



Liturgia Sacra 9 (2003), nr 2, s. 451-480

KS. LESZEK MAKÓWKA
Katowice

PLASTYKA WSPÓŁCZESNYCH PRZEDSTAWIENÍ DROGI KRZYŻOWEJ

Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej
w II połowie XX wieku

Pęknięcie w harmonijnym związku chrześcijaństwa ze sztuką zarysowało się ponad dwieście lat temu i w krótkim czasie doprowadziło do zupełnego rozejścia się koncepcji zamówień kościelnych i nowoczesnych trendów w sztuce. Próby przezwycięzania zaistniałego kryzysu, który można było obserwować w przeciągu ostatniego półwiecza, nie wykreowały nowych jakości artystycznych łączących różne kierunki sztuki współczesnej z tradycyjną ikonografią chrześcijańską. W podwójnie trudnej sytuacji znalazła się sztuka sakralna¹. Współczesne kościoły, wskutek no

¹ Należy rozróżnić sztukę zawierającą *sacrum* od sztuki sakralnej. Rudolf Otto, analizując zakres terminu „świętość”, wyróżnił w nim „kategorię numinotyczną”, która mieszcząc się w pojęciu *sanctum* nie wynika z niczego innego, zwłaszcza nie związana jest z płaszczyzną moralną. Kategoria *numinosum* stoi na szczycie hierarchii rozmaitych znaczeń świętości. Rozpatrując „to, co święte” (*sanctum*) oraz to, co święte w znaczeniu „uświęcone” (*sacrum*), z fenomenologiczno-teologicznego punktu widzenia pierwotniejsze wydaje się *sanctum*, jednak pierwszym przeżyciem z punktu widzenia przeżycia religijnego jest *sacrum*. Najskuteczniejszym środkiem przedstawienia *numinosum* w sztuce jest, według R. Otto: wzniosłość, tajemniczość, inność, niesamowitość, groza, potęga, łaskawość, czystość, irracjonalność, budzenie lęku i zachwyty; por. R. OTTO, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 9–11, 84–90. W literaturze można spotkać pokrewne terminy: sztuka sakralna, religijna, kościelna, liturgiczna. Granice pomiędzy nimi są płynne

wych tendencji, wyartykułowanych w dokumentach Soboru Watykańskiego II², odznaczają się, w porównaniu do okresów wcześniejszych, znacznym umiarkowaniem, a często wręcz ascezą w wystroju wnętrza, co nie sprzyja rozwojowi sztuki pozostającej w służbie liturgii. Z drugiej strony sztuka ta z reguły jest oporna wobec nowinek artystycznych i ikonograficznych.

Zjawisko nowego „ikonoklazmu” w mniejszym stopniu dotknęło wizerunków pasyjnych, treściowo silnie związanych z doświadczeniem współczesności. Ich obecność wynika również z odczytywania Eucharystii w kontekście dramatu Wydarzenia na Golgocie, które liturgicznie i symbolicznie uobecnia. W tym znaczeniu przedstawienia męki nie są rodzajem dekoracji, ale włączają się w dialogiczną strukturę odkupienia, będąc pomostem między dwoma światami, bądź też wprowadzając w rzeczywistość, którą identyfikują.

Wśród przedstawień o charakterze pasyjnym szczególna rola we wnętrzach sakralnych przypada realizacjom *Drogi krzyżowej*. Poprzez związanie praktykowania nabożeństwa *Via crucis* z zyskiwaniem odpustów od ponad stu pięćdziesięciu lat cykle czternastu stacji znajdują swoje miejsce w każdym kościele. Tworzą zatem bogaty materiał porównawczy zastosowanych środków wyrazu artystycznego, a jednocześnie, w warstwie ikonograficznej, obrazują możliwości uwypuklania różnych momentów męki Chrystusa, których akcentowanie uzależnione jest od kondycji psychicznej współczesnego człowieka.

Obrazowanie *Drogi krzyżowej* stanowi plastyczne odwzorowanie nabożeństwa męki Pańskiej znanego w różnych formach od czasów średniowiecznych wypraw do Ziemi Świętej³. W II poł. XX w. załamała się tradycyjna ikonografia przedstawień nabożeństwa, podawana szczegółowo w opracowaniach dotyczących tematu⁴. Warto dodać, że nie zawsze była ona uzasadniona biblijnie, ponieważ aż pięć stacji pasyjnych (III, IV, VI, VII, VIII) nie znajduje potwierdzenia w Nowym Testamencie⁵. Współczesny artysta, podejmujący pracę nad przedstawieniem *Drogi krzyżowej*, podąża zazwyczaj zupełnie innymi drogami niż jego poprzednicy. W przeciwieństwie

i nie poddają się kategoryzacji. Autorzy posługują się wymienionymi pojęciami w różnym znaczeniu. W niniejszym artykule autor będzie posługiwał się pojęciami: sztuka religijna i sakralna w rozróżnieniu zawartym w *Konstytucji o liturgii świętej* (dalej: KL) Soboru Watykańskiego II (122). Sztuka religijna to sztuka wyrosła z przeżytej i wyrażonej subiektywnie przez artystę inspiracji religijnej, wyrażonej bądź tematem, bądź treścią. Przez sztukę sakralną należy rozumieć sztukę religijną przeznaczoną do publicznego kultu kościelnego i z tej racji podlegającej ocenie przy zastosowaniu obiektywnych kryteriów ustalonych przez społeczność kościelną. Paradoksalnie mogą miejsce mieć przypadki, iż dzieła sztuki sakralnej nie zawierają w sobie *sacrum* rozumianym jako przeżycie numinotyczne.

² Por. KL, rozdz. VII.

³ J.J. KOPEĆ, *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństw i antologia współczesnych tekstów*, Niepokalanów 1994, s. 13.

⁴ Por. CH. ZIELIŃSKI, *Sztuka sakralna*, Poznań 1960, s. 390–393; S.K. KANTAK, *Nabożeństwo Drogi Krzyżowej i jej figuralne przedstawienie*, HD 28 (1959), s. 229–232.

⁵ Por. H. LANGKAMMER, *Droga Krzyżowa. Świadectwa biblijne*, EK 4, Lublin 1983, szp. 215.

do dominujących jeszcze w I poł. XX w. przedstawień realistyczno-narracyjnych, dzisiejsze realizacje skłaniają się w stronę ujęć symbolicznych, przy zdecydowanej redukcji figur — często przy tym zdeformowanych bądź sprowadzanych do ideogramu.

Nowość realizacji *Drogi krzyżowej* w czasach współczesnych jest również związana z transformacją samego nabożeństwa. Ograniczenie rozważań do czternastu stacji wydaje się zbyt wąskie, tym bardziej, że męka, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa stanowią jedno Wydarzenie Zbawcze. Jesteśmy świadkami nie tylko dodawania do tradycyjnego układu nabożeństwa tajemnicy zmartwychwstania, ale również praktykowania *Via lucis* — nabożeństwa chwalebnych wydarzeń po zmartwychwstaniu Jezusa⁶

Analizowane cykle pasyjne pochodzą z kościołów i kaplic archidiecezji katowickiej. Występujący w tytule termin „plastyka” obejmuje swoim zakresem malarstwo (polichromia, olej) i rzeźbę. Współczesność wpisana została w II poł. XX w. W sztuce religijnej i sakralnej był to okres poszukiwań nowych sposobów wyrażania treści chrześcijańskich.

Przedstawione cykle pasyjne zostały wybrane ze względów ikonograficznych oraz formalnych. Obrazowania czternastu stacji zostały poddane analizie w porządku chronologicznym, aby można było w czytelniejszy sposób dokonać porównania z dziełami pasyjnymi przeznaczonymi do kultu powstałymi w Polsce i Europie w kolejnych dziesięcioleciach II poł. XX w. Autor starał się również przedstawić związek z tekstem Pisma Świętego, które stanowi podstawę twórczości sakralnej, pokazać bogactwo technik wykorzystywanych w tworzeniu cyklu stacji pasyjnych i prześledzić recepcję przedstawień wśród odbiorców. Analizowane realizacje *Drogi krzyżowej* mieszczą się w obrębie dwóch głównych nurtów: (1) antropocentrycznego, kładącego nacisk na wartości egzystencjalne męki i śmierci Chrystusa, oraz (2) hipostatycznego, związanego z dogmatem dotyczącym jedności dwóch natur w osobie Jezusa.

1. Przedstawienia *Drogi krzyżowej* w Polsce po II wojnie światowej

Próby ożywienia sztuki religijnej w latach 40-tych i 50-tych XX w. oraz nowe rozumienie sztuki sakralnej w środowisku kościelnym wpłynęły na powstanie także nowych tendencji w obrazowaniu *Drogi krzyżowej*. Powszechna stała się skłonność do redukcji elementów narracyjnych i realistycznych, preferując przedstawienia w szerokim zakresie symboliczne.

W warstwie ikonograficznej co parę lat pojawiał się problem aktualizacji. Zaraz po zakończeniu działań wojennych (1946) Alfred Durak wykonał dla Wyższego Seminarium Duchownego w Kielcach rzeźbioną w drzewie *Drogę krzyżową*, gdzie

⁶ A. DURAK, *Od Drogi krzyżowej do Drogi światła*, CT 31 (1961), z. 2, s. 126–129.

w przedstawianiu osób zastosował jedną z pierwszych aktualizacji w polskiej sztuce religijnej XX w.: na stacjach żołnierze Piłata noszą mundury z czasów II wojny światowej⁷

Cyklem o przełomowym znaczeniu była bardzo oszczędna w środki artystycznego wyrazu *Droga krzyżowa* wykonana przez s. Alnę Skrzydlewską w sgraffito dla kościoła sióstr franciszkanek pod wezwaniem Św. Marcina w Warszawie (1957–1958)⁸. Autorka, rezygnując prawie z narracji, stworzyła jeden z pierwszych w Polsce cykli o charakterze symbolicznym.

Wśród artystów podejmujących temat *Drogi krzyżowej* w pierwszym trzydziestolecium po okupacji do najbardziej znaczących należał Maciej Makarewicz. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pierwszy swój cykl wykonał w polichromii bocznych naw kościoła w Wojniczu. Do najbardziej udanych stacji tego okresu należą przedstawienia Makarewicza z lat sześćdziesiątych dla kościoła w Pacanowie. Wykonane na złotawej blasze, w zależności od oświetlenia dają piękne efekty barwne. Artysta jest także autorem oryginalnej *Drogi krzyżowej* w polichromii kościoła w Czeladzi koło Sosnowca. Charakterystyczną cechą tej *Drogi* jest brak treściowej kolejności poszczególnych stacji i obecności Matki Bożej począwszy od stacji trzeciej⁹

Rozluźnienie formy dzieła, odchodzenie od narracji, dążenie do syntezy cechuje cykle Marii Hiszpańskiej-Neumann, której reprezentatywne przedstawienia *Drogi krzyżowej* stanowią stacje w kaplicy franciszkanów przy Alei Niepodległości w Warszawie (1966) oraz wykonane w technice mozaiki w kaplicy konwiktu księży studentów KUL w Lublinie (1969)¹⁰.

W nurcie symbolicznym, przełamującym stereotypowe nawyki, w efekcie służącym aktywizacji odbiorcy, mieści się kompozycja Stanisława Słoniny, ograniczona do układu dłoni (kościół parafialny w Podkowie Leśnej, 1975), a także niezrealizowany projekt tego artysty, skoncentrowany na zmiennym ułożeniu krzyża¹¹.

Do najbardziej udanych realizacji *Drogi krzyżowej*, powstałych przed wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce, należy cykl Przemysława Brykalskiego dla kościoła Opatrzności Bożej w Warszawie (1979–1980), nagrodzony w 1983 r. Nagrodą im. Brata Alberta. Przedstawienie zostało stworzone w celu sprowokowania wiernych do refleksji nad współodpowiedzialnością za cierpienie i śmierć Syna Bożego. Takie wrażenie wywołuje zarówno skala wyobrażonych figur prawie naturalnej

⁷ W. SMEREKA, *Drogi krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium pasyjne*, Kraków 1980, s. 94.

⁸ *Tamże*, s. 99.

⁹ T. CHRZANOWSKI, *Malarstwo ścienne Makarewicza*, TP 22 (1968), nr 7, s. 4–5.

¹⁰ J.S. PASIERB, *Owoc zachwycenia. O twórczości Marii Hiszpańskiej-Neumann*, WDr 8 (1980), nr 6, s. 35n; zastanawia fakt, że aż do 1966 r., mimo starań artystki, żadna z jej prac nie znalazła się w kościele; por. H. SZCZYPIŃSKA, *Maria Hiszpańska*, Więź 9 (1967), nr 3, s. 137.

¹¹ ROGOZIŃSKA, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, s. 328.

wielkości, ich wymowny realizm, jak i sposób usytuowania stacji w przestrzeni kościoła: na ścianie północnej jednonawowego kościoła¹².

Nowa jakość w przedstawianiu *Drogi krzyżowej* pojawiła się w Polsce lat osiemdziesiątych. W atmosferze uniwersalizmu powstawały *Drogi krzyżowe*, które wprowadzane były jedynie do ciągłości powtarzalnego znaku i ponadczasowej abstrakcji. Szczególnym przykładem takiego rozwiązania jest cykl, powstały dla kaplicy sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża w Sobieszowie. Stacje zostały wykonane w mozaice przez Marię Uśpińską, według kartonów m. Almy Skrzydlewskiej. Kompozycja w Sobieszowie jest bardzo ascetyczna. Wzdłuż linii biegnącej raz bardziej w górę, kiedy indziej załamującej się w dół, rozmieszczonych zostało czternaście małych krzyżyków z numerami stacji. Dramaturgię i ciągłość zasugerowanej sytuacji określa przede wszystkim koloryt poszczególnych partii mozaiki, płynnie przenikających się i tworzących jedną całość.

Bardziej charakterystyczne dla lat osiemdziesiątych były jednak cykle, w których psychologiczne, ludzkie aspekty męki Chrystusowej czyniły z *Drogi krzyżowej* swego rodzaju ekran projekcji doczesnych cierpień i dramatycznych doświadczeń człowieka. Momenty te nie były wcześniej bezpośrednio wprowadzane w sferę obrazowania stacji *Drogi krzyżowej*, przeznaczonych do kultu. W latach osiemdziesiątych byliśmy świadkami nowego zjawiska, biegnącego dwoma odrębnymi torami. Z jednej strony było to wykorzystywanie ram tematycznych *Drogi krzyżowej* dla tworzenia cykli prac, wyrażających w sposób bardzo śmiały współczesny, aktualny dramat człowieka żyjącego na polskiej ziemi. Z drugiej strony było to wprowadzanie ostrych akcentów aktualnych i współczesnej polskiej scenerii i realiów do zachowujących wymogi kultowe cykli *Drogi krzyżowej*. Szczególnie owocna i inspirująca była tu sytuacja jednostki w kontekście dramatycznych, ogarniających szerokie rzesze społeczne, scen zbiorowych¹³

Do najbardziej znaczących przykładów w tym zakresie należy malarskie przedstawienie Miry Żelechower-Aleksiuń w dolnym kościele Św. Wawrzyńca we Wrocławiu i cykl graficzny Andrzeja Bielawskiego dla kaplicy sióstr Niepokalanek we Wrzosowej pod Warszawą¹⁴

Stacje *Drogi krzyżowej* Miry Żelechower-Aleksiuń należą do realizacji spektakularnych dla lat osiemdziesiątych (olej, 1983). Aktualizacja niektórych z nich jest wypadkową presji wydarzeń historycznych i ówczesnego stylu malarskiego artystki, łączącego fotograficzny weryzm przedstawianych scen i postaci z nadrealnym klimatem całości. Do kilku przedstawień męki Pańskiej artystka wprowadziła współczesny tłum, znany z wieców i manifestacji patriotycznych, oraz osobistości życia politycznego.

¹² S. RODZIŃSKI, *Via Crucis Przemysława Bryklskiego*, TP 37 (1983), nr 8, s. 6.

¹³ W. SKRODZKI, *Dwie koncepcje Drogi Krzyżowej*, „Niedziela” 26 (1985), nr 12, s. 6.

¹⁴ ROGOZIŃSKA, *dz. cyt.*, s. 98.

W *Drodze krzyżowej* Bielawskiego (akwaforta, 1984) sceneria męki Chrystusa powstała w oparciu o realia Polski powojennej. Wśród oprawców, którzy sportretowani zostali na tle zdewastowanych kamienic czynszowych, ciężarówek i samochodów do przewożenia więźniów, pojawili się milicjanci i funkcjonariusze ZOMO — formacji używanej głównie do rozpraszania manifestacji społecznych. Poszczególne sceny śledzi uważnie tajniak w kapeluszu i ciemnych okularach, a pojmaniu Chrystusa towarzyszy sprawozdawca i fotoreporterzy. Uwspółcześnione zostały także pozostałe postacie, zawsze dalekie od idealizacji. Podczas gdy milicjanci i tajniacy reprezentują oprawców, to bohaterowie pozytywni — jadący na rowerze Szymon z Cyreny, gruba Weronika i niewiasty ze stacji ósmej — stanowią brać robotniczą. Krytycyzm społeczny cyklu artysta połączył z dosadnym realizmem stylu.

W bez porównania większym stopniu aktualizacja pojawiła się w sztuce religijnej. Wyobrażeniom pasywnym, nie przeznaczonym do kultu, towarzyszyły alegorie walki narodowo-wyzwoleńczej oraz znane postacie rodzimych męczenników. Zamiast tradycyjnej *arma Christi* pojawiały się przedmioty świadczące o zniewoleniu człowieka: strzykawki, butelki alkoholu, pieniądze, a nawet pędzel i farby, wskazujące na rozdźwięk między wymogami wiary i pracy twórczej. Chrystus stał się ofiarą młodocianych przestępców (Wojciech Misiuro), zawieruchy wojennej (Tomasz W. Wiśniewski), umierał w skażonym pejzażu, na wysypisku śmieci (Maciej Bieniasz), oplakiwany był przez spragnioną świętości prostytutkę (Zbylut Grzywacz). Zdecydowanie dominowały przedstawienia, w których akcent został położony na ludzki aspekt męki Chrystusa¹⁵

Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie zorganizowało w 1985 r. wystawę przedstawień *Drogi krzyżowej* powstałych w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. Wystawa ta ujawniła zasadniczą cezurę świadomości twórczej, przebiegającą w 1981 r., odgradzającą wartości czysto estetyczne lat siedemdziesiątych od nowej jakości artystycznej następnej dekady¹⁶

W latach dziewięćdziesiątych działalność artystyczna znalazła się w zupełnie nowej rzeczywistości, odciążonej od presji aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych. W dalszym ciągu powstawały jednak cykle *Drogi krzyżowej*, w których podstawowy akcent został położony na aktualizacji (Andrzej S. Kowalski dla kościoła w Chropaczowie, 1991; Tadeusz Rupiewicz dla kościoła Matki Bożej Częstochowskiej w Czarnej Wodzie, 1995; Jerzy Duda-Gracz dla klasztoru Jasnogórskiego,

¹⁵ *Tamże*, s. 328n.

¹⁶ Zob. katalog wystawy: „*Via Crucis*” *Drogi krzyżowe dawne i współczesne. Malarstwo, rzeźba, grafika, rysunek, fotomontaż*, Wystawa w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie 17.03–20.04.1985, Warszawa 1985. Warto wspomnieć, że dwa lata wcześniej Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie, wraz z Katedrą Historii Sztuki Sakralnej ATK i Zespołem Handlowym *Veritas* zorganizowało otwarty konkurs rzeźbiarski na dzieło poświęcone Męce Jezusa Chrystusa, który to konkurs miał wykazać nowe tendencje w sztuce pasyjnej; por. W. NIŻYŃSKI, *Męka Pańska w rzeźbie*, „*Zorza*” 27 (1983), nr 12, s. 7.

2001¹⁷; Anna Grocholska w Górze Kalwarii, 1985–1997¹⁸). Większość powstających obecnie przedstawień *Drogi krzyżowej* na potrzeby kultu mieści się jednak w nurcie próbującym uchwycić przesłanie uniwersalne męki Chrystusa, a sam przekaz treści dokonywany jest często przy pomocy zredukowanych środków artystycznych. Znaczące realizacje wyszły z pracowni rzeźbiarza Macieja Zychowicza, który od 1995 r. współpracuje z malarzem Adamem Brinckenem. W latach 1989–1990 Zychowicz stworzył w brązie dla kościoła Św. Jadwigi Królowej w Krakowie *Drogę krzyżową* w reliefowych przedstawieniach, w których nieliczne postacie wtopione są w tło o bogatej i zróżnicowanej fakturze. Wraz z Brinckenem dla kościoła Chrystusa Króla stworzył bogaty w plastyczno-symboliczne działania cykl *Via crucis* (1995–1997, drewno, brąz, akryl, płótno, złocenie, ołów).

2. Henryk Burzec, *Droga krzyżowa* w kościele parafialnym w Ruptawie

Dla kościoła parafialnego w Ruptawie Henryk Burzec w 1957 r. stworzył w gip-sie cykl *Drogi krzyżowej*, posługując się jedynie motywem głowy Chrystusa. Urodzony w 1919 r. w Międzyrzeczu Podlaskim artysta ukończył zakopiańską Szkołę Przemysłu Drzewnego w 1939 r. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1945–1950 pod kierunkiem prof. Xawerego Dunikowskiego. Zanim w 1954 r., odpowiadając na zaproszenie Antoniego Kenara, zamieszkał na stałe w Zakopanem, Burzec zajmował się pracą pedagogiczną w Rydułtowach koło Rybnika. W tym czasie zainteresowanie rzeźbiarza skierowało się ku sztuce sakralnej. Zaprojektował i wykonał wystrój wnętrza kilku górnośląskich kościołów (Matki Bożej Bolesnej w Brzęczkowicach, Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny w Ruptawie, Świętych Cyryla i Metodego w Knurowie), a także w Międzywodziu Żywieckim, Krynicy i Mrzeżynie¹⁹

Prace Burzca, choć często pełne alegorii, są bardzo czytelne. Artysta próbował także łączyć ikonografię chrześcijańską z elementami kultury słowiańskiej, jak ma to miejsce w kościele w Knurowie (1960–1968), dla którego wyrzeźbił potężne konary *Drzewa Słowiańszczyzny*, w którego cieniach stoi rodzina Polan: matka z dzieckiem w krótkiej siermiędze oraz potężni wojowie z krzyżami i mieczami²⁰.

W krytyce twórczości sakralnej Henryka Burzca podkreśla się dynamizm jego prac, duży ładunek ekspresji wydobyty skrótowością lub wyeksponowaniem niektórych detali, śmiałe sięganie do niemal baśniowych motywów i rozbudowanych akcesoriów. Z rzeźby sakralnej artysty emanuje prostota formy nie pozbawionej jed-

¹⁷ J. GOLONKA, „*Golgota Jasnogórska*” Jerzego Dudy-Gracza, Częstochowa 2002.

¹⁸ A. BONIECKI, A. GROCHOLSKA, *Meditationes. Droga Krzyżowa na Mariankach*, Warszawa 2000.

¹⁹ R. P., *Henryk Burzec i jego twórczość*, „Myśl Społeczna” 21 (1985), nr 6, s. 12.

²⁰ J. RADZYMIŃSKA, *Anioły Henryka Burzca*, „Królowa Apostołów” 54 (1990), nr 6, s. 14.

nak pełnych znaczenia szczegółów. Każda jest swoistą narracją, osobistą opowieścią, angażującą zarówno dziecięce sny, jak i marzenia dorosłych, wewnętrzne, strzeliste akty wiary, przeżywane z pełnym zaangażowaniem²¹. Jednocześnie jest to rzeźba trzymająca się wiernie kanonów ikonograficznych. Warto dodać, że nie zawsze twórczość sakralna artysty spotykała się z pozytywną recepcją ze strony władz kościelnych, co stało się powodem porzucenia przez Burzca tego rodzaju twórczości²².

Cykl *Drogi krzyżowej* w kościele parafialnym w Ruptawie jest częścią wystroju wnętrza w całości wykonanego przez Henryka Burzca (1956–1957). W kościele Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny pojawił się po raz pierwszy temat „aniołów”, często wykorzystywany w późniejszej twórczości artysty. W kompozycji przestrzennej ołtarza głównego, podświetlanego przez okno apsydy, chór aniołów, bardzo zróżnicowanych, grających na różnych instrumentach, opiewa chwałę *Matki Bożej Tronującej* w otoczeniu *Anioła Zwiastującego* i *Anioła Śmierci* w centrum przedstawienia. Efekty światłocieniowe podkreślają malarskość całej grupy ołtarzowej, której zostały podporządkowane wszystkie pozostałe figury tworzące wystrój wnętrza. Ta subordynacja tłumaczy ascezę w przedstawieniu *Drogi krzyżowej*.

Formę figur *Drogi krzyżowej* Burzec zamknął w precyzyjnie określonych granicach bryły. Większość rzeźb została zbudowana symetrycznie wzdłuż wertykalnej osi. Z zamkniętej bryły rzeźbiarz wydobył twarz Chrystusa, w przedstawieniu której pozostał bliski realizmowi, zachowując jej wolumen. Bardziej sumarycznie potraktował włosy, stanowiące w wielu stacjach umowy drugi plan.

W statycznej kompozycji większości przedstawień stacji *Drogi krzyżowej* środek ciężkości mieści się w obrębie ich podstawy, przez co wydają się mocno osadzone. Od tej zasady rzeźbiarz odszedł w stacjach IX i XI, które zostały zobrażowane pochyloną głową Chrystusa. Dodatkowo w przedstawieniu *Trzeciego upadku* artysta wprowadził formę powietrzną zamkniętą ćwierćkolistym przechyłem ciała wspartym na dwóch podporach.

W przedstawieniach cyklu artysta skonstrastował formy prostokątne z zaokrąglonymi. Bryła często przyjmuje obły kształt. W przeciwieństwie do niej w modelunku twarzy rzeźbiarz posłużył się ostrzejszymi krawędziami, a w niektórych figurach (stacja V i VII) geometrycznie potraktowana została również podstawa.

Burzec pozostał wierny prawdzie w stosunku do materiału, zachowując w figurach właściwości miękkiego tworzywa, jakim jest gips. Dzięki chropowatej fakturze, a w niektórych wypadkach nawet zbrudzeniu powierzchni, artysta wzmógł

²¹ P.F. NOWICKI, *Madonna z Dzieciątkiem*, „Myśl Społeczna” 14 (1978), nr 53, s. 18.

²² Wystrój wnętrza kościoła w Krynicy z polecenia Kurii Diecezjalnej miał zostać zniszczony, do czego jednak nie doszło; por. W. BODNICKI, *Krzywda artysty*, TP 25 (1971), nr 10, s. 3; do twórczości sakralnej artysta powrócił w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wykonując krucyfiks dla kościoła Krzyża Świętego w Zakopanem; por. (KOR), *Henryk Burzec od aniołów*, „Miejsca Święte” 4 (1997), nr 5, s. 25.

szczerść wyrazu. Cierpienie na twarzy Chrystusa wydaje się prawdziwsze. Różnicowanie powierzchni, a także kontrastowanie partii wypukłych i wklęsłych, wywołuje efekty światłocieniowe, podkreślając malarskość przedstawienia. W wyobrażeniach głowy Chrystusa artysta zawarł duży ładunek emocjonalny. Cały ciężar dramatu cierpienia i męki niesie psychiczny modelunek twarzy. Przedstawienia, dzięki działaniu światła, epatują również pewną dozą liryczności, osłabiającą ekspresję treści dramatycznych.

W dorobku Henryka Burzca cykl *Drogi krzyżowej* w Ruptawie (1957) należy do realizacji powstałych na początku drogi twórczej artysty. Czytelny styl rzeźbiarza, rozwinięty w pełni w późniejszym okresie, ukształtowany został pod wpływem Augusta Zamojskiego i Xawerego Dunikowskiego²³. Nie bez znaczenia był gwałtowny wzrost zainteresowania w drugiej połowie lat pięćdziesiątych w Polsce współczesną rzeźbą angielską, zwłaszcza pracami Henri Moore'a i Barbary Hepworth. Charakterystyczne cechy ich twórczości (sytuowanie rzeźb na pograniczu między figuracją a abstrakcją, skłonność do form organicznych, opływowych, często przewiercanych aktywnymi plastycznie otworami, zamiłowanie do kompozycji poziomych²⁴) zaczęły pojawiać się w rzeźbach polskich twórców, także uczniów Dunikowskiego²⁵. We wczesnych pracach Burzca (także w Ruptawie) można zauważyć pewne cechy stylistyczne zapożyczone z koncepcji angielskich rzeźbiarzy (obłość kształtów, wierność wobec tworzywa, zaczątek form powietrznych). W dużym stopniu artysta pozostawał jeszcze pod wpływem mistrza Dunikowskiego, z którym prywatnie współpracował w okresie studiów²⁶. Zależność ta przejawiała się zwłaszcza w ostrym taktowaniu krawędzi partii twarzy Chrystusa. Figury *Drogi krzyżowej* w Ruptawie reprezentują cechy wczesnej twórczości artysty i stanowią zapowiedź późniejszych poszukiwań formalnych rzeźbiarza.

Narracja dziejów męki Pańskiej rozegrana została w serii czterestu gipsowych rzeźb poprzez wyobrażenie głowy Chrystusa, niekiedy wpisanej w znak krzyża. Chociaż w niektórych pracach artyście nie udało się stworzyć gestów znaczących i sugestywnych, to pozostałe zaskakują trafnością rozwiązań. Dzięki ograniczonym środkom tworzenia Burzec uniknął z jednej strony łatwizny sentymentalizmu, a z drugiej — epatowania bólem i cierpieniem.

²³ Henryk Burzec — rzeźba: 50-lecie pracy twórczej, katalog wystawy zorganizowanej w salach Zamku Kazimierzowskiego w Sandomierzu 05–06.1998, B.E. WÓDZ (opr.), Sandomierz 1998, s. 4.

²⁴ A. KOTULA, P. KRAKOWSKI, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 248–261.

²⁵ Np. u Barbary Zbrożyny; por. A. OSEKA, W. SKRODZKI, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 8, 21. Bardzo widoczny w Polsce wzrost popularności H. Moore'a uhonorowany został ostatecznie wystawą w warszawskiej „Zachęcie” w 1959 r.; por. *Henri Moore. Wystawa rzeźb i rysunków*, 10.1959, katalog wystawy, Warszawa 1959.

²⁶ Dunikowski m.in. powierzył Burzcowi wykonanie kariatydy na wystawę w Moskwie w 1948 r., a także modelowanie symboli owadów, ptaków i roślin na fryzie pomnika Powstańców Śląskich na Górze Św. Anny (1949–1952); por. *Henryk Burzec — rzeźba*, s. 2n.

nak pełnych znaczenia szczegółów. Każda jest swoistą narracją, osobistą opowieścią, angażującą zarówno dziecięce sny, jak i marzenia dorosłych, wewnętrzne, strzeliste akty wiary, przeżywane z pełnym zaangażowaniem²¹. Jednocześnie jest to rzeźba trzymająca się wiernie kanonów ikonograficznych. Warto dodać, że nie zawsze twórczość sakralna artysty spotykała się z pozytywną recepcją ze strony władz kościelnych, co stało się powodem porzucenia przez Burzca tego rodzaju twórczości²².

Cykl *Drogi krzyżowej* w kościele parafialnym w Ruptawie jest częścią wystroju wnętrza w całości wykonanego przez Henryka Burzca (1956–1957). W kościele Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny pojawił się po raz pierwszy temat „aniołów”, często wykorzystywany w późniejszej twórczości artysty. W kompozycji przestrzennej ołtarza głównego, podświetlanego przez okno apsydy, chór aniołów, bardzo zróżnicowanych, grających na różnych instrumentach, opiewa chwałę *Matki Bożej Tronującej* w otoczeniu *Anioła Zwiastującego* i *Anioła Śmierci* w centrum przedstawienia. Efekty światłocieniowe podkreślają malarskość całej grupy ołtarzowej, której zostały podporządkowane wszystkie pozostałe figury tworzące wystrój wnętrza. Ta subordynacja tłumaczy ascezę w przedstawieniu *Drogi krzyżowej*.

Formę figur *Drogi krzyżowej* Burzec zamknął w precyzyjnie określonych granicach bryły. Większość rzeźb została zbudowana symetrycznie wzdłuż wertykalnej osi. Z zamkniętej bryły rzeźbiarz wydobył twarz Chrystusa, w przedstawieniu której pozostał bliski realizmowi, zachowując jej wolumen. Bardziej sumarycznie potraktował włosy, stanowiące w wielu stacjach umowy drugi plan.

W statycznej kompozycji większości przedstawień stacji *Drogi krzyżowej* środek ciężkości mieści się w obrębie ich podstawy, przez co wydają się mocno osadzone. Od tej zasady rzeźbiarz odszedł w stacjach IX i XI, które zostały zobrazone pochyłą głową Chrystusa. Dodatkowo w przedstawieniu *Trzeciego upadku* artysta wprowadził formę powietrzną zamkniętą ćwierćkolistym przechyłem ciała wspartym na dwóch podporach.

W przedstawieniach cyklu artysta skonstrastował formy prostokątne z zaokrąglonymi. Bryła często przyjmuje obły kształt. W przeciwieństwie do niej w modelunku twarzy rzeźbiarz posłużył się ostrzejszymi krawędziami, a w niektórych figurach (stacja V i VII) geometrycznie potraktowana została również podstawa.

Burzec pozostał wierny prawdzie w stosunku do materiału, zachowując w figurach właściwości miękkiego tworzywa, jakim jest gips. Dzięki chropowatej fakturze, a w niektórych wypadkach nawet zbrudzeniu powierzchni, artysta wzmógł

²¹ P.F. NOWICKI, *Madonna z Dzieciątkiem*, „Myśl Społeczna” 14 (1978), nr 53, s. 18.

²² Wystrój wnętrza kościoła w Krynicy z polecenia Kurii Diecezjalnej miał zostać zniszczony, do czego jednak nie doszło; por. W. BODNICKI, *Krzywda artysty*, TP 25 (1971), nr 10, s. 3; do twórczości sakralnej artysta powrócił w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wykonując krucyfiks dla kościoła Krzyża Świętego w Zakopanem; por. (KOR), *Henryk Burzec od aniołów*, „Miejsca Święte” 4 (1997), nr 5, s. 25.

szczerłość wyrazu. Cierpienie na twarzy Chrystusa wydaje się prawdziwsze. Różnicowanie powierzchni, a także kontrastowanie partii wypukłych i wklęsłych, wywołuje efekty światłocieniowe, podkreślając malarskość przedstawienia. W wyobrażeniach głowy Chrystusa artysta zawarł duży ładunek emocjonalny. Cały ciężar dramatu cierpienia i męki niesie psychiczny modelunek twarzy. Przedstawienia, dzięki działaniu światła, epatują również pewną dozą liryczności, osłabiającą ekspresję treści dramatycznych.

W dorobku Henryka Burzca cykl *Drogi krzyżowej* w Ruptawie (1957) należy do realizacji powstałych na początku drogi twórczej artysty. Czytelny styl rzeźbiarza, rozwinięty w pełni w późniejszym okresie, ukształtowany został pod wpływem Augusta Zamojskiego i Xawerego Dunikowskiego²³. Nie bez znaczenia był gwałtowny wzrost zainteresowania w drugiej połowie lat pięćdziesiątych w Polsce współczesną rzeźbą angielską, zwłaszcza pracami Henri Moore'a i Barbary Hepworth. Charakterystyczne cechy ich twórczości (sytuowanie rzeźb na pograniczu między figuracją a abstrakcją, skłonność do form organicznych, opływowych, często przewierczanych aktywnymi plastycznie otworami, zamiłowanie do kompozycji poziomych²⁴) zaczęły pojawiać się w rzeźbach polskich twórców, także uczniów Dunikowskiego²⁵. We wczesnych pracach Burzca (także w Ruptawie) można zauważyć pewne cechy stylistyczne zapożyczone z koncepcji angielskich rzeźbiarzy (obłość kształtów, wierność wobec tworzywa, zaczątek form powietrznych). W dużym stopniu artysta pozostawał jeszcze pod wpływem mistrza Dunikowskiego, z którym prywatnie współpracował w okresie studiów²⁶. Zależność ta przejawiała się zwłaszcza w ostrym taktowaniu krawędzi partii twarzy Chrystusa. Figury *Drogi krzyżowej* w Ruptawie reprezentują cechy wczesnej twórczości artysty i stanowią zapowiedź późniejszych poszukiwań formalnych rzeźbiarza.

Narracja dziejów męki Pańskiej rozegrana została w serii czternastu gipsowych rzeźb poprzez wyobrażenie głowy Chrystusa, niekiedy wpisanej w znak krzyża. Chociaż w niektórych pracach artyście nie udało się stworzyć gestów znaczących i sugestywnych, to pozostałe zaskakują trafnością rozwiązania. Dzięki ograniczonym środkom tworzenia Burzec uniknął z jednej strony „łatwizny sentymentalizmu, a z drugiej — epatowania bólem i cierpieniem.

²³ Henryk Burzec — rzeźba: 50-lecie pracy twórczej, katalog wystawy zorganizowanej w salach Zamku Kazimierzowskiego w Sandomierzu 05–06.1998, B.E. WÓDZ (opr.), Sandomierz 1998, s. 4.

²⁴ A. KOTULA, P. KRAKOWSKI, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 248–261.

²⁵ Np. u Barbary Zbrożyny; por. A. OSEKA, W. SKRODZKI, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 8, 21. Bardzo widoczny w Polsce wzrost popularności H. Moore'a uhonorowany został ostatecznie wystawą w warszawskiej „Zachęcie” w 1959 r.; por. *Henri Moore. Wystawa rzeźb i rysunków*, 10.1959, katalog wystawy, Warszawa 1959.

²⁶ Dunikowski m.in. powierzył Burzcowi wykonanie kariatydy na wystawę w Moskwie w 1948 r., a także modelowanie symboli owadów, ptaków i roślin na fryzie pomnika Powstańców Śląskich na Górze Św. Anny (1949–1952); por. *Henryk Burzec — rzeźba*, s. 2n.

Pogram ikonograficzny tematu *Drogi krzyżowej*, w ramach podjętej koncepcji, został znacząco zredukowany. Artysta rzadko wprowadzał jakiegokolwiek atrybuty, które pomagałyby identyfikować kolejne przystanki męki Pańskiej. W stacji II pojawia się korona ciemniowa, znaczona na głowie Chrystusa kształtem małych sześcianów. Koronę w formie azuru, tworzonego przez małe krzyżyki, artysta wprowadził również w stacji *Trzeci upadek*. W cyklu wyróżniają się odmienną kompozycją moment *Trzeciego upadku* i *Ukrzyżowanie*. W obu pracach głowa Chrystusa została wpisana w krzyż, przy czym w stacji IX krzyż został przechylony w dół. *Złożenie do grobu* zostało zbudowane przez wprowadzenie umownego katafalku z szeroko rozchodzących się włosów martwego Chrystusa.

Ciężar emocjonalny Burzec wpisał w adekwatnie do treści poszczególnych stacji traktowaną twarz Chrystusa. Wyraz oczu i napięcie mięśni twarzy sugerują związek z kolejnymi etapami *Drogi krzyżowej*. W stacjach *Skazanie na śmierć*, *Jezus bierze krzyż na ramiona*, a także w końcowych przedstawieniach, poczynawszy od *Obnażenia z szat*, rzeźbiarz posługiwał się miękką formą w wyobrażaniu oblicza Chrystusa. Cykl upadków znaczonej jest wyostreniem krawędzi, co sprawia wrażenie zintensyfikowanego cierpienia. Formę pośrednią artysta zastosował w spotkaniach z Matką, Cyrenejczykiem, Weroniką i kobietami jerozolimskimi. Na moment kontaktu z drugim człowiekiem wskazują również szeroko otwarte oczy Jezusa, którego wzrok utkwiony jest w bliskiej mu fizycznej rzeczywistości, w przeciwieństwie do *Ukrzyżowania*, gdzie wzrok sięga w ponadczasowy bezkres.

Wśród figur *Drogi krzyżowej* w Ruptawie trafnością rozwiązania wyróżniają się stacje IV, X i XIII. W *Spotkaniu z Matką* artysta stworzył niezwykle sugestywne wrażenie emocjonalnego kontaktu Syna z nieobecną w przedstawieniu Matką. Mocno osadzona na masywnej, wysokiej podstawie głowa Odkupiciela, ukształtowana obłymi formami, wywołuje złudzenie nagości, a jednocześnie wstydu w stacji *Obnażenia z szat*. *Zdjęcie z krzyża* Burzec skomponował na płynnej, zaokrąglonej linii. Wygięte popiersie Chrystusa dobrze akcentuje moment bezwładu martwego ciała.

Temat głowy człowieka pojawił się już wcześniej w pracy twórczej artysty. Burzec jeszcze jako uczeń Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem został uhonorowany nagrodą Izby Rzemieślniczej za pracę w drewnie *Głowa filozofa*. Wykonana na wystawę w Moskwie w 1948 r. kariatyda była aktem, w którym dominantę stanowiły dwie głowy: ziemską i mistyczną²⁷. Być może nabyte doświadczenie wpłynęło na koncepcję rozwiązania cyklu w Ruptawie. Ograniczenie obrazowania *Drogi krzyżowej* do operowania przedstawieniem głowy Chrystusa było w połowie lat pięćdziesiątych w Polsce nowym rozwiązaniem ikonograficznym i formalnym. Zubożenie narracji, podyktowane nowymi trendami w sztuce sakralnej w okresie poprzedzającym Sobór Watykański II, wynikało również z przyjętej koncepcji wystroju wnętrza

²⁷ Henryk Burzec — rzeźba, s. 3.

kościół, w którym całość została podporządkowana monumentalnemu ołtarzowi głównemu.

Droga krzyżowa Henryka Burzca należy do nurtu realizacji artystycznych, w których zamysł twórczy koncentruje się wokół symbolicznego uchwycenia istoty rozegranego na Golgocie dramatu. Przedstawienie poszczególnych etapów męki zostało wpisane w wyraz twarzy Chrystusa, w którym zintensyfikowane doświadczenie bólu ogniskuje treść kolejnych stacji. Uniwersalne przesłanie cyklu, bliskie realistycznej konwencji, pozostaje czytelne dla przeciętnego odbiorcy. Chrystus jawi się jako człowiek, ale, przez wprowadzenie uproszczeń formalnych i uogólnieniu rysów fizjonomicznych, jego wyobrażenie ulega odrealnieniu. Tym samym artysta osiągnął zamierzony efekt: w Chrystusie uchwycona została Jego podwójna natura, Bóg–Człowiek przeżywa koszmar ludzkiej męki, aby jako Syn Boży dokonać odkupienia.

3. *Droga krzyżowa* w kościele Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Tychach

W 1950 r. Prezydium Rządu podjęło decyzję o budowie Nowych Tych. Rozbudowa osady, która dopiero rok później uzyskała prawa miejskie, była efektem planów stworzenia zaplecza osiedlowego dla aglomeracji śląskiej. Miasto zaczęło rozwijać się dynamicznie. W związku z gwałtownym wzrostem ludności, w przeważającej mierze napływowej, pojawiła się konieczność budowy nowego kościoła²⁸. Świątynia została wybudowana w latach 1957–1958 według projektu inż. Zbigniewa Webera. Prawie równocześnie powstała na ścianach wnętrza kościoła nowoczesna *Droga krzyżowa*, która w bardzo krótkim czasie została zamalowana.

Nie można dokładnie określić czasu powstania ani autora *Drogi krzyżowej* w kościele Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Tychach. Nie istnieją żadne wzmianki w kronice i dokumentach parafialnych. Budowa kościoła została zakończona w 1958 r., ale prace przy nim, zwłaszcza we wnętrzu, prowadzone były dalej. Stacje powstawały równoległe z wykańczaniem wnętrza kościoła i były wzmiankowane w artykule w „Tygodniku Powszechnym” z kwietnia 1962 r.²⁹ Według relacji ks. Joachima Olesia, który parafię objął jako proboszcz w 1963 r., cykl został zniszczony w 1961 lub 1962 r.³⁰ A zatem można przyjąć, że przedstawienie powstało na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Władysław Smereka przypisuje autorstwo pro-

²⁸ W pierwszych latach kościół Ścięcia Św. Jana Chrzciciela był filią macierzystej parafii Św. Marii Magdaleny. Ze względu na opór władz, nie wyrażających zgody na stworzenie nowej parafii i użytkowanie kościoła, parafia dla pięćdziesięciu tysięcy wiernych została erygowana dopiero w 1976 r. Kościół został rozbudowany w latach 1982–1983 również według projektu Webera; por. *Parafia Ścięcia Świętego Jana Chrzciciela w Tychach*, <http://www.tychyjch.katowice.opoka.org.pl>.

²⁹ H. S., *Droga Krzyżowa*, TP 16 (1962), nr 15, s. 8.

³⁰ *Wywiad z ks. Joachimem Olesiem*, byłym proboszczem parafii pod wezwaniem Ścięcia Św. Jana Chrzciciela w Tychach, przeprowadzony 28 września 2002 r. przez autora artykułu.

jektantowi kościoła, Zbigniewowi Weberowi, którego dziełem na pewno jest wyobrażenie umęczonego Chrystusa w centralnym jego miejscu, na ścianie za ołtarzem³¹. Inaczej podaje ks. Oleś, twierdząc, że autorem cyklu był grafik Andrzej Czeczot, współpracujący z czasopismami wydawanymi na Śląsku³².

Nowoczesne ujęcie *Drogi krzyżowej* nie zostało zaakceptowane przez członków tworzącej się co dopiero wspólnoty parafialnej. Na pewno miało to związek z przywiązaniem do tradycyjnego przedstawiania tematu męki Pańskiej. Mieszkańcy Nowych Tych, którzy po II wojnie światowej migrowali na Śląsk, często wywodzili się z terenów, gdzie w zabytkowych kościołach napotykali z pewnością wyobrażenia stylizowane lub historyczne. Podobne kontrowersje w tym samym czasie wywołała także *Droga krzyżowa* s. Almy Skrzydlewskiej w kościele Św. Marcina w Warszawie, gdzie sprzeciw wyrażała część parafian, a także władze kościelne.

Konflikt w tyskim kościele był jednak szerszy i dotyczył całościowej współpracy parafian z ówczesnym proboszczem, ks. Janem Kapołąką. Wskutek interwencji miejscowych wiernych w Kurii Biskupiej w Katowicach nakazano ks. Kapołące zamalować kontrowersyjne przedstawienie³³. Proboszcz nie zgodził się na zniszczenie realizacji. W wyniku kolejnych nalegań parafian przedstawiciel Kurii sam zamalował stacje. Przetrwiał wizerunek Chrystusa, przedstawionego w sposób bardzo ekspresyjny w centrum ściany ołtarzowej, mimo dyskusji trwających po dzień dzisiejszy. Obecna *Drogę krzyżową*, umieszczoną na ścianach balkonów otaczających nawę, w latach dziewięćdziesiątych wykonała według własnego projektu Regina Lipecka wraz z Zofią Kaszowską.

Cykl męki Pańskiej można tylko odtworzyć na podstawie trzech fotografii zamieszczonych we wspomnianym powyżej artykule w „Tygodniku Powszechnym” i krótkich opisów Smereki i ks. Olesia. W surowym wnętrzu, na ceglanej ścianie, ciągnął się pas szerokości około dwóch metrów, w który wpisano białe prostokątne pola z symbolicznie zaznaczonymi stacjami *Drogi krzyżowej*. Drogę wyznaczał ślad czarnych stóp człowieka, którym towarzyszył gąszcz gwoździ, cierni, biczy, mniejszych i większych krzyży, przy czym czarny duży krzyż był krzyżem Chrystusa. Formalnie i tematycznie cykl korespondował z dużo większych rozmiarów przedstawieniem umęczonego Odkupiciela na ścianie ołtarzowej, dla powstania którego inspiracją było z pewnością *Ukrzyżowanie* z ołtarza w Isenheim Matthiаса Grünewalda.

Wyobrażenia stacji zostały zbudowane ze zbliżeń i fragmentów. Bardzo ascetyczna forma przedstawień została uzyskana jedynie dzięki specyficznym kadrom i rysunkowi czarną linią. Kolorystykę, ograniczoną do czerwieni cegieł, bieli pól przedstawień i czerni znaków graficznych, dopełniało światło przefiltrowane przez

³¹ SMEREKA, dz. cyt., s. 99.

³² Wywiad z ks. Joachimem Olesiem.

³³ Tamże.

czerwony witraż. Jego błysk przesuwiał się po *Drodze krzyżowej* razem ze zmianą pory dnia.

Stację I artysta zredukował do przedstawienia dłoni trzymających dwa gwoździe. W pole drugiego wyobrażenia twórca wpisał lewy profil Jezusa. Cykl upadków został przedstawiony przez zmienność ułożenia krzyża. Stacja IV nie była właściwie spotkaniem z Matką, dwie twarze, *en face* Chrystusa i w profilu Maryi, nie nawiązywały kontaktu wzrokowego. Pomoc Cyrenejczyka wyrażała dłoń niosąca krzyż. Stacja *Weroniki ocierającej twarz Jezusa* została ukazana tradycyjnie, jako *acheiropoietos*. Wzniesiona dłoń wobec trzech kobiecych twarzy odsyłała do stacji VIII. Z pozostałych stacji na fotografiach zachowały się jeszcze XII i XIII. *Ukrzyżowanie* było wyobrażeniem martwej twarzy Chrystusa w koronie cierniowej wpisanej w środek łacińskiego krzyża. Stację XIII symbolizowała tylko drabina z całunem w tle.

Całość charakteryzowała się silną redukcją elementów narracyjnych. Wyprowadzone z tradycyjnej ikonografii figury stawały się jedynie znakami treści wyznaczonej przez kolejne stacje męki Pańskiej.

Realizacja *Drogi krzyżowej* była nie tylko symbolicznym obrazowaniem stacji męki Pańskiej. W swej prostej nowoczesnej stawała się rzeczywistą drogą. Ślad stóp Chrystusa, znak Jego obecności, był drogowskazem dla chcących wziąć udział w naśladowaniu Mistrza. Największą wartością cyklu była aktywizacja odbiorców, uzyskana przez zastosowanie prostych środków wyrazu, czytelnych dla przeciętnego widza. Surowość przedstawienia w nie dokończonym wnętrzu dosadnie nawiązywała do grozy dramatu męki. Ekspresja została zintensyfikowana dzięki kolorystyce, w której w dominantę czerwieni wpisano czarne znaki graficzne. W formie tyskiej *Drodze krzyżowej*, będącej prawdziwą drogą, zawarto jasne przesłanie: niesposób w życiu uniknąć cierpienia, ale w tym cierpieniu nie jesteśmy sami.

Uzyskanie czytelnego i adekwatnego do wydarzeń na Gólgocie wyrazu nie szło jednak w parze z uchwyceniem *Tajemnicy cierpiącego Boga*. Mimo uniwersalnego przesłania cykl sytuował się po stronie Boga—Człowieka. Może właśnie odarcie z *sacrum* było przyczyną braku akceptacji wśród modlących się w świątyni.

Nowy sposób przedstawienia *Drogi krzyżowej* był związany z nowoczesną architekturą samego kościoła. Realizacja została stworzona w czasie nowych poszukiwań w obrębie sztuki sakralnej, kiedy sam Kościół nie wypowiedział się jeszcze na temat współczesnego obrazowania. Inspiracją dla cyklu mogły być powstające wówczas przedstawienia męki Pańskiej. Największe zaawansowanie w odkrywaniu możliwości wypowiedzania treści religijnych językiem nowoczesnych środków wyrazu miało miejsce we Francji. Wydarzeniem w sztuce był udział „nowoczesnych” artystów w tworzeniu wystroju kościoła w Assy (1946–1949, konsekrowany 1950). Przełomem w tworzeniu cyklu *Drogi krzyżowej* była — nie tylko we Francji — nowa kompozycja Henri Matisse’a, zrealizowana w latach 1948–1951 w kaplicy Różań-

cowej dominikanek w Vence. Obrazy czternastu stacji zostały namalowane na białych, glazurowanych płytkach. Figury, które były właściwie tylko ideogramami, zostały zaznaczone czarną kreską. Kolory na cyklu pojawiały się dzięki padającemu na niego światłu przechodzącemu przez witraże. Wpisania językiem nowoczesnej formy treści *Drogi krzyżowej* bezpośrednio w witraż dokonał, również na terenie Francji, Fernand Leger w kościele Audincourt w Doubs (1951) i kościele parafialnym w Courfaivre w Szwajcarii (1954). W koncepcji Legera kojarzenia danej stacji dokonuje się dzięki przedmiotom–znakom (np. wyrwane drzewo symbolizuje *Upadek*, słup i rzucona suknia — *Obnażenia z szat*)³⁴. Podobna myśl była realizowana w klasztorach benedyktyńskich. Jednoznaczne znaki graficzne, oderwane od znanych rekwizytów, były umieszczane na posadzce, tym samym *Droga krzyżowa* stawała się prawdziwą drogą³⁵

Malowanie przedstawień o tematyce religijnej na ścianach wewnątrz kościołów pojawiło się w Polsce w latach pięćdziesiątych dzięki twórczości Wacława Taranczewskiego. Artysta był autorem płaskich obrazów obwiedzionych kreską na ceglanych ścianach kościołów poznańskich: Najświętszej Maryi Panny (1955) i Św. Marcina (1957)³⁶. Również w latach pięćdziesiątych XX w. zaczęto w Polsce tworzyć kompozycje *Dróg krzyżowych*, redukując element narracyjny (np. wspomniana wcześniej *Droga krzyżowa* s. Almy Skrzydlewskiej). Powstały na początku lat sześćdziesiątych w kościele Ścięcia Św. Jana Chrzciciela w Tychach cykl *Drogi krzyżowej* włączał się w ów nowatorski nurt, łącząc w sobie różne cechy formalne przytoczonych powyżej przykładów.

4. Jerzy Nowosielski, Stacja dwunasta w kościele Ducha Świętego w Tychach

Ikona została na nowo odkryta pod koniec XIX i spopularyzowana w XX w. Oddziało to zarówno na wzrost ich roli w Kościele katolickim, ale w równie dużym stopniu uświadomiło więzi łączące sztukę z metafizyką. Według Evdokimova współczesny kryzys sztuki sakralnej nie jest natury estetycznej, lecz religijnej. Powtórne odkrycie ikony wiąże się ze stopniową utratą w sztuce Europy Zachodniej zmysłu sakralnego na rzecz piękna estetycznego³⁷. Ikona w swej syntetycznej, hieratycznej i równocześnie symbolicznej formie stała się inspiracją dla wielu artystów, nie tylko tworzących dzieła sakralne³⁸. Swoistym fenomenem jest fakt, iż ikona pozostaje od

³⁴ G. DIEHL, *Fernand Leger*, tł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 59.

³⁵ H. S., *art. cyt.*, s. 8.

³⁶ H. SZCZYPIŃSKA, *Taranczewski — kościoły Poznania*, *Więź* 9 (1966), nr 3, s. 133–138.

³⁷ P. EVDOKIMOV, *Prawosławie*, tł. J. Klinger, Warszawa 1964, s. 256.

³⁸ W sztuce polskiej upowszechnienie się stylu bizantyjskiego wiąże się w XX w. przede wszystkim z działalnością twórczą Zofii Baudouin de Courtenay.

setek lat w centrum życia prawosławnego. Jej uznanie opiera się na umiejętności artystów połączenia tradycji i nowości. Treść ikony, czy to podyktowana przez Kościół, czy to ilustrująca powszechne przekonania, zawsze pozostawała zrozumiała dla szerokich mas. Jednocześnie artyści cieszyli się wystarczającą wolnością, by rozwijać nie tyle swój osobisty styl — chociaż indywidualne cechy twórcy nie zanikają w ikonie — co styl uwarunkowany strukturą społeczeństwa i oczekiwaniami klas społecznych, które zlecały wykonanie poszczególnych ikon. Ale znaczenie ikony i jej kult tylko w pewnym stopniu wynika z jej uwarunkowań estetycznych. Ikona, co najważniejsze, bierze udział w świętości swego prawzoru, a za jej pośrednictwem człowiek również uczestniczy w tej świętości swoją modlitwą. Ład i porządek zewnętrzny, powstały na skutek deformacji rzeczywistości ziemskiej, nie obrazuje, lecz raczej uosabia chwalebność życia po śmierci. Ikona nie przedstawia, ale objawia, sama jest obecnością i komunią³⁹

Podczas gdy Kościół Zachodni otoczył szczególnym kultem tajemnicę człowieczeństwa Chrystusa, Kościół Wschodni czci w specjalny sposób misterium Jego zmartwychwstania. Śmierć Chrystusa jest przede wszystkim śmiercią odkupieńczą i ożywiającą, początkiem zmartwychwstania⁴⁰ Kontemplacja misterium Chrystusa w prawosławiu dokonuje się w „odwróconej perspektywie”⁴¹, w perspektywie, której szczytowym punktem jest zmartwychwstanie.

Myśl teologiczna prawosławia odzwierciedlona jest w ikonie. W kręgu chrześcijaństwa wschodniego krzyż jest „drzewem życia”. Na ikonach ukrzyżowany Chrystus zachowuje najczęściej wygląd „boskiego Zwycięzcy”. W przeciwieństwie do sztuki zachodniej, bizantyjska i prawosławna ikonografia Chrystusa, w swym wielkim bogactwie, nie wykształciła typów pasywnych⁴². Choć sztuka prawosławna unika przedstawiania męki fizycznej Chrystusa, nie oznacza to jednak, że w przedstawieniach bizantyńskich nie spotykamy wizerunków wskazujących na uniżenie Syna Bożego⁴³. Zawsze jednak, nawet w największym cierpieniu, Jezus pozostaje przemieniony, otoczony łaską, albowiem główne motywy ikonografii Zbawiciela uwydatniają zawsze Jego wyniesienie w uniżeniu.

Powyższe rozważania nie mogą jednak prowadzić do wniosku, że wobec ikon nie można stosować wszystkich tradycyjnych kryteriów wartościowania, którymi operuje historia sztuki. Ikony są przede wszystkim świętymi wyobrażeniami, ale są także dziełami sztuki, choć o szczególnym charakterze, który przejawia się zarówno

³⁹ L. USPIENSKI, *Teologia ikony*, tł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 131.

⁴⁰ W. HRYNIEWICZ, *Męka Chrystusa w teologii i duchowości prawosławnej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, s. 178.

⁴¹ O wpływie takiego spojrzenia na wyobrażenia ikony zob. P. FLORENSKI, *Ikonostas i inne szkice*, tł. Z. PODGÓRZEC, Białystok 1997, s. 212–230.

⁴² I. JAZYKOWA, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 71–87.

⁴³ USPIENSKI, *dz. cyt.*, s. 131.

w tym, że „istnieją w nich kategorie aksjologii *constans*, jak i w stałym usiłowaniu przewyciężenia konfliktu między absolutnymi roszczeniami dogmatycznymi a wewnętrznymi prawidłowościami rozwoju artystycznego”⁴⁴. Toteż podobnie jak inne dzieła sztuki, należy ikonę poddawać opisowi, interpretacji formalnej i stylowej, a także analizie ikonograficznej.

Głównym tematem zainteresowań Jerzego Nowosielskiego zawsze było malarstwo figuratywne. Język artystyczny twórcy łączy wpływy Bizancjum, sztuki ikonicznej, ze zdobyczami kierunków sztuki współczesnej (surrealizm, abstrakcja). Jednocześnie jego sztuka jest odzwierciedleniem poglądów na malarstwo jako syntezę materialnych (przedmiotowych) i abstrakcyjnych (wywiezionych z intelektu) aspektów rzeczywistości⁴⁵

Postacie, przedmioty zamieniają się w jego obrazach w znaki, są podobne do rzeczywistych przedmiotów, ale istnieją już w innym, hieratycznym świecie. Nowosielski nigdy nie widział opozycji między *sacrum* i *profanum*. Istotą ikony jest sakralizacja wszelkiego życia, a jej konwencja jest niezwykle pojemna, zdolna przyjąć i przetworzyć każdą rzeczywistość⁴⁶. Warunkiem rozumienia i odczuwania ikony jest prawda i autentyzm przeżycia w odbiorze dzieł malarskiego zależne od dyspozycji psychicznych⁴⁷

Kościół Wschodni nie zna nabożeństwa *Drogi krzyżowej*. Nowosielski, którego malarstwo wynika z przekonań religijnych, wiedzy teologicznej, a także technologii i tradycji ikony, jest jednak autorem dwóch pełnych cykli *Drogi krzyżowej*: w kościele Opatrzności Bożej w Wesołej pod Warszawą (1978) i w kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Krakowie na Azorach (1978). Powstały one mimo nie ukrywanej niechęci artysty do znanych w sztuce Zachodu przedstawień cierpienia i śmierci Jezusa, często brutalnie eksponujących pełne okrucieństwa szczegóły egzekucji. Jak sam podkreśla, został zmuszony do stworzenia takiego całościowego przekazu ikonograficznego, jakim jest *Droga krzyżowa*, przez istniejącą w Kościele rzymskim formę kultu. Nie ma jednak przekonania do takiego modelu mówienia o męce Chrystusa i jest przeciwny sposobowi obrazowania, w którym w malarskiej warstwie zawarte są „elementy sadystyczne”. Cała *Droga krzyżowa*, cykl malowanych lub rzeźbionych okrucieństw — według Nowosielskiego — jest dewiacją Kościoła Zachodniego, czymś, co przy pełnej świadomości percepcji byłoby nie do zniesienia⁴⁸.

Z pewnością można postawić pytanie, czy w ogóle w obrębie ikony można mówić o sensownym działaniu artystycznym dotyczącym przedstawiania stacji pasyj-

⁴⁴ B. DĄB-KALINOWSKA, *Ikona i obrazy*, Warszawa 2000, s. 54.

⁴⁵ J. MADEYSKI, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 1973, s. 19.

⁴⁶ A. OSEKA, *Świat zaklęty w ikonę*, „Spotkania” 3 (1993), nr 15, s. 44.

⁴⁷ J. NOWOSIELSKI, *Inność prawosławia*, Warszawa 1991, s. 78.

⁴⁸ Z. PODGÓRZEC, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 53n.

nych. Artysta podejmujący się takiej twórczości staje wobec trudności: jak unikać szczegółowego obrazowania męki, a jednocześnie pozostać wiernym podejmowanemu tematowi. Nowosielski w stworzonych cyklach nie uciekał się jednak do dość szeroko rozpowszechnionych w sztuce sakralnej ujęć symbolicznych. Kreacje malarskie w pewnym stopniu nawiązują do rzeczywistości historycznej, w której rozgrywały się wydarzenia męki Chrystusa, ale nie w szczegółowym odtworzeniu strojów czy architektury (choć to one są najbardziej realne). Chodzi raczej o nawiązanie do formy malarstwa hellenistycznego, współczesnemu wydarzeniom z życia Jezusa, zwłaszcza w przedstawianiu architektury. W tej hellenistyczno-ikonicznej scenerii Nowosielski chciał stworzyć sugestię wydarzeń. W pewnym sensie artysta nie spełnił podstawowego założenia ikony, jakim jest wyrażenie pełnego realizmu wizji w stosunku do opisywanej rzeczywistości transcendentnej. W programowej postawie aluzyjnej zatrzymał się na progu ikony⁴⁹

Szczególną stacją *Drogi krzyżowej* jest stacja dwunasta: *Ukrzyżowanie*. Ikona wytworzyła to wyobrażenie w syntetycznym wymiarze cierpienia, hańby i śmierci, ale także zmartwychwstania i chwały. Forma malarska *Ukrzyżowania* wywodzi się z doświadczenia realizmu helleńskiego, które podbudowane jest humanistyczną wizją ciała. Wynika ze spirytualizmu Wschodu i jego hieratycznej wizji świata. Upadek i poniżenie jest pokazane jako rzecz nieskończenie piękna. Cierpienie i tortura ciała ludzkiego przemienia się w pełen tajemnicy obraz chwały Bożej. Wszystkie ikony *Ukrzyżowania* mają taki charakter: widać w nich, jak człowiek swym śmiertelnym ciałem uczestniczy w nieśmiertelnej chwale Boga⁵⁰

Przedstawienie *Ukrzyżowania* w cyklach *Drogi krzyżowej* Nowosielskiego nie jest jednak ikoną. Wizja sceny egzekucji trzech skazańców wiąże się z tradycją ikonyczną i historycznym uwarunkowaniem tego wydarzenia. Ikoniczna forma ciała Ukrzyżowanego jest wyobrażeniem ciała umęczonego, rozpiętego na krzyżu z przechyloną głową, z zamkniętymi oczami i z przekłutym bokiem, ale jednocześnie w przedstawieniu aktu jest niezwykle wysublimowana. W kościołach w Wesolej i na Azorach wyobrażenia *Ukrzyżowania* nie ukazują jednak ciała w formie chwalebnej, tym samym są tylko „odpryskiem” ikony⁵¹.

W latach 1981–1986 stworzył Nowosielski monumentalne, największe ze swoich dzieł: przedstawienie w kościele Ducha Świętego w Tychach-Żwakowie⁵². Bo

⁴⁹ *Tamże*, s. 55.

⁵⁰ J. NOWOSIELSKI, *Mistagogia malowanego wyobrażenia Ukrzyżowania Pańskiego*, *Znak* 16 (1964), s. 1483–1485.

⁵¹ PODGÓRZEC, *dz. cyt.*, s. 58, 70.

⁵² Kościół na skraju Nowych Tych, wybudowany w latach 1979–1983 według projektu Stanisława Niemczyka, został uhonorowany Nagrodą Roku Stowarzyszenia Architektów Polskich za najlepszą realizację w 1983 r. Koncepcja przestrzenna świątyni uwydatnia geometryczną formę płaskiej niesymetrycznej piramidy z odcięтым wierzchołkiem. Nisko opadający aż do ziemi dach kryje jednoprzestrzenny kościół. Koncepcja wnętrza świątyni polega na wyłożeniu podpartego na czterech żelbetowych ramach

gaty w treści program ikonograficzny opowiada o działaniu Ducha Świętego w Starym i Nowym Testamencie oraz w nauczaniu Kościoła. Na obecność Ducha Świętego wskazują płomyki nad głowami niezliczonych figur świętych; także wyobrażenie samych postaci, których cielesność została uduchowiona. Cała kompozycja została wydzielona pasmami błękitu oznakowanymi gołębicą. Ścianę ołtarzową wypełnia ogromna postać Maryi—orantki w otoczeniu królów, patriarchów i proroków. Na osi poprzecznej Nowosielski usytuował dwie kluczowe sceny: *Przemienienie* i *Ukrzyżowanie*⁵³. Ściany kościoła, wyłożone jasnym drewnem z wyraźnym rysunkiem deskowania, tylko w części zostały pokryte polichromią.

Przedstawienie *Ukrzyżowania* w tyskim kościele jest grupą wielofiguralną. Centrum kompozycji zajmuje martwy Chrystus przybity czterema gwoździami do drewnianego krzyża, na którego szczycie widnieje napis *INRI*. Po obu stronach krzyża zgromadzone są postacie oplakujące Jego śmierć: z prawej Matka Boska osłaniająca twarz lewą dłonią, Maria Salome i Maria Kleofasowa, z lewej św. Jan, prawą dłoń przyciskający do policzka, i żołnierz rzymski, setnik Longinus. Wizję wydarzeń na Golgocie, odbywających się na tle białego pasa muru, zamykają po bokach postacie pozostałych skazańców zawieszonych na mniejszych krzyżach: Dobry Łotr, wpatrzony w Chrystusa, oraz Zły — z odwróconą głową. W przeciwieństwie do martwego Chrystusa ich ciała są konwulsyjnie skręcone. U dołu przedstawienia, w ciemnej kolorystyce, widnieje czaszka praojca Adama, czerwony prostokąt szaty z kośćmi do gry i faryzeusz lewą ręką wskazujący na Syna Bożego. Górna część sceny rozgrywa się w złocistym kolorze, gdzie dominantę stanowi umieszczony nad martwym Chrystusem niebieski krąg, któremu podporządkowane są mniejsze, czarne kręgi nad głowami łotrów. W dwa kwadraty, symetrycznie namalowane nad belką poprzeczną krzyża Jezusa, wpisane są greckie monogramy Chrystusa: ΙΣ, ΧΣ.

Główną oś kompozycji, bardzo symetrycznej, stanowi linia pionowa przechodząca przez czaszkę Adama, ciało Jezusa i niebieski krąg nad Jego głową. Wertykalność przedstawienia podkreślają podłużne, hieratyczne postacie bohaterów wydarzenia. W przecięcie głównej osi z linią poprzeczną belki krzyża Jezusa, przechodząca w górne belki krzyży łotrów, wpisane jest ciało Jezusa, stanowiące centralny punkt obrazu. Zgodnie z zasadami sztuki ikonicznej artysta nie posłużył się perspektywą linearną. Spiętrzenie planów łączy z tzw. „perspektywą odwróconą”: postać faryzeusza jest o wiele mniejsza od postaci otaczających krzyż Chrystusa. Ciało samego Chrystusa jest zdecydowanie większe od pozostałych. Przestrzeń pojawia się w środkowym pasie przedstawienia. Jego drugi plan stanowi miejski mur z wąskimi okna-

dachu namiotu jasnym drewnem z wyraźnym rysunkiem deskowania; por. K. KUCZA-KUCZYŃSKI, *Nowe kościoły w Polsce*, fot. A.A. Mroczek, Warszawa 1991, nr 18.

⁵³ Szczegółowy program polichromii podaje: J. NOWOSIELSKI, *Słowo wstępne*, w: M. POREBSKI, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego. Katalog wystawy 03.–05.1993 w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, Poznań 1993.

mi. Kolorystycznie obraz podzielony jest na trzy strefy: dolną, utrzymaną w tonacji brązowo-czarnej, środkową, gdzie na białym tle murów wyróżniają się ciemne ciała postaci skonstrastowane z czerwienią szat, refleksów świetlnych i aureoli Chrystusa, oraz górną, w której trzy kręgi umieszczone są na złotawym tle. Mocno nasycone barwy wycinają kształt postaci z jednorodnego tła w obrębie poszczególnych stref. Nie wiadomo, skąd pada światło. Czerwonawe refleksy na ciałach skazańców i twarzach pozostałych uczestników tragedii nie wskazują na jedno źródło, tym bardziej, że mieszają się ze śladami krwi i niewątpliwie świadczą o grozie przeżyć umęczonych i współcierpiących. Na partiach szat farba kładziona jest równomiernie dużymi płaszczyznami, w przypadku twarzy i odkrytych ciał delikatnie modeluje bryłę, niewątpliwie zachowując jej sumaryczność.

Schemat ikonograficzny Nowosielski zaczerpnął z konwencji ikony⁵⁴. Ukrzyżowanie odbywa się na tle umownie potraktowanych murów Jerozolimy. Ciało Jezusa przybite jest czterema gwoźdźcami, ponieważ nogi są rozsunięte. Zgodnie z tradycją wschodnią Jezus nie jest ukoronowany cierniem⁵⁵. Chrystus przedstawiony jest z pochyloną głową, zamkniętymi oczami i lekko przegiętym ciałem. Pod krzyżem umieszczona jest czeluszka pieczary, w której spoczywa czaszka Adama (biblijnego praojca), która jest symbolem całej ludzkości, na którą spłynęła zbawcza krew Jezusa.

W grupach oplakujących wyróżnia się Bogurodzica i św. Jan przyciskający na znak bólu prawą dłoń do policzka. Całość, w rozbudowanej ikonografii, dopełniają dwa krzyże, symetrycznie usytuowane względem krzyża Jezusa, na których zawieszono pozostałych skazańców. Górna przestrzeń wizji ukrzyżowania pokryta jest kolorem złotawym, symbolem niebieskiego żywiołu czystego światła, w którym mieszka Bóg ze swoimi świętymi. Do pełni życia nawiązują również koła nad głowami skazańców, utworzonych z typowych dla Wschodu schodzących się kręgów, przy czym krąg nad Jezusem (słońce) wypełnia błękit — znak obcowania z samym Bogiem⁵⁶. Nad pozostałymi ukrzyżowanymi kręgi (księżycy w zaćmieniu) rażą swoją czernią, kolorem żałoby, ale oba pozostają w obrębie oddziaływania okręgu najwyższego, dającego nadzieję Chrystusa. Złoty kolor górnej strefy obrazu kontrastuje z ciemnym obszarem nocy z centralnie umieszczoną czaszką u stóp krzyża. To właśnie krzyż, narzędzie męki, staje się drogą przejścia od śmierci do życia wiecznego.

Nowosielski wymyka się jednak kanonom ikony, czy inaczej: tylko doprowadza do ikonicznej rzeczywistości. W ikonie realność historycznego wydarzenia sugeruje zazwyczaj architektura i stroje uczestników dramatu. Przez ciało Jezusa, Jego wysublimowaną formę, ma przeświecać chwała zmartwychwstania. W Tychach artysta uczynił inaczej. Nacisk położony został na ludzką naturę Boga—Człowieka.

⁵⁴ Por. E. SMYKOWSKA, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 83.

⁵⁵ W ikonografii rosyjskiej korona cierniowa zaczyna pojawiać się pod wpływem sztuki zachodniej dopiero w XVII w.

⁵⁶ D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tł. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1991, s. 57, 147.

Obnażone ciało Jezusa jest ciemne, przebity bok, jak i rany na dłoniach i stopach broczą krwią, czerwone refleksy są raczej świadectwem męki, aniżeli odbłyśkiem światła, a aureola w kolorze krwi pozbawiona jest typowych w ujęciu ikonicznym greckich liter oznaczających: „Jam jest, który jest” (Wj 3,14)⁵⁷ Czerwień, która jest kolorem ludzkiej natury Jezusa, opisuje Jego martwe ciało. Owa dominacja człowieczeństwa w Chrystusie jest jednak tylko pozorna. Na bóstwo Jezusa wskazują monogramy: ΙΣ, ΧΣ, to znaczy: „Jezus, który jest Mesjaszem” To Chrystus łączy okrytą mrokiem ziemię z rzeczami niebiańskimi, to hierarchiczność przedstawionych postaci wskazuje na Jego wywyższenie. Wątpiącym, tak jak faryzeusz u dołu kompozycji, który drwi wskazując na Jezusa: „Mesjasz, król, Izraela, niechże teraz zejdziesz z krzyża” (MK 15,39), odpowiada Longinus: „Prawdziwie ten człowiek był Synem Bożym” (MK 15,32). Ale przede wszystkim *Ukrzyżowanie* w kościele Ducha Świętego należy odczytywać w kontekście wyobrażenia *Przemienienia* na przeciwległej ścianie. To wizja przemienienia, hipostatycznej jedności Drugiej Osoby Boskiej, daje zatrwożonym uczniom Jezusa siłę przetrwania hańby krzyża. Chrystus na górze Tabor jawi się jako emanujący boskością Mesjasz. Dzięki tej przemianie krzyż traci swoje odstrasżające znamiona, krzyż i chwała są nierozzerwalnie związane. W chwale uczestniczą już święci, licznie przedstawieni na ścianach tyskiej polichromii, którzy przeszli tę samą drogę, co ich Mistrz.

Nowosielski, nawet zatrzymując się na progu ikony, potrafi swoim językiem artystycznym, zrozumiałym dla każdego, nie tylko wyobrazić całą prawdę Wydarzenia Triduum Paschalnego, ale również w swoich przedstawieniach uchwycić tajemnicę *sacrum*. Doświadczenie estetyczne niewątpliwie łączy się z przeżyciem natury religijnej⁵⁸.

5. Jerzy Duda-Gracz, *Droga krzyżowa* w kaplicy sióstr Maryi Niepokalanej w Katowicach

„Pan Bóg mnie tak skonstruował, bym widział świat w sposób krytyczny i bolesny. Mam pokazywać rzeczy smutne, brudne, takie, które się nie nadają na to, by być obrazami czy dziełami sztuki” — mówi o sobie Duda-Gracz⁵⁹

W twórczości artysty, zwłaszcza w latach 70-tych i 80-tych ubiegłego wieku, przejawiał się zmysł satyrycznej karykatury. W nowoczesnym świecie człowiek nie potrafi odnaleźć wewnętrznej harmonii i godnego miejsca, aby zatem nie popaść w desperację, Duda-Gracz skierował swoją twórczość w stronę parodii. Egzysten-

⁵⁷ SMYKOWSKA, dz. cyt., s. 92.

⁵⁸ Polichromia w kościele Ducha Świętego w Tychach jest dobrze oceniana w obu kontekstach — zarówno przez parafian, jak i odwiedzających kościół; informacja ustna ks. proboszcza Franciszka Resiaka.

⁵⁹ *Wywiad z Jerzym Dudą-Graczem* przeprowadzony 21 września 2001 r. przez autora artykułu.

cialna rozpacz została zmieniona w zjadliwy żart, poczucie humoru stało się obroną przed smutkiem⁶⁰. Podejmując dialog z przedstawieniami znanymi z dawnej sztuki, włączał w nią tematy z dzisiejszej rzeczywistości, mieszkańców przedmieść wielkich miast i prowincjonalnej Polski. Czynił to jednak zawsze nie tracąc do nich ciepłego stosunku.

Miejsce Dudy-Gracza wśród artystów polskich posługujących się groteską jest odrębne, ale nie jest ono oderwane od polskiej tradycji. Najczęściej dostrzega się związki z twórczością Witolda Wojtkiewicza, porównując zwłaszcza *Obrazy jurajskie* z *Ceremoniami*. Znamienne jest pokrewieństwo kolorystyki, która u Wojtkiewicza z trudem wydobywa się na powierzchnię wapiennie suchą, przepaloną i wygaszoną, pozbawioną na pierwszy rzut oka wszelkiego blasku, a każdy akord barwny zostaje niemal nadmiernie wyciszony⁶¹. Inną inspirację dla Dudy-Gracza stanowi malarstwo Pietra Breugla⁶².

Twórczość autora *Jeźdźców Apokalipsy* można podzielić na wyraźne etapy: wpieryw *Motywy i portrety polskie* (1968–1980), *Obrazy jurajskie* (1980–1986), następnie *Obrazy arystokratyczno-historyczne* (1986–1990) i w latach dziewięćdziesiątych *Obrazy prowincjonalno-gminne* (1990–2000)⁶³. Jego obrazy z mocno i stabilnie skonstruowanych zmieniały się w bardziej ulotne, zwiewne, niedopowiedziane i enigmatyczne. Kolor z ascetycznej, zdecydowanej brunatnej gamy przechodził w ledwie zasugerowany, rozjaśniony i pastelowy. Materialne postaci przemieniły się w ulotne zjawiska wyobraźni. Na początku lat dziewięćdziesiątych twórczość Dudy-Gracza uległa zmianie, jej charakter stał się mniej publicystyczno-interwencyjny. Jak sam przyznał, zasadniczym powodem był upływ czasu, poczucie przemijania, które wygasza emocje, mimo że polskie realia pozostały te same. Krytycy posądzali twórcę, że zmiana w twórczości podyktowana była faktem braku „wroga”, przeciw któremu mógłby zwrócić ostrze swojej krytyki⁶⁴. Malując, czy raczej powracając do *Drogi krzyżowej* dla klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, artysta udowodnił, że jego twórczość to nadal „świadectwo życia z otwartymi oczami”⁶⁵.

Malarstwo religijne, a także sakralne, jest mniej znanym wątkiem w twórczości artysty, mimo że motywy zaczerpnięte z Biblii często pojawiają się w jego twór-

⁶⁰ K. T. TOEPLITZ, *Wstęp*, w: *Jerzy Duda-Gracz*, Warszawa 1985, s. 35.

⁶¹ A. MATYŃIA, *Jerzy Duda-Gracz — rysunek. Szkic monograficzny*, Toruń 1990, s. 19.

⁶² Jerzy Nowosielski dostrzegł podobieństwo w trzech warstwach: w pokrewieństwie wizji, w ironiczno-baśniowym stosunku do rzeczywistości i w charakterystycznej dla obu malarzy skłonności do metafory; por. H. SZUSTKOWSKA (opr.), *Wystawa obrazów Dudy-Gracza z lat 1968–1984*, katalog wystawy zorganizowanej w lutym 1984 r. w „Zachęcie” w Warszawie, Warszawa 1984, s. 8.

⁶³ M. BRANICKA (opr.), *Osobni*, katalog wystawy składającej się z prac mistrzów i przyjaciół Jerzego Dudy-Gracza zorganizowanej z okazji 60-lecia jego urodzin w Muzeum Śląskim w Katowicach, Katowice 2000, s. 41.

⁶⁴ K. KARWAT, *Koniec z polityką. Rozmowa z Jerzym Dudą-Graczem*, „Spotkania” 3 (1993), nr 18, s. 40.

⁶⁵ T. NYCZEK, cyt. za KARWAT, *dz. cyt.*, s. 42.

czości. Zwłaszcza w obszarze sztuki sakralnej forma dla artysty jest elementem drugorzędym. To, co interesuje malarza, to przede wszystkim rzeczywistość naszego sposobu wierzenia. W jego religijnych obrazach stale obecne jest pytanie: Co by się stało, gdyby On (Jezus) realnie pojawił się wśród nas? Konsekwencją tego pytania jest odciążenie wymiaru historycznego jego obrazów. Duda-Gracz nie poszedł jednak w stronę redukcji postaci, przedstawił sytuujących się po stronie jedynie symbolicznych odniesień czy ideogramów — kierunków tak modnych we współczesnych realizacjach religijnych czy sakralnych. Wprost przeciwnie, jego przedstawienia są pełne narracji. Wizja uzależniona jest jednak od przeznaczenia cyklu do konkretnej lokalizacji.

Obrazy *Drogi krzyżowej* zrodziły się, podobnie jak cała twórczość artysty, z poczucia bezsilności i rozpacz. Przedstawienia nie wynikają z jego złośliwości czy rozpacz, ale z przewlekłej choroby, o której wspominał mówiąc, że jest „chory na Polskę”⁶⁶. To, co przeraża malarza, to brak odpowiedzialności za „Wydarzenie na Golgocie”, czy nawet sprowadzenie tychże wydarzeń do „manifestacji niewiary” w czasie celebracji Wielkiego Piątku. W takim kontekście wyobrażany cykl *Drogi krzyżowej* sprowadza się jedynie do specyficznego komiksu czterestu obrazków. Duda-Gracz chciałby wpłynąć na zmianę takiego sposobu myślenia religijnego. Stąd też jego niechęć do tych współczesnych *Dróg krzyżowych*, w których zwrócono uwagę na formę, ale pozostawiono nietkniętą „tkankę myślową”⁶⁷

Pierwsza z jego *Dróg krzyżowych* (1973) była serią grafik do poematu Joanny Kulmowej. Stacje miały inny przebieg aniżeli w przekazie tradycji. Jezus, przeniesiony we współczesny świat, był poniewierany przez pijanych chłopów, przygarniany przez litościwą wiejską dziewczynę, co wywołało zgorszenie kobiet ze wsi, które jak kruki krążyły, aby Go przegonić. Golgotą, do której zmierzał, była Golgota holokaustu⁶⁸.

Podczas pleneru malarskiego na Jasnej Górze, zorganizowanego z okazji sześćsetlecia Obrazu Jasnogórskiego w 1982 r., został rozpoczęty drugi cykl *Drogi krzyżowej*. W Częstochowie powstał tylko kolejny *Motyw polski: Golgota IV*, będący stacją IV, w której w miejsce Maryi artysta pokazał Jej jasnogórską ikonę. Do cyklu artysta powrócił w końcu lat dziewięćdziesiątych. W porównaniu z kompozycjami wprowadzającymi wątki współczesne, powstałymi w latach osiemdziesiątych, ale także w następnej dekadzie, aktualizacja Golgoty Jasnogórskiej sytuuje się jakby na innym poziomie. Duda-Gracz nie wpisał w temat pasyjny tylko konkretnej chwili, jej dramatu, ale raczej wydobyl to, co jest kwintesencją naszego sposobu wierzenia i naszych wad, a namalowane osoby, należące do polskiej rzeczywistości, są

⁶⁶ BRANICKA (opr.), *Osobni*, s. 41.

⁶⁷ *Wywiad z J. Dudą-Graczem*.

⁶⁸ Por. J. KULMOWA, J. DUDA-GRACZ, *Jak to Pan Jezusek cierniowy po świecie przepatrywał*, Warszawa 1998.

postaciami-symbolami: powszechnie znane, ale również reprezentanci różnych stanów, profesji, charakterów⁶⁹

Cykl w Brennej (1984–1985), przeznaczony dla kaplicy sióstr Maryi Niepokalanej, został ograniczony do studium twarzy Chrystusa (tylko stacje IV, V i VI zostały uzupełnione wyobrażeniami twarzy Matki, Cyrenajczyka i Weroniki), co nie jest typowe dla twórczości artysty, nie tylko religijnej. Kompozycja powstała dla wnętrza, w którym modli się młodzież uczestnicząca w rekolekcjach Ruchu „Światło-Życie” i w kontekście takiego przeznaczenia malarz zrezygnował z elementów narracyjnych. W Brennej pozwolono jednak artyście na pełniejszą wizję Tajemnicy Golgoty. Twórca rozszerzył program ikonograficzny o dodatkowe treści: *Zmartwychwstanie*, *Chrystus w Emaus*, *Wniebowstąpienie*. Zamknięcie dramatu w realizacji czternastu stacji jest sprowadzeniem męki Pańskiej do tylko ludzkiego wymiaru żalu. Aby odwrócić tę wizję rozpaczy, ostatni obraz wzbogaconego cyklu *Drogi krzyżowej – Wniebowstąpienie* jest ściśle związany z tabernakulum, czyli — jak mówi artysta — „z czystym życiem”⁷⁰.

Droga krzyżowa dla kaplicy sióstr Maryi Niepokalanej przy parafii Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Katowicach powstała w 1991 r. Cykl, malowany olejem, był formą podziękowania dla zgromadzenia za pomoc okazaną w czasach stanu wojennego⁷¹. Artysta nazywa go „eremickim”, powstał bowiem dla zgromadzenia zakonnego, ale także dlatego, gdyż w ikonograficznym rozwiązaniu został uwypuklony wątek samotności Odkupiciela. W historii drogi artystycznej katowicka realizacja sytuuje się pomiędzy okresem *Obrazów jurajskich* a etapem *Obrazów arystokratyczno-historycznych*.

Duda-Gracz nie wprowadził do tematu żadnych współczesnych motywów, charakterystycznych dla swojej twórczości, jak również rozpowszechnionych w sztuce religijnej czy sakralnej lat osiemdziesiątych w Polsce. Z pewnością wpływ na powstanie nie aktualizującego przedstawienia (do którego wrócił w *Golgotcie Jasno-górskiej*) miał kontekst społeczno-polityczny Polski w czasach po stanie wojennym, kiedy znaczna część środowisk twórczych, bojkotując wystawy oficjalne, organizowane przez instytucje państwowe, rozpoczęła bliską współpracę z Kościołem. Duda-Gracz z dużym sceptycyzmem podchodził do wiarygodności naglej metamorfozy politycznej wielu artystów, jak również do nowej ikonografii polityczno-martyrologicznej kultury niezależnej. Poglądy malarza miały swoje odzwierciedlenie w powstających dziełach, czy mówiąc inaczej: obrazy Dudy-Gracza mówiły o postawie artysty programowo stojącego z boku⁷².

⁶⁹ Por. GOLONKA, *dz. cyt.*

⁷⁰ Wywiad z J. Dudą-Graczem.

⁷¹ Informacja ustna s. Irminy, matki prowincjalnej sióstr Maryi Niepokalanej.

⁷² Wywiad z J. Dudą-Graczem.

Historia *Drogi krzyżowej* w kaplicy sióstr Maryi Niepokalanej w Katowicach zobrazowana jest w czternastu obrazach malowanych olejem na płycie pilśniowej. Każde z wyobrażeń zostało wpisane w kwadratowe pole. Kolejne kadry stanowią jedynie wycinek opisywanej sytuacji. Przedstawienia jakby nie mieszczą się w wyznaczonych przez artystę ramach. Chrystus w żadnym z ujęć nie jest przedstawiony w pełnym planie. Krawędzie zawężają pole widzenia, obcinając końce belek krzyża i fragmenty ciała, tym samym obrazy otwierają się przestrzennie.

Kompozycja przedstawień, w stacjach ukazujących narzędzie męki, jest zbudowana na układzie linii poprowadzonych przez belkę podłużną i poprzeczną krzyża w zestawieniu z ułożeniem ciała Zbawiciela. W *Przybiciu do krzyża*, *Ukrzyżowaniu* i *Zdjęciu z krzyża* układ ten jest zbieżny, przeciwnie zaś w pozostałych wyobrażeniach. Dodatkowo w *Spotkaniu z Matką* i *Cyrenejczyku*, przez wprowadzenie dodatkowych osób, malarz zrównoważył figurę Chrystusa. W stacjach I, X i XIV jedynym wpisanym elementem jest postać Jezusa, która decyduje o układzie wertykalnym bądź horyzontalnym przedstawienia, pozostawiając duże płaszczyzny wypełnione jedynie plama barwną.

W zasadzie cała historia rozgrywa się w jednym planie, nawet w stacjach, w których pojawiają się inne osoby. Przestrzeń sugerują obłoki, które wypełniają tło nawet wtedy, gdy fizycznie wydaje się to nierealne. Wydobyta plamą postać Jezusa wydaje się być już tylko cieniem człowieka. Postrzępiona szata jest równie zniszczona jak odkryte ciało Chrystusa, którego bryłę wydobywa światłocień. Obnażone skrawki ciała nie epatują nadmiernie cierpieniem. Rany są ledwie co zaznaczone. Postacie Matki i Cyrenejczyka, mimo że pojawiają się w tym samym planie, są jednak mniejsze. Ich nikłość związana jest również z fragmentarycznością ich przedstawienia.

Koloryt nakłada się na przedstawioną historię męki. W cyklu dominuje brunatna gama, której tonacja gwałtownie ściemnia się w końcowych stacjach realizacji. Kolory są wyciszone, zgasłe, złamane. Zwiędłość lub spowiałość barwy sprawia wrażenie procesu obumierania. Wzmaga to zjawiskowość wizji i wyraża jak gdyby kondycję bohaterów tragedii. Wprowadzona purpura do stacji I, czy błękit w sukni Maryi, tylko wzmacnia poczucie bezsilności.

Światło czasem jest rozproszone, niekiedy wydaje się, że można zlokalizować jego źródło, które jednak znika w końcowych przedstawieniach. Umęczone, czy martwe ciało Chrystusa jest określone światłem, ale wokół panuje ciemność.

Omawiane przedstawienie zawieszona jest w pewnej pustce, dzieje męki toczą się w wyabstrahowanej przestrzeni. Tylko domyślnie możemy wyznaczyć linię graniczną między niebem a ziemią, tłem zawsze pozostają bliżej nieokreślone warstwy obłoków. Chrystus, przedstawiony bardzo semicko, umieszczony został w ponadczasowym bezkresie. Artysta świadomie wyeliminował innych bohaterów męki, zmniejszając zakres narracji do pewnych epizodów. Maryja jest tylko niebieskawą plamą barwną szaty okrywającą jej kształt, Szymon z Cyreny, znacznie mniejszy od

Chrystusa, został tylko ujęty we fragmencie swojej postaci. Śladem Weroniki jest tylko chusta rozpięta na krzyżu w stacji VI. W *Upomnieniu niewiast jerozolimskich* do znaczonej sytuacji odnosi nas tylko gest Jezusa. Nie odnajdujemy w cyklu oprawców, gapiów, oplakujących, a ci, których obecność w sposób szczątkowy zaznaczono, wydają się być nieobecnymi.

Chrystus, stojący przed Piłatem, manifestuje swoją postawą i obojętnym spojrzeniem to, iż jest Synem Bożym: „Królestwo moje nie jest z tego świata” (J 18,36). Akcent, według autora, położony jest na bóstwie Mesjasza⁷³. Postać Jezusa, wykreowana w typowej dla artysty formie, wydaje się jednak dużo bliżej Jego ludzkiej natury. W stacji II pozbawiona fizycznej siły figura Odkupiciela świadczy nie tylko o krańcowym wycieńczeniu, ale jest także znakiem pogodzenia się z wolą Ojca. Cykl trzech upadków zbudowany jest na zasadzie coraz silniejszego przygniecenia krzyżem, a w stacji VII wizja została zintensyfikowana przez wyraz twarzy. *Obnażenie z szat* w swej formie nawiązuje do stacji I. Ze względu na umieszczenie *Drogi krzyżowej* w kaplicy zgromadzenia żeńskiego, obraz został inaczej wykadrowany: malarz ukazuje Chrystusa w większym zbliżeniu, jednocześnie skracając plan przedstawionej postaci. *Przybicie do krzyża* i samo *Ukrzyżowanie* przedstawione są tradycyjnie. Zwłaszcza stacja XII wyobrażona jest na przekór typowym w czasach współczesnych ujęciom, w których nacisk położony jest na ekspresji ciała umęczonego czy już martwego Jezusa. Chrystus w omawianym cyklu jest uspokojony, nie dostrzegamy konwulsyjnych wykrętów czy śladów ran. W stacji XIII martwe ciało Chrystusa wsparte jest o drzewo krzyża, nie ma jednak żadnych świadków i sprawców tego wydarzenia. Ostatni obraz, *Złożenie do grobu*, razi dużą płaszczyzną pustki, wypełnionej jedynie ledwie co już zaznaczonymi obłokami nieba. Cała kompozycja tchnie spokojem i pogodzeniem z przeznaczeniem.

Tradycyjna forma języka Dudy-Gracza jest czytelna dla każdego odbiorcy. Brak pejzażu, architektury w konfrontacji z wyobrażeniem historycznego Jezusa sprawia, iż artysta w katowickim cyklu przemawia językiem uniwersalnym, ale jednocześnie, ukazując prawdziwego Chrystusa—Człowieka, nie pozwala na zamknięcie opowiedzianego dramatu w pułapce historycznej wizji. Przeznaczenie obrazów do kaplicy zakonnej sprawiło, że artysta odszedł od typowej dla siebie aktualizacji. Wszystkie środki formalne zostały tak zastosowane, by zintensyfikować wrażenie samotności Jezusa, która dobrze koresponduje z kondycją psychiczną współczesnego człowieka.

Kadrowanie obrazów, w których figura Chrystusa wręcz rozsadza ramy przedstawienia, właściwie nie pozwala na wprowadzenie innych postaci. Jeśli takowe pojawiają się, i tak nie są w stanie przynieść ulgi w cierpieniu. Jezus nie potrafi podnieść oczu, by spotkać wzrok Maryi; Cyrenejczyk jest zbyt mały, by jego pomoc okazała się przydatna.

⁷³ *Tamże.*

Nierealne, trochę apokaliptyczne tło wprowadza Chrystusa jeszcze głębiej w przestrzeń samotności, tym bardziej, że otwarta kompozycja sprawia, że pustka wydaje się być wszechogarniająca. Apogeum jej panowania zawarte jest w ostatniej stacji, w której martwe ciało Jezusa przygniecione zostało jej ciężarem. Tragizm sytuacji wzmacnia użyta gama barwna, pozbawiona jakichkolwiek mocniejszych akcentów. Wszystko ogarnia brunatna tonacja beznamiętnego wyrazu. Bóg–Człowiek jest jednak pogodzony ze swoim losem, czy może lepiej, jest świadom swojej misji i jej tragicznego finału.

Samotność Zbawiciela jest wiodącym motywem narracji w omawianym przedstawieniu. Nie udało się jednak artyście zachować równowagi między człowieczeństwem a bóstwem w Chrystusie. Duda-Gracj często podkreśla, że o *Wydarzeniu na Golgocie* sensownie można tylko mówić w kontekście *Zmartwychwstania*. Jeśli cykl jest ograniczony do czternastu obrazów, o bóstwie Chrystusa, a tym samym o nadziei *Drogi krzyżowej*, powinno mówić samo wyobrażenie postaci Odkupiciela. Artysta, w obrazowaniu męki Pańskiej, podąża jednak w odwrotnym kierunku. Świadomie maluje prawdziwego człowieka, podkreślając jego semickie cechy. Tym samym, mimo uniwersalnego przesłania, zatraca element *sacrum*.

Koncepcja *Drogi krzyżowej* w Katowicach, poprzez ograniczoną narrację, eliminację postaci, atrybutów, pejzażu, skupiona została wokół tajemnicy samotności. Uzyskany efekt ma jednak sprowokować odbiorcę do podstawowej refleksji: dlaczego artysta tak bardzo wyakcentował moment ludzkiej samotności w Tajemnicy Chrystusa? Czy chodziło jedynie o kondycję psychiczną współczesnego człowieka, czy może pytanie powinno zostać postawione inaczej: Dlaczego ja nie towarzyszę Jemu na *Drodze krzyżowej*?

6. Joanna Piech-Kalarus, Ewa Sidorowicz, *Droga krzyżowa* w krypcie katedry w Katowicach

Tradycja malarstwa ikonicznego bywa często inspiracją dla współczesnego malarstwa sakralnego. Kwintesencją formy tego zjawiska są zwarte, uproszczone i często obwiedzione konturem kształty, jak również hieratyczne, płaskie postacie. Nierzadko nurt ten jest łączony z użyciem środków wyrazu artystycznego, charakterystycznych dla nowych kierunków sztuki. Syntetyczna kompozycja, wywodząca się z malarstwa Kościoła Wschodniego, dla wielu stała się bliższa w funkcji wyrażania ponadczasowych treści, aniżeli przedstawienia narracyjne, często sprowadzające się jedynie do ilustrowania. Zjawisko to łączy się również zapewne z popularnością ikony w całym zachodnim świecie. Próby takie często okazują się jednak nie do końca wykorzystane. Posługiwanie się schematem ikony stwarza bowiem groźbę mechanicznego powtarzania przyjętej konwencji, czemu sprzyja pozorna łatwość tworzenia dzieła. Najlepsze realizacje inspirowane sztuką ikoniczną powstają w ra-

mach ożywienia jej konwencji duchem współczesności. Działania takie pozwalają na uniknięcie skostnienia formy, które wpisane jest w poddane kanonowi malarstwo prawosławia.

Przykładem twórczego i oryginalnego dialogu z dziedzictwem malarstwa ikonicznego jest realizacja absolwentek katowickiego Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie — Joanny Piech-Kalarus i Ewy Sidorowicz w krypcie katowickiej katedry⁷⁴.

W 1992 r. została poświęcona *Droga krzyżowa* w krypcie katedry pod wezwaniem Chrystusa Króla w Katowicach. Do pracy w niej, wykorzystywanej w ramach duszpasterstwa akademickiego, artystki nie przystąpiły jako osoby zaproszone z zewnątrz. Krypta była jednocześnie ich domem modlitwy⁷⁵. Realizacja powstała na ścianach krypty założonej na planie centralnym. W ten sposób przedstawienie jest właściwie fryzem obiegającym wewnątrz świątyni, wypełniając całą wysokość ścian. Nad cyklem, malowanym farbami fosforyzującymi, artystki pracowały dwa lata, wykorzystując projekt własny oraz Jadwigi Filipczyk. W wyniku ich pracy surowe wnętrze krypty zostało pokryte barwną polichromią.

Przedstawienia zostały wkomponowane w blendy arkadowe i nieregularne płaszczyzny ścian pomiędzy nimi. Cykl rozpoczyna się od lewej strony wejścia do krypty i obiega nieprzerwanie całe wnętrze. Układ ten nie jest najszcześniejszy, ponieważ krzyż umieszczony na osi: wejście – ołtarz rozgranicza stację *Placzące niewiasty* od *Trzeciego upadku*.

Każde z przedstawień zostało rozwiązane w inny sposób. Niektóre ze stacji stanowią zamkniętą kompozycję (np. IV, IX), dla większości jedynym ograniczeniem są podziały ściany. Budowa kompozycyjna poszczególnych obrazów, niejednokrotnie sprawiających wrażenie dynamizmu, oparta jest często na liniach diagonalnych wyznaczonych przez belkę podłużną krzyża. Ogólny nastrój niepokoju i poruszenia dodatkowo wprowadza układ belki podłużnej względem poprzecznej krzyża, traktowanego symbolicznie, co podkreśla jego jednolita czarna barwa. Przestrzeń wyobrażeń jest czysto malarska. O poszczególnych planach decyduje rozkład kolorów lub, bardziej umownie, nakładające się na siebie kształty.

Figury wydobyte zostały cienkim konturem, który czasem ogranicza plamę barwną, w innych obrazach rysunek został naniesiony na plamę. Kreska, często nerwowa, dodatkowo stanowi graficzne wypełnienie niektórych kształtów czy grup figuralnych, wprowadzając nastrój niepokoju. Postacie zostały poddane silnemu odrealnieniu. Niektóre z nich autorki prawie przekształciły w ideogramy. Wydłużone, noszą długie proste szaty, w których zatraca się ich tektonika. Tłem dla poszczególnych stacji jest bezimienny tłum, zlewający się w bliżej nieokreśloną masę, z którego wydo-

⁷⁴ Por. album S. PUCHAŁA (red.), *Droga krzyżowa w kościele akademickim*, Katowice 1995.

⁷⁵ K. CZERNER-WIECZOREK, *Światło nadziei*, GN 69 (1992), nr 47, s. 16.

bywają się kolejni bohaterowie dramatu męki. Jedynie ciało Jezusa bywa obnażone, przez co przeciwstawia się pozostałym figurom.

O atmosferze poszczególnych obrazów decyduje tonacja barwna. Kolor położony jest cienko i zwięźle farbami kryjącymi. Dla zobrazowania męki Pańskiej artystki posłużyły się barwami jasnymi, nie wprowadzając zróżnicowania walorowego. W niektórych przedstawieniach jednorodność dużych płaszczyzn barwnych wywołuje efekty plakatowe. Niektóre ze stacji zbudowane zostały na kontrastach barwnych (I, VI, połączone VII i VIII), w pozostałych barwy zostały zharmonizowane. Z jasnymi kolorami kontrastuje jednolita czerń wypełniająca krzyż Chrystusa. Metamorfozie barwnej ulega tłum, stanowiący tło dla wielu obrazów: od szaro-granatowej tonacji skontrastowanej z czerwienią wyciągniętych rąk w stacji I, przez czerwono-bordową w kolejnych momentach drogi męki aż po żółtawo-pomarańczową dominantę w *Pustym grobie*. Zmianie barw podlega również aureola otaczająca głowę Chrystusa. Nastrój poszczególnych stacji podkreśla temperatura kolorów. Zimna kolorystyka dominuje w połączonych stacjach II i III, XI i XII, XIII i XIV. Barwy ciepłe wypełniają przede wszystkim obrazy opowiadające o pozytywnych doświadczeniach Chrystusa na Jego drodze męki: *Spotkanie z Matką*, *Cyrenejczyk*, *Weronika*, aż wreszcie stację ostatnią — *Pusty grób*.

Obok kolorytu ciężar przedstawienia niesie światło wydobywające się z każdej plamy barwnej. Żłocista poświata otacza postać Chrystusa, promienieje z Jego aureoli, skrzy się na szatach oprawców i świadków. W niektórych obrazach światło kształtowane jest przy pomocy cienkich smug i ostrych kresek burzących spokój jednolitych płaszczyzn barwnych lub gęstniejących w migotliwy poblask.

Fosforyzujące kreski dynamizują statyczną kompozycję i wprowadzają nastrój niepokoju. Efekty dramatyczne intensyfikują się poprzez kontrasty barwne w obrębie poszczególnych stacji, a także przez zestawienie na ścianach krypty obok siebie obrazów o różnej temperaturze barw.

Droga krzyżowa w krypcie katedry jest cyklem piętnastu stacji zamkniętych w jedenastu obrazach. Autorki w jedną całość połączyły wybrane momenty cyklu męki Pańskiej. Stacja II łączy się z *Pierwszym upadkiem*, niewiasty jerozolimskie oplakują Chrystusa upadającego po raz drugi, trzy krzyże, stanowiące symboliczne *Ukrzyżowanie*, tworzą umowne tło dla stacji *Przybicie do krzyża*, *Pietà* ukazana jest w kontekście Grobu Pańskiego. Inwencja ikonograficzna widoczna jest w stacji *Spotkanie z Matką*, gdzie fizyczna i duchowa więź Maryi z Synem ukazana została na tle murów Jerozolimy, zlewających się w jedną całość kompozycyjną z dwiema figurami. Bardzo trafnie została ukazana stacja XV, w której porażający blask bucha z pustego grobu, znaku zmartwychwstania, i ogarnia swoim żarem zarówno świadków męki, jak i oprawców Chrystusa. W niektórych przedstawieniach artystki wykazały umiejętność uchwycenia prawdy psychologicznej. Dotyczy to zwłaszcza stacji VI, w której smukła sylwetka Weroniki została wydobyta z czerwonego parawanu oprawców.

Ciekawym pomysłem jest również posłużenie się motywem tłumu, który pozbawiony indywidualizacji i ujęty w formę ściany, pełni rolę podobną do roli chóru w tragedii greckiej.

Nie wszystko w programie ikonograficznym jest jednak równie czytelne. Zastanawia brak ciągu logicznego w przedstawianiu postaci Chrystusa, który ukazywany jest na przemian albo w długiej czerwonej szacie, albo tylko w perizonium. Podobnie artystki potraktowały włosy Jezusa: od długich w początkowych stacjach, krótkich w *Trzecim upadku*, po zupełny ich brak w końcowych przedstawieniach. Być może takie ujęcie ma związek z podziałem wszystkich stacji na obrazy akcentujące bardziej naturę ludzką w Chrystusie, i te, w których uwypuklona została kenoza Syna Bożego. Obserwację taką potwierdzałyby również temperatura kolorystyki poszczególnych stacji (zimna w dotyczących Chrystusa—Człowieka, ciepła — Chrystusa—Boga), na co również wskazywałaby barwa wypełniająca aureolę oraz złocista poświata, lub jej brak, wokół ciała Odkupiciela. Ale i w tak interpretowanej ikonografii poszczególnych stacji nie zawsze mamy do czynienia z konsekwencją programu. Co więcej, takie rozgraniczenie na stacje bardziej antropocentryczne oraz na te, które sytuują się po stronie hipostatycznej, nie wydaje się słuszne teologicznie.

Czytelność przesłania *Drogi krzyżowej* Piech-Kalarus i Sidorowicz uzyskały dzięki wyrazistości syntetycznie ujętych kształtów i prześwieteniu silnym blaskiem pasyjnej narracji. W malowaniu cyklu artystki wykorzystały swoje doświadczenia w tworzeniu grafik (kreski naśladujące efekt ciętej gęsto płyty graficznej) i pracy przy sztuce plakatowej (intensywność układów dużych płaszczyzn kolorystycznych). Główną inspirację można jednak wywieść ze sztuki ikonicznej. Dotyczy to zastosowanych środków formalnych wyrażających się w przedstawieniach sylwetek ludzkich, roli światła i koloru, jak również, czy może przede wszystkim, w ogólnej koncepcji rozwiązania *Drogi krzyżowej*.

Zasadniczym celem, postawionym sobie przez katowickie artystki, była przemiana cierpienia i śmierci w wieczną chwałę, dzięki której transformacji ulega cała ludzka perspektywa. Uzyskaniu klarowności wizji posłużyły środki artystyczne, a zwłaszcza prześwietenie jasnych barw. Dzięki nim i sumarycznemu potraktowaniu figur nawet stacje o wyraźnie chłodnej temperaturze tonacji barwnej nie porażają grozą przeżywanego dramatu. Albowiem cierpienie jest tylko początkiem przemiany, metanoi, która dotyka wszystkich, zarówno tych, którzy starali się wytrwać przy Chrystusie w najtrudniejszych chwilach, ale również tych, którzy byli Jego oprawcami. W blasku stacji XV skąpani są również ci, którzy doprowadzili do śmierci Syna Bożego. Tylko w kontekście *Pustego grobu* można odczytać sens męki i śmierci Chrystusa. Poznanie całkowitego wymiaru Triduum Paschalnego jest poznaniem przemieniającym i tylko takim.

W jedność męki i chwały Chrystusa Piech-Kalarus i Sidorowicz najpełniej nawiązały do tradycji ikony. W tym wymiarze cykl powstały na początku lat dziewięć-

dziesiątych ubiegłego wieku wpisuje się w nurt przedstawień o przesłaniu uniwersalnym, sytuuje się jednak daleko od typowego w sztuce zachodniej ewokowania treści ludzkiego cierpienia.

Podobnie jak w cyklach Nowosielskiego, w *Drodze krzyżowej* w krypcie katowickiej katedry niezwykle ważną rolę odgrywa kolor. Jednak o ile u Nowosielskiego barwa niesie w sobie ściśle wyznaczone znaczenie, mieszczące się w kanonie sztuki prawosławnej, o tyle w omawianym cyklu kolory służą raczej do wyrażenia nastroju i emocji poszczególnych fragmentów męki Pańskiej. W odróżnieniu od przedstawień *Dróg krzyżowych*, w których kolor w logicznej ciągłości wzmaga dramaturgię wydarzeń⁷⁶, Piech-Kalarus i Sidorowicz każdą stację ukształtowały kolorystycznie samoistnie, tworząc zrównoważoną barwnie dominację optyczną we wnętrzu krypty. Dzięki takiemu rozwiązaniu potrafiły nie zatracić ogólnego przesłania realizacji nawet w najbardziej upokarzających momentach pasji Chrystusa.

⁷⁶ Np. w *Drodze krzyżowej* Marii Hiszpańskiej-Neumann w kaplicy Konwiktu Księży Studentów KUL w Lublinie, czy w cyklu wykonanym przez Marię Uspieńską według kartonów m. Almy Skrzydlewskiej u sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża w Sobieszowie.