

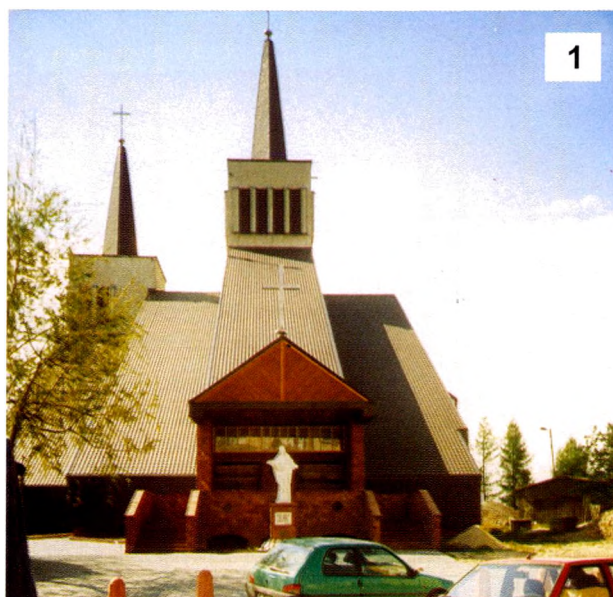
Współczesność

Józef Gierczak

Kościół rzymsko-katolicki pw. Św. Brata Alberta w Sędziszowie Kieleckim

1. Dane identyfikacyjne

Adres	– Sędziszów Kielecki, al. Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
Investor	– Ksiądz Kanonik Marian Haczyk, proboszcz parafii.
Architektura	– arch. Józef Gierczak.
Konstrukcja	– mgr inż. Wojciech Marszałek.
Instalacje	– dr inż. Edmund Nowakowski.
Ołtarze	– art. plastyk Jan Funek, rzeźbiarz.
Kierownictwo budowy i nadzór	– budownictwo Walenty Leśkiewicz, inż. Leonard Morawski.
Rozpoczęcie budowy	– kaplicy – 15.04.1984 r. – kościoła – 18.09.1985 r.
Oddanie do użytku	– kaplicy – 17.06.1985 r. – kościoła – (planowane) Boże Narodzenie 1999 r.
Kubatura kościoła	– 15 000 m ³ .
Powierzchnia zabudowy	– 1320 m ² .
Powierzchnia nawy z ołtarzem	– 510 + 85 = 595 m ² .

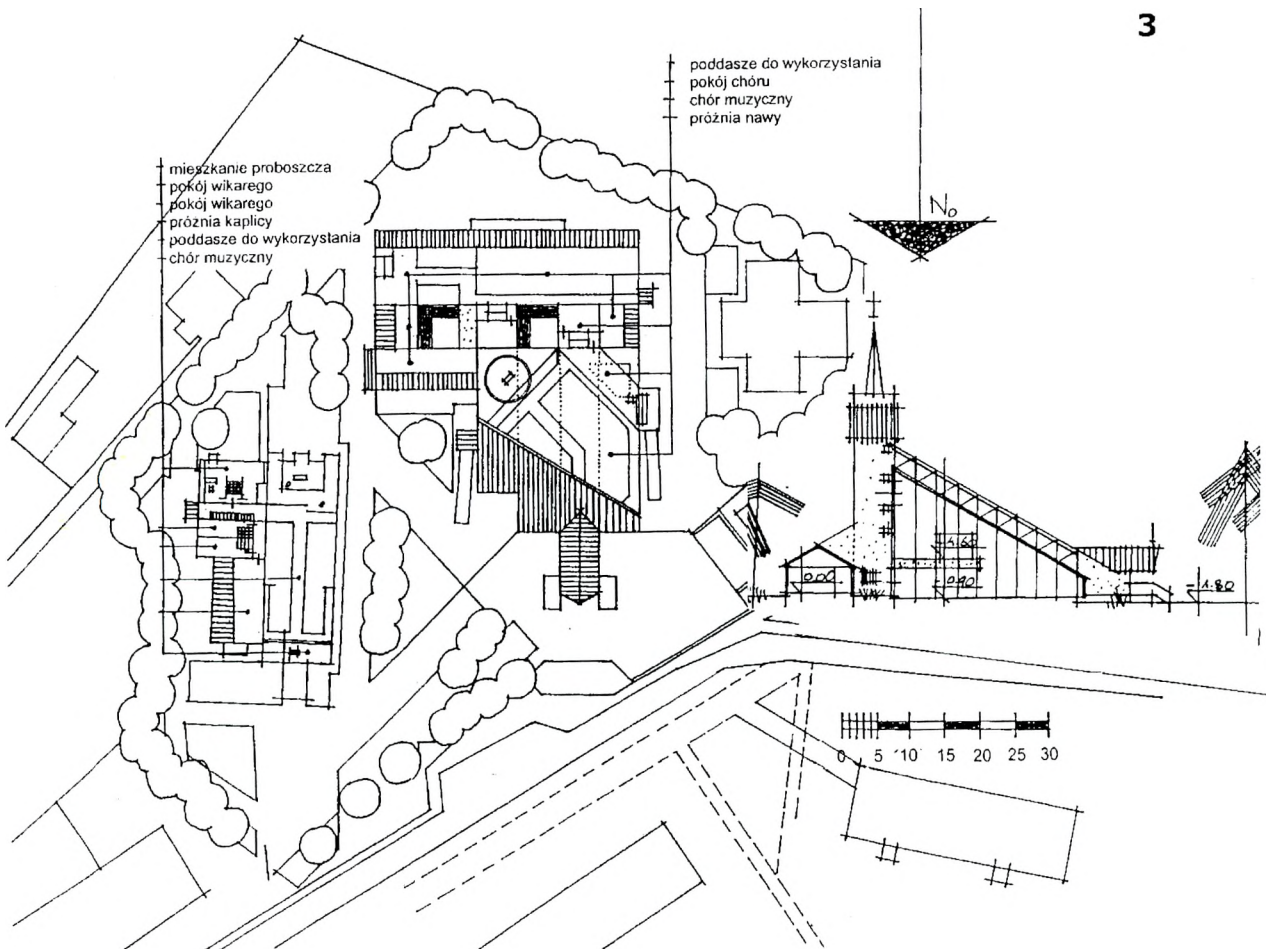
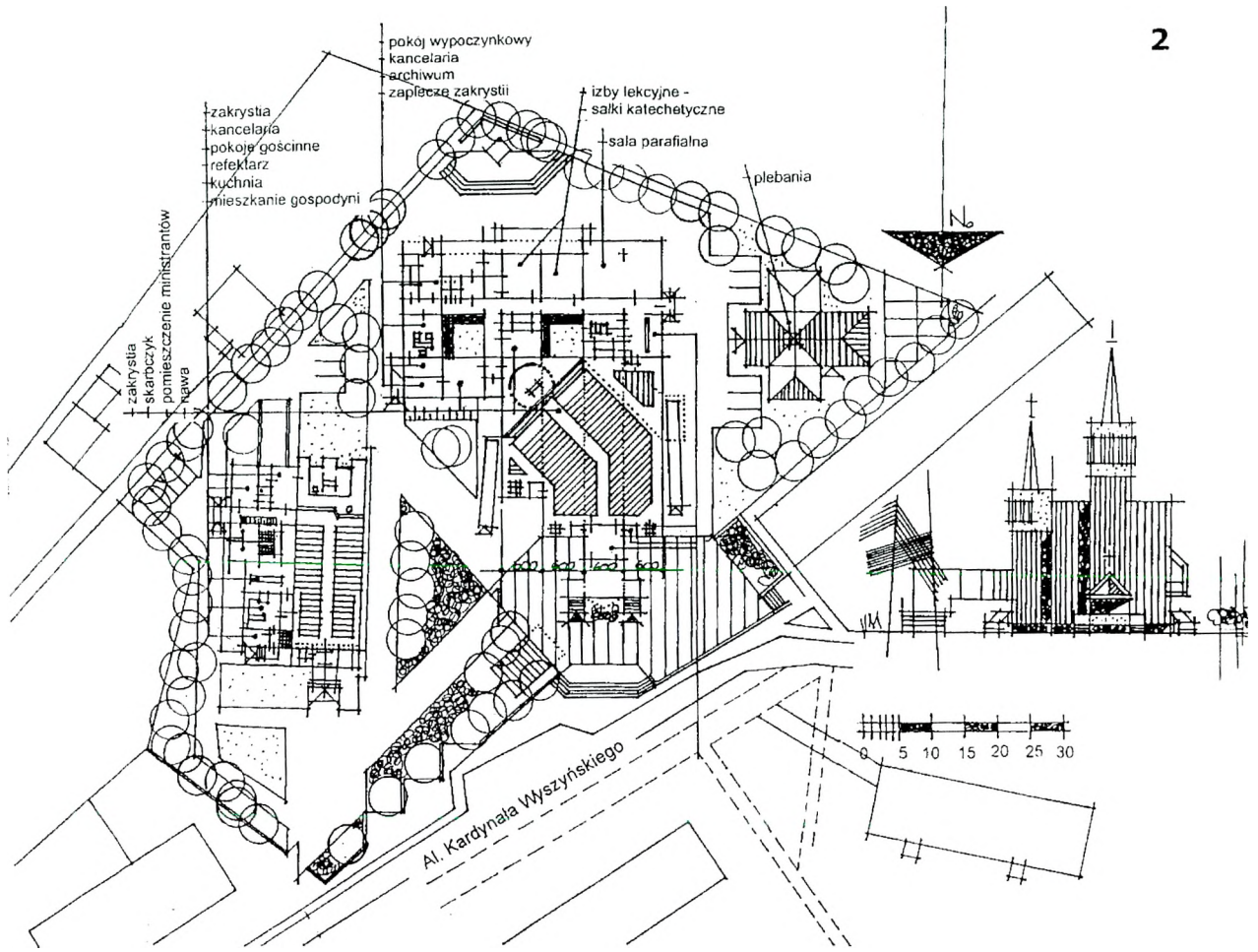


2. Nota historyczna

Inicjatorem, promotorem budowy kościoła, był Ksiądz Dziekan Stanisław Warchala, proboszcz parafii pw. Świętych Piotra i Pawła w Sędziszowie, który wspinałomyślnie, w imię dobra wiernych, zaproponował podział swej parafii. Kościół pod wezwaniem Świętych Piotra i Pawła znajduje się na rubieży Sędziszowa, który w okresie powojennym stał się znaczącym ośrodkiem przemysłowym i węzłem komunikacyjnym: zbudowano

tam Fabrykę Kotłów *Sefako*, istniejący węzeł kolejowy wzbogacono natomiast o rozjazd szerokotorowej magistrali węglowo-siarkowej Huta Katowice – Krzywy Róg.

Środek ciężkości miasta przesunął się w kierunku południowym. Droga wiernych do istniejącego kościoła wydłużyła się do 3–4 km. Konieczne było także przekraczanie wspomnianej ruchliwej magistrali, której szerokość w miejscu przekraczania wynosi kilkadziesiąt



metrów. Pomocy w sprawach technicznych i prawno-administracyjnych udzielił Proboszczowi budowniczy – Walenty Leśkiewicz. W roku 1980 władze wyraziły zgodę na budowę kościoła, co – jak na owe czasy – było ewenementem.

Proboszcz zwrócił się do architekta (autor artykułu), którego znał od czasów przedwojennych, i którego braci, jako prefekt jędrzejowskiego gimnazjum, uczył religii, o opracowanie projektów architektonicznych. Uczynił to za pośrednictwem budowniczego Walentego Leśkiewicza.

W 1981 roku Inwestorowi przedstawiono dwa warianty projektowe. W rezultacie, z akceptacją Kurii Kieleckiej, została przyjęta do dalszego opracowania demonstrowana wersja.

W grudniu 1982 roku Inwestorowi przekazano projekt realizacyjny Świątyni (rozwiązanie – jak na ryc. 2 i 3).

10 kwietnia 1984 roku została wydana decyzja o pozwoleniu na budowę; obejmowała ona także *tymczasowy budynek pomocniczy*. Obiekt ten należało, według decyzji, rozebrać natychmiast po zakończeniu budowy kościoła. Budynek *tymczasowy* był prostym kamuflażem. Architekt

wykonał dwa projekty o takim samym obrysie: jeden – to projekt kaplicy z zapleczem, a także kancelaria, mieszkanie proboszcza, pokoje wikarych i gościnne, refektarz, kuchnia z zapleczem gospodarczym i pokój gospodyni (kubatura kaplicy wynosi około 5000 m³).

Drugi projekt, przedłożony władzom, obok projektu kościoła zawierał: zbrojarnię, stolarnię, węzeł betoniarski, magazyny, pakamerę itd. Był on załącznikiem do wniosku o pozwolenie na budowę.

Realizację projektu kaplicy rozpoczęto już po pięciu dniach od otrzymania pozwolenia – 15 kwietnia 1984 r. Została ona zbudowana w rekordowym tempie: otwarcie całkowicie ukończonej kaplicy nastąpiło 17 czerwca 1985 r.!

18 lipca 1985 roku proboszczem został i pełni posługę do dziś ks. Marian Haczyk – przez trzy lata sprawujący funkcję *dyrektora parafii w budowie* – podziwu godny budowniczy kaplicy, a potem kościoła.

18 września 1985 roku biskup kielecki, S. Szymecki, wbił pierwszą łopatę; ruszyła budowa kościoła.

W grudniu 1998 roku świątynia była na ukończeniu. Trwały końcowe prace nad wystrojem wnętrza nawy.

3. Główne przesłanki koncepcji

Podstawowym, strategicznym motywem formowania bryły kościoła była idea stworzenia alegorycznej *drogi*, wznoszenia się ku górze. W przenośni i dosłownie. Rozwiązanie geometryczne bryły sugeruje wspinanie się ku Niebu.

Materialne elementy organizacji przestrzennej, które składają się na całość świątyni, mają inspirować, wspomagać, towarzyszyć procesom i stanom duchowych uniesień.

Autor zakładał, że jeśli ta forma nie zadziałała bezpośrednio, to można liczyć na podświadomość, co nie jest w twórczości architektonicznej niczym nowym.

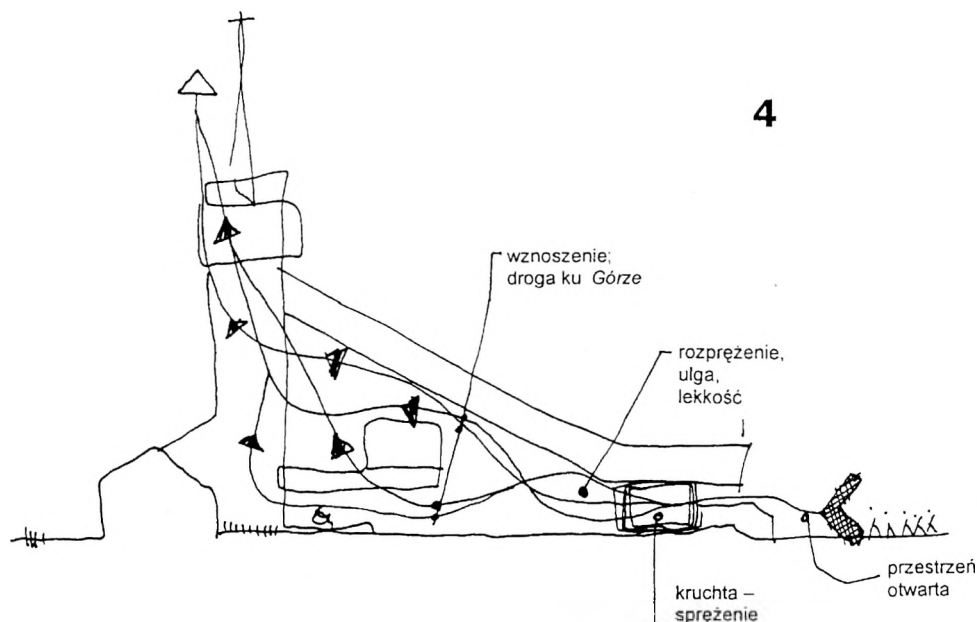
Do podstawowych wyznaczników tworzenia nastroju w obiekcie kultowym należy skala, a więc odniesione do człowieka wymiary poziome i pionowe, zwłaszcza ostatnie – dochodzi element pewnej dynamiki: ukierunkowanie, fizyczne wznoszenie się budowli oraz metaforyczne – myśli, akty, modlitwa wiernych.

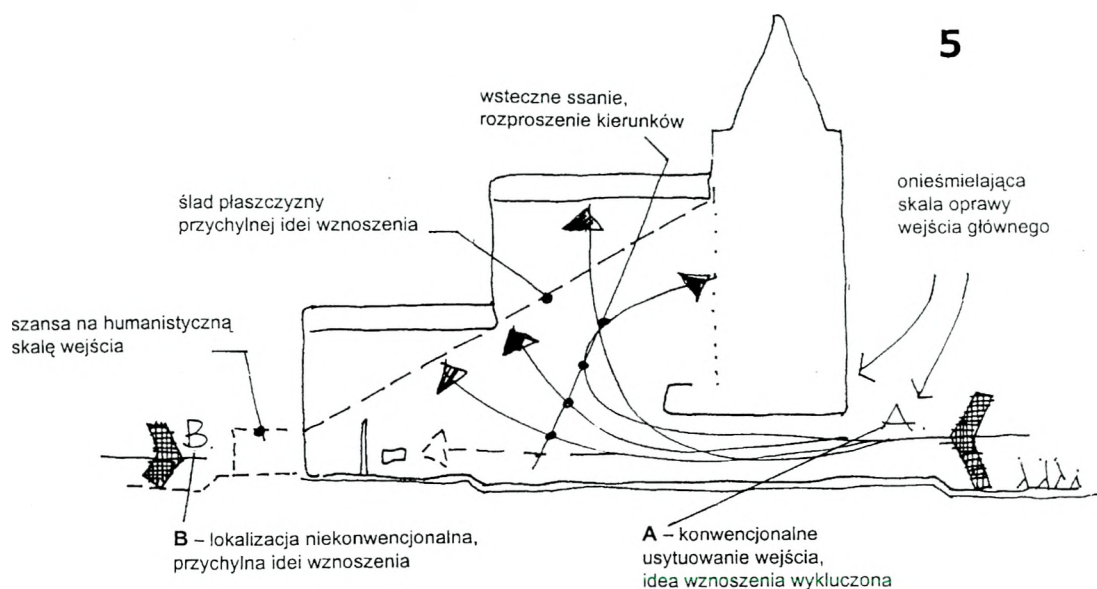
W architektonicznej koncepcji omawianego kościoła *wznoszeniu się* został także podporządkowany układ trzech podstawowych elementów świątyni: wejścia głównego, nawy z chórem i ołtarzem oraz wież.

3.1. Wejście główne

Nie wiadomo jak dalece jest odkrywczą idea wejścia głównego, jakiej hołdują autor i która znalazła zastosowanie w omawianym obiekcie. Idea ta (ryc. 4) ma

charakter uniwersalny, jednak w budowlu kultowej może zyskać (i zyskuje), nawet jeśli powstaje rutynowo, kolejny ważny walor wpływania na nastrój i samopoczucie wiernych.





Idąc do kościoła wierny porusza się w znanym sobie środowisku o określonej, na ogół bezbarwnej osiedlowej scenerii. Dotarłszy do świątyni wchodzi do kruchty. Kruchta najczęściej jest pomieszczeniem niewielkim i stosunkowo niskim. Tak też jest w omawianym obiekcie. O ile jednak skala, a zwłaszcza wysokość, jest niejako rezultatem *typowego układu* przestrzennego (ryc. 5), to tutaj skala kruchty jest decyzją świadomą i wiąże się konsekwentnie z myślą generalną.

Wracając do wspomnianej *idei wejścia* do świątyni: wierny po przekroczeniu drzwi kościoła wchodzi do przedsionka-kruchty. Opuściwszy naturalną, wielką przestrzeń świata zewnętrznego znajduje się we wnętrzu zamkniętym, niewielkim, niskim... Koncentruje się, spręża. Odczuwa przejściowość sytuacji i oczekuje zmiany. Ta zmiana oczywiście następuje. Wierny wkracza w przestrzeń nawy, przychylną, sprawiającą rodzaj ulgi fizycznej i psychicznej. Następuje rodzaj rozprężenia, budzi się poczucie lekkości.

Nierzadko momentowi przejścia z celki-kruchty do wielkoprzestrzennej nawy towarzyszy głęboki wdech, fizjologiczny symptom miłego zaskoczenia. Zjawiska takie występują niezależnie od krotności przekraczania granicy tych dwu wnętrz. Nie są one oczywiście zastrzeżone wyłącznie dla wiernych, choć w wypadku tych ostatnich mogą występować dodatkowo, budujące stany i wzruszenia.

Przekroczeniu wymienionej granicy towarzyszy na ogół poczucie lekkości. Jak blisko stąd do wrażenia faktycznego niemal *wznoszenia się*, któremu w omawianym przypadku sprzyja także stereometria wnętrza, by nie wspomnieć o symbolice wystroju oraz wewnętrznych motywacjach duchowych. Wymienione objawy i zjawiska są spotęgowane, w wypadku omawianej świątyni, dynamiką wspinającego się dachu. Jest to odwrócenie typowego, w zasadzie, układu, kiedy to wchodzimy do kościoła od strony wyższej.

3.2. Nawa

Ukształtowanie nawy, zwłaszcza forma dachu, afirmuje zasadę *drogi*. Połąć najwyższa dominuje i prowadzi, wznosi się ku wyższej wieży, która zgodnie z ideą autora spełnia rolę głównego *przekaznika* i kierunkuje *drogę*. Wznoszenie pozostałych połąć odbywa się schodkowo; układ ten powstał przez odpowiednie ukształtowanie relacji między nimi. Również niższa wieża, na której się opiera ołtarz, przez swe położenie i potencjał formalny, uczestniczy w procesie wznoszenia (ryc. 6).

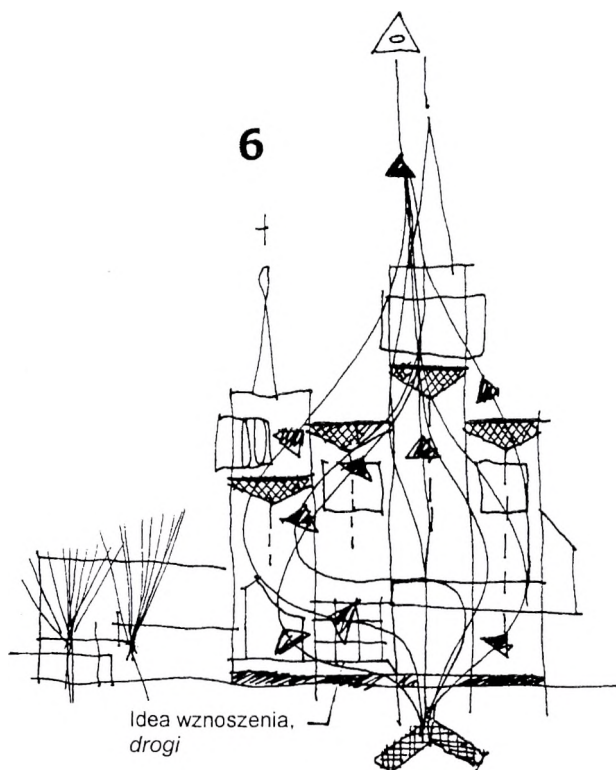
Rozmieszczenie elementów funkcjonalno-przestrzennych jest zintegrowane z kształtem nawy – głównego składnika kompozycji. Rozmieszczenie to wiąże się z kształtem układu i ideą wznoszenia.

Jeśli idzie o problemy natury funkcjonalno-kompozycyjnej, to wypada zwrócić uwagę na usytuowanie ołtarza i chóru muzycznego. Obie propozycje są nietypowe: ołtarz bywa najczęściej lokalizowany na zakończeniu osi podłużnej kościoła. W omawianym kościele ołtarz jest umieszczony narożnikowo, a oś wejście-ołtarz jest

złamana. Umieszczanie chóru nad wejściem, na osi podłużnej kościoła, jest niemalże kanonem. W omawianym wypadku chór, w formie pomostu, jest umieszczony tak, że umożliwia kontakt wzrokowy całej wspólnoty modlitewnej: wiernych, chórzystów i kapłana. Warto w tym miejscu napomknąć, że we współczesnych kościołach chór muzyczny bywa lokalizowany różnie, także np. poza ołtarzem. Zaproponowano położenie chóru, który staje się jednym z wierzchołków *trójkąta integracji wspólnoty modlitewnej*. Wydaje się, że lokalizacja ta reprezentuje najwięcej zalet, w tym podstawową: pogłębienie poczucia jedności (ryc. 7).

Ukształtowanie przestrzenne wnętrza, zwłaszcza relacja osi: wierni, ołtarz, chór z osiami geometryczno-konstrukcyjnymi i wynikającym stąd *wznoszącym* układem przestrzennym podniebienia dachu, uwiarygodnia ideę wznoszenia. Tak więc została wytyczona fizycznie alegoryczna droga.

Można modlić się indywidualnie, poza liturgią i w jej ramach. Liturgia jest możliwa w zasadzie tylko w kościele.



Zbiorowy, publiczny niejako charakter modlitwy utrudnia pozornie ustalenie miejsca, gdzie bierze ona swój początek i gdzie osiąga kulminację. Wszakże ołtarz jest kwintesencją liturgicznej więzi: tu właśnie ogniskują się uczucia, myśli i nadzieje.

W planie i w trzecim wymiarze nawy ołtarz omawianego kościoła ma pozycję wyjątkową i oryginalną.

Po pierwsze, nie znajduje się na osi wejścia.

Po drugie, mimo że jest usytuowany w wyższej części nawy, to jednak w jej partii obniżonej, w sposób zamierzony. Obniżenie nad ołtarzem występuje, mimo że zachowana zostaje idea wznoszenia, przez podzielenie i schodkowe ukształtowanie płaszczyzn podniebienia.

Po trzecie, ołtarz pozostaje w bliskim kontakcie z chórem, co oprócz walorów użytkowo-funkcjonalnych podkreśla i katalizuje więź.

Po czwarte, strefa ołtarza jest ujęta w ramy dwóch prostopadłych ścian, ołtarz zaś znajduje się na dwusiecznej utworzonego przez nie kąta, co jest szczególnie odczuwalne i korzystnie w dolnych partiach świątyni, wspomagając koncentrację.

Po piąte, przylegający do platformy ołtarza i, wewnątrz nawy, połączony z nimi wzrokowo, wirydarzyk, zapewnia stałą obecność naturalnej zieleni; jest pośrednim, dyskretnym i nieuciążliwym otwarciem na świat zewnętrzny.

Ten bliski kontakt z naturą, rzadko spotykany w świątyniach, może w pewnych sytuacjach stanowić wspaniałe wzbogacenie ram liturgii, może podnosić uroczysty, świąteczny nastrój. Można sobie wyobrazić np. ośnieżoną zieleni wirydarzyka podczas nabożeństw bożonarodzeniowych

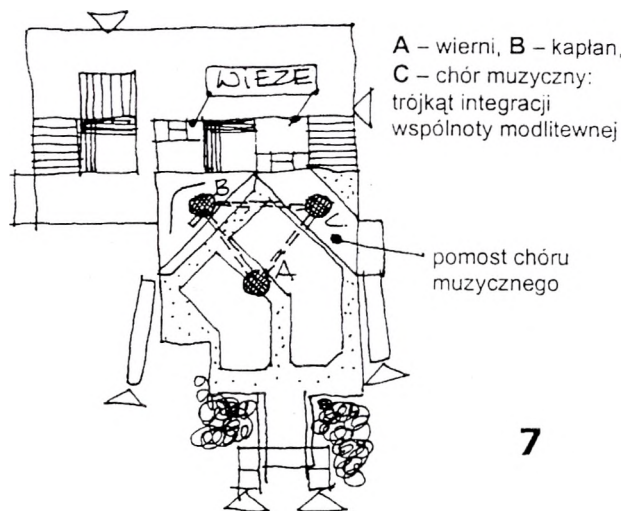
itp. Wirydarzyk może być wykorzystany różnorodnie. Zależy to w dużej mierze od wyobraźni i zmiennych w czasie potrzeb. Jedną z możliwości, to wykorzystanie go dla małych dzieci, które mogą obserwować i *oswajać się* z liturgią, nie przeszkadzając.

Założona ideowo, pożądana dynamika drogi, wznoszenia się, jej alegoryczność i przestrzenna uroda jest, zgodnie z intencją i przekonaniem autora, wzbogacona tym, że nie przebiega wyłącznie *prostokreślnie*, w płaszczyźnie: wejście główne – wieża wyższa, ale także *spiralnie*: wejście – mocna w przestrzeni płaszczyzna czołowa chóru – ołtarz – wieża niższa i schodkowy układ połaci – wieża wyższa i dalej, ku *Górze*.

Droga *spiralna* jest rezultatem świadomego złamania osiowego układu nawy, co owocuje także zmiękczeniem kompozycji. Obie drogi: prostokreślna i spiralna mogą funkcjonować jednocześnie. Niemniej jednak zakłada się, że pierwsza wiąże się raczej z bezpośrednim, indywidualnym przekazywaniem myśli i uczuć. Druga, bardziej złożona, jest dłuższa, przeznaczona w zasadzie dla zbiorowości i zwykle wzbogacona i uświetniona liturgią. Budowanie kompozycji analizowanego kościoła wymagało odpowiedzi na pytanie o potrzebę i sposób wprowadzenia do świątyni światła dziennego: nawa widna czy ciemna?

Odpowiedź jest stosunkowo łatwa, ponieważ kościoły katolickie są na ogół widne, choć spotyka się rozwiązania, których autorzy ograniczają do minimum przenikanie światła dziennego do wnętrza (autorowi tego szkicu są znane przykłady całkowitej rezygnacji z dostępu światła dziennego).

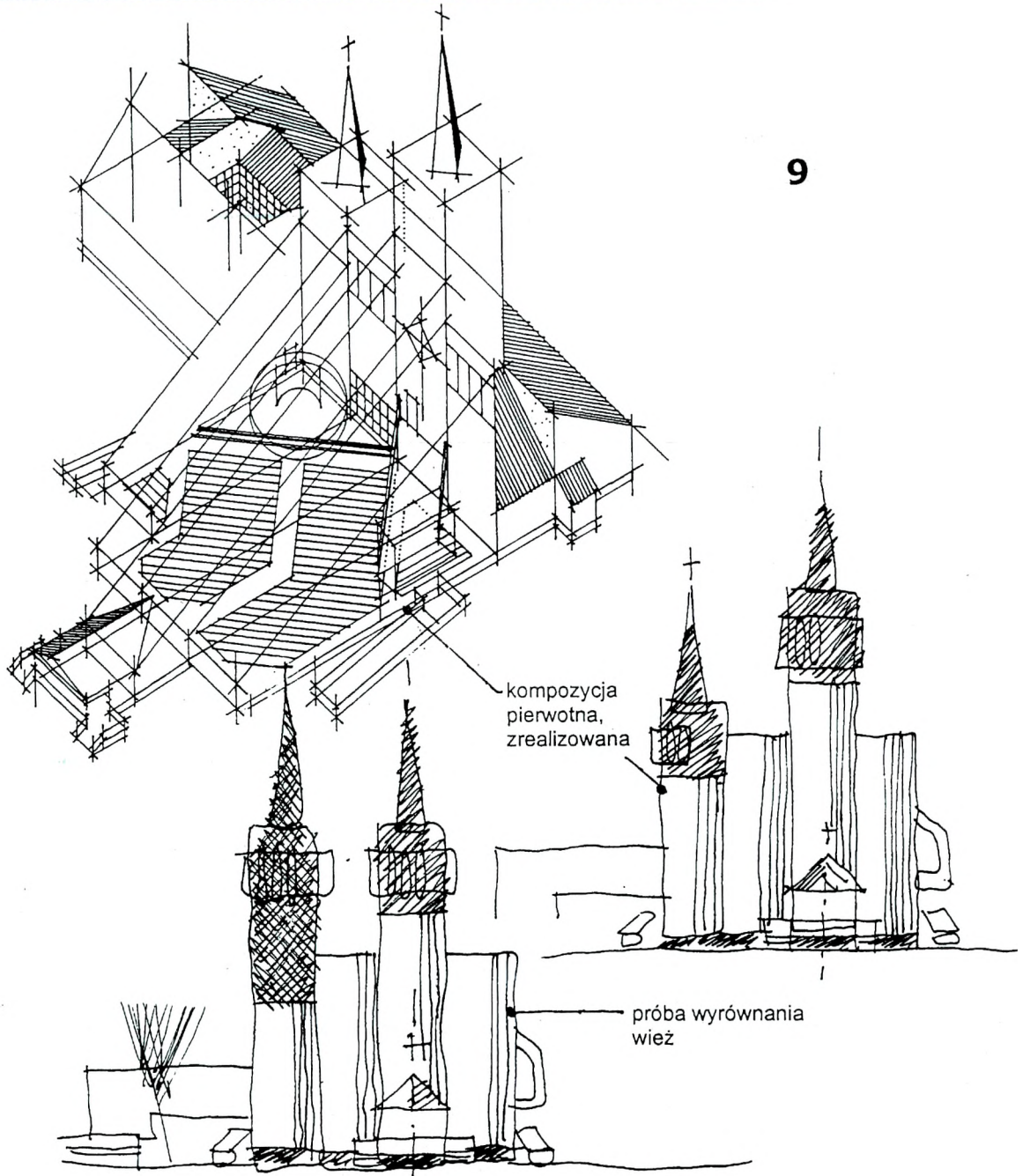
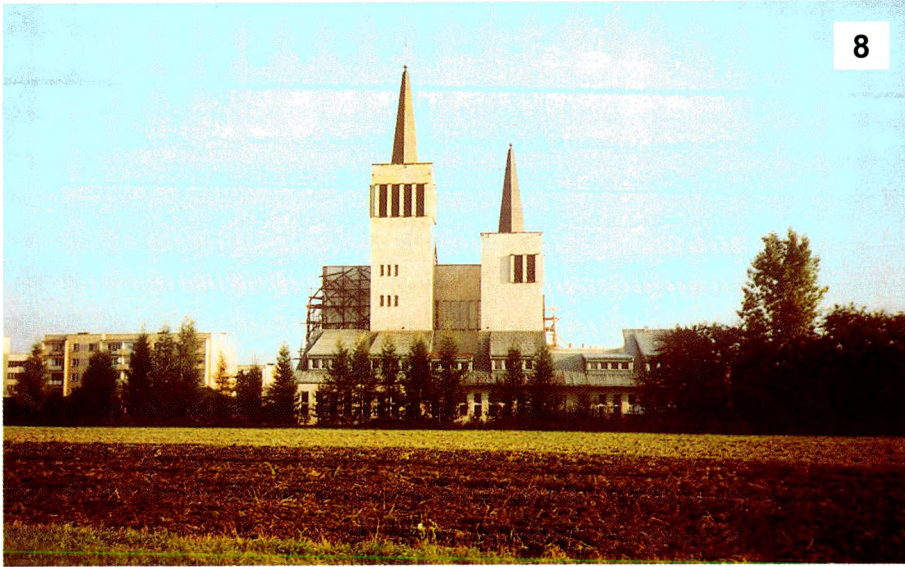
Omawiany kościół jest widny. Nawa ma w zasadzie oświetlenie górno-boczne. Struktura techniczna dachu nawy – alegoryczna postać drogi i wznoszenia, stwarza warunki oświetlenia niejako organicznie. Warunki te są immanentnie wpisane w przyjętą konwencję struktury przykrycia. Planowane witraże, które wypełnią pasy świetlne, zostały zastąpione przejściowo zestawem jednokomorowych szyb ornamentowych.



3.3. Wieże

Wieże od wieków są symbolem sygnalizującym obiekt o specjalnym charakterze. W architekturze sakralnej są stałym elementem kompozycji (ryc. 8).

Kościół z wieżami (wieżą) wpisał się w naszą mentalność i w krajobraz na stałe. Nie wyklucza to rezygnacji z tego elementu, co niekiedy występuje także w kompo-





zycjach współczesnych. W trakcie formowania układu przestrzennego jest to sprawa wyboru dokonywanego przez twórcę.

Wieże kościołów katolickich mają swą genezę i historię, a także genealogię. Na potrzeby tego szkicu wystarczy potwierdzenie powszechnie akceptowanego i wrośniętego w wielowiekową tradycję występowania wież (wieży) w kompozycji katolickiego obiektu sakralnego.

Wieże kościoła pw. Św. Brata Alberta są nierówne.

Nie jest to rozwiązanie bezprecedensowe. Najbardziej znanym przykładem polskiego kościoła o wieżach różnej wysokości jest Kościół Mariacki w Krakowie.

Jeśli już został przytoczony ten przykład, to wypada zaznaczyć, że w zróżnicowaniu wysokości wież mariackich trudno doczytać się integralnego zamysłu kompozycyjnego. Uzasadnienie pochodzi raczej z legendy o dwóch braciach – budowniczych. Równie dobrze wieże mogłyby mieć tę samą wysokość i detal.

W wypadku kościoła sędziszowskiego istnieje pełny związek ideowy (wznoszenie) i kompozycyjny. Ten ostatni

polega na relacjach układu przestrzennego nawy i jej dachu z usytuowaniem i gabarytami wież. Rycina 9 pokazuje, że wyrównanie wież, jeśli przyjmie się zasadę układu przestrzennego nawy, byłoby błędne kompozycyjnie i nielogiczne. Potwierdzenia można się dopatrzeć także na ryc. 10. Pozycja wież w planie podkreśla ich rolę w kształtowaniu przestrzennym i statycznym omawianego kościoła. Wieże stanowią ideowe i strukturalne oparcie nawy. Są tektonicznie i kompozycyjnie na swoim miejscu. W warunkach konkretnego rozwiązania, spełniając w szczerzy i logiczny sposób rolę symbolu, potwierdzają i uczytelniają przyjętą zasadę wznoszenia. Oprócz ideowo-kompozycyjnych, wieże pełnią także funkcje dzwonic. Dzwony są sterowane z dołu. Hełmy wież są strzeliste i wbrew pozorom też są różnej wysokości. Gotyckie w charakterze nie pozostają bez związku z piastowską genealogią.

Sposób ustawienia wieńczących hełmy krzyży w płaszczyznach prostopadłych – to nieśmiała próba metaforycznej afirmacji powszechności (ryc. 11).

3.4. Reżyseria przestrzenna. Stopniowanie napięć

Na stopniowanie napięć ma wpływ odpowiednia reżyseria przestrzeni:

- przyjęta idea wejścia do kościoła i nawy,
- prostokreślna i spiralna (alegorie wznoszenia),
- trójkąt wspólnoty modlitewnej, ołtarz, nawa, chór,
- integracja kompozycyjna: matematyczna współzależność elementów i podporządkowanie ich związków idei,
- alegorycznie ukształtowana struktura dachu i dyspozycja wież,

– wielofunkcyjność elementów struktury (sposób wprowadzenia światła dziennego).

Te przenośnie, środki kompozycyjne i techniczne, które według zamierzeń autora miały stanowić, i jego zdaniem stanowią, o czytelnym, sakralnym charakterze omawianej budowli. Niecelowe wydaje się podkreślanie oczywistej roli symboliki. Nie każdy jednak obiekt, na którym zostanie umieszczony krzyż będzie świątynią. Wieże zaś towarzyszą także obiektom straży pożarnej.

Symbole występują w rozmaitej formie i skali. Najczęściej, mówiąc o symbolice sakralnej, mamy na myśli krzyż – symbol najdoskonalszy kultowo, metaforycznie i formalnie. Wymowa tego symbolu trafia do wszystkich. Doskonała jest lapidarna forma, przekaz treściowy natomiast jest powszechnie rozumiany, niezależnie od światopoglądu odbiorcy. Taki symbol dyktuje potrzebę wstrzemięźliwości w wykorzystywaniu go także, a może zwłaszcza, w architekturze.

Ani liczba, ani skala zastosowanych symboli nie gwarantuje ekspresji, zarówno ideowej, jak i plastycznej. Wstrzemięźliwość i oszczędność w dysponowaniu środkami – to przecież przymioty uniwersalne i na ogół akceptowane.

Nie zawsze przestrzegana cnota wstrzemięźliwości w wykorzystywaniu symboliki jest widoczna w rozwiązaniu kościoła pw. Św. Brata Alberta*.

Było intencją autora, by zamiast przesadnej symboliki i dekoracyjności, przemówiła forma architektoniczna całości: immanentny, nieuchronny faktor, rezultat – ukierunkowane, materialne zobrazowanie religijnej treści obiektu.

* Na działce kościoła znajdują się dodatkowo dwa krzyże i kapliczka NMP. Jeden z krzyży (ryc. 10) upamiętnia wytyczenie świątyni. Drugi (ryc. 11), to wraz z semaforem dar parafian – kolejarzy. Ksiądz proboszcz, Marian Haczyk, jest kapłanem kolejarzy i dlatego wokół semafora ma powstać rodzaj muzcum. Kapliczka (wg projektu J.G.) została zbudowana i poświęcona w październiku 1998 r.

Repertuar środków, które są już uświęcone tradycją i zakodowane w świadomości odbiorców – także w sposób nieuświadomiony, jest w zasadzie ograniczony. Jednym z nich jest kontynuacja tradycji w zwyczajowym rozdysponowaniu układu przestrzennego. Zamiast kontynuacji często pojawiają się ekstrawagancje, na ogół formalne, co przynosi efekty nie zawsze łatwe do akceptacji.

Kolejne – to środki architektoniczne takie jak skala, zwłaszcza wysokość, dominanty, proporcje, niespodzianki przestrzenne. Wreszcie czytelne, zrozumiałe rozwiązania techniczne, które mogą nie tylko uwypuklać ideę dzieła, ale także być odbiciem czystości intencji, prostoty i skromności. Wymienione wybrane wyznaczniki reżyserii architektonicznej to składniki obszernego katalogu potencjalnych możliwości, którymi emanują twórcze umysły.

Wśród sygnałów–kanonów, które mają decydujące znaczenie dla identyfikacji obiektu sakralnego jest jego skala, zwłaszcza gabaryty pionowe oraz symbolika: obok ściśle religijnej – dominanty i detal architektoniczny. To są obiektywne materialne środki, dostępne każdemu. Nie wystarczą jednak powierzchownie i nieumiejętnie traktowane i stosowane do stymulowania wzniosłych nastrojów, stanów i doznań.

Można zaryzykować twierdzenie, że pożądana atmosfera, chociaż w znacznej mierze tworzona środkami technicznymi i reżyserią przestrzeni, nie wystarczyłaby, gdyby nie motywacja, dla której wierny udaje się do świątyni.

3.5. Strzelistość

Autor jest entuzjastą gotyku. Wpłynęło na to wiele czynników. Wśród nich kilkudziesięcioletnia egzystencja we Wrocławiu – mieście pełnym gotyckich arcydzieł, ale także temperament twórczy.

Gotyk to styl dynamiczny, a przy tym logiczny, prosty, zrozumiały i szlachetny. Czysty. Strzelisty. To ostatnie – piękne słowo i pojęcie stało się na pewnym etapie powstawania koncepcji – słowem kluczowym. Wydawało się zawierać



kwintesencję zadania: bardzo zrazu ogólną i mglistą, ale fascynującą, ogniskującą znakomicie dwa nurty: treści i formy.

Jeszcze przed odkryciem słowa–klucza, myśl obracała się, zrazu podświadomie, instynktownie, w obrębie gotyckich skojarzeń. Znalazło to ostatecznie wyraz w postaci niektórych, łatwo dostrzegalnych cech tego stylu:

- zrównoważona dynamika układu przestrzennego i tektonika,
- czystość, szczerłość i logika konstrukcji; kontrolowana gra sił,
- stromy dach – dar natury, odgrywający w kompozycji zasadniczą rolę,

- dominanty wież i hełmów – ukoronowanie strzelistości,
- obustronne pilastry, przypory usztywniające ściany wschodnią i zachodnią,

- surowy i wstrzemięźliwy detal symboli i architektury.

Słowo *strzelisty*, którym tak często określa się formę gotycką, nie oznacza wyłącznie formy i proporcji geometrycznych, determinujących smukłość. Strzelisty – to także, by wrócić do wspomnień młodości, patetyczny, wzniosły, gorący, płomienny... Kojarzą się z tym także *Akty Strzeliste*. Takim właśnie architektonicznym aktem strzelistym, w swej postaci materialnej i duchowej metaforze miał być, w zamiarze autora, kościół pw. Św. Brata Alberta.

4. Technika i technologia

Zaplanowano realizację kościoła powszechnie wówczas (lata osiemdziesiąte) stosowanym sposobem gospodarczym, zakładając znaczny udział wspólnoty parafialnej.

Rozważania techniczne wychodziły naprzeciw takim perspektywom. Dominowała tendencja do uproszczeń technicznych i ułatwień realizacyjnych. Nie obyło się też w pierwszej fazie realizacji bez stosowania paliatywów ekonomicznych i rezygnacji. Przykładem jest człon niższy kościoła, zawierający zespół pomieszczeń pomocniczych z zakrystią, salami katechetycznymi itp. Odbiło się to na jakości, jakże różniącej się od jakości bryły głównej.

Kościół jest zbudowany przy użyciu powszechnie stosowanych popularnych materiałów: ściany i stro-

py ceramiczne, dach nad częścią niższą drewniany, kryty blachą ocynkowaną, trapezową. Nawa jest przykryta dachem o konstrukcji stalowej: więzary kratowe o dwóch rozpiętościach – większe o wymiarach 30 × 3,5 m.

Wiązary wyprodukowano w warunkach przemysłowych w fabryce kotłów *Sefako* w Sędziszowie. Profesjonalny montaż odbywał się na placu budowy.

Dach nawy został pokryty fińską blachą dachówkopodobną. Ocieplenie dachu przy użyciu płyt z wełny mineralnej. Kościół jest wyposażony we wszystkie instalacje. Wystrój wnętrza jest w końcowej fazie realizacji. Elementy symboliki wnętrza i akcenty plastyczno-malarskie są opracowywane i wykonywane przy udziale artystów duchownych.

5. Refleksje końcowe

5.1. Identyfikacja

Przedstawiony obiekt sakralny jest materializacją zamysłu twórczego, który narodził się w następstwie początkującej całej proces inspiracji zewnętrznej, w postaci zamówienia. Ten zrealizowany obiekt sakralny – kościół katolicki pw. Św. Brata Alberta – jest obiektem architektonicznym; mieści się w pojęciu architektura. Załączona ikonografia nie pozostawia co do tego w zasadzie żadnych wątpliwości. Niemniej jednak dla porządku, wypada powołać się na kryteria, które w sposób możliwie jednoznaczny uzasadnią to stwierdzenie.

Punktem wyjścia jest triada Witruwiusza, który definiuje architekturę jako stop trzech następujących komponentów: trwałość, celowość, piękno. Współczesna wersja triady brzmi: konstrukcja, funkcja, technika, forma.

Rozszerzenie obszaru zjawisk definiowanych jako architektura to u Witruwiusza (oprócz budownictwa) konstrukcja zegarów i budowa machin, co stabilność architektury wzbogaca o czynnik ruchu i czasu. Dosłownie i w przenośni. Ruch i czas to nieuchronne, dynamiczne czynniki, które towarzyszą obiektowi architektonicznemu

od chwili jego materialnego zaistnienia i dalej – funkcjonowania.

Omawiany obiekt spełnia kryterium przynależności do architektury. Jest wytworem techniki budowlanej, służy do wypełniania określonej funkcji, wyraża się formą. Mieści się zatem i odpowiada warunkom triady.

Stwierdzenie jest w zasadzie oczywiste. Konieczne wydaje się dlatego, że sygnalizuje potrzebę i skłania do uściśleń i komentarzy.

Ramy triady są bardzo szerokie. Obejmują wszystkie w zasadzie materialne fakty przestrzenne, związane z organizowaniem przestrzeni, co determinuje problem odpowiedzialności, zawsze takiej samej, niezależnie od tematyki, skali, czy charakteru obiektu.

Pojemne pojęcie *architektura* zmusza do dokonywania podziałów w jego ramach. Można mianowicie powiedzieć o architekturze, że jest dobra, zła albo nijaka. Zarówno architektura *dobra*, jak i *zła* podlega w tych zakreślonych ogólnie obszarach dalszej gradacji i wartościowaniu.

5.2. Równowaga komponentów

Określenie *synteza architektoniczna* to informacja o połączeniu wielu elementów (komponentów) w jedną wspólną całość.

Przeniesiony na pole architektury termin *synteza* nie jest w pełni trafny, jeśli architekturę analizujemy na podstawie triady. Kanonem triady jest bowiem równowaga komponentów.

Równowaga komponentów triady w ramach kompozycji architektonicznej jest nienaruszalna, niemniej jednak możliwa jest ocena kompozycji dzieła na podstawie ekspresji całości, połączona z próbą wyodrębnienia składników i określenia ich wzajemnych relacji. Ocena taka dotyczy skali, wagi, udziału i wpływu formotwórczych czynników w kompozycji całościowej. Przewagi czy niedobory są łatwo zauważalne. Szczególnie łatwe do skonstatowania jest nadużywanie formy, co zresztą się zdarza najczęściej, mimo że epoka pojmowania architektury jako *dekoracji konstrukcji*, to tylko niekiedy odżywiający anachronizm.

W kompozycji kościoła pw. Św. Brata Alberta trudno dopatrzeć się dominacji któregośkolwiek z komponentów.

Forma wiąże się z treścią i konstrukcją. Komponenty są współzależne i jednocześnie autonomiczne: czytelnie uczestniczą w ogólnej ekspresji i tworzą spójny wyraz architektoniczny obiektu.

Ocena kompozycji przez autora może budzić wątpliwości. Może być odbierana jako subiektywna, jeśli nie tendencyjna. Jest to jednak subiektywizm kontrolowany zarówno znajomością reguł i doświadczeniem, jak i samokrytycyzmem. Jak każda ocena w nieuchwytnej, delikatnej materii, tak i ta może zostać zakwestionowana. Autor tego szkicu ośmiela się skonstatować równowagę komponentów triady w kompozycji architektonicznej omawianego kościoła.

Jeśli stwierdzenie to potwierdzą inne kryteria, to będzie ono istotnym czynnikiem determinującym jakość architektury omawianego obiektu.

Generalnie bowiem konstrukcja, funkcja i forma – to tylko dowód przynależności do architektury, w której ramach występuje głęboka stratyfikacja jakościowa, a jej podstawowym probierzem jest równowaga komponentów.

5.3. Aspekty artystyczne

Nie można wszystkich dokonań architektonicznych kwalifikować jako dzieł sztuki, choć spełniają kryteria architektoniczne.

Stwierdzenie to rozszerza konstatację o *stratyfikacji* jakościowej w architekturze.

Określenie obiektu architektonicznego mianem dzieła sztuki to apogeum oceny. I ta materia została jednak sformalizowana i zwulgaryzowana. Funkcjonuje na przykład w sferze sztuk plastycznych swego rodzaju *wykładnia*, znajdująca praktyczne zastosowanie, np. do wycen wyrobów i innych prac z branży artystycznej. Według tej wykładni dziełem sztuki jest produkt wykonany przez artystę. Pozostaje do rozstrzygnięcia, kto jest artystą. W obiegu biurokratycznym wystarczy dyplom, np. PWSSP, ale wydziału architektury już nie.

Oprócz wielu kryteriów, duże znaczenie dla uznania rezultatu twórczości za dzieło sztuki ma czas, w jakim kształtuje się opinia i ocena. Z ekspresywnym orzeczeniem i zakwalifikowaniem określonego obiektu do rzędu dzieł sztuki nie spotykamy się na co dzień. Zwłaszcza w architekturze. A zatem na pytanie, czy kościół pw. Św. Brata Alberta jest dziełem sztuki można by odpowiedzieć: poczekajmy. Nie umniejszając, przeciwnie, afirmując znaczenie czasu dla takich zasadniczych ocen, można w poszczególnych przypadkach już na początku dostrzec pewne symptomy genialności, wyjątkowości, nowatorstwa itp., które to przymioty, oprócz wielu innych, mogą być zwiastunami czegoś, co otwiera bramę do świątyni Sztuki.

Omawiany kościół nie wydaje się zdradzać cech ekstraordinaryjnych. Jeżeli ma walory – to mieszczą się one w granicach standardu, co też jest wyznacznikiem jakości, gdyż według dość powszechnej opinii krytyków,

a i odbiorców, znaczna liczba obiektów sakralnych, masowo realizowanych w ciągu ostatnich lat, to kompozycje substandardowe.

Stworzyć uznawane dzieło sztuki – to wspaniałe osiągnięcie i nieporównywalna z niczym satysfakcja, a nawet szczęście. Nie jest to dane każdemu, jest rzadkością.

Autorowi omawianego obiektu wystarczy, że zarówno z kręgów fachowych, jak i ze strony przedstawicieli Kościoła, znających obiekt, a co najważniejsze, ze strony tych, którzy własnym wysiłkiem urzeczywistniają ideę – płyną oceny pozytywne i przychylne.

Projektowanie architektury w Polsce jest obwarowane przepisami formalnymi, do których należą, między innymi, wymóg posiadania dyplomu ukończenia studiów architektonicznych i tzw. uprawnienia budowlane (obecnie istnieje podział na uprawnienia do projektowania i prowadzenia robót). Rzecz prosta, związek kwalifikacji formalnych i merytorycznych bywa niekiedy luźny, co zresztą nie stanowi specyfiki tego tylko akurat zawodu. Architekci potwierdzają swe kwalifikacje i talent swymi dziełami. Można podjąć próbę zarysowania podziału, jaki istnieje w ramach zbioru architektów zaangażowanych w twórczość, czy też prościej, uprawiających czynnie zawód architekta.

Podział generalny wskazuje na nieliczną, liczoną w promille grupę kreujących kierunki, prądy, style. Każda propozycja w wykonaniu uznanego geniusza to bądź zapowiedź, bądź potwierdzenie zmian, nośnik nowego prądu, idei, modelu.

Kościół pw. Św. Brata Alberta nie jest wyrazem programu artystycznego. Jest próbą rzetelnej, w miarę możliwości autora, mądrej i syntetycznej odpowiedzi na wyzwanie, jakim było zbudowanie świątyni katolickiej

w konkretnym małym miasteczku w Polsce lat osiemdziesiątych.

Autor projektu bowiem należy do przygniatającej liczbowo grupy architektów szeregowych. Nie wszyscy mogą zasiadać na Parnasie. Szeregowi twórcy architekci nie tworzą nowych idei. Są biernymi, w seansie *prądo-*

twórczym, uczestnikami przemian. Mogą wdrażać i nawet doskonalić płynące z *Wyżyn* impulsy, wykonując, na swoim poziomie usytuowania, prace wartościowe, ważne, potrzebne, o wysokich niekiedy walorach artystycznych.

Wyrazem takiej samooceny i pojmowania swego miejsca w szeregu jest zaprezentowana świątynia.

Roman Catholic Church under the invocation of St Albert in Sędziszów, Kielce province, Poland

The church together with the chapel, has been erected according to the plan by architect Józef Gierczak.

The consecration of this temple will take place at Christmas 1999. Compositional factors and ideological solutions include:

- the *rising*, graduation of the intensities (the entrance is situated in the low part of the church),
- the *breaking* of the nave's axis,

- the unconventional spatial arrangement of the nave (vide the placement of the high altar and the organ-loft)

- the spatial warrant of the *triangle of prayer union*: the congregation - the priest - the organ loft,

- the material reflection of the idea of *rising*, which determines the compositional inevitability of the church towers' asymmetry.

