

Grażyna Ryba

NA GRANICY PRZESTRZENI
DRZWI Z BRĄZU W BIOGRAFII
ARTYSTYCZNEJ TWÓRCY
CHROMY • ZEMŁA • MITORAJ



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO

NA GRANICY PRZESTRZENI

DRZWI Z BRĄZU W BIOGRAFII
ARTYSTYCZNEJ TWÓRCY

CHROMY • ZEMŁA • MITORAJ

GRAŻYNA RYBA

NA GRANICY PRZESTRZENI

**DRZWI Z BRĄZU W BIOGRAFII
ARTYSTYCZNEJ TWÓRCY**

CHROMY • ZEMŁA • MITORAJ



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2019**

Recenzowali

dr hab. Michał Haake, prof. UAM
prof. dr hab. Andrzej Pieńkos

Opracowanie redakcyjne i korekta

Elżbieta Kot

Opracowanie graficzne, projekt okładki i skład

Piotr Wisłocki (ZIMOWIT)

Na okładce:

Gustaw Zemła, *Wielki Jubileusz*, fragment *Drzwi Papieskich*, odlew w brązie
kościół konkatedralny św. Jakuba w Olsztynie

**Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego**

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

Rzeszów 2019

ISBN 978-83-7996-611-0

1587



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26

e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>

wydanie I; format 21x27 cm; ark. wyd. 33; ark. druk. 48; zlec. red. 126/2018

Druk i oprawa:

OFICYNA WYDAWNICZA ZIMOWIT

35-105 Rzeszów, ul. Boya-Żeleńskiego 27

e-mail: oficyna.zimowit@gmail.com

Moim Rodzicom

Pragnę wyrazić wdzięczność prof. Tadeuszowi Żychowskiemu za inspirujące konsultacje w trakcie pisania książki. Składam podziękowania prof. Michałowi Haakemu i prof. Andrzejowi Pieńkosowi za uwagi i życzliwe opinie wyrażone w recenzjach wydawniczych. Dziękuję artystom, inwestorom, pracownikom biur parafialnych za dostarczone informacje i materiały oraz osobom, które jako „podmiot doświadczający” korzystały z wejścia przez rzeźbione drzwi z brązu za opis wrażeń, jakich doznawały w kontakcie z tego typu dziełem sztuki. Wyrazy wdzięczności kieruję także do znajomych i przyjaciół, za pomoc w gromadzeniu dokumentacji fotograficznej do książki i poprzedzającego jej powstanie katalogu rzeźbionych drzwi brązowych oraz wszystkich, których praca przyczyniła się do wydania tej monografii.

Autorka

Spis treści

NA GRANICY PRZESTRZENI • ZARYS PROBLEMATYKI BADAWCZEJ

Wrota kościelne i ich twórca. W kręgu symbolu	9
W przestrzeni granicznej	17
Rzeźbiarz i wątki autobiograficzne dzieła	35
Artyści poprzez ich prace. Wybrani autorzy	49

MISTAGOGIA • BRONISŁAW CHROMY • W POSZUKIWANIU FORMY

Wprowadzenie	55
--------------------	----

REALIZACJE

Włoskie projekty i <i>Brama Pamięci</i> w Nienadówce	63
<i>Pomnik Męczeństwa Narodów</i> w Tarnowie	76
<i>Drzwi Papieskie</i> w Tarnowie	92
<i>Brama Jubileuszowa</i> w Nowym Sączu	97

MISTAGOGIA • OD MARTYROLOGII DO MISTYKI

Obszary graniczne i bramy Chromego	103
Drzwi i przestrzeń graniczna w refleksji autobiograficznej rzeźbiarza	114

METANOIA • GUSTAW ZEMŁA • FORMA I METAFORA

Wprowadzenie	139
--------------------	-----

REALIZACJE

<i>Drzwi Papieskie</i> w Olsztynie	147
<i>Drzwi do raju, Drzwi do przeszłości</i> . Wrota metaforyczne	157
<i>Caritas</i> i <i>Ave Maria</i> na drzwiach w Konstancinie-Jeziornie	174

METANOIA • RETROSPEKCJE I ZAPIS PAMIĘCI

Bramy Gustawa Zemły. Między formą plastyczną a figurą literacką	189
Drzwi i plastyczna autobiografia rzeźbiarza	196

ANABASIS • IGOR MITORAJ • PRZESTRZEŃ ZNACZĄCA

Wprowadzenie	221
--------------------	-----

REALIZACJE

<i>Drzwi Anielskie</i> w Rzymie	229
<i>Drzwi Anielskie</i> w Warszawie	244
Drzwi w Château-Confoux	257

ANABASIS • SYMBOL I GRANICA

Mitoraj i jego bramy. Przenikanie przestrzeni	265
Identyfikacja i substytucja. Od sakralności formy do ikonografii chrześcijańskiej	277

WSPÓŁCZESNE DRZWI Z BRĄZU • W POSZUKIWANIU ANALOGII

Rozwiązania formalne. Inspiracje i innowacje	297
Opowieści autobiograficzne artystów na drzwiach zapisane. Autobiografia duchowa	312
Podsumowanie	334

ANEKSY

Chromy. Z biografii artysty	339
Zemła. Elementy biografii	343
Mitoraj. Rys biograficzny	347
Bibliografia	351
Spis ilustracji	365
Summary	375

WROTA KOŚCIELNE I ICH TWÓRCA W KRĘGU SYMBOLU

W architekturze chrześcijańskiej rzeźbione drzwi spiżowe występują od początku jej istnienia jako element kontynuacji tradycji, obecnej w cywilizacjach starożytnych basenu Morza Śródziemnego. Już w pierwszych świątyniach chrześcijańskich, wznoszonych na terenie Cesarstwa Rzymskiego, a następnie – Bizantyńskiego, istniały drzwi zdobione dekoracją figuralną. Do naszych czasów zachowały się tylko te, które rzeźbiono w drewnie¹, natomiast nie przetrwały dzieła wykonane w brązie². Niezależnie od materiału przypominały wrota, które zdobiły wcześniej świątynie pogańskie i budowle publiczne³.

W początkach średniowiecza w Cesarstwie Bizantyńskim uformowały się najważniejsze ośrodki produkcji rzeźbionych drzwi z brązu, oddziałujące na wytwórczość

¹ Z V w. pochodzą drzwi do bazyliki Santa Sabina w Rzymie (G. Romin, *La porta lignea di S. Sabina a Roma*, Padova 1963; *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, red. S. Ensoli, E. La Rocca, wyd. L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, s. 196) i Sant' Ambrogio w Mediolanie (M. Reinhard-Felice, *Ad sacrum lignum: la porta maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, wyd. Casagrande, Bellinzona 1996).

² M. in. wspominał przez Euzebiusza z Cezarei drzwi bazyliki w Tyrze (J. Królikowski, *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. ks. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 43).

³ Za symbol ciągłości tradycji trwającej w kolejnych stuleciach można uznać umieszczenie w XVII w. w bazylice San Giovanni in Laterano brązowych drzwi z rzymskiej Curia Iulia z II/III w., zdobionych ornamentem roślinnym i obramieniem w formie gwiazd (F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, wyd. A. Mondadori, Verona 1984, s. 267). Por.: *Aurea Roma*, dz. cyt. Tradycja antyczna jest także często widoczna w ikonografii współczesnych kościołów, reprezentuje ją m.in. przedstawienie Janusa na drzwiach Ernsta Alta (1935–2013) w kościele St. Johann w Saarbrücken (1980–1986) czy mitycznych postaci Filemona i Baucis na drzwiach Heinricha Apela (ur. 1935) w Johanniskirche w Magdeburgu (1982).

warsztatów lokalnych w Italii i na północy Europy, przede wszystkim za pośrednictwem importów. Największa popularność brązowych bram kościelnych pokrytych dekoracją rzeźbiarską przypadła na wieki X–XIII, a przedstawienia ujmowane na drzwiach w licznych scenach figuralnych korespondowały z bogactwem rozbudowanych portali romańskich⁴. Twórcy tych dzieł z reguły pozostawali nieznani i tylko niekiedy umieszczali swój podpis, rzadziej również wizerunek, wkomponowany w wykonaną płaskorzeźbę⁵, ale wobec braku źródeł ich przybliżona identyfikacja jest możliwa tylko poprzez analizę formy i treści przedstawień na drzwiach⁶.

W następnych stuleciach, głównie we Włoszech, podtrzymywano tradycję brązowych wrót kościelnych z dekoracją figuralną⁷, a nazwiska i dane biograficzne ich twórców coraz częściej powtarzały się w materiałach źródłowych. Życiorysy popularnych artystów zaczęto spisywać, a dla niektórych spośród nich wykonanie drzwi z brązu stało się najważniejszym tytułem do sławy⁸.

Poza Włochami zaniechana w dobie nowożytnej tradycja brązowych wrót kościelnych powróciła w XIX wieku wraz z zainteresowaniem stylami historycznymi⁹.

⁴ M.in. z XI w. pochodzą drzwi z kościoła św. Michała w Hildesheim (obecnie w tamtejszej katedrze) i drzwi katedralne w Augsburgu; z XII w. – drzwi katedralne w Pizie, Palermo i Monreale, Drzwi Gnieźnieńskie i Drzwi Płockie; z XII/XIII w. – drzwi do kościoła San Zeno w Weronie. Za podstawową literaturę na temat wczesnochrześcijańskich i średniowiecznych drzwi brązowych należy uznać: *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, red. S. Salomi, wyd. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990; U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, wyd. Hirmer, München 1983.

⁵ Np. niemiecki mistrz Riquin ze współpracownikiem i ruski mistrz Abraham na Drzwiach Płockich (R. Knapieński, *Porta Fidei – Brama Wiary. Romańskie Drzwi Płockie w Nowogrodzie Wielkim*, Książnica Płocka, Płock 2012, s. 22).

⁶ Mimo wszystko jednak zainteresowanie osobowością i próby odczytania indywidualnego doświadczenia i przeżyć nieznanego twórcy żyjącego przed setkami lat przewijają się w tle zasadniczego wątku niektórych opracowań poświęconych rzeźbionym drzwiom średniowiecznym. Tego typu uwagi można wskazać np. w tekście Lecha Kalinowskiego: „Może dla rzemieślnika, który rysował na pergaminowej karcie (...) i modelował w wosku (...) świat ten był radosną okazją do estetycznych uniesień, zaspokajania wyobraźni zuchwałej...” (L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. II, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 130). Tego typu uwagi powtarzają się w tekście kilkakrotnie.

⁷ Poza słynnymi drzwiami Lorenza Ghibertiego (1378–1455) do baptysterium katedry florenckiej z lat 1401–1420 i 1425–1450 można wymienić m.in. wykonane przez Antonia Filaretego (1400–ok. 1469) drzwi (1433–1435) do bazyliki św. Piotra w Rzymie czy Donatella (1386–1466) *Porta dei Martiri* (1434–1442) i *Porta degli Apostoli* (1434–1443) w Starej Zakrystii przy kościele San Lorenzo we Florencji. Mniej znane są drzwi Jacopa Sansovina do zakrystii San Marco w Wenecji z XVI w. czy drzwi do katedry w Pizie ukończone na początku XVII w.; w literaturze przedmiotu nie wzmiankuje się tego typu realizacji w XVIII w. (T. Verdon, *La porta della fede*, „Anuario de Historia de la Iglesia” XXII, 2013, s. 169–170).

⁸ G. Vasari, *Lorenzo Ghiberti* [w:] tegoż, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550, wyd. pol. *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tł. K. Estreicher, PWN, Warszawa–Kraków 1985, s. 62–80.

⁹ M.in. drzwi z brązu ze scenami ilustrującymi Dekalog wykonane przez Henri de Triquetiego (1804–1874) w latach 1834–1837 dla kościoła La Madeleine w Paryżu (*Nouvelle description de l'extérieur et de l'intérieur de l'église de Sainte Madeleine*, Paris 1840, s. 4); drzwi z brązu z 1872 r. według projektu Teofila Lenartowicza

Dopiero jednak XX wiek (a szczególnie jego druga połowa) przyniósł ponowny rozkwit tego typu dekoracji plastycznej i właściwie dopiero wtedy pojawiają się informacje o osobistych intencjach i emocjach towarzyszących artyście przy jej wykonaniu, zawarte między innymi w wywiadach i komentarzach odautorskich. Spośród licznych realizacji włoskich, charakteryzujących się przeważnie formą rzeźbiarską nawiązującą do tradycji renesansu, na uwagę zasługuje kilka wybitnych dzieł stanowiących ważną pozycję w dorobku twórczym ich autorów – cenionych i uznanych rzeźbiarzy¹⁰. W Niemczech współczesne drzwi z brązu, w których częściej można odnaleźć reminiscencje średniowieczne, powstawały przede wszystkim w związku z odbudową kościołów po zniszczeniach spowodowanych II wojną światową¹¹. Godne uwagi realizacje drzwi brązowych znajdują się też w innych krajach, przede wszystkim w Hiszpanii¹². W Polsce zaczynają się pojawiać w zasadzie dopiero od lat 60. XX wieku¹³ wraz ze zwiększoną dostępnością materiału po odkryciu i rozpoczęciu eksploatacji krajowych złóż miedzi i liberalizacją polityki komunistycznych władz wobec Kościoła¹⁴. Reprezentują zróżnicowany poziom artystyczny, odpowiadający szerokieму spektrum ich twórców: od wybitnych rzeźbiarzy po półamatorów o wątpliwym talencie i słabej znajomości techniki.

(1822–1893) zdobią grobowce Cieszkowskich w kościele św. Mikołaja w Wierzenicy i w kościele Santa Croce we Florencji (<http://regionwielkopolska.pl/katalog-obiektow/kosciol-pw-sw-mikolaja-biskupa-w-wierzenicy.html>, dostęp: 22 I 2018 r.). W tradycji XIX-wiecznej osadzone są drzwi główne katedry w Mediolanie Lodovica Pogliaghiego (1857–1950) ukończone w 1908 roku.

¹⁰ M.in. Giacomo Manzù (1908–1991) wykonał w latach 1955–1958 *Porta dell'Amore* do katedry w Salzburgu, w latach 1960–1964 *Porta della Morte* do bazyliki św. Piotra w Rzymie, w latach 1965–1968 *Porta della Pace e della Guerra* do kościoła St. Laurens w Rotterdamie (B. Kirchgessner, *Liebe und Tod, Krieg und Frieden. Die drei Bronzeportale Giacomo Manzùs*, Edition Tre Fiume, Passau 2002); Emilio Greco (1813–1995) wykonał w latach 1962–1970 drzwi do katedry w Orvieto (*Emilio Greco in Orvieto: il Museo Emilio Greco e le porte del Duomo di Orvieto*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2010).

¹¹ Najwięcej rzeźbionych drzwi z brązu posiada w swoim dorobku Ulrich Henn (1925–2014), przede wszystkim w Niemczech (Stuttgart, Stiftskirche 1958; Heilbronn, Kilianskirche 1961; Kolonia, Antoniterkirche 1963, Pforzheim, Evangelische Stadtkirche 1968), ale też w Stanach Zjednoczonych (Washington National Cathedral, 1979, 1984; Seattle, St. James Cathedral 1999), <http://www.ulrichhenn.de/wV.html>, dostęp: 18 VII 2016 r. Do bardziej znanych realizacji należą prace Siegfrieda Kreppa (1930–2013) i Berta Gerresheima (ur. 1935); W. Roemer, *Das Papstportal von Kevelaer*, Wallfahrsteilung Kevelaer, Kevelaer 1991, s. 3–35; tenże, *Das Portal der Nachfolge Christi*, Wallfahrsteilung Kevelaer, Kevelaer 1992, s. 20–21.

¹² M.in. drzwi Josepa Marii Subirachsa (1927–2014) dla Sagrada Familia w Barcelonie (1987–2010) czy Luisa Sanguina (ur. 1934) dla madryckiej katedry Nuestra Señora de la Almudena (2000–2001).

¹³ W Polsce pierwsze drzwi powojenne wykonano techniką repusowania do kościoła katedralnego w Warszawie (proj. Stanisław Marzyński, wyk. Adam Jabłoński, przed 1963 r.) i w Katowicach (proj. Jerzy Kwiatkowski 1968, wyk. Stefan Gajda 1975). Do najpopularniejszych współczesnych autorów drzwi w Polsce należy Czesław Dźwigaj (ur. 1950); K. Ślusarczyk, *Czesław Dźwigaj. Od medalu do monumentu*, Wyd. Art.–Mea, Kraków 2008.

¹⁴ Por. Z. Zieliński, *Kościół w Polsce 1944–2002*, PWE, Kraków 2003; J. Żaryn, *Historia Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Wyd. Neriton, Warszawa 2003.

Popularność rzeźbionych w brązie drzwi kościelnych w kręgu cywilizacji łacińskiej zwiększyła się jeszcze wraz z cezurą roku 2000 – przełomu tysiącleci, obchodzonego i przeżywanego zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym¹⁵. Wiąże się ona ze znaczeniem symbolicznym wrót wiodących do świątyni (zbliżonym w różnych kulturach i epokach dziejów ludzkości), które wynika z funkcji, jaką pełnią w strefie granicznej pomiędzy *sacrum* i *profanum*. W sferze symbolu ich przekraczanie odpowiada również doświadczeniu przemijania czasu, wyznaczanego przez umowne jednostki podziału na wieki i tysiąclecia¹⁶, co podkreślają także rytuały Kościoła katolickiego¹⁷.

Wrota kościelne łączą w sobie symbolikę kosmiczną i mistyczną, eschatologiczną i soteriologiczną, chrystologiczną i mariologiczną, ale też społeczną i prawną. Ta wieloaspektowa i wielowarstwowa symbolika, wzbogacona o wymowę zastosowanego materiału (brązu) oraz dekoracji rzeźbiarskiej właściwej poszczególnym realizacjom, kształtowała się i ewoluowała na przestrzeni wielu wieków, a jej wybrane aspekty stają się źródłem refleksji i inspiracji, także o charakterze osobistym, dla twórców współczesnych drzwi kościelnych.

W zależności od epoki symbolika ta w większym lub mniejszym stopniu była związana z treściami zawartymi w dekoracji bryły budowli (portale, elewacje, wieże) i jej otoczenia, stanowiąc wprowadzenie ku tym wszystkim wartościom, które zawierają się w symbolice wnętrza świątyni chrześcijańskiej¹⁸, ustrukturyzowanego symbolu świata¹⁹ i bramy Nieba²⁰. Wrota świątynne są jej odzwierciedleniem²¹, nawiązując swoim zarysem zarówno do tradycyjnego planu budowli²² (w szczególności – prezbiterium),

¹⁵ Por. K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, t. I-III, Wyd. Znak, Kraków 2002.

¹⁶ Por. J. Chevalier, A. Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Wyd. Jupiter, Paris 1982, s. 779–782.

¹⁷ J. Miazek, *Otwarcie Drzwi Świątych w Roku Jubileuszowym*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XIII, 2000, s. 7–16.

¹⁸ Symbolice budowli sakralnej poświęcono wiele publikacji, m.in. E. Sauser, *Symbolik des katholischen Kirchengebäudes* [w:] J. A. Jungmann, *Symbolik der katholischen Kirche*, Hiersemann Verlag, Stuttgart 1960 (o drzwiach s. 55–97); J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, t. A. Laviq, Wyd. Znak, Kraków 1998; S. Kobieliński, *Podstawy biblijne i symboliczne budowli sakralnej*, „Ateneum Kapłańskie” CXIII, 1989, z. 1, s. 3–13; W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011; R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętrz sakralnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2005.

¹⁹ „Świątynia stanowi odzwierciedlenie niebiańskiego archetypu [...], a kosmologiczna struktura świętej budowli żyje nadal w świątyni chrześcijańskiej” (M. Eliade, *Sacrum a profanum*, t. B. Baran, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 60–63; por. m.in. tegoż, *Obrazy i symbole*, t. M. i P. Rodakowie, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009, s. 31–68).

²⁰ Przywoływane często w kontekście symboliki świątyni słowa „Dom Boży i brama nieba” (Rdz 28, 17), wypowiedziane przez Jakuba jako komentarz do jego snu, zainspirowały Heinricha Apela (ur. 1935) do ukazania owego snu na drzwiach do katedry w Naumburgu. Natomiast do symboliki kosmicznej drzwi kościelnych odwołuje się też wielu rzeźbiarzy, m.in. Bronisław Chromy.

²¹ J. Hani i inni autorzy powołują się często na Burkharda i jego skojarzenia wykroju portalu i apsydy prezbiterium z pierwotną jaskinią – miejscem Bożego objawienia (J. Hani, dz. cyt., s. 87).

²² Niektórzy podkreślają ten element symboliki bramy, wprowadzając do jej dekoracji zarys planu budowli (Heinrich Kirchner, drzwi z brązu w Benediktinerabtei St. Bonifaz w Monachium, ok. 1970) lub np. rysunek labiryntu, który zazwyczaj zdobił posadzki katedr (m.in. Siegfried Krepp, *Meister-Eckhart-Memorial* w Predigerkirche w Erfurcie, 1991–1998).

jak i do jej przekroju pionowego (przede wszystkim łuku tęczowego, oznaczającego przymierze Boga i ludzi)²³. Ponieważ świątynia jest także obrazem ciała Syna Bożego²⁴, drzwi symbolizują Chrystusa jako „bramę owiec” (J 10, 1–10), jego zbawczą moc Odkupiciela („Ja jestem bramą, kto przeze mnie wejdzie, będzie zbawiony, J 10, 9), ale też jako „króla chwały” (Ps 24), który przyjdzie sądzić Niebo i Ziemię. Chrystus jest określany jako brama Królestwa Niebieskiego (*Porta Regni Coelestis*)²⁵. Bramą Niebios (*Porta Coeli*) jest także nazywana Madonna Niepokalanie Poczęta, od zwiastowania stająca u początków zbawienia jako druga Ewa, która otwiera wejście do raju zamknięte przez grzech pierworodny²⁶. Nawiązanie do tej symboliki wielokrotnie powraca w ikonografii współczesnych opracowań wejścia do chrześcijańskiej budowli sakralnej. Drzwi kościoła są jak bramy niebiańskiego Jeruzalem, do którego bywa porównywana świątynia²⁷. Prowadzą do raju i życia wiecznego, których obrazem jest owo miasto Boże.

Drzwi kościelne wyznaczają współistnienie dwóch kierunków ruchu: wznoszącego, prowadzącego wiernych do Królestwa Niebieskiego, i opadającego, który wskazuje zstępowanie ku nim przesłania Bożego²⁸. Znaczenie owych kierunków jest uwzględniane także współcześnie w układzie kompozycji na wrotach kościelnych. Drzwi odzwierciedlają też harmonię wszechświata. Ich otwieranie i zamykanie symbolizuje rytm wszechświata i oddechu stworzeń żyjących na ziemi. Zawiasy, na których umocowano drzwi, wyrażają duchowość – „człowieka wewnętrznego”, zwróconego ku Bogu. Stanowią one oś, wokół której poruszają się skrzydła oznaczające „człowieka zewnętrznego”, zmiennego, podlegającego okolicznościom zewnętrznym²⁹.

²³ J. Hani, dz. cyt., s. 87. Gustaw Zemła, rozmieszczając we wnętrzach kościołów repliki swoich cyklów płaskorzeźb, symbolicznie nazwanych „drzwiami”, celowo nawiązuje do tego aspektu symboliki części świątyni.

²⁴ Por. G. Szamocki, *Motyw bramy w Nowym Testamencie*, Wyd. Bernardinum, Pelplin 2001.

²⁵ Por. m.in. J. Brenz, *Catechismus: pia et utili explicatione illustratus*, wyd. P. Braubach, Frankfurt 1551, s. 673. *Porta* (łac.) może być tłumaczona zarówno jako „brama”, jak i „drzwi”.

²⁶ A. Kramiszewska, *Brama jako symbol idei Maryi Pośredniczki w ikonografii chrześcijańskiej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, dz. cyt., s. 135–153. Między innymi dlatego scena Zwiastowania zdobi carskie wrota ikono-stasu i często bywa przedstawiana na drzwiach świątyni katolickiej, m.in. przez Bronisława Chromego w jego ostatnich drzwiach (Nowy Sącz 1999).

²⁷ S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Wyd. Apostolicum, Warszawa 2004; E. Sauser, dz. cyt., s. 60.

²⁸ Dlatego też w Piśmie Świętym pojawia się wyobrażenie Chrystusa, który „stoi u drzwi i kołaczę”, mówiąc „jeżeli ktoś usłyszy mój głos i otworzy drzwi, wejdę do niego i będę z nim wieczerzał” (Ap 3, 20). Brama symbolizuje też niekiedy apostołów i świętych wyruszających, aby nieść słowa objawienia wiernym i tym, którzy nie znają nauki Chrystusa. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Wyd. Pax 1980, s. 384. Por. też: R. Knapiński, *Drzwi kościelne jako brama wiary* [w:] *Fides ex visu, U drzwi Twoich*, dz. cyt., s. 87–105.

²⁹ J. Chevalier, A. Cheerbrant, dz. cyt., s. 780. Przytoczone porównanie pochodzące z pism Mistra Eckharta za-inspirowało Siegfrieda Krappa, który w formie drzwi zaprojektował *Meister-Eckhart-Memorial* (1991–1998) w Erfurcie.

W wymiarze indywidualnym brama i drzwi – nie tylko w chrześcijaństwie – symbolizują nieuchronność przejścia z jednej rzeczywistości do innej, z życia do śmierci, ale też z życia przez śmierć do nieśmiertelności; brama może prowadzić do raju lub do otchłani. Dlatego też motyw drzwi powtarza się na sarkofagach, nagrobkach i epitafiach od starożytności po XIX wiek³⁰. W chrześcijaństwie zyskuje rys eschatologiczny – „otwarte drzwi”, ale też „ciasne drzwi” (Łk 13, 23–25) prowadzą do wiecznej szczęśliwości zbawionych w Niebie. Zamknięte wrota oznaczają odrzucenie i wieczne potępienie (Mt 25, 10–12; Łk 13, 23–25)³¹. Świadomość owej metafory przejścia pomiędzy życiem i śmiercią przewija się także w refleksji plastycznej współczesnych twórców rzeźbionych bram kościelnych.

Symbolikę wynikającą z funkcji drzwi prowadzących do świątyni dopełniało znaczenie materiału, z jakiego je wykonywano. Brąz był trwalszy i cenniejszy niż drewno, świadczył więc o dostojności i bogactwie kościoła, a także przypominał, że ten materiał wykorzystano do ozdobienia świątyni Salomona. Bywał określany jako „święty”, gdyż wykonywano z niego przedmioty związane z kultem, przede wszystkim dzwony. Spiż (brąz) kojarzył się z ich dźwiękiem – silnym i głębokim. Oznaczał siłę i nieugiętą stałość, wytrwałość w cierpieniu i gorliwość apostołską³². Współcześnie podkreśla się, że jest to również materiał, w którym od starożytności wykonywane są monumenty upamiętniające sławne postaci czy wydarzenia.

Bogata symbolika drzwi kościelnych była obrazowana i do pewnego stopnia indywidualizowana za pomocą umieszczanych na nich przedstawień oraz dekoracji portali, osiągając najwyższy stopień rozwoju w epoce średniowiecza, kiedy pełniła także ważną funkcję dydaktyczną³³. Pełni ją w pewnym wymiarze również współcześnie, przywoływana między innymi podczas homilii i katechez.

W ciągu dwóch ostatnich stuleci, wraz z nawrotem do tradycji rzeźbionych wrót kościelnych w dekoracji budowli różnych wyznań chrześcijańskich, pojawiły się rozbieżności w podejściu do prezentowanych treści ideowych będące wynikiem różnic

³⁰ J. Białostocki, *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja* [w:] tegoż, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. I, PWN, Warszawa 1982, s. 158–186.

³¹ D. Forstner, dz. cyt. Na placu u wrót kościelnych gromadzili się mieszkańcy, aby wysłuchać rozporządzeń kościelnych i państwowych, składano uroczyste przyrzeczenia i stamtąd wyruszano na pielgrzymki, tam miały miejsce sądy, a często odbywano także kary (W. Łuszczkiewicz, *Wskazówki do utrzymania kościołów*, Kraków 1869, s. 6: „często na drzwiach kościelnych spotykamy się z podkowami końskimi. Jest to pamiątka pobożności przodków, którzy wybierając się w pielgrzymkę przybijali podkowę konia swego (...). Przy drzwiach głównych kościoła często znachodzi się tak zwane dyby żelazne i kuny (narzędzia kary dla hultajów), te jako zabytek obyczajowy wypada zostawić na miejscu”). Świątynię obejmowało prawo azylu, o którym przypominał kształt kołatek na drzwiach. B. Deimling, *Średniowieczny portal kościelny i jego znaczenie z punktu widzenia historii prawa* [w:] *Sztuka romańska. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, tł. R. Wolski, Wyd. Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2000, s. 324–326.

³² D. Forstner, dz. cyt., s. 144–145.

³³ M.M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, wyd. Flammarion, Paris 2009.

teologicznych, chociażby w odniesieniu do samej budowli świątyni³⁴. Przede wszystkim jednak, mimo prób upowszechnienia treści ideowych zawartych w formie architektury sakralnej i zdobiących ją dekoracji, w ciągu XIX wieku wraz z narastającym w wyniku przemian kulturowych dystansem do sfery *sacrum* następowała stopniowa sekularyzacja społeczeństw i zanik tradycyjnego myślenia symbolicznego, także w odniesieniu do wrót kościelnych³⁵. W XX wieku procesy te uległy przyspieszeniu, implikując w dużym stopniu zerwanie ciągłości kulturowej i zanikanie świadomości historycznej³⁶. W chaosie aksjologicznym „płynnej rzeczywistości”³⁷ wiedzę i racjonalny namysł coraz częściej zastępowały emocje, a kultura popularna, wykorzystując symbole chrześcijaństwa, nieświadoma ich treści, zaczęła zamieniać je w puste znaki. W odpowiedzi na wspomniane procesy zainicjowano reformę Kościoła katolickiego, uwzględniającą także sztukę i znaczenie symbolu. W dokumentach wydanych po soborze watykańskim II (1962–1965) podkreśla się symboliczne znaczenie wrót kościelnych w strefie wprowadzającej³⁸ do budowli sakralnej jako „przejścia od rzeczywistości świata i *profanum* do przestrzeni nadprzyrodzonej”³⁹. Dążenie do upowszechnienia symboliki bramy kościelnej pojawia się w nauczaniu papieża przełomu tysiącleci, utrwalanym w przekazywanych i powielanych przez media obrazach uroczystego otwierania i zamykania Drzwi Świętych podczas kolejnych jubileuszy chrześcijaństwa⁴⁰.

³⁴ Wynikały one z różnic teologicznych, które z oczywistych względów nie istniały w średniowieczu i we wczesnym renesansie. Dla wyznawców kościołów reformowanych świątynia to tylko miejsce spotkań i modlitwy. Autorka pragnie podziękować za zwrócenie uwagi na ten fakt prof. Tadeuszowi Żuchowskiemu.

³⁵ Martin Buber zanikanie zdolności myślenia symbolicznego łączy z kryzysem wiary, a w szerszym wymiarze uznaje za wynik synkretyzmu kulturowego i konsumpcjonizmu, narastającego w miarę rozwoju cywilizacji globalnej. M. Buber, *Zaćmienie Boga*, tł. P. Lisicki, Wyd. KR, Warszawa 1994.

³⁶ Jak zauważył Michel Foucault: „wielką obsesją XIX wieku była historia [...] obecnie znajdujemy się w momencie, kiedy [...] świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi” (M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117. Wykład z 14 III 1967 w Cercle d’études architecturales, ukazał się w: „Architecture, Mouvement, Continuité”, nr 5, październik 1984, s. 46–49).

³⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

³⁸ Architektura posoborowa odchodzi od tradycyjnego bazylikowego planu kościoła. Preferowane są wnętrza jednoprzestrzenne z podziałem na strefy o określonych funkcjach. Ks. H. Nadrowski, *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Wyd. WAM, Kraków 2000. Tam też szersza bibliografia.

³⁹ Tamże, s. 157.

⁴⁰ M.in. Jan Paweł II, bulla *Aperite portas Redemptori* (1983), bulla *Incarnationis Mysterium* (2000); Franciszek, bulla *Misericordiae vultus* (2015). Dla popularyzacji symboliki drzwi szczególne znaczenie miał ogłoszony przez papieża Franciszka Rok Święty Miłosierdzia, który trwał od 8 grudnia 2015 do 20 listopada 2016 r. i upamiętniał 50-lecie zakończenia Soboru Watykańskiego II. Wtedy to Drzwi Święte po raz pierwszy zostały otwarte nie tylko w Rzymie, ale też w każdej diecezji, w kościołach katedralnych i szczególnie nawiedzanych sanktuariach. Por. też przyp. 17.

Posoborowe ożywienie w sztuce sakralnej w zakresie realizacji drzwi z brązu zawoocowało coraz częstszym odchodzeniem od tradycyjnych schematów kompozycyjnych opartych na kratownicy i poszukiwaniem nowych rozwiązań, uwzględniających niekiedy bardzo osobistą interpretację symboliki tej formy plastycznej. Podkreśla ona nie tylko wymiar wspólnotowy zawarty w symbolice drzwi, ale też jej znaczenie w indywidualnej refleksji artysty nad życiem jednostki. W realizacjach rzeźbiarzy współczesnych zainteresowaniu rozwiązaniami formalnymi, uwzględniającymi zmienne relacje przestrzenne, często towarzyszy zapis plastyczny o charakterze autobiograficznym, powstały w wyniku subiektywnej interpretacji symboliki świątynnych drzwi z brązu, niekiedy zgłębianej dopiero w związku z realizacją zamówienia. Wśród tego typu twórców należy wymienić Bronisława Chromego, Gustawa Zemłę i Igora Mitoraja. Analiza prac tych autorów, ukazana w szerszym kontekście ich twórczości oraz w odniesieniu do analogicznych rozwiązań we współczesnych realizacjach drzwi z brązu, jest tematem niniejszej monografii. Jej teoretyczne ramy zostaną omówione w kolejnym rozdziale.

W PRZESTRZENI GRANICZNEJ

Wieloaspektowe znaczenie drzwi, zwłaszcza prowadzących do świątyni, poza ich funkcją utylitarną wynika ze szczególnej roli, jaką odgrywają w podziałach przestrzeni symbolicznej. Treść i forma ich dekoracji, niezależnie od epoki, stanowi tylko zindywidualizowane dopełnienie podstawowego przekazu. Dlatego też ograniczenie się – jak to najczęściej bywa – do analizy samych tylko płaskorzeźb zdobiących kościelne wrota, wykonanych przez artystów, takich jak Chromy, Zemła czy Mitoraj, nie w pełni oddaje złożoną problematykę artystyczną zawartą w tych realizacjach.

Na istotę problemu wskazuje już sama definicja pojęcia. Drzwi to „ruchome zamknięcie otworu wejściowego do [...] wnętrza bądź sam ten otwór”¹. Polski rzeczownik, etymologicznie związany ze swoimi odpowiednikami nie tylko w językach słowiańskich, ale też między innymi w germańskich dzięki wspólnemu pochodzeniu od indoeuropejskiego rdzenia *d^hwer*², ma złożone znaczenie, które podkreśla zawarty w nim element zmienności, wskazując możliwość zarówno łączenia (otwór), jak i dzielenia (zamknięcie) przestrzeni. Wrażenie zmienności, labilności relacji przestrzennych łączących się z pojęciem drzwi pogłębia określenie w języku polskim „ruchomych elementów służą-

¹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1978, t. I, s. 464.

² Lemmy: *dh^uēr-*, *dh^uōr-*, *dhur-*, *dh^ur-* oznaczają: drzwi, zamknięcie, otwarcie, przejście. Rdzeń ten jest też obecny między innymi w językach pochodzenia celtyckiego, greckiego i łacińskiego, a nawet irańskiego i armeńskiego (J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Francke Verlag, Bern–Munich 1959, s. 278–279, <http://dnghu.org/indoeuropean.html>, dostęp: 15 V 2016 r.). W językach romańskich określenie drzwi i bramy pochodzi od łacińskiego *porta*, w którym źródłosłów *per* (poprzez), wywodzący się od greckiego *πόρος*, oznacza również „przejście” (F. Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, wyd. Hachette, Paris 1934, s. 1203). Na temat łacińskiego nazewnictwa szerzej: L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. II, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 117.

cych do zamknięcia otworu wejściowego” jako „skrzydeł”, które kojarzą się z lotem ptaka, trzepotaniem, krążeniem³, czyli ruchem powtarzalnym. Skrzydła drzwi zazwyczaj za pomocą zawiasów są umocowane w ościeżnicach, a w niektórych epokach umieszczano je w ozdobnych portalach, rozwijających się w przestrzeni. Do drzwi należą także drobne ruchome elementy, jak klamki, kołatki (antaby), których poruszenie poprzedza i powoduje otwieranie lub zamykanie otworu wejściowego, często łącząc się z charakterystycznym dźwiękiem⁴. W dużych drzwiach bywają wycinane małe jednoskrzydłowe furty⁵, często z daleka niewidoczne. Natomiast drzwi przesuwane w kulturze zachodniej wykorzystywane są przede wszystkim w podziałach przestrzeni wewnętrznej.

O wiele szersze znaczenie niż drzwi posiada brama⁶, która określa także konstrukcję architektoniczną, a więc z natury rzeczy – formę trójwymiarową, zamykającą (określającą) przestrzeń liminalną w sposób bardziej jednoznaczny. Etymologicznie „brama” wiąże się z obroną i – podobnie jak wrota – kojarzy się przede wszystkim z wydzieleniem przestrzeni wewnętrznej⁷.

Drzwi, bramy i wrota świątynne znajdują się pomiędzy przestrzenią *sacrum* wnętrza i zewnętrznym *profanum*. Pojęcia te odpowiadają przeciwstawnym kategoriom dopełniającym się wzajemnie i związanym z religijnym przeżywaniem przestrzeni⁸. Świątynia jest „odzwierciedleniem niebiańskiego archetypu”⁹, a *sacrum* jej wnętrza to „sfera transcendentna, przekraczająca granice podmiotu poznającego, i transcendentna, istniejąca

³ W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 555.

⁴ W języku polskim także etymologia rzeczowników „klamka” (z niem. *klingen* – dzwonić) i „kołatka” (stanowiąca również nazwę instrumentu muzycznego) łączy się z dźwiękiem (Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. III, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 61; A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s. 247, 282; *Słownik języka polskiego*, dz. cyt., t. I, s. 964).

⁵ *Furt* pochodzi z j. niemieckiego, gdzie oznacza „bród”, czyli płytki odcinek koryta rzecznego umożliwiający przekroczenie rzeki bez użycia mostu czy łodzi. Bród był w zasadzie niewidoczny (*Słownik języka polskiego*, dz. cyt., t. II, s. 620).

⁶ Polskie terminy „drzwi” i „brama” w językach romańskich są określane tym samym wyrazem pochodzącym od łacińskiej *porta* i często bywają stosowane wymiennie (por. przyp. 2).

⁷ A. Brückner, dz. cyt., s. 38, 633.

⁸ Historię wyłonienia obu pojęć i ich funkcjonowanie w przestrzeni kultury jako korelatu dychotomicznego ujmuje syntetycznie K. Cichoń, *Sacrum w sztuce* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XVII, Wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2012, szp. 833–840; Z. Zdybicka, *Profanum* [w:] tamże, t. XVI, Lublin 2011, szp. 442–443. Por. też: W. Bałus, *Słowo – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach sytuacji współczesnej sztuki sakralnej*, „Znak” 43, 1991, z. 12, s. 53–65. Szczególne znaczenie dla popularyzacji obu pojęć miała działalność naukowa M. Eliadego, autora m.in. *Le Sacré et le Profane*, wyd. Gallimard, Paris 1965. Wśród licznych publikacji popularyzujących jego poglądy w Polsce m.in.: J. Bramorski, *Sacrum przestrzeni. Symbolika środka świata w ujęciu Mircei Eliadego*, Wyd. Bernardinum, Pelplin 2003. Zob. też: G. Klaja, *Sakralność świątyni chrześcijańskiej*, Wydawnictwo Księży Sercanów, Kraków 2008 (tam szersza bibliografia).

⁹ M. Eliade, *Sacrum a profanum*, tł. B. Baran, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 60.

poza światem materialnym¹⁰, ale wizualizowana za pomocą sztuki, znaków i symboli. Dla wierzącego stanowi punkt odniesienia, a poprzez jednoznaczność i hierarchizację przestrzeni daje poczucie bezpieczeństwa i porządku przy jednoczesnym zachowaniu tajemniczości i niezwykłości. Natomiast zewnętrzne *profanum* to przestrzeń świecka, otwarta i chaotyczna, zmienna i bezkształtna, która pozostaje tylko „amorficzną rozciągłością pozbawioną orientacji i struktury”¹¹. Jednocześnie należy pamiętać, że w sekularyzującym się świecie dychotomia *sacrum*–*profanum* zaczyna zanikać na rzecz homogenicznej przestrzeni świeckiej, a przynajmniej staje się mniej wyrazista.

W pewnym sensie homogenizację przestrzeni akceptuje, a nawet postuluje katolicka teologia posoborowa, która wskazując na pogańską proveniencję podziału na *sacrum* i *profanum*, „odcina się od postawy izolacji w kształtowaniu przestrzeni kościelnej, typowej dla sakralizacji formalnej, która rozwinęła się na przełomie XIX/XX wieku i przetrwała do naszych czasów [...]. Sobór Watykański II przez podkreślenie wzajemnych powiązań Kościoła ze światem zwrócił uwagę na jednorodność przestrzeni, w której dokonuje się kult Boży i życie świata. Desakralizacja świątyni, jakiej jesteśmy obecnie świadkami, jest zjawiskiem normalnym jako następstwo cywilizacji [...]. Kościół widzi siebie bardziej niż kiedykolwiek w przestrzeni świata”¹².

Mimo wszystko jednak nadal wejście do świątyni wiąże się z przeżyciem, które w przypadku niewierzących wynika chociażby z odmienności otoczenia oraz niepokoju uwarunkowanego zetknięciem się z czymś obcym i niezrozumiałym dla osoby funkcjonującej poza jakąkolwiek zinstytucjonalizowaną formą religii¹³. Dla badania tego typu doznań bardziej adekwatne niż zestawienie *sacrum* i *profanum* wydają się teorie oparte na dychotomii przestrzeni i miejsca¹⁴.

W 1965 roku Mircea Eliade ujmuje granicę pomiędzy *sacrum* i *profanum* w sposób linearny, podkreślając znaczenie progu drzwi w rytuałach przejścia różnych kultur. Uczo-

¹⁰ M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 2002, s. 57.

¹¹ M. Eliade, *Sacrum a profanum*, dz. cyt.

¹² B. Snela, *Sacrum i profanum w przestrzeni kościelnej*, „Collectanea Theologica” 1971, f. III, s. 62, 67–68.

¹³ Dla osób niereligijnych kościół może być też „świątynią sztuki”, w której poddają się nastrojowi kreowanemu przez wystrój wnętrza – znaki i symbole przestrzeni znaczącej, natomiast warto też pamiętać, że u wielu wierzących i związanych z budowlą sakralną na przykład stałymi obowiązkami (jak choćby zapewnienie technicznego funkcjonowania obiektu) może następować „ucodziennienie sfery *sacrum*” (M. Madurowicz, dz. cyt., s. 56), powodujące pewne zobojętnienie emocjonalne przy przekraczaniu przestrzeni granicznej pomiędzy obu sferami.

¹⁴ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987. Obszerny i uporządkowany przegląd publikacji na temat teorii miejsca w: M. Dymnicka, *Od miejsca do nie-miejsca*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” XXXVI, 2011, s. 35–52. W tym kontekście warto zwrócić także uwagę na szczególną charakterystykę miejsca zawartą w: Ch. Norberg-Schulz, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*, wyd. Rizzoli, London 1980 oraz chrześcijańską interpretację ducha miejsca w: F. Debruyt, *Le génie chrétien du lieu*, wyd. Cerf, Paris 1997.

ny pisze: „drzwi prowadzące do wnętrza kościoła pokazują, że następuje tu przerwanie ciągłości przestrzennej. Próg dzielący te dwie przestrzenie jest [...] linią podziału, granicą dzielącą dwa światy i miejscem [...], w którym może nastąpić przejście od świata świeckiego do sakralnego [...]. Próg i drzwi pokazują w bezpośredni i konkretny sposób zniesienie ciągłości przestrzennej [...], są symbolami, a zarazem pośrednikami przejścia”¹⁵. W 1962 roku, a więc mniej więcej w tym samym czasie, Jean Hani wspomina raczej o przestrzeni granicznej między *sacrum* a *profanum*, odnosząc ją do charakterystycznych rozbudowanych portali kościołów średniowiecznych¹⁶. Podobnie interpretatorzy dokumentów Soboru Watykańskiego II i teoretycy architektury posoborowej po 1965 roku będą akcentować raczej „strefę wprowadzającą” do świątyni, w której usytuowane jest wejście¹⁷. W związku z tym coraz częściej też w opracowaniu drzwi kościelnych jako podstawowe zagadnienie artystyczne zaczyna się akcentować przestrzeń wejścia (*Eingangsbereich*). Podkreśla się, że „ten obszar, na którym dwie sfery [*sacrum* i *profanum* – przyp. aut.] się stykają, należy kształtować ze szczególną wrażliwością”¹⁸. Dominuje tendencja znosząca jednoznaczne podziały, zacierająca granice i tworząca wrażenie przenikania przestrzeni.

W konsekwencji obecnie, w realiach zmieniającego się świata ponowoczesności¹⁹, także kolejni badacze odrzucają coraz częściej jednoznaczny podział na strefy *sacrum* i *profanum* wzdłuż wyrażenie wykreślonej linii granicznej. Pojawiają się teksty autorów piszących o redukcji znaczenia progu jako struktury przestrzennej, a w rezultacie także jako jednoznacznej granicy między różnymi kategoriami przestrzeni. Określenie „próg” stopniowo zaczyna być wykorzystywane tylko jako obrazowa przenośnia, a nawet rozważane w kategoriach Derridańskiego śladu²⁰, a coraz częściej – zupełnie pomijane.

Mikołaj Madurowicz, przystępując do analizy obszarów *sacrum* i *profanum* w obrębie określonej przestrzeni miejskiej, zauważa, że „w tak subtelnej materii o granicy linearnej mowy być nie może”, a strefa przejściowa jest wyznaczana według indywidualnej wrażliwości po części nieświadomie, bez definiowania atrybutów *sacrum*²¹. Barbara Kita rozważa w kontekście teorii przestrzeni i miejsca zjawisko wyłaniania się owej

¹⁵ M. Eliade, *Sacrum a profanum*, dz. cyt., s. 22–23.

¹⁶ „W tej przestrzeni sakralnej, która oddziela miejsce święte od świata świeckiego, istnieje puste miejsce, przerwa, która jest czymś niezwykłym: przez nią przechodzi się z jednego świata do drugiego” (J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tł. A. Lavique, Wyd. Znak, Kraków 1998, s. 86 (pierwsze wyd. oryg. *Le symbolisme du temple chrétien*, wyd. La Colombe, Paris 1962).

¹⁷ Por. rozdział *Wrota kościelne...*, przyp. 38.

¹⁸ M. Struck, *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28: „*besonders sensibel zu gestalten ist jener Bereich an dem diese beiden entgegengesetzten Sphären sich berühren*”.

¹⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność [w:] Słownik społeczny*, red. B. Szlachta, Wyd. WAM, Kraków 2004, s. 903–904.

²⁰ J. Derrida, *O gramatologii*, tł. B. Banasiak, Wyd. Oficyna, Warszawa 1999, s. 95. Por. m.in. M. Olszewska, *O przestrzeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos?” 2010, nr 14/15, s. 13–14.

²¹ M. Madurowicz, dz. cyt., s. 23.

kolejnej sfery powstałej na styku wnętrza i zewnątrz, przywołując proponowane przez badaczy określenia: „przestrzeni przejścia”, „między-przestrzeni”, „trzeciej przestrzeni”, „interfejsu przestrzennego”, i postuluje „unikanie myślenia osadzonego na dualistycznych opozycjach, na rzecz ich dialogizowania”²².

Tego typu rozważania zachęcają historyka sztuki do podjęcia próby interpretacji drzwi kościelnych uwzględniającej w większym niż dotychczas stopniu właściwy im element powtarzalnego ruchu i zmienności, jako budujących dynamikę strefy przejściowej.

Badanie obszarów granicznych, a więc także analizę formy wrót kościelnych jako dominującego i specyficznego czynnika aranżacji przestrzeni liminalnej, można wpisać w nurt eksploracji badawczej w naukach humanistycznych i społecznych zwany „zwrotem przestrzennym”, który polega na koncentracji prac wokół pojęcia przestrzeni²³. Tendencja ta, zauważalna już pod koniec lat 60. minionego wieku, nabrała szczególnej intensywności na przełomie stuleci, owocując licznymi publikacjami, często o charakterze interdyscyplinarnym. Należy do nich także erudycyjna monografia Gabrieli Świtek zawierająca postulat odnowienia historii sztuki jako nauki o przestrzeni²⁴. Warszawska badaczka zastanawia się, „w jakim stopniu dyscyplina, która w ostatnich dekadach wydaje się ukierunkowana na badanie obrazu w poszerzonym polu znaczenia [...] zachowała i rozwinęła możliwości interpretacji sztuk przestrzeni, do których należy architektura, rzeźba i jej współczesne odmiany”²⁵. W ocenie autorki „doświadczenie przestrzeni wymyka się niekiedy epistemologii historii sztuki”²⁶, w której przeważa podejście ikonologiczne, dążące do odczytania symboliki przedstawięń figuralnych ujętych w mniej lub bardziej rozbudowanym kontekście kulturowym. Jak już wspomniano, jest to perspektywa badawcza, która obok zagadnień o charakterze formalnym (przynależności stylistycznej) dominuje w pracach związanych z problematyką rzeźbionych drzwi kościelnych²⁷, także w Polsce²⁸. Analizy

²² B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Wyd. Rabid, Kraków 2003, s. 91, 100.

²³ D. Bachman-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tł. K. Krzemieniowa, Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 335–389.

²⁴ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

²⁵ Tamże, s. 15.

²⁶ Tamże, s. 12.

²⁷ Por. W. Roemer, *Das Papstportal von Kevelaer*, Wallfahrsteilung Kevelaer, Kevelaer 1991, s. 3–35; tenże, *Das Portal der Nachfolge Christi*, Wallfahrsteilung Kevelaer, Kevelaer 1992, s. 20–21; tenże autor w monograficznym opracowaniu zawierającym analizę stylu artysty wspomniane drzwi traktuje wyłącznie jako płaskorzeźbione obrazy, bez uwzględnienia ich specyfiki (W. Roemer, *Visionärer Realismus. Bert Gerresheim. Zeichnungen – Sculpturen – Monumente*, wyd. Bernardus, Aachen 2009). B. Kirchgessner, *Liebe und Tod, Krieg und Frieden. Die drei Bronzeportale Giacomo Manzùs*, Edition Tre Fiume, Passau 2002.

²⁸ Niewątpliwie za wzorcowe przykłady tego typu publikacji w Polsce należy uznać artykuły Zdzisława Kępińskiego i Lecha Kalinowskiego, zamieszczone w monumentalnej monografii *Drzwi Gnieźnieńskich* (L. Kalinowski, *Treści ideowe i artystyczne Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. II, Zakład Imienia Osso-

przykładów należących zarówno do sztuki dawnej, jak i współczesnej w zasadzie pomijają to, co nie mieści się w tak ukierunkowanym obszarze dociekań dyscypliny.

W zaistniałej sytuacji jednym z dotychczas zazwyczaj pomijanych zagadnień jest właśnie opis drzwi i ich dekoracji jako elementu organizującego dynamikę strefy granicznej w dychotomicznym podziale przestrzeni na *sacrum* i *profanum*, z uwzględnieniem specyfiki rzeźby i płaskorzeźby w połączeniu z architekturą i malarstwem. Jak bardzo pominięcie tego aspektu zubaża, o ile nie zafałszowuje, odbiór i interpretację poszczególnych realizacji, może świadczyć aranżacja ekspozycji we wnętrzu nowego gmachu Museo dell'Opera del Duomo we Florencji, gdzie troje drzwi do tamtejszego baptysterium zostało unieruchomione i zredukowane do cykli zestawionych ze sobą płaskorzeźb²⁹.

Powyższy przykład stanowi dowód, że zadaniem historyka sztuki powinna być nie tylko statyczna kontemplacja obrazu – „patrzenie na obrazy”³⁰, ale też opisanie i określenie „otoczenia doświadczonego w działaniu”, uwzględnienie przestrzenności sytuacji, dynamiki doświadczenia przestrzennego, na którą wskazują zarówno Martin Heidegger, jak i Maurice Merleau-Ponty³¹. Dopiero wtedy staje się możliwe dokonanie pełniejszej interpretacji aranżacji przestrzeni granicznej pomiędzy *sacrum* a *profanum* i zrozumienie specyfiki dzieła sztuki, jakim są rzeźbione drzwi. Ich analizie nie będzie towarzyszyło oczywiście sugerowane przez Heideggera „obejście”, a jednokierunkowe przemierzanie drogi do wewnątrz bądź z wnętrza budowli sakralnej połączone z ingerencją obserwatora w układ kompozycyjny strefy przejściowej [il. 1].

lińskich, Wrocław 1959, s. 7–160; Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] tamże, s. 161–290) oraz erudycyjną i błyskotliwą interpretację symboliki Drzwi Płockich dokonaną przez ks. Ryszarda Knapińskiego (R. Knapiński, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Wyd. Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Płock 1992). Żadna ze współczesnych realizacji drzwi z brązu nie doczekała się w Polsce równie wnikliwych analiz. Wśród nielicznych publikacji należy wymienić m.in.: W. Lippa, *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, „Liturgia Sacra” 2006, nr 1, s. 113–122. Za próbę syntetycznego ujęcia zagadnienia w odniesieniu do współczesnych drzwi brązowych w Polsce należy uznać artykuł: P. Kowalczyk, *Ikonoграфия współczesnych drzwi kościelnych w Polsce. Rekonesans badawczy* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 105–134.

²⁹ T. Verdon, *Un nuovo museo fiorentino*, „Arte Sacra” CIV, 2016, nr 892, s. 6. Taka aranżacja ekspozycji nawiązuje do tradycyjnego prezentowania zabytków tego typu, często wyrwanych z pierwotnego otoczenia architektonicznego (np. Drzwi Gnieźnieńskie), ale w nowych projektach muzealnych rozczarowuje brak inwencji uwzględniającej różne aspekty układu dzieła w sposobie jego prezentacji.

³⁰ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, wyd. słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2008, s. 6. Statyczna kontemplacja obrazu, także „obrazu rzeźbiarskiego” dominuje również w wielu innych istotnych dla historii sztuki publikacjach, jak np.: H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. W. Fink Verlag, München 2001 (wyd. pol. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tł. M. Bryl, Wyd. Universitas, Kraków 2007) czy G. Didi-Hubermana, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, wyd. Minuit, Paris 1990 (wyd. pol. *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tł. B. Brzezicka, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011).

³¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 94–95; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska, J. Migasiński, Wyd. Aletheia, Warszawa 2001, s. 119; por. też: M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, tł. C. Woźniak, „Principia” III, 1991, s. 123–130; G. Świtek, dz. cyt., s. 59 n.



II. 1. Dynamizacja przestrzeni liminalnej drzwi przez osobę wchodzącą do kościoła.
Z. Mitał, drzwi z brązu w kościele bernardynów w Rzeszowie, 2012. Fot. G. Ryba.

Gabriela Świtek swoje przemyślenia teoretyczne odnosi do najnowszych realizacji artystycznych, dalekich od tradycyjnego pojmowania dzieła sztuki, z którym łączone są rzeźbione drzwi z brązu. Jednakże przyjęcie nowej formuły interpretacji także w stosunku do tego typu sztuki może przyczynić się do uchwycenia aspektów dzieła dotychczas pomijanych bądź słabo rozpoznanych.

Rozważanie drzwi jako formy artystycznej przynależy do charakterystycznego dla rzeźby współczesnej dążenia do „aktywnego wprowadzania ludzi w kontekst rzeźbiarski”, w którym „ważna staje się sama sytuacja wykreowana pomiędzy widzem, dziełem a przestrzenią”³². Twórcy sztuki sakralnej wykazują coraz większą wrażliwość na relacje przestrzenne, starając się uwzględniać uczestników liturgii i rytuałów jako zmienny element, który dopełnia aranżację kompozycji plastycznych we wnętrzu kościoła i ma swój udział w estetycznym odbiorze całości.

Krakowski rzeźbiarz Maciej Zychowicz stwierdza na przykład, że „jest we współczesnej sztuce aspekt, który szczególnie dopomina się związku z architekturą i może właśnie szczególnie z architekturą sakralną. To, przywoływana chętnie w wielu instalacjach i obecna już od wieków w języku teatru, przestrzeń znacząca”³³. Artysta głosi konieczność „budowania świadomego uczestnictwa w przestrzeni” i deklaruje, że jego rzeźba „poprzez otwartość kompozycji [...] stara się zaprosić wiernych do uczestnictwa w [ukazanych – przyp. aut.] zdarzeniach, postawienia sobie pytania o uczestnictwo w sytuacjach wyobrażonych”³⁴. Podobną postawę prezentuje wielu twórców brązowych drzwi kościelnych (również rzeźbiarze, których realizacje będą omawiane szczegółowo w kolejnych rozdziałach niniejszego opracowania) zarówno w komentarzach słownych, jak i w praktyce rzeźbiarskiej.

Jednocześnie w pismach teologów i liturgistów coraz częściej pojawiają się rozważania podkreślające estetyczny wymiar liturgii, a nawet wartość artystyczną rytuału dopełnionego ekspresją dzieł sztuki. Timothy Verdon pisze: „Liturgia – system obrzędów, poprzez które dana cywilizacja wyraża swoją relację z Bogiem – jest sama sztuką i wy-

³² R. Serra, cyt. za: M. Rydygier, *Kształt figury, przestrzeń mitu* [w:] *Mitoraj. Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, T. Leśniak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006, s. 46.

³³ M. Zychowicz, *O potrzebie poszukiwania nowych przestrzeni znaczeniowych*, referat wygłoszony podczas VI Konferencji o Architekturze i Sztuce Sakralnej „Kościoły naszych czasów. Kościół potrzebuje sztuki”, Kielce 2007 (z wydruku udostępnionego przez autora tekstu). Tekst dostępny także w: *Kościoły naszych czasów – kościół potrzebuje sztuki. Materiały z VI Międzynarodowej Konferencji o Architekturze i Sztuce Sakralnej*, Targi Kielce, Wyd. SARP Oddział Kielce, Kielce 2007, s. 21–30.

³⁴ Tenże, *Przestrzeń sakralna – wspólnota drogi i wspólnota świętowania*, referat wygłoszony podczas konferencji „Architektura – bezgłośny szept emocji. Integracyjna rola miejsc duchowych w miastach 21 wieku” zorganizowanej przez UIA i SARP w Warszawie 6 października 2007 (z wydruku udostępnionego przez autora tekstu). Tekst dostępny także w: *Architektura bezgłośny szept emocji. Integracyjna rola miejsc duchowych w miastach 21 wieku*, Wyd. SARP, Warszawa 2007, s. 103–110.

twórcą sztuki. Obejmując akty rytualne połączone ze słowami, liturgia wymaga przestrzeni, w której można wykonywać działania, oraz obrazów, które ilustrują słowa [...]. Sztuka związana z liturgią ogłasza duchową przemianę i oświeca [...] rozświetla najbardziej podstawowe pragnienia wierzących i ogłasza wyczekiwaną duchową przemianę przez przekształcanie materii³⁵. Ukierunkowanie prac badawczych wskazujących na związek sztuki i rytuału wpisuje się w szerszej zarysowującą się tendencję, którą można określić stwierdzeniem: „Estetyka oparta na pojęciu dzieła ustępuje estetyce, dla której przedmiotem odniesienia jest zdarzenie”³⁶. Postępujące rozszerzenie granic sztuki, która zaczyna obejmować także artystyczny czy raczej estetyczny aspekt wszelkiej działalności ludzkiej, pozwala uznać drzwi z brązu za element scenografii działań (zdarzeń) o niezamierzonym charakterze performatywnym – wielkiego *theatrum mundi*.

Zaangażowanie twórcy i obecność uczestnika rytuału przekroczenia granicy między *sacrum* a *profanum*, niezbędna dla pełnego odbioru estetycznego dekoracji drzwi, sugeruje konieczność nawiązania do badań z dziedzin pokrewnych historii sztuki. Narzędziem pomocniczym w opisie wymiaru artystycznego rytuału przekraczania przestrzeni granicznej, której podstawowym elementem staje się zmienność układu form plastycznych tworzących drzwi, może być zastosowanie elementów antropologicznej metody analizy performance’u religijnego³⁷. Teoria posługująca się tą metodą pozwala dopełnić opis dzieła plastycznego jako tekstu kultury poprzez przedstawienie go w trakcie dynamicznego procesu współtworzonego przez uczestników zdarzenia. Umożliwia zwrócenie uwagi na aspekt działania i przeżycia oraz doświadczenia, najczęściej o charakterze religijnym i estetycznym. Należy podkreślić, że z tej perspektywy analizę można przeprowadzać zarówno z pozycji uczestnika rytuału, jak i zdystansowanego obserwatora odnotowującego szczegóły zjawiska zachodzącego w różnych okolicznościach³⁸, na przykład podczas obrzędów liturgicznych³⁹ lub poza nimi, w dzień świąteczny czy zwykły. Jako uczestnik rytuału, dotykając i wprawiając w ruch skrzydła drzwi, interpretator może skoncentrować się nie tylko na doświadczeniu wizualnym relacji przestrzennych, zmieniających się pod wpływem jego działania, ale także

³⁵ T. Verdon, *Vedere il mistero: Il genio artistico della liturgia cattolica*, wyd. Mondadori, Milan 2003, s. 13, 35. Cytaty w tłumaczeniu M. Kozy. Zagadnienie to zostało poruszone również w monografii zbiorowej *Sztuka w liturgii*, red. W. Świerzawski, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2013.

³⁶ A. Krajewska, *Dekonstrukcja jako problem estetyki*, „Przestrzenie Teorii” VI, 2006, s. 29.

³⁷ Omówienie funkcjonujących w dyskursie naukowym definicji antropologicznej teorii performance’u religijnego oraz zastosowanie jej w odniesieniu misteriów pasyjnych w: K. Barańska-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

³⁸ Tamże, s. 40.

³⁹ Por. C. Krakowiak, *Drzwi (brama) kościoła w świetle liturgii rzymskiej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, dz. cyt., s. 25–38.

między innymi na wartości haptycznej dzieła, uwzględnianej przecież również w metodologii historii sztuki⁴⁰.

Nawiązując do teorii obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa⁴¹, można dokonać podziału owej przestrzeni. Fазie wstępnej – preliminalnej odpowiadają otoczenie świątyni i droga prowadząca do jej wejścia. U początku tego etapu wędrowiec kieruje swoje kroki ku bramie kościelnej, stopniowo odłączając się od potencjalnych, podążających w różnych kierunkach przechodniów („separacja”). Następnie w fazie liminalnej, przejściowej, przekracza on przestrzeń określoną (ograniczoną) zasięgiem skrzydeł bramy, które wprawia w ruch, zmieniając relacje przestrzenne w obrębie samego wejścia oraz pomiędzy strefą zewnętrzną i wewnętrzną, a w konsekwencji – wymowę symboliczną dzieła. Jego sytuacja jest ambiwalentna – nie jest już w stanie poprzednim, ale nie osiągnął jeszcze nowego. Po przekroczeniu bramy kościelnej następuje faza postliminalna – włączenia w strefę *sacrum*, z którą wiąże się przyjęcie nowego statusu, objawiającego się przynajmniej poprzez zmianę konwencji zachowania.

Podobna trójfazowa sekwencja podziałów przestrzeni i związanych z nimi zachowań następuje podczas opuszczania świątyni i przekraczania bramy z wewnątrz na zewnątrz, z *sacrum* do *profanum*. Można ją rozważać także z innej perspektywy badawczej, koncentrując się na relacji między wnętrzem a przestrzenią zewnętrzną, jak czyni to niemiecki filozof Georg Simmel, który stwierdza: „Drzwi oferują wychodzącemu przez nie możliwość włączenia się w wielokierunkowość przestrzeni. Przejście przez drzwi jest częścią rytuału porzucenia, ograniczenia tak fizycznego, jak i mentalnego, utożsamianego z miejscem i otwarcia podmiotu na nieograniczone”⁴².

W analizie strefy preliminalnej może pomóc systematyzacja i kategoryzacja obecności *sacrum* w przestrzeni miejskiej dokonywana w ramach badań geografii humanistycznej, która głosząc, że przestrzeń fizyczną dopełnia przestrzeń wartości i kultury, łączy ją z procesem nadawania znaczeń i hierarchizacji, czyli z porządkowaniem otoczenia⁴³.

W osiedlach wiejskich i zabytkowych zespołach urbanistycznych ruch inicjujący fazę preliminalną wyznacza najczęściej wieża i wyniosła bryła kościoła, stanowią-

⁴⁰ G. Świtek zauważa, że w metodologii historii sztuki dotyk łączony jest zawsze ze zmysłem wzroku (G. Świtek, dz. cyt., s. 55, tam szersza bibliografia).

⁴¹ *Je propose en conséquence de nommer rites préliminaires les rites de séparation du monde antérieur, rites liminaux les rites exécutés pendant le stade de marge, et rites postliminaires les rites d'agrégation au monde nouveau* – pisał A. van Gennep, *Les rites de passage*, wyd. Émile Nourry, Paris 1909, s. 30 (wyd. pol. *Obrzędy przejścia*, tł. B. Biały, Warszawa 2006).

⁴² G. Simmel, *Most i drzwi* [w:] G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 251 (G. Simmel, *Brücke und Tür* [w:] *Brücke und Tür*, wyd. Koehler, Stuttgart 1957, s. 1–7).

⁴³ Por. M. Madurowicz, dz. cyt., s. 40. Elementy kategoryzacji sfery *sacrum* w przestrzeni miejskiej przytoczone w kolejnym akapicie pochodzą z rozdziału *Podział przestrzenny sfery sacrum*, s. 61–65.

ca także punkt orientacyjny (*landmark*), często o zupełnie świeckich odniesieniach⁴⁴. W obrębie współczesnych dzielnic, w których przeważa zabudowa wysoka, świątynia przestaje być dominantą krajobrazu – jest najczęściej zagubiona wśród obiektów przestających ją skalą i może wyróżniać się tylko odmienną formą architektoniczną lub przynajmniej symboliką religijną. Niekiedy w przestrzeni miejskiej kierunek ku świątyni wyznaczają „quasi-sakralne strefy (zatoki) w sferze *profanum*”, zmaterializowane w formie kapliczek bądź figur świętych, nawiązujących do ikonografii charakterystycznej dla danej świątyni, szczególnie jeżeli jest to sanktuarium, związane z określonym kultem.

Kościół stanowi „*sacrum* absolutne”, „czystą sferę *sacrum*”. Zazwyczaj poprzedza go wolna przestrzeń pozwalająca na wyeksponowanie fasady, tworzącej scenografię, która stanowi zwieńczenie (kulminację) wstępnej części rytuału przejścia i jednocześnie wprowadza, przygotowuje emocjonalnie do jego fazy liminalnej. Jest to koniec wędrówki, przedzierania się przez przestrzeń *profanum*, z jej chaosem, wielokierunkowością i odgłosami, gdzie w mnogości bodźców w gmatwaninie ulic podmiotowi doświadczającemu⁴⁵ często towarzyszy niepewność wyboru właściwej drogi do celu.

Doświadczenie przestrzeni architektonicznej sprawia, że podporządkowuje się jej przestrzeń własna obserwatora, która zaczyna współistnieć z tym, co jest postrzegane. Maurice Merleau-Ponty zauważa, że: „To, co dostrzegamy, znajduje się zawsze pośród czegoś innego, stanowi zawsze część pewnego pola”⁴⁶. Jeżeli dysproporcja pomiędzy wielkością fasady a otworem wejściowym jest zbyt duża (relacja, która występuje najczęściej), przedstawienia ukazane na drzwiach nie mają znaczenia dla relacji kompozycyjnych w oglądzie całości elewacji. W miarę zbliżania się do wejścia ulega stopniowemu ograniczeniu ogląd architektury, a zaczyna dominować płaszczyzna wrót kościelnych, która wiąże ze sobą mniej pola przestrzennego. Fragmentarycznie postrzegane elementy architektury stają się obramieniem owej płaszczyzny, dopełniając ją w polu widzenia obserwatora. Odpowiednia aranżacja przestrzeni poprzedzającej fasadę (rzeźby, obeliski, kapliczki) oraz jej dekoracji (płaskorzeźby, tablice), podobnie jak unieruchomienie (zamknięcie czy otwarcie) całkowite lub częściowe drzwi, pomaga twórcy i administratorowi budowli sterować zachowaniem podmiotu doświadczającego (wiernych, turystów, obserwatorów), tworzyć strategie i scenariusze odpowiadające okolicznościom (np. obrzędy liturgiczne).

Georg Simmel, który analizował naturę drzwi, stwierdza: „Ściana jest niema, a drzwi przemawiają. Drzwi można otworzyć i dlatego właśnie, gdy są zamknięte, dają wyraż-

⁴⁴ K. Bierwiazzonek, *Landmarki i miejsca święte. Społeczne znaczenia i role kościołów w miastach górnośląskich* [w:] *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A. M. Królikowska, Wyd. NOMOS, Kraków 2011, s. 75–86.

⁴⁵ Podmiot doświadczający to zarówno obserwator/interpretator, jak i wierny lub turysta.

⁴⁶ Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 22.

niej niż zwykła gładka ściana poczucie odgradzenia⁴⁷. Jednak w przypadku rzeźbionych drzwi kościelnych wrażenie to zostaje złagodzone w wyniku zastosowania na ich powierzchni iluzji przestrzeni, a raczej przekształcenia ich płaszczyzny w autonomiczną przestrzeń pola obrazowego, które przeznaczono dla narracji o charakterze substytutowym w stosunku do zamkniętego, niedostępnego wnętrza świątyni. Z samej natury płaskorzeźby wynika synteza środków ekspresji właściwych dla przeciwstawianych sobie dziedzin sztuki – rzeźby i malarstwa. W ten sposób reprezentacja przestrzeni na płaszczyźnie, czyli przestrzeń w pewnym sensie „wirtualna”, staje się dopełnieniem przestrzeni rzeczywistej⁴⁸. Płaskorzeźbione obrazy formalnie należą do strefy zewnętrznej, ale przestrzeń pola obrazowego wpisana w płaszczyznę drzwi stanowi antycypację przestrzeni sakralnej wnętrza, podobnie jak tematyka przedstawień zapowiada najczęściej treści zamknięte w jej murach.

Niezależnie od tematyki przedstawień niektórzy twórcy wykorzystują wieloznaczność płaszczyzny drzwi dla podkreślenia za pomocą środków formalnych pewnych jej aspektów. Może być gładka i jednolita, w dużym stopniu separująca związane z nią rzeźby, przeciwstawiająca się im; optycznie stanowi niewzruszoną przeszkodę⁴⁹. W innych rozwiązaniach jej pofałdowana powierzchnia przypomina ciężką zasłonę-kurtynę⁵⁰ lub rozbita w wyniku zastosowania efektów fakturalnych kojarzy się raczej z delikatną półprzepuszczalną zasłoną i zawiera sugestię przenikania kształtu przez płaszczyznę (Mitoraj)⁵¹. Niekiedy jedna scena lub pojedyncze postaci wypełniają całe pole obrazowe (Mitoraj, Chromy)⁵²; często poszczególne obrazy bywają swobodnie połączone⁵³; czasem – wtłoczone w tradycyjne architektoniczne podziały wprowadzają narrację rozwijającą się w czasie, a kierunek jej odczytywania (horyzontalny bądź

⁴⁷ Simmel, dz. cyt. s. 251.

⁴⁸ Rozróżnienie wg Davida Summersa (*Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London – New York 2003, s. 43) przytoczone przez G. Świtek, dz. cyt., s. 77.

⁴⁹ Por. Heinrich Kirchner (1902–1984), drzwi z brązu w Benediktinerabtei St. Bonifaz w Monachium, ok. 1970 r. (J. Kügler, *Ein Bildhauer als theologische Lehrer [w:] Gottesmacht: Religion zwischen Herrschaftsbegründung und Herrschaftskritik*, red. W. H. Ritter, LIT Verlag, Berlin 2006, s. 34; D. Hoefert, *Heinrich Kirchner. Das plastische Werk. Mit einem Werkverzeichnis*, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1991).

⁵⁰ Por. Pericle Fazzini (1913–1987) drzwi z brązu w kościele St. Giovanni Battista przy Autostradzie Słońca koło Florencji, 1960 (*L'arte christiana in Italia. Età moderna e contemporanea*, red. T. Verdon, wyd. San Paolo, Cinisello Balsamo 2008, s. 284; L. Lucchese, *Pericle Fazzini*, wyd. Galleria L'Isola, Milano 1991).

⁵¹ Por. też: Janina Stefanowicz-Schmidt (ur. 1934), drzwi z brązu w kościele Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku-Wrzeszczu (G. Ryba, *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).

⁵² Realizacje omówione w dalszej części niniejszej pracy; m.in. też: Zofia Miłoś (ur. 1945) drzwi boczne w elewacji południowej i północnej katedry przemyskiej (2004, 2006).

⁵³ M.in. tejsze artystki dwoje drzwi do kościoła bernardynów w Rzeszowie (2010, 2012).

wertykalny, wznosząco-opadający) stanowi istotny czynnik symbolicznego odbioru całości (Chromy)⁵⁴. Zdarza się, że płaskorzeźbiona kompozycja jest „portretem” miejsca, w którym znajduje się obserwator (Zemła)⁵⁵, odtwarzającym realia przeszłych wydarzeń bądź obrazem czynności otwierania drzwi, którą wchodzący do świątyni powtórzy za dostojnymi postaciami odlanymi lub wykutymi w brązie (Zemła)⁵⁶. Niektórzy twórcy wprowadzają panoramiczne ujęcia krajobrazowe⁵⁷, a nawet iluzje przestrzeni kosmicznej (Chromy)⁵⁸.

Pole obrazowe i jego autonomiczna przestrzeń w obrębie płaszczyzny bramy kościelnej stanowi szczególny rodzaj przestrzeni granicznej. W przestrzeni pola obrazowego drzwi następuje też przemiana czasu rzeczywistego w czas symboliczny. Doznanie przemiany zarazem czasu i przestrzeni jest dostępne widzowi wyłącznie poprzez kontemplację, która przygotowuje go wewnątrz do fizycznego wstąpienia do strefy *sacrum*. Należy podkreślić, że rzadziej występuje dekoracja rewersu drzwi, wiążąca się z przejściem ze strefy *sacrum* do *profanum*.

Moment, gdy wędrowiec staje przed drzwiami, to więc wreszcie czas „patrzenia na obrazy” i zgłębiania przestrzeni własnej dzieła, wykreowanej przez artystę. Jest to jakby pauza, chwila bezruchu, która bezpośrednio poprzedza następny etap rytuału przejścia dokonujący się w obszarze granicznym między sferami *sacrum* i *profanum*. Stanowi on fazę liminalną, którą charakteryzuje element napięcia wywołanego wzajemnym przenikaniem obu sfer i labilnością tego stanu. Faza liminalna wiąże się nie tylko z działaniem polegającym na ponowionym przemieszczaniu się podmiotu doświadczającego, ale także z wprowadzaniem przez niego zmian przestrzennych, a w konsekwencji – też w symbolice i estetyce strefy granicznej. W tej fazie szczególnie istotne jest doświadczenie dotyku i wysiłku pokonywania oporu materii podczas otwierania drzwi. Działanie to może budzić szereg asocjacji. Jedni zwracają uwagę na obecność haptycznego kontinuum: „Skóra czyta fakturę, gęstość i temperaturę materiału [...]. Przyjemnie

⁵⁴ Np. drzwi Chromego w kościele św. Maksymiliana w Tarnowie czy drzwi Ernsta Alta w bazylice St. Johann w Saarbrücken (1980–1986).

⁵⁵ Np. *Drzwi Papieskie* w Olsztynie wykonane przez Zemłę.

⁵⁶ Drzwi Zemły w Olsztynie; por. też: Bert Gerresheim, *Drzwi Papieskie*, Bazylika Mariacka, Kevelaer, 1989 (W. Roemer, *Das Papstportal von Kevelaer*, dz. cyt., s. 3–35); J. Polewka, drzwi z brązu (2014) w sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie (M. Henkel, *Święte drzwi w Krakowie*, <http://www1.janpawel2.pl/index.php/aktualnosci/231-swiete-drzwi-w-krakowie#.V6hG1qjYB6I>, dostęp: 8 VIII 2016 r.).

⁵⁷ Por. Stanisław Mystek (ur. 1936), drzwi z brązu (2004) do nawy południowej kościoła katedralnego Wniebowzięcia NMP we Włocławku (*Drzwi katedry włocławskiej*, red. K. Graczyk, Włocławek 2004; D. Lewandowski, *Bazylika katedralna pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny we Włocławku*, Włocławek 2009, s. 42–44).

⁵⁸ Chromy na drzwiach do Nienadówki i Nowego Sącza; por. też: Walter Valentini (ur. 1928), drzwi z brązu z elementami ze szkła, *Porta del Cielo* (2010) w kościele di Ca’Staccolo w Urbino (*La Porta del cielo di Walter Valentini – Urbino*, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino>, dostęp: 7 VII 2016 r.); *Walter Valentini*, red. E. Pontiggia, wyd. Skira, Milano 2008.

jest nacisnąć klamkę, wypolerowaną przez tysiące dłoni, które przeszły przez te drzwi przed nami [...] klamka jest uściskiem dłoni budynku. Zmysł dotyku łączy nas z czasem i tradycją. Poprzez wrażenia dotykowe ściskamy dłonie niezliczonych pokoleń”⁵⁹.

Inni, otwierając bramę, odczuwają zaciekawienie bądź niepokój. W skrajnych wypadkach forma uchwytu i przedstawienie na drzwiach budzą strach, a nawet odrazę tak wielką, że niektórzy ludzie początkowo odmawiają nawet ich dotknięcia⁶⁰. Forma rzeźbiarska powierzchni drzwi daje też możliwość doświadczania za pośrednictwem dotyku obecności twórcy i procesu tworzenia. Forma rzeźbiarska powołana do istnienia przez dłoń artysty pośredniczy w spotkaniu jego ręki z ręką wchodzącego do wnętrza. Jest jakby spotkaniem przez dotyk⁶¹. Warto też zwrócić uwagę, że w wypadku rzeźby, a więc także płaskorzeźby, wrażenia dotykowe poprzedzają rzeczywisty dotyk⁶².

W strefie granicznej horyzontalny przebieg przestrzeni przecina się z jej układem wertykalnym, związanym między innymi z symboliką materiału. Brąz i trójwymiarową materialność rzeźby drzwi wieńczy niekiedy w architekturze budowli przeszklenie w formie jednego lub kilku okien, często wypełnionych barwnym witrażem. Konfrontacja monochromatycznej rzeźby ze światłem i barwą witraża stanowi wyrazistą metaforę przejścia ze sfery *profanum* do *sacrum*⁶³. O ile uwaga wchodzącego koncentruje się przede wszystkim na drzwiach, o tyle z perspektywy wnętrza kierujący się ku wyjściu obserwator widzi przede wszystkim świetliste przeszklenie, a dopiero później wejście, najczęściej zaciemnione, o mniejszej skali, często graniczące ze strefą penitencjarną lub przesłonięte⁶⁴.

⁵⁹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tł. M. Choptiany, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 69; cytata ten zamieszcza też Świtek, dz. cyt., s. 76.

⁶⁰ Zachowania zaobserwowane po zamontowaniu w 1980 roku drzwi z brązu do kościoła w Nienadówce, wykonanych przez Bronisława Chromego (na podstawie rozmów z mieszkańcami miejscowości z lipca 2015 r.). Szerzej zostaną omówione w kolejnym rozdziale.

⁶¹ Pisał o tym w kontekście recepcji rzeźby: M. Brenson, *Memory of the Hand*, „Sculpture” 1995, nr 3, s. 30.

⁶² „Nawet wtedy, gdy nie dotykamy posągu, wywołuje w nas intensywne wrażenia dotykowe” (M. Wallis, *Autoportret*, WAIiF, Warszawa 1964, s. 86); „Wzrok odkrywa to, co dotyk już wie, można myśleć o zmyśle dotyku jako o podświadomości wzroku. Nasze oczy gładzą różne powierzchnie...” (J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 53).

⁶³ W. Gräß, *L'art contemporain peut-il annoncer Dieu? Les vitraux de J. Schreier à l'église St. Jacques de Göttingen* [w:] *Spiritualité contemporaine de l'art*, red. J. Cottin i in., wyd. Labor et Fides, Genève, 2012, s. 197–207; J.F. Lagier, J.P. Deremble, *Lumières contemporaines: vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée*, wyd. Centre international du vitrail, Paris 2005.

⁶⁴ Por. kościół św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, 1980–1988, arch. Elżbieta i Andrzej Bilscy; drzwi z brązu wykonane przez Jana Sieka (ur. 1936) w latach 1986–1989 i witraż w elewacji frontowej kościoła wykonany przez Jerzego Skąpskiego (ur. 1932) w 1994 roku (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, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2012, s. 299–310; teźże, „Apokalipsa” Jerzego Skąpskiego. *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni* [w:] *Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, M. Ławicka, wyd. Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Polona, Kraków–Legnica 2017, s. 67–77).

W miarę uchylania skrzydeł w pole widzenia podmiotu wkracza i stopniowo je wypełnia przestrzeń wnętrza. Drzwi stają się jakby rozsuwaną kurtyną teatralną, wstępując w fazę postliminalną towarzyszy zmienność pola obrazowego (największa w części środkowej⁶⁵), a podmiot doświadczający może tylko pełnić rolę obserwatora lub stać się aktorem w przestrzeni owego dynamicznego układu. Stopniowo zaczyna doznawać odmienności wnętrza: form, światła, barw i dźwięków⁶⁶, a nawet – odczuwać różnicę jakości powietrza, jego zapachu i wilgotności⁶⁷.

Należy podkreślić, że nie tylko opracowanie rewersu i awersu wrót świątynnych, ale też sposób ich zamocowania decyduje o bogactwie treści przekazu symbolicznego i wartości estetycznej strefy liminalnej ulegającej przemianie podczas otwierania drzwi. Jeżeli skrzydła otwierają się do środka, zapraszają i wprowadzają obserwatora do wnętrza; stanowią obramienie kompozycji figuralnej w głębi, na ścianie ołtarzowej kościoła, tworząc jednocześnie jej ideowe dopełnienie. Te, które uchylają się na zewnątrz, a ich rewersy zostały pokryte dekoracją rzeźbiarską, sprawiają, że *sacrum* wnętrza symbolicznie wkracza w przestrzeń zewnętrzną⁶⁸. Tylko w wypadku, gdy wewnętrzna strona skrzydeł nie posiada dekoracji figuralnej, drzwi po otwarciu stają się elementem neutralnym, gdyż płaskorzeźby awersów są niewidoczne. We wnętrzu dawnych kościołów następuje jakby multiplikacja zjawiska symbolicznego przejścia. Łuk tęczowy i apsyda prezbiterium powtarzają wykrój portalu wejściowego⁶⁹. Średniowieczne tryptyki ołtarzowe powielają formę drzwi, a oprawa architektoniczna ołtarzy nowożytnych nawiązuje do elewacji antycznych świątyń, w których przedstawienia figuralne wypełniają jak gdyby wejście do budowli. Wirtualna przestrzeń tak ujętych obrazów ołtarzowych sugeruje kolejną sferę – przynależną już metafizyce i dostępną wyłącznie w drodze modlitwy i kontemplacji.

Warto zwrócić uwagę, że coraz częściej w przedsionku kościoła neutralne przeszklenia drzwi wahadłowych, graniczących bezpośrednio z nawą, a więc wyznaczających ostatecznie granicę strefy liminalnej, bywają zastępowane kompozycjami rzeźbiarskimi w brązie połączonymi ze szkłem. Rzeźbione postaci, zgodnie z właściwościami technicznymi tego typu drzwi, poruszają się jeszcze jakiś czas po przejściu pojedynczej osoby, na przemian odsłaniając bądź zakrywając widok wnętrza, a większa grupa, aby wejść

⁶⁵ W drzwiach dwuskrzydłowych, w jednoskrzydłowych – z boku, przy uchylanej krawędzi.

⁶⁶ Por. E. Klima, *Dźwięki i cisza jako składowe przestrzeni sacrum* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, t. IX, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Lublin 2008, s. 173–182.

⁶⁷ Por. J. Pallasmaa, *Doświadczenie wielozmysłowe* [w:] tegoż, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 51–56.

⁶⁸ Por. Elżbieta Szczodrowska-Peplińska (1921–2009), drzwi z brązu (1985–1986) do kościoła św. Brygidy w Gdańsku (G. Ryba, *Kościół jako refugium zbiorowej pamięci. Z twórczości Elżbiety Szczodrowskiej-Peplińskiej* [w:] *Mesjanizm polski i martyrologia narodowa. Wybrane zagadnienia*, red. G. Ryba, Wyd. UR, Rzeszów 2016, s. 91–103).

⁶⁹ J. Hani, dz. cyt., s. 87.

do nawy, musi je ciągle podtrzymywać, a więc – współpracować, niejako „przekazując” sobie wzajemnie dotyk. Niezborność ruchów, nie do uniknięcia przy dużej ilości osób, wprawia skrzydła drzwi w drgania i sprawia, że rzeźby przesuwają się wśród przechodzących lub unoszą się nad nimi⁷⁰. Przedśionek tworzy już we wnętrzu budowli strefę wprowadzającą, wyodrębnioną architektonicznie, jednak najczęściej wewnętrzne drzwi wahadłowe oddzielające go od prezbiterium stanowią tylko przeszkodę fizyczną, a duże partie przeszklenia pozwalają, aby wzrok wchodzącego przeniknął do wnętrza, nawet kiedy są zamknięte.

Podmiot doświadczający, przekraczając przestrzeń liminalną, niezależnie od swojego stosunku do religii, zmienia sposób bycia, gdyż „w sferze *sacrum* panuje instynktowność zachowań, poprzez tradycję kulturową narzucającą określone wzorce, oraz bezrefleksyjność działań przez przyzwyczajenia, archetypy i stereotypy”⁷¹, a „pozornie skomplikowany aparat badawczy sfery *sacrum* [...] ogranicza się do świadomego percypowania przestrzeni [...]. *Sacrum* bowiem jest sferą odczuwalną, zaś jej zróżnicowanie [...] domyślne, oczywiste i naturalne”⁷². Chociaż „w poznawaniu sfery sakralnej poznanie jest prawie tożsame z przeżywaniem i przyswajaniem”⁷³, aranżacja strefy liminalnej może ukierunkować, a nawet zdeterminować doznania osób przebywających w świątyni.

Zaprezentowana powyżej problematyka odnosząca się do opracowania wejścia do świątyni, z uwzględnieniem drzwi jako dynamicznej dominanty przestrzeni granicznej, wymaga od artysty umiejętności stosowania rozwiązań właściwych nie tylko sztuce rzeźbiarza, ale też scenografa, a nawet reżysera, który kieruje ruchem wchodzących i buduje napięcie emocjonalne podczas kolejnych etapów przekraczania przestrzeni granicznej. Niekiedy autor drzwi projektuje układ przestrzenny prowadzący podmiot już od „punktu separacji” do miejsca, w którym w zasięgu pola widzenia zaczyna dominować wejście (Mitoraj)⁷⁴. Następnie musi uwzględnić proporcje wielkości drzwi w stosunku do wchodzącego i konsekwencje psychologiczne tej relacji. Czasem pozwala widzowi panować nad przedstawieniem, kiedy indziej podporządkowuje go kompozycji rzeźbiarskiej (Chromy)⁷⁵.

Artysta określa płaszczyznę pola obrazowego jako autonomiczną strefę graniczną, dopełniającą przestrzenie rzeczywiste (*profanum* przy drzwiach zamkniętych i *sacrum*

⁷⁰ M.in. drzwi wahadłowe (2012) Zofii Miłał do kościoła bernardynów w Rzeszowie (G. Ryba, *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni*, „Folia Historica Cracoviensia” XXII, 2016, s. 393–412).

⁷¹ M. Madurowicz, dz. cyt., s. 35.

⁷² Tamże, s. 28.

⁷³ T. Gadacz wg M. Madurowicz, dz. cyt., s. 72. Szersze omówienie poglądów nt. doświadczenia religijnego we wnętrzu sakralnym wykracza poza temat niniejszej pracy.

⁷⁴ Drzwi do kościoła w prywatnej posiadłości artysty w Prowansji.

⁷⁵ Tego typu warianty zastosowane przez Chromego zostaną tu szczegółowo omówione.

przy otwierających się do wewnątrz budowli), sugeruje kolejność i sposób odczytywania przedstawień, a także różne ich warianty w zależności od zmiennego ustawienia skrzydeł.

Często twórca kreuje interakcję pomiędzy wchodzącym do świątyni (podmiotem doświadczającym) a samymi przedstawieniami. Niekiedy rzeźbione postaci w trakcie otwierania drzwi zwracają się ku wchodzącemu, który wkracza w sam środek sceny i, jako jej kolejny bohater, zmienia wymowę całości. Gest otwarcia drzwi i dotyk stają się elementem dialogu postaci żywej i spiżowej⁷⁶. Inny problem stanowi kwestia kadrowania wnętrza widzianego poprzez otwierające się i ostatecznie otwarte drzwi oraz powiązanie przedstawień umieszczonych na nich jako obramowania tego, co znajduje się w głębi pomieszczenia (Mitoraj)⁷⁷.

Rozwiązywanie tych wszystkich zagadnień zazwyczaj łączy się z zainteresowaniami twórczymi rzeźbiarza i z natury rzeczy obejmuje elementy stylu własnego artysty zarówno w zakresie środków ekspresji, jak i sposobów komunikacji. Twórca wykorzystuje często doświadczenia zdobyte wcześniej podczas realizacji prac, w których dążył do uchwycenia stanów i sytuacji granicznych, wzajemnego przenikania się form czy też ukazywania właściwych płaskorzeźbie relacji przestrzennych na płaszczyźnie. Niezmiernie istotny jest też stosunek artysty do widza, niekiedy tylko mimowolnego odbiorcy sztuki. Twórca nie tylko pragnie przekazać mu wiedzę lub oddziaływać na jego emocje, ale też niejednokrotnie uwzględnia go jako element dopełniający (podkreślający) ekspresję dzieła.

Nagromadzenie istotnych problemów artystycznych związanych z projektowaniem drzwi skłania wielu twórców do ponownego opracowywania poszczególnych zagadnień w kolejnych dziełach, pozbawionych najczęściej aspektów funkcjonalnych. Przybierają one formę rzeźb, wolno stojących bram kadrujących pejzaż i innych rozwiązań zwykle pozostających w sferze projektów⁷⁸. Nietypowy przykład stanowi wykonanie cyklu kompozycji rzeźbiarskich, które ze względu na związek z własnymi granicznymi doświadczeniami artysta obdarzył mianem „drzwi”, i dopiero później wykorzystanie ich, niejako wtórnie, do dekoracji wrót kościelnych (Zemła)⁷⁹. Zdarza się, że metaforyczne odniesienia do bramy świątynnej stają się inspiracją prac bardzo zróżnicowanych formalnie i z trudem kojarzonych z wejściem do kościoła⁸⁰.

⁷⁶ M.in. *Porta Santa* w bazylice Santa Maria Maggiore (2000) Luigiego E. Mattei; *Portal der Versöhnung* w sanktuarium maryjnym w Kevelaer (1997) Berta Gerresheima.

⁷⁷ Drzwi w kościele Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie.

⁷⁸ Prace Arnaldo Pomodoro (ur. 1926) mogą być przykładem tego typu działań.

⁷⁹ Cykle *Drzwi...* Gustawa Zemły zostaną omówione w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

⁸⁰ Np. prace, które wykonano na XI, XII, XIII edycję Biennale Internazionale Dantesca w Rawennie (1994, 1996, 1998).

Ponieważ zarysowany tu ogólnie schemat rozwiązania formy wejścia do świątyni reprezentują liczne bardzo zróżnicowane realizacje indywidualne, dzieła wspomnianych już trzech rzeźbiarzy – Chromego, Zemły i Mitoraja – zostaną scharakteryzowane w kolejnych rozdziałach niniejszej monografii jako próba egzemplifikacji poruszonych powyżej złożonych problemów formalnych, z uwzględnieniem specyfiki poszczególnych twórców i odniesieniem do analogicznych przykładów w pracach innych autorów.

RZEŹBIARZ I WĄTKI AUTOBIOGRAFICZNE DZIEŁA

Do charakterystycznych cech rzeźbionych drzwi świątynnych należy możliwość tworzenia rozbudowanych narracji. Te zróżnicowane, uproszczone bądź wielowątkowe kompozycje zawierają w sobie oficjalną warstwę obejmującą przekaz wiary i treści istotne dla wspólnoty wiernych oraz niekiedy drugą, słabiej wyartykułowaną, zawierającą osobisty przekaz artysty – opowieść o nim samym. Taką opowieść można odczytać w dekoracji drzwi wykonywanych przez Chromego, Zemłę i Mitoraja.

W przypadku drzwi kościelnych należy pamiętać, że sposób ich wykonania nie jest kwestią decyzji samego artysty. Istotny wpływ na formę dzieła i przekaz ideowy zdobiących je przedstawień ma duchowny-inwestor, z racji wykształcenia posiadający odpowiednią wiedzę teologiczno-liturgiczną, której często brak współczesnym twórcom sztuki sakralnej¹. Powinien on też znać normy i przepisy kościelne odnoszące się do drzwi w budowlu sakralnej i czuwać nad ich przestrzeganiem². Najczęściej ów in-

¹ Na zjawisko to zwracał uwagę już w latach 80. ubiegłego wieku S. Rodziński, *O laicyzacji sztuki sakralnej* [w:] *Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji Sekcji Historii Sztuki KUL, Rogóźno 18–20 października 1984, Wyd. Znak, Kraków 1989, s. 182.

² Obok przepisów ogólnobudowlanych, odnoszących się przede wszystkim do wielkości światła otworu wejściowego, wymaga się, co następuje: „Drzwi muszą się otwierać na zewnątrz [...]. Drzwi dwuskrzydłowe muszą być tak urządzone, aby oba skrzydła mogły się otwierać jednocześnie” (Ch. Zieliński, *Sztuka sakralna. Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1960, s. 128). Późniejsze postanowienia soborowe dotyczące sztuki sakralnej zostały w Polsce ujęte m.in. w: *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski* [w:] *Budowa i konserwacja kościołów*, Rada Prymasowska Budowy Kościołów, Warszawa 1981. W odniesieniu do drzwi kościelnych nie zawierały nowych szczegółowych wskazówek praktycznych, ale te, które już były, zostały nieco złagodzone (np. dotyczące otwierania drzwi na zewnątrz).

westor jest administratorem parafii, który inicjuje i organizuje proces powstawania dzieła. To on dokonuje wyboru rzeźbiarza, daje pierwszy impuls do refleksji artysty, tworzy podstawową ramę dla jego opowieści. Niektórzy z zamawiających pozostawiają twórcy zupełną swobodę (Chromy)³, inni inspirują, a często współtworzą program ikonograficzny przedstawięń na drzwiach (Zemła)⁴, w szczególnych przypadkach powierzając dobranie odpowiednich wzorów specjalistom – historykowi sztuki⁵. Nieliczni kreują całościową, złożoną koncepcję przestrzeni symbolicznej kościoła i jego otoczenia, w której wejście odgrywa istotną rolę⁶. Ostatecznie inwestor staje się także interpretatorem i propagatorem treści symbolicznych drzwi i ich dekoracji w ramach homilii bądź artykułów zamieszczanych w prasie lub w monograficznych wydawnictwach albumowych⁷.

³ M.in. taką swobodę miała rzeźbiarka Zofia Miłał (ur. 1945), która wykonała drzwi do katedry rzeszowskiej (1991) i jest także autorką złożonego programu ikonograficznego kompozycji rzeźbiarskiej pokrywającej ich powierzchnię (G. Ryba, *Katedra rzeszowska. Historia, sztuka, twórcy, idee*, Wyd. Avalon, Kraków 2007, s. 186–193).

⁴ Program ikonograficzny *Drzwi Papieskich* w Olsztynie powstał we współpracy artysty i inwestora. Przykładowo program ikonograficzny drzwi głównych (1970–1980) do katedry poznańskiej oraz tematy poszczególnych scen zostały ustalone z wykonawcą Kazimierzem Bienkowskim (1907–1993) w wyniku dyskusji między członkami Katedralnej Komisji ds. Sztuki Kościelnej: ks. Arnoldem Marcinkowskim, ks. Lucjanem Haendlichem i ks. Stefanem Tomaszewiczem (*Kazimierz Bienkowski. Rzeźba, projekty i szkice*. Katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 24 lutego – 25 marca 1997, wstęp T. Dziubecki, Warszawa 1997). Por. też: G. Ryba, *Interpretacja jako inspiracja? Dekoracja drzwi do katedry poznańskiej*, „Artium Quaestiones” XVI, 2015, s. 171–194.

⁵ Autorem programu ikonograficznego wykonanych przez Stanisława Mystka (ur. 1936) drzwi bocznych (2007) prowadzących do nawy południowej w elewacji frontowej katedry wrocławskiej jest dr m.in. Piotr Bokota (1960–2011), historyk, autor licznych opracowań poświęconych dziejom regionu (*Drzwi katedry wrocławskiej. Nawa południowa*, red. S. Waszczyński, P. Bokota, J. Niewierski, Wrocław 2007); autorem ikonografii drzwi (2012) do kościoła św. Jana Nepomucena w Bochni wykonanych przez Marka Benewiata (ur. 1952) jest ks. dr Władysław Szczepak (ur. 1925), historyk sztuki (P. Michalczyk, *Kościół św. Jana Nepomucena: drzwi z brązu na 25-lecie parafii*, <http://www.mojabochnia.pl/?p=75988>, dostęp 28 VII 2016 r.).

⁶ Drzwi z brązu (1986) do kościoła pallotyńów w Gdańsku Wrzeszczu zostały wykonane przez Janinę Stefanowicz-Schmidt (ur. 1930). Inicjatorem powstania drzwi i autorem ich koncepcji ikonograficznej był proboszcz parafii, ks. Eugeniusz Dutkiewicz (1947–2002). W trakcie uroczystości ich poświęcenia (26 VIII 1986 r.) wygłosił kazanie, w którym omówił nie tylko złożoną symbolikę samych przedstawięń na drzwiach, ale też ich znaczenie w bryle kościoła i jego otoczeniu. Według ks. Dutkiewicza brama kościelna i okno nad nią, łączące sferę *sacrum* wewnątrz i strefę *profanum* na zewnątrz, stają się elementem kluczowym, organizującym wzajemne symboliczne przenikanie się przestrzeni, a w wymiarze wizualnym – uzupełniające się współtlenienie natury i sztuki (G. Ryba, *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).

⁷ Między innymi seria albumów wydanych staraniem ks. S. Waszczyńskiego, proboszcza kościoła katedralnego we Wrocławku (por. przyp. 5). Najczęściej jednak informacje objaśniające symbolikę drzwi są umieszczane na stronach internetowych parafii.

O wyborze artysty z reguły nie decyduje jego światopogląd⁸. Angażowani są zarówno twórcy wierzący (Chromy, Zemła), także rzeźbiarze będący duchownymi⁹, jak i indyferentni religijnie (Mitoraj), a nawet demonstracyjnie eksponujący swój lewicujący agnostycyzm¹⁰. Postawa przyjmującego zamówienie wobec sztuki sakralnej, w tym wobec realizacji tak szczególnego zadania, jakim są rzeźbione drzwi kościelne, bywa zróżnicowana, często niezależnie od jego stosunku do religii. Może być: cynicznie „złeceniobiorcza”, zdystansowana, ale prezentująca zainteresowanie rozwiązaniem zagadnienia artystycznego, bądź też zaangażowana emocjonalnie, niekiedy coraz bardziej w miarę realizacji tematu. Postawa twórcy w znacznym stopniu determinuje jakość i różnorodność niejednokrotnie wielowarstwowego przekazu zapisanego przez artystę ostatecznie w dziele.

Niezależnie od postawy artysty przekaz ten zawiera podstawową warstwę znaczeniową, która stanowi oficjalne religijne przesłanie dla odbiorców. Kompozycje z reguły mają charakter ilustracyjno-dydaktyczny, czerpią z bogatej tradycji ikonograficznej. Odniesienie do obowiązującej konwencji obrazowanego tematu stanowi pierwszą warstwę znaczeniową, która ma zawierać niejako oficjalne religijne przesłanie dla odbiorców. Łączy się ona z funkcją artysty nakreśloną przez dokumenty Kościoła i wypowiedzi papieży: „dzięki pracy artystów «ujawnia się lepiej znajomość Boga, a głoszenie Ewangelii staje się dla umysłów ludzi zrozumialsze»”¹¹, tym bardziej że dzieła powinny

⁸ Debata na temat światopoglądu artysty w kontekście sztuki sakralnej była bardzo intensywna we Francji jeszcze w latach 50. minionego wieku, szczególnie na łamach czasopisma „L'Art Sacré” i zakończyła się zaproszeniem wybitnych twórców do pracy w Kościele, niezależnie od ich stosunku do religii (F. Caussé, *La revue „L'Art Sacré”. Le debat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, wyd. Cerf, Paris 2010; A. Lion, *Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier*, „Revue de l'histoire des religions” 2010, nr 1, s. 109–126). W Polsce pytania o światopogląd artysty pobrzmiewały w wypowiedziach na temat sztuki sakralnej jeszcze w latach 80. XX wieku (m.in. w referatach i dyskusjach uczestników konferencji „Sacrum i sztuka” (por. przyp. 1) czy refleksjach, takich jak: R. Rogozińska, *Pytanie o wiarę artysty*, „W Drodze” XVII, 1989, nr 7, s. 27–37).

⁹ Bert Gerresheim (ur. 1935) w 1976 r. wstąpił do zakonu franciszkanów (S. Rothstein, *Interview mit Bert Gerresheim, Bildhauer, Grafiker und Pädagoge*, „DJournal. Düsseldorfer Gesellschaftsmagazin”, 18 XI 2015, <http://www4112.wix.com/djournal#!Interview-mit-Bert-Gerresheim-Bildhauer-Grafiker-und-P%C3%A4dagog/c1kod/566c0d620cf2bbe8cab61511>, dostęp: 28 VII 2016 r.).

¹⁰ Postawa wobec religii Zemły, Chromego i Mitoraja zostanie omówiona w dalszych częściach pracy. Giacomo Manzù (1908–1991) był ateistą i komunistą, należał do Włoskiej Partii Komunistycznej, był laureatem Lenińskiej Nagrody Pokoju. Wspomina się często „le drammatiche e accanite polemiche della Curia Romana che non riteneva adeguato alla circostanza (della realizzazione delle Porte di San Pietro) il fervente comunismo dell'artista.... ciononostante l'opera venne realizzata come desiderava Manzù (Giacomo Manzù, red. R. Bossaglia, wyd. Electra, Milano 1988, s. 44, 48; *Fallece Giacomo Manzù, el escultor comunista amigo de Juan XXIII*, „El País”, 19 I 1991, http://elpais.com/diario/1991/01/19/cultura/664239601_850215.html, dostęp: 28 VII 2016 r.).

¹¹ Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym* Gaudium et spes, cytowana przez Jana Pawła II 4 IV 1999 r. w: *List do artystów*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html, dostęp 29 VII 2016 r. Tradycję spotkań z artystami zainicjował Paweł VI, a kontynuowali Jan Paweł II oraz Benedykt XVI, który podczas spotkania z ludźmi kultury 21 XI 2009 r. mó-

odpowiadać możliwościom percepcyjnym całej wspólnoty wiernych, unikając jednak konformizmu w tej dziedzinie¹².

Wielu twórców rzeźbionych drzwi kościelnych zatrzymuje się na tym pierwszym, uniwersalnym i oczywistym, etapie przekazu, którego intencją jest „czynienie zrozumiałszą” oficjalnej narracji, ograniczając się do znanych konwencji. Za Januszem Boguckim można uznać, że to „część społeczności artystów zainteresowana głównie «zleceniobiorczym» wykonywaniem zawodu”¹³. Inni już w fazie budowania wstępnej koncepcji, w mniejszym lub większym stopniu, wykorzystują możliwość zaprezentowania indywidualnej interpretacji scen i wydarzeń, choćby za pomocą kompozycyjnego rozłożenia akcentów. W miarę możliwości artysta może dążyć też do poszerzenia ram konwencji lub jej uzupełnienia poprzez nawiązanie do tendencji właściwych swojej epoce, zgodnie ze słowami papieża Karola Wojtyły: „Artysta nieustannie poszukuje ukrytego sensu rzeczy, z wielkim trudem stara się wyrazić rzeczywistość niewysłowioną”¹⁴.

Teksty teologiczne, a w jeszcze większym stopniu psychologiczne i socjologiczne badania nad relacją pomiędzy jednostką a społecznością pomagają w określeniu indywidualnego komunikatu artysty poprzez dzieło sztuki sakralnej skierowanego do wspólnoty religijnej. Współczesny indywidualizm, który odstręcza wielu twórców od sztuki sakralnej¹⁵, mimo istniejących zagrożeń, może stanowić istotną wartość jako zasada organizująca relacje jednostki ze wspólnotą¹⁶. Dzieje się tak, kiedy „W ideał samorealizacji, postrzegany w kategoriach wspólnego dobra, wpisana jest autentyczność jednostki,

wił: „Jesteście strażnikami piękna; dzięki swojemu talentowi możecie przemawiać do serca ludzkości, trafiać do indywidualnej i zbiorowej wrażliwości, rozbudzać marzenia i nadzieje, poszerzać horyzonty wiedzy i działania ludzi. [...] Wy także bądźcie, poprzez sztukę, zwiastunami i świadkami nadziei dla ludzkości! I nie bójcie się [...] dialogu z wierzącymi, z tymi, którzy jak wy czują się pielgrzymami w świecie i w historii (http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/przemowienia/artystyci_21112009.html, dostęp: 29 VII 2016 r.); spis dokumentów Kościoła z lat 1917–1999 odnoszących się do sztuki publikuje m.in. H. Nadrowski, *Kościół naszych czasów*, Wyd. WAM, Kraków 2000, s. 322–327.

¹² M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, Wyd. KUL, Lublin 1979, s. 299.

¹³ J. Bogucki, *Sacrum i sztuka*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” XVII 1984, s. 136.

¹⁴ Jan Paweł II, *List do artystów*, dz. cyt. To przykład, kiedy postawa artysty pokrywa się z punktem widzenia przyjętym przez Kościół. Bogucki podkreśla: „Sacrum sztuki to również przestrzeń psychiczna, której «środkiem» czy też osią jest przeświadczenie o szczególnych właściwościach duchowych jednostki twórczej. Dzięki tym właściwościom – kojarzonym jeszcze w XIX w. z «natchnieniem», w naszym stuleciu już raczej z wyjątkowo rozwiniętą intuicją, wrażliwością, wyobraźnią – artysta władny był dostrzegać ukryty dla innych głębszy sens rzeczy, a także rozwijać zużyte konwencje i otwierać nowe horyzonty widzenia” (J. Bogucki, dz. cyt., s. 134).

¹⁵ S. Rodziński tak wyraża przekonanie wielu: „choć *gros* moich obrazów jest poświęconych tematyce sakralnej, to jednak niewiele prac zrealizowałem bezpośrednio dla Kościoła”, gdyż nie chce być „poddany konfrontacji przez oglądających, którzy zapewne mają swoje zdania i wyobrażenia”, a w pozostałych pracach wyraża „swoje przeżywanie tego świata” (cyt. wg: M. Musialik, *Konfrontacje doświadczenia*. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 1, s. 22).

¹⁶ Por. Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, tł. A. Lipszyc, Wyd. Znak, Kraków 2002.

rozumiana jako moralny ideał wierności samemu sobie i zaangażowania dla innych¹⁷. Można więc uznać, że biografia twórcy jest ustrukturyzowana narracyjnie w historii społeczności, w której żyje, a jego identyfikacja jako jednostki w dużej mierze realizuje się w partykularnej wspólnocie narracji, utrwalając się w twórczości¹⁸.

Jak już wspomniano, zgodnie z wrażliwością współczesną projektowanie rzeźbionych drzwi przeważnie nie ogranicza się do opracowywania samych tylko płasko-rzeźb, ale coraz częściej łączy się z zagadnieniem ich aranżacji jako dominanty przestrzeni granicznej pomiędzy *sacrum* i *profanum*. Dla niektórych artystów jest to tylko rozwiązanie zadania plastycznego pozostającego poza osobistymi emocjami¹⁹. U wielu jednak (tak jak u Chromego, Zemły czy Mitoraja) w trakcie procesu twórczego budzi się pogłębiona refleksja, która wpisuje się w popularny obecnie w kulturze trend fascynacji liminalnością i transgranicznością oraz doznaniem związanymi z przekraczaniem granic. Obserwując to zjawisko, Anna Krajewska stwierdza: „Najciekawsze są obszary graniczne [...]. Granica zadaje pytania, stwarza problemy, stawia na konflikt i zawłaszczanie. Granica daje odpowiedzi, [...] pokazuje możliwość przekształcania i redefinicji zastanego. Graniczność nie zatrzymuje, ale uobecnia przemianę, prowokuje działanie [...] stwarza szansę powstania nowych obrazów”²⁰.

Ponieważ istotnym wyróżnikiem wspomnianego już współczesnego indywidualizmu jest etos odkrywania własnego „ja”, nastawienie na samorealizację i odnoszenie wszelkich zjawisk do własnej osoby²¹, dla wielu twórców problem liminalności staje się przede wszystkim pretekstem do badania i wizualizacji własnych doznań, często dopełnianych komentarzem słownym.

Do artystów badających w swoich działaniach twórczych różne aspekty przestrzeni granicznych pomiędzy *sacrum* a *profanum* należy też John Newling, który w jednym ze swoich esejów dokonuje autoanalizy doświadczenia związanego z rytuałem przejścia. Artysta tak ujmuje swoje doznania: „Przekraczając próg przestrzeni sakralnej, ulegamy chwilowej dezorientacji. Odczuwamy utratę cielesności, odurzenie. Na moment przestajemy czuć, że mamy ciało, krew i mięśnie [...]. Przekraczanie progu sakralnego zawsze będzie nas wprowadzało w stan dezorientacji. Kiedy wchodzimy, powiedzmy, do kościoła, zawsze będziemy mieli poczucie inności zarówno w sferze fizycznej,

¹⁷ A. Cudnowska, *Wspólnota w kulturze indywidualizmu* [w:] *Wspólnoty z perspektywy edukacji międzykulturowej*, red. J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, M. Sobecki, Wyd. Trans Humana, Białystok 2009, s. 205–206.

¹⁸ Według narracyjnej koncepcji jaźni, teorii stworzonej przez A. Ch. Mac Intyre'a na gruncie komunitaryzmu, jednego z nurtów współczesnej filozofii polityki (T. Czernik, *Indywidualizm, komunitaryzm i trzecia droga*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” X, 2011, nr 2 (19), s. 30).

¹⁹ Takie podejście zaprezentował Jacek Kucaba (ur. 1961) w rozmowie telefonicznej z autorką pracy z maja 2015 r.

²⁰ A. Krajewska, *Estetyka granic*, „Przestrzenie Teorii” XVI, 2011, s. 7.

²¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość, Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2010.

jak i mentalnej, będące odbiciem progu liminalnego. Jest to chwila dezorientacji, która przygotowuje nas do tego, co ma nastąpić [...]. Jest to doświadczenie liminalności, które postrzegam jako element tworzenia”²². Przywoływany już uprzednio Maciej Zychowicz, twórca poszukujący ekwiwalentu plastycznego procesów przemiany i stanów granicznych w rzeźbie sakralnej, tak charakteryzuje proces twórczy: „Jestem przekonany, że wymiarowi duchowemu musi towarzyszyć zawsze doznanie napięcia. To napięcie rozgrywa się pomiędzy przecuciem tajemnicy, do której się zbliżamy, i przekraczającej nas rzeczywistości a naszymi ułomnymi z natury próbami jej uobecnienia i konkretyzacji. Rozgrywa się ono również pomiędzy świadomością dramatu (bez której nie sposób przekroczyć skorupy codzienności i myślenia powierzchwną, słowem nie sposób mówić o duchowości) a koniecznością poszukiwania harmonii. Jest to otwarcie myślenia na paradoks, zdolność stawiania Bogu i światu pytań, na które odpowiedzi niekoniecznie zbudują spójną całość, a może nawet pozostaną ze sobą w sprzeczności”²³. Wypowiedzi Newlinga i Zychowicza podkreślają emocjonalną i poznawczą funkcję artystycznej eksploracji przestrzeni granicznych pomiędzy *sacrum* a *profanum*, która znajduje odzwierciedlenie w ostatecznej formie ich realizacji plastycznych.

Podobne doświadczenia, a następnie wynikające z nich przemyślenia w trakcie rozważań nad koncepcją aranżacji drzwi w kontekście przestrzeni granicznej oraz refleksja związana z ich symboliką (przede wszystkim w jej wymiarze eschatologicznym i soteriologicznym) mogą prowokować artystę do zastanowienia się nad zagadnieniem tożsamości²⁴, sensem i celem własnego życia oraz do poszukiwania indywidualnej, subiektywnej odpowiedzi na pytania o charakterze metafizycznym²⁵, a ostatecznie nawet do wewnętrznej przemiany²⁶.

Dlatego też płaskorzeźbione drzwi z brązu pełnią szczególną rolę w biografii artystycznej niektórych twórców, między innymi Chromego, Zemły czy Mitoraja. Praca nad tego typu dziełem, skłaniając do osobistych refleksji, umożliwia też ich rozbudowany

²² J. Newling, *Istotny stan dezorientacji. Wnikanie w sakralność i związek sakralności ze sztuką współczesną*, tł. M. Sady, Wyd. SARP, Kielce 2007, s. 116, 122.

²³ M. Zychowicz, *Przestrzeń sakralna. Wspólnota drogi i wspólnota świętowania* [w:] *Architektura – bezgłośny szept emocji. Integracyjna rola miejsc duchowych w miastach 21 wieku*, Wyd. SARP, Warszawa 2007, s. 105.

²⁴ Por. Ch. Taylor *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989; L. Lubas-Bartoszyńska w kontekście refleksji nad zagadnieniem autobiografii przytacza różne koncepcje tożsamości (L. Lubas-Bartoszyńska, *Tożsamość i autobiografia*, „Przestrzenie Teorii” II, 2003, s. 139–157).

²⁵ M.in. na podstawie rozmów autorki z artystami (np. Gustaw Zemła, lipiec 2014 r.) lub ich wypowiedzi dla prasy (szerzej omówione w rozdziałach poświęconych poszczególnym twórcom).

²⁶ Benedykt XVI, dz. cyt.: „Sztuka we wszystkich swoich formach wyrazu, z chwilą gdy mierzy się z wielkimi egzystencjalnymi pytaniami, z fundamentalnymi tematami dotyczącymi sensu życia, może zyskać wartość religijną i przekształcić się w drogę głębokiej refleksji wewnętrznej i duchowości”. Należy podkreślić, że bardzo często rzeźbiarz zapoznaje się ze złożoną symboliką drzwi dopiero po podjęciu się realizacji zamówienia, co może mieć znaczący wpływ na przebieg procesu twórczego (np. intensywność emocji towarzyszących wykonaniu dzieła).

zapis na powierzchni drzwi – potencjalnym polu obrazowym dla złożonej, wielowarstwowej narracji, która pozwala rzeźbiarzowi, poza uzgodnionym z inwestorem przekazem, snuć własną plastyczną opowieść autobiograficzną²⁷. Podejmując ją, zaczyna opowiadać własne życie i tworzyć swoją „tożsamość narracyjną”, która jest budowana stopniowo, w miarę postępu kreacji dzieła²⁸. Na opowieść artysty składają się różne, niekiedy rozproszone, epizody, podporządkowane jednak określonej zasadzie wiążącej je razem. Kolejne warstwy (oficjalna, odnosząca się do doktryny wiary, i osobista) nakładają się na siebie, a w ramach jedności narracyjnej życia obrazy ujmujące przekaz religijny odślaniają sens i nadają formę doświadczeniu własnego istnienia artysty, także w rozumieniu cierpienia i śmierci²⁹.

Czasem proces twórczy w autobiografii plastycznej, podobnie jak w literackiej, staje się modlitwą lub medytacją³⁰, a zarazem może stanowić swego rodzaju autoterapię³¹. Niekiedy narracja artysty zawiera jednocześnie zapis pamięci i deklarację ideową, często uświadamianą i wypracowywaną dopiero w trakcie procesu twórczego. Bywa, że przekaz ma charakter bardziej złożony i nie do końca uświadomiony przez samego rzeźbiarza.

Niekiedy twórca uzupełnia przekaz wizualny autokomentarzem słownym (artykułowanym nawet w trakcie pozornie banalnych wywiadów w prasie popularnej), ale nierzadko klucz do jego dzieła uzyskują tylko bliscy i znajomi, a biografowie – odkrywają z trudem. Bywa, że dzieło jest nośnikiem treści szczególnie osobistych, które pozostają na zawsze tajemnicą jego twórcy; czasem stają się przedmiotem gry z odbiorcą, a niejednokrotnie przesłanie o charakterze autobiograficznym zostaje zawarte w pracy nieświadomie. Toteż w badaniu wątku autobiograficznego w narracjach ujętych na rzeźbionych drzwiach kościelnych należy uwzględnić także elementy psychoanalizy, która stara się ukazać motywy i pobudki ukryte pod postacią znaków zapisanych przez twórcę³².

²⁷ Twórcy drzwi rzeźbionych mają większe możliwości budowania złożonych narracji niż autorzy ulotnych działań w przestrzeni, jak Newling, lub prostych kompozycji figuralnych, jak Zychowicz.

²⁸ Według Ricoeura tożsamość jednostki jest równoznaczna z tożsamością jej narracji o sobie. Por. P. Ricoeur, *Soi-meme comme un autre*, Paris 1990; wyd. pol. *O sobie samym jako innym*, tł. B. Chełstowski, PWN, Warszawa 2005.

²⁹ Tamże, s. 268.

³⁰ Jan XXIII, *Dziennik duszy*, tł. J. Ledóchowska, Wyd. Znak, Kraków 1965; proces twórczy do modlitwy porównywał chociażby Henry Matisse, wykonując prace dla dominikanek w Vence: „En faisant ces choses-là je fais ma prière [...] quand tout va mal nous nous jetons dans la prière pour retrouver le climat de notre première communion”; H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, wyd. Hermann, Paris 1972, s. 269.

³¹ M.in. „Proces artystycznej kreacji ma istotny wymiar terapeutyczny [...] stanowi jedną z możliwych form przepracowania głębokiego konfliktu w psychice podmiotu, który wynika z wyobraźniowego zniszczenia/uśmiercenia ukochanego obiektu” (P. Dybel, *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, „Zeszyt Wydawniczy” [ASP Gdańsk] 2011, nr 3, s. 8). Istnieje bogata literatura przedmiotu poświęcona zagadnieniu terapii przez sztukę, której omówienie wykracza poza zakres niniejszego opracowania.

³² Psychoanaliza, badając ukryte motywy działania człowieka, w treści dzieła sztuki poszukuje związków z życiem artysty. Obecnie często stosuje się w interpretacji dzieł literatury i sztuk plastycznych teorie Jacqu-

W analizie treści osobistej narracji rzeźbiarskiej artysty zaszyfrowanej w dekoracji na drzwiach mogą pomóc metody badania tekstów literackich o charakterze autobiografii³³. W dominującym nurcie badań nad płaskorzeźbionymi drzwiami stosuje się przede wszystkim porównania tekstów literackich z ukazanymi na drzwiach obrazami, traktowanymi jako ilustracje opowieści wyrażonych słowem³⁴. Tymczasem wzorem narratologii można podjąć próbę budowy struktur opowieści rzeźbiarza o sobie samym³⁵ w ramach jego dzieła rozumianego jako tekst narracyjny, czyli „skończona i uporządkowana całość złożona ze znaków” stanowiących medium opowieści. Znaczenie fabuły w analizie tekstu narracyjnego na drzwiach z brązu jest najczęściej nieistotne i może być zastąpione przez focalizację³⁶. Elementy struktury takiej opowieści autobiograficznej są najczęściej zmienne (nie zawsze występują wszystkie razem) i przybierają postać: autoportretu, który jakby przenosi artystę w przestrzeń pola obrazowego; inskrypcji zawierającej jego nazwisko; wizerunków osób, z którymi pozostaje w osobistych relacjach; wydarzeń, których był świadkiem lub które wiążą się z jego osobą, a często są relacjonowane przez niego z reporterskim bądź publicystycznym zacięciem; indywidualnej interpretacji ikonograficznej tematów ustalonych z inwestorem. Dla opowieści rzeźbiarza istotny jest także element dynamiki, zmiennego statusu obrazów względem

es'a Lacana: teorię luster, teorię fantazmatu oraz pogląd ustrukturalizowania nieświadomego zgodnie z regułami języka („Nieświadome jest siecią znaczących, rządzą nią metafora i metonimia”). Przydatne mogą być też teorie dotyczące psychologicznych mechanizmów obronnych rozwijane przez kolejnych badaczy, poczynając od S. Freuda, A. Freud, M. Klein i H. Kohuta. Należy jednak też wziąć pod uwagę, że w humanistyce wielu badaczy z dystansem traktuje teorie psychoanalityczne (o zastrzeżeniach wobec psychoanalizy m.in. M. Spychała, *Psychoanaliza w badaniach literackich*, <http://docplayer.pl/9188592-Psychoanaliza-w-badaniach-literackich.html>, dostęp: 2 V 2017 r.).

³³ Por. A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 43–64; L. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt.; M. Bał, *Czytanie sztuki?*, tł. M. Maryl, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 1/2, s. 39–58.

³⁴ W takim podejściu tekst literacki ma wartość nadrzędną, a dzieło sztuki – tylko dopełniającą. Por. R. Grzesik, *Literackie wzorce ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Studia Źródłoznawcze” XXXVI, 1997, s. 1–7; T. Ginter, *Wątki hagiograficzne św. Wojciecha w ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Kwartalnik Historyczny” 2001, nr 4, s. 17–46.

³⁵ Do podjęcia takiej próby zachęca wypowiedź znanej badaczki: „Analiza przedstawięń wizualnych jako narracji zawartych w nich samych [...] może dobrze oddać ten aspekt obrazów i ich oddziaływanie, których ani ikonografia, ani inne praktyki znane historii sztuki nie potrafią dostatecznie wyartykułować” (M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. tłumaczenia: E. Kraskowska, E. Rajewska, Wyd. UJ, Kraków 2012, s. 168); por. też: *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, red. M. Bał, Stanford University Press, Stanford 1998; R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 139–158.

³⁶ Tekst narracyjny składa się z tekstu, opowieści i fabuły. „Opowieść stanowi treść tekstu, [...] a fabuła to układ powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń spowodowanych lub doświadczonych” przez autora (lub aktorów) „i przedstawionych w określony sposób.” (M. Bał, *Narratologia*, dz. cyt., s. 3). Natomiast focalizacja to „relacja między widzeniem a tym, co widziane, postrzegane [...] punkt widzenia” (tamże, s. 147).



II. 2. Autoportret artysty przy pracy. A. Panitz, drzwi z brązu w kościele katedralnym w Opolu (fragment), 1997. Fot. G. Ryba.

dychotomicznej przestrzeni oraz rodzaj materiału – medium (brąz) jako nośnika umożliwiającego jej wizualizację³⁷.

Wizerunki własne rzeźbiarzy w wejściu do świątyni mają długą, sięgającą średniowiecza tradycję³⁸. Można je uszeregować w ramach systematyzacji autoportretów

³⁷ Przyjmując terminologię narratologiczną, można często stwierdzić, że tekst narracyjny dekoracji plastycznej drzwi posiada niekiedy dwóch autorów. Pierwszy z nich buduje oficjalną fabułę (często inwestor), natomiast drugi wprowadza wątek autobiograficzny i jest tożsamy z narratorem.

³⁸ Np. Riquin i Abraham na Drzwiach Płockich (R. Knapiński, *Porta Fidei – Brama Wiary. Romańskie Drzwi Płockie w Nowogrodzie Wielkim*, Książnica Płocka, Płock 2012, s. 22). Do najsłynniejszych należy renesansowy już autoportret Ghibertiego „w pobliżu jego imienia wrytego w połowie drzwi” na jego Rajskich Wrotach (G. Vasari, *Lorenzo Ghiberti [w:] tegoż, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550, wyd. pol. *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tł. K. Estreicher, PWN, Warszawa–Kraków 1985, s. 73).

zaproponowanej przez Aleksandra Wallisa, dostosowując ją do specyfiki dekoracji wrót kościelnych³⁹ [il. 2].

Autoportret umieszczony w obrębie narracji plastycznej nadaje autorowi status bohatera tożsamego z narratorem. W badaniach literackich tożsamość bohatera i narratora to podstawowy warunek „paktu autobiograficznego” Philippe Lejeune’a⁴⁰, ale nie należy zapominać, że relacja z widzem – „czytelnikiem” dzieła, takiego jak rzeźbione drzwi kościelne jest ambiwalentna. Wątek autobiograficzny jest najczęściej elementem dodanym, nieobjętym „umową” z odbiorcą. Przedstawienie artysty przy pracy, niekiedy rzeźbiącego drzwi, na których umieścił swoją podobiznę, nie tylko ułatwia identyfikację twórcy, ale też podkreśla jego rolę narratora konstruującego opowieść rozgrywającą się w polu obrazowym bramy kościelnej. W ten sposób zachowuje on też dystans do ukazwanej historii, a w pewnej mierze sugeruje racjonalny obiektywizm przekazu. Niekiedy ów autoportret bywa rozbudowany o przedstawienia rodziny i osób (Zemła), a nawet przedmiotów bliskich rzeźbiarzowi⁴¹. Ich wizerunki w szczególnych wypadkach tworzą specyficzny „portret zastępczy”, reprezentujący pozornie nieobecnego artystę (Zemła)⁴². W szczególnym przypadku nieprzedstawiony w polu obrazowym autor/narrator za pomocą zabiegów kompozycyjnych rozszerza przestrzeń narracji, włączając w nią widza. Przez to zaznacza w sposób wyrazisty swoją obecność, na przykład tworząc złudzenie, że wspólnie z odbiorcą poszukuje i odkrywa odpowiedzi na pytania nurtujące samego artystę (Chromy)⁴³. Zdarza się jednak, podobnie jak w literaturze, że podmiot „rozbity i rozproszony po peryferiach, istnieje tylko w postaci śladowej”⁴⁴.

Inny przykład stanowi przedstawienie autoportretu artysty wśród uczestników wydarzeń, najczęściej z historii najnowszej (Zemła)⁴⁵. Takie ujęcie skraca dystans, su-

³⁹ A. Wallis, *Autoportret*, WAiF, Warszawa 1964.

⁴⁰ Pakt autobiograficzny to kontrakt zawarty między autorem a czytelnikiem zakładający poświadczenie autentyczności poprzez tożsamość autora, narratora i bohatera (P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, wyd. Seuil, Paris 1975; wyd. pol. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tł. A. Wit-Labuda, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5 (23), s. 31–49).

⁴¹ Zemła z rodziną na *Drzwiach Papieskich* w Olsztynie. Adolf Panitz (1936–2010) na drzwiach do katedry opolskiej (1997) przedstawił siebie jako rzeźbiącego dekorację drzwi; towarzyszą mu żona zajęta podobną pracą oraz syn i wnuczka (W. Lippa, *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, „Liturgia Sacra” 2006, nr 1, s. 113–122).

⁴² Jedną z płaskorzeźb *Drzwi do raju* Zemły ukazuje jego żonę i wnuczkę. Podobnie postąpiła Zofia Miła, ukazując na drzwiach do katedry rzeszowskiej swoją rodzinę: ojca, siostry, męża i synów, oraz znajomych (G. Ryba, *Katedra rzeszowska*, dz. cyt., s. 189).

⁴³ M.in. Bronisław Chromy na drzwiach do kościoła w Nienadówce. Szersze omówienie tego wątku w następnym rozdziale.

⁴⁴ L. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 147.

⁴⁵ Gustaw Zemła, wspomniane już *Drzwi Papieskie* w kościele św. Jakuba w Olsztynie, Marek Benewiat, drzwi główne do kościoła bł. Karoliny Kózkówny (2000).

geruje zaangażowanie emocjonalne artysty, poczucie wspólnoty zarówno z uczestnikami wydarzenia, jak i (pośrednio) ze społecznością, dla której zostało ono uwiecznione na drzwiach. Sposób ukazania twórcy w relacji do pozostałych osób może wskazywać na rangę i znaczenie, jakie odgrywa on w społeczności. Jego dzieło staje się odpowiednikiem reportażu czy pamiętnika, a relacja z założenia ma charakter subiektywny.

Dużo więcej o postawie rzeźbiarza mówi umieszczenie własnego autoportretu w scenach zaczerpniętych z Biblii, gdy obdarza swoimi rysami konkretne postaci, których uczynki są znane, a profil psychologiczny wielokrotnie był analizowany zarówno w literaturze naukowej, jak i beletrystyce czy literaturze pięknej (Zemła)⁴⁶. Przeważnie takie wizerunki własne artysty to autoportrety ukryte, może z powodu instynktownej niechęci do zbytniego ekshibicjonizmu duchowego bądź obawy o zgorszenie odbiorców. O ile wkomponowanie własnej postaci w sceny historyczne może świadczyć o chęci upamiętnienia własnej osoby, o tyle nadanie rysów własnej twarzy określonym postaciom, najczęściej ukazanym w działaniu, ma charakter złożony. Przede wszystkim staje się jednym ze sposobów „doskonalszego poznania siebie, głębszego wniknięcia w swoją psychikę”⁴⁷ w trakcie pracy, która niekiedy zyskuje charakter paralelny do przeżycia mistycznego⁴⁸. Bywa, że jest to rzeczywista identyfikacja twórcy z przedstawianą postacią, szczególnie gdy w jej biografii znajduje odniesienia do własnych przeżyć czy elementów życiorysu. W takim przypadku można uznać sceny biblijne lub hagiograficzne za metaforę życia artysty (Zemła). Natomiast nadanie rysów twarzy postaci biblijnej osobie bliskiej czy znajomej twórcy może świadczyć o emocjonalnym stosunku artysty do tej osoby i określać jego rodzaj, nie zawsze afirmatywny.

Nazwisko autora, podobnie jak w literaturze, jest niepodważalną oznaką funkcjonującej w rzeczywistości pozaobrazowej realnej osoby, odpowiedzialnej za określoną formę wypowiedzi plastycznej. „Podpis autora organizuje opowiadanie, [...] porządkuje układ między poświadczeniem wiarygodności i historii, między pragnieniem powiedzenia prawdy i pamięcią historii”⁴⁹. Tę funkcję podpisu podkreśla jeszcze umieszczenie w jego sąsiedztwie daty informującej o czasie powstania dzieła (Zemła, Mitoraj). Sposób wpisania nazwiska w ostatecznym dziele świadczy o pozycji artysty w społeczności (na przykład nazwisko może być umieszczone na tablicy pamiątkowej pomiędzy innymi osobistościami lub ukryte wśród szczegółów przedstawienia).

⁴⁶ Gustaw Zemła, *Drzwi do Raju* (2001).

⁴⁷ A. Wallis, *Autoportret*, dz. cyt., s. 16.

⁴⁸ Por. przyp. 30; rozważania na temat analogii między mistyką a sztuką m.in. w: W. Juszcak, *Czy istnieje mistyczna sztuka?* [w:] *Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji Sekcji Historii Sztuki KUL, Rogóźno 18–20 października 1984, Wyd. Znak, Kraków 1989, s. 144–152.

⁴⁹ D. Bertholet, *Les Français par eux-mêmes 1815–1885*, wyd. O. Orban, Paris 1991; cyt. za: L. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 150.

Temat autobiograficzny najczęściej jest ukryty (zakodowany) pod oficjalną narracją, ale w szczególnych sytuacjach może ją zdominować, a nawet zastąpić⁵⁰. W przypadku zapisu autobiograficznego na drzwiach z brązu konwencja nie „zabija autora”⁵¹, ale stanowi dla niego narzędzie umożliwiające połączenie tego, co wspólnotowe i obiektywne, z tym, co indywidualne i subiektywne.

Kompozycja poszczególnych elementów w obrębie pola obrazowego utworzonego przez płaszczyznę drzwi stanowi strukturę opowieści artysty. Może ona być uporządkowana tradycyjnie, ujęta chronologicznie w sceny jednolicie skadrowane i przypominające klatki filmu (*Chromy*)⁵² bądź ilustrująca różne wydarzenia zebrane jak fotografie w albumie (*Zemła*)⁵³. Bardzo często jednak artysta całą powierzchnię drzwi traktuje jako jednolitą kompozycję pozbawioną wewnętrznych podziałów, w której poszczególne sceny zestawione są w pozornym chaosie i nieładzie (łączą na przykład: plan budowli, wedutę, martwą naturę, portret, ujęcia wielopostaciowe), co stanowi w pewnym sensie odpowiednik sylwiczności w literaturze współczesnej, pozwalającej między innymi łączyć w jednym dziele gatunki paraliterackie (esej, felieton, reportaż)⁵⁴.

Stosując swobodne zestawienia tematyczne, nieustrukturyzowane w regularnym układzie, autorzy niekiedy wprowadzają mnogość wątków powiązanych luźnymi skojarzeniami, zagmatwanych i trudnych do odszyfrowania dla widza. Opowieści te przypominają eksperymenty literackie bliskie poetyce strumienia świadomości lub powieść szkatułkową. Tego typu narracje wizualne wymagają komentarza, który bywa umieszczany bezpośrednio na drzwiach, czasem jest zawarty w opisie znajdującym się w przedśionku kościelnym lub bywa publikowany w artykułach prasowych⁵⁵.

Niekiedy przedstawienia na drzwiach przypominają ekran komputera z licznymi okienkami pootwieranymi za pomocą interfejsu graficznego. Nielinearna narracja zmusza widza do wyboru kolejności odszyfrowywania wątków, na wzór hipertekstu literackiego, w którym poprzez wybranie odpowiedniego linku czytelnik sam decyduje o kolejności odczytania poszczególnych części opowiadanej historii⁵⁶.

Opowieść rzeźbiarza zawiera niekiedy autocytaty, odbierane często jako elementy stylu artysty, wykorzystujące wypracowany przez niego repertuar środków ekspresji. Odczytując jednak przedstawienia na drzwiach jako historię życia autora,

⁵⁰ Przykłady tego typu zostaną omówione w kolejnych rozdziałach.

⁵¹ R. Barthes, *Śmierć autora*, tł. M. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, z. 1-2, s. 247-252.

⁵² Drzwi *Pomnik Męczeństwa Narodów* w kościele św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie.

⁵³ *Drzwi Papieskie* w kościele konkatedralnym w Olsztynie.

⁵⁴ M.in. Zofia Miłał, drzwi z brązu w wejściu głównym do kościoła katedralnego w Przemyślu.

⁵⁵ M.in. liczne realizacje Czesława Dźwigaja, np. drzwi z brązu w elewacji południowej kościoła św. Elżbiety w Gdańsku.

⁵⁶ Np. Jacek Kucaba, drzwi w Sanktuarium Świętych Polskich Braci Męczenników w Bydgoszczy z 2009 r.

można uznać owe odwołania do wcześniejszej twórczości za element autobiografii artystycznej, zawierający prezentację dzieł, z którymi czuje się on najbardziej związany, skumulowanych w jednej osobistej narracji. Analogicznie cytaty z innych artystów można uznać za hołd oddany mistrzom – nauczycielom bądź twórcom z przeszłości, których artysta podziwia. Zagadnienie autocytatu i cytatu może też mieć charakter bardziej złożony, związany z procesem samopoznania w toku pracy twórczej, której rezultatem jest odkrycie w sobie kogoś innego ukrytego w doborze form czy ujętych za ich pomocą myśli⁵⁷.

Na drodze wypowiedzi autobiograficznej „autor powraca do życia samego siebie”⁵⁸, a retrospekcja charakterystyczna dla późnej twórczości wielu artystów nabiera szczególnego znaczenia w kontekście bogatej symboliki drzwi. Zawarty w niej pierwiastek eschatologiczny skłania do ostatecznych rozliczeń i pozwala podnieść deklarację ideową zawartą w przedstawieniach do rangi testamentu artystycznego rzeźbiarza, a biorąc pod uwagę symbolikę materiału – brązu – dzieło to można także uznać za pomnik wzniesiony samemu sobie (Mitoraj)⁵⁹. Aby zatem lepiej uchwycić wątki autobiograficzne zawarte w opowieści zapisanej na rzeźbionych drzwiach, należy je umiejscowić w ciągu rozwojowym twórczości artysty jako klucza nie tylko prowadzącego do poznania jej istoty, ale też dającego odpowiedzi na zasadnicze pytania o postawę twórcy wobec Boga i religii, sensu i celu ludzkiego istnienia.



„Historia tekstów autobiograficznych to także historia ich odczytywania”⁶⁰. Spokanie podmiotu doświadczającego z opowieścią rzeźbiarza odbywa się tuż przed momentem kulminacyjnym wkroczenia w przestrzeń graniczną prowadzącą do wnętrza świątyni i wymaga większej docieklowości, którą wywołuje najczęściej zainteresowanie formą przedstawień, popularność dzieła lub jego autora.

Poza tym dla badacza-profesjonalisty niewątpliwym ułatwieniem w analizie dzieł artystów współczesnych jest możliwość kontaktu osobistego z twórcą i świadkami powstawania jego pracy. Pewne utrudnienie stanowi natomiast charakter materiałów źródłowych, wśród których dominują autoryzowane wywiady, stanowiące zazwyczaj ele-

⁵⁷ Por. „Ten «ktoś inny» we mnie to nie tylko ślad «innego» z zewnątrz; może to być także głos mej drugiej połowy, tej gorszej lub tej lepszej, albo częśćka mnie z przeszłości, gdy byłem inny niż w danym momencie”. (Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 145–146; tam też szersza bibliografia w odniesieniu do badań literackich, które łatwo można zaadaptować do refleksji związanej ze sztuką).

⁵⁸ P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, tł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 307.

⁵⁹ Drzwi do kościoła w prywatnej posiadłości artysty w Prowansji.

⁶⁰ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, dz. cyt., s. 49.

ment świadomej autokreacji artysty, trudny do obiektywnego zweryfikowania. Osobiste listy i notatki przeznaczone dla konkretnych osób czy wspomnienia, których adresatem był krąg bliskich lub potomni, zastąpiły ulotne rozmowy telefoniczne bądź prowadzone za pośrednictwem komunikatorów internetowych – w zasadzie nie do odtworzenia w późniejszym okresie.

Oczywiście recepcja dekoracji rzeźbiarskiej drzwi kościelnych w powszechnym odbiorze jest znacznie prostsza i bywa różna, często oderwana od próby dotarcia przez rzeźbiarza z własnym przekazem do widza; nie zawsze bywa też zauważana wartość artystyczna czy oryginalna treść przedstawień. W krańcowych przypadkach pracownicy biur parafialnych nie wiedzą nawet, że na bramach do ich świątyń ukazano jakieś sceny; niekiedy nie wiedzą też, co to za przedstawienia, i nie są zainteresowani zdobyciem informacji na ten temat. Zjawisko to można zapewne wytłumaczyć rosnącym zubożeniem na obrazy, liczne i nadmiernie agresywne w przestrzeni publicznej. Zdarza się, że kroniki parafialne drobniawo odnotowujące różne wydarzenia nie uwzględniają tak znacznego nabytku, jakim są brązowe wrota kościelne, co już trudniej wytłumaczyć⁶¹. Na przeciwnym biegunie znajdują się postawy nadmiernego zaangażowania emocjonalnego wspólnoty, zbulwersowanej formą bądź treścią przedstawień. Autoportrety artystów i przedstawienia związane z ich osobami są przyjmowane z zaciekawieniem przez turystów, ale spotykają się raczej z krytyką społeczności lokalnej, o ile twórca nie ma w niej ugruntowanej pozycji⁶². Są też społeczności wyrażające dumę z posiadanych drzwi, szczególnie gdy przedstawienia odnoszą się do historii lokalnej, doniosłych wydarzeń, których jej członkowie byli świadkami bądź uczestnikami.

W niniejszej monografii zostaną omówione dzieła trzech wybranych artystów – zarówno szeroko rozpoznawalne, jak i mało znane; budzące powszechną aprobatę, ale też kontrowersyjne. Problem recepcji stanowi jednak tylko dopełnienie próby analizy rzeźbionych drzwi z brązu jako ważnej cezury w życiorysach ich twórców, a zarazem opowieści autobiograficznej, której teoretyczne odniesienia zostały tu już naszkicowane.

⁶¹ Np. kronika parafii św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, gdzie w latach 1986–1989 wstawiono troje rzeźbionych drzwi wykonanych przez Jana Sieka (ur. 1936).

⁶² Z taką krytyką spotkały się wizerunki rodziny Zofii Miłał na drzwiach do katedry rzeszowskiej i Marka Benewiata na drzwiach do kościoła bł. Karoliny w Tarnowie czy też zbyt wyeksponowane logo fundatora na drzwiach do katedry wrocławskiej. Natomiast życzliwie przyjęto autoportret Adolfa Panitza na drzwiach katedry opolskiej (informacje własne na podstawie wywiadów z przedstawicielami społeczności lokalnej).

ARTYŚCI POPRZEZ ICH PRACE WYBRANI AUTORZY

Jak już wspomniano, zagadnienia formalne związane z realizacją współczesnych drzwi kościelnych rzeźbionych w brązie oraz kwestia biografii artysty widziana przez pryzmat jego dzieła to dwa podstawowe problemy, które zostaną ukazane na przykładzie twórczości Bronisława Chromego (1925–2017), Gustawa Zemły (ur. 1931) i Igora Mitoraja (1944–2014).

Wszyscy trzej są rzeźbiarzami znanymi i cenionymi, a życiorysy Chromego i Zemły wykazują wiele podobieństw: byli wykładowcami akademickimi, autorami licznych założeń pomnikowych, ich dzieła są zaliczane do kanonu polskiej rzeźby współczesnej, ale uznanie, jakie zyskała ich twórczość, w stosunkowo niewielkim stopniu przekroczyło granice Polski. Mitoraj, znacznie od nich młodszy, całe dorosłe życie spędził za granicą, pozostając w kręgu oddziaływania najważniejszych ośrodków sztuki europejskiej. Przez lata zapoznany w kraju – zyskał światową sławę. Mimo to biografie Chromego, Zemły i Mitoraja łączą istotne wydarzenia, które w znaczący sposób wpłynęły na ich twórczość. Życie każdego z rzeźbiarzy naznaczyła wojna: przeżywana bezpośrednio przez niemal dorosłego mężczyznę (Chromy), widziana oczyma dziecka podziwiającego heroizm walki (Zemła), nieznaną, ale doznawaną poprzez swoje brzemiennie skutki w życiu przyszłego artysty (Mitoraj). Jakąś rolę w biografii każdego z nich odegrała postać Jana Pawła II i wydarzenia związane z osobą polskiego papieża, które przyczyniły się do uwidocznionej w twórczości artystycznej: zmiany spojrzenia na obecność Boga w historii (Chromy), przemiany postawy życiowej (Zemła), inspiracji w religii (Mitoraj). Dla wszystkich brąz jest podstawowym bądź pierwszym i jednym z najważniejszych materiałów rzeźbiarskich. Każdy z artystów ma w swoim dorobku liczne realizacje plenerowe i jest szczególnie uwrażliwiony na kwestie relacji przestrzennych oraz otoczenia rzeźby.

Wszystkich trzech do wykonania dekoracji figuralnej drzwi odlewanych w brązie przeważnie inspirowali duchowni – inwestorzy zafascynowani ich twórczością¹. Każdy z omawianych rzeźbiarzy w sposób oryginalny potraktował zagadnienia formalne związane z tymi zamówieniami, nie ograniczając się tylko do samych płaskorzeźb zdobiących wrota świątyni. W warstwie artystycznej dla Chromego będzie ważna również kwestia skali przedstawienia w połączeniu z różnymi rodzajami narracji i sposobami ukazania przestrzeni w obrębie pola obrazowego. Rzeźbiarz podkreśla znaczenie ruchu, zmiennego ustawienia pości drzwi czy ekspresję nietypowej formy skrzydeł podczas ich otwierania dopełnioną przez element haptyczny, który wprowadza widza w obręb przedstawienia. Zemła od konwencjonalnej formy drzwi rzeźbionych przechodzi w sferę symbolu. Kolejne repliki cykli płaskorzeźb, którym nadaje tytuł „drzwi”, rozumiany jako metafora własnych przeżyć, artysta umieszcza w partiach budowli sakralnych tradycyjnie łączonych z symboliką bramy (apsyda, nawa, łuk tęczy)². Mitoraj przywiązuje dużą wagę do strefy prelimitalnej, prowadzącej do świątyni, a w obrębie drzwi przeciwstawia formę przestrzenną (na zewnątrz) barwie (wewnątrz) i – podobnie jak Chromy – uwzględnia możliwość kształtowania wariantów kompozycji za pomocą zróżnicowania układu skrzydeł.

Dla Chromego i Mitoraja, w mniejszym stopniu dla Zemły, podmiot doświadczający pełni podwójną rolę. Jest zarazem aktorem, a więc współtwórcą–wykonawcą zdarzenia wyreżyserowanego przez rzeźbiarza i jednocześnie odbiorcą przekazu zawartego w formie i treści dzieła.

Biorąc pod uwagę różnicę wieku poszczególnych artystów, należy przypuszczać, że przemiany zachodzące w kulturze miały znaczący wpływ na ich stosunek do odbiorcy. Chromy traktuje twórczość jako narzędzie poznania, a swoją rolę, jeszcze według XIX-wiecznej tradycji obecnej w sztuce polskiej, jako tego, który bada, poucza i wskazuje drogę. Podobnie znaczenie artysty pojmuje Zemła, który jednak w swoich cyklach „drzwi” w większym stopniu koncentruje się na własnej osobie. Mitoraj jest przede wszystkim skupiony na sobie, nie czuje się prorokiem, nie jest dla niego zbyt ważne, czy zostanie zrozumiany, lecz pragnie poruszyć emocje odbiorcy, prowadzi z nim grę, przyciąga uwagę i drażni bądź zachwyca.

Podjęcie tematu obciążonego tak znacznym bagażem znaczeń symbolicznych skłoniło każdego z wymienionych artystów do głębszej refleksji, którą kontynuowali w kompozycjach umieszczanych już raczej z własnego wyboru na kolejnych drzwiach z brązu, eksponując bardziej wyraziście wątek osobisty. Swoje ostatnie drzwi każdy z rzeźbiarzy wykonywał już w późnym wieku, starając się w tej pracy ująć w mniejszym lub większym stopniu podsumowanie własnego życia, zamknięcie dotychczasowej twórczości i zwró-

¹ Szerzej o tym w części poświęconej okolicznościom powstania poszczególnych realizacji.

² Por. rozdział *Wrota kościelne i ich twórca. W kręgu symbolu*.

cenie się ku wieczności. Powstające w dojrzałym okresie ich aktywności artystycznej drzwi stanowią odzwierciedlenie stanu psychiki człowieka starego i roli, jaką odgrywa w jego życiu wiara³, a więc zawierają w dużej mierze treści typowe dla późnych dzieł twórców niezależnie od epoki⁴.

W ramach problematyki wspólnej można wskazać wyraźne różnice charakterologiczne w osobowości wszystkich trzech rzeźbiarzy, które znalazły wyraz w specyfice języka wypowiedzi artystycznej i sposobie budowania opowieści. Kolejne realizacje drzwi, podobnie jak rozdziały czy nawet tomy księgi, ukazują ewolucję postawy autorów, budujących swoją tożsamość narracyjną, a wyraźne różnice osobowości każdego z twórców, wyłaniające się z analizy przedstawień, można poddać klasyfikacji, wykorzystując chociażby koncepcję systematyzacji autobiografii zaproponowaną w dziedzinie literatury przez Małgorzatę Czermińską⁵.

Już nawet w kwestii sygnatury i jej zamieszczenia w obrębie dekoracji autoportretu jest widoczna między nimi wyraźna różnica. W jednych realizacjach brak podpisu, w innych jest on zaszyfrowany w przedstawieniu, jeszcze w innych – wyeksponowany na osobnej tablicy. Na drzwiach brak wizerunku Chromego, kilkakrotnie można rozpoznać rysy twarzy Zemły, a autoportret Mitoraja przyjmuje formę nietypową – jako wyobrażenie jego dłoni.

Na potrzeby swojej plastycznej opowieści Chromy tworzy swoisty język, jakby pismo piktograficzne, powielając schematyczne formy – znaki odpowiadające różnym pojęciom; u Zemły zauważa się wykorzystanie repliki autorskiej, modyfikującej pierwowzór poprzez dyskretne ujęcie wątków osobistych; natomiast Mitoraj wprowadza mniejsze lub większe elementy swoich wcześniejszych prac do kompozycji na drzwiach, tworząc nową całość. Ów „język” opowieści na drzwiach zawiera mimo woli swoistą „autobiografię twórczą” artysty, na którą składają się wspomniane motywy pochodzące z wcześniej wykonanych dzieł rzeźbiarza, ale też niekiedy zarys (koncepcja) pomysłu wykorzystanego później w innych realizacjach⁶.

Zarówno zagadnienia formalne, jak też treści osobiste zapisane w przedstawieniach na wrotach kościelnych są powiązane z dorobkiem twórczym każdego z artystów i stanowią dopełnienie faktów z ich życiorysu, ujmowanego najczęściej z perspektywy

³ Por. L. Dyczewski, *Wartości w życiu człowieka starego* [w:] *Zostawić ślad na ziemi*, red. M. Halicka, J. Halicki, Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2006.

⁴ Por. A. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975. Wśród tych cech autor wymienia m.in. mistrzostwo formy czy bogactwo osobowości.

⁵ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.

⁶ W pewnym sensie jest to zjawisko, do którego można zastosować trafne określenie „oryginalność zwielokrotniona” wprowadzone przez A. Mazurkiewicz, *Oryginalność zwielokrotniona. Autocytaty w wybranych powieściach Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” XI, 2008, s. 207–217.

metafizycznej. W takim ujęciu zapis „biografii duchowej” Chromego, w której niezmiernie istotną rolę odgrywają narracje na drzwiach kościelnych, może kojarzyć się z kolejnymi stopniami chrześcijańskiego wtajemniczenia mistagogicznego, prowadzącego od ziemskich dramatów ku mistycznemu poznaniu Absolutu. W wątku osobistym na „wrotach” Zemły została zaszyfrowana *metanoia* rzeźbiarza, w którego życiu nastąpił gwałtowny przełom, prowadzący do zmiany światopoglądu artysty i zwrócenia się ku sztuce sakralnej. *Anabasis* Mitoraja to pozornie triumfalna wędrówka podbijającego świat swoimi pracami artysty w poszukiwaniu zaginionego piękna i sensu życia.



Dzieła Chromego, Zemły i Mitoraja zostały wybrane po sporządzeniu katalogu około 200 współczesnych drzwi brązowych z lat 1945–2015 zrealizowanych w Polsce i innych państwach Europy (na podstawie kwerendy dorobku artystów rzeźbiarzy wyszczególnionych w spisach krajowych związków twórczych). Następnie zestawiono prace, których twórcy uwzględniali w swoich dziełach zagadnienie graniczności przestrzeni bądź zawarli w przedstawieniach na drzwiach czytelne wątki autobiograficzne. Na tej podstawie ostatecznie wyłoniono trzech omawianych rzeźbiarzy, a kryterium doboru stanowiło zróżnicowanie postaw w obrębie grupy artystów spełniających zasadnicze wymogi związane z tematem tego opracowania.

Problematyka dotycząca każdego z omawianych twórców została przedstawiona w osobnych częściach monografii, ale o zbliżonej strukturze obejmującej: wprowadzenie i stan badań, opis poszczególnych obiektów uwzględniający specyfikę drzwi jako formy dominującej w przestrzeni granicznej, omówienie zbliżonej tematyki artystycznej w całokształcie twórczości rzeźbiarza oraz analizę warstwy autobiograficznej zapisanej w jego bramach z brązu. Podsumowanie zawiera poszukiwanie analogii w twórczości innych rzeźbiarzy współczesnych.

Obszarem odniesień jest działalność artystów tworzących w kręgu kultury europejskiej, głównie w Polsce, we Włoszech i w Niemczech, ale też między innymi w Hiszpanii czy Słowenii. Rzeźba włoska zgodnie z tradycją także współcześnie stanowi podstawowe źródło inspiracji polskich twórców, których podróże artystyczne niezmiernie wiodą przede wszystkim do ojczyzny Michała Anioła. Odbyli je także Chromy i Zemła, a Mitoraj osiadł w Italii na stałe. Tam też, podobnie jak w Niemczech, powstało najwięcej współczesnych rzeźbionych w brązie drzwi kościelnych. Analogie z twórcami działającymi w innych krajach są wynikiem wspólnego dziedzictwa kultury kontynentu. Bogactwo materiału porównawczego pozwala uwypuklić specyfikę realizacji wybranych twórców polskich na tle ogólnych tendencji właściwych opracowaniu tego typu prac we współczesnej sztuce europejskiej.

MISTAGOGIA
BRONISŁAW CHROMY
W POSZUKIWANIU FORMY

W P R O W A D Z E N I E

Film Zofii Haloty *Droga na Olimp* poświęcony twórczości krakowskiego rzeźbiarza Bronisława Chromego rozpoczyna i kończy sekwencja ukazująca tajemniczą bramę umieszczoną w bliżej nieokreślonej ciemnej przestrzeni, otwieraną, a potem zamykaną przez artystę¹. Ostre światło reflektorów wydobywa zarysy płaskorzeźbionych kształtów zdobiących powierzchnię jej uchylanych skrzydeł, za którymi ledwie majaczą jakieś formy, niekiedy przesłaniane kłębamii dymu czy mgły. Sekwencja, która stanowi ramy dla filmowej opowieści o rzeźbiarzu, jego inspiracjach i motywacjach, procesie twórczym i zrealizowanych dziełach, nieodparcie narzuca interpretację bramy jako metafory granicy, która odgradza codzienność ludzkiej egzystencji od tajemnicy geniuszu artysty, równie niedostępnego poznaniu jak ciemność i mgły unoszące się wokół przedstawionych na filmie wrót.

Tymczasem rzeźbione drzwi z brązu to także jeden z ciekawszych tematów w biografii artystycznej krakowskiego twórcy, który wykonał tego typu dzieła do kościołów w Nienadówce, Tarnowie i Nowym Sączu oraz zaprojektował do świątyń Rawenny i Rzymu (niezrealizowane). Początki zainteresowania Chromego problematyką dekoracji bramy kościelnej należy łączyć z kręgiem jego włoskich znajomych, których poznał, odbierając pierwszą nagrodę biennale zorganizowanego przez franciszkańskie Centro Dantesco w Rawennie w 1973 roku². Później założyciel i kierownik ośrodka, oj-

¹ Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA, sygn. F 45 90: *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, kom. J. Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981.

² *I Biennale Internazionale Dantesca di Ravenna* zorganizowane przez *Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali* w Rawennie w 1973 r. Chromy wysłał do Rawenny trzy medale: *L'Inferno*, *Visione Dantesca* i *Dante*. Jeden

ciec Severino Ragazzini (1920–1986), wielokrotnie zapraszał artystę do uczestnictwa w jury kolejnych edycji konkursu towarzyszącego biennale, nabył kilka jego prac, a nawet odwiedził go w Polsce, a w końcu – zaproponował wykonanie rzeźbionych drzwi z brązu do romańskiego kościoła św. Franciszka w Rawennie oraz bramy klasztornej³. Rzeźbiarz, usilnie namawiany przez Ragazziniego, początkowo nie przejawiał zbytniego entuzjazmu do tej pracy i dopiero w 1979 roku przesłał po dwie wersje projektów każdej z bram, ale ostatecznie nie doszło do ich realizacji z powodu sprzeciwu konserwatora zabytków, a także konfliktu z lokalnym związkiem rzeźbiarzy⁴.

O włoskim zamówieniu Chromego wiedzieli przyjaciele i znajomi artysty. To też gdy administrator kościoła w podkarpackiej wsi Nienadówka, ks. Edward Stępek (1918–1986), postanowił w połowie lat 70. wymienić stare zniszczone drzwi do kościoła, poprosił o współpracę Bronisława Chromego, gorąco polecanego przez infułata Walentego Bala (1920–2002), dziekana rzeszowskiego, prywatnie przyjaciela artysty⁵.

Bezpośrednią inspiracją tematyki przedstawień ukazanych na drzwiach były wydarzenia z lokalnej historii z czasów okupacji niemieckiej, które upamiętniała tablica wmurowana w fasadę świątyni⁶. Proboszcz wyraził zgodę na propozycję Chromego i zaakceptował jego wizję, tym bardziej że rzeźbiarz podjął się wykonania dzieła za darmo, a parafia miała ponieść jedynie koszty materiału, odlewu i montażu drzwi. Ostateczny pomysł skonkretyzował się szybko – podczas podróży powrotnej do Krakowa, ale jego

z nich – *L'inferno* – ukazujący Dantego i Wergiliusza schodzących w otchłań piekieł uzyskał pierwszą nagrodę i złoty medal (*Prima Biennale Dantesca di Ravenna*. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratri Minori Conventuali di Ravenna. Chiostro di Dante, magio-agosto 1973, [katalog wystawy], wyd. Centro Dantesco, Ravenna 1973, nr 15).

³ Ragazzini był w Polsce w 1977 r. Właściwie propozycja wykonania drzwi pojawiła się znacznie wcześniej, ale po wizycie w Polsce i zapoznaniu się z twórczością Chromego Ragazzini zaczął szczególnie intensywnie domagać się jej realizacji. Historia włoskich kontaktów Chromego, projektów drzwi do Rawenny oraz ich opis zostały przedstawione w: G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” III, 2010, s. 21–43.

⁴ Tamże.

⁵ Pamiątkę owej przyjaźni stanowi zaprojektowana przez Chromego chrzcielnica odlana w mosiądzu, która znajduje się w kościele Świętego Krzyża w Rzeszowie, administrowanym przez ks. W. Bala w latach 1951–1998 (<http://swietykrzyz.parafia.info.pl/?p=main&what=5>, dostęp: 16 VIII 2016 r.).

⁶ Na podstawie rozmowy z artystą z lutego 2010 r. oraz: B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 165–166. Istnieje też wersja mówiąca o przypadkowym spotkaniu Chromego z proboszczem z Nienadówki, którego wynikiem było zaproszenie artysty do tej podrzeszowskiej wsi, a pomysł stworzenia brązowych drzwi narodził się dopiero po jego przyjeździe na miejsce podczas zwiedzania kościoła (E. Gajewski, *Brama Pamięci*, „Nowiny” 1985, nr 76, s. 3: „Artysta oprowadzany po kościele przez ks. Stępka, zapoznawszy się z wojennymi losami mieszkańców wsi, miał powiedzieć: «Moich dwóch braci też zginęło z rąk hitlerowców, a ojciec cudem uniknął śmierci. Te drzwi powinny być monumentem poświęconym ofiarom obozów i hitlerowskiego terroru»”).

realizacja trwała aż cztery lata. W tym czasie pierwotna koncepcja była dopracowywana i rozbudowywana przez artystę⁷.

Tajemnicza brama ukazana tak sugestywnie i poetycko w filmie Zofii Haloty to właśnie owe brązowe rzeźbione drzwi przeznaczone do kościoła w Nienadówce⁸. W listopadzie 1980 roku, przed ostatecznym przekazaniem zamówienia inwestorowi, Chromy zaprezentował je na krakowskich plantach jako eksponat stanowiący element indywidualnej wystawy prac rzeźbiarza w pobliskiej galerii wystawowej BWA⁹. Oryginalna forma dzieła, któremu twórca nadał nazwę *Brama Pamięci*, wzbudziła duże zainteresowanie wśród krytyków i publiczności, przyczyniając się do popularności pracy w kręgach specjalistów i koneserów. Mniej entuzjastycznie przyjęli nowe drzwi kościelne parafianie z Nienadówki, nieprzyzwyczajeni do ekspresyjnych form sztuki współczesnej. Aby pokonać niechęć wiernych, potrzebna była interwencja proboszcza, wspomaganego autorytetem biskupa przemyskiego ks. Ignacego Tokarczuka (1918–2012), który wy stosował do nich list pasterski wyjaśniający walory ideowe i formalne dzieła artysty¹⁰.

Drzwi, eksponowane przez kilka tygodni na krakowskiej wystawie Chromego, oglądał także ks. Stanisław Gurgul (ur. 1927), który w tym czasie wznosił kościół św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie. Jeszcze przed ukończeniem prac budowlanych, które nastąpiło w 1982 roku i zbiegło się z kanonizacją przez Jana Pawła II patrona tarnowskiej parafii, ks. Gurgul zwrócił się z propozycją zaprojektowania drzwi i wystroju nowo wzniesionego kościoła właśnie do Bronisława Chromego, mając w pamięci nie tylko bramę z Nienadówki, ale też inne prace autora licznych kompozycji rzeźbiarskich o charakterze martyrologicznym¹¹. Proboszcz nie ingerował w pracę artysty ani w kwestii treści, ani formy przedstawień. We wspomnieniach, po latach, zwracał tylko uwagę na pasję i milczącą zawziętość, która towarzyszyła twórcy w jego pracy¹². Przez kolejne miesiące Chromy sukcesywnie dostarczał odlewnikowi gipsowe modele poszczególnych płyt, a ostateczne zamontowanie drzwi, nazwanych przez twórcę *Pomnikiem*

⁷ Pierwotna koncepcja ukazująca obraz walk partyzanckich i ogólnie okupację niemiecką ostatecznie została zdominowana przez przedstawienie obozu Auschwitz.

⁸ Rzeźbiarz opowiada o tej pracy w trakcie filmu (por. przyp. 1).

⁹ *Bronisław Chromy. Wystawa rzeźby*, katalog wystawy, listopad 1980, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1980.

¹⁰ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt.; zachowała się oficjalna korespondencja związana z zamówieniem i wykonaniem drzwi do Nienadówki (Archiwum Kurii Diecezjalnej w Przemyślu, TPNG, 178/1 Nienadówka: list B. Chromego do Kurii Diecezjalnej w Przemyślu z 11 III 1978 r. zawierający krótki opis pracy; list z Urzędu Parafialnego w Nienadówce do Kurii Diecezjalnej w Przemyślu wysłany wraz z gipsowym modelem drzwi z 14 III 1978 r.; list bp. S. Jakiela do UP w Nienadówce z 16 III 1978 r. zawierający aprobatę dla projektu Chromego). List bp. Tokarczuka nie zachował się.

¹¹ Na podstawie rozmowy telefonicznej autorki z ks. S. Gurgulem z lutego 2010 r.

¹² Informacje uzyskane podczas tejże rozmowy z lutego 2010 r.

Męczeństwa Narodów, nastąpiło w tarnowskim kościele w październiku 1984 roku¹³. Dokumentacja fotograficzna tego dzieła, zaprezentowana przez artystę podczas kolejnego pobytu w Rawennie, tak zachwyciła arcybiskupa Giovanniego Fallanigo (1910–1985)¹⁴, że zaproponował Chromemu udział w zamkniętym konkursie na Drzwi Święte do bazyliki św. Pawła za Murami w Rzymie. Mimo wygrania konkursu do realizacji projektu, wobec nieoczekiwanej śmierci protektora Chromego, nie doszło¹⁵. Zniechęcony piętrzącymi się przeszkodami artysta zrezygnował z wykonania dzieła i po przerwie spowodowanej udziałem we włoskim konkursie powrócił do prac dla tarnowskiej świątyni. Zaprojektował wystrój jej wnętrza i opracował kolejne, mniejsze drzwi brązowe, które prawdopodobnie powtarzały w zredukowanej formie koncepcję konkursową pracy przeznaczoną do Rzymu¹⁶. Uroczyste poświęcenie kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie oraz jego wyposażenia nastąpiło 2 kwietnia 1989 roku¹⁷.

Zapewne pod wrażeniem drzwi do kościoła w Nienadówce, prezentowanych na krakowskich plantach, musiał być też Leszek Filar (1930–1989), który w 1980 roku (gdy były one eksponowane w Krakowie) pracował nad koncepcją kościoła Matki Bożej Niepokalanej do Nowego Sącza. Architekt zastrzegł bowiem w swoim projekcie, że autorem wystroju świątyni i prowadzących do niej drzwi powinien być Bronisław Chromy¹⁸. Jego stanowisko poparł biskup tarnowski ks. Jerzy Ablewicz (1919–1990), który z życzliwym zainteresowaniem śledził postęp prac nad realizacją przez Chromego drzwi i wystroju kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie. Rzeźbiarz rozpoczął pracę nad monumentalną spiżową bramą do Nowego Sącza dopiero w ostatnich latach minionego wieku¹⁹. Ostatecznie imponujące wrota, największe i najcięższe w owym czasie w Polsce, jak z dumą

¹³ Odlewy w brązie wykonał Roman Sapa, a montaż drzwi odbywał się w warsztacie Mariana Biedrońskiego (S. Gurgul, *Tarnowskie Drzwi Spiżowe – Pomnik Męczeństwa Narodów*, „Maksymilian” 2003, nr 3/36, s. 10).

¹⁴ Obaj byli członkami jury kolejnego biennale w Rawennie (wymieniono ich w katalogu wystawy pokonkursowej: *VII Biennale internazionale dantesca di Ravenna sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica*. Mostra internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Immagini della vita di Dante, tra storia e leggenda, 1 marzo – 31 ottobre 1985, Rawenna 1985).

¹⁵ Epizod ten został opisany w: G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, dz. cyt., s. 26–28. Autorka jest w posiadaniu kopii listu ks. Antonia Mauro, administratora bazyliki św. Pawła w Rzymie, do Bronisława Chromego z 5 XI 1986 r. w sprawie niedosłej realizacji projektu (fotokopia w CDWSzS w Rzeszowie).

¹⁶ Artysta pisał, że część projektu do Rzymu stanowiło przedstawienie uroczystości w: „sanktuariach najbarziej ulubionych przez Karola Wojtyłę na terenie Polski”. Sanktuaria te ukazał ostatecznie na *Drzwiach Papierkowych* w Tarnowie (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 212).

¹⁷ J. Gębarowski, *Srebrny Jubileusz Parafii*, „Maksymilian” 2004, nr 2/39, s. 3.

¹⁸ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 167–168.

¹⁹ Madeyski w ostatnich słowach swojej monografii wspomina tylko, że prace trwały już w początkach 1994, ale nie omawia dzieła (J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 88, pierwsze wydanie w 1968 r., następnym stopniowo rozszerzane przez autora).

podkreślali parafianie²⁰, umieszczono w nowosądeckim kościele w 1999 roku, u progu nowego tysiąclecia. Ich poświęcenia jako monumentu, który miał upamiętniać nadchodzący jubileusz chrześcijaństwa, dokonał kolejny już biskup tarnowski – ks. Wiktor Skworc²¹ 8 grudnia tegoż roku²².

Wymienione rzeźbione drzwi kościelne (zrealizowane i niezrealizowane) oraz związana z nimi problematyka artystyczna, reprezentująca nowatorskie podejście artysty do tej formy rzeźbiarskiej, wpisują się w najbardziej twórczy okres życia krakowskiego rzeźbiarza, obejmujący ostatnie ćwierćwiecze minionego wieku²³.

W każdej realizacji artysta zastosował odmienną, oryginalną i złożoną koncepcję opracowania wejścia do świątyni, poszukując różnych wariantów rozwiązań, które oscyływały wokół zagadnienia przestrzeni granicznej i jej zmienności w odniesieniu do podwójnej roli podmiotu doświadczającego – jako odbiorcy i aktora współuczestniczącego w kreacji zmiennych układów form plastycznych. Pełniejsze ukazanie całości kształtu problematyki artystycznej związanej z rzeźbionymi wrotami Chromego umożliwi zastosowanie zaproponowanej w poprzednim rozdziale poszerzonej formy opisu i analizy poszczególnych przykładów, między innymi z uwzględnieniem zróżnicowanych warunków odbioru dzieła (zmienne relacje przestrzenne z podziałem na strefy).

W warstwie artystycznej rozwiązania zastosowane przez Chromego w kolejnych projektach i realizacjach drzwi są efektem poszukiwań twórczych obecnych, a często nawet dominujących, także w innych pracach rzeźbiarza. Po wyodrębnieniu w trakcie opisu poszczególnych rozwiązań formalnych charakterystycznych dla bram Chromego na drodze analizy porównawczej można wskazać na analogiczne ujęcia obecne w jego pozostałej twórczości.

Dużym utrudnieniem jest to, że zmarły w 2017 roku artysta przeważnie nie sporządzał dokumentacji fotograficznej swoich prac, zwłaszcza małych form rzeźbiarskich, które ulegały rozproszeniu w kolekcjach prywatnych²⁴. Możliwości analizy porównawczej

²⁰ W rozmowach z dziennikarzami lokalnych mediów podczas uroczystości poświęcenia podkreślano, że drzwi ważą 18 ton. Informacja na podstawie rozmowy autorki z ks. Kazimierzem Markowiczem, proboszczem parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, ze stycznia 2012 r.

²¹ Po śmierci biskupa J. Ablewicza władzę w diecezji przejął biskup. J. Życiński, a następnie w latach 1998–2011 kierował nią biskup W. Skworc.

²² Ze strony internetowej parafii: <http://niepokalana.com.pl/index.php/historia-parafii/151-co-jest-w-kosciele>, dostęp: 3 IX 2016 r. Korespondencja związana z realizacjami Chromego do Tarnowa i Nowego Sącza przechowywana w Kurii Diecezjalnej w Tarnowie w Archiwum Diecezjalnym w Tarnowie pozostaje jeszcze niedostępna.

²³ Por. zestawienie prac artysty dołączone do monografii Madeyskiego, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 89 n.

²⁴ Przede wszystkim medale, których Chromy wykonał ponad tysiąc, oraz małe formy rzeźbiarskie (wg informacji rodziny artysty z listopada 2016 r.). Nawet jeżeli wykonywał zdjęcia swoich prac (np. płyty drzwi tarnowskich), to nie dbał o ich przechowywanie. Rzeźbiarz i jego rodzina nie przywiązywali wagi do dokumentacji dorobku artystycznego.

środków wyrazu artystycznego zastosowanych w realizacji drzwi ograniczają się więc w zasadzie do dzieł pozostających w przestrzeni publicznej jako pomniki lub rzeźby parkowe oraz tych, które zdobią wnętrza kościołów, sale muzealne czy też niekiedy pojawiają się na aukcjach sztuki. Pełne zestawienie i wyczerpujące wykorzystanie w celach porównawczych dorobku rzeźbiarza, m.in. w zakresie medalierstwa, jest już chyba nieosiągalne.

Ponieważ drzwi krakowskiego artysty powstawały w dość długim czasie i miał on zupełną swobodę w sposobie opracowania prezentowanych treści, w warstwie autobiograficznej przedstawień da się odczytać stopniową ewolucję jego postawy ideowej, a chronologiczne zestawienie tych prac może stanowić metaforę drogi mistagogicznego wtajemniczenia dostępnego w procesie tworzenia tylko artyście.

W tym zakresie pomocne mogą być informacje dotyczące życiorysu Chromego i zapis jego własnych wypowiedzi, a także konfrontacja z przekazem ideowym zawartym w innych pracach rzeźbiarza oraz kontekstem ich powstania. Ponieważ archiwum prywatne artysty w znacznym stopniu uległo zniszczeniu²⁵, szczególnie istotne stają się materiały, które na szczęście zostały opublikowane, przede wszystkim przez niego samego. W 2005 roku Chromy wydał autobiograficzny tomik, w którym w formie krótkich opowiadań zebrał ułamki wspomnień od wczesnego dzieciństwa aż po swoje ostatnie przedsięwzięcia²⁶. Za dopełnienie prozy można uznać zbiorek wierszy artysty, który ukazał się kilka lat później²⁷ i został pomyślany jako zestaw komentarzy do wybranych prac, zaprezentowanych mniej więcej w układzie chronologicznym. Jednak najpełniejszy autokomentarz do twórczości rzeźbiarza został zawarty w jego wypowiedziach zarejestrowanych na taśmie filmowej i ujęty w ramy poświęconych mu kolejnych dokumentów²⁸. W spisanych wspomnieniach artysta przedstawił przede wszystkim relacje z konkretnych wydarzeń (opisuje m.in. okoliczności powstania drzwi do Nienadówki i Nowego Sącza), natomiast w filmach wypowiada się na temat sensu i celu życia oraz filozofii własnej twórczości. Wspomniane materiały w znacznej mierze dopełniają opowieść rzeźbiarza o sobie samym, którą Chromy zamieścił w narracjach na drzwiach kościelnych.

Ważne źródło do badań nad działalnością artystyczną Chromego stanowią też niepublikowane listy twórcy. Wątek martyrologiczny w jego pracach został poruszo-

²⁵ Podczas remontu domu (według informacji artysty z lutego 2010 r.).

²⁶ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt.

²⁷ B. Chromy, *Słowem rzeźbione*, Autorska Galeria Bronisława Chromego, Kraków 2013.

²⁸ *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, dz. cyt.; Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA, SK 31 837, *Wakacje artysty*, reż. Z. Rudzińska-Halota, Polska 1993; Mediateka ASP w Krakowie, 4/k, *Album krakowskiej sztuki. Bronisław Chromy – rzeźbiarz*, film dokumentalny, reż. A. Jaskowski, Polska 1995, autor programu K. Czerni; *Rezerwat*, reż. K. Urbański, Polska 1967 (wg inf. ODiZP TVP SA film niezachowany).

ny w korespondencji z muzeum obozu Auschwitz-Birkenau i artykule opublikowanym w tamtejszym biuletynie „Pro Memoria”²⁹. Pewne światło na kwestie inspiracji włoskich Chromego, szczególnie w odniesieniu do podjęcia tematu rzeźbionych drzwi z brązu, rzucają materiały dotyczące artysty zachowane w archiwum franciszkańskiego Centro Dantesco w Rawennie³⁰. Okruchy refleksji i przemyśleń krakowskiego rzeźbiarza zawierają niekiedy też wywiady zamieszczane w prasie popularnej z okazji wernisażu wystawy lub pojawienia się kolejnej jego pracy plenerowej bądź przeznaczonej do wnętrza sakralnego³¹.

Chromy wymieniany jest w wielu publikacjach z zakresu współczesnej sztuki polskiej³². Jego działalność artystyczna została w sposób syntetyczny ujęta w opracowaniu monograficznym pióra Jerzego Madeyskiego³³, przyjaciela artysty. Tekst o charakterze eseju, napisany barwnym, żywym językiem, z licznymi dygresjami zawiera wiele trafnych uwag, mimo że niekiedy przybiera nadmiernie apologetyczne tony.

Stosunkowo najczęściej pisano o twórczości artysty w zakresie rzeźby pomnikowej i plenerowej, a także wspominano jego prace o tematyce martyrologicznej i medale. Natomiast realizacje sakralne Chromego, rozproszone często w niewielkich miejscowościach, niesłusznie popadają w zapomnienie. Spośród tego typu kompozycji rzeźbiarskich najlepiej znane są prace artysty dla nowohuckiej Arki Pana³⁴. Ze względu na nowatorstwo formy często wymienia się też drzwi do kościoła w Nienadówce, rzadziej te, które wykonał do Tarnowa, chociaż Jerzy Madeyski poświęcił im odrębny artykuł, zawierający liczne odniesienia do sztuki dawnej³⁵. Najmniej znane są ostatnie drzwi

²⁹ B. Chromy, *Moje inspiracje*, „Pro Memoria” 1995, nr 3, s. 11–12.

³⁰ *Centro dantesco dei Frati minori conventuali* w Rawennie (kserokopie dokumentów zostały użyczone autorce przez Iva Laurentiniego, obecnego dyrektora ośrodka, w serii przesyłek z lutego i marca 2010 r. dostępne w CDWSzS w Rzeszowie).

³¹ Kompletny zbiór tego typu materiałów dotyczących B. Chromego posiada Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki oraz Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

³² M.in.: A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura: wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, PWN, Warszawa 1981, s. 386; A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Wyd. Interpress, Warszawa 1988, s. 132; I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Wyd. Neriton, Warszawa 1995, s. 147–148, 200, 202, 228; J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Wyd. Kurpisz, Poznań 1996, s. 39; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej*, PWN, Warszawa 1998, s. 453–454; R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2002, s. 56, 197, 332; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Wyd. Bosz, Olszanica 2016, s. 159.

³³ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt. Niestety brak bibliografii i nie dołączono szczegółowego spisu prac artysty.

³⁴ K. Czerni, *Chrystus kosmiczny. Krzyż w twórczości Bronisława Chromego*, „W Drodze” 1982, nr 1–3, s. 98–102; R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska” VIII, 1996–1997, s. 128–129; B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 154–156.

³⁵ J. Madeyski, *Chromy. Tarnowskie Drzwi Spiżowe*, Wyd. Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Tarnowskiej, Tarnów 1987, brak numeracji stron (tekst ten został włączony do kolejnego wydania monografii artysty napisanej przez

Chromego, które znajdują się w świątyni Matki Bożej Niepokalanej w jednym z powojennych osiedli Nowego Sącza³⁶.

Wszystkie wymienione, niestety nieliczne, materiały źródłowe oraz opracowania zawierające charakterystykę stylu Chromego czy też analizujące jego wybrane prace stanowią cenną pomoc w odkrywaniu warsztatu i osobowości artysty, zapisanych w formie rzeźbionych drzwi kościelnych.

J. Madeyskiego, a także przez B. Chromego do tomu *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 159–164). Za jego dopełnienie można uznać artykuł: G. Ryba, *Ikonoografia tarnowskich drzwi Bronisława Chromego w kontekście ideologicznych sporów wokół martyrologii wojennej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” XXXIII, 2014, s. 56–66.

³⁶ Realizacji tej poświęcono kilka akapitów w artykule: G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny* [w:] *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2012, s. 249–255.

WŁOSKIE PROJEKTY I *BRAMA PAMIĘCI* W NIENADÓWCE

Propozycja realizacji rzeźbionych drzwi z brązu do kościoła i klasztoru franciszkanów w Rawennie, złożona w połowie lat 70. Chromemu przez włoskich admiratorów jego twórczości, stanowiła dla polskiego rzeźbiarza nie tylko prestiżowe, ale też interesujące wyzwanie, tym ciekawsze, że poniekąd związane z eksplorowaną przez niego problematyką artystyczną. Ostateczna koncepcja dzieła krystalizowała się jednak powoli, a w jej konkretyzacji nie pomagało Chromemu studiowanie przysyłanych z Włoch katalogów z reprodukcjami brązowych drzwi wykonanych przez wybitnych rzeźbiarzy współczesnych¹.

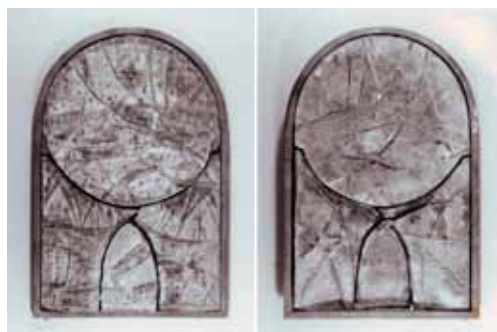
Dzieła Manzù, Minguzziego czy Crocettiego, które oglądał krakowski artysta, opierały się na klasycznych podziałach architektonicznych drzwi na regularne pola, a podstawowym problemem rzeźbiarza było wypełnienie wydzielonych powierzchni płaskorzeźbionymi scenami we właściwym każdemu z nich stylu. W pracach tych problem przestrzeni wiązał się przede wszystkim, o ile nie wyłącznie, z zagadnieniem wypukłości reliefu i opracowaniem tła.

Ostatecznie Chromy zrezygnował z podziału drzwi za pomocą kratownicy². W swoich projektach do Rawenny, zachowanych w tamtejszym Centro Dantesco i w krakowskiej pracowni artysty, zaproponował wypełnienie półkoliście zamkniętego wejścia do romańskiego kościoła dwuskrzydłową bramą, która w istocie składałaby się z czterech zasadniczych elementów pokrytych siatką nieregularnych podziałów. Pole obrazowe miały wypełniać drobne przedstawienia figuralne. W jednym z wariantów w górnej części drzwi

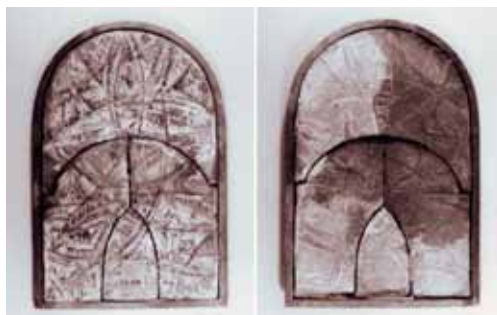
¹ O przesyłanych Chromemu materiałach zawierających reprodukcje drzwi z brązu wykonywanych przez współczesnych mistrzów włoskich wiadomo z listów ojca S. Ragazziniego z Rawenny do B. Chromego z 30 IX 1977 r. i 3 XII 1977 r. oraz z listu B. Chromego do S. Ragazziniego z 3 I 1980 r. (Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopie listów w posiadaniu autorki artykułu, dostępne w CDWSzS w Rzeszowie). Więcej na ten temat w: G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” III, 2010, s. 21–43.

² Być może dlatego, że takie rozwiązanie kompozycyjne podkreślało płaszczyznę i przez rytmiczną monotonię krępowało swobodę artysty w kreowaniu formy przestrzennej powstającej w ruchu podczas otwierania i zamykania bramy.

II. 1. Bronisław Chromy, *Portale*, model, brąz, 1979 (?),
Fotografia archiwalna z karty inwentarzowej 1980, Ra-
wenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 1104. Fot.
Museo di Centro Dantesco.



II. 2. Bronisław Chromy, *Portale*, model, brąz, 1979 (?),
Fotografia archiwalna z karty inwentarzowej 1980, Ra-
wenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 313. Fot. Mu-
seo di Centro Dantesco.



miała się znajdować nieruchoma forma kolista dopełniająca wykrój otworu wejściowego [il. 1]. Z jej krawędzią niemal stykałaby się krzywizna ostrego łuku furty, umieszczonej na osi wejścia pomiędzy skrzydłami. W innym wariancie górna część skrzydeł, dochodzących do dwu trzecich wysokości bramy, powtarzałaby wykrój otworu wejściowego, a furta podobna do poprzedniej również byłaby umieszczona w środkowej części rozwiązania [il. 2]. W obu wariantach górnej, nieruchomej części, przeciwstawione zostały trzy dolne elementy (skrzydła i furta) o nietypowych, ostrych i ekspresyjnych wykrojach, pozwalające przy odpowiednich ustawieniach tworzyć układy wielopłaszczyznowe, absorbujące przestrzeń wnętrza, która w wyniku tych zabiegów zdaje się „wylewać” na zewnątrz. Tę nowatorską, nieporównywalną z dotychczasowymi rozwiązaniami, koncepcję drzwi z brązu, rozumianą jako złożona ruchoma konstrukcja przestrzenna, która – według ojca Ragazziniego z Centro Dantesco – miała Chromego „uczynić nieśmiertelnym w świecie sztuki”³, artysta zrealizował ostatecznie w polskim prowincjonalnym kościele w Nienadówce⁴.



³ „rendere immortale nel mondo dell’arte” (z listu Seweryna Ragazziniego do Bronisława Chromego z 3 XII 1977 r., Archiwum Centro Dantesco w Rawennie, kserokopia w posiadaniu autorki niniejszego tekstu).

⁴ Zapewne prowincjonalna lokalizacja sprawiła, że słowa Ragazziniego nie sprawdziły się i praca krakowskiego artysty pozostaje nieznaną poza granicami jego ojczyzny.



Il. 3. Kościół św. Bartłomieja w Nienadówce, 1895–1897. Widok od południowego wschodu. Fot. G. Ryba.



Il. 4. Kościół św. Bartłomieja w Nienadówce, 1895–1897. Portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.

Neogotycki kościół św. Bartłomieja został wzniesiony w latach 1895–1897⁵ na wzgórzu, pośrodku dużej podkarpackiej wsi – „ulicówki”, rozciągającej się na przestrzeni kilku kilometrów. Jest to budowla o fasadzie zwróconej w stronę ruchliwej drogi krajowej, prowadzącej z Rzeszowa na północny wschód ku Lublinowi [il. 3]. Z ceglanym wątkiem murów budowli kontrastuje biały tynk, którym pokryto opinające ją przypory, a także obramienia okien i drzwi. Na osi elewacji frontowej kościoła zbudowano wieżę, a w jej dolnej kondygnacji pomiędzy dwiema przyporami umieszczono portal, który stanowi główne wejście do budowli. Otwór drzwiowy został zamknięty łukiem lekko zaostrzonym, ujętym w profilowane ościeża z trójkątnym zwieńczeniem nawiązującym do kształtu wimpergi [il. 4].

⁵ Kościół wzniesiono według projektu Franciszka Stażkiewicza z Rzeszowa, a budowę prowadził Karol Nikodemowicz z Głogowa Młp. (Kronika parafialna Parafii św. Bartłomieja Apostoła w Nienadówce).



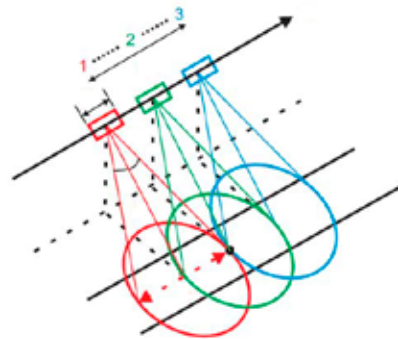
Il. 5. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Chromy wykonał do kościoła dwuskrzydłowe rzeźbione drzwi z brązu⁶, wpisał drobne formy rzeźbiarskie we wklęsły segment profilu ościeży portalu, a wewnątrz wimpersi umieścił płaskorzeźbę. Wszystkie wymienione elementy, również odlane w brązie, stanowią dopełnienie wrót kościelnych zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej.

Kompozycja pola obrazowego, utworzonego przez całość płaszczyzny drzwi, została oparta na asymetrycznej zgeometryzowanej strukturze przenikających się wycinków kół z wpisanymi w nie scenami, ukazanymi w ujęciu topograficznym. Oryginalne rozcięcie skrzydeł odpowiada łamiącym się liniom wewnętrznej struktury reliefu. Według tej samej zasady wycięto w jednym z nich furtę zamkniętą łukiem ostrym. Górna część drzwi (odpowiednik tympanonu) pozostaje nieruchoma i wcina się w zarys ich skrzydeł wyraźnie wykreślonym półkołem. Zróznicowane w formie segmenty utworzone przez przecinające się wycinki okręgów zostały podkreślone za pomocą odmiennej faktury bądź poprzez kształt i sposób zagęszczenia drobnych jednorodnych elementów, tworzących zrytmizowane układy w obrębie każdego z pól.

Z poziomu drogi i bramy w ogrodzeniu otaczającym plac wokół kościoła reliefowa dekoracja drzwi sprawia wrażenie kompozycji abstrakcyjnej, przypominającej fragment wnętrza jakiejś dziwnej maszynerii. W miarę zbliżania się do wejścia można zauważyć, że geometryczne podziały zostały przeprowadzone w sposób przemyślany i konsekwentny, stworzyły kompozycję zrównoważoną i rytmiczną, a zarazem zdynamizowaną poprzez wprowadzenie elementów ukośnych z zachowaniem asymetrii całości. Zastosowano hierarchizację poszczególnych układów, tak że wywołują wrażenie nakładania się kolejnych planów, a odczucie to zostaje jeszcze spotęgowane podczas otwierania drzwi, powodującego rozwarstwienie owej struktury [il. 5].

Linie wyznaczające segmenty poszczególnych okręgów w pewnym sensie można uznać za określenie granic zasięgu wzroku hipotetycznego świadka-observatora rejestrującego z dużej wysokości dramatyczne sceny rozgrywające się na ziemi i zmieniającego co jakiś czas punkt obserwacji, tak że kolejne obrazy częściowo nakładają się na siebie. Kąt jego spojrzenia w obrębie poszczególnych segmentów ulega niewielkiej zmianie: niekiedy fragment kompozycji, naśladujący obraz fotogrametryczny, jest jakby poddawa-



Ryc. 1. Schemat procesu ortorektifikacji.

⁶ Drzwi wypełniły otwór wejściowy o wymiarach 4,20 m : 2,40 m; wysokość nieregularnych w wykroju skrzydeł waha się między 3,00 m a 3,60 m; furta wycięta w jednym ze skrzydeł ma 2,40 m : 1,30 m.



Il. 6. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.



Il. 7. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

ny ortorektyfikacji [ryc. 1]⁷. Jednocześnie w każdym z segmentów artysta stosuje też ujęcia pasowe, pozwalające na bardziej szczegółową i czytelną narrację⁸.

W części dolnej, według opisu autora, „są obrazy z miejsc kaźni, a właściwie jeden, oświęcimski”⁹. Trzy podstawowe wycinki koła, wykreślone z dwóch boków i dolnej części pola obrazowego, zostały tak zestawione, że powstaje między nimi przestrzeń zbliżona do trójkąta. Tam znajduje się rampa – miejsce selekcji więźniów przybywających pociągami, a długie składy wagonów podkreślają krzywiznę jednego z segmentów [il. 6]. Więźniowie przeznaczeni bezpośrednio na śmierć pod okiem strażników przesuwają się kolumnami w górę, ku komorom gazowym, za którymi widnieje krematorium z dy-

⁷ „Ortorektyfikacja to proces przetworzenia obrazu fotogrametrycznego (zdjęcie lotnicze lub satelitarne) mający na celu usunięcie jego zniekształceń spowodowanych różnicami wysokości powierzchni terenu oraz nachyleniem zdjęcia” (krisfoto/lib/exe/fetch.php?media=fotocyfrowa:2_podstawy_orto, dostęp 12 XII 2018).

⁸ Chromy znalazł lotnicze zdjęcia obozu Auschwitz spopularyzowane w filmach dokumentalnych i zapewne inspirował się nimi (Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Lotnicze zdjęcia alianckie Auschwitz II-Birkenau z lata 1944 r.; kadry z filmu *Kronika wyzwolenia KL Auschwitz* nakręconego w styczniu 1945 r. przez operatorów Armii Czerwonej, <http://www.auschwitz.org/galeria/zdjecia-i-dokumenty-historyczne/>, dostęp 12 VI 2016 r.).

⁹ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 165.



Il. 8. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.



Il. 9. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (furta), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

miącymi w niebo kominami [il. 7]. Ci, których wskutek selekcji przeznaczono do pracy, kierowani są w stronę bramy obozu. Duże półokręgi wyznaczają jego granice, a dalsze wewnętrzne podziały akcentują strukturę i organizację, ujmującą w plastycznej formie funkcjonujące powszechnie określenie Auschwitz jako „fabryki śmierci”¹⁰. W centrum skomasowane zostały regularne zarysy baraków rozmieszczonych w zespołach tworzących równoległe rytmy¹¹. W innych segmentach przedstawiono egzekucje oraz opisywaną w wielu wspomnieniach pracę więźniów: w kamieniołomach, przy utwardzaniu dróg czy przeładunku majątku skonfiskowanego pomordowanym¹² [il. 8, 9]. Uchwyt służący

¹⁰ Mechanizm działania obozu był już w czasie powstawania drzwi bardzo dobrze zanalizowany i opisany w licznych publikacjach. Artysta po latach nie pamiętał, z jakich opracowań korzystał, toteż w przypisach przytaczane są pozycje, z którymi mógł się zapoznać ze względu na datę wydania podczas realizacji drzwi do Nienadówki, a potem do Tarnowa. Por. A. Gładysz, *Obóz śmierci*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962; C. Pilchowski, *Obozy hitlerowskie na ziemiach polskich 1939–1945*, PIW, Warszawa 1979. Między innymi w tej pozycji określenie Auschwitz jako „fabryki śmierci” powtarza się kilkakrotnie (s. 21, 235, 608).

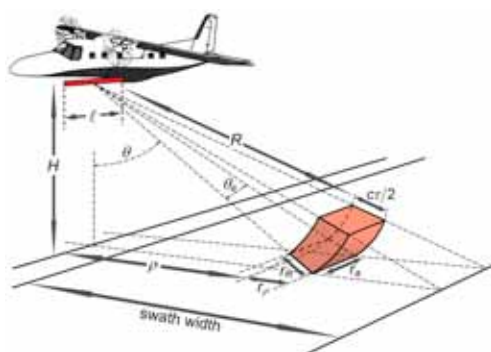
¹¹ Por. lotnicze zdjęcia obozu wyszczególnione w przyp. 8.

¹² M.in. Z. Kossak, *Z otchłani*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1946 (liczne wznowienia); S. Szmaglewska, *Dymy nad Birkenau*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1946 (liczne wznowienia); M. Szachewicz, *Noce bez świtu*,



Il. 10. Bronisław Chroy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (uchwyt), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

do otwierania drzwi ma kształt bramy obozowej, a artysta w swojej dbałości o szczegóły umieścił na niej nawet napis „*Arbeit macht frei*” [il. 10]; zachował też kąt ustawienia konstrukcji właściwy obrazowi fotogrametrycznemu, zmieniając proporcje, jakby zniżał



Ryc. 2. Schemat powstawania obrazu fotogrametrycznego.

w tym miejscu nadziemny lot wyimaginowanego wehikułu, w którym pomieścił widza [ryc. 2]. Uderza drobiazgowość w odtworzeniu budynków i pojazdów, wież wartowniczych i ogrodzenia oraz czynności wykonywanych zarówno przez więźniów, jak i ich oprawców (np. postaci strażników wrzucających do komór gazowych zabójczy cyklon przez otwory w dachu czy szczupujących psami więźniów). Jednocześnie zwraca uwagę schematyzacja w ujęciu sylwetek Niemców,

Wyd. MON, Warszawa 1978. Szerzej zagadnienie ikonografii obozowej zasygnalizowano w odnośnikach do omówienia drzwi tarnowskich.



Il. 11. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment furty), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.



Il. 12. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

zazwyczaj ukazanych w rytmicznych szeregach, w rozkroku z bronią gotową do strzału, oraz więźniów – bardziej zróżnicowanych, ale scharakteryzowanych wyłącznie poprzez funkcję, jaką pełnią w maszynie obozowej. Czasem tworzą tylko drobne punkty masy ludzkiej, stłoczonej i przepędzanej w różnych kierunkach na terenie obozu. Wyżej ukazano płonące miasta, w których dokonywane są egzekucje mieszkańców, i czołgi otaczające lasy [il. 11], w których chronią się partyzanci. Z góry spadają bomby, samoloty rzucają cienie w kształcie krzyży, a „ze spalonych miast i wsi unoszą się dymy bijące w niebo – w kosmos”¹³ [il. 12].

Wrażenie abstrakcyjnej kompozycji, przypominającej fragment mechanizmu nieznanego aparatury, w miarę zbliżania się widza jest zastępowane niemal dokumentalnymi obrazami martyrologii okupacyjnej i obozowej, a te z kolei składają się ostatecznie na panoramę bezlitośnie logicznej maszyny wojennej, w której człowiek staje się tylko zdepersonalizowanym i zautomatyzowanym elementem (reifikacja).

¹³ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt.; por. też: A. Gładysz, *Piekło na ziemi. Wspomnienia z lat 1939–1945*, Wyd. Promyk, Warszawa 1972.



Il. 13. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Nad ziemią, ogarniętą pożogą palonych osiedli, spowitą dymami z obozowych krematoriów, znajduje się niezmienny wszechświat, czyli – jak kontynuuje w swoim opisie autor – „część górna nieruchoma, z wyobrażeniem układów brył obrazujących kosmos – niebo”¹⁴ [il. 13]. Tworzą ją u szczytu drzwi motywy koliste, z punktami gwiazd wśród sfer niebieskich, zaznaczonych ościstymi niby-maswerkami podziałów. W samym środku tej strefy znajduje się niewielki otwór, jakby tunel, do którego zmierzają symetrycznie z dwu stron szeregi wychudzonych postaci, niekiedy dźwigających nosze z ciałami współtowarzyszy.

Anonimowe postaci ofiar ukazanych na drzwiach zostały w pewnym stopniu zindywidualizowane w niewielkich kompozycjach jedno- bądź kilkupostaciowych umieszczonych w profilu ościeży, przechodzącym w łuk archiwolty. Kolejne przedstawienia na ogół powtarzają się symetrycznie po obu stronach osi środkowej portalu. W pierwotnym zamyśle Chromego miały to być „rzeźby płaczków”¹⁵. Ostatecznie na samym dole twórca umieścił sylwetki przypominające psy o jaszczurczych giętkich ciałach, szpiczastych pyskach i łapach zakończonych długimi pazurami [il. 14]. Owe na wpół

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Z listu Chromego do Kurii Diecezjalnej w Przemyślu z 11 III 1978 r., por. *Mistagogia..., Wprowadzenie*, s. 57, przyp. 10.

Il. 14. Bronisław Chromy, rzeźba (sylwetka zwierzęca) w profilu ościeży portalu, brąz, 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 15. Bronisław Chromy, rzeźba (postać ludzka) w profilu ościeży portalu, brąz, 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.



fantastyczne zwierzęta mają stanowić symboliczne ujęcie sił zła czyhających na człowieka, analogicznie do podobnych stworów na elewacjach średniowiecznych kościołów. Postaci ludzkie umieszczone powyżej [il. 15] są wychudzone, boleśnie poskręcane bądź skulone, czasem związane, niekiedy tulą do siebie wątle dzieci. Niektóre z owych drobnych kompozycji przedstawiają już tylko szkielety rzucone bezładnie, inne – zwłoki zmieszane z sylwetkami ludzi jeszcze żywych. Na szczycie artysta umieścił krucyfiks tak mały, że wręcz niezauważalny dla osoby stojącej przed *Bramą Pamięci*. Uderza brak jakichkolwiek akcentów religijnych na samych drzwiach, prowadzących przecież do kościoła. Dopiero na wimperdze, wyraźnie oddzielonej od całości jasnym kamiennym profilowaniem, pojawia się przedstawienie Chrystusa [il. 16], „postać Frasobliwego, zapatrzonego w to, co dzieje się na płaszczyźnie”¹⁶ skrzydeł bramy. Otaczają ją ostre formy nawiązujące do ukazanej poniżej sfery kosmicznej oraz smukłe sylwetki w powłóczystych szatach – zapewne przedstawiające zbawionych.

W naturalny sposób wzrok krążący swobodnie w dolnej części przedstawienia stopniowo przesuwają się ku górze. Wchodzący do kościoła widzi dokładnie wszystkie dramatyczne sceny uwiecznione na drzwiach, a ponieważ autor nie narzucił szczegó-

¹⁶ Tamże.



Il. 16. Bronisław Chromy, płaskorzeźba w wimperdze, brąz, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

łowego porządku narracji, patrzący, wybierając kolejność oglądu, staje się w pewnym sensie jej współtwórcą. Następnie musi dotknąć uchwyty, czyli bramy obozowej, aby wprowadzić w ruch skrzydła drzwi, a przez to staje się – mimowolnie – także „współautorem” aranżacji i niejako animatorem akcji, tak drobiazgowo opisanej w reliefie Chromego.

Odczucie to zostaje spotęgowane podczas otwierania drzwi, które dzięki nieregularnemu kształtowi skrzydeł sprawiają wrażenie pękającej skorupy, z której szczeliny, w zależności od oświetlenia wnętrza, wylewa się blask bądź pochłaniająca wzrok groźna ciemność [il. 5]. Wraz ze zmianą ustawienia skrzydeł przestrzeń graniczna poszerza się. Wzajemne relacje pomiędzy odrębnymi planami w trakcie otwierania bramy ulegają zmianie, pozornie wprowadzając w ruch także poszczególne przedstawienia, możliwe do odczytania tylko z bardzo bliskiej odległości, w jakiej znajduje się osoba otwierająca drzwi.

Poruszenie skrzydeł o nietypowych, zaskakująco ostrych formach potęguje ekspresję przedstawień. Powstaje wrażenie, że wchodzący zostaje przez nie otoczony. Bliskość dramatycznych obrazów i symboliczne włączenie się dotychczasowego widza w prezentowaną przez nie rzeczywistość poprzez dotknięcie bramy obozowej (uchwyty drzwi) porusza emocje wchodzącego, buduje napięcie, niekiedy ewokuje wspomnienia. Te zazwyczaj powszednie czynności związane z otwieraniem i zamykaniem wejścia sta-

nowiły początkowo tak wstrząsające doświadczenie dla wielu spośród parafian, szczególnie tych, którzy doznali dramatu wojny, że nie chcieli wchodzić do kościoła przez nowe drzwi – *Bramę Pamięci Chromego*¹⁷.

Przedstawienia na skrzydłach ukazują okropności świata doczesnego: zmiennego i przemijającego, który niknie z pola widzenia przy szerokim otwarciu drzwi, pokrytych od wewnątrz neutralną wykładziną z drewna. Wtedy wstępujący do świątyni jest wprowadzany w barwną przestrzeń polichromii wnętrza sakralnego, bliską mu poprzez tradycyjną formę i treść przedstawień¹⁸, a jednocześnie uspokajającą po szokujących obrazach *Bramy Pamięci* na zewnątrz.

Dramatycznym obrazom na skrzydłach artysta przeciwstawił nieruchomy niezmienny „kosmos” w górnej części drzwi, unoszący się zarówno nad światem zbrodni, obozów i śmierci, jak też nad pogodnym neogotyckim wnętrzem kościoła w Nienadówce, widocznym po uchyleniu wrót. Obraz wędrujących poprzez kręgi kosmiczne szeregów tych, którzy osiągnęli zbawienie, doświadczony męczarni na ziemi, odpowiada umiejscowieniu średniowiecznych tympanonów ukazujących Sąd Ostateczny. Artysta ukazuje bezbrzeżne cierpienie na ziemi jako drogę do osiągnięcia nieśmiertelności w Niebie¹⁹. Zasiadający w empireum wypełniającym wimpergę Chrystus Frasobliwy, a więc także umęczony, wydaje się bezradny wobec owego cierpienia, które staje się warunkiem koniecznym do osiągnięcia zbawienia. W ten sposób artysta w trzech strefach ujął: dokumentację wydarzeń historycznych, a także próbę określenia własnej postawy w czasie tworzenia drzwi wobec zagadnień o charakterze metafizycznym – cierpienia, śmierci i zmartwychwstania oraz relacji Boga do zbrodni popełnianych na ziemi. Korzystając z możliwości, jakie dają forma i funkcja drzwi kościelnych, twórca zaaranżował sytuację, w której widz stopniowo, w miarę zbliżania się do wejścia (faza preliminalna), odkrywa dramatyczną historię (od wrażenia abstrakcyjnego symbolu, poprzez syntetyczny obraz zbrodni, do dramatycznego szczegółu). Następnie wchodzący do kościoła kreuje dynamiczną sytuację przestrzenną (faza liminalna) i staje się mimo woli aktorem, mniej lub bardziej emocjonalnie zaangażowanym. Ostatecznie już we wnętrzu (faza postliminalna) – poprzez kontrast obecnych tam form i treści z przedstawieniami na drzwiach Chromego – odbiorca może doświadczyć pogłębionej refleksji prowadzącej do zintensyfikowanego przeżycia *sacrum*.

¹⁷ Z relacji mieszkańców wioski podczas wywiadów w marcu 2015 r.

¹⁸ Na osi świątyni w neogotyckim ołtarzu umieszczono przedstawienie patrona parafii – św. Bartłomieja. W kościele znajduje się też polichromia Wacława Taranczewskiego z 1958 r.

¹⁹ „Kompozycja została oparta na płomieniu, który przechodzi górą we współcześnie pomyślaną rozetę gotycką – zatem motyw zniszczenia przechodzący w ideę odrodzenia” (Archiwum ASP w Krakowie, Teczka osobowa B. Chromego, W. Korsi, *Recenzja o doc. mgr. Bronisławie Chromym w związku z rozpoczęciem postępowania nominacyjnego o nadanie mu tytułu profesora nadzwyczajnego ASP w Krakowie – filia w Katowicach*, Kraków 29 XI 2001 r., s. 3).

POMNIK MĘCZEŃSTWA NARODÓW W TARNOWIE

Kościół św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie zbudowano w latach 1979–1982 według projektu krakowskiego architekta Józefa Dutkiewicza [il. 17]. Obiekt został zlokalizowany na terenie dawnej kaplicy urszulanek¹, w sąsiedztwie byłej siedziby tarnowskiego gestapo – miejsca kaźni wielu mieszkańców miasta i okolic². Niewielka budowla o prostej modernistycznej formie została wzniesiona na planie trapezu, określonego przez przebieg krzyżujących się ulic Urszulańskiej i Bema. W zachodniej elewacji świątyni znajduje się wejście, głęboko zacienione dzięki cofnięciu dolnej partii muru obwodowego, który w części górnej zamknięto asymetrycznie i wypełniono przeszkleniem. Do wejścia prowadzą kilkustopniowe schody przebiegające na całej szerokości elewacji.



Il. 17. Kościół św. Maksymiliana w Tarnowie, 1979–1982, arch. Józef Dutkiewicz, widok od południowego zachodu. Fot. archiwum Parafii św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie.

¹ Kaplica NSPJ została wzniesiona w latach 1877–78 wg projektu Karola Politańskiego (M. Kornecki, *Kościół diecezji tarnowskiej* [w:] *Rocznik diecezji tarnowskiej na rok 1972*, Tarnów 1972, s. 488–489).

² A. Pietrzykowska, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej – polityka okupanta i ruch oporu*, PWN, Warszawa–Kraków 1984, s. 103, 168–170.



Il. 18. Kościół św. Maksymiliana w Tarnobrzegu, 1979–1982, arch. Józef Dutkiewicz, główne wejście. Fot. G. Ryba.

Dwa prostokątne otwory wejściowe, przedzielone tylko wąskim pasem muru, przepruto w surowym betonie ściany. Wstawiono w nie masywne drzwi z brązu, a ich duże ciemne prostokąty stanowią mocny akcent u podstawy fasady kościoła i jednocześnie korespondują z linearnym rytmem podziałów płaskiej elewacji powyżej. Ponieważ wbudowanie kościoła w ciąg ulicy ogranicza pole widzenia i skraca perspektywę, artysta odrzucił możliwość stopniowania ekspresji dzieła w miarę zbliżania się do niego widza, jak to było w Nienadówce, i skoncentrował się na niewielkich scenach przeznaczonych do oglądania z bliskiej – jednakowej odległości. W wyniku cofnięcia dolnej części elewacji powstała przestrzeń pośrednia, która zapewnia widzowi pewną izolację, koncentrując jego uwagę na samych drzwiach, a przez to ułatwia kontemplację umieszczonych na nich przedstawień [il. 18].

Bliźniacze dwuskrzydłowe drzwi stanowią jedność zarówno w zakresie formy, jak i treści [il. 19, 20]. Na każdym skrzydle znajduje się po sześć prostokątnych pól o wymiarach 0,45 m : 0,90 m, a więc całość obejmuje 24 reliefowe obrazy zestawione w czterech kolumnach, które tworzą *Pomnik Męczeństwa Narodów*, określony tak przez



Il. 19, 20. Bronisław Chromy, *Pomnik Męczeństwa Narodów*, drzwi z brązu, 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

autora i zawierający wątek martyrologii obozowej z wyodrębnioną opowieścią hagiograficzną poświęconą św. Maksymilianowi Kolbemu³.

Poszczególne płyciny wydzielono poprzez rozcięcie za pomocą poziomych i pionowych linii powierzchni drzwi i wygięcie każdego z utworzonych w ten sposób prostokątów do wewnątrz po krzywiźnie łuku, tak że powstały szczeliny o zróżnicowanej głębokości, a ich krawędzie cieniują, dając jakby negatywowo zarys ram każdej kompozycji. Wygięcie prostokątów składających się na całość drzwi stanowi niejako przestrzenny odpowiednik linii łuków, które dominują w wypełniających je płytkich reliefowych przedstawieniach, organizując kompozycję każdego z nich. Krzywe tworzące niektóre z tych łuków płynnie przechodzą z jednego pola na drugie, jednocząc kompozycyjnie wszystkie sceny.

Dynamiczne, pozornie przypadkowo przebiegające linie tworzą pola o zróżnicowanej fakturze, uzależnionej od zagęszczenia elementów, często jednakowych, dających wrażenie specyficznego ornamentu. Kompozycja niemal każdej płyciny powtarza układ

³ Fragmenty zamieszczonego tu opisu drzwi z niewielkimi zmianami zostały opublikowane przez autorkę w artykule *Ikonografia tarnowskich drzwi Bronisława Chromego w kontekście ideologicznych sporów wokół martyrologii wojennej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” XXX, 2014, s. 66–68.

centralny, a ukazana w części środkowej dominująca scena często bywa ujęta w ramy silniej cieniującego nieregularnego czworokąta, najczęściej mającego kształt odwróconego trapezu. Przedstawienia figuralne – rytmiczne układy drobnych nieregularnych elementów zestawionych na zasadzie kontrastu z dominującymi liniami wielkich łuków – w całościowym oglądzie dzieła, możliwym do uchwycenia, gdy widz znajduje się u stóp schodów, są odbierane przede wszystkim w kategoriach formalnych: jako bezprzedmiotowy element stanowiący dopełnienie abstrakcyjnej całości kompozycji drzwi.

W zbliżeniu płaskorzeźba każdego z prostokątnych pól ukazuje stylizowany rozległy pejzaż w ujęciu topograficznym, nieuwzględniającym linii horyzontu. Przenikające się krzywe wykreślają: drogi, po których poruszają się ludzie i pojazdy, oraz granice obozu obstawione wieżami i ogrodzeniami z drutu kolczastego. Linie te tworzą układy prostych form geometrycznych – pustych bądź wypełnionych motywami figuralnymi – wyodrębniających sekwencje składowe zasadniczego tematu każdej kompozycji.

Elementy architektury, postaci ludzkie, drzewa, zwierzęta i przedmioty ukazane są w różnej skali i odmiennych ujęciach perspektywicznych pozwalających na uzyskanie większej przejrzystości, ekspresji i dekoracyjnego zestawienia całości. Drobiazgowo wyczelowane przedstawienia figuralne operują swoistym kanonem kilku łatwo rozpoznawalnych elementów, często tworzących rytmiczne ciągi lub wzory. Jest to system znaków opracowany i zastosowany wcześniej w reliefie na drzwiach do kościoła w Nienadówce, a następnie nieco zmodyfikowany na potrzeby narracji w Tarnowie – podobnej, ale odmiennie skonstruowanej. Reliefy wzorowane na areofotografii, zastosowane w kompozycji na pierwszych drzwiach Chromego, zastąpiły obrazy jakby przefiltrowane przez soczewkę wklęsło-płaską⁴, której kształt powielają poszczególne kwatery wrót kościoła św. Maksymiliana. W Nienadówce dominują skomplikowane ujęcia uwzględniające precyzyjnie kąty nachylenia obiektów widzianych z lotu ptaka, natomiast w drzwiach do Tarnowa rozbudowano układy pasowe, niekiedy połączone z elementami perspektywy zbieżnej.

W Nienadówce świat ziemski i byt niebiański zostały wyraźnie rozdzielone jako odmiennie kompozycyjnie części ruchome i nieruchome drzwi⁵. W Tarnowie dominujące w odbiorze dzieła formy geometryczne zdają się symbolizować w większym stopniu niż w poprzedniej realizacji niezmienny i obiektywny porządek wszechświata, który przenika i organizuje zmienny i przypadkowy, przemijający i subiektywny byt objawiający się w danym momencie historycznym, zobrazowany przez artystę w reliefach obu drzwi za pomocą drobnych i zróżnicowanych elementów, które dopiero w zbliżeniu stają się przedstawieniami figuratywnymi.

⁴ Soczewka wklęsło-płaska daje obraz pozorny, prosty i zmniejszony.

⁵ Por. opis drzwi do Nienadówki.

Zastosowany przez artystę w obu realizacjach kod jest czytelny dla niemal każdego widza, gdyż odwołuje się do obrazów martyrologii obozowej z czasów II wojny światowej, znanych powszechnie w Polsce, nawet w obiegu kultury masowej⁶. Natomiast wątek hagiograficzny jest trudniejszy do odszyfrowania bez znajomości życiorysu patrona świątyni – św. Maksymiliana, męczennika Auschwitz. Pewną wskazówkę do odczytania poszczególnych scen zawiera komentarz autorski, w którym rzeźbiarz każdej z nich nadał tytuł pozwalający na dokładniejszą identyfikację⁷.

Narracja przedstawień analizowanych w ciągu historycznym rozwija się w układzie opadająco-wznoszącym, a podwojenie go na obu drzwiach nadaje całości rytm i wzbogaca sens przekazu poprzez zwielokrotnienie momentów kulminacji. Znak swastyki zamykający na dole każdą kolumnę przedstawień podkreśla podział na poszczególne akty rozgrywającego się dramatu.

Autor rozpoczyna swoją opowieść we wrześniu 1939 roku [il. 21], ukazując na kwaterze z lewej strony od góry początek wojny, podobnie jak w Nienadówce, poprzez pożary miast, na które spadają bomby z pikujących samolotów, las krzyży, ginących kawalerzystów i szeregi uciekinierów podążających drogami wśród zgiełku i zniszczenia. Na kwaterze poniżej wyobrażono grupę zakonników, którzy podążają za wspierającym się na lasce św. Maksymilianem [il. 22], konwojowani przez esesmanów z psami. W ten sposób przedstawiono internowanie franciszkanów z Niepokalanowa, które nastąpiło już w pierwszych dniach wojny⁸. Artysta ukazał rozpaczające kobiety, ale też, w dali, rolnika wykonującego jesienne podorywki, nieświadomego znaczenia owego wydarzenia⁹.

Kolejne sceny pierwszej kolumny prowadzą stopniowo widza w dół od początku wojny, poprzez coraz straszniejsze miejsca i sposoby eksterminacji aż do samego obozu zagłady. Za murem z umieszczonym nad bramą napisem „Pawiak” roztacza się

⁶ Filmy dokumentalne rozpowszechniane za pośrednictwem TVP i Internetu, fotografie dokumentalne zamieszczone w prasie popularnej, a nawet zdjęcia w podręcznikach szkolnych. Np. film dok. w zbiorach muzeum Auschwitz: *Auschwitz – Wspomnienia więźnia nr 1327*, reż. L. Piotrowski, B. Pindur, prod. FACT-FILM, Polska 1991, dostępny na You Tube od 12 X 2015 r. do 9 IX 2016 r. miał 57 282 wyświetlenia.

⁷ Komentarz ten nie stanowi integralnej części dzieła. Tytuły poszczególnych scen znajdują się przy opisie drzwi w broszurce J. Madeyskiego, *Chromy. Tarnowskie Drzwi Spiżowe*, Wyd. Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Tarnowskiej, Tarnów 1987; por. *Mistagogia...*, *Wprowadzenie*, s. 61, przyp. 35.

⁸ Św. Maksymilian i 34 innych zakonników z Niepokalanowa byli internowani kolejno w obozach Lamsdorf, Amtitz i Ostrzeszów 19 IX – 8 XII 1939 r. „Kolumna zakonników opuszcza Niepokalanów. Idą drogą ku szosie. W pierwszym szeregu o. Kolbe, podpierając się laską” (z popularnego życiorysu świętego opracowanego na podstawie powieści Jana Dobraczyńskiego *Skąpiec Boży. Rzecz o O. Maksymilianie Maria Kolbe*, Niepokalanów 1946, podaje za: <http://www.ave-maria.pl/component/content/article/30-spis-swiatech/341-wity-maksymilian-maria-kolbe.html>, dostęp: 14 IX 2014 r.).

⁹ Być może jest to reminiscencja obrazu *Upadek Ikar* P. Breughla i inspirowanego nim okupacyjnego opowiadania J. Iwaszkiewicza *Ikar* (zob. tegoż, *Opowiadania 1918–1953*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1954).



Il. 21. Bronisław Chromy, *Rok 1939 – czarne krzyże wrześnie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 22. Bronisław Chromy, *Pierwsze aresztowanie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 23. Bronisław Chromy, *Drugie aresztowanie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 24. Bronisław Chromy, *Kielich goryczy – droga do obozu*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

obraz tortur i egzekucji, zwieńczony rzędem szubienic (*Drugie aresztowanie*¹⁰, il. 23). Niżej transport więźniów przybywa do obozu Auschwitz, którego zasięg wyznaczają wieże strażnicze (*Kielich goryczy – droga do obozu*). Pociąg zostaje otoczony przez esmanów z bronią wycelowaną do strzału [il. 24]. Artysta usunął jedną ze ścian wagonu wypełnionego ludźmi, aby ukazać tłum więźniów, między którymi widnieje wątła postać – zapewne ojca Kolbego pocieszającego towarzyszy niedoli. Kolejny obraz przenosi widza do obozu i przedstawia wyniszczającą pracę więźniów pod strażą uzbrojonych nadzorców (*Miliony zostawiły tu swe ślady. Bezsensowna praca*). Rzeźbiarz, opierając się na zachowanej dokumentacji w postaci wspomnień więźniów i ich rysunków,

¹⁰ Ponownie aresztowany 17 II 1941 r. o. Kolbe został uwieczony na Pawiaku, a 28 maja 1941 r. trafił do obozu koncentracyjnego Auschwitz, gdzie otrzymał numer 16 670. Podczas rozmowy w 2010 r. artysta już nie pamiętał, skąd czerpał informacje źródłowe do swojej pracy. Jedne z najpopularniejszych obecnie pozycji bibliograficznych dotyczących świętego i jego nauczania ukazały się później (m.in.: L. Dyczewski, *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Wyd. ATK, Warszawa 1984; A. Frossard, *N'oubliez pas l'amour. La Passion de Maximilien Kolbe*, Les Éditions Robert Laffont, Paris 1987).



II. 25. Bronisław Chromy, *Miliony zostawiły tu swe ślady. Bezsensowna praca*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 26. Bronisław Chromy, *Cień swastyki*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 27. Bronisław Chromy, *Odrutowanie*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 28. Bronisław Chromy, *Pocieszenie więźniów*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

umieszcza charakterystyczne przedstawienia: toczenie walca drogowego, szeregi postaci z wyładowanymi taczkami lub dźwigające ciężary [il. 25]¹¹. Kształt swastyki [il. 26] wypełniony drobnymi sylwetkami ludzi na samym dole rozciąga się złowrogim cieniem nad osadami, polami i lasami okupowanego kraju (*Cień swastyki*).

Na kolejnym skrzydle narracja rozwija się w porządku wstępującym. Najniżej zaznaczono powtórnie kontur swastyki, którą tworzy drut kolczasty [il. 27], wyznaczający granice obozu z równymi szeregami baraków skupionymi wokół krematorium (*Odrutowanie*). Następnie kolejne przedstawienia ukazują codzienność obozową nieuchronnie prowadzącą do śmierci. Artysta usuwa ścianę baraku, aby ukazać smukłą postać z uniesio-

¹¹ W zbiorach Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau znajduje się m.in. dokumentacja rysunkowa wykonana przez więźniów obozu: Franciszek Wieczorkowski, *Praca przy walcu*, ołówki, papier, KL Auschwitz 1942; Jerzy Adam Brandhuber, *Oświęcim*, cykl rysunków, węgiel, papier, Oświęcim 1946; Jan Baraś-Komski, *Niezwykły zaprzęg do walca drogowego*, piórko, tusz, karton, USA 1970–80 (Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Zbiory historyczne, Sztuka, Prace więźniów). Pracę więźniów dokumentują także rysunki i obrazy innego więźnia, Mieczysława Kościelniaka (J. Kupiec, M. Kościelniak, *Cóż po nas pozostanie? Życie i twórczość więźnia obozu Auschwitz Mieczysława Kościelniaka*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2003).



Il. 29. Bronisław Chromy, *Sakrament pokuty*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 30. Bronisław Chromy, *Ściana śmierci*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 31. Bronisław Chromy, *Pietà oświęcimska – ostatnie namaszczenie*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 32. Bronisław Chromy, *Cyklon – komora gazowa*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

nymi rękoma – zapewne św. Maksymiliana – stojącego między pryzkami ze stłoczonymi sylwetkami więźniów (*Pocieszanie więźniów*), a wyżej – pochylonego nad klęczącym człowiekiem (*Sakrament pokuty*)¹². Obie sceny rozgrywają się w nocy, a smugi światła padające z wieży strażniczych oświetlają przestrzeń na zewnątrz baraku [il. 28, 29]. Kolejne ujęcie [il. 30] zdominował obraz rozstrzeliwania więźniów (*Ściana śmierci*). W centrum umieszczonej wyżej kompozycji widać stojącą postać świętego, trzymającego ciało zabitego [il. 31]. Ich sylwetki układają się na kształt krzyża. Wokół piętrzą się zwłoki znoszone ciągle przez więźniów, a w górze dymi krematorium (*Pietà oświęcimska – ostatnie namaszczenie*). Relief wieńczący kolumnę ukazuje komorę gazową wypełnioną szczelnie ludźmi [il. 32], do której nadzorcy wrzucają śmiertelności cyklon (*Cyklon – komora gazowa*).

¹² W pismach o. Kolbego, do których mógł mieć dostęp artysta, znajdują się liczne teksty ujmujące w słowa postawę świętego („Daj siebie innym = miłość”, „Miłość jest celem [...] Króla miłości można uczcić tylko miłością – można mu złożyć w darze tylko miłość”, cyt. za: L. Dyczewski, Święty Maksymilian Maria Kolbe [w:] *Polscy święci*, III, Wyd. ATK, Warszawa 1984, s. 293, 301). O duchowości św. Maksymiliana pisał m.in. P. Iliński, *Błogosławiony Maksymilian Maria Kolbe: na tle epoki*, Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, London 1975.



II. 33. Bronisław Chromy, *Jedyne faszystowskie wyzwolenie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 34. Bronisław Chromy, *Pieśń drutów*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 35. Bronisław Chromy, *Dławienie więźnia*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 36. Bronisław Chromy, *Decyzja – znak wolności i miłości człowieka*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Sceny trzeciego skrzydła powtórnie układają się w porządku opadającym. Nad stosem trupów góruje krematorium [il. 33], a jego dymy zasnuwają całą okolicę (*Jedyne faszystowskie wyzwolenie*). Niejednokrotnie samobójcza śmierć (*Pieśń drutów*) staje się uwolnieniem od cierpień [il. 34], przedstawionych w scenie poniżej (*Dławienie więźnia*, il. 35)¹³. Następne ujęcie ukazuje ojca Kolbego [il. 36], który podczas apelu występuje przed szereg, aby ofiarować swoje życie za innego więźnia (*Decyzja – znak wolności i miłości człowieka*)¹⁴. Skazany na śmierć w bunkrze głodowym [il. 37], po-

¹³ Sceny obozowe ukazane przez Chromego zostały opisane 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. Por. też literaturę przytoczoną w części niniejszego opracowania poświęconej opisowi drzwi do Nienadówki.

¹⁴ Scenę tę przedstawił M. Kościelniak (*Święty Maksymilian Kolbe idzie na śmierć za współwięźnia*, 1952, olej na płótnie, Muzeum w Niepokalanowie). Ikonografia św. Maksymiliana została omówiona przez ks. R. Knapieńskiego: *Święty Maksymilian Kolbe* [w:] *Święci według mistrzów*, red. E. Olczak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2009, s. 261.



Il. 37. Bronisław Chromy, *Komora śmierci głodowej śpiewa – pocieszenie więźniów*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 38. Bronisław Chromy, *Ludzie z ludzi to zebrali*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 39. Bronisław Chromy, *Cień swastyki – cmentarzyskiem*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 40. Bronisław Chromy, *Fenol dobija niezłomność człowieka*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

ciesza więźniów, których czeka podobny los (*Komora śmierci głodowej śpiewa – pocieszenie więźniów*). Całość zamyka ponownie zarys swastyki wpisanej w granice obozu [il. 38] i wypełnionej drobnymi formami niezliczonych przedmiotów zrabowanych przez Niemców więźniom (*Ludzie z ludzi to zebrali*). Kolejny znak swastyki [il. 39], umieszczony u podstawy ostatniej kolumny, został zakreślony przez szeregi krzyży nagrobnych (*Cień swastyki – cmentarzyskiem*). Powyżej – w celi śmierci, wśród zwłok zmarłych skazańców oprawcy dobijają Maksymiliana Kolbego zastrzykiem z fenolu (*Fenol dobija niezłomność człowieka*, il. 40), a jego ciało zostaje spalone w krematorium wraz z setkami zwłok innych więźniów (*Kremacja o. Kolbego*, il. 41).

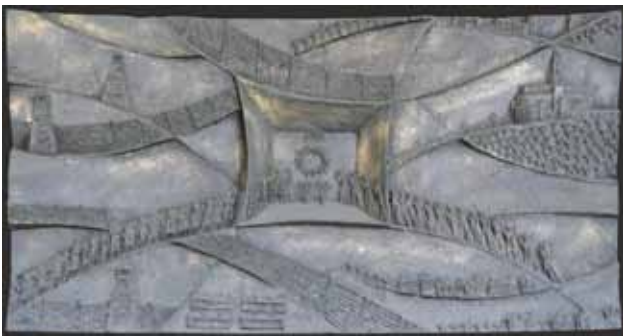
Wieńczące obozową opowieść tablice przenoszą widza do Rzymu na plac przed bazyliką św. Piotra [il. 42], szczelnie wypełniony tłumami wiernych, którzy przybyli na uroczystość beatyfikacji ojca Kolbego, dokładnie w trzydzieści lat po jego śmierci (*Beatyfikacja*). Następnie widz wraz z szeregami pielgrzymów udaje się do dawnej komory głodowej



II. 41. Bronisław Chromy, *Kremacja o. Kolbego*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 42. Bronisław Chromy, *Beatyfikacja*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 43. Bronisław Chromy, *Sanktuarium komory głodowej*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



II. 44. Bronisław Chromy, *Kanonizacja*, drzewi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

– miejsca kultu męczennika Auschwitz (*Sanktuarium komory głodowej*, il. 43) i ponownie – na rzymskie uroczystości kanonizacji dokonanej przez Jana Pawła II (*Kanonizacja*, il. 44)¹⁵.

Kompozycje ukazane na drzwiach tarnowskich można też odczytywać w układzie poziomym sześciu pasów, z których każdy obejmuje po cztery przedstawienia. W takiej sekwencji scen następstwo czasowe jest mniej istotne i zostaje zastąpione przez ujęcie metaforyczne, w którym dokonano multiplikacji sposobów obrazowania przekazu ideowego głoszącego ostateczne zwycięstwo chrześcijańskiej miłości nad piekłem ideologii, której wytworem były obozy śmierci.

W ramach poszczególnych ujęć Chromy posłużył się „dwoma metodami przekazu – dosłowną narracją i czytelną metaforą”¹⁶. Artysta operuje doskonale skrótem myślowym, w jasnych i czytelnych kompozycjach buduje fabułę nasyconą bogactwem treści,

¹⁵ Ojciec Kolbe został beatyfikowany przez papieża Pawła VI w Rzymie w 1971 r. i kanonizowany w 1982 r. przez Jana Pawła II.

¹⁶ J. Madeyski, *Chromy. Tarnowskie Drzwi...*, dz. cyt.

a tytuły nadane każdej ze scen stanowią istotne dopełnienie obrazu. Mają one często charakter informacyjny (*Pierwsze aresztowanie*), niekiedy przybierają formę poetycką (*Pieśń drutów*), czasem zawierają pogłębioną refleksję (*Jedynie faszystowskie wyzwolenie*) lub interpretację ideową wydarzeń i zjawisk (*Decyzja – znak wolności i miłości*)¹⁷.

Zgodnie koncepcją drzwi jako *Pomnika Męczeństwa Narodów* postać św. Maksymiliana nie została przez rzeźbiarza szczególnie wyróżniona: w niektórych scenach w ogóle nie występuje, w innych odnalezienie jego sylwetki, podobnie jak pełne odczytanie wszystkich szczegółów uwzględnionych przez artystę, wymaga dokładnej znajomości życiorysu świętego (np. rozpoznanie o. Kolbego w zarysie człowieka z laską w scenie *Pierwsze represje*). Artysta stosuje rzadki w ikonografii chrześcijańskiej zabieg pozwalający na identyfikację głównej postaci wyłącznie na podstawie charakteru przedstawianej sceny. Postać świętego została sprowadzona właściwie do znaku, w którym nie sposób doszukiwać się jakiegokolwiek indywidualnego podobieństwa, i zdominowała kompozycję tylko w kilku scenach. Jednocześnie każde z tych przedstawień czerpie z istniejącej dokumentacji, a artysta zachował nawet takie szczegóły, jak charakterystyczny układ ciała umierającego świętego¹⁸.

Przekaz ideowy dzieła Chromego „wykracza daleko poza hagiograficzną opowieść o jednostce i jej poświęceniu”, ukazując „martyrologię narodu w jej najokrutniejszej postaci obozu w Oświęcimiu”¹⁹. Jest to rozbudowana wersja opowieści ukazanej na drzwiach do Nienadówki. Jej dopełnienie stanowią jednak wydarzenia historyczne rozgrywające się na ziemi, a nie wizja eschatologiczna. Dobór i zestawienie poszczególnych scen wskazuje na zmianę postawy ideowej artysty w odniesieniu do czasu wojny i okupacji, a także – może bezwiednie – deklarację światopoglądową w relacji do sporów toczonych wokół Holocaustu²⁰.



Ideowe rozwinięcie przekazu zawartego w przedstawieniach ukazanych na drzwiach zawiera zaprojektowany również przez Chromego rzeźbiarski wystrój skromnego, jedno przestrzennego wnętrza świątyni.

¹⁷ Nazwy zostały podane i objaśnione w tekście S. Gurgula, *Tarnowskie Drzwi Spiżowe – Pomnik Męczeństwa Narodów*, „Maksymilian” 1984, nr 3/36, s. 10.

¹⁸ „Byłem więźniem obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu i musiałem czyścić cele śmierci i również bunkier Ojca Maksymiliana Kolbe [...]. Gdy miałem ciało Ojca Kolbe z celi wynieść i otworzyłem drzwi, podpadło mi, że Ojciec Kolbe siedział na posadzce oparty o ścianę i miał oczy otwarte. Jego ciało było czyściutkie i promieniowało. Każdemu podpadłaby ta pozycja i każdy sądziłby, że to jakiś święty. Jego twarz oblana była blaskiem pogody. Ciała innych więźniów zastałem leżące na posadzce, zbrudzone i o zrozpaczonych rysach” (*Zeznanie Brunona Borgowca*, cyt. za: G. Ryba, *Ikonografia tarnowskich drzwi Bronisława Chromego...*, dz. cyt., s. 72).

¹⁹ J. Madeyski, *Chromy. Tarnowskie Drzwi...*, dz. cyt.

²⁰ Por. G. Ryba, *Ikonografia tarnowskich drzwi Bronisława Chromego...*, dz. cyt.

Kompozycje rzeźbiarskie we wnętrzu zostały wykonane w drewnie polichromowanym²¹ [il. 47]. Nastawę ołtarzową tworzą cztery płaskorzeźbione płyty ułożone tak, że przypominają otwartą księgę (*Księga życia świętego Maksymiliana*)²². Środkowy dyptryk ukazuje profilowo ujętą postać świętego w habitcie, z uniesionymi w geście adoracji dłońmi, zwróconego ku widniejącej w górze postaci Madonny (*Życie uwielbione świętego*). Nieco niżej, po bokach, umieszczono tablice ze scenami z życia ziemskiego ojca Kolbego, a wśród nich powtórzenie obrazu ukazanego wcześniej na drzwiach – apelu więźniów Auschwitz, podczas którego Maksymilian Kolbe wystąpił z szeregu, aby zgłosić się na śmierć w zamian za życie towarzysza niedoli. Z przedstawieniami ściany ołtarzowej korespondują stacje drogi krzyżowej umieszczone na tle ściany z surowej cegły.

Kompozycje ołtarza ukazują trwanie świętego i rzeszy towarzyszących mu beziemiennych męczenników w ahistorycznej nadprzyrodzonej rzeczywistości, natomiast wyobrażenia drogi krzyżowej podnoszą cierpienie jednostki do ponadczasowego wymiaru religijnego. W ten sposób aranżacja wnętrza kościoła stanowi dopełnienie i ukoronowanie ostatnich etapów życia ojca Kolbego, przedstawionych na rzeźbionych drzwiach wejściowych w szerokim kontekście realiów obozu zagłady.

Surowość formy i ekspresja ostrych linii reliefu brązowych drzwi na zewnątrz kościoła została przeciwstawiona łagodnej i ciepłej miękkości transparentnie polichromowanego drewna płaskorzeźb we wnętrzu rozświetlonym blaskiem barwnych witraży²³. Postać świętego na drzwiach autor ograniczył do uproszczonego znaku, natomiast w przedstawieniu we wnętrzu została ona zindywidualizowana, otrzymała ubiór adekwatny do każdej z wyobrażonych sytuacji i rysy twarzy znane z fotografii ojca Kolbego. Na drzwiach i w ołtarzu powtórzono kulminacyjną scenę z biografii świętego ukazującą apel, podczas którego franciszkanin podjął dramatyczną decyzję ofiarowania swojego życia za innego więźnia, ale na obu kompozycjach autor ujmuje to wydarzenie z różnych perspektyw. Dramatyczne napięcie towarzyszące objawieniu się świętego w koszmarze obozu przeciwstawiono eschatologicznej wizji, w której znikły szeregi oprawców, symbole utraciły swoją grozę, a pozostała tylko chwała czynu świętego.

Nietypowe, asymetryczne rozplanowanie wnętrza, odchodzące od tradycyjnego układu osiowego, skłoniło artystę do przyjęcia (odrzuconego w poprzedniej realiza-

²¹ Wszystkie rzeźby zostały wykonane według projektów Chromego przez tarnowskiego rzeźbiarza Kazimierza Klimkiewicza.

²² O ile przekaz ideowy drzwi jest w zupełności dziełem artysty, o tyle przedstawienia ołtarza powstały zgodnie z sugestią ks. Stanisława Gurgula (na podstawie rozmowy z ks. S. Gurgulem z 14 X 2008 r.). Opis przedstawień został zamieszczony na stronie internetowej parafii św. Maksymiliana w Tarnowie.

²³ Witraże są dziełem Józefa Furdyny. Przeszklenie nad wejściem ukazuje adorację obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z ojcem Kolbem wskazującym na Jej wizerunek.



II. 45. Bronisław Chromy, drzwi z brązu (uchwyt), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

cji) popularnego podziału powierzchni drzwi na regularne pola i wykorzystania przede wszystkim różnych konfiguracji w ustawieniu ich skrzydeł w celu zwielokrotnienia wariantów przejściowych relacji przestrzennych pomiędzy *sacrum* wnętrza i *profanum* na zewnątrz świątyni. Regularność podziału płaszczyzny drzwi prowadzi do pewnego uspokojenia zaburzonego układu przestrzeni, który może powodować dezorientację. Takie rozwiązanie pomaga w precyzyjnym kierowaniu cyrkulacją wchodzących do kościoła.

Dokonana dyskretnie przez artystę aranżacja przestrzeni granicznej, obejmująca kierunek ruchu potencjalnego widza, pozwala na realizację kilku scenariuszy recepcji dzieła, uwzględniających różny sposób absorpcji przekazywanych treści (faza preliminalna). Obie bramy kościelne otwierają się na zewnątrz, a ich wewnętrzna część została pokryta wykładziną z drewna, toteż gdy są otwarte (najczęściej podczas wielkich świąt) sceny martyrologiczne pozostają niewidoczne. Poza tym drzwi zawierające dwie pierwsze kolumny przedstawień zazwyczaj pozostają zamknięte. Istnieje możliwość otwarcia z zewnątrz tylko drugich drzwi, co zmusza widza zmierzającego do kościoła od strony ul. Urszulańskiej do obrania kierunku pozwalającego na chronologiczne odczytanie opowieści ujętej na obu bramach kościoła. Wzrok widza niezainteresowanego przebiegiem całości wydarzeń lub znajdującego sceny ukazane na drzwiach i kolejny raz wkraczającego do kościoła przesuwają się po przedstawieniach wzdłuż linii poziomej, przyswajając przekaz w krótszym, metaforycznym ujęciu, wskazującym na ostateczne zwycięstwo



Il. 46. Bronisław Chromy, *Stosy spaliskowe*, relief w brązie 1984 (?), własność rodziny artysty. Fot. G. Ryba.

dobra. Przybywający od ul. Bema mają przed oczyma tylko finał opowieści. Jedni i drudzy, aby wejść do środka, muszą wykorzystać uchwyt, który znajduje się na wysokości ostatniej ze „scen obozowych” w ciągu obrazów na drzwiach, przedstawiającej palenie ciała o. Kolbego. Relief na uchwycie ukazuje dokładnie odtworzone ogrodzenie obozu, stanowiące kontynuację przedstawienia zawartego w polu obrazowym [il. 45]. Podobna forma przestrzenna uchwytu, z reliefem ukazującym druty ogrodzenia, towarzyszy scenie przybycia świętego do Auschwitz. W ten sposób zostały symbolicznie oddzielone sceny rozgrywające się w czasie funkcjonowania obozu od reliefów odnoszących się do wydarzeń późniejszych, a dotyk staje się, podobnie jak w Nienadówce, dodatkowym elementem zwiększającym ekspresję dzieła. Otwarcie drzwi drugich (według porządku chronologicznego owej opowieści obrazowej) sprawia, że tworzy się (faza liminalna) wyodrębniona ciasna nisza separująca wątek martyrologii obozowej skrzydła od barwnych obrazów zbawionych we wnętrzu kościoła. Bezpośrednio na osi wejścia umieszczono ostatnie stacje drogi krzyżowej z kulminacją sceny Ukrzyżowania, która nasuwa kolejny wątek refleksji teologicznej nad życiem męczennika Auschwitz w relacji do Pasji Chrystusa (faza postliminalna). Wchodząc do kościoła, osoba śledząca narrację ukazaną w reliefach na drzwiach, aby znaleźć się w pobliżu ołtarza, musi zmienić kierunek ruchu, co również podkreśla symboliczne przeciwstawienie przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej rozgraniczonej linią drzwi.



II. 47. Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), ołtarz główny, kościół św. Maksymiliana w Tarnobrzegu. Fot. G. Ryba.

Wyrazisty, a dla niektórych szokujący kontrast między opracowaniem drzwi wejściowych i wnętrza w świątyniach Nienadówki i Tarnowa, a także aranżacja strefy granicznej stanowią indywidualną interpretację symboliki bramy kościelnej jako miejsca przejścia z *profanum* do *sacrum*, z rzeczywistości ziemskiej do niebiańskiej, zaakcentowanego wyobrażeniem Sądu Ostatecznego, obecnego w dekoracji portali średniowiecznych. W bramach Chromego motyw ten został zastąpiony przedstawieniem apokaliptycznej wizji zagłady, jaką jawiła się rzeczywistość obozowa nie tylko więźniom. Siła ponurej ekspresji wrót nienadowskiego kościoła sprawia, że podczas ich otwierania światło lub cień zalegający we wnętrzu staje się także elementem budzącym negatywne emocje. Natomiast tradycyjna kompozycja drzwi tarnowskich i aranżacja wejścia wskazują na starania, aby w sposób uporządkowany raczej odseparować obie strefy i aby funkcjonujące w nich przedstawienia dopełniały się wzajemnie w różnych porządkach symbolicznych.

DRZWI PAPIESKIE W TARNOWIE

W elewacji frontowej kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie, tuż obok załomu muru łączącego wbudowaną w ciąg ulicy świątynię z sąsiednią kamienicą, znajdują się niewielkie jednoskrzydłowe prostokątne drzwi (1,00 m : 2,10 m) prowadzące przez wąski korytarz do prezbiterium kościoła oraz do zakrystii. Są wykorzystywane przede wszystkim przez kapłanów i służbę liturgiczną ołtarza, a więc ich status jest nieco inny niż reprezentacyjnych drzwi głównych, które przyciągają powszechną uwagę. To boczne wejście jest prawie niezauważalne, chociaż jego znaczenie symboliczne jest również istotne [il. 48], bo związane z miejscem i osobami odgrywającymi ważną rolę w liturgii.

Kompozycje figuralne zdobiące drzwi zostały wkomponowane w pole obrazowe, które tworzy płaszczyzna w dolnej części lekko wygięta do wewnątrz i stopniowo wyrównująca się ku górze. Na podstawowy prostokąt pola obrazowego nakładają się formy o zarysach przenikających się wypukłych soczewek, które tworzą dynamiczne ukosy figur geometrycznych układających się pod zmiennym kątem¹. Zamieszczona na drzwiach narracja przebiega w dwóch przeciwstawnych kierunkach, a każdy z nich operuje inną skalą przedstawień. Po ukośnych liniach wewnętrznych podziałów wędrują ku górze długie sznury pielgrzymów, co jakiś czas gromadzące się w nieprzeliczone tłumy wokół kolejnych kościołów. Małym anonimowym figurkom wędrowców przeciwstawiono w układzie odczytywanym od góry do dołu duże zindywidualizowane postaci, z powtarzającą się sylwetką Jana Pawła II. Elementem łączącym obie narracje są zarysy kolejnych świątyni, pozwalające na identyfikację miejsc spotkań papieża z wiernymi.

W górnej części kompozycji ukazano charakterystyczny układ zabudowań Wawelu i panoramę Tatr. Na tym tle widnieje sylwetka Jana Pawła II, byłego arcybiskupa krakowskiego. Papież rozkłada ramiona tak, jak w czasie pierwszego spotkania z wiernymi

¹ Jak rzeźbiarz wyjaśniał ks. Gurgulowi: „Taki układ sprawia, że płaszczyzny przy współdziałaniu światłocieni rysują się plastycznie, nie są martwe i drętwe” (S. Gurgul, *Drzwi spiżowe – boczne, pomnik dla Ojca Świętego Jana Pawła II*, „Maksymilian” 2004, nr 4/41, s. 6-7).



Il. 48. Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu, 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.



Il. 49. Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu (fragment), 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

po ogłoszeniu jego wyboru, ale przede wszystkim jego postać, podobnie jak na jednej ze scen na poprzednich drzwiach do kościoła św. Maksymiliana, nawiązuje do pomnika Chromego wzniesionego koło katedry w Tarnowie [il. 49]. Obok wyobrażono bryłę kościoła w Wadowicach, mieście rodzinnym Karola Wojtyły. Herb papieża umieszczony poniżej, na wprost bazyliki jasnogórskiej i ponad sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej, przywołuje maryjny rys pobożności Ojca św. Obok artysta ukazał serdeczne przywitanie papieża z prymasem Wyszyńskim, podczas pierwszej pielgrzymki do ojczyzny. W pobliżu ujęto katedrę prymasowską w Gnieźnie i kolumnę Zygmunta – symbole prymasowskiej metropolii warszawsko-gnieźnieńskiej. Ostatnia, najniższa umieszczona scena dokumentuje spotkanie biskupa tarnowskiego Jerzego Ablewicza i ks. Stanisława Gurgula z Janem Pawłem II, podczas którego został poświęcony kamień węgielny dla kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie [il. 50]². Temu przedstawieniu odpowiada obraz związany z przemysłowo-rolniczym charakterem diecezji, w której miał powstać nowy kościół. Rzeźbiarz ukazał charakterystyczne zarysy budynków należących do tarnowskich zakładów azotowych, największego przedsiębiorstwa w mieście, i okoliczne pola, na których chłopcy konnym pługiem lub traktorem wykonują podorywki; obok widać drogi obsadzone drzewami i ludzi, modlących się przy przydrożnej kapliczce.

² Wydarzenie miało miejsce w Rzymie 11 X 1982 r., dzień po kanonizacji św. Maksymiliana (S. Gurgul, *Drzwi spiżowe...*, dz. cyt.).



II. 50. Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu (fragment), 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Boczne drzwi do kościoła św. Maksymiliana w warstwie formalnej łączy z zaprezentowanymi uprzednio realizacjami bram kościelnych Chromego wprowadzenie podziałów kompozycyjnych za pomocą abstrakcyjnych giętkich i dynamicznych układów linii, konwencja zapisu relacji przestrzennych i systemu znaków. W każdym przypadku następuje jednak modyfikacja układu i wprowadzenie nowych elementów, a obserwator w kolejnych realizacjach coraz bardziej zbliża się do ukazywanych wydarzeń.

Drzwi nazywane „papieskimi” zawierają epilog historii opowiedanej przez Chromego na poprzednich bramach świątynnych. Obraz udreki, przed którą na ziemi nie ma schronienia (Nienadówka), zastąpiła panorama kraju pokrytego siecią kościołów i rozmodlonych tłumów, żyjących w pokoju. Stanowi ona tło dla sylwetki Jana Pawła II, która na głównych drzwiach tego samego kościoła została przedstawiona w scenie kanonizacji św. Maksymiliana. Artysta przybliży widza do postaci papieża tak bardzo, że może dokonać jej charakterystyki portretowej. W górnej części drzwi ukazuje Jana Pawła II w charakterystycznym geście oranta jakby obejmującego modlitwą kraj, łącząc w ten sposób jego osobę z odrodzeniem moralnym narodu. Poprzez ukazanie obok niego w kolejnej scenie postaci kardynała Wyszyńskiego rzeźbiarz nawiązuje do dziesięcioleci oporu wobec komunizmu, który symbolizuje osoba Prymasa Tysiąclecia. Sylwetki biskupa Ablewicza i ks. Gurgula łączą papieża z diecezją tarnowską i parafią, która ufundowała drzwi. Wprowadzenie dwukierunkowości odczytywania przedstawię

ma także znaczenie symboliczne – podkreśla dynamikę drogi prowadzącej do spotkania wiernych z Ojcem św. oraz nadprzyrodzony charakter jego przesłania, które kieruje wiernych ku niebu³. Tematyka przedstawień w pewnej mierze przypomina też księżom wchodzącym do kościoła o roli kapłana jako przywódcy duchowego wiernych, zarówno w wymiarze powszechnym, jak i lokalnym – administratora parafii.

Mimo bogactwa treści ideowych zawartych w reliefach *Drzwi Papieskie* z racji drugoplanowego usytuowania w istniejącym układzie architektonicznym (położenie przy załomie muru, wąski korytarz we wnętrzu) nie odgrywają większej roli ani w podziałach stref symbolicznych, ani w dynamizacji przestrzeni granicznej.

³ *Drzwi Papieskie* w Tarnowie można uznać za zredukowaną wersję niezrealizowanego projektu *Porta Santa*, wykonanego przez Chromego do bazyliki św. Pawła w Rzymie. Projekt jest znany tylko z opisu autora, który w Rzymie pragnął przedstawić sceny wiążące się z Rokiem Świętym Odkupienia, ustanowionym przez papieża Jana Pawła II właśnie w bazylice św. Pawła 6 stycznia 1983 r. Chromy mówił o nich: „Górna część kompozycji stanowiła układ płaszczyzn, na których zobrazowałem sfery niebieskie z apostołami Piotrem i Pawłem. Część dolna w kompozycjach «witrażowych» dała obraz przejścia Ojca Świętego z Bazyliki św. Pawła do Bazyliki św. Piotra. Reszta kompozycji eksponowała uroczystości obchodów Roku Świętego w sanktuariach najbardziej ulubionych przez Karola Wojtyłę na terenie Polski” (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 212).

BRAMA JUBILEUSZOWA W NOWYM SĄCZU

Na obrzeżach Nowego Sącza, w otoczeniu malowniczego pejzażu wznosi się fantazyjna, niespokojna i silnie rozczłonkowana bryła postmodernistycznego kościoła Matki Bożej Niepokalanej [il. 51], zbudowanego w latach 1980–1992 według projektu Leszka Filara¹. Żelbetowa konstrukcja w elewacji frontowej przybiera wertykalne formy zamknięte ukośną, dynamiczną linią dachu. Jako integralny element konstrukcji na tle środkowej, głęboko cieniującej wnęki umieszczono imponujących rozmiarów żelbetowy krzyż, pełniący funkcję podpory silnie wysuniętego okapu dachu [il. 52]. Za nim, we wnęce



Il. 51. Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992, arch. Leszek Filar, widok od północnego zachodu. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu.

wycięto wysmukłą, półkolistą arkadę, której dolną część zajmują brązowe rzeźbione drzwi, a górną – przeszklenie wypełnione barwnym witrażem [il. 53]. Ciemna plama drzwi u podstawy i szkło układające się promieniście wewnątrz arkady powyżej stanowią tło, które pozwala na lepsze wyeksponowanie jasnej formy krzyża. Drzwi otrzymały

¹ <http://niepokalana.com.pl/index.php/historia-parafii>, dostęp: 1 XI 2016 r.



Il. 52. Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992, wejście w elewacji frontowej. Fot. M. Świerk.



Il. 53. Bronisław Chroy, *Brama Jubileuszowa*, drzwi z brązu, 1999, Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992. Fot. M. Świerk.

miano *Bramy Jubileuszowej*, gdyż jak głosi umieszczony na nich napis, ufundowała je: „Chrystusowi Panu, Królowi wieków, Nieśmiertelnemu, na wielki Jubileusz 2000-lecia chrześcijaństwa – parafia Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu” [il. 53a].

Ogromna osiemnastotonowa brama ze spiżu o wymiarach 6,40 m : 7,50 m została podzielona na dwa skrzydła. Każde z nich dzieli się z kolei w połowie swojej szerokości na część, która zazwyczaj pozostaje nieruchoma, i część ruchomą – bliżej osi środkowej drzwi. W każdej z bocznych części nieruchomych ukryto furtę zamkniętą ćwierćkołem. Podział skrzydeł i zarys furt nie został podkreślony za pomocą reliefu, który tworzy na całej powierzchni drzwi jednolitą kompozycję.

Na płaszczyźnie drzwi dominują układy przenikających się linii, tworzących głębokie wręby o ostrych, ościstych grzbietach, przypominających ślady trajektorii lotu ciał niebieskich. W ich splotach giną wiotkie i smukłe zarysy postaci Marii i Archanioła Gabriela ze sceny Zwiastowania, która na sądeckich wrotach została wkomponowana w owe abstrakcyjne, dynamiczne formy. Po stronie Zwiastującego niezliczone roje gwiazd i planet wypełniają przestrzeń między elipsoidalnymi układami dominujących



Il. 53a. Bronisław Chromy, *Brama Jubileuszowa*, drzwi z brązu, 1999, Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992. Fot. M. Świerk.

linii, obrazujących kosmos, które jednocześnie sugerują zarys ogromnych rozpostartych skrzydeł niebiańskiego posłańca. Natomiast Madonna wyłania się spośród spokojniejszych zestawień linii. Przypominają one fałdy draperii, które kryją podwoje tajemniczego wnętrza, o formie architektonicznej zasugerowanej jedynie wydłużone, zamknięte półkolistym okno, wypełnione delikatną regularną strukturą gomółek²; poniżej z trudem można odczytać zarys pulpitu z wpółotwartą księgą. W porównaniu z agresywnymi elipsoidalnymi formami za postacią anioła, które zdają się symbolizować przeznaczenie przerastające ludzką miarę, draperie otaczające Marię układają się bardziej miękko, drobniejszymi i płytszymi fałdami, gdzieniegdzie zanikającymi, jakby odzwierciedlając zmienne i złożone emocje ogarniające Dziewczynę z Nazaretu³.

² Struktura ta przypomina także plaster miodu, być może w nawiązaniu do symboliki pszczoły łączonej z ikonografią Matki Boskiej.

³ Elementy kompozycji towarzyszące postaci Madonny można odnaleźć w płaskorzeźbie Chromego w kształcie tonda w kościele Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie (1982). Artysta ukazał tam Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu draperii. Łatwo można rozpoznać także charakterystyczne okna i klęcznik [il. 54].



Il. 54. Bronisław Chromy, *Zwiastowanie*, 1981, relief w brązie, kościół Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie.

Obie postaci zostały wyraźnie rozdzielone poprzez podwójnie podkreśloną, giętą i lekko załamana linię krawędzi skrzydeł drzwi, prawdopodobnie sugerującą granicę między dwiema rzeczywistościami, która niebawem zostanie przekroczona dzięki zgodzie Maryi na słowa Bożego posłańca. Szczupła dziewczęca twarz Madonny, otoczona puklami włosów opadającymi na ramiona, i profilowo ujęte oblicze Gabriela, podobnie jak dłonie obojga zastygające w dialogicznym geście, zostały dokładnie opracowane. Zasłuchana Maria prawą dłoń złożyła na pierś, a lewą unosi w górę na znak powitania. Przybywający anioł o jeszcze rozwianych w pędzie włosach skłania przed nią głowę i wyciąga dłoń z kwiatem lilii. Drugą ręką, nienaturalnie wyprostowaną – jakby nie należała do niego, a raczej do kosmicznej

Boskiej siły – wskazuje na Madonnę. Gładki cyzelunek dłoni i twarzy (uwzględniający nawet kształt małżowiny usznej) kontrastuje z głębokim reliefem w półabstrakcyjnych form i nierówną, chropowatą fakturą całości.

Artysta tak sam charakteryzuje swoją pracę: „Relief rzeźbiarski na drzwiach obrazuje scenę *Zwiastowania*, z tym że anioł ujęty jest jako posłaniec wszechświata poprzez układy brył i napięć linii wyrażających kosmos. [...] układowi kosmosu odpowiadają zasłony zawieszane we wnętrzu pomieszczenia Maryi, poruszane wiatrem”⁴. Natomiast w wywiadzie prasowym noszącym znamieny tytuł *Skrzydła wszechświata* podkreśla, że te jego ostatnie spiżowe wrota: „są trudne do objęcia ze względu na swój ogrom. Tak samo jak trudny do objęcia jest wszechświat, który symbolizują [...]. Wielkość dzieła jest odbiciem mojej wizji Boga. Stwórcę pojmuję jako coś nieobjętego [...] obie połówki drzwi otwierają się niczym gigantyczne skrzydła symbolicznego anioła w scenie *Zwiastowania* umieszczonej w centralnej części drzwi. Ten anioł miał być nietypowy, różniący się od tradycyjnych obrazów religijnych. Bo jego skrzydła są skrzydłami kosmosu, a więc wielkości nieobjętej”⁵.

⁴ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 167–168.

⁵ J. Sidorowicz, *Skrzydła wszechświata*, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 230, s. 3.

Kompozycję Zwiastowania na drzwiach wieńczy napis „SŁOWO STAŁO SIĘ CIAŁEM”, umieszczony na pasie muru oddzielającym drzwi od będącego ich przedłużeniem wielkiego okna powyżej. Jego podziały w nawiązaniu do symboliki spiżowej płaskorzeźby drzwi mogą odzwierciedlać jakby promienie obecności Bożej przenikającej wszechświat.

W bryle budowli, możliwej do objęcia wzrokiem z perspektywy ogrodzenia kościoła, brązowa brama stanowi tylko niewielki ciemny akcent i dla widza zbliżającego się do wejścia w dużej części jest przesłonięta przez pionową belkę krzyża. Całość drzwi staje się widoczna dopiero po jego minięciu, z bliska, ale wtedy skala płaskorzeźby zaczyna przekraczać zasięg wzroku obserwatora, zaskakując i przytłaczając swoją wielkością coraz bardziej w miarę zbliżania się do wejścia (faza preliminalna) [il. 53].

Ciężkie płyty można poruszyć tylko za pomocą urządzenia hydraulicznego. Odczucie bezsilności chętnego, aby je otworzyć własnymi siłami (faza liminalna), wzmacnia jeszcze w zmierzającym do świątyni wrażenie ogromu bramy kościelnej odbierane za pośrednictwem zmysłu wzroku⁶. Doznania te mogą prowadzić do refleksji nad wątpliwością człowieka wobec mocy Boga wyrażonej w nieskończoności wszechświata. W zwykły dzień idący do kościoła, korzystając z małych furt (*portae angustae*), przesuwiają się niepostrzeżenie pod spiżowymi festonami do wnętrza, jakby wnikali w obraz z brązu. Każda z furt otwiera się sama przed zbliżającym się do wejścia i dyskretnie zamyka za nim. Zabieg zastosowany w spiżowej bramie Chromego, powszechny we współczesnym budownictwie, potęguje wrażenie podporządkowania wchodzącego masywnej strukturze rzeźbiarskiej⁷. W czasie świąt skrzydła są otwierane w ten sposób, że każde z nich załamuje się pod kątem prostym do wewnątrz, a postaci Marii i Gabriela wkraczają do świątyni, pochylając się nad tłumem wiernych wchodzących i wychodzących z budynku [il. 55]. Wtedy spiżowy obraz sfer niebieskich stanowi ramy dla widocznej w głębi polichromowanej rzeźby Madonny w koronie z gwiazd dwunastu i z księżycem pod stopami, które nawiązują w odmiennej stylistyce do kosmicznej symboliki drzwi (faza postliminalna)⁸.

Ze względu na odwrócenie proporcji w relacji widza do przedstawienia na drzwiach ostatnie drzwi Chromego zawierają nową, odmienną propozycję przeżycia kontaktu z tak specyficznym dziełem sztuki, jakim jest brama do świątyni. Artysta uzyskuje pożądaną ekspresję dzieła, zestawiając jego gigantyczne rozmiary ze skróconą perspektywą oglądającego. W realizacjach do Nienadówki i Tarnowa rzeźbiarz proponował obser-

⁶ W rozmowie z księżmi pracującymi w parafii w 2010 r. wielu parafian utyskiwało na dyskomfort, jaki powoduje niemożność samodzielnego otwarcia i zamknięcia drzwi.

⁷ Dla artysty sposób otwierania tych drzwi był ważny do tego stopnia, że opisuje go nawet w swojej autobiografii (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 167).

⁸ Ołtarz główny wykonany w 1992 r. jest dziełem innego autora.



II. 55. Nabożeństwo drogi krzyżowej i obrzędy Niedzieli Palmowej przed wejściem do kościoła Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu.

watorowi pozycję arbitra śledzącego z dystansu dramaty ludzkiej historii. W Nowym Sączu czyni z niego uczestnika wydarzeń, wprowadza w kosmiczny obraz Nieba, budząc w nim poczucie małości i niedoskonałości wobec tajemnicy Wcielenia i ogromu wszechświata⁹. W Niedawce szeregi zbawionych wędrują poprzez sfery kosmiczne. W Nowym Sączu zostają zastąpione przez rzeczywistych ludzi wkraczających w rzeźbione kręgi kosmosu, aby znaleźć się w sferze *sacrum* świątyni. Majestatyczne wrota niejako same się otwierają, kierowane napędem hydraulicznym w sytuacjach zaaranżowanych przez twórcę i organizatora poszczególnych wydarzeń, a zdobiące ich skrzydła postaci Madonny i Archanioła wprowadzają wtedy wiernych uroczyście do wnętrza kościoła.

Odczytywanie ziemskich historii i śladów obecności Boga lub Jego braku na ziemi, proponowane widzom w poprzednich realizacjach bram Chromego za pomocą przemysłowych środków

rzeźbiarskich, w Nowym Sączu zastępuje oderwanie się od spraw ziemskich i koncentracja wyłącznie na kwestiach wiary połączona z próbą zmaterializowania i przekazania odbiorcom własnego rozumienia obecności Boga we wszechświecie.

Opracowanie nowosądeckiej *Bramy Jubileuszowej* zamyka długą drogę formowania się światopoglądu i tożsamości religijnej Bronisława Chromego¹⁰. Wkomponowanie drzwi w układ architektoniczny tak, że przesłania je masywna forma krzyża, zdaje się również symbolizować ewolucję postawy artysty, który poprzez próby rozumienia istoty cierpienia ostatecznie dochodzi do poznania tajemnicy Wcielenia.

⁹ Taki był przynajmniej cel artysty (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt.).

¹⁰ Później temat aniołów wielokrotnie powraca w twórczości artysty, ale już w lekkiej i swobodnej formie niewielkich rzeźb-bibelotów.

MISTAGOGIA

OD MARTYROLOGII DO MISTYKI

OBSZARY GRANICZNE I BRAMY CHROMEGO

Podstawowym zagadnieniem plastycznym w koncepcji spiżowych bram Chromego jest napięcie między linią i płaszczyzną a trójwymiarową przestrzenią, zawsze w odniesieniu do człowieka-odbiorcy, który staje się częścią układu. Rzeźbiarz uwzględnia możliwość zmiany relacji przestrzennych i udziału w nich podmiotu doświadczającego, włączając w kulminacyjnym momencie element haptyczny. W każdym z przypadków problem przestrzeni granicznej został potraktowany odmiennie, a rozwiązania formalne kolejnych bram Chromego stanowią syntezę wcześniejszych poszukiwań twórczych artysty.

Wspomniane doświadczenie napięcia linii i płaszczyzny w konfrontacji z trójwymiarową przestrzenią to także jedno z najważniejszych zagadnień plastycznych w całej twórczości Chromego¹. Artysta, który nigdy nie wykonywał rysunków koncepcyjnych do swoich prac², stworzył rzeźbiarski ekwiwalent linii, która została zmateriałizowana w kształcie jakby prętów o nierównej fakturze, kryjącej detale postaci ludzkich (cykl oświęcimski). Układały się one w rytmy pionów (*Ściana śmierci* 1958, il. 56) bądź przecinały się pod kątem prostym z analogicznymi formami przebiegającymi horyzontalnie (*Pietà oświęcimska*, 1962, il. 57, 58). Artysta unikał neutralnej przestrzeni ekspozycyjnej, a większość fotografii rzeźb przeznaczonych do publikacji stanowią ujęcia plenerowe. Odlane w brązie lub aluminium i pokryte szarą patyną ascetyczne postaci zyskały dopełnienie w przestrzeni przyrody i światła, gdy w aranżowanych zdjęciach nocnych błysk reflektora wydobywał rzeźbę i nieregularną siatkę linii cienkich gałęzi na tle ciemnego nieba. Na innych reprodukcjach te same rzeźby działają poprzez kontrast z żywą zielenią drzew i pogodnym letnim niebem. Ich formy posłu-

¹ „Prawdziwym i trwałym elementem sztuki naszego stulecia jest w sztuce Chromego przestrzeń i myślenie w jej kategoriach. Przestrzeń i otoczenie, które zmienia się w imperatyw koncepcji” (J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 49).

² Chromy podkreślał ten specyficzny rys swojej twórczości w rozmowie z autorką niniejszego tekstu w lutym 2009 r.; por. także: J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 28.



Il. 56. Bronisław Chromy, *Ściana śmierci*, brąz, 1958. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.



Il. 57. Bronisław Chromy, *Pietà oświęcimska*, brąz, 1958. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

żyły artyście później jako elementy w systemie znaków zastosowanym w narracji ukazanej na drzwiach (m.in. na drzwiach tarnowskich, *Ściana śmierci*, *Pietà oświęcimska* – *ostatnie namaszczenie* il. 30, 31). Projektując bramy kościelne, brał też pod uwagę, że umieszczone na nich przedstawienia nie znajdują się w neutralnym otoczeniu, ale zawsze wpisują się w określony kontekst architektoniczny i rozgraniczają przestrzenie o różnym, zawsze wyrazistym charakterze.

Rygoryzm formalny rzeźb martyrologicznych kontrastujących z bogactwem natury można przeciwstawić powstającym nieco później kompozycjom plastycznym o charakterze animalistycznym, w których rzeźbiarz wykorzystuje kształty utworzone już przez przyrodę, jakby ograniczając się tylko do korekty formy zastanej w przestrzeni (*Owce* 1969). W innych pracach ascetyczne, proste linie zostają zastąpione przez ich pęki – giętkie i miękkie (*Pieśń matki* 1965), budujące ażurowe kształty, anektujące powietrze i przestrzeń dookoła (*Ryba* 1971).

Ponieważ linia stanie się jednym z podstawowych elementów indywidualnego języka wypowiedzi plastycznej Chromego, przedstawienia na późniejszych drzwiach krakowskiego artysty zyskają charakter reliefu, w którym z definicji rysunek przeważa nad bryłą i organizuje wewnętrzną strukturę kompozycji, a nawet – jak w *Nienadówce* – poszczególnym częściom ruchomym wrót nadaje ostre, drapieżne kontury, potęgujące ekspresję całości dzieła.



Il. 58. Bronisław Chromy, *Pieta oświęcimska*, medal, brąz, 1959. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.



Il. 59. Bronisław Chromy, *Człowiek w kosmosie*, medal, brąz, 1971. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

W miarę krystalizowania się i ewoluowania stylu Chromego w jego pracach stopniowo można zaobserwować coraz bardziej złożone gry płaszczyzny z trójwymiarową przestrzenią. Szczególnie licznych przykładów tego typu działań dostarczają małe formy plastyczne, przede wszystkim medale. To typ kompozycji rzeźbiarskiej, który pełni ważną funkcję w procesie twórczym krakowskiego artysty. Niektóre medale można uznać za próby zarysowania koncepcji odpowiadającej szkicowi wstępnemu, kolejne zawierają zapis nowych pomysłów lub ich wariantów tworzonych na kanwie zrealizowanych dzieł, jeszcze inne stanowią zminiaturyzowaną pamiątkę wykonanej rzeźby, która już opuściła pracownię artysty. Zauważono, że w reliefach na drzwiach Chromego zostały wykorzystane doświadczenia rzeźbiarza z dziedziny medalierstwa. Uwagi te formułowano w odniesieniu do przekazu ideowego (operowanie skrótem myślowym i metaforą)³, ale można je rozszerzyć także na sposób ukazania relacji przestrzennych, który artysta zastosował w reliefach na drzwiach, a wypracował wcześniej w trakcie licznych doświadczeń w małych formach rzeźbiarskich. Charakterystyczną cechą wielu z medali Chromego jest obecność ażuru, otwarcie formy z natury rzeczy płaskiej i wprowadzenie do niej potencjalnie trzeciego wymiaru (*Człowiek w kosmosie* 1971, il. 59) – w pewnym sensie

³ M.in. Witold Korski pisał: „Odnoszę wrażenie, że jest to jakby synteza wieloletnich studiów i prac autora właśnie w dziedzinie płaskorzeźby medalierskiej” (Archiwum ASP w Krakowie, Teczka osobowa B. Chromego, W. Korski, *Recenzja o doc. mgr. Bronisławie Chromym w związku z rozpoczęciem postępowania nominacyjnego o nadanie mu tytułu profesora nadzwyczajnego ASP w Krakowie – filia w Katowicach*, Kraków 29 XI 2001 r., s. 3).

podobnie jak w przypadku drzwi o skrzydłach ustawianych pod różnym kątem. Z biegiem czasu w części spośród setek tego typu prac wykonywanych przez artystę zaczęły się pojawiać formy coraz śmielej eksperymentujące z przestrzenią, skutkiem czego niektóre późne medale przypominają już raczej statuetki⁴ (*Medal papieski*, 2010, il. 60⁵).

W sposobie opracowania dominującej zarówno na medalach, jak i reliefach na drzwiach Chromego relacji trójwymiarowej przestrzeni do płaszczyzny uwidacznia się fascynacja rozwiązaniami stosowanymi w starożytnych kulturach Egiptu i Mezopotamii, z ich dążeniem do obiektywizacji przekazu. Rytm powtarzalnych elementów układają się w kompozycje pasowe bądź tworzą ujęcia znane z perspektywy topograficznej. Należy też pamiętać, że w połowie lat 60. Chromy przez kilkanaście tygodni pracował przy scenografii na planie filmu *Faraon* Jerzego Kawalerowicza⁶. Na potrzeby tej produkcji w Uzbekistanie, wśród piasków pustyni Buchary, artysta wykonał między innymi kilkunastometrowy poczwórny posąg faraona oraz „dziesiątki metrów kwadratowych scen i napisów na podstawie [...] zdjęć”⁷ dokumentalnych zabytków egipskich; przez pewien czas miał także możliwość obserwacji pracy ekipy, przede wszystkim reżysera i operatorów⁸. Dla zafascynowanego sztuką egipską Chromego praca przy zleceniu na dekoracje scenografii do *Faraona* była tym bardziej zajmująca, że wizja Kawalerowicza stanowiła jej syntezę widzianą z perspektywy współczesnego reżysera, która mogła być również interesującym źródłem inspiracji dla rzeźbiarza.

Później w reliefach na drzwiach Chromego będzie uderzał sposób ukazania przestrzeni na płaskiej powierzchni, nawiązujący nie tylko do sztuki starożytnego Wschodu, ale też współczesnych zdjęć lotniczych, obrazu przekształconego za pomocą soczewek optycznych lub właśnie kadru filmowego, zapożyczonych zarówno z filmów dokumentalnych, jak i z planu Kawalerowicza. Również sposób prowadzenia widza śledzącego narrację ujętą na drzwiach przypomina nieco pracę operatora kamery, który kieruje jej ruchem i ujmuje szerokie plany, stosując następnie najazd na wybrane obiekty czy fragmenty akcji. Niezmiernie wyraziste wydają się analogie kompozycyjne z poszczególnymi kadrami filmu. Między innymi szeregi postaci na panoramicznych obrazach pustyni z planami wyznaczonymi miękkim zarysem wydm w *Faraonie* przypominają giętkie li-

⁴ Franciszek Bunsch zwrócił uwagę na „prekursorstwo w zastosowaniu medalu przestrzennego” (Archiwum ASP w Krakowie, Teczka osobowa Bronisława Chromego, Wyciąg z protokołu Rady Wydziału Grafiki ASP w Krakowie, Kraków 28 III 1990 r.).

⁵ Medal upamiętniający 90. rocznicę urodzin Jana Pawła II i Okręgową Wystawę Filatelistyczną w Krakowie.

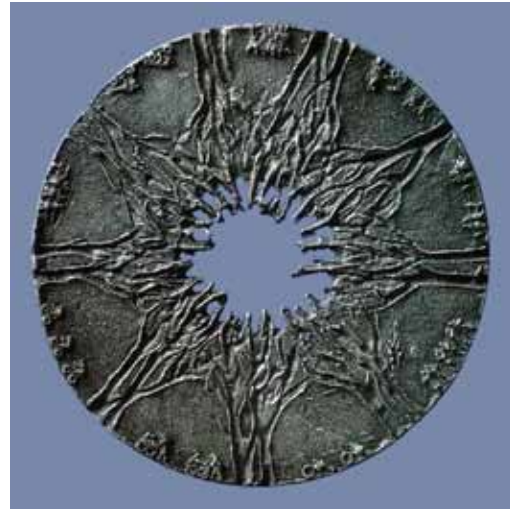
⁶ *Faraon*, reż. J. Kawalerowicz, scen. J. Kawalerowicz, J. Konwicki, Zespół Filmowy Kadr, Polska 1966.

⁷ B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 149. Autorem scenografii do filmu był Jerzy Skrzepiński. Chromy wraz towarzyszącymi mu rzeźbiarzami wykonywał tylko pracę o charakterze technicznym, dlatego nie został wymieniony jako współtwórca scenografii.

⁸ [D. Paw.], *Chromy na pustyni Kara-Kum*, „Echo Krakowa” 1964, nr 167, s. 3.



Il. 60. Bronisław Chromy, *Jan Paweł II*, medal, brąz, 2010. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.



Il. 61. Bronisław Chromy, *Londyńskie parki*, medal, brąz, 1971. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

nie powiązane z drobnymi sylwetkami na reliefach niektórych kwater drzwi *Pomnika Męczeństwa Narodów* w Tarnowie. Wyrazisty przykład wykorzystania przez Chromego inspiracji „egipskich” do tematyki martyrologicznej stanowi *Medal Oświęcimski* (1984), w którym autor, ukazując wejście do obozu, nawiązuje do układu masywnych pylonów świątynnych skontrastowanych z drobnymi postaciami umieszczonymi w części centralnej.

Spośród innych prac Chromego do ciekawszych przykładów przypominających ujęcia stosowane niekiedy przez operatorów filmowych należy niewątpliwie medal *Londyńskie parki* (1971, il. 61). W pracy tej artysta wprowadził kompozycję skonstruowaną według zasad panoramy sferycznej (kołowej), w której niebo stanowi centrum kadru widzianego z pozycji potencjalnego obserwatora będącego na ziemi. *Londyńskie parki* to jakby obraz rzutu poziomego hemisfery, określonej zasięgiem wzroku osoby znajdującej się w centrum parku. Na obrzeżu kolistej formy medalu widnieją obok negatywnych pni drzew maleńkie postaci ludzi (spacerowiczów, rowerzystów) znajdujących się na poziomie hipotetycznego obserwatora. Wyżej, czyli bliżej środka koła (w rzucie, jakim jest medal), drzewa rozgałęziają się coraz bardziej, ich konary łączą się ze sobą i stopniowo coraz drobniejsze gałązki tworzą koronkowy ażur, który w rzeczywistości otwierałby się na niebo nad głową obserwatora. Medal *Londyńskie parki* to przykład zabawy przestrzenią i próba gry z odbiorcą, w której artysta jakby przenosi go w centrum opisanego przez siebie otoczenia. Natomiast rzeczywisty sposób otoczenia podmiotu doświadczającego przez rzeźbę wchodzenia do wnętrza przez rzeźbione drzwi artysta bierze pod uwagę, projektując swoje bramy kościelne.



II. 62. Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Ukrzyżowanie*, stacja XII, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce, 1974. Fot. G. Ryba.

W eksperymentach Chromego z płaszczyzną i przestrzenią dochodzi niekiedy do zaanektowania, jakby symbolicznego uwięzienia fragmentów tej ostatniej w dwuwymiarowej kompozycji figuralnej zamkniętej ramami pola obrazowego. Stacje *Drogi krzyżowej* do Królówki koło Wiśnicza (1973) umieszczono w kapliczkach z kamienia wstawionych w ciąg ogrodzenia kościelnego [il. 62, 63, 64]. Wykute w metalu płaskie sylwety postaci usytuowano wewnątrz prostokątnego, półkolistego zamkniętego otworu, którego ramy tworzą ściany kapliczki, a sceny drogi krzyżowej wpisują się w krajobraz wsi⁹. Skadrowany w ten sposób pejzaż traci swoją autonomię, staje się fragmentem obrazu, tłem dla przedstawionych scen i zaczyna podlegać prawom działającym w dwuwymiarowym polu obrazowym, a jednocześnie pozostaje zależny od przemian właściwych cykлом przyrody czy ingerencji człowieka. W sferze symbolicznej dokonuje się w ten sposób częściowa sakralizacja przestrzeni świeckiej, jej relatywizacja w zależności od miejsca zajmowanego przez obserwatora.

Swoje fascynacje stanami liminalnymi Chromy realizuje na różnych płaszczyznach. Niekiedy próbuje balansować na granicy materii i formy niematerialnej. W rzeźbie *Smoka Wawelskiego* (1970) podjął próbę (niestety bez późniejszej kontynuacji) zestawienia rzeczywistego ognia oraz jego obrazu utrwalonego w brązie¹⁰. Poszarpane, nie-

⁹ Por. G. Ryba, *Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VII, 2014, s. 37–63.

¹⁰ *Powrót smoka do jamy*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 10, s. 3. Por. też małe studia rzeźbiarskie smoków zachowane w dokumentacji fotograficznej Galerii Sztuki Współczesnej Kersten



Il. 63. Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Złożenie do grobu*, stacja XIV, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce (lato), 1974. Fot. G. Ryba.



Il. 64. Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Złożenie do grobu*, stacja XIV, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce (zima), 1974. Fot. G. Ryba.



Il. 65. Bronisław Chromy, *W oku cyklonu*, medal, brąz, 1971 Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.



Il. 66. Bronisław Chromy, *Dante i Wergiliusz (L'Inferno)*, medal, brąz, 1973. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

spokojne formy naśladują płomienie, a zarazem przywołują kształt baśniowego potwora, z którego paszczy co kilka minut bucha rzeczywisty ogień. W pomniku partyzantów w Lasach Janowskich (1974) Chromy wkomponował strukturę ukazującą wybuch granatu, a w medalu *W oku cyklonu* (1971, il. 65) odtwarza pęd wirującego powietrza. W pomniku braterstwa broni polsko-radzieckiej dla Riazania (1983) materializuje ogień towarzyszący ostrzałowi raketowemu¹¹, a w krakowskim pomniku lotników – światło reflektorów obrony przeciwlotniczej (1989)¹².

Poszukiwania przestrzeni liminalnych u Chromego odnoszą się także do sfery metafizyki. Niekiedy krucyfiksy krakowskiego artysty ukazują postać Chrystusa w formie ekspresyjnej i dynamicznej, za pomocą której rzeźbiarz pragnął odtworzyć w materii doświadczenie przekraczania granicy między rzeczywistościami, światem realnym i transcendentnym (*Z życia do życia* 1977).

Problem labilności granic pomiędzy różnymi przestrzeniami (*sacrum a profanum*) stanie się później jednym z ważniejszych zagadnień branych pod uwagę przez Chromego

w Krakowie, nr 075, 076, 055, 052, 050. Eksperymenty z połączeniem rzeźby z żywiołami natury, w tym z ogniem, podejmował w tym czasie Władysław Hasior.

¹¹ Chromy: „Ten błysk na moment przybiera pewien charakterystyczny kształt” (*Polski pomnik dla Riazania*, rozmowa B. Kaznowskiego z artystą, „Przyjaźń” z 11 III 1983 r.).

¹² Szersze omówienie zagadnienia rzeźby pomnikowej i jej relacji z otoczeniem wykraczałoby poza temat niniejszego opracowania. Por. I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Wyd. Neriton, Warszawa 1995.

w projektach bram kościelnych. Zainteresowanie relacjami płaszczyzny i przestrzeni, podobnie jak próby uchwycenia ruchu w rzeźbie, miały zaowocować doświadczeniem, które przyczyniło się do wzbogacenia rozwiązań przestrzeni granicznych w kolejnych realizacjach drzwi kościelnych Chromego. W pierwszej realizacji, do Nienadówki, zestawianie pod zmiennym kątem ruchomych płaszczyzn o nietypowych ostrych zarysach pozwala na budowę różnorodnych wariantów nieoczekiwanej ekspresyjnej bryły, którą można kojarzyć z ruchami tektonicznymi skorupy ziemskiej, a zarazem łączyć metaforycznie z chrześcijańskim objawieniem. Zarówno w Nienadówce, jak i później – w Tarnowie czy Nowym Sączu abstrakcyjne linie nawiązujące do praw optyki symbolizują przenikanie sfery ducha przez świat materii.

Niemal od początku swojej twórczości Chromy realizuje równoległe obiekty o krańcowo różnej skali, od medali po monumentalne rzeźby ołtarzowe (posąg św. Józefa w kościele redemptorystów w Toruniu, 1965) i pomniki (*Pomnik Partyzantów* w Lasach Janowskich, 1974). Niezmiennie jest zafascynowany mikrokosmosem, ale też coraz bardziej – przestrzenią wymykającą się prawom fizyki Newtona i geometrii euklidesowej. W latach 80. artysta zaczął częściej malować i od tego czasu śmielej wprowadzał swoje doświadczenia malarskie w kształt rzeźby, a formy w rzeczywistości mające niewielką skalę w proporcji do człowieka powiększał do nadludzkich rozmiarów celem uzyskania doskonalszego złudzenia przestrzeni przekraczającej możliwości percepcyjne odbiorcy. Przykładem takiego działania jest kompozycja ołtarzowa w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej (1984, il. 67,



Il. 67. Bronisław Chromy, kompozycja rzeźbiarska na ścianie ołtarzowej, brąz 1984, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej. Fot. archiwum Parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej.



Il. 68. Bronisław Chromy, fragment kompozycji na ścianie ołtarzowej w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej, 1984. Fot. archiwum Parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej.



Il. 69. Bronisław Chromy, Projekt pomnika Kopernika V, brąz, 1971. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.



Il. 70. Bronisław Chromy, Projekt pomnika Kopernika VI, 1971, brąz. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.

68), której krąg, zaznaczony jakby pociągnięciem pędzla kładącego smugę gęstej gruzelkowej materii malarskiej i powiększony do ogromnych rozmiarów, otacza nieruchomą postać Chrystusa. W formie tego przedstawienia można odczytać ostateczne rozwinięcie w coraz to większej skali idei znanej z kompozycji medali powstających na początku lat 70. (*W oku cyklonu* 1971, il. 65; *Dante i Wergiliusz*, 1973, il. 66) i wykorzystanej w serii rzeźb o tematyce kosmicznej (1972) oraz w projektach pomnika Kopernika (1972, il. 69, 70).

Podobną prawidłowość można zauważyć także w innych przedsięwzięciach artystycznych Chromego, między innymi właśnie w jego koncepcjach drzwi, w których od niezliczonych niewielkich drobiazgowo opracowanych form, budujących szczegółową narrację, przechodzi do jednej ogromnej kompozycji, wielokrotnie przekraczającej nie tylko skalę poprzednich przedstawień, ale także człowieka – podmiotu doświadczającego. W ten sposób artysta wykorzystuje możliwości percepcyjne widza jako jeden ze sposobów modyfikacji przekazu zawartego w każdym z tych dzieł: od przestrzeni, nad którą pozwala panować widzowi, przechodzi do przestrzeni, która go pochłania.

Zainteresowania Chromego zagadnieniem odbioru dzieła sztuki, czyli sferą komunikacji¹³, która także zawiera w sobie element graniczności, wpłynęły na podjęcie

¹³ Według Madeyskiego Chromego charakteryzuje umiejętność „wycucia odbiorcy [...] wejścia w jego psychikę, zrozumienia jego zdolności percepcyjnych” (J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 44).

przez niego badań nad możliwością recepcji rzeźby przez ludzi pozbawionych wzroku. Ostatecznie kilkuletnie doświadczenia w pracy z niewidomymi zostały podsumowane w tekście wykładu Chromego wygłoszonego w 1975 roku¹⁴. Analiza działań artysty i przeprowadzonych przez niego wywiadów z tak specyficznymi odbiorcami sztuki oraz zapis jego własnych refleksji pozwalają wysnuć przypuszczenie, że krakowski twórca uświadomił sobie wtedy dobitnie znaczenie haptycznego doświadczenia dzieła sztuki, które chciał upowszechnić także wśród widzących. Jednocześnie dostrzegł, że obserwacja bezpośredniego kontaktu człowieka z dziełem sztuki może być źródłem przeżyć wzbogacających doznania estetyczne¹⁵. Zapewne te doświadczenia miały zaowocować później sposobem opracowania uchwyty umożliwiającymi otwarcie wykonanych przez niego drzwi do kościołów w Nienadówce i Tarnowie. Kształt klamek, antab czy kołatek przybierał zarówno w przeszłości, jak i współcześnie różne formy, najczęściej o znaczeniu symbolicznym, ale dla Chromego równie ważne, o ile nie ważniejsze, będą wrażenia dotykowe, potęgujące przeżycie obrazu zamieszczonego na drzwiach. Jednocześnie, tworząc swoje koncepcje bram kościelnych, będzie bardziej wyczulony na estetyczny wymiar zestawienia płaskorzeźby drzwi i postaci ludzkiej uprawiającej je w ruch.

Wymienione rozwiązania formalne obecne w dziełach Chromego o różnym charakterze i przesłaniu, a następnie wykorzystane w realizacjach kolejnych drzwi kościelnych decydują o oryginalności różnych wariantów koncepcji wejścia do świątyni proponowanych przez krakowskiego rzeźbiarza.

¹⁴ Archiwum ASP Kraków, Teczka osobowa Bronisława Chromego: Bronisław Chromy, *Rzeźba jako jedyna z dziedzin sztuk plastycznych dostępna dla przeżyć emocjonalno-estetycznych ludzi pozbawionych wzroku. Temat do przewodu na docenta*, Kraków 1975. Artysta urządził dla niewidomych dzieci dwie wystawy odlewów gipsowych zminiaturyzowanych kopii rzeźb należących do kanonu historii sztuki.

¹⁵ Tamże Chromy pisał: „Wstrząsającym momentem był dla mnie widok gąszczu rąk przeciskających się do eksponatów, aby dotykiem poznać to, co ich zatrwożyło i zaniepokoiło [...] To «brajlowanie» po szczegółach rzeźby, aby osiągnąć jakby całościową wizję obiektu, odebrać syntezę z poznania dotykowego, było zaskoczeniem na miarę jakiejś surrealistycznej wizji z pogranicza panicznej trwogi. Przechodzenie powolne od eksponatu do eksponatu i praca rąk [...] wzbudziła we mnie [...] głębokie poruszenie ludzkie”.

DRZWI I PRZESTRZEŃ GRANICZNA W REFLEKSJI AUTOBIOGRAFICZNEJ RZEŹBIARZA

„Cała twórczość Chromego jest tak organicznie związana wewnętrznym pokrewieństwem tematów, że pełne zrozumienie poszczególnych dzieł staje się możliwe w świetle całokształtu duchowej ewolucji, odzwierciedlanej w dorobku artystycznym rzeźbiarza”¹. Wśród tych realizacji spiżowe drzwi kościelne odgrywają szczególną rolę, łącząc wymiar wspólnotowy z wielowątkową opowieścią autobiograficzną.

Dla badacza – „czytelnika” twórczości Chromego dzieła te mogą stanowić przede wszystkim przewodnik po autobiografii duchowej, który zarazem ukazuje proces kształtowania się tożsamości artysty i zawiera klucz do rozumienia jego pozostałych prac. Kilkuletni namysł poprzedzający projektowanie drzwi do Rawenny uświadomił Chromemu możliwości narracyjne, jakie daje forma bramy kościelnej, w której treść rzeźbionej opowieści zyskuje pogłębione znaczenie przez szczególną symbolikę miejsca na granicy przestrzeni *sacrum* i *profanum*.

Okoliczności podjęcia pracy nad drzwiami do Nienadówki, narzucenie inwestorowi tematu przedstawień i zrzeczenie się honorarium potwierdzają osobiste znaczenie tej pracy dla samego artysty. Chromy wyznaje: „te drzwi tkwiły we mnie tak długo, aż nastąpiło wyzwolenie”². Niezwykle intensywne zaangażowanie emocjonalne charakteryzowało również – według świadków – pracę rzeźbiarza podczas realizacji kolejnych bram kościelnych³. Być może dlatego dzieła te stały się też nośnikami symbolicznych treści odpowiadających ewolucji indywidualnego światopoglądu Chromego, a więc właśnie jakby specyficzną opowieścią o charakterze autobiograficznym, która koncentrowała się przede wszystkim na jego przeżyciach duchowych i interpretacji wiary także w kontekście wydarzeń historycznych, których był świadkiem.

¹ W. Hodys w: *Bronisław Chromy. Wystawa rzeźby*, katalog wystawy, listopad 1980, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1980, bns.

² Wypowiedź w trakcie filmu *Droga na Olimp* (Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA, sygn. F 45 90: *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, kom. J. Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981).

³ Według relacji ks. S. Gurgula. Por. rozdział *Mistagogia...*, *Wprowadzenie*, s. 57, przyp. 11 i 12.

Chromy nie tworzył autoportretów, nie umieścił swojej podobizny na żadnych z wykonanych przez siebie drzwi, nie ma na nich też jego podpisu. Dla artysty ważne było zbudowanie i posługiwanie się własnym, charakterystycznym językiem wypowiedzi plastycznej, łatwo rozpoznawalnym, a więc jakby zastępującym sygnaturę.

Struktura opowieści ujętej na kolejnych drzwiach rozpoczyna się od narracji w miarę swobodnie podążającej ku górze pola obrazowego, z wydarzeniami przedstawionymi symultanicznie, bez wyraźnego kontinuum czasowego (Nienadówka). Potem rozwija się w tradycyjnej opadająco-wznoszącej narracji chronologicznej z wydzielonymi przerywnikami (Tarnów, pierwsze drzwi), a następnie przechodzi w dwuwektorową, w której kierunki nakładają się na siebie, a wybrane epizody, ukazane w zbliżeniu, są bardziej szczegółowo odtworzone (Tarnów, drugie drzwi). Ostatecznie zamyka się w jednym obrazie, zawierającym wyraziste podsumowanie całości poprzez koncentrację na wątku religijnym (Nowy Sącz).

Autor wprowadza dwie formy dyskursu (języka wypowiedzi): swoiste pismo piktograficzne operujące syntetycznymi schematami z udziałem drobiazgowo odtworzonych detali dla opisu realnej rzeczywistości oraz abstrakcyjne układy linii odnoszące się do bytu transcendentnego. Obie formy wypowiedzi zostały przez rzeźbiarza w kolejnych dziełach bądź sobie przeciwstawione, bądź ukazane jako przenikające się wzajemnie, tak że jedna lub druga dominuje.

W przedstawieniach (fabule) rozciągających się na kolejnych drzwiach Chromego można wyróżnić następujące wątki: martyrologiczny, kosmologiczny (fascynacji kosmosem) i odniesienia do współczesności, a wszystkie one ukazują kształtowanie się indywidualnej teozofii artysty. Dopiero jednak osadzenie tej opowieści w kontekście realiów życia i twórczości Chromego pomaga nie tylko zrozumieć uwarunkowania towarzyszące powstawaniu drzwi, ale w konsekwencji też lepiej odczytać treści zamknięte w umieszczonych na wrotach obrazach.

Źródła światopoglądu nawiązującego do misteriów kalwaryjskich i ludowej pobożności zharmonizowanej z rytmem natury⁴ należy szukać w przeżyciach artysty z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości, tkwiących w jego pamięci z niezwykłą intensywnością. Z dziecięcej jeszcze pasji tworzenia, wrażliwości i prostoty odczuwania można wywieść nurt animalistyczny w rzeźbach Chromego – przedstawienia zwierząt (od realizacji plenerowych po niewielkie bibeloty), w których zmysł obserwacji artysta łączy ze znakomitym wyczuciem materiału i formy. Żaden jednak z wątków animalistycznych nie znalazł się ostatecznie wśród reliefów na bramach kościelnych projektowanych

⁴ Artysta urodził się w Leńczach, wsi położonej między Krakowem a Kalwarią Zebrzydowską, stosunkowo niedaleko od Oświęcimia, w rodzinie rolnika, wzbogaconego dzięki okresowym wyjazdom do pracy w Ameryce (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005, s. 11).

przez krakowskiego rzeźbiarza. Być może dlatego, że formy zaczerpnięte z przyrody stanowiły część świata artysty – zrozumiałego i swojskiego, budzącego nie kontrowersje, ale zachwyty nad doskonałością natury, w której poszukiwał raczej odpoczynku niż odpowiedzi na nurtujące go pytania.

Na kontemplację przyrody i religii w życiu dorastającego chłopca, a wkrótce już młodego mężczyzny, nakładają się – mącąc pierwotny, uporządkowany obraz świata – doświadczenia wojny i okupacji, echa bitew partyzanckich, opowieści o okrucieństwach niemieckich okupantów, a przede wszystkim świadomość istnienia niedalekiego obozu Auschwitz-Birkenau („pogodne niebo września trzydziestego dziewiątego/ zaciemniły samoloty ze znakiem krzyża czarnego/ i w wieku chłopca czternastoletniego/ z dzieciństwa wszedłem w trudne życie dorosłego”⁵).

Artysta niekiedy wspomina o śladach, jakie w jego psychice pozostawiła wojna. W jednym z wywiadów wyznaje: „Wojna przeżyta to potworna szczypta w psychice człowieka”⁶. Wśród dręczących go emocji i przeżyć wymienia „prerażające poczucie bezsilności”⁷. Może także doznawał, opisywanego często w literaturze, niezawinionego poczucia winy wobec rówieśników, którzy walczyli i ginęli⁸ oraz jakiegoś zobowiązania wobec ich pamięci⁹.

Wydaje się, że także świadomość sprzeczności między harmonijnym obrazem świata i absurdalnością okrucieństw wojny, wiążąca się u młodego człowieka z pragnieniem zrozumienia i rekonstrukcji spójnej wizji rzeczywistości, mogła być przyczyną początkowo bezwiednej, a potem coraz bardziej świadomej artystycznej eksploracji tematyki martyrologicznej¹⁰, którą można podzielić na etapy zwieńczone obrazami na drzwiach do Nienadówki i Tarnowa.

Mimo tragedii rodzinnych Chromy doświadczył wojny osobiście przede wszystkim z pozycji obserwatora i to zdeteterminowało charakter jego pierwszych rzeźb mar-

⁵ B. Chromy, *Słowem rzeźbione*, Autorska Galeria Bronisława Chromego, Kraków 2013, s. 23.

⁶ W. Darkiewicz, *Bronisław Chromy – rzeźbiarz konkretny*, „Za i Przeciw” 1989, nr 7, s. 19.

⁷ Chromy: „Pamiętam do dzisiaj to prerażające poczucie bezsilności, że w tej chwili nic na to poradzić nie można” (tamże).

⁸ W czasie okupacji bracia Bronisława Chromego byli w partyzantce. Jeden z nich zginął w czasie wojny, drugi zmarł tuż po niej z odniesionych ran. Artysta nie walczył jak jego starsi bracia i wielu rówieśników, gdyż zgodnie z wolą rodziny jako najmłodszy z czterech synów został pracować w gospodarstwie (z rozmowy przeprowadzonej z B. Chromym w 2010 r.).

⁹ Wśród licznych tekstów opisujących próby przezwyciężenia traumy wojennej przez artystów: K. Bojarska, *Przeżyć raz jeszcze: performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 69–96; A. Markowska, *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998.

¹⁰ Chromy stwierdza: „Tworząc dzieła poświęcone ostatniej wojnie i męczeństwu, wywodzę je z własnych doświadczeń” (W. Darkiewicz, *Bronisław Chromy...*, dz. cyt.).



Il. 71. Bronisław Chromy, *Koń wrzesnia 1939*, brąz, 1955. Fot. archiwum prywatne artysty.

tyrologicznych. Tworzył szkice, jakby notatki ze wspomnień z kampanii wrześniowej¹¹, ukazujące martwe zwierzęta (*Konie wrzesnia 1939*, il. 71). Symptomatyczne, że zabite żołnierskie konie („Koń wrzesnia trzydziestego/ dziewiątego poległy... pociskiem rozzerwany tak, jak żołnierz nieznany”¹²) stają się pierwszym tematem plastycznego powrotu do obrazu wojny i jakby na znak brutalnie przerwane dzieciństwa zastępują wspomnienie chłopięcych wprawek rzeźbiarskich – zwierzęcych figurek struganych „zawzięcie, z wypiekami na licach” przez przyszłego artystę.

Kolejny etap twórczości o charakterze martyrologicznym wiązał się z poznawaniem miejsc i odtwarzaniem wydarzeń z czasów wojny, o których słyszał, ale których nie był naocznym świadkiem. Opisywany we wspomnieniach przez Chromego wyjazd do Auschwitz wkrótce po wyzwoleniu obozu trzeba chyba właśnie tłumaczyć potrzebą poznania z autopsji miejsca, z którym wiązały się straszne opowieści, a także zapisane w pamięci chłopca obrazy transportów więźniów obserwowane na stacjach w okolicach Oświęcimia¹³ czy ich niewolniczej pracy w płaszowskim wapienniku, dymy i swąd palonych ciał dochodzący niekiedy aż do jego rodzinnego domu¹⁴. Jednocześnie w poezji okupacyjnej odkrywał ślady atmosfery czasu wojny, inspirujące do poszukiwań plastycznego ekwiwalentu wierszy, między innymi Krzysztofa Kamila Baczyńskiego¹⁵. Temu etapowi odpowiadają kolejne rzeźby Chromego o charakterze martyrologicz-

¹¹ „Przypominanie i powtarzanie z jednej strony nęka, z drugiej przynosi terapeutyczne ukojenie, pozwala opracować niezrozumiałe acz bolesne i destrukcyjne wrażenia” (K. Bojarska, dz. cyt., s. 71).

¹² B. Chromy, *Słowem...*, dz. cyt., s. 19.

¹³ Tenże, *Moje inspiracje*, „Pro Memoria” 1995, nr 3, s. 11.

¹⁴ „Ja jako kilkunastoletni chłopak mieszkałem pod Oświęcimiem. Jakże często w pobliżu mojego domu dolały swąd palonych ciał” (W. Darkiewicz, *Bronisław Chromy...*, dz. cyt.).

¹⁵ Mowa o tym w filmie *Droga na Olimp*, dz. cyt.

nym, zainicjowane przez prace wchodzące w skład *Cyklu oświęcimskiego*. Wskazują one na dokonującą się w trakcie procesu twórczego artystyczną rekonstrukcję aktów eksterminacji dokonywanych w obozie. Artysta zaczyna tworzyć własny język symboliczny – proces symbolizacji pomaga mu przezwyciężyć nieprzepracowaną wcześniej traumę wojenną (*Ściana śmierci*, il. 56). Stopniowo kolejne przedstawienia zaczynają nabierać coraz bardziej charakteru metafory, niekiedy poetyckiej (medal *Pieśń drutów*), często inspirowanej ikonografią chrześcijańską (*Pietà oświęcimska I*¹⁶, il. 57). Powstanie *Bramy Pamięci* do Nienadówki bezpośrednio poprzedzają prace, które stanowią kontynuację cyklu oświęcimskiego z lat 60. (*Kobietom obozów koncentracyjnych* 1971, *Pietà masowego grobu* 1974, *Nienarodzone* 1976), podobnie jak późniejsze małe kompozycje umieszczone w obramieniu tych drzwi.

Realizacja zamówienia do podrzeszowskiego kościoła umożliwiła rzeźbiarzowi stworzenie syntetycznego obrazu wojny, którą był w stanie dotychczas opisać i zinterpretować w swoich pracach zaledwie wycinkowo (epizodycznie). W tym ostatnim etapie perspektywę wiejskiego chłopaka zagubionego wśród przerastających go wydarzeń, a następnie artysty przeżywającego kolejne epizody procesu eksterminacji Chromy zastępuje spojrzeniem z zewnątrz, z góry, jakby spoza ziemi ogarniętej chaosem wojny. Poszukując obiektywnej prawdy, zestawia symultanicznie i przetwarza obrazy własnych przeżyć, uzupełniając mozolnie brakujące fragmenty całości. Opowiada: „pokazałem na tych drzwiach zagęszczenie wydarzeń, zagęszczenie treści na niewielkiej płaszczyźnie”¹⁷. Aby osiągnąć ten cel, łączy język obrazowych narracji starożytnych cywilizacji bliskowschodnich oraz ujęć uzyskiwanych współcześnie za pomocą ortorektifikacji zdjęć lotniczych.

Widziany z góry samolot rozpoznawczy rzucający cień na pola, podobnie jak nalot bombowców i bombardowanie osiedli, egzekucja w miasteczku, długie składy pociągów z transportami więźniów do Oświęcimia, to zobiektywizowany zapis z innej perspektywy (dosłownie i w przenośni) obrazów znanych z autopsji i opisanych w późniejszych wspomnieniach. Większość płaszczyzny drzwi zajmuje przedstawienie obozu Auschwitz, gdyż doświadczenie tego miejsca stanowiło chyba największy wstrząs dla artysty, przekraczający wszelkie jego dotychczasowe wyobrażenia na temat wojny. Stworzona przez Chromego topografia obozu zawiera w sobie opis struktury jego funkcjonowania, zrekonstruowany przede wszystkim na podstawie studiowania zachowanej

¹⁶ Wczesne rzeźby cyklu oświęcimskiego Chromego niekiedy formalnie nawiązują do motywów z ikonografii chrześcijańskiej, ale w zasadzie dokonują jego sekularyzacji, wprowadzając do kręgu świeckiego *sacrum*. Podobną tendencję, sprowadzającą się często tylko do inspiracji czysto formalnych, można zauważyć w latach 60. i 70. XX wieku w twórczości innych rzeźbiarzy polskich (m.in. Gustawa Zemły).

¹⁷ *Droga na Olimp*, dz. cyt.

dokumentacji, którą przetłumaczył na własny język wypowiedzi plastycznej. Zastosowana rytmizacja i schematyzacja przedstawień wskazuje na wolę zachowania dystansu, który umożliwiłby obiektywny opis, pozwalający na całościowe zrozumienie zjawiska. Artysta, tworząc swoją rzeźbioną opowieść, jakby podświadomie wskazywał, że „narracja to nie tylko opowiadanie historii, ale również forma poznania, struktura porządkująca i całościująca [...], najkrótsza formuła do usensownienia świata”¹⁸, w której zawiera się także element autoterapii¹⁹. Czytelne autocytaty²⁰ oraz opracowany system znaków, który zostanie wykorzystany także w następnych drzwiach, świadczą o ciągłości procesu poznania.

Wprowadzanie autocytatów stanowi dowód scalania w trakcie procesu twórczego dokonanych wcześniej rekonstrukcji, w których zostały także zawarte towarzyszące ich powstaniu przeżycia i przemyślenia rzeźbiarza. Autocytaty są przykładem retrospekcji i stanowią mimowolne wprowadzenie do podstawowego wątku martyrologicznego elementów autobiografii twórczej.

System znaków składa się z kilku podstawowych grup. Realistycznie i w ujęciu zgodnym z perspektywą zbieżną odtworzono elementy materii nieożywionej, uwzględniając najdrobniejsze szczegóły (detale wagonów, czołgów, wież strażniczych, baraków, ukazanych przecież w znacznym pomniejszeniu)²¹. To artefakty, które rzeźbiarz poznał z autopsji, częściowo zachowane po wojnie, niemi świadkowie wydarzeń. Posłużyły one Chromemu do skonstruowania ram opowieści. Znak najczęściej powielany w różnych układach, wypełniających podstawową strukturę, to postać Niemca-oprawcy w cha-

¹⁸ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistycie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 56–57, 63.

¹⁹ To fundamentalna dla człowieka tendencja do podejmowania prób oswojenia traumy poprzez jej nazwanie, opisanie i włączenie w narrację, określona przez J. Lacana terminem *automaton* (por. K. Bojarska, dz. cyt., s. 75). Inny aspekt swoistego procesu autoterapii wiąże się z projektami pomników upamiętniających ofiary bądź uczestników walki z okupantem czy zwycięskich wyzwolicieli (m.in. nagrodzone projekty w konkursie na pomnik Rozstrzelanych w Kuźnicach czy pomnik Wyzwolenia Wybrzeża). Zrealizowane i niezrealizowane projekty tego typu pomników obejmują kilkanaście przykładów dzieł powstających w ciągu całego życia artysty. (wymienione m.in. u J. Madeyskiego, *Bronisław Chromy*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 94). Upamiętnienie, monumentalizacja i heroizacja bohaterów stają się nie tylko aktem sprawiedliwości dziejowej, ale także osobistym obowiązkiem, jaki artysta nakłada na siebie samego, czyli tego, który przeżył. Ma to być potwierdzenie zwycięstwa dobra, utrwalonego multiplikacją przywoływanych wydarzeń i form ich upamiętnienia.

²⁰ M.in. motyw spadających bomb występuje nie tylko w drzwiach do Nienadówki i potem – do Tarnowa, ale też w rzeźbach *Alarme pour la Terre*, *Stalaktyt atomowy*, medalu *Homo quo vadis*.

²¹ Zarówno w rzeźbach oświęcimskich, jak i w projektowaniu dużych założeń pomnikowych związanych z wydarzeniami z czasów wojny i okupacji proces twórczy rozpoczął od zapoznania się z dokumentacją wydarzeń. Między innymi tworząc koncepcję *Pomnika Partyzantów na Porytowym Wzgórzu w Lasach Janowskich* (1974), artysta najpierw bardzo dokładnie zrekonstruował na miejscu przebieg bitwy, którą monument miał upamiętniać, a dopiero potem zaczął poszukiwać odpowiednich symboli i metafor.

rakterystycznym rozkroku, stanowiąca syntetyczny wizerunek okupanta utworzony na podstawie obrazów zapamiętanych przez przyszedłego rzeźbiarza w latach II wojny światowej. Anonimowy tłum więźniów tworzy jakby rzekę płynącą ku komorom gazowym krematorium. Inne znaki – sceny z pojedynczymi postaciami stanowią wizualizację czynności lub zdarzeń znanych artyście z przekazów (praca, bicie więźniów).

W *Bramie Pamięci* do Nienadówki twórca z własną potrzebą poznania łączy nie tylko dążenie do objaśniania świata odbiorcom, wynikające z jego rozumienia społecznej roli artysty, ale też pragnienie przekazania swoich emocji. W jednym z wywiadów wyznaje: „wierzę w możliwość wstrząsu, jaki sztuka może wywołać, wierzę w jej moc”²². Dlatego potęguje oddziaływanie obrazów, angażując podmiot doświadczający, który – poprzez dotknięcie uchwytu w formie bramy obozowej – wprawia w ruch dramatyczne przedstawienia i jednocześnie „ożywia” zaskakująco drapieżne formy skrzydeł drzwi otwierających się ku niemu. Gwałtowna reakcja parafian, zmuszonych wchodzić do świątyni przez nowe drzwi Chromego, wskazuje, że artyście udało się osiągnąć swój cel²³.

Przez analogię do autobiografii literackich można stwierdzić, że pierwsza część plastycznej autobiografii Chromego zapisana na drzwiach do Nienadówki zawiera „strategię świadectwa”²⁴ jako zapis przeżytych czasów, dramatycznych lat wojny i okupacji zrekonstruowanych z ułomków wspomnień i dostępnych materiałów. Tę dążącą do obiektywizmu relację wzbogaca element „wyznania”, ale przede wszystkim „wyzwania” artysty, który poprzez swoje opowiadanie pragnie wstrząsnąć odbiorcą, nawiązać dialog, wziąć udział w dyskusji nad istotą opisywanych zjawisk.

Kontynuując analogię do autobiografii literackich, można uznać, że rzeźbiarz w realizacji do Nienadówki, dążąc do poznania i zrozumienia, zawarł jednocześnie z widzem pakt referencjalny²⁵, w którym podjął się stworzyć także dla niego syntetyczny i weryfikowalny obraz rzeczywistości okupacyjnej – „ponurą sagę męczeństwa”²⁶. Subiektywizm relacji przejawia się tylko poprzez jej zdominowanie przez tematykę obozową, dla której inne wydarzenia stają się wyłącznie tłem. W opisaną przez siebie rzeczywistość Chromy wprowadza widza, bezwiednie nasuwając skojarzenia z wędrówką Dan-

²² W. Darkiewicz, *Bronisław Chromy...*, dz. cyt.

²³ Szerzej w części poświęconej omówieniu drzwi do kościoła w Nienadówce.

²⁴ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.

²⁵ Obraz ten powinna cechować dokładność informacji i wierność znaczenia, a opowieść jest jak najbardziej zbliżona do prawdy obiektywnej (P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tł. A. W. Labuda, „Teksty: Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5 (23), s. 42–43).

²⁶ Komentarz J. Madeyskiego w filmie *Droga na Olimp*

tego i Wergiliusza po zaświatach, ukazaną wcześniej przez artystę na jednym z medali²⁷. Twórca pełni rolę dyskretnego przewodnika: pozornie pozostawiając odbiorcy swobodę wędrówki po zrekonstruowanym przez siebie świecie, konsekwentnie kieruje jego wzrok ku górze – ku części kosmiczno-eschatologicznej i religijnej, która zawiera refleksję metafizyczną, osobisty komentarz do opisanych poniżej, na skrzydłach drzwi, wydarzeń i odśłania podstawowy rys duchowości artysty z czasów ich realizacji pod koniec lat 70. minionego wieku – budowanie światopoglądu poprzez swoistą kosmogonię oraz pesymistyczny obraz ziemi opuszczonej przez Boga, bezsilnego wobec ogromu zła czynionego przez ludzi.

Przedstawienia na drzwiach do Nienadówki stanowią zapis istotnego etapu w rozwoju duchowości krakowskiego artysty, której źródeł należy doszukiwać się w wyniesionej z domu rodzinnej religijności i „wrodzonej skłonności do mistycyzmu zabarwionego ludową poetyką”²⁸. Ta postawa Chromego stopniowo ewoluowała, znajdując odzwierciedlenie w mniejszym lub większym stopniu w całej jego twórczości, ale przede wszystkim w pracach o tematyce religijnej.

Wczesne realizacje sakralne młodego rzeźbiarza zostały zdominowane przez zagadnienia formalne i świadczą przede wszystkim o poszukiwaniu obiektywnej formy odpowiedniej dla współczesnej sztuki przeznaczonej do kościoła²⁹. Należą do nich krucyfiksy, w których abstrakcyjna forma krzyża fascynowała wówczas artystę „jako archetypiczne przedstawienie doskonałości, pełni i zjednoczenia”³⁰. Dominowała ona zdecydowanym zarysem pionu i poziomu nad delikatnym wizerunkiem Ukrzyżowanego, którego przedstawienie artysta idealizował bądź stylizował na wzór rzeźby średniowiecznej lub ludowej³¹. Jednocześnie Chromy wykonywał prace religijne pogodne i beztroskie, których dekoracyjna stylizacja wskazuje na związki z inspirowanym na-

²⁷ Por. rozdział *Mistagogia...*, *Wprowadzenie*, s. 55, przyp. 2.

²⁸ W. Hodys, dz. cyt.

²⁹ Są to m.in. kompozycje ołtarzowe, takie jak postać św. Józefa w ołtarzu głównym kościoła redemptorystów w Toruniu (1966), umieszczona w apsydzie na tle stalowoszarych płyt ceramicznych, oraz płaskorzeźby z silnie osadzonymi w tradycji ikonograficznej scenami Zwiastowania i Ukrzyżowania z kaplicy maryjnej.

³⁰ K. Czerni, *Chrystus kosmiczny. Krzyż w twórczości Bronisława Chromego*, „W Drodze” 1982, nr 1–3, s. 99.

³¹ Znamiona poszukiwań nowych rozwiązań formalnych są widoczne także w sposobie opracowania krucyfiksu do kościoła Świętego Ducha w Szczecinku, wykonanego mniej więcej w tym samym czasie. Smukła postać Jezusa została wyraźnie podporządkowana pionowej i poziomej linii wyeksponowanego krzyża o przedłużonych ramionach. Lekko stylizowana, finezyjnie zarysowana głowa Chrystusa spuszczone na prawe ramię i korpus o wytwornych liniach konturu kontrastuje z opracowaniem dłoni, a przede wszystkim masywnych stóp. Autor idealizuje ascetyczną, emanującą spokojem postać Zbawiciela pozbawioną śladów męki. W grupie *Ukrzyżowania* (1968) do kościoła parafialnego w Tarnowie-Klikowej duży czarny krzyż zdominował także wątlą sylwetkę Jezusa o wyraźnie ludowych inspiracjach, a wysmukłe postacie Marii i św. Jana zapowiadają stylistykę stacji XIV z *Drogi krzyżowej* w Królowce (1974, il. 62, 63, 64).



Il. 72. Bronisław Chromy, *Kopernik*, 1971, projekt, własność artysty. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

turą nurtem jego twórczości (szopki bożonarodzeniowe³², kompozycje ukazujące Dobrego Pasterza³³).

Rzeźby sakralne tego okresu, zróżnicowane formalnie i tematycznie, świadczą z jednej strony o radosnej, afirmatywnej religijności artysty, a z drugiej – prawdopodobnie także o osobistym poszukiwaniu nowej formuły wiary wobec poszerzenia horyzontów intelektualnych, jakie niewątpliwie nastąpiło podczas studiów i późniejszych kontaktów w środowisku inteligencji Krakowa.

Zapewne w efekcie owych poszukiwań stopniowo w jego pracach i coraz częstszych wypowiedziach dla prasy, towarzyszących rosnącej popularności rzeźbiarza, zaczyna pojawiać się i ostatecznie dominować postawa mistyczna połączona z fascynacją kosmosem, która podobno miała narodzić się jeszcze w dzieciństwie, gdy wiosną 1939 roku podziwiał niezwykle zjawisko – zorzę polarną nad Polską³⁴. Niewątpliwie jednak na kształtowanie się takiej postawy artysty, zawierającej jego własną kosmogonię, której elementy znalazły swoje odbicie w przedstawieniach na drzwiach do Nienadówki i później – do Nowego Sącza, miały wpływ przede wszystkim spektakularne wydarzenia z lat 60. i 70. minionego wieku związane z wyścigiem kosmicznym supermocarstw, który wzbudzał emocje i poruszał wyobraźnię zbiorową społeczeństw Europy i Ameryki³⁵. W Polsce pokrewna problematyka zaistniała na szeroką skalę w kulturze zarówno elitarnej, jak i masowej na początku lat 70. w związku z obchodami 500-lecia urodzin Kopernika, zorganizowanymi przez ówczesne władze z nie-

³² W 1962 r. zdobył trzecią nagrodę w konkursie na szopkę franciszkańską w Rieti (Archiwum SAP Kraków, Akta osobowe Bronisława Chromego, B. Chromy, Życiorys artystyczny, 9 IV 1980 r.).

³³ Najsłynniejsza bodajże rzeźba plenerowa Chromego przedstawiająca owieczki (1969) znalazła swoją kontynuację w kompozycji *Dobry Pasterz* na elewacji frontowej świątyni w Rzepienniku Strzyżewskim (1971). Temat ten powtórzony w zasadniczym układzie postaci Chrystusa w kruście kościoła św. Kazimierza w Nowym Sączu (1980) wprowadza również motyw owieczek, łącząc śmiało ich kamienne korpusy z brązem postaci Pasterza.

³⁴ Artysta wspomina: „Niebo zorzy polarnych widzianych nocą/ trzy razy osnute świetlnymi welonami/ sięgających dalekiej północy światła mocą” (B. Chromy, *Słowem...*, dz. cyt., s. 23). Według Witolda Korskiego wspomnienie to miało istotny wpływ na dalszą twórczość Chromego (Archiwum ASP w Krakowie, Teczka osobowa B. Chromego, W. Korski, *Recenzja o doc. mgr. Bronisławie Chromym w związku z rozpoczęciem postępowania nominacyjnego o nadanie mu tytułu profesora nadzwyczajnego ASP w Krakowie – filia w Katowicach*, Kraków 29 XI 2001 r., s. 3).

³⁵ M.in.: pierwszy sztuczny satelita (1957), pierwszy człowiek w kosmosie (1961), lądowanie na Księżycu (1969). Polskim akcentem była podróż w kosmos Polaka (1976). Zafascynowany tymi wydarzeniami artysta ofiarował nawet kosmonautom radzieckim medal (*List kosmonautów radzieckich do Chromego*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 161, s. 2). Atmosferę tamtych czasów przywoływała wystawa w warszawskiej Zachęcie „Kosmos wzywa! Nauka i sztuka w długich latach sześćdziesiątych” 1 VII 2014 – 28 IX 2014, kuratorzy: J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel.



Il. 73. Bronisław Chromy, *Narodziny planet*, brąz, 1971, własność rodziny artysty. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.

zwykłym rozmachem³⁶. Ogłoszono konkurs na pomnik astronoma we Fromborku, urządzano konferencje i odczyty, a także wystawy prac dawnych i współczesnych artystów prezentujące dzieła o tematyce astronomiczno-kosmicznej³⁷. Ta atmosfera sprzyjała recepcji filozofii mistyka Teilharda de Chardin w kręgach katolickich intelektualistów³⁸ czy powstawaniu takich dzieł, jak *Kosmogonia* Krzysztofa Pendereckiego³⁹.

Chromy wykonał kilka wersji projektu monumentu poświęconego Kopernikowi [il. 69, 72], za który otrzymał drugą nagrodę⁴⁰. Jednocześnie tworzył coraz więcej kompozycji o tematyce kosmicznej i studiował z uwagą Dantego, przygotowując prace na konkurs w Rawennie [il. 70]⁴¹. Później w wizji „kosmosu”, ukazanej w górnych partiach drzwi do Nienadówki i dominującej na drzwiach do Nowego Sącza, rzeźbiarz wykorzystał abstrakcyjne układy form wypracowane w trakcie tworzenia modeli pomnika astronoma czy kompozycji, takich jak *Narodziny planet* [il. 73]. Wędrowka dusz zamordowanych więźniów poprzez kosmiczne przestworza, ukazana na drzwiach do Niena-

³⁶ Obchody miały być symbolem rosnącej roli Polski w świecie. Por. W. Polak, *Obchody pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 roku w Toruniu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2013, nr 3 (281), s. 573–584.

³⁷ Wiele z tych prac wchodzi obecnie w skład stałej ekspozycji „Inspiracje kosmiczne w sztuce drugiej połowy XX wieku” zorganizowanej w Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku; kompozycje inspirowane kosmosem umieszczano też w otwartej przestrzeni (np. „Spirala kosmiczna” A. Hajdeckiego w Nowej Hucie).

³⁸ Filozofia Pierre’a Teilharda de Chardin (1881–1955) koncentruje się wokół relacji między człowiekiem, wszechświatem i Bogiem. Prace filozofa zaczęto wznawiać i ponownie komentować po soborze watykańskim II (1062–1965), a więc w czasie krystalizowania się postawy ideowej Chromego. Dzieła filozofa były znane w Polsce, tłumaczone, omawiane i popularyzowane przede wszystkim przez jezuicki „Przegląd Powszechny” (M. Tazbir, *Myśl o Teilhardzie de Chardin w Polsce*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973).

³⁹ Oratorium zamówione przez U. Thanta, sekretarza generalnego ONZ, na jubileusz 25-lecia powstania organizacji. „Dobór tekstów budzi w sposób nieunikniony określone skojarzenia intelektualne i emocjonalne, zaś między tekstami a muzyką utworu daje się zauważyć ścisły związek wyrazowy. Doszukiwano się w tej muzyce odgłosów Wielkiego Wybuchu, stawającej się światłości, wiatru słonecznego, wyrazów podziwu i czci dla stworzenia, kosmicznych eksploracji, startu rakiety... zwracano uwagę na związki z religijnymi dziełami mistrza”. F. Lech, *Penderecki historycznie: od narodzin świata do World Trade Center*, <http://culture.pl/pl/arttykul/penderecki-historycznie-od-narodzin-swiate-do-world-trade-center>, dostęp: 11 I 2017 r.

⁴⁰ Józef Marek zwraca uwagę, że od czasu projektu pomnika Kopernika w dziełach Chromego zaczyna się pojawiać „kosmiczna kinetyka” (Archiwum ASP w Krakowie, Akta osobowe Bronisława Chromego, *Recenzja*, styczeń 1990, s. 3).

⁴¹ Por. rozdział *Mistagogia...*, *Wprowadzenie*, s. 55, przyp. 2.

dówki, nasuwa skojarzenia z pracami artysty inspirowanymi poematem Dantego. Nie ma bezpośrednich dowodów na to, że Chromy znał pisma Teilharda, chociaż niektóre komentarze artysty brzmią jak dalekie echo myśli francuskiego filozofa, o których mógł słyszeć podczas dyskusji toczonych w środowisku krakowskiej inteligencji⁴². Natomiast znał i cenił muzykę Pendereckiego, której brzmienie w jakiejś mierze również współtworzyło emocjonalny klimat metafizycznych poszukiwań rzeźbiarza⁴³. Pod wpływem tak różnorodnych, chociaż zbieżnie ukierunkowanych czynników w jego postawie stopniowo zaczął się bardzo wyraziście konkretyzować wspomniany wyżej mistycyzm, w którym wyobrażenie Boga i dogmaty religii artysta ściśle wiązał ze swoistą kosmogonią⁴⁴.

Wydaje się, że za najpełniejszą manifestacją nowego sposobu rozumienia świata i obecności w nim Boga przez krakowskiego artystę należy uznać właśnie koncepcję drzwi do Nienadówki wraz ze słynnym krucyfiksem *Z życia do życia* (1977, il. 74), przeznaczonym do nowohuckiej Arki Pana. *Ukrzyżowanie* Chromego to „nowa i niespotykana wizja śmierci Boga-Człowieka. Chrystus wlatuje i odrywa się od krzyża, tak że jego postać tworzy ekspresyjny, wygięty do przodu łuk [...]. Jego całe ciało jest temu podporządkowane i przedstawione w sposób odrealniony, symboliczny: chude nogi o olbrzymich stopach przebitych gwoździem, nierealnie długie, wygięte do tyłu ręce i nieproporcjonalnie duża, wypięta do przodu klatka piersiowa. Całe ciało, tworzące parabolę, przybite jest właściwie nie do krzyża, ale do empory i podpierającego ją filara – stąd wewnątrz kościoła nabiera dynamiki. Jest tu silnie zaznaczony pierwiastek Boski [...] przez odrealnioną formę, przez wlatujący, skierowany ku górze ruch. Ale jest także umęczone człowieczeństwo [...]. Jest w tym ujęciu nie tylko jedność przestrzeni – połączenie dwu natur, ale także jedność w czasie [...] śmierć, zmartwychwstanie i wniebowstąpienie [...] Odżywa w religijnej twórczości Chromego wyobrażenie Chry-

⁴² Chromy w autokomentarzach do swojej twórczości nigdy nie wspomina nazwiska francuskiego filozofa, ale też rzadko pisze o swoich lekturach. Nie sposób jednak nie zauważyć zbieżności idei dominującej w jego twórczości z poglądami Teilharda, podobnie jak z występującą w dziełach wielu artystów fascynacją mistyczną „boskością wszechświata”. Por. m.in. J. Kozłowski, *Kosmologia Teilharda de Chardin*, „Człowiek i Światopogląd” 1971, nr 12, s. 76–79; J. Kulisz, *Sens Krzyża w ewolucyjnej wizji świata Teilharda de Chardin*, „Przegląd Powszechny” 1983, nr 78.

⁴³ K. Penderecki należał do bliskich znajomych Chromego, między innymi jako uczestnik spotkania w Piwnicy pod Baranami. Za sugestią artysty muzyka Pendereckiego została wykorzystana w filmie *Droga na Olimp* podczas prezentacji drzwi do Nienadówki. Artysta wspomina też o znaczeniu muzyki w procesie powstawania swoich dzieł: „Problem długo chodzi po głowie tkwi w umyśle jak zadziór. Potem następuje ten błysk, sprzężenie wizji z ideą. Podczas snu, albo w filharmonii. Muzyka nieraz mnie inspirowała. Słuchałem i myślałem bryłami. Dźwięki przeistaczały się w kształty” (M. Ziemiński, *Rzeźbić życie*, „Gazeta Krakowska” 1999, nr 66, s. 13).

⁴⁴ W 1989 r. odbyła się w Krakowie w Galerii Desy wystawa prac Chromego „Moje fascynacje” stanowiąca podsumowanie jego „kosmicznych” zainteresowań: „Artysta od lat fascynujący się problemem przestrzeni kosmicznej w cyklu małych form rzeźbiarskich o walorach monumentalnych podjął próbę ukazania «ruchu makroświatów»” (*Wystawa prac Chromego*, „Echo Krakowa” 1989, nr 203, s. 5).



II. 74. Bronisław Chromy, *Krucyfiks*, brąz, 1977, kościół Matki Bożej Królowej Polski w Krakowie Bieńczycach, Fot. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Church_of_Our_Lady_the_Queen_of_Poland_%28Ark_of_Our_Lord%29-interior%2C.

stusa kosmicznego – zbawcy całego wszechświata”⁴⁵. Wizja tego krucyfiksu w umyśle artysty rodziła się równolegle z kompozycją *Bramy Pamięci*, a obie prace odwołują się do tajemnicy śmierci i nieśmiertelności, definiowanej wówczas przez rzeźbiarza jako: „przejście z życia do życia”⁴⁶. W tym kontekście drzwi nienadowskie należy uznać za dopełnienie i kontynuację myśli zawartej w *Ukrzyżowaniu z Nowej Huty*, a jednocześnie – w warstwie autobiograficznej – za podsumowanie kilkunastu lat budowania własnej tożsamości religijnej i jej dotychczas najpełniejszy opis.

W krucyfiksie z Nowej Huty Chrystus, zamęczony przez ludzi, umierając w swej ludzkiej naturze, opuszcza świat i przechodzi do rzeczywistości transcendentnej. Następnie w Nienadówce artysta ukazuje Chrystusa jako Frasobliwego, zasiadającego w empireum nad *Bramą Pamięci*, w której ukazano świat pozbawiony wszelkich odniesień do Boga, opuszczony przez Boga (?) – piekło na ziemi stworzone przez człowieka. Chrystus wydaje się bezradny wobec owego zła, a cierpienie ludzkości zestawione z jego cierpieniem staje się elementem koniecznym do uzyskania zbawienia, które jest możliwe dopiero po śmierci. Obie prace wyrażają „motyw zniszczenia przechodzący w ideę odrodzenia”⁴⁷, ale w Nowej Hucie został on zamknięty w jednym znaku-symbolu, postaci Chrystusa obrazującej istotę zbawienia, natomiast o ludzkim wymiarze tego zjawiska opowiada autor w Nienadówce, świadomie łącząc „przejście z życia do życia” z symboliką przestrzeni granicznej wyznaczanej przez bramę kościelną.

Mimo ostatecznej wizji zbawienia oba dzieła zostały zdominowane przez ekspresję cierpienia i śmierci. W krucyfiksie udręczony w swojej ludzkiej naturze Bóg nie godzi się na cierpienie⁴⁸, odrywa się, opuszcza ziemię, na której zwycięża zło, wyrażone choćby w opowieści ukazanej na drzwiach w Nienadówce. Obrazy martyrologii, mimo że znikają po otwarciu drzwi kościoła, wskazując na przemijalność zła, zbyt wyraziście wpisują się w pamięć widza, determinując odbiór całości. Nawet zmartwychwstanie ofiar ukazane w górnej, nieruchomej części drzwi jest pozbawione radości, a wędrówka drobnych sylwetek ludzkich poprzez bezkresne przestrzenie kosmosu może przerażać. Trudno nie skojarzyć szeregów postaci wędrujących w przestworzach, wśród gwiazd i kosmicznych kręgów, ze zbawionymi zmierzającymi poprzez kolejne nieba Dantego na spotkanie z Bogiem, ale w dziele Chromego przeważa bezwzględna, ascetyczna surowość, nie ma uroczystego i radosnego klimatu obecnego w ostatniej części utworu

⁴⁵ K. Czerni, *Chrystus kosmiczny...*, dz. cyt., s. 99–100; R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska” VIII, 1996–1997, s. 128–129; B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 154–156.

⁴⁶ Cyt. wg K. Czerni, *Chrystus kosmiczny...*, dz. cyt., s. 101.

⁴⁷ W. Korski, dz. cyt.

⁴⁸ Taką interpretację sugeruje J. Madeyski, przytaczając w kontekście *Ukrzyżowania z Nowej Huty* jedną ze swoich rozmów z Chromym (J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 60).

włoskiego poety. Można przypuszczać, że na taką wizję świata wpłynęła, nawet podświadomie, ciągła konfrontacja z urzędowym ateizmem⁴⁹, a także popularność teorii, które w kontekście obozów śmierci i ludobójstwa II wojny światowej podawały w wątpliwość istnienie Boga. Poglądy te podzielało wielu intelektualistów⁵⁰.

Powstałe zaledwie kilka lat później drugie drzwi Chromego, czyli *Pomnik Męczeństwa Narodów* w Tarnowie, jak sama nazwa wskazuje, miały pierwotnie stanowić przede wszystkim kontynuację *Bramy Pamięci*, rozwinięcie i przybliżenie charakterystycznych scen tylko wycinkowo lub ogólnikowo zaznaczonych w syntetycznej kompozycji na wrotach do kościoła w Nienadówce. Świadczą o tym zachowane w pracowni artysty tablice, takie jak *Stosy spaleniskowe* [il. 46], które nie zostały włączone do ostatecznego dzieła, lub znamienna zmiana tytułu jednej ze scen⁵¹. Jakby dla podkreślenia kontynuacji autor stosuje język wypracowany w Nienadówce i wzbogaca go, wprowadzając do opowieści znaki nawiązujące do innych swoich prac (rzeźba i medal *Pietà oświęcimska*, pomnik Jana Pawła II). Znamienne jednak, że w narracji na drzwiach tarnowskich rzeźbiarz w sekwencję obrazów ukazujących rekonstrukcję beznadziei życia obozowego dyskretnie wplata opowieść o św. Maksymilianie przewyciężającym swoją postawą bezmiar otaczającego go zła. W ten sposób zmienia wymowę całości dzieła. Swoją opowieść Chromy zamyka radosnym „reportażem” ze współczesności, który potwierdza ostateczne zwycięstwo świętego nad nieludzkim systemem. Bóg już nie tylko biernie obserwuje wydarzenia na ziemi, jak w poprzedniej realizacji, ale wkracza w historię, objawiając swoje działanie poprzez czyny świętego.

Zmiana postawy artysty, uderzającej uprzednio bezkompromisową logiką, bezwzględnością i pesymizmem, uwidacznia się także w powstających równolegle rzeźbach do kościołów w Nowym Sączu-Zawadzie (1981, il. 75) i w Szczecinie (1983, il. 76). W obu realizacjach postać Chrystusa została rozpięta na niewidzialnym krzyżu⁵², jakby

⁴⁹ Komunistyczne państwo zarzucało Kościołowi bierną postawę wobec Holokaustu, a papieżowi Piusowi XII – wręcz sprzyjanie hitleryzmowi J. Żaryn, *Historia Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Wyd. Neriton, Warszawa 2003.

⁵⁰ Wielu intelektualistów powątpiewało w istnienie Boga i znaczenie religii, skoro w chrześcijańskiej Europie mogło dojść do tak niewyobrażalnych zbrodni. O dylematach natury filozoficznej i teologicznej wobec okrucieństwa niemieckiego nazizmu, symbolizowanego przez obóz w Oświęcimiu, piszą m.in.: J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Wyd. Znak, Kraków 1998; H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, Wyd. Znak, Kraków 2003; T. Halik, *Świadkowie Bożej nieobecności*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16 (2806), s. 5; *Bóg i Auschwitz*, red. M. Deselaers i in., Wyd. UNUM, Kraków 2007. Tego typu postawy znalazły odzwierciedlenie także w literaturze pięknej i sztuce, m.in. w prozie Tadeusza Borowskiego.

⁵¹ Odlew jednej z płyt, zawierającej scenę śmierci w komórce gazowej, Chromy obdarzył znamienym pesymistycznym tytułem: *Wrota piekieł* (praca ofiarowana do muzeum w Oświęcimiu), w ostatecznej realizacji zmienił go na informacyjny *Cyklon – komora gazowa*.

⁵² W Szczecinie umieszczony z tyłu krzyż stanowi element wtórny, na co wskazuje także jego forma, która zupełnie nie odpowiada układowi ramion Jezusa. Pierwotnie rzeźba miała być usytuowana inaczej i pozbawiona krzyża.



Il. 75. Bronisław Chromy, *Ukrzyżowanie*, brąz 1981, kościół Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie.



Il. 76. Bronisław Chromy, *Ukrzyżowanie*, brąz, 1983, kościół Świętego Krzyża w Szczecinie. Fot. G. Ryba.

artysta dążył do ukazania przede wszystkim metafizycznego wymiaru ukrzyżowania. Być może chciał podkreślić, że rozpostarte ramiona Jezusa zostały unieruchomione wyłącznie poprzez Jego pragnienie zbawienia świata, nad którym pochyla się z troską i miłością. W Zawadzie „Chrystus rozpięty jest asymetrycznie na ścianie absydy prezbiterium. Ruch, kierujący się ku górze, spotęgowany przez poruszenie stóp wysuniętych ku przodowi, jakby uwalniających się od nieobecnej belki, jest zrównoważony dzięki równoczesnemu pochyleniu tułowia ku Marii, która dłonią dotyka jego boku [...]. To, co w nim ludzkie, pochyla się ku ziemi i człowiekowi, z pełnym miłości oddaniem. Boskość pozwala Mu na przewyciężenie bólu i śmierci oraz oderwanie się od miejsca kaźni”⁵³. Również w Szczecinie wyraźnie wyczuwalny jest ruch wznoszący, podkreślony przez rozwiane włosy i poruszone perizonium, ale jednocześnie Chrystus pochyla się do przodu, ogarniając wzrokiem wnętrze świątyni i zgromadzonych w nim ludzi. W obu pracach wystudiowane subtelne linie rysunku nadają przedstawieniu wyraz łagodnego smutku i czułej troski.

⁵³ R. Rogozińska, *Taniec do nieba*, dz. cyt., s. 129.



Il. 77. Bronisław Chromy, *Pomnik Jana Pawła II*, brąz, 1980, Tarnów. Fot. archiwum prywatne artysty.

Zapewne na tak wyraźną zmianę postawy artysty, dostrzeżenie dobra zwyciężającego inaczej niż siła bagnetów (jak to pokazywał w swoich realizacjach pomnikowych), w szerszym wymiarze, miały wpływ wydarzenia rozgrywające się na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku. Wybór arcybiskupa Krakowa, którego Chromy znał osobiście, na papieża i wszystkie konsekwencje tego wydarzenia wywarły ogromne wrażenie na twórcy⁵⁴. Jemu też zlecono wykonanie pierwszego w Polsce pomnika Jana Pawła II (1980, il. 77), który miał stanąć przed katedrą w Tarnowie⁵⁵.

⁵⁴ Wspomina o tym m.in. ks. S. Gurgul w tekście: *Drzwi spiżowe – boczne, pomnik dla Ojca Świętego Jana Pawła II*, „Maksymilian” 2004, nr 4/41, s. 6.

⁵⁵ Do formy monumentu tarnowskiego Chromy powrócił dwukrotnie, wykonując pomniki papieża. „Po raz pierwszy w 1998 roku, gdy odlał niewielką figurę dla podkrakowskich Zielonek. Idea pozostała podobna, posąg uległ jednak znacznym przekształceniom. Dokładniejszym odbiciem realizacji tarnowskiej był posąg podarowany cztery lata później Leńczom, rodzinnej miejscowości artysty. Choć kształt figury jest oczywistą kopią dzieła z 1981 roku, jego ostateczny kształt i wymowa są zupełnie różne” (S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Jana Pawła II w latach 1980–2005*, Wyd. PWSZ, Głogów 2007, s. 63).

Wątki papieskie zaczną pojawiać się nie tylko na medalach artysty, ale także jako dekoracja, m.in. na chrzcielnicy w kościele w Zawadzie (1981)⁵⁶. Zmiana postawy krakowskiego rzeźbiarza odzwierciedlona na drzwiach tarnowskich nastąpiła w pierwszych latach pontyfikatu polskiego papieża i została jeszcze ugruntowana pod wpływem lektury życiorysu Maksymiliana Kolbego, świadectw jego współwięźniów z Auschwitz, a w szczególności interpretacji dokonań świętego przez Jana Pawła II⁵⁷. Opowieść przedstawiona na drzwiach do Tarnowa zawiera również aspekt publicystyczny, wskazując na diametralną zmianę postawy rzeźbiarza wobec sporu o obecność Boga w historii i samo Jego istnienie w kontekście Holokaustu⁵⁸.

Zapis wydarzeń bieżących, dokonywany najczęściej w formie medali, w których artysta zamykał w lapidarnej formie zarówno fakty, jak i własny do nich komentarz, zajmował zawsze istotne miejsce w twórczości Chromego. Do tego nurtu należy zaliczyć *Drzwi Papieskie* stanowiące przetworzoną kronikę wydarzeń związanych przede wszystkim z pobytami Jana Pawła II w Polsce. W pokrywającym drzwi reliefie rzeźbiarz podjął próbę zrozumienia i opisania właściwym sobie językiem fenomenu przemian społecznych zachodzących w Polsce pod wpływem pielgrzymek papieskich, jakby kontynuując i rozwijając myśli zawarte w scenach kończących opowieść na swoich pierwszych drzwiach tarnowskich. Długa, przejmująca opowieść hagiograficzna z czasów wojny na pierwszych drzwiach tarnowskich została zakończona szczęśliwym epi-logiem ze współczesności, wyodrębnionym i rozwiniętym w osobną historię na drugich drzwiach. W pracach tych wątpliwości zastępuje pewność, a „postawa świadectwa” przez dobór scen zyskuje rys publicystyczny, noszący znamiona „wyznania”.

Wydaje się, że tymi właśnie realizacjami dla tarnowskiego kościoła św. Maksymiliana rzeźbiarz kończy ostatecznie okres poszukiwań, wieńcząc budowanie spójnego obrazu otaczającego świata i zyskując równowagę wewnętrzną, która będzie się przejawiać w jego kolejnych pracach. Artysta rzadziej będzie powracał w swoich rzeźbach do tematyki oświęcimskiej (z wyjątkiem medali). Kompozycje wojenno-martyrologiczne będą miały charakter ostrzeżenia (różne wersje *Stalaktytu atomowego*) lub upamiętnienia (m.in. *Pomnik lotników polskich w Krakowie, 1989; Pomnik żołnierzy Polski Wal-*

⁵⁶ Artysta przedstawił sceny z I pielgrzymki Jana Pawła II do Polski.

⁵⁷ Homilia Jana Pawła II w czasie mszy św. kanonizacyjnej 11 X 1982 r. (Jan Paweł II, *Męczennik miłości* [w:] tegoż, *Nauczanie papieskie*, t. V. 2, Poznań 1996, s. 533; Z. Podlejski, *Do nieba przez aklamację*, Wydawnictwo M, Kraków 2011, s. 92–93.

⁵⁸ Por przyp. 50; beatyfikacja Maksymiliana Kolbego (1971), a następnie jego kanonizacja (1982) wprowadziły do pamięci zbiorowej związanej z martyrologią okupacyjną aspekt religijny – wzorzec postawy chrześcijanina wobec oprawców i współwięźniów w czasach zagłady, który stanowił heroiczną egzemplifikację wykładni stworzonej przez teologię chrześcijańską w kontekście martyrologii okupacyjnej i odpowiedź Kościoła na kierowane przeciwko niemu zarzuty o charakterze politycznym, a także wątpliwości natury filozoficzno-teologicznej formułowane przez intelektualistów.

czącej w Krakowie, 1992), ale zostaną pozbawione osobistego rysu bolesnego przeżycia, tak bardzo widocznego w cyklach oświęcimskich.

W kilka lat po ukończeniu prac do kościoła św. Maksymiliana w Tarnowie rzeźbiarz przystąpił do wykonania swoich ostatnich wrót kościelnych. *Drzwi Jubileuszowe* Chromego, które miały wprowadzać mieszkańców nowosądeckiej parafii w nowe stulecie, w warstwie osobistej ich twórcy zyskały szczególny wymiar symbolicznej bramy prowadzącej „z życia do życia” samego rzeźbiarza. Powstały w atmosferze powszechnego oczekiwania na nowy początek, otwarcie nowego rozdziału w historii kraju i świata łączonego z rokiem dwutysięcznym, a jednocześnie w wymiarze osobistym rzeźbiarza – w kilka lat po odejściu na emeryturę, która zwiastowała pewien koniec, determinowała zmianę warunków egzystencji, skłaniała do ostatecznych podsumowań i powodowała nieuchronne, stopniowe przesuwanie się na margines życia artystycznego, mimo intensyfikacji działalności twórczej w tym okresie.

W płaskorzeźbie nowosądeckiej *Bramy Jubileuszowej* abstrakcyjne formy „wszechświata” zdominowały realizm wiotkich postaci ze sceny ewangelicznej. Artysta w tym dziele daleko odszedł od tradycyjnego schematu Zwiastowania zastosowanego w początkach twórczości w płaskorzeźbie dla toruńskich redemptorystów⁵⁹; dystansując się od spraw ziemskich, a koncentrując się na tajemnicy Wcielenia, pozostał jednocześnie wierny swojej wypracowanej przed laty mistyczno-kosmologicznej wierze o Boskiej naturze wszechświata. Owo rosnące zaangażowanie religijne o zabarwieniu mistycznym sprawia, że artysta w ostatniej realizacji drzwi kościelnych zawiera przede wszystkim „wyznanie” – podsumowując własne życie, odrzuca wszelkie ziemskie odniesienia i koncentruje się na istocie objawienia.

Realizacja tego dzieła stanowiła jego własne rekolekcje, które sprawiły, że w nowy wiek wkraczał z pogodą ducha, zdystansowany od wielkich i małych problemów świata, tym bardziej że kontakty z otoczeniem utrudniała mu postępująca głuchota⁶⁰. W spisanych wówczas wspomnieniach powracał do kolejnych zrealizowanych i niezrealizowanych rzeźbionych bram kościelnych, a w rzeźbie – do postaci Chrystusa Frasobliwego wieńczącej drzwi do kościoła w Nienadówce. Praca sędziwego artysty przeznaczona na grób ojca⁶¹ ukazuje sylwetkę Chrystusa, który przysiadł na kamieniu nagrobnym,

⁵⁹ Płaskorzeźba w kościele redemptorystów wraz z ponadnaturalnych rozmiarów figurą św. Józefa wchodziła w skład ołtarza głównego, obecnie przeniesiona do kaplicy bocznej.

⁶⁰ Dopiero po kilkunastu latach udało się częściowo przywrócić artyście słuch dzięki wszczęciu implantu. Chromy pisze o tym w wierszu (*Wiersz nie tylko osobisty* [w:] B. Chromy, *Słowem...*, dz. cyt., s. 55).

⁶¹ Trudno określić dokładną datę powstania tej pracy. Według rodziny artysty rzeźba powstała między 2001 a 2008 r. Niewątpliwie wspomnieniowy charakter ma *Pomnik Piwnicy pod Baranami* (2000), w którym Chromy przywołał portrety swoich znajomych i przyjaciół z czasów młodości.



II. 78. Bronisław Chromy, *Krucyfiks*, brąz 2008, kaplica Zesłańców Sybiru przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. A. Bochacz.

unosząc ku niebu głowę otoczoną koroną cierniową. Rozmodlona twarz o charakterystycznych semickich rysach została stosunkowo dokładnie opracowana; poniżej falujące, poruszone układy fałdów szat budują bogato ukształtowaną bryłę, szczelnie okrywając ledwo zarysowane pod materią ciało, podobnie jak w *Nienadówce*. Konwencjonalne ujęcie znad drzwi kościelnych zastępuje w późniejszej pracy nastrojowa emocjonalność wskazująca na osobisty charakter rzeźby. Natomiast wątek „kosmiczny” powraca w kompozycji przedstawiającej Matkę Boską Fatimską dla kościoła w Świeżynie (2004), która przyciąga uwagę pogodnym nastrojem i świeżością swobodnie przebiegających abstrakcyjnych linii. Ukazana jakby w tanecznym ruchu Madonna pochyla się nad trójką dzieci. Transparentna polichromia pokrywająca powierzchnię Jej rozpostartego płaszcza ukazuje szczegóły zjawisk na niebie towarzyszących objawieniom fatimskim.

Uprzednio wykonane przez Chromego krucyfiksy stanowiły wyraziste dopełnienie autobiografii duchowej artysty zapisanej w rzeźbionej opowieści na drzwiach z brązu. Konsekwencje ostatecznej przemiany postawy duchowej wyrażonej w przedstawieniu na drzwiach do Nowego Sącza twórca zawarł również w ostatnim swoim krucyfiksie (2008), przeznaczonym do kaplicy Zesłańców Sybiru przy bazylice

św. Elżbiety we Wrocławiu [il. 78]⁶². Rzeźba ta wskazuje na dalsze znamienne przesunięcie akcentów w interpretacji przez artystę sceny Ukrzyżowania. Chrystus także i tu nie został przybity do krzyża i pochyla się współczująco ku ziemi, ale Jego ciało nie posiada już finezyjnego piękna konturu *Ukrzyżowań ze Szczecina czy Zawady*, jest napięte, wyczerpane i wychudzone. Od rozłożonych ramion Zbawiciela biegnie w dół półokrąg utworzony przez przebite dłonie jakby symultaniczne zestawienie poklatkowych obrazów rąk stopniowo unoszonych w geście błogosławieństwa. Na dłoniach ujętych przez rzeźbiarza widnieją rany po gwoździach, a więc ciało ułożone na kształt krucyfiksu w rzeczywistości przedstawia Chrystusa już zmartwychwstałego. Półokrąg otwartych dłoni tworzy jakby płomienisty wieniec, z którego zdają się spływać łaski na modlących się. Artysta nadal koncentruje się na wyrażeniu stanu graniczności pomiędzy życiem, śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa, ale przede wszystkim przez niespotykany motyw zwielokrotnionych dłoni buduje własny obraz Bożego Miłosierdzia, które ostatecznie zdominuje całość przekazu tej kompozycji Chromego. Gotyckie okno kaplicy, podzielone maswerkami przypominającymi zwieńczenie drzwi nienadowskich i wypełnione niebieskim witrażem zaprojektowanym również przez Chromego⁶³, zdaje się przypominać bramę, osadzoną już jednak w innej rzeczywistości symbolicznej i możliwą do przekroczenia właśnie dzięki Miłosierdziu Bożemu zobrazowanemu w ofierze Chrystusa. Jego krzyż z bezwzględnością praw geometrii wyznaczający zasadę istnienia świata w początkach twórczości Chromego, uświęcony wpisaniem w konstrukcję świątyni w Arce Pana, zostaje przez rzeźbiarza ostatecznie odrzucony dla podkreślenia dobrowolności ofiary Chrystusa. W swoich rozważaniach pasyjnych artysta stopniowo zmieniał interpretację ukrzyżowania – od podkreślania męki i śmierci Chrystusa wyzwalającego się od niej przez zmartwychwstanie do miłosiernej troski o pozostającą na ziemi ludzkość. Ostatecznie ukazuje zaś Zbawiciela, który nie opuszcza cierpiących, wyciągając ku nim błogosławiące dłonie. Przebiegające na przestrzeni lat zmiany ideowej wymowy krucyfiksów Chromego stanowią wyraziste dopełnienie ewolucji jego postawy duchowej zapisanej w rzeźbionych opowieściach na drzwiach.

W rozmowach Chromy często powtarzał, że obecność Stwórcy objawia się mu przede wszystkim w bezkresnym i nieogarnionym dla człowieka ładzie kosmosu, który artysta łączy z tajemnicą wcielenia wszechmocnego i nieskończonego Boga w materialny, kruchy i niedoskonały byt człowieka, dzięki czemu ludzka egzystencja zyskuje nad-

⁶² J. Fenc, *Kaplica Zesłańców Sybiru im. św. Rafała w Bazylice Mniejszej – kościele garnizonowym pw. św. Elżbiety we Wrocławiu: poświęcona w dniu 13 kwietnia 2008 r. przez J. E. ks. Mariana Arcybiskupa Gołębińskiego w rocznicę II masowej deportacji Polaków z kresów wschodniej Polski na nieludzką ziemię*, Wrocław 2008.

⁶³ Przedstawia św. Rafała Kalinowskiego, więźnia Sybiru.

ludzki – kosmiczny wymiar⁶⁴. Rzeźbiarz zwracał też uwagę na swoje zainteresowanie mikrokosmosem oraz przyrodą martwą i ożywioną (minerały, skamieliny, zwierzęta). Podkreślał, że tworząc, pragnie wyrazić swój nieustanny zachwyt wynikający ze świadomości obecności Boga w logicznej jedności nieskończonego wszechświata we wszystkich jego przejawach⁶⁵. W twórczości Chromego właściwie nie istnieje granica między *sacrum* a *profanum*, a wszystkie jego prace zdaje się ożywiać jedna idea⁶⁶. Kontempluje niedoścignione w swym pięknie formy istniejące w naturze, „dzieła tego, który to wszystko spowodował, tego największego rzeźbiarza”⁶⁷. Znajomi Chromego twierdzili, że jego proces tworzenia charakteryzuje „niepowtarzalne uniesienie czy trans – od początku pracy do jej zakończenia”⁶⁸, że „pracuje od świtu do nocy. Szybko, zachłannie, jakby chciał każdą chwilę wypełnić ciężarem pracy. Jakby chciał zanotować błysk każdej myśli”⁶⁹.

Śledząc ewolucję problematyki poruszanej przez artystę w jego twórczości, można w uproszczeniu powiedzieć, że pragnąc zrozumieć cierpienie ludzkości wobec absurdalnej okropności wojny i obozów zagłady, odnajduje jego sens w męce, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, aby dojść do tajemnicy wcielenia, afirmacji życia i odczucia wiecznej obecności Boga zarówno w najmniejszym stworzeniu, jak i w nieogarnionym kosmosie.

W podręcznikach mistagogii chrześcijańskiej wymienia się kolejne stopnie i bramy poznania Boga⁷⁰. Podobne sformułowania występują w opisach poznania mistycz-

⁶⁴ Akapit autorka wykorzystwała w tekście G. Ryba, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny* [w:] Fides ex visu. *Okiem mistyka*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin, s. 254.

⁶⁵ Rozmowa z autorką niniejszego tekstu z 15 II 2010 r.

⁶⁶ J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 69.

⁶⁷ Wypowiedź Chromego w filmie Zofii Haloty, *Droga na Olimp*, dz. cyt.

⁶⁸ Archiwum ASP Kraków, Bronisław Chromy. Akta osobowe. Józef Marek, *Opinia*, styczeń 1990 r.

⁶⁹ Archiwum ASP Kraków, *Bronisław Chromy. Akta osobowe*; Gustaw Zemła, *Opinia*, 1989 r.

⁷⁰ Kościół po soborze watykańskim II powraca do wczesnochrześcijańskiej drogi wtajemniczenia mistagogicznego. Według *Ceremoniału wspólnoty parafialnej*: „człowiek jest wprowadzany w Misterium poprzez «stopnie, etapy i bramy» (§ 618) [...]. Mówi się wyraźnie o stopniach, etapach i bramach, przez które należy prowadzić człowieka do sakramentów świętych. Chrześcijanin powinien zbliżać się do przyjęcia łaski sakramentalnej, jak gdyby wchodził do świątyni. «Święte Świętych», jeśli tak nazwać przyjęcie sakramentu lub innego daru Pana, znajduje się w samym środku, w głębi świątyni. Nie można do niego dojść inaczej, jak przechodząc przez kolejne bramy. (§ 620) [...] Katechumen, przebywając je, przechodzi jakby przez bramy lub wstępuje na kolejne stopnie. Pierwszy stopień ma miejsce wówczas, gdy człowiek zaczyna się nawracać i pragnie zostać chrześcijaninem, a Kościół przyjmuje go jako katechumena. Drugi, gdy kandydat pod koniec katechumenatu, pogłębiwszy już wiarę, zostaje dopuszczony do bliższego przygotowania do sakramentów. Trzeci, gdy po odpowiednim przygotowaniu przyjmuje sakramenty, przez które staje się chrześcijaninem. Istnieją zatem trzy stopnie, etapy lub bramy, które we wtajemniczeniu chrześcijańskim należy uważać za szczególnie ważne i doniosłe. Tym trzem stopniom odpowiadają trzy obrzędy liturgiczne. Pierwszy – to obrzęd przyjęcia do katechumenatu, drugi – wybranie kandydatów do chrztu, trzeci – sprawowanie sakramentów” (§ 621) (<http://www.kkbids.episkopat.pl/?id=35>, dostęp: 30 III 2015 r.).

nego Boga. Bronisław Chromy w trakcie procesu twórczego, który u niego ma charakter bliski doznaniom mistyków, dokonuje intuicyjnego poznania Absolutu. Wznosząc się na drodze artystyczno-duchowego rozwoju, tworzy nie metaforyczne, ale rzeczywiste bramy znaczące ważne etapy biografii duchowej rzeźbiarza i wtajemniczenia mistagogicznego osiąganego poprzez sztukę – aż po ostatnie wrota otwierającą jemu samemu drogę z „życia do życia”.

METANOIA
GUSTAW ZEMŁA
FORMA I METAFORA

W P R O W A D Z E N I E

Na przełomie 1999 i 2000 roku proboszcz kościoła konkatedralnego św. Jakuba Apostoła w Olsztynie – ks. prałat Andrzej Lesiński (ur. 1947), po konsultacji z arcybiskupem metropolitą warmińskim Edmundem Piszczem, zwrócił się do jednego z bardziej cenionych twórców rzeźby sakralnej i pomnikowej w Polsce – Gustawa Zemły z prośbą o wykonanie figury z brązu przedstawiającej Jana Pawła II. Monument ten miał upamiętniać dziesiątą rocznicę pobytu polskiego papieża na ziemi warmińskiej podczas czwartej pielgrzymki do ojczyzny w 1991 roku, a zarazem stanowić pomnik jego pontyfikatu oraz jubileuszu chrześcijaństwa. Sędziwy twórca, autor licznych wizerunków papieskich, zaproponował ks. Lesińskiemu nietypową formę monumentu – odbiegającą charakterem od dotychczasowych realizacji rzeźbiarza. Miały to być rzeźbione i odlewane w brązie drzwi, umieszczone w głównym wejściu elewacji frontowej olsztyńskiej katedry¹. Po początkowym zaskoczeniu propozycja artysty została przyjęta z entuzjazmem zarówno przez administratora katedry, jak i jego zwierzchnika, a także przez władze świeckie i mieszkańców miasta, którzy podjęli się współuczestniczyć w pokryciu kosztów wykonania dzieła².

¹ Prasa lokalna odnotowała później słowa artysty: „Wizyta Ojca św. w Olsztynie była tak wielkim wydarzeniem w życiu diecezji, że spośród wielu pomysłów na pomnik drzwi wydały mi się najlepszym i najbardziej związanym ze świątynią” (*Olsztyn. Papieskie drzwi do katedry*, warmiaimazury.naszemiasto.pl/kultura/56304.html, dostęp: 12 V 2014 r.).

² Zostały wykonane w Zakładzie Odlewniczym Metali Nieżelaznych Tomasza Zwolińskiego w Iłży. Kosztowały ok. 130 tys. zł. Ufundowali je: Zbigniew Babalski – wojewoda warmińsko-mazurski, Janusz Cichoń – prezydent Olsztyna, Ryszard Górecki – rektor Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, ks. prałat Jan Górny, Władysława i Franciszek Bruscy – rodzice jednego z olsztyńskich księży, Marta i Bruno Mischkowie, byli olsztyniacy z Niemiec, oraz Niemiecko-Polskie Koło Przyjaźni z Offenburga (tamże).

W trakcie przygotowań ukształtowała się wielowątkowa koncepcja ikonograficzna drzwi, zawierająca złożoną symbolikę, szczegółowo omówioną przez arcybiskupa Piszczę w kazaniu podczas uroczystego poświęcenia spizowej bramy katedralnej 6 maja 2001 roku. Hierarcha w swoim wystąpieniu porównał nawet realizację Zemły do Drzwi Gnieźnieńskich, które – jak stwierdził – również stanowią pomnik doniosłych wydarzeń historycznych³.

Równoległe z tablicami bramy do katedry olsztyńskiej w zaciszu niewielkiej pracowni Gustawa Zemły na warszawskiej Woli powstawały *Drzwi do przyszłości – brama raj*⁴. Nazwany tak cykl 18 kompozycji pasyjnych, które zestawiono w charakterystyczny sposób przypominający skrzydło rzeźbionych drzwi, został po raz pierwszy zaprezentowany publiczności podczas jubileuszowej wystawy prac artysty w Galerii Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na przełomie 2001 i 2002 roku (5 XII 2001–10 I 2002). Nazwa cyklu związana z symboliką drzwi odnosiła się do osobistych przeżyć artysty, o których wspominał w licznych wypowiedziach, także w wywiadach dla prasy⁵.

Drzwi do raj zostały zamówione jeszcze w trakcie wystawy repliki płaskorzeźb przez ks. Witolda Strumpfa SJ do kościoła św. Szczepana w Warszawie⁶. Artystę poproszono też o aranżację wnętrza świątyni, prace te wykonał Zemła w kolejnych latach wraz z rzeźbiarskim opracowaniem tympanonu nad wejściem. Ponieważ wymiary otworu wejściowego do kościoła były zbyt duże, aby zamykające je wrota wypełniły niewielkie kompozycje *Drzwi do raj*, artysta w wystroju wnętrza budowli nawiązał do symboliki świątyni jako bramy nieba i rozmieścił tam szesnaście płaskorzeźb cyklu jako stacje drogi krzyżowej. W ten sposób metaforyczna brama do raj, stanowiąca autotranspozycję doświadczenia własnego artysty, wpisała się w powszechny topos świątyni jako wrót nieba.

W niespełna rok później, 20 października 2002 roku, w warszawskim kościele św. Brata Alberta miała miejsce ekspozycja kolejnych płaskorzeźb, które utworzyły *Drzwi do przeszłości – Stary Testament*. Kompozycje te, powstałe z inspiracji żony artysty, składały się na drugie skrzydło bądź rewers niby-bramy w niewidzialnym murze, oddzielającej czas i rzeczywistość realną od symbolicznej⁷. Repliki zespołu przedsta-

³ Tekst kazania w archiwum parafialnym parafii konkatedralnej w Olsztynie.

⁴ Stosowane są też wymiennie określenia „brama” i „wrota”. *Drzwi do przyszłości – brama raj* to częściej *Drzwi do raj*; występują też jako *Droga krzyżowa*. *Drzwi do przeszłości – Stary Testament* najczęściej występują jako *Drzwi do przeszłości*. Takie skrócone nazwy będą stosowane w dalszej części niniejszego opracowania.

⁵ M.in. A. Stelmasiak, *Piłat z twarzą Zemły*, „Niedziela” [Częstochowa] 2008, nr 9, s. VII.

⁶ Tamże.

⁷ Oba cykle były jeszcze wielokrotnie wystawiane podczas indywidualnych ekspozycji prac artysty, m.in. w 2004 r. wystawa „W drodze” w kieleckim BWA (22 II – 21 III) i w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz (6 IV – 5 V).

wień starotestamentalnych składających się na *Drzwi do przeszłości* zostały umieszczone w formie fryzu w kaplicy maryjnej kościoła św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. W tej samej świątyni wokół łuku tęczowego prowadzącego do prezbiterium znalazły się też kolejne repliki *Drzwi do raj*.

Format niewielkich płaskorzeźb zestawianych w cykle tematyczne tak ujął twórcę, że powtórzył go w kolejnych kompozycjach – *Caritas* (2008–2010) i *Ave Maria* (2010–2011)⁸. Oba ostatnie zespoły przedstawię, odkryte jeszcze w trakcie realizacji we wnętrzu pracowni artysty przez ks. Bogdana Przegalińskiego, zostały zamówione przez duchownego wraz z innymi elementami jako dekoracja drzwi neogotyckiego niewielkiego kościoła św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Drzwi ozdobione brązowymi rzeźbionymi płytami zostały wstawione wraz z gipsowym tympanonem do portalu świątyni w 2012 roku⁹.

Wszystkie cztery cykle artysta tworzył dla siebie, z wewnętrznej potrzeby, ale szczególnie dwa pierwsze zyskały znaczną popularność. Reprodukacje kompozycji *Drzwi do raj* służą za ilustrację rozważań drogi krzyżowej i bywają zalecane do wykorzystania w katechetyce¹⁰. Płaskorzeźby *Drzwi do raj* i *Drzwi do przeszłości*, a także *Caritas* i *Ave Maria*, zestawiane na wzór skrzydeł drzwi i sytuowane we wnętrzach w różnych konfiguracjach przestrzennych, nadają nowe znaczenie symboliczne pierwotnym nazwom określonym przez autora¹¹. Pierwsze odlewy wszystkich czterech cyklów były kilka-

⁸ Prawie wszystkie przedstawienia obu cyklów są sygnowane i datowane. Nie wiadomo, dlaczego zarówno w katalogu z reprodukcjami wszystkich czterech cyklów płaskorzeźb (por. przyp. 12), jak i w spisie dzieł artysty dołączonym do pracy Anny Kurzawy (por. przyp. 26) podano złe daty.

⁹ Ks. Przegaliński, proboszcz parafii św. Józefa, gdy w 2011 r. wraz z delegacją mieszkańców Konstancina przybył zamówić posąg papieża, który miał stanąć w parku miejskim przylegającym do terenu kościoła, zastał artystę przy pracy nad tymi płaskorzeźbami. W kolejnych miesiącach, odwiedzając pracownię rzeźbiarza, aby śledzić postęp prac nad posągiem, zauważył, że przybywa też niewielkich płytek ze szkicowo ujętymi scenami o charakterze religijnym. Ks. Przegaliński w tych osobistych plastycznych zapiskach Zemły dostrzegł przesłanie tak ważne dla wspólnoty wiernych swojej parafii, że postanowił je umieścić na wrotach kościoła. Artysta wyraził na to zgodę i ostatnie sześć płaskorzeźb wykonywał już z myślą, że będą stanowiły dekorację drzwi konstancińskiego kościoła (na podstawie rozmowy z G. Zemłą i ks. B. Przegalińskim przeprowadzonej w Warszawie w sierpniu 2013 r.).

¹⁰ *Droga krzyżowa*, oprac. tekstu A. Szymańska, Warszawa 2005. We wstępie zapisano: „Książka wydana w specjalnym układzie graficznym może być pomocą katechetyczną (po rozłożeniu można ją umieścić na tablicy w sali katechetycznej lub na szkolnym korytarzu). Układ stacji drogi krzyżowej jest taki sam jak tej, którą w Wielki Piątek 29 III 2002 r. w Koloseum odprawił Ojciec Święty Jan Paweł II” (oczywiście jest to zbieżność przypadkowa, gdyż *Drzwi do raj* powstały wcześniej. Trudno też przypuszczać, aby papież znał ten cykl Zemły – przyp. GR).

¹¹ Płaskorzeźby są własnością artysty i pozostają w jego pracowni, natomiast drugi odlew *Drzwi do przeszłości* znajduje się w zlokalizowanym w synagodze muzeum judaików Gminnego Ośrodka Kultury w Szydłowie, drugi odlew w brązie 16 płaskorzeźb *Drzwi do Raj* – w kościele św. Szczepana w Warszawie, a trzeci odlew w brązie wszystkich 18 elementów *Drzwi do raj* i tyłuż *Drzwi do przeszłości* oraz *Caritas* – w kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej (*Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, red. J. Chwałek i in., Ostrowiec Świętokrzyski 2004, s. 173–174).

krotnie eksponowane na wystawach w całej Polsce¹². Ostatnia prestiżowa ekspozycja miała miejsce w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie (21 VI 2016 – 16 X 2016). Tam połączono wszystkie cykle wspólną nazwą *Wrota Miłosierdzia* dla upamiętnienia mijającego Roku Miłosierdzia i zdecydowano o zakupieniu ich w celu dekoracji bram Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie¹³.

Analizując drzwi z brązu w biografii artystycznej Zemły, nie można ograniczać się tylko do zrealizowanych przez niego wrót kościelnych w Olsztynie i Konstancinie-Jeziornie. Mimo że status *Drzwi do raj*, *Drzwi do przeszłości* jest inny, to razem z płaskorzeźbami przeznaczonymi do Olsztyna i Konstancina współtworzą oryginalną opowieść autobiograficzną połączoną z ikonografią religijną i symboliką drzwi, bez analogii w stosunku do pozostałej twórczości artysty.

Realizacja wrót olsztyńskich Zemły przebiegała w sposób tradycyjny. Od początku ustalony był status dzieła jako rzeźbionej bramy kościelnej. Następnie artysta opracowywał ich formę, dyskretnie włączając wątki osobiste do treści ustalonych z inwestorem. Historia powstania drzwi do Konstancina-Jeziorny jest zbliżona, tylko decyzja o włączeniu płaskorzeźb do dekoracji bramy kościelnej nastąpiła w trakcie powstawania cykli, w pewnym stopniu modyfikując tematykę wykonanych później kompozycji. Natomiast status innych prac Zemły określonych przez niego jako „drzwi” miał wyłącznie wymiar symboliczny i odnosił się do osobistej sytuacji granicznej w życiu autora. Rzeźbiarz wykonał *Drzwi do raj* i *Drzwi do przeszłości*, w których w obrazach zaczerpniętych z Biblii i ikonografii chrześcijańskiej zaszyfrowywał wątki autobiograficzne. Następnie zestawił oba cykle na podobieństwo rzeczywistych skrzydeł drzwi i ekspozycje je, konstruując umowne przestrzenie graniczne, najpierw dla siebie w pracowni, później dla publiczności – w kolejnych galeriach. Równolegle komponowano

¹² Między innymi „Projekty i studia rzeźbiarskie Gustawa Zemły”, wystawa zorganizowana przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz Muzeum Diecezjalne w Rzeszowie, 16 X 2014 – 17 XI 2014 r. (*Między przeszłością a przyszłością. Projekty i studia rzeźbiarskie Gustawa Zemły*. Katalog wystawy, wstęp i oprac. G. Ryba, Rzeszów 2014). Reprodukcje wszystkich czterech cykli zamieszczono w albumie wydanym w związku z wystawą w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie w 2013 r. (*Gustaw Zemła. Płaskorzeźby. Wrota do przeszłości. Droga Krzyżowa. Caritas. Ave Maria*, Pelplin-Warszawa 2013; wystawa „Czas wiary” była też prezentowana podczas XIX Targów Wydawców Katolickich na Zamku Królewskim w Warszawie 11–14 kwietnia 2013 r. Kolejne poprawione wydanie tej publikacji ukazało się w 2016 r.).

¹³ „Cykl Caritas ma być użyty do dekoracji drzwi świętych otwieranych na lata jubileuszowe. Cykl Maryjny trafi zaś do Kaplicy NMP” (J. Bończa-Szablowski, *Wrota Miłosierdzia Gustawa Zemły trafią do świątyni Opatrzności Bożej*, <http://www.rp.pl/sztuka/310309944-wrota-milosierdzia-gustawa-zemly-trafia-do-swiatyni-opatrzności-bozej.html#ap-1>, dostęp 2 II 2016 r.). Wstęp do katalogu wystawy napisał biskup M. Janocha, *Wrota do przyszłości. O sakralnej twórczości Gustawa Zemły*, <http://duszpasterstwo.rodzin.pl/aktualności/wrota-do-przyszłości-o-sakralnej-tworczosci-gustawa-zemly/>, dostęp 24 III 2017 r.

poszczególne zespoły płaskorzeźb w architekturę wnętrz kościelnych, wykorzystujących ich symbolikę nawiązującą do znaczenia bramy (w jej szerokim rozumieniu – nie jako ruchomego zamknięcia otworu wejściowego, ale konstrukcji architektonicznej wyznaczającej przestrzeń graniczną). Stosowanie replik cykli „drzwi” pozwalało na tworzenie jednocześnie różnych wariantów układów przestrzennych i odmienne rozłożenie akcentów w propozycji odczytywania przedstawień. Umieszczenie w kościele podkreślało aspekt religijny scen, natomiast włączenie w wystawę prac rzeźbiarza zwracało uwagę na wątek jego biografii nie tylko artystycznej, co sam autor podkreślał w wywiadach towarzyszących ekspozycjom¹⁴. Posługiwanie się replikami płaskorzeźb z drzwi konstancińskich po pewnym czasie umożliwiło artyście dodanie kolejnych „skrzydeł” do „drzwi” eksponowanych podczas wystaw i stworzenie nowej całości (*Wrota Miłosierdzia*). W ten sposób powstawały kolejne „bramy metaforyczne” Zemły, odbiegające od statusu użytkowego obiektu, jakim są rzeźbione drzwi kościelne, i problematyki formalnej z nimi związanej, która stanowi jedno z podstawowych zagadnień tego opracowania. Zostały do niego włączone, gdyż jako inspirowane symboliką bramy świątynnej i naznaczone osobistym doświadczeniem i przeżywaniem graniczności przez twórcę stanowią istotne ogniwo w plastycznej autobiografii zapisanej przez niego na rzeczywistych drzwiach kościelnych – olsztyńskich i konstancińskich, co jest kolejnym tematem niniejszego opracowania.

Ciągłość i konsekwencja osobistej opowieści rzeźbiarza zamieszczanej chronologicznie na rzeczywistych i metaforycznych drzwiach Zemły wynika z tego, że z całości kształtu problematyki związanej z realizacją wrót świątynnych najważniejsza okazała się dla niego możliwość wizualizacji własnych stanów granicznych jako wpisanych w odpowiednią symbolikę i ikonografię religijną. Uwzględniając historię poszczególnych cykli płaskorzeźb i ich replik, należy stwierdzić, że rzeczywisty status tych prac jest dla artysty mniej istotny, a liczy się przede wszystkim warstwa symboliczna.

W powszechnym odbiorze wrota olsztyńskie i cykle *Drzwi...* funkcjonują niezależnie, natomiast w twórczości rzeźbiarza, w jego drodze artystycznej stanowią wzajemnie dopełniającą się całość. To zapis pamięci zbiorowej i pomnik przemawiający uniwersalnym językiem symbolu, który dopełnia wyrażona w rzeźbie osobista refleksja, a nawet niekiedy modlitwa artysty, a umowna granica czasu w historii ludzkości spleta się z indywidualnym podsumowaniem etapu w życiu jednostki.

Zarówno sugestia zrealizowania u progu nowego tysiąclecia monumentalnych brązowych wrót do katedry olsztyńskiej, jak i wprowadzenie terminu „drzwi” („brama”,

¹⁴ M.in. M. Glabisz-Pniewska, *Dotykanie Boga*. Z prof. Gustawem Zemłą rozmawia Małgorzata Glabisz-Pniewska, „Idziemy” 2007, nr 46, <https://prasa.wiara.pl/doc/461169.Dotykanie-Boga/11-4>, dostęp: 12 VI 2011 r.; T. Gołąb, *Dotykając ducha. Wystawa prof. Gustawa Zemły*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 1, s. 5.

„wrota”) do nazwy dwóch cykli rzeźbiarskich świadczy o szczególnym osobistym znaczeniu, jakie artysta zbliżający się do jubileuszu swojej twórczości zaczął wiązać z symboliką bramy. Wśród licznych wątków osobistych Zemła zapisał w tych płaskorzeźbach między innymi aluzje do swojej przemiany duchowej – metanoi, łatwej do odczytania także w jego życiorysie twórczym¹⁵. Wprowadził autoportrety, wizerunki bliskich i ważnych dla niego osób oraz określił rys własnej pobożności. Po kilku latach na drzwiach konstancińskich zamieścił plastyczny epilog historii naszkicowanej na drzwiach katedralnych i swoich bramach metaforycznych. Ze względu na owo bogactwo odniesień osobistych są to prace wyjątkowe w dorobku twórczym artysty.

W tym kontekście problematyka formy „drzwi” w realizacjach Zemły musi wykraczać poza tradycyjne zestawienie płaskorzeźb na wrotach kościelnych w przestrzeni granicznej między *sacrum* i *profanum*, od którego wychodzi rzeźbiarz (Olsztyn) i do którego ostatecznie powraca (Konstancin). Zagadnienie to zostanie uzupełnione przez zasygnalizowanie różnych wariantów umownych przestrzeni granicznych, które artysta budował bądź wybierał dla swoich „drzwi metaforycznych”, przede wszystkim w związku z architekturą budowli sakralnej.

W prezentowanym zespole podstawowe znaczenie ma próba odczytania zapisanej w nim autobiografii duchowej artysty, która została ukryta w konwencji przedstawień o tematyce religijnej. Narracja rzeźbiarza nasuwa analogie z tekstami literackimi. Wykorzystanie metod ich opracowywania ułatwia swoistą translację opowieści zawartej w obrazach na język słowa z wyodrębnieniem istotnych wątków i motywów¹⁶.

Podstawowym źródłem do analizy postawy rzeźbiarza, poglądów, emocji i przemyśleń zapisanych w jego autobiografii plastycznej są wypowiedzi samego Zemły, niezrównanego gawędziarza¹⁷, ale i człowieka o bogatym życiu wewnętrznym, zanotowane między innymi przez Barbarę Wierchowską¹⁸ i Elżbietę Dzikowską¹⁹ z rozmów z artystą. Nie należy też lekceważyć spostrzeżeń i refleksji wyrażanych często w krótkich, ale niezwykle trafnych zdaniach, w esejach kreślonych bezpośrednio pod wrażeniem

¹⁵ Metanoia to określenie ks. R. Knapińskiego użyte w kontekście twórczości religijnej Zemły (*Między Parnasem a Taborem* [w:] *Zemła. Wystawa rzeźby Galeria Ars Longa*, Warszawa 1998, bns).

¹⁶ Tego typu kwestie omówiono szerzej w rozdziale *Rzeźbiarz i wątki autobiograficzne dzieła*.

¹⁷ Polskie Radio SA, *Gustaw Zemła. Zapiski ze współczesności*, 1–5, 2009, <https://ninateka.pl/audio/zapiski-ze-wsp-lczesno-ci-1-gustaw-zemla>, dostęp: 10 XI 2014 r., TVP SA, *Notacje historyczne, Gustaw Zemła. Sztuka jest z nieba*, 2010, <https://vod.tvp.pl/video/notacje.gustaw-zemla-sztuka-jest-z-nieba,12911346>; dostęp: 12 XI 2014 r.

¹⁸ W. Wierchowska, *Wywiad z Gustawem Zemłą* [w:] *Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*. Katalog wystawy, czerwiec 1991 BWA w Płocku, Płock 1991, bns.

¹⁹ E. Dzikowska, *Gustaw Zemła. Najważniejszy jest symbol* [w:] *też, Polacy w sztuce świata*, Wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 302–309.

spotkania z twórcą i jego pracami przez ludzi różnej profesji: zarówno znanych historyków sztuki²⁰, jak i anonimowych autorów notatek prasowych²¹.

W związku z uroczystościami poświęcenia drzwi do katedry olsztyńskiej w lokalnych mediach pojawiły się liczne informacje dotyczące tego dzieła Zemły ze szczególnym uwzględnieniem zdobiących je przedstawień²². Ks. Andrzej Lesiński zamieścił krótką prezentację drzwi w „Kalendarzu Olsztyńskim”²³ oraz w monografii kościoła katedralnego²⁴. W niepublikowanej pracy na temat współczesnych spiżowych bram katedralnych w Polsce ks. Wojciech Lippa zawarł kilka trafnych uwag na temat formy przedstawień zdobiących drzwi olsztyńskie i szczegółowo omówił ich symbolikę²⁵. Obaj autorzy odnieśli się jednak wyłącznie do oficjalnej ikonografii drzwi, pomijając wątki osobiste związane z ich twórcą.

Ks. Lippa wspomniał tylko pobieżnie o cyklach *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości*. Oba zespoły zostały natomiast omówione w innej niepublikowanej rozprawie – dysertacji doktorskiej z zakresu teologii fundamentalnej przygotowanej przez Annę Kurzawę²⁶. Autorka potraktowała życiorys Gustawa Zemły jako drogę dochodzenia do chrześcijańskiego *sanctum*²⁷, a dzieła artysty stały się dla niej „źródłami teologicznymi”. Płaskorzeźbom wchodzącym w skład cyklu *Drzwi do przeszłości* poświęcony został rozdział *Mysterium Promissionis*²⁸, w którym poszczególne prace potraktowano jako ilustracje odpowiednich fragmentów Biblii, uzupełnionych interpretacjami teo-

²⁰ M. Hniedzewicz, *Rzeźbienie metafizyki*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 2003, nr 39, <https://www.podkowienskimagazyn.pl/nr39/zemla.htm>, dostęp: 12 V 2014 r.

²¹ M.M., *Inspiracja z bólu*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 87.

²² M.in. *Drzwi Papieskie w olsztyńskiej konkatedrze*, „Warmińskie Wiadomości Archidiecezjalne” 2001, nr 51–53, s. 115–116.

²³ A. Lesiński, *Symbolika drzwi olsztyńskich*, „Kalendarz Olsztyński” IV, 2002, s. 256.

²⁴ Tenże, *Olsztyńska katedra św. Jakuba na przełomie wieków*, Olsztyn bdw. bp.; informacje o drzwiach można spotkać także w szerszych opracowaniach i wydawnictwach o charakterze encyklopedycznym: S. Achremczyk, *Olsztyn 1466–1472* [w:] *Olsztyn 1353–2003*, red. S. Achremczyk, W. Ogrodziński, Olsztyn 2003, s. 134; *Drzwi Papieskie w Konkatedrze pw. św. Jakuba w Olsztynie* [w:] *Leksykon kultury Warmii i Mazur*, leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Drzwi_Papieskie_w_Konkatedrze_pw._św._Jakuba_w_Olsztynie, dostęp: 23 VII 2013 r.

²⁵ W. Lippa, *Współczesne drzwi brązowe w katedrach polskich*, Lublin 2006, praca magisterska napisana przy Katedrze Kultury Artystycznej pod kierunkiem dra hab. Jana Wiktora Sienkiewicza prof. KUL, s. 95–99.

²⁶ A. Kurzawa, *Wiarygodność i tajemnica. Mysteria christianitatis w rzeźbie Gustawa Zemły*, praca doktorska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Henryka Seweryniaka, Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie, Warszawa 2012. Autorka zamieściła spis realizacji artysty, jego wystaw oraz kompletną bibliografię do roku 2012.

²⁷ W okresie poprzedzającym twórczość sakralną artysty Kurzawa wyodrębnia grupę rzeźb określonych przez nią mianem „pra-religijnych”, które „mogą zostać odczytane w kluczu teologiczno-fundamentalnej prawdy o ludzkiej autotranscendencji” (tamże, s. 12).

²⁸ Tamże, s. 125–187.

logów. Natomiast sceny *Drzwi do raju* autorka przedstawiła w części pracy *Mysterium Crucis*, prezentującej tematy pasyjne w twórczości Zemły. Kurzawa zestawiała opisy prac tego cyklu zaadaptowanych jako stacje drogi krzyżowej w kościele św. Szczepana w Warszawie z analogicznymi przedstawieniami wykonanymi wcześniej przez artystę²⁹ oraz znanymi przykładami z ikonografii chrześcijańskiej. Praca ta może stanowić pewną pomoc w rekonstrukcji postawy duchowej rzeźbiarza zapisanej w jego drzwiach i „wrotach metaforycznych”.

²⁹ Tamże, s. 265–287. Podrozdziały: *Drogi krzyżowe – próba opisu ikonograficznego i Opis ikonologiczny*. Autorka w pierwszym z wymienionych podrozdziałów myli opis ikonograficzny z historią powstania dzieła i elementami analizy formalnej.

DRZWI PAPIESKIE W OLSZTYNIE

Bryła wzniesionego z czerwonej cegły gotyckiego kościoła konkatedralnego archidiecezji warmińskiej¹ znajduje się kilka przecznic na południowy wschód od rynku starego miasta w Olsztynie. Zwarta zabudowa starówki tworzy siatkę ulic na niewielkim wzniesieniu, a katedra została usytuowana na jego skraju, tak że jest bardzo dobrze widoczna z ruchliwej arterii Seweryna Pieniężnego i rozciągającego się za nią rozległego parku Centralnego. Natomiast z ulicy Stanisława Staszica i schodów prowadzących na plac przykościelny otwiera się widok na elewację frontową świątyni [il. 1], która została zdominowana przez zwalistą wieżę wzniesioną na osi budowli.



Il. 1. Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, widok od zachodu. Fot. G. Ryba.

¹ Kościół zbudowano prawdopodobnie w latach 1370–1380, a w 1596 r. podwyższono wieżę na wys. 63 m (http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Bazylika_Współkatedralna_Świętego_Jakuba_Apostoła_w_Olsztynie, dostęp: 18 VIII 2016 r.).



Il. 2. Gustaw Zemła, *Herb papieski Jana Pawła II*, brąz, 2006, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.



Il. 3. Gustaw Zemła, *Popiersie Jana Pawła II*, brąz, 2006, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.

W jej partii środkowej znajduje się ostrołukowy portal z profilowanej cegły wycięty w grubości muru. Wejście zamykają dwuskrzydłowe drzwi z brązu z wydzielonym tympanonem, powtarzające wykrój gotyckiego portalu². Monotonie horyzontalnych płaszczyzn muru po obu jego stronach narusza rozmieszczenie tuż pod gzymssem zamykającym dolną kondygnację elewacji dwu stosunkowo dużych ostrołukowych blend wypełnionych białym tynkiem. W ich wnętrzu znajdują się płaskorzeźby z brązu, które przyciągają wzrok widza stojącego na placu przed kościołem dzięki wyrazistej formie i kontrastowi z jasnym tłem (przestrzeń preliminalna).

Kompozycja z lewej strony ukazuje herb Jana Pawła II oraz napis: „BASILICA MINOR 2004” [il. 2]. Z drugiej strony umieszczono popiersie papieża oraz rozwijający się zwój kart z dłuższą inskrypcją odnoszącą się do jego wizyty w Olsztynie [il. 3]³. Przy-

² Wymiary drzwi: 4,2 m wysokości i ponad 2 m szerokości. Waga: około 700 kg. Wymiary poszczególnych płyt: tympanon 11,2 m : 2,0 m; dwie płyty po 0,45 m : 0,90 m; cztery płyty 0,90 m : 0,70 m.

³ Treść inskrypcji: „PAMIĘCI JANA PAWŁA II/ 1978–2005/ WIELKIEGO PAPIEŻA/ PIERWSZEGO Z RODU POLAKÓW/ HONOROWEGO OBYWATELA/ OLSZTYNA, KTÓRY NASZE MIASTO/ I TĘ ŚWIĄTYNIĘ NAWIEDZIŁ/ PODCZAS PAMIĘTNEJ PIELGRZYMKI/ DO OJCZYZNY W 1991 ROKU/ WDZIĘCZNI OLSZTYNIANIE/ A.D. 2006”.



Il. 4. Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.

szłego świętego, ukazano w dynamicznym ujęciu – pochylonego do przodu i spoglądającego w dół ku osobom stojącym przed bazyliką, jakby zachęcał do zatrzymania się na chwilę i zapoznania się z napisem, stanowiącym niejako wprowadzenie do narracji ukazanej na drzwiach.

Widzowi stojącemu u podstawy schodów prowadzących do kościoła fasadę przesłaniają drzewa, tak że może oglądać wyłącznie tę jej część, w której znajduje się portal. To miejsce możliwej separacji, wyłączenia się z ruchu ulicy i skierowania kroków ku kościołowi. Wchodzącemu po stopniach powoli odsłania się widok całej elewacji (faza preliminalna). W przeciwieństwie do wyrazistych płaskorzeźb wyeksponowanych na białym tle wewnątrz blend relief przedstawień na drzwiach jest bardzo delikatny, widoczny dopiero z bliska i nie konkuruje z dominującym w dolnej kondygnacji agresywnym wątkiem białą fugowanej czerwonej cegły [il. 4, 5].

Na każdym ze skrzydeł drzwi umieszczono po dwie duże płyty z płaskorzeźbami, a powyżej – po jednej znacznie mniejszej w kształcie prostokąta leżącego. Na samym dole znajdują się tablice z inskrypcjami. Tympanon wypełnia jednolita kompo-



II. 5. Gustaw Zemła, *Drzwi Papieskie*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.

zycja rzeźbiarska. Płaskorzeźby umieszczone najniżej charakteryzuje subtelność linii rysunku i bogactwo efektów fakturalnych, a relief tylko nieznacznie występuje ponad powierzchnię płyty. Ku górze, w kolejnych przedstawieniach, staje się coraz bardziej wyrazisty, aby w kompozycjach wieńczących skrzydła i w tympanonie przybrać formę bardziej zróżnicowaną, miejscami przechodzącą nawet w rzeźbę półpełną. Dzięki temu zabiegowi płaskorzeźby umieszczone powyżej pozostają równie czytelne dla widza jak te na wysokości wzroku. W całości zadziwia niemalże malarska impresyjność oraz precyzja i dokładność w opracowaniu szczegółów⁴.



Il. 6. Gustaw Zemła, *Drzwi Papieskie*, brąz (tablica z inskrypcją) 2000–2001. Fot. G. Ryba.

Dopełnieniem obrazów są zamieszczone osobno poniżej informacje o samym kościele konkatedralnym⁵ i osobach zaangażowanych w wykonanie drzwi oraz o celu fundacji [il. 6]⁶. Przedstawienia mają tworzyć wizualizację tekstów, które kompozycyjnie stanowią ich integralną część. Drzwi od wewnątrz są pozbawione dekoracji figuralnej. Rewers jednego ze skrzydeł kryje nazwiska fundatorów uwiecznione w brązie⁷. Skrzydła spiżowej bramy otwierają się do kruchty (faza liminalna), a po uchyleniu kolejnych drzwi, wykonanych z drewna i barwnych przeszkleń, oczom wstępujących do kościoła

⁴ Podobne cechy mają wcześniejsze mniej znane płaskorzeźby G. Zemły o tematyce sakralnej, m.in. z cyklu *Tajemnic różańcowych* (1993–1995) w kościele św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Opis drzwi olsztyńskich zamieszcza też: W. Lippa, *Współczesne drzwi...*, dz. cyt., s. 99–100.

⁵ Na tablicy z lewej od strony widza: „KOŚCIÓŁ ŚW. JAKUBA ZOSTAŁ ZBUDOWANY W DRUGIEJ POŁOWIE XIV WIEKU/ BYŁ ZAWSZE KOŚCIOŁEM KATOLICKIM I PARAFIALNYM/ PO ROKU 1945 PEŁNI FUNKCJĘ KATEDRY/ BISKUPÓW WARMIŃSKICH OD ROKU 1992/ JEST KOŚCIOŁEM ARCYBISKUPA METROPOLITY WARMIŃSKIEGO”.

⁶ Na tablicy z prawej od strony widza: „DRZWI POWSTAŁY Z INICJATYWY PROBOSZCZA KATEDRY/ KS. ANDRZEJA LESIŃSKIEGO ZAPROJEKTOWANE I WYRZEŻBIONE/ PRZEZ ARTYSTĘ RZEŹBIARZA GUSTAWA ZEMŁĘ/ ODLANE W BRĄZIE PRZEZ/ TOMASZA ZWOLIŃSKIEGO NA PAMIĄTKĘ APOSTOLSKIEJ WIZYTY/ PAPIEŻA JANA PAWŁA II/ W OLSZTYNIE W DNIACH 5–6 VI 1991 ROKU”.

⁷ Napis zawiera nazwiska fundatorów wymienionych we *Wprowadzeniu do Metanoia...*, s. 139, przyp. 2.



Il. 7. Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, wewnątrz, widok ku prezbiterium. Fot. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concathedral_basilica_in_Olsztyn.PNG.

odsłania się widok na dostojne wnętrze wyniosłej gotyckiej świątyni⁸, z otwierającym swoje skrzydła złocistym tryptykiem na osi (faza postliminalna). W jego zwieńczeniu znajduje się duże okno ze świetlistym witrażem, symbolizującym kolejne niby-wrota do świata nadprzyrodzonego [il. 7].

Główną postacią czterech dużych kompozycji figuralnych na drzwiach wejściowych jest papież Jan Paweł II. Poszczególne sceny zostały ułożone w układzie zstępującym w ten sposób, że jedno skrzydło (po lewej) podkreśla wymiar powszechny pontyfikatu, a drugie (po prawej) odnosi się do historii Kościoła lokalnego. Natomiast sceny odczytywane zgodnie z ruchem wskazówek zegara tworzą układ chronologiczny. Można je także zestawiać naprzeciwległe jako odpowiadające sobie ważne wydarzenia z historii Kościoła powszechnego i lokalnego.

Skrzydło prezentujące wymiar powszechny papieżstwa rozpoczyna u góry kompozycja, która ukazuje gołębicę Ducha Świętego otoczoną kolistym nimbem. Od niej rozbiegają się faliście promienie widoczne w rozgrywającej się poniżej scenie, która przedstawia wybór Karola Wojtyły na biskupa Rzymu [il. 8]. Światło Ducha Świętego

⁸ Tam też znajduje się dzieło Gustawa Zemły. Jest to tablica epitafijna ks. Jana Hanowskiego wykonana z brązu w 2003 roku. Zdobí ją płaskorzeźba ukazująca panoramę Olsztyna.



Il. 8. Gustaw Zemła, *Habemus Papam*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.



Il. 9. Gustaw Zemła, *Wielki Jubileusz*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.

spływa na papieża, który stoi z uniesionymi rękoma. Z tyłu widać zarysy krakowskiego kościoła Mariackiego i rzymskiej bazyliki św. Piotra. Na stule, opadającej z ramion papieża, ukazano jego herb i zarys Madonny Częstochowskiej, a także dwa otwory i krople krwi poniżej, przypominające o późniejszym zamachu na życie Jana Pawła II. Pod spodem umieszczono napis: „HABEMUS PAPAM/ ROMA 16 X 1978”. W scenie przedstawionej na samym dole został ukazany kulminacyjny moment rzymskich obchodów Wielkiego Jubileuszu roku 2000 – otwarcie przez papieża Drzwi Świętych do bazyliki watykańskiej [il. 9]. Można rozpoznać sceny ewangeliczne umieszczone na drzwiach rzymskich, wykonanych przez Vico Consortiego w 1949 roku: rozpacz Piotra, gdy uświadomił sobie swoją zdradę oraz nawrócenie Szawła. Piotr i Paweł stojący u początków chrześcijaństwa, ukazani w momencie gwałtownej przemiany, zdają się towarzyszyć ich następcy wprowadzającemu Kościół w nowe tysiąclecie. Przedstawienie dopełnia napis: „WIELKI JUBILEUSZ/ ROK 2000/ OTWARCIE ŚWIĘTYCH DRZWI”.

W zwieńczeniu drugiego skrzydła, poświęconego obecności Jana Pawła II w życiu Kościoła lokalnego, znajduje się przedstawienie głowy Chrystusa otoczonej nimbem krzyżowym. Rozchodzą się od niej promienie, między którymi ukazano ciała niebieskie. Wyraźnie widać nawiązanie do symboliki solarnej obecnej w ikonografii Chrystu-



II. 10. Gustaw Zemła, *Jan Paweł II w Olsztynie*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.



II. 11. Gustaw Zemła, *Ustanowienie arcybiskupstwa warmińskiego*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.

sa. Poniżej przedstawione zostało spotkanie Jana Pawła II z wiernymi przed olsztyńską konkatedrą podczas pobytu papieża w tym mieście w trakcie czwartej pielgrzymki do ojczyzny [il. 10]. Artysta wyraźnie zaznaczył miejsce akcji określone przez charakterystyczny gotycki profilowany portal (w którym później umieszczono rzeźbione drzwi)⁹ oraz sportretował uczestników wydarzenia: stojącego obok papieża nuncjusza arcybiskupa Józefa Kowalczyka oraz biskupa warmińskiego Edmunda Piszczka, który poleca papieżowi rodzinę z dzieckiem ofiarującym mu gołąbka pokoju. W przedstawieniach tych postaci łatwo można rozpoznać rysy twarzy samego artysty, jego żony i wnuczki. Scenie towarzyszy inskrypcja: „JAN PAWEŁ II / W OLSZTYNIE / 6 VI 1991”. Przedstawienie poniżej upamiętnia, jak głosi napis: „USTANOWIENIE ARCYBISKUPSTWA WARMIŃSKIEGO 25 III 1992” bullą papieską *Totus Tuus Poloniae populus*, reorganizującą podział administracyjny Kościoła w Polsce [il. 11]. Wydarzenie to symbolizuje homagium nowo mianowanego arcybiskupa Edmunda Piszczka, który klęczy przed papieżem; w górze ukazano paliusz – znak jego nowej godności.

⁹ Na gipsowym modelu drzwi zachowanym w pracowni artysty portal katedry ukazany na tej płycinie został jeszcze bardziej wyeksponowany.



Il. 12. Gustaw Zemła, Św. Jakub Młodszy, płaskorzeźba na Drzwiach Papieskich, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.

W zwieńczeniu na tympanonie przedstawiono św. Jakuba Młodszego, patrona parafii konkatedralnej i miasta Olsztyna [il. 12]. Święty ukazany został w tradycyjnym ujęciu ikonograficznym jego postaci: jako brodaty wędrowiec w stroju pielgrzyma, wsparty na kiju z przytroczoną tykwą na wodę. W prawej dłoni trzyma otwartą księgę Pisma świętego, a jego opończę spina pas ozdobiony charakterystyczną muszlą, którą nazwano jego imieniem – znak pielgrzyma. Wokół wirują gwiazdy wskazujące wędrowcom drogę na nocnym niebie, połyskuje księżyc w pełni i spada meteoryt. Za świętym piętrzą się fale wzburzonego morza, które musiał pokonać, aby przybyć do ludów zamieszkujących Półwysep Iberyjski. Na piaszczystym brzegu morskim spoczywa kolejna muszla, a po drugiej stronie ukazano drzewo oliwne symbolizujące owoce ewangelizacji¹⁰. Obok postaci świętego unosi się medalion lub znak kolistej pieczęci z charakterystycznym zarysem wieży w elewacji frontowej kościoła katedralnego w Olsztynie¹¹. Pod stopami św. Jakuba rozwija się banderola z napisem: „ŚWIĘTY JAKUBIE APOSTOLE MÓDL SIĘ ZA NAMI”.

Nieruchomy tympanon stanowi wprowadzenie do wątków związanych z patrocinium świątyni i obecnych we wnętrzu, natomiast ruchome skrzydła wskazują na wydarzenia współczesne. Ks. Lesiński, współautor programu ikonograficznego drzwi olsztyńskich, w swoim komentarzu próbuje ukazać jedność ideową wszystkich przedstawień

¹⁰ Według A. Lesińskiego, *Symbolika drzwi olsztyńskich*, dz. cyt.

¹¹ Pierwotnie miał to być krzyż wzniesiony na wzgórzu, ukazany na tle słońca. Takie ujęcie widnieje na gipsowym modelu zachowanym w pracowni artysty.

i wskazuje na analogie między sceną na tympanonie i kompozycjami na drzwiach, między św. Jakubem i Janem Pawłem II: „podobnie jak tympanon, również pozostała część *Drzwi Olsztyńskich* poświęcona jest pielgrzymowi [...] współczesnemu pielgrzymowi do niemal wszystkich zakątków świata, Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II”¹².

Drzwi do katedry w Olsztynie stanowią element tradycyjnej przestrzeni granicznej pomiędzy *profanum* a *sacrum* wnętrza kościoła. Umieszczenie płaskorzeźb po bokach portalu na zewnątrz fasady nadało charakter scenograficzny przestrzeni przed świątynią, stanowiąc także ideowe przygotowanie do treści zaprezentowanych na drzwiach (prze-strzeń preliminalna). W płaskorzeźbie *Spotkanie papieża z wiernymi...* autor przywołuje scenę rozgrywającą się przed świątynią w miejscu, w którym musi stać widz oglądający płaskorzeźbione obrazy na drzwiach. Przeniesienie placu przed katedrą i portalu, przed którym stoi obserwator, w przestrzeń pola obrazowego pozwala mu uzmysłować sobie historyczną doniosłość miejsca, w którym się znajduje, a nawet utożsamić się z oglądaną sceną. Jeszcze bardziej istotna dla doświadczenia przestrzeni granicznej jest ostatnia chronologicznie scena ukazana na drzwiach olsztyńskich – *Otwarcie przez Jana Pawła II Świętych Drzwi* rozpoczynające jubileusz chrześcijaństwa. To przedstawienie przypomina widzowi, który za chwilę powtórzy gest papieża, otwierając drzwi olsztyńskie, doniosłe znaczenie symboliki drzwi kościelnych. Ich otwarcie (faza liminalna) wprowadza widza do wnętrza, które tworzy atmosferę *sacrum* (faza postliminalna) poprzez swoją historyczną formę wraz z jej uświęconą przez wieki symboliką. Jak w większości kościołów wrota katedry prowadzą do kruchty, którą w Olsztynie wyróżnia to, że wewnętrzne drzwi wahadłowe zostały uzupełnione barwnym witrażem. Zazwyczaj są one przeszklone neutralnym, przezroczystym szkłem umożliwiającym już od progu spojrzenie w głąb nawy ku prezbiterium – tak jak w innych kościołach omawianych w tym opracowaniu. W Olsztynie witraż na drzwiach wahadłowych separuje bardziej spiżowe wrota od wnętrza świątyni, stanowi symboliczne przeciwstawienie do ich monochromatycznej rzeźby i w konsekwencji wprowadza bardziej wyrazistą gradację przestrzeni liminalnej. Owe barwne przeszklenie nie należy jednak do koncepcji wejścia do świątyni opracowanej przez Zemłę.

¹² A. Lesiński, *Symbolika drzwi olsztyńskich*, dz. cyt.

DRZWI DO RAJU, DRZWI DO PRZESZŁOŚCI WROTA METAFORYCZNE

Cykle *Drzwi do raj*u i *Drzwi do przeszłości* stanowią dopełnienie drzwi olsztyńskich. Powstały z inspiracji będącej rezultatem namysłu twórcy nad formą i symboliką wrót kościelnych podczas realizacji *Drzwi Papieskich*; prace nad nimi zostały rozpoczęte jeszcze przed ukończeniem zamówienia do katedry olsztyńskiej. Ujęcie przez autora w nazwie obu dzieł określenia „drzwi” determinuje ich pierwotny charakter. To rzeźbione wrota prowadzące ze świata realnego do rzeczywistości transcendentnej, należącej do sfery duchowej artysty. Zostały one osadzone w niewidzialnych murach wyznaczających granice możliwe do przekroczenia tylko w trakcie procesu twórczego i dopiero później, niejako wtórnie, wpisano je w ramy określonej architektury sakralnej. W pewnym sensie za odpowiednik owej metaforycznej przestrzeni granicznej można uznać wnętrze pracowni artysty, gdzie powstawały. Następne aranżacje dokonywane w przestrzeni publicznej w mniejszym lub większym stopniu zmieniają pierwotną wymowę obu zespołów.

*Drzwi do raj*u tworzy osiemnaście płaskorzeźb o wymiarach 0,2 m : 0,3 m, odlanych w brązie i przymocowanych w sześciu rzędach (w układzie po trzy) do tablicy przypominającej drzwi, zbitej ze starych surowych desek. Podobnie wygląda konstrukcja podtrzymująca *Drzwi do przeszłości*, które tworzy również osiemnaście kompozycji o analogicznym układzie i wymiarach. *Drzwi do raj*u to sceny o tematyce pasyjnej, odpowiadające czternastu stacjom drogi krzyżowej zakończonej sceną Zmartwychwstania. Artysta dopełnił je trzema kompozycjami wprowadzającymi: *Chrystus w Ogrojcu*, *Pocałunek Judasza* i *Zaparcie się św. Piotra*. *Drzwi do przeszłości* tworzą przedstawienia ukazujące postaci i wydarzenia ze Starego Testamentu. Rozpoczyna je scena grzechu pierwszych rodziców Adama i Ewy, a kończy przedstawienie św. Jana Chrzciciela, nadające chrześcijański charakter interpretacji całości.

Niemal wszystkie przedstawienia obu cyklów są sygnowane, a na wielu z nich występuje także data wykonania płaskorzeźby¹. Na tej podstawie można określić, że trzy sceny *Drzwi do raju*, odpowiadające pierwszym stacjom drogi krzyżowej, powstały jeszcze w 1999 roku (*Jezus przed Piłatem*, *Wzięcie krzyża*, *Upadek pierwszy*) równolegle z płytami drzwi olsztyńskich, a dziewięć pozostałych – już w 2000 roku. Wtedy też rzeźbiarz wykonał zamykające cykl wyobrażenie Zmartwychwstania Jezusa. Trzy przedstawienia, które miały stanowić wprowadzenie do scen pasyjnych wyobrażonych na tych „drzwiach”, Zemła wykonał później, dopiero w 2001 roku. W tym czasie artysta był już w trakcie realizacji *Drzwi do przeszłości*. Pierwsze sceny tego cyklu zaczęły powstawać według kolejności narracji Starego Testamentu w 2000 roku. Wtedy zostało wykonanych sześć przedstawień, pozostałe artysta tworzył niespiesznie w ciągu całego następnego roku, tak że ostatnie dwie ukończył dopiero w kolejnym 2002 roku.

Narracja na obojgu „drzwiach” odpowiadała podstawowemu układowi tekstu pisanego: przedstawienia należało odczytywać od lewej do prawej w kolejnych rzędach, jakby wersach, od góry do dołu.

W *Drzwiach do raju* w każdym rzędzie, w ramach obowiązującej konwencji stacji drogi krzyżowej, artysta eksponuje odmienny aspekt pasji Jezusa, podkreślając przede wszystkim osamotnienie w cierpieniu. Trzy pierwsze sceny ukazują najpierw Jego samotność w Ogrodzie Oliwnym, gdy podczas modlitwy ma wizję przyszłej męki i śmierci, a następnie – zdradę uczniów: nie tylko „syna ciemności” – Judasza, ale też Piotra – tego, który miał być opoką przyszłego Kościoła [il. 13, 14, 15]. Poniżej Piłat w cieniu rzymskich symboli sprawiedliwości umywa ręce, skazując Chrystusa na mękę i śmierć. Rzeźbiąc wzięcie krzyża, autor koncentruje się na samotnym cierpieniu Jezusa, upadającego następnie po raz pierwszy pod jego ciężarem [il. 16, 17, 18]. Kolejny rząd ukazuje współczucie i pomoc w cierpieniu, gdy Chrystus spotyka kolejno: Matkę, Cyrenejczyka, który pomaga Mu nieść krzyż, i Weronikę ocierającą Jego twarz; a w następnym – płaczące nad Jego bólem niewiasty, które pociesza [il. 19, 20, 21, 22]. Mimo to rzeźbiarz podkreśla, że w chwilach największego cierpienia, podczas drugiego i trzeciego upadku, Jezus pozostaje sam. Nie ma bliskich i współczujących także wtedy, gdy jest obnażany z szat i przybijany do krzyża [il. 23, 24, 25, 26]. Następnie w postaci Marii stojącej pod krzyżem, a potem podtrzymującej martwe ciało Syna i w osobie Nikodema składającego Jezusa do grobu artysta zwraca uwagę na bezsilność człowieka wobec konania i śmierci bliskich [il. 27, 28, 29]. Cykl zamyka wizja Zmartwychwstania [il. 30].

¹ Rzeźbiarz sygnował swoje prace najczęściej pierwszą literą imienia i nazwiskiem, rzadziej samymi inicjałami. Zwykle sygnaturę zamykał w charakterystycznej ramce przypominającej zapis imion faraonów na reliefach egipskich. Kilka podpisów jest słabo czytelnych, natomiast brak sygnatur na dwu scenach *Drzwi do raju* i na sześciu *Drzwi do przeszłości*.



II. 13. *Modlitwa Jezusa w Ogrójcu*



II. 14. *Pocałunek Judasza*



II. 15. *Zaparcie się św. Piotra*



II. 16. *Jezus przed Płatem*



II. 17. *Wzięcie krzyża*



II. 18. *Upadek pierwszy*



II. 19. *Spotkanie z Matką*



II. 20. *Cyrenejczyk*



II. 21. *Weronika*

Gustaw Zemła, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2001, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby. Wrota do przeszłości. Droga Krzyżowa. Caritas. Ave Maria, Pelplin-Warszawa 2013.*



II. 22. *Drugi upadek*



II. 23. *Jezus pociesza niewiasty*



II. 24. *Trzeci upadek*



II. 25. *Z szat obnażenie*



II. 26. *Przybicie do krzyża*



II. 27. *Pod krzyżem*



II. 28. *Pietà*



II. 29. *Złożenie do grobu*



II. 30. *Zmartwychwstanie*

Gustaw Zemła, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2001, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby. Wrota do przeszłości. Droga Krzyżowa. Caritas. Ave Maria*, Pelplin-Warszawa 2013.

Własną interpretację pasji Chrystusa w *Drzwiach do raj* artysta tworzy poprzez sposób aranżacji poszczególnych scen oraz ich dyskretną aktualizację. Znaczna część przedstawień (osiem) to kompozycje jednopostaciowe, ukazujące umęczonego Chrystusa z krzyżem w niedookreślonej przestrzeni, zdynamizowanej poprzez sposób opracowania faktury, z zawsze zaznaczonym mniej lub bardziej wyraźnym kręgiem słońca i – czasem – nielicznymi dodatkowymi elementami dopełniającymi narrację (drabina, młotek i gwoździe, sznury). Nigdzie nie przedstawiono postaci siepaczy, natomiast na niektórych płytkach widnieją sylwetki osób pomagających Jezusowi (Cyrenejczyk, Weronika), współczujących Mu (niewiasty) czy współcierpiących (Matka). Tylko w pierwszej stacji artysta wyeksponował postać Piłata, nadając mu rysy własnej twarzy, a w ostatniej scenie (*Zmartwychwstanie*) umieścił w dole ledwo widoczne skulone sylwetki żołnierzy. Nawet tam, gdzie ze względu na ciąg narracji wydaje się konieczne przedstawienie siepaczy, artysta zastąpił ich symbolicznymi przedmiotami (kości do gry, którymi rzucono losy o szaty Jezusa; młotek i gwoździe w *Przybiciu do krzyża*). Dopiero w późniejszych, uzupełniających kompozycjach Zemła dodał postaci tych, którzy zdradzili bądź wyparli się Jezusa (Judasza, Piotr). Niektórym spośród osób przedstawionych w kolejnych scenach *Drzwi do raj* nadał rysy portretowe, podobnie jak w stacji pierwszej. Skazanemu pomaga nieść krzyż człowiek o obliczu św. Brata Alberta (Cyrenejczyk), ociera mu twarz Matka Teresa (Weronika), a wśród płaczących niewiast są żona i wnuczka rzeźbiarza. Zakapturzona sylwetka Nikodema ze *Złożenia do grobu* ma przypominać podobno św. Maksymiliana Kolbego². Ta tajemnicza postać nasuwa chyba bardziej skojarzenia z Nikodemem z *Piety Florenckiej* Michała Anioła, który według tradycji miał być autoportretem wielkiego rzeźbiarza³.

Do kolejnych przedstawień *Drzwi do raj* Zemła nie wykonywał rysunków przygotowawczych; pospieszna pewność rysunku potęguje ekspresję całości, a silnie zróżnicowany relief przydaje poszczególnym scenom malowniczości. Głowy postaci, najlepiej dopracowane, odrywają się od tła, silnie cieniując, natomiast ich stopy często nikną i roztapiają się w płaszczyźnie tła. Niekiedy jest ono wygładzone, czasem nosi ślady dodawania cząsteczek materii w modelu z gliny, a często występuje też relief krótkich, grubych kresek wyciętych rylcem.

² A. Stelmasiak, *Piłat z twarzą Zemły*, „Niedziela” [Częstochowa] 2008, nr 9, s. VII. O teologicznym wymiarze postaci przedstawianych w realizacjach drogi krzyżowej (a więc także *Drzwi do raj*) Zemły pisała: A. Kurzawa, *Gustaw Zemła – towarzysze Drogi Krzyżowej* [w:] *Oblicza współczesności*, red. H. Seweryniak, Wyd. Home, Płock 2008, s. 67–74.

³ Głowa Nikodema Zemły przypomina o. Kolbego we wcześniejszych stacjach *Drogi krzyżowej* do Mistrzejowic; w *Drzwiach do raj* artysta nasunął mu na głowę kaptur, tak że biorąc pod uwagę też układ sylwetki, skojarzenia z dziełem Michała Anioła stają się bardziej trafne (o *Piecie Florenckiej* m.in.: *La Pietà di Michelangelo a Firenze*, red. J. Wasserman, wyd. Mandragora, Firenze 2006).

W porównaniu z równoległe powstającymi – starannie dopracowanymi, chociaż kilkakrotnie większymi – płaskorzeźbami wrót olsztyńskich w *Drzwiach do raj*, przy zachowaniu dużej szczegółowości, uderza wspomniana żywołość i dynamiczna ekspresyjność formy, bliższa temperamentowi artysty znanemu z jego poprzednich sławnych dokonań.

Trzy kompozycje, w chronologii narracji pierwsze, ale wykonane najpóźniej, charakteryzuje pewna odmienność środków ekspresji [il. 16, 17, 18]. Artysta bardziej szczegółowo zaznacza miejsce akcji, wprowadzając pejzaż i architekturę, a także dodatkowe detale o charakterze symbolicznym, antycypujące przyszłe wydarzenia (trzy krzyże, kogut, który przypomni Piotrowi o zaparciu się Jezusa; gałąź drzewa, na którym powiesi się Judasz). Rzeźbiarz wzbogaca też środki ekspresji – posługuje się częściej niż poprzednio cienką linią reliefu, zazwyczaj stosowaną pomocniczo do wstępnego zarysowania kompozycji w glinie, a w trakcie pracy usuwaną⁴. W tych scenach rysunek zostaje zachowany i służy do wydobycia głębi kolejnych planów oraz ukazania szczegółów. Trzy wspomniane kompozycje artysta tworzył równoległe z następnym cyklem *Drzwi do przeszłości* i dlatego zapewne formalnie są one bliższe scenom jego kolejnej płaskorzeźbionej opowieści.

Drzwi do przeszłości zdominowały rozważania nad księgą *Genesis*, którym rzeźbiarz poświęcił dziewięć, czyli ponad połowę przedstawień cyklu. Są to: *Grzech pierworodny*, *Wygnanie z raj*, *Kain i Abel*, *Arka Noego*, *Wieża Babel*, *Zniszczenie Sodomy i Gomory*, *Ofiara Abrahama*, *Drabina Jakubowa*, *Józef przed faraonem* [il. 31–40]. Kolejne przedstawiają obrazy z księgi *Exodus* i związane są przede wszystkim z postacią Mojżesza: *Mojżesz Prawodawca*, *Płonący krzew*, *Wyprowadzenie z niewoli egipskiej*, *Arka Przymierza* [40, 41, 42, 43]. Ostatnie pięć płaskorzeźb ukazuje wybitne postaci Starego Testamentu w najbardziej dla nich charakterystycznych ujęciach: *Walka Dawida z Goliatem*, *Dawid psalmista*, *Sąd Salomona*, *Ognisty rydwan Eliasza*, *Prorok Izajasz* [il. 44–48]. Rzeźbiarz dołączył do nich przedstawienie Jana Chrzciciela, który – podobnie jak prorocy – zapowiadał przyście Mesjasza, ale jako postać występująca już w ewangelii stanowi łącznik między *Starym* a *Nowym Testamentem* [il. 49]⁵.

W *Drzwiach do przeszłości* artysta ukazuje grzechy ludzkości (*Grzech pierworodny*, *Zabójstwo Abla*), nieuchronną karę (*Wygnanie z raj*, *Zniszczenie Sodomy*), ale i działa-

⁴ Niekiedy sieć drobnych linii służy też artyście do wzbogacenia faktury, najczęściej w rzeźbach portretowych (popiersie Matki Teresy).

⁵ Jeszcze jedno przedstawienie *Mojżesza Prawodawcy* (*Mojżesz – Dekalog*, il. 40) w ostatecznym zestawie płaskorzeźb cyklu artysta zastąpił sceną *Sądu Salomona*. Obie płaskorzeźby zachowano na drzwiach eksponowanych w muzeum – dawnej synagodze w Szydłowie, rezygnując jednocześnie z kompozycji przedstawiającej św. Jana Chrzciciela. Wszystkie znajdują się w kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.



II. 31. *Grzech pierworodny*



II. 32. *Wygnanie z raju*



II. 33. *Kain i Abel*



II. 34. *Arka Noego*



II. 35. *Wieża Babel*



II. 36. *Zniszczenie Sodomy i Gomory*



II. 37. *Ofiara Abrahama*



II. 38. *Drabina Jakubowa*

Gustaw Zemła, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2002, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.
Fot. M. Wróblewska.



II. 39. *Józef objaśnia faraonowi sen*



II. 40. *Mojżesz Prawodawca*



II. 41. *Płonący krzew*



II. 42. *Wyprowadzenie z niewoli egipskiej*



II. 43. *Arka Przymierza*



II. 44. *Walka Dawida z Goliatem*



II. 45. *Dawid psalmista*



II. 46. *Sąd Salomona*

Gustaw Zemła, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2002, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.
Fot. M. Wróblewska.



II. 47. Ognisty rydwan Eliasza



II. 48. Prorok Izajasz



II. 49. Św. Jan Chrzciciel

Gustaw Zemła, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2002, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.
Fot. M. Wróblewska.

nie Bożej opatrności, objawiającej się także poprzez czyny wybitnych jednostek (Mojżesz, Dawid, Salomon, prorocy).

Forma płaskorzeźb wskazuje na różnice w przebiegu procesu twórczego podczas wykonywania *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości*. Płaskorzeźby *Drzwi do przeszłości* nie powstawały tak spontanicznie jak *Drzwi do raju* – poprzedziła je seria studiów rysunkowych⁶. Zemła posługiwał się formą wykorzystującą niekiedy cytaty z różnych epok sztuki dawnej (m.in. *Józef przed faraonem*) i wybierał tematy często inspirowane nie rzeźbą, a malarstwem, które niejednokrotnie wymagały ukazania subtelnych zjawisk, trudnych do oddania w formie przestrzennej (tęcza nad arką Noego, płonąca Sodom). W związku z tym płaskorzeźby cyklu nie zachowują jednolitego charakteru. Obok scen opartych na zestawieniu dwu lub kilku postaci autor stosuje proste układy jednopostaciowe albo przedstawienia, w których sylwetka ludzka w ogóle nie występuje.

W *Drzwiach do przeszłości* formy zostały potraktowane szkicowo i dopełnia je, a niekiedy nawet zastępuje cienka, swobodnie biegnąca linia reliefu. Niezależny od bryły rysunek buduje też całe partie tła, wydobywając szeroki pejzaż w scenie pieśni Dawida, promienie bijące z Arki Przymierza bądź płomień krzewu gorejącego przed oczyma Mojżesza czy wreszcie ornament rajskiej roślinności i tęczę na niebie po potopie. Połączenie ekspresji miękko modelowanej bryły i często niezależnej od niej, zróżnicowanej linii buduje nierealną, baśniową atmosferę całości, wyróżniając ten cykl prac Zemły.

⁶ Autorce nie udało się dotrzeć do tych szkiców. Według artysty częściowo zostały zniszczone, częściowo uległy rozproszeniu.



Il. 50. Gustaw Zemła, *Drzwi do raj*
(fragment), brąz, 1999–2000. Fot. Ar-
chiwum CDWSzS w Rzeszowie.

Nieheblowane deski podłóża o delikatnej prążkowanej strukturze drewna, zszarżałe, noszące ślady przypadkowych nacięć i rys wskazujących, że były wielokrotnie wykorzystywane w pracowni rzeźbiarza, podkreślają żywość ujęcia poszczególnych przedstawień i graficzną siateczkę linii dopełniającą bogactwo plastycznie zróżnicowanego reliefu, ale przede wszystkim nadają zarówno *Drzwiom do raj*, jak i *Drzwiom do przeszłości* rys osobisty. Stanowią ślad procesu twórczego, z którego wyłania się ostateczne dzieło [il. 50]⁷.

Oba cykle, pierwotnie ustawione we wnętrzu pracowni rzeźbiarza, gdzie przypominały skrzydła bramy, wywoływały zaskoczenie wśród osób odwiedzających Zemłę, a dla niektórych stanowiły nawet świadectwo jakiegoś przełomu w życiu artysty⁸. Niewątpliwie wpływ na odbiór tych prac miała atmosfera niewielkiej pracowni, tworzącej naturalne ramy dla obojga „drzwi”⁹.

⁷ Rzeźbiarz dba, aby podczas kolejnych wystaw *Drzwi do raj* i *Drzwi do przeszłości* były eksponowane właśnie na owych deskach. Informacja na podstawie własnego doświadczenia autorki tekstu podczas aranżacji wystawy w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie w 2013 r.

⁸ Na wiosnę 2003 r. widziała je tam Magdalena Hniedziewicz, która tak opisuje swoje wrażenia: „Tym razem moja wizyta w pracowni Zemły okazała się niespodziewanie zupełnym zaskoczeniem. [...] Tym, co mi się natychmiast rzuciło w oczy, były ułożone na surowej desce maleńkie płaskorzeźbione plakietki. Delikatne, jakby zatarte szarym przydymieniem, a jednocześnie świetliste bijącym od środka blaskiem. Pierwszą, odruchową reakcją było, oprócz spontanicznego zachwyty, zauroczenia niemal, zaskoczenie [...] jest to przejście w inne rejony, w wieczność, w metafizykę właśnie” (M. Hniedziewicz, *Rzeźbienie metafizyki*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2003, nr 39, <http://www.podkowińskimagazyn.pl/nr39/zemla.htm>, dostęp 26 III 2017 r.).

⁹ Wnętrze pracowni artysty stało się tematem wielu analiz z zakresu historii sztuki (por. m.in. *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku: mitologia i rzeczywistość*. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r., red. A. Pieńkos, Wyd. Neriton, Warszawa 2002; A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wyd. UW, Warszawa 2005; A. Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyd. Neriton,



Il. 51. Gustaw Zemła w pracowni, 2013. Fot. A. Piera.

Pomieszczenie wypełnione modelami prac Zemły z różnych okresów otwiera się na ogród z dyskretnie ukrytymi wśród zieleni rzeźbami¹⁰. Wtedy, podobnie jak obecnie, dawało się wyczuć napięcie towarzyszące procesowi tworzenia [il. 51]¹¹. Wśród rzeźb zgromadzonych w pracowni znajdowało się między innymi studium głowy mistrzejo-wickiego Chrystusa¹², którego rysy można było odczytać w kompozycjach *Drzwi do raj*, czy model wrót katedralnych do Olsztyna. Otoczenie we wnętrzu pracowni artysty podkreślało szczególne osobiste znaczenie obu „drzwi”, których nazwy stanowiły ważną wskazówkę interpretacyjną¹³.

Warszawa 2015) i dziedzin pokrewnych (O. Płaszczewska, *Fikcja i rzeczywistość atelier. Pracownia artystyczna w oczach XIX-wiecznych literatów*, „Ruch Literacki” LV, 2014, z. 4–5, s. 427–448).

¹⁰ Por. A. Pieńkos, *Ogród artysty, poety, myśliciela. Terytorium tworzenia*, „Rocznik Historii Sztuki” XXXIV, 2010, s. 171–198.

¹¹ A. Pieńkos wprowadza adekwatne określenie wnętrza domu artysty jako „relikwiarz tworzenia” (A. Pieńkos, *Dom artysty – relikwiarz twórczości. Dom Johna Soane’a*, „Konteksty” LVI, 2002, z. 3–4, s. 241–246).

¹² Wykonane w 1980 r. studium głowy Chrystusa z grupy *Ukrzyżowania* w ołtarzu głównym kościoła św. Maksymiliana w Mistrzejowicach.

¹³ Po kilku latach małe rzeźbione płytki, pierwsze odlewy w brązie składające się na *Drzwi do raj* i *Drzwi do przeszłości*, zostały pieczołowicie popakowane do tekturowych pudeł i artysta wydobywał je tylko na kolejną wystawę. Dociekliwy obserwator wśród studiów i projektów rzeźbiarskich nagromadzonych w ciasnym pomieszczeniu mógł zauważyć tu i ówdzie rozwieszona na ścianie ich gipsowe, patynowane modele.

Oba cykle jako „skrzydła bramy” Zemła eksponował podczas wystaw, obdarzając bardzo osobistym komentarzem. Artysta pilnował też, aby płaskorzeźby umieszczane były na każdej płycie („skrzydle drzwi”) w stałym porządku i tworzyły narrację odczytywaną jak wersy na kartach księgi¹⁴. Niekiedy eksponowane były w połączeniu z dużymi planszami ukazującymi fotografie monumentalnych rzeźb artysty. Tak było między innymi podczas wystawy w Łodzi w 2009 roku¹⁵. Płyty *Drzwi do przeszłości* i *Drzwi do raju* jakby rozsuwały się na boki, ukazując w głębi planszę z fotografią wykonanego przez rzeźbiarza łódzkiego *Pomnika Dekalogu*¹⁶. „Drzwi” Zemły stawały się wtedy wyznacznikiem linearnej granicy pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a iluzoryczną, wykreowaną podczas aranżacji wystawy, która gromadziła i przywoływała dzieła artysty funkcjonujące w różnych, niezależnych od siebie układach przestrzennych.

Gdy pojawiły się następne, podobnie zestawiane cykle niewielkich płaskorzeźb *Caritas* i *Ave Maria*, możliwości konfiguracji czterech płyt („skrzydeł drzwi”) z przedstawieniami znacznie się poszerzyły, a całość zyskała nowe miano: *Wrota Miłosierdzia*¹⁷.



Repliki poszczególnych „drzwi” Zemły funkcjonują także osobno. *Drzwi do przeszłości* znajdują się w dawnej sali modlitwy synagogi w Szydłowie¹⁸, zaadaptowanej do celów muzealnych [il. 52]. Początkowo płaskorzeźby były zawieszane bezpośrednio na murze, a taki sposób ekspozycji sprowadzał je tylko do zwykłego obrazu na ścianie, odbierając symboliczną funkcję zasugerowaną w tytule. Obecnie umocowane na niemal niewidocznym stelażu unoszą się jakby w powietrzu obok XVI-wiecznej ozdobnej aron ha-kodesz z kamienia w biało tynkowanym pomieszczeniu zdominowanym przez czterometrowy posąg Mojżesza (także wykonany przez Zemłę)¹⁹, wśród nieco bezładnie poukładanych zabytkowych przedmiotów – skromnych pamiątek kultury żydowskiej

¹⁴ Nazwy *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości* niekiedy dla widzów brzmiały bądź tajemniczo, bądź zbyt megalomańsko lub banalnie (K. Hołda, *Pomnik śp. pomnika. Na marginesie wystawy Gustawa Zemły w Lublinie*, „Obieg”, 7 VIII 2007 r., aktualizacja 21 XI 2008, <http://www.obieg.pl/recenzje/3197>, dostęp: 15 V 2015 r.: „Zemła operuje najbanalniejszymi kliszami wizualnymi i językowymi. Zwracam uwagę na tytuły: Stary Testament – Drzwi do Przeszłości, Droga do Krzyżowa – Drzwi do Raju itd.”).

¹⁵ Wystawa rzeźby Gustawa Zemły *Ziarno* w ramach 13. Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej. Wystawa czynna od 9 XI do 13 XII 2009 r.

¹⁶ *Pomnik Dekalogu* Gustawa Zemły ustawiono w Łodzi w 1995 r.

¹⁷ Por. *Wprowadzenie*, s. 142.

¹⁸ Cykl został zakupiony przez fundację Karta z Dziejów i dołączony do ekspozycji judaików w dawnej synagodze w Szydłowie 19 czerwca 2004 r. (<http://kartazdiejow.pl/o-nas/?lang=pl>, dostęp: 2 V 2015 r.).

¹⁹ Jest to gipsowy model *Pomnika Dekalogu*. Por. przyp. 16.

Il. 52. *Drzwi do przeszłości* w ekspozycji stałej Gminnego Centrum Kultury i Muzeum Kultury Polsko-Żydowskiej w Szydłowie. Fot. GCK Szydłów.



unicestwionej przez niemieckich najeźdźców. Sposób ekspozycji *Drzwi do przeszłości* zagubionych w przestrzeni wnętrza i jakby niepodlegających sile ciężenia sprawia nieco surrealistyczne wrażenie, potęgując metaforyczne znaczenie ich nazwy i przywodząc na myśl świat obrazów Marka Chagalla.

Prezentując swoje „drzwi” w przestrzeni pracowni, galerii bądź muzeum, artysta podkreśla zawarty w przedstawieniach wątek osobisty. Wprowadzając te same płaskorzeźby w postaci replik autorskich do świątyni, zwraca uwagę na ich wymowę religijną i wspólnotową. W kościele św. Szczepana w Warszawie i kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, starając się zachować w jakiejś formie związek tych przedstawień z symboliką „drzwi”, wzbogaca je jednocześnie o nowe znaczenia.

Jezuicki kościół św. Szczepana w Warszawie został wzniesiony w zacisznym zakątku Starego Mokotowa²⁰. Budowlę na planie centralnym nawiązującym do architektury wczesnochrześcijańskiej, wciśniętą pomiędzy bloki zwartej zabudowy, poprzedza niewielki plac otwierający widok na fasadę świątyni. Biała gładka elewacja frontowa kościoła została zdominowana przez portal z okazałym wejściem [il. 53]. Pseudoromańskie kolumny o kapitelach kostkowych podtrzymują nierówne kamienne nadproże z zapisanym wezwaniem litanijnym do św. Szczepana [il. 54]. W dopełniającej architekturę aranżacji Zemły w gładkie mury świątyni wbijają się nieregularne bloki ułamków skalnych, które sprawiają wrażenie, jakby były właśnie rzucane przez atakujących. Powstaje złudzenie, że grad kamieni kieruje się w stronę tympanonu, w którym ukazano głowę

²⁰ Kościół wzniesiono w latach 1998–2003 wg projektu Andrzeja Wyszyńskiego z zespołem (<http://www.szczepan.org.pl/>, dostęp 19 VIII 2018 r.).



Il. 53. Kościół św. Szczepana w Warszawie, 1998–2007, proj. A. Wyszyński z zespołem, portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.



Il. 54. Gustaw Zemła, *Męczeństwo św. Szczepana*, piaskowiec, 2004–2007, płaskorzeźba w tympanonie portalu głównego kościoła św. Szczepana w Warszawie. Fot. G. Ryba.



Il. 55. Kościół św. Szczepana w Warszawie, 1998–2007, proj. A. Wyszyński z zespołem, wewnątrz, widok ku południowemu wschodowi. Fot. G. Ryba.



Il. 56. Gustaw Zemła, *Droga krzyżowa*, stacja II i III, brąz, 2000, kościół św. Szczepana w Warszawie, fot. G. Ryba.

św. Szczepana osuwającego się na ziemię pod uderzeniami niewidzialnych oprawców, znajdujących się jakby obok widza, w strefie zewnętrznego *profanum*. Wkraczający w mury świątyni dokonuje mimo woli symbolicznego wyboru, kierując się ku strefie *sacrum* i stając po stronie prześladowanych i męczenników, których reprezentuje krzyż w prezbiterium na osi wejścia.

Duży prostokątny otwór wejściowy pod tympanonem został zamknięty kurtyną z wąskich drewnianych listewek, w których wycięto dwuskrzydłowe drzwi. Za nimi, w przedsionku, kolejne drzwi zostały utworzone z dużych przejrzystych tafli szklanych. Zarówno jedne, jak i drugie mają charakter neutralny, nie przyciągają uwagi wchodzącego. Wnętrze kościoła, wzniesionego na planie ośmioboku z obejściem oddzielonym arkadami wspartymi na kolumnach, obiegają przedstawienia stacji drogi krzyżowej, w których można rozpoznać kompozycje *Drzwi do raju* [il. 55]. Przyjęty powszechnie zestaw czternastu kompozycji poprzedza nienależąca do kanonu scena *Pocałunek Judasza*, a kończy – niekiedy dodawane przez twórców – *Zmartwychwstanie*. Brązowe płytki zostały zestawione po dwie i umieszczone na kamiennych tablicach lekko nachylonych ku sobie, jak karty książki, i delikatnie zarysowanych przebiegającą ukośnie delikatną linią fal [il. 56]. Biel i gładka powierzchnia kamienia kontrastuje z bogatą fakturą i ciemną kolorystyką płaskorzeźb, malarsko zróżnicowaną także w wyniku zastosowania patyny. Nad przedstawieniami umieszczono napisy, które odbiegają od typowych sformułowań tytułów stacji. Tworzą one pary wzajemnie się dopełniające i nieco zmieniające akcenty dramatu pasji (między innymi: *Zdradzony – Osądzony, Złożony do grobu – Zwyciężył*). Całość wieńczy zarys krzyża, jakby wpisane w krąg hostii.

W ten sposób repliki płaskorzeźb *Drzwi do raju*²¹, które tworzy zestaw scen pasyjnych, zostały wkomponowane w ciąg murów świątyni, zyskując funkcję stacji drogi krzyżowej. Autor nawiązuje do pierwotnej nazwy cyklu, a zarazem do symboliki świątyni jako bramy nieba, poprzedzając ciąg stacji medalionem z popiersiem Jana Pawła II. Wizerunek ten wraz z tekstem słów papieskich „Otwórzcie drzwi Chrystusowi”²² umieszczono na kamiennych tablicach przypominających formą oprawy stacji. W tym kontekście przestrzennym wezwanie papieża można interpretować jako wskazanie, że kontemplacja pasji Chrystusa to brama wprowadzająca człowieka w rzeczywistość transcendentną. Łączy się ono z indywidualną symboliką płaskorzeźb nadaną im przez autora i czytelną tylko dla osób znających jego komentarz.

²¹ Autor w kościele św. Szczepana pominął dwie kompozycje *Chrystus w Ogrójcu* i *Zaparcie się św. Piotra*.

²² Słowa z homilii Jana Pawła II wygłoszonej w czasie mszy św. rozpoczynającej uroczyste pontyfikatu 22 X 1978 r. (Jan Paweł II, *Homilia na rozpoczęcie pontyfikatu*, <https://www.deon.pl/521/art,364,homilia-jana-pawla-ii-na-rozpozecie-pontyfikatu.html>, dostęp: 22 V 2018 r.).

Il. 57. Kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, 1933, przeb. 1985–1988, wnętrze – widok ku wschodowi. Fot. M. Wróblewska.



Dramatyczny niepokój męczeństwa św. Szczepana na zewnątrz kontrastuje z wnętrzem kościoła, które staje się przestrzenią graniczną – „bramą nieba” z uspokajającym rytmem prostokątów płaskorzeźb prowadzących do krucyfiksu i tajemnicy eucharystii ukrytej za drzwiczkami tabernakulum ze sceną wieczerzy w Emaus. Biel kamienia z delikatnym abstrakcyjnym wzorem na powierzchni przenosi w rzeczywistość sakralną naturalistycznie ukazane sceny cierpienia wykonane w glinie i utrwalone w brązie, w mimowolnym nawiązaniu do symboliki obu materiałów.

Natomiast w kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej Zemła powiązał kolejne repliki pasyjnych płaskorzeźb *Drzwi do raju* z symboliką łuku tęczowego jako bramy. Na ścianie tęczowej po obu stronach łuku oddzielającego nawę od prezbiterium umieszczono po dziewięć scen *Drzwi do raju* zestawionych w trzech kolumnach [il. 57]. Należy je czytać w pasach od lewej do prawej i od dołu do góry. Każdą z grup wieńczy krzyż, a nad nim widnieją repliki płyt wchodzących w skład drzwi olsztyńskich: z lewej strony kompozycja z wyobrażeniem gołębicy Ducha Świętego, a z prawej – z przedstawieniem twarzy Chrystusa. Pomiedzy nimi w zenicie łuku znajduje się symbol Opatrzności Bożej, który dopełnia obraz Trójcy Świętej i stanowi łącznik pomiędzy obiema grupami scen pasyjnych.

W tej samej świątyni repliki *Drzwi do przeszłości* podkreślają analogiczną symbolikę apsydy. Cykl obejmujący 19 płaskorzeźb o tematyce starotestamentalnej układa się w formie fryzu w apsydzie kaplicy maryjnej przylegającej do transeptu, na lewo od prezbiterium [il. 58]. Spośród brązowych odlewów wyróżnia się złocona płytka na osi z przedstawieniem Arki Przymierza. Nad nią umieszczono obraz ukazujący Madonnę

Il. 58. Kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, Kaplica Matki Boskiej, 1985–1988. Fot. M. Wróblewska.



z Dzieciątkiem²³, łącząc starotestamentalne *Drzwi do przeszłości* z symboliką maryjną, która będzie stanowiła też charakterystyczny rys późnej pobożności artysty²⁴.

W ten sposób Gustaw Zemła, sytuując repliki swoich metaforycznych „drzwi” w różnych przestrzeniach granicznych, z pominięciem podstawowej funkcji wrót kościelnych, poszerza znaczenie początkowo osobistego symbolu o liczne warianty historycznie łączonych z nim sensów, których znaczenie współcześnie jest jednak niezbyt czytelne dla ogółu wiernych.

²³ W kościele tym znajdują się także repliki innych prac Zemły. Gipsowe odlewy tajemnic maryjnych, znanych z kościoła św. Józefa Oblubieńca w Warszawie, umieszczono nad przejściem z transeptu do przestrzeni bocznych. Nad wejściem do kaplicy maryjnej, pełniącej rolę strefy penitencjarnej, ukazano tajemnice światła. Natomiast znajdujące się w tym niewielkim wnętrzu konfesjonały wypełniające prostokątne wnęki zdobią sceny cyklu *Caritas*.

²⁴ Odlane w brązie niewielkie posągi Mojżesza i Dawida psalmisty dłuta Zemły (Studia rzeźbiarskie – wykonane w skali modele pomników, które stanęły w Łodzi i Zamościu) umieszczone w słynnym ogrodzie otaczającym świątynię stanowią wprowadzenie do cyklu starotestamentalnego w jej wnętrzu. Teren ogrodu przykościelnego tworzy osiem sektorów tematycznych, m.in. ogród biblijny zawierający przyrodniczy obraz dziejów Starego i Nowego Testamentu. Twórcą projektu ogrodu był dr Zdzisław Bąkowski, a konsultantem architekt krajobrazu Alicja Lipińska (<http://www.podkowalesna.com/index.php?link=4>; dostęp: 12 V 2015 r.).

CARITAS I AVE MARIA NA DRZWIACH W KONSTANCINIE-JEZIORNIE

Wzrok spacerujących po parku miejskim w podwarszawskiej miejscowości uzdrowskiej Konstancinie-Jeziornie przyciąga spiżowy posąg Jana Pawła II dłuta Gustawa Zemły. Papież został ukazany na niskim postumencie, z różańcem w ręku, wsparty o pień drzewa, jakby został uchwycony podczas przechadzki wśród zieleni [il. 99]. Dalej, na skraju parku, w pobliżu stawów retencyjnych wznosi się niewielki neogotycki kościół św. Józefa Oblubieńca¹. Jasna postać tego świętego wykonana również według projektu Zemły stoi na placu przykościelnym².

W bryle budowli z czerwonej cegły w elewacji frontowej dominuje wysmukła wieża. U jej podstawy pod kolistą rozetą okna, między dwiema przyporami, znajduje się okazały portal zwieńczony trójkątną wimpergą [il. 59]. Otwór wejściowy został ujęty w uskokowe ościeża i zamknięty lekko zaostrzonym łukiem z profilowanej cegły [il. 60].



Il. 59. Kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie, widok od zachodu, 1907–1909, proj. H. Kudera. Fot. A. Piera.

¹ Kościół wzniesiony w latach 1907–1909 wg projektu Hugona Kudery (<http://archwwa.pl/parafie/konstancin-jeziorna-sw-jozefa-oblubienca-nmp-mirkow/>, dostęp: 8 II 2017 r.).

² Gipsowy odlew rzeźby zaprojektowanej i wykonanej według wskazówek G. Zemły przez Pawła Pietrusińskiego w 2009 r.



Il. 60. Kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie, 1907–1909,
proj. H. Kudera, portal w elewacji frontowej. Fot. A. Piera.

Rzeźbiony tympanon z białego gipsu współgra z dekoracyjnym wypełnieniem blend i tła fryzu u podstawy wieży i wspomnianą już figurą św. Józefa stojącą nieopodal. Dwuskrzydłowe drzwi z drewna dębowego zostały obite blachą z nałożonymi ukośnie metalowymi taśmami, które tworzą ozdobną kratownicę. Na tym tle, na każdym ze skrzydeł, znajduje się duże pole obejmujące piętnaście niewielkich płaskorzeźb z brązu, ujętych w pięciu rzędach i zaopatrzonych w tabliczki z podpisami. Poniżej i powyżej owego pola umieszczono mniejsze tablice z przedstawieniami również odlewanych w brązie, w których powtarza się motyw koła towarzyszącego drobnym formom rzeźbiarskim.

Od wewnątrz skrzydeł nie osłonięto blachą, a ich powierzchnia została optycznie rozbita poprzez dekoracyjne płyciny. Materiał i barwa wewnętrznej części drzwi nawiązują do ołtarza i pozostałych elementów wystroju skromnego biało tynkowanego wnętrza konstancińskiego kościoła.

Płaskorzeźba tympanonu, przedstawiającego wieczerzę w Emaus³, jest słabo widoczna w rozproszonym świetle dziennym, tak że cała uwaga widza koncentruje się na złocisto-brązowych kompozycjach umieszczonych na drzwiach. W całościowym odbiorze zadziwiają one drobiazgowością i precyzją opracowania maleńkich przedstawień, podobnie jak *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości*, powstałe kilka lat wcześniej.

Na skrzydle z lewej strony ukazana została seria przedstawień składających się na cykl *Caritas (Uczynki miłosierne)* [il. 61]. W zwieńczeniu umieszczono replikę płyty z głową Chrystusa z drzwi olsztyńskich [il. 62], natomiast na samym dole – transpozycję kompozycji rzeźbiarskiej ukazującej spotkanie dwu dłoni *Ślad* [il. 63], wykonaną przez Zemłę jako model statuetki nagrody dziennikarskiej im. Biskupa Jana Chrapka w 2002 roku.

Na skrzydle z prawej ujęto cykl płaskorzeźb maryjnych *Ave Maria* [il. 64] zwieńczony wyobrażeniem gołębicy Ducha Świętego [il. 65], stanowiącym również replikę kompozycji z drzwi olsztyńskich, a w dole znajduje się przedstawienie rąk złożonych do modlitwy i oplecionych różańcem [il. 66], przypominających znany rysunek Dürera⁴.

Większość kompozycji jest sygnowana nazwiskiem bądź inicjałami artysty i datowana na lata 2008–2011⁵. Dwie pierwsze płaskorzeźby cyklu *Caritas* powstały w 2008 roku⁶, a kolejnych osiem – w 2009 roku⁷. Najintensywniejsze prace nad nimi przebie-

³ Jest to powiększona replika kompozycji Zemły zdobiącej drzwiczki tabernakulum w kościele św. Szczepana w Warszawie wykonana także przez Pietrusińskiego.

⁴ A. Duerer, *Modlące się rece*, rysunek piórkiem, 1508, Narodowe Muzeum Germańskie w Norymberdze.

⁵ Płaskorzeźby cykli *Caritas* i *Ave Maria* mają wymiary 0,2 m : 0,3 m, identyczne z wymiarami cykli *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości*.

⁶ *Syn Marnotrawny, Wskrzeszenie Łazarza*.

⁷ *Dobry Łotr, Spowiedź, Jawnogrzesznica, bł. Brat Albert, bł. Matka Teresa, bł. Wincenty Frelichowski, Przebaczenie (Jan Paweł II), św. Maksymilian Kolbe*.



Il. 61. Gustaw Zemła, *Caritas*, cykl płaskorzeźb na drzwiach, brąz, 2008–2010, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



Il. 62. Gustaw Zemła, *Głowa Chrystusa*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



Il. 63. Gustaw Zemła, *Dłonie*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

gały w roku 2010. Zemła wykonał wtedy ostatnie pięć płytek do cyklu *Caritas* i sześć do następnego cyklu *Ave Maria*, który ukończył już w 2011 roku⁸. Każda płaskorzeźba została zaopatrzona w tabliczkę z tytułem przedstawienia.

Nie można doszukiwać się ściśle wyznaczonego porządku treściowego w układzie wszystkich przedstawień cyklu *Caritas* na drzwiach konstancińskich, ale wspólny temat całego zespołu pozwala na podjęcie próby określenia ich wzajemnych relacji. Na środku całości, w trzecim rzędzie od góry układu znajduje się scena ukazująca dialog między Chrystusem a Dobrym Łotrem, któremu Zemła nadał rysy własnej twarzy [il. 67]⁹. Przedstawienia trzech rzędów od góry odnoszą się do scen lub przypowieści ewangelicznych, umieszczonych wokół płaskorzeźby ukazującej sakrament spowiedzi

⁸ Płytki cyklu *Ave Maria* są ułożone w kolejności powstawania.

⁹ Artysta dla niepoznaki obdarzył Dobrego Łotra brodą, ale o autoportrecie świadczy charakterystyczny zarys nosa, układ kości policzkowych i kształt czaszki.



Il. 64. Gustaw Zemła, *Ave Maria* cykl płaskorzeźb na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



Il. 65. Gustaw Zemła, *Gołębica Ducha Świętego*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



Il. 66. Gustaw Zemła, *Modlitwa*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

[il. 68]. Są to: *Syn marnotrawny*, *Dobry Samarytanin*, *Jawnogrzezniczka*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Uzdrowienie niewidomego*, *Weronika*, wspomniany *Dobry Łotr* oraz *Pieta* [il. 69–75]. Dwa ostatnie rzędy ukazują postaci tych, którzy uczynki miłosierne praktykowali w stopniu heroicznym, jak: Brat Albert, Matka Teresa, Maksymilian Kolbe, Jan Paweł II, ks. Wincenty Frelichowski, Janusz Korczak [il. 76–81]¹⁰. Każdą z postaci ukazano w charakterystycznej dla niej sytuacji: Brat Albert trzyma w dłoniach chleb, a w tle widać zarysy namalowanego przez niego słynnego obrazu *Ecce Homo*; Matka Teresa pochyla się nad rodziną biedaków; Korczak przytula dzieci; papież obejmuje swojego niedoszłego zabójcę; ks. W. Frelichowski niesie ciało zmarłego współwięźnia; a Maksymilian Kol-

¹⁰ Należy nadmienić, że sposób zestawienia scen *Caritas* różni się nieco od tego, który stosuje sam artysta podczas wystaw, eksponując oba cykle na tablicach w podobnym jak w Konstancinie układzie pięciorzędowym – po trzy w każdym rzędzie, a poszczególne tabliczki noszą nieco inne podpisy. Drobne zmiany nie mają jednak wpływu na wymowę całości.

be trwa w bunkrze głodowym, gdzie wśród szczątków ludzkich czyha skulony szatan, a w głębi widać, jak odchodzi wolny więzień, którego święty ocalił¹¹.



II. 67. Dobry Łotr,



II. 68. Spowiedź



II. 69. Syn marnotrawny



II. 70. Dobry Samarytanin



II. 71. Jawnogrzesznica



II. 72. Wskrzeszenie Łazarza

Gustaw Zemła, z cyklu *Caritas*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

¹¹ Zebranie cykliów *Drzwi do raju*, *Drzwi do przeszłości* i *Caritas* w obrębie jednego wnętrza sakralnego nastąpiło w kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Sceny cyklu *Caritas* zdobią znajdujące się w tym niewielkim wnętrzu konfesjonały wypełniające prostokątne wnęki. Ustawione pionowo po trzy flankują wejście do każdego z nich, podkreślając granicę przestrzeni, w której dokonuje się sakrament pokuty (por. rozdział *Drzwi do raju...*, s. 173, przyp. 23).



II. 73. *Uzdrowienie niewidomego*



II. 74. *Weronika*



II. 75. *Pietà, z cyklu Caritas*



II. 76. *Bł. Brat Albert*



II. 77. *Dr Janusz Korczak*



II. 78. *Bł. Matka Teresa*



II. 79. *Św. Maksymilian Kolbe*



II. 80. *Przebaczenie*



II. 81. *Bł. ks. Wincenty Frelichowski*

Gustaw Zemła, z cyklu *Caritas*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

W warstwie ideowej Zemła tworzy zwarty i logiczny przekaz. Wychodzi od przypowieści ewangelicznych, cudów i uczynków miłosiernych Jezusa, aby w kolejnych płaskorzeźbach rozwinąć opowieść o życiu i czynach Jego naśladowców streszczoną w ujęciach pojedynczych obrazów. Uczynki miłosierne dla artysty to nie tylko opieka i pomoc bliźniemu w wymiarze materialnym – jak w *Dobrym Samarytaninie*, ale też wybaczenie win – jak w *Synu marnotrawnym*. W kilku obrazach z Pasji, przedstawionych w cyklu *Caritas* artysta koncentruje się nie tylko na relacji człowieka do Chrystusa, powtarzając epizod z chustą św. Weroniki z *Drzwi do raj*, ale w obrazie *Dobrego Łotra czy Spowiedzi* ukazuje miłosierdzie Zbawiciela nawet w chwilach cierpienia i śmierci.

Poza Matką Teresą, Bratem Albertem i Ojcem Kolbem, ukazanymi wcześniej w scenach *Drzwi do raj*, artysta powraca także do postaci Jana Pawła II, ale już nie jako hierarchy, jak na drzwiach olsztyńskich, ale jako człowieka miłosierdzia. W cyklu *Caritas* rzeźbiarz rozszerza formułę świętości, dołączając do grona postaci kanonizowanych przez Kościół – pozostającego poza jakimkolwiek wyznaniem – Janusza Korczaka, idącego na śmierć z podopiecznymi¹².

Natomiast cykl *Ave Maria*, odczytywany w układzie od lewej do prawej i od góry do dołu (zastosowanym wcześniej w ekspozycjach przedstawień cyklów *Drzwi*), rozpoczynają ilustracje modlitwy różańcowej. Artysta zaczyna od retrospektywnego nawiązania do płaskorzeźb *Tajemnic różańcowych* wykonanych w latach 1993–1995 do kaplicy Matki Bożej przy kościele św. Maksymiliana w Mistrzejowicach¹³: przedstawia trzy tajemnice radosne (*Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Ofiarowanie w świątyni*, il. 82, 83, 84), część bolesną różańca redukuje do sceny spotkania Matki z Synem [il. 85] i modyfikuje część chwalebna, koncentrując się wyłącznie na wątku maryjnym (*Zesłanie Ducha Świętego, Zaśnięcie Matki Bożej, Wniebowzięcie, Królowa nieba i ziemi*, il. 86–89). Następnie wprowadza wyobrażenie Maryi jako Niewiasty apokaliptycznej (*Apokalipsa*, il. 90).

Kolejne trzy płaskorzeźby stanowią ilustracje wezwań Litanii loretańskiej, kończącej modlitwę różańcową. Rzeźbiarz wybiera wezwania odnoszące się do pomocy i opieki Matki Boskiej. *Wspomożenie wiernych* [il. 91] ilustruje procesję, w której wokół kapłana trzymającego chorągiew maryjną skupiają się wierni. Ksiądz ma rysy proboszcza parafii konstancińskiej, a obok niego widnieje twarz autora cyklu, jego żony i wnuczki, która znacznie podrosła od czasu, gdy przedstawiał ją na drzwiach olsztyńskich. Pozostałe

¹² Zemła w rozmowie z autorką, wypowiadając się na temat Korczaka, powołuje się na jego życie i heroiczną postawę. Sam Korczak pisał kilkakrotnie na temat swojej wiary w Boga (por. J. Korczak, *Spowiedź motyla* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 6, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1993, s. 133: „Stworzyłem sobie nową wiarę [...], czysto duchową. Jest Bóg – mówi ona – jakim jest, na to umysł ludzki nie odpowie. Postępuj uczciwie i czyń dobrze, módl się nie dlatego, żeby Boga prosić, lecz aby o Nim nie zapomnieć, bo wszędzie Go widzieć należy”).

¹³ Repliki *Tajemnic różańcowych* z Mistrzejowic znajdują się w kościele św. Józefa w Warszawie i w kościele NMP Matki Kościoła w Otrębusach (10 płaskorzeźb w gipsie).



II. 82. *Zwiastowanie*



II. 83. *Boże Narodzenie*



II. 84. *Ofiarowanie*



II. 85. *Matka i Syn*



II. 86. *Zesłanie Ducha Świętego*



II. 87. *Zaśnięcie Matki Bożej*



II. 88. *Wniebowzięcie*



II. 89. *Królowa nieba i ziemi*



II. 90. *Apokalipsa*

Gustaw Zemła, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



II. 91. *Wspomożenie wiernych*



II. 92. *Łaski pełna*



II. 93. *Uzdrowienie chorych*



II. 94. *Rycerz Niepokalanej*



II. 95. *Śluby Jasnogórskie*



II. 96. *Totus tuus*

Gustaw Zemła, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

postaci także mają rysy portretowe; pośród nich zwraca uwagę zwłaszcza intrygująca twarz mężczyzny na pierwszym planie z dłonią ułożoną jak do przysięgi. W tle ukazano wieżę i portal kościoła św. Józefa, w którego drzwiach miały zostać umieszczone płaskorzeźby cyklu. W kompozycji odpowiadającej wezwaniu *Łaski pełna* [il. 92] Madonna, pod której stopami widnieje sierp księżyca, pochyla się z rozłożonymi rękoma nad ziemią, gdzie ponownie artysta zaznaczył sylwetkę konstancińskiego kościoła i drobne postaci ludzi¹⁴. W scenie *Uzdrowienie chorych* [il. 93] Matka Boska przybywa do czło-

¹⁴ Wprowadzenie do przedstawień realiów miejsca, które miały zdobić, wskazuje, na jakim etapie pracy nad cyklami artysta wyraził zgodę na propozycje ks. Przegalińskiego, aby je umieścić na bramie kościoła św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie.

wieka siedzącego na wózku inwalidzkim, którego podtrzymuje anioł. Zespół *Ave Maria* kończy – analogicznie do poprzedniego cyklu *Caritas* – przedstawienie postaci świętych: tam – naśladowców czynów Jezusa, tu – czcicieli Jego Matki. Są to: ojciec Kolbe, któremu ukazuje się Madonna (*Rycerz Niepokalanej*, il. 94), prymas Wyszyński odczytujący tekst Ślubów Jasnogórskich na tle bazyliki jasnogórskiej (*Śluby Jasnogórskie*, il. 95) i Jan Paweł II klęczący przed obrazem Ikony Częstochowskiej (*Totus tuus*, il. 96)¹⁵. W obu cyklach Zemła powraca do postaci ojca Kolbego i Jana Pawła II, ukazując różne aspekty pobożności tych świętych.

Pierwsze przedstawienia *Caritas* nawiązują formalnie do cyklu *Drzwi do przeszłości*, stanowiąc kontynuację poszukiwań plastycznego ekwiwalentu ekspresji malarzkiej. Dopełniające bryłę linie reliefu (*Jawnogrzecznicą, Syn marnotrawny*) artysta stopniowo ograniczał, kierując się w stronę efektów fakturalnych, przypominających impastowe pociągnięcia pędzla łagodniej budujące formę (*Spowiedź*), aby ostatecznie przejść do zwartych kompozycji figuralnych przeciwstawionych gładkiej płaszczyźnie tła. Skontrastowanie gładkiego tła i bogatej faktury przedstawień figuralnych sprawia, że płaskorzeźby *Ave Maria* są bliższe formalnie tym ostatnim przedstawieniom cyklu *Caritas*. Pomimo wskazanych powyżej niewielkich różnic oba zestawy tematyczne prac Zemły ujęte na drzwiach konstancińskich wykazują dużą jednolitość stylistyczną.

Powstanie *Caritas* i *Ave Maria*, podobnie jak *Drzwi do przeszłości*, poprzedziła seria szkiców rysunkowych. Wskazują one, że tematyka ta towarzyszyła rzeźbiarzowi nie tylko w zaciszu pracowni. Poszczególne szkice wykonywane były w rozmaitych okolicznościach, na luźnych skrawkach papieru, często ozdobionych nadrukami różnych instytucji, czasem na kratkowanych kartkach zeszytowych bądź cienkiej bibule serwetek. Rysowane ołówkiem, piórkiem, flamastrem, a nawet przypadkowym długopisem, zawierają niekiedy całościowo opracowaną kompozycję, częściej różne jej warianty kryjące całe bogactwo zróżnicowanych środków wyrazu. Zachowane szkice wskazują, że nie wszystkie zamierzone sceny zostały ostatecznie zrealizowane. Wśród poniechanych projektów znalazło się na przykład kilka wersji przedstawień Hioba, także w połączeniu z postacią Matki Teresy [il. 97].

Rysunki te najczęściej ograniczały się do elementów figuratywnych i dopiero w płaskorzeźbach artysta porządkował kompozycję, różnicując ją przestrzennie i wprowadzając niekiedy elementy tła zaznaczone delikatnym reliefem. Poszczególne prace nie powstawały przypadkowo, lecz były poprzedzone długim namysłem; artysta robił zestawienia tematów, przy niektórych stawiał znaki zapytania, inne wykreślał. Szkice do cyklu *Ave Maria* zawierają kilka koncepcji, artysta planował między innymi wpro-

¹⁵ Cykl *Ave Maria* jest eksponowany przez artystę w podobnym układzie jak na drzwiach konstancińskich.



II. 97. *Matka Teresa i Hiob*, rysunek długopisem na papierze, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.



II. 98. Gustaw Zemła, *Pielgrzymka*, z cyklu *Ave Maria*, rysunek długopisem, 2010, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

wadzenie sceny objawienia w Lourdes czy wątku martyrologicznego (*Matka Boska Katyńska, Sybir*¹⁶), z których ostatecznie zrezygnował. Kilka razy w różnych konwencjach rysunkowych powracał do tematu pielgrzymki wyruszającej spod kościoła w Konstancinie (*Wspomożenie wiernych*, il. 91, 98).

Zgodnie ze swoją postawą kontynuatora¹⁷ wielkich tradycji sztuki rzeźbiarz najczęściej na podstawie sprawdzonych wzorów kompozycyjnych konstruuje własną narrację, ale niekiedy transponuje dzieła malarskie, nadając im formę przestrzenną, jak w płaskorzeźbie *Syn marnotrawny*, inspirowanej obrazem Rembrandta¹⁸, czy też posługuje się fotografią, jak w scenie spotkania Jana Pawła II z jego niedoszłym zabójcą¹⁹. W rysun-

¹⁶ Są to tytuły zapisane pod szkicami ręką artysty.

¹⁷ Zemła wyznaje: „Jestem nie odkrywca, ale cierpliwym kontynuatorem” (E. Dzikowska, *Gustaw Zemła. Najważniejszy jest symbol* [w:] tejsze, *Polacy w sztuce świata*, wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 304). Podobnie wypowiada się w wywiadzie (M. Głabisz-Pniewska, *Dotykanie Boga*. Z prof. Gustawem Zemłą rozmawia Małgorzata Głabisz-Pniewska, „Idziemy” 2007, nr 46, <https://prasa.wiara.pl/doc/461169.Dotykanie-Boga/11-4>, dostęp: 12 VI 2011).

¹⁸ Rembrandt, *Powrót syna marnotrawnego*, olej na płótnie, po 1660, Państwowe Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg.

¹⁹ Fotografia prasowa. Zdjęcia m.in. w: A. Agca, *Obiecali mi raj*, tł. J. Jackowicz, Wyd. Replika, Dopiewo 2016.



Il. 99. Gustaw Zemła, *Jan Paweł II*, Konstancin-Jeziorna, brąz, 2012. Fot. A. Piera.



Il. 100. Ołtarz, 1931, proj. A. Bogaczyk, kościół św. Józefa, Konstancin-Jeziorna. Fot. A. Piera.

kach przygotowawczych do *Dobrego Łotra* z uporem wielokrotnie studiuje możliwość plastycznego ekwiwalentu słów: „Jeszcze dziś będziesz ze mną w raju” (Łk 23, 43), tworzy różne warianty przedstawień Matki Teresy wśród ubogich czy *Spowiedzi*, podczas gdy inne sceny zaledwie pospiesznie zarysowuje. Sposób modelowania poszczególnych przedstawień powstałych na podstawie tych rysunków, pozornie jednolity, rejestruje – niczym pismo – zmienność nastrojów artysty: niekiedy kompozycje są starannie dopracowane, w innych czuć niecierpliwość w pospiesznym nakładaniu cząsteczek gliny, a w jeszcze innych leniwe zamarkowanie kształtu.

W kościele konstancińskim rozwiązanie wejścia do świątyni i relacji przestrzennych pomiędzy strefą *sacrum* i *profanum* ma charakter tradycyjny. Figura Jana Pawła II w parku zdrojowym [il. 99] zwraca uwagę przechodniów ku nieodległemu kościołowi, na którego drzwiach dwukrotnie przedstawiono tego świętego papieża, inicjując strefę preliminalną prowadzącą do świątyni. W drzwiach konstancińskich przestrzeń graniczna (strefa liminalna) zamyka się wyłącznie w ramach pola obrazowego poszczególnych przedstawień. Po otwarciu drzwi płaskorzeźby obu cykli stają się niewidocznie

(strefa postliminalna), a wzrok widza stojącego w progu bez przeszkód podąża ku neogotyckiemu *retabulum* architektonicznemu zawierającemu kolejną „bramę”, w której stoi patron świątyni ujęty na barwnym malowanym tle panoramy parafii przeniesionej tym samym w świętą rzeczywistość obrazu [il. 100]. Widok kościoła konstancińskiego został ujęty więc jakby w dwu „bramach”, pomiędzy którymi rozpościera się przestrzeń wnętrza świątyni. Na zewnątrz, w przestrzennej płaskorzeźbionej scenie *Łaski pełna*, pozbawionej iluzji barw, kościół otaczają postaci wiernych sportretowanych przez rzeźbiarza, natomiast we wnętrzu, w ramach ołtarza ta sama budowla stanowi element kompozycji malarskiej towarzyszącej przedstawieniu świętego patrona parafii. Symbolika obu ujęć przeciwstawiających *profanum* i *sacrum* oraz ukazująca w pewnym sensie przekraczanie kolejnych bram w drodze ku świętości nie była celowym zabiegiem artysty, ale doskonale wpisała się w tradycje symboliki przeciwstawiającej materię rzeźby i iluzję barwy²⁰.

²⁰ Należy pamiętać, że koncepcja drzwi z płaskorzeźbami Ziemi jest w zasadzie dziełem ks. Przegalińskiego, proboszcza administrującego parafią, dla którego najważniejszy był przekaz ideowy zawarty w rzeźbionych obrazach.

METANOIA

RETROSPEKCJE I ZAPIS PAMIĘCI

BRAMY GUSTAWA ZEMŁY MIĘDZY FORMĄ PLASTYCZNĄ A FIGURĄ LITERACKĄ

W realizacjach dekoracji wrót kościelnych zarówno w Olsztynie, jak i później w Konstancinie Gustaw Zemła prezentuje tradycyjne podejście do opracowania aranżacji przestrzeni granicznej, nie próbując wykorzystać specyfiki bramy, formalnych walorów ruchu rzeźbionych płaszczyzn i udziału w nim odbiorców. Artysta swoje dzieło zamyka przede wszystkim w ramach pola obrazowego, zadowolając się przeciwstawieniem rzeczywistego czasu i przestrzeni – symbolicznej rzeczywistości wyobrażonej na swoich płaskorzeźbach.

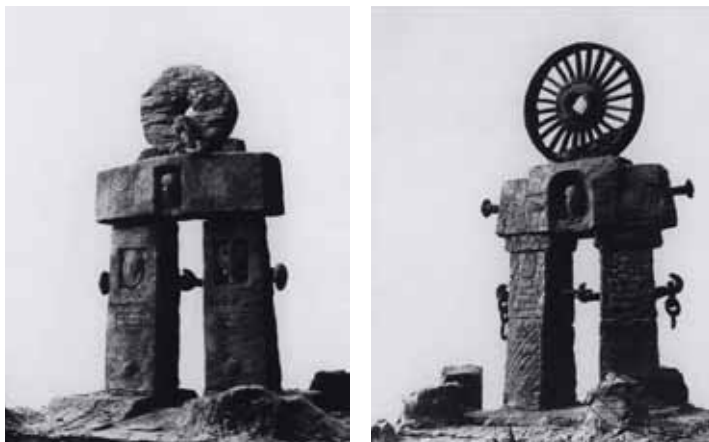
Pojęcie drzwi (bramy) ma dla Zemły przede wszystkim charakter metaforyczny, a w przestrzeni rzeczywistej świątyni łączy się też z różnymi aranżacjami formy o strukturze stałej (Warszawa, Podkowa Leśna), chociaż istniejącej w różnych konfiguracjach, związanych z bogactwem symboliki drzwi w kulturze chrześcijańskiej.

Realizacje do Olsztyna i Konstancina można uznać za istotne ogniwa w ciągu asocjacji związanych z pojęciem drzwi (bramy), które znalazły odzwierciedlenie w twórczości Zemły: od wolno stojącej bramy-pomnika, poprzez wrota kościelne pełniące również funkcje pomnika, „drzwi metaforyczne”, których istotę stanowi narracja, po symbolikę bramy zawartą w kształcie architektury.

Zainteresowanie formą drzwi (bramy) i ich znaczeniem umownym pojawia się u Zemły z końcem lat 90. ubiegłego wieku w związku z projektowaniem pomnika Ernesta Malinowskiego, który miał stanąć na górskiej przełęczy w Andach peruwiańskich i ostatecznie został odsłonięty w 1999 roku. Projekty i małe modele pomnika wykonane przez artystę ukazują wolno stojącą bramę wzniesioną z trzech masywnych bloków kamienia i zwieńczoną kolistą formą, nawiązującą zarówno do dawnych kultów solarnych, jak i symbolu drogi żelaznej zbudowanej przez polskiego inżyniera [il. 101]¹. Pierwotny

¹ Oczywiście miała to być brama wolno stojąca, w dużej mierze różniąca się zarówno w zakresie funkcji, jak i problematyki artystycznej od drzwi zamykających wejście do budowli, ale też co do niektórych aspektów –

Il. 101. Gustaw Zemła, *Pomnik Ernesta Malinowskiego*, modele (niezrealizowane), gips, 1998, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła, rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2004.



zamysł przybrał ostatecznie kształt zwartego monumentu – obelisku pokrytego prostym reliefem napisów i herbów [il. 102]. Masywne filary (podpory), pierwotnie kadrujące górski pejzaż, zostały ściśnięte razem, tworząc zwartą bryłę, która swoją regularną formą przeciwstawia się swobodnym konturom szczytów, będących dziełem przyrody.

Wkrótce potem artysta zwraca się ku formie bramy funkcjonującej jako wrota kościelne. Sugeruje inwestorom pomnika papieża wstawienie poświęconych mu brązowych drzwi rzeźbionych do katedry św. Jakuba w Olsztynie. Wykorzystanie w tej realizacji motywów z *Porta Santa* Consortiego wskazuje, że Zemła studiował wcześniej rozwiązania rzymskich drzwi jubileuszowych, których autorzy koncentrowali się przede wszystkim na płaskorzeźbionych obrazach, a mniej na relacjach przestrzennych. W jednym z wywiadów, udzielonym kilka miesięcy po poświęceniu drzwi olsztyńskich, napomknął: „Lubię też pomniki, które są ściśle związane z architekturą, na przykład Drzwi Gnieźnieńskie”². Artysta nie rozwinął jednak nigdzie tego stwierdzenia, a wspomniane dzieło sztuki średniowiecznej, obecnie wyrwane z pierwotnego kontekstu architektonicznego, może również służyć tylko za wzór opowieści obrazowej, właściwej statycznemu układowi płaskorzeźb. Prawdopodobnie zaniechanie poszukiwań oryginalnej aranżacji strefy granicznej związanej ze specyfiką drzwi (bram) kościelnych wynika więc z dominującego w twórczości Zemły stosunku do formy rzeźbiarskiej usytuowa-

podobna. Zemła mówił: „Będzie to *Brama słońca* ośmiometrowa granitowa rzeźba, dwa potężne filary będą podtrzymywać kulę – słońce [...] Chciałbym, aby poprzez tę bramę widać było panoramę gór. Żeby brama tworzyła swoiste obramowanie żywego obrazu” (maw, *Brama słońca*, „Trybuna Śląska” 1997, nr 72. W rozmowie z Elżbietą Dzikowską sugeruje także związek formy kulistej z symboliką kolei żelaznej (E. Dzikowska, *Gustaw Zemła. Najważniejszy jest symbol* [w:] tejsze, *Polacy w sztuce świata*, wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 304).

² M. Redłowska, *Bóg mnie ustrzegł przed Leninem*. Monika Redłowska rozmawia z rzeźbiarzem Gustawem Zemłą, „Nowe Państwo” 2001, nr 44, s. 14.

Il. 102. Pomnik Ernesta Malinowskiego, granit, brąz, 1999, Peru, fot. www.panoramio.com/photo/48083777#



nej w przestrzeni. Artysta w swoich kompozycjach bądź opiera się na skrzyżowaniu pionu z poziomem (*Krzyże oświęcimskie*), bądź wychodzi od wertykalnego, statycznego trzonu, który dopełnia za pomocą dynamicznych promienistych lub falistych form (pomnik Władysława Broniewskiego w Płocku 1972, pomnik Bitwy o Monte Cassino 1999). Dynamika form dopełniających podkreśla stałość i niezmiennosc dominującego trzonu. Szczególny przypadek stanowi przestrzeń *sacrum* (a nie forma materialna), usytuowana w centrum układu, od której wychodzą kreujące ją promieniste skrzydła (pomnik Powstańców Śląskich).

Rzeźby Zemły wyrażają to, co stałe i niezmiennie, tylko ukryte pod pozorami ruchu. Tymczasem aranżacja przestrzeni liminalnej wyznaczanej przez bramę stanowi podstawę procesu przemiany wyrażonego zmiennością układów formy, największą w samym centrum kompozycji³. Brama kościelna musi się dostosować do zastanej architektury, natomiast Zemła powtarzał: „mnie pociąga rozległa przestrzeń, duża forma z szerokim rozmachem”⁴; „Lubię [...] robić takie rzeźby, które mają kontakt z przestrzenią, z horyzontem, które żyją na styku nieba i ziemi...”⁵.

W niektórych wczesnych realizacjach sakralnych artysta próbuje wprowadzać element przenikania przestrzeni. Duże płyty pierwszych stacji *Drogi krzyżowej* (1,20 m : 0,8 m)

³ Por. rozdział: *W przestrzeni granicznej*.

⁴ W. Dudziński, *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, „Niedziela” [Warszawa] 2009, nr 26, s. VI-VII.

⁵ E. Dzikowska, *Najważniejszy jest symbol*. Z Gustawem Zemłą rozmawiała Elżbieta Dzikowska, „Radar” 1986, nr 46, s. 11. Jedną z nielicznych prac rzeźbiarza, w których ruch łączy się z ukazaniem procesu przemiany jest warszawski pomnik *Polegli Niepokonani* (1973). W monumencie tym, śladem artysty antycznego, Zemła starał się wyobrazić osuwającego się na ziemię wojownika, którego stopniowo opuszcza życie, a zaczyna pochłaniać śmierć.



Il. 103. Gustaw Zemła, *Ustałem (Pierwszy upadek)*, szkic kompozycyjny stacji III do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach, rysunek flamastrem na papierze, 1988, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

wykonane przez Zemłę do kościoła św. Maksymiliana w Krakowie Mistrzejowicach (1987–1990) łączą płaskorzeźbę z rzeźbą półpełną, a nawet pełną. Zachowane szkice wskazują, że artysta początkowo planował wykonanie postaci Chrystusa właśnie w rzeźbie pełnej, umieszczonej na podstawie przystawionej prostopadle do ściany i połączonej z prostokątną płytą, na której znajdowałyby się płaskorzeźbione postaci drugoplanowe [il. 103]. Koncepcja ta była niemożliwa do zrealizowania i ostatecznie artysta skrócił głębię. Poszczególne płyty zostały zawieszane stosunkowo wysoko, między oknami szczelinowymi, rytmicznie dzielącymi ściany boczne wnętrza kościoła. Ekspresyjnie i dynamicznie opracowane postaci nie do końca zostały podporządkowane znormalizowanym ramom kompozycji. Modelunek jest silnie zróżnicowany [il. 104–106]. Postaci ukształtowane wyraziście za pomocą niespokojnych, rozczłonkowanych form, często przekraczających granice płyty umocowanej na ścianie, wyłaniają się z płaszczyzny i pochylają nad widzem, a jednocześnie miejscami ich sylwetki roztopiają się w tle. Zestawienie przejrzystości przeszkleń, neutralnej bieli ścian i silnie rozczłonkowanych form brązu, wkraczających w przestrzeń widza i angażujących go emocjonalnie, to interesująca próba rozwiązania zagadnienia przenikania się sfer (materialnej/nimaterialnej) i stref (*sacrum/profanum*), a także symbolicznego za-



Il. 104. Gustaw Zemła, *Stacja VIII*, brąz, 1987–1990, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Fot. M. Maciuch.



Il. 105. Gustaw Zemła, *Stacja IX*, brąz, 1987–1990, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Fot. M. Maciuch.

angażowania odbiorcy w przedstawione wydarzenia⁶. W późniejszych realizacjach artysta nie kontynuował tych poszukiwań. Kolejne cykle drogi krzyżowej czy tajemnic różańcowych mają znacznie mniejszy format, płaskorzeźba podporządkowuje się płaszczyźnie tła, a forma coraz bardziej ulega konwencji klasycznych wzorów⁷. Płytki z płaskorzeźbionymi obrazami stają się elementem dekoracji istniejących już form przestrzennych.

⁶ Artysta tak komentował tę realizację: „Poszczególne postaci odrywają się od płaszczyzny, wchodzą do przestrzeni. I nie jest to tylko mój zabieg formalny, gdyż wiąże się on ściśle ze sprawami ideowymi. Chciałem, aby wierni odnosili wrażenie, że ten Chrystus wychodzący w przestrzeń wnętrza kościelnego chce podać rękę każdemu z nich. Ale chciałem również, aby w wiernych wyzwała się pewien odruch, chęć pomocy...” (W. Dąbkiewicz, *Trzeba szlachetnie grać na tym instrumencie*. Rozmowa z Gustawem Zemłą, „Za i Przeciw” 1988, nr 14, s. 14). Podobne zagadnienia w kontekście przedstawienia drogi krzyżowej porusza wielu artystów, por. m.in. realizacje Chromego w Królówce oraz A. Brinckena i M. Zychowicza w Jarosławiu.

⁷ „Zależy mi na tym, aby moja sztuka była nie tylko zrozumiana, ale żeby się podobała” (M. Głabisz-Pniewska, *Dotykane Boga*. Z prof. Gustawem Zemłą rozmawia Małgorzata Głabisz-Pniewska, „Idziemy” 2007, nr 46, <https://prasa.wiara.pl/doc/461169.Dotykane-Boga/11-4>, dostęp: 12 VI 2011).



Il. 106. a, b, c. Sygnatury Gustawa Zemły na płaskorzeźbach *Drzwi do raj* i *Caritas*.
Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

Często są to repliki tych samych cykli zestawiane w różnych konfiguracjach, podporządkowanych architekturze kolejnych wnętrz (m.in. *Tajemnice różańcowe* z kaplicy NMP przy kościele św. Maksymiliana w Mistrzejowicach, 1993–1995; repliki w kościele św. Józefa Oblubieńca w Warszawie i w kościele NMP w Otrębusach). Zręczne wykorzystanie tej praktyki przez Zemłę w przypadku cyklu *Drzwi do raj* przypomina o symbolice budowli świątyni jako „bramy nieba” w kościele św. Szczepana w Warszawie i o analogicznym znaczeniu łuku tęczowego, oddzielającego prezbiterium od nawy w kościele św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.

Artysta bardzo wcześnie określił charakter rzeźby, którą chce uprawiać. Już w 1959 roku stwierdził: „Chodzi mi o bardzo syntetyczną i pełną uczuć formę, która by bezpośrednio, prosto, ale i wieloznacznie przemawiała do widza”⁸. Być może dlatego równie wcześnie szukał odpowiednika swojej twórczości w sztuce słowa. W wierszu odnajdywał emocje budowane za pomocą, syntetycznych i ekspresyjnych środków. Podkreślał: „formę rzeźbiarską staram się łączyć z poezją; rzeźby powinny się czytać”⁹. Jednocześnie przez lata występował przeciwko wprowadzaniu wszelkiej narracji do realizacji rzeźbiarskich. Jeszcze w 1991 roku powtarzał, że „w rzeźbie opowiadać się nie da, że w rzeźbie istotne jest wyrażanie. [...] Rzeźba nie może sobie pozwolić na gadulstwo, na opowieści, na komiksy. [...] To musi być synteza”¹⁰. W tym czasie na marginesie projektu jednej ze stacji do Mistrzejowic, a więc należącej do zespołu prac o charakterze narracyjnym, zanotował: „Nie opisywanie świata, lecz nadawanie mu sensu”¹¹. Być może po części takim poszukiwaniem sensu życia miało być wpisywanie własnej biografii w uniwersalny charakter kompozycji religijnych wchodzących w skład kolejnych wrót kościelnych i „drzwi metaforycznych” przez artystę.

⁸ M.T. Krawczyk, [Gustawa Zemłę znam od dawna...] [w:] *Gustaw Zemła. Rzeźbienie metafizyki* [katalog wystawy], Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa [2007], bns.

⁹ Tamże.

¹⁰ *Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*, Katalog wystawy, czerwiec 1991, BWA w Płocku, Płock 1991, bns.

¹¹ Fotografia w zbiorach CDWSzS UR w Rzeszowie.

Metafora i symbol właściwe dla języka form rzeźbiarskich Zemły są także typowe dla jego sposobu formułowania myśli zapisanych w niezliczonych wypowiedziach, najczęściej związanych z otwarciem kolejnej wystawy czy odsłonięciem następnego pomnika. Artysta uważa, że „sztuka, a szczególnie rzeźba, to podróż w czasie”, a zarazem „sposób rozmowy z sobą samym, z drugim człowiekiem i ludźmi, ze światem i z Bogiem”. Kolejne przełomy w życiu łączy z wybranymi pracami rzeźbiarskimi i nazywa je „kamieniami milowymi” na trasie owej podróży, której kres (śmierć) określa jako „przejście na drugi brzeg”¹². Porównanie do kolejno otwieranych drzwi pojawia się we wspomnieniach artysty w 2009 roku, gdy opowiada o etapach poznawania sztuki rzeźbiarskiej podczas studiów¹³. W innym, wcześniejszym wywiadzie (z 2004 roku) posługuje się także pojęciem bramy jako metafory życia: „ważne jest, żeby umieć odkrywać przestrzenie, otwierać jedne drzwi, drugie, dziesiąte [...]. Może Stwórca przez sztukę pokazuje, co jest gdzieś tam, jakie tam są przestrzenie, tajemnice, może się człowiek czegoś dowie?”¹⁴.

Płaskorzeźby wrót kościelnych i cykle płaskorzeźb obdarzone przez Zemłę tytułami *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości* oraz komentarzem autobiograficznym, powtarzanym w niezliczonych wywiadach i przytaczanym w omówieniach tych realizacji, wprowadzają nowe znaczenie drzwi (bramy) jako zapisu plastycznego doznań stanu liminalnego związanego u Zemły przede wszystkim z czasem, a dopiero wtórnie z przestrzenią. To jedyne dzieła rzeźbiarza obdarzone tak bardzo osobistym komentarzem, który w decydujący sposób zmienia odbiór jego prac.

Zainteresowanie Zemły zagadnieniem drzwi (bramy), rozważanym w różnych aspektach, ma charakter krótkotrwały i kumuluje się wokół przełomu wieków. Prace będące owocem tego zainteresowania stanowią przykład wielości sposobów interpretacji pojęcia, które artysta połączył z wyjątkowym na tle całokształtu swojej twórczości zapisem autobiograficznym.

¹² W. Dudziński, *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, dz. cyt.

¹³ Polskie Radio SA, *Gustaw Zemła. Zapiski ze współczesności 2*, 2009, <http://ninateka.pl/audio/zapiski-ze-wsp-lczesno-ci-1-gustaw-zemla-odc-2>, dostęp: 3 III 2017.

¹⁴ Z wywiadu przeprowadzonego przez J. Chromego i zamieszczonego w katalogu *Gustaw Zemła. Twarze*, Warszawa 2004, bns.

DRZWI I PLASTYCZNA AUTOBIOGRAFIA RZEŹBIARZA

Drzwi olsztyńskie wraz z cyklami *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości* tworzą metaforyczne wrota zamknięte w określonych ramach czasu rzeczywistego związanego z czasem symbolicznym (koniec tysiąclecia), przełomowym zarówno w sensie społecznym, jak i jednostkowym dla życia człowieka. Zawierają zapis przekraczania owych wrót przez artystę w trakcie procesu twórczego utrwalony w przestrzeni pola obrazowego poszczególnych przedstawień. Drzwi konstancińskie z przedstawieniami *Caritas* i *Ave Maria* stanowią ich dopełnienie, które można określić jako epilog.

Zemła wszystkie swoje bramy wykonuje w stosunkowo krótkim okresie, już w podeszłym wieku. Warszawski rzeźbiarz początkowo przyjmuje – podobnie jak Chromy – „strategię świadectwa”. Wychodzi od opowiadania scen z historii rozgrywającej się w dużej mierze na jego oczach (Olsztyn). To staje się impulsem do retrospektywnego powrotu do przeszłości. Świadectwo w kolejnych czterech cyklach zastępuje „wyznanie”, czyli autorefleksja nad własnym życiem, postawą, preferowanymi wartościami. Zaczyna od dziennika własnego cierpienia, prowadzonego przez kilkanaście miesięcy (*Drzwi do raju*), a ostatnie dwie opowieści (*Caritas*, *Ave Maria*) można uznać za testament artysty jako człowieka wierzącego. Równocześnie kreśli swoją autobiografię twórczą ujętą w obrazach, odwołując się do religijnego nurtu swojej sztuki.

Przez analogię do tekstów literackich nazwisko artysty w inskrypcji na drzwiach olsztyńskich („zaprojektowane i wyrzeźbione przez artystę rzeźbiarza Gustawa Zemłę”) stanowi jakby odpowiednik frontotypu księgi z opowieścią zawierającą wątki autobiograficzne¹. Natomiast umieszczone na każdej scenie *Drzwi do raju*, *Drzwi do przeszłości*,

¹ Na pomnikach Zemły umieszczany był zazwyczaj odcisk rejestrujący twórcę i odlewnię (pomniki były odlewane w Gliwickich Zakładach Urządzeń Technicznych), a drzwi jako swoisty pomnik wpisują się w tę tradycję. K.S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Jana Pawła II w latach 1980–2005*, Wyd. PWSZ, Głogów 2007, s. 43, 56. Sygnatury można często odnaleźć na rzeźbach świeckich Zemły, szczególnie o charakterze kameralnym, przeznaczonych na sprzedaż. Wobec tego, że nazwisko artysty wymieniono w pamiątkowej inskrypcji poniżej kwater ze scenami figuralnymi, na żadnej z płyt drzwi olsztyńskich nie umieścił on swojej sygnatury.

Caritas i *Ave Maria*, odcisnięte w brązie, odręcznie wpisane nazwisko twórcy jest porównywalne z podpisem autora w autobiografiach literackich [il. 106]².

W drzwiach Gustawa Zemły rozumianych w sensie metaforycznym „przestrzeń graniczną” wyznacza czas powstawania składających się na nie dzieł, obejmujący lata 1999–2002, oraz wspomniany już epilog dopisany kolejnymi cyklami w latach 2008–2011. Daty towarzyszące niemal każdej sygnaturze artysty nadają większości opowieści charakter pamiętnika.

Wspólną cechą wszystkich kompozycji jest narracyjność – opowieść toczy się na różnych poziomach, w kolejnych warstwach znaczeniowych, które pozwalają utożsamiać zespoły przedstawień z różnymi literackimi formami czy gatunkami wypowiedzi. Można więc uznać je za plastyczny ekwiwalent opowieści ujętej w słowa i traktować miejscami nie tylko jako retrospektywny pamiętnik czy nawet osobisty dziennik, wykorzystujący czasem pastisze i cytaty, ale też jako kronikę wydarzeń historycznych opartą na dokumentacji fotograficznej czy powiastkę hagiograficzno-dydaktyczną, którą artysta zamyka w schemacie ilustracji biblijnej, niemal zawsze o podtekście osobistym³. Zemła przenosi w ten sposób w przestrzeń pola obrazowego zdarzenia i miejsca, postaci ludzi mu bliskich, bohaterów swoich rzeźb oraz dylematy i rozterki twórcy podsumowującego swoje życie.

We wszystkich cyklach niezmiernie ważną rolę odgrywa komentarz słowny, wyeksponowany obok przedstawień na drzwiach olsztyńskich i konstancińskich (w formie tytułów poszczególnych scen) oraz przekazywany w wywiadach lub tekstach towarzyszących kolejnym wystawom *Drzwi do raj*u i *Drzwi do przeszłości*⁴. Powtarzany wielokrotnie, utrwał w świadomości odbiorców wybrane przez artystę wątki osobiste. Opisy i wypowiedzi Zemły ujawniają tylko te spośród zawartych w przedstawieniach odwołań autobiograficznych, które artysta postanowił zaprezentować szerokiemu gronu odbiorców (m.in. chorobę i cierpienie), jednak wiele pominiętych przez niego jest także dość czytelnych czy możliwych do odszyfrowania dla uważnego interpretatora. Zapewne są też takie, które nigdy nie zostaną poznane.

² Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tł. A. W. Labuda, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5 (23), s. 36–38. Ponieważ artysta nie sygnował w zasadzie swoich prac o tematyce religijnej, jego podpisy umieszczone na każdej scenie *Drzwi do raj*u, *Drzwi do przeszłości*, *Caritas* i *Ave Maria* wskazują na szczególnie osobisty charakter tych przedstawień.

³ W tym przypadku adekwatne może być stwierdzenie: „Opowiadamy cudze opowieści po to, by opowiedzieć o sobie samym” (A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 64).

⁴ O relacji obrazu i pisma por. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wyśłouch, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 139–158. Por. też: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, wybór i red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, słowo wstępne – G. Królikiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009. Także liczne publikacje Waldemara Okonia (m.in. *Sztuka i narracja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988).

Drzwi Papieskie i Jan Paweł II. Warstwa autobiograficzna w *Drzwiach Papieskich* w Olsztynie wprowadza obserwatora – „czytelnika” w realia egzystencji artysty i zarysowuje jego sylwetkę poprzez pryzmat postaci Jana Pawła II, która zdeterminowała w dużym stopniu znaczną część życia twórcy.

Pamiątkowa inskrypcja, w której nazwisko Zemły umieszczono na poczesnym miejscu, jako znak szacunku społeczności lokalnej oraz rękojmię poziomu artystycznego i wiarygodności przedstawień, świadczy o wysokim statusie rzeźbiarza, jednego z najbardziej cenionych twórców współczesnej rzeźby sakralnej w Polsce. Dla znających fizjonomię twórcy status ten potwierdza scena zaszyfrowana pod nazwą *Jan Paweł II w Olsztynie 5 VI 1991*, w której sam nuncjusz poleca papieżowi artystę, rozpoznawalnego jednak jedynie po rysach twarzy [il. 107]. W przedstawieniu tym rzeźbiarz sportretował się w towarzystwie żony i wnuczki, opisując w ten sposób także swoje szczęśliwe życie rodzinne, chociaż dla niewtajemniczonych pozostaje tylko anonimowym przedstawicielem społeczności lokalnej ukazanym na spotkaniu z papieżem, zgodnie z inskrypcją towarzyszącą płaskorzeźbie. W rzeczywistości Zemła nie był w Olsztynie w czasie wizyty Ojca św. w tym mieście, a utrwalił w brązie swoje spotkanie z dostojnym pielgrzymem w Mistrzejowicach w 1983 roku. Jak wspomina, stanowiło ono dla niego niezapomniane przeżycie. W licznych wypowiedziach twórca podkreśla, że czuje się blisko związany z osobą Jana Pawła II. Opisuje swoje wrażenia z pierwszego spotkania z nim, które na drzwiach olsztyńskich przeniósł w realia wizyty papieża w tym mieście. Opowiada, że swoją pracownię zbudował z desek z ołtarza papieskiego wzniesionego w 1983 roku w Mistrzejowicach, i daje do zrozumienia, że ma to dla niego duże znaczenie symboliczne⁵. Dlatego też pozostałe przedstawienia ukazujące papieża na drzwiach do katedry olsztyńskiej, które są zarazem pomnikiem i zapisem pamięci zbiorowej, kryją wiele śladów osobistej refleksji artysty, przywołującego nawarstwiające się wspomnienia z czasu długiego pontyfikatu i własnych rozważań nad nim podczas realizacji kolejnych monumentów papieskich⁶.

⁵ Artysta wspomina: „Papież zawsze mi towarzyszył. Także moja pracownia jest zbudowana z desek, na których Jan Paweł II odprawił Mszę św. w Mistrzejowicach. Tam również po raz pierwszy mogłem osobiście rozmawiać z Ojcem Świętym. Pamiętam to doskonale, jakby to było dziś. Gdy do niego podszedłem, zupełnie mnie «zamurowało» i nie mogłem wydobyć z siebie ani słowa. Papież uśmiechnął się i popatrzył na mnie dobrotliwie, widząc moją paralizującą nieśmiałość” (W. Dudziński, *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, „Niedziela” [Warszawa] 2009, nr 26, s. VI; A. Stelmasiak, *Stare twarze są piękniejsze*, „Niedziela” [Częstochowa] 2005, nr 42, s. 13).

⁶ Krakowska statua sprzed kościoła św. Maksymiliana w Mistrzejowicach, odsłonięta w 1991 roku, doczekała się swojej repliki trzy lata później w Łomży przy seminarium diecezjalnym. Stojące od 1989 roku przy seminarium w Płocku popiersie papieża, znalazło również swoje miejsce przy WSD w Nowym Opolu pod Siedlcami. Swojej kopii doczekał się także znany pomnik odsłonięty w 1994 roku w Płocku przy katedrze. W roku 2000 użyto jego form do odlania figury dla sanktuarium na Górze św. Anny. Później powstało jeszcze kilka monumentów papieskich dłuta Zemły (*Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, red. J. Chwałek i in., Ostrowiec Świętokrzyski 2004, s. 170).



Il. 107. Gustaw Zemła, *Rodzina*, fragment płaskorzeźby *Drzwi Papieskich* (autoportret z rodziną), brąz, 2000, kościół katedralny w Olsztynie, fot. G. Ryba.

Ujęta na wrotach olsztyńskich scena wyboru papieża Wojtyły, inicjująca przyszłe przemiany w Polsce, w warstwie autobiograficznej Zemły nosi znamiona „postawy świadectwa” człowieka wspominającego te wydarzenia, ale może też nawiązywać do osobistej metanoi artysty, który wcześniej w pewnej mierze swoją działalnością legitymizował reżim komunistyczny⁷, a potem stał się jego kontestatorem, wiążąc się przede wszystkim z Kościołem poprzez dzieła o charakterze sakralnym i religijnym⁸. W warstwie osobistej wątek przemiany przywołują też dyskretnie motywy zaparcia się św. Piotra czy nawrócenia św. Pawła obecne na płaskorzeźbie w scenie *Wielki Jubileusz...*⁹.

Spośród wizerunków Jana Pawła II na drzwiach olsztyńskich najbardziej wzruszające i osobiste wydaje się ujęte właśnie w tej scenie przedstawienie papieża otwierającego *Porta Santa* podczas inauguracji Wielkiego Jubileuszu roku 2000. Nieuchronne oznaki zbliżającej się starości zdrowego i silnego człowieka, jakim dotychczas był

⁷ Należał do PZPR, był członkiem Polskiego Komitetu Obrońców Pokoju.

⁸ Wtedy też zaczęły powstawać dzieła stanowiące wyraźną deklarację ideową artysty w odniesieniu do bieżących wydarzeń w kraju (*Sierpień 80*, 1980; *Chrystus dla księdza Jerzego*, 1986).

⁹ Oczywiście jest to interpretacja tylko w warstwie autobiograficznej, w warstwie powszechnej to przede wszystkim: „Piotr i Paweł jako dwa fundamenty leżące u początków Kościoła oraz papież – kontynuator i powiernik dziedzictwa wieków” (W. Lippa, *Współczesne drzwi brązowe w katedrach polskich*, praca magisterska napisana przy Katedrze Kultury Artystycznej pod kierunkiem dra hab. Jana Wiktora Sienkiewicza prof. KUL, Lublin 2006, s. 99).

autor płaskorzeźby, sprawiały, że stan jego ducha podczas realizacji tej pracy współgrał z coraz bardziej widocznym niedomaganiem fizycznym papieża, które można było obserwować podczas transmisji uroczystości jubileuszowych z Rzymu.

Drzwi do raju. Metanoia i zapis cierpienia. Proces wewnętrznej przemiany nawiązujący do biografii Zemły można także odczytać jako jeden z wątków autobiograficznych drogi krzyżowej stanowiącej osnowę rozważań artysty zawartych w *Drzwiach do raju*. Rzeźbiarz nadaje rysy swojej twarzy Piłatowi [il. 108], inicjuje dialog między nim a pojmanym, zakończony wydaniem Chrystusa, ale w kolejnych scenach utożsamia się coraz bardziej z idącym na śmierć i jego cierpieniem, co potem wyznaje w licznych komentarzach¹⁰.



Il. 108. Gustaw Zemła, *Piłat* (autoportret artysty), fragment płaskorzeźby *Jezus przed Piłatem* z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 1999. Fot. za: Gustaw Zemła. *Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.

Wśród współczujących Chrystusowi widnieją postaci żony i wnuczki jako towarzyszące artyście w jego własnym cierpieniu (*Jezus pociesza niewiasty*, il. 109), tak jak były z nim w chwilach radosnych, przedstawionych na drzwiach olsztyńskich¹¹. Ukazując siebie jako Piłata, a następnie identyfikując się z Chrystusem, rzeźbiarz buduje metaforę własnego losu. W ten sposób metanoia, która nastąpiła w rzeczywistym życiu artysty,

¹⁰ M.in. A. Stelmasiak, *Piłat z twarzą Zemły*, „Niedziela” [Częstochowa] 2008, nr 9, s. VII.

¹¹ Postać żony i wnuczki po raz pierwszy została wprowadzona w scenie *Jezus pociesza płaczące niewiasty* w stacjach do Mistrzejowic w 1990 r., ale kontekst powstania tych pierwszych przedstawień nie miał tak dramatycznego osobistego charakteru.



Il. 109. Gustaw Zemła, *Niewiasty jerozolimskie* (portret żony i wnuczki artysty), fragment płaskorzeźby *Jezus pociesza niewiasty*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000. Fot. za: Gustaw Zemła. *Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.

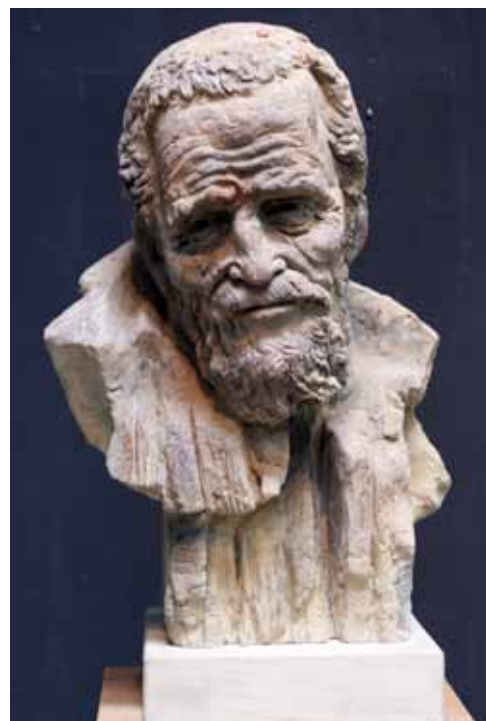


Il. 110. Gustaw Zemła, *Nikodem*, fragment płaskorzeźby *Złożenie do grobu*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000. Fot. za: Gustaw Zemła. *Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.

została przez niego zobrazowana w ramach tradycyjnego schematu ikonograficznego stacji drogi krzyżowej. Ujęcie w cyklu *Drzwi do raju* postaci Brata Alberta – świętego kanonizowanego przez Jana Pawła II i Matki Teresy z Kalkuty, która wkrótce miała zostać beatyfikowana przez polskiego papieża, a jednocześnie pominięcie przedstawienia siepaczy charakteryzuje postawę życiową artysty – koncyliacyjną i unikającą bezpośrednich oskarżeń, wskazującą na bezinteresowną pomoc jako najbliższy mu wzór chrześcijańskiej świętości. Reminiscencje *Piety Florenckiej* w scenie *Złożenie do grobu* [il. 110, 111] to hołd dla uwielbianego przez polskiego rzeźbiarza geniusza przeszłości



Il. 111. Michał Anioł, *Nikodem*, fragment *Piety Florenckiej*, marmur, 1547–53, Florencja, Muzeum Katedralne. Fot. za: wikipedia.



Il. 112. Gustaw Zemła, *Popiersie Michała Anioła*, brąz, 2013, własność autora. Fot. A. Piera.

– Michała Anioła, którego rzeźbiarski portret Zemła wykonał kilka lat później, a swoje zdjęcie z tą właśnie pracą z upodobaniem reprodukuje [il. 112]¹².

Kontekst powstania *Drzwi do raju* wskazuje na zawarty w tym cyklu jeszcze inny aspekt autobiografii artysty, który można określić jako bieżący zapis doświadczanych emocji: przygnębienia, bólu, lęku i poszukiwania kompensacji. Rozpoczęcie pracy nad *Drzwiami do raju*, poprzedzone śmiercią jednego z przyjaciół¹³, naznaczyła w życiu Gustawa Zemły narastająca depresja, związana też ze zbliżającym się końcem działalności pedagogicznej na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie¹⁴. Złe samo-

¹² Przede wszystkim przy nocy biograficznej w albumie zawierającym reprodukcje wszystkich czterech cykli płaskorzeźb *Drzwi do raju*, *Drzwi do przeszłości*, *Caritas*, *Ave Maria* (Gustaw Zemła, *Płaskorzeźby, Wrota do przeszłości. Droga Krzyżowa. Caritas. Ave Maria*, Pelplin-Warszawa 2013). W stacjach *Drogi krzyżowej* do Mistrzejowic Nikodem przypomina o. Kolbego.

¹³ Tony'ego Halika w 1998 r.

¹⁴ Ten niepokój, zrozumiały u kogoś tak zaangażowanego w pracę zawodową, pobrzmiewa w licznych wypowiedziach artysty z tego czasu. Ostatecznie Zemła rozstał się z Warszawską ASP w 2002 r. (Archiwum ASP w Warszawie, Teczka osobowa Gustawa Zemły). Rzeźbiarz wyznawał: „Akademia to moja młodość, dorosłość, edukacja i praca” (W. Dudziński, *Kamienie milowe...*, dz. cyt.).

poczucie pogłębiało się w ostatnich miesiącach 1999 roku, mimo znaczących sukcesów artystycznych¹⁵, także z powodu nękających rzeźbiarza dolegliwości fizycznych – nieznośnych bólów związanych z chorobą kręgosłupa, która groziła nawet całkowitym unieruchomieniem. Osobiste przygnębienie artysty pozostającego dotychczas w głównym nurcie życia kontrastowało z atmosferą oczekiwania na nadejście nowego wieku i nowego tysiąclecia. Wszędzie można było wyczuć radosne i gorączkowe napięcie towarzyszące nadchodzącej przyszłości, symbolicznemu punktowi początkowemu na linii czasu. Przypominały o tym między innymi umieszczane w centrach miast tablice wskazujące liczbę dni dzielących ludzkość od tego momentu, artykuły w prasie i różnego rodzaju „rozmowy na koniec wieku” w audycjach radiowych i telewizyjnych¹⁶.

Sztuka była dla rzeźbiarza dotychczas „przeżywaniem naszych czasów”, ale w okolicznościach narastającego poczucia osamotnienia i lęku przed przyszłością stała się miejscem osobistej ucieczki, zgodnie z tym, co kiedyś powiedział: „nie czuję się w świecie form i kształtów zagubiony, samotny”¹⁷. Dotknięty bólem, starał się zapanować nad własną fizycznością, „postanowił udowodnić sobie, że przymus tworzenia jest silniejszy od bólu”¹⁸. Rzeźbił, często wpołzęzając lub kłęcząc, chyba po raz pierwszy tylko dla siebie¹⁹.

Ból, cierpienie i śmierć były tematami dominującymi w dotychczasowej twórczości Zemły. Miały one jednak dla artysty charakter raczej refleksji filozoficznej o wymiarze etycznym, głoszącej heroizm cierpienia i śmierci w słusznej sprawie, i estetycznym, zamkniętym w pięknie formy rzeźbiarskiej [il. 113]. Zemła nie doświadczył bezpośrednio okropności wojny, której obraz kształtował się w jego umyśle (jako dziecka) zapewne na podstawie opowieści o czynach ojca, a także o bohaterkiej walce i śmierci walczy-

¹⁵ W pierwszych miesiącach roku ukończył model pomnika Henryka Sienkiewicza do Warszawy, wtedy też odsłonięto zaprojektowane przez Zemłę pomniki Ernesta Malinowskiego w Andach i Bitwy o Monte Cassino w Warszawie. Miał też dwie indywidualne wystawy w Nowym Sączu i Bydgoszczy (*Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, dz. cyt., s. 153–154).

¹⁶ M.in. w wydaniu książkowym ukazał się „Zapis dziewiętnastu wywiadów telewizyjnych, w których wybitni przedstawiciele polskiego świata religii, nauki i kultury mówią o swoich odczuciach, przemyśleniach i niepokojach związanych ze schyłkiem epoki” (z notki na okładce książki: K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, t. I, Wyd. Znak, Kraków 2002).

¹⁷ W. Wierzchowska, *Wywiad z Gustawem Zemłą* [w:] *Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*. Katalog wystawy, czerwiec 1991, BWA w Płocku, Płock 1991, bns.

¹⁸ D. Dzierżanowska, *Miniatury Zemły*, „Życie” 2004, nr 80, s. 5.

¹⁹ A. Stelmasiak, *Z krzyżem osławiamy się codziennie*. Z prof. Gustawem Zemłą o krzyżu rozmawia Artur Stelmasiak, „Niedziela” [Warszawa] 2007, nr 10, s. VI. Wcześniej Zemła mawiał: „Gdybym tworzył tylko dla siebie, chciałbym zaspokoić tylko własne potrzeby duchowe, wystarczyłoby mi tylko myślenie o moich rzeźbach, przecież mam je w oczach, zanim się zmaterializują, byłyby to sztuka typu konceptualnego” (A. Stelmasiak, *Piłat z twarzą Zemły*, dz. cyt.).



II. 113. Gustaw Zemła, *Pomnik Polegli Niepokonani*, brąz, 1972, Warszawa. Fot. <http://www.globtroter.pl/zdjecia/181946,polska,mazowsze,warszawa,pomnik,polegli,niepokonani.html>.

nych żołnierzy i partyzantów ginących w obronie ojczyzny²⁰. Do tej wizji powracał, ujmując ją w materię swoich rzeźb, chociaż po latach zaczął odczuwać wahanie. W 1991 roku artysta wyznał: „Ja boję się cierpienia. Gdy mówię o cierpieniu, mam wyrzuty sumienia, bo jakże mogę o nim mówić, gdy go w wielkiej skali nie doświadczyłem. Ale z drugiej strony widzę, że cierpienie może być piękne...”²¹. Dopiero w *Drzwiach do raj* cierpienie po raz pierwszy zyskało w twórczości Zemły charakter osobistego doświadczenia, wyczuwalnego przez odwiedzających pracownię rzeźbiarza²².

Płaskorzeźby cyklu stanowią też przykład szczególnej retrospekcji artysty, ponownego „przeżywania” w trakcie procesu twórczego dzieł realizowanych wcześniej

²⁰ Ojciec artysty jako młody chłopak miał walczyć o odzyskanie niepodległości w legionach, brał udział w powstaniach śląskich, potem pracował jako policjant, a w czasie okupacji niemieckiej uczestniczył w konspiracji: TVP, *Notacje Historyczne, Gustaw Zemła. Sztuka jest z nieba*, 2010, <https://vod.tvp.pl/video/notacje,gustaw-zemla-sztuka-jest-z-nieba,12911346>; dostęp: 12 XI 2014; Polskie Radio SA, *Gustaw Zemła. Zapiski ze współczesności*, 1–5, 2009, <https://ninateka.pl/audio/zapiski-ze-wsp-lczesno-ci-1-5-gustaw-zemla>, dostęp: 3 III 2017 r.

²¹ W. Wierzchowska, *Wywiad z Gustawem Zemłą* [w:] *Gustaw Zemła. Znak krzyża*, dz. cyt.

²² M. Hniedziewicz, *Rzeźbienie metafizyki*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 2003, nr 39, <https://www.podkowieńskimagazyn.pl/nr39/zemla.htm>, dostęp: 26 III 2017 r.

w stacjach *Drogi krzyżowej* do Mistrzejowic w latach 1987–1990 (repliki w Serpelicach), do Płońska w 1994 i do Ciechanowa w 1997 (repliki w Otrębusach i u bonifratrów w Warszawie)²³. Wymienione realizacje stanowiły dosłowne repliki stacji mistrzejowickich bądź powtarzały zastosowane tam ujęcia kompozycyjne w coraz mniejszym formacie, ograniczającym obecność trzeciego wymiaru na rzecz reliefowego opracowania przedstawień, podporządkowanych płaszczyźnie pola obrazowego. W *Drzwiach do raju* rzeźbiarz ponownie powtarza opracowane już formy, ale w diametralnie odmiennych okolicznościach (choroba). Jego praca staje się częściowo automatycznym zapisem pamięci procesu twórczego, nie musi już rozwiązywać problemów formalnych, a przywołanie zapamiętanych kształtów wpisanych w strukturę znanej opowieści umożliwia mu skupienie się bez reszty na samym sobie i własnym cierpieniu.

Zazwyczaj autorzy powracają do swoich wcześniejszych prac przede wszystkim ze względów formalnych, pragnąc dokonać modyfikacji odpowiadających przemianom stylistycznym zachodzącym w ich twórczości bądź wyeliminować błędy, które po pewnym czasie odkryli we własnych dziełach. Rzadziej przyczyną są względy emocjonalno-religijne, jak w przypadku *Drzwi do raju* Gustawa Zemły. Doświadczenie cierpienia i jego kataraktyczne przeżycie przez sztukę znajdzie po latach odzwierciedlenie w refleksji twórcy: „Myślę, że człowiek codziennie oswaja się z krzyżem. Oswaja się ze strachem i niepokojem. [...] Zrobiłem kiedyś drogę krzyżową tylko dla siebie, [...] proces tworzenia był dla mnie namiastką prywatnej drogi krzyżowej. Ona się ze mną zrosła...”²⁴.

O szczególnym wymiarze tej ostatniej drogi krzyżowej rzeźbiarza świadczy znamienity tytuł, jaki jej nadał. *Drzwi do raju* były pomyślane jako metaforyczna przestrzeń graniczna wypełniona cierpieniem, która miała stanowić „bramę śmierci” otwierającą się na zmartwychwstanie i życie wieczne w raju. W jednym z wywiadów ten właśnie cykl płaskorzeźb artysta określił jako swoją najważniejszą pracę obok słynnego *Pomnika Powstańców Śląskich*²⁵.

Zestawienie *Drzwi Papieskich* i *Drzwi do raju*. Przedstawienia drzwi olsztyńskich stanowią ewokację wydarzeń historycznych o istotnych odniesieniach w warstwie osobistej twórcy, natomiast sceny *Drzwi do raju* to retrospekcja własnej twórczości, ale też zapis terażniejszości, „dziennik choroby” i spojrzenie w przyszłość w formie medytacji o charakterze eschatologicznym.

²³ „Zemła był jednym z pierwszych rzeźbiarzy, który zaczął kopiować swoje wcześniejsze dzieła”, S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym*, dz. cyt., s. 63.

²⁴ A. Stelmasiak, *Z krzyżem oswajamy się codziennie...*, dz. cyt., s. V.

²⁵ M. Glabisz-Pniewska, *Dotykanie Boga*. Z prof. Gustawem Zemłą rozmawia Małgorzata Glabisz-Pniewska, „Idziemy” 2007, nr 46, <https://prasa.wiara.pl/doc/461169.Dotykanie-Boga/11-4>, dostęp: 12 VI 2011 r.



Il. 114. Gustaw Zemła, *Tablica epitafijna Tadeusza Łomnickiego*, model w gipsie, 1993 (fragment), własność artysty. Fot. A. Piera.



Il. 115. Gustaw Zemła, *Tablica epitafijna ks. Janusza Pasierba*, brąz, 1996 (fragment), kościół Seminarystyczny, Poznań, Fot. za: Gustaw Zemła. *Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.

Obie opowieści łączy wprowadzenie autoportretu rzeźbiarza, poszerzonego o wizerunki osób z rodziny, potwierdzające autobiograficzny charakter narracji. Oba zespoły przedstawień ułożone w chronologicznym porządku powstawania stanowiłyby zapis świadka wydarzeń historycznych (*Drzwi Papieskie*) przeplatany jego osobistą modlitwą i medytacją (*Drzwi do raju*). Właściwe owym realizacjom wyciszenie twórcy łączy się z nowym, pozbawionym patosu spojrzeniem na śmierć, obecnym od jakiegoś czasu w jego portretach epitafijnych (Łomnickiego 1993, il. 114; Pasierba 1996, il. 115), i znajduje kontynuację w cyklu *W drodze* zainicjowanym projektem nagrobka Tony'ego Halika (2001, il. 116).



Il. 116. Gustaw Zemła, rzeźba nagrobna Tony'ego Halika, model w terakocie, 2001, własność artysty. Fot. A. Piera.

Drzwi do przeszłości. W ciągu roku 2000 stan zdrowia artysty zaczął się stopniowej poprawiać. Dzięki współpracy z byłym studentem – Pawłem Pietrusińskim nadal realizował wielkie przedsięwzięcia pomnikowe²⁶. Aranżacje ich otoczenia projektował syn rzeźbiarza – Jakub, architekt krajobrazu. Cierpliwa opieka żony Janiny i towarzystwo wnuczki także przyczyniały się do poprawy samopoczucia artysty. Pozytywne emocje znalazły wyraz w rozpoczęciu pracy nad *Drzwiami do przeszłości*, a sposób realizacji poszczególnych płaskorzeźb odzwierciedlał powrót do równowagi fizycznej i psychicznej rzeźbiarza, którego przez całe życie cechowała pogodna, koncyliacyjna postawa sangwinika.

Temat został wybrany, podobno jak wiele innych, z inspiracji żony i stanowił reminiscencje rzeźby monumentalnej Zemły, między innymi wizerunku Mojżesza z *Pomnika Dekalogu* w Łodzi²⁷. Jak sam wyznał: „Temat tak go zaczął nieść, że prace rzeźbiarskie przychodziły mu łatwo z wielką przyjemnością. Jakby śpiewał...”²⁸. Mówił o tych przedstawieniach z nieco pobłażliwym, pozbawionym dotychczasowego patosu dystansem, zapewne myśląc także o sobie: „Toczą się dzieje człowieka, który szuka ideału i nadal boryka się z trudnościami w odnalezieniu Boga”²⁹. Obrazy, które z natury rzeczy musiały zawierać przesłanie obarczone ciężarem sensów wydobywanych w ciągu wieków przez egzegetów, stanowiły dla artysty przede wszystkim pretekst do zabawy formą³⁰. Nieskrępowany rygorem kanonu, jak w poprzednim cyklu opartym na schemacie stacji drogi krzyżowej, artysta przedstawiał „to, co go interesowało pod względem formalnym, stanowiło wyzwanie, robiło wrażenie, było odmienne od dotychczasowych prac i fotogeniczne”. Ostatecznie podsumował *Drzwi do przeszłości*, stwierdzając po latach, że „to temat, który nie może być tylko intelektualny”³¹.

W twórczości Zemły zawsze czytelne były inspiracje sztuką antyku i chrześcijańskiego średniowiecza. Uważał siebie za kontynuatora tych tradycji³². W cyklach przeznaczonych do kościołów (droga krzyżowa, tajemnice różańcowe) zachowywał jedność stylistyczną i dyscyplinę formalną powszechnie przystępnego realizmu. Monumentalne

²⁶ Odbyło się odsłonięcie pomnika Henryka Sienkiewicza w Warszawie i pomnika Jana Pawła II na Górze św. Anny (replika monumentu płockiego).

²⁷ Pomnik został wzniesiony w 1995 r. i był owocem współpracy rzeźbiarza z Fundacją dla Upamiętnienia Obecności Żydów w Dziejach Polski „Karta z Dziejów” (*Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, dz. cyt., s. 150).

²⁸ D. Dzierżanowska, *Miniatury...*, dz. cyt.

²⁹ *Wynajęty przez Boga*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 44, s. 13.

³⁰ Zemła mawiał: „Sztuka to nie zabawa, ale powołanie...”, tamże.

³¹ Rozmowa z 23 II 2015 r.

³² Podobnie jest oceniany przez badaczy jego twórczości (m.in. R. Knapiński, *Nike i Tanatos: metafora zwycięstwa nad śmiercią w rzeźbach Gustawa Zemły*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L, Artes II, Lublin 2004, s. 49–60).

i uroczyste kompozycje drzwi olsztyńskich także łatwo osadzić w tradycji popularnych schematów ikonograficznych. Natomiast w *Drzwiach do przeszłości* rzeźbiarz podejmuje niefrasobliwą wędrówkę po dziejach sztuki, stosując cytaty i transpozycje dzieł różnych epok, najczęściej malarskich. Być może zainteresowanie próbami translacji języka malarstwa na rzeźbę należy też łączyć u Zemły z zamówieniem na posąg Jezusa Miłosiernego, wzorowany na słynnym obrazie Adolfa Hyły, który rzeźbiarz realizował równoległe z *Drzwiami do przeszłości*.

Jako odbiorca sztuki już wcześniej stwierdzał: „Nie jestem stały w upodobaniach plastycznych”³³. Wśród swoich fascynacji wymieniał zarówno rzeźbę egipską, jak i Rembrandta czy Giacomettiego, ale podkreślał, że kontakt ze sztuką ma dla niego szersze, pozaartystyczne znaczenie, gdyż pomaga w kształtowaniu osobowości i światopoglądu. Sztuka „wpływa na mnie raczej w kategoriach filozoficznych i estetycznych” – mawiał³⁴. W *Drzwiach do przeszłości* nawiązanie do różnych stylów i kierunków stanowiło więc też kolejny rodzaj retrospekcji – miłej, bo stanowiącej powrót do konstruktywnych refleksji z przeszłości³⁵.

Anna Kurzawa stwierdziła w swojej pracy, że *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości* stanowią jakby dwa skrzydła bramy³⁶. Jednak w warstwie biografii emocjonalnej artysty wyrażonej za pomocą formy to raczej dwie strony (awers i rewers) tych samych wrót, w których poprzez przestrzeń pola obrazowego Pasji na awersie artysta kieruje się ku śmierci i zmartwychwstaniu w raju, a poprzez przestrzeń rewersu powraca do życia i w przeszłość, której wymiar osobisty ukrywa za biblijną opowieścią.

Caritas i Ave Maria. Po kilku latach wypełnionych pracą Zemła powrócił do małych płaskorzeźb, wykonywanych z wewnętrznej potrzeby. Cykl *Caritas* artysta rozpoczął od niemal dosłownej kopii rzeźbiarskiej obrazu Rembrandta – *Powrót syna marnotrawnego* – przejmującej rozprawy o przebaczeniu, a zaraz potem wykonał scenę wskrzeszenia Łazarza. Przeżycie wiary za pośrednictwem dzieła holenderskiego mistrza, którego obraz (mimo różnicy epok) stanowił w pewnym sensie zapis paralelnych odczuć również sędziwego twórcy, stało się impulsem dla własnych rekolekcji współczesnego rzeźbiarza.

³³ E. Dzikowska, *Gustaw Zemła. Najważniejszy jest symbol* [w:] tejsze, *Polacy w sztuce świata*, Wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 302.

³⁴ Tamże.

³⁵ Obrazy będące prawdopodobnie źródłem inspiracji dla artysty zostały szczegółowo omówione w pracy doktorskiej A. Kurzawy *Wiarygodność i tajemnica. Mistéria christianitatis w rzeźbie Gustawa Zemły* napisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Henryka Seweryniaka, Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie, Warszawa 2012.

³⁶ Autorka pisze: „Te dwa cykle stworzyły «pełne wrota» – dwa skrzydła drzwi, które wystarczy uchylić, by ukazała się nam pełnia chrześcijaństwa”, tamże, s. 267.

Il. 117. Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Dobry Łotr*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie, Fot. A. Piera.



Zachowane szkice wskazują, jak wielką wagę artysta przywiązywał do ilustracji słów „Jeszcze dziś będziesz ze mną w raju” (Łk 23,43), podkreślonej ostatecznie nadaniem Dobremu Łotrowi rysów własnej twarzy [il. 117]. Wprowadzenie własnej postaci do kolejnego zespołu tematycznego płaskorzeźb, opisanie swojej relacji do Chrystusa po raz wtóry za pośrednictwem sceny ewangelicznej i usytuowanie jej w centralnym miejscu akcentuje osobisty charakter także tego cyklu, umieszczonego później na drzwiach konstancińskich, i nadaje mu silne zabarwienie emocjonalne.

Rzeźbiarz objawia się w przedstawieniach *Caritas* jako człowiek przeniknięty ewangeliczną bojaźnią Bożą³⁷: pod postacią Dobrego Łotra dokonuje jakby rachunku sumienia z całego życia i poszukuje w Biblii przykładów miłosierdzia Chrystusa, a zarazem fragmentów wskazujących, że życie nie kończy się wraz ze śmiercią ciała. Jak już wspomniano, w kompozycjach poświęconych uczynom miłosiernym artysta zawarł także pogłębioną refleksję na temat świętości rozumianej jako służba bliźniemu, rozwijając wątek nakreślony dyskretnie przed dziesięć laty w cyklu *Drzwi do raju*, poprzez wprowadzenie tam postaci Brata Alberta i Matki Teresy. W większości kolejnych płaskorzeźb *Caritas* Zemła powraca także do innych wcześniej opracowywanych przez siebie postaci i tematów emocjonalnie mu bliskich, tworząc zarazem na ich podstawie własną syntezę pojęcia zapisanego w tytule cyklu.

³⁷ Mt 5,29; 10,28; J 5,14; Flp 2,12; Rz 11,20 Jeden z darów Ducha św. – postawa zawierzenia Bogu i dbałości o własne zbawienie.



Il. 118. Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Wspomożenie wiernych*, z cyklu *Ave Maria* (autoportret z rodziną i ks. Przegalińskim), brąz, 2011, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.



Il. 119. Gustaw Zemła, *Anioł Stróż*, rysunek piórkiem na papierze, 2010, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

Ostatecznie, także w świetle wywiadów udzielanych w tamtym okresie przez rzeźbiarza, można chyba uznać cykl *Caritas* za jego testament, przesłanie mówiące o tym, co u schyłku życia uznaje za najważniejsze. Zemła stwierdza: „Ordery, medale, odznaczenia nie są aż tak ważne. Były ważne w młodości, u progu życia. Teraz uważam, że przeżycie dobrze, twórczo, w miłości jednego dnia, danie komuś czegoś, co ma się najlepszego, jest cenniejsze od tych honorów, najcenniejsze”³⁸.

Ukończywszy *Caritas*, artysta znów zwraca się modlitewnie ku Bogu w cyklu *Ave Maria*. W dotychczasowej ikonografii prac sakralnych Zemły przeważała tematyka chrystologiczna, związana z pasją Jezusa. Od autorefleksji w drodze krzyżowej na *Drzwiach do raju* rozpoczął swój rzeźbiarski *transitus* i poprzez stopniowe wyciszenie doszedł do ostatniego cyklu, tworzonego początkowo również tylko dla siebie – rzeźbiarskiej modlitwy maryjnej. Artysta powiedział kiedyś: „Krzyż kojarzy się z cierpieniem i bólem. Często wolimy westchnąć do Matki Bożej, która matczynym gestem przytula Jezusa do siebie...”³⁹. W tym też cyklu zamknął swój ostatni rzeźbiarski autoportret – pielgrzymą wyruszającego wraz

³⁸ W. Dudziński, *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, dz. cyt.

³⁹ A. Stelmasiak, *Z krzyżem osławiamy się codziennie...*, dz. cyt.



Il. 120. Gustaw Zemła, *Autoportret*, rysunek długopisem i kredką na papierze, 2013, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.



Il. 121. Gustaw Zemła, *Autoportret z aniołem*, rysunek piórkiem na papierze, 2013, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

z bliskimi mu ludźmi w drogę pod sztandarem maryjnym [il. 118]. Ów liryczny, pogodny nastrój modlitewny zamykający cykle opowieści na kolejnych drzwiach kościelnych i metaforycznych wrotach koresponduje z rysunkowymi i plastycznymi przedstawieniami aniołów wykonywanymi przez artystę równolegle z płaskorzeźbami *Ave Maria* [il. 119].

Zemła miał zamiar rozpocząć następny cykl zatytułowany *Apokalipsa*, w którym chciał kontynuować swoje osobiste rozważania zamknięte w formie opowieści biblijnej, ale w kilku następnych latach nie zrealizował już tego zamierzenia. Nadal jednak powracał do swoich wcześniejszych prac i dokonywał podsumowania własnego życia. Odzwierciedleniem tego stanu ducha mogą być rysunki z notesu artysty. Dwa z nich, pochodzące z 2013 roku (data została zapisana przez autora obok szkiców), przedstawiają starego mężczyznę o charakterystycznych rysach twarzy samego rzeźbiarza. Na jednym zadumana postać siedzi na ławce, wsparłszy głowę na dłoni, otoczona przez kształty, zapewne powołane do życia przez jego wyobraźnię [il. 120]. Są wśród nich: kobieta wpisana w pień drzewa, dwa torsy, przy których położono jabłko, i bezkształtna bryła. Drugi rysunek ma wymowę o wiele bardziej czytelną i skłaniającą do interpretacji [il. 121]. Na skraju kartki, na górze drobną kursywą twórca wypisał tytuły, które

uzyskał w ciągu swojej kariery zawodowej. Poniżej na środku narysował samego siebie siedzącego na ławce i spoglądającego z zadumą na swój rzeźbiarski portret, który trzyma w dłoniach. Powyżej umieścił napis: „kim jestem”. Za plecami mężczyzny stoi anioł (podpisany jako „Anioł Stróż”), który wspiera dłonie na jego ramionach. Poniżej znajdują się dwa delikatne szkice, z których jeden przypomina rzeźbę dyplomową Zemły – *Dobrego Pasterza*. W uproszczeniu można uznać, że zapis tytułów naukowych miał zapewne obrazować pozycję, jaką artysta osiągnął w społeczeństwie, to, jak jest postrzegany przez ludzi. Scena główna ukazuje próbę zgłębienia prawdy o sobie samym, o tym, jak jest w rzeczywistości, a rysunek na dole stanowi odwołanie do początków drogi twórczej.

Autoportret i autobiografia artystyczna. Autoportrety artysty, portrety jego rodziny, osób znanych i postaci świętych, którzy byli mu szczególnie bliscy, pełnią najważniejszą rolę w warstwie autobiograficznej opowieści plastycznej Zemły. Rzeźbiarz jest na nich przedstawiony bądź jako anonimowy wierny otoczony rodziną, bądź jako jedna z postaci ewangelicznych, w których historii odnajdywał analogie do własnego losu. Autor ukazany jako „zwykły człowiek” (*everyman*) jest przedstawicielem czy członkiem wspólnoty wiernych osadzonej w historii, natomiast snując rozważania o charakterze aksjologicznym i eschatologicznym, kreuje sytuacje znane z Biblii, wcielając się w jej bohaterów. Ostatni z autoportretów, który został umieszczony na drzwiach konstantyńskich, ma charakter symboliczno-dokumentacyjny i wyobraża go jako pielgrzyma wśród rodziny i przyjaciół, wpisując się w topos *homo viator*. Późniejsze rysunki z 2013 roku mogłyby stanowić zaczątek jeszcze innego typu autoportretu.

W całości twórczości Zemły takie nagromadzenie własnych wizerunków stanowi wyjątek, wskazujący na szczególnie i osobisty stosunek artysty do symboliki drzwi. Mistrz rzeźby portretowej wykonał wcześniej w zasadzie tylko jeden autoportret, w początkowym okresie twórczości – w 1970 roku [il. 122]. Była to odlana w brązie głowa, którą wykorzystał dwa lata później w kompozycji *Uniesiona dłoń*⁴⁰, zrealizowanej w tym samym materiale [il. 123]. Pęknięta czaszka spojona w całość opaską zasłaniającą oczy daje pole do błyskotliwych interpretacji odnoszących się do wewnętrznej walki młodego człowieka, który poszukuje własnej drogi twórczej⁴¹. W *Uniesionej dłoni* eks-

⁴⁰ Kompozycja ta należy do cyklu *Otwarte dłonie* z lat 1971–1972. M. Hniedziewicz określiła cykl jako: „Przetworzone w wieloznacznej i odniesionej do współczesnej rzeczywistości formie gesty dobrze znane z tradycji ikonograficznej” (M. Hniedziewicz, *Gustaw Zemła [w:] Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Wyd. Arkady, Warszawa 1981, s. 383).

⁴¹ Takiej interpretacji dokonuje m.in. Anna Kurzawa, *Otwarte dłonie Gustawa Zemły a Homo capax Dei [w:] Niedźwiedź biskupa Korbiniana. W kręgu myśli teologicznej Benedykta XVI*, red. H. Seweryniak, Płock 2011, s. 174–183; teź, *Wiarygodność i tajemnica...*, dz. cyt., s. 106–114.



II. 122. Gustaw Zemła, *Autoportret*, brąz, 1970, własność artysty. Fot. A. Piera.



II. 123. Gustaw Zemła z rzeźbą *Otwarta dłoń*, fotografia archiwalna za: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.

presję twarzy podkreśla ręka wzniesiona w geście przysięgi. Później przez lata Zemła nie powracał już do tego tematu, aż do rozpoczęcia pracy nad drzwiami olsztyńskimi.

W dziejach sztuki nie było niczym niezwykłym umieszczanie portretów własnych bądź innych osób w scenach historycznych lub religijnych, szczególnie w przedstawieniach stacji drogi krzyżowej. Jednak we wcześniejszej twórczości Zemły taki zabieg z powodów emocjonalnych i religijnych byłby zjawiskiem zaskakującym. Zawsze realizując tematy sakralne, artysta miał dużo dystansu i odczuwał wielki szacunek do przedstawianych postaci. Gdy o tym mówił, z jego wypowiedzi przebijał nieledwie strach: „Najwięcej trudności sprawiły mi rzeźby sakralne. Zdarzało się, że czułem, jak temat mnie przerasta. Jak ja, taki marny człowiek mam dotykać tajemnicy Boga...”⁴². Wobec takiej postawy artysty umieszczenie własnego autoportretu w rzeźbie sakralnej zapewne graniczyłoby z bałwochwalstwem. W swoich „drzwiach” Zemła jednak ostatecznie odstąpił od tej zasady, chociaż publicznie przyznaje się tylko do autoportretu w wizerunku Piłata. Być może ukazanie i jawne napiętnowanie własnej postawy, jako w pewnym sensie paralelnej do oportunisty rzymskiego namiestnika, stanowiło formę pokuty czy ekspiacji artysty rozliczającego się ze swoim życiem. Na wystawie jubileuszowej otwar-

⁴² K. Świerzak, *Monte Cassino w zieleni*, „Życie” 1997, nr 17, s. 5.



II.124. Gustaw Zemła, *Głowa Piłata*, cement, 2006, własność autora. Fot. A. Piera.

tej w grudniu 2001 roku Zemła eksponował zarówno swój młodzieńczy wizerunek, jak i cykl *Drzwi do raj* z autoportretem w roli Piłata. Podczas wernisażu komentował dzieło młodości, które „odzwierciedla kondycję każdego z nas. Każdy ma co najmniej kilka «życiorysów»: ciemnych, jasnych, dramatycznych. To chęć pokazania skomplikowanej duszy człowieka”. W tej samej rozmowie wyznał, „że jego twórczość to w pewnym stopniu ekspiacja za życiowe błędy”⁴³, wyrażana w różny sposób. Siłą i patetyczny gest *Uniesionej dłoni* zastąpił po trzydziestu latach cichy dialog ze skazanym Jezusem, a zuchwałą pewnością siebie z młodości – pełne samokrytycyzmu wyznanie: „ile jest w człowieku wad, mroków pokręceń, jak prawda trudno przebija się przez gładkość zewnętrznego opakowania”⁴⁴.

Niezależnie od zapisu emocji artysty oraz okoliczności powstania drzwi olsztyńskich, konstancińskich oraz „metaforycznych” składają się one także na specyficzną autobiografię artystyczną sędziwego rzeźbiarza. Zemła nie tylko powraca w tych przedstawieniach do tematów już zrealizowanych, ale też dopełnia je tworzonymi równolegle

⁴³ T. Gołąb, *Dotykając ducha. Wystawa prof. Gustawa Zemły*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 1, s. 5.

⁴⁴ Z rozmowy z Wiesławą Wierchowską przytoczonej w: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, dz. cyt., s. 132. Mimo że w kolejnych latach artysta często i chętnie opowiadał o autoportrecie w *Drzwiach do raj*, pozwalając na różne interpretacje i domysły, milczał na temat innych swoich wizerunków, być może pragnąc zachować intymny charakter przeżyć związanych z ich powstaniem.



Il. 125. Gustaw Zemła, *Jezus Chrystus Umęczony*, gips, 1980, własność autora. Fot. A. Piera.



Il. 126. Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Pierwszy upadek* z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: Gustaw Zemła. *Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.

kompozycjami w rzeźbie pełnej lub notuje pomysły, które będą stanowić inspirację dla prac przeznaczonych do wykonania w formie monumentalnej. W ten sposób nie tylko sprowadza do przestrzeni symbolicznej „drzwi” pamięć o swoich dziełach rozproszonych w różnych przestrzeniach rzeczywistych, ale także zamyka w niej zarówno przeszłość, jak i przyszłość swojego *oeuvre*.

Jedną z tajemnic procesu twórczego Zemły w późnym okresie jego działalności artystycznej jest także wprowadzanie rzeźbiarskiego dopełnienia narracji reliefowych obrazów. Poruszony jakimś epizodem czy postacią, którą wyrzeźbił na drzwiach, odczuwając potrzebę głębszej refleksji, wydobywa ją z przestrzeni umownej pola obrazowego, powiększa, nadaje jej trójwymiarowy kształt i dopracowuje szczegóły. W 1999 roku, równoległe z pierwszymi kompozycjami *Drzwi do raju*, powstała rzeźba *Chrystusa ubiczowanego*, ukazanego w półpostaci, przywiązanego do drewnianego słupa. Osoba Piłata, marginalizowana w poprzednich realizacjach drogi krzyżowej, która nabiera znaczenia w *Drzwiach do raju* jako wizerunek własny autora, w ciągu następnych lat będzie go frapowała tak bardzo, że w 2006 roku wykona znakomitą głowę, portret psychologiczny rzymskiego namiestnika, już bez odniesień do własnej fizjonomii [il. 124]. Jednocześnie w płaskorzeźbach *Drzwi do raju* można rozpoznać rysy twarzy ze studium głowy Jezusa z 1980 roku [il. 125, 126]. Zmienia je w scenie *Pocałunku Judasza* na wzór rzeźby Jezusa Miłosiernego, którą właśnie wykonuje (2000).



Il. 127. Gustaw Zemła, *Pomnik Dekalogu*, brąz, 1995, Łódź. Fot. za: www.polskaniezwykla.pl/web/gallery/photo,415034.html.



Il. 128. Gustaw Zemła, *Dawid psalmista*, brąz 2007, Zamość. Fot. za: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Dawid_Psalmista.jpg.



Il. 129. Gustaw Zemła, *Pomnik Wincentego Frelichowskiego*, brąz, 2007, Toruń. Fot. za: By Margoz – praca własna, GFDL, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11920774>.

W *Drzwiach do przeszłości* myśl artysty dłużej krąży wokół postaci Mojżesza. Rzeźbiarz dopełnia w swoim cyklu lapidarny znak – monumentalną sylwetkę patriarchy z łódzkiego *Pomnika Dekalogu* wzniesionego w 1995 roku⁴⁵ trzema scenami z jego życia [il. 127]. Natomiast kilka innych przedstawień tego cyklu sprawia wrażenie projektów przyszłych pomników (m.in. Salomon, Izajasz), z których jeden – poruszający liryzmem posąg Dawida psalmisty – został rzeczywiście ukończony i w 2007 roku ustawiony w Zamościu⁴⁶ [il. 128].

Podobnie w cyklach *Caritas* i *Ave Maria* z drzwi konstancińskich autor powraca między innymi do niektórych spośród przedstawień swoich tajemnic różańcowych czy przywołuje postać bł. Stefana Wincentego Frelichowskiego z pomnika, który wykonał w 2007 roku [il. 129]. Owe powroty nie zawsze będą się wiązały z wprowadzaniem autocytatów; artysta korzysta z możliwości narracyjnych, jakie daje płaskorzeźba, aby przedstawić bohaterów swoich wcześniejszych rzeźb w działaniu. Matka Teresa ukazana jako Weronika w *Drzwiach do raj* w 2000 roku, została uwieczniona przez Zemłę w posągu i przejmującym realizmem rzeźbiarskim portrecie w 2007 roku [il. 130], a następnie ponownie powróciła w cyklu *Caritas* jako postać opiekująca się bezdomną kobietą z dziećmi. Maksymilian Kolbe, którego postać do Mistrzejowic wykonał jeszcze w latach 80., zostaje ukazany jako szerzyciel kultu Madonny, a także w bunkrze głodowym.

⁴⁵ Niezbyt szczęśliwie zaprojektowane w pracowni J. Jańca otoczenie pomnika sprowadza postać Mojżesza do mało wyrazistego znaku.

⁴⁶ Wobec zapowiadanej współpracy z fundacją „Karta z Dziejów” być może artysta potraktował płaskorzeźbę jako sugestię przyszłych realizacji pomnikowych.



Il. 130. Gustaw Zemła, *Popiersie Matki Teresy*, gips patynowany, 2007, własność artysty. Fot. A. Piera.

Zestawienie na sali wystawowej płaskorzeźbionych „drzwi” z rozwinięciem występujących na nich przedstawień w wolno stojącej rzeźbie pełnej (niekiedy prezentowanej tylko na fotografiach) sprawia wrażenie przenikania przestrzeni pola obrazowego z rzeczywistością i podkreśla osobisty, autobiograficzno-dokumentacyjny charakter przedstawień na „drzwiach” Zemły.

Zespoły omawianych płaskorzeźb drzwi kościelnych i drzwi metaforycznych Zemły są też świadectwem przemiany stylu w późnej twórczości rzeźbiarza, zastępowania gwałtownych, ekspresyjnych form o znaczeniu symbolicznym, często bliskich abstrakcji, przedstawieniami bardziej wyciszonymi i nawiązującymi do tradycyjnej estetyki realistycznej. Była ona zawsze obecna w rzeźbie portretowej artysty (*Portret A. Zelwerowicza*, 1961; *Portret J. Ziętka*, 1971), później zdominowała jego prace o charakterze religijnym i ostatecznie, już w obecnym stuleciu, zapanowała w różnych odmianach twórczości rzeźbiarskiej mistrza.

Jako przykład owej przemiany może posłużyć zestawienie rzeźby wykonanej w stiuku i marmurze *Wskreszenie Łazarza* z 1998 roku [il. 131] i ujęcia tego samego tematu w płaskorzeźbie z cyklu *Caritas* z 2010 roku na drzwiach konstancińskich. Wcześniejsza kompozycja rzeźbiarska nawiązuje układem do cyklu *Ukrzyżowanych postaci*. Scena została ukazana z patosem, dominującym przez lata w twórczości artysty. Bloki marmuru rozpadają się, a taśmy krępujące zeszywniałe ciało rozsuwają się. W późniejszym reliefie autor opowiada to wydarzenie w sposób bardziej dyskretny, delikatnie i wrażliwo modelując kształty; nie zaskakuje – jak uprzednio – wstrząsającym obrazem



II. 131. Gustaw Zemła, *Wskreszenie Łazarza*, stiuk, marmur, 1998, własność artysty.
Fot. za: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.

dokonującego się cudu, ale dostosowuje się do tradycyjnych konwencji przyjętych dla ukazania uzdrowień dokonywanych przez Jezusa i świętych. We wcześniejszej interpretacji tematu Zemła koncentruje się na ukazaniu cudu wskrzeszenia, w późniejszej – pragnie ukazać raczej relację pomiędzy Jezusem a powracającym do życia Łazarzem.

Według niektórych sugestii nawrót do tradycji realistycznej w twórczości Zemły bywa łączony z chęcią dostosowania się artysty do upodobań masowego odbiorcy, szczególnie w rzeźbie religijnej. Jednak – jak autor wielokrotnie podkreślał – wszystkie cztery cykle płaskorzeźb powstawały wyłącznie z jego własnej potrzeby, tylko dla niego samego i dopiero później decydował się na ich prezentację publiczności. W związku z tym należy uznać przyjętą w nich konwencję za wyraz zmiany osobistych upodobań estetycznych mistrza. Takie właściwe ewolucji rzeźby Gustawa Zemły przechodzenie od syntezy i znaku do analizy i opowiadania jest zjawiskiem raczej nietypowym wśród twórców sztuk wizualnych i chyba bliższym artystom, którzy posługują się słowem⁴⁷.

⁴⁷ Już w trakcie druku niniejszego opracowania autorka otrzymała informację, że ks. Przegaliński, który w 2015 r. objął nową parafię Niepokalanego Poczęcia NMP w Pruszkowie-Dzikowie, namówił sędziwego artystę do wykonania kolejnych rzeźbionych drzwi z brązu. Nie wiadomo, jaki przyczynek do autobiografii artysty zostanie w nich zawarty. Prace trwają... (za informację autorka dziękuje prof. dr. hab. A. Pieńkosowi).

ANABASIS
IGOR MITORAJ
PRZESTRZEŃ ZNACZĄCA

W P R O W A D Z E N I E

W ostatnich dniach lutego 2006 roku odbyły się uroczystości związane z odsłonięciem i poświęceniem nowych rzeźbionych drzwi brązowych do bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie¹ – jednej z najdosłojniejszych świątyń Wiecznego Miasta, pełniącej jednocześnie funkcję Chiesa dello Stato – miejsca oficjalnych uroczystości państwowych Republiki Włoskiej. Chmurna, deszczowa pogoda, typowa o tej porze roku dla rzymskiej Kampanii, nie przeszkodziła w celebracji wydarzenia dostojnym gościom – przedstawicielom najwyższych władz kościelnych i państwowych, a także mieszkańcom miasta i turystom, którzy tłumnie przybyli podziwiać prace przeznaczone do świątyni należącej do ważniejszych obiektów na mapie zabytkowego Rzymu. Podczas uroczystości niezwykle przejęty i wzruszony był sam autor drzwi – polski twórca Igor Mitoraj, mimo że wielokrotnie uczestniczył w wydarzeniach koncentrujących się wokół prezentacji swoich dzieł podczas wernisaży wystaw organizowanych w największych metropoliach świata².

¹ „Inaugurazione e Benedizione delle Nuove Porte in Bronzo nella Basilica di S. Maria degli Angeli e dei Martiri alle Terme di Roma. Programma della Cerimonia 28 Febbraio 2006: 19.30 Svelatura Porte Mons. Luigi Moretti Vicegerente della Diocesi di Roma benedice le nuove Porte e la Testa di san Giovanni Battista realizzate da Igor Mitoraj. 20.00 inaugurazione mostra gli studi preparatori delle Porte degli Angeli; Intervengono Mons. Renzo Giuliano, Basilica S. Maria degli Angeli [...] Rocco Bottiglione, Ministro per i Beni e le Attività Culturali Marcello Pera, Presidente del Senato della Repubblica”. Na początku uroczystości poświęcenia drzwi jedne z nich były przysłonięte flagą w barwach Włoch, a drugie – Watykanu. Szczegółowy program inauguracji drzwi (*Cerimonia d’Inaugurazione – Le Nuove Porte in Bronzo*) oraz imprez towarzyszących temu wydarzeniu znajduje się na stronie internetowej bazyliki Santa Maria dei Angeli (http://www.santamariadegliangeliroma.it/paginamastering.html?codice_url=porte&lingua=ITALIANO&ramo_home=Eventi, dostęp: 11.04.2014 r.).

² Artysta tak wspomina ten dzień: „Dzień inauguracji 28 lutego 2006 był niezwykły. Nieprzychylna aura – dokuczliwy deszcz, wiatr i przenikliwy chłód wewnątrz bazyliki – potęgowała tylko targające mną emocje. Marzy-

Kilka lat później, 12 września 2009 roku, w dalekiej Warszawie poświęcono drzwi z brązu wykonane przez Mitoraja dla jezuickiego kościoła Matki Boskiej Łaskawej, patronki stolicy Polski. Uroczystość ta zyskała równie wspaniałą oprawę. Obu wydarzeniom towarzyszyły wystawy, konferencje, wydawnictwa albumowe oraz wywiady i filmy dokumentalne prezentujące dorobek autora drzwi. W Rzymie pokazano rysunki i szkice oraz modele ilustrujące proces powstawania dzieła³. Natomiast w Polsce ekspozycja *Lux in Tenebris* obejmowała projekty drzwi warszawskich, kompozycje malarzkie i rzeźby w brązie oraz dokumentację fotograficzną najsłynniejszych prac mistrza⁴, tworzącego za granicą, ale podkreślającego, że jest Polakiem⁵. Wystawa warszawska stanowiła szczególnie łącznik między realizacjami do kościołów w Rzymie i Warszawie poprzez uwzględnienie wśród eksponatów modeli postaci z drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli oraz dwu wariantów *Zwiastowania*, łączących się tematycznie i formalnie z pracami do obu świątyń.

Wkrótce – między 2009 a 2011 rokiem⁶ – w niewielkim romańskim kościółku, należącym do posiadłości artysty Château de Confoux w Prowansji, wstawiono bez rozgłosu jeszcze jedne rzeźbione przez niego i odlane w brązie drzwi, które przewijają się w tle kilku reportaży poświęconych Mitorajowi (gdy rzeźbiarz oprowadzał dziennika-

łem, żeby znaleźć się gdzieś daleko. Chyba tylko wysoki poziom adrenaliny pozwolił mi przezwyciężyć napięcie, zwielokrotnione presją tłumów oczekujących na odsłonięcie wrót” (I. Mitoraj, *Rzym. Rzeźby w stałej ekspozycji* [w:] Mitoraj: *Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, Wyd. MCK, Kraków 2006, s. 113).

³ *Le porte degli angeli di Igor Mitoraj* [katalog wystawy], red. C. Chenis, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006. Informacja o otwarciu wystawy była zamieszczona w programie uroczystości (por. przyp. 1). Wystawa miała miejsce w transepcie bazyliki.

⁴ Wystawa *Lux in Tenebris* na Skwerze Hoovera przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie oraz w Sali Wystawowej Filii Artystycznej Fabryki Trzciny (*Igor Mitoraj. Lux in Tenebris* [katalog wystawy], Wyd. Antalis, Warszawa 2009). Wernisaż wystawy stanowił jedno z wydarzeń związanych z obchodami 400-lecia kościoła Matki Boskiej Łaskawej. Media podawały, że: „Program uroczystości jest rozbudowany i nie kończy się jedynie na wystawie *Lux in Tenebris*. 11 września na Skwerze Hoovera odbędzie się promocja albumu Igora Mitoraja *Bianco Nero*. Następnego dnia o godz. 18.30 nastąpi poświęcenie i otwarcie drzwi do kościoła oo. Jezuitów na warszawskiej Starówce, zaprojektowanych i wykonanych przez Igora Mitoraja. [...] Cykl zakończy się 7 listopada 2009 r. o godz. 9.30 sesją naukową poświęconą 400-leciu pracy Jezuitów w Warszawie. Wydarzenie to będzie miało miejsce na Papieskim Wydziale Teologicznym «Bobolanum». (*Lux in Tenebris – wystawa rzeźb Igora Mitoraja*, <http://www.mmwarszawa.pl/269672/2009/8/8/lux-in-tenebris-wystawa-rzezb-igora-mitoraja?category=news>, dostęp: 12 IV 2014 r.).

⁵ „Wystawy w Polsce mają dla mnie szczególne znaczenie – mówił nam wczoraj artysta, który przyszedł na skwer doglądać przygotowań do wystawy. – Jestem Polakiem, wszędzie to podkreślam, i cieszę się, że będę mógł znowu zaprezentować moje prace w Polsce” (J.S. Majewski, *Anioły, które mają strzec mieszkańców Warszawy*, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,7033915,Anioły_które_mają_strzec_mieszkańców_Warszawy.html, dostęp: 12 IV 2014 r.).

⁶ Fotografia z lutego 2009 r. (*La chapelle du chateau de Confoux*, www.google.pl/maps/dir/Château,+Francja/Confoux,+Cornillon-Confoux, dostęp: 11 IV 2017 r.) ukazuje jeszcze stare drewniane drzwi. W listopadzie 2011 r. były już rzeźbione drzwi z brązu (por. przyp. 7).

rzy po swojej siedzibie)⁷. To dzieło artysty pozostaje szerzej nieznanie i nie wzbudziło jeszcze zainteresowania badaczy.



Drzwi do rzymskiej bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri zostały wykonane na zamówienie jej rektora ks. Renzo Giuliano. Artysta tak opisywał to wydarzenie: „Przed kilku laty krytycy sztuki Constanzo Constantini i Lorenzo Zicchicci zaproponowali wydanie książki o mnie. Przy okazji pracy nad publikacją często bywałem w Rzymie [...] Któregoś dnia – podejrzewam, że nieprzypadkowo – Lorenzo i Constanzo zaprowadzili mnie do bazyliki Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczenników. [...] Przyjaciele zwrócili moją uwagę na zniszczone drewniane drzwi. W środku czekał na nas energiczny rektor bazyliki monsinior Giuliano. Po krótkiej rozmowie zapytał, czy mógłbym zaprojektować do kościoła wrota z brązu. Zaskoczyła mnie ta propozycja i przez kilka miesięcy nie mogłem dać odpowiedzi. Pokusa była jednak wielka. W końcu zarażony entuzjazmem przyjaciół zdecydowałem się podjąć wyzwanie”⁸. *Bozzetto* ukazujące wstępną koncepcję drzwi powstało jeszcze w 2003 roku⁹. Prace trwały dwa lata i wiązały się z wnikliwą lekturą tekstów poświęconych symbolice bramy kościelnej oraz z licznymi konsultacjami z zakresu teologii i ikonografii chrześcijańskiej¹⁰. Ukończone dzieło artysta dedykował pamięci papieża Jana Pawła II, który zmarł w trakcie realizacji zlecenia. Obawy autora, czy sprostą podjętemu zadaniu, okazały się płonne – praca Mitoraja została przyjęta z entuzjazmem; doceniono kunszt i oryginalność koncepcji mistrza¹¹.

Kilka miesięcy po uroczystym poświęceniu drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli do Rzymu przybył o. Andrzej Kiełbowski, jezuita, aby obejrzeć dzieło Mitoraja z myślą o ewentualnym zamówieniu podobnych rzeźbionych wrót do kościoła Matki Bożej Anielskiej, jednej ze świątyń swojego zgromadzenia w Warszawie¹². Do pierw-

⁷ M. Musiał, Ł. Radwan, zdj. M. Kukulski, *Co kryje dom Igora Mitoraja?*, cz. I, *W posiadłości Mitoraja*, reportaż, „Dzień dobry TVN”, 6 XI 2011 r., 1.56–2.10 min., <http://dziendobry.tvn.pl/wideo,2064,n/co-kryje-dom-igora-mitoraja,15195.html>, dostęp: 21 VIII 2013 r.

⁸ *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym*, dz. cyt., s. 113.

⁹ Kolejne etapy powstawania dzieła zaprezentowano podczas wystawy towarzyszącej uroczystościom otwarcia drzwi.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Wybrane wypowiedzi historyków sztuki i krytyków (Marco di Capua, Carlo Chenis, Renzo Giuliano, Tahar ben Jelloun) zamieszczono na stronie bazyliki Santa Maria degli Angeli, *Igor Mitoraj raccontato* (http://www.santamariadegliangeliroma.it/paginamastersing.html?codice_url=mitoraj_porte, dostęp 2 IX 2018 r.).

¹² O. Kiełbowskiemu miał zasugerować zamówienie drzwi u Mitoraja warszawski lekarz Kamil Pietrasik, wielbiciel twórczości tego artysty. Wszystkie informacje na temat okoliczności powstania drzwi do kościoła Matki

szej dłuższej rozmowy (telefonicznej) z artystą doszło we wrześniu 2007 roku. Mitoraj zwrócił się do jezuitę z pytaniem, dlaczego właśnie u niego złożył to zamówienie. W odpowiedzi ks. Kiełbowski przedstawił mu historię warszawskiego kościoła i znajdującego się w nim wizerunku Matki Boskiej Łaskawej. Wspominał o procesjach z obrazem w sierpniu 1920 roku i zniszczeniu świątyni w czasie powstania w 1944 roku. Po dwóch miesiącach od tej rozmowy, w listopadzie tegoż roku, o. Kiełbowski odwiedził Mitoraja w jego pracowni w Pietrasanta koło Florencji i przedstawił mu zdjęcia kościoła, w tym też fotografie ukazujące ruiny świątyni po wyzwoleniu w 1945 roku.

Inwestor pozostawił artyście zupełną swobodę w zakresie tematyki przedstawień, zaznaczył tylko, że rzeźbione drzwi powinny zachęcać przechodniów do wstąpienia do niepozornego kościoła, często pomijanego przez mieszkańców i turystów zmierzających przede wszystkim do katedry, która znajduje się tuż obok jezuickiej świątyni.

Pierwszy projekt został sporządzony przez artystę już w grudniu 2007 roku. W marcu 2008 roku Mitoraj przyjechał do Warszawy, aby dokonać wizji lokalnej, i już w kwietniu zaprezentował wstępny model – odlew wykonany w skali 1:4. Jednak sam był niezadowolony z tego rozwiązania i przygotował kolejny projekt, który przedstawił ks. Kiełbowskiemu we wrześniu 2008 roku podczas biennale w Wenecji¹³. W końcowym etapie prac realizacja drzwi stanęła pod znakiem zapytania, ponieważ sponsorzy, którzy mieli finansować ich powstanie, w ostatniej chwili odmówili przekazania obiecanych funduszy. Jednak artysta, który zaangażował się już emocjonalnie w powstanie dzieła, ukończył pracę i przekazał ją w darze dla warszawskiego kościoła jezuitów.

Wykonane przez Mitoraja rzeźbione w brązie drzwi kościelne sygnalizują pojawienie się w twórczości artysty, łączonej przede wszystkim z antykiem grecko-rzymskim, tematyki oscylującej wokół chrześcijaństwa. Prace te stanowią oryginalne rozwiązanie w zakresie symboliki formy oraz interpretacji tradycyjnych wątków ikonograficznych. Realizacja kolejnych drzwi do świątyni i związana z nią problematyka artystyczna, która na granicy wieków stała się obiektem coraz bardziej osobistych dociekań twórczych mistrza, zaowocowała ostatecznie realizacją drzwi w Château de Confoux – pracy o charakterze tak bardzo prywatnym, że nie zachowała się nigdzie żadna wzmianka o okolicznościach jej powstania¹⁴.

Bożej Łaskawej pochodzą od o. A. Kiełbowskiego SJ i zostały uzyskane podczas rozmów z autorką niniejszego opracowania w sierpniu 2013 r.

¹³ Ostateczny model w skali 1:1, podobnie jak poprzednie, został wykonany w pracowni Mitoraja w Pietrasanta. Tam też, w zakładzie stale współpracującym z artystą przy realizacji prac z brązu, odlano dzieło. We Włoszech powstała również konstrukcja stalowa, do której miały być przymocowane rzeźbione płyty brązowe. Konstrukcję nośną wraz z odlewami przewieziono do Warszawy, natomiast gipsowy model pozostał w pracowni artysty (inf. o. Kiełbowskiego).

¹⁴ Poza wspomnianym reportażem w żadnej opublikowanej wypowiedzi Mitoraja nie ma wzmianki o drzwiach w jego posiadłości. Nie wspomniano o nich w żadnej innej publikacji poświęconej artyście.

Podstawowe kwestie związane z tymi dziełami Mitoraja to przeciwstawienie formy plastycznej i barwy w opracowaniu drzwi (Rzym), sposób aranżacji strefy wprowadzającej (preliminalnej), a także problem „prywatnego *sacrum*” i budowanie prowadzącej do niego „przestrzeni przyswojonej” (Château de Confoux). Wszystkie wymienione zagadnienia łączą się ściśle z całokształtem twórczości artysty, który w konfrontacji z odbiorcą przyjmuje przede wszystkim „postawę wyzwania”¹⁵.

Dostępne materiały źródłowe związane z twórczością Mitoraja dotyczą przede wszystkim jego wystaw (organizowanych najczęściej jako instalacje plenerowe) bądź innych wydarzeń artystycznych z udziałem rzeźbiarza. Towarzyszą im zazwyczaj katalogi bądź wydawnictwa albumowe, zawierające mniej lub bardziej wnikliwe teksty krytyczne kreślone piórem często znanych krytyków i historyków sztuki. Zamieszczane tam bywają też wypowiedzi będące poetycką i bardzo swobodną interpretacją dzieł, które przez swoją stylistykę stanowią interesujący temat również dla artysty fotografika – autora części ilustracyjnej albumu. Idą z nimi w parze wywiady z mistrzem publikowane na łamach prasy wysokonakładowej: czasopism kulturalnych, a nawet dzienników popularnych¹⁶ oraz reportaże radiowe i telewizyjne¹⁷. Niekiedy pokłosiem wystaw bywają sprawozdania bądź recenzje na łamach periodyków specjalistycznych, które zawierają ujęte w kilku zdaniach cenne refleksje krytyczne¹⁸.

Najobszerniejsze źródło informacji na temat życia, twórczości i poglądów estetycznych artysty stanowi wywiad rzeka, którego ostatnie zaktualizowane wydanie zbiegło się w czasie z ukończeniem rzymskich drzwi Mitoraja¹⁹.

Należy podkreślić, że artysta ściśle kontrolował przekaz medialny dotyczący jego osoby, otaczał tajemnicą swoje życie prywatne i konsekwentnie budował własną legendę wyniosłego samotnika, zdystansowanego wobec upadającego świata populistycznej

¹⁵ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.

¹⁶ M.in. M. Neri, *Mitoraj e l'istinto della fuga. Via dal caos di Pietrasanta*, „La Repubblica. Firenze”, firenze.repubblica.it/cronaca/2011/08/01/news/mitoraj_e_l_istinto_della_fuga_via_dal_caos_di_pietrasanta-19893664/, dostęp: 1 VIII 2015 r.

¹⁷ *L'incontro con Mitoraj. Conversazione con lo scultore nel suo atelier di Pietrasanta di Mario Neri*, „La Repubblica. Edizione Firenze”, <http://video.repubblica.it/edizione/firenze/l-incontro-con-mitoraj/73694?pagefrom=1>, dostęp: 2 VIII 2015 r.

¹⁸ M.in. A. Badach, *Igor Mitoraj – powrót do ojczyzny*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 71–79; tenże, *Rzeźby i rysunki Igora Mitoraja w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 2004, nr 1/2, s. 159–162; U. Usakowska-Wolff, *Fragmenty harmonii*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2003, nr 1, s. 26–33.

¹⁹ C. Costantini, *L'enigma della pietra: conversazioni con Igor Mitoraj*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006. Poprzednie wydanie ukazało się w 2004 r. Obszerne fragmenty wywiadu, noszącego pierwotnie tytuł *Igor Mitoraj e l'enigma della bellezza*, zostały opublikowane w Polsce w zmienionej formie jeszcze przed wydaniem ostatecznego, rozbudowanego tekstu (I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003).

komercji²⁰. Poglądy te nie przeszkadzały mu jednak znakomicie funkcjonować na rynku sztuki według reguł, którymi w wypowiedziach publicznych tak pogardzał²¹.

Po śmierci Mitoraja w 2014 roku ukazało się sporo artykułów wspomnieniowych, wydawanych przede wszystkim w prasie włoskiej i polskiej²². Dominowały w nich nastrojowe eseje, a w kontekście wystaw pośmiertnych omawiano najważniejsze dzieła mistrza i przywoływano jego słowa²³. Wśród publikowanych w tym okresie tekstów na uwagę zasługuje syntetyczne podsumowanie życia i działalności artysty dokonane przez Lechosława Lameńskiego²⁴.

W dłuższym dystansie czasowym zaczynają pojawiać się analizy dotyczące różnych aspektów twórczości artysty w naukowych artykułach o charakterze problemowym²⁵, a nawet w szerszym opracowaniu monograficznym²⁶. Nazwisko Igora Mitoraja weszło już do kanonu rzeźby i jest wymieniane w większości leksykonów i syntetycznych opracowań poświęconych sztuce współczesnej na świecie.

Spośród dzieł Mitoraja związanych z tematyką religijną najczęściej wymieniane są drzwi do rzymskiej bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri. Ich poświęceniu towarzyszyła wspomniana już wystawa prezentująca krystalizowanie się koncepcji artysty oraz kolejne etapy realizacji drzwi. W przeddzień uroczystości zorganizowano sesję naukową ukazującą dzieło Mitoraja w aspekcie historyczno-teologiczno-artystycznym. Wystąpienia referentów opublikowano w katalogu ekspozycji²⁷. Jednocześnie ukazało

²⁰ Mitoraj przez lata konsekwentnie kreował własny wizerunek, otaczając tajemnicą swoje życie prywatne do samego końca tak, że nawet w komunikacie o jego śmierci brak było informacji na temat przyczyn zgonu (*Zmarł wybitny rzeźbiarz Igor Mitoraj. Był „poetą życia”*, <http://www.tvn24.pl>, dostęp: 11 III 2015 r.).

²¹ W rzeczywistości artysta mógł sobie pozwolić na życie w oderwaniu od spraw materialnych (m.in. nie posiadał nawet prawa jazdy), gdyż jego interesy doskonale prowadził manager i przyjaciel Jean Paul Sabatier, który też odziedziczył większość majątku Mitoraja (informacje uzyskane od T. Kuźniara, stypendysty Mitoraja, rozmowa z 12 V 2017 r.).

²² M.in. *Addio a Igor Mitoraj, lo scultore dei giganti feriti*, „La Stampa”, www.lastampa.it/2014/10/06/cultura/addio-a-igor-mitoraj-lo-scultore-dei-giganti-feriti-sBGV5RrdLQMFVNdpyRx0M/pagina.html, dostęp: 5 IV 2017 r.; J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno, Igor Mitoraj*, Rozmowę przeprowadził Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 2014, nr 233, s. A10–A13; J. Lilpop, *Zapomniany przez Polskę*, „Gazeta Polska Codziennie” 2014, nr 242, s. 3.

²³ M.in.: K. Włodyka de Simone, *Teatr ciszy. W pierwszą rocznicę śmierci Igora Mitoraja*, „Kraków” 2016, nr 1, s. 46–55.

²⁴ L. Lameński, *Anioł z Pietrasanta*, „Akcent. Literatura i Sztuka” 2014, nr 4, s. 125–135. Tekst pisany na 70. rocznicę urodzin ukazał się już po śmierci artysty.

²⁵ R. Boettner-Łubowski, *Rozwiązania quasi-klasyczne: ich specyfika i artystyczne konsekwencje*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 44–45.

²⁶ B. Sliwiska, *Venus in the „Looking-glass”: para-classicism and the trans-body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn*, Doctoral thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy of Loughborough University, September 2010.

²⁷ *Le porte degli angeli di Igor Mitoraj*, dz. cyt. Wybór tekstów zamieszczono także na stronie internetowej bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie: http://www.santamariadegliangeliroma.it/paginamastering.html?codice_url=mitoraj_porte, dostęp: 20 VIII 2013 r.

się szersze opracowanie monograficzne zawierające rozbudowaną wersję tekstów zamieszczonych w broszurze towarzyszącej wystawie²⁸. Niewątpliwie wśród wypowiedzi poświęconych dziełu Igora Mitoraja do bazyliki Santa Maria degli Angeli z punktu widzenia historyka sztuki wyróżnia się artykuł Carla Chenisa. Autor ten przeprowadził analizę ikonograficzną drzwi, podkreślił związek zdobiących je przedstawień z historią kościoła oraz dokonał ich egzegezy teologicznej. Wypowiedzi badacza dopełniają teksty teologów bądź poetyckie eseje nacechowane dużym ładunkiem emocji. Na uwagę zasługuje także komentarz samego artysty o okolicznościach przyjęcia zamówienia i rozterkach towarzyszących mu podczas pracy. Carlo Chenis powrócił do drzwi Mitoraja jeszcze raz po kilku miesiącach, porównując je z analogiczną realizacją Floriana Bodiniego do prowincjonalnego kościoła San Vincenzo de'Paoli w La Martella, koło Matery na południu Włoch. Autor poprzez przeciwstawienie obu prac podkreślił wyraziście różnice w sposobie podejścia do tematu przez obydwu artystów, jednak ograniczył się tylko do analizy płaskorzeźb²⁹.

W Polsce artykuły o rzymskich drzwiach Mitoraja pojawiły się w związku z wykonaniem przez niego podobnego zamówienia dla kościoła jezuitów w Warszawie. W wydawanym przez ten zakon „Przeglądzie Powszechnym” ukazały się trzy teksty związane z rzymskim i warszawskim dziełem artysty. Artykuły, opublikowane w kolejnych numerach pisma wzajemnie się dopełniają. Irena Grzesiuk-Olszewska dokonuje zwięzłej charakterystyki twórczości rzeźbiarza i jego rzymskiej realizacji oraz wskazuje na związane z nią najważniejsze zagadnienia artystyczne i ikonograficzne, wspierając się cytataми z wypowiedzi przeważnie włoskich krytyków sztuki i samego autora drzwi³⁰. Z kolei Wiesława Wierzchowska prezentuje etapy twórczości Igora Mitoraja, opisuje pokrótce drzwi warszawskie, a także inne prace religijne, eksponowane na towarzyszącej poświęceniu wystawie *Lux in Tenebris*³¹. Ekspozycję tę omawia Ewelina Rzucidło, a jej interpretacja poszczególnych dzieł koncentruje się na relacji między światłem a bryłą, zgodnie z myślą przewodnią wystawy ujętą w jej tytule³².

²⁸ Igor Mitoraj, *Le porte degli angeli*, red. Norberto G. Kuri, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006.

²⁹ C. Chenis, *Tra modernità e arcaismi: due porte a confronto*, „Chiesa oggi” 2006, nr 76, s. 57–58. Autor artykułu porównuje: „due situazioni diverse, una urbana l'altra rurale, una antica l'altra moderna, entrambe risolte con genio inventivo da due artisti di chiara fama” i wskazuje, że Mitoraj i Bodini to: „Due artisti che in modo diverso intuiscono il genius loci esprimendolo con tratti di soffusa modernità ed arcaica tradizione. Mitoraj parla la lingua dei classici, superando l'empasse della postmodernità; Bodini parla la lingua del popolo, esponendo la narrazione con chiarezza” (s. 57).

³⁰ I. Grzesiuk-Olszewska, *W Rzymie i w Warszawie. Odrzwia Igora Mitoraja: Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 9, s. 138–141.

³¹ W. Wierzchowska, *W tradycji antyku i chrześcijaństwa. Drzwi Anielskie Igora Mitoraja: kościół Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10, s. 130–132.

³² E. Rzucidło, *Świetlny parcours: Igor Mitoraj, wystawa Lux in Tenebris, Skwer Hoovera, Warszawa 7 VIII – 8 X 2009*, „Przegląd Powszechny” LXXVI, 2009, nr 11, s. 103–110.

W kontekście tej wystawy Danuta Wróblewska rozważa na łamach „Więzi” formalny aspekt sztuki artysty³³.

Jednocześnie wydano album zawierający fotografie niektórych spośród dzieł pokazanych na wystawie, ale również innych rzeźb Mitoraja reprezentatywnych dla jego twórczości. W wydawnictwie tym zamieszczono zdjęcia drzwi rzymskich wraz z polską wersją poświęconych im artykułów Marca di Capua i Tahara ben Jelloun³⁴. O warszawskich i rzymskich drzwiach Mitoraja pisała³⁵ też i opowiadała w jednej ze swoich gawęd na antenie radiowej Bożena Fabiani³⁶. Poza tym Polskie Radio poświęciło wydarzeniom związanym z odsłonięciem drzwi warszawskich kilka audycji³⁷, między innymi wyemitowano wywiad z autorem dzieła zawierający wypowiedź na temat jego koncepcji drzwi jako szczególnej formy plastycznej³⁸. Wywiady z mistrzem ukazały się też w wysokonakładowych periodykach społeczno-kulturalnych³⁹, a informacje o wydarzeniu odnotowała większość dzienników i czasopism wydawanych przez organizacje katolickie⁴⁰. Wśród entuzjastycznych opinii należy odnotować głosy krytyczne odbiorców zaskoczonych nietypową interpretacją ikonografii maryjnej w wykonaniu Igora Mitoraja⁴¹.

³³ D. Wróblewska, *Malarski dźwięk patyn*, „Więź” 2009, nr 10, s. 120–123.

³⁴ Igor Mitoraj, *Lux in Tenebris*, dz. cyt.

³⁵ B. Fabiani, *Niezwykły dar: drzwi Igora Mitoraja dla kościoła Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Ethos” XXII, 2009, nr 3/4, s. 356–359.

³⁶ Polskie Radio PR II, B. Fabiani, *W stronę sztuki: Bazylika S. Maria degli Angeli e Martiri*, 20 IX 2009 r., godz. 9:45, <http://www.polskieradio.pl/8/196/Artykul/180137,W-strone-sztuki-Bazylika-S-Maria-degli-Angeli-e-Martiri>. Do historii samej bazyliki powróciła autorka w innej gawędzie: *Odkrywamy tajemnice rzymskiej bazyliki z 3 XII 2011 r.*

³⁷ Polskie Radio PR IV, *Rzecz się dzieje na Skwerze...* PR IV 17.08.2009 r.; Polskie Radio PR II, *Biskup Tadeusz Pikus poświęci Anielskie Drzwi autorstwa Igora Mitoraja*, 11 IX 2009 r.; *Polskie Radio PR IV, Przez rzeźbę do kościoła. W kościele Matki Bożej Łaskawej Patronki Warszawy poświęcono drzwi autorstwa Igora Mitoraja*, 15 IX 2009 r.

³⁸ Polskie Radio PR II, H.M. Giza, *Anielskie drzwi – Igor Mitoraj*, 12 IX 2009 r., 16:05, PR II, Klub Ludzi Ciekawych Wszystkiego. H.M. Giza, *Anielskie drzwi – Igor Mitoraj*, 12 IX 2009.

³⁹ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem. Z Igorem Mitorajem rozmawia Monika Kuc*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 196, s. A24–A25; Ł. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami*. Wywiad Łukasza Radwana z Igorem Mitorajem, „Wprost” 2009, nr 39, s. 80–82.

⁴⁰ Informacja o odsłonięciu drzwi warszawskich: *Otwarcie drzwi Mitoraja*, „Gość Niedzielny” [Warszawa] 2009, nr 36/558, s. I; *Warszawa: Uroczyste otwarcie Anielskie Drzwi*, „Gazeta Krakowska”, <http://www.gazetakrakowska.pl/artykul/161567,warszawa-uroczyste-otwarcie-anielskie-drzwi,id,t,> dostęp: 18 VI 2014 r., D. Kowalczyk SJ, *Mitoraj u Patronki Warszawy*, „Idziemy” z 20 IX 2009 r., <http://adonai.pl/rozwazania/?id=148>, dostęp: 18 VI 2014 r.

⁴¹ *Drzwi „anielskie”*, www.krajaki.com.pl/718mkdrzwi.html, dostęp: 12 X 2014 r.

DRZWI ANIELSKIE W RZYMIE

Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri znajduje się w centrum Rzymu niedaleko Pałacu Kwirynalskiego, na terenie dawnych term Dioklecjana, których pozostałości wykorzystał Michał Anioł, projektując tę świątynię w 1563 roku [il. 1]. Wezwanie bazyliki odnosi się do męczenników chrześcijańskich pracujących przy budowie term, którym według legendy mieli pomagać w pracy aniołowie¹.



Il. 1. Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie, proj. Michał Anioł 1563. Fot. wg http://www.beniculturali.gov.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_647924584.html.

¹ Pochodzący z Sycylii teolog A. Lo Duca w 1561 miał w termach Dioklecjana wizję siedmiu męczenników i siedmiu aniołów, która skłoniła go do starań o wzniesienie tam świątyni (R. Pisani, G. Valeri, *La basilica di Santa Maria degli angeli e dei martiri*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2008, s. 3). Powszechnie stosuje się skróconą wersję wezwania: Santa Maria degli Angeli.

Kościół na pierwszy rzut oka trudno wyodrębnić z masywu starożytnej architektury. Skromna elewacja frontowa otwiera się na kolistą Piazza Repubblica. Kryjąca wejście eksedra (stanowiąca część dawnego caldarium) z jednej strony przylega do nowożytnej budowli, natomiast z drugiej jej mur nagle urywa się poszarpaną krawędzią ruiny. W zwieńczeniu elewacji umieszczono ledwie widoczny niewielki krzyż. Nieco większy znajduje się w górnej jej części i tylko on wskazuje na charakter budowli, do której prowadzą drzwi poniżej. Warstwa wątku starannie ułożonego z czerwonej cegły (*opus lateritium*) pokrywa elewację wyłącznie w dolnych partiach i w części środkowej, wokół arkad portali i niszy pomiędzy nimi. Wyżej w kilku miejscach odpada płatami, ukazując jaśniejszy wątek muru (*opus caementicum*), który jest widoczny w pozostałej części elewacji. Naruszony przez czas układ kamieni ma powierzchnię, której nierówności podkreślają zmienne drobne cienie, a kolorystyka została zróżnicowana także w obrębie wątku poprzez przypadkowy dobór budulca².

W centralnej części tej elewacji, tak bogatej w efekty malarskie będące dziełem czasu, a celowo obnażone i utrwalone przez człowieka, znajduje się zamknięta półkolistą nisza flankowana przez dwa wejścia, również zamknięte łukiem pełnym o kształcie podkreślonym przez promienisty układ wąskich klinców. W niszy ustawiono białą głowicę antycznej kolumny jako podstawę kamiennego naczynia. Niewielki jasny akcent w centrum fasady, zbyt mały w proporcji do mieszczącej go niszy, podkreśla właściwą tej elewacji estetykę, która tworzy nowe wartości, z równą starannością konserwując formy przeszłości i modyfikując je zniszczenia.

Brązowe wrota zamykające wejścia wstawiono pod pewnym kątem do lica muru, łagodząc stopień ich nachylenia ku osi środkowej [il. 2]³. Pozwala to na lepszą ekspozycję połączenia drzwi, a jednocześnie wklęsły układ fasady sprzyja optycznemu scaleniu obu umieszczonych na nich kompozycji. Wejścia prowadzą poprzez niewielki ciemnawy przedsionek do kolistego westybulu (dawnego *tepidarium*), poprzedzającego potężne, barwne wnętrza bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (dawnie *frigidarium*).

Opracowanie dekoracji drzwi nawiązuje do charakterystycznej nietypowej fasady świątyni – pozbawionej podziałów architektonicznych, działającej wyłącznie efektami fakturalnymi i barwnymi powierzchni muru. Każde z dwuskrzydłowych drzwi zwieńczonych supraportą stanowi jednolitą, pozbawioną wewnętrznych podziałów płaszczyznę o zróżnicowanej fakturze, wzbogaconą odcieniami delikatnych różnobarwnych patyn.

² W XVIII w. kościół został przebudowany według projektu L. Vanvitellogo. Obecny kształt fasady pochodzi z czasów restauracji w 1911 r., mającej na celu przybliżenie pierwotnego wyglądu zewnętrznego budowli poprzez odsłonięcie najstarszych partii murów (tamże, s. 112).

³ Wymiary obojga drzwi są takie same i wynoszą 6,50 m : 3,00 m.



Il. 2. Igor Mitoraj, Drzwi rzeźbione, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.

Brązowe płyty zostały ponacinane przypominającymi promienie liniami przebiegającymi ukośnie od lewej ku prawej stronie. W niektórych miejscach umieszczono mniejsze lub większe skupiska materii rozpryskującej się, wirującej drobnymi cząsteczkami w przestrzeni pola obrazowego. Smugi i plamy żółto-brązowej i błękitnofioletowej patyny różnicują dyskretnie odmienne partie płaszczyzny. Tak opracowane tło wprowadza do przedstawionej na nim sceny dramatyzm i dominuje nad wyłaniającymi się z niego głównymi postaciami, których wyraziste plastyczne kształty o czystych klasycznych liniach zostały przeciwstawione płynnej niejednoznaczności płaszczyzny. Tło niemal wchłania pozostałe drobne elementy kompozycji, mimowolnie nawiązujące do szczątkowo zachowanych wątków kamiennych fasady – śladów nieistniejących już konstrukcji architektonicznych. Uważne spojrzenie dostrzega z bliska mniej widoczne detale: delikatne listwy i napisy. Wszystkie one zdają się przypominać artefakty kultury antycznej, pozornie jakby przypadkowo rozrzucone i zdekompletowane przez czas.

Na drzwiach z prawej strony przedstawiono scenę Zwiastowania [il. 3]. Zarówno postać anioła, jak i Madonny została odchylona nieco od pionu. Ich głowy ukazano w rzeźbie pełnej, natomiast korpus każdego z nich stopniowo wtapia się w płaszczyznę drzwi. Umieszczony w górnej połaci brązowej płyty bezręki anioł [il. 4] o idealnie wyrzeźbionym torsie przykrytym rzymskim napierśnikiem, klasycznych rysach twarzy i pustych oczodołach opada w dół wzdłuż promieni tła ku Marii ukazanej poniżej, w części środkowej drzwi. Jego gładko modelowana sylwetka, ucięta u nasady ud, wtapia się lewym barkiem i bokiem w płaszczyznę tła. Widać tylko jedno okazałe skrzydło, rozpostarte w locie. Zostało ono ułamane na jednej trzeciej długości, a oderwany



II. 3. Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, przedstawienie na drzwiach, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.



Il. 4. Igor Mitoraj, *Archanioł Gabriel*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri Rzym, Fot. T. Wdowik.



Il. 6. Igor Mitoraj, *Madonna*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg Igor Mitoraj: *angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.



Il. 5. Igor Mitoraj, *Twarz Madonny*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.

fragment umieszczono swobodnie nieco z tyłu tak, że jest częściowo widoczny. Detale skrzydła – pióra, ich stosiny i promienie – zostały odtworzone z drobiazgową precyzją, natomiast w kwadrat wyciętego w nim azuru wpisano maskę o szeroko otwartych oczach. W postaci zwiastującego Marii anioła artysta przeciwstawił napięcia wypukłych płaszczyzn ciężącego w dół torsu, podkreślonych wąską taśmą przebiegającą przez pierś oraz dynamikę skrzydła ukazanego jakby w zmienności różnych faz ruchu, wyrażonych w wielości przenikających się form.

Maria została ukazana poniżej w ujęciu z profilu [il. 5, 6] w pozycji siedzącej, a jej ugięte nogi wtapiają się w tło. Drobne fałdy szat ściśle przylegają do ciała, podkreśla-



Il. 7. Igor Mitoraj, Supraporta drzwi ze sceną *Zwiastowania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.

jąc smukłą kibić, lepiej uwidocznioną w wyniku pozbawienia postaci ręki, jakby ukruzonej na wysokości ramienia. Kędzierzawe loki zostały spięte na karku w kok, oczysa współprzymknięte, a na subtelnej twarzy ukazano zasłuchanie i głębokie wewnętrzne przeżycie wyrażone w słowach wypowiedzianych przez Marię: „Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum”, które dyskretnie zapisano na cienkiej listwie przebiegającej ukośnie w dole drzwi. Inna listwa, ledwie widoczna, sprawia wrażenie przypadkowo przerzuconej między postacią anioła i wsłuchanej w jego słowa Madonny, może dla podkreślenia dzielącego ich dystansu i odmienności natury uczestników rozmowy.

Powyżej w półkolistym nadświetlu przy krawędzi płyty umieszczono dwie grupy elementów uzupełniających główną kompozycję [il. 7]. Z prawej strony jest to maleńka sylwetka nagiej postaci kobiecej pozbawionej głowy i rąk, szczątki nieproporcjonalnie dużej maski i kształt męskiej głowy częściowo zatopionej w płaszczyźnie pola obrazowego. Grupę z lewej tworzą zarysy dwu głów również zanurzające się w rozedrganej powierzchni tła. Formy umieszczone w nadświetlu nie wiążą się bezpośrednio z główną sceną – zostały wykonane z cyzelatorską dokładnością, ale z dołu są słabo widoczne i sprawiają wrażenie zapomnianych szczątków antycznych, jakby tylko mimowolnie ujętych w dekoracji drzwi.

Podążając w kierunku wyznaczonym przez pochyloną postać Madonny, wzrok widza mija wnękę na osi fasady i zatrzymuje się na drugich wrotach, na których ujęto



II. 8. Igor Mitoraj, Drzwi ze sceną *Zmartwychwstania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.



Il. 9. Igor Mitoraj, *Chrystus*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *zmartwychwstania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.



Il. 10. Igor Mitoraj, drzwi ze sceną *Zmartwychwstania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.

scenę *Zmartwychwstania* [il. 8]. Naga postać młodzieńczego Chrystusa wyłania się z przestrzeni pola obrazowego zanurzona poniżej kolan w mieniącą się płaszczyznę brązowej płyty. Niemal jeszcze chłopięcą, bezbrodą pogodną twarz otaczają opadające na ramiona pukle włosów, a ciało przecina aż do powierzchni tła jednoznaczny zarys krzyża, kontrastujący z miękkim modelunkiem torsu pozbawionego rąk [il. 9]. Poniżej sylwetki Jezusa, którą w miejscu rozrywającego ją krzyża przenikają promienie płaszczyzny tła, rozpryskuje się na drobne cząsteczki pokonana materia. Postać *Zmartwychwstałego* jest samotna w bezmiarze dynamicznej przestrzeni i nie wchodzi w interakcję z pozostałymi elementami kompozycji. Tymczasem w dole wśród skrawków wirującej materii zostały umieszczone płaskorzeźby, ukazujące dwie obandażowane głowy. Poniżej znajduje się odlew otwartej dłoni, która wyciąga się ku narzędziom rzeźbiarskim służącym do ostatecznego opracowania modelu w glinie [il. 10]. Można przypuszczać, że jest to swoisty plastyczny podpis artysty, powtórzony na sąsiednim skrzydle w formie napisu: IGOR MITORAJ AD MMV, umieszczonego na cienkiej listewce obok wyobrażenia kolejnej zabandażowanej głowy.

W centrum nadświetla umieszczono trzy popiersia postaci, mniej lub bardziej spowitych w taśmy [il. 11]. Tuż nad wejściem z tła wyłania się twarz o wpółprzymkniętych oczach,



Il. 11. Igor Mitoraj, supraporta drzwi ze sceną *Zmartwychwstania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.

a z drugiej strony rzeźbiarz umieścił trzy przedstawienia głowy ukazujące tę samą rzeźbę w różnych stadiach zniszczenia.

Tego typu przedstawienia, określane jako wizerunki męczenników bądź aniołów, w nawiązaniu do historii, czy raczej tak zwanej „opowieści założycielskiej”⁴ bazyliki, zarówno na jednych, jak i na drugich drzwiach mają przede wszystkim znaczenie kompozycyjne – służą zachowaniu delikatnej równowagi między elementami figuralnymi a płaszczyzną⁵. Artysta w ten sposób dopuszcza dominację tła, symbolizującego „przestrzeń świata”⁶, nad przedstawieniami płaskorzeźbionych postaci, które są niezbyt duże w proporcji do całości powierzchni skrzydeł (połaci) potężnych drzwi, ale jednocześnie ożywia tło, zapobiegając wrażeniu monotonii.

⁴ Określenie wprowadzone przez A. Kramiszewską w: *Prawdziwie to jest dom Boga i brama do nieba! Opowieść etiologiczna miejsc świętych w zwierciadle sztuki*, Wyd. KUL, Lublin 2012.

⁵ Analiza studiów i modeli przygotowawczych potwierdza, że artysta w projektach drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli dzieli elementy figuralne kompozycji na podstawowe, przedstawiające określone wydarzenia i na uzupełniające, które mają tylko znaczenie kompozycyjne. Takie zróżnicowane podejście do poszczególnych przedstawień wyraziście ilustruje studium postaci Madonny do sceny *Zwiastowania*. Jest to rzeźba półpełna, ujęta w prostokątny kadr, a Maria ukazana z profilu spoczywa na „siedzisku” utworzonym z dwu płaskorzeźbionych głów owiniętych w bandażę. Te przedstawienia (można je nazwać „uzupełniającymi”) zostały potraktowane jako w pełni abstrakcyjny element optycznej równowagi kompozycji, stanowiący punkt oparcia dla siedzącej postaci kobiecej (będącej podstawowym elementem kompozycji).

⁶ „Il fondo rappresenta l’orbe terracqueo attraverso campiture glabre e stesure increspate” (C. Chenis, *Tra modernità e arcaismi: due porte a confronto*, „Chiesa Oggi” 2006, nr 76, s. 58).



Il. 12. Igor Mitoraj, Aniołowie na rewersie drzwi ze sceną *Zwiastowania*, brąz barwiony 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg Igor Mitoraj: *angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.

ne formy, trawione i dopełnione patyną, przypominają barwną akwatinę. Uskrzydłone postaci zostały umieszczone na intensywnie niebieskim tle, ku górze stopniowo ciemniejącym, a w dole przechodzącym w odcienie zieleni lub fioletołów i szarości. Na ciemnym niebie odznaczają się wyraźnie kontrastowo zaznaczone chmury i schematyczne pięcioramienne gwiazdy. Natomiast roślinność w dolnych partiach kompozycji została przedstawiona za pomocą form jasnych i wyrazistych, ale też subtelnych i delikatnych. Uderza różnicowanie w sposobie opracowania głów i torsów, wydobytych brawurowo pewną ręką mistrza, oraz pozostałych części ciała, zwłaszcza nieporadnie zarysowanych dłoni i ledwie zamarkowanych stóp⁷. W przeciwieństwie do plastycznych rzeźb na ze-

Na wewnętrznej stronie obydwu drzwi znajdują się barwne, trawione w brązie sylwetki aniołów – uskrzydłonych męskich postaci trzymających włócznie [il. 12]. Każda postać zajmuje jedną połąć drzwi. Wszystkie sylwetki anielskie zostały ukazane dynamicznie – poruszają się, wspierając na włóczni bądź potrząsając nią przed sobą. Postaci aniołów są nagie lub odziane w charakterystyczne rzymskie kirysy torsowe. W dole krzewi się bujna trawa zakrywająca ich stopy, natomiast w górze, na niebie widać obłoki lub gwiazdy.

Kolorystyka i sposób kształtowania formy przedstawień są zróżnicowane. Na rewersie *Zwiastowania* zarys sylwetki jednego z aniołów jest utrzymany w ugrowozłocistej tonacji, niekiedy mieniącej się refleksem czerwieni, dopełnionej białawymi plamami światła, a w partiach cienia wzmocnionej brązem, który także zaznacza kontury kształtów bądź układa się krótkimi równoległymi liniami szrafunku. Sylwetka naprzeciw jest modelowana bielą, a partie szarości ociepla zestawienie z delikatnymi ugrami.

W opracowaniu przedstawień na rewersach drzwi dominują linia i płaskie plamy szarości i bieli. Syntetyczne, dynamicznie budowane

⁷ Wykonanie postaci aniołów poprzedziły liczne studia malarskie i rysunkowe, eksponowane na wystawie towarzyszącej poświęceniu drzwi i reprodukowane m.in. w: Igor Mitoraj. *Lux in Tenebris* [katalog wystawy], Wyd. Antalis, Warszawa 2009.

Il. 13. Igor Mitoraj, *Głowa Jana chrzciciela*, biały marmur, 2006, Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.



wnętrz postaci anielskie nie zostały okaleczone, ale autor ujął je tak, że ich sylwetki nie mieszczą się w całości w płaszczyźnie pola obrazowego.

Przedstawienia aniołów na rewersie drzwi są słabo widoczne w ciasnym przejściu licowanym cegłą, prowadzącym do właściwego przedsionka i wnętrza kościoła, w którym umieszczono dar artysty dla bazyliki – wykonaną w białym karraryjskim marmurze odciętą głowę Jana Chrzciciela⁸, spowitą częściowo w bandażu całunu i spoczywającą na kamiennej misie [il. 13].

Dla podmiotu doświadczającego, dążącego ku bazylice Santa Maria degli Angeli, już na Piazza Repubblica (miejsce separacji) otwiera się widok na elewację frontową budowli. Jej nietypowy kształt w formie eksedry sprawia, że powstaje przed nią niewielki plac, a wejścia tworzą szczególne kulisy sceny. Carlo Chenis zauważył, że artysta wykorzystał ten nietypowy układ i „zestawił drzwi jako lustrzane odbicie w odwróconej kolejności”, łącząc w ten sposób oba przedstawienia ze sobą i z przestrzenią rozpościerającą się pomiędzy nimi⁹.

Plac przed bazyliką to miejsce dla obserwatorów i uczestników zaaranżowanych przez Mitoraję zdarzeń, które następują podczas otwierania drzwi (strefa preliminalna). Artysta przewidział możliwość różnego ustawiania skrzydeł, a wybór wariantu zależy od administratora budynku. W powszednim funkcjonowaniu wejścia do bazyliki uchylona pozostaje połącz (skrzydło) z *Drzwiami Zmartwychwstania*, pozbawiona dużych form plastycznych. Odwiedzający świątynię zazwyczaj instynktownie podchodzą do *Drzwii Zwiastowania*, a następnie w poszukiwaniu wejścia zwracają do *Drzwii Zmartwychwsta-*

⁸ Rzeźba została umieszczona w kaplicy św. Piotra.

⁹ „ha cofigurato le ante con artifici speculari a chiasmo, tenendo conto del sistema prospettico” (Igor Mitoraj. *Le porte degli angeli*, red. N.G. Kuri, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006, bns).

nia, przemierzając przestrzeń sceny symbolizującej jakby drogę ludu Bożego wędrującego poprzez historię ku zbawieniu, od jego zapowiedzi (*Zwiastowanie*) ku spełnieniu (*Zmartwychwstanie*). Tam Chrystus Zmartwychwstały ukazany na drzwiach zdaje się czuwać nad wchodzącymi do świątyni (strefa liminalna). Błyszczący pył (kryształki) reliefu zdobiącego awers ich uchylonej połaci wnika do środka wraz ze światłem zewnętrznym, dopełniając barwną kompozycję rewersu z aniołem strzegącym wnętrza. Natomiast po uchyleniu kolejnej połaci powstaje wrażenie, że to Chrystus sam wkracza do świątyni, wskazując jakby drogę wchodzącemu człowiekowi [il. 2]. Jednocześnie od wewnątrz jego postać jest konfrontowana z barwną sylwetką anielską. W drzwiach ze sceną *Zwiastowania* uchylenie połaci (skrzydła) z Marią wprowadza jej postać do środka, gdzie rzeźbionego anioła zastępuje wizerunek malowany. Wrażenie ruchu, przenikania i zmienności form potęguje sposób opracowania poszczególnych postaci: forma krzyża wcinająca się w sylwetkę Chrystusa czy ażurowy kwadrat z twarzą-maską w skrzydle anielskim.

Mimo wielości wariantów aranżacji układu skrzydeł drzwi, a w konsekwencji także zdobiących je postaci, w rzymskiej bazylice zabieg stwarzający wrażenie przenikania przestrzeni w odniesieniu do wnętrza można było zrealizować tylko w ograniczonej skali. Przede wszystkim powodem było to, że drzwi nie umieszczono na osi budowli, a znajdujący się bezpośrednio za nimi przedsionek – jak już wspomniano – jest ciemny i stosunkowo ciasny, tak że połączenie drzwi są odseparowane od rozległej przestrzeni wnętrza i nie mogą korespondować z nim bezpośrednio (strefa postliminalna).

Odmienność obu sfer (*profanum* na zewnątrz i *sacrum* we wnętrzu) wyraziście została podkreślona w symbolice przestrzeni granicznej pomiędzy nimi, wyznaczonej przez same drzwi. Artysta w ich obrębie wprowadza podział na kolejne strefy przejściowe, wyróżnione zastosowaniem odmiennych technik i właściwych im środków wyrazu. Trójwymiarowe formy rzeźbiarskie wchodzą w interakcję z przestrzenią zewnętrzną (*profanum*), płaszczyzna drzwi rozbita drobnym reliefem abstrakcyjnych dynamicznych form i zabarwionej subtelnymi odcieniami patyny daje złudzenie półprzepuszczalnej zasłony, a na ich rewersach relief zostaje zastąpiony przez barwne obrazy, trawione w brązie. Nie wkraczają one w przestrzeń wnętrza budowli, tylko rozwijają się w głąb pola obrazowego, które tworzy ostatnią umowną strefę otwierającą się ku *sacrum* zamkniętemu w murach świątyni. Strefy te przenikają się podczas otwierania i zamykania drzwi.

W szerszym kontekście Mitoraj różnicuje także materiał swoich prac pozostających na zewnątrz (*profanum*) i wewnątrz (*sacrum*) świątyni. Brąz jako tworzywo plastycznych rzeźb na drzwiach włącza się w wymiar przestrzeni (zewnętrznej) *profanum*, akcentując dominujący w niej aspekt materialny. Natomiast biały marmur, z którego

wykonano rzeźbę Mitoraja przeznaczoną do świątyni, podkreśla przynależność tej jego pracy do przestrzeni *sacrum* wnętrza, a tym samym przeciwstawia ją postaciom, które odlane w brązie funkcjonują w zewnętrznym *profanum*¹⁰.

Oryginalna koncepcja drzwi Mitoraja krystalizowała się stopniowo. Liczne projekty i modele drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli wskazują na ewolucję początkowego zamysłu artysty, jednak już koncepcja z 2004 roku (modele w gipsie i brązie) zawiera zasadnicze elementy zrealizowanej ostatecznie kompozycji, takie jak sposób opracowania powierzchni skrzydeł oraz ogólny układ postaci i ich relacji w stosunku do tła, a także wpisanie krzyża w zarys sylwetki ludzkiej. Na stosunkowo wczesnym etapie prac Mitoraj zrezygnował z umieszczenia na supraporcie struktury kratownicy, przewidywanej pierwotnie jako element porządkujący drobne formy przestrzenne zdobiące tę część bramy, i wybrał kompozycję swobodną, nieregularną.

Duże zmiany zaszły w sposobie ujęcia głównych postaci. Początkowo artysta planował sprowadzenie przedstawień Jezusa (w scenie *Zmartwychwstania*) i Marii (w scenie *Zwiastowania*) do samych tylko korpusów, pozbawionych głów i rąk [il. 14]. Twarz indywidualizuje postać, nadaje jej cechy jednostkowe, a Mitoraj, przenosząc obie sceny w umowną „przestrzeń wszechświata”, chciał zapewne uniwersalizacji, być może w pewnym sensie nawiązania do Logosu w rozumieniu tego pojęcia wprowadzonym przez filozofów wczesnochrześcijańskich¹¹. W wyniku sprzeciwu inwestora artysta zdecydował się jednak w wyrzeźbić pełne, nieuszkodzone głowy, a twarzom nadał wyraz uduchowienia. Z aprobatą spotkało się natomiast niespotykane wcześniej ujęcie przedstawienia Chrystusa, którego korpus rozcina krzyż. Artysta uzasadniał tę formę przedstawienia odwołaniem do soboru konstantynopolitańskiego II z 553 roku, który podkreślał jedność natury ludzkiej i boskiej w osobie Chrystusa i miał zalecać, aby nie ukazywać Go wyłącznie jako ukrzyżowanego¹². Mitoraj podkreślał też, że chciał przedstawić zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią i dlatego, jak stwierdzał: „Chrystus Zmartwychwstały na moich drzwiach jest piękny [...]. Nie jest udręczony, jest piękny”¹³. Artysta przywo-

¹⁰ Oczywiście chodzi tu tylko o przeciwstawienie materiału i miejsca, co wiąże się ze stosunkiem artysty do symboliki marmuru i brązu, omawianej w dalszych częściach tego opracowania. Nie można owego przeciwstawienia wiązać z tematyką przedstawień.

¹¹ M. Osmański, *Logos w okresie patrystycznym* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. X, red. E. Ziemann, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin 2004, s. 13–20.

¹² M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem*. Z Igorem Mitorajem rozmawia Monika Kuc, „Rzeczpospolita” 2009, nr 196, s. A24–A25. Sobór konstantynopolitański II z 553 r. głosił jedność natury ludzkiej i boskiej w osobie Chrystusa, powtarzając wcześniejsze stwierdzenia soboru chalcedońskiego z 451 r. (J. Danielou, H.I. Marrou, *Historia Kościoła*, Wyd. IWP, Warszawa 1986, t. I, s. 257–263, 268–271).

¹³ J.S. Majewski, *Słynny rzeźbiarz o nowych drzwiach do kościoła*, wyborcza.pl, 12 IX 2009 r., http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7030178,Slynnny_rzezbiarz_o_nowych_drzwiach_do_kosciola, dostęp: 20 X 2014 r.



il. 14, 14a. Igor Mitoraj, Model drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie, brąz, 2004.
Fot. wg: *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.

łuże w tym kontekście rzeźbę Zmartwychwstałego dłuta Michała Anioła¹⁴, jednak dzieło współczesnego artysty bardziej przypomina oblicza młodzieńczego Chrystusa znane ze sztuki paleochrześcijańskiej, a sposób modelowania smukłego ciała nawiązuje raczej do rzeźby Praksytelesa czy Leocharesa, twórców greckich stylu pięknego okresu klasycznego, niż do masywnej sylwetki stworzonej dłutem renesansowego mistrza.

W końcowym etapie prac przygotowawczych artysta wykonał modele poszczególnych postaci w skali 1:1 i wpisał je w niewielki prostokąt tła. Zostały one w zasadzie

¹⁴ Mitoraj dodaje: „Zupełnie jak ten wyrzeźbiony przez Michała Anioła w rzymskiej świątyni Santa Maria sopra Minerva” (tamże).

powtórzone w ostatecznej realizacji, zmianie uległa tylko sylwetka anielskiego posłańca w scenie *Zwiastowania*, który – jak to ukazuje model – miał mieć oczy zamknięte, a na piersi umieszczoną otwartą dłoń. Ta oryginalna koncepcja sprowadzająca rolę anioła do niemal biernego medium (zamknięte oczy) przekazującego słowa Boga (otwarta dłoń) pozostała ostatecznie tylko w formie modelu.

W powszechnym odbiorze podkreśla się, że Mitoraj w swoich drzwiach do bazyliki Santa Maria degli Angeli ukazał syntezę dziejów zbawienia, a w ujęciu formalnym – podobnie jak nowożytni architekci budowli – scalał tradycję antyku i chrześcijaństwa. Trafna wydaje się opinia Carla Chenisa, że drzwi Mitoraja „z wytworną prostotą uwydatniają klasyczne formy architektury termalnej, ukazując poprzez uduchowione przedstawienia wezwanie świętej budowli [...] Wyobrażeniem ludzkości odkupionej jest Maria, która staje się rzeczniczką zbawienia i obrazem Kościoła. Maria ukazana jako rzymska dziewczyna mistycznie skłania się w swoim «fiat». Zmartwychwstały [...] głosi zwycięstwo nad śmiercią. Poprzez tych dwoje drzwi Mitoraj powrócił współcześnie do metod stosowanych we wczesnym chrześcijaństwie, gdy zapożyczano język form klasycznych odbierając im znaczenie pogańskie”¹⁵.

¹⁵ „Le due sculture enfatizzano con eleganza semplice e ordito ponderato gli stilemi classici del monumento termale per raccontare con forme spiritualizzate il titolo dedicatorio del sacro edificio [...]. Paradigma dell'umanità redenta è Maria, che si fa portavoce di salvezza e immagine della Chiesa. Maria, in foggia di fanciulla romana, è misticamente ripiegata nel suo «fiat». Il Risorto [...] canta la vittoria sulla morte. Con questi portali Mitoraj fa modernamente rivivere la metodologia primigenia del cristianesimo, allorquando si mutuavano i linguaggi classici, ma si escludevano i significati pagani” (C. Chenis, *Tra modernità e arcaismi: due porte a confronto*, dz. cyt., s. 58).

DRZWI ANIELSKIE W WARSZAWIE

Niewielki kościół Matki Boskiej Łaskawej Patronki Warszawy znajduje się w samym sercu stolicy, tuż obok katedry św. Jana, w ciągu zwartej zabudowy ulicznej zabytkowego Starego Miasta¹.



Il. 15. Kościół Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, XVII w., wejście w elewacji frontowej, widok od zachodu. Fot. G. Ryba.



Il. 16. Kościół Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, XVII w., portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.

¹ Kościół został zbudowany w latach 1609–1626 z inicjatywy ks. Piotra Skargi przez Jana Frankiewicza (?) w stylu manierystyczno-barokowym; zniszczony w 1944 r. w czasie powstania warszawskiego i odbudowany po wojnie w latach 1948–1957 (J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, PWN, Warszawa 1991, s. 202–203).



Il. 17. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.



Il. 18. Igor Mitoraj, *Madonna*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.

Cofnięcie świątyni w stosunku do sąsiednich kamienic umożliwiło lepszą ekspozycję manierystyczno-barokowej fasady, płaskiej, o wyraźnych podziałach architektonicznych, z silnie cieniującym gzymsem, nad którym wznosi się bardziej ozdobny szczyt budowli [il. 15]. Wejście umieszczono na osi kościoła, w zwieńczeniu schodów, pomiędzy dwoma pilastrami kompozytowymi w wielkim porządku, podtrzymującymi belkowanie [il. 16]. Brązowe dwuskrzydłowe drzwi z prostokątną supraportą² wypełniają profilowany portal, zwieńczony naczółkiem segmentowym [il. 17].

O ile rzymskie wrota Mitoraja niemal giną w ogromie budowli i swobodnych zróżnicowanych układach otwartej przestrzeni wokół bazyliki, o tyle drzwi warszawskie (choć w rzeczywistości dwukrotnie mniejsze od nich) zostały wyeksponowane w zakątku pierzei ulicy tak, że tworzą optyczną dominantę otoczenia architektonicznego. Formy rzeźbiarskie współgrają z klasycznym detalem budowli świątyni, stanowiącym dla nich jakby naturalne dopełnienie.

Płyty z dekoracją rzeźbiarską umieszczono na zewnętrznej części drzwi (awersie). Podobnie jak w Rzymie tworzą jednolitą płaszczyznę pozbawioną jakichkolwiek podziałów wewnętrznych. W górnej części połączy drzwi znajdują się dwie duże uskrzy-

² Drzwi dwuskrzydłowe z prostokątną supraportą. Wymiary każdego ze skrzydeł wynoszą 2,77 m : 1,06 m, natomiast supraporta ma 1,12 m : 1,20 m.



Il. 19. Igor Mitoraj, *Aniołowie*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.

dłone sylwetki anielskie ujęte w półpostaci, pochylone ku osi środkowej wejścia [il. 19]. Ich pełnoplastyczne formy zostały ustawione pod kątem do płaszczyzny drzwi i częściowo w nią wtopione. Powyżej w centrum supraporty unosi się Madonna – smukła postać kobieca wysuwająca się poza ramy wyznaczone przez prostokąt tła [il. 18]. Pochyliła się do przodu, a jej plastycznej sylwetce nadano znamiona ruchu przez lekkie skłonienie głowy i ugięcie nóg, które – podobnie jak ramiona – wtapiają się w płytę supraporty.

Powierzchnia tła została opracowana podobnie jak w bazylice Santa Maria degli Angeli. Całość pokrywają ukośne smugi – promienie, ale w dolnej części znajdują się drobne wieloboczne cząstki, które zdają się wirować uchwycone w ruchu niczym fragmenty rozpadającej się, rozpryskującej się skorupy. Uważny widz może wyróżnić grubsze kawałki materii i drobne jej skupiska budujące wrażenie głębi, jakby pozostawały w ruchu, rozprężając się i rozpadając w nieskończoność przestworzy. Im wyżej, tym skupiska cząstek stają się rzadsze i ulegają rozproszeniu w delikatnie zarysowanych promieniach przebiegających ukośnie od lewej ku prawej stronie płaszczyzny drzwi. Koncentracja wypukłych cząstek została podkreślona przez ciemne plamy patyny, które przechodzą w jasne zielonkawozłociste tony tła, zabarwiające nieregularnymi plamami także sylwety aniołów.

Il. 20. Igor Mitoraj, *Dłoń z narzędziami rzeźbiarskimi*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.



Ich gładkie, wyraziście plastyczne postaci o regularnych zarysach, bliskich klasycznym kanonom piękna, kontrastują z bezkształtnymi, rozbitymi formami materii, podporządkowanymi autonomicznej przestrzeni pola obrazowego, które zostało przeciwstawione trójwymiarowej przestrzenności rzeźby wkraczającej w przestrzeń zewnętrzną. Czynnikiem scalającym całość jest barwa patyny, swobodnie przechodząca z płaszczyzny tła w trzeci wymiar rzeźby. Ponad granicą wyznaczoną zarysem sylwetek anielskich kompozycja płaszczyzny ulega uspokojeniu, a patyna wokół postaci Madonny układa się drobnymi jasnymi złocistozielonkawymi plamami, które miejscami zostały nałożone tak delikatnie i transparentnie, że przebijają spod nich ciemny brąz płyty. Spokojny układ barw dopełnia delikatny relief ukośnych linii, miejscami zanikających. Utworzone przez nie promienie, napotykając postać Madonny, materializują się w formie ułożonych ukośnie gęstych drobnych fałd szat, które ściśle oplatają i modelują jej smukłą sylwetkę. Gdziekolwiek w zagłębieniach draperii widać drobne kawałki materii, jakby odpryski form wirujących w dolnej części kompozycji drzwi. Rąbek tkaniny przykrywa głowę Madonny i zwiija się w mocno pofałdowane wstęgi, częściowo odkrywając jej ramiona. Odrzucone do tyłu włosy otaczają szczupłą smutną twarz o delikatnych rysach i zamkniętych oczach. Zmienny rytm drobnych linii szat, przy zachowaniu ogólnej dyspozycji odpowiadającej ukosom promieni, ożywia i wzbogaca formę postaci, przeciwstawiając ją jednocześnie dużym wypukłym płaszczyznom sylwetek anielskich.

Aniołowie jednym barkiem i bokiem wtapiają się w brąz tła, tak że widoczne jest tylko jedno skrzydło każdego z nich [il. 19]. Umieszczenie nieco niżej sylwetki anioła na prawej połaci i głębsze jej wtopienie w tło, podobnie jak wysunięcie poza kadr pola obrazowego głowy Madonny, dynamizuje kompozycję, rozluźnia rygor symetrii, a jednocześnie buduje hierarchię poszczególnych elementów i tworzy iluzję subtelnych róż-



Il. 21. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie* (fragment), brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.

nicowania planów. Postać umieszczona na lewej połaci drzwi jedynie nieznacznie różni się od anioła zwiastującego Marii na rzymskich drzwiach Mitoraja. Podobnie jak tamten, posiada napierśnik zbroi lub tunikę ciasno opinającą tors, jego ręce zostały wyrzeźbione tak, jakby je oderwano u nasady ramion, a oczodoły pozostają puste. W Warszawie jednak jednolite opracowanie skrzydła, nie tak bardzo rozpostartego i pozbawionego załamania, a także inny kąt ustawienia postaci względem krawędzi drzwi sprawiają, że jest ona mniej dynamiczna, ukazuje raczej ruch w miejscu niż pęd w przestrzeni. Ażurowe wycięcie w skrzydle rzymskiego Gabriela zastąpiono prostokątnym otworem na środku piersi, w który wstawiono miniaturowy odlew męskiej głowy. Powiększone wyobrażenie tej samej głowy otoczonej ażurowym kręgiem zdobi antabę umieszczoną poniżej, w środkowej części drzwi [il. 21].

Postać anielska po prawej nie posiada ramienia i górnej części głowy. Te ubytki zostały opracowane w taki sposób, jakby artysta odtwarzał w brązie okaleczenia kamiennego posągu. Nagi tors został delikatnie wymodelowany, a oczy w twarzy o łagodnych rysach są zamknięte, jak u Madonny wznoszącej się powyżej. Wąska pofałdowana szarfa owija się wokół twarzy anioła, a następnie ukosem opasuje pierś. Pióra na skrzydłach obu istot niebiańskich są dokładnie i precyzyjnie wymodelowane za pomocą cienkich równoległych linii. Jeszcze cieńsze i delikatniejsze linie, chaotyczne i niby przypadkowe na torsach postaci, mają przypominać naturalne zniszczenia i zarysowania widoczne często na powierzchni antycznych posągów.

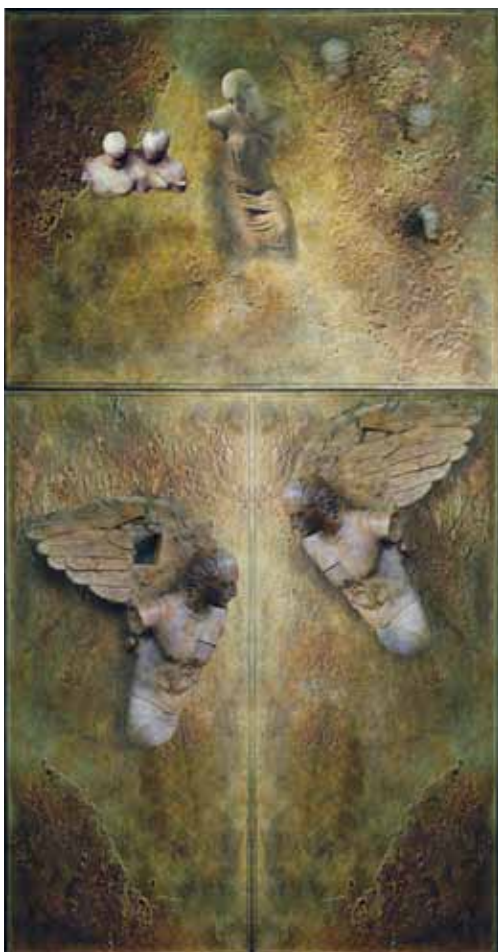
W dolnej części drzwi znajduje się odlew prawej ludzkiej dłoni, ukazanej od strony zewnętrznej [il. 20]. Obok niej w delikatnym reliefie zarysowano zestaw narzędzi rzeźbiarskich służących do wygładzenia modelu z gliny. Wewnętrzna strona tej samej dłoni znajduje się na drzwiach rzymskich obok podobnych narzędzi i podpisu Mitora-

ja. Podobnie jak tam, narzędzia rzeźbiarskie wskazują, że jest to dłoń samego rzeźbiarza, a ukazane przyrządy służyły mu do wykończenia modelu, zanim został on odlany w gipsie, a następnie w brązie. Przedstawienie to w Rzymie uzupełniło, a w Warszawie zastąpiło sygnaturę artysty.

Od wewnątrz drzwi zostały obite blachą pomalowaną na jednolity zielonkawy kolor. W środkowej części wmontowano w nie tylko dwa uchwyty powtarzające formę antaby w kształcie ludzkiej głowy umieszczonej na awersie drzwi.



Drzwi do kościoła Matki Boskiej Anielskiej zostały wykonane według koncepcji drzwi świątynnych wypracowanej przez artystę wcześniej dla bazyliki rzymskiej i zaadaptowanej do odmiennych uwarunkowań przestrzennych. Artysta budował wstępny projekt kompozycji dzieła, posługując się fotografiami istniejących już, wykonanych wcześniej przez siebie rzeźb – studiów rzeźbiarskich postaci aniołów do drzwi w Rzymie. Fotomontaż z grudnia 2007 roku zawiera propozycję kompozycji opracowanej na podstawie dostarczonych przez inwestora zdjęć kościoła [il. 22]. Na projekcie połączenie drzwi są niższe, a pole supraporty ponad nimi dwukrotnie wyższe niż w ostatecznej realizacji. Sylwetka Madonny, przypominająca Jej postać ze sceny *Zwiastowania* (*Visita a Maria*) wykonanej przez Mitoraja w 2003 roku (Musei Vaticani, Collezione di Arte Religiosa Moderna), w proporcji do całości jest znacznie mniejsza niż w ostatecznej realizacji. Z prawej strony Madonny umieszczone zostało podwójne popiersie o przewiązanych taśmą twarzach, znane z jednej z rzeźb z cyklu *Donne*. Z lewej natomiast po łuku okręgu w równych odstępach umieszczono pojedyncze ludzkie głowy, również obandażowane. Aniołowie na połączeniach drzwi stanowią powielenie w lustrzanym odbiciu tej samej sylwetki, przypominającej Gabriela ze *Zwiastowania* na wrotach do rzymskiego kościoła S. Maria degli Angeli. Ich postaci pochylają się ku osi środkowej, a jedna z nich jest nieco przesunięta w dół – podobnie jak na ostatecznym projekcie. Rzeźby te zajmują znaczną powierzchnię połączenia drzwi. Płaszczyzna tła jest zróżnicowana – miejscami gładka, gdzie indziej chropawa, pokryta drobnymi nieregularnymi formami. Największe ich zagęszczenie znajduje się w narożnych partiach drzwi i supraporty. Element pominięty w ostatecznej realizacji to kształt otwartej dłoni umieszczony poniżej klatki piersiowej każdego z aniołów. Podobny motyw wystąpił też na jednej z wersji *Zwiastowania* do Rzymu. Dłonie w projekcie warszawskim sprawiają wrażenie, jakby należały do jakiejś niewidzialnej postaci – może samego Boga – znajdującej się pomiędzy skrzydlatymi niebiańskimi istotami. Wrażenie to zapewne potęgowałoby uchylenie drzwi i ukazanie *sacrum* wnętrza wypełnionego Boską obecnością. Widoczna na zachowa-



Il. 22. Igor Mitoraj, Projekt wstępny drzwi z brązu do kościoła Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, fotomontaż 2007. Fot. Archiwum Parafii Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie.



Il. 23. Igor Mitoraj, Model drzwi z brązu do kościoła Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, brąz. 2008, Fot. Archiwum Parafii Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie.

nym fotomontażu pierwotna kompozycja była mniej zwarta od ostatecznej i rozpadała się na dwa słabo powiązane ze sobą układy.

Kolejny projekt powstał po dokonaniu wizji lokalnej na wiosnę 2008 roku. Zachowany model wykonany w skali 1:4 powtarza proporcje połączenia drzwi i supraporty ukazane w wykonanym wcześniej fotomontażu [il. 23]. Postaci aniołów zostały zmniejszone na wzór zarysów również pomniejszonej figury Madonny i towarzyszących jej elementów na supraporcie. Płaszczyzna tła zdominowała umieszczone na niej drobne elementy plastyczne. Rzeźbiarz podzielił ją na dwie strefy: gładką z zaznaczonymi promieniami po jednej stronie sylwetki Madonny, a po drugiej – nierówną, poszarpa-



Il. 24. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok ku wnętrzu. Fot. G. Ryba.



Il. 25. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, dynamizacja przestrzeni liminalnej przez osobę wchodzącą do kościoła. Fot. G. Ryba.

ną, pokrytą gęsto drobnymi cząsteczkami rozkruszonej materii. Po lewej znajdują się trzy obandażowane głowy, ujęte jednak w innym układzie niż poprzednio. Madonna spogląda w dół, zwracając głowę w przeciwną stronę. W tej części zdwojone popiersie zastąpiły dwa nagie bezgłowe torsy. W partii drzwi podział pola obrazowego został przeprowadzony mniej konsekwentnie.

Projekt realizacyjny, wykonany jesienią 2008 roku w glinie, zespałał wszystkie trzy postaci, wiążąc je kompozycyjnie w ramach trójkąta równoramiennego. Artysta odrzucił dodatkowe drobne elementy plastyczne i skoncentrował się na trzech głównych postaciach, które ujął w większej skali tak, że zdominowały górną część pola obrazowego, przeciwstawiając się jednocześnie dużej pustej płaszczyźnie oddziałującej przede wszystkim poprzez efekty fakturalne. Projekt realizacyjny stał się podstawą do wykonania modelu w wosku i odlewu w gipsie w skali 1:1.

W początkowych projektach widać bardzo wyraźnie kontynuację koncepcji drzwi rzymskich. Zwraca uwagę dominacja płaszczyzny pola obrazowego nad przedstawie-



Il. 26. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok na ołtarz główny we wnętrzu. Fot. G. Ryba.



Il. 27. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok na ołtarz główny we wnętrzu (fragment). Fot. G. Ryba.

niami figuralnymi, uwzględniającymi trzeci wymiar. Wzajemny związek poszczególnych form rzeźbiarskich jest słabiej wyartykułowany. Autor początkowo włącza do kompozycji drobne elementy dodatkowe – obandażowane głowy i popiersia – występujące w S. Maria degli Angeli. Dopiero w ostatecznym rozwiązaniu następuje integracja i ograniczenie rzeźbiarskich elementów kompozycji. Nieodparcie nasuwa się przypuszczenie, że różnice w relacji płaszczyzny i bryły w obu realizacjach wynikają z odmiennego otoczenia architektonicznego. W Rzymie jest to szeroka przestrzeń placu z nielicznymi drobnymi elementami w jego części środkowej (fontanna i jej rzeźby) i malowniczo zróżnicowanymi obrzeżami. W Warszawie elewacja frontowa kościoła z drzwiami Mitoraja, chociaż nieco cofnięta, znajduje się w zwartym ciągu ulicy o w miarę jednorodnej zabudowie. Przestrzeń zewnętrzna jest ścieśniona i zamknięta średniowiecznym jeszcze układem ulic, granicę strefy wprowadzającej (preliminalnej) wyznacza ciąg komunikacyjny, a dominantę drzwi podkreślają wyniosłe schody tworzące ich podstawę. Powstaje w ten sposób układ osiowy, prowadzący z niewielkiego prostokątnego placu



Il. 28. Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie* (fragment), brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. G. Ryba.

poprzez ruch wstępujący związany z symboliką schodów do niewielkiego jednoprzestrzennego wnętrza, którego całość po otwarciu drzwi można objąć spojrzeniem już od progu kościoła. Potencjalną zmienność relacji przestrzennych sugeruje powtórzenie niewielkiej głowy na kołatkach i w kadrze na piersi jednego z aniołów.

Już lekkie uchylenie drzwi zmienia stosunki przestrzenne pomiędzy postaciami i dynamizuje całość układu (strefa liminalna) [il. 24]. Aniołowie pochylają się nad wchodzącymi i wychodzącymi z kościoła i wraz z ruchem połaci drzwi wprowadzają ich do wnętrza (strefa postliminalna) [il. 25]³, które dla stojących na zewnątrz na chwilę rozbłyskuje blaskiem świętości i tajemnicy, a wraz z zamknięciem drzwi ponownie zostaje zasłonięte migotliwą zasłoną reliefu przez uskrzydłonych strażników.

³ B. Fabiani: „gdy drzwi są uchylone, odnosi się wrażenie, że anioły zapraszają i prowadzą wiernego do wnętrza kościoła” (*Niezwykły dar: drzwi Igora Mitoraja dla kościoła Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Ethos” XXII, 2009, nr 3/4, s. 356). Podczas inauguracji drzwi prowincjał warszawskich jezuitów napisał: „Tysiące wiernych będzie przez anielskie wrota wchodzić i wychodzić. Będą w ten sposób współtworzyć historię dzieła. Tym bardziej, że kościół Matki Bożej Łaskawej jest spowiednicą Warszawy. Jezuita mają tu całodzienny dyżur w konfesjonale, przed którym prawie zawsze jest kolejka. Ci, którzy przyjdą, aby pojednać się z Bogiem, będą witani i żegnani przez Madonnę z aniołami (D. Kowalczyk, *Mitoraj u Patronki Warszawy*, „Idziemy” 2009, nr 38, <http://adonai.pl/rozwazania/?id=148>, dostęp 18 VI 2014 r.).

Gdy obie połacie drzwi są uchylone, tworzy się wieloplanowy układ scenograficzny, w którym aniołowie wnikają do strefy *sacrum* wnętrza, adorując obraz Matki Boskiej Łaskawej Patronki Warszawy umieszczony w głębi prezbiterium [il. 26]. Natomiast rzeźbiona postać Madonny w zwieńczeniu drzwi, wykraczająca kompozycyjnie poza ramy, łączy się ze strefą zewnętrznego *profanum*. Po całkowitym otwarciu drzwi w górze na zewnątrz widoczna jest tylko rzeźbiona sylwetka Matki Boskiej modelowana chłodnym dziennym światłem i w dole wewnątrz – jej barwne wyobrażenie w owalnej ramie i w otoczeniu złocistych promieni, oświetlone ciepłym światłem lamp [il. 27, 28]. Widoczne są tylko krawędzie skrzydeł anielskich, tworzące od góry jakby półkolistą obramowanie obrazu, które dopełnia półokrąg utworzony przez wota. Wyraźnie narzuca się przeciwstawienie sposobu ukazania Madonny wyciągającej dłoń pełną łask w gęstej od modlitw przestrzeni *sacrum* wnętrza oraz smutnej i bezsilnej w często obojętnym, a czasem nawet wrogim *profanum* na zewnątrz. Okaleczone postaci aniołów korespondują z zachowanymi we wnętrzu marmurowymi pozostałościami barokowego wystroju kościoła, zniszczonego podczas wojny. Chociaż drzwi pozbawione są od wewnątrz dekoracji, artysta także w Warszawie konsekwentnie podkreśla symbolikę podziału na strefy przejścia i przeciwstawienia zewnętrznego *profanum* i wewnętrznego *sacrum*: rzeźby i malarstwa.



Madonna została ukazana na supraporcie jako Królowa Aniołów, patronka kościoła. Według tradycji ikonograficznej uskrzydłone postaci na drzwiach mogą być identyfikowane z Gabrielem i Michałem, archaniołami strzegącymi wejścia do świątyni przed siłami zła⁴. Oni też byli ukazywani jako stojący przy tronie Matki Boskiej lub Chrystusa. Postać w tunice przypominającej napierśnik można uznać za Michała – wodza sił dobra w walce ze złem, wyobrażanego często w zbroi. Natomiast anioł z zamkniętymi oczyma to być może Gabriel, który zwiastował ukazanej ponad nim Madonnie narodziny Jezusa.

Powszechnie uznano, że drzwi „mówią o opiece Madonny nad światem, a szczególnie [...] o jej opiece nad stolicą”, a „dzięki obecności aniołów artysta zestroił tu symbolicznie moment zwiastowania i jego skutek – uświęcenie Maryi i podkreślenie Jej roli

⁴ G. Duchet-Suchaut, M. Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Edité par Flammarion, Paris 1990, s. 231–232; Z. Ziółkowski, *Michał Archanioł w Piśmie Świętym i życiu Kościoła*, Wyd. Świętego Pawła, Częstochowa 2011; R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1999, s. 332–344; M. Bussagli, *Aniołowie: pochodzenie, historia, ikonografia istot niebieskich*, tłum. A. Gogut, Wyd. Arkady, Warszawa 2011, s. 748–752.

w dziele zbawienia”⁵. W prasie popularnej podawano w związku z odsłonięciem drzwi, że jest to „artystyczne wyobrazenie Zwiastowania”⁶. Charakterystyczne dla Mitoraja, ale nietypowe dla ikonografii tematu okaleczenia przedstawień aniołów tłumaczono jako symbol losów kościoła jezuitów i miasta w czasie powstania warszawskiego („Anioły są ranne – przypominają tragiczne dzieje Warszawy, która jednak się odrodziła”) oraz to, że „niełatwo jest ludziom żyć w jedności z Bogiem”⁷. Próbowano też odczytać takie ujęcie przedstawień aniołów jako przesłanie optymistyczne: „Okaleczone w wojnach czy klęskach żywiołowych lecą z głowami zwróconymi w dół, jak posłańcy niosący łaskę i nadzieję”⁸.

Należy jednak podkreślić, że autorem koncepcji ikonograficznej drzwi był sam Igor Mitoraj, który zawarł w niej własne doznania i przemyślenia, zapisane zgodnie z wypracowanym przez niego językiem symboli, niekoniecznie odpowiadającym popularnym i dosłownym interpretacjom. Artysta opowiadał: „Matka Boska podtrzymywana w powietrzu przez dwa anioły i patrząca z góry na świat promieniuje. Rozsyła aniołów, którzy są jej posłańcami”⁹. Upředzając wszelkie zastrzeżenia, stwierdził ostatecznie: „Niektórych może szokować zupełnie inny niż tradycyjny wizerunek Madonny, która spogląda z góry na dwa uchwycone w ruchu anioły. Ale ja nie jestem zwolennikiem oczywistych symboli. Dla każdego przesłanie będzie inne. Ważne, by skłaniało do refleksji i stanowiło zaproszenie do wejścia do kościoła”¹⁰.

⁵ W. Wierzchowska, *W tradycji antyku i chrześcijaństwa: Drzwi Anielskie Igora Mitoraja: kościół Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10, s. 131.

⁶ N. Budzyńska, *Wieczność i przemijanie*, „Przewodnik Katolicki” 2009, nr 39, s. 21.

⁷ A. Szulc SJ wg *Warszawa: Uroczyscie otwarto Anielskie Drzwi*, 12 IX 2009 r., <http://www.polskatimes.pl/artukul/161567,warszawa-uroczyscie-otwarto-anielskie-drzwi,id,t.html>, dostęp: 17 V 2011 r.; ks. A. Kiełbowski, inicjator powstania drzwi: „Matka Boska na naszych wrotach będzie symbolicznym odwołaniem do cierpienia Warszawy i jej mieszkańców. Można w niej dopatrzeć się i piętna zaborów, i klęski Powstania Warszawskiego” (A. Pinkas, M. Górecka-Czuryło, *Pod skrzydłami aniołów*, *Życie Warszawy*.pl, 4 III 2009 r., <http://www.zw.com.pl/galeria/227046,340221.html>, dostęp 12 VI 2014 r.).

⁸ W. Wierzchowska, *W tradycji antyku i chrześcijaństwa*, dz. cyt.: „Pojawiły się też krytyczne głosy wiernych zaszokowanych nietypową interpretacją ikonografii chrześcijańskiej przez artystę (m.in. internetowe dyskusje nt. drzwi masońskich)”.

⁹ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem*. Z Igorem Mitorajem rozmawia Monika Kuc, *Rzeczpospolita* 2009, nr 196, s. A24.

¹⁰ A. Pinkas, M. Górecka-Czuryło, *Pod skrzydłami aniołów*, dz. cyt. Właściwe twórczości Mitoraja „okaleczenie” postaci ukazanych na drzwiach rzymskich i warszawskich bywa interpretowane przede wszystkim w zależności od kontekstu historyczno-architektonicznego budowli, w których je umieszczono.

DRZWI W CHÂTEAU-CONFOUX

Najbardziej osobista wersja brązowych rzeźbionych drzwi Igora Mitoraja, nieobciążona obowiązkiem wierności dogmatom religii i koniecznością obiektywizacji przekazu przeznaczonego dla wiernych, znajduje się w niewielkim kościele Notre-Dame¹, który wchodzi w skład kompleksu zabudowań Château-Confoux w Prowansji, należącego do artysty od 2001 roku [il. 29]². Stanowi ona wraz z otoczeniem istotny fragment opowieści rzeźbiarza o nim samym, ujęty w formie zagmatwanej, postmodernistycznej narracji.

Il. 29. Château-Confoux, XII-XVIII w., widok od południa. Fot. wg <http://lesdanjean.blogspot.com/2009/11/grans-les-bo-ries-26-novembre-2009.html>.



Il. 30. Château-Confoux, kościół Notre-Dame, XII w., widok od północnego zachodu, stan z 2009 roku. Fot. wg <http://mapio.net/pic/p-63377512/>.



¹ Kościół pod wezwaniem Notre-Dame, należący do Château-Confoux, był wymieniany już w dokumentach z 1098 r. Istniejąca budowla pochodzi prawdopodobnie z XII w. i do czasu rewolucji służyła okolicznej ludności jako kościół parafialny. W XIII w. był tam zamek arcybiskupów Arles wzniesiony jeszcze na fundamentach starożytnych budowli; jego obecna bryła to efekt przebudowy z XVII-XVIII w. (C. de Villeneuve, *Statistique du département des Bouches-du-Rhône: avec Atlas*, wyd. Ricard, Marseille 1824, t. 2, s. 1009).

² M. Musiał, Ł. Radwan, *Co kryje dom Igora Mitoraja*, cz. I: *W posiadłości Mitoraja*, reportaż, „Dzień dobry TVN”, 6 XI 2011 r., 1.56 – 2.10 min., „Dzień dobry TVN” z 6 XI 2011 r., <http://dziendobry.tvn.pl/wideo,2064,n/co-kryje-dom-igora-mitoraja,15195.html>, dostęp 20 I 2014 r. Na zdjęciu z 2009 r. [il. 30] jeszcze nie ma drzwi.



Il. 31. Château-Confoux, kościół Notre-Dame, XII w., widok wnętrza ku prezbiterium. Fot. wg <https://rsmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.



Il. 32, 32a. Igor Mitoraj, drzwi rzeźbione, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.

Pieczołowita renowacja wzniesionej w XII wieku kamiennej świątyni, użytkowanej przez poprzedniego właściciela jako pomieszczenie administracyjne [il. 30], pozwoliła wydobyć piękno czystych linii łuków romańskich i urok resztek wyblakłych malowideł zachowanych na ścianach prezbiterium [il. 31]. Wśród elementów dyskretnie uzupełnianego wystroju wnętrza rzeźbiarz umieścił między innymi srebrny krucyfiks wykonany według projektu Salvadora Dalego. Nastrój potęgowała muzyka, wypełniająca wnętrze podczas częstych koncertów organizowanych przez artystę – kolejnego właściciela Château-Confoux.

Wejście do kościoła znajduje się w elewacji południowej budowli, w uroczym zakątku zamkniętym pomiędzy ścianą dawnej zakrystii i kępą zieleni [il. 32]. Na teren utworzonego w ten sposób niewielkiego placu – cmentarza przykościelnego (strefa preliminalna) prowadzą stare wytarte kamienne stopnie schodów, włączone w ciąg

Il. 33. Igor Mitoraj, *Krzyż wpisany w korpus człowieka*, przedstawienie na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux, fragment. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.



niskiego kamiennego muru. Oddziela on tę przestrzeń od wybrukowanego podwórca, nieregularnego w kształcie, który wieńczy stromy podjazd opasujący zbocze wzgórza zamkowego. Widoczne na starszych fotografiach, niedbale zbite z desek wrota zastąpiono bramą z brązu wpisaną w półkuliście zamknięty otwór wejściowy do świątyni. Powierzchnia nowych drzwi została zdominowana przez opracowany w rzeźbie półpełnej męski tors, lekko wygięty, jak w pozie kontrapostu, lecz pozbawiony kończyn i głowy [il. 33]. Ów kształt został rozcięty aż do płaszczyzny tła poprzez linie tworzące negatywny znak krzyża. Ich jednoznaczny układ oparty na pionach i poziomach kontrastuje z zarysem ciała modelowanego łagodnie przez nieregularnie rozkładające się cienie i półcienie, wzbogacone plamami sinawozielonkawej patyny. Naznaczony krzyżem bezgłowy tors wyraźnie nawiązuje do pierwotnego wyobrażenia *Zmartwychwstania*, projektowanego przez Mitoraję do bazyliki Santa Maria degli Angeli w Rzymie.

Płaszczyzna tła została pocięta ukośnymi liniami (wcięciami) promieni i jakby odmaterializowana poprzez wprowadzenie delikatnego zabarwienia, lekko mieniającego się różnymi odcieniami szarawej zieleni i złocistych brązów. W górnej części pomiędzy promieniami wirują w mniejszych lub większych skupiskach drobne cząsteczki jakby rozpryskującej się skorupy, przypominające sposób opracowania drzwi do Rzymu i Warszawy. W dole bramy natomiast ujęto kępy roślinności, odtworzone misternie, niczym odlane z natury [il. 34]. Zdają się wyrastać po bokach nadwerężonego przez czas progu świątyni i tworzą jakby aleję prowadzącą w głąb pola obrazowego płaszczyzny drzwi. Rzeźbione



Il. 34. Igor Mitoraj, drzwi rzeźbione (fragment), brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&page=5>.



Il. 35. Widok ogrodu oliwnego w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <https://rsmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.



Il. 36. Igor Mitoraj, *Anioł*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&page=5>.

rośliny stanowią niejako kontynuację niewielkich krzewów rozrzuconych wzdłuż ścieżki wiodącej do kościoła, które niemal wciskają się do wejścia i sprawiają wrażenie jakby niepostrzeżenie przybierały postać brązu na drzwiach, przechodząc do rzeczywistości utrwalonej ręką artysty. Wnikliwy obserwator dostrzeże w nich jednak też wyobrażenie należącego do posiadłości, ukochanego przez Mitoraję gaju oliwnego³, przez który prowadzi tajemnicza ścieżka tworząca złudzenie głębi wewnątrz pola obrazowego [il. 35].

Wszystkie formy ukazane na drzwiach są nieproporcjonalnie małe w stosunku do dominującego naznaczonego krzyżem torsu. Dopiero z bliska widać, że drobny kształt po jego prawej stronie to wyłaniająca się z tła sylwetka anioła ze *Zwiastowania* na rzymskich drzwiach Mitoraję [il. 36], a element umieszczony nieco poniżej to głowa zdobiąca kłamkę bramy wykonanej przez niego dla warszawskiej świątyni jezuitów [il. 37]. Z drugiej strony skręca się, jakby lecąc w przepaść, splątane cielsko węża [il. 38], jeszcze niżej opada, sięgając już strefy roślinności w dolnych partiach drzwi, strzaskana postać jednoskrzydłego Ikara [il. 34]. Tuż przy ziemi spoczywa muszla św. Jakuba, a w zwieńczeniu całości artysta umieścił gałązkę oliwki naturalnych rozmiarów [il. 39], jakby okalała niewidzialną głowę opisanego na krzyżu torsu. Jego zarys zapewne stanowi syntezę przemyśleń na temat istoty chrześcijaństwa, związanych z realizacjami drzwi do świątyń Rzymu i Warszawy. Pamięć tych dzieł przywołują drobne artefakty umieszczone wokół formy centralnej. Postać przypominająca dzieło Mitoraję – *Icaro alato*, wyobrażona w gaju oliwnym być może ma oznaczać samego artystę, którego los rzucił w ten zakątek Europy. O doli wędrowca-pielgrzyma świadczy muszla św. Jakuba

³ Mitoraj mówił: „Niektóre drzewa oliwne w moim gaju mają po kilkaset lat. Jedno z nich, nazwałem je Bartek, ma 1000 lat. To ogromne drzewo. Gaj oliwny został odrestaurowany jak stary obraz, trzeba było go rekultywować, nawozić specjalnymi naturalnymi nawozami etc. [...] Produkuję co roku 700 litrów oliwy. Butelkuję ją i etykietuję. Nazywa się «Przejście sekretne»” (Ł. Radwan, *Życie musi być ustane kolcami*, „Wprost” 2009, nr 39, s. 80).



Il.37. Igor Mitoraj, *Głowa męska*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.



Il.38. Igor Mitoraj, *Wąż*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.



Il. 39. Igor Mitoraj, *Gałązka oliwna*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.

umieszczona nieopodal. Można też interpretować elementy przypominające postaci z drzwi rzymskich i warszawskich znajdujące się po prawej stronie korpusu z krzyżem jako symbole sfery *sacrum* i dobra, a te po lewej, czyli węża i uszkodzony posąg Ikara – jako sferę *profanum* i negatywnych doświadczeń życiowych. Tors naznaczony krzyżem – motyw dominujący w kompozycji drzwi – łączy tradycję antyku urzeczywistnioną w sposobie opracowania ciała ludzkiego z krzyżem będącym znakiem wyznawców Chrystusa. Pozbawione głowy, a więc indywidualnych cech osobowych zapisanych w rysach twarzy, anonimowe przedstawienie męskiego torsu miało zapewne nawiązywać do greckiej koncepcji Logosu jako rozumnej zasady istnienia świata i zarazem istoty człowieka, utożsamionej później przez pisarzy wczesnochrześcijańskich ze Słowem jako zasadą stwórczą wszechświata i ostatecznie z Chrystusem⁴.

Drzwi do kościoła zamkowego w Confoux stanowią element kulminacyjny większej całości, która rozwija się w przestrzeni, obejmując także leżącą nieopodal miejscowość Cornillon-Confoux. Na wzgórzu, na głównym placu miasteczka stoi uskrzydłona bezgłowa *Ikaria* – *Wiktoria* z maską Gorgony na łonie [il. 40]. Jest to odlana z brązu i ofiarowana mieszkańcom rzeźba Mitoraja, który sam pieczołowicie dobrał miejsce ustawienia posągu⁵ w taki sposób, aby w jego tle był widoczny rozległy pejzaż rozciągą-

⁴ W osobistej symbolice Mitoraja taka właśnie forma miała oznaczać Chrystusa, chociaż później nadawał jej różne tytuły (np. *Pamięć*), mając świadomość, że może to razić osoby wierzące (na podstawie rozmowy z ks. Kiełbowskiem w kontekście scenografii *Requiem* Verdiego, wrzesień 2013 r.).

⁵ „Afin de remercier l'équipe municipale et les Cornillonais pour leur accueil, le sculpteur polonais IGOR MITORAJ, résidant périodiquement au Château de Confoux, a souhaité offrir à notre commune une de ses œuvres d'art: une sculpture en bronze issue de sa période artistique sur la nouvelle mythologie: IKARIA, la Victoire. Cette œuvre s'inspire de la mythologie grecque et représente avant tout un travail poétique sur la mémoire de l'héritage de nos origines gréco-latines, marqué par l'inguérissable nostalgie du paradis perdu des Grecs anciens. La sculpture IKARIA la Victoire, a été réalisée par l'artiste en 2001. L'artiste a souhaité qu'elle soit



Il. 40. Igor Mitoraj, *Ikaria*, replika autorska, brąz, 2007, Cornillon-Confoux. Fot. wg https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoire_d%E2%80%99Ikaria.JPG.



Il. 41. Igor Mitoraj, *Ikaro Alato*, replika autorska, brąz, 2007, Cornillon-Confoux. Fot. wg <https://rsmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.

jący się u stóp osady. Następnie, już poza miastem, przy drodze prowadzącej do zamku ustawiono replikę ogromnej spękanej głowy *Trindaro Screpolato*, jednej z najbardziej znanych rzeźb Mitoraja, a nieopodal – kopię madryckiej wersji *Erosa Bandato Screpolato*. U szczytu podjazdu na wzgórze zamkowe, nieco z boku wśród drzew stoi na cokole kolejna replika znanego brązowego posągu, wspomnianego już *Ikaro Alato* [il. 41]. Wędrowiec prowadzony przez rzeźby, usytuowane w zmiennych relacjach do przestrzeni otwartej, staje na wzgórzu Château de Confoux – u stóp siedziby autora rzeźb. Po chwili wahania⁶, spowodowanego pozornym nieładem malowniczo zestawionych brył budow-

présente sur la Place de l'église du village pour parachever une image, celle des « trois femmes de Cornillon », porteuse chacune d'une symbolique, complémentaire à ses yeux: la Pureté de la Vierge Marie, la République de Marianne, la Victoire d'IKARIA" (Site officiel de la commune Cornillon-Confoux, <http://www.cornillonconfoux.fr/index.php?id=20>, dostęp 25 I 2014 r.). Inskrypcja na postumencie wskazuje, że Mitoraj podarował Ikarie wspólnocie w 2007 r.

⁶ Na podstawie obserwacji zachowania turystów utrwalonego m.in. na fotografiach (por. m.in. <http://www.pas-et-repas.com/2017/10/rando-du-23-octobre-2017.cornillon-confoux.html>, dostęp 6 12 2018 r.).

li przetykanych zielenią, spostrzega wyraźnie wyodrębniony plac przylegający do kościoła z koncentrującym uwagę elementem brązowych rzeźbionych drzwi na środku muru tworzącego elewację budowli. Za życia właściciela (artysty) drzwi otwierały się tylko dla nielicznych – wybranych przez niego gości. Pełniły więc funkcję raczej odgradzającą, zamykającą i chroniącą jego prywatność.

Dociekliwy wędrowiec na terenie dostępnym dla zwiedzających w zakamarkach zamkowego parku dostrzeże jeszcze grupę *Zwiastowania* przypominającą rzeźby Mitoraja z Muzeów Watykańskich. Posągi przybywającego anioła i zaskoczonej Marii zostały ustawione po bokach przyściennej fontanny ogrodowej o szerokiej ozdobnej misie, tworząc całość o szczególnym, niepowtarzalnym nastroju. Za ogrodzeniem, w części parku ukrytej przed ciekawskim wzrokiem obcych artysta ustawił repliki innych swoich rzeźb, a we wnętrzach zamkowych ukrył gipsowe odlewy oczekujące na wybór materiału, z którego ostatecznie zostanie wykonana rzeźba.

Znaczona dziełami Mitoraja droga wędrowca podążającego od stóp jego *Ikarii* z prowansalskiego miasteczka Cornillon-Confoux do należącego do artysty Château-Confoux wskazuje na „przestrzeń przyswojoną”, w której kreuje on swoje prywatne *sacrum*⁷. Icaria u początków podróży „jest upostaciowaniem młodości [...] to bliźniaczka artysty, personifikacja jego uniesień i lotów, bliźniacza, ale i osobna, znana nieznana, dziewczęco-chłopięca bohaterka prywatnego mitu”⁸. Gorgona, zmieniająca człowieka spojrzeniem w kamień, symbolizuje możliwości kreatywne rzeźbiarza; umieszczona na łonie *Ikarii*, oznacza sublimację popędu erotycznego w twórczość artystyczną⁹. Ukazane jakby w stanie rozkładu materii popękane głowy *Trindaro Screpolato* i *Erosa Bando Screpolato* to sygnał destrukcji planów i oczekiwań następujących kolejno w życiu, a *Icaro alato* bywa interpretowany jako „rzeźba, która symbolizuje niespełnione ideały i marzenia z dzieciństwa”¹⁰. Wskazuje on miejsce, z którym zrzędzeniem losu u kresu życia związała się egzystencja artysty, pozbawionego złudzeń młodości. Postać Ikara została przeniesiona w umowną strefę graniczną (liminalną), na drzwi od ponad dwóch

⁷ Mitoraj opowiadał: „Mam zamek w Prowansji. Zwykle spędzam tu lato. W cieniu tysiącletniego drzewa czytam książki, a wokół powietrze pachnie ziołami prowansalskimi i jest tu piękne, niespotykane nigdzie indziej światło. To jest mój luksus” (Ł. Radwan, *Życie musi być...*, dz. cyt.).

⁸ D. Wróblewska, *Witaj Ikario!* [w:] *Igor Mitoraj. Icaria*. Katalog, red. D. Wróblewska, BRE Bank SA, Warszawa, bd., s. 4.

⁹ Por. I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, przeł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 68–69; na ten wymiar symboliki Mitoraja zwraca uwagę wielu badaczy, m.in. T. Grzybkowska, *Meduza Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj, urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon Press, MN w Warszawie, Warszawa 2003, s. 100–101.

¹⁰ Mówił o tym sam artysta w jednym z wywiadów (J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno. Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadził Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 2004, nr 73, s. A10).

wieków zdesakralizowanego kościoła, w którym artysta ustanowił swoją prywatną świątynię, bez zinstytucjonalizowanego kultu, miejsce refleksji właściwe jego własnemu przeżywaniu wiary, a jej znakiem jest anonimowy tors naznaczony krzyżem¹¹. Można też przyjąć interpretację, że Ikaria rozpościera skrzydła i pozostawia uporządkowaną sferę osiedli ludzkich, aby po dramatycznym locie przejść przemianę i jako okaleczony Ikar zatrzymać się w miejscu opuszczonym przez dawnych mieszkańców, nadając mu nowe życie¹².

W ten sposób Mitoraj w obrębie homogenicznej sfery świeckiej zbudował strefę intencjonalną, uporządkowaną hierarchicznie, której ośrodkiem stała się jego posiadłość położona na wzniesieniu górującym nad rozległymi równinami¹³. Drzwi romańskiego kościółka Notre-Dame, należącego do kompleksu zabudowań na szczycie wzgórza zamkowego, stanowią dla przeciętnego odbiorcy kulminację wtajemniczenia, którego stopnie wyznaczają rzeźby artysty prowadzące do jego posiadłości. Przedstawioną tu w uproszczeniu interpretację tajemniczych, nigdzie nie prezentowanych drzwi do kościoła w Château-Confoux dopełnia kontekst całego życia i twórczości artysty.

¹¹ Ikar i Ikaria to postaci, które Mitoraj umieścił w 2004 r. na obrzeżach swojego płaskorzeźbionego podwójnego autoportretu. Z jednej strony stoi okaleczony Ikar o twarzy powielającej rysy autoportretu, a u jego stóp spoczywa utracone skrzydło, z drugiej – Ikaria jako model w trakcie tworzenia, owinięty draperią, a obok ułożono narzędzia rzeźbiarskie, przypominające te, które później artysta umieści na drzwiach do Rzymu i Warszawy. Ten sam autoportret przedstawił w płaskorzeźbie *La città perduta VII* z tego samego roku obok rozbitego posągu Ikarii. W tym wypadku obie postaci należy interpretować bardzo podobnie – jako przedstawienie samego twórcy i jego dzieła.

¹² Rzeźby Ikara i Ikarii kierują uwagę badaczy ku zagadnieniu androgyniczności, transseksualności i erotyzmu w twórczości Mitoraja. Zagadnienie to jako zbyt szerokie wykracza poza problematykę niniejszej publikacji, dlatego symbolika obu tych postaci została omówiona tylko skrótowo. Por. B. Śliwińska, *Eros „sexless body“ blurring genders in Icarus and Icaria [w:] tejsze, Venus in the „Looking-glass“: para-classicism and the trans-body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy of Loughborough University, September 2010, s. 192–204.

¹³ M. Eliade, *Sacrum a profanum*, tł. B. Baran, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 31 i n.; M. Madurowicz, *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 2002, s. 37.

ANABASIS

SYMBOL I GRANICA

MITORAJ I JEGO BRAMY PRZENIKANIE PRZESTRZENI

Marco di Capua, poszukując w biografii Igora Mitoraja wątków, które można by powiązać z symboliką bramy, pisze, że artysta w młodości mieszkał „u bram Krakowa”¹, które przekroczył, aby rozpocząć swoją przygodę ze sztuką. Jednak w życiorysie twórcy, pełnym zmian i przełomów, jeszcze inne bramy odgrywają ważną – symboliczną rolę. Mitoraj wspomina, że po przybyciu do Paryża udał się na spotkanie z nieznanym i z trudem odszukanym ojcem, za którym tęsknił przez lata. „Ze ściśniętym sercem staje przed drzwiami mieszkania. Czyta nazwisko ojca na drzwiach, ale nie ma odwagi nacisnąć dzwonka i bez słowa wraca...”². Artysta stwierdza później, że podświadomie „wybrał tajemnicę” i że „najpiękniejsze są niespełnione marzenia”³. Cofnięcie się sprzed drzwi mieszkania nieznanego ojca wyznacza symbolicznie początek metamorfozy Mitoraja jako artysty, a jej znakiem, zapewne w sposób niezamierzony nawiązującym do tradycji biblijnej i literackiej, jest zmiana imienia⁴. Metafora drzwi jako początku nowego życia powtarza się często w jego wspomnieniach: „Najważniejsze jest poszukiwanie siebie, a nawet własnego odbicia [...]. Moim zwierciadłem było poszukiwanie ojca [...].

¹ M. di Capua, *Le Porte degli Angeli di Igor Mitoraj*, w: *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia*, red. F. Boesflug i in., Edizioni Qiqajon, Magnano 2012, s. 167.

² Z relacji zapisanej przez Constanzo Constantini (I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, przeł. S. Kasprzyśiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 14). Gdzie indziej Mitoraj opowiadał: „Do Paryża przyjechałem przede wszystkim, by rozliczyć się z przeszłością. Chciałem wreszcie odnaleźć ojca [...] po długich poszukiwaniach odnalazłem dom, mieszkanie. Zatrzymałem się przed drzwiami. Stałem chwilę w milczeniu i zawróciłem. [...] poczułem ulgę, że doprowadziłem sprawę do końca. Wiele mnie to kosztowało, ale miałem wrażenie, że przerwałem wreszcie jakiś zaklęty krąg. Ten dramat, tę obsesję, która dręczyła mnie od dzieciństwa” (J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno. Igor Mitoraj*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 73, s. A10).

³ Tamże.

⁴ Przyszły artysta otrzymał po ojcu imię Jerzy i dopiero w Paryżu, po niedoszłym spotkaniu z nim, przybrał imię Igor. Mitoraj nie chciał mieć imienia takiego, jak ojciec, ale nieodparcie nasuwa się też skojarzenie z biblijnym Abramem-Abrahamem i Mickiewiczowskim Gustawem-Konradem, których przemiana łączy się ze zmianą imienia.

To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą”⁵.

Motyw drzwi występuje także w znamienym śnie Mitoraja, powtarzającym się często od lat 80. minionego wieku i tak ważnym, że rzeźbiarz kilkakrotnie do niego powraca w swoich wypowiedziach. Opowiada: „mam wciąż ten sam sen. Jestem w miejscu, które przypomina muzeum i podczas gdy po nim spaceruję, natrafiam na malutkie drzwi, które prowadzą mnie w dół do wielkiej sali pod ziemią. Wchodzę tam i nagle znajduję się wśród wykopalisk archeologicznych: wspaniałych, antycznych przedmiotów, które zdają się mieć własną duszę. [...] Oczywiście, bardzo łatwo można doszukać się w tym śnie elementów autobiograficznych, typowych dla moich poszukiwań artystycznych. A także znaleźć ślad tego, co stanowi cel dążeń każdego artysty [...]. Zawsze pogrążonego we własnym świecie, tajemniczym, niejako podziemnym, kruchym i niedostępnym dla innych”⁶. W uproszczeniu można więc stwierdzić, że drzwi we śnie Mitoraja oznaczają granicę między zewnętrznym światem a życiem wewnętrznym artysty.

Symbolika materiału. W drzwiach z brązu, w zasadzie jedynych realizacjach przeznaczonych do budowli sakralnych, Igor Mitoraj starał się podkreślić odmienną przestrzeni *sacrum* i *profanum* oraz liminalność strefy wyznaczonej przez wejście do kościoła. Temu celowi służy także przeciwstawienie zastosowanych materiałów i technik plastycznych. W Rzymie brąz drzwi zdobionych dekoracją figuralną w naturalny sposób wkracza w sferę *profanum* na zewnątrz budowli, a do jej wnętrza, strefy *sacrum*, został przeznaczony rzeźbiony w białym marmurze dar artysty.

Mitoraj przywiązywał duże znaczenie do materiału, znajomości historii technik artystycznych i teorii sztuki⁷. Na nich zbudował w pewnym stopniu swoją własną indywidualną symbolikę materiału, której założenia wykorzystał dla podkreślenia różnicy

⁵ I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 21.

⁶ I. Mitoraj, *Bohater umie przegrywać*, „Polonia Włoska. Biuletyn Informacyjny” 2007, nr 2 (43), s. 8.

⁷ Potwierdza to sam artysta w licznych wypowiedziach (m.in. I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., *passim*) oraz jego jedyny stypendysta Tomasz Kuźniar w rozmowie z autorką w maju 2017 r. Obecnie trudno dobiec, z jakich tekstów korzystał I. Mitoraj. W polskiej nowszej literaturze przedmiotu o materiałach w rzeźbie w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. UW, Wrocław 2009. Szczególnie artykuły: T. J. Żuchowski, *Sculpture material research. Ordering the problems*, s. 23–31; M. Wagner, *Reinheit und Gefährdung. Weisser Marmor als ästhetische und ethnische Norm*, s. 229–243; W. Brillowski, *The use of bronze in Greek sculpture in the sixth and fifth centuries BC: aesthetics and the hierarchy of materials*, s. 245–258; rozważania nt. marmuru w: T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 9–50.

między rzeczywistością świecką a sakralną. Artysta zaznacza przy tym, że „rzeźbiarz nie może być niewolnikiem materii, musi być jak dyrygent, aby nad nią panować”⁸. Można przypuszczać, że wpływ na stosunek Mitoraja do brązu i marmuru oraz ukształtowanie się jego indywidualnej symboliki wyrażonej w pracach dla bazyliki Santa Maria degli Angeli miały w dużej mierze osobiste uwarunkowania początków pracy w obu tych materiałach. Brąz to technika, która przyniosła mu sukces, gdy w połowie lat 70. ubiegłego wieku po wyjeździe z Polski i kilkuletnim pobycie za granicą zerwał kategorycznie z malarstwem, dotychczas dla niego podstawowym sposobem wypowiedzi artystycznej, i zaczął tworzyć trójwymiarowe kompozycje rzeźbiarskie. Brąz łączy się więc w jego życiu z trudnymi początkami, przemianą i psychicznym przełomem, przekraczaniem bariery przyzwyczajęń, odkrywaniem nowych środków wyrazu, niepewnością poszukiwania własnego stylu, a ostatecznie – z poczuciem, że jest rzeźbiarzem, a rzeźba jest jego przeznaczeniem⁹.

Prace w marmurze zaczął tworzyć dopiero na początku lat 80., po przyjeździe do Włoch, gdzie w Pietrasanta – miejscowości położonej w pobliżu kamieniołomów Carrary i opromienionej nazwiskami słynnych mistrzów rzeźby – założył ostatecznie pracownię. Pierwsze jego rzeźby w marmurze to dzieła artysty znanego i uznanego, a więc pewnego już swojej pozycji i niezależnego finansowo, który dysponował doświadczeniami rzemieślników-wykonawców z miejscowych warsztatów. W Pietrasanta przekonał się, że „marmur jest idealnym materiałem na jego rzeźby, znacznie stosowniejszym niż brąz...”¹⁰.

Mitoraj wyznaje, że dla niego „marmur i brąz to zupełnie inne światy”¹¹. Artysta ma szczególny stosunek do marmuru¹². Idealizuje go. Podkreśla, że materiał ten posiada „nie tylko kolor, ale i światło w sobie”¹³. Zauważono, że: „powierzchnia rzeźb marmurowych [Mitoraja] jest zawsze gładka i nieskalana, natomiast w brązach wykorzystuje w pełni możliwości tego medium w wariacjach faktury i wykończenia”¹⁴. Skończonej doskonałości marmuru przeciwstawia urok przypadkowej niedoskonałości brązu. „Jego

⁸ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem*. Z Igozem Mitorajem rozmawia Monika Kuc, „Rzeczpospolita” 2009, nr 196, s. A24–A25.

⁹ I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 23.

¹⁰ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem...*, dz. cyt., s. A25; I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 89, 98.

¹¹ Tamże.

¹² Być może jest to ślad antycznej litolatrii, o której pisze chociażby D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tł. E. Klekot, Wyd. UJ, Kraków 2005, s. 60–78.

¹³ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem*, dz. cyt., s. A34.

¹⁴ J.R. Taylor, *Igor Mitoraj: klasycyzm i surrealizm* [w:] *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, Wyd. MCK, Kraków 2006, s. 78.

brązy są bardzo osobiste [...] ukazują fascynację rodzajem faktury i kolorem”, są naznaczone piętnem subiektywnego przeżycia. Natomiast w marmurze odnajduje obiektywne idealne piękno nieskalanej bieli pełnej blasku¹⁵.

We wszystkich realizacjach wrót kościelnych Mitoraja została powtórzona zbliżona koncepcja zewnętrznej płaszczyzny pola obrazowego drzwi. Ciężkie brązowe płyty zamykające wejście pokryte abstrakcyjnym reliefem wzbogaconym delikatnymi tonami patyn zostają w ten sposób zdematerializowane, tworzą już nie płaszczyznę tła, ale rozedrganą, mieniającą się przestrzeń wypełnioną wirującymi krystalicznymi strukturami. Rzeźbiarskie kształty obecne w zewnętrznym *profanum* wyłaniają się z niej i materializują¹⁶, tworząc sugestię przenikania bryły przez płaszczyznę, którą artysta określa jako „przestrzeń świata”¹⁷. Zewnętrzna płaszczyzna drzwi w bazylice Santa Maria degli Angeli poprzez relief stanowi przejście od bryły płaskorzeźb do barw płaskiego obrazu we wnętrzu, do którego nawiązuje przez wprowadzenie koloru patyn. W ten sposób, przechodząc od bryły do barwy, Mitoraj zinterpretował teksty wczesnochrześcijańskie, w których rzeźbę traktowano jako odbicie zmysłowego świata *profanum*, a za bliższe obrazowi rzeczywistości duchowej uznawano kompozycje malarskie i tylko takie dopuszczano do wnętrza kościelnych¹⁸.

Scenograficzna zmienność. Artysta rozumie specyfikę drzwi jako ruchomej granicy przestrzeni symbolicznych i bierze pod uwagę scenograficzną zmienność wynikającą z obecności przekraczających ją ludzi. W tym kontekście warto odnotować uwagę Mitoraja, że „ludzie i rzeźby to prawdziwa interakcja, symbol i dalszy ciąg mojej sztuki.

¹⁵ Por. tytuł wywiadu rzeki *Blask kamienia* oraz ślady XIX-wiecznej poetyki marmuru (D. Pniewski, *Ideal, matter and material. Classical Greek sculpture in the writings of Cyprian Norwid, Józef Kramer and Karol Libelt* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. UWr, Wrocław 2009, s. 93–102.

¹⁶ Wierzchowska tak opisuje płaszczyznę drzwi warszawskich: „Z pulsującej, rozedrgannej, abstrakcyjnej przestrzeni wyłaniają się głowy, skrzydła, fragmenty torsów aniołów, jak gdyby materializujące się w realnym świecie...” (W. Wierzchowska, *W tradycji antyku i chrześcijaństwa: Drzwi Anielskie Igora Mitoraja: kościół Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10, s. 130), a Rzucidło stwierdza: „*Maria czy Angelo* [...] na drzwiach kościoła wychodzą z *sacrum* w *profanum* – są w drodze do nas, na zewnątrz. Przenikają. Wychodzą nam naprzeciw” (E. Rzucidło, *Świetlny parcours: Igor Mitoraj, wystawa „Lux in Tenebris”, Skwer Hoovera, Warszawa 7 VIII – 8 X 2009*, „Przegląd Powszechny” LXXVI, 2009, nr 11, s. 106).

¹⁷ C. Chenis, *Tra modernità e arcaismi: due porte a confronto*, „Chiesa Oggi” 2006, nr 76, s. 58; I. Grzesiuk-Olszewska, *W Rzymie i w Warszawie: odrzwia Igora Mitoraja: Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 9, s. 140.

¹⁸ Por. m.in.: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, s. 115–118; J. Królikowski, *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 46.

Ona po prostu zaczyna żyć swoim życiem¹⁹. W innej rozmowie dodaje „to dobrze, gdy ludzie patynują rzeźby swoim dotykiem”²⁰. W otoczeniu architektonicznym wszystkich trzech realizacji Mitoraja przestrzeń zewnętrzna ulega ograniczeniu, tworząc jak by pierwszy etap strefy granicznej – układ, w którym rzeźbione drzwi stanowią dominantę sceny działań ludzkich, umożliwiającą intensyfikację ich znaczeń symbolicznych. W związku z tym we wszystkich realizacjach Mitoraja, odmiennie niż to jest najczęściej praktykowane, drzwi otwierają się do wewnątrz. Zabieg ten umożliwia po otwarciu lepszą integrację przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, która wnika do środka za ich pośrednictwem²¹. Otwieranie drzwi zaburza podział na strefy – wyrazisty, gdy pozostają zamknięte. Ustawianie ich połączy w różnych konfiguracjach stwarza zróżnicowane układy estetyczno-symboliczne tworzące płynną, zmienną strefę graniczną.

Owa dbałość o scenograficzność ujęcia, podkreślająca symbolikę drzwi także jako elementu scenografii działań (zdarzeń) o cechach performatywnych, jest charakterystyczna dla twórczości Mitoraja i wynika z jego zainteresowania kinem i fascynacji twórczością Kantora, którego często wymienia jako swojego mistrza. Artysta wspomina: „Kino pasjonowało mnie od dzieciństwa. Gdy przyjechałem do Paryża, chodziłem dziennie na dwa, trzy seanse. Zacząłem cenić kadr, światło, cień, tło, atmosferę. Dlatego może dużą wagę przywiązuję również do oprawy scenograficznej moich wystaw”²². Kiedy indziej wyznaje: „Krajobraz ma wielki wpływ na moje rzeźby, jest ich częścią. Kiedy myślę o nowym projekcie rzeźbiarskim, zaraz umiejscawiam go w szerszym kontekście, aby odkryć, jak najlepiej, najsilniej mógłby on harmonizować z tym, co go otacza”²³. Powiązanie walorów estetycznych zmiennej ekspresji rzeźbionych drzwi z cyrkulacją osób wchodzących i wychodzących ze świątyni wynika też z doświadczeń artysty, projektującego już wcześniej wielkie widowiska muzyczne organizowane w plenerze²⁴.

¹⁹ Ł. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami*. Wywiad Łukasza Radwana z Igorem Mitorajem, „Wprost” 2009, nr 39, s. 81.

²⁰ J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno. Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadził Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 2004, nr 73, s. A10.

²¹ Gdy drzwi otwierają się na zewnątrz i bardzo często nie posiadają żadnej dekoracji rzeźbiarskiej na rewersie, ich funkcja symboliczna zostaje zredukowana.

²² K. Kalinowska, *Powrót do antyku, Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadziła Krystyna Kalinowska, „Rzeczpospolita” 1997, nr 185, s. 28.

²³ I. Mitoraj, *Bohater umie przegrywać*, „Polonia Włoska. Biuletyn Informacyjny” 2007, nr 2 (43), s. 8.

²⁴ *Aida* Giuseppe Verdiego w Giardino di Bobola we Florencji (1999), *Manon Lescaut* (2002) Giacomina Pucciniego w Torre del Lago (por. *Igor Mitoraj. Manon Lescaut. Scolpire opera*, red. L. Albigi, wyd. Festival Puccini Foundation, Torre del Lago 2002).

Forma nadrzędna i dopełniająca. Teologiczna interpretacja postaci Chrystusa²⁵ z krzyżem wcinającym się w jego korpus na *Drzwiach Zmartwychwstania* w bazylice Santa Maria degli Angeli w Rzymie prowadzi w twórczości Mitoraja do nowej naznaczonej symboliką chrześcijańską wizji bramy i ciała ludzkiego jako bramy. Krzyż wpisany w ciało stanie się bramą, ku której zmierza Jan Paweł II w modelu jego pomnika (przed 2007 r.). Tors przecięty krzyżem zdominuje brązowe drzwi do kościoła w Château-Confoux (między 2009 a 2011 r.) oraz inscenizację *Requiem* Verdiego w Weronie (2013), a także pojawi się w wizji Madonny w tympanonie kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta (2013), a nawet w formie medalika, podarowanego siostrze artysty.

Według Mitoraja jego brązowe drzwi do świątyń Rzymu i Warszawy mają być „rzeźbą, przez którą wchodzi się do kościoła”²⁶. Koncepcja ta stanowi w twórczości artysty kontynuację zagadnienia odkrywania różnych aspektów przestrzeni granicznej, którą materializował uprzednio w antropomorficznej formie rzeźbiarskiej. Konstruując kształt, jednocześnie, paradoksalnie, starał się uczynić swoją rzeźbę jakby transparentną, otwartą na możliwość przenikania przez nią różnych innych elementów przestrzennych. Najczęściej artysta wprowadzał formę nadrzędną (graniczną) określającą ramy kompozycji, a następnie wpisywał w nią elementy dopełniające, które obrazują różne możliwe relacje przestrzenne. Porównywał swoją pracę do działań architekta: „to praca architekta. W moich rzeźbach są często drzwi, okna, otwory”²⁷.

Igor Mitoraj zastrzegał, że tytuły jego prac miewają charakter przypadkowy, związany chociażby z ciekawym brzmieniem słowa²⁸. Badacze jego twórczości twierdzą, że nazwy, jakie artysta nadawał swoim dziełom, powstawały w sferze nieświadomości i „nie stanowią zamierzonej aluzji”²⁹. Stwierdzenia te mogą być słuszne jedynie w odniesieniu do części prac rzeźbiarza, a ciągi asocjacji, początkowo dość luźno powiązanych, często rozbudowane w kolejnych pracach, stopniowo nabierały konkretnego znaczenia. Z perspektywy późniejszych realizacji sakralnych Mitoraja za interesujące należy

²⁵ M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem...*, dz. cyt., s. A24–A25. Por. też przywołanie komentarza artysty w części pracy poświęconej prezentacji drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli w Rzymie.

²⁶ *Przez rzeźbę do kościoła*, PRIV 15 IX 2009; <http://www.polskieradio.pl/10/216/Artykul/243965,Przez-rzezbe-do-kosciola>, dostęp 12 V 2015 r.

²⁷ „c'est de faire un travail d'architecte. Dans mes sculptures, il y a souvent des portes, des fenêtres, des ouvertures” (C. Beaulieu, Ch. Pellet, *Igor Mitoraj, un sculpteur intemporel*. Interview avec l'artiste, „Vie des Arts”, XXXII, 1987, nr 128, s. 54).

²⁸ Mitoraj mówił: „Często pociąga mnie ładnie brzmiąca nazwa nie mająca związku z rzeźbą” (M. Kuc, *Trudniej jest szokować pięknem...*, dz. cyt., s. A24).

²⁹ A. Potoczek, *Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. MNW, Warszawa 2003, s. 65: „Tytuły są całkowicie otwarte, nie stanowią zamierzonej aluzji, wydają się pochodzić z obszaru nieświadomości. [...] mówią wyłącznie o emocjach. Ich czytelna treść jest zaledwie pretekstem do podjęcia pracy wyobraźni”.



Il. 42. Igor Mitoraj, *Porta Italica*, brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique. Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.



Il. 43. Igor Mitoraj, *Porta Italica* (fragment) brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique. Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.

uznać przywołanie określenia *porta* (brama, drzwi) w kilku jego pracach pochodzących z przełomu wieków³⁰. *Porta Italica* eksponowana w Parco Olimpico [il. 42] otwartym w 1993 roku w Lozannie i w 1997 roku na wystawie prac Mitoraja w Dolinie Świątyni w Agrigento to gra twórcy z przestrzenią i bryłą, formą pozytywową i jej negatywem, a tytułowa „brama” może oznaczać przestrzeń graniczną między procesem tworzenia i światem wewnętrznym artysty a skończonym dziełem, funkcjonującym w zewnętrznej rzeczywistości.

Porta Italica to cienka skorupa brązu o nierównych brzegach, która wywija się, tworząc fragment popiersia o idealnie zarysowanych ustach i owalu twarzy urwanym na wysokości podstawy nosa. Ta forma prowokująca do licznych odniesień symbolicznych³¹ jest tylko tłem, a zarazem ramą dla wyłaniającego się z niej zarysu bezrękiego

³⁰ Nawet jeżeli rzeczywiście nie należy przywiązywać zbytnej wagi do tytułów, to sekwencja prac zawierających w nazwie określenie *porta* stanowi dobry przykład do analizy relacji formy rzeźbiarskiej i przestrzeni w twórczości Mitoraja.

³¹ D. Kuspit, *Między starożytnością a współczesnością i dalej. Rzeźba Igora Mitoraja* [w:] Mitoraj. *Urok Gorgony*, dz. cyt., s. 44–45: W *Porta Italica*, *Orizzonte*, *Eroi di luce* artysta „wykorzystuje w sposób szczególnie nowatorski fragmentaryczną głowę w celu zaznaczenia wysublimowanej stałości i spokoju, niezależnych od działania czasu, które naruszył jej materialny kształt [...] wykorzystuje klasyczne fragmentaryczne głowy – a głowa jest miejscem i tradycyjnym symbolem *ego* – aby symbolizować żałosny, szczątkowy stan życia wewnętrznego w świecie współczesnym”.



Il. 44. Igor Mitoraj, *Porta Italica*, negatyw rzeźby, brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique.
Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.



Il. 45. Igor Mitoraj, *Porta Italica*, marmur, 2004, Paryż, Galeria JGM.
Fot. wg http://m.jmgalerie.com/fr/exposition_2497/sculptures-cite-perdue.



Il. 46. Igor Mitoraj, *Grande Toscano*, brąz, 1981, Mediolan, <http://milanoartexpo.com/2014/10/07/igor-mitoraj-ultimo-dei-classici-di-luca-pietro-nicoletti-milano-arte-expo/>.

i bezgłowego męskiego torsu [il. 43]. Ten z kolei może stanowić tylko oprawę kwadratowego otworu, zaznaczonego w jego górnej części. Poniżej umieszczono na torsie płytkę z płaskorzeźbionym popiersiem, która sprawia wrażenie, jakby odpadła lub osunęła się, odsłaniając ów otwór. Wymienione elementy stają się niejako następnymi bramami prowadzącymi widza do odkrywania kolejnych form. Jeszcze bardziej wyraziście przekaz ten został wyartykułowany w marmurowej replice *Porta Italica*, wystawionej w 2004 roku w Galerie JGM w Paryżu³² [il. 45]. Tam męski tors ujęto w wyraźne geometryczne obramienie przypominające rzeczywistą bramę.

Jasno określonym, idealnie gładkim powierzchniom pozytywu brązowej rzeźby *Porta Italica* odpowiada nierówna i chropowata forma negatywu ukazująca amorficzne i pozornie niedookreślone kształty, będące tworzywem dla artysty, który sam tylko widzi w niedookreślonej bryle skończone dzieło [il. 44]. Kompozycję negatywu dopełnia z przodu głowa, niewielka w proporcji do całości, ustawiona na postumencie. Pełni ona jakby funkcję *modello* przyszłej rzeźby, które także jeszcze jest w trakcie tworzenia. Zarys głowy wyłania się pomiędzy geometrycznych brył, które w partiach twarzy i włosów przybierają miejscami formę drobnych krystalicznych struktur, jakby artysta chciał w brązie przywołać przewrotnie słowa Michała Anioła o uwieszonej w bryle ma-

³² Igor Mitoraj. *Sculptures – Cité Perdue*, 5.11.2004–4.12.2004, wystawa w Galerie JGM w Paryżu (http://m.jmgalerie.com/fr/exposition_2497/sculptures-cite-perdue, dostęp 13 III 2014 r.). Kolejna replika tej rzeźby zawierająca drobne modyfikacje została wykonana w trawertynie w 2005 r. i nosi tytuł *Porta a Tivoli*.

teriału rzeźbie, którą uwalnia dłoń artysty³³. Rzeźby o cienkich powłokach, otwierające swoje wnętrza dla widza to element charakterystyczny dla twórczości Mitoraja. Sam artysta przyznaje: „Tworzę dzieła o przestrzeni jakby podwójnej: pozytywnej i negatywnej. Na zewnątrz pozostaje figuracja, w środku bądź w tylnej pustej partii rzeźby – niedopowiedzenia, niemal abstrakcja”³⁴. Obchodząc rzeźbę, można obserwować, jak stopniowo jedna forma przestrzenna przechodzi w inną, jak następuje jej transformacja. Dopełnienie negatywu w *Porta Italica* swoistym *modello* nadaje całości kompozycji nowe znaczenie. Porta – brama staje się dziełem, które rozdziela i łączy dwie rzeczywistości – twórcy i odbiorcy. Wypełnia przestrzeń pomiędzy przeżyciem artysty tworzącego a doznaniem odbiorcy kontemplującego.

Porta Italica stanowi rozwinięcie problematyki artystycznej zainicjowanej w 1981 roku przez pierwszą rzeźbę Mitoraja o monumentalnych wymiarach – *Grande Toscano* [il. 46], wykonaną ku czci Donatella, i może dlatego tytułowej „porta” towarzyszy przymiotnik „italica”. Natomiast tors męski *Torso Italico*, zrealizowany w marmurze w 1983 roku [il. 47]³⁵ i uwięziony w *Porta Italica*, powróci, uwolniony w monumentalnej formie w cyklu *Torso Italico Pietrificato*, odkutym w trawertynie w 2008 roku. Kolejne rzeźby wątku, do którego przynależy *Porta Italica*, stanowią kontynuację tematu zagadnienia przenikania się przestrzeni i przemiany, swoistej transgresji po przekroczeniu umownej granicy formy nadrzędnej. Negatyw jednego z *Torso Italico Pietrificato* o surowej fakturze ledwie obrobionego kamienia tworzy swoistą niszę ukrywającą delikatne ciało kobiece, w którym łatwo rozpoznać podobiznę rzeźby powstałej kilka lat wcześniej³⁶. W innym negatywie (*Torso Italico Pietrificato II*) zamknięto kadr ukazujący model tylnej części torsu, tej, która nie powstała. Model ten zdaje się przenikać gładką powierzchnię rzeźby nadrzędnej i wypełnia wycięty w niej kadr.

Mitoraj nadaje swojemu *Torso Italico* szczególne symboliczne znaczenie, umieszczając go jako przedstawienie na amulecie – prostokątnej płytce przywiązanej do jego własnej otwartej dłoni wyrzeźbionej w czarnym marmurze w 2000 roku (*Mane Negro*, il. 48). Nazywa ją „swoją biografią”³⁷. Ta sama dłoń powróci jako utrwalony w brązie ślad fizycznego istnienia i swoisty podpis rzeźbiarza na jego drzwiach rzymskich i war-

³³ Przewrotnie, bo pierwowzór rzeźby w brązie powstaje inaczej – w glinie, przez dodawanie cząsteczek materiału, a nie przez ujmowanie go.

³⁴ E. Dzikowska, *Polacy w sztuce świata: 50 wybitnych artystów sztuki współczesnej*, Wyd. Rosikon Press Warszawa 2001, s. 148.

³⁵ Powtarzany w replikach m.in. z 1984 r.

³⁶ *Portrait Archeologique*, Galerie G&E, 2002; praca wykonana w czarnym marmurze.

³⁷ I. Misiak, *Mitoraj*, „Fraza”, XI, 2003/2004, nr 4/1, s. 266: „Marmurową Czarną dłoń nazywa swoją biografią. Pośrodku dłoni umieścił prostokąt, będący metaforycznym skrótem jego twórczości”. Rzeźba zamknięta w tym prostokącie to *Torso Italico*.



Il. 47. Igor Mitoraj, *Torso Italico*, marmur, 1983, własność prywatna. Fot. wg Mitoraj. *Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 145.



Il. 48. Igor Mitoraj, *Mane Negro*, czarny marmur, 2000, własność prywatna. Fot. wg Mitoraj. *Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 170.

szawskich, a bezgłowy tors naznaczony negatywem krzyża znajdzie się w pierwszych projektach *Zmartwychwstania* i będzie powtórzony w kolejnych rzeźbach.

Do problematyki zawartej w *Grande Toscano* i *Porta Italica* Mitoraj ponownie sięgnął w *Grande Porta* w 2001 roku [il. 49], u progu nowego stulecia. To mniej znana rzeźba w brązie nawiązująca do ujęcia fragmentarycznego torsu *Grande Toscano*, odciętego u nasady szyi. Artysta powtarza w obu pracach zarys kobiecego ciała wyłaniający się z męskiego korpusu, podobnie jak kwadratowy otwór na jego piersi, na wysokości serca, zawierający kolejną rzeźbę. W ten sposób symbolika bramy zostaje połączona z ideą narodzin dzieła powstającego symbolicznie w „sercu” artysty i wyłaniającego się poprzez jego ciało³⁸. Stanowi ono granicę, po której przekroczeniu następuje materializacja idei zawartej w jego wyobraźni i uczuciach (sercu). Na *Grande Porta* pojawiają się jednak liczne

³⁸ Śliwińska w kontekście twórczości Mitoraja proponuje interpretację związaną z zagadnieniem transgresji płci (por. B. Sliwiska, *Venus in the „Looking-glass”: para-classicism and the trans-body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn*, Doctoral thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy of Loughborough University, September 2010).

dotatkowe elementy, taśmy i geometryczne struktury³⁹, wprowadzające chaos i nieład kontrastujących ze sobą form miękkich o łagodnych i subtelnych przejściach światłocienia oraz ostrych, wyrazistych i jednoznacznych w swojej geometrycznej strukturze. Być może miał to być obraz zamętu towarzyszącego narodzinom koncepcji kolejnego dzieła.

W przypadku drzwi relacja formy nadrzędnej i elementów dopełniających znajdzie swój wyraz w zależnościach pomiędzy płaszczyzną bramy a wyłaniającymi się z niej postaciami, ale też wchodzącymi bądź wychodzącymi z kościoła ludźmi. Zacieśnianie granicy między twórcą a sztuką, człowiekiem a rzeźbą to także element symbolicznego postrzegania świata przez artystę.

W realizacjach rzeźbionych drzwi brązowych Mitoraja granicę formy nadrzędnej wyznacza nie bryła, ale negatywowo wykrój architektoniczny. Aby wypełnić przestrzeń graniczną pola obrazowego zamykającego światło bramy, artysta sięga do swoich wcześniejszych kompozycji łączących płaszczyznę z kompozycją figuratywną i tytułowanymi najczęściej przez niego – „paesaggio” (pejzaż) lub „panello” (płyta).

W kompozycjach tych, powstałych głównie w latach 1997–1999, podobnie jak później w drzwiach rzymskich Mitoraja płaszczyzna wyraźnie dominuje nad bryłą, czyli licznymi, ale drobnymi elementami figuratywnymi. Już wtedy artysta różnicuje fakturę płaskich powierzchni i wzbogaca je za pomocą mniej lub bardziej intensywnych barwnych patyn. W pejzażach, takich jak *Paesaggio con Icaria* z 1997 roku [il. 50], Mitoraj stosuje podział na plany, wprowadzając obok plastycznych rzeźb półpełnych delikatne linearne formy przypominające listwy i detale architektoniczne, a elementy figuralne są uporządkowane i poddane regułom kompozycji, tak jak w pierwszych projektach drzwi rzymskich.



Il. 49. Igor Mitoraj, *Grande Porta*, brąz, 2001, własność prywatna. Fot. wg Mitoraj. *Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 154.

³⁹ Kuspit, *Między starożytnością a współczesnością...*, dz. cyt., s. 46: „Kwadraty, którymi pokryty jest tors *Grande porta* (2001), przekształcają ciało w abstrakcję, a wrażenie to potęgują inne drobne geometryczne elementy – inne czyste formy – rozmieszczone nieregularnie na jego powierzchni. Całe to dzieło bazuje na wzajemnych relacjach między geometrią zapisaną na powierzchni a geometrią, która z niej emanuje”.



II. 50. Igor Mitoraj, *Paessaggio con Icaria*, brąz, 1997, własność prywatna.
Fot. wg Igor Mitoraj: *angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007, s. 49.

Problematyka wzajemnego przenikania się przestrzeni, połączona z poetyką fragmentu i wątkami autobiograficznymi, stale obecna w twórczości Mitoraja, często niedookreślona i trudno definiowalna, w realizacjach bram kościelnych zyskuje logiczną jednoznaczność dzięki połączeniu z bogatą, ale wyrazistą symboliką wejścia do świątyni.

IDENTYFIKACJA I SUBSTYTUCJA OD SAKRALNOŚCI FORMY DO IKONOGRAFII CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Już jakiś czas po ukończeniu drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli artysta stwierdził, że: „te obrazy [przedstawienia na skrzydłach drzwi] pochłaniały mój umysł przez ponad dwa lata i jeszcze dzisiaj mnie prześladują”¹. Realizacja drzwi do świątyni i związana z nią problematyka artystyczna, która w pierwszych latach obecnego stulecia stała się przedmiotem dociekań twórczych mistrza, zachęca do pytań o wymiar metafizyczny jego prac, przyczyny zainteresowania chrześcijaństwem. Następne istotne kwestie wiążą się z postawą artysty wobec sztuki, Boga, religii i rzeczy ostatecznych, która poprzedzała realizację zamówień do kościołów Rzymu i Warszawy, kształtowała się podczas wykonywania tych prac i ostatecznie została ujęta w bramie kościoła w Château-Confoux. Rzeźbione drzwi Igora Mitoraja w Rzymie i Warszawie zawierają nie tylko przekaz wiary, oryginalnie ukazany przez artystę i dostosowany do wymagań duchownych inwestorów, którzy czuwali, aby nie odbiegał od doktryny chrześcijańskiej². Rzeźbiarz zapisał też na nich i w pełni rozwinął w Confoux opowieść o sobie samym, swojej twórczości i kondycji duchowej, której zarysy można odczytać nawet przy pobieżnym opisie drzwi kościelnych w jego prywatnej posiadłości.

W całokształcie dokonań artystycznych Mitoraja próba identyfikacji różnorodnych splecionych ze sobą i często zagmatwanych wątków jest możliwa po uwzględnieniu elementów biografii artysty, jego procesu twórczego i stosunku do tradycji, postawy filozoficznej i symboliki właściwej dla jego indywidualnego stylu. Istotne jest też to, w jakiej mierze jego dzieło zawiera określone przesłanie skierowane do odbiorców

¹ „Queste immagini mi hanno assorbito la mente per più de due anni e ancora oggi mi tormentano” (I. Mitoraj, *Roma* [w:] *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2007, s. 107).

² Wyczerpująca teologiczna i ikonograficzna interpretacja rzymskich drzwi Mitoraja w: C. Chenis, *Spiritualità e classicità nei portali di Igor Mitoraj. Un segno contemporaneo per un messaggio religioso*, http://www.santamariadegliangeliroma.it/paginamastersing.html?codice_url=carlo_chenis&ramo_home=Eventi&lingua=ITALIANO, dostęp: 5 IX 2018 r. Temat związków z ikonografią chrześcijańską oraz interpretacji teologicznych drzwi Mitoraja został tylko pobieżnie naszkicowany w niniejszym opracowaniu jako drugorzędny.

– intencjonalny bądź nieświadomy przekaz, a w jakiej jest indywidualnym zapisem pamięci artysty, jego własnych emocji czy dylematów, które mogą pozostać nieznanymi nie tylko dla mniej docieklivego widza. Dla badacza są to jakby kolejne „maski” i „gorsety”, których materię stanowią cytaty strukturalne i pastisze, rzeźbiarskie intrygi i symulacje³. Dla zainteresowanego problematyką, która w twórczości Mitoraja wiąże się z religią, zadanie jest w pewnym stopniu ułatwione, bo czytelne są odniesienia w postaci doktryny chrześcijańskiej i jej praktycznego odzwierciedlenia w ikonografii dzieł.

W wywiadach artysta przyznaje: „Używam języka uniwersalnego, prostego, by po prostu dotrzeć do ludzi”⁴, ale jednocześnie stwierdza: „Nie dorabiam żadnej filozofii do tego, co robię, niech każdy widzi to, co chce zobaczyć”⁵ i: „Tworzę tak, jakbym to wszystko robił dla siebie. Rzeczy, które później trafiają w różne miejsca [...] zostały stworzone u mnie dla własnej duchowej potrzeby”⁶. W innej rozmowie dodaje: „Nie lubię rzeźby, gdzie wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Być może zachować swój sekret na zawsze”⁷.

Mitoraj wskazuje na znaczenie podświadomości w procesie tworzenia, podkreśla, że niekiedy sam nie jest w stanie wyjaśnić do końca znaczenia swoich prac, gdyż – jak mówi – „Tworzenie każdej rzeźby jest dla mnie zawsze tajemnicą [...] jestem wykonawcą pewnych rzeczy, które [...] narzucają się mi. Wchodzą i wchodzą w moje ręce, w moją mentalność i w końcu muszą powstać”⁸. „Źródłem ich jest odczucie: fragment myśli, nastrój, wspomnienie. Jest to abstrakcyjna tęsknota, która z wolna nabiera kształtu. Pragnienie określonej formy. To nie ja jej szukam – to ona się przedziera”⁹.

Komentatorzy twórczości Mitoraja podkreślają, że jego rzeźby „wytwarzają się odniesień, stanowiąc zawsze żywą ikonografię, zachęcając do jej aktualizacji i zapraszając do kształtowania mitologii jutra [...]. [Artysta] modeluje nowych herosów, syntezę własnych obsesji”¹⁰. Specyficzny język wypowiedzi artystycznej Mitoraja sprzyja

³ R. Boettner-Łubowski, *Rozwiązania quasi-klasyczne: ich specyfika i artystyczne konsekwencje*, „Dyskurs. Piśmo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 45–47.

⁴ Ł. Radwan, *Życie musi być ułane kolcami*. Rozmawiał Łukasz Radwan „Wprost” 2009, nr 39, s. 81.

⁵ Tenże, *Meduza w bandażach*, „Wprost” 2003, nr 37, s. 104.

⁶ Tenże, *Życie musi być ułane kolcami*, dz. cyt.

⁷ J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno. Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadził Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 2004, nr 73, s. A10.

⁸ Wg A. Potoczek, *Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon, Warszawa 2003, s. 64.

⁹ Wg M. Rydygier, *Kształt figury, przestrzeń mitu* [w:] *Mitoraj. Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, Wyd. MCK, Kraków 2006, s. 43.

¹⁰ J. Zugazagoitia, *W labiryntach spojrzenia* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, dz. cyt., s. 88.

repcji jego prac o charakterze świeckim przez widzów o różnej wrażliwości i poziomie intelektualnym, natomiast w realizacjach religijnych niekiedy budzi opór lub nawet oburza odbiorcę, operującego popularnymi kalkami i schematami myślowymi¹¹.



Po opuszczeniu domu rodzinnego Mitoraj nie miał łączności z żadną instytucjonalną formą religii, a odpowiedzi na wszelkie dylematy natury metafizycznej poszukiwał w sztuce, szczególnie po metamorfozie połowy lat 70., kiedy podstawowym środkiem jego wypowiedzi artystycznej stała się rzeźba. Później wyzna: „Rzeźbienie jest moją religią i modlitwą [...] zdaję sobie sprawę, że nasz byt tutaj jest przelotny, króciutki, ale może zostanie po mnie kilka kamieni [...] całe moje życie podporządkowałem jednemu – rzeźbie. Nie czuję samotności, potrzebuję jej, pozwala mi się skupić”¹².

Artysta wręcz utożsamia się z rzeźbionymi posągami¹³. Ukazują to fotografie, które chętnie zamieszcza w albumach z reprodukcjami swoich dzieł. Na jednej z nich, z czasów podróży do Meksyku w 1976 roku¹⁴, przyjmuje charakterystyczną półleżącą pozę, przypominającą postaci z prekolumbijskich ołtarzy, na których rzekomo dokonywano ofiar z serc ludzkich [il. 51, 52]¹⁵. Częstotliwość, z jaką Mitoraj przywoływał to zdjęcie w kolejnych publikacjach, dowodzi, że przypisywał mu duże znaczenie. Poza przybrana przez artystę na fotografii wskazuje być może na inspirację prozą Carlosa Fuentes (1928–2012), której lektura mogła go też skłonić do wyjazdu do Meksyku¹⁶. W opowia-

¹¹ Drzwi „anielskie”, www.krajki.com.pl/718mkdrzwi.html, dostęp: 12 III 2013 r.; *Kto odrąbał ręce Matce Bożej Łaskawej?*, www.echochrystusakrola.info/.../767-kto-odrabal-rece-matce-bozej-l..., dostęp: 12 III 2013 r.

¹² K. Kalinowska, *Powrót do antyku, Igor Mitoraj*. Rozmawiała Krystyna Kalinowska, „Rzeczpospolita” 1997, nr 185, s. 28.

¹³ Wydaje się, że taka postawa Mitoraja to nie tylko świadoma autokreacja przeznaczona dla odbiorców jego prac, ale przede wszystkim ucieczka przed niedoskonałością ludzkiego ciała, strachem przed brzydotą, starością i śmiercią. Mitoraj stwierdził: „Dla mnie ideałem byłoby zrobienie tak doskonałego dzieła, aby w nim zniknąć i dokonać metamorfozy ciała w ideę” (I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, tł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 70).

¹⁴ Wyjazd do tego kraju umożliwiła mu korzystna sprzedaż rzeźb wystawianych w Galerie la Hune w 1976 r.

¹⁵ Typ prekolumbijskiego kamiennego ołtarza zwany *chac-mool* ukazuje postać ludzką w pozycji półleżącej o głowie zwróconej w bok i z rękami złożonymi na brzuchu. Prawdopodobnie część rzeźby przedstawiająca brzuch była przeznaczona do składania ofiar w postaci ludzkich serc. Takie ołtarze znajdują się najczęściej przy wejściach do świątyń Tolteków, ale też innych kultur prekolumbijskich. Nazwa ołtarza pochodzi od tolteckiego boga deszczu (L.G. Desmond, *Chacmool* [w:] *Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures*, Oxford University Press, New York 2001, t. I, s. 168–169).

¹⁶ Mitoraj od młodości był miłośnikiem literatury współczesnej (I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 23–24). Wybór Meksyku jako celu podróży mógł być spowodowany fascynacją prozą iberoamerykańską, przede wszystkim dziełami Carlosa Fuentes, które zyskiwały wtedy coraz większą popularność, złasz-



Il. 51. Igor Mitoraj w Meksyku, 1976. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007, s. 20.



Il. 52. *Chac Mool*, kamień, XI w., stanowisko Chichén Itzá, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Chac_Mool1.jpg.

daniu *Chac-Mool*, wydanym przez meksykańskiego pisarza w 1973 roku, taka właśnie rzeźba „ożyła”, a wcielający się w nią toltecki bóg powraca do ziemskiego życia¹⁷, próbując zawładnąć ciałem kolekcjonera rozmiłowanego w artefaktach historii. Fuentes, podobnie jak potem Mitoraj, obsesyjnie poszukuje śladów obecności przeszłości w teraźniejszości. Autor w kontekście tego opowiadania stwierdzał: „przeszłość żyje i ignorowanie tego oznacza skazywanie się na przyszłą śmierć”¹⁸. Pod jego słowami śmiało mogłby się podpisać także przyszły twórca rzymskich i warszawskich *Drzwi Anielskich*¹⁹.

Odwołując się między innymi do tekstu Fuentesesa, można zauważyć, że sztuka staje się dla Mitoraja rodzajem substytucji, której źródłem są doświadczenia młodości, naznaczonej brakiem ojca²⁰. W wypowiedziach artysty często powracają metafizyczny lęk wobec ogromu wszechświata i odraza do współczesnej cywilizacji, odrzucającej

cza dlatego, że pisarz od jakiegoś czasu mieszkał we Francji, pisał też w języku francuskim, a nawet w latach 1975–1977 pełnił tam funkcję ambasadora swojego kraju (por. M. Gironde, *Carlos Fuentes: entre hispanité et américanité*, wyd. Harmattan, Paris 2011).

¹⁷ C. Fuentes, *Chac Mool y otros cuentos*, Salvat Editores, Madrid 1973. Autorce nie udało się ustalić daty tłumaczenia francuskiego, ale uwzględniając popularność pisarza blisko związanego z Francją, gdzie mieszkał przez lata, można przypuszczać że nawet jeżeli opowiadania nie zostały w krótkim czasie przetłumaczone, to ich omówienia i streszczenia musiały pojawiać się często na łamach prasy francuskiej.

¹⁸ „Le passé est vivant et l’ignorer signifie se condamner à la mort du futur” (C. Fuentes, *Chronologie personnelle (1928–1994)*, wyd. Les Cahiers de l’Herne, Paris 2006, s. 318).

¹⁹ Mitoraj często wypowiadał się w tym duchu. Kiedyś wspominał: „w przeszłości tkwi przyszłość” (E. Prędko, *Nie chcę, aby rządziła mną materia. Rozmowa z Igozem Mitorajem*, „Życie Warszawy” 1993, nr 130, s. 6).

²⁰ Znaczenie ojca w rozwoju dziecka to jedno z podstawowych zagadnień psychoanalizy. Por. też: L. Schon, *Synowie i ojcowie. Tęsknota za nieobecny ojcem*, tł. A. Ubertowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.



Il. 53. Artysta i jego rzeźba. Fot. wg <http://www.gazzettaitalia.pl/it/morto-sculitore-polacco-igor-mitoraj-sue-opere-diventate-unicon/>.

obiektywne wartości obecne w tradycji kultury europejskiej. Dzieli on świat na wewnętrzny – harmonijny i zewnętrzny, z którym nie jest pogodzony. Tworzy literacki kontekst, kreuje swój własny mit, wpisując swoje życie w sztukę²¹. Późniejsze fotografie ukazują artystę w szczególnej relacji z własnymi rzeźbami: obejmuje je, prowadzi z nimi dialog, bądź też pozuje tak, jakby sam był własnym posągiem, tworzącym nowy kompozycyjny układ wraz z wykonanym przez siebie dziełem [il. 53]. Mówiąc o śmierci, wyznaje: „wszyscy przechodzimy przez traumatyczne przeżycia związane z przemijaniem, starzeniem się, chorobami, ze śmiercią. [...] Nie znoszę natomiast resztek po nas, tych celebracji, ceremonii, lamentów. Chciałbym się zatopić w którejś z moich rzeźb i po prostu się rozpuścić”²². Zapewne fascynacja możliwością transgresji rzeźby w żywą postać (opowiadanie Fuentes) i człowieka w kamienny posąg stała się przyczyną wyboru w późniejszym okresie głowy Meduzy jako symbolu mocy twórczej, do którego często powracał.

Znane są tylko nieliczne autoportrety rzeźbiarskie Mitoraja, uwierzytelnione tytułem nadanym im przez twórcę²³, ale niemal w każdym dziele zapisuje on swój ob-

²¹ Chętnie udzielał wywiadów, wymieniał sławnych przyjaciół, ale starannie chronił swoje życie prywatne. Wyraźne w twórczości Mitoraja wątki homoerotyczne prowokowały do pytań o orientację seksualną artysty, on jednak zawsze unikał bezpośredniej odpowiedzi, najczęściej wskazując właśnie tęsknotę za nieobecnym ojcem (por. I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt. s. 75; por. też: rozdział *Drzwi w Château-Confoux*, s. 264, przyp. 12). Zapewne z kwestią tożsamości wiąże się też jego skrytość i tajemniczość oraz szczególny stosunek do swoich rzeźb (por. B. Pilecka, *Psychospołeczny kontekst homoseksualizmu*, Wyd. Radamsa, Kraków 1999).

²² Ł. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami*, dz. cyt.

²³ M.in. płaskorzeźba w brązie *Podwójny autoportret* z 2004 r. (Florencja, Galleria degli Uffizi). Por. rozdział *Drzwi w Château-Confoux*, s. 264, przyp. 11.

raz bądź ślad swoich przeżyć. Sam wskazuje na kilka własnych wizerunków ukrytych pod mitologicznym przebraniem, zaszyfrowanych w osobistych symbolach²⁴. Łatwo rozpoznać zarys ust artysty niemal we wszystkich wyrzeźbionych przez niego twarzach²⁵; równie łatwo odczytać kształt jego prawej ręki na drzwiach do kościołów Rzymu i Warszawy.

Odlew dłoni z narzędziami rzeźbiarskimi²⁶ utrwała jednostkowe niepowtarzalne cechy fizyczne i symbolizuje moc twórczą artysty. W Warszawie dłoń jest widoczna od strony zewnętrznej, jak u człowieka, który popycha połąć drzwi, aby opuścić przestrzeń (miejsce), w której się dotychczas znajdował. W Rzymie została ukazana jakby po drugiej stronie granicy – otwarta z ufnością dla nowo wybranej, innej przestrzeni (miejsca), z którą artysta postanowił związać swoje życie.

Czasem twórca wyjawia też symbolikę innych znaków, którymi obdarza swoje rzeźby. Ślad cierpienia związanego ze śmiercią matki zapisał na ustach bogini Romy, monumentalnej rzeźby przeznaczonej dla Wiecznego Miasta. Wspominał: „Na ustach bogini odcisnąłem mały znak. To było takie moje symboliczne pożegnanie z matką”²⁷. Tajemnicze inskrypcje na cokole posągu centaury w Pietrasanta wyjaśnia w jednej z rozmów²⁸. Zapewne wiele innych, równie nieczytelnych dla przeciętnego (niezwiązanego z artystą) odbiorcy zapisów zawartych w dziełach Mitoraja pozostało na zawsze jego tajemnicą.



Nagie posągi rzeźbiarza budzą skojarzenia erotyczne, a ich fragmentaryczność przywołuje myśl o śmierci. Badacze często więc ujmują sztukę Mitoraja jako syntezę Erosa i Tanatosa, rzadziej dostrzegając, że może być próbą przezwyciężenia zarówno namiętności erotycznej, jak i śmierci. Już w początkach twórczości rzeźbiarskiej artysty zaczęto zwracać uwagę na niemal sakralny wymiar tych prac. Dostrzegano związek z tradycjami rzeźby sakralnej – przedmiotu kultu umieszczanego na ołtarzach. Sam twórca wyznawał, że „ten wymiar sakralny [rzeźby] interesuje mnie jako człowieka, nie

²⁴ Mitoraj: „Autoportretem jest moja ręka w czarnym marmurze, wielka stopa i głowa centaury” (I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 52). Por. rozdział *Mitoraj i jego bramy*, s. 273, przyp. 37.

²⁵ Być może jest to podobieństwo przypadkowe, a celem artysty było tylko nawiązanie do form właściwych antycznej rzeźbie greckiej.

²⁶ Tego typu autoportret wymienia m.in. Wallis, *Autoportret*, WAiF, Warszawa 1964, s. 109. Częściej na współczesnych drzwiach z brązu spotyka się odcisk dłoni (drzwi Ernsta Alta w zachodniej elewacji kościoła parafialnego św. Wawrzyńca w Ahrweiler, umieszczono tam też odciski dłoni córek odlewnika).

²⁷ J. Bończa-Szabłowski, *Zranione piękno...*, dz. cyt.

²⁸ I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 70–71.

tylko jako rzeźbiarza. Jako człowieka, niezależnie od innych kwestii. Potrzebuję tego, aby żyć. Staram się to wyrazić”²⁹.

Jednym z aspektów owej „sakralności” jest wierność wzorcowi piękna wyrażonemu w rzeźbie attyckiej epoki klasycznej i utożsamianemu z platońską ideą wiecznego dobra i piękna³⁰, która znalazła swoje odzwierciedlenie także w sztuce religijnej doby nowożytnej.

Kolejny aspekt *sacrum* w twórczości Mitoraja łączy się ze wspomnianą, charakterystyczną dla niego fragmentarycznością, popularną w rzeźbie od czasów Rodina, a zyskującą współcześnie nowy wymiar. U francuskiego mistrza, a wcześniej u Michała Anioła, *non finito*, które przywołuje się często przy analizie prac autora *Drzwi Anielskich*, oznaczało jednak narodziny, powstawanie czy raczej wyzwianie się dzieła z bezkształtnej materii, a u Mitoraja stanowi próbę przewyciężenia czasu, zniszczenia, śmierci i jest efektem świadomej destrukcji utworzonego wcześniej kształtu³¹. Artysta tworzył pełną i skończoną formę, a następnie dokonywał jej destrukcji, aby wyodrębnić element, który zyskiwał na usunięciu pozostałych, stając się nośnikiem wartości estetycznych i symbolicznych, nieistniejących lub trudnych do uchwycenia, gdyby był częścią określonej jednoznacznej całości³². Pokazuje, że destrukcja nie musi być postrzegana jako proces zniszczenia, lecz może stanowić celowe działanie człowieka bądź mimowolną interwencję przyrody, które prowadzą do powstania nowych wartości estetycznych. Fragmentaryczność dzieł Mitoraja postrzegana bywa w tym kontekście jako obraz nieśmiertelności: „obraz tej szczególnej fazy rzeczywistości, gdy kończy się właśnie czas przemijania i rozpoczyna czas absolutny, nieśmiertelność”³³.

Z kategorią „sakralności” można też łączyć nastrój tajemnicy, otaczający jego często spowite w bandażu kształty, wywodzące się formalnie – jak sam twierdzi –

²⁹ „Cette dimension sacrée m’intéresse en tant que personne, pas seulement en tant que sculpteur. En tant que personne, en dehors de toute matière. J’ai besoin de cela pour vivre. J’essaie de l’exprimer” (C. Beaulieu, Ch. Pellet, *Igor Mitoraj, un sculpteur intemporel: une interview avec l’artiste*, „Vie des Arts” XXXII, 1987, nr 128, s. 52).

³⁰ Paolucci, omawiając *Disco bianco*, pisze: „Uderza mnie sakralność tego przedstawienia, idea wiecznej i tajemniczej piękności, która jest cieniem Boga na ziemi” (A. Paolucci, *Mit Mitoraja [w:] Mitoraj. Urok Gorgony*, dz. cyt., s. 58).

³¹ Dlatego dzieła Mitoraja są bliższe raczej manierystycznym *rotti*. Jak pisze Tadeusz Bernatowicz: „Następstwem kultu fragmentów antycznych rzeźb i ruin w renesansie było nadanie «zniszczeniu» rangi formy artystycznej. W dziełach *rotti* – przyjmując terminologię za Serliem – stosowanie form sugerujących zniszczenie jest zamierzone. Takimi realizacjami, będącymi w jakimś stopniu odwzorowaniem antycznych fragmentów rzeźb są kariatydy z utraconymi rękoma wykonane przez J. Goujona (1555) do Luwru czy też liczne naśladownictwa Torsu Belwederskiego” (T. Bernatowicz, *Rotto jako forma artystyczna w plastyce manierystycznej [w:] Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993, s. 110).

³² Proces twórczy Mitoraja omawia m.in. A. Paolucci, *Mit Mitoraja*, dz. cyt., s. 54.

³³ A. Potoczek, *Podróż do Itaki*, dz. cyt., s. 67.

z *embalages* Tadeusza Kantora. Artysta wyjaśnia, że: „to odosobnienie jednostki skoncentrowanej na samej sobie” i podkreśla, że: „łączy się z tym także doświadczenie kontemplacji”³⁴.

Wymienione tu najważniejsze czynniki prowadzące poprzez wyznaczniki „sakralności” do skojarzeń ze sztuką związaną z religią składają się na metafizyczny wymiar twórczości Mitoraja, wyrażającej postawę życiową artysty, jego dylematy i rozterki, a jednocześnie skłaniającej widza do pytań o sens istnienia i kondycję człowieka współczesnego³⁵.



Problematyka śmierci, zawsze obecna w psychice Mitoraja – człowieka urodzonego podczas wojny i dorastającego niemal w cieniu ruin niemieckiego obozu zagłady³⁶, zaczęła tracić swój spekulatywny charakter i nabierać cech osobistych po 1995 roku, od chwili śmierci matki, jedynej bliskiej osoby, z którą czuł się rzeczywiście związany³⁷.

Uczestnictwo w chrześcijańskich egzekwiach podczas pogrzebu matki zaczęło stopniowo zwracać jego myśli ku religijnemu wymiarowi śmierci. Osobiste doświadczenia zbiegały się z kryzysem przełomu tysiącleci, który musiał mieć wpływ na artystę tak wrażliwego na wymowę symboli. Pierwsze lata nowego wieku były naznaczone chorobą Jana Pawła II, który swoim życiem wskazywał na chrześcijański sens cierpienia i śmierci. Mitoraj był zafascynowany postacią polskiego papieża, którego poznał osobiście już w latach 80. minionego wieku, na początku pontyfikatu. Mieszkając w pobliżu Rzymu, mógł śledzić poczynania Jana Pawła II na stolicy Piotrowej, aż po dramatyczną walkę ze słabością i cierpieniem w ostatnich latach życia przyszłego świętego.

Zapewne opisany ciąg wydarzeń przyczynił się do zainteresowania artysty istotą chrześcijańskiego objawienia i w konsekwencji – do pojawienia się w jego twórczości ikonografii religijnej. Fascynacja osobą Jana Pawła II spowodowała, że za sugestią Lo-

³⁴ „C'est un isolement: l'individu renfermé sur lui-même [...]. S'y ajoute aussi un effet de contemplation” (C. Beaulieu, Ch. Pellet, *Igor Mitoraj...*, dz. cyt., s. 53).

³⁵ A. Potoczek, *Podróż do Itaki*, dz. cyt., s. 68: „Sztuka Mitoraja należy do gatunku sztuki metafizycznej, której sens zawiera się w ulotnym i właściwie niewyraźnym osobistym doświadczeniu”; M. Rydygier, *Kształt figury...*, dz. cyt., s. 46: „Mitoraj odwołuje się do tego, co w człowieku wieczne. Docieka sensu istnienia”. To przykładowe cytaty wyrażające myśl bardzo często powtarzaną w opracowaniach twórczości Mitoraja.

³⁶ Grojec, miejscowość, w której Mitoraj spędził dzieciństwo, znajduje się niedaleko Oświęcimia i muzeum niemieckiego obozu Auschwitz.

³⁷ Igor Mitoraj bardzo często powraca we wspomnieniach do osoby matki. Mówił o niej: „Mia madre – artefice di tutto” (*Igor Mitoraj, Angeli, miti ed eroi*, dz. cyt., s. 10).



Il. 54. Igor Mitoraj, *Il bacio dell'angelo*, brąz, 2003. Fot wg Igor Mitoraj: *angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.

renza Zichichiego, znajomego z wydawnictwa Il Cigno, postanowił wziąć udział w wystawie *La Madonna nell'arte contemporanea* organizowanej w rzymskim Panteonie dla uczczenia 25-lecia pontyfikatu papieża³⁸. Może do podjęcia decyzji przyczyniło się także wspomnienie o matce, której rysy twarzy miał później uwiecznić w obliczu Madonny, wchodzącej w skład kompozycji przygotowywanej na wystawę.

Jako temat swojej pracy wybrał *Zwiastowanie*, a więc grupę rzeźbiarską, której uczestnicy toczą szczególny dialog, stojący u źródeł chrześcijańskiego objawienia³⁹. Pierwsze studia rzeźbiarskie tego tematu wykonane przez Mitoraja dalekie były jednak od ikonografii chrześcijańskiej. Przedstawiły raczej parę zakochanych: mężczyznę skłaniającego się z delikatną czułością ku kobiecie, która z ufnością składa głowę na jego ramieniu [il. 54]. Postaci obojga ukazano do połowy ud, a brak ramion pozwala skoncentrować uwagę widza na ich smukłych ciałach, a przede wszystkim na pięknie zarysowanych głowach o subtelnym i uduchowionym twarzach. Oboje są nadzy, a skrzydło wyrastające z ramienia mężczyzny sprawia, że grupa przypomina raczej postaci Erosa i Psyche z opowieści o mitologicznej parze kochanków. Delikatne ukosy

³⁸ L. Zichichi, G. Renzo, N.G. Kuri, *La Madonna nell'arte contemporanea. Omaggio ai ventisei anni di pontificato di s.s. Giovanni Paolo II*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2004.

³⁹ P. Lombardi, *Visita a Maria, l'omaggio a papa Wojtyła*, ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/2003/10/18/LV4LV_LV409.html, dostęp: 2 V 2013 r.



Il. 55. Igor Mitoraj, *Anioł* z grupy *Visita a Maria*, marmur, 2003, Muzea Watykańskie. Fot. wg Igor Mitoraj. *Lux in Tenebris*, Warszawa 2009.



Il. 56. Igor Mitoraj, *Madonna* z grupy *Visita a Maria*, marmur, 2003, Muzea Watykańskie. Fot. wg Igor Mitoraj. *Lux in Tenebris*, Warszawa 2009.

w zarysie skrzydła i układzie ich głów sugerują jakby skrzydlata postać miała unieść kobietę w górę. Niewątpliwie elementem niespotykanym w dotychczasowej twórczości Mitoraja jest tak subtelne studium psychologiczne obu postaci i tak wyraziste ukazanie łączącej je relacji. Ostatecznie artysta dokonał odlewu tej grupy w brązie, nadając jej tytuł *Il bacio dell'angelo*.

W kolejnych wersjach postaci zostały rozdzielone, a autor wprowadził draperie i zmienił nieco układ ciał Marii i anioła. Ostateczna realizacja, obdarzona tytułem *Visita a Maria* [il. 55, 56], została wykonana w białym karraryjskim marmurze. Madonna siedzi, a fałdy szaty wokół jej nóg przypominają bandaż, tak często spowijające rzeźby Mitoraja. Im wyżej, tym szata staje się bardziej gładka, odsłaniając w końcu nagie ramiona. Pochylona nieco do przodu Maria w charakterystyczny sposób skręca głowę o gładko zaczesanych włosach. Ma przymknięte oczy i smutną twarz o idealnie regularnych rysach. Jej postać stanowi uosobienie doskonałości i poza brakiem ramion nie ma żadnych oznak zniszczenia. Natomiast nawiedzający Ją anioł o wyraźnie uszkodzonej głowie, pozbawiony również ramion, pozostał prawie nagi, epatując erotycznym pogańskim pięknem. Obie postaci zostały ukazane dynamicznie – zarówno przybywający posłaniec, jak i Maria poruszona niespodziewaną wizytą. Prostokątny otwór w aniel-

skim skrzydle podkreśla granicę, jaką tworzy ono pomiędzy wnętrzem rozgrywającego się dialogu i przestrzenią zewnętrzną.

W tej ostatniej idealnej wersji nie udało się jednak artyście w takim stopniu jak w studiach przygotowawczych zachować ani wzajemnej relacji postaci podczas rozmowy, ani towarzyszących jej emocji. W dużej mierze powrócił ponadczasowy *ethos* właściwy wielu spośród jego dotychczasowych prac, a jednocześnie *Visita a Maria* nie jest jeszcze zgodna w pełni z chrześcijańskim wyobrażeniem Zwiastowania. Anioł Mitoraja mniej przypomina Boskiego wysłańca z tradycyjnej ikonografii, a bardziej projekcję erotycznej wizji rozmarzonej kobiety⁴⁰. Jego widok mógł raczej wzbudzić zażenowanie skromnej dziewczyny, jaką była Maria z Nazaretu.

W *Il bacio dell'angelo* i *Visita a Maria* – pierwszych pracach inspirowanych tematyką religijną – artysta podjął próbę stworzenia syntezy greckiego mitu i chrześcijańskiego objawienia. Dla pogańskiego *profanum* wybrał symbolicznie brąz, natomiast chrześcijańskie *sacrum* ujął w marmurze z Carrary, którego biel i wewnętrzny blask mogły w pełni oddać ideę nadprzyrodzonego wydarzenia. Zestawienie obu prac poprzez kontrast materiału, kompozycji i sposób ujęcia tematu zaskakiwało, a nawet szokowało odbiorców. Ostatecznie na wystawie zaprezentowano *Visita a Maria*, a rzeźba spotkała się z uznaniem i zyskała popularność wśród zwiedzających.

Dzieło Mitoraja, zauważone podczas wystawy w 2003 roku, być może przyczyniło się do złożenia u niego zamówienia na rzeźbione w brązie wrota do bazyliki Santa Maria degli Angeli, a sukces tej z kolei realizacji mógł przyczynić się w 2007 roku, wkrótce po odsłonięciu drzwi, do zakupienia *Visita a Maria* do słynnej kolekcji współczesnej sztuki sakralnej Muzeów Wartykańskich⁴¹. Podczas konferencji prasowej zorganizowanej z okazji tego wydarzenia artysta powiedział: „Chciałem ująć znamiona piękna, delikatności i pokoju, czyli tego, czego dziś tak bardzo potrzebujemy. Czas pokaże, czy się

⁴⁰ *L'arcangelo neoclassico ora somiglia a un dio greco* – zatytułowano jeden z artykułów na temat rzeźby Mitoraja (<http://www.ilgiornale.it/news/l-arcangelo-neoclassico-ora-somiglia-dio-greco.html>, dostęp: 12 VI 2013 r.).

⁴¹ „Come afferma il direttore dei Musei Vaticani, Francesco Buranelli, «l'Arcangelo, vestito di luce, non si è ancora palesato; la fanciulla è timorosa, raccolta in sé, ancora inconsapevole di un futuro di dolore e di gloria che, forse, già presagisce». Un solo colore, il bianco, dà l'idea della luce divina trasmessa dall'Angelo e allo stesso tempo della purezza di Maria. Nessun rumore, nessun elemento di disturbo distrae dall'intenso rapporto emotivo che si instaura tra i due. Non compaiono neppure i consueti attributi dell'iconografia tradizionale come il fiore di giglio tra le mani di Gabriele o il libro di meditazione tra quelle di Maria. Le sculture si rifanno al mondo classico nella loro essenzialità e nella loro idealizzazione. Il corpo dell'Arcangelo, a torso nudo con la muscolatura evidenziata, ricorda quello di una divinità greca” (E. Sidoni, *Presentazione dell'opera di Igor Mitoraj acquisita dai Musei Vaticani*, 20 XI 2007 r., http://www.flipnews.org/flipnews/index.php?option=com_k2&view=item&id=1494:presentazione-dell%E2%80%99opera-di-igor-mitoraj-acquisita-dai-musei-vaticani&tmpl=component&print=1, dostęp: 20 X 2013 r.). W doniesieniach prasowych w Polsce pisano: „*Visita a Maria* jest dziełem, które, mimo śladów antycznych zainteresowań artysty, nie ma inspiracji mitologicznych, należy do świata sakralnego” (*Sacrum w marmurze z Carrary*, „Dziennik Polski” 2007, nr 299, s. 9).



Il. 57. Igor Mitoraj, *Drapellone*, tempera, płótno, 2004, Siena. Fot. wg <http://www.ilpaliodisiena.eu/Palio/2004/16agosto2004.htm>.

to udało”. Podkreślił, że w swojej kompozycji starał się ukazać „chwilę bezpośrednio poprzedzającą Zwiastowanie”. Charakterystyczne dla swoich dzieł ubytki tłumaczył dążeniem do intensyfikacji ekspresji i chęcią pobudzenia wrażliwości i wyobraźni widza⁴². W tej rzeźbie mają też służyć podkreśleniu misterium początku Wcielenia. W ostatecznym odbiorze kompozycji Mitoraja jako dzieła o charakterze religijnym przeważały idealizm przedstawienia i kategoria obiektywnego piękna w tradycyjnym rozumieniu według koncepcji neoplatonickiej⁴³.

W tym samym czasie, w 2004 roku, poproszono Mitoraja, aby wykonał *drapellone* na słynne palio organizowane w Sienie podczas obchodów święta Wniebowzięcia Matki Boskiej⁴⁴. Podczas pracy nad *drapellone* [il. 57] artysta zaczął również zgłębiać arcydzieła średniowiecznego malarstwa sienneńskiego. Twórca zastosował świadomie złote tło, nawiązując do tradycyjnej symboliki światła. Na nim ukazał Madonnę o owalnej twarzy i wąskich migdałowych oczach przypominających wizerunki Martiniego i Lorenzettich. Ujęcie w popiersiu, przedstawiające tylko twarz i jedno ramię, odpowiada w pewien sposób fragmentarycznym kompozycjom właściwym rzeźbie Mitoraja. Na tle mocno niebieskiej szaty Marii (również wywodzącej się z tradycyjnej symboliki), o fałdach podmalowanych bielą i czernią, umieszczono złocistą postać uskrzydłego centaury, a poniżej zaznaczono czarnym konturem wypełnionym błękitem szereg sylwetek mężczyzn o głowach zawiniętych taśmami. Po bokach *drapellone* przyczepiono niewielkie figurki z popiersiami aniołów oraz bezskrzydłymi i uskrzydłonymi centaurami. W przedstawieniu dominuje linia; artysta jakby rysuje farbami, stosując mocny odcień kobaltu, przypominający patynę na jednej z później-

⁴² E. Sidoni, *Presentazione...*, dz. cyt.: „Volevo dare un segno di bellezza, di delicatezza e di pace: ciò di cui abbiamo tanto bisogno oggi. Il tempo dirà se ci sono riuscito [...], momento immediatamente precedente l'Annunciazione [...] Sta alla sensibilità dell'osservatore – sembra suggerire lo stesso artista – integrare le parti mancanti. Del resto questa frammentarietà, che può far pensare all'incompiuto michelangiolesco, dona una maggiore intensità e trasmette forti emozioni. Se nei soggetti legati al mondo classico questa via di mezzo tra il finito e il non finito diventa un incontro fra memoria ed elaborazione artistica, in quest'opera il risultato è un'accentuazione del senso di mistero dell'evento rappresentato”.

⁴³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1975. Por. przyp. 30; do Muzeów Watykańskich zostało nabyte jeszcze jedno dzieło Mitoraja *Le Mani*, splecione dłonie wykonane w marmurze w 1989 r. (*Sacrum w marmurze z Carrary*, dz. cyt.).

⁴⁴ *Il drappellone dipinto da Igor Mitoraj*, <http://www.ilpalio.org/mitoraj.html>, dostęp: 20 X 2013 r.

Il. 58. Scena z *Toski* G. Pucciniego, scenografia Igor Mitoraj, 2008, Torre de Lago. Fot. wg: <http://www.viareggino.com/news/2008/07/11/domani-sabato-12-luglio-al-festival-puccini-debutta-tosca/4150/1/>.



szych wersji *Zwiastowania* (*Angelo e Maria*), oraz ugię, spod którego przebija złoto tła. W przedstawieniu tym Mitoraj harmonijnie łączy inspiracje średniowieczne w ukazaniu Madonny z elementami wywodzącymi się z mitologii antycznej, w odniesieniu do tradycji palio, mających zapewne źródła w wyścigach konnych znanych ze starożytności.

Fascynacja artysty kobaltowym błękitem widoczna w kolorystyce *drapellone* i sięgająca jeszcze eksperymentów w pracowni Kantora, wzorowanych na poczynaniach Yves Kleina, znalazła swoje odbicie we wspomnianej *Angelo e Maria* [il. 57], odlanej w brązie w 2006 roku jednej z wersji studyjnych *Visita a Maria*. Jest ona znacznie mniejsza od grupy wykutej w marmurze, a twarze postaci zachowały subtelny wdzięk modelu widoczny w *Bacio dell'angelo*. W tej kompozycji ostre barwy niebiesko-ugrowo-białej patyny nadają dramatyzmu przedstawieniu, jakby artysta pragnął odzwierciedlić napięcie towarzyszące rozmowie Marii z Boskim posłańcem. Ciszę poprzedzającą rozmowę w *Visita a Maria*, bezkres wszechświata dominujący w *Zwiastowaniu* na drzwiach, w *Angelo e Maria* zastąpiły gwałtowne emocje towarzyszące oczekiwaniu na decyzję Madonny.

Do grupy *Visita a Maria* i doświadczeń związanych z tworzeniem sienieńskiego *drapellone* Mitoraj powrócił w scenografii do *Toski* w Gran Teatro Giacomo Puccini w tokańskim Torre del Lago podczas lipcowego festiwalu w 2008 roku⁴⁵. Białe odmaterializowane sylwetki archanioła i Marii, oblane błękitnym światłem o zmiennym natężeniu i temperaturze, miękką linią konturu kontrastowały z rytmicznymi rzędami świec, pełniąc rolę dopełnienia kameralnych epizodów akcji scenicznej [il. 58]. Oprawę scen zbiorowych stanowią natomiast szeregi chorągwi, na których wyeksponowano ikony inspirowane malarstwem średniowiecznym bądź wywodzące się z rzadko ekspozowanych charakterystycznych studiów rysunkowych rzeźbiarza. We wszystkich tych pracach elementy zaczerpnięte z ikonografii chrześcijańskiej sprowadzone do funkcji

⁴⁵ *Tosca* nell'allestimento di Igor Mitoraj, rivisitato per questa stagione 2008, torna in scena al Festival Puccini venerdì 18 luglio 2008 (www.viareggino.com/news/2008/07/17/tosca-nell-allestimento-di-igor-mitoraj-rivisitato-per-questa-stagione-2008-torna-in-scena-al-festival-puccini-venerdi-18-luglio/4198/1/, dostęp: 20 X 2013 r.).



Il. 59. Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, brąz, 2012, tympanon w portalu kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta. Fot. wg http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/incartellone/arte/2015/04/08/mitoraj-a-pietrasanta-opere-in-divenire_6bf6fcfb-6ae1-40cb-8207-09f0df304ded.html.



Il. 60. Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, brąz, 2012, tympanon w portalu kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta. Fot. wg http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/incartellone/arte/2015/04/08/mitoraj-a-pietrasanta-opere-in-divenire_6bf6fcfb-6ae1-40cb-8207-09f0df304ded.html.

dekoracyjnej w mniejszym lub większym stopniu służą wzbogaceniu języka ekspresji artystycznej oraz przede wszystkim pełniejszemu przeżywaniu kultury⁴⁶.

Drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli są świadectwem dalszej ewolucji w sposobie przedstawiania sceny Zwiastowania przez Mitoraja. Artysta podkreśla przede wszystkim relację łączącą obie postacie z płaszczyzną tła, obrazującą subtelnie bezkres wszechświata, tak wyraziście przedstawiony w analogicznej scenie na nowosądeckich drzwiach Chromego. W swojej realizacji Mitoraj wprowadza dystans dzielący Madonnę i anioła: ich postaci znajdują się na różnych poziomach, dzieli ich też symbolicznie cienka listewka umieszczona pomiędzy obiema sylwetkami, jakby podkreślająca odmiennosc obydwu bytów. Na twarzy Madonny widać większe wysubtelnienie i uduchowienie, a obie postaci nie emanują już tak bardzo erotyzmem.

W przedstawieniach na drzwiach do świątyni jezuitów w Warszawie i w tympanonie dawnego romańskiego kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta artysta powraca do postaci Madonny z *Visita a Maria*, modyfikując nieco detale i zmieniając otoczenie, tak że wizerunek ten zyskuje za każdym razem zupełnie inny wyraz.

⁴⁶ Już po śmierci Mitoraja w listopadzie 2014 r. postaci z grupy *Visita a Maria*, odlane w brązie i poddane nieznacznym korektom (m.in. inne zestawienie postaci, uzupełnienie głowy anioła), ustawiono obok odlewu uschniętego drzewa oliwnego na grobie Henryka Kulczyka na Cmentarzu Jeżyckim w Poznaniu. To ujęcie, wyraźnie słabsze, jest pozbawione ładunku emocji z poprzednich interpretacji tematu (*Rzeźby Mitoraja stanęły na grobowcu Henryka Kulczyka*, <http://www.gloswielkopolski.pl/arttykul/3663576,rzezby-mitoraja-stanely-na-grobowcu-henryka-kulczyka-zdjecia,id,t.html>, dostęp: 16 XI 2015 r.).

Kompozycję z brązu wykonaną w 2012 roku i umieszczoną po pewnym czasie w tympanonie portalu Sant'Agostino [il. 59, 60] należy uznać za syntezę przesłania ukazanego na drzwiach rzymskich. W charakterystycznej przestrzeni pola obrazowego – stosowanej przez Mitoraja we wszystkich jego realizacjach bram kościelnych – w ukośnych smugach jakby promieni, nad ziemią zaznaczoną drobnymi kryształkami materii unosi się postać Madonny, znana z drzwi warszawskich. Tam dominuje nad całością kompozycji w centrum założenia osiowego, natomiast w Pietrasanta Jej sylwetka została umieszczona pod kątem w taki sposób, że sprawia wrażenie jakby omdlewała wobec wizji, która ukazała się jej oczom⁴⁷. Przed nią widnieje bezręki tors mężczyzny z widoczną tylko dolną częścią twarzy i ażurem krzyża wpisanym na piersi. Maria osuwa się w bok, jej głowa opada na ramię, a oczy są zamknięte, ale postać wyłaniająca się z tła tworzy realny pełny kształt odlewu, gdy tymczasem sylwetka z jej wizji to jedynie cienka skorupa wewnętrznie rozdarta formą krzyża i przez to jakby nierzeczywista. Niewielka postać nadlatującego anioła sugeruje, że jest to scena Zwiastowania, a Maria, wyrażająca zgodę na uczestnictwo w Bożym planie, omdlewa wobec wizji przyszłego cierpienia i śmierci jej Syna – Chrystusa, ukazanej przez artystę w sposób symboliczny.

Niewątpliwie jest to jedna z najbardziej oryginalnych interpretacji tematu Zwiastowania w sztuce, a jednocześnie znamieny przykład jego ewolucji w twórczości Mitoraja, poszukującego zrozumienia istoty chrześcijaństwa i dążącego do stworzenia własnej syntezy tej religii.

Podobnie jak do postaci Madonny artysta kilkakrotnie powracał do koncepcji torsu rozciętego przez krzyż, który był przewidziany w pierwotnym projekcie jednej z bram bazyliki Santa Maria degli Angeli, a został zrealizowany na drzwiach w Château-Confoux i towarzyszył mu w kilku projektach w ostatnich latach życia⁴⁸. Najbardziej poruszające, zarazem osobiste i barokowo widowiskowe, było wykorzystanie tego motywu w oprawie scenograficznej plenerowego wykonania *Requiem* Giuseppe Verdiego w rzymskim amfiteatrze w Weronie⁴⁹, które inaugurowało wystawę prac artysty w Museo di Castelvecchio⁵⁰.

⁴⁷ Adolfowi Lippiemu, który widział kompozycję jeszcze przed jej ostatecznym zamontowaniem, nasunęło się skojarzenie z ekstazą św. Teresy Berniniego (A. Lippi, *Una Madonna medicea, ma firmata Mitoraj*, „Il Tirreno”, 2 IX 2012, http://iltirreno.gelocal.it/versilia/cronaca/2012/09/02/news/una-madonna-medicea-ma-firmata-mitoraj-1.5632955?refresh_ce, dostęp: 12 VII 2014 r.).

⁴⁸ Genezy tego ujęcia można doszukiwać się we wcześniejszych rysunkach Mitoraja, na których zarysy męskich postaci często przecinają wyraziste, mocno zaznaczone skrzyżowane listwy.

⁴⁹ Informacje na temat wydarzenia w folderze okolicznościowym: *Messa da Requiem di Giuseppe Verdi*. Arena di Verona, 13 luglio 2013, Fondazione Arena di Verona – Ufficio Stampa.

⁵⁰ Informacje na temat wydarzenia w folderze okolicznościowym: *Mitoraj. Sculture*, Museo di Castelvecchio. 13 luglio – 8 settembre 2013.

Il. 61. Igor Mitoraj, scenografia *Requiem* G. Verdiego, Werona 2013. Fot. wg <http://www.gbopera.it/2013/07/dies-irae-the-wrath-of-god-2/>.



W amfiteatrze w Weronie ów tors – ogromny, naznaczony krzyżem – górował nad drobnymi postaciami wchodzącymi w skład chóru i orkiestry [il. 61]. Nie stanowił nastrojowego tła, jak repliki rzeźb Mitoraja w jego wcześniejszych projektach scenografii operowych (m.in. *Visita a Maria w Tosce*); to raczej statyczny zespół wykonawców, jak szeregi drobnych punkcików, dopełniał nadnaturalnych rozmiarów rzeźbę, groźną i tajemniczą wśród zmieniających się światła, a w końcu otoczoną ogniem, płonąca, chociaż nieulegająca spaleni [il. 65]. Dramatyzmu widowisku dodała też bezdeszczowa burza z błyskawicami przecinającymi ciemne nocne niebo.



W ostatnim okresie życia Mitoraj wykazywał duże zaangażowanie intelektualne i emocjonalne w działania artystyczne, które można usytuować na obrzeżach chrześcijaństwa. Pociągały go wnętrza opuszczonych, zdesakralizowanych kościołów, którym starał się nie tyle przywrócić dawny charakter, ile raczej kształtować je według własnej wizji *sacrum*. Tak uczynił we wnętrzu Notre Dame w Château-Confoux, a w Pietrasancie zainteresował się nieczynnym kościołem Sant'Agostino. Wejście do tej właśnie świątyni ozdobił tympanonem z przedstawieniem Zwiastowania, a jej wnętrze włączył do przestrzeni ekspozycyjnej ostatniej wystawy swoich prac, której otwarcia już nie dożył.

Mimo wszystko jeszcze w 2009 roku artysta nadal deklarował: „Nie chodzę do kościoła”⁵¹. Jednocześnie jednak gdzie indziej, może nie do końca poważnie, wyznawał:

⁵¹ J.S. Majewski, *Słynny rzeźbiarz o nowych drzwiach do kościoła*. Rozmawiał Jerzy S. Majewski, wyborcza.pl, 12 IX 2009 r., http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7030178,Slynnny_rzezbiarz_o_nowych_drzwiach_

„Chyba coraz bardziej odczuwam bliskość *sacrum*. Może to kwestia wieku, ale coraz częściej patrzę w stronę wieczności”⁵².

Z pewnością jednak zainteresowanie Mitoraja chrześcijaństwem ma szerszy kontekst. Zaczął dostrzegać, że podobnie jak wartości reprezentowane przez kulturę antyczną chrześcijaństwo jest coraz częściej odrzucane i zapominane, czego symbolem stają się dawne kościoły opuszczone i zrujnowane. W autokomentarzu do przedstawienia Madonny na sieneńskim *drapellone* stwierdził: „twarz Madonny [...] powleczone smutkiem, bardziej niż na sieneńskie uroczystości zdaje się spoglądać na całą ludzkość ukazaną w dole, która przechodzi przez jeden z mroczniejszych okresów w historii”⁵³. Może więc adaptując do swojego języka wypowiedzi artystycznej elementy ikonografii chrześcijańskiej, pragnął po prostu bardziej dobitnie wskazać na niepokojący go i wyrażany wielokrotnie kryzys tożsamości europejskiej, która odrzuca dziedzictwo chrześcijaństwa, tak jak odrzuciła tradycję kultury antycznej, pogrążając się coraz bardziej w aksjologicznym chaosie, irracjonalnej emocjonalności i fatalistycznej uległości wobec naporu innych cywilizacji.

do_kosciola, dostęp: 20 X 2014 r.; *Mitoraj w salonie stolicy*, <http://www.zw.com.pl/artukul/390314.html>, dostęp: 15 III 2016 r.

⁵² *Otwarcie drzwi Mitoraja*, „Gość Niedzielny” [Warszawa] 2009, nr 36/558, s. 3.

⁵³ „il volto della Vergine [...] se velato di tristezza, sembra guardare più che la Festa senese l’umanità tutta, raffigurata in basso, che sta attraversando uno dei momenti più bui della storia” (*Il drapellone dipinto da Igor Mitoraj*, dz. cyt.).

**WSPÓŁCZESNE DRZWI Z BRĄZU
W POSZUKIWANIU ANALOGII**

ROZWIĄZANIA FORMALNE INSPIRACJE I INNOWACJE

W zakresie rozwiązań formalnych drzwi Chromego, Zemły i Mitoraja prezentują koncepcje mniej lub bardziej oryginalne, niekiedy inspirowane dziełami innych twórców. Jednocześnie można wskazać wiele analogii ze współczesnymi realizacjami drzwi z brązu, które nie są skutkiem zapożyczeń, ale wynikają z tendencji właściwych epoce, w której powstały. Dla każdego z wymienionych rzeźbiarzy, gdy przystępował do wykonania swoich pierwszych wrót kościelnych, ważny punkt odniesienia stanowiły drzwi bazylik rzymskich, przede wszystkim te, które powstawały w ostatnim półwieczu i zostały wykonane przez wybitnych artystów włoskich¹.

Pole obrazowe. Jednym z podstawowych zagadnień w projektowaniu tego typu dzieła sztuki jest stworzenie koncepcji układu przedstawień na powierzchni wrót kościelnych traktowanej jako pole obrazowe kompozycji rzeźbiarskiej. W sposobie podejścia do tego problemu w realizacjach rzymskich widoczna jest ewolucja, a większość reprezentatywnych przykładów znajduje się w bazylice św. Piotra na Watykanie². Należą do nich Drzwi Święte (*Porta Santa*) Vica Consortiego (1950, il. 1), których kompozycja stanowi kontynuację tradycyjnego układu drobnych płycin ujętych w zdobną ornamentem kratownicę. Tworzy ona ramy dla poszczególnych scen budujących skomplikowaną drobiazgową narrację³. Venanzo Crocetti w *Porta dei Sacramenti* (1965, il. 2) rezygnu-

¹ W 1977 roku Chromy otrzymał zdjęcia drzwi twórców, takich jak: Venanzo Crocetti, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi do bazyliki św. Piotra w Rzymie oraz Emilio Greco do katedry w Orvieto (Archivio Centro Dante-sco w Rawennie, *Korespondencja o Severino Ragazziniego z Bronisławem Chromym*, kserokopie w CDWSzS UR w Rzeszowie oraz w posiadaniu autorki niniejszego opracowania); odwołanie do drzwi Consortiego jest czytelne na drzwiach olsztyńskich Zemły; Mitoraj często bywał w Rzymie, znał bardzo dobrze twórczość rzeźbiarzy włoskich, w tym także twórców drzwi z brązu (por. I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, tł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, *passim*).

² Podobną ewolucję można także zaobserwować w realizacjach innych drzwi z brązu, powstających w ostatnich kilkudziesięciu latach nie tylko we Włoszech.

³ A. Comastri, V. Lanzani, *La Porta santa delle Basilica Vaticana*, Capitolo Vaticano, Roma 2015.



Il. 1. Vico Consorti, *Porta Santa*, brąz, 1950, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. J. Królikowski.



Il. 2. Venanzo Crocetti, *Porta dei Sacramenti* (fragment), brąz, 1965, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.

je z wyrazistej kratownicy i ornamentyki⁴, a na kolejnych drzwiach *Porta della Morte* wykonanych przez Giacoma Manzù (1964, il. 3, 3a) nie ma nawet obramowań; artysta wprowadza większe sceny, które nie stanowią już realistycznych obrazów przeniesionych według tradycji ghibertiańskiej częściowo w trzeci wymiar, ale operuje środkami wyrazu właściwymi własnej manierze rzeźbiarskiej. Tym śladem podążył Luciano Minguzzi, wykonując *Porta del Bene e del Malo* (1977, il. 4, 4a), w których epatuje dramatyczną ekspresją linearnych, graficznych form. Stosunkowo mało znana jest, zrealizowana nieco wcześniej, *Porta della Preghiera* Lella Scorzellego (1972, il. 5, 5a)⁵, w której autor stosuje eksperymenty z fakturą materiału.

⁴ D. Rezza, T. D'Acchille, *La porta di Venanzo Crocetti nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolo Vaticano, Roma 2013; M. Barba, *Per una estetica della speranza cristiana. Iconografia e iconologia nella seconda edizione italiana dell'Ordo exsequiarum*, wyd. Messagero, Padova 2012.

⁵ M. Barba, *Per una estetica della speranza cristiana...*, dz. cyt.



Il. 3, 3a. Giacomo Manzù, *Porta della Morte* (fragment), brąz 1964, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.



Il. 4, 4a. Luciano Minguzzi, *Porta del Bene e del Malo* (fragment) brąz, 1977, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.



Il. 5. Lello Scorzelli, *Modlitwa Pater Noster*, płaskorzeźba z *Porta della Preghiera*, brąz, 1972, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. wg P. Zander, M. Barba, *La Porta della Preghiera nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolio Vaticano 2015.



Il. 5a. Lello Scorzelli, *Modlitwa Benedictus*, płaskorzeźba z *Porta della Preghiera*, brąz, 1972, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. wg P. Zander, M. Barba, *La Porta della Preghiera nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolio Vaticano 2015.

Następne wrota rzymskie powstawały w czasie, gdy już wszystkie drzwi Chromego były ukończone. Zemła także jeszcze nie mógł ich znać, tworząc równoległe swoje *Drzwi Papieskie* do Olsztyna. W tych późniejszych realizacjach artystów włoskich wewnętrzne podziały stają się coraz mniej istotne, jak w *Porta Santa* wykonanych na jubileusz roku 2000 przez Luigiego Enza Mattei do bazyliki Santa Maria Maggiore [il. 6] i Floriania Bodiniego do bazyliki San Giovanni in Laterano [il. 7]. Obaj autorzy upraszczają kompozycję, tworzą duże, łatwo czytelne przedstawienia, w syntetyczny sposób ukazujące złożone treści symboliczne. Zarówno jedna, jak i druga realizacja mimo braku widocznych ram podkreśla tektonikę układu kompozycyjnego, wprowadzając bądź rozwiązanie symetryczne względem osi środkowej, bądź rozwijające się wzdłuż niej. Natomiast do poprzedników nawiązuje Enrico Manfrini, wykonując *Porta Santa* do bazyliki San Paolo



Il. 6. Luigi Enzo Mattei, *Porta Santa*, brąz, 2000, bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym. Fot. J. Królikowski.



Il. 7. Floriano Bodini, *Porta Santa*, brąz, 2000, bazylika św. Jana na Lateranie, Rzym. Fot. J. Królikowski.

fuori le Mura (2000). Artysta dzieli pole obrazowe na kilka symetrycznie rozmieszczonych scen, ale nie tylko nie stosuje ram, a nawet nie kontrastuje ich z tłem, tylko tak zestawia poszczególne przedstawienia, że niemal zachodzą jedno na drugie. Dopiero Mario Toffetti w *Porta del Rosario* (2015, il. 8) dla bazyliki Santa Maria Maggiore zrywa z rygorystycznym kompozycyjnym, zarysując poszczególne sceny w dynamicznym układzie elipsoidalnym. Autorzy wszystkich wymienionych drzwi rzymskich najczęściej unikają ujęć perspektywicznych, umieszczając postaci i nieliczne przedmioty na gładkim tle, rzadziej wprowadzają elementy tradycyjnej perspektywy zbieżnej (Crocetti, Manfrini).

Mimo że Chromy już w pod koniec lat 70. otrzymał dokumentację fotograficzną współczesnych drzwi rzymskich (w kolejnych latach oglądał je w trakcie pobytów w Wiecznym Mieście), jego realizacje do Nienadówki, Tarnowa i Nowego Sącza nie wskazują na obecność włoskich inspiracji. Drzwi do Nienadówki stanowią dzieło całkowicie oryginalne, także w zakresie opracowania relacji przestrzennych w obrębie pola obrazowego, rozcią-



II. 8. Mario Toffetti, *Porta del Rosario*, brąz, 2015, bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym. Fot. J. Królikowski.

tego na nieregularne połączenie skrzydeł. Za oryginalny należy również uznać przykład nakładających się kierunków narracji w *Drzwiach Papieskich* w Tarnowie i wykorzystanie obrazu uzyskanego za pomocą soczewek wklęsło-płaskich w przedstawieniach na drzwiach *Pomnik Męczeństwa Narodów* w tym samym kościele. Taki sposób ukazania trzeciego wymiaru na płaszczyźnie drzwi oraz kierowania uwagi widza na poszczególne sceny nie przypomina przytoczonych rozwiązań włoskich, a raczej nawiązuje do efektów pracy operatora kamery ujmującego szerokie plany z najazdem na poszczególne sceny. Natomiast analogia polegająca na ograniczaniu wewnętrznych podziałów i powiększaniu skali przedstawienia obejmującego jedną scenę, która występuje na przełomie wieków zarówno u polskiego twórcy, jak i autorów rzymskich *Porte Sante* (Bodini, Mattei), ma charakter przypadkowej zbieżności, wynikającej z rosnącej popularności tego typu ujęć⁶.

Zemła, śladem Crocettiego i Manzù, rezygnuje z dekoracyjnych obramowań podkreślających kratownicę podziałów wrót kościelnych.

Podobnie jak włoscy artyści płaskorzeźbione sceny zamyka w prostokątach wyodrębnionych plastycznie na gładkiej powierzchni połączenia drzwi. Takie rozwiązanie pozwala na koncentrację uwagi widza na samych przedstawieniach i wyzwala relief z podporządkowania dominującej strukturze podziałów geometrycznych.

Wrota Mitoraja, które powstały najpóźniej (już w pierwszej dekadzie obecnego stulecia), wpisują się w kontekst ewolucji formalnej wielkich rzymskich realizacji, a jednocześnie zachowują specyfikę jego własnego stylu. Artysta rezygnuje z podziału na panele i ukazuje syntezę dziejów zbawienia, ograniczając narrację do nielicznych postaci, ale jednocześnie proponuje intuicyjną swobodę układu i malarskie ożywienie płaszczyzny tła, ignorowanej przez innych rzeźbiarzy tworzących wrota bazylik rzym-

⁶ Drzwi Chromego do Nowego Sącza powstały nieco wcześniej (1999) niż wspomniane realizacje Bodini i Mattei.

Il. 9. Leonhard Eder, drzwi, aluminium barwione, kon. XX w., kościół St. Michael w Rheinfelden. Fot. wg [https://de.wikipedia.org/wiki/St_Michael_\(Rheinfelden-Karsau\)#/media/File:St_Michael_Rheinfelden-Karsau_Hauptportal.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/St_Michael_(Rheinfelden-Karsau)#/media/File:St_Michael_Rheinfelden-Karsau_Hauptportal.jpg).



skich, z wyjątkiem Scorzellego. Do bardziej oryginalnych należy osadzony w tradycji pomysł Mitoraja, aby przeciwstawić płaskorzeźby na zewnątrz drzwi barwnemu obrazowi na rewersie. Spotyka się niekiedy współczesne metalowe drzwi zdobne w barwne obrazy, ale ich twórcy kierują się przede wszystkim względami estetycznymi, poszukiwaniem nowych nietypowych środków wyrazu [il. 9]⁷, a nie celowym nawiązaniem do wczesnochrześcijańskiej tradycji, jak było to w zamyśle autora *Drzwi Anielskich*.

Aranżacja zdarzenia. Rzeźbiarze, którzy wykonywali wrota bazylik rzymskich, brali pod uwagę symboliczny i estetyczny efekt otwierania rzeźbionych bram kościelnych, szczególnie w *Porta Santa*, w których czynność ta wykonywana przez papieża ma doniosłe znaczenie w ceremonii celebracji lat jubileuszowych. W głównym wejściu do bazyliki San Paolo fuori le Mura przez środek dwuskrzydłowych drzwi o tradycyjnych podziałach (1931), rzeźbionych przez Antonia Marainiego [il. 10], przebiega pokryty ornamentem srebrny krzyż, który symbolicznie „otwiera się” przed wchodzącym⁸.

⁷ Scorzelli, autor *Porta della Preghiera*, wprowadził elementy barwne m.in. do drzwi w kościele San Pietro w Portovenere. Przykładem takiej realizacji mogą być także drzwi do kościoła Il Gesu Divino Maestro w Rzymie wykonane przez s. Angelikę Ballan, ukazujące drogę ludu Bożego do nieba, oraz drzwi z barwionego aluminium wykonane przez Leonharda Edera do kościoła St. Michael w Rheinfelden. Autor w pogodną kompozycję abstrakcyjną włączył panoramę miasta z charakterystycznymi sylwetkami kościoła i zamku, a całości dopełnił marmurowy posąg patrona świątyni na filarze środkowym dzielącym bramę.

⁸ Być może z inspiracji tymi drzwiami wywodzi się marzenie Mitoraja, aby „przez rzeźbę wchodzić do kościoła” i aby owo wejście miało formę krzyża. Idea ta została w pewnym sensie zrealizowana wcześniej przez architektów, którzy projektowali w kształcie krzyża otwory wejściowe do formy przestrzennej, jaką jest świątynia



Il. 10. Antonio Maraini, drzwi, brąz 1931, bazylika San Paolo fuori le Mura, brąz, 1931. Fot. J. Królikowski.

Autorzy nowszych realizacji uwzględniają czynność wejścia do świątyni jako zdarzenie o charakterze performatywnym, starając się włączyć w scenę wyobrażoną na drzwiach także podmiot doświadczający (wiernego/turystę), a niekiedy wprowadzając także element haptyczny. Zainteresowanie twórców budzi nie tylko wymiar estetyczny samego zjawiska, ale też reakcja człowieka przekraczającego bramę (drzwi, wrota) zarówno w wymiarze rzeczywistym, jak i symbolicznym. Doskonale poszczególne etapy jego przemiany przekazał za pomocą środków plastycznych Bodini w pomniku *Göttinger Sieben*, wzniesionym w Hanowerze. Artysta dokonał w tym monumencie jakby wizualizacji w aspekcie estetycznym, symbolicznym i psychologicznym znaczenia przekraczania przestrzeni granicznej, czyniąc podstawowym obiektem zainteresowania reakcję podmiotu doświadczającego [il. 11]⁹. Według włoskiego twórcy w owej przestrzeni dokonuje się, ukazana przez niego w rzeźbie, stopniowa przemiana wewnętrzna

tych, którzy przekraczają bramę i wybierają przestrzeń o innym statusie. Jednocześnie artysta przeciwstawia ich postawę tym, którzy nie zdecydowali się przekroczyć granicy i pozostają po przeciwnej stronie.

chrześcijańska. Do tego typu budowli należy między innymi kościół Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie w Warszawie, wzniesiony wg proj. M. Budzyńskiego i Z. Badowskiego w latach 1982–1989 (por. K. Kuczak-Kuczyński, *Brama we współczesnej przestrzeni sakralnej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 77–86). W katedrze w Viterbo w 2018 r. wstawiono drzwi główne wykonane przez Ernesta Joppola, w których wykorzystano zasadę kompozycyjną zastosowaną przez Marainiego.

⁹ Pomnik wzniesiony w 1998 r. dla upamiętnienia wydarzeń z protestu siedmiu profesorów uniwersytetu w Getyndze przeciw zawieszeniu przez władcę demokratycznej konstytucji. Wszyscy zostali relegowani z uczelni, a kilku musiało nawet opuścić kraj. Symboliczna brama dzieli jednych i drugich, a artysta ukazuje niepewność tego, który właśnie ją przekracza, niepokój innego, który stanął już po drugiej stronie, odrzucenie wahania przez tego, który pierwszy wyruszył w drogę. Po drugiej stronie bramy przedstawiono pozostałych – bezradnych i rozproszonych, których postaci zostały ustawione na różnych poziomach, zwrócone w różnych kierunkach (*Das Landesdenkmal Die Göttinger Sieben vor dem Landtagsgebäude*, hrsg. vom Präsident des Niedersächsischen Landtages, Referat für Öffentlichkeitsarbeit, Protokoll, Dezember 2005, Neuauflage 20. Januar 2009).

Il. 11. Floriano Bodini, *Pomnik Göttinger Sieben*, brąz 1993–2000, Hanower. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?record=dens139>.



Artysta ten nieco później tak zaprojektował dekorację swoich Świętych Drzwi jubileuszowych do bazyliki San Giovanni in Laterano, że osoba wchodząca idealnie wkomponowuje się w osiowy układ rzeźbiarski, stając u stóp Madonny z Dzieciątkiem, skulonej pod krzyżem z wizerunkiem Chrystusa¹⁰ [il. 12]. Bodini sytuuje w ten sposób wchodzącego na osi symbolizującej bieg czasu od Wcielenia do Odkupienia.

Tworzący również w związku z jubileuszem przełomu wieków Mattei nadał swojej kompozycji umieszczonej w *Porta Santa* do bazyliki Santa Maria Maggiore nazwę *Gesù risorto appare alla Madre*. Artysta wyrzeźbił Matkę Bolesną, której wyobrażenie jest wzorowane na wizerunku *Madonna Salus Populi Romani* z wnętrza bazyliki, zwracającą się ku Jezusowi o twarzy będącej plastyczną rekonstrukcją wizerunku z Całunu Turyńskiego. Ten, kto otwiera drzwi, staje pomiędzy obiema owymi postaciami, z których każda dominuje na jednym ze skrzydeł. Madonna wymownym gestem poleca go swojemu Synowi, a otwarcie drzwi łączy się z koniecznością dotknięcia dłoni Chrystusa i w ten sposób podmiot doświadczający wchodzi w interakcję z postaciami wyobrażonymi przez artystę¹¹ [il. 13].

¹⁰ Forma pomnika, wskazująca, że artysta zwraca uwagę na element performatywny w odbiorze symbolicznym i estetycznym bramy wyznaczającej przestrzeń graniczną, przyczyniła się do tego, że zaproponowano mu wykonanie *Porta Santa* do bazyliki San Giovanni in Laterano.

¹¹ Mattei w jednym z wywiadów mówi: „La Porta è stata pensata aperta come mostrano le mani delle figure, protese verso il fidele. [...] ogni fidele potrà sfiorare quelle mani, ma mi dicono che già oggi molti pregano di fronte alla Porta e le toccano” (E. Casarini, „Parla lo scultore: il Papa aprirà la mia Porta Santa!”, „IL mio Papa”, <http://www.miopapa.it/luigi-enzo-mattei-il-papa-aprira-la-mia-porta-santa/>, dostęp: 3 III 2017 r.).



II. 13. Papież Franciszek I otwiera *Porta Santa* w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie 1 stycznia 2016 r. Fot wg <http://www.vdj.it/?p=35652>.

II. 12. Papież Franciszek I otwiera *Porta Santa* w bazylice San Giovanni in Laterano w Rzymie 13 grudnia 2015 r. Fot. wg <https://www.youtube.com/watch?v=5bBAGJyFa48>.

Podobne rozwiązania pojawiają się w tym okresie także poza Włochami. Zabieg wprowadzania widza w centrum akcji ukazanej na drzwiach stosuje między innymi Bert Gerresheim. Wchodzący wejściem bocznym do bazyliki w Kevelaer ujmuje dłoń jednej z postaci i staje się jakby uczestnikiem uroczystości udzielania święceń kapłańskich przedstawionej na skrzydłach drzwi.

Koncepcja Chromego zrealizowana w drzwiach do świątyni w Nienadówce, polegająca na tworzeniu podczas wchodzenia do kościoła dynamicznego układu, w który także poprzez czynnik haptyczny włączony zostaje podmiot doświadczający, poprzedza o dwadzieścia lat wspomniane wyżej rozwiązania. W sferze komunikacji angażującej dotyk Chromy nie inspirował się dziełami innych twórców, ale własnym doświadczeniem z pracy z niewidomymi. O ile dotyk u rzeźbiarzy, takich jak Gerresheim czy Mattei, włącza podmiot w uczestnictwo w scenie ukazanej na drzwiach poprzez zachowanie naturalnej skali wyobrażonych postaci, o tyle u Chromego (Nienadówka, Tarnów) stanowi inicjację, wprowadzenie w całą sekwencję wydarzeń ujętych w odpowiednio pomniejszonej skali. Ponieważ drzwi krakowskiego artysty otwierają się na zewnątrz, a skrzydła mają nieregularny kształt, który w trakcie otwierania tworzy nieoczekiwaną strukturę przestrzenną, realizacja do Nienadówki ma charakter oryginalny i niepowtarzalny. Dopiero późniejsze drzwi do Nowego Sącza, które otwierają się do wewnątrz budowli, przez co sprawiają wrażenie, że ukazane na skrzydłach postaci wprowadzają

podmiot doświadczający do wnętrza, bardziej przypominają koncepcje zrealizowane w bazylikach rzymskich. Podobne rozwiązanie zastosował też Mitoraj w opracowaniu drzwi do Rzymu i Warszawy, gdzie rzeźbione postaci wchodzi w interakcje nie tylko ze sobą, ale także z widzami. W rzymskich drzwiach tego artysty istnieje wiele wariantów scenariuszy związanych z wejściem do świątyni, zależnych od sposobu ustawienia skrzydeł.

Natomiast Zemła, pozostając przy tradycyjnej koncepcji drzwi, we wrotach olsztyńskich pobudza wyobraźnię i wrażliwość widza, odwołując się do „pamięci miejsca” (ukazuje wydarzenia, które miały miejsce przed drzwiami katedry) i symbolicznego znaczenia czynności (scena ukazująca papieża otwierającego *Drzwi Święte* na rozpoczęcie roku jubileuszowego). Podobne tematy pojawiają się wcześniej na *Drzwiach Papieskich (Papstportal)* Gerresheima w Kevelaer (1989).

Dominanta strefy preliminalnej i element pośredniczący. Niewątpliwie zastany układ architektoniczny elewacji frontowej w bazylikach rzymskich, w formie tradycyjnych, wczesnochrześcijańskich w genezie narteksów, nie dawał twórcom drzwi możliwości takiego opracowania przestrzeni prowadzącej do wejścia, aby ich dzieło stanowiło dominantę strefy preliminalnej. Niemniej jednak niektórzy rzeźbiarze starali się w swoich kompozycjach przynajmniej nawiązać do przedstawień znajdujących się we wnętrzu. Wspomniany już Mattei w wyobrażeniu Matki Bożej Bolesnej na drzwiach do bazyliki Santa Maria Maggiore odtwarza Madonnę w typie *Salus Populi Romani*, przygotowując odbiorcę na spotkanie barwnego wizerunku czczonego w tej świątyni od wieków. Później Mitoraj w kościele Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie zestawia rzeźbiony w brązie wizerunek Madonny na drzwiach z obrazem umieszczonym we wnętrzu. W przeciwieństwie jednak do rzeźbiarza włoskiego odmiennością ujęcia postaci podkreśla symboliczną opozycję techniki i materiału zastosowanych do wykonania przedstawienia w strefie zewnętrznego *profanum* i *sacrum* we wnętrzu kościoła.

Chromy, Zemła i Mitoraj starają się wykorzystać zastany układ architektoniczny jako dopełnienie symboliki wykonanych przez siebie drzwi. W Nienadówce całość kompozycji rzeźbiarskiej nie tylko obejmuje skrzydła drzwi, ale też wpisuje się w wimpergę i profilowanie neogotyckiego portalu. W Nowym Sączu w kompozycji reliefu Chromy uwzględnia emocje, jakie może budzić konieczność oglądania wyłącznie z bliskiej perspektywy ogromnych drzwi, z daleka stanowiących tylko tło dla przesłaniającego je krzyża, który stanowi element konstrukcyjny architektury kościoła.

W Olsztynie Zemła podkreśla dominantę, jaką w fasadzie katedry tworzą drzwi, umieszczając po bokach płaskorzeźby tematycznie z nimi związane. Najbardziej rozbudowane rozwiązania przestrzenne skoncentrowane wokół drzwi kościelnych zastoso-



Il. 14. Arnaldo Pomodoro, *Porta dei Re*, 1997–1998, model drzwi do katedry w Cefalù na Sycylii. Fot. wg <http://www.studiointernational.com/index.php/arnaldo-pomodoro-interview-sculpture-is-the-appropriation-of-ones-own-space>.

kościelnych, do tworzenia złożonych układów przestrzennych o znaczeniu symbolicznym. Do ciekawszych koncepcji można zaliczyć projekt Arnalda Pomodora *Porta dei Re* (1997–1998), przewidzianych do głównego wejścia w elewacji frontowej normañskiej katedry w Cefalù na Sycylii (il. 14)¹². Zamknięty półkoliście portal mają wypełniać dwuskrzydłowe drzwi. Ich płaszczyzny, zestawione pod kątem, utworzą wnękę odpowiadającą absydzie prezbiterium na osi kościoła. Nierówna powierzchnia skrzydeł drzwi w dolnej części kojarzy się z ziemią, która graniczy z gładką powierzchnią nieba poprzez załamującą się linię górskiego horyzontu. W części centralnej wokół osi wyznaczonej przez krawędzie skrzydeł wyróżnia się silnie cieniujący zarys przypominający stożek stromej góry. Jego wierzchołek sięga powyżej horyzontu ku dużej gładkiej kuli zawieszanej w górze. Dominuje wrażenie ruchu wwyż, ale też pojawia się złudzenie, jakby powierzchnia drzwi miała wyginać się i pękać pod naporem kuli, aby odsłonić przestrzeń wnętrza.

Kompozycja ma obrazować Przemienienie Pańskie, a zarazem chrześcijańską wizję śmierci i zmartwychwstania. Artysta ukazuje w dole nieład ziemi (*magma terrestre*), przeciwstawiony doskonałej gładkości nieba powyżej (*cielo*). Podkreśla zarys góry

wał Mitoraj. Półkolisty plac przed bazyliką Santa Maria degli Angeli staje się sceną metaforycznej wędrówki ludzkości od Objawienia (drzwi ze sceną *Zwiastowania*) po Odkupienie (drzwi ze sceną *Zmartwychwstania*). Osiowy układ architektury jezuickiego kościoła w Warszawie z wyeksponowanym wejściem, do którego prowadzą schody, pozwolił artyście na zaprojektowanie drzwi umiejętnie łączących *profanum* przestrzeni zewnętrznej z *sacrum* wnętrza. Drzwi Mitoraja, otwierając się, tworzą obramienie obrazu Matki Bożej Łaskawej w głębi świątyni. Natomiast zorganizowanie „przestrzeni przyswojonej”, prowadzącej do „prywatnego *sacrum*” artysty, z dominantą rzeźbionych drzwi w Château-Confoux stanowi zjawisko bez precedensu w sztuce współczesnej.

Wielu rzeźbiarzy dostrzega i wykorzystuje możliwości, jakie daje ruchomy charakter drzwi

¹² H. Heinemann, *Arnaldo Pomodoro. Das plastische Werk*, Philipps-Universität, Marburg 2005. Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 25. Mai 2009, s. 123, 152.



II. 15. Wincenty Kućma, drzwi, brąz, 2014, w elewacji frontowej kościoła św. Jana Chrzciciela w Krakowie (Prądnik Czerwony), brąz, 2014. Fot. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska.

Tabor i ruch wznoszący, prowadzący ku doskonałości. Kula ma obrazować obecność Boga, obłok (*nube luminosa*), który osłonił przemienioną postać Jezusa. Idealnie gładka kula jest plastycznym odpowiednikiem świetlistego okręgu otaczającego Chrystusa na bizantyńskich ikonach Przemienienia, a jej położenie we wnęce drzwi odpowiada umiejscowieniu słynnej mozaiki Chrystusa Pantokratora w absydzie. Po otwarciu drzwi, w zależności od miejsca na zewnątrz budowli, w którym znajduje się obserwator, kula może przesłaniać wizerunek Jezusa bądź unosić się jakby ponad nim.

Abstrakcyjne ujęcie przedstawienia Przemienienia Pańskiego na drzwiach świątyni skierowane ku strefie *profanum* ma charakter uniwersalny, przekraczający granice kulturowe, ale jednocześnie przygotowuje na przyjęcie chrześcijańskiego Objawienia po wstąpieniu w strefę *sacrum* wnętrza kościoła. Wybór przez artystę tematu przedstawienia i sposób jego opracowania podkreśla znaczenie strefy liminalnej wyznaczonej przez bramę świątyni.

Do twórców eksperymentujących z formą drzwi kościelnych należy także Wincenty Kućma, który poszukuje nowych rozwiązań płaszczyzny drzwi w odniesieniu

zarówno do bryły architektonicznej, jak i człowieka przekraczającego granicę pomiędzy *sacrum* i *profanum*. W 2014 roku ogromny otwór wejściowy o kształcie zbliżonym do romańskiego biforium w elewacji frontowej krakowskiego kościoła św. Jana Chrzciciela artysta przesłonił kurtyną z brązu, w której ukryte zostały dwuskrzydłowe drzwi główne i dwoje bocznych (il. 15). Metalową płaszczyznę pokrywa płytki relief dający obraz szeregów wysmukłych wertykalnych postaci w fałdzistych szatach, z silnie cieniującymi i wyraźniej wyodrębnionymi głowami. Z daleka płaskorzeźby zlewają się w dekoracyjny wzór kontrastujący z ceglanym wątkiem lica muru. Zdezorientowany widz dopiero z bliska dostrzega w pozornie niedostępnej przeszkodzie wycięcie drzwi pozwalających niepostrzeżenie wsunąć się do środka. Podczas ważnych uroczystości, gdy drzwi główne wpisane w kurtynę pozostają otwarte, otaczające otwór wejściowy przedstawienia stanowią dyskretne tło scen rozgrywających się w rzeczywistości.

Bramy i drzwi metaforyczne. Twórcy wrót kościelnych jako dopełnienie swojego dzieła wykonują też czasem drzwi metaforyczne, pozbawione funkcji utylitarnej („ruchomego zamknięcia otworu wejściowego”), koncentrując się na zagadnieniach formalnych bądź symbolicznie wzbogacającej przesłanie zawarte w przedstawieniach¹³. Niekiedy zadaniem tego typu dzieł jest wyznaczanie symbolicznych przestrzeni granicznych między obszarami o różnym statusie¹⁴ bądź tylko prezentacja narracji umieszczonej w polu obrazowym przypominającym skrzydła drzwi. Bywają ustawiane na otwartej przestrzeni, w muzeach i galeriach, a także w obiektach sakralnych. Do tego typu kompozycji należą *Ianua Mundi* (2004–2006) wykonane przez Luigiego Mattei, autora *Porta Santa* do bazyliki Santa Maria Maggiore. Dzieło to jest prezentowane na terenach zielonych w przestrzeni miejskiej Bolonii. Według artysty *Porta Ianua* ma symbolizować granicę między *sacrum* i *profanum*, dobrem i złem, niebem i ziemią poprzez alegoryczne przedstawienia ukazane na ich skrzydłach¹⁵. Wrota metaforyczne wewnątrz świątyni mogą stanowić nieruchome zamknięcie formy architektonicznej w kształcie portalu

¹³ M.in. seria dzieł zatytułowanych *Porta* wykonywanych przez A. Pomodora. Pierwsza praca tego typu powstała w latach 1959–1960 (por. H. Heinemann, dz. cyt., s. 120).

¹⁴ M.in. na kontynencie europejskim zrealizowano kilka konstrukcji noszących nazwę *Drzwi (brama) Europy*. W 2008 r. na wyspie Lampedusa, najbardziej na południe wysuniętym terytorium Włoch, ustawiono pracę Domenica Palladina (ur. 1948) wykonaną z metalu i terakoty, poświęconą migrantom tragicznie zmarłym w czasie przeprawy do Europy. Brama, symbolicznie wstawiona w niewidzialny mur graniczny dzielący kontynenty, nie posiada elementów ruchomych. W zależności od punktu obserwacji jej otwór kadruje w różnych proporcjach widok morza i lądu.

¹⁵ Po jednej stronie uchylonych drzwi stoi posąg mężczyzny, a po drugiej – kobiety. Komentarz autorski do złożonej symboliki przedstawień na stronie Apeiron, Ianua Mundi, Luigi E. Mattei, <http://s452325125.sitoweb-iniziale.it/itinerari-di-una-mostra/luigi-e-mattei/ianua-mundi/>, dostęp: 12 IX 2018 r.

i najczęściej mają charakter kommemoratywny, jak *Meister-Eckhart-Memorial* (1991–1998) w poddominikańskim kościele w Erfurcie wykonany przez Siegfrieda Kreppa¹⁶.

W koncepcję owych wrót metaforycznych wpisują się wykonane przez Zemłę *Drzwi do raju* i *Drzwi do przeszłości*, eksponowane przez autora w przestrzeniach galeryjnych. Dzieła te nawiązują do tradycyjnych drzwi kościelnych poprzez kompozycję reliefów zamkniętych w ramy kratownicy i ikonografię religijną, która stanowi metaforę własnych przeżyć artysty, przywoływanych w komentarzu autorskim. Zawierają dopełnienie i rozwinięcie treści osobistych wpisanych w przedstawienia na drzwiach do katedry w Olsztynie. Dzięki wykonywaniu replik artysta umieszcza swoje „drzwi” w różnych kontekstach przestrzennych i wpisuje się tym samym w płynność i wieloznaczność współczesnej rzeczywistości, mimo tradycyjnej formy poszczególnych płaskorzeźb. Rozerwanie pierwotnego układu przedstawień i umieszczenie ich wewnątrz świątyni prowadzi do dominacji wątku religijnego, odpowiadającego na zapotrzebowanie wspólnoty religijnej.

Zaprezentowane powyżej zestawienia wskazują, że drzwi Chromego, Zemły i Mitoraja na ogół dobrze wpisują się w ciąg rozwojowy formy współczesnych wrót kościelnych i poprzez oryginalne rozwiązania przyczyniają się do wzbogacenia możliwości estetycznych i symbolicznych wypowiedzi związanych z tą strukturą rzeźbiarską.

¹⁶ B. Peukert, *Das Licht leuchtet in der Finsternis Bronzeportal zur Ehrung Meister Eckharts übergeben*, <http://www.siegfried-krepp.de/texte.html>, dostęp: 28.04.2011 r.

OPOWIEŚCI AUTOBIOGRAFICZNE ARTYSTÓW NA DRZWIACH ZAPISANE

Wątki autobiograficzne w płaskorzeźbach na drzwiach Chromego, Zemły i Mitoraja można ująć w trzech grupach tematycznych. Kwestie metafizyczne, odnoszące się do wiary i istoty życia, które dla każdego z twórców stanowią ważny problem w budowaniu własnej tożsamości narracyjnej, w mniejszym lub większym stopniu zostały zasygnalizowane na wszystkich drzwiach, stanowiąc odpowiednik literackiej „autobiografii duchowej”. Tematyka martyrologiczna w formie rekonstrukcji i interpretacji zdarzeń jest obecna tylko w realizacjach Chromego do Nienadówki i Tarnowa. Natomiast ujęta w obrazach relacja z ważnych wydarzeń, których artyści byli emocjonalnie zaangażowanymi świadkami, została zamieszczona na *Drzwiach Papieskich* w Tarnowie i Olsztynie.

Autobiografia duchowa. Chromy, Zemła, a nawet dystansujący się od religii Mitoraj twierdzą, że proces tworzenia jest dla nich pasją i modlitwą, którą definiują w zbliżony sposób – jako rodzaj niemal mistycznego uniesienia umożliwiającego doznanie transcendencji i przenoszącego w inną rzeczywistość¹. Zapewne dlatego też w ich plastycznych narracjach na drzwiach czytelne są wątki, które można określić jako elementy autobiografii duchowej, czyli próby zdefiniowania swojej postawy wobec kwestii metafizycznych. Dla Chromego będą to pytania o obecność Boga w historii i próba syntezy nauki i wiary. Zemła czyni rachunek sumienia i określa charakter własnej pobożności. Mitoraj dokonuje podsumowania swojego życia z perspektywy bliskiej chrześcijaństwu.

Mistyczna religijność Chromego, którą krakowski artysta nie tylko w płaskorzeźbach na drzwiach łączy z fascynacją kosmosem, znalazła odzwierciedlenie w opracowaniu drzwi do Nienadówki i zdominowała całkowicie nowosądecką *Bramę Jubileuszową*. Kosmiczne wizje polskiego artysty noszą piętno emocjonalnej ekspresyjności

¹ Wypowiedzi artystów na ten temat zostały przytoczone w poprzednich rozdziałach. Ich postawa w kontekście omawianych dzieł jest bliska chociażby zapisom katechizmu: „człowiek poszukuje Boga [...]. Zachowuje pragnienie Boga, który powołuje go do istnienia. Wszystkie religie świadczą o tym poszukiwaniu właściwym dla ludzi” (KKK 2566).



Il. 16. Armando Marrocco, *Porta del Cielo* w głównym wejściu do bazyliki Santa Maria de Finibus Terrae w Leuca, brąz, 1999. Fot. wg <https://koinericerca.it/en/component/zoo/porte-2001-del-novecento>.



Il. 17. Armando Marrocco, *Drzwi Jubileuszowe* w kościele katedralnym Wniebowzięcia NMP w Lecce, brąz, 2000. Fot. wg <https://nes-sunapretesa.com/2015/01/11/lecce/9-porta-di-bronzo-opera-dello-sculitore-armando-marrocco/>.

autora i mimo obecnych w sztuce współczesnej odniesień do osiągnięć technologicznych i badań nad strukturą wszechświata trudno znaleźć analogiczne rozwiązania spiżowych wrót kościelnych. Obraz kosmosu występuje niekiedy w ikonografii umieszczanych na drzwiach przedstawień, ale rzadko tego typu ujęcia noszą ślad osobistych poszukiwań związanych ze sferą transcendencji i mogą budzić raczej luźne asocjacje z dziełem Chromego.

Brama Nieba (Porta del Cielo) w głównym wejściu do bazyliki Santa Maria de Finibus Terrae w Leuca, wykonana w 1999 roku przez Armanda Marrocca (ur. 1939), to kompozycja abstrakcyjna oddziałująca przede wszystkim efektami fakturalnymi [il. 16]². Powierzchnia brązu wybrzusza się, jest pokryta drobnymi, nakładającymi się na siebie kolistymi formami wypukłymi lub wklęsłymi, z którymi kontrastują proste, wąskie taśmy przecinające się pod różnym kątem. W zwieńczeniu umieszczono dwanaście pięcioramiennych gwiazd pokrytych niebieską patyną. Artysta kreuje w ten sposób dynamiczną przestrzeń wszechświata symbolizującą Madonnę jako *Ianua Coeli*. W tworzonych równolegle drzwiach do katedry w Lecce (2000–2001) w ową amorficz-

² T. Carpentieri, *Verso Oriente-Santa Maria de Finibus Terrae: la storia, un restauro e le tre porte bronzee*, wyd. G. Bleve, Tricase 2000.

Il. 18. Sanktuarium Serca Jezusowego Ca' Staccolo koło Urbino, arch. Walter Valentini, 1993–2002. Fot. wg <http://ifg.uniurb.it/2017/06/06/ducatto-online/cronaca-ducatto-online/il-mega-santuario-voluto-da-gesu-e-abbandonato-da-20-anni-presto-ripartiranno-i-lavori/224179/>.



ną przestrzeń kosmosu wprowadza elementy figuratywne: w dole – spotkanie wiernych z Janem Pawłem II podczas wizyty w mieście w 1994 roku, a wyżej – wyobrażenie Chrystusa jako „światłości świata”, ukazanego pomiędzy ciałami niebieskimi – Słońcem i Księżycem [il. 17]. Autor drzwi przez całe życie poszukiwał nowych środków wyrazu. Związany z różnymi kierunkami awangardowymi w sztuce, ostatnio zafascynowany *arte biotech*, uprawia także sztukę sakralną i jest twórcą oryginalnych instalacji w licznych kościołach włoskich. Być może artysta, podobnie jak Chromy, w formie dekoracji drzwi z brązu pragnął ująć własne poszukiwania syntezy nauki i wiary, materializujące się w obrazach nieogarnionego kosmosu.

Wśród twórców konsekwentnie łączących symbolikę drzwi z własną kosmogonią stosunkowo najbliższy dociekaniom polskiego rzeźbiarza wydaje się Walter Valentini (ur. 1928)³. Artysta ten w swojej twórczości koncentruje się między innymi na zagadnieniu włączenia architektury świątyni w układ struktury wszechświata, uwzględniając zasady harmonii i proporcji zawarte w renesansowych traktatach oraz naukowe wyliczenia trajektorii ciał niebieskich. Jednym z przykładów jego realizacji jest architektura i aranżacja wnętrza Sanktuarium Serca Jezusowego (1998–2014) w Ca' Staccolo koło Urbino [il. 18]. Należąca do zespołu kampanila została pomyślana jako droga „ku Niebu” (*Verso il Cielo*), a monumentalne wejście otrzymało nazwę *Brama Nieba (Porta del Cielo)*. Wysokie spiżowe drzwi (5,91 : 3,51 m) wykonane z użyciem elementów z barwnego szkła określono jako „doskonałe spotkanie pomiędzy ziemią i niebem, między ludzkością a bo-

³ *Walter Valentini*, red. E. Pontiggia, wyd. Skira, Milano 2008; <http://www.waltermvalentini.com/>, dostęp: 20 I 2017 r.

Il. 19. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, Sanktuarium Serca Jezusowego Ca'Staccolo koło Urbino, brąz, szkło, 2013, <http://www.terredipiero.it/luoghi-dello-spirito/santuario-del-sacro-cuore/>.

Il. 19a. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, Sanktuarium Serca Jezusowego Ca'Staccolo koło Urbino, brąz, szkło, 2013, fragment, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>.



Il. 20. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, 2001, technika mieszana na papierze, własność prywatna. Fot. wg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/c/c2/Walter_Valentini.La_porta_del_cielo.tavola.jpg.jpg.

skością” [il. 19, 20]⁴. Dwuskrzydłowe drzwi pokrywają formy kuliste oraz linie krzywe i układy elipsoidalne przypominające trajektorie ruchu planet⁵. W odróżnieniu od Chromego i Marrocca kompozycje na drzwiach włoskiego artysty charakteryzują gładka faktura, doskonała precyzja linii i wprowadzenie koloru o znaczeniu symbolicznym. W koncepcji Valentiego większą rolę odgrywa zagadnienie relacji przestrzennych, dzięki włączeniu w całość jednorodnie zaprojektowanego przez niego samego całego kompleksu architektonicznego. Najistotniejsza różnica w warstwie ideowej polega na tym, że Valentini, uważany za kontynuatora konstruktywizmu, unika figuracji i w związku z tym jego „Niebo” ma charakter uniwersalny, podczas gdy u Chromego i Marrocca jest nierozłącznie związane z chrześcijańską tajemnicą wcielenia.

W przeciwieństwie do Chromego, unikającego bezpośrednich odniesień do własnej osoby, Zemła w płaskorzeźbach na swoich rzeczywistych i metaforycznych drzwiach tworzy pamiętnik intymny znaczący datami, w którym szczegółły w opracowaniu przedstawię, podob-

⁴ „un perfetto incontro tra terra e cielo, tra umanità e divinità” (*La Porta del cielo di Walter Valentini – Urbino*. <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>, dostęp: 3 III 2017 r.); *Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico” 2916, nr 42, s. 2.

⁵ Ten sam tytuł *Porta del Cielo* noszą także dwuwymiarowe kompozycje artysty wykonane różnymi technikami [il. 20].

nie jak charakter pisma w rękopisie, wskazują na nastroje i stan zdrowia autora. W trakcie procesu twórczego artysta identyfikuje się z przedstawianymi postaciami, dokonuje osobistych rozliczeń i określa rys własnej pobożności. Zawarte w tych płaskorzeźbach wątki autobiograficzne i łączące się z nimi różne aspekty procesu twórczego nasuwają pewne analogie z działaniami podejmowanymi przez innych artystów w dziedzinie lub na obrzeżach sztuki sakralnej. Często są to przeżycia towarzyszące – jak u Zemły – własnej chorobie i starości, a niekiedy śmierci osób bliskich⁶, jednak twórcy nieczęsto wykorzystują w tych pracach symbolikę bramy świątynnej.

Bardzo osobisty wymiar przedstawień Zemły na jego drzwiach (rzeczywistych i metaforycznych) wynika też ze specyfiki tematów podejmowanych już wcześniej przez twórcę. Podobne zjawisko występuje w twórczości Mattei, dla którego *Porta Santa* w bazylice Santa Maria Maggiore jest artystycznym i emocjonalnym zamknięciem dwuletniego okresu pracy nad rzeźbiarską rekonstrukcją postaci z całunu turyńskiego. Wykonanie tej rzeźby, a następnie wzorowanej na niej płaskorzeźby *Porta Santa*, stanowiło doświadczenie niemal fizycznej obecności Chrystusa i łączyło się z bliskimi mistycyzmowi doznaniem twórcy – człowieka głęboko wierzącego⁷.

Niekiedy artyści nawet indyferentni religijnie w trakcie realizacji drzwi do świątyni wskazują na osobiste doświadczenie liminalności, zapewne związane ze szczególną symboliką takiego dzieła. Doznanie to i towarzysząca mu refleksja skłaniają do podsumowania życia bądź tylko do zamknięcia lub otwarcia pewnego jego etapu. Watykańskie *Wrota Śmierci (Porta della Morte)* zawierają nie tylko studium umierania, ale też zapis osobistych relacji ich autora, notabene rzeźbiarza-agnostyka, z Kościołem i głę-

⁶ Wielu artystów swoją twórczość powstającą pod wpływem ekstremalnych osobistych przeżyć nazywa – jak Zemła – modlitwą. Bardzo często są to tematy inspirowane religią. M.in. tak pisał o swoich przeżyciach ciężko chory Henri Matisse pracujący nad wystrojem kościoła dominikanek w Vence: „je fais ma prière [...], et vous le savez très bien: quand tout va mal, nous nous jetons dans la prière, pour retrouver le climat de notre première communion” (*Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris 1972, s. 269). Stanisław Tabisz uczucia rozpaczy związane z chorobą i śmiercią matki kompensował rysowaniem przedstawień Chrystusa Frasobliwego (*Stanisław Tabisz – Chrystus frasobliwy, kartki ze szkicownika. Wystawa rysunków i szkiców z lat 2007–2009*, Kraków, „Krypta u Pijarów”, 17.03.2009 – 17.04.2009). Podobnie mówi Tadeusz Wiktor o swoim cyklu *Siedem modlitw za Eugenię* malowanym w czasie śmiertelnej choroby matki (*Wiktor: malarstwo: Psalmi rzymskie, Kryptanony, Siedem modlitw za Eugenię. Wystawa w galerii „Krypta u Pijarów”, kwiecień 2007 [katalog]*, Kraków 2007). Retrospekcyjne wspomnienia snuje Jacek Rykała. Malując bramy starych podwórek, przywołuje nostalgiczne obrazy dawnych śląskich miast, unika jednak bezpośrednich odniesień religijnych (*Jacek Rykała, Raj utracony? Lost paradise? Wybór prac 1977–2007*, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Katowice 2008).

⁷ Artysta wyznaje: „Credo che sia perché quando con fede si lavora per rappresentare e rendere viva la presenza salvifica di Gesù, qualunque sia la nostra attività ci mettiamo nelle mani di Dio e, senza renderci conto, si marcia tutti nella stessa direzione, per il raggiungimento dello stesso obiettivo” (R.I. Zanini, *Intervista. Mater Dei, l'ultima Porta Santa*, „Avvenire” 29 V 2015 r., <https://www.avvenire.it/agora/pagine/mater-dei-ultima-porta-santa>, dostęp: 16 III 2017 r.).

bokich przeżyć, które sprawiły, że Manzù określił ukończenie drzwi jako datę swoich powtórnych narodzin, jako „punkt wyjścia” – nowy początek⁸.

Wykonaniu rzymskich i warszawskich drzwi Mitoraja również towarzyszyła refleksja nad religią dokonywana przez człowieka niewierzącego i pozostającego poza Kościołem. Wiązała się ona z próbami podsumowania własnego życia. Mitoraj ujął je w formie założenia przestrzennego prowadzącego z prowansalskiego miasteczka do jego posiadłości Château-Confoux, a rzeźbione w brązie wrota do zamkowego kościoła stanowią kulminację drogi znaczonej replikami rzeźb artysty. Poprzez pokrywające drzwi płaskorzeźby Mitoraj opowiada o sobie, od realiów życia codziennego, po deklarację ideową i kres własnej wędrówki: tam mierzona sukcesami, powszechnie podziwiana *anabasis* artysty pod postacią spadającego Ikara ukrywa jego osobiste niepowodzenia.

Doświadczenie wojny i jej obraz przetworzony w opowieści rzeźbiarza. W swoich wypowiedziach zarówno Chromy, jak i Zemła czy Mitoraj często wspominają wojnę, która miała odcisnąć niezatarte piętno na życiorysie każdego z nich, ale tematyka martyrologiczna znalazła bezpośrednie odzwierciedlenie w płaskorzeźbach na drzwiach tylko u krakowskiego twórcy. Dla Chromego wykonanie na wrotach do Nienadówki i Tarnowa reliefów odtwarzających działanie maszyny zagłady, przede wszystkim na przykładzie obozu w Auschwitz, stanowiło ważne ogniwo w długim procesie autoterapii traumy wojennej. Prace te można zaliczyć do nurtu martyrologicznego, szczególnie dramatycznie obecnego w twórczości artystów – ofiar wojny, więźniów obozów koncentracyjnych (m.in. Jonasza Sterna⁹, Józefa Szajny¹⁰), ale także innych świadków historii (np. Elżbiety Szczodrowskiej¹¹, Stanisława Kulona¹²).

W sztuce sakralnej reminiscencje okupacji niemieckiej występują najczęściej w obrazach ukazujących świętych i błogosławionych, których życie i najczęściej męczeńska śmierć wiąże się z tym okresem; ich obecność zaznacza się też poprzez różne formy aktualizacji scen pasyjnych, przede wszystkim stacji drogi krzyżowej¹³. W deko-

⁸ „Egli ritene che quella porta non sia stata tanto un punto d'arrivo, quanto un punto di partenza” (M. Panzera, *Giacomo Manzù e la tragedia. Scultori italiani del Novecento*, Simonelli electronic Book, 2013, bns).

⁹ A. Markowska, *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Wyd. UŚ, Cieszyn 1998; m.in. zadanie pytania o miejsce sztuki po Holokauście.

¹⁰ J. Madeyski, J. Żurowski, *Józef Szajna*, Wyd. Arkady, Warszawa 1992.

¹¹ Rzeźby Elżbiety Szczodrowskiej, <http://stutthof.org/node/409>, dostęp: 20 I 2017 r.

¹² Prace poświęcone martyrologii wojennej na Wschodzie: R. Rogozińska, *Tempus passionis według Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VII, 2015, s. 50–72; W. Okoń, *Wołyń i obrazy*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” XV, 2008, nr 1, s. 359–382.

¹³ M.in. A.S. Kowalski, *Droga Krzyżowa*, 1979, olej, płótno, franciszkański kościół św. Antoniego w Jaśle.



Il. 21. Jan Siek, *Apoteoza św. Maksymiliana*, drzwi w głównym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.



Il. 22. Jan Siek, *Boże Narodzenie i los dzieci w Oświęcimiu*, drzwi w bocznym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.

racji brązowych wrót kościelnych przeważnie występuje przedstawienie pojedynczych postaci, którym towarzyszą charakterystyczne atrybuty obozowe¹⁴. Wyjątek stanowi imponujący tryptyk drzwi z brązu wykonanych przez Jana Sieka (ur. 1936) do kościoła św. Maksymiliana w Oświęcimiu w latach 1986–1989¹⁵, a więc wkrótce po ukończeniu przez Chromego drzwi do Nienadówki i Tarnowa. W wizji Sieka, w przeciwieństwie do koncepcji autora *Bramy Pamięci*, zostały wykorzystane schematy kompozycyjne zaczerpnięte z tradycji ikonografii chrześcijańskiej połączone z realistycznie odtworzonymi scenami z czasu działalności obozu, których szczegóły rzeźbiarz czerpał z zachowanej dokumentacji, przede wszystkim fotograficznej¹⁶. Na drzwiach środkowych

¹⁴ M.in. C. Dźwigaj, bazylika katedralna, Tarnów, *Drzwi pasyjne* (1985); S. Myster, bazylika katedralna, Włocławek (2004); W. Ostrzołek, L. Piętka, bazylika konkatedralna, Kołobrzeg (1985).

¹⁵ Por. 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. J. Urban, A. Witko, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2012, s. 299–310.

¹⁶ Artysta ten, podobnie jak Chromy, nie był więźniem obozu, ale jako dziecko pamięta okupację; był m.in. świadkiem publicznej egzekucji (na podstawie rozmowy z żoną rzeźbiarza Teresą Siekową w maju 2013 r.).



Il. 23. Jan Siek, *Droga krzyżowa i Zmartwychwstanie*, drzwi w bocznym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.

ukazano apoteozę św. Maksymiliana [il. 21], który unosi się do nieba wraz z duszami umierających w komorach gazowych, ponad sceną selekcji na rampie obozowej. Na jednych drzwiach bocznych przedstawiono narodzenie Jezusa w baraku obozowym [il. 22] oraz los niewiniątek – dzieci mordowanych w Auschwitz, na drugich – Chrystusa przemierzającego swoją drogę krzyżową wraz z więźniami aż do komory krematorium [il. 23]. Nad wejściem do wnętrza świątyni unosi się olbrzymi barwny witraż *Umęczeni Oświęcimscy w Chwale Nieba*¹⁷. Wkraczający do kościoła św. Maksymiliana przechodzą ze strefy zewnętrznej, zdominowanej świadomością istnienia pozostałości nieodległego obozu i napotykają umowną przestrzeń graniczną pola obrazowego owych trzech rzeźbionych brązowych bram prowadzących do ascetycznego wnętrza świątyni. „Zesta-

¹⁷ G. Ryba, *Apokalipsa Jerzego Skąpskiego. Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni [w:] Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, M. Ławicka, Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Polona, Kraków–Legnica 2017, s. 67–77.



Il. 24. Bert Gerresheim, *Versöhnungsportal* w sanktuarium maryjnym w Kevelaer, brąz, 1997. Fot. wg http://www.moriah.de/Leisner/20_jahre_seligsprechung.html.

wienie kontrastu wyobrażeń na drzwiach z surowym prezbiterium i bogactwem barwnej ekspresji witraża nad wejściem tworzy trzy wyraziste etapy rozważań ludzkiego cierpienia: dramatycznego przeżycia, cichej kontemplacji i apoteozy u kresu czasów”¹⁸.

Zupełnie odmienny charakter ma kompozycja ukazująca obóz zagłady, którą wykonał Bert Gerresheim (ur. 1935), niemiecki rzeźbiarz i zakonnik franciszkański, w 1997 roku na Drzwiach Pojednania (*Versöhnungsportal*) w sanktuarium maryjnym w Kevelaer [il. 24]¹⁹. Gerresheim ukazał scenę udzielenia święceń kapłańskich więźniowi Dachau, przyszłemu błogosławionemu Karłowi Leisnerowi przez francuskiego biskupa,

¹⁸ „Le contraste entre l’austérité du chœur, la richesse colorée du vitrail au-dessus de l’entrée et les représentations sur les portes forme trois étapes distinctes de la souffrance humaine: le vécu dramatique, la contemplation silencieuse et l’apothéose de la fin des temps”. 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 (tekst w posiadaniu autorki).

¹⁹ W. Roemer, *Visionärer Realismus. Bert Gerresheim. Zeichnungen – Skulpturen – Monumente*, Bernardus-Verlag, Aachen 2009, s. 145–146.



Il. 25. Giacomo Manzù, *Porta della Pace e della Guerra* w kościele St. Laurens w Rotterdamie, brąz, 1965–1968. Fot. wg Di F. Eveleens – *Opera propria*, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18721263>.



Il. 26. Giacomo Manzù, *Porta della Morte* w bazylice św. Piotra w Watykanie, brąz, 1952–1964, fragment. Fot. T. Wdowik.

również osadzonego w obozie. Postać biskupa w stroju pontyfikalnym zajmuje jedno skrzydło drzwi, na drugim natomiast widnieje klęczący więzień. Towarzyszy mu kobieta, która w konspiracji przyniosła paramenty liturgiczne konieczne do odprawienia mszy prymicyjnej. Sylwetkę więźnia przedstawiono na tle ogrodzenia obozu z drutem kolczastym i wieżami strażniczymi. W górnej części wrót umieszczono fryz ukazujący popiersia męczenników obozów, m.in. św. Maksymiliana Kolbego²⁰. Klamka umożliwiająca otwarcie drzwi znajduje się tuż pod błogosławiącą dłonią biskupa, tak że składa on ją na ręce wchodzącego, jakby symbolicznie przekazując także i jemu swoje błogosławieństwo. Mimo że artysta oparł swoją kompozycję na zachowanej dokumentacji²¹,

²⁰ Liczne prace rzeźbiarza nawiązują do Holocaustu. Pod wpływem pobytu w Muzeum Auschwitz wykonał *Kolbe-Kreutz* (1982), Maksymiliana Kolbego ukazał też w stacji XI *Drogi krzyżowej* w kościele św. Ducha w Bielefeld (2007). Jest również autorem monumentu poświęconego Edycie Stein (E.H. Füllenbach, *Auschwitz als Krise christlicher Theologie. Zum Kölner Edith-Stein-Denkmal von Bert Gerresheim*, „Edith Stein Jahrbuch” X, 2004, s. 175–192).

²¹ W trzecią niedzielę adwentu, 17 grudnia 1944 r., Karl Leisner otrzymał w obozie święcenia kapłańskie z rąk współwięźnia, francuskiego biskupa Gabriela Piqueta. W uroczystość św. Szczepana Męczennika w obozowej

cała scena w istocie została przeniesiona w sferę ponadczasowego symbolu. Ekspresyjno-barokowy styl Gerresheima wpisuje sylwetki ukazanych osób bardziej w ciąg konwencjonalnych ujęć postaci świętych dawnych epok niż w realia obozu zagłady, a drastyczne obrazy nie przesłaniają głębi teologicznej refleksji.

Opowieść o wojnie przewija się także w dekoracji drzwi innych świątyń poza granicami Polski, również protestanckich. Kościół św. Wawrzyńca w Rotterdamie, podobnie jak katedra berlińska czy były kościół św. Jana w Magdeburgu, należy do budowli sakralnych, które zostały zniszczone podczas ostatniej wojny, a następnie odbudowane. W podniesionym z ruin protestanckim kościele w Rotterdamie włoski rzeźbiarz Giacomo Manzù wykonał *Bramę Pokoju i Wojny* (*Porta della Pace e della Guerra*, 1965–1968, il. 25). Agnostyk Manzù ukazał w nieruchomym tympanonie (w tej części drzwi w Niedawce Chromy umieścił strefę kosmiczną, czyli „boską”) obraz szczęścia rodzinnego, które symbolizuje pokój: matka bawi się z dzieckiem, ojciec wsparty na lasce pasterkiej spogląda na rodzinę. Wątlność jego podpory, ale przede wszystkim dynamiczne, krótkie, wielokierunkowe linie kompozycji wprowadzają nastrój tymczasowości, wrażenie ulotności, nietrwałości szczęścia. Poniżej, na skrzydłach bramy widać przedstawienie wojny: ciała torturowanych i zamordowanych rodziców oraz mordercę, który podnosi nóż, aby zabić także i dziecko. Stopniowo uchylane skrzydła wrót ustawiają się pod różnym kątem, potęgując wrażenie ruchu i przestrzenności układu, podkreślonego przez iluzję chusty – jakby zawieszonej na krawędzi ramy. Wraz z ostatecznym otwarciem drzwi, drastyczny obraz wojny znika, podobnie jak w realizacji Chromego, a przed wchodzącym rozpościera się przestrzeń wnętrza.

Zarówno we wcześniejszej *Bramie Śmierci* (*Porta della Morte*, 1952–1964, il. 26) do bazyliki św. Piotra w Rzymie, jak i w ostatnich drzwiach Manzù (*Porta della Pace e della Guerra*) można odnaleźć reminiscencje II wojny światowej w obrazach ciał zabitych bądź torturowanych postaci, przypominających zwłoki partyzantów, których widok utkwiał w dziecięcej pamięci rzeźbiarza. Metaforyczne ujęcia rodziny, które wykorzystał włoski artysta dla zobrazowania pojęć wojny i pokoju (znaczonych), mają jednak tak duży stopień uogólnienia, że można je odnieść do wielu kojarzących się z nimi jednostkowych wydarzeń (znaczących), konfliktów zbrojnych (wojna) czy sielanki beztroskiego życia (pokój). Podobnego zabiegu generalizacji zła tej samej wojny dokonuje Minguzzi w watykańskich *Drzwiach Dobra i Zła* (*Porta del Bene e del Male*, 1970, il. 27), umieszczając wśród epatujących okrucieństwem scen męczeństwa świętych także przedstawienie kaźni partyzantów dokonanej przez Niemców w Casalecchio sul

kaplicy w Dachau ks. Leisner odprawił prymicyjną Mszę św., która była zarazem ostatnią Eucharystią jego życia. Młoda kobieta to uczennica pielęgniarstwa, która później wstąpiła do zakonu (H.-K. Seeger, *Karl Leisner – Visionär eines geeinten Europas*, Kevelaer 2012).



Il. 27. Luciano Minguzzi, *Porta del Bene e del Male* w bazylice św. Piotra w Watykanie, brąz, 1970, fragment. Fot. T. Wdowik.

Reno w 1943 roku, pozbawione jednak indywidualnych odniesień ułatwiających identyfikację wydarzenia z jego wyobrażeniem²².

Obraz wojny nabiera bardziej bezpośredniego, realnego wymiaru, gdy staje się dziełem twórców osobiście związanych z dramatyczną historią miejsc, do których odnosi się ich dzieło. Heinrich Apel (ur. 1935), niemiecki rzeźbiarz działający w Magdeburgu, na drzwiach (1981–1982) do tamtejszego byłego kościoła św. Jana (obecnie sala koncertowa) inaczej maluje obraz wojny, dla niego związany w zasadzie wyłącznie z zapamiętanym w dzieciństwie bombardowaniem miasta przez aliantów 16 stycznia 1945 roku [il. 28]. Wejście do budowli flankują wykonane w rzeźbie pełnej alegoryczne postaci symbolizujące *Wojnę* i *Pokój*, tematycznie związane z przedstawieniem na drzwiach. Ich umieszczenie w tym miejscu tworzy wraz z ostrołukowo zamkniętym portalem wieloplanowy scenograficzny układ przestrzeni prowadzącej do kościoła. *Wojnę* symbolizuje umierająca kobieta tuląca nieżywe dziecko, natomiast *Pokój* wyobraża tak zwana *Trümmerfrau* („kobieta ruin”), z energią odgruzowująca miasto [il. 29]²³. W dolnej części dwuskrzydłowych drzwi autor przedstawił obraz zniszczenia: nienaturalnie poskręcane ciała kobiet i dzieci, a wśród ruin i gruzu – strzaskane kolumny czy zniszczone przedmioty, takie jak książki czy skrzypce. Powyżej boleśnie skręca się korzeń

²² A. Torella, *La Porta del Bene e del Male della Basilica Vaticana*, „Arte Cristiana” XXI, 1978, nr 66, s. 89–90. Tematyka związana z martyrologią II wojny światowej była obecna także w pozostałej twórczości obu wymienionych rzeźbiarzy włoskich. Do najbardziej znanych prac Minguzziego o tej tematyce należy cykl *Uomo del Lager* (po 1965 r.). Manzù jest natomiast autorem m.in. *Monumento al Partigiano* w Bergamo (1977).

²³ Por. A.M. Arnold, *Trümmerbahn und Trümmerfrauen*, OMNIS Verlag, Berlin 1999.



Il. 28. Heinrich Apel, drzwi do kościoła św. Jana w Magdeburgu, brąz, 1981–1982. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=desa023>.



Il. 29. Heinrich Apel, *Trümmerfrau*, rzeźba przed wejściem do kościoła św. Jana w Magdeburgu, brąz, 1981–1982. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=desa024>.



Il. 30. Siegfried Krepp, *Versöhnungstür* w portalu południowym katedry berlińskiej, brąz, 1978–1984. Fot. wg <http://www.siegfried-krepp.de/>.

drzewa, a obok przedstawiono drabinę i taczki, sugerujące zapewne przyszłą odbudowę. W połowie wysokości drzwi została ukazana panorama płonącego miasta z charakterystycznymi sylwetkami kościołów. Wśród dymów unosi się mityczna Kasandra podtrzymująca kartę ze słowami złowróżbnego proroctwa. Na osi drzwi umieszczono kolumnę, w której zwieńczeniu artysta posadził inne postaci z greckiej mitologii – Filemona i Baucis, ocalonych przez bogów z zagłady – symbol dobrego i pobożnego życia.

Przedstawienie Apela łączy zniszczenie miasta podczas drugiej wojny światowej z analogicznym wydarzeniem podczas wojny trzydziestoletniej, a także wpisuje się w ponadczasowy kontekst greckich mitów o zniszczeniu Troi czy kraju Frygijczyków. W ten sposób artysta w szczegółowym opisie relatywizuje wydarzenia, zręcznie pomija odniesienia do ostatniej wojny, jej przyczyn i popełnionych wtedy przez swoich rodaków zbrodni, przekraczających przecież skalą wszelkie dotychczasowe wyobrażenia. Wydaje się, jakby rzeźbiarz sugerował, że z pożogi ocalili tylko dobrzy ludzie, podobni pobożnym małżonkom ze starożytnej opowieści, i to oni z energią odbudowali po raz kolejny swoje miasto²⁴. Opowieść magdeburska – optymistyczna w ostatecznym od-

²⁴ Opowieść Apela stanowi przykład wyparcia i eksternalizacji pamięci. Wizja Apela związanego z Magdeburgiem, położonym ongiś w NRD, odpowiada wypracowanemu tam paradygmatowi dobrego Niemca antyfaszysty, któremu odpowiadają zapewne wszyscy, którzy przeżyli wojnę. Jednocześnie Apel ilustruje jedną z dominant pamięci zbio-

biorze dzięki wyobrażeniu statecznych małżonków i pełnej energii *Trümmerfrau*, podobnie jak przedstawienie świętego – niemieckiego więźnia Dachau wykonane przez Gerresheima, kontrastuje z obrazem wojny i niemieckiego obozu na drzwiach kościołów w Nienadówce czy Oświęcimiu. Dla postaci wyobrażonych przez polskich twórców na ziemi nie ma żadnej nadziei. Pamięć zwycięstwa, obecna w innych realizacjach Chromego (pomniki), została przez artystę wyraźnie oddzielona od cierpienia wyobrażonych na drzwiach ofiar, które w większości nie doczekały końca wojny.

Pogłębiającą refleksję nad wydarzeniami drugiej wojny światowej, jej przyczynami i skutkami zawiera historia opowiedziana na *Drzwiach Pojednania* (*Versöhnungstür*, 1978–1984, il. 30) w ewangelickiej katedrze berlińskiej przez Siegfrieda Kreppa (1930–2013). Artysta łączy dzieje narodzin i upadku hitlerowskich Niemiec z biblijną przypowieścią o synu marnotrawnym. Z rozedrganej, impresyjnie rozbitej drobnymi zmarszczkami-falami powierzchni dwuskrzydłowych drzwi wyłaniają się sceny, które ukazują: tłumy wyciągające dłonie w hitlerowskim pozdrowieniu, palenie książek, więźniów katowanych i umierających w obozach, walkę na froncie i w końcu – niemieckich jeńców idących do niewoli i oczekujące na nich przerażone kobiety²⁵. Forma dzieła Kreppa – wtopienie poszczególnych przedstawień w niespokojne tło abstrakcyjnych drobnych kształtów – łągodzi dramatyczną wymowę całości, akcentując scenę finalną – powitania przez ojca marnotrawnego syna, który klęczy przed nim prosząc o wybaczenie. Opowieść Kreppa ukazuje sekwencję zdarzeń prowadzącą od góry ku dołowi, do ostatecznej klęski, podkreślając moment skruchy i powrotu do Boga poprzez powiększenie sceny umieszczonej na pierwszym planie. Budując swobodny w zasadzie układ, autor stara się poświęcić ofiarom prawe skrzydło, zdominowane przez postać ojca – Boga, a lewe – sprawcom, których ostatecznie symbolizuje sylwetka syna – nawróconego grzesznika. Plastyczną opowieść Kreppa charakteryzuje autentyczność emocji, dokumentacyjna wierność obrazu i w pewnym sensie, podobne jak u Chromego, terapeutyczne pragnienie opisanego i wytłumaczenia wydarzeń obecnych w dręczących rzeźbiarza wspomnieniach²⁶.

Krepp przez zwyciężenie zła poszukuje w biblijnej przypowieści, a Apel – w antycznych mitach. Jan Siek próbuje połączyć schematy znane z ikonografii chrześcijańskiej z realiami obozu zagłady, a Chromy ostateczne zwycięstwo dobra odnajduje w czynach

rowej – bombardowań miast Rzeszy „symbolizujących bezsensowną śmierć niewinnych niemieckich ofiar w imię «zwycięstwa i zemsty» aliantów” (R. Traba, *Polska i niemiecka kultura pamięci* [w:] *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/44>, dostęp: 1 II 2017 r.).

²⁵ Są to obrazy, które szczególnie utkwiły w pamięci artysty. Por. H. Hoffmann, *Die Versöhnungstür von Siegfried Krepp am Südportal des Berliner Domes*, Berlin 2005.

²⁶ Pisze o tym H. Hoffmann, *Die Versöhnungstür*, dz. cyt. oraz sam artysta w korespondencji z autorką niniejszego tekstu.

świętego, przeciwstawiającego postawę chrześcijanina obozowej machinie zagłady. Podobnie do postaci świętego, ale z własnego narodu, odwołuje się Gerresheim.

Prace polskich i niemieckich artystów powstały mniej więcej w tym samym czasie i zawierają obrazy wojny zapisane w młodszej pamięci, a następnie uzupełnione o zachowaną dokumentację i przetworzone w refleksji plastycznej dokonującej się z perspektywy lat. W interpretacji tematu duże znaczenie miała nie tylko narodowość, ale też światopogląd artystów. Siegfried Krepp pozostaje poza Kościołem instytucjonalnym, a teksty biblijne stanowią dla niego raczej parabolę ludzkiego losu niż Słowo objawione²⁷. Podobnie Heinrich Apel, niekiedy z większą swobodą posługujący się grecką metaforą niż językiem ikonografii chrześcijańskiej. Natomiast obaj polscy rzeźbiarze są ludźmi głęboko wierzącymi, związanymi z Kościołem katolickim nie tylko poprzez swoje realizacje sakralne, i dlatego tak intensywnie akcentują w swoich dziełach kontekst religijny. Ważna jest też funkcja budowli, do której prowadzą drzwi. W Polsce są to kościoły katolickie związane nie tylko z pamięcią, ale i z kultem męczenników, w Niemczech – budowla protestancka, pełniąca funkcję domu modlitwy (Berlin) i całkowicie zsekularyzowany obiekt stanowiący pomnik historii (Magdeburg)²⁸. Mimo wszystkich wymienionych różnic, a także odmienności stylu, w pracach polskich i niemieckich artystów pojawiają się podobne elementy typowe dla ikonografii obozowej (charakterystyczna postać gestapowca stojącego w rozkroku czy więźniowie ciągnący walec u Chromego, Sieka i Kreppa). Znamiennej wymowy symbolicznej nabiera też motyw skrzypiec ukazanych wśród przedmiotów zrabowanych więźniom Auschwitz (Siek) i strzaskanych w ruinach zbombardowanego Magdeburga (Apel).

Kompozycja Gerresheima łączy religijność bliską polskim autorom drzwi z obecną w pracach innych niemieckich twórców niechęcią do przywoływania zbyt drastycznych szczegółów. Franciszkański artysta, rówieśnik Apela, zapewne równie dobrze pamiętał wojnę, ale w swojej pracy unika odwołań do osobistych doświadczeń, wskazując na siłę wiary i oparcie w instytucjonalnym Kościele, które pozwoliły nielicznym sprawiedliwym przeciwstawić się zbrodniczemu systemowi. Artysta był w Muzeum Auschwitz, wielokrotnie powracał do wydarzeń wojennych, ale zawsze swoje przeżycia zamykał w plastycznej konwencji sztuki religijnej²⁹, łatwiej przyswajalnej, a przez odniesienia do wiary – zapewne dającej nadzieję na przebaczenie.

²⁷ H. Hoffmann, *Kirchliche Kunst in der DDR – Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunsdienst in Berlin*, Friedrich Press (1904–1990): *Kirchenräume in Brandenburg*, „Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums” 2008, nr 20, s. 58.

²⁸ Autorka dziękuje prof. T. Żuchowskiemu za zwrócenie uwagi na tę różnicę.

²⁹ M.in. *Kolbe-Kreuz* (1982) Rochuskirche, Düsseldorf; *Edith-Stein-Denkmal*, Köln (1999). Ujęcie tematu przez Gerresheima jest próbą złagodzenia obrazu obozów, ale jego dążenie do zrozumienia i interpretacji w duchu

Przywołane realizacje rzeźbiarzy polskich i niemieckich stanowią ilustrację dychotomii w zapisie pamięci wojny w obu społeczeństwach³⁰. Natomiast zestawienie *Porta della Morte* oraz *Porta della Pace e della Guerra* wykonanych przez Giacoma Manzù z tryptykiem spizowych wrót Chromego można traktować jako przykład hipotetycznej dysputy artystycznej na temat życia i śmierci pomiędzy agnastykiem a twórcą chrześcijańskim naszych czasów, toczonej z pozycji bardziej uniwersalnych.

Pamięć miejsc i zdarzeń utrwalona na drzwiach kościelnych. Stosunkowo łatwo odczytać osobisty, subiektywny charakter zapisu przeszłości, szczególnie w odniesieniu do czasu wojny, kiedy dzieło stanowi swoiste rozliczenie, element autoterapii, a zarazem głos w dyskusji toczącej się w łonie społeczności (Chromy, Apel, Krepp). Podobnie jest w przypadku relacji z aktualnych wydarzeń, uroczystości kościelnych, ale też doniosłych aktów politycznych i społecznych, w które autor drzwi był głęboko zaangażowany. Jego rzeźbiona opowieść staje się wtedy odpowiednikiem utrwalonej w brązie bieżącej relacji czy reportażu. Elżbieta Szczodrowska-Peplińska na drzwiach do kościoła św. Brygidy w Gdańsku ukazała dramatyczne dzieje powstania pomnika zamordowanych stoczniovców, w którego realizacji czynnie uczestniczyła. Zofia Miłał na wrotach do katedry rzeszowskiej udokumentowała zwycięską walkę narodu polskiego z komunizmem w wymiarze ogólnonarodowym i lokalnym, zapisując w zabarwionych emocjonalnie obrazach wydarzenia, których była świadkiem.

Drzwi Papieskie w Tarnowie oraz *Drzwi Papieskie* w Olsztynie łatwo wpisać w szerszy kontekst związany z utrwalaniem w przestrzeni pola obrazowego powierzchni drzwi bieżących ważnych wydarzeń, które miały miejsce we wnętrzu kościoła lub w bezpośrednim jego otoczeniu, a twórca był świadkiem przedstawionej historii lub miał osobisty emocjonalny stosunek do jej bohaterów. Zemła zestawia ze sobą poszczególne sceny o dużym znaczeniu symbolicznym w ciąg doniosłych epizodów, które łączy ze sobą tylko osoba przedstawiana (papież). Chromy buduje narrację, tworzy syntezę oddającą ideę i atmosferę papieskich pielgrzymek.

doktryny chrześcijańskiej tej problematyki to być może jedyna płaszczyzna, która umożliwiłaby w pewnym stopniu wspólne spojrzenie Polaków i Niemców na tamte czasy.

³⁰ „Oprócz paralelności ponad 90% wspólnych doświadczeń historycznych społeczność w Polsce i w Niemczech posiada oddzielne narracje [...]. Polskie i niemieckie obrazy przeszłości były w tym czasie nie tyle asymetryczne, co dychotomiczne – zorientowane wyłącznie na przepracowanie »własnej przeszłości«. O ile okcydentalizacja niemieckiej drogi do demokracji pozwalała zakorzenić się ich wyobrażeniom o przeszłości w zachodnioeuropejskich dyskursach, o tyle Polacy w warunkach ograniczonej suwerenności, nie mieli możliwości wynegocjowania wewnętrznego konsensusu opowiadania historii i włączenia go do nurtu zachodnioeuropejskiego” (R. Traba, *Polska i niemiecka kultura pamięci*, dz. cyt. Por. też: A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości*, Wyd. Zysk i S-ka Poznań 2011.



Il. 31. Marek Benewiat, drzwi rzeźbione, brąz, 2000, kościół bł. Karoliny Kózkówny, Tarnów. Fot. J. Jędrzejczyk.

Za jedne z pierwszych i chyba najbardziej znanych w sztuce współczesnej tego typu „relacji” w wejściu do świątyni, należy uznać sceny z rozpoczęcia obrad Soboru Watykańskiego II (1962–1965), ukazane na wewnętrznej stronie *Porta della Morte* (1952–1964) przez Giacomò Manzù³¹. Artysta pozostawał w bliskich relacjach z ówczesnym papieżem Janem XXIII, którego śmierć podczas modlitwy ujął na innej kwaterze swoich drzwi. Całość przedstawień *Porta della Morte* oraz komentarze autora wskazują na osobisty stosunek twórcy do tego właśnie dzieła. Warto podkreślić, że Manzù był bardzo związany z osobą Jana XXIII, portretowanego przez niego na *Porta della Morte*, w pewnym sensie podobnie jak później Zemła z osobą Jana Pawła II.

Wydaje się, że największą liczbę przedstawień o charakterze „świadczenia” uczestnika wydarzenia można łączyć z fenomenem posługi na Stolicy Piotrowej Jana Pawła II (1920–2005). Popularność polskiego papieża, przemierzającego ze swoim posłaniem

³¹ Na jednej z kwater artysta ukazał uroczystą procesję rozpoczynającą obrady soboru: powoli i rytmicznie przesu-
wające się dostojne postaci duchownych o portretowo ujętych twarzach oraz homagium afrykańskiego kardynała
klękającego przed masywną sylwetką papieża Jana XXIII (V. Zanella, *Giacomo Manzù, l'artista di Papa Giovanni XXIII. La porta della morte*, „Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo” 2008/09 (2010), nr 72, s. 421–425).



Il. 32. Michał Kubiak, drzwi rzeźbione, brąz, 2003, kościół katedralny, Bydgoszcz. Fot. G. Ryba.



Il. 33. Zofia Miłoś, drzwi rzeźbione, brąz, 1991, kościół katedralny, Rzeszów. Fot. J. Ambrozowicz.

cały świat, sprawiła, że bardzo często wierni pragnęli utrwalić pamięć jego przyjazdu w formie pomnika lub reliefu na drzwiach świątyni. Oczywiście najczęściej tego typu dzieła powstawały w Polsce, a emocjonalny stosunek do osoby papieża znajduje odzwierciedlenie w przedstawieniach wykonywanych przede wszystkim przez jego rodaków – artystów, spośród których wielu, podobnie jak Zemła, miało możliwość osobistego spotkania z Janem Pawłem II. Samotna sylwetka papieża pojawia się na rewersie drzwi katedry włocławskiej (S. Mystek), klęczy zatopiona w modlitwie przed postacią św. Wojciecha na skrzydłach bramy w kościele św. Elżbiety w Gdańsku (C. Dźwigaj), a na wrotach katedry przemyskiej – wśród innych świętych – przed Chrystusem (Z. Miłoś). W tarnowskim kościele bł. Karoliny Kózkówny papież został ukazany na drzwiach z brązu podczas mszy św. beatyfikacyjnej patronki świątyni (M. Benewiat, il. 31), podczas koronacji obrazu Madonny w katedrze bydgoskiej (M. Kubiak, il. 32), a w katedrze rzeszowskiej, antycypując kanonizację Jana Pawła II, autorka ukazała go unoszącego się jako świętego nad ziemią ojczystą (Z. Miłoś, il. 33). Historię życia papieża Wojtyły przedstawiono w krakowskim sanktuarium świętego (J. Polewka) i w jego pierwszej parafii w Niegowici (W. Domański). Ojciec Święty bywa ukazywany na drzwiach upamiętniających rok jubileuszowy, niekiedy nawet podczas sprawowania liturgii (C. Dźwigaj, il. 34)³².

³² Powyżej wymieniono tylko niektóre przedstawienia, reprezentujące najczęściej powtarzane typy. W samych tylko realizacjach C. Dźwigaja papież występuje wielokrotnie w różnych konfiguracjach, m.in. na drzwiach w bazylice św. Jacka w Chicago, w kolegiacie w Głogowie czy w kościele św. Piotra w izraelskim mieście Tabha (K. Ślu-



Il. 34. Czesław Dźwigaj, drzwi rzeźbione, brąz, 2011, kościół Dobrego Pasterza w Szczecinie. Fot. G. Ryba.

Wymienione prace stanowią mniej lub bardziej udaną interpretację osobistych przeżyć, które twórcy, podobnie jak Zemła, wspominają często w swoich wypowiedziach³³. Ich kompozycje można uszeregować w dwu grupach. Jedne starają się możliwie dokładnie odtworzyć realia ukazywanych wydarzeń, inne łączą je ze schematami znanymi z ikonografii hagiograficznej (m.in. Z. Miłoś, il. 33)³⁴.

Postać Jana Pawła II można spotkać także na licznych drzwiach brązowych poza Polską³⁵. Do najbardziej znanych i wyróżniających się poziomem artystycznym, a tak-

sarczyk, *Czesław Dźwigaj. Od medalu do monumentu*, Wyd. Art.-Mea, Kraków 2008). Por. rozdział *Bronisław Chromy. Drzwi Papieskie*.

³³ M.in. Zofia Miłoś opowiadała autorce niniejszego opracowania o swoim spotkaniu z papieżem z entuzjazmem porównywalnym do tego, który wybrzmiewa w słowach Gustawa Zemły (maj 2015). Por. też: C. Dźwigaj, *Dotrzeć do wiary widzącej*, Wydawnictwo ASP Kraków, Kraków 2008, s. 22–23, 42 i n. (autor, pisząc o papieżu, koncentruje się na własnych pomnikach papieskich).

³⁴ Podobnie jak w przedstawieniach o tematyce martyrologicznej (por. drzwi Chromego w Nienadówce i w Tarnowie oraz drzwi Sieka w Oświęcimiu).

³⁵ Niestety wiele z tych przedstawień prezentuje niezbyt wysoki poziom artystyczny. Por. m.in. drzwi z brązu w kościele św. Jakuba Mł. w Porto Azzurro czy w katedrze w Messynie.



Il. 35. Tone Demšar, drzwi rzeźbione, brąz, 1996, kościół katedralny w Lublanie. Fot. wg bp.blogspot.com/-FxxZedvSKNw/UcUE8vvQ9il/AAAAAAAAAZ-kE/fOdWAZ3CymQ/s1600/IMG_1176.JPG.



Il. 36. Bert Gerresheim, *Papstportal*, brąz, 1989, bazylika mariacka, Kevelaer. Fot. wg kultournatour.jalbum.net/KN%2003%202015%20%E2%80%A2%20Bert%20Gerresheim/#kultour-natour.de%20%E2%80%A2%20Bert%20Gerresheim%20%E2%80%A2%20002.JPG.

że oryginalną koncepcją należą wrota kościoła katedralnego św. Mikołaja w Lublanie [il. 35], wykonane przez Tonego Demšara (1946–1997) w związku z wizytą papieża w stolicy Słowenii w 1996 roku³⁶. Nazywane *Bramą Słoweńską* ukazują skrót 1250 lat chrześcijaństwa w tym kraju. W zwieńczeniu, na nieruchomej supraporcie, artysta ukazał Jana Pawła II spoglądającego przez wyrzeźbione okno zarówno na historię, zamkniętą jakby poza czasem w ramach pola obrazowego skrzydeł drzwi, jak i na wchodzących i wychodzących rzeczywistych ludzi. Drzwi były gotowe na przyjazd papieża, tak że on sam mógł je poświęcić, konfrontując się ze swoim rzeźbionym wizerunkiem. Drzwi Demšara łączą przeszłość z nadchodzącą przyszłością. Trudno nie zauważyć dumy autora z historii własnego kraju i chęci jej zaprezentowania przed oczyma dostojnego gościa na równi z pragnieniem utrwalenia samej jego wizyty.

Inna kwestia obecna w koncepcji drzwi olsztyńskich to przeniesienie w przestrzeń pola obrazowego czynności otwierania drzwi i wkraczania do wnętrza świątyni oraz dążenie do podkreślenia mniej lub bardziej doniosłej symboliki tych działań.

³⁶ A. Demšar, F. Bole, *Kipar Tone Demšar in bronasta vrata ljubljanske stolnice*, „Ognjišče” XXXII, 1996, nr 7, s. 6–9.

Il. 37. Jan Paweł II dokonuje otwarcia drzwi w elewacji frontowej bazyliki mariackiej w Kevelaer, brąz, 1989. Fot. wg www.kevelaer.de/de/presse/papst-johannes-paul-ii.-wird-heilig-gesprochen.



Podobne tematy są podejmowane stosunkowo rzadko przez artystów. *Drzwi Papieskie* w portalu północnym bazyliki mariackiej w Kevelaer [il. 36]³⁷, na pograniczu niemiecko-holenderskim, zostały ukończone w 1989 roku, zaledwie w dwa lata po wizycie Jana Pawła II w tym sanktuarium³⁸. Autor drzwi, Bert Gerresheim, każde z dwóch skrzydeł poświęcił innemu aspektowi pielgrzymki papieskiej. Niemiecki rzeźbiarz, dokumentując to wydarzenie, podobnie jak Zemła w Olsztynie, przedstawia scenę, która miała miejsce w pobliżu wejścia do kościoła, a także inną, wskazującą właśnie na znaczenie wrót kościelnych w obrzędowości chrześcijańskiej. Na jednym skrzydle ujęto Jana Pawła II, który klęcząc, modli się przed wznoszącą się na wprost wejścia do bazyliki w Kevelaer kaplicą (*Gnadenkapelle*) z cudownym obrazem Matki Boskiej Luksemburskiej. Rzeźbiarz postarał się, aby wszystkie detale architektoniczne kaplicy, a nawet sam obraz, zostały dokładnie przedstawione, ułatwiając widzowi rekonstrukcję historycznego wydarzenia związanego z miejscem, w którym on sam (widz) przebywa w czasie odczytywania płaskorzeźbionych scen. Na drugim skrzydle ponownie ukazano papieża, który, stojąc przed głównym wejściem do bazyliki, uderza w drzwi rytualnym gestem i w ten sposób dokonuje ich uroczystego otwarcia [il. 37]³⁹. Gerresheim wspomina, że już jako dziecko często bywał wraz z matką w Kevelaer; miejsce to w dużej mierze zadecydowało, że poszedł za swoim powołaniem zakonnym, a pobyt w sanktuarium papieża łączy się w egzystencji artysty z niezwykle intensywnym przeżyciem⁴⁰.

Zarówno Zemła, jak i Gerresheim zwracają uwagę widza na doniosłe symboliczne

³⁷ W. Roemer, *Visionärer realismus. Bert Gerresheim. Zeichnungen – Sculpturen – Monumente*, Bernardus-Verlag, Mainz 2009, s. 135–136.

³⁸ *Kevelaer – Europa des Glaubens: Papst Johannes Paul II. am Wallfahrtsort der „Trösterin der Betrübten“*, red. H. Schlensock, Butzon & Bercker, Kevelaer 1987.

³⁹ Rzeźbione w brązie drzwi w wejściu głównym do bazyliki mariackiej w Kevelaer zostały wykonane przez Williego Dirxa (1917–2002). Ujęto na nich temat *Kościół w drodze*. Papież trzykrotnie uderzył w drzwi i wypowiedział słowa: „Aperite porta Salvatore Nostro Jesu Christo” (*Besuch von Papst Johannes Paul II. am 2. Mai 1987 im Marienwallfahrtsort Kevelaer*, www.youtube.com/watch?v=vsqJFQbtjNc, dostęp: 12 V 2015 r.).

⁴⁰ W. Roemer, *Visionärer realismus...*, dz. cyt. s. 135.

znaczenie wrót świątynnych, ukazując obrzędy związane z konkretnym wydarzeniem. Natomiast autor drzwi głównych do sanktuarium Jana Pawła II w Krakowie posłużył się metaforą. Rzeźbiona w brązie brama wykonana w 2013 roku ukazuje papieża, który otwiera drzwi, zapraszając wiernych do wnętrza kościoła, ale też wprowadzając ich w kolejne tysiąclecie. Twórca dzieła skoncentrował się przede wszystkim na ukazaniu iluzji uchylonych drzwi. Pomijając realia, skupił się na symbolicznym znaczeniu bramy kościelnej⁴¹.

Większość ze „świadectw”, czyli relacji współczesnych utrwalonych na wrotach kościelnych, chociaż ma za zadanie spełniać oczekiwania społeczności, kryje także osobiste historie, emocje i wzruszenia artysty. Z perspektywy autobiograficznej *Drzwi Papieskie* Zemły stanowią typowy przykład nurtu w dekoracji tego typu realizacji, który można by nazwać dokumentacyjno-wspomnieniowym. Jako przykład osobistego świadectwa i zapisu emocji związanych Janem Pawłem II przedstawienia te będą stanowić osobny zbiór w powstającej ikonografii hagiograficznej tego świętego.

Jednocześnie należy nadmienić, że możliwość nadania dekoracji rzeźbiarskiej na drzwiach kościelnych charakteru narracji o cechach osobistej refleksji związanej z przeżyciami artysty wpisuje ten typ przedstawień w szerszy kontekst problematyki aktualizacji obecnej we współczesnej sztuce sakralnej. Wiąże się on przede wszystkim z przedstawieniami drogi krzyżowej (rzeźbiarskimi i malarskimi)⁴² bądź cyklami prac inspirowanych Pasją Chrystusa⁴³, a także realizacjami z dziedziny malarstwa monumentalnego wpisującymi się w kontekst wnętrza kościoła⁴⁴.

⁴¹ Po bokach znajduje się jeszcze dwoje drzwi ukazujących dzieje życia świętego papieża w powiązaniu z jego kolejnymi encyklikami. Autorem drzwi jest Józef Polewka z Myślenic, koncentrujący się dotychczas na małych formach rzeźbiarskich. Zapewne dlatego znacznie wyższy poziom artystyczny prezentują niewielkie płaskorzeźby w drzwiach bocznych kościoła (A. Wojnar, *Milenijne drzwi w Centrum Jana Pawła II*, Gsc.pl krakowski, z 28 sierpnia 2013 r., <http://krakow.gosc.pl/doc/1676029.Milenijne-drzwi-w-Centrum-Jana-Pawla-II>, dostęp: 21 III 2017 r.).

⁴² M.in. Stanisław Słonina, *Płocka polska droga krzyżowa* przy kościele św. Stanisława Kostki w Płocku, relief w piaskowcu; Jerzy Duda-Gracz, *Droga krzyżowa*, Jasna Góra, Częstochowa.

⁴³ Stanisław Kulon, *Droga krzyżowa* 1991, relief barwiony na desce (por. R. Rogozińska, dz. cyt., W. Okoń, dz. cyt.).

⁴⁴ Realizacje Eugeniusza Muchy m.in. w kościołach w Lutczy i Niechobrzu.

PODSUMOWANIE

Rosnąca w ostatnim stuleciu popularność rzeźbionych drzwi z brązu łączy się często z poszukiwaniami nowych możliwości ekspresji tej formy plastycznej oraz ponownym odkrywaniem i reinterpretacją jej bogatej symboliki zgodnie z wrażliwością człowieka współczesnego.

Powstające w tym czasie realizacje kościelnych drzwi z brązu charakteryzuje duża różnorodność kompozycji przedstawień i bogactwo środków ekspresji (między innymi wprowadzenie koloru). Twórcy coraz częściej zwracają uwagę na czynnik performatywny, związany z ciągłą dynamizacją układu płaskorzeźb podczas przemieszczania się osób wchodzących/wychodzących do/z wnętrza budowli i tworzenie się w ten sposób płynnej i zmiennej przestrzeni granicznej (liminalnej). Podkreśla się funkcję drzwi kościelnych zarazem łączącą i dzielącą w odniesieniu do zewnętrznego *profanum* i wewnętrznego *sacrum* oraz ich rolę jako dominanty strefy wprowadzającej (preliminalnej).

Subiektywizm i wrażliwość człowieka współczesnego skoncentrowanego na sobie sprawiają, że wielu twórców wykorzystuje bogactwo możliwości narracyjnych właściwych dla tej formy dzieła sztuki do zapisu własnych doznań i przeżyć w sytuacjach granicznych, nawiązujących do symboliki drzwi kościelnych.

Jednocześnie dla odbiorcy (podmiotu doświadczającego) zarówno świadomość uczestnictwa (podczas wchodzenia do świątyni) w zdarzeniu zaaranżowanym przez artystę, jak i odczytanie osobistych refleksji twórcy może wzbogacać odbiór tak niezwykłego dzieła sztuki, jakim są rzeźbione w brązie drzwi prowadzące do budowli sakralnej.

Twórczość Bronisława Chromego, Gustawa Zemły i Igora Mitoraja stanowi doskonałą egzemplifikację wymienionych zjawisk i interesujące ogniwo w rozwoju formalnym

rzeźbionych w brązie drzwi świątynnych. Chromy to artysta poszukujący i eksperymentujący. Każda z jego realizacji zawiera odmienne rozwiązania formalne przy zachowaniu stylu właściwego twórcy. Jego propozycje mają charakter nowatorski i odnoszą się do różnorodnych aspektów ekspresji artystycznej wrót kościelnych. U Zemły ich kształt budzi różnorodne asocjacje, często odległe formalnie i związane przede wszystkim z symboliką bramy. Rzeźbiarz docenia możliwości narracyjne tej formy plastycznej jako elementu wyjściowego do konstruowania obrazowych opowieści ujmowanych na swoich „drzwiach metaforycznych”. Natomiast Mitoraj uwydatnia rolę drzwi jako dominanty układów scenograficznych rozwijających się w przestrzeni.

Każdy z wymienionych artystów poza oficjalnym przekazem zamyka w reliefach na wykonanych przez siebie drzwiach także opowieść o sobie samym, kreując w ten sposób własną tożsamość narracyjną. Proces konkretyzacji dokonujący się w trakcie powstawania dzieła ma charakter terapeutyczny i poznawczy, a sama kreacja jest często bliska przeżyciom mistyka. Jednocześnie każdy z nich wprowadza do płaskorzeźb na drzwiach przedstawienia i motywy odwołujące się do swojej wcześniejszej twórczości. Ich zestawienie na drzwiach w formie sprowadzonej do znaku stanowi także element swego rodzaju autobiografii twórczej. Wszystkie te czynniki sprawiają, że wykonanie drzwi z brązu należy uznać za ważną cezurę w życiorysie artystycznym Chromego, Zemły i Mitoraja.



Zaproponowana w niniejszej pracy perspektywa badawcza miała na celu, jak to ujęto w tytule książki, ukazanie zagadnienia graniczności rzeczywistej i symbolicznej w kontekście formy dzieła (rzeźbione drzwi z brązu) i jego twórcy (plastyczna narracja autobiograficzna). Takie podejście w pewnym sensie stanowi rodzaj eksperymentu (także w zakresie doboru przykładów), poszukiwania narzędzi odpowiednich do analizy zjawisk, których wiele aspektów nie zostało jeszcze opisanych.

Dwa główne wątki przeplatają się, ale zachowują pewną odrębność. Celem opisów poszczególnych realizacji jest zarówno uwrażliwienie czytelnika na element performatywny, który należy łączyć z tą formą dzieła sztuki, jak i prezentacja reliefów, które stały się podstawą analizy narracji autobiograficznej rzeźbiarza. Wątek osobistej narracji zawartej w formie przedstawień został w analizie porównawczej (ostatnia część pracy) ograniczony do samych drzwi dla podkreślenia specyfiki opowieści autobiograficznej zawartej w kontekście symboliki tej formy plastycznej i z obawy zagubienia jej w dywagacjach związanych z zagadnieniem aktualizacji we współczesnej sztuce sakralnej.

A N E K S Y

Z BIOGRAFII ARTYSTY

Bronisław Chromy urodził się w 1925 roku w Leńczach, wsi położonej między Krakowem a Kalwarią Zebrzydowską, niedaleko od Oświęcimia, w rodzinie rolnika wzbogaconego dzięki okresowym wyjazdom do pracy w Ameryce. Ojciec niedługo cieszył się zgromadzonym majątkiem i pobytem z rodziną, gdyż zmarł kilka lat po ostatecznym powrocie do kraju, w 1940 roku, a więc w początkowym okresie okupacji niemieckiej. Przyszły rzeźbiarz, wtedy jeszcze chłopiec, musiał go zastąpić w prowadzeniu gospodarstwa w tych trudnych i dramatycznych czasach¹.

We wspomnieniach Chromego², a także w jego wierszowanych komentarzach do własnych rzeźb przewijają się, może nieco chaotycznie, obrazy z dzieciństwa, w których artysta kilkoma zdaniemmi charakteryzuje przyrodę i ludzi, wspomina odpusty kalwaryjskie i własne przygody, a także zwierzątka rzeźbione przez siebie kozikiem podarowanym przez ojca („Tyś mi na targu w Wadowicach kupił mały kozik, bym mógł rzeźbić swoje zwierzątka”³). Przywołuje matkę, ludową hafciarkę, która wpoila mu podziw dla wiedzy i sztuki oraz jej twórców, żyjących w sferach – jak wtedy myślał – niedostępnych dla chłopskiego syna („Ludowe stroje wyszywała, zdobiąc je we wstążki/ O pięknym świecie pouczała, czytając nam książki”⁴). W następnych rozdziałach wprowadza równie migawkowo ujęte, jakby przypadkowo, obrazy wojny i okupacji oraz swoją podróż do Auschwitz niedługo po wyzwoleniu obozu. Wśród anegdot i opowieści tylko mimochodem wspomina osobiste tragedie, jak śmierć jednego z braci zabitego przez Niemców.

¹ Większość informacji na temat artysty została zaczerpnięta z jego autobiografii (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005) oraz rozmów z nim samym lub osobami z jego rodziny. Bronisław Chromy miał trzech starszych braci i dwie siostry. W czasie okupacji bracia byli w partyzantce. Jeden z nich zginął w czasie wojny, drugi zmarł tuż po niej z powodu odniesionych ran. Ostatni brat – Jan po wojnie przeniósł się do Krakowa i został odlewnikiem (informacja uzyskana od R. Opolskiego, członka rodziny B. Chromego, 18 XI 2016 r.).

² Tamże.

³ Fragment wiersza *Ojcu* (B. Chromy, *Słowem rzeźbione*, Autorska Galeria Bronisława Chromego, Kraków 2013, s. 11).

⁴ Fragment wiersza *Matce – do rzeźby Pieśń Matki* (tamże, s. 13).

Dopiero po wojnie udało mu się wyjechać do Krakowa, by w ślad za starszym bratem Janem podjąć pracę w zakładzie odlewniczym⁵. Samorodny talent młodego robotnika został przypadkowo odkryty przez krakowskiego rzeźbiarza Karola Hukana, który skłonił go do rozpoczęcia studiów artystycznych. Gdy okazało się, że mógłby zostać rzeźbiarzem, przyszły autor *Bramy Pamięci* poczuł – jak sam mówi – jakby otworzyła się przed nim „droga na Olimp” i z chłopskim uporem postanowił pokonać piętzącą się trudności. Jako już dwudziestoletni mężczyzna, ciągle pracując w odlewni, Chromy podjął naukę i w trybie eksternistycznym ukończył liceum plastyczne. Następnie studiował rzeźbę w akademii krakowskiej i w 1956 roku obronił pracę dyplomową przygotowaną pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego⁶. Później ponownie pracował w odlewni wspólnie z bratem⁷, ale jednocześnie rzeźbił i wystawiał. Brał też czynny udział w życiu artystycznym Krakowa, między innymi jako jeden ze współtwórców Piwnicy pod Baranami⁸.

W 1969 roku podjął pracę jako wykładowca rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, początkowo związany z jej zamiejscową filią – Wydziałem Grafiki w Katowicach, a od 1986 r. w Krakowie, również na Wydziale Grafiki⁹. Według zachowanych opinii był dobrym pedagogiem i – jak wskazują jego wypowiedzi – przywiązywał dużą wagę do społecznej roli artysty¹⁰.

⁵ Artystyczna Odlewnia Metali Franciszka Tieslera w Krakowie (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 59–60).

⁶ Trudnym relacjom z profesorem poświęcił sporo miejsca w swoich wspomnieniach. Pod koniec studiów napięcie spowodowane intensywnością pracy pod kierunkiem kapryśnego mistrza doprowadziło do załamania nerwowego zakończonym krótkotrwałym pobytem młodego rzeźbiarza w szpitalu psychiatrycznym (J. Małecki, *Bronisław Chromy*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 18).

⁷ Artysta wspomina, że przez pięć pierwszych lat po studiach nie miał zamówień; ponadto jeszcze przed ukończeniem studiów popadł w zatarg z UB i trzykrotnie był uwięziony (1948, 1951, 1957). Zapewne dlatego, mimo że wygrywał konkursy, jego projekty pomników nie były realizowane (do 1974 r.). O swoich problemach z UB pisze m.in. we wspomnieniach (B. Chromy, *Kamień i marzenie*, dz. cyt., s. 71–77).

⁸ Inauguracja działalności Piwnicy nastąpiła w 1956 r., niemal równoległe z obroną dyplomu przez B. Chromego (J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami*, Prószyński i S-ka, Kraków 2002).

⁹ *Bronisław Chromy w: 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski, Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994, s. 390. Artysta wspomina: „Z akademią od zawsze nie układało się dobrze. Nigdy nie miałem katedry ani dyplomantów. Kiedy zacząłem na akademii tworzyć od podstaw pracownię odlewnictwa, a studenci chętnie zapisywali się na moje zajęcia, stałem się dla kolegów zbyt dużą konkurencją. Chyba się trochę wystraszyli, bo zesłali mnie do Katowic. Siedemnaście lat dojeżdżałem tam na wykłady, a gdy zrobiło się miejsce w krakowskiej ASP i chciałem wrócić, to nie wpuszczono mnie nawet na wydział. W końcu dostałem pracownię rzeźby na wydziale grafiki (*Umieszczam kamień w rzeźbie*. Rozmowa z Bronisławem Chromym, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 252).

¹⁰ Archiwum ASP w Krakowie, Teczka osobowa Bronisława Chromego. W dokumentacji artysty opinie te powtarzano wielokrotnie ze szczególnym naciskiem.

Zawsze zachowywał dużą niezależność od nacisków zewnętrznych, zarówno środowiskowych¹¹, jak i państwowych czy partyjnych. Już w latach 60. pracował dla Kościoła, chociaż wobec presji władz komunistycznych niewielu artystów przyjmowało wtedy tego typu zamówienia, ale w latach 80. nie przyłączył się do powszechnego bojkotu państwowych instytucji kultury, co często mu wypominano¹². Po przejściu na emeryturę w 1995 roku zorganizował autorską galerię w Parku Decjusza w Woli Justowskiej¹³, której celem miała być popularyzacja jego własnej twórczości, ale też promocja młodych artystów i organizacja imprez o charakterze kulturalnym. Zmarł 5 października 2017 roku.



Chromy przez całe życie był artystą niezmiernie płodnym, pracowitym i wszechstronnym. Uprawiał rzeźbę monumentalną i kameralną, a także medalierstwo. Jest autorem pomników i rzeźb plenerowych oraz licznych realizacji sakralnych. Wykonał ponad tysiąc medali oraz niezliczone drobne formy rzeźbiarskie, dostępne w sprzedaży także jako bibeloty. Preferował odlew w brązie oraz łączenie brązu i kamienia, ale pracował też w kamieniu i drewnie. W ostatnich latach w jego twórczości zaczęło dominować malarstwo.

Wkrótce po ukończeniu studiów Chromy skoncentrował się na wypracowaniu własnego języka wypowiedzi artystycznej, w którym starał się łączyć zagadnienia formalne i emocjonalny zapis swoich przemyśleń o charakterze aksjologiczno-metafizycznym. Artysta niebawem stworzył własny charakterystyczny styl w rzeźbie, linearny i graficzny, operujący skrótem myślowym i metaforą¹⁴.

W jego twórczości przeważają tematyka martyrologiczna, motywy animalistyczne oraz fascynacje kosmosem. W rzeźbie sakralnej początkowo wychodzi od zgeometryzo-

¹¹ Może też dlatego, mimo sukcesów i sławy, tak długo musiał czekać na możliwość zatrudnienia w Krakowie. O staraniach czynionych przez artystę świadczy dokumentacja zachowana w jego teczce osobowej w Archiwum ASP Kraków.

¹² Mediateka ASP w Krakowie, *Album krakowskiej sztuki. Bronisław Chromy – rzeźbiarz* [Z artystą rozmawia Krystyna Czerni], reż. A. Kornecki, film VHS, Kraków 1995.

¹³ Pertraktacje z władzami miasta Krakowa o przyznanie artyście zdewastowanej muszli koncertowej w Parku Decjusza toczyły się już od początku lat 90.

¹⁴ Przejście do samodzielnej pracy twórczej łączyło się z „przełomem” – jak rzeźbiarz sam to określa. Chromy odrzucił akademicką wiedzę dotyczącą sztuki uprawiania rzeźby i rozpoczął niejako od początku budowanie swojej tożsamości artystycznej. Wspomina: „Zobaczyłem drogę, którą powinienem iść, zupełnie nie licząc się z kanonami wypukłości, wyporności bryły, o której ciągle była mowa...” (Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. F 45 90: *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, kom. J. Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981).

wanej zwartej formy, a w późniejszym okresie oscyluje pomiędzy dekoracyjną stylizacją a ekspresyjnym mistycyzmem. W swojej twórczości daje wyraz doznaniu wszechogarniającej harmonii i doskonałości świata przyrody, a zarazem destrukcyjnej siły wojny, będącej dziełem człowieka. Kolejne realizacje Chromego wskazują na kształtowanie się indywidualnej teozofii artysty, zapisanej nie tyle poprzez słowa, ile raczej w formie prac i tematów, do których ciągle powracał.

Motywacja pierwszych samodzielnych prac rzeźbiarza wynika po części z potrzeby autoterapii wobec traumatycznych przeżyć wojennych i powoli staje się sposobem intuicyjnego poznania i zrozumienia poprzez działania twórcze procesów historycznych oraz zapisywania własnych przemyśleń i interpretacji za pomocą środków plastycznych. Jednocześnie artysta próbuje dokonać odkrycia obiektywnej zasady istnienia wszechświata, obecnej zarówno w fenomenach przyrody, jak i w działaniach ludzkich. Chromy wyznaje: „Chcę przemawiać językiem plastycznym [...] w celu określenia swoich doznań w momencie tworzenia, swoich refleksji nad konfliktami w zetknięciu ze światem. Refleksje winny być rozumieniem powiązań pyłu ziemi w kosmiczną wspólność”¹⁵.

¹⁵ Cyt. za: J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, dz. cyt., s. 10.

ELEMENTY BIOGRAFII

Gustaw Zemła pochodzi z rodziny o chłopskich korzeniach, osiadłej na Podkarpaciu¹. Urodzony w 1931 roku w Jasienicy Rosielnej, dzieciństwo spędził w Brzozowie, gdzie ojciec pracował jako policjant. We wspomnieniach z tego okresu artysta przywołuje najczęściej widok barokowej kolegiaty i bogactwo wystroju jej wnętrza, ryciny posągów antycznych w podręcznikach starszego rodzeństwa oraz żydowskich sąsiadów wymordowanych przez Niemców w czasie okupacji. Rzadko pojawia się w nich postać ojca, który jako młody chłopak miał walczyć o odzyskanie niepodległości w legionach, brał udział w powstaniach śląskich, a w czasie okupacji niemieckiej uczestniczył w konspiracji. Choć artysta tego nie mówi, właśnie atmosfera domu rodzinnego i podziw dla ojca, bohatera walki o odzyskanie niepodległości, musiały ukształtować w umyśle chłopca piękną i heroiczną wizję bojownika toczącego walkę i cierpiącego w słusznej sprawie, zmaterializowaną w późniejszej twórczości Zemły. Jako dziecko nie zdawał sobie chyba w pełni sprawy z grozy rzeczywistości okupacyjnej, a refleksja przyszła dopiero po latach. W 1997 roku stwierdził „Jestem dzieckiem wojny [...] ten czas wywarł na moją psychikę ogromny wpływ”².

Zakończenie okupacji niemieckiej, wkroczenie Rosjan i utworzenie popieranego przez nich rządu komunistycznego stało się przyczyną nowych problemów rodziny Zemłów. Doświadczenia z tamtego okresu musiały odcisnąć piętno w sposób znacznie bardziej dramatyczny na kształtującej się wtedy osobowości młodego człowieka – przyszłego rzeźbiarza. Jego ojciec, przedwojenny policjant i uczestnik konspiracji związanej z polskim państwem podziemnym, w obawie przed represjami nowej władzy zadecy-

¹ Elementy biografii na podstawie m.in. *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, red. J. Chwałek i in., Ostrowiec Świętokrzyski 2004; TVP, *Notacje historyczne. Gustaw Zemła. Sztuka jest z nieba*, <https://vod.tvp.pl/video/notacje-historyczne,gustaw-zemla-sztuka-jest-z-nieba,12911346>, dostęp: 1 VII 2016 r.; Polskie Radio SA, *Gustaw Zemła, Zapiski ze współczesności*, 1–5, <http://ninateka.pl/audio/zapiski-ze-wsp-lczesno-ci-1-gustaw-zemla-odc-1-5>, 2009, dostęp: 1 VII 2016 r.

² J. Kossakowski, *Skrzydła zwycięstwa*. Rozmowa z Gustawem Zemłą, „Słowo. Dziennik katolicki” 1997, nr 15, s. 1, 4.

dował w 1945 roku o wyjeździe z rodziną na Ziemię Odzyskane. Osiedlili się w Kamieniu na Opolszczyźnie, gdzie przejęli poniemieckie gospodarstwo rolne. W 1949 roku przyszły rzeźbiarz uczęszczał do gimnazjum w Otmuchowie, gdy służba bezpieczeństwa odnalazła ojca i aresztowała go za działalność konspiracyjną podczas wojny. Piotr Zemła został wywieziony na Syberię, po kilku latach powrócił, ale żył potem krótko, zmarł w 1958 roku³. Po aresztowaniu początkowo syn próbował go zastąpić w utrzymaniu gospodarstwa, ale ostatecznie, po zdaniu tak zwanej „małej matury” w 1950 roku, przeniósł się wraz z matką do Wrocławia, gdzie już mieszkała starsza siostra z mężem.

Zemła nie wspomina o swoich dylematach z tamtego okresu, o dramatycznych przewartościowaniach i wyborach, których musiał dokonywać wtedy i w następnych latach. W 1952 roku ukończył technikum plastyczne we Wrocławiu, potem w latach 1952–1958 studiował rzeźbę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie doceniono jego talent. Wybrał początkowo pracownię Ludwiki Nitschowej, ale potem przeniósł się do Franciszka Strynkiewicza, pod którego kierunkiem wykonał pracę dyplomową. Z końcem przygotowania dyplomu i jego obroną zbiegła się śmierć ojca; w pewnym sensie była ona jakby odejściem dawnego świata, którego obraz musiał jednak zapisać się w psychice artysty i wywrzeć wpływ na jego przyszłą twórczość.

Po studiach Zemła pozostał na macierzystej uczelni; włączył się w rytm życia państwa polskiego – takiego, jakim było; wstąpił do PZPR, był członkiem licznych gremiów artystycznych i organizacji społecznych⁴; tworzył, wystawiał, był nagradzany. Później nazwie te lata eufemistycznie „wmieszaniami w balasty polityczne”⁵. Wydarzenia z 1980 roku, określane przez Zemłę „przełomem polskich dziejów”⁶, zaowocowały spektakularną zmianą postawy artysty. Przeżywał „okres ekspiacji”, oddał legitymację partyjną, uległy zerwaniu więzi z jego dawnym środowiskiem, czuł się osamotniony. Ze stanu przygnębienia bliskiego depresji wyrwała go „kartka z nieba” – list z propozycją wykonania wystroju rzeźbiarskiego w kościele św. Maksymiliana w krakowskich Mistrzejowicach. Po latach wyznał: „To była moja ekspiacja – zobaczyłem szansę wy-

³ Artysta jeszcze do niedawna, mimo że obszernie wspominał swoje dzieciństwo, pomijał zawód ojca i to, że był on wywieziony na Syberię. Dopiero w 2016 r. zaczął opowiadać: „Ojciec pochodził z Barwałdu, z okolic Lanckorony. Jako młody człowiek był powstańcem śląskim. Potem wojsko, a po wojsku ojciec został policjantem. Niestety, to tragicznie odbiło na jego życiu. Już po wojnie Sowieci wywieźli ojca na Syberię; przedwojenny policjant był dla nowych władz wrogiem. Tata przeszedł swoją gehennę. Po amnestii wrócił w łachmanach, taki biedny łazarz! Był to już człowiek złamany, zniszczony, schorowany. I niedługo później umarł” (*Gustaw Zemła. Uskrzydłony krzyż*. Rozmawiał G. Michalik, marzec 2016 r., <http://palacradziejowice.pl/gustaw-zemla/>, dostęp: 12 VI 2017 r.).

⁴ M.in. członek Zarządu i wiceprezes ZPAP (1972); należał też do Polskiego Komitetu Obrońców Pokoju.

⁵ *Gustaw Zemła, Zapiski ze współczesności*, dz. cyt.

⁶ *Notacje historyczne. Gustaw Zemła*, dz. cyt.; „Ciężko przeżyłem fakt, że czołgi wyjechały przeciw ludziom. Nie mogłem się z tym pogodzić” (W. Wierzchowska, *Wywiad z Gustawem Zemłą [w:] Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*. Katalog wystawy, czerwiec 1991, BWA w Płocku, Płock 1991).

pełnienia mojego życia czymś ważnym, czymś, czego w mojej dotychczasowej twórczości brakowało”⁷. Wkrótce związał się z Kościołem i tym relacjom pozostał wierny, także po upływie słynnej Dekady⁸, gdy po upadku komunizmu ruch kultury niezależnej zaczął zanikać, a pieczę nad twórczością artystyczną przejęły państwowe instytucje kultury i rozpoczął się odpływ artystów od mecenasa kościelnego.



Gustaw Zemła jest uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy drugiej połowy XX wieku. Jest znany przede wszystkim z monumentalnych pomników i sztuki sakralnej, ale ma w swoim dorobku także liczne realizacje z zakresu rzeźby portretowej oraz prace plenerowe i studyjne. Preferuje monumentalne kompozycje odlewane w brązie; w terakocie i gipsie najczęściej wykonuje małe formy rzeźbiarskie, powstające często na różnych etapach procesu twórczego dzieł, które niekiedy pozostają tylko w fazie projektowania.

W swoich wczesnych pracach artysta koncentruje się przede wszystkim na poszukiwaniach formalnych, sięgając po tematy zaczerpnięte z mitologii greckiej (*Porwanie Europy*) bądź z ikonografii chrześcijańskiej (*Dobry Pasterz*, *Pietà*) czy też ponadczasowe archetypiczne ujęcia aktu lub postaci matki z dzieckiem. Wszystkie te kompozycje charakteryzuje dążenie do syntezy i oparcie ekspresji na przeciwstawieniu kierunków oraz form masywnych i drobnych bądź wiotkich, wskazujące przede wszystkim na fascynację twórczością Moore’a. Recenzenci dostrzegali tkwiący w tych pracach potencjał monumentalnej rzeźby plenerowej⁹.

W niektórych spośród wczesnych kompozycji studyjnych zaczyna się już pojawiać wyraźne napięcie emocjonalne (*Pietà*, 1958) właściwe późniejszej, dojrzałej twórczości mistrza. Dominować w niej będą tematy odnoszące się do idei walki, często przegranej, śmierci bohaterów (*Wojownik z tarczą*) i ich opłakiwania (*Pietà*, *Niobe warszawska*). Coraz częściej powraca motyw rozpostartych skrzydeł. Idee zasygnalizowane w drobnych terakotowych formach rzeźbiarskich zostaną zmaterializowane w kolejnych pomnikach (m.in.: Powstańców Śląskich w Katowicach, Poległych Niepokonanych w Warszawie, Broniewskiego w Płocku, Czynu Polaków w Szczecinie, Bitwy o Monte Cassino w Warszawie).

W realizacjach Zemły są wyraźnie widoczne inspiracje sztuką antyku związane z uniwersalizacją i heroizacją cierpienia. Być może na wysokim poziomie ogólności idei zawar-

⁷ Tamże.

⁸ A. Wojciechowski, *Dekada*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXXIX, 2003, nr 3–4, s. 501–522.

⁹ M.in. Jerzy Stajuda w recenzji z pierwszej indywidualnej wystawy Gustawa Zemły w 1960 r. w Klubie Oficerskim w Warszawie (fragment przytoczony w: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, dz. cyt., s. 134).

tych w formie greckich mitów pragnął stworzyć spójny obraz świata, scalając wspomnienie daremnej walki przegranych bohaterów skazanych na zapomnienie, których obrazem były losy także jego rodziny, z pamięcią historii koncesjonowaną przez komunistyczne państwo¹⁰. Trudno określić, na ile owa heroizacja i uniwersalizacja stanowiły wyparcie czy stłumienie, a na ile przepracowanie traumy¹¹. Świadomie bądź podświadomie powracał do tematu, traktując go bardzo osobiście¹², być może jako rodzaj nieuświadomionego zobowiązania. Wydaje się, że ostateczne zamknięcie tematu (wypełnienie zobowiązania) nastąpiło dopiero wraz z ukończeniem pomnika Bitwy o Monte Cassino w Warszawie (1999).

Powstające w drugiej połowie lat 70. *Ukrzyżowane postaci – krzyże oświęcimskie* stanowią przejście do tematyki sakralnej, która zaczęła dominować w twórczości Zemły po roku 1980¹³. Pierwsze jego realizacje o charakterze sakralnym i religijnym cechuje również duży ładunek ekspresji, a także deformacje i bogata faktura (zespół rzeźb ołtarzowych w kościele św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach). Stopniowo jednak w miarę rozwoju artystycznego następuje w stylu Zemły uspokojenie i wyciszenie oraz zwrot ku klasycznym realistycznym układom form osadzonym w tradycji ikonografii chrześcijańskiej. Podobne cechy zaczynają dominować także w jego rzeźbie pomnikowej, skoncentrowanej na postaci ludzkiej (pomnik Henryka Sienkiewicza w Warszawie). Powstałe w początkach XXI wieku płaskorzeźby rzeczywistych i metaforycznych „drzwi” Zemły zawierają liczne odniesienia do jego twórczości tego okresu i jednocześnie stanowią jakby podsumowanie życia sędziwego artysty.

¹⁰ O ile wpływ wojny i niemieckiej okupacji na sztukę został w miarę dobrze ukazany w istniejących publikacjach (zarys refleksji teoretycznej na temat odzwierciedlenia Holokaustu w sztuce pierwszych dziesięcioleci powojennych zebrał m.in. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wyd. KUL, Lublin 2013), o tyle brak opracowań ukazujących, w jaki sposób zmiana paradygmatów historii uderzająca w dotychczasowy porządek wartości i poczucie sprawiedliwości w początkach istnienia PRL-u znalazła odzwierciedlenie w sztuce poszczególnych artystów.

¹¹ Można się też zastanawiać, na ile w działalności artystycznej Gustawa Zemły znaczący był czynnik kompensacyjny. Por. H.J. Grzegółowska-Klarkowska, *Mechanizmy obronne osobowości*, PWN, Warszawa 1986. Syntetyczne streszczenie stanu badań dotyczących mechanizmów obronnych na gruncie psychoanalizy w: N. Antoszevska, *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym*, „Studia Erazmiańskie” 2011, s. 114–130. Tam szersza bibliografia.

¹² Tylko w jednym wypadku – pomnika Powstańców Śląskich mógł i chciał wspomnieć o swoim ojcu: „Mój ojciec był powstańcem śląskim. Było dla mnie wielką radością, kiedy wygrałem konkurs na ten pomnik [...]. Bardzo żałowałem, że ojciec już nie żył i nie mógł przyjąć hołdu dla siebie...” (artysta wspomina ojca często, gdy opowiada o tym pomniku, m.in. *Zamieszanie na Parnasie*, „Panorama” 1991, nr 52).

¹³ W. Skrodzki zwraca uwagę, że ów spektakularny przełom w rzeźbie Zemły w istocie ma swoje przesłanki we wcześniejszej sztuce artysty (W. Skrodzki, *Gustawa Zemły droga do sacrum*, „Niedziela” 1999, nr 43, s. 6). Sam artysta woli mówić nie o przełomie, ale o stopniowym dojrzewaniu do sztuki sakralnej (W. Dudziński, *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, „Niedziela” [Warszawa] 2009, nr 26, s. VI–VII). Zemła wprowadził też własne rozróżnienie sztuki kościelnej i sakralnej. Według niego „kościelna” jest związana z architekturą świątyni i wystrojem jej wnętrza, natomiast „sakralna” to sztuka kontemplacyjna, pełniąca funkcję pośredniczącą między człowiekiem a Bogiem (T. Gołąb, *Dotykając ducha. Wystawa prof. Gustawa Zemły*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 1, s. 1).

RYS BIOGRAFICZNY¹

Przyszły autor *Drzwi Anielskich*, syn Zofii, polskiej robotnicy wywiezionej do pracy przymusowej w Niemczech, oraz George'a, francuskiego oficera Legii Cudzoziemskiej² przebywającego w pobliskim obozie jenieckim, przyszedł na świat w marcu 1944 roku w Oederan niedaleko Drezna. Dziecko otrzymało po ojcu imię Jerzy, jednak wkrótce po zakończeniu wojny rodzice rozstali się, każde z nich wyjechało do swojej ojczyzny, a skomplikowana sytuacja polityczna i pewnie brak odpowiednich starań sprawił, że już nigdy się nie spotkali. Matka zamieszkała w rodzinnej wsi Grojec koło Oświęcimia, a trzy lata później wyszła za mąż za Czesława Mitoraja, który adoptował Jerzego, dając mu swoje nazwisko. Mimo to, jako nieślubny syn, chłopiec często spotykał się z niechęcią otoczenia. W konsekwencji unikał towarzystwa; zamknięty w sobie introwertyk odnajdywał się w świecie literatury i sztuki. Marzył, że w przyszłości zostanie pisarzem, malarzem lub reżyserem. Dlatego też po ukończeniu szkoły podstawowej, po krótkim epizodzie w technikum chemicznym, wybrał liceum technik plastycznych w Bielsku-Białej, które ukończył w 1964 roku. W klasie o specjalności tkactwo artystyczne otrzymywał oceny dostateczne, odnosząc sukcesy wyłącznie w przedmiotach artystycznych³. Później przyznawał jednak, że nabyta w szkole wiedza z zakresu technologii i materiałoznawstwa przyczyniła się do powodzenia jego eksperymentów z fakturą i barwnymi patynami rzeźb.

Ojczym chłopca zmarł w 1963 roku, osierociwszy liczną rodzinę. W związku trudną sytuacją matki i pięciorga młodszego rodzeństwa Jerzy zaczął pracować jako plastyk zakładowy w MHD w Katowicach, a następnie w zakładach chemicznych w Oświęcimiu⁴. Dopiero w 1966 roku rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Aka-

¹ Zarys biografii artysty przede wszystkim na podstawie: I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, dostępnej dokumentacji, licznych wywiadów oraz rozmów z osobami, które znały Igora Mitoraja.

² Nigdzie nie wymienia się nazwiska ojca artysty.

³ Archiwum ASP Kraków, Tezka osobowa Jerzego Mitoraja. Świadectwo maturalne.

⁴ Tamże, Życiorys kandydata na studia. Podpis i data: Oświęcim, 28 maja 1966.

demii Sztuk Pięknych, od drugiego roku w pracowni Tadeusza Kantora. Podczas dwóch lat pobytu w murach uczelni studenci zapamiętali go jako milczącego i skoncentrowanego przede wszystkim na wykonywanym zadaniu⁵, zaś wykładowcy już na początku studiów wystawili mu następującą opinię: „Jerzy Mitoraj jest studentem bardzo pilnym i przejętym swoją pracą wyjątkowo. Za rysunek na przeglądzie pierwszego semestru – jedyny z pracowni otrzymał wyróżnienie [...] ze względu na swoje zdolności i pracę”⁶. Postawę młodego artysty kształtowały literatura i film oraz autorytety, do których należał przede wszystkim Tadeusz Kantor. Właśnie jego będzie później uważał za swojego jedyne prawdziwego mistrza. Poza tym najchętniej sięgał po pozycje z klasyki współczesnej literatury światowej. Także w następnych latach, mimo wielkiej erudycji, będzie preferował bardziej przekaz zawarty w dziełach literackich niż naukowe wywody filozofów. Już jako dojrzały twórca w wywiadach najczęściej unikał kwestii związanych z filozofią i mówił wprost: „nie jestem filozofem”⁷.

Po ukończeniu drugiego roku studiów za namową Kantora wyjechał za granicę⁸ w poszukiwaniu ojca, którego adres udało mu się wreszcie po latach ustalić. Zachowało się podanie Mitoraja do rektora akademii z prośbą o zgodę na wyjazd do Francji w czasie wakacji 1968 roku, zawierające zobowiązanie powrotu przed nowym rokiem akademickim, ale – jak wspomina – nie zamierzał wypełnić złożonej deklaracji. Po przybyciu do Paryża podjął decyzję, aby jednak nie nawiązywać kontaktu z tak długo wyczekiwanym ojcem, a symbolem zerwania z przeszłością zdominowaną tęsknotą za nim, stała się zmiana imienia. Mitoraj przybrał imię Igor, pod którym w przyszłości miał zasłynąć. Pracował fizycznie na utrzymanie i podjął dwuletnie studia malarstwa w École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu.

Malarstwo jednak nie dawało mu satysfakcji, postanowił spróbować swoich sił w rzeźbie. Już jego pierwsze prace zyskały uznanie i w 1976 roku wystawiono je w prestiżowej galerii *La Hune* w Paryżu. W krótkim czasie osiągnął sławę i popularność. Nagradzany i zasypywany propozycjami ekspozycji w znanych galeriach, jako wyraz uznania państwa francuskiego otrzymał pracownię w słynnym Bateau Lavoisier na paryskim Montmartrze. Przystąpił do intensywnej pracy, aby podołać licznym zamówieniom, ale też podróżował, między innymi do Meksyku (1976) i Stanów Zjednoczonych (1979). Ostatecznie postanowił powrócić na stałe do Europy. Na początku lat 80. wy-

⁵ M.in. rzeźbiarka Zofia Miśta, która studiowała w ASP w Krakowie w latach 1965–1970, razem z Mitorajem uczęszczała na zajęcia z rysunku wieczorowego (rozmowa artystką z 24 VI 2015 r.).

⁶ Archiwum ASP Kraków, *Pismo do dziekana Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie z 3 IV 1967*, podpis nieczytelny.

⁷ I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, dz. cyt., s. 102.

⁸ Nie wiadomo, dlaczego niemal we wszystkich biografii artysty podaje się, że wyjechał dopiero po ukończeniu studiów w Krakowie. Sam artysta nigdy nie określił, na jakim etapie studiów wyjechał z Polski.

jechał do Włoch, a po sukcesie ekspozycji swoich prac wystawionych w rzymskim Castel Sant'Angelo (1985) zdecydował się osiąść na stałe w ojczyźnie Michała Anioła. Zorganizował swoje atelier w miasteczku Pietrasanta, położonym niedaleko Carrary. Tam w pracowniach kamieniarskich i odlewniach zgłębiał tajniki technologii rzeźby i biegłości warsztatowej, dającej swobodę twórczą w realizacji zamierzonej idei.

Twórczość Mitoraja cieszyła się coraz większą popularnością, organizowano głośne wystawy jego prac, rosło na nie zapotrzebowanie. Wśród klientów artysty były bogate korporacje, wielkie metropolie miejskie, ale też prywatni kolekcjonerzy mniej lub bardziej zamożni. Spośród około 120 wystaw zorganizowanych za jego życia ostatnie wielkie ekspozycje miały miejsce w: Agrygencie (Valle dei Tempi, 2011) i Pizie (Piazza dei Miracoli, 2014)⁹. Rzeźby Mitoraja znajdują się w przestrzeni urbanistycznej wielkich metropolii, takich jak Paryż, Rzym, Londyn czy Nowy Jork. Odkąd w 2001 roku nabył warownię Château-Confoux, dzielił swój czas między włoską pracownię, gdzie realizował kolejne rzeźby, tętniący życiem artystycznym Paryż oraz swój zamek, w którym odpoczywał, najczęściej podczas letnich wakacji. W Polsce przez długie lata pozostawał niemal nieznanym. Przyjechał do kraju po raz pierwszy dopiero po upadku komunizmu. W latach 2003–2004 miała miejsce wielka plenerowa wystawa jego rzeźb na rynku w Krakowie, a w roku 2009 eksponował swoje prace w Warszawie. Uhonorowany przez władze odznaczeniami, spotkał się z dużym zainteresowaniem publiczności oraz z raczej chłodnym przyjęciem znacznej części krytyków i świata artystycznego.

Mitoraj zmarł 6 października 2014 roku w Paryżu po kilkumiesięcznej chorobie; jego prochy przewieziono do Włoch, gdzie spoczęły na cmentarzu w Pietrasanta, zgodnie z życzeniem artysty.



Igor Mitoraj stworzył łatwo rozpoznawalny styl inspirowany rzeźbą grecką okresu klasycznego, interpretowaną w duchu poetyki fragmentu, który wpisuje się w postmodernistyczny nurt sztuki współczesnej. Pozornie beznamiętny antyczny *ethos* jego rzeźb kryje emocje i nastroje prowokujące do różnorodnych interpretacji. Niekiedy w zaskakujący sposób zestawiał odmienne formy, spajał ułamki różnych kształtów, a także wprowadzał wycięcia i ażury, w których umieszczał kolejne elementy, ujęte w innej skali; często przedstawiał obiekty, najczęściej głowy, spowite w bandażu. W swojej twórczości wykorzystywał tradycyjne szlachetne materiały – brąz i marmur, ale sięgał też po trawertyn, żeliwo i terakotę. Często powielał ten sam motyw w różnej skali i w odmien-

⁹ Zestawienie najważniejszych wystaw I. Mitoraja z lat 1980–2006 m.in. w: *Igor Mitoraj. Angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2007, s. 242–243.

nym materiale. Wykorzystywał efekty fakturalne eksponujące właściwości tworzywa: od gładkich lśniących powierzchni, przez nierówności i skazy, aż do głębokich spękań. Stosował wyrafinowane, zróżnicowane patyny – od delikatnych przez ostre i jaskrawe, determinujące ostateczną wymowę przedstawienia.

Pierwsze rzeźby Mitoraja, z drugiej połowy lat 70., miały charakter niewielkich bibelotów wykonanych z brązu patynowanego, niekiedy srebrzonego. Ukazywały starannie owinięte w draperie i taśmy proste bryły geometryczne, ale też głowy i maski lub bezgłowe i bezrękie korpusy (*Pancerz*, 1978)¹⁰. Stopniowo, w miarę zdobywania doświadczenia i umiejętności technicznych, tworzył kompozycje coraz większe, jednak pierwsza monumentalna rzeźba plenerowa Mitoraja powstała dopiero w 1981 roku. Był to *Grande Toscano*, który stanął na jednym z placów Mediolanu na tle ceglanej fasady kościoła Santa Maria del Carmine. Kolejne rzeźby imponujących rozmiarów, eksponowane najczęściej podczas wystaw plenerowych, ustawiane są w przestrzeni miejskiej zarówno na tle modernistycznych szklanych ścian wieżowców, jak i w otoczeniu zabytkowej zabudowy historycznych zespołów urbanistycznych, ale też parków miejskich czy ruin antycznych. W późniejszych latach zajął się opracowaniem scenografii do wielkich spektakli plenerowych¹¹. Powrócił też do malarstwa¹². Jego osiągnięcia w obu tych dziedzinach pozostają w ścisłej zależności od realizacji rzeźbiarskich.

Forma dzieł Mitoraja, ich „okaleczone piękno”, bywa tłumaczona traumatycznym doświadczeniem artysty, należącego do pokolenia dorastającego w Polsce zniszczonej wojną i zniewolonej przez reżim komunistyczny oraz osobistym dojmującym poczuciem braku ojca, powiększającym się wraz z wiekiem u dorastającego chłopca. Niekiedy zarzucano Mitorajowi powierzchowność rzeźb, redukującą dzieło sztuki do estetycznego dodatku określonego założenia przestrzennego.

Prace inspirowane ikonografią religijną zaczął tworzyć dopiero w ostatnich latach życia. Lektura Biblii i tekstów religijnych oraz zgłębianie symboliki drzwi kościelnych skłoniły artystę do refleksji natury metafizycznej. Do motywów wypracowanych w trakcie realizacji drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli w Rzymie powracał w ważnych i mniej ważnych realizacjach do końca życia.

¹⁰ Te niewielkie kompozycje można często spotkać na aukcjach. Por. notowania z ostatnich pięciu lat Agraart (<http://www.agraart.pl/nowe/artists/mitoraj-igor-polska-agra-art-aukcje-obrazy-antyki.html>, dostęp: 21 IV 2017 r.).

¹¹ *Aida* Giuseppe Verdigo w Giardino di Bobola we Florencji (1999), *Manon Lescaut* (2002) i *Tosca* (2006) Giacomina Pucciniego w Torre del Lago, *Requiem* Giuseppe Verdigo w Arena di Verona (2013). Por. *Igor Mitoraj. Manon Lescaut. Scolpire opera*, red. L. Albige, Festival Puccini Foundation, Torre del Lago 2002.

¹² M.in. cykl *Icone* (2008).

BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

Archiwalia

- Archiwum ASP Kraków,
Teczka osobowa Jerzego Mitoraja
Świadectwo maturalne.
Życiorys kandydata na studia. Oświęcim, 28 maja 1966.
Pismo do dziekana Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie z 3 IV 1967
- Archiwum ASP w Krakowie,
Teczka osobowa Bronisława Chromego
W. Korski, *Recenzja o doc. mgr. Bronisławie Chromym*,
Kraków 29 XI 2001 r.
Józef Marek, *Opinia*, styczeń 1990 r.
Wyciąg z protokołu Rady Wydziału Grafiki ASP w Krakowie, Kraków, 28 III 1990 r.
Gustaw Zemła, *Opinia*, 1989.
- Archiwum ASP w Warszawie,
Teczka osobowa Gustawa Zemły
Opinia o pracy artystycznej i pedagogicznej Gustawa Zemły [1978 ?], niepodpisana.
Franciszek Strynkiewicz, *Opinia pracy artystycznej i pedagogicznej asystenta Kazimierza Zemły [1963?]*
Wniosek o nadanie przez Radę Państwa tytułu naukowego profesora nadzwyczajnego sztuk plastycznych [1977]
Gustaw Zemła, *Przebieg działalności artystycznej i pedagogicznej 1958–1988*
- Archiwum Kurii Diecezjalnej w Przemyślu, TPNG, 178/1, Nienadówka.
- Archiwum Parafii św. Jakuba w Olsztynie
E. Piszcz, *Homilia podczas poświęcenia drzwi z brązu do kościoła*, 6 V 2001 r.
- Archiwum Parafii św. Bartłomieja Apostoła w Nienadówce
Kronika parafialna.
- Archiwum Parafii św. Kazimierza w Nowym Sączu
Kronika, t. III.
- Archiwum Pracowni Dokumentacji Plastyki Współczesnej IS PAN
Bronisław Chromy. Teczka osobowa, materiały prasowe.
Gustaw Zemła. Teczka osobowa, materiały prasowe.
Igor Mitoraj. Teczka osobowa, materiały prasowe.

CDWSzS UR w Rzeszowie
korespondencja i dokumentacja prac B. Chromego z Archivio Centro dantesco dei Frati minori conventuali w Rawennie (kserokopie).

Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu
Zbiory historyczne, Sztuka, Prace więźniów.

Dokumenty Kościoła katolickiego i wypowiedzi papieży

- Benedykt XVII, przemówienie do artystów, 21 XI 2009 r.,
http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/przemowienia/artysty_21112009.html,
dostęp: 29 VII 2016 r.
- Broż A., Lewandowski B., *Rzym – rok święty 1983. Jubileusz odkupienia. Bulla papieska*, wyd. Soprani, Rzym 1983.
- Ceremoniał wspólnoty parafialnej*, <http://www.kkbid.episkopat.pl/?id=35> dostęp: 15 V 2015 r.
- Franciszek, *Misericordiae vultus*, http://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/franciszek_i/bulle/misericordiae-lev_11042015.html,
dostęp: 12 V 2018 r.
- Jan Paweł II, *Aperite portas Redemptori* [w:] *Wybrane dokumenty Jana Pawła II*, <http://lp33.de/strona-lp33/ind8.htm>,
dostęp: 12 V 2017 r.
- Jan Paweł II, *Incarnationis Mysterium*, Bulla ogłaszająca Wielki Jubileusz Roku 2000, „Salvatoris Mater” 1999, nr 1/2 (429).
- Jan Paweł II, *List do artystów*, Wyd. TUM, Wrocław 2005.
- Jan Paweł II, *Homilia na rozpoczęcie pontyfikatu*, <https://www.deon.pl/521/art,364,homilia-jana-pawla-ii-na-rozpozecie-pontyfikatu.html>,
dostęp: 22 V 2018 r.
- Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski* [w:] *Budowa i konserwacja kościołów*, Rada Prymasowska Budowy Kościołów, Warszawa 1981.

Teksty artystów, wywiady, wspomnienia, artykuły prasowe

Addio a Igor Mitoraj, lo scultore dei giganti feriti, „La Stampa”, 6 X 2014 r., <https://www.lastampa.it/2014/10/06/cultura/addio-a-igor-mitoraj-lo-scultore-dei-giganti-feriti-sBGV5RrdLQMFVNdpyRx0M/pagina.html>,
dostęp: 5 IV 2017 r.

- Agca A., *Obiecali mi raj*, tł. J. Jackowicz, Wyd. Replika, Dopiewo 2016.
- L'arcangelo neoclassico ora somiglia a un dio greco*, <http://www.ilgiornale.it/news/l-arcangelo-neoclassico-ora-somiglia-dio-greco.html>, dostęp: 12 VI 2013 r.
- Beaulieu C., Pellet Ch., *Igor Mitoraj, un sculpteur intemporel. Interview avec l'artiste*, „Vie des Arts” XXXII, 1987, nr 128, s. 52–55.
- Bończa-Szabłowski J., *Wrota Miłosierdzia Gustawa Zemły trafią do świątyni Opatrzności Bożej*, <http://www.rp.pl/sztuka/310309944-wrota-milosierdzia-gustawa-zemly-trafia-do-swiatyni-opatrznosci-bozej.html#ap-1>, dostęp: 2 II 2016 r.
- Bończa-Szabłowski J., *Zranione piękno. Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadził Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 2014, nr 233, s. A10–A13.
- Budzyńska N., *Wieczność i przemijanie*, „Przewodnik Katolicki” 2009, nr 39, s. 21.
- Casarini E., *Parla lo scultore: „il Papa aprirà la mia Porta Santa!”*, „IL mio Papa”, <http://www.miopapa.it/luigi-enzo-mattei-il-papa-aprira-la-mia-porta-santa/>, dostęp: 3 III 2017 r.
- Chromy B., *Kamień i marzenie*, Wyd. WAM, Kraków 2005.
- Chromy B., *Moje inspiracje*, „Pro Memoria” 1995, nr 3, s. 11–12.
- Chromy B., *Słowem rzeźbione*, Autorska Galeria Bronisława Chromego, Kraków 2013.
- Costantini C., *Lenigma della pietra: conversazioni con Igor Mitoraj*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006.
- Darkiewicz W., *Bronisław Chromy – rzeźbiarz konkrutu*, „Za i Przeciw” 1989, nr 7, s. 19.
- Darkiewicz W., *Trzeba szlachetnie grać na tym instrumencie. Rozmowa z Gustawem Zemłą*, „Za i Przeciw” 1988, nr 14, s. 14.
- Drzwi „anielskie”*, www.krajski.com.pl/718mkdrzwi.html, dostęp: 12 X 2014 r.
- Drzwi Papieskie w olsztyńskiej konkatedrze*, „Warmińskie Wiadomości Archidiecezjalne” 2001, nr 51–53, s. 115–116.
- Dudziński W., *Kamienie milowe Gustawa Zemły*, „Niedziela” [Warszawa] 2009, nr 26, s. VI–VII.
- Dzierżanowska D., *Miniatury Zemły*, „Życie” 2004, nr 80, s. 11.
- Dzikowska E., *Gustaw Zemła. Najważniejszy jest symbol* [w:] tejsze, *Polacy w sztuce świata*, Wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 302–309.
- Dzikowska E., *Igor Mitoraj. Najważniejszy jest dialog* [w:] tejsze, *Polacy w sztuce świata*, Wyd. Rosikon Press, Warszawa 2001, s. 146–152.
- Dzikowska E., *Najważniejszy jest symbol*. Z Gustawem Zemłą rozmawiała Elżbieta Dzikowska, „Radar” 1986, nr 46, s. 11–13.
- Dzikowska E., *Polacy w sztuce świata: 50 wybitnych artystów sztuki współczesnej*, Rosikon Press, Warszawa 2001.
- Dźwigaj C., *Dotrzeć do wiary widzącej*, Wydawnictwo ASP Kraków, Kraków 2008.
- Fallece Giacomo Manzù, el escultor comunista amigo de Juan XXIII*, „El País”, 19 I 1991, http://elpais.com/diario/1991/01/19/cultura/664239601_850215.html, dostęp: 28 VII 2016 r.
- Fenc J., *Kaplica Zesańców Sybiru im. św. Rafała w Bazylice Mniejszej – kościele garnizonowym pw. św. Elżbiety we Wrocławiu: poświęcona w dniu 13 kwietnia 2008 r. przez J.E. ks. Mariana Arcybiskupa Gołębiewskiego w rocznicę II masowej deportacji Polaków z kresów wschodniej Polski na „nieludzką ziemię”*, Wrocław 2008.
- Fuentes C., *Chac Mool y otros cuentos*, Salvat Editores, Madrid 1973.
- Fuentes C., *Chronologie personnelle (1928–1994)*, wyd. Les Cahiers de l’Herne, Paris 2006.
- Gajewski E., *Brama Pamięci*, „Nowiny” 1985, nr 76, s. 3.
- Gębarowski J., *Srebrny Jubileusz Parafii „Maksymilian”* 2004, nr 2/39, s. 3.
- Glabisz-Pniewska M., *Dotykanie Boga*. Z prof. Gustawem Zemłą rozmawia Małgorzata Glabisz-Pniewska, „Izmiemy” 2007, nr 46, <https://prasa.wiara.pl/doc/461169>. Dotykanie-Boga/11–4, dostęp: 12 VI 2011 r.
- Gołąb T., *Dotykając ducha. Wystawa prof. Gustawa Zemły*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 1, s. 5.
- Górecka-Czuryło M., *Mitoraj w salonie stolicy*, „Życie Warszawy” 2009, nr 184, <http://www.zw.com.pl/artykul/390314.html>, dostęp: 15 III 2016 r.
- Gurgul S., *Drzwi spiżowe – boczne, pomnik dla Ojca Świętego Jana Pawła II*, „Maksymilian” 2004, nr 4/41, s. 6–7.
- Gurgul S., *Tarnowskie Drzwi Spiżowe – Pomnik Męczeństwa Narodów*, „Maksymilian” 1984, nr 3/36, s. 10–11.
- Henkel M., *Święte drzwi w Krakowie*, <http://www1.janpawel2.pl/index.php/aktualnosci/231-swiete-drzwi-w-krakowie>, dostęp: 8 VIII 2016 r.
- Hniedziewicz M., *Rzeźbienie metafizyki*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2003, nr 39, <https://www.podkowianski.kimagazyn.pl/nr39/zemla.htm>, dostęp: 26 III 2017 r.
- Hołda K., *Pomnik św. pomnika. Na marginesie wystawy Gustawa Zemły w Lublinie*, „Obieg”, 7 VIII 2007 r., aktualizacja 21 XI 2008, <http://www.obieg.pl/recenzje/3197>; dostęp: 15 V 2015 r.
- Ianua Mundi, Luigi E. Mattei*, <http://s452325125.sitoweb-iniziale.it/itinerari-di-una-mostra/luigi-e-mattei/ianua-mundi/>, dostęp: 12 IX 2018 r.

- Il drappellone dipinto da Igor Mitoraj*, <http://www.ilpalio.org/mitoraj.html>, dostęp: 20 X 2013 r.
- Iwanicka K., *Kiedy rzeźba przemawia*, „Przegląd Powszechny” 2011, nr 11, s. 108–116.
- Iwaszkiewicz J., *Opowiadania 1918–1953*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1954.
- Jan XXIII, *Dziennik duszy*, tł. J. Ledóchowska, Wyd. Znak, Kraków 1965.
- Janowska K., Mucharski P., *Rozmowy na koniec wieku*, t. I–III, Wyd. Znak, Kraków 2002.
- Kalinowska K., *Powrót do antyku, Igor Mitoraj*. Rozmowę przeprowadziła Krystyna Kalinowska, „Rzeczpospolita” 1997, nr 185, s. 28.
- Kaznowski B., *Polski pomnik dla Riazania*. Rozmowa B. Kaznowskiego z Bronisławem Chromym, „Przyjaźń” z 11 III 1983 r.
- Kossakowski J., *Skrzydła zwycięstwa*. Rozmowa z Gustawem Zemłą, „Słowo. Dziennik katolicki” 1997, nr 15, s. 1–4.
- Kowalczyk D., *Mitoraj u Patronki Warszawy*, „Idziemy” 2009, nr 38, <http://adonai.pl/rozważania/?id=148>, dostęp: 18 VI 2014 r.
- Krawczyk M.T., [*Gustawa Zemłę znam od dawna...*] [w:] *Gustaw Zemła. Rzeźbienie metafizyki* [katalog wystawy], Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa [2007], bns.
- Kto odrąbał ręce Matce Bożej Łaskawej?*, www.echochrystusakrola.info/.../767-kto-odrabal-rece-matce-bozej-l..., dostęp: 12 III 2013 r.
- Kuc M., *Trudniej jest szokować pięknem*. Z Igozem Mitorajem rozmawia Monika Kuc, „Rzeczpospolita” 2009, nr 196, s. A24–A25.
- „La Porta del cielo” di Walter Valentini – Urbino*, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>, dostęp: 7 VII 2016 r.
- Lilpop J., *Zapomniany przez Polskę*, „Gazeta Polska Codziennie” 2014, nr 242, s. 3.
- Lippi A., *Una Madonna medicea, ma firmata Mitoraj*, „IL Tirreno”, 2 IX 2012, http://iltirreno.gelocal.it/versilia/cronaca/2012/09/02/news/una-madonna-medicea-ma-firmata-mitoraj-1.5632955?refresh_ce, dostęp: 12 VII 2014 r.
- List kosmonautów radzieckich do Chromego*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 161, s. 2.
- Lombardi P., *Visita a Maria, l'omaggio a papa Wojtyła*, http://gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/2003/10/18/LV4LV_LV409.html, dostęp: 2 V 2013 r.
- Lux in Tenebris – wystawa rzeźb Igora Mitoraja*, <http://www.mmwarszawa.pl/269672/2009/8/8/lux-in-tenebris-wystawa-rzezb-igora-mitoraja?category=news>, dostęp: 12 IV 2014 r.
- Łuka W., *Rzeźbienie w uczuciach i myślach*. Z Gustawem Zemłą rozmawia Wiesław Łuka, „Res Humana” XXIV/XXV, 2016, s. 14–17.
- M.M., *Inspiracja z bólu*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 87.
- Majewski J.S., *Anioły, które mają strzec mieszkańców Warszawy*, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,7033915,Anioly_ktore_maja_strzec_mieszkanow_Warszawy.html, dostęp: 12 IV 2014 r.
- Majewski J.S., *Słynny rzeźbiarz o nowych drzwiach do kościoła*. Rozmawiał Jerzy Majewski, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7030178,Slynnny_rzezbiarz_o_nowych_drzwiach_do_kosciola, dostęp: 20 X 2014 r.
- Matisse H., *Ecrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, wyd. Hermann, Paris 1972.
- maw, *Brama słońca*, „Trybuna Śląska” 1997, nr 72.
- Messa da Requiem di Giuseppe Verdi*. Arena di Verona, 13 luglio 2013, Fondazione Arena di Verona – Ufficio Stampa [folder].
- Michalczyk P., *Kościół św. Jana Nepomucena: drzwi z brązu na 25-lecie parafii*, <http://www.mojabochnia.pl/?p=75988>, dostęp: 28 VII 2016 r.
- Michalik G., *Gustaw Zemła. Uskrzydłony krzyż*. Rozmawiał G. Michalik, marzec 2016, <http://palacradziejowice.pl/gustaw-zemla/>, dostęp: 12 VI 2017 r.
- Mitoraj I., *Bohater umie przegrywać*, „Polonia Włoska. Biuletyn informacyjny” 2007, nr 2 (43), s. 6–8.
- Mitoraj I., *Roma* [w:] *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2007, s. 107.
- Mitoraj I., *Rzym. Rzeźby w stałej ekspozycji* [w:] *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Gałusek, Wyd. MCK, Kraków 2006.
- Mitoraj I., Costantini C., *Blask kamienia*, tł. S. Kasprzysiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Musialik M., *Konfrontacje doświadczenia*. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 1, s. 22–24.
- Neri M., *Mitoraj e l'istinto della fuga*. „Via dal caos di Pietrasanta”, „La Repubblica” (Firenze), 1 VIII 2011 r., firenze.repubblica.it/cronaca/2011/08/01/news/mitoraj_e_l_istinto_della_fuga_via_dal_caos_di_pietrasanta-19893664/, dostęp: 1 VIII 2015 r.
- J. Newling, *Istotny stan dezorientacji. Whikanie w sakralność i związek sakralności ze sztuką współczesną*, tł. M. Sady, Wyd. SARP, Kielce 2007.
- Olsztyn. Papieskie drzwi do katedry*, warmiaimazury.nasze-miasto.pl/kultura/56304.html, dostęp: 12 V 2014 r.
- Otwarcie drzwi Mitoraja*, „Gość Niedzielny” [Warszawa] 2009, nr 36/558.

- [D. Paw.], *Chromy na pustyni Kara-Kum*, „Echo Krakowa” 1964, nr 167, s. 3.
- Peukert B., *Das Licht leuchtet in der Finsternis Bronzeportal zur Ehrung Meister Eckharts übergeben*, <http://www.siegfried-krepp.de/texte.html>, dostęp: 28 IV 2011 r.
- Pinkas A., Górecka-Czuryło M., *Pod skrzydłami aniołów*, *Życie Warszawy*.pl, 4 III 2009 r., <http://www.zw.com.pl/galeria/227046,340221.html>, dostęp: 12 VI 2014 r.
- Powrót smoka do jamy*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 10, s. 3.
- Prędką E., *Nie chcę, aby rządziła mną materia*. Rozmowa z Igozem Mitorajem, „Życie Warszawy” 1993, nr 130, s. 6.
- Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori*, RW KUL, Lublin 1994.
- Przez rzeźbę do kościoła. W kościele Matki Bożej Łaskawej Patronki Warszawy poświęcono drzwi autorstwa Igora Mitoraja* PRIV 15 IX 2009; <http://www.polskie-radio.pl/10/216/Artykul/243965,Przez-rzezbe-do-kosciola>, dostęp: 12 V 2015 r.
- Radwan Ł., *Meduza w bandażach*, „Wprost” 2003, nr 37, s. 104–105.
- Radwan Ł., *Życie musi być usłane kolcami*. Wywiad Łukasz Radwana z Igozem Mitorajem, „Wprost” 2009, nr 39, s. 80–82.
- Redłowska M., *Bóg mnie ustrzegł przed Leninem*. Monika Redłowska rozmawia z rzeźbiarzem Gustawem Zemłą, „Nowe Państwo” 2001, nr 44, s. 14.
- Rothstein S., *Interview mit Bert Gerresheim, Bildhauer, Grafiker und Pädagoge*, „DJournal. Düsseldorfer Gesellschaftsmagazin”, 18 XI 2015, <http://www4112.wix.com/djournal#!Interview-mit-Bert-Gerresheim-Bildhauer-Grafiker-und-P%C3%A4dagoge/c1kod/>, dostęp: 28 VII 2016 r.
- Rzeźby Mitoraja stanęły na grobowcu Henryka Kulczyka*, <http://www.gloswielkopolski.pl/artykul/36635-76,rzezby-mitoraja-stanely-na-grobowcu-henryka-kulczyka-zdjecia,id,t.html>, dostęp: 16 XI 2015 r.
- Sacrum w marmurze z Carrary*, „Dziennik Polski” 2007, nr 299, s. 9.
- Santuario di Sacro Cuore di Gesù. Un convegno e il completamento*, „Corriere Adriatico” 2016, nr 42, s. 2.
- Sidoni E., *Presentazione dell'opera di Igor Mitoraj acquisita dai Musei Vaticani*, 20 XI 2007, http://www.flipnews.org/flipnews/index.php?option=com_k2&view=item&id=1494:presentazione-dell%E2%80%99opera-di-igor-mitoraj-acquisita-dai-musei-vaticani&tmpl=component&print=1, dostęp: 20 X 2013 r.
- Sidorowicz J., *Skrzydła wszechświata*, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 230, s. 3.
- Skrodzki W., *Gustawa Zemły droga do sacrum*, „Niedziela” 1999, nr 43, s. 6.
- Stelmasiak A., *Piłat z twarzą Zemły*, „Niedziela” [Częstochowa] 2008, nr 9, s. VII.
- Stelmasiak A., *Stare twarze są piękniejsze*, „Niedziela” [Częstochowa] 2005, nr 42, s. 13.
- Stelmasiak A., *Z krzyżem oswajamy się codziennie*. Z prof. Gustawem Zemłą o krzyżu rozmawia Artur Stelmasiak, „Niedziela” [Warszawa] 2007, nr 10, s. V.
- K. Świerzak, *Monte Cassino w zieleni*, „Życie” 1997, nr 17, s. 5.
- Umieszczam kamień w rzeźbie*. Rozmowa z Bronisławem Chromym, „Gazeta w Krakowie” 1999, nr 252.
- Warszawa: Uroczyscie otwarto „Anielskie Drzwi”*, 12 IX 2009 r., <http://www.polskatimes.pl/artykul/161567,warszawa-uroczyscie-otwarto-anielskie-drzwi,id,t.html>, dostęp: 17 V 2011 r.
- Warszawa: Uroczyscie otwarto „Anielskie Drzwi”*, http://www.wiadomosci24.pl/artykul/warszawa-uroczyscie-otwarto-anielskie-drzwi_109280.html, dostęp: 23 X 2015 r.
- Wierzchowska W., *Wywiad z Gustawem Zemłą [w:] Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*. Katalog wystawy, czerwiec 1991, BWA w Płocku, Płock 1991, bns.
- Włodyka de Simone K., *Teatr ciszy. W pierwszą rocznicę śmierci Igora Mitoraja*, „Kraków” 2016, nr 1, s. 46–55.
- A. Wojnar, *Milenijne drzwi w Centrum Jana Pawła II*, Gsc.pl krakowski, z 28 VIII 2013 r., <http://krakow.gosc.pl/doc/1676029.Milenijne-drzwi-w-Centrum-Jana-Pawla-II>, dostęp: 21 III 2017 r.
- Wynajęty przez Boga*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 44, s. 13.
- Wystawa prac Chromego*, „Echo Krakowa” 1989, nr 203, s. 5.
- Zamieszanie na Parnasie*, „Panorama” 1991, nr 52.
- Zanini R.I., *Intervista. „Mater Dei”, l'ultima Porta Santa*, „Avvenire”, 29 V 2015 r., „Avvenire.it” <https://www.avvenire.it/agora/pagine/mater-dei-ultima-porta-santa>, dostęp: 16 III 2017 r.
- Ziemianin M., *Rzeźbić życie*, „Gazeta Krakowska” 1999, nr 66, s. 13.
- Zmarł wybitny rzeźbiarz Igor Mitoraj. Był „poetą życia”*, 6 X 2014, <http://www.tvn24.pl>, dostęp: 11 III 2015 r.
- Zychowicz M., *O potrzebie poszukiwania nowych przestrzeni znaczeniowych [w:] Kościoły naszych czasów – kościół potrzebuje sztuki*. Materiały z VI Międzynarodowej Konferencji o Architekturze i Sztuce Sakralnej, Targi Kielce, Wyd. SARP Oddział Kielce, Kielce 2007, s. 21–30.
- Zychowicz M., *Przestrzeń sakralna – wspólnota drogi i wspólnota świętowania*. [w:] *Architektura – bezgłośny szept emocji. Integracyjna rola miejsc duchowych w miastach 21 wieku*, Wyd. SARP, Warszawa 2007, s. 103–110.

Filmy, audycje telewizyjne i radiowe

- Besuch von Papst Johannes Paul II. am 2. Mai 1987 im Marienwallfahrtsort Kevelaer*, www.youtube.com/watch?v=vsqJFQbtjNc, dostęp: 12 V 2015 r.
- Faraon*, reż. J. Kawalerowicz, scen. J. Kawalerowicz, J. Konwicki, Zespół Filmowy Kadr, Polska 1966.
- Mediateka ASP w Krakowie, 4/k *Album krakowskiej sztuki. Bronisław Chromy – rzeźbiarz*. Film dokumentalny 1995, reż. A. Jaskowski, autor programu K. Czerni.
- Musiał M., Radwan Ł., zdj. M. Kukulski, *Co kryje dom Igora Mitoraja?*, cz. I: *W posiadłości Mitoraja*, reportaż, „Dzień dobry TVN”, 6 listopada 2011 r., 1.56–2.10 min, <http://dziendobry.tvn.pl/wideo,2064,n/co-kryje-dom-igora-mitoraja,15195.html>, dostęp: 20 I 2014 r.
- Neri M., *L'incontro con Mitoraj. Conversazione con lo scultore nel suo atelier di Pietrasanta di Mario Neri*, „La Repubblica”, <http://video.repubblica.it/edizione/finenze/l-incontro-con-mitoraj/73694/71985>, dostęp: 2 VIII 2017 r.
- Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. F 45 90: *Droga na Olimp*, reż. Z. Rudzińska-Halota, kom. J. Madeyski, prod. Poltel, Katowice 1981.
- Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., SK 31 837, *Wakacje artysty*, reż. Z. Rudzińska-Halota, Polska 1993.
- Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, Galeria, Zdjęcia i dokumenty historyczne, *Kronika wyzwolenia KL Auschwitz* film nakręcony w styczniu 1945 r. przez operatorów Armii Czerwonej, Lotnicze zdjęcia alianckie Auschwitz II-Birkenau z lata 1944 r.
- Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, *Wspomnienia więźnia nr 1327*, reż. L. Piotrowski, B. Pindur, prod. FACT-FILM, Polska 1991. <http://www.auschwitz.org/galeria/zdjecia-i-dokumenty-historyczne/>, dostęp: 12 VI 2016 r.
- Polskie Radio SA, *Gustaw Zemła. Zapiski ze współczesności*, 1–5, 2009, <https://ninateka.pl/audio/zapiski-ze-wspolczesno-ci-1-5-gustaw-zemla>, dostęp: 1 VII 2016 r.
- Polskie Radio PR II, *Biskup Tadeusz Pikus poświęci Anielskie Drzwi autorstwa Igora Mitoraja*, 11 IX 2009 r.
- Polskie Radio PR II, B. Fabiani, *W stronę sztuki: Bazylika S. Maria degli Angeli e Martiri*, 20 IX 2009, godz. 9:45, <http://www.polskieradio.pl/8/196/Artyku1/180137,W-strone-sztuki-Bazylika-S-Maria-degli-Angeli-e-Martiri>.
- Polskie Radio PR II, H.M. Giza, *Anielskie drzwi – Igor Mitoraj*, 12 IX 2009, godz. 16:05, Klub Ludzi Ciekawych Wszystkiego.
- Polskie Radio PR IV, *Rzecz się dzieje na Skwerze...*, 17.08.2009 r.

TVP, Notacje Historyczne, *Gustaw Zemła. Sztuka jest z nieba*, 2010, <https://vod.tvp.pl/video/notacje.gustaw-zemla-sztuka-jest-z-nieba,12911346>; dostęp: 1 VII 2017 r.

Katalogi i wydawnictwa albumowe (wybrane)

- Araldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*, red. F. Gualdoni, Skira, Milano 2007.
- Araldo Pomodoro. Il Grande Portale Marco Polo*, tekst B. Corà i in., Skira, Milano 2010, bns.
- Bronisław Chromy. Wystawa rzeźby*, katalog wystawy, listopad 1980, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1980.
- Droga krzyżowa*, oprac. tekstu A. Szymańska, Warszawa 2005.
- Drzwi katedry włocławskiej*, red. K. Graczyk, Włocławek 2004.
- Emilio Greco in Orvieto: il Museo Emilio Greco e le porte del Duomo di Orvieto*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2010.
- Giacomo Manzù*, red. R. Bossaglia, wyd. Electa, Milano 1988.
- Gustaw Zemła. Płaskorzeźby. Wrota do przeszłości. Droga Krzyżowa. Caritas. Ave Maria*, Pelplin–Warszawa 2013.
- Gustaw Zemła. Rzeźbienie metafizyki*, [katalog wystawy], Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa [2007].
- Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, red. J. Chwałek i in., Ostrowiec Świętokrzyski 2004.
- Gustaw Zemła. Twarze* [katalog], Warszawa 2004.
- Gustaw Zemła. Wrota Miłosierdzia*, wyd. Biuro Promocji Sztuk, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2016.
- Gustaw Zemła. Wystawa rzeźby*, katalog wystawy BWA Katowice 3 VIII – 2 IX, wstęp K. Piwocki, Katowice 1972.
- Gustaw Zemła. Znak krzyża. Rzeźba*, katalog wystawy, czerwiec 1991, BWA w Płocku, Płock 1991.
- Igor Mitoraj. Ikaria*. Katalog, red. D. Wróblewska, BRE Bank SA, Warszawa, bd.
- Igor Mitoraj. Lux in Tenebris* [katalog wystawy], Wyd. Antalis, Warszawa 2009.
- Jacek Rykała. Raj utracony? Lost paradise? Wybór prac 1977–2007*, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Katowice 2008.
- Kazimierz Bienkowski. Rzeźba, projekty i szkice*. Katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 24 lutego – 25 marca 1997, wstęp T. Dziubecki, Warszawa 1997.
- Kevelaer – Europa des Glaubens: Papst Johannes Paul II. am Wallfahrtsort der „Trösterin der Betrübten”*, red. H. Schlensok, Butzon & Bercker, Kevelaer 1987.
- Le porte degli angeli di Igor Mitoraj* [katalog wystawy], red. C. Chenis, Il Cigno GG Edizioni, Roma, 2006.

Lewandowski D., *Bazylika katedralna pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny we Włocławku*, Włocławek 2009.

Lux in Tenebris – wystawa rzeźb Igora Mitoraja, Warszawa – NaszeMiasto.pl, <http://www.mmwarszawa.pl/269672/2009/8/8/lux-in-tenebris-wystawa-rzezb-igora-mitoraja?category=news>, dostęp: 12 IV 2014 r.

Między przeszłością a przyszłością. Projekty i studia rzeźbiarskie Gustawa Zemły. Katalog wystawy, wstęp i oprac. G. Ryba, Rzeszów 2014.

Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym, red. Ł. Galusek, Wyd. MCK Kraków, Kraków 2006.

Mitoraj. Sculture [katalog wystawy], Museo di Castelvecchio. 13 luglio – 8 settembre 2013.

Prima Biennale Dantesca di Ravenna. Mostra Biennale Internazionale della Medaglia di Dante organizzata dal Centro Dantesco dei Fratelli Minori Conventuali di Ravenna. Chiostro di Dante, magio-agosto 1973 [katalog wystawy], Centro Dantesco, Ravenna 1973.

VII Biennale internazionale dantesca di Ravenna sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Mostra internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura organizzata dal Centro Dantesco sul tema: Immagini della vita di Dante, tra storia e leggenda, 1 marzo – 31 ottobre 1985 [katalog wystawy], Centro Dantesco, Ravenna 1985.

Walter Valentini, red. E. Pontiggia, wyd. Skira, Milano 2008.

Wiktor : malarstwo : Psalmi rzymskie, Kryptanony, Siedem modlitw za Eugenię. Wystawa w galerii „Krypta u Pijarów”, kwiecień 2007 [katalog], Kraków 2007.

Zichichi L., Renzo G., Kuri N.G., *La Madonna nell'arte contemporanea. Omaggio ai ventisei anni di pontificato di s.s. Giovanni Paolo II* [katalog], Il Cigno GG Edizioni, Roma 2004.

Strony internetowe

Strona internetowa Archidiecezji Warszawskiej, <http://archwwa.pl/>

Strona internetowa bazyliki S. Maria degli Angeli e Martiri w Rzymie, <http://www.santamariadegliangeliroma.it/>.

Strona internetowa Fundacji Karta z Dziejów, <http://kartazdziejow.pl/>

Strona internetowa gminy Cornillon-Confoux, <http://www.cornillonconfoux.fr>

Strona internetowa Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, <http://www.auschwitz.org/galeria/zdjecia-i-dokumenty-histeryczne/>

Strona internetowa parafii Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu Zawadzie, <http://www.parafiazawada.pl>

Strona internetowa parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, <https://niepokalana.com.pl>

Strona internetowa parafii św. Krzyża w Rzeszowie, <http://swietykrzyz.parafia.info.pl>

Strona internetowa parafii św. Szczepana w Warszawie, <http://www.szczepan.org.pl>

Strona internetowa parafii św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, <http://www.podkowalesna.com>

Strona internetowa Pas et Repas, <http://www.pas-et-repas.com>

Strona internetowa Bronisława Chromego, <http://www.bronislawchromy.pl>

Strona internetowa Gustawa Zemły, <http://gustawzemla.pl>

Strona internetowa Siegfrieda Kreppa, <http://www.siegfried-krepp.de>

Strona internetowa Ulricha Henna, <http://www.ulrichhenn.de>

Strona internetowa Waltera Valentini, http://www.waltervalentini.com/en_bio.html

Opracowania

Achremczyk S., *Olsztyn 1466–1472 [w:] Olsztyn 1353–2003*, red. S. Achremczyk, W. Ogrodziński, Olsztyn 2003.

Antoszevska N., *Mechanizmy obronne w ujęciu psychoanalitycznym*, „Studia Erazmiańskie” 2011, s. 114–130.

Arnold A.M., *Trümmerbahn und Trümmerfrauen*, OMNIS Verlag, Berlin 1999.

Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia, red. F. Boespflug i in., wyd. Qiqajon, Magnano 2012.

Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana, red. S. Ensoli, E. La Rocca, wyd. L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.

Bachman-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

Badach A., *Igor Mitoraj – powrót do ojczyzny*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 71–79.

Badach A., *Rzeźby i rysunki Igora Mitoraja w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 2004, nr 1/2, s. 159–162.

Bagińska A., *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyd. Neriton, Warszawa 2015.

Bal M., *Czytanie sztuki?*, tł. M. Maryl, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 1/2, s. 39–58.

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. i tł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Wyd. UJ, Kraków 2012.
- Bałus W., *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.
- Bałus W., *Słowo – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach sytuacji współczesnej sztuki sakralnej*, „Znak” 43, 1991, z. 12, s. 53–65.
- Barańska-Olszewska K., *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Barba M., *Per una estetica della speranza cristiana. Iconografia e iconologia nella seconda edizione italiana dell'Ordo exsequiarum*, wyd. Messagero, Padova 2012.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 139–158.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tł. M. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, z. 1–2, s. 247–252.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność* [w:] *Słownik społeczny*, red. B. Szlachta, Wyd. WAM, Kraków 2004, s. 903–904.
- Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink Verlag, München 2001.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tł. M. Bryl, Wyd. Universitas, Kraków 2007.
- Bernatowicz T., *Rotto jako forma artystyczna w plastyce manierystycznej* [w:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993, s. 109–120.
- Bertholet D., *Les Français par eux-mêmes 1815–1885*, wyd. O. Orban, Paris 1991.
- Białostocki J., *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja* [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, PWN, Warszawa 1982, s. 158–186.
- Bierwiazzonek K., *Landmarki i miejsca święte. Społeczne znaczenia i role kościołów w miastach górnośląskich* [w:] *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A.M. Królikowska, Wyd. NOMOS, Kraków 2011, s. 75–86.
- Boettner-Łubowski R., *Rozwiązania quasi-klasyczne: ich specyfika i artystyczne konsekwencje*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12, s. 34–52.
- Bogucki J., *Sacrum i sztuka*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” XVII, 1984, s. 133–148.
- Bojarska K., *Przeżyć raz jeszcze: performance, pamięć, trauma*, „Sztuka i Dokumentacja” 2013, nr 9, s. 69–96.
- Boryś W., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bóg i Auschwitz*, red. M. Deselaers i in., Wyd. UNUM, Kraków 2007.
- Bramorski J., *Sacrum przestrzeni. Symbolika „środka świata” w ujęciu Mircei Eliadego*, Wyd. Bernardinum, Pelplin 2003.
- Braun H., *Andreas Horlitz – Transposition*, „Das Münster” 2015, nr 3, s. 216–219.
- Brenson M., *Memory of the Hand*, „Sculpture” 1995, nr 3, s. 30.
- Brenz J., *Catechismus: pia et utili explicatione illustratus*, wyd. P. Braubach, Frankfurt 1551.
- Brillowski W., *The use of bronze in Greek sculpture in the sixth and fifth centuries BC: aesthetics and the hierarchy of materials, Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. UWr, Wrocław 2009, s. 245–258.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.
- Buber M., *Zaćmienie Boga*, tł. P. Lisicki, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994.
- Burzyńska A., *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 43–64.
- Bussagli M., *Aniołowie: pochodzenie, historia, ikonografia istot niebieskich*, tł. A. Gogut, Wyd. Arkady, Warszawa 2011, s. 748–752.
- M. di Capua, *Le Porte degli Angeli di Igor Mitoraj* [w:] *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia*, red. F. Boespflug i in., Edizioni Qiqajon, Magnano 2012, s. 167–175.
- Carpentieri T., *Verso Oriente-Santa Maria de Finibus Terrae: la storia, un restauro e le tre porte bronzee*, wyd. G. Blevé, Tricase 2000.
- Caussé F., *La revue „L'Art. Sacré”. Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, wyd. Cerf, Paris 2010.
- Chenis C., *Tra modernità e arcaismi: due porte a confronto*, „Chiesa Oggi” 2006, nr 76, s. 57–58.
- Chenis C., *Spiritualità e classicità nei portali di Igor Mitoraj. Un segno contemporaneo per un messaggio religioso*, http://www.santamariadegliangeliroma.it/pagina-mastersing.html?codice_url=carlo_chenis&ramo_home=Eventi&lingua=ITALIANO, dostęp: 5 IX 2018 r.
- Chevalier J., Cheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, wyd. Jupiter, Paris 1982.
- Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Wyd. Kurpisz, Poznań 1996.
- Chrzanowski T., *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej*, PWN, Warszawa 1998.
- Cichoń K., *Sacrum w sztuce* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XVII, Wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2012, s. 833–840.

- Coarelli F., *Guida archeologica di Roma*, wyd. A. Mondadori, Verona 1984.
- Comastri A., Lanzani V., *La Porta santa delle Basilica Vaticana*, wyd. Capitolo Vaticano, Roma 2015.
- Cudnowska A., *Wspólnota w kulturze indywidualizmu [w:] Wspólnoty z perspektywy edukacji międzykulturowej*, red. J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, M. Sobecki, Wyd. Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2009, s. 198–213.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wyd. Universitas, Kraków 2004.
- Czerni K., *Chrystus kosmiczny. Krzyż w twórczości Bronisława Chromego*, „W Drodze” 1982, nr 1–3, s. 98–102.
- Czernik T., *Indywidualizm, komunitaryzm i trzecia droga, „Perspectiva. Legnickie studia teologiczno-historyczne”* 2011, nr 2, s. 21–35.
- Danielou J., Marrou H.I., *Historia Kościoła*, Wyd. IWP, Warszawa 1986.
- Das Landesdenkmal „Die Göttinger Sieben” vor dem Landtagsgebäude*, hrsg. vom Präsident des Niedersächsischen Landtages, Referat für Öffentlichkeitsarbeit, Protokoll, Dezember 2005, Neuauflage 20. Januar 2009.
- Davy M.M., *Initiation à la symbolique romane*, wyd. Flammarion, Paris 2009.
- Debruyt F., *Le génie chrétien du lieu*, wyd. Cerf, Paris 1997.
- Deimling B., *Średniowieczny portal kościelny i jego znaczenie z punktu widzenia historii prawa [w:] Sztuka romańska. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, t. R. Wolski, Wyd. Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2000.
- Demšar A., Bole F., *Kipar Tone Demšar in bronasta vrata ljubljanske stolnice*, „Ognjišče” XXXII, 1996, nr 7, s. 6–9.
- Derrida J., *O gramatologii*, t. B. Banasiak, Wyd. Oficyna, Warszawa 1999.
- Desmond L.G., *Chacmool [w:] Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures*, Oxford University Press, New York 2001, t. I, s. 168–169.
- Didi-Huberman G., *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*, wyd. Minuit, Paris 1990.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, t. B. Brzezicka, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- J. Dobraczyński, *Skąpiec Boży. Rzecz o O. Maksymilianie Maria Kolbe*, Wyd. Ojców Franciszkanów, Niepokalanów 1946.
- Drzwi Gnieźnieńskie*, t. II, red. M. Walicki, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1959.
- Drzwi katedry wrocławskiej*, red. K. Graczyk, Włocławek 2004.
- Drzwi katedry wrocławskiej. Nawa południowa*, red. S. Waszczyński, P. Bokota, J. Niewierski, Włocławek 2007.
- Drzwi Papieskie w Konkatedrze pw. św. Jakuba w Olsztynie [w:] Leksykon kultury Warmii i Mazur*, leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Drzwi_Papieskie_w_Konkatedrze_pw._sw._Jakuba_w_Olsztynie, dostęp 23 VII 2013 r.
- Duchet-Suchaut G., Pastoureau M., *La Bible et les saints. Guide iconographique*, wyd. Flammarion, Paris 1990.
- Dybel P., *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, „Zeszyt Wydawniczy” [ASP Gdańsk] 2011, nr 3.
- Dyczewski L., *Święty Maksymilian Maria Kolbe*, Wyd. ATK, Warszawa 1984.
- Dyczewski L., *Święty Maksymilian Maria Kolbe [w:] Polscy święci, III*, Wyd. ATK, Warszawa 1984, s. 238–307.
- Dyczewski L., *Wartości w życiu człowieka starego [w:] Zostawić ślad na ziemi*, red. M. Halicka, J. Halicki, Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2006, s. 113–119.
- Dymnicka M., *Od miejsca do nie-miejsca*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” XXXVI, 2011, s. 35–52.
- Eliade M., *Le Sacré et le Profane*, wyd. Gallimard, „Idées”, Paris, 1965.
- Eliade M., *Obrazy i symbole*, t. M. i P. Rodakowie, Wyd. Aletheia, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Sacrum a profanum*, t. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Fabiani B., *Niezwykły dar: drzwi Igora Mitoraja dla kościoła Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Ethos” XXII, 2009, nr 3/4, s. 356–359.
- Fides ex visu. *U drzwi Twoich*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, t. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Wyd. Pax, Warszawa 1980.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, t. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, t. E. Klekot, Wyd. UJ, Kraków 2005.
- Frossard A., *„N’oubliez pas l’amour”. La Passion de Maximilien Kolbe*, Les Éditions Robert Laffont, Paris 1987.
- E.H. Füllenbach, *Auschwitz als Krise christlicher Theologie. Zum Kölner Edith-Stein-Denkmal von Bert Gerresheim*, „Edith Stein Jahrbuch” X, Echter Verlag, Würzburg 2004, s. 175–192.
- Gaffiot F., *Dictionnaire latin français*, wyd. Hachette, Paris 1934.
- Gennep A. van, *Les rites de passage*, wyd. Émile Nourry, Paris 1909.
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia*, t. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.

- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość, „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2010.
- Ginter T., *Wątki hagiograficzne św. Wojciecha w ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Kwartalnik Historyczny” 2001, nr 4, s. 17–46.
- Gironde M., *Carlos Fuentes: entre hispanité et américanité*, wyd. Harmattan, Paris 2011.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1972–1974.
- Gładysz A., *Obóz śmierci*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962.
- Gładysz A., *Piekło na ziemi. Wspomnienia z lat 1939–1945*, Wyd. Promyk, Warszawa 1972.
- Gräß W., *L'art contemporain peut-il annoncer Dieu? Les vitraux de J. Schreiter à l'église St. Jacques de Göttingen* [w:] *Spiritualité contemporaine de l'art*, red. J. Cottin i in., wyd. Labor et Fides, Genève 2012, s. 197–207.
- Grzegołoska-Klarkowska H.J., *Mechanizmy obronne osobowości*, PWN, Warszawa 1986.
- Grzesik R., *Literackie wzorce ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Studia Źródłoznawcze” XXXVI, 1997, s. 1–7.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Wyd. Neriton, Warszawa 1995.
- Grzesiuk-Olszewska I., *W Rzymie i w Warszawie. Odrzwia Igora Mitoraja: Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 9, s. 138–141.
- Grzybkowska T., *Meduza Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon Press, MN w Warszawie, Warszawa 2003, 86–101.
- Halik T., Świadczenie Bożej nieobecności, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16 (2806), s. 5.
- Hani J., *Symbolika świętyni chrześcijańskiej*, tł. A. Lavique, Wyd. Znak, Kraków 1998.
- Hani J., *Le symbolisme du temple chrétien*, wyd. La Colombe, Paris 1962.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, tł. C. Woźniak, „Principia” III, 1991, s. 123–130.
- Heinemann H., *Arnaldo Pomodoro. Das plastische Werk*, Philipps-Universität Marburg 2005. Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 25. Mai 2009.
- Hniedziewicz M., *Gustaw Zemła* [w:] *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Wyd. Arkady, Warszawa 1981, s. 383.
- Hoefert D., *Heinrich Kirchner. Das plastische Werk. Mit einem Werkverzeichnis*, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1991.
- Hoffmann H., *Die Versöhnungstür von Siegfried Krepp am Südportal des Berliner Domes*, Berlin 2005.
- Hoffmann H., *Kirchliche Kunst in der DDR – Erinnerungen aus dem Ewangelischen Kunsdienst in Berlin*, Friedrich Press (1904–1990): *Kirchenräume in Brandenburg*, „Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums” 2008, nr 20, s. 58.
- Igor Mitoraj, *Angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2007.
- Igor Mitoraj, *Le porte degli angeli*, red. N.G. Kuri, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2006.
- Igor Mitoraj, *Manon Lescaut. Scolpire opera*, red. L. Albigi, wyd. Festival Puccini Foundation, Tore del Lago 2002.
- Iliński P., *Błogosławiony Maksymilian Maria Kolbe: na tle epoki*, Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, London 1975.
- Jan Paweł II, *Męczennik miłości* [w:] tenże, *Nauczanie papieskie*, t. V. 2, Poznań 1996, 332–337.
- Janocha M., *Wrota do przyszłości. O sakralnej twórczości Gustawa Zemły*, <http://duszpasterstwoordin.pl/aktualnosci/wrota-do-przyszlosci-o-sakralnej-tworczosci-gustawa-zemly/>, dostęp: 24 III 2017 r.
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, Wyd. Znak, Kraków 2003.
- Jungmann J.A., *Symbolik der katholischen Kirche*, Hiersemann Verlag, Stuttgart 1960.
- Juszczak W., *Czy istnieje mistyczna sztuka?* [w:] *Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji Sekcji Historii Sztuki KUL, Rogóżno 18–20 października 1984, Wyd. Znak, Kraków 1989, s. 144–152.
- Kalinowski L., *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. II, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 7–160.
- Kapellari E., *Bis das Licht hervorbricht. Fragen zwischen Kirche und Kunst*, Styria-Verlag, Wien–Graz–Klagenfurt 2006.
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Wyd. Artystyczne i Filmowe Auriga, Warszawa 1981.
- Kępiński Z., *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich* [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. II, red. M. Walicki, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 161–290.
- Kirchgesner B., *Liebe und Tod, Krieg und Frieden. Die drei Bronzeportale Giacomo Manzùs*, Edition Tre Fiume, Passau 2002.
- Kita B., *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Wyd. Rabid, Kraków 2003.

- Klaja G., *Sakralność świątyni chrześcijańskiej*, Wydawnictwo Księży Sercanów, Kraków 2008.
- Klima E., *Dźwięki i cisza jako składowe przestrzeni sacrum* [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, t. IX, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Lublin 2008, s. 173–182.
- Knapiński R., *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Wyd. Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Płock 1992.
- Knapiński R., *Drzwi kościelne jako brama wiary* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 87–105.
- Knapiński R., *Między Parnasem a Taborem* [w:] *Zemła. Wystawa rzeźby Galeria Ars Longa* [katalog], Warszawa 1998, bns.
- Knapiński R., *Nike i Tanatos: metafora zwycięstwa nad śmiercią w rzeźbach Gustawa Zemły*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L, Artes II, Lublin 2004, s. 49–60.
- Knapiński R., *Porta Fidei – Brama Wiary. Romańskie Drzwi Płockie w Nowogrodzie Wielkim*, Książnica Płocka, Płock 2012.
- Knapiński R., *Święty Maksymilian Kolbe* [w:] *Święci według mistrzów*, red. E. Olczak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2009, s. 261.
- Knapiński R., *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1999.
- Kobielus S., *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Wyd. Apostolicum, Warszawa 2004.
- Kobielus S., *Podstawy biblijne i symboliczne budowli sakralnej*, „Ateneum Kapłańskie” 1989, t. CXIII, z. 1, s. 3–13.
- Korczak J., *Spowiedź motyla* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 6, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1993.
- Kornecki M., *Kościół diecezji tarnowskiej* [w:] *Rocznik diecezji tarnowskiej na rok 1972*, Tarnów 1972.
- Kossak Z., *Z otchłani*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1946.
- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura: wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, PWN, Warszawa 1981.
- Kowalczyk P., *Ikonografia współczesnych drzwi kościelnych w Polsce. Rekonesans badawczy* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 105–134.
- Kozłowski J., *Kosmologia Teilharda de Chardin*, „Człowiek i Światopogląd” 1971, nr 12, s. 76–79.
- Krajewska A., *Dekonstrukcja jako problem estetyki*, „Przestrzenie Teorii” VI, 2006, s. 19–29.
- Krajewska A., *Estetyka granic*, „Przestrzenie Teorii” XVI, 2011, s. 7–10.
- Krakowiak C., *Drzwi (brama) kościoła w świetle liturgii rzymskiej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 25–38.
- Kramiszewska A., *Brama jako symbol idei Maryi Pośredniczki w ikonografii chrześcijańskiej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 135–153.
- Kramiszewska A., *Prawdziwie to jest dom Boga i brama do nieba! Opowieść etiologiczna miejsc świętych w zwierciadle sztuki*, Wyd. KUL, Lublin 2012.
- Królikowski J., *Pierwotne kształtowanie się symboliki drzwi za pośrednictwem niektórych ich realizacji* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 39–48.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Sztuka w czasach PRL*, Wyd. Bosz, Olszanica 2016.
- Kuczka-Kuczyński K., *Brama we współczesnej przestrzeni sakralnej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2013, s. 65–74.
- Kuegler J., *Ein Bildhauer als theologische Lehrer* [w:] *Gottesmacht: Religion zwischen Herrschaftsbegründung und Herrschaftskritik*, red. W.H. Ritter, LIT Verlag, Berlin 2006.
- Kulisz J., *Sens Krzyża w ewolucyjnej wizji świata Teilharda de Chardin*, „Przegląd Powszechny” 1983, nr 78.
- Kupiec J., Kościelnia M., *Cóż po nas pozostanie? Życie i twórczość więźnia obozu Auschwitz Mieczysława Kościelniaka*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2003.
- Kurzawa A., *Gustaw Zemła – towarzysze Drogi Krzyżowej* [w:] *Oblicza współczesności*, red. H. Seweryniak, Wyd. Home, Płock 2008, s. 67–74.
- Kurzawa A., *„Otwarte dłonie” Gustawa Zemły a „Homo capax Dei”* [w:] *Niedźwiedź biskupa Korbiniana. W kręgu myśli teologicznej Benedykta XVI*, red. H. Seweryniak, Płock 2011, s. 174–183.
- Kurzawa A., *Wiarygodność i tajemnica. Mystera christianitatis w rzeźbie Gustawa Zemły*, praca doktorska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Henryka Seweryniaka, Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie, Warszawa 2012.
- Kuspid D., *Między starożytnością a współczesnością i dalej. Rzeźba Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. MNW, Warszawa 2003, s. 42–49.
- Lachowski M., *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wyd. KUL, Lublin 2013.

- Lagier J.F., Deremble J.P., *Lumières contemporaines: vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée*, wyd. Centre international du vitrail, Paris 2005.
- Lameński L., *Anioł z Pietrasanta*, „Akcent. Literatura i sztuka” 2014, nr 4, s. 125–135.
- L'arte christiana in Italia. Età moderna e contemporanea*, red. T. Verdon, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2008.
- La Pietà di Michelangelo a Firenze*, red. J. Wasserman, wyd. Mandragora, Firenze 2006.
- Lech F., *Penderecki historycznie: od narodzin świata do World Trade Center*, <http://culture.pl/pl/artykul/penderecki-historycznie-od-narodzin-swiata-do-world-trade-center>, dostęp: 11 I 2017 r.
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, wyd. Seuil, Paris 1975.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, tł. A.W. Labuda, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5 (23), s. 42–43.
- Leo A., *Tarnowskie kościoły*, Tarnów 2005.
- Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, red. S. Salomi, wyd. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990.
- Lesiński A., *Olsztyńska katedra św. Jakuba na przełomie wieków*, Olsztyn b.d.w., bp.
- Lesiński A., *Symbolika drzwi olsztyńskich*, „Kalendarz Olsztyński” IV, 2002, s. 256.
- Lion A., *Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier*, „Revue de l'histoire des religions” 2010, nr 1, s. 109–126.
- Lippa W., *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, „Liturgia Sacra” 2006, nr 1, s. 113–122.
- Lippa W., *Współczesne drzwi brązowe w katedrach polskich*, Praca magisterska napisana przy Katedrze Kultury Artystycznej pod kierunkiem dra hab. Jana Wiktora Sienkiewicza, prof. KUL, Lublin 2006.
- Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, wybór i red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, słowo wstępne G. Królikiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Lubas-Bartoszyńska L., *Tożsamość i autobiografia*, „Przestrzenie Teorii” II, 2003, s. 139–157.
- Lucchese L., *Pericle Fazzini*, wyd. Galleria L'Isola, Milano 1991.
- Łuszczkiewicz W., *Wskazówki do utrzymania kościołów*, Kraków 1869.
- Madeyski J., *Bronisław Chromy*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2007 (pierwsze wydanie z 1968, następne stopniowo rozszerzane przez autora).
- Madeyski J., *Chromy. Tarnowskie Drzwi Spizowe*, Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Tarnowskiej, Tarnów 1987.
- Madeyski J., Żurowski J., *Józef Szajna*, Wyd. Arkady, Warszawa 1992.
- Madurowicz M., *Sfera sacrum w przestrzeni miejskiej Warszawy*, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 2002.
- Man P. de, *Autobiografia jako odtwarzanie*, tł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 307–318.
- Markowska A., *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998.
- Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- Matisse H., *Ecrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, wyd. Hermann, Paris 1972.
- Mazurkiewicz A., *Oryginalność zwielokrotniona. Autocytaty w wybranych powieściach Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” XI, 2008, s. 207–217.
- Mende U., *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, wyd. Hirmer, München 1983.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska, J. Migasiński, Wyd. Aletheia, Warszawa 2001.
- Miazek J., *Otwarcie Drzwi Świętych w Roku Jubileuszowym*, „Warszawskie Studia Teologiczne” XIII, 2000, s. 7–16.
- Misiak I., *Mitoraj*, „Fraza”, XI, 2003/2004, nr 4/1.
- Mitoraj. Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, T. Leśniak, Wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006.
- Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon Press, MN w Warszawie, Warszawa 2003.
- Musialik M., *Konfrontacje doświadczenia*. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 1, s. 22–24.
- Nadrowski H., *Kościoły naszych czasów*, Wyd. WAM, Kraków 2000.
- Norberg-Schulz Ch., *Genius loci. Toward phenomenology of architecture*, wyd. Rizzoli, London 1980.
- Nouvelle description de l'extérieur et de l'intérieur de l'église de Sainte Madeleine*, Paris 1840.
- Okoń W., *Sztuka i narracja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Okoń W., *Wołyń i obrazy*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” XV, 2008, nr 1, s. 359–382.
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami*, Wyd. Prószyński i S-ka, Kraków 2002.
- Olszewska M., *O przestrzeni: na progu doświadczenia*, „Anthropos?” 2010, nr 14/15, s. 12–25.

- Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Wyd. Interpress, Warszawa 1988.
- Oseka A., Skrodzki W., *Współczesna rzeźba polska*, Wyd. Arkady, Warszawa 1977.
- Osmanski M., *Logos w okresie patrystycznym*, Encyklopedia katolicka, t. X, red. E. Ziemann, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin 2004, szp. 13–20.
- Ożóg K.S., *Miedziany Pielgrzym. Pomniki Jana Pawła II w latach 1980–2005*, Wyd. PWSZ, Głogów 2007.
- Ożóg K.S., *Opowieści rzeźby*, „Nawias” 2006, nr 5, s. 98–107.
- Ożóg K.S., *Pomniki Jana Pawła II – kilka problemów zjawiska* [w:] *Prolegomena. Materiały Spotkania Doktorantów Historyków Sztuki*, Kraków 13–15 X 2003, Kraków 2005, s. 183–192.
- Ożóg K.S., *Rzeźba jest trudna. O najciekawszych pomnikach Jana Pawła II*, „Ethos” 2004, nr 3, s. 299–314.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tł. M. Chop-tiany, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Panzeri M., *Giacomo Manzù e la tragedia. Scultori italiani del Novecento*, Simonelli electronic Book, 2013.
- Paolucci A., *Mit Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon, Warszawa 2003, s. 52–58.
- Pieńkos A., *Dom artysty – relikwiarz twórczości. Dom Johna Soane’a*, „Konteksty” LVI, 2002, z. 3–4, s. 241–246.
- Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wyd. UW, Warszawa 2005.
- Pieńkos A., *Ogród artysty, poety, myśliciela. Terytorium tworzenia*, „Rocznik Historii Sztuki” XXXIV, 2010, s. 171–198.
- Pieńkos A., *Współczesne rzeźby w mieście umarłych*, „Art & Business” 1996, nr 10, s. 30–33.
- Pietrzykowska A., *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej – polityka okupanta i ruch oporu*, PWN, Warszawa–Kraków 1984.
- Pilchowski C., *Obozy hitlerowskie na ziemiach polskich 1939–1945*, PIW, Warszawa 1979.
- Pilecka B., *Psychospołeczny kontekst homoseksualizmu*, Wyd. Radamsa, Kraków 1999.
- Piper F., *Eksterminacja* [w:] *Oświęcim. Hitlerowski obóz masowej zagłady*, red. W. Michalak, Warszawa 1977, s. 108–124.
- Pisani R., Valeri G., *La basilica di Santa Maria degli angeli e dei martiri*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2008.
- Płaszczewska O., *Fikcja i rzeczywistość atelier. Pracownia artystyczna w oczach XIX-wiecznych literatów*, „Ruch Literacki” LV, 2014, z. 4–5, s. 427–448.
- Podlejski Z., *Do nieba przez aklamację*, Wyd. M, Kraków 2011.
- Pokorny J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Francke Verlag, Bern–Munich 1959.
- Polak W., *Obchody pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 roku w Toruniu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2013, nr 3 (281), s. 573–584.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Alberta do Duchampa*, wyd. słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2008.
- Potoczek A., *Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon Press, MN w Warszawie, Warszawa 2003, s. 62–73.
- Pousse J.F., *Lieux de culte et création architecturale contemporaine*, „Arts Sacrés” 2014, nr 31.
- Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku: mitologia i rzeczywistość*. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002, red. A. Pieńkos, Wyd. Neriton, Warszawa 2002.
- The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, red. M. Bal, Stanford University Press, Stanford 1998.
- Putkowska J., *Architektura Warszawy XVII wieku*, PWN, Warszawa 1991.
- Reinhard-Felice M., *Ad sacrum lignum: la porta maggiore della basilica di Sant’Ambrogio a Milano*, wyd. Casagrande, Bellinzona 1996.
- Rezza D., D’Acchille T., *La porta di Venanzo Crocetti nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolo Vaticano, Roma 2013.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tł. B. Chełstowski, PWN, Warszawa 2005.
- Ricoeur P., *Soi-meme comme un autre*, Paris 1990.
- Rodziński S., *O laicyzacji sztuki sakralnej* [w:] *Sacrum i sztuka*. Materiały z konferencji Sekcji Historii Sztuki KUL, Rogóżno 18–20 października 1984, Wyd. Znak, Kraków 1989, s. 182–185.
- Roemer W., *Das Papstportal von Kevelaer*, Wallfahrtsleitung Kevelaer, Kevelaer 1991.
- Roemer W., *Das Portal der Nachfolge Christi*, Wallfahrtsleitung Kevelaer, Kevelaer 1992.
- Roemer W., *Visionärer Realismus. Bert Gerresheim. Zeichnungen – Sculpturen – Monumente*, wyd. Bernardus, Mainz 2009.
- Rogosińska R., *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2002.
- Rogosińska R., *Pytanie o wiarę artysty*, „W Drodze” XVII, 1989, nr 7, s. 27–37.
- Rogosińska R., *Taniec do nieba*, „Rzeźba Polska” VIII, 1996–1997, s. 128–129.

- Rogozińska R., *Tempus passionis według Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VII, 2015, s. 50–72.
- Romin G., *La porta lignea di S. Sabina a Roma*, Padova 1963.
- Rosier-Siedlecka M.E., *Posoborowa architektura sakralna*, Wyd. KUL, Lublin 1979.
- Ryba G., „Apokalipsa” Jerzego Skąpskiego. *Narodziny witrażu i jego znaczenie w kontekście wnętrza współczesnej świątyni* [w:] *Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku*, red. B. Fekecz-Tomaszewska, M. Ławicka, Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Polona, Kraków–Legnica 2017, s. 67–77.
- Ryba G., *Droga krzyżowa. Przestrzeń sakralna i sakralizacja przestrzeni we współczesnych realizacjach rzeźbiarskich*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” VII, 2014, s. 37–63.
- Ryba G., *Ikonoграфия tarnowskich drzwi Bronisława Chromego w kontekście ideologicznych sporów wokół martyrologii wojennej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” XXXIII, 2014, s. 56–66.
- Ryba G., *Interpretacja jako inspiracja? Dekoracja drzwi do katedry poznańskiej*, „Artium Quaestiones” XVI, Poznań 2015, s. 1–23.
- Ryba G., *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. 132–155.
- Ryba G., *Katedra rzeszowska. Historia, sztuka, twórcy, idee*, Wyd. Avalon, Kraków 2007.
- Ryba G., *Kościół jako refugium zbiorowej pamięci. Z twórczości Elżbiety Szczodrowskiej-Peplińskiej* [w:] *Mesjanizm polski i martyrologia narodowa. Wybrane zagadnienia*, red. G. Ryba, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2016, s. 91–103.
- Ryba G., *Między historią a teologią. Kościół bernardynów w Rzeszowie. Mistagogia przestrzeni prowadzącej do wnętrza świątyni*, „Folia Historica Cracoviensia” XXII, Kraków 2016, s. 393–412.
- Ryba G., *Na granicy rzeczywistości. Mistrz, droga poznania mistycznego i artysta współczesny* [w:] *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wyd. Werset, Lublin 2012, s. 249–255.
- Ryba G., *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe* [w:] *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. J. Urban, A. Witko, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2012, s. 299–310.
- Ryba G., *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” III, 2010, s. 21–43.
- Rydygier M., *Kształt figury, przestrzeń mitu* [w:] *Mitoraj. Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, T. Leśniak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006, s. 41–72.
- Rzucidło E., *Świetny parcours: Igor Mitoraj, wystawa „Lux in Tenebris”, Skwer Hoovera, Warszawa 7 VIII–8 X 2009*, „Przegląd Powszechny” LXXVI, 2009, nr 11, s. 103–110.
- Sauer E., *Symbolik des katholischer Kirchengebäudes* [w:] J.A. Jungmann, *Symbolik der katholischen Kirche*, Hiersemann Verlag, Stuttgart 1960.
- Schon L., *Synowie i ojcowie. Tęsknota za nieobecny ojcem*, t. A. Ubertowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
- Seeger H.-K., *Karl Leisner – Visionär eines geeinten Europas*, Kevelaer 2012.
- Simmel G., *Brücke und Tür* [w:] *Brücke und Tür*, wyd. Koechler, Stuttgart 1957, s. 1–7.
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, t. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Sliwiska B., *Venus in the „Looking-glass”: para-classicism and the trans-body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn*, Doctoral thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy of Loughborough University, September 2010.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1978.
- Snela B., *Sacrum i profanum w przestrzeni kościelnej*, „Collectanea Theologica” 1971, f. III, s. 62–68.
- M. Spychała, *Psychoanaliza w badaniach literackich*, <http://docplayer.pl/9188592-Psychoanaliza-w-badaniach-literackich.html>, dostęp: 2 V 2017.
- Steiner P.B., *Kirche über den Tod hinaus*, „Das Münster” 2016, nr 1.
- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J.L. Ząbkowski, Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994.
- Struck M., *Relaunch Wegenkirche*, „Das Münster” 2012, nr 1, s. 28–31.
- Summers D., *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London–New York 2003.
- Szachewicz M., *Noce bez świtu*, Wyd. MON, Warszawa 1978.
- Szamocki G., *Motyw bramy w Nowym Testamencie*, Wyd. Bernardinum, Pelplin 2001.
- Szmaglewska S., *Dymy nad Birkenau*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1946.

- Sztuka w liturgii, red. W. Świerżawski, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2013.
- Ślusarczyk K., *Czesław Dźwigaj. Od medalu do monumentu*, Wyd. Art.-Mea, Kraków 2008.
- Świtek G., *Gry sztuki z architekturą, Nowoczesne powi nowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1975.
- Taylor Ch., *Oblicza religii dzisiaj*, tł. A. Lipszyc, Wyd. Znak, Kraków 2002.
- Taylor Ch., *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Taylor J.R., *Igor Mitoraj: klasycyzm i surrealizm* [w:] *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym*, red. Ł. Galusek, Wyd. MCK, Kraków, 2006, s. 71–120.
- Tazbir M., *Myśl o Teilhardzie de Chardin w Polsce*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973.
- Terrin A.N., *La porta e „il passare attraverso la porta”. Un simbolo culturale e spaziale di cambiamento e di trasformazione nella storia delle religioni*, „Rivista Liturgica” 1999, nr 5–6 (86), s. 637–650.
- Tischner J., *Spór o istnienie człowieka*, Wyd. Znak, Kraków 1998.
- Torella A., *La Porta del Bene e del Male della Basilica Vaticana*, „Arte Cristiana” XXI, 1978, nr 66, s. 89–90.
- Traba R., *Polska i niemiecka kultura pamięci* [w:] *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/44>, dostęp: 1 II 2017 r.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, tł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Usakowska-Wolff U., *Fragmenty harmonii*, „Kwartalnik Rzeźby Orońsko” 2003, nr 1, s. 26–33.
- Vasari G., *Lorenzo Ghiberti* [w:] tegoż, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550, wyd. pol. *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tł. K. Estreicher, PWN, Warszawa–Kraków 1985, s. 62–80.
- Verdon T., *La porta della fede*, „Anuario de Historia de la Iglesia” XXII, 2013, s. 169–170.
- Verdon T., *Un nuovo museo fiorentino*, „Arte Sacra” CIV, 2016, nr 892, s. 1–16.
- Verdon T., *Vedere il mistero: Il genio artistico della liturgia cattolica*, wyd. Mondadori, Milan 2003.
- Villeneuve Ch. de, *Statistique du département des Bouches-du-Rhône: avec Atlas*, wyd. Ricard, Marseille 1824.
- Walczak R., *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętr sakralnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2005.
- Wallis A., *Autoportret*, WAI F, Warszawa 1964.
- Wallis A., *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975.
- Wagner M., „*Reinheit und Gefährdung*”. *Weisser Marmor als ästhetische und ethnische Norm, Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. UW, Wrocław 2009 s. 229–243.
- Wierzchowska W., *W tradycji antyku i chrześcijaństwa. Drzwi Anielskie Igora Mitoraja: kościół Matki Bożej Łaskawej w Warszawie*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10, s. 130–132.
- Wojciechowski A., *Dekada*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXXIX, 2003, nr 3–4, s. 501–522.
- Wolff-Powęska A., *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości*, Wyd. Zys i S-ka, Poznań 2011.
- Wróblewska D., *Malarski dźwięk patyn*, „Więź” 2009, nr 10, s. 120–123.
- Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Wyd. Arkady, Warszawa 1981.
- Zanella V., *Giacomo Manzù, l'artista di Papa Giovanni XXIII. La porta della morte*, „Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo” 2008/09 (2010), nr 72, s. 421–425.
- Zdybicka Z., *Profanum* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XVI, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2011, szp. 442–443.
- Zieliński Ch., *Sztuka sakralna. Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1960.
- Zieliński Z., *Kościół w Polsce 1944–2002*, PWE, Kraków 2003.
- Ziółkowski Z., *Michał Archanioł w Piśmie Świętym i życiu Kościoła*, Wyd. Świętego Pawła, Częstochowa 2011.
- Zugazagoitia J., *W labiryntach spojrzenia* [w:] *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Wyd. Rosikon, Warszawa 2003, s. 84–93.
- Żaryn J., *Historia Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Wyd. Neriton, Warszawa 2003.
- Żuchowski T.J., *Sculpture material research. Ordering the problems, Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. A. Lipińska, Wyd. UW, Wrocław 2009, s. 23–31.
- Żuchowski T.J., *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

SPIS ILUSTRACJI

NA GRANICY PRZESTRZENI.

Zarys problematyki badawczej

Il. 1. Dynamizacja przestrzeni liminalnej drzwi przez osobę wchodzącą do kościoła. Z. Mitał, drzwi z brązu w kościele bernardynów w Rzeszowie, 2012. Fot. G. Ryba.

Il. 2. Autoportret artysty przy pracy. A. Panitz, drzwi z brązu w kościele katedralnym w Opolu (fragment), 1997. Fot. G. Ryba.

MISTAGOGIA

BRONISŁAW CHROMY

W POSZUKIWANIU FORMY

Ryc. 1. Schemat powstawania obrazu fotogrametrycznego

Ryc. 2. Schemat procesu ortorektyfikacji

Il. 1. Bronisław Chromy, *Portale*, model, brąz, 1979 (?), Fotografia archiwalna z karty inwentarzowej 1980, Ravenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 1104. Fot. Museo di Centro Dantesco.

Il. 2. Bronisław Chromy, *Portale*, model, brąz, 1979 (?), Fotografia archiwalna z karty inwentarzowej 1980, Ravenna, Museo di Centro Dantesco, nr inw. 313. Fot. Museo di Centro Dantesco.

Il. 3. Kościół św. Bartłomieja w Nienadówce, 1895–1897. Widok od południowego wschodu. Fot. G. Ryba.

Il. 4. Kościół św. Bartłomieja w Nienadówce, 1895–1897. Portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.

Il. 5. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 6. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 7. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 8. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 9. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (furta), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 10. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (uchwyt), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 11. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment furty), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 12. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 13. Bronisław Chromy, *Brama Pamięci*, drzwi z brązu (fragment), 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 14. Bronisław Chromy, rzeźba (sylwetka zwierzęca) w profilu ościeży portalu, brąz, 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 15. Bronisław Chromy, rzeźba (postać ludzka) w profilu ościeży portalu, brąz, 1980, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 16. Bronisław Chromy, płaskorzeźba w wimperdze, brąz, kościół św. Bartłomieja w Nienadówce. Fot. G. Ryba.

Il. 17. Kościół św. Maksymiliana w Tarnowie, 1979–1982, arch. Józef Dutkiewicz, widok od południowego zachodu. Fot. archiwum Parafii św. Maksymiliana Kolbego w Tarnowie.

Il. 18. Kościół św. Maksymiliana w Tarnowie, 1979–1982, arch. Józef Dutkiewicz, główne wejście. Fot. G. Ryba.

Il. 19, 20. Bronisław Chromy, *Pomnik Męczeństwa Narodów*, drzwi z brązu, 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Il. 21. Bronisław Chromy, *Rok 1939 – czarne krzyże września*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Il. 22. Bronisław Chromy, *Pierwsze aresztowanie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Il. 23. Bronisław Chromy, *Drugie aresztowanie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

Il. 24. Bronisław Chromy, *Kielich goryczy – droga do obozu*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.

- II. 25.** Bronisław Chromy, *Miliony zostawiły tu swe ślady. Bezsensowna praca*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 26.** Bronisław Chromy, *Cień swastyki*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 27.** Bronisław Chromy, *Odrutowanie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 28.** Bronisław Chromy, *Pocieszanie więźniów*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 29.** Bronisław Chromy, *Sakrament pokuty*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 30.** Bronisław Chromy, *Ściana śmierci*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 31.** Bronisław Chromy, *Pietà oświęcimska – ostatnie namaszczenie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 32.** Bronisław Chromy, *Cyklon – komora gazowa*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 33.** Bronisław Chromy, *Jedyne faszystowskie wyzwolenie*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 34.** Bronisław Chromy, *Pieśń drutów*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 35.** Bronisław Chromy, *Dławienie więźnia*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 36.** Bronisław Chromy, *Decyzja – znak wolności i miłości człowieka*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 37.** Bronisław Chromy, *Komora śmierci głodowej śpiewa – pocieszanie więźniów*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 38.** Bronisław Chromy, *Ludzie z ludzi to zebrali*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 39.** Bronisław Chromy, *Cień swastyki – cmentarzyskiem*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 40.** Bronisław Chromy, *Fenol dobija niezłomność człowieka*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 41.** Bronisław Chromy, *Kremacja o. Kolbego*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 42.** Bronisław Chromy, *Beatyfikacja*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 43.** Bronisław Chromy, *Sanktuarium komory głodowej*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 44.** Bronisław Chromy, *Kanonizacja*, drzwi z brązu (fragment), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 45.** Bronisław Chromy, drzwi z brązu (uchwyt), 1984, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 46.** Bronisław Chromy, *Stosy spalenskowe*, relief w brązie 1984 (?), własność rodziny artysty. Fot. G. Ryba.
- II. 47.** Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), ołtarz główny, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 48.** Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu, 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 49.** Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu (fragment), 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 50.** Bronisław Chromy, *Drzwi Papieskie*, drzwi z brązu (fragment), 1984–85, kościół św. Maksymiliana w Tarnowie. Fot. G. Ryba.
- II. 51.** Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992, arch. Leszek Filar, widok od północnego zachodu. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu.
- II. 52.** Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992, wejście w elewacji frontowej. Fot. M. Świerk.
- II. 53. 53a.** Bronisław Chromy, *Brama Jubileuszowa*, drzwi z brązu, 1999, Kościół Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu, 1980–1992. Fot. M. Świerk.
- II. 54.** Bronisław Chromy, *Zwiastowanie*, 1981, relief w brązie, kościół Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie.
- II. 55.** Nabożeństwo drogi krzyżowej i obrzędy Niedzieli Palmowej przed wejściem do kościoła Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu. Fot. Archiwum Parafii Matki Bożej Niepokalanej w Nowym Sączu.
- II. 56.** Bronisław Chromy, *Ściana śmierci*, brąz, 1958. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 57.** Bronisław Chromy, *Pietà oświęcimska*, brąz, 1958. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 58.** Bronisław Chromy, *Pietà oświęcimska*, medal, brąz, 1959. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 59.** Bronisław Chromy, *Człowiek w kosmosie*, medal, brąz, 1971. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 60.** Bronisław Chromy, *Jan Paweł II*, medal, brąz, 2010. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.

- II. 61.** Bronisław Chromy, *Londyńskie parki*, medal, brąz, 1971. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 62.** Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Ukrzyżowanie*, stacja XII, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce, 1974. Fot. G. Ryba.
- II. 63.** Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Złożenie do grobu*, stacja XIV, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce (lato), 1974. Fot. G. Ryba.
- II. 64.** Bronisław Chromy (proj.), Stefan Kowalówka (wyk.), *Złożenie do grobu*, stacja XIV, brąz, kapliczka w ogrodzeniu kościoła Przemienienia Pańskiego w Królówce (zima), 1974. Fot. G. Ryba.
- II. 65.** Bronisław Chromy, *W oku cyklonu*, medal, brąz, 1971. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 66.** Bronisław Chromy, *Dante i Wergiliusz (L'Inferno)*, medal, brąz, 1973. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 67.** Bronisław Chromy, kompozycja rzeźbiarska na ścianie ołtarzowej, brąz 1984, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej. Fot. archiwum Parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej.
- II. 68.** Bronisław Chromy, fragment kompozycji na ścianie ołtarzowej w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej. Fot. archiwum Parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bielsku-Białej.
- II. 69.** Bronisław Chromy, Projekt pomnika Kopernika V, brąz, 1971. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.
- II. 70.** Bronisław Chromy, Projekt pomnika Kopernika VI, 1971, brąz. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.
- II. 71.** Bronisław Chromy, *Koń września 1939*, brąz, 1955. Fot. archiwum prywatne artysty.
- II. 72.** Bronisław Chromy, *Kopernik*, 1971, projekt, własność artysty. Fot. www.bronislawchromy.pl/rzezba.html.
- II. 73.** Bronisław Chromy, *Narodziny planet*, brąz, 1971, własność rodziny artysty. Fot. archiwum prywatne B. Chromego.
- II. 74.** Bronisław Chromy, *Krucyfiks*, brąz, 1977, kościół Matki Bożej Królowej Polski w Krakowie Bieńczykach, Fot: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Church_of_Our_Lady_the_Queen_of_Poland_%28Ark_of_Our_Lord%29-interior%2C.
- II. 75.** Bronisław Chromy, *Ukrzyżowanie*, brąz 1981, kościół Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie. Fot. archiwum Parafii Matki Bożej Bolesnej w Nowym Sączu-Zawadzie.
- II. 76.** Bronisław Chromy, *Ukrzyżowanie*, brąz, 1983, kościół Świętego Krzyża w Szczecinie. Fot. G. Ryba.
- II. 77.** Bronisław Chromy, *Pomnik Jana Pawła II*, brąz, 1980, Tarnów. Fot. archiwum prywatne artysty.
- II. 78.** Bronisław Chromy, *Krucyfiks*, brąz 2008, kaplica Zesłańców Sybiru przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. A. Bochacz.

METANOIA GUSTAW ZEMŁA FORMA I METAFORA

- II. 1.** Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, widok od zachodu. Fot. G. Ryba.
- II. 2.** Gustaw Zemła, *Herb papieski Jana Pawła II*, brąz, 2006, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 3.** Gustaw Zemła, *Popiersie Jana Pawła II*, brąz, 2006, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 4.** Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.
- II. 5.** Gustaw Zemła, *Drzwi Papieskie*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 6.** Gustaw Zemła, *Drzwi Papieskie*, brąz (tablica z inskrypcją) 2000–2001. Fot. G. Ryba.
- II. 7.** Kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie, 1370–1380 i 1596, wnętrze, widok ku prezbiterium. Fot. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concathedral_basilica_in_Olsztyn.PNG.
- II. 8.** Gustaw Zemła, *Habemus Papam*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 9.** Gustaw Zemła, *Wielki Jubileusz*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 10.** Gustaw Zemła, *Jan Paweł II w Olsztynie*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 11.** Gustaw Zemła, *Ustanowienie arcybiskupstwa warmińskiego*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 12.** Gustaw Zemła, *Św. Jakub Młodszy*, płaskorzeźba na *Drzwiach Papieskich*, brąz, 2000–2001, kościół konkatedralny św. Jakuba Apostoła w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 13.** Gustaw Zemła, *Modlitwa Jezusa w Ogrójcu*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2001, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 14.** Gustaw Zemła, *Pocałunek Judasza*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2001, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 15.** Gustaw Zemła, *Zaparcie się św. Piotra*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2001, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 16.** Gustaw Zemła, *Jezus przed Piłatem*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 1999, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.

- II. 17.** Gustaw Zemła, *Wzięcie krzyża*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 1999, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 18.** Gustaw Zemła, *Upadek pierwszy*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 1999, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 19.** Gustaw Zemła, *Spotkanie z Matką*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 20.** Gustaw Zemła, *Cyrenejczyk*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 21.** Gustaw Zemła, *Weronika*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 22.** Gustaw Zemła, *Drugi upadek*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 23.** Gustaw Zemła, *Jezus pociesza niewiasty*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 24.** Gustaw Zemła, *Trzeci upadek*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 25.** Gustaw Zemła, *Zszat obnażenie*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 26.** Gustaw Zemła, *Przybicie do krzyża*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 27.** Gustaw Zemła, *Pod krzyżem*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 28.** Gustaw Zemła, *Pietà*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 29.** Gustaw Zemła, *Złożenie do grobu*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 30.** Gustaw Zemła, *Zmartwychwstanie*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin–Warszawa 2013.
- II. 31.** Gustaw Zemła, *Grzech pierworodny*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2000 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 32.** Gustaw Zemła, *Wygnanie z raju*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2000 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 33.** Gustaw Zemła, *Kain i Abel*, z cyklu *Drzwi do przeszłości* 2000, brąz, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 34.** Gustaw Zemła, *Arka Noego*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2000 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 35.** Gustaw Zemła, *Wieża Babel*, z cyklu *Drzwi do przeszłości* brąz, 2000 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 36.** Gustaw Zemła, *Zniszczenie Sodomy i Gomory*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2000, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 37.** Gustaw Zemła, *Ofiara Abrahama*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 38.** Gustaw Zemła, *Drabina Jakubowa*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 39.** Gustaw Zemła, *Józef objaśnia faraonowi sen*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 40.** Gustaw Zemła, *Mojżesz Prawodawca*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 41.** Gustaw Zemła, *Płonący krzew*, z cyklu *Drzwi do przeszłości* 2001 (?), brąz, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 42.** Gustaw Zemła, *Wyprowadzenie z niewoli egipskiej*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 43.** Gustaw Zemła, *Arka Przymierza*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz złocony, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 44.** Gustaw Zemła, *Walka Dawida z Goliatem*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 45.** Gustaw Zemła, *Dawid psalmista*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 46.** Gustaw Zemła, *Sąd Salomona*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 47.** Gustaw Zemła, *Ognisty rydwan Eliasza*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2001 (?), kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 48.** Gustaw Zemła, *Prorok Izajasz*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2002, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 49.** Gustaw Zemła, *Św. Jan Chrzciciel*, z cyklu *Drzwi do przeszłości*, brąz, 2002, kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej. Fot. M. Wróblewska.
- II. 50.** Gustaw Zemła, *Drzwi do raju* (fragment), brąz, 1999–2000. Fot. Archiwum CDWSzS w Rzeszowie.
- II. 51.** Gustaw Zemła w pracowni, 2013. Fot. A. Piera.

- II. 52.** *Drzwi do przeszłości* w ekspozycji stałej Gminnego Centrum Kultury i Muzeum Kultury Polsko-Żydowskiej w Szydłowie. Fot. GCK Szydłów.
- II. 53.** Kościół św. Szczepana w Warszawie, 1998–2007, proj. A. Wszyński z zespołem, portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.
- II. 54.** Gustaw Zemła, *Męczeństwo św. Szczepana*, piaskowiec, 2004–2007, płaskorzeźba w tympanonie portalu głównego kościoła św. Szczepana w Warszawie. Fot. G. Ryba.
- II. 55.** Kościół św. Szczepana w Warszawie, 1998–2007, proj. A. Wszyński z zespołem, wnętrze, widok ku południowemu wschodowi. Fot. G. Ryba.
- II. 56.** Gustaw Zemła, *Droga krzyżowa*, stacja II i III, brąz, 2000, kościół św. Szczepana w Warszawie. Fot. G. Ryba.
- II. 57.** Kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, 1933, przeb. 1985–1988, wnętrze – widok ku wschodowi. Fot. M. Wróblewska.
- II. 58.** Kościół św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, Kaplica Matki Boskiej, 1985–1988. Fot. M. Wróblewska.
- II. 59.** Kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie, widok od zachodu, 1907–1909, proj. H. Kudera. Fot. A. Piera.
- II. 60.** Kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie, 1907–1909, proj. H. Kudera, portal w elewacji frontowej. Fot. A. Piera.
- II. 61.** Gustaw Zemła, *Caritas*, cykl płaskorzeźb na drzwiach, brąz, 2008–2010, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 62.** Gustaw Zemła, *Głowa Chrystusa*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 63.** Gustaw Zemła, *Dłonie*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 64.** Gustaw Zemła, *Ave Maria* cykl płaskorzeźb na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 65.** Gustaw Zemła, *Gołębica Ducha Świętego*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 66.** Gustaw Zemła, *Modlitwa*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2012, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 67.** Gustaw Zemła, *Dobry Łotr*, z cyklu *Caritas*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 68.** Gustaw Zemła, *Spowiedź*, z cyklu *Caritas*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 69.** Gustaw Zemła, *Syn marnotrawny*, z cyklu *Caritas*, płaskorzeźba na drzwiach, brąz, 2008, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 70.** Gustaw Zemła, *Dobry Samarytanin*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 71.** Gustaw Zemła, *Jawnogrzesznica*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 72.** Gustaw Zemła, *Wskrzeszenie Łazarza*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2008, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 73.** Gustaw Zemła, *Uzdrowienie niewidomego*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 74.** Gustaw Zemła, *Weronika*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 75.** Gustaw Zemła, *Pietà*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 76.** Gustaw Zemła, *Bł. Brat Albert*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 77.** Gustaw Zemła, *Dr Janusz Korczak*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 78.** Gustaw Zemła, *Bł. Matka Teresa*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 79.** Gustaw Zemła, *Św. Maksymilian Kolbe*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 80.** Gustaw Zemła, *Przebaczenie*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 81.** Gustaw Zemła, *Bł. ks. Wincenty Frelichowski*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 82.** Gustaw Zemła, *Zwiastowanie*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 83.** Gustaw Zemła, *Boże Narodzenie*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 84.** Gustaw Zemła, *Ofiarowanie*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 85.** Gustaw Zemła, *Matka i Syn*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 86.** Gustaw Zemła, *Zesłanie Ducha Świętego*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.

- II. 87.** Gustaw Zemła, *Zaśnięcie Matki Bożej*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 88.** Gustaw Zemła, *Wniebowzięcie*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 89.** Gustaw Zemła, *Królowa nieba i ziemi*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 90.** Gustaw Zemła, *Apokalipsa*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2010, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 91.** Gustaw Zemła, *Wspomożenie wiernych*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 92.** Gustaw Zemła, *Łaski pełna*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 93.** Gustaw Zemła, *Uzdrowienie chorych*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 94.** Gustaw Zemła, *Rycerz Niepokalanej*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 95.** Gustaw Zemła, *Śluby Jasnogórskie*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 96.** Gustaw Zemła, *Totus tuus*, z cyklu *Ave Maria*, brąz, 2011, płaskorzeźba na drzwiach, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 97.** Gustaw Zemła, *Matka Teresa i Hiob*, rysunek długopisem na papierze, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 98.** Gustaw Zemła, *Pielgrzymka*, z cyklu *Ave Maria*, rysunek długopisem, 2010, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 99.** Gustaw Zemła, *Jan Paweł II*, Konstancin-Jeziorna, brąz, 2012. Fot. A. Piera.
- II. 100.** Ołtarz, 1931, proj. A. Bogaczyk, kościół św. Józefa, Konstancin-Jeziorna. Fot. A. Piera.
- II. 101.** Gustaw Zemła, *Pomnik Ernesta Malinowskiego*, modele (niezrealizowane), gips, 1998, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła, rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2004.
- II. 102.** *Pomnik Ernesta Malinowskiego*, granit, brąz, 1999, Peru, fot. www.panoramio.com/photo/48083777#.
- II. 103.** Gustaw Zemła, *Ustałem (Pierwszy upadek)*, szkiełkowy kompozycyjny stacji III do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach, rysunek flamastrem na papierze, 1988, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 104.** Gustaw Zemła, *Stacja VIII*, brąz, 1987–1990, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Fot. M. Maciuch.
- II. 105.** Gustaw Zemła, *Stacja IX*, brąz, 1987–1990, kościół św. Maksymiliana Kolbego w Mistrzejowicach. Fot. M. Maciuch.
- II. 106. a, b, c.** Sygnatury Gustawa Zemły na płaskorzeźbach *Drzwi do raju* i *Caritas*. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 107.** Gustaw Zemła, *Rodzina*, fragment płaskorzeźby *Drzwi Papieskich* (autoportret z rodziną), brąz, 2000, kościół katedralny w Olsztynie. Fot. G. Ryba.
- II. 108.** Gustaw Zemła, *Płat* (autoportret artysty), fragment płaskorzeźby *Jezus przed Płatem* z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 1999. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.
- II. 109.** Gustaw Zemła, *Niewiasty jerozolimskie* (portret żony i wnuczki artysty), fragment płaskorzeźby *Jezus pociesza niewiasty*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.
- II. 110.** Gustaw Zemła, *Nikodem*, fragment płaskorzeźby *Złożenie do grobu*, z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.
- II. 111.** Michał Anioł, *Nikodem*, fragment *Piety Florenckiej*, marmur, 1547–53, Florencja, Muzeum Katedralne. Fot. za: wikipedia.
- II. 112.** Gustaw Zemła, *Popiersie Michała Anioła*, brąz, 2013, własność autora. Fot. A. Piera.
- II. 113.** Gustaw Zemła, *Pomnik Polegli Niepokonani*, brąz, 1972, Warszawa. Fot. http://www.globtroter.pl/zdjecia/181946,polska,mazowsze,warszawa,pomnik,polegli,ni_epokonani.html.
- II. 114.** Gustaw Zemła, *Tablica epitafijna Tadeusza Łomnickiego*, model w gipsie, 1993 (fragment), własność artysty. Fot. A. Piera.
- II. 115.** Gustaw Zemła, *Tablica epitafijna ks. Janusza Pasierba*, brąz, 1996 (fragment), kościół Seminaryjny, Poznań, Fot. za: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.
- II. 116.** Gustaw Zemła, rzeźba nagrobna Tony'ego Halika, model w terakocie, 2001, własność artysty. Fot. A. Piera.
- II. 117.** Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Dobry Łotr*, z cyklu *Caritas*, brąz, 2009, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 118.** Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Wspomożenie wiernych*, z cyklu *Ave Maria* (autoportret z rodziną i ks. Przegalińskim), brąz, 2011, kościół św. Józefa w Konstancinie-Jeziornie. Fot. A. Piera.
- II. 119.** Gustaw Zemła, *Anioł Stróż*, rysunek piórkami na papierze, 2010, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.

- II. 120.** Gustaw Zemła, *Autoportret*, rysunek długopisem i kredką na papierze, 2013, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 121.** Gustaw Zemła, *Autoportret z aniołem*, rysunek piórką na papierze, 2013, własność artysty. Fot. archiwum CDWSzS UR w Rzeszowie.
- II. 122.** Gustaw Zemła, *Autoportret*, brąz, 1970, własność artysty. Fot. A. Piera.
- II. 123.** Gustaw Zemła z rzeźbą *Otwarta dłoń*, fotografia archiwalna za: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.
- II. 124.** Gustaw Zemła, *Głowa Piłata*, cement, 2006, własność autora. Fot. A. Piera.
- II. 125.** Gustaw Zemła, *Jezus Chrystus Umęczony*, gips, 1980, własność autora. Fot. A. Piera.
- II. 126.** Gustaw Zemła, fragment płaskorzeźby *Pierwszy upadek* z cyklu *Drzwi do raju*, brąz, 2000, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Płaskorzeźby*, Pelplin-Warszawa 2013.
- II. 127.** Gustaw Zemła, *Pomnik Dekalogu*, brąz, 1995, Łódź. Fot. za: www.polskaniezwykla.pl/web/gallery/photo,415034.html.
- II. 128.** Gustaw Zemła, *Dawid psalmista*, brąz 2007, Zamość. Fot. za: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Dawid_Psalmista.jpg.
- II. 129.** Gustaw Zemła, *Pomnik Wincentego Frelichowskiego*, brąz, 2007, Toruń. Fot. za: By Margoz – praca własna, GFDL, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11920774>.
- II. 130.** Gustaw Zemła, *Popiersie Matki Teresy*, gips patynowany, 2007, własność artysty. Fot. A. Piera.
- II. 131.** Gustaw Zemła, *Wskrzeszenie Łazarza*, stiuk, marmur, 1998, własność artysty. Fot. za: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2003.

**ANABASIS
IGOR MITORAJ
PRZESTRZEŃ ZNACZĄCA**

- II. 1.** Bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie, proj. Michał Anioł 1563. Fot. wg http://www.beniculturali.gov.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_647924584.html.
- II. 2.** Igor Mitoraj, *Drzwi rzeźbione*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 3.** Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, przedstawienie na drzwiach, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 4.** Igor Mitoraj, *Archanioł Gabriel*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri Rzym. Fot. T. Wdowik.

- II. 5.** Igor Mitoraj, *Twarz Madonny*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 6.** Igor Mitoraj, *Madonna*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zwiastowania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.
- II. 7.** Igor Mitoraj, *Supraporta drzwi ze sceną Zwiastowania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 8.** Igor Mitoraj, *Drzwi ze sceną Zmartwychwstania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 9.** Igor Mitoraj, *Chrystus*, przedstawienie na drzwiach ze sceną *Zmartwychwstania* (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 10.** Igor Mitoraj, *Drzwi ze sceną Zmartwychwstania*, (fragment), brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.
- II. 11.** Igor Mitoraj, *Supraporta drzwi ze sceną Zmartwychwstania*, brąz, 2005–2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 12.** Igor Mitoraj, *Aniołowie na rewersie drzwi ze sceną Zwiastowania*, brąz barwiony 2005-2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.
- II. 13.** Igor Mitoraj, *Głowa Jana Chrzciciela*, biały marmur, 2006, bazylika Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 14, 14a.** Igor Mitoraj, *Model drzwi do bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri w Rzymie*, brąz, 2004. Fot. wg: *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.
- II. 15.** Kościół Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, XVII w., wejście w elewacji frontowej, widok od zachodu. Fot. G. Ryba.
- II. 16.** Kościół Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, XVII w., portal w elewacji frontowej. Fot. G. Ryba.
- II. 17.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.
- II. 18.** Igor Mitoraj, *Madonna*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.
- II. 19.** Igor Mitoraj, *Aniołowie*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.
- II. 20.** Igor Mitoraj, *Dłoń z narzędziami rzeźbiarskimi*, przedstawienie na *Drzwiach Anielskich*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.

- II. 21.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie* (fragment), brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. A. Piera.
- II. 22.** Igor Mitoraj, Projekt wstępny drzwi z brązu do kościoła Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, fotomontaż 2007. Fot. Archiwum Parafii Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie.
- II. 23.** Igor Mitoraj, Model drzwi z brązu do kościoła Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie, brąz, 2008, Fot. Archiwum Parafii Matki Boskiej Łaskawej w Warszawie.
- II. 24.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok ku wnętrzu. Fot. G. Ryba.
- II. 25.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, dynamizacja przestrzeni liminalnej przez osobę wchodzącą do kościoła. Fot. G. Ryba.
- II. 26.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok na ołtarz główny we wnętrzu. Fot. G. Ryba.
- II. 27.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie*, brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa, wariant kompozycyjny uwzględniający widok na ołtarz główny we wnętrzu (fragment). Fot. G. Ryba.
- II. 28.** Igor Mitoraj, *Drzwi Anielskie* (fragment), brąz, 2009, kościół Matki Boskiej Łaskawej, Warszawa. Fot. G. Ryba.
- II. 29.** Château-Confoux, XII–XVIII w., widok od południa. Fot. wg <http://lesdanjean.blogspot.com/2009/11/grans-les-bories-26-novembre-2009.html>.
- II. 30.** Château-Confoux, kościół Notre-Dame, XII w., widok od północnego zachodu, stan z 2009 r. Fot. wg <http://mapio.net/pic/p-63377512/>.
- II. 31.** Château-Confoux, kościół Notre-Dame, XII w., widok wnętrza ku prezbiterium. Fot. wg <https://rdsdmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.
- II. 32, 32a.** Igor Mitoraj, drzwi rzeźbione, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 33, 33a.** Igor Mitoraj, *Krzyż wpisany w korpus człowieka*, przedstawienie na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux, fragment. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 34.** Igor Mitoraj, drzwi rzeźbione (fragment), brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux, Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 35.** Widok ogrodu oliwnego w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <https://rdsdmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.
- II. 36.** Igor Mitoraj, *Anioł*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 37.** Igor Mitoraj, *Głowa męska*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 38.** Igor Mitoraj, *Wąż*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 39.** Igor Mitoraj, *Gałązka oliwna*, detal kompozycji na drzwiach, brąz, 2007–2011, kościół Notre-Dame w kompleksie Château-Confoux. Fot. wg <http://randos-photos-passions.khopyworld.com/randonnees/album.php?ID=97&ppage=5>.
- II. 40.** Igor Mitoraj, *Ikaria*, replika autorska, brąz, 2007, Cornillon-Confoux. Fot. wg https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victoire_d%E2%80%99Ikaria.JPG.
- II. 41.** Igor Mitoraj, *Ikaro Alato*, replika autorska, brąz, 2007, Cornillon-Confoux. Fot. wg <https://rdsdmartigues.wordpress.com/2013/12/17/cornillon-confoux-les-photos/#jp-carousel-2626>.
- II. 42.** Igor Mitoraj, *Porta Italica*, brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique. Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.
- II. 43.** Igor Mitoraj, *Porta Italica* (fragment) brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique. Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.
- II. 44.** Igor Mitoraj, *Porta Italica*, negatyw rzeźby, brąz, 1993, Lozanna, Parc du Musée Olympique. Fot. wg http://www.wikiwand.com/fr/Igor_Mitoraj.
- II. 45.** Igor Mitoraj, *Porta Italica*, marmur, 2004, Paryż, Galeria JGM. Fot. wg http://m.jmgalerie.com/fr/exposition_2497/sculptures-cite-perdue.
- II. 46.** Igor Mitoraj, *Grande Toscano*, brąz, 1981, Mediolan <http://milanoartexpo.com/2014/10/07/igor-mitoraj-ultimo-dei-classici-di-luca-pietro-nicoletti-milano-arte-expo/>.
- II. 47.** Igor Mitoraj, *Torso Italico*, marmur, 1983, własność prywatna. Fot. wg *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 145.
- II. 48.** Igor Mitoraj, *Mane Negro*, czarny marmur, 2000, własność prywatna. Fot. wg *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 170.
- II. 49.** Igor Mitoraj, *Grande Porta*, brąz, 2001, własność prywatna. Fot. wg *Mitoraj. Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 154.
- II. 50.** Igor Mitoraj, *Paessaggio con Icaria*, brąz, 1997, własność prywatna. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma, s. 49.

- II. 51.** Igor Mitoraj w Meksyku, 1976. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma, s. 20.
- II. 52.** *Chac Mool*, kamień, XI w., stanowisko Chichén Itzá, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Chac_Mool1.jpg.
- II. 53.** Artysta i jego rzeźba. Fot. wg <http://www.gazzettaitalia.pl/it/morto-sculitore-polacco-igor-mitoraj-sue-opere-diventate-unicon/>.
- II. 54.** Igor Mitoraj, *Il bacio dell'angelo*, brąz, 2003. Fot. wg *Igor Mitoraj: angeli, miti ed eroi*, red. M. di Capua, Roma 2007.
- II. 55.** Igor Mitoraj, *Anioł z grupy Visita a Maria*, marmur, 2003, Muzea Watykańskie. Fot. wg *Igor Mitoraj. Lux in Tenebris*, Warszawa 2009.
- II. 56.** Igor Mitoraj, *Madonna z grupy Visita a Maria*, marmur, 2003, Muzea Watykańskie. Fot. wg *Igor Mitoraj. Lux in Tenebris*, Warszawa 2009.
- II. 57.** Igor Mitoraj, *Drappellone*, tempera, płótno, 2004, Siena. Fot. wg <http://www.ilpaliodisiena.eu/Palio/2004/16 agosto2004.htm>.
- II. 58.** Scena z *Toski* G. Pucciniego, scenografia Igor Mitoraj, 2008, Torre de Lago. Fot. wg: <http://www.viaregino.com/news/2008/07/11/domani-sabato-12-luglio-al-festival-puccini-debutta-tosca/4150/1/>.
- II. 59.** Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, brąz, 2012, tympanon w portalu kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta. Fot. wg http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/incartellone/arte/2015/04/08/mitoraj-a-pietrasanta-opere-in-divenire_6bf6fcbf-6ae1-40cb-8207-09f0df304ded.html.
- II. 60.** Igor Mitoraj, *Zwiastowanie*, brąz, 2012, tympanon w portalu kościoła Sant'Agostino w Pietrasanta. Fot. wg http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/incartellone/arte/2015/04/08/mitoraj-a-pietrasanta-opere-in-divenire_6bf6fcbf-6ae1-40cb-8207-09f0df304ded.html.
- II. 61.** Igor Mitoraj, scenografia *Requiem* G. Verdięgo, Weronia 2013. Fot. wg <http://www.gbopera.it/2013/07/dies-irae-the-wrath-of-god-2/>.

WSPÓŁCZESNE DRZWI Z BRĄZU. W POSZUKIWANIU ANALOGII

- II. 1.** Vico Consorti, *Porta Santa*, brąz, 1950, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. J. Królikowski.
- II. 2.** Venanzo Crocetti, *Porta dei Sacramenti* (fragment), brąz, 1965, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 3, 3a.** Giacomo Manzù, *Porta della Morte* (fragment), brąz 1964, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.
- II. 4, 4a.** Luciano Minguzzi, *Porta del Bene e del Malo* (fragment) brąz, 1977, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. T. Wdowik.

- II. 5.** Lello Scorcetti, *Modlitwa Pater Noster*, płaskorzeźba z *Porta della Preghiera*, brąz, 1972, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. wg P. Zander, M. Barba, *La Porta della Preghiera nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolio Vaticano 2015.
- II. 5a.** Lello Scorcetti, *Modlitwa Benedictus*, płaskorzeźba z *Porta della Preghiera*, brąz, 1972, bazylika św. Piotra na Watykanie, Rzym. Fot. wg P. Zander, M. Barba, *La Porta della Preghiera nella Basilica Vaticana*, wyd. Capitolio Vaticano 2015.
- II. 6.** Luigi Enzo Mattei, *Porta Santa*, brąz, 2000, bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym. Fot. J. Królikowski.
- II. 7.** Floriano Bodini, *Porta Santa*, brąz, 2000, bazylika św. Jana na Lateranie, Rzym. Fot. J. Królikowski.
- II. 8.** Mario Toffetti, *Porta del Rosario*, brąz, 2015, bazylika Santa Maria Maggiore, Rzym. Fot. J. Królikowski.
- II. 9.** Leonhard Eder, drzwi, aluminium barwione, kon. XX w., kościół St. Michael w Rheinfelden. Fot. wg [https://de.wikipedia.org/wiki/St._Michael_\(Rheinfelden-Karsau\)#/media/File:St._Michael_Rheinfelden-Karsau_Hauptportal.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/St._Michael_(Rheinfelden-Karsau)#/media/File:St._Michael_Rheinfelden-Karsau_Hauptportal.jpg).
- II. 10.** Antonio Maraini, drzwi, brąz 1931, bazylika San Paolo fuori le Mura, brąz, 1931. Fot. J. Królikowski.
- II. 11.** Floriano Bodini, *Pomnik Göttinger Sieben*, brąz 1993–2000, Hanower. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?record=dens139>.
- II. 12.** Papież Franciszek I otwiera *Porta Santa* w bazylice San Giovanni in Laterano w Rzymie 13 grudnia 2015 r. Fot. wg <https://www.youtube.com/watch?v=5bBAGJyFa48>.
- II. 13.** Papież Franciszek I otwiera *Porta Santa* w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie 1 stycznia 2016 r. Fot. wg: <http://www.vdj.it/?p=35652>.
- II. 14.** Arnaldo Pomodoro, *Porta dei Re*, 1997–1998, model drzwi do katedry w Cefalù na Sycylii. Fot. wg <http://www.studiointernational.com/index.php/arnaldo-pomodoro-interview-sculpture-is-the-appropriation-of-ones-own-space>.
- II. 15.** Wincenty Kućma, drzwi, brąz, 2014, w elewacji frontowej kościoła św. Jana Chrzciciela w Krakowie (Prądnik Czerwony), brąz, 2014. Fot. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska.
- II. 16.** Armando Marrocco, *Porta del Cielo* w głównym wejściu do bazyliki Santa Maria de Finibus Terrae w Leuca, brąz, 1999. Fot. wg <https://koinericerca.it/en/component/zoo/porte-2001-del-novecento>.
- II. 17.** Armando Marrocco, *Drzwi Jubileuszowe* w kościele katedralnym Wniebowzięcia NMP w Lecce, brąz, 2000. Fot. wg <https://nessunapretesa.com/2015/01/11/lecce/9-porta-di-bronzo-opera-dello-sculitore-armando-marrocco/>.
- II. 18.** Sanktuarium Serca Jezusowego Ca' Staccolo koło Urbino, arch. Walter Valentini, 1993–2002. Fot. wg <http://>

ifg.uniurb.it/2017/06/06/ducatto-online/cronaca-ducato-online/il-mega-santuario-voluto-da-gesu-e-abbandonato-da-20-anni-presto-ripartiranno-i-lavori/224179/.

II. 19. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, Sanktuarium Serca Jezusowego Ca' Staccolo koło Urbino, brąz, szkło, 2013, <http://www.terredipiero.it/luoghi-dello-spirito/santuario-del-sacro-cuore/>.

II. 19a. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, Sanktuarium Serca Jezusowego Ca' Staccolo koło Urbino, brąz, szkło, 2013, fragment, <http://www.laprimaweb.it/2010/06/15/porta-cielo-walter-valentini-urbino/>.

II. 20. Walter Valentini, *Porta del Cielo*, 2001, technika mieszana na papierze, własność prywatna. Fot. wg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/c/c2/Walter_Valentini.La_porta_del_cielo.tavola.jpg.

II. 21. Jan Siek, *Apoteoza św. Maksymiliana*, drzwi w głównym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.

II. 22. Jan Siek, *Boże Narodzenie i los dzieci w Oświęcimiu*, drzwi w bocznym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.

II. 23. Jan Siek, *Droga krzyżowa i Zmartwychwstanie*, drzwi w bocznym wejściu do kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Oświęcimiu, brąz, 1986–1989. Fot. G. Ryba.

II. 24. Bert Gerresheim, *Versöhnungsportal* w sanktuarium maryjnym w Kevelaer, brąz, 1997. Fot. wg http://www.moriah.de/Leisner/20_jahre_seligsprechung.html.

II. 25. Giacomo Manzù, *Porta della Pace e della Guerra* w kościele St. Laurens w Rotterdamie, brąz, 1965–1968. Fot. wg Di F. Eveleens – *Opera propria*, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18721263>.

II. 26. Giacomo Manzù, *Porta della Morte* w bazylice św. Piotra w Watykanie, brąz, 1952–1964, fragment. Fot. T. Wdowik.

II. 27. Luciano Minguzzi, *Porta del Bene e del Male* w bazylice św. Piotra w Watykanie, brąz, 1970, fragment. Fot. T. Wdowik.

II. 28. Heinrich Apel, drzwi do kościoła św. Jana w Magdeburgu, brąz, 1981–1982. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=desa023>.

II. 29. Heinrich Apel, *Trümmerfrau*, rzeźba przed wejściem do kościoła św. Jana w Magdeburgu, brąz, 1981–1982. Fot. wg <http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=desa024>.

II. 30. Siegfried Krepp, *Versöhnungstür* w portalu południowym katedry berlińskiej, brąz, 1978–1984. Fot. wg <http://www.siegfried-krepp.de/>.

II. 31. Marek Benewiat, drzwi rzeźbione, brąz, 2000, kościół bł. Karoliny Kózkówny, Tarnów. Fot. J. Jędrzejczyk.

II. 32. Michał Kubiak, drzwi rzeźbione, brąz, 2003, kościół katedralny, Bydgoszcz. Fot. G. Ryba.

II. 33. Zofia Miłał, drzwi rzeźbione, brąz, 1991, kościół katedralny, Rzeszów. Fot. J. Ambrozowicz.

II. 34. Czesław Dźwigaj, drzwi rzeźbione, brąz, 2011, kościół Dobrego Pasterza w Szczecinie. Fot. G. Ryba.

II. 35. Tone Demšar, drzwi rzeźbione, brąz, 1996, kościół katedralny w Lublanie. Fot. wg bp.blogspot.com/-FxxZedvSKNw/UcUE8vVQ9iI/AAAAAAAAAZkE/fOdWAZ3CymQ/s1600/IMG_1176.JPG.

II. 36. Bert Gerresheim, *Papstportal*, brąz, 1989, bazylika mariacka, Kevelaer. Fot. wg kultournatour.jalbum.net/KN%2003%202015%20%E2%80%A2%20Bert%20Gerresheim/#kultour-natour.de%20%E2%80%A2%20Bert%20Gerresheim%20%E2%80%A2%20002.JPG.

II. 37. Jan Paweł II dokonuje otwarcia drzwi w elewacji frontowej bazyliki mariackiej w Kevelaer, brąz, 1989. Fot. wg www.kevelaer.de/de/presse/papst-johannes-paul-ii-wird-heilig-gesprochen.

ON THE BOUNDARY OF SPACES
A BRONZE DOOR IN A SCULPTOR'S
ARTISTIC BIOGRAPHY
CHROMY • ZEMŁA • MITORAJ

SUMMARY

The aim of this monograph is to show the question of liminality of the real and symbolic space in the context of a specific form of an artwork (a sculpted bronze door) and the record of an artist's experience (an artistic autobiographical narrative).

The popularity of sculpted bronze doors, growing in the last century, is often associated with the search for new possibilities of expressing this artistic form and with a re-discovery and reinterpretation of its rich symbolism in accordance with the sensitivity of contemporary man. Bronze church doors created at that time are characterised by a large variety of compositions of the representations depicted on them and by richness of expression (including the introduction of colour). Artists more and more often pay attention to the performative factor associated with the continuous dynamisation of the bas-relief arrangement during the movement of people entering or leaving the interior of the building and creating in this way a fluid and variable boundary (liminal) space. Emphasis is put on the function of the church door, which simultaneously connects and separates the external *profanum* and the internal *sacrum*, and on its role as the dominant of the introductory (preliminal) zone.

The subjectivism and sensitivity of the self-centered contemporary man convince artists to use the richness of narrative possibilities appropriate to this form of artwork in order to record their own experiences in borderline situations, referring to the symbolism of the church door. At the same time, in the recipient (the experiencing subject), both the awareness of participation (when entering a church) in an event arranged by the artist and reading the artist's personal reflections may enrich the reception of such an extraordinary work of art as a sculpted bronze door leading to a sacred building.

Formal issues related to the execution of this sculptural form and the issue of an artist's biography viewed through the prism of their work are two basic problems that have been exemplified in the works of Bronisław Chromy (1925–2017), Gustaw Zemła (born 1931) and Igor Mitoraj (1944–2014). The artistic activity of these artists is a perfect exemplification of the above-mentioned phenomena and an interesting link in the formal development of church doors sculpted in bronze.

Bronisław Chromy is the author of doors with the martyrological theme: *The Gate of Remembrance* in the church of St. Bartholomew in Nienadówka and *The Monument to the Martyrdom of the Nations* in the church of St. Maximilian Kolbe in Tarnów. In that Tarnów church, there is also his *Papal Door*, and in the church of Our Lady Immaculate in Nowy Sącz there is *The Jubilee Gate* with the scene of the Annunciation.

Gustaw Zemła made *The Papal Door* to the concathedral church of St. James in Olsztyn, the door to the church in Konstancin-Jeziorna with scenes: *Caritas* and *Ave Maria* as well as cycles of bas-reliefs for *The Door to Paradise* and *The Door to the Past*.

Igor Mitoraj is the author of the door with scenes of the Annunciation and Resurrection to the Basilica of Santa Maria degli Angeli in Rome, *The Angelic Door* to the Church of Our Lady of Grace in Warsaw and the main door to the Notre-Dame Church in Château de Confoux in Provence.

All three sculptors are well-known and valued, and the biographies of Chromy and Zemła show many common features: they were academic teachers, they are authors of numerous monuments, their works belong to the canon of Polish contemporary sculpture, but recognition gained by their works has extended beyond Poland only to a relatively small extent. Mitoraj, much younger than them, spent his entire adult life abroad, remaining within the sphere of influence of the most important centres of European art. For years unacknowledged in Poland, he gained worldwide fame. Nevertheless, the biographies of Chromy, Zemła and Mitoraj are similar due to some important events that had a significant impact on their work. The life of each sculptor was marked by war: experienced directly by an almost adult man (Chromy); seen through the eyes of a child, admiring the heroism of struggle (Zemła); experienced indirectly through its fateful effects on the life of the future artist (Mitoraj). A more or less important role in the biography of each of them was played by the figure of John Paul II and events related to the person of the Polish Pope, which contributed to the artists' output in different ways: as the visualisation of the presence of God in history (Chromy), as changes in the attitude to life (Zemła), and as a search for inspiration in religion (Mitoraj). For all of them, bronze is either the primary sculptural material or the first and one of the most important materials. Each of the artists created numerous outdoor projects and each is particularly sensitive to the issues of spatial relations and the surroundings of a sculpture.

All three sculptors got their inspiration to create figural door decorations cast in bronze from the clergy as the investors fascinated by their work. Each of the sculptors discussed in the present study treated in a unique way the formal issues related to those commissions, not limiting themselves only to bas-reliefs that decorated church doors.

Chromy is a searching and experimenting artist. Each of his works contains different formal solutions while maintaining the style characteristic of its creator. His proposals are innovative and refer to various aspects of the artistic expression of church doors. What is important for Chromy in the artistic aspect of his works is the issue of the scale of a representation as combined with different types of narratives and ways of representing space within the image field. The sculptor emphasizes the importance of movement, changing door positions, or the expression of an unusual form of door wings, visible during their opening and complemented by the haptic element, which introduces the viewer into the scene.

Zemła moves from the conventional form of a sculpted door to the sphere of symbol. For him, the door shape awakens various associations, often formally distant and connected above all with the symbolism of the gate. The sculptor appreciates the narrative possibilities of this artistic form as the starting element for constructing pictorial stories created on his “metaphorical doors”. Subsequent replicas of bas-relief cycles, which he entitles as “door”, understood as a metaphor of his own experiences, are placed by the artist in certain parts of sacred buildings, traditionally connected with the symbolism of the gate (apse, nave, rainbow arch).

Mitoraj, on the other hand, emphasizes the role of the door as the dominant of scenographic arrangements, developing in space. He attaches great importance to the preliminal zone leading to the church, and within the door he contrasts the spatial form (on the outside) with the colour (on the inside) and, similarly to Chromy, he takes into account the possibility of shaping composition variants by means of varying the arrangements of door wings.

For Chromy and Mitoraj, and to a lesser extent for Zemła, the experiencing subject has a dual role. The viewer is both an actor, and thus a co-creator – a performer of an event directed by the sculptor, and at the same time a recipient of the message contained in the form and content of an artwork.

Taking into account the age difference of the three artists in question, it should be assumed that changes taking place in culture must have had a major impact on their attitude to the recipient. Chromy treats creativity as a tool of cognition, and his own role, according to the nineteenth-century tradition, still present in Polish art, as the one who studies, teaches and shows the way. Zemła understands the role of an artist in a similar way; however, in his “door” cycles he concentrates more on himself. Mitoraj is primarily

focused on himself, he does not regard himself as a prophet, it is not very important to him whether or not he will be understood, but he wants to move the recipient's emotions, he plays with the recipient, attracts their attention and teases or delights them.

Taking up a subject burdened with such a large baggage of symbolic meanings led each of the artists to a more profound reflection, which they continued in compositions displayed on subsequent bronze doors more or less out of their own choice, thus exposing the personal theme in a more distinct way. All of the sculptors performed their last door at a late age, to a smaller or larger extent trying to sum up their own life, close their previous work and turn to eternity. The doors created in the late period of their artistic activity are the reflection of an old man's mental state and the role played in his life by his attitude towards faith; thus, to a large extent, these works carry the meaning typical of artists' late works regardless of the historical period.

The artistic themes common to all three sculptors can indicate in their personalities clear characterological differences, which have found expression in the specificity of their own language of artistic expression and the way of constructing stories. Like chapters or even volumes of a book, subsequent doors reveal the evolution of their authors' attitude while the distinct personality differences between all sculptors, emerging from an analysis of their works, can be classified by applying, for example, the proposals of autobiography systematisation present in the field of literary studies.

Even in the case of a signature and its inclusion within the decoration of a self-portrait, there is a clear difference between the artists. Some of their works contain no signature, in others it is encrypted in the presented scene, in others still it is displayed on a separate panel. On some doors, there is no portrait of Chromy, in several cases one can recognise Zemła's facial features while Mitoraj's self-portrait takes on an atypical form: an image of his hand.

For the needs of his artistic story, Chromy creates a specific language, as if a pictographic writing system, repeating schematic forms: characters corresponding to different concepts; Zemła makes replicas of his own works, modifying the original through a discreet depiction of personal motifs; whereas Mitoraj introduces smaller or larger elements of his earlier works to compositions on doors, thus creating a new whole. This "language" of stories on doors unwittingly reveals the artist's specific "creative autobiography", consisting of the above-mentioned motifs from the sculptor's earlier works and sometimes also an outline of an idea used later in other works.

By including a story about themselves along with the official message in the reliefs on the doors made by them, the artists create their own narrative identity. The process of materialisation, taking place during the creation of an artwork, is of a therapeutic and cognitive nature, and the creation itself is often close to a mystical experience. Both

formal issues and the personal content recorded in scenes depicted on church doors are linked to the artistic output of each sculptor and complement the facts from their biography, most often viewed in the metaphysical perspective. In this perspective, the record of Chromy's "spiritual biography," in which an extremely important role is played by narratives on church doors, may be associated with subsequent stages of Christian mystagogical initiation, leading from earthly dramas to the mystical cognition of the Absolute. The personal motif on Zemła's "gates" contains the encrypted *metanoia* of the sculptor, who experienced a dramatic breakthrough, leading to a change in the artist's worldview and his turn towards sacred art. Mitoraj's *anabasis* is a seemingly triumphant journey of an artist who conquered the world with his works in search of lost beauty and sense of life.



The research perspective proposed in the present study constitutes a kind of experiment, a search for tools suitable for an analysis of phenomena that have not been fully recognised and described yet. The selection of artists is made on a similar basis, according to the criteria outlined above. The issues related to each of those artists are presented in separate parts of the monograph but arranged in the framework of a similar structure including: introduction and state of research, description of individual works of art, taking into account the specificity of a door as a dominant form in the liminal space, discussion of similar artistic topics in the sculptor's overall output and an analysis of the autobiographical layer recorded in his bronze doors. Two main themes (i.e. the form of a door and the subject matter presented there) in each of these parts intertwine but retain a certain autonomy. The summing up contains a search for analogies in the works of other contemporary sculptors.

The reference area is provided by the activity of artists who work within the sphere of the European culture, mainly in Poland, Italy and Germany, but also in Spain and Slovenia, among others. In accordance with tradition, Italian sculpture also today is the basic source of inspiration for Polish artists, whose artistic journeys invariably lead above all to the homeland of Michelangelo. Chromy and Zemła also travelled there while Mitoraj settled in Italy permanently. It is in Italy, as well as in Germany, that the majority of modern sculpted bronze doors have been created. Analogies with artists working in other countries reflect the common cultural heritage of the continent. The wealth of comparative material allows to highlight the specificity of works created by selected Polish artists as set against the background of general tendencies in the execution of this type of works in contemporary European art.

Translated by Agnieszka Gicala

Temat książki jest bardzo ważny dla wszelkiej refleksji o sztuce religijnej w dzisiejszych czasach, a także każdej – odnoszącej się do polskiej plastyki współczesnej. Autorka zajmuje się wszak artystami z pierwszego rzędu, choć nieczęsto widzianymi w związku z twórczością sakralną (Bronisław Chromy, Igor Mitoraj, Gustaw Zemła). Zajmuje się też motywem drzwi kościelnych, będących, jak wiadomo, w średniowieczu, epoce renesansu czy wieku XIX polem ważnych dokonań artystycznych. Książka nie została jednak pomyślana jako monografia tego motywu w polskiej sztuce współczesnej, lecz znacznie bardziej oryginalnie – jako refleksja nad specyfiką mierzenia się z tak historycznie uwarunkowanym zadaniem w biografiami artystycznych wymienionych twórców. (...) Warto podkreślić niepodważalne wartości publikacji zarówno dla specjalistycznego grona badaczy współczesnej twórczości religijnej, jak i znacznie szerszego kręgu czytelniczego: to z pewnością wydobyć skali zjawiska, jakim są realizacje brązowych drzwi w sztuce europejskiej XX i XXI wieku; wciągające analizy poszczególnych dzieł; sprawny język, nieprzeciążony fachową terminologią; klarowna konstrukcja książki, z precyzyjnym systemem odsyłaczy; obszerna, bardzo kompetentnie sporządzona i bardzo pomocna bibliografia.

prof. dr hab. Andrzej Pieńkos

Grażyna Ryba ukończyła studia historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz studia licencjacko-doktoranckie organizowane przez Papieską Akademię Teologiczną w Krakowie. Dysertację doktorską przygotowała pod kierunkiem o. prof. dra hab. Józefa Benignusa Wanata. Jest pracownikiem Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainicjowała utworzenie i zorganizowała Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, jednostkę o charakterze naukowo-badawczym i archiwizacyjno-popularyzatorskim, oraz koordynuje prace tego ośrodka. Kieruje redakcją powołanego z jej inicjatywy rocznika „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, a także serii wydawniczej „Biblioteka Sacrum et Decorum”.

Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych ze sztuką współczesną, przede wszystkim sakralną i religijną. Jest autorką licznych publikacji poświęconych tej tematyce.