



Ks. WOJCIECH LIPPA
Opole – Lublin

BRAZOWE DRZWI KATEDRY OPOLSKIEJ

1. Powrót do tradycji odlewania drzwi w brązie

Świątynia chrześcijańska od wieków stanowiła miejsce nie tylko kultu i modlitwy, ale stawała się także polem świadomego działania artystycznego, miejscem ekspresji twórczej, obszarem, w którym dzieło sztuki stanowiło istotny element wpisany w przestrzeń sakralną oraz znaczący czynnik, który ową przestrzeń współtworzył. Sama świątynia, jako przemyślnie uformowana konstrukcja architektoniczna, niejednokrotnie urastała, ale i wciąż jeszcze pretenduje do miana dzieła sztuki. Nie jest ono jednak dziełem samym dla siebie, lecz ściśle zespolone z liturgią służy i wspomaga w wypełnianiu podstawowej misji Kościoła, jaką jest prowadzenie człowieka do wiary i zbawienia¹. Dlatego też liturgia Kościoła, jej naturalna ewolucja i zmiany, często stawała się czynnikiem kształtującym przestrzeń sakralną — co można zaobserwować analizując przemiany związane z Soborem Trydenckim lub czego mogliśmy być świadkami po Soborze Watykańskim II². Akcja liturgiczna, szeroko pojęty

¹ „Sztuka chrześcijańska jest sztuką wynikającą z zadań Kościoła wobec człowieka, który przez chrzest wszczepiony jest w Chrystusa i przynależy do Ludu Bożego. Kościół tak w przeszłości, jak i obecnie widzi możliwość korzystania ze sztuki tylko wtedy, gdy owa sztuka jest nośnikiem treści ideowych i historycznych dotyczących dziejów zbawienia. Sztuka ta wyłania się z powołania i misji człowieka ochrzczonego i wierzącego i do aktu wiary zarazem prowadzi”; cyt. za: M. ZIELNIOK, *Kultura – sztuka – Kościół*, w: W. ŚWIERZAWSKI (red.), *Sztuka w liturgii*, Kraków 1996, s. 11.

² „Obecnie może bardziej niż kiedykolwiek w historii Kościoła akcentuje się przede wszystkim liturgiczne przeznaczenie obiektu kościelnego, jego wystroju i urzędzenia. Liturgia ma się stać w sztuce

obrząd zarówno sakramentalny, jak i pozasakramentalny, o charakterze zbiorowym lub najbardziej osobistym, rytuał odbywający się w różnych punktach przestrzeni sakralnej — narzucał więc niejednokrotnie twórcom czy rzemieślnikom odpowiednie tematy i treści ich artystycznych działań. Stąd też zwiedzając kościoły z dawnych epok, często spotykamy odmienność tematyki w baptysteriach czy na chrzcielnicach, odmienną na retabulach ołtarzowych, inną na ambonach, a jeszcze inną w kaplicach grobowych.

Istotnym miejscem przestrzeni sakralnej w chrześcijańskiej świątyni stanowi jej wejście — brama świątynna, gdyż jest związana z ogólnie rozumianym rytuałem przejścia, przekroczeniem granicy istniejącej pomiędzy dwoma strefami³. Artystyczna forma portalu kościelnego pełni więc dwie podstawowe funkcje: jest elementem bezpośrednio wprowadzającym do świątyni oraz nawiązuje do tytułu lub patrona kościoła⁴. Te dwie podstawowe funkcje odcisnęły swe piętno na kształtowaniu się wyrazu plastycznego portali, przybierających na przestrzeni wieków różne formy.

Na pewnym etapie ich rozwoju istotną rolę, oprócz rozbudowanej strony architektonicznej, zaczęły odgrywać odlewane z brązu drzwi. Zawierały one niejednokrotnie bogate treści teologiczne, a przyodziane w subtelną formę o wysokim nieraz poziomie artystycznym stanowiły o prestiżu i randze kościoła, w którym były umieszczone. W tym miejscu wypada wspomnieć tak znane przykłady drzwi pochodzących z różnego czasu, jak choćby drzwi kościoła *Santa Sabina* w Rzymie, *San Ambrogio* w Mediolanie, katedr w Akwizgranie i Augsburgu, kościoła św. Michała w Hildesheim, troje drzwi florenckiego baptysterium czy też rodzime przykłady drzwi gnieźnieńskich⁵ i płockich⁶. Największy wkład w pogłębioną symbolikę spizowych⁷ drzwi

sakralnej zarówno inspiratorem, jak i faktorem”; cyt. za: H. NADROWSKI, *Kościoty naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków 2000, s. 62.

³ E. SAUSER, *Symbolik des katholischen Kirchengebäudes*, Stuttgart 1960, s. 60.

⁴ *Tamże*, s. 157.

⁵ W związku z obchodami tysięcznej rocznicy śmierci św. Wojciecha z końcem lat 90-tych XX w. ukazało się wiele publikacji nawiązujących do tego wydarzenia. Interesującą pozycją jest album Adama Labudy, dotyczący ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich, interesujący nie tylko ze względu na liczny i profesjonalny materiał ilustracyjny Adama Bujaka, ale ze względu na podany tam spis bibliograficzny najważniejszych pozycji traktujących o gnieźnieńskim zabytku od połowy XIX w., kiedy to Bolesław Lelewel rozpoczął poważniejsze analizy badawcze, do końca XX w. *Porta regia. Drzwi Gnieźnieńskie*, Gniezno 1998.

⁶ Płocki zabytek obecnie znajduje się w zachodniej fasadzie soboru Mądrości Bożej w Nowogrodzie Wielkim w Rosji. Obszerną rozprawę dotyczącą Drzwi Płockich przedstawił Ryszard KNAPIŃSKI, który zestawia niemal wszystkie informacje na ich temat. W swej pracy ukazuje bogaty stan badań zarówno polskich, jak i zagranicznych historyków i historyków sztuki, zajmujących się płockim zabytkiem, następnie opisuje jego burzliwe dzieje i zmieniające się w związku z tym nazwy, które im towarzyszyły. Po precyzyjnej analizie treści ikonograficznych zawartych w reliefach drzwi, przedstawia przekonującą rekonstrukcję dzieła, które w swym ideowym wyrazie ilustruje Skład Apostolski; zob. TENŻE, *Credo apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, w: TENŻE (red.), *Symbol apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła*, Lublin 1997.

⁷ Terminy: „brązowe” lub „spizowe” będą tu funkcjonowały zamiennie, jako wyraz oznaczający to samo. Terminologia spotykana w literaturze, związana z rzemiosłem zajmującym się odlewnictwem, czę-

pozostawiło nam średniowiecze; wtedy też tendencja odlewania drzwi w brązie była najmocniejsza, zanikając jednak i jedynie gdzieś występując w późniejszych epokach⁸. Na nowo, choć w małym stopniu, idea wykonywania drzwi w brązie odżyła w XIX w. wraz z pojawianiem się nurtów historycznych i wszelkiego rodzaju trendów neostylowych.

W ostatnich pięćdziesięciu latach zaobserwować można fakt stopniowego i coraz częstszego powracania do odlewniczej tradycji sprzed niemal tysiąca lat. Kościoły w różnych zakątkach Europy, zarówno te o większej, jak i te o mniejszej randze, zaczynają być na nowo przyozdabiane spiżowymi, odlewanymi drzwiami, opatrzonymi scenami figuralnymi. Sytuacja ta pojawia się początkowo we Włoszech, by przywołać tu choćby postać rzeźbiarza Giacomo Manzù, który takie drzwi wykonywał kilkakrotnie⁹, oraz równolegle w Austrii i Niemczech, gdzie do odbudowanych po wojnie kościołów zaczęto wstawiać brązowe drzwi, zawierające przedstawienia figuralne: kościół św. Floriana w Enns-Lorch¹⁰, kościół św. Andrzeja w Hildesheim czy też troje spiżowych drzwi w sanktuarium w Kevelaer¹¹. Wykonywanie drzwi kościelnych w brązie po 1945 r. stało się zjawiskiem popularnym i jakby na dobre odradzającym się w obszarze sztuki kościelnej¹².

Także na terenie Polski od połowy lat 60-tych XX w. zaczęto powracać do tego typu realizacji. W pierwszej kolejności były to próby jedynie nawiązujące do odlewniczej tradycji, wykorzystujące przeróżne techniki metaloplastyczne, imitujące donios-

sto określa spiż jako materiał o „potrójnym stopie miedzi, cyny i cynku, potocznie zwanego brązem”; cyt. za: Brąz, w: K. KUBALSKA-SULKIEWICZ, M. BIELSKA-ŁACH, A. MANTEUFFEL-SZAROTA (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 51.

⁸ Zob. U. MENDE, *Die Bronzentüren des Mittelalters 800–1200*, München 1983, s. 51; zob. też *Bronzentüren*, w: G. STRAUSS (red.), *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, t. I: A-Cim, Leipzig 2004, s. 663.

⁹ Pierwszą tego typu realizacją G. Manzù są „Drzwi śmierci”, które wykonane zostały w latach 1952–1963 i usytuowane są w Bazylice św. Piotra na Watykanie w jednym z bocznych portali. Oprócz nich wykonał jeszcze: „Drzwi miłości” do katedry w Salzburgu, odlane w latach 1955–1958, oraz „Drzwi wojny i pokoju”, znajdujące się w kościele św. Wawrzyńca w Rotterdamie z początku lat 60-tych; zob. B. KIRCHGESSNER, *Liebe und Tod, Krieg und Frieden. Die drei Bronzeportale Giacomo Manzùs*, Passau 2002, s. 29–35.

¹⁰ R. KNAPIŃSKI, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, il. 604.

¹¹ W. ROEMER, *Das Portal der Nachfolge Christi*, Kevelaer 1992, s. 20–21; TENŻE, *Das Papstportal von Kevelaer*, Kevelaer 1991, s. 3–35; R. KERKHOFF (red.), *Kevelaer — Stätte der Besinnung*, Kevelaer 1986.

¹² „Sztukę kościelną”, wg Henryka NADROWSKIEGO, pojmować można na dwa sposoby. W pierwszym przypadku jest sztuka wiążąca się z Kościołem i jemu służąca, głównie do celów kultu. O ile odnosi się do „budyńku” kościelnego, a nawet w nim się zamyka, musi być obiektywna. Prawo dotyczące jej zakresu określa wyraźnie autorytet i prawo Kościoła. Drugie rozumienie „sztuki sakralnej” łączy się z kościołem rozumianym jako budynek, czyli jest to sztuka, która posiada swoje miejsce prezentacji w przestrzeni związanej ze świątynią chrześcijańską; zob. TENŻE, *dz. cyt.*, s. 17–18. W tym przypadku przytoczone wyżej zjawisko ponownego odradzania się brązowych drzwi pojmowane jest wedle drugiego sposobu rozumienia terminu „sztuka kościelna”.

łość brązu¹³. Koniec lat 70-tych i początek 80-tych przyniósł pierwsze, pełne realizacje brązowych drzwi, a w kolejnych dekadach, zwłaszcza na przełomie XX i XXI w., wykonywanie spizowych drzwi stało się zjawiskiem stosunkowo częstym. Najwięcej tego typu realizacji powstało na terenie południowej Polski, głównie w Małopolsce — w kościołach Tarnowa, w Pilźnie, Nowym Sączu, Złotej koło Czchowa, w Ołpinach czy Bochni¹⁴. Także w innych świątyniach rozsianych po całym kraju zaczęły pojawiać się brązowe drzwi, charakteryzujące się często różnorodnym językiem plastycznym i przekazujące bogate treści ideowe. Spora część współczesnych brązowych drzwi spotykanych na terenie Polski wykonanych zostało do kościołów katedralnych lub konkatedralnych¹⁵. Fakt ten nie jest bez znaczenia, gdyż ranga¹⁶ kościoła katedralnego niejednokrotnie wywarła wpływ na treści zamieszczone w poszczególnych drzwiach. Będą się one zatem odnosiły nie tylko do *patrocinium* samej katedry, lecz także będą posiadały często szersze — diecezjalne — znaczenie.

2. Plastyka opolskich drzwi

Taki właśnie urozmaicony i szeroki program ikonograficzny posiadają drzwi brązowe¹⁷ wykonane w 1997 r. dla opolskiej katedry pw. Podwyższenia Krzyża Św. Osadzone zostały w ostrołukowym — gotyckim — wejściu kościoła. Charakter plastyczny drzwi nie tylko zatem musi odpowiadać swym kształtem kształtowi otworu

¹³ Są to metaloplastyczne drzwi, przeważnie z miedzianej blachy repusowanej, niejednokrotnie zawierające bogate treści ikonograficzne, np. drzwi archikatedry pw. św. Jana w Warszawie (1963), drzwi katedry Narodzenia NMP w Tarnowie (1970), drzwi katedry Chrystusa Króla w Katowicach (1973) czy drzwi konkatedry pw. Wniebowzięcia NMP w Kolobrzegu (1985).

¹⁴ Głównymi artystami wykonującymi te realizacje są: Bolesław Chromy, Marek Benewiat, Czesław Dźwigaj, Zofia Mital-Szczepańska; zob. np. J. MADEYSKI, *Chromy — Tarnowskie Drzwi Spizowe. Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów 1987; J. FLASZA, *Bazylika pod wezwaniem św. Mikołaja*, w: TENŻE (red.), *Przewodnik po mieście*, Bochnia 1998.

¹⁵ Są to drzwi brązowe: archikatedry pw. świętych Piotra i Pawła w Poznaniu (1980), troje drzwi bazyliki katedralnej pw. Narodzenia NMP w Tarnowie (1983, 1984, 1985), katedry pw. NSPJ w Rzeszowie (1991). Najwięcej tego typu realizacji powstało w związku z obchodami jubileuszu 2000-lecia chrześcijaństwa, m.in.: troje drzwi katedry Wojska Polskiego w Warszawie (1994, 2001, 2003), archikatedry pw. św. Jakuba Większego w Szczecinie (2000), bazyliki archikatedralnej pw. św. Jana Chrzciciela w Przemysłu (2000), konkatedry pw. św. Jakuba Większego w Olsztynie (2001), katedry pw. świętych Marcina i Mikołaja w Bydgoszczy (2003) oraz katedry pw. Wniebowzięcia NMP we Włocławku (2004).

¹⁶ Katedra jest kościołem wyjątkowym, posiadającym najwyższą rangę spośród wszystkich kościołów regionu; określana bywa „matką” wszystkich kościołów diecezji, jest miejscem konsekracji biskupa, ingresu do diecezji, jego pogrzebu i pochówku, sprawowania uroczystej liturgii, a w czasach dawnych była ponadto miejscem posiedzeń kapituł i sądów kościelnych oraz synodów diecezjalnych. Konkatedra natomiast to katedra pomocnicza, druga katedra biskupa, niejednokrotnie pełniąca te same funkcje; zob. A. WITKOWSKA, *Titulus ecclesiae. Wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 10.

¹⁷ Drzwi (wys. 4,10 m, szer. 2,25 m) odlane zostały w opolskiej firmie odlewniczej *Art-Odlew*.

wejściowego kościoła, lecz także winien nawiązywać do charakteru narzuconego przez gotycki (średniowieczny) styl budowl¹⁸, tak aby wyraz artystyczny drzwi zgrał się z architektonicznym wyrazem fasady. Dwuwieżowa, ceglana fasada zachodnia, w której zamieszczono spiżowe drzwi, charakteryzuje się stopniowanym kierunkiem ku górze, poczynając od szerszych struktur muru, przypór i wież ku węższemu elementom, podkreślając w ten sposób architektoniczny wertykalizm budowli.

Rzeźbiarz wykonujący wejściową bramę musiał zatem stanąć przed zadaniem zharmonizowania plastycznej konstrukcji drzwi z charakterem gotyckiej fasady i wprzeznąć w swe dzieło ikonograficzny program zasugerowany mu przez zleceniodawców¹⁹. Autorem drzwi jest opolski rzeźbiarz Adolf Panitz, którego twórczość niejednokrotnie wiązała się z mecenasem kościelnym²⁰. Gotycki portal katedry narzucił mu smukły, zwieńczony łukiem ostry kształt dzieła. Ostrołukowy tympanon zatem wraz z dwuskrzydłowymi drzwiami tworzy kompozycyjną jedność artystycznego wyrazu. Z takim modelem współczesnych brązowych drzwi — „ostrołukowy tympanon + podwójne skrzydła drzwiowe” — spotkamy się kilkakrotnie na terenie kraju²¹. W tym przypadku jednak rzeźbiarz korzysta z całkowicie odmiennego języka kompozycyjnego i jako jedyny spośród wszystkich przykładów wskazanego modelu rezygnuje z czysto geometrycznego, zamkniętego w układzie regularnych kwater

¹⁸ Kościół św. Krzyża jest najstarszą świątynią Opola, którego pierwotną wersję wzniesiono w obrębie murów miejskich w 1223 r.; zob. H. TUKAY, *Oberschlesien im Spannungsfeld zwischen Deutschland, Polen und Böhmen-Mähren. Eine Untersuchung der Kirchenpatrozinien im mittelalterlichen Archidiatkonat Oppeln*, Köln–Wien 1976, s. 110. W latach 30-tych XIII w. kościół pełnił funkcję kościoła kolegiackiego, która trwała nieustannie do kasaty w 1810 r.; zob. J. KOPIEC, *Dzieje Kościoła katolickiego na Śląsku Opolskim*, Opole 1991, s. 72; E. TALAR, *Die Pfarrer der ehemaligen Kollegiatskirche zum hl. Kreuz in Oppeln seit Aufhebung des Kollegiatsstift im Jahre 1810*, Oppeln 1924, s. 39–47. W latach 1254–1295 z inicjatywy księcia Bolka I wybudowano nową kolegiatę, która dwukrotnie uległa pożarowi: w 1446 oraz 1415 r.; zob. J. GOTSCHALK, *Die Pfarrkirche zum hl. Kreuz in Oppeln*, Oppeln 1934, s. 23; WITKOWSKA, *dz. cyt.*, s. 79; S. BALDY, *Kościół Opola*, Opole 2000, s. 10. Obecny kościół późnogotycki wzniesiony został za czasów ostatniego z książąt piastowskich, Jana Dobrego, w 1520 r.; por. S. BALDY, *Katedra Świętego Krzyża w Opolu. W 700-lecie parafii św. Krzyża*, Opole 1994, s. 13. W kolejnych wiekach zmieniano jego wystrój w zależności od panujących trendów artystycznych i liturgicznych, jednak jego ogólna bryła do dziś nie uległa większym zmianom. Świątynia posiada kształt założenia halowego, którego trzy nawy od wschodu zakończone są wielobocznymi apsydami; zob. E. CHOJECKA, J. GORZELIK, I. KOZINA, B. SZCZYPKA-GWIAZDA, *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2004, s. 48–49.

¹⁹ Na podstawie informacji uzyskanych w wywiadzie przeprowadzonym z artystą przez autora artykułu 10.07.2003 r. w Opolu.

²⁰ Spośród wielu przykładów jego dzieł warto wspomnieć najważniejsze realizacje: do opolskiej katedry wykonał epitafium pierwszego opolskiego biskupa Franciszka Jopa (1977), tympanon upamiętniający wizytę Jana Pawła II na Górze Św. Anny (1993) czy epitafium księcia Jana Dobrego (?). Wykonał także retabulum oltarzowe w kościele św. Jacka w Opolu oraz monumentalny oltarz w kaplicy MB Częstochowskiej w bazylice na Górze Św. Anny.

²¹ Oprócz opolskiej katedry ostrołukowy układ drzwi posiadają katedry w: Poznaniu, Szczecinie, Olsztynie, Bydgoszczy i Włocławku. Biorąc ponadto pod uwagę drzwi wykonane z blachy miedzianej, zawierające bogate sceny figuralne, do tej „gotyckiej” grupy zaliczyć także należy drzwi archikatedry pw. św. Jana w Warszawie (1963) oraz drzwi konkatedry pw. Wniebowzięcia NMP w Kolobrzegu (1985).

układu kompozycyjnego²². Odchodząc od drogi uświęconej pewną tradycją stylistyczną, wybiera swoją — nieco trudniejszą i bardziej nowatorską — metodę, by w strukturze średniowiecznej bryły umieścić dzieło o nowoczesnej zdynamizowanej formie, tak by obie spajały się w jeden, plastyczny organizm²³. W ten sposób uzyskał efekt dzieła kompozycyjnie spójnego, w którym wprawiony obserwator jednym rzutem oka odczytuje rzeźbiarską, reliefową strukturę. Kierunek wzroku podąża od dolnych partii ku górze. Oba skrzydła drzwi składają się z pięciu wąskich w pionie wyrzeźbionych listew, które względem siebie ułożone są ukośnie i schodkowo. Owo pionowe zorientowanie nadaje dziełu bardzo mocne, wertykalne — chciałoby się powiedzieć: gotyckie²⁴ — akcenty, a ich skośne ułożenie wzbudza ożywiającą grę światłocieniową. Na styku skrzydeł artysta umieścił najwęższą listwę, która niczym architektoniczna służka staje się oparciem dla dwóch wychodzących w górę, zarysowanych w strukturze tympanonu, ostrych łuków. W ten sposób oba skrzydła drzwi mają swoją kontynuację powyżej, w samym tympanonie i wraz z nim odwzorowują kształt gotyckiego okna.

Relief, czyli samo rzeźbiarskie tworzywo, jest stosunkowo głęboki o chropowatej strukturze, na której padające światło rzuca wiele nieregularnych cieni. Na ukośnej powierzchni poszczególnych listew artysta posługuje się niemal wyłącznie formą, gdzieś tam jedynie rysując nieliczne elementy, wykorzystując do tego płaskie fragmenty materiału. Ukośne rzeźbienie pionów jest świadomym zamysłem rzeźbiarza²⁵, pragnącego w ten sposób nawiązać do Witelona — XIII-wiecznego filozofa pochodzącego ze Śląska, który stworzył swoistą teorię widzenia i perspektywy²⁶.

²² Wyżej wymienione przykłady współczesnych brązowych drzwi w Polsce posiadają kompozycję geometryczną, zamykającą przedstawiane treści w regularne — kwadratowe bądź prostokątne — kwatery.

²³ Wywiad z rzeźbiarzem *Adolfem Panitzem*.

²⁴ Spotkać można się w sztuce z pewnym „gotyckim” sposobem budowania formy przestrzennej czy malarskiej, w której artysta wykorzystuje doświadczenia średniowiecznej sztuki gotyku, w celu budowania nowej jakości artystycznej. Wybiera wówczas raczej enigmatyczny świat wrażeń plastycznych niż jedynie techniczne i zbyt wierne odzwierciedlanie dawnych wzorów. W przypadku tak „gotycko” rozumianej architektury można posłużyć się znanym przykładem kościoła Świętej Rodziny w Barcelonie, w którym to fantazja Antonio Gaudiego umiała wykorzystać w sposób twórczy tradycję gotycką, tak bardzo już wyczerpaną przez neostylowe tendencje XIX w., i stworzyć jedną z najwspanialszych świątyń XX w.; zob. J. BIAŁOSTOCKI, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004, s. 653–654; mianowany do nagrody *Oskara* w 2002 r. film *Katedra*, autorstwa Tomasza Bagińskiego, również zdradza tę „gotycką” wrzśliwość estetyczną, mimo iż od klasycznego gotyku dzieli nas przecież setki lat.

²⁵ Wywiad z rzeźbiarzem *Adolfem Panitzem*.

²⁶ Witelona (Vitelona, Witelona, ok. 1230 – ok. 1280) urodził się pod Wrocławiem, choć niektórzy pewnie błędnie podkreślają jego opolskie pochodzenie (zob. S. BALDY, *Spisowa brama katedry opolskiej*, w: M. LIS (red.), *Almanach miejski „Opolanin ’98”*, Opole 1998, s. 64), studiował w Paryżu, Padwie i Viterbo. Był przedstawicielem platonizmu, pojmowanego w starożytny neoplatonicki sposób. Część swej twórczej pracy poświęcił optyce (*Perspectiva*, 1270–1273). Zaslugą jego było m.in. przyswojenie łacińskiemu średniowieczu osiągnięć arabskiego uczonego Alhazena. Za nim analizował wrażenia wzrokowe, twierdząc, że wzrok samodzielnie może poznawać światło i barwy, do dalszej interpretacji potrze-

Ułożenie pionów w skos ma być rzeźbiarską próbą odwzorowania myśli średnio-wiecznego uczonego.

Omawiając opolskie drzwi, konieczniej należy jeszcze zwrócić uwagę na ich kolor. Samo tworzywo brązu otrzymało z biegiem lat korzystny nałot o zmiennych tonacjach zieleni, fioletu i delikatnego brązu. Mamy tu ponadto po raz pierwszy do czynienia z tak świadomym i jawnym zabiegiem kolorystycznym — porównując to dzieło z analogicznymi realizacjami w polskich katedrach — wprowadzającym ostre kontrasty złota, głównie w miejscach nimbów Boskich i świętych postaci oraz w symbolach astralnych. Daje to, przy ogólnym oglądzie drzwi, interesujące efekty malarskie²⁷

3. Treści zawarte w opolskich drzwiach

W 1993 r. ówczesny proboszcz katedralny, ks. Stefan Baldy, oraz Rada Duszpasterska wyszli z inicjatywą, by z okazji przypadającego w 1995 r. 700-lecia istnienia parafii ufundować nowe, reprezentacyjne wejście do świątyni²⁸, które w swych treściach ideowych będzie odzwierciedleniem 700-letnich dziejów kościoła i parafii. Jednak względy techniczne i finansowe spowodowały, iż ostatecznie „spóźnione dzieło” osadzono i poświęcono jesienią dwa lata po obchodzonym jubileuszu²⁹ Majuskułę z motywem przedsięwzięcia umieszczono w języku łacińskim na lewych odrzwiach i polskim — na prawych:

CELEBRATO IUBILEO DCC ANNI PAROCHIAE S. CRUCIS OPOLIAE MCMXCV

oraz

W UROCZYSTOŚCI 700 LECIA PARAFII ŚW. KRZYŻA W OPOLU 1995.

Artysta, zgodnie z otrzymanymi wytycznymi, miał, oprócz treści biblijnych i teologicznych, umieścić na drzwiach postaci osób świętych, związanych z kościołem katedralnym i Śląskiem, a także utrwalic bardziej znaczące osobistości oraz upamiętnić ważniejsze wydarzenia opolskiego regionu³⁰. W ten sposób powstała dość luźna z punktu widzenia tematycznego i treściowego kompozycja, składająca się z różnych postaci, symboli, znaków i fragmentów architektury, a rezygnacja z chrono-

buje jednak pomocy innych zmysłów. Badal warunki, w których poprawne doświadczenie wizualne może się zrealizować; jego niektóre spostrzeżenia przypominają późniejsze obserwacje i uwagi Leonarda da Vinci. Witelon ponadto rozróżniał piękno proste, oparte na wrażeniach, i piękno rzeczy złożonych, układów, oparte na spostrzeżeniach; zob. J. BIAŁOSTOCKI (opr.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Gdańsk 2001, s. 179–183.

²⁷ Niestety, w przekonaniu artysty złoto nałożone na aureole oraz planety może zatracić w przyszłości swoją ostrą pobudzającą barwę. *Wywiad z rzeźbiarzem Adolfem Panitzem.*

²⁸ BALDY, *Spizowa brama*, s. 64.

²⁹ Uroczystego poświęcenia dokonał ks. infułat Helmut Jan Sobeczko 16 listopada 1997 r.; zob. *tamże*.

³⁰ Przedsięwzięcie to było nieustannie konsultowane nie tylko z proboszczem, głównym inicjatorem wykonania drzwi, lecz także z członkami Diecezjalnej Komisji ds. Budownictwa Sakralnego i Kościelnego oraz z ordynariuszem diecezji — abp. Alfonsem Nossolem. *Wywiad z rzeźbiarzem Adolfem Panitzem.*

logii przedstawianych scen pozwoliła artyście stworzyć ideowo dość eklektyczny obraz.

Tympanon przedstawia dzieje opisane w Księdze Rodzaju. Artysta pragnie zobrazować „symfonię stworzenia świata”, którą Stwórca komponuje, zestawiając poszczególne elementy wszechświata w harmonijną całość³¹. W akcie stwarzania świata bierze udział cała Trójca, z której rozprzestrzeniają się promienie na całe dzieło stworzenia. Bóg Ojciec miota ciałami niebieskimi rozświetlonymi złotem: „niech się stanie światłość”. Pionowe promienie spływające w dół — to starożytny zapis nutowy, który kryje melodię pieśni „Ciebie, Boże, wielbimy”³². Po lewej stronie u dołu widoczne są trzy chronologiczne sceny rajske: stworzenie Adama, grzech i wygnanie z raju; obok tego kłębiący się dym przyjętej ofiary Abla oraz snujący się poziomo dym ofiary Kaina, następnie po prawej stronie: zabójstwo Abla oraz ofiara Abrahama.

W górnej części lewego skrzydła pokazano potop, jako próbę pozbycia się zła, w której Noe wprowadza i wyprowadza bogobojnych ludzi do arki, przed nim podąża Mojżesz z tablicami przymierza, prowadzący Izrael do Ziemi Obiecanej. Nad Mojżeszem widać postać starotestamentalnego proroka zamyślonego nad księgą (Izajasz?). Temu wszystkiemu towarzyszą uskrzydłone cheruby, dmący w trąby aniołowie oraz cały szereg nieidentyfikowalnych, umownych postaci. W gąszczu przenikających się bohaterów dostrzec można czytelną scenę chrztu Chrystusa, odwzorowanie Matki Bożej z Dzieciątkiem z obrazu znajdującego się w katedrze, brodatą postać św. Piotra, charakterystyczną sylwetę kościoła gotyckiego w Nysie, który dźwigany jest na barkach swego patrona — św. Jakuba, oraz scenę kuszenia Antoniego, pustelnika, przez nagą kobietę.

Na prawym natomiast skrzydle upamiętniono postaci świętych związanych z diecezją, miastem czy Śląskiem: św. Jacek z monstrancją uciekający z płomieni (urodzony w Kamieniu Śl., główny patron Metropolii Górnośląskiej), św. Wojciech (według legendy miał się w Opolu zatrzymać podczas swej drogi do Prus), św. Jadwiga Śląska, św. Anna Samotrzcę (patronka diecezji, czczona na Śląsku od samego początku jego chrześcijańskich dziejów³³), współcześni świadkowie wiary (św. Maksymi-

³¹ Adolf Panitz w ten sposób próbuje oddać starożytną myśl ojców Kościoła (m.in. Atanazego z Aleksandrii), którzy porównywali akt stworzenia świata z symfonią muzyczną, w której poszczególne elementy scalają się w harmonijną jedność. Wywiad z rzeźbiarzem *Adolfem Panitzem*. „Podobnie jak artysta za pomocą dobrze nastrojonej cytry, łącząc umiejętnie dźwięki niskie, wysokie, średnie i inne, tworzy jedną melodię, tak też i Mądrość Boża, dzierżąc w swych dłoniach wszechświat cały niby cytrę, łączy byty ziemskie, nadziemne i niebieskie, zestawia całość z poszczególnymi częściami, wszystkim kieruje swą wolą i rozkazem. W ten sposób tworzy jeden świat i jeden porządek świata pełen harmonii i piękna”; cyt. za: ATANAZY Z ALEKSANDRII, *Przeciw poganom*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. LXII, tł. M. Wojciechowski, Warszawa 2000, nr 42–43.

³² BALDY, *Spizowa brama*, s. 64.

³³ Na temat kultu św. Anny w średniowieczu zob. P.P. MANIURKA, *Mater Matris Domini. Św. Anna Samotrzcę w gotyckiej rzeźbie śląskiej*, Opole 1997.

lian Kolbe i św. Edyta Stein) oraz najniżej św. Barbara (patronka górników). Temu wszystkiemu przyglądają się świadkowie opolskich dziejów: obok modelu dawnego kościoła postać Reginalda (pierwszego udokumentowanego proboszcza z 1223 r.³⁴), Jan Dobry z tarczą herbową (ostatni z opolskich Piastów, fundator i budowniczy kościoła), bp Franciszek Jop na tle obecnej katedry (pierwszy ordynariusz opolski), papież Jan Paweł II w otoczeniu drugiego biskupa opolskiego — Alfonsa Nossola, przy nim proboszcz katedry ks. Stefan Baldy, a poniżej w birecie dawny proboszcz, ks. Józef Kubis — budowniczy wielu opolskich kościołów. Uwiecznione zostało także wydarzenie nadania Opolu statutu miasta uniwersyteckiego, co obrazuje herb opolskiego uniwersytetu³⁵. Diecezjalna tematyka została ponadto poszerzona o wątki narodowe, zaakcentowane przez postać ks. Jerzego Popiełuszki i Lecha Wałęsy oraz sztandar „Solidarności”

Wąska listwa na styku obu skrzydeł stała się miejscem przedstawienia Michała Archanioła z wagą, odmierzającą dobre i złe czyny ludzkości³⁶, serafina z relikwiarzem Krzyża św. z katedry opolskiej, św. Weronikę z odbitym na chuście wizerunkiem Chrystusa, św. Floriana, gaszącego pożar, oraz św. Franciszka z Asyżu, trzymającego na swych dłoniach gołębie. W samym centrum widoczna jest antaba w formie uskrzydłonego putta.

W dolnej partii obu skrzydeł na skosach listew autor umieścił umowne wizerunki zwykłych „szarych” ludzi – śląski lud oddany swej pracy: ogrodnika, rolnika, młynarza, piekarza, kowala, górników i hutników. Cały dół drzwi im jest poświęcony. Ciekawym skądinąd wydaje się być fakt, iż na analogicznych drzwiach brązowych umieszczonych w innych katedrach Polski, gdy spotykamy się z wątkami nawiązującymi do ludności danego regionu, to na pierwszy plan (i w zasadzie jedyne) wysuwa się swego rodzaju heroizm narodowy, zrywy powstańcze i wyzwolenie lub pełne ofiary oddanie się sprawom religijnym³⁷. Jedyne w Opolu została, i to

³⁴ BALDY, *Katedra Świętego Krzyża*, s. 7.

³⁵ Od 1994 r. istnieje w Opolu uniwersytet, do powstania którego znacznie przyczynił się opolski ordynariusz.

³⁶ BALDY, *Spizowa brama*, s. 64.

³⁷ Najliczniejsze narodowe i patriotyczne wątki występują na drzwiach katedry rzeszowskiej, ukazującej m.in. walki i trud wyzwolenia ruchu „Solidarności” na ziemi rzeszowskiej. „Szczególną uwagę przykuwają odlane w brązie drzwi świątyni obrazujące jej najnowszą historię na tle dziejów narodu”; cyt. za A. BUJAK, *Katedry polskie*, Kraków 1997, s. 118; zob. też: M. RABIZO-BIREK, *Architektura i wystrój katedry*, w: S. MAC (red.), *Katedra rzeszowska*, Rzeszów 2000; podobnie drzwi katedry Wojska Polskiego w Warszawie, koncentrujące się na chwalebnych walkach polskiego oręża (sceny bitew: pod Grunwaldem, odsieczy wiedeńskiej, insurekcji kościuszkowskiej, bitwy polsko-bolszewickiej z 1920 r., Monte Cassino czy powstania warszawskiego); zob. „*Marzyłem o wykonaniu takich drzwi*”. Z *Andrzejem Renesem, artystą rzeźbiarzem, twórcą spizowych drzwi do Katedry Wojska Polskiego w Warszawie, rozmawia ks. kpt. Antoni Gorzandt*, „*Nasza Służba*” 3 (1994), nr 19 (61), s. 6. Wiele wątków narodowych spotkać można ponadto na drzwiach północnego przedsionka tarnowskiej katedry oraz drzwiach katedry szczecińskiej; zob. W. SZCZĘBAK, *Zaproszenie do bazyliki katedralnej w Tarnowie*, Tarnów 2004, s. 88–92.

w obszerny sposób, przedstawiona zwykła ludzka praca, coś, co wpisane jest niejako w etos Ślązaka.

Na ostatniej listwie z prawej strony rzeźbiarz umieścił swoją rodzinę — małżonkę malarzkę, pozostałych bliskich oraz siebie podczas rzeźbienia opolskich drzwi. Najniżej prawego skrzydła symbolicznie przedstawiona została panorama Opola zalane-go „powodzią tysiąclecia” z 1997 r. z odpowiednim, dramatycznym cytatem biblijnym: „ugrzeżłem w mule topieli i nie mam nigdzie oparcia, trafiłem na wodną głębinę i nurt wody mnie porywa” (Ps 69,3)³⁸.

* * *

Rozważając nad programem ideowym spiżowej bramy w katedrze opolskiej, zauważyć można, iż jej treściowa strona zdaje się być swego rodzaju próbą zrobienia grupowego zdjęcia świętym postaciom oraz bohaterom tworzącym 700-letnią historię parafii oraz osobom i wydarzeniom współczesnym. Można by zarzucić wielowątkowość i chaotyczność przedstawionych treści oraz dyskutować nad tak uprawianym eklektyzmem ikonograficznym. Niemniej należy także wysunąć wniosek, który z formalnego punktu widzenia wydaje się być istotny: w realizacji opolskich drzwi katedralnych plastyczna struktura i artystyczny wyraz wzięty górze nad programem ideowym, który tak naprawdę stał się jedynie tworzywem budowania kompozycyjnej całości. W ten sposób artysta stworzył dzieło plastycznie bardzo spójne, nawiązujące do bryły i charakteru kościoła. Wykazał swoistą „gotyckość” myślenia i budowania formy, przez co uzyskał oryginalny efekt nie spotykany w innych realizacjach tego typu.

³⁸ Zarys powodzi został wykonany po odlaniu drzwi, na zimno, tuż przed ich osadzeniem w fasadzie kościoła. Wywiad z rzeźbiarzem *Adolfem Panitzem*.