

Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich

Dominację wątków pasyjnych należy uznać za cechę charakterystyczną współczesnej sztuki sakralnej i religijnej¹, a stacje drogi krzyżowej zaliczane są do najbardziej interesujących realizacji, także w dziedzinie rzeźby. Trzeba podkreślić, że kompozycja rzeźbiarska (rzeźba półpełna lub płaskorzeźba) funkcjonuje w umownej przestrzeni pola obrazowego, ale jednocześnie wkracza przez swoją kubaturę w przestrzeń rzeczywistą, tworząc płynną sferę, w której następuje przenikanie się życia i sztuki.

Wymowa i odbiór przedstawień drogi krzyżowej – cyklu tworzącego szczególną narrację plastyczną – zależy w dużej mierze od miejsca ekspozycji, którym może być zarówno wnętrze świątyni, granica między sacrum i profanum, jak i otwarta przestrzeń o charakterze niesakralnym.

Droga krzyżowa we wnętrzu sakralnym to nie tylko sekwencja rzeźbionych lub malowanych obrazów budujących szczególną scenografię powiązaną z architekturą, ale przede wszystkim materializacja elementu transcendentnego – duchowych przeżyć artysty, a następnie uczestników nabożeństwa pasyjnego bądź osób oddających się indywidualnej dewocji. Wymowę postaci i form powołanych do życia przez twórcę dopełnia tekst rozważań, często charakteryzujący się wybitnymi walorami literackimi, niejednokrotnie pisany pod wpływem określonej realizacji plastycznej. Dzieło sztuki stanowi więc jeden z elementów zdarzenia rozgrywającego się w czasie i przestrzeni, łączącego działanie, słowo i obraz. Wymiar estetyczny owego zdarzenia, często uwzględniany przez autora przedstawień stacji drogi krzyżowej w sposobie ukształtowania ich otoczenia, zazwyczaj bywa pomijany w analizach historyków sztuki, którzy koncentrują się przede wszystkim na formalnym i ideowym aspekcie dzieła plastycznego².

¹ Por. R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999: w stronę Golgoty*, Poznań 2002.

² Nabożeństwa pasyjne stanowią raczej przedmiot badań antropologii kultury nad współczesną religijnością, często z wykorzystaniem teorii performance. W badaniach tych podkreśla się znaczenie przestrzeni, w której rozgrywa się wydarzenie, także w jej wymiarze symbolicznym, natomiast dzieło sztuki jako istotny element tego zjawiska jest niedoceniane (por. K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013).

Stations of the Cross. The sacred space and space sacralisation in the context of modern sculptural achievements

The dominance of Passion themes should be considered a characteristic of contemporary sacred and religious art,¹ and Stations of the Cross are among the most interesting artistic achievements, including the field of sculpture. It should be emphasized that the sculptural composition (alto-relief or bas-relief sculpture) operates in the conventional space of the painting but simultaneously, due to its dimensions, enters the real space, creating a fluid sphere in which life and art permeate each other.

The expression and reception of the representations of the Way of the Cross – a cycle which creates a special visual narrative – depends largely on its place of exhibition, which may be either the church interior, the boundary between the sacred and the profane, or the open non-sacred space.

In the sacred interior, the Way of the Cross is not just a sequence of carved or painted images that build a special scenery related to the architecture but, above all, it is a materialisation of the transcendent element: spiritual experiences of the artist, and then of participants of the Passion service or people devoted to individual prayer. The expression of figures and forms brought into being by their creator is completed by written reflections, often of outstanding literary quality, frequently created under the influence of a particular work of visual art. Thus that work of art constitutes an element of the event unfolding in time and space, and combining action, word and image. The aesthetic dimension of that event, often taken into account by the author of a representation of Stations of the Cross in the way of shaping their environment, tends to be overlooked in analyses done by art historians, who focus primarily on formal and ideological aspects of a work of visual art.²

The arrangement of representations of the Way of the Cross outside the sacred interior opens up

¹ Cf. R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999: w stronę Golgoty*, Poznań 2002.

² Services dedicated to the Passion of the Lord are usually a subject of the study of contemporary religiosity in cultural

new possibilities for an artist's expression. Artworks in the boundary space, in which the place occupied by the viewer determines in a particular way the symbolic reception of a work, include Stations of the Cross built into the church fencing. At the boundary between the sacred and the profane, representations of the Passion are located on carved church doors, very often fitting within a specific historical context associated with a particular place where the church was built. Modern calvaries – sculptures in the open space – are an equivalent of the Way of the Cross enclosed within the walls of a church or in its surroundings. Some of them are part of monumental compositions, usually with a commemorative character associated with lay people or secular events. They give a special dimension to places and facts that they are to commemorate by their sanctification.

*

The years 1992–1999 saw the accomplishment of interior decoration in the newly built Church of Christ the King in Jarosław.³ The rector, Rev. Andrzej Surowiec, entrusted the creation of the concept of the whole as well as the painting and sculpture to Adam Brincken⁴ and Maciej Zychowicz, who collaborated with him.⁵ The artists' proposal fulfilled the expectations of the investor, who believed that art in the church "should not be naturalistic but symbolic". It is to be characterized by "incompleteness, an understatement. A comprehensible fragment – a sign – a symbol should be complemented by forms close to abstraction so that the recipients have to interpret the rest themselves".⁶

In a small, single-space interior one clearly feels the invisible boundary between a light chan-

anthropology, often with the use of performance theory. Those studies emphasize the importance of space in which the event takes place, also in the symbolic dimension, while the work of art and its value as an important component of the phenomenon is underestimated (cf. K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria miłości Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013).

³ The church was erected according to the designs by Ewa and Jacek Gyurkovich in the years 1988–1992 ("Rocznik Archidiecezji Przemyskiej", 1997, p. 158).

⁴ Adam Brincken (born 1951), professor at the Academy of Fine Arts in Krakow (the artist's biography in: *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, eds. J.L. Ząbkowski et al., Kraków 1994, p. 383).

⁵ Maciej Zychowicz (born 1957), author of numerous works of sacred art (the artist's biography on the website of the Institute of Art Education, Academy of Special Education in Warsaw: <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/64>, accessed: 27 Sept. 2013).

⁶ A statement by the rector of the Parish of Christ the King in Jarosław, Rev. Andrzej Surowiec, during a conversation with the author of the present paper on 5 August 2011. It should be noted that the rector not only boldly introduced

Aranżacja przedstawień drogi krzyżowej poza wnętrzem sakralnym otwiera przed twórcą nowe możliwości ekspresji. Do realizacji w przestrzeni granicznej, w której miejsce zajmowane przez widza determinuje w szczególności sposób także odbiór symboliczny dzieła, należy zaliczyć stacje drogi krzyżowej wkomponowane w ogrodzenie świątyni. Na granicy między sacrum a profanum lokują się przedstawienia pasyjne na rzeźbionych drzwiach świątyń, bardzo często wpisujące się w określony kontekst historyczny związany ze szczególnym miejscem, w którym wzniesiono kościół. Odpowiednikiem drogi krzyżowej zamkniętej w obrębie murów świątyni lub w jej otoczeniu są współczesne kalwarie – realizacje rzeźbiarskie w otwartej przestrzeni. Niektóre z nich stanowią element kompozycji pomnikowej, najczęściej o charakterze kommemoratywnym związanym z postaciami bądź wydarzeniami o charakterze świeckim. Nadają one szczególny wymiar miejscom i faktom, które mają upamiętniać, dokonując ich sakralizacji.

*

W latach 1992–1999 zrealizowano wystrój wnętrza w nowo wybudowanym kościele pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu³. Proboszcz parafii, ks. Andrzej Surowiec, powierzył stworzenie koncepcji całości oraz prace w zakresie malarstwa i rzeźby Adamowi Brinckenowi⁴ oraz współpracującemu z nim Maciejowi Zychowiczowi⁵. Propozycja obu artystów odpowiadała oczekiwaniom inwestora, który uważał, że sztuka w kościele „nie powinna być naturalistyczna, tylko symboliczna”. Ma ją cechować „niedokończenie, niedomówienie. Czytelny fragment – znak – symbol powinny dopełniać formy dążące do abstrakcji, tak aby odbiorca musiał resztę samemu dopowiedzieć”⁶.

W niewielkim, jednoprzestrzennym wnętrzu wyraźnie odczuwa się niewidzialną granicę między jasnym prezbiterium i towarzyszącymi mu kaplicami strefy ołtarza⁷ a bardziej mroczną nawą wzniesioną na planie zbli-

³ Kościół wzniesiono według planów Ewy i Jacka Gyurkovichów w latach 1988–1992 („Rocznik Archidiecezji Przemyskiej”, 1997, s. 158).

⁴ Adam Brincken (ur. 1951), profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (nota biograficzna artysty w: *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski et al., Kraków 1994, s. 383).

⁵ Maciej Zychowicz (ur. 1957), autor licznych realizacji sakralnych (nota biograficzna artysty na stronie Instytutu Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie: <http://iea.edu.pl/index.php/iea/index/pl/kadra/64>, dostęp: 27 IX 2013).

⁶ Wypowiedź proboszcza parafii Chrystusa Króla w Jarosławiu, ks. Andrzeja Surowca, podczas rozmowy z autorką artykułu w dniu 5 sierpnia 2011 roku. Należy nadmienić, że proboszcz nie tylko odważnie wprowadził sztukę współczesną do wnętrza kościelnego, ale też przygotował wiernych do jej odbioru, tak że realizacje Brinckena i Zychowicza spotkały się z akceptacją społeczności parafialnej. Kolejne stacje *Drogi krzyżowej* były sukcesywnie reprodukowane w kalendarzach wydawanych przez parafię, a proboszcz tłumaczył znaczenie form proponowanych przez artystów.

⁷ W jasnym pasie strefy ofiary umieszczono m.in. także przestrzeń baptysterium.



1. Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1988–1992, proj. Ewa i Jacek Gyurkovichowie, widok na ścianę południową nawy, fot. G. Ryba

1. Church of Christ the King in Jarosław, 1988–1992, design by Ewa and Jacek Gyurkovich, view of the south wall of the nave, photo by G. Ryba

zonym do kwadratu. Zróznicowane, postmodernistyczne podziały jej ścian zostały wykorzystane do aranżacji czternastu stacji drogi krzyżowej, która zdominowała tę część wnętrza świątyni [il. 1, 2].

Poszczególne sceny, ujęte w formę barwnych płaskorzeźb, rozgrywają się na ścianach budowli, ale Brincken i Zychowicz włączyli do kompozycji także przestrzeń nawy, wprowadzając do niej struktury formalnie bliskie przedstawieniom stacji, utworzone przez meble kościelne (ławki i konfesjonały). Ten zabieg sprawił, że osoby, które zajmują miejsca w nawie, same stają się również elementami kompozycji tworzącymi zróznicowane w czasie konfiguracje; stanowią zmienny czynnik całości, włączone, niezależnie od ich wiedzy i woli, w przedstawiony przez artystów dramat pasji Chrystusa.

Biegący dookoła całej nawy ciąg *Drogi krzyżowej* fragmentami wyznaczają płaszczyzny beżowej, marmurowej okładziny, ale częściej – boazeria z ciemnego, prawie czarnego drewna, która w górnych partiach załamuje się zmiennym rytmem uskoków i kontrastuje z jasnymi płytami marmuru oraz białym tynkiem ściany powyżej. Czerń boazerii rozwija się w przestrzeni ciężkimi bryłami konfesjonałów. Korespondują z nią rzędy ławek, również czarnych, o bokach załamujących się w górze ostrymi, krótkimi cięciami.

cel with the accompanying chapels in the altar area⁷ and a darker nave built on the plan close to a square. Its diversified, postmodern wall divisions were used to arrange the fourteen Stations of the Cross, which dominate this part of the church interior [fig. 1, 2].

Individual scenes in the form of coloured reliefs take place on the walls of the building but Brincken and Zychowicz included in the composition the space of the nave by introducing the structures formally close to the representations of the Stations, created by the church furniture (pews and confessionals). This procedure makes the people who enter the space of the nave become elements of the composition, forming configurations varied over time; they constitute a variable factor of the whole, incorporated, regardless of their knowledge and will, in the drama of Christ's Passion as shown by the artists.

contemporary art inside the church, but also prepared the faithful to receive the message so that the projects by Brincken and Zychowicz were accepted by the parish community. Subsequent Stations of the Cross were reproduced in calendars issued by the parish, and the rector explained the meaning of the forms proposed by the artists.

⁷ The light altar zone also contains the baptistery area.



2. Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, 1988–1992, proj. Ewa i Jacek Gyurkovichowie, widok na ścianę północną nawy, fot. G. Ryba

2. Church of Christ the King in Jarosław, 1988–1992, design by Ewa and Jacek Gyurkovichowie, view of the north wall of the nave, photo by G. Ryba

The sequence of *The Way of the Cross*, surrounding the nave, is defined by planes of beige marble cladding but more often by dark, almost black wooden panels, which in the upper sections are broken by the alternating rhythm of faults and contrasts with bright marble tiles and white plaster of the wall above. The black panels become extended in the space by heavy blocks of confessionals. Rows of benches, also black, with sides broken at the top by sharp, short cuts, correspond with it.

On the border between black and beige at the bottom and white above there are stations of *The Way of the Cross*, in which human figures emerge from semi-abstract, sharp, dark shapes with a rich texture. Bas-relief shapes are marked by red, white and gold streaks, which sometimes take the form of smooth or corrugated brass fields, which are part of the background. The same, glistening yellowish metal forms adorn the confessionals, and the figure of the priest sitting inside as well as the penitent kneeling beside the priest or only a bright purple stole with characteristic embroidery, also designed by the artist, create an unambiguous formal analogy to the figurative elements of each station. Due to a lack of space, during the ser-

Na granicy pomiędzy czernią i beżem w dole a bielą powyżej rozmieszczono stacje *Drogi krzyżowej*, w których sylwetki ludzkie wyłaniają się z w półabstrakcyjnych, ostrych, ciemnych kształtów o bogatej fakturze. Płaskorzeźbione kształty zostały naznaczone smugami czerwieni i bieli oraz złota, które niekiedy przybiera formę gładkich lub pofałdowanych pól z mosiądzu, stanowiących część tła. Takież połyskujące żółtawo metalowe formy zdobią konfesjonały, a zasiadająca w nich postać duchownego i klęczącego obok penitenta bądź tylko jaskrawofioletowa stuła o charakterystycznym hafcie, również zaprojektowana przez artystę, stanowią jednoznaczną analogię formalną do elementów figuratywnych każdej ze stacji. Z powodu braku miejsca wierni zasiadają podczas nabożeństwa drogi krzyżowej w ławkach i śledzą kapłana podążającego od stacji do stacji, stanowiąc jakby orszak idącego na śmierć Chrystusa, niemal równie nieruchomi jak otaczające ich poszczególne wyobrażenia pasji. Te jednak tworzą sekwencję układającą się w akcję, która przesuwa się wraz z kapłanem wokół uczestników nabożeństwa wyrażających swój udział jedynie rytmicznie powtarzanym gestem i słowem. To przeżycie wspólnoty liturgicznej zostaje zastąpione przez intensyfikację jednostkowego doznania w czasie indywidualnego odprawiania nabożeństwa, kiedy wierny



3. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, stacje II–III, IV–V, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

3. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, Stations II–III, IV–V, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

sam przemieszcza się wzdłuż stacji *Drogi krzyżowej*, koncentrując się tylko na przedstawieniu.

Pary czerwonych kolumn, wybiegające przed lico muru na poprzecznej osi nawy, filary przyścienne i arkadowe nisze oraz półkoliste kosze balkonów empor rozbijają płaskość ścian, zespala ją z przestrzenią wnętrza i stanowią oprawę dla poszczególnych etapów *Drogi krzyżowej*, sugerując różne, zmieniające się w czasie role osobom przeżywającym pasję bądź tylko kontemplującym dzieło Brinckena i Zychowicza czy przebywającym w kościele w innym celu. Rytm przemierzanej drogi wybijają dyskretnie sekwencja umieszczonych pomiędzy stacjami białych jednakowych prostokątów, różniących się tylko fakturą od tła ściany.

Pierwsze przedstawienia (stacja I, stacje II i III oraz IV i V) dzięki umieszczeniu pod kolistymi koszami balkonów i wyraźnemu rozdzieleniu pasami białego muru zyskały oprawę scenograficzną [il. 3]. Taka kompozycja narzuca patrzącemu mimowolną rolę widza – uczestnika dramatu ujętego w trzech scenach-odśłonach. Zajmuje on jakby miejsce przewidziane przez artystę dla zaciekawionego bądź wrogiego tłumu, opisanego w ewangelicznej relacji ze skazania Chrystusa na śmierć.

Usytuowane po obu stronach okazałych przeszklonych drzwi kolejne dwie stacje (VI i VII), pozbawione oprawy w postaci zwieńczenia i wyrazistej podstawy

vice of the Passion the faithful sit in the pews and watch the priest walking from station to station, as if the procession of Christ walking to his death, almost as motionless as the surrounding images of the Passion. These, however, form a sequence arranged as a story which moves with the priest around the worshippers, expressing their participation only with rhythmically repeated words and gestures. This experience of a liturgical community is replaced by an intensification of individual experiences during private celebration of the Way of the Cross, when a worshipper walks along the Stations of the Cross alone, focusing only on their representation.

Pairs of reddish columns, running in front of the wall at the transverse axis of the nave, wall pillars and arcaded niches as well as semicircular balconies of the galleries break the flatness of the walls, fuse them with the interior space and provide a setting for particular sequences of the Way of the Cross, suggesting different, changing roles to people celebrating the Passion or just contemplating the work by Brincken and Zychowicz, or staying in the church for any other purpose. The rhythm of the path is discretely marked by a sequence of white uniform rectangles placed be-

tween the stations and differing only in texture from the background wall.

Thanks to being placed under the round balconies and a clear division by stripes of white wall, the first representations (station I, stations II and III as well as IV and V) gain stage setting [fig. 3]. Such a composition imposes on the viewer an involuntary role of the viewer-participant of a drama in three scenes. The viewer occupies the place designed by the artist for the curious or hostile crowd, as described in the Gospel account of Christ's sentencing to death.

Positioned on two sides of the impressive glass door, devoid of framing in the form of a finial and the distinctive base of dark wood panels, the next two stations (VI and VII) are slightly less visible against the light brown background of delicately veined marble. At this point, the Way of the Cross is dissected by the artery in the church architecture, and the scenes of the Passion are also passed by those who do not participate in the service, and even sometimes do not see the representations showed on the stations, like once some passers-by indifferent to Christ on his way to his place of execution.

With the change of direction of the Way of the Cross, its sequence, marked by a path of marble slabs, is penetrated by the penitentiary zone, accentuated by block-like confessionals. In this part of the cycle, a curious viewer or an indifferent passer-by of the previous sequences can become a penitent, confronting the story of their own fall and conversion with the Passion of Christ. The experience the Sacrament of Penance allows the faithful to identify with the suffering of Jesus, gives them a possibility to experience more personally the next scenes of the drama of the Passion, growing until the tragic finale.

Another change in the narrative direction of the Way of the Cross is preceded by a glazed square bay dominated by the expressive, abstract forms of an unusual stained glass window, ascending in violent vertical lines [fig. 4]. The lines grow from a band of black boards, symbolizing the continuity of the way, which correspond to the material of the confessionals and panels accompanying the first stations. Yellow and blue streaks with touches of red, crossed by dark lines of the soldering iron, surround the viewers, dramatically invade their consciousness, building tension which prepares them to experience the last stage of the Passion of Christ: seven stations integrated into four towering blind arcades [fig. 2]. They are included in two segments by massive pillars lined with light brown marble, and the division is reinforced by reddish columns which enter the space of the nave.



4. Adam Brincken, witraż, 1992, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

4. Adam Brincken, stained glass window, 1992, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

ciemnej boazerii, giną nieco na jasnobrązowym tle delikatnie żyłkowanego marmuru. W tym miejscu drogę krzyżową przecina ciąg komunikacyjny architektury kościoła, a sceny pasji mijają też osoby, które nie biorą udziału w nabożeństwie, a czasem nawet nie dostrzegają przedstawień ukazanych na stacjach, podobnie jak ongiś niektórzy przechodnie obojętnie mijający Chrystusa udającego się na miejsce kaźni.

Wraz ze zmianą kierunku drogi krzyżowej w jej ciąg, zaznaczony przebiegiem pasa marmurowych płyt, wkracza strefa penitencjarna, zaakcentowana bryłami konfesjonatów. W tej części cyklu ciekawski widz bądź obojętny przechodzień z poprzednich sekwencji może stać się penitentem, konfrontując historię swojego własnego upadku i nawrócenia z pasją Chrystusa. Doświadczenie sakramentu pokuty pozwala wiernemu utożsamić się z cierpieniem Jezusa, daje mu możliwość bardziej osobistego przeżycia następnych scen narastającego aż do tragicznego finału dramatu Pasji.

Kolejną zmianę kierunku narracji drogi krzyżowej poprzedza kwadratowa przeszklona wnęka zdominowana ekspresyjnymi, abstrakcyjnymi formami niezwyklego witraża pnącego się w górę gwałtownymi wertykalnymi



5. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa*, stacje XI–XII, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

5. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross*, Stations XI–XII, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

liniami [il. 4]. Wyrastają one z symbolizującego ciągłość drogi pasma czarnych desek, które przypominają materiał konfesjonaliów i boazerię towarzyszącą pierwszym stacjom. Żółte i niebieskie smugi z akcentami czerwieni, poprzecinane ciemnymi liniami spoin, otaczają wkoło widza, dramatycznie wdzierają się w jego świadomość, budując napięcie, które stanowi przygotowanie do przeżycia ostatniego etapu pasji Chrystusa – siedmiu stacji wkomponowanych w cztery wyniosłe arkady przyścienne [il. 2]. Ujęto je w dwa segmenty za pomocą masywnych filarów obłożonych jasnobrązowym marmurem, a podział ten wzmacniają wybiegające w przestrzeń nawy czerwone kolumny. Mimo to zachowanie ciągłości linii czarnej boazerii zspala optycznie poszczególne stacje, a włączenie w nią kolejnych konfesjonaliów wplata symbolicznie dramat upadku i nawrócenia człowieka w ostatni etap pasji i śmierci Chrystusa.

Epilog *Drogi krzyżowej*, dominującej w przestrzeni nawy, stanowi umieszczona w jasnej strefie prezbiterium scena zmartwychwstania.

Despite this, preservation of the continuity of the black panelling line visually unites individual stations and the inclusion of the confessionals in it symbolically weaves the drama of man's fall and repentance in the last stage of the passion and death of Christ.

The epilogue of the Way of the Cross, dominant in the space of the nave, is constituted by the scene of the *Resurrection*, placed in the light zone of the sanctuary.

The bas-relief stations combine abstraction with figurative elements [fig. 5, 6], and operate varied relief with the rich texture of unconventional materials, often introducing sunken-relief. Strong, bright colors draw attention to selected elements of the sculptural composition but they are not always subordinate to it; streaks, often placed hastily, constitute a kind of curtain, partly hiding the spatially modelled shape. Similarly, the stained glass placed in front of the glazed wall, hides the image of the profane, which is outside [fig. 4]. The colours are also important in the symbolism of the whole interior of the Jarosław church: the black of the timber defines an infernal zone of death and sin, the beige marble may be identified with earthly existence, the white wall above means heaven and the patches of gold highlight the presence of God, stepping into the human existence.

About the concept of the interior decoration of the Jarosław church, Maciej Zychowicz writes:

Together with Adam Brincken, we tried to build a possibly integral space in a certain opposition to the impersonal nature of the new housing estate, where the church was erected. [...] The whole is fastened by as if a tectonic fissure, which acts as a modern ornament, wanders through the various materials of the walls, arranges the location of the Way of the Cross, introduces confessionals in its course as its semantic and formal complement. Through openness of the composition, the use of negatives (e.g. in the representation of witnesses of the Passion of Jesus), the very Way of the Cross tries to invite the faithful to participate in those events and to ask the question about their place in the situations represented. The keystone of the whole is the main altar, whose compositional frame is constituted by the pole of a cross, [...] subordinate to time and destruction. This pole is split by an openwork form of the gate-like cross, from which reigns (or, actually, from which comes down to the people), the figure of the risen Christ.

The space of the church interior as the location of a sculpture, and in particular of Stations of the Cross, is an important issue in Maciej Zychowicz's accounts and achievements. The con-

cept of the artist's work in Jarosław is part of a sequence of works concerning the Passion: from the Way of the Cross and the interior design in the church of St Hedwig in Krakow (1987–1990) to Stations in the church of St Urban in Kobiernice (2005–2008) and projects of sculptures of the Way of the Cross in Chełm. In each of these accomplishments, the church interior is regarded by Zychowicz as a space of encounter and confrontation of man with God, and the task of the sculpture is to prepare and arrange the plane of that encounter via a kind of dialogue of the author of those visual forms with the recipient.⁸

The interiors of the post-conciliar churches, usually single-space ones, do not have a uniform division into distinct architectural zones. A fluid imprecise space creates large opportunities for the creator of an interior design. In the concept by Brincken and Zychowicz, such a space creates a work of art that is open, that involves a person entering the church, proposes different roles, multiplies meanings, blurs boundaries between the literal and the symbolic reality and thus builds the sacred character of the interior, corresponding to the sensitivity of modern man.⁹

*

Królowka is a village mentioned already in Middle Ages, consisting of several settlements picturesquely scattered over Wiśnicz Foothills. In the years 1937–1943 on one of the hills in the middle of a settlement, the Church of the Transfiguration was erected,¹⁰ whose tower, visible from afar, dominates the area. The church hill, encompassed by two roads, is preceded by a large square which opens the view of the front elevation of the church with its dominant, tall tower. The churchyard cemetery – the boundary area between the sacred space of the church and the profane of

⁸ In his own commentary to his works, the artist writes: "My attempt to look at the Way of the Cross refers to a specific optics of perception of the situation of the drama, of looking that is saturated emotionally and applies the narrowing of the plan, selectivity of seeing and variability of the perspective. [...] It is a dialogue that tries to open up to the audience, involving them in the dramatic events of the Passion, trying to make them participants in those events, but also trying to establish contact with the architectural space of a modern church for which it is designed" (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, as in fn. 8).

⁹ Interiors of this type may arouse objections in supporters of tradition, who perceive the church as an escape from the present and prefer to function within the established routines.

¹⁰ The church was built according to a design by Czesław Boratyński. It was blessed during the war, on 8 August 1943, but consecrated by Bishop Jerzy Ablewicz, Ordinary of Tarnów, only in 1966 (*Schematyzm diecezji tarnowskiej 2005/2006*, Tarnów 2006, p. 148).



6. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *Droga krzyżowa, stacja IV*, technika mieszana, 1992–1999, kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, fot. G. Ryba

6. Adam Brincken, Maciej Zychowicz, *The Way of the Cross, Station IV*, mixed media, 1992–1999, Church of Christ the King in Jarosław, photo by G. Ryba

Płaskorzeźby stacji łączą abstrakcję z elementami figuratywnymi [il. 5, 6], operują zróżnicowanym reliefem o bogatej fakturze niekonwencjonalnych materiałów, wprowadzając niejednokrotnie formy negatywowe. Mocne, jasne barwy zwracają uwagę na wybrane elementy kompozycji rzeźbiarskiej, ale nie zawsze są jej podporządkowane; często pospiesznie kładzione smugi stanowią rodzaj jakby zasłony kryjącej częściowo modelowany przestrzennie kształt. Podobnie witraż umieszczony przed przeszkloną ścianą przesłania obraz profanum znajdującego się na zewnątrz [il. 4]. Barwy są także istotne w symbolice całego wnętrza jarosławskiego kościoła: czerń drewna wyznacza strefę infernalną, śmierci i grzechu, beżowy marmur można identyfikować z ziemską egzystencją, biel ściany powyżej oznacza niebo, a plamy złota podkreślają obecność Boga wkraczającego w ludzką egzystencję.

Maciej Zychowicz tak pisze o koncepcji aranżacji wnętrza kościoła w Jarosławiu:

Staraliśmy się z Adamem Brinckenem zbudować możliwie integralną przestrzeń, w pewnej opozycji do bezosobowego charakteru nowego osiedla, na którym kościół ten stanął. [...] Całość spięta jest jakby tektonicznym pęknięciem, które pełni rolę współczesnego ornamentu, wędruje poprzez różne materiały ścian, organizuje usytuowanie drogi krzyżowej, wprowadza w jej przebieg konfesjonaty jako jej semantyczne i formalne dopełnienie. Sama droga krzyżowa stara się poprzez otwartość kompozycji, użycie negatywów (m.in. w wyobrażeniu postaci świadków męki Jezusa) zaprosić wiernych do uczestnictwa w tych zdarzeniach, postawienia sobie pytania o swoje miejsce w sytuacjach wyobrażonych. Zwornikiem całości jest ołtarz główny, którego ramę kompozycyjną stanowi słup krzyża, [...] podległy czasowi i destrukcji. Ten słup rozcięty jest ażurową formą krzyża-bramy, z którego króluje (a właściwie schodzi z niego do ludzi) postać Chrystusa zmartwychwstałego⁸.

Przestrzeń wnętrza świątyni jako miejsca dla rzeźby, a w szczególności stacji drogi krzyżowej, stanowi istotne zagadnienie w wypowiedziach i praktyce realizacyjnej Macieja Zychowicza. Koncepcja jarosławskiej pracy artysty wpisuje się w ciąg jego dzieł o tematyce pasyjnej: od drogi krzyżowej i aranżacji wnętrza w kościele św. Jadwigi w Krakowie (1987–1990) po stację w kościele św. Urbana w Kobiernicach (2005–2008) oraz projekty rzeźb kalwarii w Chełmie. W każdej z tych realizacji wnętrza świątyni jest traktowane przez Zychowicza jako przestrzeń spotkania i konfrontacji człowieka z Bogiem, a zadaniem rzeźby jest przygotowanie i zaaranżowanie płaszczyzny owego spotkania poprzez swoisty dialog autora form plastycznych z odbiorcą⁹.

⁸ M. Zychowicz, *Przestrzeń sakralna – wspólnota drogi i wspólnota świętowania*, referat wygłoszony podczas konferencji „Architektura – bezgłośny szepot emocji. Integrycyjna rola miejsc duchowych w miastach XXI wieku”, zorganizowanej przez Union Internationale des Architectes i Stowarzyszenie Architektów Polskich w Warszawie 6 października 2007 roku. W innym miejscu artysta tak pisze o *Drodze krzyżowej* w Jarosławiu: „Nieco inna jest otwartość i dynamika wcześniejszej *Drogi krzyżowej*, zaprojektowanej do kościoła pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu. Są to z konieczności obiekty zamknięte (już choćby z tej przyczyny, że ich podstawową materią jest drewno), jednak ich zewnętrzny kształt, starający się reagować na wewnętrzną dramaturgię form, jest nieregularny i zmierzający ku otwartości [...]. W samych stacjach przedstawienie figuralne zostało przeważnie ograniczone do postaci Chrystusa. Pozostali uczestnicy dramatu (oprawcy, tłum), a także przytłaczający Go ciężar, zostały odsunięte w anonimowość i sprowadzone do abstrakcyjnych form, które na Niego spadają lub Mu towarzyszą. Pojawiają się jednak Cyrenejczyk i Weronika jako negatywy i fragmenty postaci, które starają się skłonić obserwatora do wejścia w te role” (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, referat wygłoszony podczas konferencji „Fides ex visu” zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki KUL w Lublinie 20–21 maja 2010).

⁹ W autokomentarzu do swojej twórczości artysta pisze: „Podjęta przeze mnie próba spojrzenia na drogę krzyżową odwołuje się do specyficznej optyki postrzegania sytuacji dramatu, patrzenia nasyconego emocjonalnie, stosującego zawężenie planu, wybiórczość widzenia i zmienność perspektywy patrzenia. [...] Jest to dialog, który próbuje się otworzyć na widzów, wciągając ich w akcję dramatycznych wydarzeń Męki Pańskiej, próbując ich uczynić uczestnikami tych wydarzeń, ale także stara się na-

the settlement – is surrounded by a stone fence, which in the south runs right beside the road, and delimits a relatively large area near the body of the church [fig. 7]. Next, the wall gradually approaches the church, and in the north stands right on the edge of the slope, which marks the natural border of the churchyard. Incorporated in the wall there are shrines with Stations of the Cross. They were erected in the years 1984–1985, commissioned by the then rector, Rev. Jan Łysek. Both the fence and the shrines were built of sandstone while the figures were made of bronze, according to Bronisław Chromy’s design, by Stefan Kowalówka,¹¹ who also cooperated with the sculptor in other projects.¹² Each of the shrines, topped with a sloping roof, contains an openwork arcade closed with a semicircular arc, inside which the sculptural compositions were placed [fig. 8]. The curvature of the bronze arc segment bearing the name of the station divides horizontally the openwork arcade into two parts – scenes, of which the larger, top one contains the main representation while the lower one is its complement [fig. 9].

The composition of each station is highly fragmented and dynamic; operating primarily by means of expression of the contour of slender, moved forms. Slender silhouettes of Christ and the saints are depicted in long robes and their gestures are smooth and harmonious whereas the angular contours of the figures of torturers or reluctant bystanders are expressively twisted and deformed.¹³ Silhouettes of animals and scarce objects emphasizing the situational context enrich the composition and at the same time intensify the expression of the whole. An openwork background makes the slightly marked internal modelling visible only at a closer look. Thus, despite the fact that individual scenes of the Way of the Cross are directed towards the churchyard, they also make an impression when looked at from the outside, from beyond the immediate vicinity of the church.

It is vitally important that each scene has as its background a fragment of the rural landscape – with houses, trees and the road [fig. 10, 11]. Thus the scenery of the cycle changes depending on the seasons of the year, and even with the weather, affecting the mood changes of individual scenes. A variable part of the background

¹¹ The information is based on the parish chronicle in the Archives of the Parish of Transfiguration in Królówka.

¹² In the same period he made *The Way of the Cross* according to Chromy’s design for the Church of St Maximilian in Tarnów.

¹³ They sometimes resemble figural motifs on ancient Greek vases.



7. Kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, 1937–1943, proj. Czesław Boratyński, plac przykościelny, widok od południowego zachodu, fot. G. Ryba

7. Church of the Transfiguration in Królówka, 1937–1943, design by Czesław Boratyński, the churchyard, view of the south west, photo by G. Ryba

is also constituted by passers-by, busy with their own affairs and unaware of, or insensitive to, the drama depicted in the image whose involuntary part they become for a moment, just like in the past many people were indifferent to the actual *Via Crucis* of Jesus. Thus, by setting the Stations of the Cross in the scenery of the village, among concrete elements of the landscape, well-known to all members of the rural community, Bronisław Chromy performs sacralisation of the space extending far beyond the grounds belonging to the church in Królówka.

The first scenes are set against the background of a building of the local co-operative and the road running just behind the wall, in the next scenes the road begins to recede, the horizon is obscured by trees and shrubs growing on the hillside, and the last scenes: *Crucifixion*, *Deposition from the Cross* or *Entombment* tower above the valley and buildings, evoking associations with the view stretching from the summit of Golgotha. The world of the profane, therefore, is not opposed to the sacred sphere but is combined with it harmoniously, enriching its reception. Most of the stations are less accessible from the outside due to the terrain but the field of the openwork arches embraces frag-

Wnętrza kościołów posoborowych, najczęściej jednorodniczne, nie mają jednolitego podziału na strefy wyraźnie wyodrębnione architektonicznie. Płynna, nieodkreślona przestrzeń stwarza duże możliwości twórcy wystroju wnętrza. W koncepcji Brinckena i Zychowicza przestrzeń ta tworzy dzieło sztuki otwarte, które angażuje wchodzącego do świątyni, proponuje mu różne role, multiplikuje znaczenia, zaciera granice pomiędzy rzeczywistością realną a symboliczną i w ten sposób buduje sakralny charakter wnętrza odpowiadający wrażliwości człowieka współczesnego¹⁰.

*

Królówka to wzmiankowana już w średniowieczu wieś składająca się z kilku przysiółków malowniczo rozrzuconych na wzniesieniach Pogórza Wiśnickiego. Na jednym ze wzgórz pośrodku osady zbudowano w latach 1937–1943 kościół pw. Przemienienia Pańskiego¹¹, któ-

wiązać kontakt z przestrzenią architektoniczną współczesnego kościoła, do której jest projektowany (idem, *Czas twórcy, czas dzieła*, jak przyp. 8).

¹⁰ Tego typu wnętrza mogą budzić sprzeciw zwolenników tradycji, którzy w kościele szukają ucieczki od teraźniejszości, preferują poruszanie się w obrębie utartych schematów.

¹¹ Kościół wzniesiono według projektu Czesława Boratyńskiego. Poświęcony został podczas wojny, 8 sierpnia 1943 roku, ale jego konsekra-



8. Bronisław Chromy, Czesław Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XII, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, fot. G. Ryba

8. Bronisław Chromy, Czesław Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XII, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królówka, photo by G. Ryba

rego wyniosła wieża, widoczna z daleka, dominuje nad okolicą. Wzgórze kościelne, ujęte w kleszcze dwu dróg, poprzedzone jest rozległym placem otwierającym widok na elewację frontową świątyni. Teren cmentarza przykościelnego – strefy granicznej pomiędzy przestrzenią sacrum świątyni a profanum osady – otacza kamienne ogrodzenie, które od południa przebiega tuż obok drogi i wyodrębnia stosunkowo rozległy obszar nieopodal bryły kościoła [il. 7]. Następnie mur stopniowo zbliża się do świątyni, ustawiony od północy tuż na skraju pochyłości wzgórza, która wyznacza naturalną granicę placu przykościelnego. W ciągu ogrodzenia znajdują się kapliczki ze stacjami drogi krzyżowej. Powstały one w latach 1984–1985 na zamówienie ówczesnego proboszcza parafii, ks. Jana Łyska. Zarówno ogrodzenie, jak i kapliczki wzniesiono z piaskowca, natomiast przedstawienia figuralne wykonał w brązie według projektu Bronisława Chromego Stefan Kowalówka¹², współpracu-

cji dokonał biskup Jerzy Ablewicz, ordynariusz tarnowski, dopiero w roku 1966 (*Schematyzm diecezji tarnowskiej 2005/2006*, Tarnów 2006, s. 148).

¹² Informacje na podstawie *Kroniki parafialnej*, Archiwum parafii pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce.

ments of the church architecture, giving it a special expression from the perspective of the Passion of Christ, and therefore may also invite reflection of random passers-by.

Stations of the Cross incorporated into church fencing are very common¹⁴ but the work of Bronisław Chromy – through a kind of space subjugation – constitutes one of the more interesting examples of this type. The artist himself did not speak about his accomplishment in Królówka but in the context of that work the words of Jerzy Madeyski gain special meaning: “The real and lasting element [...] in Chromy’s art is space and thinking in its terms: space and environment, which – in his case – change into the imperative of a concept. Into the already existing [...], and thus in a way enforced element of his sculpture, elevated to the rank of a spatial arrangement”.¹⁵

*

In the shadow of Auschwitz, the museum of the German death camp, new housing estates of the city of Oświęcim are developing. In one of them, in the years 1980–1984 was erected a church dedicated to Maximilian Kolbe,¹⁶ a martyr who gave his life for a fellow prisoner in Auschwitz.¹⁷ Among the authors of the church interior was Jan Siek, the creator of the sculptural decoration of the front door,¹⁸ and Jerzy Skąpski, the designer of the stained glass windows.¹⁹

Twice a year, on the third Saturday of Lent and the Sunday after All Souls’ Day, the Sobriety

¹⁴ Among the most famous ones are the Stations of the Cross on the slopes of the Jasna Góra monastery in Częstochowa, made by Pius Weloński in the years 1901–1912.

¹⁵ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, p. 49.

¹⁶ The church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim was built according to the design of Krakow architects Elżbieta and Andrzej Bilski (P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1976–1980*, Warszawa 1981, pp. 170–171, 178–179); the history of efforts to build the church is thoroughly presented in the publication by Rev. S. Górny *Z dziejów starań o budowę kościoła św. Maksymiliana Męczennika w Oświęcimiu*, Rzeszów 2002.

¹⁷ Among numerous publications concerning the saint, particular attention is deserved by: L. Dyczewski, *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Warszawa 1984; A. Frossard, “N’oubliez pas l’amour”. *La Passion de Maximilien Kolbe*, Paris 1987 among others.

¹⁸ The door was made by the sculptor Jan Siek (b. 1936), professor at the Academy of Fine Arts in Krakow, famous for numerous sacred accomplishments (the artist’s biography in: *175 lat nauczania...*, as in fn. 4, p. 392). The door was created between the years 1986 and 1989.

¹⁹ Stained-glass windows were made according to the design of Jerzy Skąpski (born 1933) in the Krakow Studio of Anna Zarzycka in 1994 (M.J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego*, in: *Witraże Jerzego Skąpskiego – monumentalne szkłem malowanie*, exhibition catalogue of the Museum of Architecture in Wrocław,



9. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja V, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królowce, fot. G. Ryba

9. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station V, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królowka, photo by G. Ryba

Brotherhood and the Catholic Intelligentsia Club in the parish of St Maximilian organise a pilgrimage – the Way of the Cross in the intention of the prisoners who died in the camp and of people emaciated by addictions.²⁰ Individual stations are contemplated in different parts of the vast Auschwitz II Birkenau [fig. 12],²¹ and then the faithful go to Mass to the parish church [fig. 13].

Those returning from the Way of the Cross in Auschwitz, but also everyone entering the

Wrocław 2005, pp. 12 and 13; which contains more information on the artist). More on this work by Skąpski can be found in: G. Ryba, *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni*, paper presented at the VII International Scientific Conference “Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku”, Katowice, 10–12 Oct. 2013, organised by the Association of Stained Glass Lovers Ars Vitrea Polona, the Museum of Architecture in Wrocław and the Silesian Cultural Heritage Centre in Katowice.

²⁰ The Way of the Cross on the grounds of the Auschwitz camp has been organised on the first Sunday after All Souls’ Day since the early 1980s and – since 1987 – during Lent (the parish chronicle, the Archives of the Parish of St Maximilian Kolbe in Oświęcim).

²¹ “The National Museum of Auschwitz-Birkenau was established thanks to the efforts of former prisoners, which was

jący z tym rzeźbiarzem także przy innych realizacjach¹³. Każda z kapliczek, zwieńczona spadzistym dachem, zawiera zamkniętą łukiem półkolistym ażurową arkadę, w której umieszczono kompozycje rzeźbiarskie [il. 8]. Krzywizna segmentu łuku brązowej sztaby z nazwą stacji dzieli w poziomie ażur arkady na dwie części – sceny, z których górna – większa – ujmuje właściwe przedstawienie, natomiast dolna stanowi jej dopełnienie [il. 9].

Kompozycja każdej stacji jest silnie rozczłonkowana i dynamiczna; działa przede wszystkim ekspresją konturu wysmukłych, poruszonych form. Wiotkie sylwetki Chrystusa i świętych zostały ukazane w powłóczystych szatach, a ich gesty pozostają płynne i harmonijne, natomiast kanciaste kontury postaci oprawców czy niechętnych gapiów są ekspresyjnie poskręcane i zdeformowane¹⁴. Przedstawienia zwierząt i nieliczne przedmioty podkreślające kontekst sytuacyjny wzbogacają kompozycję i jednocześnie potęgują ekspresję całości. Prześwitujące tło sprawia, że delikatnie zaznaczony modelunek wewnętrzny jest widoczny dopiero z bliska. Stąd też, mimo że poszczególne sceny drogi krzyżowej są skierowane w stronę placu przykościelnego, wywierają wrażenie także wtedy, gdy spogląda się na nie z zewnątrz, spoza bezpośredniego otoczenia świątyni.

Niezmienne istotne jest to, że polem obrazowym każdej ze scen staje się wycinek pejzażu wsi – z domami, drzewami i drogą [il. 10, 11]. Dzięki temu sceneria cyklu zmienia się zależnie od pór roku, a nawet wraz z pogodą, wpływając na zmianę nastroju poszczególnych przedstawień. Zmiennym elementem pola obrazowego stają się również przechodzący ludzie, zajęci własnymi sprawami i nieświadomi lub nieczuli na dramat ukazany w obrazie, którego są przez chwilę mimowolną częścią, podobnie jak w przeszłości wielu obojętnych na rzeczywistość *Via Crucis* Jezusa. Osadzając w ten sposób stacje *Drogi krzyżowej* w scenerii osady, wśród konkretnych, znanych wszystkim członkom społeczności wiejskiej elementów pejzażu, Bronisław Chromy dokonuje sakralizacji przestrzeni rozciągającej się daleko poza teren przynależny do kościoła w Królowce.

Pierwsze sceny rozgrywają na tle budynku miejscowej spółdzielni i drogi przebiegającej tuż za murem, w kolejnych gościniec zaczyna się oddalać, horyzont zasłaniają drzewa i krzewy porastające stok wzgórz, a ostatnie sceny: *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża* czy *Złożenie do grobu* górują nad doliną i zabudowaniami, nasuwając skojarzenia z widokiem rozciągającym się ze szczytu Gólgoty. Świat profanum nie przeciwstawia się zatem strefie świętej, ale łączy się z nią harmonijnie i wzbogaca jej odbiór. Stacje z zewnątrz są w większości mniej dostępne ze względu na ukształtowanie terenu, ale pole

¹³ W tym samym mniej więcej czasie wykonał według projektu Chromego stacje *Drogi krzyżowej* do kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie.

¹⁴ Przypominają niekiedy motywy figuralne na antycznych wazach greckich.

obrazowe ażurowej arkady ujmuje fragmenty architektury kościoła, nadając jej szczególny wyraz z perspektywy Pasji Chrystusa, a przez to może skłania też do refleksji przypadkowych przechodniów.

Stacje *Drogi krzyżowej* włączone do ogrodu kościelnego występują bardzo często¹⁵, ale dzieło Bronisława Chromego – poprzez swoiste ujarznienie przestrzeni – stanowi jeden z bardziej interesujących przykładów tego typu. Sam artysta nie wypowiadał się na temat swojej realizacji w Królowce, jednak w kontekście tej pracy szczególnego znaczenia nabierają słowa Jerzego Madeyskiego: „Prawdziwym i trwale istniejącym elementem [...] jest w sztuce Chromego przestrzeń i myślenie w jej kategoriach. Przestrzeń i otoczenie, które – w jego wypadku – zmienia się w imperatywy koncepcji. W zastany [...], a tym samym *przymusowy* niejako element jego rzeźby podniesionej do rangi układu przestrzennego”¹⁶.

*

W cieniu Auschwitz, muzeum niemieckiego obozu śmierci, rozwijają się nowe osiedla miasta Oświęcim. Na jednym z nich w latach 1980–1984 wzniesiono kościół poświęcony Maksymilianowi Kolbemu¹⁷, męczennikowi, który w oświęcimskim obozie oddał życie za współwyznania¹⁸. Wśród autorów wystroju kościoła był Jan Siek – twórca dekoracji rzeźbiarskiej drzwi wejściowych¹⁹ oraz Jerzy Skąpski – projektant witraży²⁰.

¹⁵ Do najsłynniejszych w Polsce należy zaliczyć stacje drogi krzyżowej na wałach klasztoru jasnogórskiego w Częstochowie wykonane przez Piusa Welońskiego w latach 1901–1912.

¹⁶ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, s. 49.

¹⁷ Kościół pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu został wybudowany według projektu krakowskich architektów Elżbiety i Andrzeja Bilskich (P. Szafer, *Nowa architektura polska. Dziennik z lat 1976–1980*, Warszawa 1981, s. 170–171, 178–179); historię starań o budowę świątyni przedstawia wyczerpująco publikacja ks. S. Górnoego *Z dziejów starań o budowę kościoła św. Maksymiliana Męczennika w Oświęcimiu*, Rzeszów 2002.

¹⁸ Wśród licznych pozycji bibliograficznych dotyczących świętego na uwagę zasługują m.in.: L. Dyczewski, *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Warszawa 1984; A. Frossard, „N’oubliez pas l’amour”. *La Passion de Maximilien Kolbe*, Paris 1987.

¹⁹ Autorem drzwi jest artysta rzeźbiarz Jan Siek (ur. 1936), profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, znany z licznych realizacji sakralnych (nota biograficzna artysty w: *175 lat nauczania...*, jak przyp. 4, s. 392). Drzwi powstały w latach 1986–1989.

²⁰ Witraże zostały wykonane według projektu Jerzego Skąpskiego (ur. 1933) w krakowskiej Pracowni Anny Zarzyckiej w roku 1994 (M. J. Żychowska, *Witraże Jerzego Skąpskiego – monumentalne szkłem malowanie*, katalog wystawy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 12–13; tam też więcej informacji na temat artysty). Szerzej na temat tej pracy Skąpskiego w: G. Ryba, *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni*, referat wygłoszony podczas VII Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku”, Katowice 10–12 X 2013, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Vitrea Polona, Muzeum Architektury we Wrocławiu i Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach.



10. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XIV, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królowce, fot. G. Ryba

10. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XIV, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królówka, photo by G. Ryba

church of St Maximilian, pass from the outer zone, dominated more or less by the awareness of the existence of the nearby camp, and encounter a symbolic boundary space of the plane of three carved bronze gates leading to the church interior. They were mounted in the recesses of the central part of the church façade, formed from narrow, vertical wall segments, rising towards its axis, divided by strips of stained glass and topped with a cross. It is a kind of triptych, in which each gate is a separate but complementary plane. On the gates scenes of prisoners' tragedy are shown, woven into the updated biblical narrative and referred to during meditations on the

formally confirmed by the Polish Sejm Act of July 2, 1947 on the commemoration of the «martyrdom of the Polish Nation and other Nations». The Place of Remembrance covers an area of two extant parts of the camp, Auschwitz I and Auschwitz II-Birkenau, a total of 191 ha, of which Auschwitz I includes 20 ha, and Auschwitz II-Birkenau has 171 ha. In the museum, there are several hundred camp buildings and ruins, including the ruins of the gas chambers and crematoria, several kilometers of the camp fence and roads, and the railway ramp at Birkenau”; source: http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=9&Itemid=45 [accessed: 12 Apr. 2013].



11. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *Droga krzyżowa*, stacja XIV, 1984–1985, brąz, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Królowce, fot. wg <http://nw.com.pl> [dostęp: 10 X 2013]

11. Bronisław Chromy, Stefan Kowalówka, *The Way of the Cross*, Station XIV, 1984–1985, bronze, Church of the Transfiguration in Królowka, photo according to <http://nw.com.pl> [accessed: 10 Oct. 2013]

Way of the Cross on the grounds of the camp. Consequently, participants of the service associate the memory of the place with the events documented in bronze images.

In the upper part of the composition, comprising the rectangle of the main entrance, there rises the solitary figure of St Maximilian in a prison camp uniform, dominating the whole scene. The figure is surrounded, like a halo, by a circle of thorns inscribed in the entire width of the field. Below, there is a dramatic scene of selection for the gas chambers with the characteristic profiles of the Gestapo and their victims – crowded, terrified prisoners hurriedly taking off their clothes and then being rushed to the death chamber.²² These scenes, known from photographic documentation, took place on the ramp of the camp; descriptions of witnesses are cited during meditations on station III of the Auschwitz Way of the Cross right at that place and then also at

²² The scene of selection of prisoners reflects the accounts in numerous memoirs and scientific publications, such as F. Piper, *Eksterminacja*, in: *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, ed. W. Michalak, Warszawa 1977, pp. 108–124.

Dwa razy do roku, w trzecią sobotę Wielkiego Postu oraz w niedzielę po Dniu Zadusznym, Bractwo Trzeźwości i Klub Inteligencji Katolickiej przy parafii św. Maksymiliana organizuje pielgrzymkę – drogę krzyżową w intencji więźniów, którzy zginęli w obozie, oraz ludzi wyniszczonych uzależnieniami od nałogów²¹. Poszczególne stacje są rozważane w różnych częściach rozległego obozu Auschwitz II Birkenau [il. 12]²², po czym wierni udają się na mszę świętą do kościoła parafialnego [il. 13].

Powracający z drogi krzyżowej w Auschwitz, ale też wszyscy wkraczający do kościoła św. Maksymiliana, przechodzą ze strefy zewnętrznej, zdominowanej mniej lub bardziej świadomością istnienia nieodległego obozu, i napotykają umowną przestrzeń graniczną pola obrazowego trzech rzeźbionych brązowych bram prowadzących do wnętrza świątyni. Zostały one zamontowane we wnękach centralnej części fasady kościoła, utworzonej ze wznośzących się ku jej osi, wąskich, wertykalnych segmentów muru poprzedzielanych pasami witrażu i zwieńczonych krzyżem. Jest to swoisty tryptyk, w którym każde drzwi stanowią odrębne, ale komplementarne względem siebie pole obrazowe. Na drzwiach ukazano sceny dramatu więźniów, wplecione w zaktualizowaną narrację biblijną i przywoływane w czasie rozważań drogi krzyżowej na terenie obozu. Uczestnicy nabożeństwa w następstwie czasowym łączą pamięć miejsca z utrwaloną w brązie obrazową dokumentacją wydarzeń.

W górnej części kompozycji, obejmującej prostokąt głównego wejścia, unosi się samotna postać św. Maksymiliana w więziennym pasiaku dominująca nad całością przedstawienia. Otacza ją, niby aureolą, krąg korony cierniowej wpisany w całą szerokość pola obrazowego. Poniżej rozgrywa się dramatyczna scena selekcji do gazu z charakterystycznymi sylwetkami gestapowców i ich ofiar – stłoczonych, przerażonych więźniów w pośpiechu zdejmujących ubrania, a następnie zapędzanych do komory śmierci²³. Sceny te, znane z dokumentacji fotograficznej, rozgrywały się na rampie obozowej; opi-

²¹ Droga krzyżowa na terenie obozu w Auschwitz jest organizowana w pierwszą niedzielę po Dniu Zadusznym od początku lat 80. XX wieku, a w czasie Wielkiego Postu – od roku 1987 (*Kronika parafialna*, Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu).

²² „Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau zostało utworzone staraniem byłych więźniów, co formalnie potwierdziła ustawa polskiego sejmiku z 2 lipca 1947 roku o upamiętnieniu «męczeństwa Narodu Polskiego i innych Narodów». Miejsce Pamięci obejmuje obszar dwóch zachowanych części obozu Auschwitz I i Auschwitz II-Birkenau, w sumie 191 ha, z czego na Auschwitz I przypada 20 ha, a na Auschwitz II Birkenau 171 ha. W granicach Muzeum znajdują się poobozowe obiekty i ruiny, włącznie z ruinami komór gazowych i krematoriów, kilkanaście kilometrów obozowego ogrodzenia i dróg wewnętrznych oraz rampa kolejowa w Birkenau”; za: http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=9&Itemid=45 [dostęp: 12 IV 2013].

²³ Scena selekcji więźniów odpowiada przekazom zawartym w licznych wspomnieniach i opracowaniach naukowych, chociażby w: F. Piper, *Eksterminacja*, w: *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, red. W. Michalak, Warszawa 1977, s. 108–124.



12. Droga krzyżowa na terenie Muzeum KL Auschwitz-Birkenau II, 26 III 2011, fot. Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu

12. The Way of the Cross on the grounds of the Museum of Auschwitz-Birkenau II, 26 March 2011, photo from the Archive of the Parish of St Maximilian in Oświęcim

sy świadków wydarzeń są przytaczane podczas rozważań stacji III w trakcie oświęcimskiej drogi krzyżowej właśnie tam, a następnie również przy ruinach kolejnych krematoriów, gdzie rozważa się stacje V i VII.

Na jednoskrzydłowych drzwiach bocznych kościoła ukazano tragedię dzieci Auschwitz. W górnej części widnieje scena Bożego Narodzenia rozgrywającą się w nędzy baraku obozowego. Uroczysta radość tego wydarzenia kontrastuje z przerażającym obrazem poniżej, ukazującym topienie niemowląt w beczce z wodą przez nadzorczynię obozową na oczach przerażonych i bezradnych matek²⁴. Sceny te stanowią ilustrację relacji świadków, które są odczytywane w części obozu przeznaczonej dla kobiet, gdzie w trakcie oświęcimskiej drogi krzyżowej rozważa się stację IV. Przedstawienia rzeźbiarskie nasuwają skojarzenia z rzezią niewinnych w Betlejem.

Na najbardziej okazałych drzwiach do kościoła św. Maksymiliana został przedstawiony Jezus odbywający swoją drogę krzyżową wśród więźniów Auschwitz [il. 14]. W centrum umieszczono napis: *Ufajcie, jam zwyciężył świat* oraz scenę zmartwychwstania rozgrywającą się na tle swoistej bramy przypominającej otwór

the ruins of subsequent crematoria, where stations V and VII are meditated upon.

On the single-leaf door on one side of the church, the tragedy of the children of Auschwitz is depicted. In the upper part there is a Christmas scene, set in the misery of the camp barracks. The solemn joy of this event contrasts with the terrifying image below, showing the drowning of babies in a barrel of water by the camp's female guards in front of terrified and helpless mothers.²³ These scenes illustrate the witnesses' accounts that are read in part of the camp designed for women, where – during the course of the Auschwitz Way of the Cross – station IV is meditated on. Sculptural representations arouse associations with the slaughter of the innocents in Bethlehem.

The most impressive door of the church of St Maximilian depicts Jesus on his Way of the Cross among the prisoners of Auschwitz [fig. 14]. In the centre, there is an inscription: *Trust, I have conquered the world* and the scene of the Resurrection,

²⁴ Wydarzenia ukazane na drzwiach opisuje m.in. J. Wnuk w książce *Dzieci polskie oskarżają*, Lublin 1975, s. 108 i n.

²³ The events depicted on the door are described, among others, by J. Wnuk, *Dzieci polskie oskarżają*, Lublin 1975, p. 108 ff.



13. Kościół pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, 1980–1984, proj. Elżbieta i Andrzej Bilscy, widok od południowego zachodu, fot. Archiwum parafii pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu

13. Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, 1980–1984, design by Elżbieta i Andrzej Bilscy, view from the south west, photo from the Archive of the Parish of St Maximilian in Oświęcim

taking place against the background of a gate that resembles the opening of a crematorium oven.²⁴ Subsequent stations are arranged around this composition, so that each of them, being a link to the tragic sequence of events, also refers directly to the central representation.

Sentencing Jesus to death takes place under the supervision of slaughterers in characteristic uniforms with truncheons in their hands (Station I). Christ taking the cross on his shoulders is accompanied by his Mother and emaciated figures of prisoners (Station II), who together with Christ stagger at the first fall (Station III). The next scenes are blurred in an anonymous crowd of emaciated figures, in which only the cross is a distinct and consistently repetitive form. The limp body of Christ in the scene of the second fall is picked up by a prisoner bearing the features of St Maximilian (Station VII). In the meeting with women, accompanied by haggard Auschwitz children, the figure of the Saviour barely emerges in a thin,

pieca krematorium²⁵. Kolejne stacje ułożono wokół tej kompozycji, tak że każda z nich, stanowiąc ogniwo tragicznej sekwencji zdarzeń, jednocześnie odnosi się bezpośrednio do centralnego przedstawienia.

Skazanie Jezusa na śmierć odbywa się pod okiem siepaczy w charakterystycznych mundurach z pałkami w rękach (stacja I). Biorącemu krzyż na ramiona towarzyszą Matka i wychudzone postaci więźniów (stacja II), którzy wraz z Chrystusem ślaniają się przy pierwszym upadku (stacja III). Kolejne sceny rozciągają się w masie anonimowego tłumu wynędzniałych postaci, w którym tylko krzyż stanowi jednoznaczną i niezmiennie powtarzającą się formę. Bezwładne ciało Chrystusa w scenie drugiego upadku podnosi z ziemi więzień o rysach św. Maksymiliana (stacja VII). W spotkaniu z kobietami, którym towarzyszą zabiedzone oświęcimskie dzieci, postać Zbawiciela ledwo zarysowuje się cienką, delikatną linią na tle krzyża (stacja VIII). Z szat obnaziłi wraz z Chrystusem są też przybywający do obozu więźniowie, a zabrany im dobytek piętrzy się u stóp krzyża (stacja X). Zawieszone na nim ciało Chrystusa

²⁴ The whole sentence whose last part is written on the door is: "In the world you will have hardship, but be courageous: I have conquered the world" (John 16:33).

²⁵ Całość zdania, którego ostatnią sekwencję umieszczono na drzwiach, brzmi: „Na świecie doznacie ucisku, ale miejcie odwagę: Jam zwyciężył świat” (J 16, 33).

wyrasta ze stosu ludzkich zwłok wśród przerażonego tłumu (XII). Madonna w scenie zdjęcia z krzyża oplakuje Jezusa wśród sterty ludzkich ciał (XIII), a Jego grób znajduje się pod warstwami zwłok przygotowanych do spalenia (XIV). W każdej ze stacji powraca niezmienna forma krzyża wyznaczająca rytm narracji.

Wszystkie przedstawienia na drzwiach kościoła św. Maksymiliana tworzą dwie warstwy znaczeniowe: ponadczasową – religijną, obiektywizującą sens cierpienia i śmierci oraz świecką, na którą składają się jednostkowe wyobrażenia osadzone w konkretnym kontekście historycznym przywoływanym w realiach ruin obozu w czasie odprowadzanych tam stacji²⁶. W trakcie kontemplacji płaskorzeźbionych drzwi doświadczenie materii ożywa, słowo przybiera kształt obrazu, a pośrednikiem doznania staje się twórca dzieła i jego interpretacja dramatu. Wymowę przedstawień wzmacniają symbolika brązu i forma bramy, mająca wielorakie znaczenie w sztuce chrześcijańskiej²⁷.

Po przekroczeniu wrót świątyni, dekorowanych tylko z zewnątrz, wchodzący znajduje się w obszernym, jednoprzestrzennym wnętrzu o ścianach licowanych fugowaną cegłą. Z półmrokiem nawy kontrastuje zalana światłem strefa prezbiterium, w którym dominuje monumentalny krzyż z przewieszoną stułą, wyrastający z czarnego granitu o kształcie przypominającym trójkąt obozowy naszywany na piersi więźniów Auschwitz. W kościele również znajdują się stacje drogi krzyżowej, ale są one zredukowane jedynie do prostych znaków krzyża obiegających w zmiennym rytmie ściany budowli. Zamknięte, surowe wnętrze przynosi wyciszenie i uspokojenie. Kontemplacja abstrakcyjnych znaków krzyża, pozbawionych wszelkiej anegdoty, prowadzi do refleksji nad sensem życia, cierpienia i śmierci oraz istotą dobra i zła. Jest to wyraźne przeciwstawienie strefy profanum na zewnątrz ze szczegółową dramatyczną narracją w przestrzeni granicznej (na drzwiach) i skłaniającej do refleksji ascetycznej strefy sacrum we wnętrzu.

Kulminację modlitewnego przeżycia w obrębie murów kościoła stanowi dla wychodzącego olbrzymi barwny witraż ukazujący apokaliptyczną wizję połączoną z apoteozą męczenników Oświęcimia: Maksymiliana Kolbego i Edyty Stein [il. 15]²⁸. Wielobarwny, jakby niemate-

delicate line against the background of the cross (station VIII). Christ is stripped of his garments together with prisoners arriving at the camp, and their belongings, taken away from them, are piled at the foot of the cross (Station X). The body of Christ hanging on the Cross grows from a stack of human remains in the midst of the terrified crowd (XII). In the scene of Jesus taken down from the Cross, the Madonna mourns him, surrounded by a pile of human bodies (XIII), and his tomb is located under layers of corpses prepared for burning (XIV). In each of the Stations, the form of the Cross returns unchanged, defining the rhythm of the narrative.

All scenes depicted on the doors leading to the Church of St Maximilian form two layers of meaning: the timeless one – religious, making objective the meaning of suffering and death, and the secular one, which consists of separate images, embedded in a specific historical context evoked by the realities of the camp ruins at the time of the Stations being celebrated there.²⁵ During the contemplation of the bas-relief doors, the experience of matter comes alive, the word takes on the shape of an image, and the creator of the work with his interpretation of the drama becomes a mediator of that experience. The expression of the scenes is strengthened by: the symbolism of bronze and the form of a gate, having multiple meanings in Christian art.²⁶

After crossing the church doors, decorated only on the outside, a person enters a large single-space interior with walls finished with jointed brick. The semi-darkness of the nave contrasts with the zone of the chancel, light-flooded and dominated by a monumental cross with a hanging stole, growing from black granite with a shape resembling a triangle sewn on the chests of Auschwitz prisoners. Stations of the Cross are also inside the church but they are reduced to simple crosses encircling the walls in an alternating rhythm. The closed, austere interior brings silence and calm. The contemplation of abstract signs of the cross, devoid of any story,

²⁶ Autor drzwi oświęcimskich doskonale posługuje się skrótem myślowym, wyabstrahowując z bogatych materiałów źródłowych syntetyczny, całościowy obraz rzeczywistości obozowej, ujęty w świetle przesłania wiary. Przyczyną niezwyklej ekspresji dzieła można doszukiwać się też w osobistych wspomnieniach artysty, który w dzieciństwie sam doświadczył grozy okupacji, będąc chociażby świadkiem egzekucji. Rzeźbiarz wspomina o tym w wywiadzie *Duchy i bunt rzeźbiarzy*, „Gazeta w Krakowie”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 1998, nr 268.

²⁷ Drzwi oświęcimskie zostały szerzej omówione w: G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310.

²⁸ Autor projektu witraża, krakowski malarz Jerzy Skąpski, jest także twórcą plakatu oświęcimskiego, którego oryginał został włączony do ekspozycji stałej Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie (Żychowska 2005, jak przyp. 20, s. 12–13; G. Ryba, *In statu nascendi visum. Z prac twórców współczesnego witrażu krakowskiego*, katalog wystawy, Centrum

²⁵ The author of the door in Auschwitz makes excellent use of a mental shortcut, abstracting from rich source materials a synthetic overall picture of the reality of the camp, rendered in the light of the message of faith. The reasons for the unusual expression of the work may also be traced in the personal memories of the artist, who in his childhood experienced the horrors of the occupation, even witnessing an execution. The sculptor mentions this in an interview *Duchy i bunt rzeźbiarzy*, „Gazeta w Krakowie”, a supplement to „Gazeta Wyborcza” 1998, No. 268.

²⁶ The Auschwitz doors were discussed more extensively in: G. Ryba, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, in: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, eds. Rev. J. Urban, Rev. A. Witko, Kraków 2012, pp. 299–310.

14. Jan Siek, *Droga krzyżowa więźniów*, 1986–1989, brąz, płaskorzeźba na drzwiach do kościoła pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

14. Jan Siek, *Prisoners' Way of the Cross*, 1986–1989, bronze, bas-relief on the door of the Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, photo by G. Ryba



leads to reflection on the meaning of life, suffering and death, and the essence of good and evil. This is a clear opposition between the profane area outside with a detailed dramatic narrative in the boundary zone (on the doors) and the thought-provoking ascetic zone of the sacred in the interior.

For a person exiting, the culmination of the experience of prayer within the walls of the church is constituted by a huge colorful stained glass window depicting the apocalyptic vision combined with the apotheosis of the martyrs of Auschwitz: Maximilian Kolbe and Edith Stein [fig. 15].²⁷ That multicoloured, as if immaterial image woven of light, that can be admired fully only inside the church, is located directly above the entrance decorated with realistic three-dimensional bas-reliefs that are of uniform colour of bronze, visible only outside the church walls. Thus the antinomy of the sacred interior and the profane outer space is complemented by a division into vertical zones. The juxtaposition of contrast between the scenes on the doors with the austere chancel and the richness of colourful expression of the stained glass window above the entrance forms three distinct stages of human suf-

rialny obraz utkany ze światła, który można podziwiać w pełni tylko pozostając w świątyni, znajduje się bezpośrednio nad wejściem ozdobionym realistycznymi trójwymiarowymi płaskorzeźbami o jednolitej barwie brązu, widocznymi wyłącznie poza jej murami. W ten sposób antynomia sacrum wnętrza – profanum przestrzeni zewnętrznej zostaje dopełniona podziałem na strefy także w kierunku wertykalnym. Zestawienie kontrastu wyobrażeń na drzwiach z surowym prezbiterium i bogactwem barwnej ekspresji witrażu nad wejściem tworzy trzy wyraziste etapy ludzkiego cierpienia: dramatycznego przeżycia, cichej kontemplacji i apoteozy u kresu czasów²⁹.

Współczesna sztuka sakralna często wykorzystuje symbolikę zestawienia brązu i szkła. Sięgali po nie między innymi Bronisław Chromy w dekoracji drzwi i okna ponad nimi w elewacji frontowej kościoła pw. Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu³⁰ czy Janina Stefanowicz-Schmidt w kościele Pallotynów w Gdańsku³¹, jednak wystrój kościoła św. Maksymiliana w Oświęcimiu należy do najbardziej rozbudowanych realizacji tego typu.

Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego – Biuro Wystaw Artystycznych Rzeszów, Rzeszów 2011).

²⁹ Temat został przedstawiony przez autorkę szerzej w wystąpieniu *Pérmeation des espaces. L'intérieur comme l'asile de la mémoire et la sublimation du sentiment* podczas konferencji „Esthetics and Spirituality: Places of Interiority”, 16–18 V 2013, Leuven, zorganizowanej przez Katholieken Universiteit Leuven.

³⁰ G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 249–255.

³¹ Eadem, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VI, 2013, s. 139–142.

²⁷ The author of the stained glass, Krakow painter Jerzy Skąpski, is also the creator of the Auschwitz poster the original of which was included in the permanent exhibition at the Yad Vashem Museum in Jerusalem (Żychowska 2005, as in fn. 20, pp. 12–13; G. Ryba, *In statu nascendi visum. Z prac twórców współczesnego witrażu krakowskiego*, exhibition catalogue, Documentation Centre of Contemporary Sacred Art, University of Rzeszów – Art Exhibition Office in Rzeszów, Rzeszów 2011).

Sfery symboliczne w przestrzeni miejskiej rozwijają się stopniowo i nie do końca przewidywalnie, ulegają przekształceniom, niekiedy zanikają, ustępując miejsca innym, czasem rozwijają się, obrastając w znaczenia. W 40-tysięcznym Oświęcimiu na szczególną uwagę zasługuje zespół zjawisk kulturowych wynikających z położenia w granicach miasta muzeum niemieckiego obozu zagłady. Należy do nich ukształtowanie się wokół kościoła św. Maksymiliana sfery chrześcijańskiego sacrum, której promieniowanie wykracza daleko poza mury świątyni. Obecna w jej obrębie wielowarstwowa symbolika, której zwornikiem staje się nabożeństwo drogi krzyżowej, łączy przeszłość z teraźniejszością i stanowi wyraz chrześcijańskiej postawy w filozoficznej refleksji nad Holocaustem. Poszczególne zjawiska układające się w logiczną strukturę wydarzenia religijno-estetycznego operującego zróżnicowanymi środkami ekspresji narastały stopniowo i tylko w ogólnych zarysach zostały przewidziane przez twórców parafii o patronimium św. Maksymiliana Kolbe w Oświęcimiu³².

*

Na obrzeżach Bydgoszczy leży Fordon, ongiś samodzielne miasto (do 1973 roku) stopniowo wchłaniane przez rozrastającą się metropolię³³. Dzielnice od północnego wschodu zamyka Zbocze Fordońskie (55 m wysokości względnej)³⁴. Jedną z malowniczych dolin przecinających Zbocze stała się na początku II wojny światowej miejscem kaźni cywilnych mieszkańców Bydgoszczy zamordowanych przez Niemców. Jeszcze w czasie okupacji miejsce to zyskało miano Doliny Śmierci³⁵, a już w 1945 roku ludność Bydgoszczy zaczęła spontanicznie odprawiać tam nabożeństwo drogi krzyżowej w intencji pomordowanych³⁶. Fordońskie drogi krzyżowe dały początek organizowanym tam od 2001 roku misteriom pasyjnym, gromadzącym tysiące wiernych³⁷. Niezależnie od powstałego w latach 70. ubiegłego wieku świeckiego kompleksu martyrologicznego w latach 2004–2008 wzniesiono tam zespół stacji drogi krzyżowej według projektu Jacka Kucaby. Tworzą one wraz z kościołem Matki Boskiej Królowej Męczenników sanktuarium Kalwarii Bydgoskiej – Golgoty XX wieku³⁸.

Pielgrzymi poprzedzają drogę krzyżową mszą świętą w kościele Matki Boskiej Królowej Męczenników.

³² Budowa kościoła św. Maksymiliana oraz organizacja nabożeństw na terenie obozu stanowi również symbol, zapomniany obecnie, walki ideowej z komunistyczną propagandą PRL-u, zniekształcającą historię II wojny światowej.

³³ J. Umiński, *Bydgoszcz – przewodnik*, Bydgoszcz 2004, s. 119.

³⁴ *Środowisko przyrodnicze Bydgoszczy*, red. J. Banaszak, Bydgoszcz 1996.

³⁵ *Historia Bydgoszczy: 1939–1945*, red. M. Biskup, t. II, cz. 2, Warszawa 2004, s. 87.

³⁶ <http://www.dolinasmierci.pl/> [dostęp: 10 X 2013].

³⁷ Ibidem.

³⁸ J. Derenda, *Bydgoszcz w blasku symboli*, t. II, Bydgoszcz 2008; *Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku*, red. J. Jędrzejczak, Bydgoszcz 2009; *Bydgoszcz: nowe sanktuarium „Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku”*, Katolicka Agencja Informacyjna, http://system.ekai.pl/kair/?screen=depesza&_scr_depesza_id_depeszy=398994 [dostęp: 10 X 2013].

fering: dramatic experience, quiet contemplation and apotheosis at the end of time.²⁸

Contemporary sacred art often uses the symbolism of juxtaposition of bronze and glass. It was also used, among others, by Bronisław Chromy in the decoration of the door and the window above it in the front elevation of the church of Our Lady of the Immaculate Conception in Nowy Sącz²⁹ or by Janina Stefanowicz-Schmidt in the church of the Pallotines in Gdańsk;³⁰ however, the decoration of the church of St Maximilian in Oświęcim is one of the most extensive accomplishments of this type.

Symbolic spheres in the urban space develop gradually and not entirely predictably, they are constantly changing, sometimes they disappear, yielding room to others, sometimes they develop being overgrown with meanings. In Oświęcim with its 40 thousand inhabitants, particularly noteworthy is a set of phenomena resulting from the location of the museum of a German extermination camp within the city borders. These include the creation around the church of St Maximilian of the Christian sacred sphere whose radiation extends far beyond the walls of the church. The multi-layered symbolism, present within it, with its keystone of the service of the Way of the Cross, connects the past with the present and constitutes an expression of the Christian attitude in philosophical reflection on the Holocaust. Individual events arranged in the logical structure of a religious and aesthetic event, operating diverse means of expression, have grown gradually and only in general terms had been foreseen by the creators of the parish of St Maximilian Kolbe in Oświęcim.³¹

*

On the outskirts of Bydgoszcz lies Fordon, once an independent town (until 1973), gradually ab-

²⁸ This subject was developed by the author more extensively in her presentation *Pérmeation des espaces. L'intérieur comme l'asile de la mémoire et la sublimation du sentiment* at the conference "Esthetics and Spirituality: Places of Interiority", 16–18 May 2013, Leuven, organised by Katholieke Universiteit Leuven.

²⁹ G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, in: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, ed. A. Kramiszewska, Lublin 2012, pp. 249–255.

³⁰ Eadem, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karcewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, "Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej" VI, 2013, pp. 139–142.

³¹ The construction of the church of St Maximilian and the organisation of religious services on the grounds of the camp is also a now forgotten symbol of the ideological struggle against the communist propaganda of the Polish People's Republic, which distorted the history of World War II.



15. *Umęczeni oświęcimscy w chwale nieba*, 1994, witraż, proj. Jerzy Skąpski, wyk. Pracownia Anny Zarzyckiej w Krakowie, kościół pw. św. Maksymiliana w Oświęcimiu, fot. G. Ryba

15. *Auschwitz martyrs in the glory of heaven*, 1994, stained glass, design by Jerzy Skąpski, made in Anna Zarzycka's Studio in Krakow, Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim, photo by G. Ryba

sorbed by the growing metropolis.³² On the north east, the district is enclosed by the Fordon Hill (55 meters above sea level).³³ One of the picturesque valleys crossing the hill became, at the beginning of World War II, the place of execution of Bydgoszcz civilians, murdered by the Germans. Already during the occupation the place earned the name of the Valley of Death,³⁴ and by 1945 the inhabitants of Bydgoszcz had spontaneously begun to celebrate there the Way of the Cross in the intention of the murdered.³⁵ The Fordon services of the Way of the Cross gave rise to the Passion mysteries, organized there since 2001, bringing together thousands of the faithful.³⁶ Independently of the secular martyrdom complex, built there in the 1970s, in the years 2004–2008 a set of Stations of the Cross was erected there according to the design by Jacek Kucaba. Together

Opuściwszy świątynię, mijają wejście do Doliny Śmierci, symboliczne groby pomordowanych i rzeźby nawiązujące do dramatycznych okoliczności ich męczeństwa, a następnie podążają drogą w górę po Zboczu Fordońskim. Wśród porastających je drzew i krzewów ustawiono dwumetrowe krzyże z wypolerowanej blachy, oznaczające poszczególne stacje [il. 16]. Na powierzchni każdego z nich umieszczono rozrzucone asymetrycznie niewielkie formy w kształcie krzyża równoramiennego; jedną z tych form – negatywową – wypełnia odlana w mosiądzu scena ilustrująca odpowiednią stację, natomiast pozostałe – pozytywowe – pokrywa lustrzana blacha odbijająca niebo i drzewa oraz twarz człowieka, który podchodzi bliżej, aby odszukać kolejny maleńki obraz ukazujący scenę Pasji Chrystusa [il. 17]. Obok, na kamiennej podstawie, spoczywa księga z brązu zawierająca opis stacji.

Szlak początkowo prowadzi przez las, potem nagle skręca, drzewa znikają, a teren stopniowo odsłania się, ukazując monumentalną konstrukcję XII stacji, upamiętniającej śmierć Jezusa i dziesiątków tysięcy pomordowanych w różnych miejscach kaźni XX wieku [il. 18]. Jest to biały kamienny mur o długości 24 i wysokości 12 metrów, utworzony z 716 takich samych modułów w formie równoramiennych krzyży. Mur jest jakby niedokończony, nierówny i pęknięty w środku tak, że po-

³² J. Umiński, *Bydgoszcz – przewodnik*, Bydgoszcz 2004, p. 119.

³³ *Środowisko przyrodnicze Bydgoszczy*, ed. J. Banaszak, Bydgoszcz 1996.

³⁴ *Historia Bydgoszczy: 1939–1945*, ed. M. Biskup, vol. II, part 2, Warszawa 2004, p. 87.

³⁵ <http://www.dolinasmierci.pl/> [accessed: 10 Oct. 2013].

³⁶ Ibidem.



16. Jacek Kucaba, *Bydgoska Golgota*, stacja III, 2004–2008, mosiądz, stal polerowana, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. G. Ryba

16. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station III, 2004–2008, brass, polished steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo by G. Ryba

wstaje prześwit, który wypełnia ażurowy krucyfiks ze srebrzystej stali. W dolnych partiach muru kilka kamiennych modułów zastąpiono mosiężnymi. Są one ozdobione reliefami, które odnoszą się do wojennej i powojennej martyrologii Polaków. Reliefy te w naturalistyczny sposób odwzorowują sceny przedstawione na zdjęciach stanowiących dokumentację poszczególnych wydarzeń.

Płaszczyzna muru o niespokojnych, poszarpanych brzegach wywołuje – mimo potężnych rozmiarów – wrażenie niezwyklej lekkości, a wręcz niematerialności. Efekt ten powstaje dzięki dominacji bieli kamiennych modułów prawie zlewających się z tłem nieba. Ponadto widziana pod kątem ściana faliuje i wygina się, a jej przekrój zbliża się niemal do wąskiej pionowej kreski, jakby konstrukcja była pozbawiona trzeciego wymiaru. Podobnie niemal niematerialny zapis symbolu tworzy zarys przejrzystej sylwetki Chrystusa jednocześnie ukrzyżowanego i zwycięskiego, ukształtowany za pomocą linii załamujących się drobnymi uskokami, które przypominają układ pikseli w obrazie cyfrowym. Kulminacja drogi następuje, gdy pielgrzym stanie w prześwicie muru, wewnątrz stalowych pionów wyznaczających kontur krzyża. Wtedy przed jego oczyma rozciąga się widok na rozległą dolinę, podzieloną na równomierne kwartały zabudowy miasta. Biały mur

with the Church of Our Lady Queen of Martyrs, the Stations form the sanctuary of Bydgoszcz Calvary – the Golgotha of the 20th century.³⁷

Pilgrims precede the Way of the Cross with the Holy Mass in the Church of Our Lady Queen of Martyrs. Leaving the church, they pass the entrance to the Valley of Death, symbolic graves of the murdered and sculptures referring to the dramatic circumstances of their martyrdom, and then they follow the path up the Fordon Slope. Among the trees and shrubs growing there, two-meter-high crosses of polished sheet metal were set there, denoting subsequent stations [fig. 16]. On the surface of each of them there are, asymmetrically scattered, small forms shaped like an equal-armed cross; one of these forms – the negative – is filled with a scene cast in brass, illustrating a particular station, while the others – the positives – are covered with mirror-like sheet metal reflecting the sky and trees as well as the face of a person who comes closer to find another tiny image showing the scene of the Passion of Christ [fig. 17]. Next to it, on a stone base, rests a bronze book containing a description of the station.

The trail first leads through the woods, then suddenly turns, trees disappear and the terrain gradually unfolds, revealing the monumental structure of the twelfth station, commemorating the death of Jesus and of the tens of thousands murdered in different places of execution of the 20th century [fig. 18]. It is a white stone wall with a length of 24 and a height of 12 meters, made up of 716 identical modules in the form of equal-armed crosses. The wall is seemingly unfinished, uneven and cracked in the middle so that there is a gap which is filled with an openwork crucifix made of silver steel. In the lower parts of the wall several stone modules are replaced with brass ones. They are decorated with reliefs that refer to wartime and post-war Polish martyrdom. These reliefs in a naturalistic way reflect the scenes shown in the photographs which record individual events.

The plane of the wall with restless, ragged edges – despite its huge size – makes an impression of extreme lightness and even immateriality. This effect is due to the dominance of white stone modules almost merging with the background of the sky. In addition, when seen at an angle, the wall undulates and bends, and its cross-section almost resembles a narrow vertical bar, as if the

³⁷ J. Derenda, *Bydgoszcz w blasku symboli*, vol. II, Bydgoszcz 2008; *Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku*, ed. J. Jędrzejczak, Bydgoszcz 2009; *Bydgoszcz: nowe sanktuarium "Kalwaria Bydgoska – Golgota XX wieku"*, Catholic News Agency, http://system.ekai.pl/kair/?screen=depesza&_scr_depesza_id_depeszy=398994 [accessed: 10 Oct. 2013].

construction was devoid of the third dimension. Similarly, an almost immaterial record of the symbol creates an outline of a transparent silhouette of Christ, crucified and victorious at the same time, shaped by lines collapsing with tiny faults which resemble the arrangement of pixels in a digital image. The culmination of the path occurs when pilgrims stand in the wall opening, inside steel beams defining the contour of the cross. Then before their eyes stretches the view of a wide valley, divided into even quarters of the city buildings. Under special circumstances, the white wall of the monument is to be used as a background for the projection of multimedia presentations and films. In this way, the “new media” will enrich even more the artistic aspect of the service of the Way of the Cross at Bydgoszcz Calvary.

Jacek Kucaba, the author of the complex, declares that the form of the station has been designed so that by combining “the Way of Christ with the way of man in the 20th century [...], everyone could symbolically see themselves and their own conscience in this context”.³⁸ In contrast, the wall-monument “is a combination of two symbols: suffering and salvation [...]. You can read [it] in many ways: as a form of a symbolic, vertical cemetery, a kind of Gate to Heaven or an open book of memory”. The artist emphasizes that “the plane of the wall is open, *incomplete* – as if new crosses could still join. The new building will also be unfinished in this endless quest for love and forgiveness whose path everyone follows through their life”.³⁹

The last two stations – again in the form of two-meter crosses – lead to a secular monument,⁴⁰ situated slightly lower, from which – by making a loop walk – you can go to the church of Our

³⁸ A passage from Jacek Kucaba self-commentary attached to the project. Elsewhere in this text the artist writes: “The wall itself – referring also to the Wailing Wall in Jerusalem – is a universal symbol across cultures, inextricably bound to suffering, sacrifice and hardship. The wall, through which you can walk and see the panorama of Fordon, forms the boundary between the past, which gave the foundation for the present [...]. In the 20th-century monument of Golgotha there will be placed urns with ashes and earth from places of martyrdom and memory associated with the 20th-century European history – in this way the place of martyrdom of Bydgoszcz will be connected with the history of Europe and in this place a symbol of the continent’s collective memory and the events that had a significant influence on the formation of the contemporary identity of people and nations” (text in the artist’s private archive).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ It is a monument created by Józef Makowski, erected in 1975. It depicts “broken ears of corn on high columns like martyrs’ hands outstretched towards the sky”. On its pedestal there are plaques with the names of people who were murdered in the Valley of Death (monument in the place of execution in the Valley of Death in Bydgoszcz, <http://www.odznaka.kuj-pom.bydgoszcz.pttk.pl/opisy/4/byddol.htm>, accessed: 28 Sept. 2013)



17. Jacek Kucaba, *Bydgoska Golgota*, stacja V, fragment, 2004–2008, mosiądz, stal polerowana, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. G. Ryba

17. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station V, fragment, 2004–2008, brass, polished steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo by G. Ryba

monumentu w szczególnych okolicznościach ma być wykorzystywany jako tło dla projekcji prezentacji multimedialnych i obrazów filmowych. W ten sposób „nowe media” wzbogacą jeszcze bardziej artystyczny aspekt nabożeństwa drogi krzyżowej w Kalwarii Bydgoskiej.

Jacek Kucaba, autor zespołu, twierdzi, że forma stacji została zaprojektowana tak, aby łącząc „Drogę Chrystusową z drogą człowieka w XX stuleciu [...], każdy mógł symbolicznie zobaczyć w tym kontekście siebie, własne sumienie”³⁹. Natomiast mur-pomnik „jest połączeniem dwóch symbo-

³⁹ Fragment autokomentarza Jacka Kucaby dołączonego do projektu. W innym miejscu tego tekstu artysta pisze: „Sam mur – nawiązujący także do ściany płaczu w Jerozolimie – jest symbolem uniwersalnym, w różnych kulturach nierozdzielnie wiążącym się z cierpieniem, ofiarą i trudem. Mur, przez który można przejść i zobaczyć panoramę Fordonu, stanowi granicę między przeszłością, która dała fundament pod teraźniejszość [...]. W monumencie Golgoty XX wieku zostaną umieszczone urny z prochami i ziemią z miejsc męczeństwa i pamięci związanych z XX-wieczną historią Europy – w ten sposób miejsce męczeństwa bydgoszczan zostanie połączone z historią Europy i w tym miejscu powstanie symbol zbiorowej pamięci kontynentu oraz wydarzeń, które miały istotny wpływ na kształtowanie się współczesnej tożsamości ludzi i narodów” (tekst w archiwum prywatnym artysty).



18. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, stacja XII, 2004–2008, kamień, mosiądz, stal, Bydgoszcz, Zbocze Fordońskie, fot. w zbiorach J. Kucaby

18. Jacek Kucaba, *Bydgoszcz Golgotha*, Station XII, 2004–2008, stone, brass, steel, Bydgoszcz, Fordon Hill, photo in the collections of J. Kucaba

li: cierpienia i zbawienia [...]. Można [go] czytać na wiele sposobów: jako formę symbolicznego, pionowego cmentarza, rodzaj Bramy do Nieba czy otwartej księgi pamięci”. Artysta podkreśla, że „płaszczyzna muru jest otwarta, *niekompletna* – tak jakby nowe krzyże wciąż mogły się dołączyć. Nowa budowla będzie także niedokończona właśnie w tym nieskończonym dążeniu do miłości i przebaczenia, którym kroczy każdy człowiek przez swoje życie”⁴⁰.

Dwie ostatnie stacje – ponownie w formie dwumetrowych krzyży – prowadzą ku umieszczonemu nieco niżej pomnikowi świeckiemu⁴¹, od którego – zatoczywszy pętlę – można zejść ku kościołowi Matki Boskiej Królowej Męczenników. Swoisty epilog wędrówki stanowią wyobrażenia na drzwiach świątyni ukazujące sceny z życia i śmierci ks. Jerzego Popiełuszki oraz wydarzenia z lat 1945–1989 prowadzące do obalenia komunizmu⁴².

W koncepcji Kalwarii Bydgoskiej następuje nie tylko sakralizacja przestrzeni związanej z martyrologią narodową i upamiętnionej wcześniej poprzez realizacje świec-

Lady Queen of Martyrs. The pilgrimage finds its unique epilogue in images on the church door, showing scenes from the life and death of Rev. Jerzy Popiełuszko and the events of the years 1945–1989 leading to the collapse of communism.⁴¹

In the concept of Bydgoszcz Calvary, there occurs not only the sacralisation of space associated with the national martyrdom, commemorated earlier by secular projects. As a result of the location of the monumental structure of Station XII at the culmination of Fordon Hill, the past was combined with the present of the city, stretching at its feet. Other links of the chain of memory were included in the scenes depicted, among others, on the doors of churches scattered below, within the city, starting from the Church of Our Lady Queen of Martyrs to the oldest parish church in the heart of the old town.⁴²

Among the calvaries erected in Poland today, the one which is accomplished on Fordon Hill is undoubtedly the most innovative. Its shape is probably due to the attitude of the artist, who believes, “that art should speak the language of its time, describing the memory of the past using the language of the present”.⁴³

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Jest to pomnik autorstwa Józefa Makowskiego wzniesiony w 1975 roku. Ukazuje on „złamane kłosa zboża na wysokich kolumnach jak wyciągnięte ku niebu ręce męczenników”. Na jego cokole umieszczono tablice z nazwiskami osób, które zostały zamordowane w Dolinie Śmierci (Pomnik na miejscu straceń w Dolinie Śmierci w Bydgoszczy, <http://www.odznaka.kuj-pom.bydgoszcz.pttk.pl/opisy/4/byddol.htm>, dostęp: 28 IX 2013).

⁴² Dwoje drzwi dwuskrzydłowych wykonanych w 2009 roku przez Jacka Kucabę, autora założenia Kalwarii Bydgoskiej.

⁴¹ Two double-leaf doors made in 2009 by Jacek Kucaba, the author of the foundation of Bydgoszcz Calvary.

⁴² The door was made by Michał Kubiak in 2003.

⁴³ A passage from Jacek Kucaba's *Autokomentarz* (fn. 38).

The examples discussed above are characterised by sensitivisation, typical of modern art, to the relationship of a sculptural composition with the environment both in an interior and in the open air, either ordered or left in its natural state.⁴⁴

The Way of the Cross is a space in which there occurs a kind of transformation: the sacralisation of the human being. At the same time, incorporating a work of art in the liturgical action gives the whole the features of an artistic event, in a sense parallel (from the point of view of an art historian) to many contemporary artistic activities. Participants of a service perform specific gestures, joining in the chorus repeating fixed elements of paraliturgical action elements and the texts of reflections prepared by the clergy refer to their personal attitudes. These reflections sometimes arise spontaneously and do not always receive a written form; however, it also happens that, under the influence of an artistic expression of visions of Stations of the Cross, texts are created that are characterised by a high literary level and published in a large number of copies. Among the numerous comments on the stations in Jarosław, the reflections of Archbishop of Przemyśl, Rev. Józef Michalik are noteworthy.⁴⁵

The Church of Christ the King in Jarosław is an example of the growing importance of the Way of the Cross in the design of contemporary sacred interiors, typically ascetic and devoid of excess decoration characteristic of old churches, in which individual stations were often almost imperceptible. The nature of this service corresponds to the individualism of contemporary civilization and allows for uniting individual and communal experiences more than many other forms of worship; hence the multiplicity of search concerning formal solutions of artistic expression of the Way of the Cross. Among them, the work by Brincken and Zychowicz is one of the more interesting proposals.

There are many forms of sacralisation of the space outside the church, connected, among others, with its architectural shape and location within a settlement.⁴⁶ The tall tower of the church built

kie. W wyniku usytuowania monumentalnej konstrukcji stacji XII na kulminacji Zbocza Fordońskiego połączono niejako przeszłość z teraźniejszością miasta rozciągającego się u jej stóp. Kolejne ogniwa łańcucha pamięci zostały ujęte w scenach wyobrażonych między innymi na drzwiach kościołów rozrzuconych już w dole – w obrębie samego miasta, poczynając od świątyni Matki Boskiej Królowej Męczenników po kościół farny w samym sercu starego miasta⁴³.

Spośród powstających współcześnie w Polsce kalwarii założenie zrealizowane na Zboczach Fordońskich jest niewątpliwie najbardziej nowatorskie. Jego kształt wynika zapewne z postawy artysty, który twierdzi, „że sztuka powinna przemawiać językiem swoich czasów, opisując pamięć o przeszłości językiem teraźniejszości”⁴⁴.

*

Omówione przykłady charakteryzuje właściwe sztuce współczesnej uwrażliwienie na związek kompozycji rzeźbiarskiej z otoczeniem zarówno we wnętrzu, jak i na otwartym terenie: uporządkowanym bądź pozostawionym w stanie naturalnym⁴⁵.

Droga krzyżowa stanowi przestrzeń, w której następuje swoista przemiana – sakralizacja bytu ludzkiego. Jednocześnie wpisanie dzieła sztuki w akcję liturgiczną nadaje całości znamiona zdarzenia artystycznego, w pewnym sensie paralelnego (z punktu widzenia historyka sztuki) do wielu współczesnych działań plastycznych. Uczestnicy nabożeństwa wykonują określone gesty, łączą się w chórze powtarzającym stałe elementy akcji paraliturgicznej i do ich osobistej postawy odnoszą się teksty rozważań przygotowywanych przez duchownych. Rozważania te rodzą się niekiedy spontanicznie i nie zawsze uzyskują formę pisemną; zdarza się jednak również, że pod wpływem artystycznej ekspresji wyobrażeń stacji drogi krzyżowej powstają teksty, które charakteryzują się wysokim poziomem literackim i są wydawane w znacznym nakładzie. Spośród licznych komentarzy do stacji jarosławskich na uwagę zasługują refleksje arcybiskupa metropolity przemyskiego ks. Józefa Michalika⁴⁶.

Kościół pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu to przykład rosnącego znaczenia drogi krzyżowej w aranżacji współczesnych wnętrz sakralnych, z reguły ascetycznych i pozbawionych nadmiaru dekoracji właściwych świątyniom dawnym, w których poszczególne stacje były często niemal niezauważalne. Charakter tego nabożeństwa odpowiada indywidualizmowi właściwemu cywilizacji

⁴⁴ The spiritual dimension of space is also increasingly the subject of scientific discourse, expressing itself in numerous publications; cf. e.g. *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, ed. A. Bańka, Poznań 2005; E. Klima, *Przestrzeń religijna miasta*, Łódź 2011; *Miasto i sacrum*, eds. M. Kowalewski, A. M. Królikowska, Kraków 2011.

⁴⁵ J. Michalik, *Droga Krzyżowa. Medytacje*, Warszawa 1997.

⁴⁶ According to M. Eliade: “[...] temples are replicas of the cosmic mountain and hence constitute the pre-eminent “link” between earth and heaven”. A church tower is one of the symbols of the “axis of the world”, around which space becomes organised, its hierarchisation through valorisation expressed

⁴³ Drzwi wykonane przez Michała Kubiaka w 2003 roku.

⁴⁴ Fragment *Autokomentarza* Jacka Kucaby, jak. przyp. 39.

⁴⁵ Wymiar duchowy przestrzeni staje się też coraz częściej przedmiotem dyskursu naukowego, wyrażającego się w licznych publikacjach; por. m.in.: *Sacrum w architekturze i przestrzeni życiowej człowieka*, red. A. Bańka, Poznań 2005; E. Klima, *Przestrzeń religijna miasta*, Łódź 2011; *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A. M. Królikowska, Kraków 2011.

⁴⁶ J. Michalik, *Droga Krzyżowa. Medytacje*, Warszawa 1997.

współczesnej i pozwala bardziej niż wiele innych form kultu jednoczyć doznania jednostkowe i wspólnotowe. Stąd też wypływa wielość poszukiwań w zakresie rozwiązań formalnych artystycznej oprawy drogi krzyżowej. Wśród nich dzieło Brinckena i Zychowicza stanowi jedną z bardziej interesujących propozycji.

Istnieje wiele form sakralizacji przestrzeni na zewnątrz świątyni, związanych między innymi z jej kształtem architektonicznym i lokalizacją w obrębie osiedla⁴⁷. Wyniosła wieża kościoła, wzniesionego w wybranym, szczególnym miejscu, na przykład na szczycie wzgórza – jak w Królówce – stanowi punkt odniesienia dla mieszkańców, dźwięk dzwonów reguluje rytm pracy i wydarzeń nadzwyczajnych w życiu wspólnoty parafialnej.

Droga krzyżowa poza murami świątyni prowadzi do sakralizacji przestrzeni w sposób linearny, rozwijający się w czasie z właściwą sobie dynamiką. Gdy jest odprawiana na granicy sacrum i profanum, w sferze rytualnego napięcia pomiędzy nimi, potęguje postrzeganie przejawów rzeczywistości przez pryzmat doznań natury metafizycznej. Prosty zabieg skadrowania realnego pejzażu wioski i wprowadzenia go do scen Pasji Chrystusa przez Chromego w pasie ogrodzenia kościoła w Królówce można uznać za przykład artystycznej egzemplifikacji tego zjawiska.

Sekularyzacji przestrzeni publicznej, często przeprowadzanej instytucjonalnie⁴⁸, w pewnym stopniu można przeciwstawić proces jej sakralizacji⁴⁹, w realiach polskich obecny nawet w okresie walki z ideologią komunistyczną, a szczególnie wyrazisty po upadku PRL-u. Dokonuje się on spontanicznie, jak podczas nabożeństw w obozie Auschwitz, i zostaje niekiedy utrwalony przez sztukę w wyniku celowego działania artysty, jak w bydgoskiej Dolinie Śmierci – „Golgocie XX wieku”.

Miejsca martyrologii z natury rzeczy stanowią strefę świętą, gdyż są nierozdzielnie związane z pamięcią „cierpienia, na którym poniekąd zasadza się istota doświadczenia sakralnego”⁵⁰. Symboliczne znaczenie byłego obozu Auschwitz-Birkenau wykracza daleko poza granice Polski i jest odmiennie interpretowane w zależności od specyfiki kulturowej różnych nacji. Dlatego też na tym terenie nie

in a specially selected place, for example at the top of the hill – as in Królówka – constitutes a point of reference for the inhabitants, the sound of bells regulates the rhythm of work and extraordinary events in the life of the parish community.

The Way of the Cross outside church walls leads to the sacralisation of space in a linear way, developing in time with its own, specific dynamics. When it is celebrated at the boundary between the sacred and the profane, in the sphere of ritual tension between them, it enhances the perception of the manifestations of reality through the prism of metaphysical experience. A simple measure of framing the real landscape of the village and introducing it in the scenes of the Passion of Christ by Chromy in the wall surrounding the church in Królówka may be considered an example of artistic exemplification of this phenomenon.

Secularisation of public space, often carried out institutionally,⁴⁷ can to a certain extent be contrasted with the process of its sacralisation,⁴⁸ in the realities of Poland present even during the fight with communist ideology, and particularly pronounced after the fall of communism. It happens spontaneously, as during services at Auschwitz and is sometimes made permanent by the art as a result of a deliberate action of an artist, as it was in the Bydgoszcz Valley of Death – “the Golgotha of the 20th century”.

Places of martyrology are naturally sacred spheres because they are inextricably linked with the memory “of suffering, on which in a way is based the essence of the sacred experience”.⁴⁹ The symbolic significance of the former Auschwitz-Birkenau camp goes far beyond the Polish borders, and is interpreted differently depending on the cultural specificity of different nations. That is why in this area there are no visible signs of any religion. The Way of the Cross, celebrated there periodically and combined with a pilgrimage to the relatively dis-

⁴⁷ Według M. Eliade: „Świątynie to naśladownictwo Góry Kosmicznej, które tworzą więź pomiędzy ziemią a niebem”. Wieża kościelna to jeden z symboli „osi świata”, wokół której następuje porządkowanie przestrzeni, jej hierarchizacja poprzez wartościowanie wyrażające się w znaku (M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996, s. 31 i n.).

⁴⁸ W okresie PRL-u były to m.in. utrudnienia związane z budową kościołów czy organizacją uroczystości religijnych.

⁴⁹ W strukturze symbolicznej miast coraz częściej znajduje odbicie chaos aksjologiczny współczesności, a wiele kontrowersyjnych realizacji staje się wręcz przejawem wojny kulturowej reprezentantów różnych ideologii.

⁵⁰ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa 2002, s. 113. Według Madurowicza: „Cierpienie [...] jest usuwane z obszaru *profanum* dlatego, że nie ulega natychmiastowej transmisji, jaka obowiązuje w świeckiej przestrzeni, ponadto *profanum* dąży do samozadowolenia jej uczestników, w imię niedostrzegania pewnych wartości czy nawet pobieżnego traktowania rzeczywistego świata” (ibidem).

in a sign (M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996, pp. 31 ff, English quotation after the translation by J. Tillard and R. Trask: https://archive.org/stream/TheSacredAndTheProfane/TheSacredAndTheProfane_djvu.txt).

⁴⁷ In the period of the Polish People's Republic, these were e.g. obstacles related to the construction of churches or organisation of religious ceremonies.

⁴⁸ The symbolic structure of cities mirrors the axiological chaos of modernity to an increasing extent and many controversial accomplishments even become manifestations of the cultural war of the representatives of different ideologies.

⁴⁹ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Warszawa 2002, p. 113. According to Madurowicz, “Suffering [...] is removed from the sphere of the profane because it is not transmitted immediately, which is obligatory in the secular sphere; moreover, the profane seeks the complacency of its participants, in the name of being blind to certain values or even of cursory treatment of the real world” (ibidem).

tant Church of St Maximilian, includes this area in the realm of the sacred of Christianity while the church constitutes the closing of the journey.

It is different in Bydgoszcz with its several thousands of inhabitants: the “islands” of the sacred (churches, monuments, museums) containing references to martyrdom lead from the centre towards the calvary, the Way of the Cross is connected with the symbolic “ascent to the top”; Fordon Hill with its crowning monument “Golgotha of the 20th century” is its culmination and the silhouette of the crucified and risen Christ seems to bless the city situated at the bottom of the hill.

Modern calvaries are monumentalised versions of the Way of the Cross. These are mostly open-air complexes of Passion sculptures, usually located on hillsides, in places of traditional paraliturgical services. They are typically located outside built-up areas but are related to a nearby sanctuary. They may be regarded as a reduced form of the great historical calvaries⁵⁰ which attempted to copy the spatial arrangement of Jerusalem’s *Via Crucis* and where chapels, often richly furnished, were erected at particular stations. Built in relatively large numbers since the mid-20th century, they may be regarded as one of the manifestations of the aforementioned extreme popularity of Passion services and the related art in contemporary Polish religious culture.⁵¹

*

The essence of sacred art, especially of modern one, can be captured primarily via an analysis of religious and artistic phenomena, in which their visual realisation is only one of the elements. For the artist, it is a tool of creating (directing) events according to the scenario outlined by theology and liturgy, which itself is to be “a work of art inspired

⁵⁰ Cf. J. Kopeć, *Kalwaria*, in: *Encyklopedia katolicka*, VIII, pp. 414–420; J. Barcik, *Kalwaria Pałacowska*, in: *ibidem*, pp. 420–421; A. Obruśnik, M. Wrzeszcz, *Kalwaria Zebrzydowska*, in: *ibidem*, pp. 421–424. A more extensive bibliography can be found there.

⁵¹ Among others, Chełm Calvary erected in 2011 on the site of weekly Passion services on the slopes of Chełm Mt. Jacek Kilciński from Siemianowice is the author of the concept and the sculptures (T. Boniecki, *Chełmska kalwaria*, “Niedziela. Edycja lubelska”, 2011, No. 24); the Beskid Calvary on the slope of Matyska Mt, completed in 2009 and designed by Czesław Dźwigaj (<http://www.golgota-beskidow.pl/stacje.htm>, accessed: 27 Sept. 2013). There are records of about 13 sites of this type created after 1945 (*Atlas of Holy Mountains, Calvaries and Devotional Complexes in Europe*, ed. B. Amilcare, Novara 2001, p. 172). Unfortunately, the artistic value of those accomplishments is often embarrassingly low. Sometimes investors reject interesting proposals awarded in specially organised competitions and commission much worse projects (Chełm Calvary).

ma widocznych znaków żadnej religii. Droga krzyżowa odbywana tam okresowo i połączona z pielgrzymką do stosunkowo odległego kościoła św. Maksymiliana włącza niejako ten obszar w sferę chrześcijańskiego sacrum, a świątynia stanowi zamknięcie wędrówki.

Inaczej w kilkusetkiszęcej Bydgoszczy – „wyspy” sacrum (kościół, pomniki, muzea) zawierające odniesienia martyrologiczne prowadzą z centrum miasta ku kalwarii, droga krzyżowa łączy się z symbolicznym „wstępowaniem na górę”; wieńczący Zbocze Fordońskie pomnik „Golgoty XX wieku” stanowi jej kulminację, a sylwetka ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Chrystusa zdaje się błogosławić położonemu w dole miastu.

Współczesne kalwarie stanowią zmonumentalizowaną wersję drogi krzyżowej. Są to przede wszystkim plenerowe zespoły rzeźb pasyjnych, najczęściej usytuowane na zboczu wzgórza, w miejscach tradycyjnych nabożeństw paraliturgicznych. Znajdują się zazwyczaj poza terenami zwartej zabudowy, ale są związane z pobliskim sanktuarium. Można je uznać za zredukowaną formę wielkich historycznych kalwarii⁵¹, w których starano się odtworzyć układ przestrzenny jerozolimskiej *Via Crucis*, a w miejscach poszczególnych stacji wystawiano kaplice, często bogato wyposażone. Wznoszone stosunkowo licznie od drugiej połowy minionego wieku, można uznać za jeden z przejawów wspomnianej już szczególnej popularności nabożeństw pasyjnych i związanej z nimi sztuki we współczesnej polskiej kulturze religijnej⁵².

*

Istotę sztuki sakralnej, szczególnie współczesnej, można uchwycić przede wszystkim dokonując analizy zjawisk religijno-artystycznych, w których realizacja plastyczna stanowi tylko jeden z elementów przekazu. Dla artysty jest ona narzędziem kreowania (reżyserowania) zdarzeń według scenariusza nakreślonego przez teologię i liturgię, która sama ma być „inspirowanym przez wiarę dziełem sztuki”⁵³. W celu aktywizacji odbiorców twórca wykorzystuje metody znane z teorii dzieła otwartego, dopuszczając swobodę interpretacji w granicach obowiązującej doktryny. Zaprezentowane powyżej oryginalne przykłady

⁵¹ Por. J. Kopeć, *Kalwaria*, w: *Encyklopedia katolicka*, VIII, s. 414–420; J. Barcik, *Kalwaria Pałacowska*, w: *ibidem*, s. 420–421; A. Obruśnik, M. Wrzeszcz, *Kalwaria Zebrzydowska*, w: *ibidem*, s. 421–424. Tam szerza bibliografia.

⁵² M.in. Kalwaria Chełmska wzniesiona w 2011 roku na miejscu cotygodniowych nabożeństw pasyjnych na zboczach Góry Chełmskiej. Autorem koncepcji i wykonawcą rzeźb jest Jacek Kilciński z Siemianowice (T. Boniecki, *Chełmska kalwaria*, „Niedziela. Edycja lubelska”, 2011, nr 24); Kalwaria Beskidzka na zboczu góry Matyski ukończona w 2009 roku według projektu Czesława Dźwigaja (<http://www.golgota-beskidow.pl/stacje.htm>, dostęp: 27 IX 2013). Wymienia się około 13 założeń tego typu powstałych po roku 1945 (*Atlas of Holy Mountains, Calvaries and devotional Complexes in Europe*, red. B. Amilcare, Novara 2001, s. 172).

⁵³ Jan Paweł II, *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka*, spotkanie z przedstawicielami nauki i sztuki, Wiedeń 12 IX 1983, „L’Osservatore Romano”, 1983, nr 9, s. 14.

realizacji *Drogi krzyżowej* w różnych kontekstach przestrzenno-symbolicznych, zrywają z bezmyślnym i łatwym w odbiorze naśladownictwem rozwiązań znanych ze sztuki dawnej. Świadczą o dogłębnym przemyśleniu przez poszczególnych artystów zarówno teorii sztuki współczesnej, jak i dokumentów Kościoła posoborowego, które zachęcają do „poszukiwań nowych form twórczych [...] odpowiadających estetycznej wrażliwości współczesnego człowieka [...] unikając konformizmu w tej dziedzinie”⁵⁴.

Streszczenie

Istotę sztuki sakralnej, szczególnie współczesnej, można uchwycić przede wszystkim dokonując analizy całokształtu zjawisk religijno-artystycznych, w których realizacja plastyczna stanowi tylko jeden z elementów przekazu. W artykule dokonano omówienia współczesnych przykładów realizacji drogi krzyżowej w różnych kontekstach przestrzenno-symbolicznych. Celem artykułu jest zaprezentowanie sposobu organizacji wnętrza sakralnego i różnych form sakralizacji przestrzeni zewnętrznej poprzez kreację zespołu kompozycji pasyjnych związanych zarówno z nabożeństwem paraliturgicznym, jak i indywidualną dewocją. Zaprezentowano realizacje: Adama Brinckena i Macieja Zychowicza w kościele pw. Chrystusa Króla w Jarosławiu, Bronisława Chromego w otoczeniu kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Królówce, Jana Sieka w kościele pw. św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu i Jacka Kucaby w Bydgoszczy.

Słowa kluczowe: Maciej Zychowicz, Bronisław Chromy, Jan Siek, Jacek Kucaba, stacje drogi krzyżowej, współczesne polskie kalwarie

dr Grażyna Ryba
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki

al. mjr. W. Kopisto 2a, 35–315 Rzeszów
tel.: +48 17 872 11 74
e-mail: grazyna.ryba@gmail.com

by faith”.⁵² In order to activate the recipients, the artist uses the methods known from the theory of open work, allowing freedom of interpretation within the limits of the binding doctrine. The unique examples of realisation of the Way of the Cross in different spatial and symbolic contexts, presented above, break away from the mindless and easily comprehended imitation of solutions known from the art of old masters. They testify to individual artists' profound reflection on both modern art theory and the post-conciliar Church documents that encourage “the search for new creative forms [...] corresponding to the aesthetic sensibility of modern man [...] avoiding conformity in this field”.⁵³

Abstract

The essence of sacred art, especially of modern one, can be captured primarily via an analysis of religious and artistic phenomena, in which their visual realisation is only one of the elements. The paper discusses modern examples of realisation of Stations of the Cross in different spatial and symbolic contexts. The aim of the study was to present the method of arrangement of the sacred interior and different forms of sacralisation of outer space through the creation of a set of Passion compositions associated with both paraliturgical services and individual devotion. The paper presents projects by: Adam Brincken and Maciej Zychowicz in the Church of Christ the King in Jarosław, Bronisław Chromy on the grounds of the Church of the Transfiguration in Królówka, Jan Siek in the Church of St Maximilian Kolbe in Oświęcim and Jacek Kucaba in Bydgoszcz.

Keywords: Maciej Zychowicz, Bronisław Chromy, Jan Siek, Jacek Kucaba, Stations of the Cross, modern Polish calvaries

Translated by Agnieszka Gicala

⁵⁴ Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej z 16 IV 1966 r., w: *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. C. Krakowiak et al., Lublin 1994, s. 304.

⁵² John Paul II, *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka*, a meeting with representatives of science and art, Vienna 12 September 1983, “L'Osservatore Romano”, 1983, Polish issue, No. 9, p. 14 (transl. A. Gicala).

⁵³ Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej z 16 IV 1966 r., in: *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, ed. C. Krakowiak et al., Lublin 1994, p. 304.