wywiad H. Nadrowskiego z A. Miśkiem, 2-4.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ W całym niniejszym artykule dotyczącym budowy kościelnej używam terminu „poświęcenie”. Obecnie nie stosuje się w tym kontekście określenia „konsekracja”. Według najnowszych wskazań liturgicznych rezerwuje się je tylko i wyłącznie do przeistoczenia chleba i wina w Ciała i Krew Chrystusa podczas Ofiary Eucharystycznej. Por. *Ordo Dedicationis Ecclesiae et Altaris*, Roma 1977.

historycznym i socjologicznym, może i powinien stać się materiałem porównawczym zarówno dla twórców, inwestorów, jak i zajmujących się krytycznymi opracowaniami z tej dziedziny.

1. Główne cechy budowli

Fakt, iż jeden zespół osób zajmował się omawianym obiektem — od momentu koncepcji, poprzez poszczególne etapy realizacji aż do końca — przyczynił się zasadniczo do stworzenia obiektu możliwie jednorodnego pod względem ikonograficznym i plastycznym. Konsekwentnie zostały wprowadzone zasadnicze założenia koncepcji i programu. Pewne jednak korekty dyktowała konfrontacja z rzeczywistością. Cały czas nadzór autorski prowadził inż. Kwaśniewicz, wspierany twórczym dialogiem z pozostałymi artystami i współwykonawcami.

Stworzono wielowidokowy i wielofasadowy kościół oparty na powtarzającym się, choć urozmaiconym motywie trójkąta, który wpisano w otaczający krajobraz w sposób harmonijny i integralny. Tym samym podkreślono charakter kosmiczny i humanistyczny tegoż kościoła. To znamię podkreślone zostało m.in. przez wykorzystanie istniejącej oraz zagospodarowanie nowej strefy zieleni wokół kościoła. Ma ona pomagać i do medytacji, i do dobrze zrozumianego relaksu. Obiekt jest jednak zarazem niejako wyłączony i odróżniający się już swą bryłą od pozostałych budowli świeckich oraz od otaczającej przyrody. Tym samym podkreślona zostaje transcendentna cecha tej budowli sakralnej.

We wnętrzu wyczuwa się organizujący i priorytetowy charakter architektury, której integralnym elementem są przeszklenia, w tym także witraże. Ich treść i cały program są ilustracją historii zbawienia i wraz z wyposażeniem plastycznym stanowią ikonograficzną interpretację chrześcijańskiego „Credo”. Cała plastyka wnętrza podporządkowana jest architekturze i — jak to określa projektant — „raczej ją uzupełnia, niż poprawia”¹¹⁷.

Kolejną cechą tego obiektu jest wielostrefowość. Poszczególne jednak strefy nie są elementami ani dodatkowymi, ani zupełnie wydzielonymi. Zachowano plastycznie płynne przejście do poszczególnych części kościoła. Pewne przestrzenie, jak np. kaplicę nabożeństw codziennych czy kaplicę matek z dziećmi, można w zależności od potrzeb zamykać lub otwierać. Dzięki temu poszczególnym pomieszczeniom można nadać charakter wielofunkcyjny i kameralny, szczególnie dla mniejszej liczby uczestników. Ma to także znaczenie czysto ekonomiczne. Na uroczystości z wyjątkowo licznymi uczestnikami, oprócz wymienionych dwu stref, można także wykorzystać chór, czyli tzw. loggia wokół niższej części przestrzeni kościelnej.

Nastrój wnętrza pogłębiony zostaje zarówno przez bogatą kolorystykę witraży, otaczającą przestrzeń, jak i fakturę surowego drewna. Wzbogaceniem, choć według niektórych zachwianiem równowagi stylistycznej, są rzeźby, głównie ołtarzy i ambony. Bardziej przystosowana do oszczędnej architektury zdaje się być plastyka tabernakulum i chrzcielniczy.

Niektórzy dopatrują się w tym kościele, dzięki wspomnianym powyżej walorom oraz wprowadzonej tu strefy zieleni, atmosfery tzw. domowej. Wielu czuje się w tym wnętrzu dobrze, przytulnie, modlitewnie, choć zarazem dość swobodnie. Częściowo wpływa na to ogólne wyrażenie ciepła, światła i optymizmu

¹¹⁷ Wywiad H. Nadrowskiego z S. Kwaśniewiczem, 5.

oraz nowoczesności. Dla niektórych zwiedzających, ten ostatni symptom jest utożsamiany ze świeckością, desakralizacją tegoż kościoła.

2. Kontekst artystyczny i naukowy

Na tle współczesnego budownictwa sakralnego kościoł w Drogomyślu prezentuje dość wysokie walory architektoniczne i funkcjonalne. Polskie kościoły wybudowane w pierwszym dziesięcioleciu powojennym miały charakter głównie eklektyczny i tradycjonalistyczny. Powstające wówczas, zazwyczaj monumentalne obiekty, reprezentowały tzw. katolicki realizm, który wyraźnie tkwił w konwencjach socrealizmu i postimpresjonizmu¹¹⁸.

Pewnym zwrotem w polskiej twórczości kościelnej był rok 1956, Zaczęły pojawiać się dość oryginalne budowle kościelne. Szerokie zainteresowanie tą tematyką oraz twórcze propozycje ujawniły m.in. konkursy z 1957 r. na nowe kościoły w Nowej Hucie, w Nowych Tychach i św. Jakuba w Częstochowie oraz ogólnopolskie wystawy sztuki religijnej w latach 1959 (Warszawa), 1961 (Kraków) oraz 1964 (Wrocław)¹¹⁹. Jako znaczące, Jan Zachwatowicz wymienia typ kościołów będących nowoczesną interpretacją wiejskich kościołów z dominantą dwuspadowego dachu, np. w Starej Jabłonce, Zawadzie, Tęgorborzu, Kamionce Wielkiej czy też najcenniejsze spośród tej grupy we Władysławowie czy M.B. Fatimskiej w Tarnowie¹²⁰. W pewnym stopniu do tej grupy zaliczyć można także omawiany kościół w Drogomyślu. Projektant nie trzyma się tu jednak utartego schematu dwuspadowej strzechy. Urozmaicenie detalu architektonicznego sprawia, że kościół drogomyski, oprócz tzw. fasady uprzywilejowanej, ma też niemniej oryginalne inne widoki, które tworzą nowy typ ikoniczny bryły kościoła. Z kościołów śląskich tego okresu jako cenniejsze wymienia się w Nowych Tychach, Roju i Wesolej¹²¹.

Według podziału zastosowanego przez P. Szafera dopiero przedostatni okres 1966-70 powojennej architektury polskiej „zaczyna dorównywać współczesnym kierunkom twórczym, zbliża się ku tendencjom sztuki awangardowej”¹²². Na ten właśnie okres przypada budowa i oddanie do użytku omawianego przeze mnie obiektu. Wspomniany powyżej autor w swym diariuszu cenniejszych rozwiązań architektonicznych wymienia spośród kościołów jedynie kościół św. Józefa w Tarnowie¹²³, w Chorzowie, w Nowych Tychach, Sieprawiu, Rudach Rysich oraz św. Michała w Sopocie. Brak jakiegokolwiek wzmianki o kościele drogomyskim.

Omawiany kościół zaliczyć można do grupy tzw. architektury namiotowej z obfitymi przeszkleniami, jak np. kościół La Virgen Milagrose, Mexico City,

¹¹⁸ J. Popiel, *Probleme der neuen Kirchenkunst*, „Kunst und Kirche” [= KuK] 1978, nr 1, 31-33; por. tenże, *Darstellende religiöse Kunst in Polen*, „Das Münster” 14 (1961) 168-189.

¹¹⁹ Tamże, *Probleme*, 31 n.

¹²⁰ J. Zachwatowicz, „Słowo wstępne”, w: *Kościół w Polsce odbudowane i wybudowane 1945-1965*, wyd. 1, Warszawa 1966, 8 n.; F. Trzeciak, *Église de Pologne*, Paris [b.r.]. Spośród podanej grupy kościołów, jako bardziej oryginalne podaje się zazwyczaj jedynie owe dwa ostatnie. Por. A. Kotarbiński, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964. Próba charakterystyki krytycznej*, wyd. 1, Warszawa 1967, 100.

¹²¹ *Kościół w Polsce odbudowane*, 9.

¹²² P. Szafer, *Polska architektura współczesna*, wyd. 1, Warszawa 1977, 6. Autor okresowi temu poświęca oddzielną książkę: *Nowa architektura polska. Diariusz 1966-1970*, Warszawa 1972, w której jeden z podrzdziałów poświęca architekturze sakralnej (s. 137-142).

¹²³ W odniesieniu do tego samego obiektu bywają zamiennie używane dwa wezwania: „św. Józefa” oraz „M.B. Fatimskiej”; por. przyp. 120.

Meksyk — proj. F. Candela (1955 r.); kościół luterński w Fort Wages, Ind., USA — proj. A. Saarinen (1957 r.); Paulus-Akademie, Szwajcaria — proj. Dahinden.

Nawiązuje on też do powtarzanego motywu trójkąta z centralnym lub bocznym oświetleniem szczelinowym, jak np. w kościele M.B. Lourdes w Pontarlier — proj. Rainer Senn (1959 r.), Meeting House of the Unitarian Society w Madrisou, Wis., USA — proj. F. L. Wright (1951 r.), kościół benedyktynów w Tokio — proj. A. Raymond i L. L. Rado (już 1920-35), Centrum Kościoła Reformowanego w Hamburgu (proj. 1960 r.)¹²⁴.

Oddzielnego studium porównawczego wymagałaby rzeźba w kościele Dobrego Pasterza. Tu warto przynajmniej podkreślić, iż w tym wnętrzu jest ona bardzo niejednorodna stylistycznie i formalnie. Dość bogata forma bryły ołtarza głównego oraz nastawy ołtarza w kaplicy nabożeństw codziennych są reminiscencją epok minionych. Choć są także nawiązaniem do sztuki ludowej, to jednak dalekie są od współczesnych poszukiwań artystycznych, choćby takich artystów związanych z nurtem ludowym, jak Antoni Rząsa czy Jerzy Beres. Rzeźby drogomyśkie są również jakby cofnięciem w porównaniu z wyrazistą, a zarazem oszczędną formą takich twórców z początku XX wieku, jak Henry Moore czy August Rodin, a nawet później Ernest Barlach¹²⁵.

Witraże Marii i Jerzego Skąpskich są ich początkowymi poszukiwaniami w tej dziedzinie twórczości. Niemniej są oryginalne. Zaistniałe uwarunkowania przestrzenne i wysunięty bogaty program teologiczno-dydaktyczny uplastycznione zostały komunikatywnie, z nawiązaniem do tradycji chrześcijańskiej i ikonograficznej. Od przyjętych schematów odbiega jednak ich niepowtarzalna kompozycja i forma. Dla przechodnia czytelne stają się poszczególne sceny i postacie, mniej zaś cała kompozycja oraz powiązania poszczególnych scen biblijnych czy prawd dogmatycznych.

Kościół w Drogomyślu jest jakby reprezentatywny dla grupy obiektów zaprojektowanych i zrealizowanych w sposób kompleksowy, gdy chodzi o treść, funkcję i formę. Przy zastosowaniu nowoczesnych technologii i tworzyw wydobyto walory strukturalne i konstrukcyjne architektury. Stworzono obiekt sakralny niestereotypowy w zasięgu krajowym czy nawet szerszym. Staje się on chętnie nawiedzany, podobnie jak kościół we Władysławowie, przez turystów indywidualnych oraz grupy wycieczkowe. Powtarzam to spostrzeżenie za znany teoretykiem współczesnej architektury kościelnej ks. Janem Popielem. To właśnie on nadał temu obiektowi miano pierwszego w Polsce kościoła soborowego¹²⁶. I rzeczywiście, tutaj wiernie wcielono ducha Soboru Watykańskiego II.

¹²⁴ K. G. E. Schmith, *Moderne Architektur in Europa*, München 1964, 30 n.; R. J. Mainstone, *Developments in Structural Form*, Cambridge 1975; M. Ochse, *Architekci i sztuka sakralna w Ameryce*, „Homo Dei” [= HD] 28 (1959) nr 5 (95), 757-760; M. Frontczyk, *Zetknięcie się z nowoczesną sztuką sakralną francuską*, HD 29 (1960) nr 5 (101), 748-750; por. też KuK 1971, nr 1 KuK 1978, nr 3, 119.

¹²⁵ J. Białostocki, *Znaczenie rzeźby w sztuce XX wieku*, w: *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, 33-68; W. Skrodzki, *Dzieła i poszukiwania*, w: A. Osęka, W. Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, wyd. 1, Warszawa 1977, 19-48.

¹²⁶ J. Popiel, *Kościół w Drogomyślu*, 6; H. Nadrowski, *Odbicie idei soborowych*, 123.

Znaczenie i wartość omawianego kościoła poruszali — wprowadzie marginesowo — autorzy dwu prac doktorskich¹²⁷ oraz dwu magisterskich¹²⁸.

3. Sugestie

Uwzględniam tu niektóre krytyczne uwagi turystów, fachowców oraz parafian. Jednocześnie podaję też moje osobiste postulaty zarówno odnośnie do samego obiektu i codziennego jego utrzymania, jak i kontynuacji podjętych badań. Dla przejrzystości podaję je w punktach:

- 1) Zadbac o estetykę i komunikatywną informację o obiekcie w tzw. środkach masowych, przy autostradzie oraz przy samym kościele.
- 2) Przestrzegać stałej schludności i estetyki najbliższego otoczenia kościoła, także terenów zieleni.
- 3) Starać się, by kwiaty i zieleń we wnętrzu były należycie utrzymane, by nie było ono zlepkim niespójnych i pozbawionych dobrego smaku elementów, jak np. gipsowe figurki, dostawiane krzesła, rażące plakaty i sztandary czy jarzeniówki, by dorównało wspaniałej architekturze.
- 4) Dbać o należyty poziom dekoracji okresowych, np. szopek.
- 5) Wykorzystać zgodnie z planem i przeznaczeniem, a więc także podczas liturgii, kaplicę matek z dziećmi.
- 6) Częściej stosować oświetlenie pewnych elementów kościoła także w nocy, by poprzez to niejako przypominać o obiekcie sakralnym.
- 7) Podjąć badania środowiska drogomyskiego pod względem demograficznym, socjologicznym, wyznaniowym. Próbować przeprowadzić sondaż — ankietę o aktywności parafian podczas budowy kościoła oraz o przeobrażaniu się ich percepcji.
- 8) Dotrzeć i krytycznie ocenić źródła i materiały, które obecnie nie są udostępniane.
- 9) „Wpisy zwiedzających” spiąć i ponumerować ich stronicę.
- 10) W przyszłości do krytycznej oceny „Wpisów” zgromadzić także dane personalne ich autorów.
- 11) Przy analogicznych budowlach bardziej zaangażować parafian już w fazie wstępnego projektowania oraz liczyć się z ich słusznymi opiniami.
- 12) Przy urządzaniu wnętrza nie wprowadzać elementów, które od początku uważano jako tymczasowe, jak np. w Drogomysłu obecna droga krzyżowa.

¹²⁷ Z. Pawłowski, *Adaptacja wnętrza kościelnych do wymogów nowej liturgii na terenie diecezji katowickiej*, praca pod kier. ks. prof. dr. hab. J. St. Pasierba, Katedra Historii Sztuki Kościelnej, Wydział Teologiczny ATK w Warszawie, Kraków-Warszawa 1974, 11, 89, 98; Aniela Rosier-Siedlecka, *Aktualne problemy projektowania architektury sakralnej*, promotor ks. prof. dr. hab. J. St. Pasierb, Warszawa 1975, rozprawa doktorska [mps]. Ta ostatnia praca ukazała się drukiem, gdzie wprowadzono także pewne zmiany w brzmieniu tytułu i autorki: Maria Ewa Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin 1979, 94, 161, 197, 237, 286, 293.

¹²⁸ B. Rogowicz, *Symbolika bryły zawarta w polskiej architekturze sakralnej (1945-1968)*, praca licencjacka pisana pod kier. ks. prof. dra B. Przybyszewskiego, Kraków 1973, 7, 72, 87 n. [mps]; A. Osowiecki, *Współczesna architektura kościelna w Polsce*, praca magisterska pisana pod kier. prof. dr. A. Ryszkiewicza na Sem. Historii Sztuki Nowożytnej ATK w Warszawie, Warszawa 1971. Szczegółowo zaś wspomnianym kościołem zajmuje się H. Nadrowski w artykule *Odbicie idei soborowych w architekturze na przykładzie kościoła drogomyskiego (1966-1969)*, „Studia Theologica Varsaviensia” 19 (1981) nr 1, 89-124, który wyłania jeden z aspektów pracy magisterskiej wspomnianej w przyp. 1.

Po zgromadzeniu dokumentacji współczesnego budownictwa kościelnego w Polsce trzeba by dokonać szczegółowej komparatystyki dotyczącej architektury, witraży i całej plastyki wnętrza w skali ogólnokrajowej, a nawet szerszej. Nie mieści się to jednak w zakresie niniejszego artykułu. Wymagałoby to oddzielnego i wyczerpującego opracowania.

* * *

Prawdziwą satysfakcją dla autora byłoby, gdyby zgromadzony materiał i uwagi krytyczne przyczyniły się do:

- niezbędnych korekt w samym omawianym kościele,
- odpowiednich wniosków przy analogicznych budowlach,
- wykrystalizowania metody opracowań monograficznych współczesnych kościołów.

DIE KIRCHE ZUM GUTEN HIRTEN IN DROGOMYŚL (1966–1969)

Zusammenfassung

Die Kirche zum Guten Hirten in Drogomyśl zählt zu den repräsentativen Kirchen der anfänglichen Nachkonzilzeit in Polen. Sie ist ein Beispiel einer harmonischen Zusammenarbeit von drei Gruppen: dem Bauherrn, der Künstler und der Hersteller. Das Werk gestaltete sich durch den Meinungsaustausch und die gemeinsame Suche nach dem Endeffekt d.h. der Funktionalität im Geiste des Vaticanum Secundum.

Das in den Jahren 1966-69 erbaute kirchliche Objekt bildet einen nicht allzu hohen modernen und zugleich die traditionelle Architektur der Beskiden aufnehmenden Akzent der Landschaft dieser Umgebung. Auch ist es ein verständliches Zeichen, dass von seiner sakralen Bestimmung zeugt. Das Bindeglied zwischen der Landschaft und dem Sanktuarium bilden die niedrigen Prozessionsmauern, die samt den Grünanlagen einen integralen und den Raum einrichtenden Akzent bilden.

Die grossen Verglasungen — darin auch die farbigen Mosaikfenster, die die „Malerei der Kirche“ bilden und durch ihre Koloristik an die umgebende Natur anknüpfen — bilden eine eigentümliche Eröffnung und zugleich Verschlussenheit auf die Umgebung. Die Oberflächenstruktur dagegen und die Art der Darstellung der Mosaikfensterillustrationen (die nach Bezeichnung der Plastiker selbst „musikalisch“ sind) bewirken, dass in diesem Objekt eine gegenseitige Durchdringung und Vervollständigung des äusseren und inneren Raumes erfolgt. Einen einzigartigen Eindruck und Aussage hat ebenfalls der „Ruf“ dieser Kirche bei der inneren Beleuchtung. Die Mosaikfenster schöpfen, ebenfalls in geistiger Hinsicht, den theologischen, biblischen und liturgischen Sinn dieses Bauwerkes mit.

Diese Kirche ist in zwei Innerräume geteilt: in den grossen und den kleinen Raum. Im grossen Raum wird nachdrücklich betont: der Altar, die Kanzel, das Tabernakel und der Taufstein. Gleichzeitig schildert er die Geschichte der Erlösung und vielmehr das christliche „Credo“, eben durch die Bilder der Mosaikfenster: „das Kommen“ (die Erschaffung der Welt, der Paradiesbaum, der Advent der Menschheit, die Verkündigung, Weihnachten, das Pascha) sowie „die Zeugenschaft“ (die Auferstehung, Himmelfahrt, Ergiessung des Heiligen Geistes, Sendung der Apostel und ihrer Nachfolger und — im Höhepunkt — das ewige Mahl). „Er gibt das Leben für seine Schafe“ — wurde in der Mensa des Hauptaltars eingraviert, damit wurde an das Paschamahl und an das Opfer Christi am Kreuz angeknüpft, der sich als Guter Hirt (Anrufung der Kirche) für das Volk Gottes opfert, ebenfalls während eines jeden hl. Messopfers. Am Eingang befindet sich der Taufstein des „lebendigen Wassers“ mit dem sich wirklich bewegenden

Wasser während der Verrichtung der hl. Taufe. Das theologische „Bindeglied“ zwischen der Passionsthematik im Kreuzweg, der Bussthematik (der Beichtstuhl) sowie der Auferstehungsthematik (die Mosaikfenster) ist eben die Sphäre der hl. Taufe. Der kleinere Raum knüpft an die zweitrangige Schutzheilige der Pfarrgemeinde — die Tschensstochauer Mutter Gottes an, deren Kopie in einer Relieffornamentik angebracht ist, die an die Konvention der Volkskunst anknüpft. In dieser Kapelle werden auch die täglichen Andachten abgehalten, sie schafft auch eine eigenartige konzentrierende und meditierende Stimmung, auch für das individuelle Gebet. Beide Innenräume können — je nach Bedarf — mittels durchsichtigen Wänden getrennt oder zusammengetan werden.

Die Perzeption dieser Kirche ist eine mehrschichtige Erscheinung. Die wertvollsten sind die Aussagen der Fachmänner (amtliche und nicht amtliche). Ihre allmähliche Durchdringung ins Bewusstsein und Unterbewusstsein der Empfänger ist das Beispiel der sich verändernden Meinung der Pfarrkinder über das Objekt, das anfangs Verwunderung und sogar Widerwille erregte. Eine eigentümliche Tragfähigkeit und Durchschlagskraft hatten die Aussagen über die neue Kirche bestätigt von den Journalisten und Reporter. Zum Teil hatten auch sie ihren Einfluss auf die hier immer zahlreicher eintreffenden Touristen. Die Sammlung ihrer Aussagen ist ein origineller Gedanke. Sie bilden ein eigenartiges Dokument der vergangenen Zeit. Es muss betont werden, dass seit der Fertigstellung der Kirche bis zum Jahre 1977 fast zweitausend Eintragungen der Besucher stattgefunden haben. Natürlich waren es viel mehr Personen, da sich nur einige von ihnen eingetragen haben, oder auch tat es nur einer im Namen einer grösseren Gruppe. Der schwierigste und zugleich am wenigsten in Betracht gezogene Empfänger (leider!) waren die Ortspfarrkinder in der Anfangsphase der Entstehung der Kirche in Drogomyśl. Sowohl jedoch die Meinungen verschiedener Fachmänner, als auch die zum Thema der Kirche erscheinenden Publikationen, hatten Einfluss auf die Umgestaltung der Meinung der Pfarrkinder selbst: von den Vorurteilen und Bestreitungen bis zur Akzeptation und Begeisterung. Es scheint, die Pfarrkinder haben sich schliesslich mit der entstandenen Lage abgefunden. Die positiven Meinungen über die Kirche, die sich allgemein oft wiederholten, wurden von der Kanzel aus vom hiesigen Pfarrer bei den verschiedenen Kontakten mit den Pfarrkindern immer wieder zitiert. Diese nahmen also schliesslich die Meinungen an, als ihre eigenen.