

DWIE BAZYLIKI – PRÓBA RETROSPEKTYWNEGO SPOJRZENIA NA KOŚCIÓŁ ŚW. WINCENTEGO A PAULO W BYDGOSZCZY. MIĘDZY ESTETYKĄ NIEUKOŃCZENIA I „TRWAŁEJ BUDOWY” Z LAT OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH XX WIEKU A SKOŃCZONYM OBIEKTEM PO ROKU 2000

F W dzieciństwie obserwowałam z drugiego brzegu Brdy wielką kopułę Bazyliki pw. św. Wincentego a Paulo, potem, ok. 1987-1989 roku, jako studentka miałam okazję opisywać tę budowlę w referacie seminaryjnym. Bydgoszcz, leżąca w Polsce B, i jej zabytki były poza głównym obszarem badań stołecznego Instytutu Historii Sztuki, dlatego wykładowcy pytali: Co to za monumentalny ceglany kościół?

Dominująca w panoramie lewobrzeżnego kwartału Bydgoszczy jasnoszara kopuła wieńczyła nieukończoną budowlę. Świątynię wzniesiono w latach 1924-1938, wg projektów poznańskiego architekta Adama Ballenstaedta, a później odbudowano pod kierownictwem prof. Wiktora Zina (w latach 1966-1968). W dwudziestoleciu międzywojennym była jedną z większych realizacji sakralnych w Polsce, a zapewne największą wzorowaną na rzymskim Panteonie. Klasycyzującą, nawiązującą do starożytnych i XVIII-wiecznych budowli o planie centralnym Bazylikę, pomimo bardziej tradycyjnej niż modernistyczna formy, w publikacjach o współczesnej architekturze sakralnej zestawiano ze wznoszonymi wtedy nowoczesnymi świątyniami w Białymstoku i Katowicach¹.

Wybór formy kościoła był związany z wymaganiami fundatorów i rolą, jaką obiekt miał odegrać w międzywojennej Bydgoszczy. Badacze wpisują powstanie bydgoskiej świątyni w szereg fundacji „wotywnych” za odzyskanie niepodległości, a w tym przypadku za powrót Pomorza do Polski².

Zgromadzenie Misjonarzy optowało za formami neoromańskimi, ale uwzględniając religijne, ideowe i społeczne funkcje budowli, jeszcze w fazie projektowej zmieniło zdanie, zamawiając „kościół na wzór rzymskiego Panteonu”³.

dr Ewa Urbańska, Katedra Sztuk Wizualnych, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich w Bydgoszczy

¹ O ile można kategorię nowoczesności odnieść do ich „stylu” – „zmodernizowanych” form gotyckich, niekiedy przemieszanych z tzw. „stylem kryształkowym” (polskie art déco).

² Por. A. Wysocka, 2015. Architektura i urbanistyka Bydgoszczy w okresie międzywojennym. Towarzystwo Naukowe KUL Lublin.

Ten kontekst może tłumaczyć wybór planu centralnego. Formy świątyni rotundalnej są trwale wpisane w fundację świątyń Opatrzności, od projektów osiemnastowiecznych po współcześnie realizowaną Świątynię Opatrzności w Warszawie.

³ Jak wspominał ks. Wiśliński „taką myśl poddano p. Ballenstaedtowi, który plan wykonał”.

Jak sugerował ks. Słomiński w piśmie do Ministerstwa WRiOP z 12.04.1924: „kościół i zakład mają być budowlą monumentalną. [...] Kościół w kształcie rotundy w stylu renesansu z barokiem będzie niewątpliwie niematą zdobyczą dla architektury kościelnej i stanowić będzie wielką ozdobę miasta” [9].

Bazylika jest budowlą eklektyczną, „uformowaną” z przemieszania stylów historycznych, co było praktyką projektową dziedziczoną po tradycyjnej architekturze schyłku XIX wieku. Przed I wojną światową i tuż po niej eklektyzm „budowany z różnych, zawsze aktualnych form architektury od antyku, poprzez renesans i barok do klasycyzmu” stawał się bardziej oszczędny, modernistyczny, współbrzmiał z nowymi technologiami.

W stosunku do antycznego wzorca wprowadzono w bryle kompleksu i wnętrzu rotundy wiele zmian, wynikających z zastosowania nowych rozwiązań konstrukcyjnych, uwarunkowań geologicznych, a nawet względów oszczędnościowych⁴. W warstwie stylowej typową dla pierwszego projektanta cechą było swobodne wykorzystanie form historycznych z przewagą charakterystycznych dla uproszczonego, monumentalnego baroku, co nie szkodziło klarowności dzieła.

Projekt Adama Ballenstaedta⁵ zakładał powstanie spójnego kompleksu sakralno--dydaktycznego złożonego z „panteonowej” rotundy i dwu symetrycznie do jej portyku wejściowego dobudowanych skrzydeł, przeznaczonych na dom misyjny i zakład wychowawczy. W modelach z początku 1924 roku kościół jest rotundą sklepioną kopułą. Rotundę poprzedza sześcienna bryła portyku frontowego, a po przeciwległej stronie podobna bryła prezbiterium. Do portyku frontowego przylegają skrzydła domu i ekranowe ściany, które podobnie jak dom łączą się z portykiem frontowym. Ściany te stanowiły próbę fuzji form architektury historycznej z modernistycznymi, ale zostały odrzucone przez inwestora⁶. Obniżono też wysokość ścian wewnętrznych kościoła⁷.

Najstarsze zachowane projekty datowane na 18 maja 1924 zostały podpisane przez ks. Słomińskiego i architekta, a potem zatwierdzone przez Konsystorz Arcybiskupi w Gnieźnie i wydział budownictwa w Poznaniu (czerwiec-lipiec).

⁴ Z problemami finansowymi wiąże się wsparcie przez Misjonarzy budowy środkami pozyskanymi na misjach we Francji i Ameryce Północnej, co przyczyniło się do opisywania kościoła jako fundacji Polonii.

⁵ Nazwisko architekta pojawia się w piśmie ks. Słomińskiego do Magistratu z dn. 11.01.1924 – projekty przygotował p. Ballenstaedt w Poznaniu.

⁶ Jak pisał M. Garstecki, pierwszy budowniczy kościoła i domu, do ks. Słomińskiego 10 marca 1924: „architekt zmienił fronton i usunął arkady”. Kolejny list dotyczący zmian w projektach napisał Ballenstaedt do ks. Słomińskiego w czerwcu 1924: „[...] przy opracowaniu projektu w pierwszej formie, zaalarmowany przygodnymi informacjami o stanie podglebia pod budowę kościoła, pojechałem do Bydgoszczy i tamże dowiedziałem się o właściwościach budowiska i przekonałem się, że trzeba będzie zejść z fundamentami dwa metry niżej. [...] zabrałem się do wygotowania innego szkieletu całej budowli, wykazującego w redukcjach rozmiarów ca 240 000 franków oszczędności do zaaprobowanych szkiców i założonego wedle uprzedniego tenoru projektu. Plany niemal gotowe do policji budowlanej poszły w piec”. Powstają wątpliwości, czy architekt zniszczył projekt z początków 1924 czy tylko projekt techniczny z 15 maja tegoż roku.

⁷ Zapisy i kosztorys z 14 stycznia 1925, w którym architekt poleca wznieść mury zewnętrzne i wewnętrzne rotundy na wysokość 20 metrów, nie rozstrzygają, czy realizowano plany pierwotne czy nowe, tym bardziej że gzyms podkopułowy w projekcie z 15 maja 1924 wykazuje wysokość 16 metrów.

Pomimo przekształceń w trakcie budowy i powojennej odbudowy nie zmieniła się ogólna koncepcja całości kompleksu, dlatego plany te mogą służyć do opisu współczesnej budowli⁸.

Podstawę rzutu poziomego kościoła stanowi koło o promieniu 19 m, w którym wykreślono linię wewnętrznych ścian – filarów, przerwanych czterema wielkimi i czterema małymi arkadami, oraz koło o promieniu 26 m, stanowiące podstawę zarysu murów zewnętrznych rotundy. Rzut ścian zewnętrznych zmodyfikowano przez uwypuklenie odcinkami koła na osiach wielkich i małych arkad⁹. Pomiedzy murami zewnętrznymi a wewnętrznymi znajduje się obejście o szerokości 3,10 m. Z rotundą zewnętrzną łączy się prostokątny w rzucie portyk frontowy¹⁰ z trójdzielnym przedsionkiem (część środkowa – wejście do kościoła, części boczne – klatki schodowe wiodące na empory) oraz częścią prezbiterialną (prezbiterium, boczne poprzeczne arkady, za nimi dwie zakrystie). Za ścianą prezbiterium znajduje się klatka schodowa i portyk prezbiterialny. Najbardziej klasycznym elementem projektu jest czterokolumnowy, z antami wtopionymi w mury przylegającego doń domu, zwieńczony prawidłowym belkowaniem i tympanonem portyk frontowy zaprojektowany na planie kwadratu¹¹. Jego proporcje burzy zwieńczenie kwadratową wieżą-dzwonnicą. Odpowiednikiem portyku frontowego jest dwukolumnowy portyk prezbiterialny. Dekorację zewnętrzną ścian stanowią pary pilastrów ustawionych na linii ścian wielkich i małych arkad oraz belkowanie przechodzące z portyku frontowego i prezbiterialnego na ściany kościoła. Poprzeczną oś kościoła zaakcentowano większymi oknami, przerwany belkowaniem i trójkątnym szczytem gzymsu. Okna pomiędzy filarami rotundy są rozłożone na dwóch poziomach i otwarte do wewnętrznych arkad, względnie obejścia. Mur nadbudowany nad gzymsem wieńczącym rotundę stanowi impost dla konstrukcji dachu kopuły. Dach od zewnątrz przybrał kształt niepełnej półkuli, ponieważ wysokość równoległej do niego kopuły żelbetowej została obniżona o jeden rząd kasetonów. Dach wieńczy sześciokolumnowa latarnia. O specyficznym charakterze wewnętrznej przestrzeni kościoła decyduje nie tylko rotunda przekryta kasetonową kopułą, lecz także wielkie arkady wyznaczające oś główną i poprzeczną kościoła oraz arkady małe i obejście. Mury rotundy przecięte

⁸ Projekty międzywojenne są niekompletne. Szkice, projekty i rysunki robocze z 1924 roku oraz projekty z lat trzydziestych przechowywane w domu misjonarskim w Bydgoszczy w większości zaginęły podczas wojny; te, które ocalały, znajdują się w archiwum parafialnym. Projekty kościoła i domu z 1924 oraz korespondencja z Ballenstaedtem znajdują się w Archiwum Księży Misjonarzy w Krakowie. Katalog projektów z 15 maja 1924 obejmuje: wszystkie rzuty, przekroje, widoki w skali 1:100, plan sytuacyjny 1:500 i orientacyjny 1:8000. Projekty 1-8 dotyczą domu, zaś pozostałe kościoła. W archiwum krakowskim brak plansz 15 i 17, w parafii są tylko plansze dotyczące domu bez poddasza. Plansze: nr 10 – rzut przyziemia, nr 12 – widok frontowy i przekrój wzdłużny były publikowane w 1927 roku w artykule J. Wojciechowskiego *Kościół jako budowla* (Architektura i budownictwo 8-9).

⁹ Szerokość kościoła na osi poprzecznej wynosi 54,20 m, a na osi małych arkad 53,20 m; średnica kopuły to 40 m. Długość kościoła od linii kolumn portyku frontowego do prezbiterialnego wynosi 80,92 m. Łączna długość ze schodami frontowymi i tarasem prezbiterium to 87,92 m.

¹⁰ Portyk frontowy o szerokości 23,52 m i długości 13,22 m, część prezbiterialna tej samej szerokości i długości 15,70 m.

¹¹ Wysokość poszczególnych elementów wynosi odpowiednio: kolumny i anty z postumentami i kapitelami 14,20 m, architrav, gzyms, fryz 2,80 m, tympanon 5,40 m.

arkadami sprowadzono do roli szerokich filarów dźwigających kopułę. Szerokość wielkich arkad w świetle wynosi 10,50 m, wysokość 21,50 m, co przy ogólnej wysokości ścian nośnych i impostu kopuły (16 m) stało się przyczyną „wycięcia” łuków arkad w podniebieniu kopuły. Ściany wielkich arkad w rzucie poziomym zostały wykreślone łukami. Arkady chóru organowego i prezbiterium na osi zdwojono. Sklepienia arkad są kolebkowe o krzywiznie dostosowanej do rzutu poziomego i zdobione kasetonami¹².

Inspiracja świątynią antyczną nie ulega wątpliwości, ale sposób potraktowania rzutu murów, konstrukcja murów nośnych i kopuły, artykulacja przestrzeni i dekoracja architektoniczna wskazują na korzystanie z wielu późniejszych wzorów, np. uwypuklenie murów zewnętrznych kościoła na osiach arkad upodabnia plan do łagodnego ośmioboku¹³. Połączenie portyku ze skrzydłami domu ćwierćkolistymi łukami to odwołanie do architektury barokowej, a wprowadzenie siostrzanych portyków frontowego i prezbiterialnego do klasycystycznej¹⁴. W roku – 1988 świadomie przesadzałam, mówiąc o przestrzeni kościoła skomplikowanej i dynamicznej – podkreślałam „barokowe przenikanie przestrzeni” w arkadach wejściowej i prezbiterialnej. Cechy barokowe odnajdywałam w architekturze ołtarzy rotundy i wewnętrznych „portali” arkad poprzecznych oraz zastosowaniu wielkiego porządku. Za element antyklasyczny uznałam przekształcenie kopuły, w której wycięto łuki arkad¹⁵, oraz ciężkie, kwadratowe wieże-dzwonnice „zgniatające” klasyczne formy portyków. Nazwałam je: „niedorzecznymi formami, nie mającymi uzasadnienia historycznego i architektonicznego” [9]. Co oczywiście, odmienna od antycznej jest konstrukcja kopuły¹⁶.

Projektowany wygląd bydgoskiej budowli można odtworzyć na podstawie rysunku perspektywicznego, widoku i przekroju wzdłużnego¹⁷. Widok perspektywiczny ukazuje rotundę o półkolistej kopule rozczłonkowanej trzema gzymsami opaskowymi z półkolistymi wystęgami nad okrągłymi otworami. Ośmioboczną, masywną latarnię opięto kompozytowymi kolumnami z architrawem dźwigającym ośmioboczny daszek. Dzwonnice nad portykami założono na planie kwadratu i nakryto czworobocznymi daszkami. Rotunda i skrzydła „mieszkalne” otrzymały historyzującą dekorację sztukatorską: przerwane tympanony wielkich

¹² Na podstawie: Z. Sroka, 1980. Bazylika św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy – przewodnik (pierwodruk – artykuł poświęcony historii i architekturze kościoła). Nasza przeszłość.

¹³ Można wskazać wielu historycznych „poprzedników” bydgoskiej świątyni, począwszy od budowli bizantyjskich (San Vitale) czy karolińskich (Kaplica Pałacowa w Akwizgranie) etc.

¹⁴ Por. fasady rzymskich kościołów S. Agnese i S. Susana, połączenie fasady i skrzydeł w College de Quatre Nation autorstwa Le Vau; warszawski kościół św. Aleksandra proj. Aignera.

¹⁵ Było to podyktowane inną niż zakładano nośnością gruntu – w 1924 roku podjęto decyzję o obniżeniu wewnętrznych ścian rotundy. Aby zachować maksymalną szerokość wielkich arkad i właściwe im proporcje, zdecydowano się na wprowadzenie łuków arkad w czaszę kopuły.

¹⁶ Zwłaszcza powojennej – złożonej z 24 łukowatych żeber zbiegających się w pierścieniu otworu szczytowego i wzmocnionych pierścieniami południkowymi niewidocznymi w powłoce.

¹⁷ Rysunki wraz z planem opublikowano [w:] J. Wojciechowski, 1927. Kościół jako budowla. Architektura i budownictwo 8-9.

arkad, okna ujęte pilastrami lub obramieniami uszakowymi, odcinkowe przyczółki, okulusy w masywnych opaskach, płycinę etc. Na ścianach rotundy pojawiają się podziały lizenowe, zaś gzyms koronujący tworzy naprzemienna linia tympanonów arkad i prostych gzymsów. W portykach frontowym i prezbiterialnym dominuje wielki porządek, a gładkie kolumny i pilastry mają głowice korynckie.

Elewacje skrzydeł domu misyjnego¹⁸ opięto pilastrami na połączeniu ściany czołowej i bocznej, parter wyróżniono pasowym boniowaniem. Prostokątne okna w uszakowych obramieniach z zaznaczonym kluczem i wspornikami wolutowymi w partii podokiennej na kolejnych piętrach ulegają zmniejszeniu. Ich dekorację uzupełniają na pierwszym piętrze przerwane przyczółki. Wejście usytuowane na środkowej osi budynku wyróżniono neobarokową oprawą, a dwuskrzydłowe drzwi ujęto profilowanym obramieniem z mocnym klińcem na osi wejścia i zwieńczono półkolistym ślepym przyczółkiem w masywnej opasce. W ścianie bocznej skrzydła otwór drzwiowy o podobnej dekoracji. Bogate są oprawy okien pięter: dolne wzbogacone półkolistym przerwany przyczółkiem z kartuszem pośrodku. Klińiec okna II piętra „wchodzi” w opaskę gzymsu koronującego. Dom łączy z portykiem wejściowym łukowata ściana przepruta trzema oknami w obramieniach uszakowych, z podziałami architektonicznymi „przeniesionymi” z elewacji.

Rysunki reprodukowane w artykule Wojciechowskiego wykazują niewiele zmian: powiększono opaski wybruszonych w półkola gzymsów nad oknami. Ażurową latarnię wsparto na małych kolumnach, hełmy dzwonnicy są lekko baniaste. W bębnie kopuły pojawiły się okrągłe okna na linii połączenia rotundy z portykiem, wchodzące obramieniem w gzyms podstawy kopuły. Za kolumnadą portyku widać artykulację ściany przedsionka z pięcioma wejściami. W kondygnacjach przyziemia i parteru elewacje są boniowane pasowo. Okna pierwszego i drugiego piętra połączono płycinami podokiennymi, II piętra wzbogacono dekoracją w formie medalionów, a w osiach – skrajnych girland. Okna parteru w osiach od portyku do portalu wejściowego mają dekorowane girlandami podokienniki. Oś środkową z portalem wejściowym zaakcentowano lekko skośną płaszczyzną ściany i mocniejszym boniowaniem.

Przekrój wzdłużny kościoła ukazuje konstrukcję latarni¹⁹ i podwójnej czaszy kopuły, układ kasetonów w kopule, sklepieniach przedsionka i prezbiterium. Skrzynie kasetonów są pozbawione dekoracji rozetowej. Półkole wielkiej arkady ozdobił kartusz. Wnętrze kościoła doświetlają okna w ścianie arkady – górne zamknięte odcinkowo i dolne prostokątne, wypełniające niemal całą powierzchnię ściany. Ściany rotundy wewnętrznej opięto pilastrami w wielkim porządku, w dolnej kondygnacji przewidziano neobarokowo-klasycystyczne ołtarze o dwukolumnowej nastawie zamkniętej przełamany odcinkowymi przyczółkami i półkolistym zwieńczeniem oraz z prostą mensą-cokołem. Rotunda otwiera się do obejścia półkolistymi arkadami wspartymi na filarach-ścianach opiętych pilastrami i półkolumnami. Górną kondygnację „obejścia” stanowi empora o przezroczach zamkniętych odcinkowo. Zdwojone pilastry akcentują granicę między rotundą a prezbiterium, podwyższonym wobec przestrzeni nawowej schodami nakreślonymi w planie lekkim łukiem.

¹⁸ Projekt ukazuje budynki 9-osiove, kryte dachami dwuspadowymi z oknami mansardowymi.

¹⁹ Zewnętrzny oprawę kolumnową i wewnętrzny wieloboczny, metalowy „szkielet”.

W latach 1980-1989 łatwo było wychwycić różnice między przedwojennym projektem a stanem rzeczywistym: ostateczny kształt przybrała kopuła²⁰ – dach jest do pewnego stopnia niezależny od kopuły żelbetowej. Powierzchnię czaszy rozbito 24 żebrami południkowymi, między które wprowadzono po dwa dodatkowe płaskie pasy. Latarnia jest lżejsza, ośmioboczna, metalowa i przeszklona, bez zewnętrznej oprawy kolumnowej, nakryta lekko baniastym ośmiobocznym hełmem z krzyżem. Kwadratowe dzwonnice nakryto niższymi, czworobocznymi daszkami. Betonowe tympanony wspierały się na pozbawionych dekoracji porządkowej kolumnach. Wyprofilowana w cegle powierzchnia „oczekująca” na zakotwiczenie kapiteli nadawała świątyni modernistyczny wygląd, który podkreślały otwory szachulcowe, ceglany „szkielet” dekoracji sztukatorskiej i wielkie betonowe krzyże przesłaniające okna dużych arkad.

Jedenastoosiowe skrzydła „mieszkalne” mają ujednolicony kształt i wielkość okien od przyziemia po drugie piętro. Portale wejściowe zaakcentowano opracowaną w cegle neobarokową oprawką²¹. Dekorację okien ograniczono do płytyn podokiennych i odcinków gzymsu. Czwierćkoliste, ślepe ściany tęczące portyk ze skrzydłami mieszkalnymi także pokrywało wykonane w cegle boniowanie. Modernistyczny, „użytkowy” charakter budowli podkreślały płaskie dachy z niskim murem koronującym.

W porównaniu z tym surowym, klarownym wyglądem dziś zewnętrznie kościółka „kipi” nadmiarem dekoracji – elewacje skrzydeł, portyki, ściany rotundy pokryto sztukatorskim detalem, tożsamym z pierwotnym, projektu Ballenstaedta. Główny korpus form tworzą: boniowanie przyziemia i parteru elewacji skrzydeł domu misyjnego, krawędzi ćwierćkolistych połączeń ścian bocznych i czołowych (silniejsze), lekko wklęsły portal wejściowy z przerwaniem, odcinkowym przyczółkiem wspartym na pilastrach. Szkielet dekoracji porządkowej uzupełniają: uszakowe oprawy okien i płytyn, nieliczne neobarokowe kartusze portali, mocne klucze okienne i płytyn podokienne, wsparte na wolutach gzymsy nadokienne, odcinkowe przyczółki okien na osi głównej, gzyms z fryzem ząbkowym oraz drobniejsze detale: rozety, girlandy w płytynach podokiennych parteru.

Dekoracja portyku wejściowego najbardziej przypomina „ballenstaedtowską”: korynckie kapitele kolumn, inskrypcja w architrawie, pusty tympanon. Ścianę wejściową opięto pilastrami, a pięć otworów drzwiowych ma uszakowe ościeża z profilowanymi gzymsami. Wejście główne wyróżniono kartuszem, powyżej wprowadzono okna: okrągłe w opasce, nad nim okno prostokątne.

Rozbuchana dekoracja sztukatorska pokryła ściany rotundy: bęben oddzielono od czaszy kopuły gzymsem na kroksztynkach, przechodzącym w tympano-

²⁰ Budowa dachu, kopuły i latarni rozpoczęła się w 1966 roku wg projektu Henryka Świderskiego, Stanisława Marzyńskiego i Władysława Makowieckiego. O zmianie konstrukcji i formie zdecydowały względy techniczne – pierwotna żelbetowa kopuła została osłabiona przez pożar w 1945. Projekt przewidywał użycie lekkiej konstrukcji stalowej opartej na murach wewnętrznej rotundy, górna część powłoki dachu została wsparta na wzmocnionych żebrach zewnętrznych kopuły. Latarnię o konstrukcji stalowej oparto na pierścieniu nasadowym na szczycie. Różnica u szczytu między profilem czaszy wewnętrznej a dachu wynosi 4,50 m.

²¹ Boniowanie pasowe, przerwany przyczółek odcinkowy, w który wnika okno pierwszego piętra ujęte obramieniem uszakowym. Otwór drzwiowy zamknięty półkoliście z zaznaczonym kłincem-zwornikiem.

ny małych i dużych arkad, i rozczłonkowano płaskimi lizenami i płycinami z motywem girlandy. Ściany opięto korynckimi pilastrami, wprowadzono białe opaski na wysokości impostów pilastrów i przyziemia. W dolnej kondygnacji pojawiają się płyciny i okna w obramieniu uszakowym, ślepe okulusy. Bogata jest artykulacja wielkich arkad, których prostokątne okna przestonięto smukłymi krzyżami łacińskimi z okuciami na ramionach oraz palium na ramieniu poprzecznym. Belkę pionową zakotwiczo na klińcu wspartym o obramienie okulusa kondygnacji dolnej. Oprawa zamkniętego odcinkowo okna jest wyprofilowana, uskokowa i wzbogacona labrami po bokach. Okulus otacza ślepy portal z przerwany odcinkowym przyczółkiem wspartym na zdwojonych pilastrach, ujmujący mniejszą oprawę o podobnych formach. Z drobnych detali można wymienić girlandy i rozetki, krzyże maltańskie, portale wejściowe w oprawach uszakowych, płasko-rzeźbione stacje Drogi Krzyżowej, inskrypcje. Bogatszą ornamentykę zyskał też portyk prezbiterialny. Powtórzono motywy dekoracyjne: girlandy, woluty, oprawy uszakowe, mocne klińce-klucze, okrągłe okna w opaskach z klińcami i wiele innych.

Nieukończona świątynia z lat 1980-90 lepiej oddawała charakter architektury Ballenstaedta. Typowy dla niego idiom budowany z barokizmów: wielkiego porządku, rustyki, przenikania planów, kopuła o kolistym i owalnym kształcie można rozpoznać w kościele pw. św. Józefa w Jankowie Przygodzkim (Jankowie Przygodzickim) z 1927 roku²². Elementy, które przez lata określały styl Bazyliki, są tam doskonale widoczne. Ciekawe, czy wpływ na sposób artykulacji ścian, wybór detalu architektonicznego miały środowiska, z których wywodzili się Ballenstaedt i Zin. Czy wielki porządek zastosowany w Bazylice jest inspirowany poznańskim kościołem Jezuitów, a dekoracja kasetonów kopuły Kaplicą Zygmuntowską?

W latach dziewięćdziesiątych zastanawiałam się, na ile Bazylika jest eklektyczna, historyczna czy tradycyjno-modernistyczna. Powojenne nieukończenie budowli, surowość ceglanych ścian, czekające na dekorację porządkową kolumny i portale wydawały się formami skończonymi i w swej konstrukcyjnej czystości były nowoczesne. Kontrastowały z wnętrzem, w którym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przemieszano klasycyzujący i barokizujący wystrój ze współczesną rzeźbą i mozaiką. Jak w soczewce we wnętrzu Bazyliki ujawniały się różne sposoby pojmowania sztuki sakralnej – reminiscencje projektów Adama Ballenstaedta, przekształcenia wprowadzone przez Wiktora Zina; „zderzenie” detalu architektonicznego ze współczesną interpretacją dekoracji malarskiej. Kolejne fazy „meblowania” i zdobienia świątyni odzwierciedlały mody pojawiające się w stylistyce wnętrza sakralnego w latach pięćdziesiątych, sześćdziesią-

²² Oparty na owalach plan, ścięte łukami naroża bryły kościoła, płaska, baniasta kopuła o owalnym narysie wtopiona w potacie dachowe. Podobne do bydgoskich tympanony i ośmioboczna latarnia, sposób opięcia budowli zdwojonymi pilastrami bez kapiteli i wygięty przyczółek prezbiterium, wyodrębnione lekko wysuniętymi cegłami arkady na ścianach bocznych zakrystii, portale z przerwany przyczółkiem odcinkowym, ustawionymi pod kątem 45 stopni kolumnienkami, duże okna zamknięte półkoliście. Charakterystyczny dla Ballenstaedta detal: masywne klucze okienne, okulusy w opaskach z klińcami. Artykulacja ścian nawy zdwojonymi filarami korynckimi flankującymi głębokie „nisze ścian”. Elewacje z opracowanymi w cegle detalami architektonicznymi i szaro-czarna kopuła przypominają Bazylikę.

tych i siedemdziesiątych: surowość, a nawet socrealistyczną toporność posągów w niszach architektonicznych otarży²³, potem tak chętnie stosowane we wnętrzach publicznych o różnym przeznaczeniu malarstwo monumentalne (zwłaszcza mozaiki), by w latach siedemdziesiątych zwrócić się ku metaloplastyce. W Bazylice św. Wincentego a Paulo przykładem wykorzystania tej techniki był ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej²⁴.

Dzisiaj, gdy puste miejsca na elewacjach wypełniła dekoracja sztukatorska, szarość i czerwień cegły ustąpiły spatynowanej miedzi kopuły i bieli ścian, Bazylika jest skończona, czysta, piękna, ale formalnie, ideowo i symbolicznie „przegadana”. Inaczej rozłożyły się estetyczne napięcia między zewnątrz a wewnątrz budowli. W latach osiemdziesiątych surowa ceglana architektura miała „posmak” zarazem historyzujący i nowoczesny, współbrzmiała z innymi ceglanymi kościołami Bydgoszczy²⁵.

Pora zapytać o efekt estetyczny, o sposób, w jaki „odczuwamy” architekturę świątyni. Co zwyciężyło w rywalizacji form historyzujących i współczesnych? Czy zmienił się stosunek fundatorów do tradycji? Jaki efekt przyniosły poszukiwania nowej formy i ikonografii w sztuce sakralnej? Czy udało się utrzymać współbrzmienie architektury i wystroju? Na pewno wygasły kontrasty między zewnątrz a wewnątrz świątyni, zmalało napięcie między barokizującym wystrojem architektonicznym a dekoracją rzeźbiarską i malarską o współczesnych formach. „Ulotniła się” poetyka niedokończenia. Zabrakło miejsc niedookreślonych lub intrygujących odwagą formalną. Łatwo zauważyć nawrót do tradycyjnych wzorców – prawie nie pojawiają się projekty o współczesnej stylistyce, próby wprowadzenia sztuki nieprzedstawiającej do przekazu teologicznego. Poszukuje się modeli dawnych, modernizuje formuły stylistyczne i motywy ikonograficzne. Ulubionymi źródłami inspiracji są sztuka bizantyjska, romańska, akademizm, dewocjonalia. Nabytki z początku XXI wieku: „Maiestas Domini” pod chórem muzycznym i „Drzwi Błogostawieństw” autorstwa Kubiaka²⁶ są świetnym tego przy-

²³ Ołtarz flankowany dwiema korynckimi kolumnami, z niszą na rzeźbę i masywnym „filarem” tabernakulum. W niszach umieszczono konwencjonalne, za małe w stosunku do retabulów i niejednolite stylistycznie posągi. Są to odlewy cementowe, którym młotkowaniem nadano chropawą, rzeźbiarską fakturę. Rzeźby wykonali: Piotr Triebler (św. Ludwika de Marillac, 1949), Kazimierz Madej (Chrystus, 1954), Edward Halek (Matka Boska, 1954 i św. Józef 1955), Konieczny (św. Franciszek, 1955), Bernacki (św. Stanisław Kostka, 1955) i Tadeusz Teodorowski (św. Juda Tadeusz, 1967).

²⁴ Wystrój kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej odbiega stylistycznie od wystroju prezbiterium. Witraże Hanny Cieślińskiej-Brzeskiej o tradycyjnej ikonografii (Chrystus-kapitan rozdzielający Komunię dzieciom, Adoracja Pasterzy), są utrzymane w stylistyce międzywojennej i młodopolskiej, na co wskazuje wybór motywów ludowych i roślinnych (góralskie stroje pasterzy, stylizowane kosze kwiatów). Ich zaletą jest dekoracyjność i kolorystyka oparta na dychotomii barw: zielona – czerwona, żółta – niebieska, oranż – fiolet. Metaloplastyczne retabulum projektu Zina, złożone z ramy właściwej o bogatym profilu, z dekoracyjnymi główkami gwoździ, predelli z ostrostupowych elementów z tłoczzonej blachy utrzymano w stylistyce lat siedemdziesiątych.

²⁵ Od gotyckich: Fary, kościoła pobernardyńskiego (garnizonowego), „Klarysek” przez neoromańskie i neogotyckie budowle katolickie i protestanckie po neobarokowy kościół pw. Św. Trójcy autorstwa Rogera Sławskiego.

²⁶ U Michała Kubiaka romańskość ujawnia się w potłoczeniu 16 prostokątnych kwater i ornamentальной bordiury na wzór Drzwi Gnieźnieńskich, natomiast reliefy nawiązują do różnych tradycji od romanizmu po renesans, rzeźbę XIX i XX wieku po indywidualną ma-

kładem. W obu dziełach są odwołania do romanizmu, np. w przedstawieniu Chrystusa tronuącego do fresków i miniatur w rękopisach.

Fundatorzy upatrują decorum w estetyzacji form, czystości, jasności i zrozumiałości przedstawień. Monumentalizm historyzujących i „nowoczesnych form” podlega oswojeniu i wzbogaceniu dekoracji w duchu odpowiadającym wieronym. Widać to w zmianie charakteru „ołtarzowych nastaw” wielkich arkad, w których puste retabula „wprawiono” konwencjonalne wizerunki Niepokalanej Poczęcia i Miłosierdzia Bożego. Każda część kościelnego wnętrza została zagospodarowana obrazami, dekoracjami stałymi i czasowymi bez troski o ich spójność stylową²⁷.

Określając współczesną kolorystykę świątyni, można postużyć się terminem Filipa Springera na określenie trendu w „kolorowaniu” bloków: pasteloza. We wnętrzu Bazyliki wykorzystano typowy dla tego zjawiska zestaw barw: mlecznożółty, odcienie błękitu, zgaszony róż indyjski, rozbieloną sienę, ceglasty. Tylko w prezbiterium dekoracja porządkowa i malarska (mozaiki) zachowała pierwotną ciemniejszą tonację. Podziały barwne rotundy i obejścia są coraz mocniej rozdrobione²⁸. Największym zgrzytem stała się malatura „ołtarzy” wielkich arkad, podporządkowana barwnej symbolice strony maryjnej i chrystologicznej, ale obca ogólnej kolorystyce wnętrza²⁹. Ostateczne „dopieszczenie” wnętrza przejawia się w szczegółach: złoceniu kapiteli i baz kolumn ołtarzy, złotych paskach płytyn w chórze muzycznym. Kasetony kopuły już w redakcji Zina wyjątkowo ozdobne, wypełnione rozetami ze stylizowanymi motywami kwiatów polskich, pomalowano na trzy odcienie błękitu, zaś kwiaty na biało z żółtym środkiem. Krawownicową konstrukcję kasetonów zabarwiono mleczną żółcią, zaś ozdobne „gwoździe” na żebrach pozłożono.

W wystroju kościoła św. Wincentego można wyróżnić dwa odmienne style zespoły: architektoniczne obudowy ołtarzy i podziały ścian, należące do repertuaru sztuki neobarokowej i klasycyzującej; i drugi: współczesny wystrój malarski i rzeźbiarski. Łącznikiem między nimi jest ołtarz główny³⁰, w którym renesansowo-barokową nastawę wypełniono rzeźbą wyrastającą z tradycji modernistycznej czy quasi-nowoczesności i uzupełniono mozaiką. W rzeźbie widać nawiązania do formistycznego (por. rzeźby Pronaszki), ludowego i ekspresyjnego

nię autor. Specyficznym zabiegiem ikonograficznym jest łączenie scen biblijnych z historycznymi. W drzwiach Bazyliki wątek nowotestamentowy zredukowano do cytatów i wpleciono w wydarzenia z dziejów kościoła spiętych klamrą wizytacji Prymasa Wyszyńskiego i ogłoszenia przez Jana Pawła II świątyni Bazyliką Mniejszą. Wybrane przez Kubicka motywy nowej ikonografii mają zróżnicowany rodowód – od „kopii” kwatery z Drzwi Gnieźnieńskich i portretów po wizerunki Bazyliki.

²⁷ Zespołem o bardziej zdecydowanie autorskich formach jest wystrój Kaplicy Akademickiej projektu Piotra Badziąga – niestety nie miałam okazji go zobaczyć.

²⁸ Białe są: gzymsy i fryzy, nastawy ołtarzy, „ołtarzowe” oprawy ścian wielkich arkad, boczne arkady prezbiterium, profile przezroczy empor. Mleczną żółcią pokryto belkowanie, ściany wielkich arkad i obejścia. Kontrastują z nimi podłuczka arkad wypełnione płaskimi kasetonami w trzech odcieniach błękitu i złotymi ornamentami mozaik w centrum. Część pilastrów na ścianach i w arkadach obejścia pomalowano jasnym różem indyjskim. Ciepły, lekko zgaszony i rozbielony oranż ścian rotundy kontrastuje z czerwonawobrazowym marmurem pilastrów i kolorystyką kopuły.

²⁹ Zwłaszcza ołtarzu maryjnym – ostry błękit i biel naśladowujące obłoki.

³⁰ Projektu Wiktora Zina, rzeźba wykonana przez Stefana Douse.

kształtowania bryły³¹; a w mozaikach działaniem kształtem i barwą, określonym symbolem. Osobiście nie widzę związków z abstrakcją, a raczej łączenie elementów formalnych z symbolami i znakami zaczerpniętymi z otoczenia jak w mozaice „Stworzenie świata”, w której pojawiły się symbole nieskończoności, pierwiastka żeńskiego i męskiego³². Wprowadzone przez projektanta formy: koła, owale i gwiazdy, spirale i kształty biologiczne, linie oraz rodzaj i kolor tessera sytuują mozaiki Bazyliki w klimacie malarstwa monumentalnego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, tzw. Pikasów pokrywających zewnętrzne i wewnętrzne ściany budynków związanych z kulturą³³ – w tym przypadku podobną dekorację, ale o religijnej treści, wprowadzono do wnętrza świątyni. Jeszcze mocniej niż w mozaice spod chóru muzycznego podobieństwa te ujawniają się w opracowaniu niszy ołtarzowej³⁴ i ścian bocznych³⁵ prezbiterium. Poza funkcją dekoracyjną mają one na celu dopełnienie treściowe i symboliczne programu ołtarza. Odmienny raczej tradycyjny i dekoracyjny charakter mają mozaiki kasetonów prezbiterium i łuków arkad o kolorystyce utrzymanej w błękitach i odcieniach złota. Na wybór techniki wpłynęło spłytenie kasetonów, zaś wykorzystanie określonych motywów dekoracyjnych w prezbiterium wynikało z programu teologicznego, choć Zin podszedł do tematu „encyklopedycznie”, zestawiając różne formy krzyży³⁶, zaś sentymentem krakowskim dał upust, wprowadzając w kasetony arkad motyw „klejnotów wawelskich”. Dominanta złota i ultramaryny przypomina kolorystykę mozaik wczesnochrześcijańskich i bizantyjskich Rawenny (np. mauzoleum Galii Placydii i San Vitale). Uzupełnieniem dekoracji malarskiej zaprojektowanej przez Zina są witraże, także w nich projektant pozornie zrezygnował z przedstawieniowości i poszukiwał abstrakcyjnego języka form dla wyrażenia treści teologicznych. W tym przypadku posłużył się połączeniem sylwet postaci i prostych znaków, np. łodzi z masztem w kształcie krzyża, symboli cnót kardynalnych: serca, wagi i kotwicy, rozerwanego łańcucha. Stopniowo zmieniał proporcje między znakami

³¹ Monumentalny krucyfik i grupa św. Wincentego a Paulo z ubogimi i dziećmi zostały opracowane z trzech stron. Uwagę zwraca współbrzmienie proporcji rzeźby i niszy, którą wypełnia. Tektonikę, jednoczesny wertykalizm i zwartość bryły podkreślają: ta sama szerokość ramion krzyża i grupy postaci, zakotwiczenie smukłego krzyża w przysadzistej, masywnej podstawie. Uproszczenie, szkicowa, chropawa faktura, oszczędne złoczenie ograniczone do nimbów i perizonium, ludowo-ekspresjonistyczny sposób opracowania postaci zastosowane przez Stefana Dousę wpisują się w konwencje rzeźby lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

³² Dzisiaj łagodniej oceniam tę mozaikę ze względu na walory dekoracyjne: bardziej elegancko, subtelniej niż w niszy ołtarza głównego opracowane formy, giętkość amorficznych kształtów, delikatniejsze przenikanie odcieni czerwieni, błękitu, bieli i złota.

³³ Od teatrów, filharmonii, domów kultury po kawiarnie.

³⁴ Niszę wypełniono prostymi figurami geometrycznymi, motywami spiral, słońca i gwiazdy, ukośnych linii, których dynamika stopniowo się wycisza. Gamę barwną oparto na czerwieni i brązie, fiolecie i błękitach oraz złocie. Wszystkie kolory są ciemne i korespondują z czerwonymi pilastrami ołtarza. W stosunku do lekko biologicznych kształtów „Stworzenia świata” są słabo zróżnicowane walorowo i schematyczne.

³⁵ Mozaiki na łukowatych ścianach prezbiterium przedstawiają dzieła miłosierdzia św. Wincentego a Paulo, z „abstrakcyjnymi” dekoracjami niszy ołtarzowej łączy je podobna kolorystyka, zaś usytuowanie jest dalekim odwołaniem do mozaik z San Vitale (orszaki Teodory i Justyniana).

³⁶ W 20 kasetonach wykorzystał podstawowe formy krzyży: jerozolimski, Leopolda, laskowy, patriarchy, zdwojony albo rumuński, trójlistny, kotwicowy i kluczowy albo pizański.

a operowaniem kształtem i kolorem na pograniczu abstrakcji. Wielkość witraży mocno ograniczona gabarytami okien sprawiła, że rozbudowany program ikonograficzny, o którym wspominali duchowni, właściwie niknie w warstwie dekoracyjnej o mocno zgeometryzowanych formach. Licząc na lepsze doświetlenie wnętrza, Zin wybrał szkło o ciepłej jasnej tonacji: odcienie żółci i matowej bieli, oszczędnie dodając akcenty czerwieni, oranżu i fioletu.

Na zakończenie chciałabym wrócić do zasygnalizowanego na wstępie problemu „odczuwania architektury”. Bazylika nosi znamię obcości i pewnego chłodu wywołane skalą³⁷ obiektu. O ile obecny zewnętrzny wygląd świątyni jest przez bydgoszczan akceptowany, to wnętrze nadal deprymuje monumentalizmem, oschłością form, półmrokiem podkreślonym ciemnymi odcieniami marmuru pilastrów w rotundzie i prezbiterium, kolorystyką mozaiki o tonach jakby spalonych. Wrażenie ciężkości pogłębia brak ludzkich proporcji architektury i wadziękę rzeźb ołtarzowych. Lekko ponury nastrój wynika m.in. z redukcji w stosunku do projektu powierzchni okien. Prostokątne okna arkad i okulusy, wąskie szczeliny w mniejszych arkadach oraz latarnia kopuły nie wpuszczają do wnętrza zbyt wiele światła. Sytuacji tej nie zmieniło zastosowanie w witrażach jasnych barw szkła. Do niedawna w dziennym świetle wnętrze robiło wrażenie zatopionego w spatynowanym żółtawym blasku przebarwiający na zielonkawo chłodne odcienie polichromii kasetonów. Obecnie efekt ten niweluje sztuczne oświetlenie. Być może dzisiejsze rozmienianie wystroju kościoła na drobne, nieustanne wzbogacanie o nowe wizerunki i nowe detale jest próbą oswojenia tej przemyślanej, dobrze zakomponowanej przestrzeni. Przestrzeni, która miała być czysta, idealna, poddana najpierw jednej, a potem dwu bardziej intelektualnym niż „uczuciowym” stylizacjom – zbarokizowanemu antykowi i sztuce współczesnej (quasi – współczesnej?). Może to tej perswazyjnej czystości form przeciwstawiają się fundatorzy (księża) i wierni nowymi detalami, dekoracjami, zmianami koloru. Godzeniem ze sobą materiałów tradycyjnie szlachetnych jak stiuk, marmur (nawet gdy jest cienką okładziną), ceramicznych tesser mozaiki i współczesnej dobrej, ale „tępej” farby akrylowej, szelaku etc.?

Co ja sądzę o Bazylice? Czy jest dla mnie piękna? Nie wiem. Od zawsze niepokoi mnie jej wnętrze, równie oschłe w swych „skończeniu i nieskończeniu”, blichtrze i prowizorce... Hipnotyzuje jej kopuła, „wyłaniająca się z mgły i smogu o świcie [...] i przypominająca inne, piękniejsze – św. Piotra w Rzymie, świętego Marka czy Santa Maria della Salute nad wenecką laguną...”³⁸.

LITERATURA

- [1] Baraniewski W., 1994. Klasycyzm a nowy monumentalizm. [W:] Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 11.1991, Wyd. Nauk. PWN Warszawa, 229-238.
- [2] Faryna-Paszkiewicz, 2003. Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego. Słowo/obraz terytoria Gdańsk.
- [3] Konsek A., Strycharz A., 1999. Bydgoska Bazylika Mniejsza św. Wincentego a Paulo 1924 – 1999. SW Dagar Bydgoszcz.

³⁷ Choć w zestawieniu z dzisiejszymi molochami architektury sakralnej ten zarzut jest najmniej istotny.

³⁸ Motyw z tekstu nt. fotografii Andrzeja Mazieca, w: Kolor w Bydgoszczy.

- [4] Nakonieczny R., Wojtas-Swoszowska J. (red.), 2014. Oblicza modernizmu w architekturze. Wyd. Nauk. Śląsk Katowice.
- [5] Pszczołkowski M., 2014. Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918-1939. Forma i styl. Wyd. Księży Młyn Łódź.
- [6] Rasmussen S.E., 1999. Odczuwanie architektury. Wyd. Murator Warszawa.
- [7] Sroka Z., 1980. Bazylika św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy – przewodnik (pierwodruk – artykuł poświęcony historii i architekturze kościoła). Nasza przeszłość.
- [8] Umiński J., 1996. Bydgoszcz – przewodnik. Regionalny Oddział PTTK „Szlak Brdy” Bydgoszcz.
- [9] Urbańska E., 1987-1989. Kościół XX Misjonarzy pw. św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy jako przykład XX-wiecznej, monumentalnej budowli sakralnej (maszynopis niepublikowany).
- [10] Wojciechowski J., 1927. Kościół jako budowla. Architektura i budownictwo 8-9.
- [11] Wysocka A., 2015. Architektura i urbanistyka Bydgoszczy w okresie międzywojennym. Towarzystwo Naukowe KUL Lublin.
- [12] Zbroja B., 2013. Architektura międzywojennego Krakowa 1918-1939. Budynki, ludzie, historie. Wysoki Zamek Kraków.

DWIE BAZYLIKI – PRÓBA RETROSPEKTYWNEGO SPOJRZENIA NA KOŚCIÓŁ ŚW. WINCENTEGO A PAULO W BYDGOSZCZY. MIĘDZY ESTETYKĄ NIEUKOŃCZENIA I „TRWAŁEJ BUDOWY” Z LAT OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘDZIESIĄTYCH XX WIEKU A SKOŃCZONYM OBIEKTEM PO ROKU 2000

STRESZCZENIE. Około 1989 roku zastanawiałam się, czy Bazylika św. Wincentego a Paulo jest budowlą eklektyczną, historyczną czy tradycyjno-modernistyczną. Nieukończenie budowli, surowość ceglanych ścian, czekające na dekorację porządkową kolumny i portale wydawały się formami skończonymi. Kontrastowały z wnętrzem, w którym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przemieszały się klasycyzujący i neobarokowy wystrój ze współczesną rzeźbą i mozaiką. Jak w soczewce we wnętrzu bazyliki ujawniały się różne sposoby pojmowania sztuki sakralnej – reminiscencje pierwotnych założeń Adama Ballenstadta, interpretacja dekoracji malarskiej Wiktora Zina, moda na metaloplastykę typowa dla początku lat siedemdziesiątych. Dziś miejsca puste wypełniła bogata sztukateria, szarość i czerwień ustąpiły spątnowanej miedzi kopuły i bieli ścian – Bazylika jest skończona, czysta, piękna i ... symbolicznie i dekoracyjnie „przegadana”. Inaczej rozłożyły się estetyczne napięcia między zewnętrzem a wnętrzem budowli, wyrażone kolorystyką i współczesnymi uzupełnieniami wystroju i wyposażenia. Przemiany ostatnich 16 lat na nowo zdefiniowały estetykę budowli i mają wpływ na subiektywne „odczuwanie” tego dzieła architektonicznego³⁹.

Słowa kluczowe: Bazylika pw. św. Wincentego a Paulo, Adam Ballenstadt, Wiktor Zin, Pantheon, historyzm w architekturze XIX i XX wieku, eklektyzm, modernizm, architektura lat 30., estetyka, odczuwanie architektury, dekoracja architektoniczna, kolor w architekturze

³⁹ Istnieją wyczerpujące analizy obiektu dotyczące okresu międzywojennego, por. A. Wysocka, 2015. Architektura i urbanistyka Bydgoszczy w okresie międzywojennym. Towarzystwo Naukowe KUL Lublin – moje subiektywne rozważania odnoszą się do nieco innego obszaru badań.

TWO BASILICAS – A RETROSPECTIVE LOOK AT THE CHURCH OF ST. VINCENT DE PAUL IN BYDGOSZCZ. BETWEEN THE AESTHETICS OF NON-COMPLETION AND "PERMANENT CONSTRUCTION" FROM THE EIGHTIES AND NINETIES OF THE TWENTIETH CENTURY AND THE COMPLETE BUILDING AFTER THE YEAR 2000

SUMMARY. Around the year 1989, I wondered if the Basilica of St. Vincent de Paul is an eclectic, historical or traditional and modernist building. Non-completion of the building, the austerity of the brick walls, columns and portals waiting for order adornments seemed to be finite forms. They contrasted with the interior where the sixties and seventies intermingled the classicist and neo-Baroque decor with the contemporary sculpture and mosaic. The inside of the basilica reflects different ways of understanding sacred art – the reminiscences of the original assumptions of Adam Ballenstadt, Wiktor Zin's interpretation of the painting decorations, fashion for metalwork typical of the early seventies. Today, empty space has been filled with rich stucco, gray and red gave way to oxidized copper dome and white walls – the Basilica is complete, clean, beautiful and ... symbolically and decoratively "over-elaborated". The aesthetic tension between the exterior and interior of the building, expressed by colors, modern decor and equipment additions, was distributed differently. The transformations of the last 16 years have redefined the aesthetics of the building and have an impact on the subjective "feeling" of this architectural work.⁴⁰

Key words: Basilica of St. Vincent de Paul, Adam Ballenstadt, Wiktor Zin, the Pantheon, historicism in the architecture of the 19th and 20th century, eclecticism, modernism, architecture of the 1930s "aesthetics, feeling architecture, architectural decoration, color in architecture

⁴⁰ There is a comprehensive analysis of the building concerning the inter-war period, see Wysocka A. *Architektura i urbanistyka Bydgoszczy w okresie międzywojennym [Architecture and Urban Planning of Bydgoszcz in the inter-war period]* – my subjective deliberations regard a slightly different area of research.