

Rev. Leszek Makówka
diocesan art conservator in Katowice

The Way of the Cross by Mikuláš Medek

During the communist regime, several churches were built in the territory of the present Czech Republic. Compared to Poland, this is not a large number¹. Among them is the church of St. Joseph in Senetářov, which was the first one built in Moravia according to the recommendations of the Second Vatican Council in the years 1969–1971². Its architect Louis Kolek was inspired by contemporary French architecture, in particular Le Corbusier's modernism. Borrowings from the French artist are clearly noticeable in the architecture of the church in Senetářov. For example, the inspiration with the form of the chapel in Ronchamp is evidenced by the modernist concept of the building on an irregular plan, as well as the roof curvatures emphasizing the dynamism and sculptural character of the whole. However, unlike the architect of that chapel, Kolek saturated the central part

¹ Over 3,700 new churches were built in Poland at the same time. The communist system in Czechoslovakia was much more radical and oppressive towards the Catholic Church than the attitude of the Polish authorities in the same period. The extremely small number of new churches in Czechoslovakia built after the end of World War II also resulted from the definitely smaller number of Catholics in the Czech society compared to the corresponding proportion among Poles. Moreover, the territory of the present Czech Republic had a sufficient network of churches built in the second half of the 18th century and at the beginning of the 19th century, related to the reform introduced by Empress Maria Theresa and continued by Emperor Joseph II, subordinating the entirety of religious life to the state.

² The history of the contemporary church in Senetářov dates back to the Second World War. In 1942, the inhabitants of a small village were forced by the Nazi occupiers to leave their homes, which were partially destroyed, as was the chapel of St. Joseph that dated back to 1855. At the same time, they received an assurance that they would be able to return to the village and rebuild the houses and the chapel. Most of the deported inhabitants returned to Senetářov after the war. A special committee was appointed to collect the necessary funds in order to rebuild (actually: to build) the chapel. Due to the limited amount of those funds as well as resistance of the then authorities, the construction was delayed for more than two decades. The breakthrough came during the Prague Spring in 1968. Despite later difficulties from the authorities, the church was completed in 1971. Franciszek Vavříček, the parish priest of the parish in Jedovnice, to which Senetářov belonged, commissioned the design of the church to Louis Kolek, and the design of the structure to Otakar Vrabec. The work was carried out thanks to funds collected throughout the country and foreign donations. L. Zouharová, P. Zouhar, *Kostel sv. Josefa v Senetářově: 1971–2011*, Jedovnice 2011, pp. 3–9.

ks. Leszek Makówka
konserwator diecezjalny w Katowicach

Droga krzyżowa Mikuláša Medka

DOI: 10.15584/setde.2022.15.4

W okresie reżimu komunistycznego na terenie obecnej Republiki Czeskiej zostało wybudowanych kilka kościołów. W porównaniu z Polską to niewiele¹. Zalicza się do nich świątynia pod wezwaniem św. Józefa w Senetářovie, wybudowana jako pierwsza na Morawach według zaleceń Soboru Watykańskiego II w latach 1969–1971². Jej architekt, Louis Kolek, inspirował się współczesną architekturą francuską, w szczególności modernizmem Le Corbusiera. Zapożyczenia od francuskiego twórcy są wyraźnie zauważalne w architekturze kościoła w Senetářovie. Na przykład o inspiracji bryłą kaplicy w Ronchamp świadczą modernistyczna koncepcja budowli na nieregularnym rzucie, a także krzywizny dachu podkreślające dynamiczność i rzeźbiarskość całości. Natomiast w odróżnieniu od architekta tejże kaplicy Kolek nasycił centralną część kościoła dużą ilością światła przedostającego się do

¹ W Polsce w tym samym czasie powstało ponad 3700 nowych kościołów. System komunistyczny w Czechosłowacji był o wiele bardziej radykalny i opresyjny wobec Kościoła katolickiego aniżeli postawa polskich władz w tożsamym okresie. Minimalna liczba nowych kościołów w Czechosłowacji wybudowanych po zakończeniu drugiej wojny światowej wynikała także ze zdecydowanie mniejszego odsetka katolików w społeczeństwie czeskim w stosunku do analogicznej proporcji wśród Polaków. Dodatkowo teren obecnej Republiki Czeskiej posiadał wystarczającą sieć kościołów wybudowanych w 2. połowie XVIII wieku i na początku XIX wieku, a związaną z reformą wprowadzoną przez cesarżową Marię Teresę, kontynuowaną przez cesarza Józefa II, podporządkowującą całokształt życia religijnego państwu.

² Historia współczesnego kościoła w Senetářovie sięga czasów drugiej wojny światowej. W 1942 roku mieszkańcy niewielkiej miejscowości zostali zmuszeni przez nazistowskiego okupanta do opuszczenia swoich domów, które częściowo zostały zniszczone, podobnie jak pochodząca z 1855 roku kaplica św. Józefa. Jednocześnie otrzymali zapewnienie, że będą mogli powrócić do wioski i odbudować domostwa oraz kaplicę. Większość wywiezionych mieszkańców wróciła do Senetářova po wojnie. Do odbudowy (w rzeczywistości budowy) kaplicy został powołany specjalny komitet zajmujący się zbieraniem koniecznych środków. Z powodu ograniczonej ich liczby, a także oporu ówczesnych władz, budowa została opóźniona o ponad dwie dekady. Przełom nastąpił w czasie Praskiej Wiosny w 1968 roku. Pomimo późniejszych utrudnień ze strony władz kościół został ukończony w 1971 roku. Franciszek Vavříček, proboszcz parafii w Jedovnicach, do której należał Senetářov, zlecił zaprojektowanie kościoła Louisowi Kolkowi, zaś wykonanie projektu konstrukcji Otakarowi Vrabcowi. Prace były prowadzone dzięki środkom finansowym zbieranym w całym kraju oraz darowiznom zagranicznym. L. Zouharová, P. Zouhar, *Kostel sv. Josefa v Senetářově: 1971–2011*, Jedovnice 2011, s. 3–9.

wnętrza przez dwa fryzy okien zlokalizowanych w górnej partii ścian wzdłuż osi świątyni. W efekcie dyspozycja światła wykreowała wnętrze na wzór rozwiązań stosowanych w bazylikach. Modernistyczny charakter obiektu objawia się także w surowości wykończenia wnętrza obecnej w pewnych jego fragmentach. Kolek stworzył również dekorację przestrzeni liturgicznej, przede wszystkim elementy wyposażenia prezbiterium, w tym tryptyk w ścianie ołtarzowej z symbolicznym wyobrażeniem Trójcy Świętej³ [il. 1], a także projekty witraży.

Wykonanie cyklu *Drogi krzyżowej* powierzono malarzowi Mikulášowi Medkowi (1926–1974), który pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku należał do najbardziej uznanych czeskich twórców. Przyszły artysta uczył się w Krajowej Szkole Grafiki w latach 1942–1944, a po zakończeniu drugiej wojny światowej podjął studia w praskiej Akademii Sztuk Pięknych. Naukę kontynuował w Akademii Sztuki Użytkowej, w pracowniach Františka Muziki i Františka Tichego. Po przejściu władzy przez komunistów w ramach czystek prowadzonych na wyższych uczelniach Medek został wyrzucony z akademii ze względów politycznych. Pracując jako robotnik, nie zaprzestał twórczości artystycznej. Wykonywał okolicznościowe grafiki. W tym okresie związał się z guru czeskiego surrealizmu Karem Teigem, który skupiał wokół siebie artystyczny świat Pragi lat pięćdziesiątych. Teige był dla młodych artystów oparciem, zwłaszcza po komunistycznym zamachu stanu w Czechosłowacji, gdy awangarda, w tym surrealizm, stała się ponownie (jak podczas okupacji nazistowskiej) sztuką oficjalnie potępianą i niepokazywaną publicznie⁴. Dzięki złagodzeniu napięcia politycznego w Czechosłowacji

of the church with a large amount of light entering the interior through two friezes of windows located in the upper part of the walls along the church axis. Such management of light created an interior alluding to the solutions used in basilicas. The modernist character of the building is also manifested in the austerity of the interior finish, present in some of its fragments. Kolek also created the decoration of the liturgical space, primarily elements of the equipment of the chancel, including a triptych in the altar wall with a symbolic image of the Holy Trinity³ [fig. 1], as well as stained glass designs.

The creation of the cycle *The Way of the Cross* was entrusted to the painter Mikuláš Medek (1926–1974), who at the end of the 1960s was one of the most recognized Czech artists. The future artist had studied at the National School of Graphic Arts in the years 1942–1944, and after the end of World War II enrolled at the Academy of Fine Arts in Prague. He continued his studies at the Academy of Applied Arts, in the studios of František Muziki and František Tichy. After the communists took power, as part of the purges carried out at universities, Medek was expelled from the Academy for political reasons. While working as a labourer, he did not stop creating art. He made graphics for various events. During that period, he became involved with the guru of Czech surrealism, Karel Teige, who gathered around himself the artistic world of Prague in the 1950s. Teige was a support for young artists, especially after the communist coup d'état in Czechoslovakia, when the avant-garde, including surrealism, again (as during the Nazi occupation) became officially condemned art, and was not shown in public⁴. Thanks to the

³ Po lewej stronie obraz przedstawia stworzenie wszechświata i człowieka jako dzieła Boga Ojca. Rozżarzone czerwone promienie na granatowoczarnym tle rozlewają się w formę spletanego wiązki przewodów energetycznych. Przechodzą one w dwie świecące postaci, męską i kobiecą. Skrzyżowane ze sobą, wypełniają pole koła – przestrzeń ziemi. Wizerunek w części centralnej to Odkupienie – dzieło Syna Bożego. Trzyście sylwet siedzących przy stole zostało uchwyconych z górnej perspektywy. Jedenastu apostołów znajduje się po bokach stołu, figura Chrystusa została usadowiona u szczytu, po przeciwległej stronie zaznaczono postać Judasza. Jezus przedstawiony jest z szeroko rozłożonymi rękami, gestem wszechogarniającym, a jednocześnie utożsamiającym się ze znakiem krzyża. Z dłoni Chrystusa spływa krew. W całą kompozycję wpisano jasne promienie odcinające się od niebieskiego tła. Obraz po prawej stronie ukazuje uświęcenie – dzieło Ducha Świętego, którego symboliczne przedstawienie w postaci gołębiczy przechodzi w dynamiczną formę abstrakcji. Symbolikę obrazów podkreśla technika, w której powstały: rozpylanie rozcieńczonych farb olejnych wywołujących wrażenie intensywnego promieniowania. Połączenie obrazów w tryptyk zostało wykonane w kawałkach mosiądzu i elementach szklanych przywołujących skojarzenie z cierniową koroną. A. Švecová, *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, s. 17 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita w Brnie].

⁴ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 49.

³ On the left, the image shows the creation of the universe and man as the work of God the Father. Glowing red rays on a black and dark blue background extend in the form of tangled bundles of energy wires. They transform into two glowing human figures: male and female. Crossed with each other, they fill the field of a circle: the space of the earth. The image in the central part is Redemption – the work of the Son of God. Thirteen silhouettes sitting at the table are depicted from an overhead perspective. The eleven apostles are at the sides of the table, the figure of Christ is placed at the top, and the figure of Judas is outlined at the opposite side. Jesus is depicted with his arms spread wide in an all-encompassing gesture, at the same time identifying himself with the sign of the cross. Blood is flowing from Christ's hands. All elements of the composition are surrounded by a white glow which makes them stand out against the blue background. The image on the right shows sanctification – the work of the Holy Spirit, whose symbolic representation in the form of a dove transforms into a dynamic form of abstraction. The symbolism of the paintings is emphasized by the technique in which they were created: the spraying of diluted oil paints, which evokes the impression of intense radiation. The paintings were combined to form a triptych by means of pieces of brass and glass elements evoking associations with a crown of thorns. A. Švecová, *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, p. 17 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

⁴ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, p. 49.



1. Louis Kolk, prezbiterium kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1971, fot. L. Makówka

1. Louis Kolk, chancel of the church of St. Joseph in Senetářov, 1971, photo by L. Makówka

easing of political tension in Czechoslovakia in the second half of the 1950s, Medek was admitted to the Union of Artists. He consistently developed his art. In the 1960s, he organised exhibitions in his homeland and abroad, he also accepted public commissions in Paris, Damascus and New York. After a long, serious illness, he died at the age of forty-eight.

Several periods can be distinguished in Medek's oeuvre. Under the influence of Karel Teige, the artist's works were initially close to the tradition of surrealism, but they were enriched by spiritual elements. The painter created illusionistic compositions consisting of objects constituting a terrifying and ominous space⁵. However, the paintings of that period are not only images of dark dreams or fear as such. They can be considered as a protest against the dark forces that reach the limits of human anxiety and arouse the greatest fears. Medek used the poetics of the extraordinary; he distanced himself from the French imaging models of the late 1940s. On the other hand,

⁵ V. Effenberger, *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 13–19.

w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Medek został przyjęty do Związku Artystów. Konsekwentnie rozwijał swoją twórczość. W latach sześćdziesiątych realizował wystawy w ojczyźnie i poza jej granicami, przyjmował także zamówienia publiczne w Paryżu, Damaszku i Nowym Jorku. Po długotrwałej, ciężkiej chorobie zmarł w wieku czterdziestu ośmiu lat.

W twórczości Medka wyróżnia się kilka okresów. Pod wpływem Karela Teigeego prace artysty bliskie były początkowo tradycji surrealizmu, wzbogacały je jednak pierwiastki duchowe. Malarz tworzył iluzjonistyczne kompozycje składające się z obiektów stanowiących przerażającą i złowrogą przestrzeń⁵. Obrazy tego okresu nie są jednak tylko wyobrażeniami mrocznych snów czy strachu jako takiego. Można je uznać za protest przeciwko ciemnym siłom, które sięgają do granic ludzkiego niepokoju i budzą największe lęki. Medek posługiwał się poetyką niezwykłości, z dystansem odnosił się do francuskich wzorów obrazowania końca lat czterdziestych. Z drugiej strony przez dłuż-

⁵ V. Effenberger, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 13–19.

szy czas bliska mu była stylistyka klasycznego surrealizmu czy magicznego realizmu⁶.

W 1952 roku – w okresie wzmożonej izolacji twórczej⁷ – Medek wszedł w etap egzystencjalny swej drogi artystycznej, w którym centralnym motywem stała się figura ludzka. Rozwijając technikę malarską, pod koniec lat pięćdziesiątych zwrócił się w stronę informelu. Czechosłowacka odmiana tej twórczości, która stanowiła jeden z artystycznych wyrazów odwilży politycznej, rozwijała się jednak na gruncie własnej, rodzimej tradycji surrealizmu. Z biegiem lat twórczość Medka przyjęła pewne elementy pokrewne informelowskiej poetyce (zwłaszcza Antoniego Tapiesa). Odnajdujemy w niej także tendencje czerpane ze wzorów malarstwa materii – na przykład „rysowaną” krótkimi gestami fakturę płótna czy stosowanie zgrubienia farb⁸. Artysta wykonywał obrazy z grubych warstw kolorystycznych⁹. Pracował również z nową techniką malarską, używając lakieru i nadając kolorowi nowy wymiar¹⁰. Nigdy nie stał się jednak „czystym” abstrakcjonistą; przetworzona figura ludzka zawsze była obecna w jego twórczości jako nośnik podstawowego dramatu egzystencjalnego¹¹. Autor, zniekształcając ją poprzez namalowanie nienaturalnie wydłużonych kończyn, włosów przypominających ostrza czy nietypowych proporcji ciała¹², stworzył swój własny rodzaj figuratywności¹³. Kolejnymi krokami były upraszczanie sylwetki do geometrycznych kształtów i redukcja gamy kolorystycznej do walorów czerwieni i błękitu. W tym czasie Medek stał się wzorem dla młodszych radykalnych artystów. Pod koniec lat sześćdziesiątych zaczął wprowadzać do swoich prac różne elementy mechaniczne – kółka i zawory¹⁴.

Twórczość Medka ma oryginalny charakter, nasycony metaforyką i nastrojem niesamowitości. Artysta opisywał ludzki los, który łączył z emocjonalną ekspresją i intensywnym doświadczeniem mistycznym. Spójne i wręcz „magiczne” obrazy emanują siłą wyrazu. Malarz stworzył system znaków wizualnych stanowiących metaforę ludzkiej egzystencji w jej tragicznym, bolesnym i tajemniczym wymiarze. Duszna atmosfera obrazów, ich zdeformowana treść i nasycenie elementami wyprowadzonymi ze świata mechaniki, nie tylko wiązały twórczość Medka z przygnębiającą, pozbawioną wolności sytuacją społeczno-polityczną

for a long time he was close to the stylistics of classical surrealism or magical realism⁶.

In 1952, during a period of increased creative isolation⁷, Medek entered the existential stage of his artistic path, in which the human figure became the central motif. Developing his painting technique, he turned to Informel in the late 1950s. The Czechoslovak variety of that movement, which was one of the artistic expressions of the political thaw, developed on the basis of its own native tradition of surrealism. Over the years, Medek's work adopted some elements related to Informel poetics (especially of Antoni Tàpies). We also find in it tendencies drawn from the patterns of matter painting – for example, the texture of the canvas “drawn” with short gestures or the use of paint thickening⁸. The artist made his paintings with thick colour layers⁹. He also worked with a new painting technique, using varnish and giving colour a new dimension¹⁰. However, he never became a “pure” abstractionist; the transformed human figure was always present in his works as a carrier of the basic existential drama¹¹. When distorting it by painting unnaturally elongated limbs, blade-like hair or unusual body proportions¹², the author created his own kind of figurativeness¹³. His next steps included simplifying the silhouette to geometric shapes and reducing the colour range to shades of red and blue. At that time, Medek became a model for younger radical artists. At the end of the 1960s, he began introducing into his works various mechanical elements: wheels and valves¹⁴.

Medek's oeuvre has a unique character, saturated with metaphors and the mood of eeriness. The artist described human fate, which he combined with emotional expression and intense mystical experience. Coherent and almost “magical” images emanate the power of expression. Medek created a system of visual signs that constituted a metaphor of human existence in its tragic, painful and mysterious dimension. Not only did the stifling atmosphere of the paintings, their deformed content and saturation with elements derived from the world of mechanics, connect Medek's work with Czechoslovakia's social and political situation that was depressing and depriving people of freedom. These features also resulted from the painter's relationship with the literary and philosophical cur-

⁶ Ibidem.

⁷ B. Mráz, *Mikuláš Medek*, Praha 1970, s. 17.

⁸ Piotrowski 2005, jak przyp. 4, s. 92–94.

⁹ Effenberger 2002, jak przyp. 5, s. 25.

¹⁰ Mráz 1970, jak przyp. 7, s. 36–42.

¹¹ Ibidem, s. 49–50.

¹² F. Šmejkal, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 73–74.

¹³ P. Bregantová, R. Švácha, M. Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění*, t. V: 1939/1958, Praha 2005, s. 404 n.

¹⁴ B. Mráz, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 119–120.

⁶ Ibidem.

⁷ B. Mráz, *Mikuláš Medek*, Praha 1970, p. 17.

⁸ Piotrowski 2005, cf. fn. 4, pp. 92–94.

⁹ Effenberger 2002, cf. fn. 5, p. 25.

¹⁰ Mráz 1970, cf. fn. 7, pp. 36–42.

¹¹ Ibidem, pp. 49–50.

¹² F. Šmejkal, *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 73–74.

¹³ P. Bregantová, R. Švácha, M. Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění*, vol. V: 1939/1958, Praha 2005, p. 404 f.

¹⁴ B. Mráz, *Mikuláš Medek* [in:] *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 119–120.



2. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa w kościele św. Józefa w Senetářovie*, 1971, fot. L. Makówka

2. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross in the church of St. Joseph in Senetářov*, 1971, photo by L. Makówka

rent of existentialism as well as from the experience of his own illness, which led to his premature death¹⁵.

When accepting the commission for the church in Senetářov, Medek had already created two works for sacred interiors: an altar painting in the Chapel of the Divine Heart in Kotvrdovice and the same representation in the church of St. Peter and Paul in Jedovnice. The positive reception of both of them encouraged clients to entrust him with further commissions for religious works. The concept of the church of St. Joseph in Senetářov had originally taken into consideration more works by Medek in the interior, including an altar painting. However, Louis Kolek, who had initially been supposed to create only the architecture, did not perceive artists from Prague in a positive way. Being an influential person, he took the initiative of arranging the church interior. The construction committee also preferred to entrust the creation of the interior design to Kolek, rather than Medek, who, although he declared himself a believer, was not a practising Catholic¹⁶.

The artist painted *The Way of the Cross* in 1971 [fig. 2]. This Passion cycle was composed of fourteen

¹⁵ In order to name this trend in Czech art, the term “structural abstraction” was introduced. Cf. M. Nešlehová, *Podoba českého informelu*, in: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, exhibition catalogue, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991, p. 12.

¹⁶ E. Štimecová, *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka*

w kraju nad Wełtawą, ale w równej mierze stały się pokłosiem związków malarza z literackim i filozoficznym nurtem egzystencjalizmu, a także przeżywaniem własnej choroby, która doprowadziła go do przedwczesnej śmierci¹⁵.

Przyjmując zlecenie dla kościoła w Senetářovie, Medek miał za sobą już dwie prace dla wnętrz sakralnych: obraz ołtarzowy w kaplicy Boskiego Serca w Kotvrdovicach i tożsame przedstawienie w kościele św. Piotra i Pawła w Jedovnicach. Dobra recepcja obu zachęcała do składania mu kolejnych zamówień sakralnych. Koncepcja kościoła św. Józefa w Senetářovie pierwotnie uwzględniała we wnętrzu więcej prac Medka, w tym obraz ołtarzowy. Louis Kolek, który początkowo miał tworzyć jedynie architekturę, nie postrzegał dobrze artystów z Pragi. Będąc wpływową osobą, przejął inicjatywę aranżacji kościoła. Komitet budowy też wolał powierzyć wykonanie wystroju wnętrza Kolkowi, a nie Medkowi, który mimo że deklarował się jako osoba wierząca, nie był praktykującym katolikiem¹⁶.

¹⁵ Dla nazwania tego nurtu w czeskiej twórczości wprowadzono pojęcie „abstrakcja strukturalna”, zob. M. Nešlehová, *Podoba českého informelu*, w: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, katalog wystawy, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991, s. 12.

¹⁶ E. Štimecová, *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, s. 22 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita w Brnie]. Z dostępnych źró-

Artysta namalował stacje Drogi krzyżowej w 1971 roku [il. 2]. Pasyjny cykl został skomponowany z czternastu obrazów umieszczonych obok siebie we wnętrzu kościoła i tworzących swego rodzaju fryz. Takie rozmieszczenie malowideł nie było powszechnie stosowane, chociaż nie stanowiło novum w tym okresie. Kompozycja rozpoczyna się po lewej stronie od wejścia i rozwija się w kierunku prezbiterium. Poszczególne obrazy mają wymiary 120x75 cm. Na podstawie swoich wcześniejszych doświadczeń Medek połączył emalię z olejem w technice malarskiej na płótnie. Obrazy tworzone są w kilku warstwach tych kombinacji. Twórca eksperymentował z materia. Dzięki typowemu dla siebie zastosowaniu podkładów malarskich starał się pogłębić wyraz swoich dzieł i wzbogacić je o wytworzoną strukturę. W efekcie wykreował obrazy o imponującej paletce kolorów.

W tworzeniu koncepcji *Drogi krzyżowej* inspiracją dla artysty był sonet¹⁷, o który Medek poprosił poetę Jiřego Kuběę¹⁸. W obrazach ukazane zostały motywy i wydarzenia z Biblii przy użyciu znaków i symboli zachęcających wierzących do refleksji nad treścią wiary. Zdominowaną przez ciemnoczerwony kolor

deł nie wynika, dlaczego, mimo wszystko, powierzono Medkowi pracę nad stacjami Drogi krzyżowej.

¹⁷ *Kříž sonetu*

- I Ejhle Člověk! K Smrti Odsouzený
 II Ještě Hrob Si Kopeš, Bereš Kříž,
 III Klesáš K Matce Zemi, A – Ta Tíží!,
 IV Ó Kéž Aspoň Ona Se Mnou Není.
- V Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený,
 VI Smrt A Matku Svou Jen V Lásce Zříš,
 VII Po Druhé Se Marně S Křížem Skříž,
 VIII Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy.
- IX Po Třetí! Ten Pád Je Dovršený!
 X Oviněn! A Nahý! Že Se Nestydíš!
 XI Dobře, Že Na Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy
- XII K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš.
 XIII Na Zem Do Klína Zpěl Matce Položený,
 XIV Matku Matkou Máš Až V Hrobě: V Hrobě Již.
- XV Ejhle Člověk! Matko: Ze: Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený

Zob. J. Kuběna, *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006, s. 261.

¹⁸ Sonet, který měl být interpretacyjno-medytacyjním wprowadzením do tajemnicy Krzyża, jako kompozycja złożona z czternastu wersów idealnie wpasowywał się w temat czternastu stacji Drogi krzyżowej. Poeta dodał do sonetu – wbrew regułom – jeszcze jeden wers odnoszący się do zmartwychwstania. Kuběna wysłał go Medkowi wraz z komentarzem dotyczącym symboliki barw, ibidem, s. 261 n. Por. J. Paukert, *Kulér Mikuláše Medka – nepříteli známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, „Proglas” 2, 1990, nr 3, s. 126. Trudno doprecyzować, na czym dokładnie polegała inspiracja sonetem przy pracy nad stacjami Drogi krzyżowej. Przy braku materiałów źródłowych przypisywanie Medkowi określonej relacji słowo – obraz byłoby merytorycznym nadużyciem.

paintings placed side by side inside the church and forming a kind of frieze. Such an arrangement of paintings was not commonly applied, although it was not a novelty in that period. The composition begins on the left of the entrance and develops towards the chancel. Individual paintings measure 120x75 cm. Based on his previous experience, Medek combined enamel with oil in the technique of painting on canvas. The images are created in several layers of these combinations. The artist experimented with matter. By means of his typical application of paint primers, he tried to deepen the expression of his works and enrich them with the thus produced structure. As a result, he created images thanks to an impressive palette of colours.

In creating the concept of *The Way of the Cross*, the artist was inspired by a sonnet¹⁷ for which he

z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov), Brno 2017, p. 22 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno]. It is not clear from the available sources why, after all, Medek was entrusted with the work on the stations of the cross.

¹⁷ *Kříž sonetu*

- I Ejhle Člověk! K Smrti Odsouzený
 II Ještě Hrob Si Kopeš, Bereš Kříž,
 III Klesáš K Matce Zemi, A – Ta Tíží!,
 IV Ó Kéž Aspoň Ona Se Mnou Není.
- V Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený,
 VI Smrt A Matku Svou Jen V Lásce Zříš,
 VII Po Druhé Se Marně S Křížem Skříž,
 VIII Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy.
- IX Po Třetí! Ten Pád Je Dovršený!
 X Oviněn! A Nahý! Že Se Nestydíš!
 XI Dobře, Že Na Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy
- XII K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš.
 XIII Na Zem Do Klína Zpěl Matce Položený,
 XIV Matku Matkou Máš Až V Hrobě: V Hrobě Již.
- XV Ejhle Člověk! Matko: Ze: Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený.

Cf. J. Kuběna, *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006, p. 261.

English translation by Jakub Jása and Agnieszka Gicala:

A Sonnet Cross

- I Hey, Man! Sentenced To Death
 II You Dig Your Grave, You Take Up Your Cross,
 III You Kneel To Mother Earth, Ah – What A Burden!
 IV Oh, At Least She Is Not With Me.
- V Although Lightened By A Stranger's Sin,
 VI You Will See Your Death And Mother Only In Love,
 VII After The Second Time, In Vain Cross With The Cross,
 VII Do Not Let Women Grieve For You.
- IX After The Third Time! This Fall Is Complete!
 X Accused! And Naked! You Should Be Ashamed!
 XI It Is Good That On The Ground Fixed To The Cross (Well), Soon



3. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 1–5) w kościele św. Józefa w Senetářovie*, 1971, fot. L. Makówka

3. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 1–5) in the church of St. Joseph in Senetářov*, 1971, photo by L. Makówka

asked the poet Jiří Kuběna¹⁸. The paintings show themes and events from the Bible using signs and symbols encouraging believers to reflect on the essence of faith. The first station, dominated by dark red, which is the beginning of the narrative about the suffering Christ, is illustrated by thorns. Purple is the colour of the robe that Jesus was made to wear before Pilate. Two successive images are defined by a cross stretched on the plane expressed in shades of red. The fourth station is marked by the blue colour

XII Exalted To Heaven, Now You Can Only Die.

XIII On The Ground On The Mother's Lap Laid Again

XIV You have Your Mother As A Mother In The Grave
Only: In The Grave Already.

XV Hey, Man! Oh, Mother: From: Me: Your Son Born
From The Grave.

¹⁸ The sonnet, which was supposed to be an interpretative and meditative introduction to the mystery of the Cross, as a composition of fourteen verses, perfectly matched the theme of the fourteen stations of the Way of the Cross. Contrary to the principles of the sonnet, the poet added one more line referring to the resurrection. Kuběna sent it to Medek together with a commentary on the symbolism of colours. *Ibidem*, p. 261 f. Cf. Paukert, J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, "Proglas" 2: 1990, no. 3, p. 126. It is difficult to specify what exactly the sonnet inspired in the painter when working on the Stations of the Cross. In the absence of source materials, attributing a specific word-image relationship to Medek would be a substantive abuse.

pierwszą stację, będącą początkiem narracji o cierpiącym Chrystusie, ilustrują ciernie. Purpura jest barwą płaszczu, w który został odziany Jezus przed Piłatem. Dwa kolejne obrazy definiowane są przez krzyż rozpięty na płaszczyźnie wyrażonej w odcieniach czerwieni. Czwartą stację określa barwa niebieska jako znak Matki Boskiej. Piątą przystanek symbolizuje wsparcie udzielone przez Szymona z Cyreny. Ciężar krzyża spoczywa jednak na ramionach Chrystusa. Kolor tej stacji to kombinacja czerwieni i złota na ciemnoniebieskim tle [il. 3]. Szósta stacja to Weronika – kobieta, która według legendy podeszła do Chrystusa i otarła pot z Jego twarzy. Odbite oblicze Zbawiciela stało się kanwą obrazu Medka, w którym złoty kolor dominuje nad ciemnoniebieskim tłem. Siódma stacja ponownie została wykreowana walorami czerwieni w tle przechodzącymi stopniowo przez granaty do czerni. Można odnieść wrażenie, że krzyż waży więcej niż na początku. W ósmym przystanku pojawiają się pary oczu jako odniesienie do pełnego niemocy wzroku kobiet w Jerozolimie [il. 4]. Ten obraz jest zdominowany przez jasnoblękitny kolor ze złotym refleksem. Trzeci upadek przedstawiony jest za pomocą krzyża, który przerasta już granice obrazu. Czerwony kolor krucyfiksu wycina się z czarnego tła. Dziesiąty obraz zamknięty został w symbolice trzech kostek do gry rzuconych jako losy o szatę Jezusa. Na jedenastym



4. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 4–9) w kościele św. Józefa w Senetárove*, 1971, fot. L. Makówka

4. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 4–9) in the church of St. Joseph in Senetárov*, 1971, photo by L. Makówka

przystanku gwoździe na niebiesko-czarnym tle symbolizują przybicie do krzyża. Ukrzyżowanie zostało ukazane jako zatrzymanie bicia serca Chrystusa, gdy nadeszła godzina ciemności. Trzynastą stacją ponownie zdominował błękit symbolizujący Maryję trzymającą martwego Syna na kolanach. Jaśniejący czerwony punkt oznacza, że nawet teraz Jej nadzieja nie zgasła. W ostatniej stacji pogrążony w ciemnościach grób także przebłyskuje czerwienią, co można zinterpretować jako obietnicę nowego życia po zmartwychwstaniu¹⁹ [il. 5].

Narracja Pasji Chrystusa została ograniczona do paru znaków pojawiających się w poszczególnych stacjach. Cykl jest wręcz rezygnacją z opowiadania. To pojedyncze symbole odsyłają do kolejnych etapów męki. Najważniejszym z nich jest krzyż, którego traktowanie przez artystę stanowi o dynamice całej kompozycji. Oglądający ją widzowie mogą odnieść wrażenie, że staje się on coraz większy i cięższy. O dramacie historii decyduje również przechylenie krucyfiksu w stronę dolnej krawędzi obrazów. W dalszych stacjach artysta zastosował oryginalne kadrowanie, krzyż rozrywa granicę malowidła, tak jak rzeczywiste narzędzie męki wycieńczyło ciało skazańca.

Główny ciężar wyrażenia dramatu Drogi krzyżowej przejęła jednak nie ikonografia, lecz zastosowana

as a sign of the Mother of God. The fifth station symbolises the support given by Simon of Cyrene. However, the weight of the cross rests on Christ's shoulders. The colour of this station is a combination of red and gold on a dark blue background [fig. 3]. The sixth station is Veronica: the woman who, according to legend, approached Christ and wiped the sweat from his face. The reflected face of the Saviour became the canvas for Medek's painting, in which the golden colour dominates over the dark blue background. The seventh station was again created with the shades of red, gradually changing to dark blues, transforming into black in the background. One gets the impression that the cross weighs more than at the beginning. In the eighth station, pairs of eyes appear as a reference to the helpless gaze of the Jerusalem women [fig. 4]. This image is dominated by a light blue colour with golden reflexes. The third fall is represented by the cross that transcends the boundaries of the picture. The red colour of the cross stands out from the black background. The tenth image is encapsulated in the symbolism of three dice thrown for Jesus' robe. At the eleventh stop, nails on a blue and black background symbolise the nailing to the cross. The crucifixion was depicted as Christ's heart ceasing to beat when the hour of darkness came. The thirteenth station was

¹⁹ Švecová 2006, jak przyp. 3, s. 19.



5. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 9–14) w kościele św. Józefa w Senetárove*, 1971, fot. L. Makówka

5. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 9–14) in the church of St. Joseph in Senetárov*, 1971, photo by L. Makówka

again dominated by blue, symbolising Mary holding her dead Son on her lap. The bright red dot means that even now her hope has not faded. At the last station, the grave, steeped in darkness, also glows red, which can be interpreted as a promise of new life after the resurrection¹⁹ [fig. 5].

The narrative of the Passion of Christ was limited to a few signs present in individual stations. The cycle evidently avoids telling the story. It is single symbols that refer us to subsequent stages of the Passion. The most important of them is the cross, whose depiction by the artist determines the dynamics of the entire composition. Viewers may get the impression that it is getting larger and heavier. The drama of the story is also determined by the tilt of the cross towards the lower edge of the paintings. In further stations, the artist used original framing: the cross tears the boundary of the painting, just like the real instrument of the Passion exhausted the convict's body.

However, the main weight of expressing the drama of the Stations of the Cross was taken over not by the iconography, but by the range of colours used by Medek. The artist remained within the circle of his favourite shades of blue and red with the addition of gold and dark navy blue tones changing into black.

przez Medka gama kolorystyczna. Artysta pozostał w kręgu swoich ulubionych odcieni błękitu i czerwieni z dodatkiem złota i ciemnych tonacji granatu przechodzących w czerń. Same barwy mają znaczenie symboliczne w obrębie poszczególnych obrazów. Medek twierdził, że:

[...] *czerwone i niebieskie są jedynymi kolorami, które istnieją jako absolutne. Teraz po długich myślach dodałem do niebieskiego i czerwonego złoto. Pojedyncze obrazy są czerwone, niebieskie lub złoto. Te kolory mają silną ekspresyjną symbolikę i są typowe dla wszystkich, zwłaszcza sztuki średniowiecznej. Połączenie kolorów reprezentuje chwałę Boga i cierpienie Chrystusa*²⁰.

Jednocześnie malarz zastosował kolorystykę całościowo w stosunku do wszystkich czternastu obrazów. Zasadniczym wątkiem użycia tonacji barwnych było stworzenie wrażenia narastania ciemności w cyklu. W stacjach wyrażających największy tragizm Męki Pańskiej artysta pozostawił jednak słabo przebijające się odcienie jasności jako symbol nadziei. Prowadzenie gry kolorystycznej w kompozycji *Drogi krzyżowej* można interpretować również szerzej, jako wyraz egzystencjalnego bólu człowieka: czerń tła, z którego wychodzi

¹⁹ Švecová 2006, cf. fn. 3, p. 19.

²⁰ A. Kusák, *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, w: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995, s. 271.

czerwona albo niebieska poświata, staje się symbolem bólu, śmierci, udręki twórcy.

Emocje dramatu zostały wyrażone nie tylko kolorystycznie, lecz także poprzez strukturę malarską. Obrazy powstawały w charakterystycznej dla Medka manierze nakładania na płótno kilku warstw malarzkich tworzących masę tonów, nasycenia i odcieni. Gęstość materii malarskiej przywołuje asocjacje z zastygającymi strupami krwi. W typowy dla siebie sposób malarz wycisnął również w gęstości tkanki obrazu znaki wywodzące się z geometrii i mechaniki, symbole opresyjnej rzeczywistości społeczno-politycznej ograniczającej wolność człowieka.

W kompozycji Medek utrzymał równowagę pomiędzy uniwersalizmem przesłania Drogi krzyżowej a subiektywnym wykorzystaniem pasywnego tematu do wyrażania osobistego przeżycia bólu i cierpienia. Oprócz symbolizmu jego obrazy oddają własne odczucia smutku czy udręki. Wyznaczenie granicy pomiędzy oboma aspektami historii męki nie jest łatwe. Niewątpliwie religijny motyw ofiary był według artysty zbliżony do egzystencjalnego dramatu cierpienia. Malarz pracował nad tym obszernym cyklem w czasie, gdy poważnie chorował²¹. Według Ewy Kosákovéj artysta, malując *Drogę krzyżową*, cierpiał fizycznie, ale także psychicznie, wpisując ból i żal w każdy ze swoich obrazów. Jego stan zdrowia pogarszał się również wskutek ciągłych problemów z władzą państwową i tłumieniem wolności wypowiedzi²².

Antonín Hartmann, interpretując pasywny cykl w Senetářovie, zauważył, że każdy motyw, kształt, kolor zdefiniowały wyjątkowość nadzwyczajnej rzeczywistości i tajemnicy cierpienia Chrystusa prowadzącej do śmierci²³. *Droga krzyżowa* w Senetářovie należy integralnie do głównego nurtu twórczości czeskiego artysty. Doskonale odnajduje się również w modernistycznym wnętrzu kościoła, stanowiąc mocny kontrast dla ascetycznej przestrzeni.

Niezwykle interesująca byłaby rekonstrukcja recepcji dzieła Medka w czeskim środowisku artystycznym, wśród hierarchii kościelnej oraz samych wiernych, dla których cykl został stworzony. Jest ona jednak bardzo utrudniona. W komunistycznej Czechosłowacji informacje dotyczące życia Kościoła, w tym bardzo rzadkiego zjawiska, jakim było wprowadzanie nowej sztuki do wnętrza sakralnych, praktycznie nie istniały w przestrzeni publicznej. Dotyczyło to – w przeciwieństwie do Polski ówczesnego czasu – przede wszystkim drukowanych wzmianek, a tym bardziej opracowań tematu, które pojawiły się dopie-

The colours themselves have a symbolic meaning within the individual paintings. Medek claimed that:

[...] *red and blue are the only colours that exist as absolutes. Now, after much thought, I added gold to the blue and red. Individual paintings are red, blue or gold. These colours have a strong expressive symbolism and are typical of all, especially of medieval art. The combination of the colours represents the glory of God and the suffering of Christ.*²⁰

At the same time, the painter applied the colours in a holistic way to all fourteen paintings. The main theme of the use of colour tones was to create the impression of increasing darkness in the cycle. However, in the stations expressing the greatest tragedy of the Passion of Christ, the artist left faint shades of light as a symbol of hope. The play of colours in the composition of *The Way of the Cross* may also be interpreted more broadly, as an expression of human existential pain: the black background, out of which emerges a red or blue glow, becomes a symbol of the pain, death and anguish of the artist.

The emotions of the drama were expressed not only in colour, but also *via* the painting structure. The paintings were created in Medek's characteristic manner of applying to the canvas several layers of paint, creating a mass of tones, saturation and shades. The thickness of the painterly matter evokes associations with congealing blood scabs. In his typical way, the painter also imprinted in the thick matter of the painting some signs derived from geometry and mechanics, symbols of oppressive socio-political reality limiting human freedom.

In the composition, Medek maintained a balance between the universalism of the message of *The Way of the Cross* and the subjective use of the Passion theme to express the personal experience of pain and suffering. Apart from symbolism, his paintings express his own feelings of sadness or anguish. It is not easy to draw a line between the two aspects of the Passion story. Undoubtedly, according to the artist, the religious motif of sacrifice was close to the existential drama of suffering. The painter was working on this extensive cycle while he was seriously ill²¹. According to Eva Kosáková, while painting *The Way of the Cross*, the artist suffered not only physically but also emotionally, inscribing pain and grief into each of his paintings. His health condition also deteriorated due to constant problems with the

²¹ Medek cierpiał z powodu poważnego stadium cukrzycy, musiał spać na specjalnym łóżu z tynku, a warunki jego życia były ogólnie problematyczne, Štimecová 2017, jak przyp. 16, s. 22.

²² Ibidem.

²³ Zouharová, Zouhar 2011, jak przyp. 2, s. 50.

²⁰ A. Kusák, *Rozhovor with Mikuláš Medek*, in: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995, p. 271.

²¹ Medek suffered from a serious stage of diabetes; he had to sleep on a special plaster bed, and his living conditions were generally problematic, Štimecová 2017, cf. fn. 16, p. 22.

state authorities and the suppression of freedom of expression²².

In his interpretation of the Passion cycle in Senetářov, Antonín Hartmann noticed that each motif, shape and colour defined the uniqueness of the extraordinary reality and mystery of Christ's suffering, leading to death²³. *The Way of the Cross* in Senetářov is an integral part of the mainstream of the Czech artist's oeuvre. It also fits perfectly in the modernist interior of the church, constituting a strong counterpoint to the ascetic space.

It would be extremely interesting to reconstruct the reception of Medek's work in the Czech artistic milieu, among the church hierarchy and the faithful themselves, for whom the cycle was created. However, this is very difficult. In communist Czechoslovakia, information on the life of the Church, including the very rare phenomenon of introducing novel art into sacred interiors, practically did not exist in the public space. This, in contrast to Poland of that time, concerned primarily any published reference to the subject, and even more so any studies on it, which appeared only later, in the post-communist era. In the church archives (the parish and diocesan ones), there are no source materials that could shed light on the issue of the reception of Medek's *The Way of the Cross* or show the role of the local parish priest in the creation of the project, reveal his artistic preferences or, above all, find out the motivation that guided the priest when he employed the artist to work for the church. This certainly does not exclude the existence of various fragmentary references to Medek's work in the Senetářov church in other archives.

What is also important is the answer to the question about the place of Medek's *The Way of the Cross* in depicting a cycle in the post-war history of art created especially for church interiors. In European art, the traumatic experiences of the Second World War led to an increased exploitation of topics related to the iconography of the Passion, and actually to the use of motifs of the Passion of Christ as a projection of one's own dramatic experiences. This culminated in the next wave (parallel to the situation after the First World War) in German Expressionism, and in Poland in the Independent Culture art of the 1980s. Unfortunately, it is not possible to carry out a comparative analysis with what was happening in the discussed iconographic space in the post-war art of Czechoslovakia. Practically no new churches were built, and thus no equipment or decoration was provided, and independent religious art was also created to a very limited extent. The background for Medek's *The Way of the Cross* is constituted by Passion

ro w epoce postkomunistycznej. W kościelnych archiwach (parafialnym i diecezjalnym) nie znajdziemy materiałów źródłowych, które mogłyby rzucić światło na kwestię recepcji *Drogi krzyżowej* Medka czy też ukazać rolę miejscowego proboszcza w powstaniu realizacji, ujawnić jego preferencje artystyczne, a przede wszystkim poznać motywację, która kierowała duchownym, kiedy angażował artystę do pracy na rzecz kościoła. Nie wyklucza to z pewnością istnienia różnych szczątkowych wzmianek dotyczących pracy Medka w świątyni w Senetářovie w innych archiwach.

Ważna jest również odpowiedź na pytanie o miejsce *Drogi krzyżowej* Medka w obrazowaniu cyklu w powojennej historii sztuki tworzonej zwłaszcza dla wnętrz kościelnych. W sztuce europejskiej traumatyczne doświadczenia drugiej wojny światowej doprowadziły do wzmożonego eksploatowania tematów związanych z ikonografią pasyjną, a właściwie do wykorzystywania motywów męki Chrystusa do projekcji własnych dramatycznych przeżyć. Miało to swoją kulminację w kolejnej fali (paralelnie do sytuacji po pierwszej wojnie światowej) ekspresjonizmu niemieckiego, a w Polsce w sztuce Kultury Niezależnej lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Niestety, nie można przeprowadzić analizy porównawczej z tym, co w omawianej przestrzeni ikonograficznej działo się w powojennej sztuce Czechosłowacji. Prawie nie budowano tam, a tym samym nie wyposażano nowych kościołów, a niezależna sztuka religijna również powstawała w bardzo ograniczonym zakresie. Tło dla *Drogi krzyżowej* Medka stanowią cykle pasyjne powstałe przede wszystkim we Francji, Szwajcarii, a także w Polsce. W drugiej połowie lat czterdziestych największe zaawansowanie w odkrywaniu możliwości wypowiedzania treści religijnych językiem nowoczesnych środków wyrazu można było dostrzec we Francji. Wydarzeniem w sztuce był udział współczesnych artystów w tworzeniu wystroju kościoła w Assy w latach 1946–1949, konsekrowanego w 1950 roku. Z kolei przełomem w tworzeniu cyklu *Drogi krzyżowej* była nowa kompozycja Henriego Matisse'a zrealizowana w latach 1948–1951 w kaplicy Notre Dame du Rosaire siostr dominikanek w Vence. Obrazy czternastu stacji zostały namalowane na białych, glazurowanych płytkach. Figury, które były właściwie tylko ideogramami, zostały zaznaczone czarną kreską. Kolory na przedstawieniach pojawiały się dzięki padającemu na nie światłu przechodzącemu przez witraże. Używając języka nowoczesnej formy, Fernand Léger dokonał wpisania treści *Drogi krzyżowej* bezpośrednio w witraż. Zastosował to rozwiązanie w kościołach: Audincourt w Doubs w 1951 roku oraz parafialnym w Courfaivre w Szwajcarii w 1954 roku. W jego koncepcji kojarzenie danej stacji dokonuje się dzięki przedmiotom-znakom, na przykład wyrwane drzewo symbolizuje upadek, a słup i rzucona suknia

²² *Ibidem*.

²³ Zouharová, Zouhar 2011, cf. fn. 2, p. 50.

– obnażenie z szat²⁴. Podobna myśl była realizowana w klasztorach benedyktyńskich. Jednoznaczne znaki graficzne, oderwane od znanych rekwizytów, były umieszczane na posadzce, tym samym Droga krzyżowa stawała się prawdziwą drogą²⁵.

Malowanie przedstawień o tematyce religijnej na ceglanych ścianach wewnątrz kościołów pojawiło się w Polsce w latach pięćdziesiątych dzięki twórczości Wacława Taranczewskiego²⁶. Przełomem w nowoczesnym ujęciu Drogi krzyżowej była jednak realizacja s. Almy Skrzydlewskiej wykonana w latach 1957–1958 w technice sgraffita dla kościoła Franciszkanek św. Marcina w Warszawie (1957–1958)²⁷. Cykl, bardzo oszczędny w środki artystycznego wyrazu, w którym artystka zrezygnowała prawie zupełnie z narracji, był jednym z pierwszych w Polsce rozwiązań o charakterze symbolicznym. Do jeszcze bardziej nowatorskich należy *Droga krzyżowa* w kościele św. Jana Chrzciciela w Tychach namalowana na surowych, ceglanych ścianach przez Franciszka Wyleżucha na przełomie 1960 i 1961 roku. W ascetycznym wnętrzu na dwóch przeciwległych ceglanych ścianach ograniczających prezbiterium ciągnęły się dwa pasy szerokości około dwóch metrów. Wpisano w nie białe prostokątne pola z symbolicznie zaznaczonymi przystankami Drogi krzyżowej: na ścianie wschodniej od pierwszej do siódmej, na zachodniej – od ósmej do czternastej stacji. Obie części dzieliła prostopadłe usytuowana szklana ściana zbudowana z kolorowych, przede wszystkim czerwonych szkielek. Drogę wyznaczał ślad czarnych stóp człowieka, którym towarzyszył gąszcz gwoździ, cierni, biczów, mniejszych i większych krzyży, przy czym czarny duży krucyfiks był krzyżem Chrystusa. Kompozycje kolejnych stacji zostały zbudowane ze zbliżeń i fragmentów schematycznie zarysowanych twarzy, dłoni, narzędzi męki. Warto wspomnieć, iż kompozycje *Drogi krzyżowej* Wyleżucha, jak i s. Skrzydlewskiej, wzbudziły duże kontrowersje²⁸.

W zestawieniu z przywołanymi polskimi i europejskimi cyklami pasyjnymi, reprezentatywnymi dla pierwszych trzech powojennych dekad, *Droga krzy-*

cycles created primarily in France, Switzerland and Poland. In the second half of the 1940s, the greatest progress in discovering the possibilities of expressing religious themes in the language of modern artistic means could be seen in France. What was considered an outstanding event in art was the participation of contemporary artists in creating the interior of the church in Assy in the years 1946–1949. The church was consecrated in 1950. A breakthrough in the creation of *The Way of the Cross* cycle was constituted by a new composition by Henri Matisse, executed in the years 1948–1951 in the chapel of Notre Dame du Rosaire of the Dominican Sisters in Vence. The images of the fourteen stations were painted on white, glazed tiles. The figures, which were actually only ideograms, were outlined with a black line. The colours in the depictions appeared thanks to the light passing through the stained glass windows and falling on the images. Using the language of modern form, Fernand Léger inscribed the content of the Way of the Cross directly into the stained glass window. He used this solution in the church of Audincourt in Doubs in 1951 and in the parish church in Courfaivre in Switzerland in 1954. In his concept, creating an association with a given station is made possible thanks to objects-signs, such as an uprooted tree, which symbolises a fall, while a post and a robe thrown away represents Christ being stripped of clothes²⁴. A similar idea was implemented in Benedictine monasteries. Unambiguous graphic signs, detached from the known objects, were placed on the floor, thus the Way of the Cross became a real way²⁵.

The painting of representations of religious themes on the brick walls of church interiors appeared in Poland in the 1950s, thanks to the work of Wacław Taranczewski²⁶. However, the breakthrough in the modern approach to the Way of the Cross came in the form of Sr. Alma Skrzydlewska's work, created in the years 1957–1958 in the sgraffito technique for the Franciscan Church of St. Martin in Warsaw (1957–1958)²⁷. The cycle, very sparing in the means of artistic expression, in which the artist almost completely eschews narration, was one of the first solutions of a symbolic nature in Poland.

²⁴ G. Diehl, *Fernand Léger*, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 59.

²⁵ H.S., *Droga Krzyżowa*, „Tygodnik Powszechny” 16, 1962, nr 15, s. 8.

²⁶ Artysta był autorem między innymi obrazów obwiedzionych kreską, które namalował na ceglanych ścianach świątyni poznańskich: w 1955 roku w kościele Najświętszej Marii Panny i dwa lata później w kościele św. Marcina. H. Szczypińska, *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, nr 3, s. 133–138.

²⁷ W. Smereka, *Drogi krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium pasyjne*, Kraków 1980, s. 99.

²⁸ Pojawienie się nowoczesnych przedstawień religijnych w kościołach często wzbudzało opór władz duchownych, ale też wiernych, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Dla przykładu polichromia Tadeusza Brzozowskiego w kościele oo. Franciszkanów w Głogówku na Śląsku Opolskim została zatynkowana, a krucyfiks nad ołtarzem kościoła w Assy autorstwa Germaine Richier musiał zostać usunięty.

²⁴ G. Diehl, *Fernand Léger*, Polish translation by H. Andrzejewska, Warszawa 1985, p. 59.

²⁵ H.S., *The Way of the Cross*, „Tygodnik Powszechny” 16: 1962, no. 15, p. 8.

²⁶ The artist was, among others, the author of images outlined with a line, which he painted on the brick walls of churches in Poznań: in 1955 in the church of the Blessed Virgin Mary and two years later in the church of St. Martin, cf. H. Szczypińska, *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, no. 3, pp. 133–138.

²⁷ W. Smereka, *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium Pasyjne*, Kraków 1980, p. 99.

Even more innovative is the Way of the Cross in the church of St. John the Baptist in Tychy, painted on raw brick walls by Franciszek Wyleżuch at the turn of 1960 and 1961. In the ascetic interior, on two opposite brick walls bordering the chancel, there were two strips of about two meters in width. They were filled with white rectangular fields with symbolically marked stations of the Way of the Cross: on the eastern wall: from the first to the seventh station, on the western wall: from the eighth to the twelfth station. Both parts were separated by a perpendicularly located glass wall made of coloured, mostly red glass. The path was marked by the trace of black human feet accompanied by a thicket of nails, thorns, whips, smaller and larger crosses, with the large black crucifix being the cross of Christ. The compositions of subsequent stations were built from close-ups and fragments of schematically outlined faces, hands, and tools of torture. It is worth mentioning that the compositions of *The Stations of the Cross* by Wyleżuch and Sr. Skrzydlewska aroused great controversy²⁸.

When compared with the above-mentioned Polish and European Passion cycles, representative of the first three post-war decades, *The Way of the Cross* by Mikuláš Medek is a unique phenomenon. Contrary to typical solutions of the time, the Czech artist reduced the narrative, turning unequivocally towards symbolism. In each station of the cross he developed a mature and original sign of suffering. Formally, the cycle belongs organically to the structural painting of the second half of the 1960s, filtered through Medek's experiments with colours.

Summary

In Czechoslovakia, hardly any new churches were built during the communist regime. The exceptions include the modernist church of St. Joseph in Senetářov in Moravia, for which the modern cycle of *The Way of the Cross* was created in 1970. Its author is Mikuláš Medek (1926–1974), an outstanding Czech painter inspired by surrealism and the Informel formula. The composition in Senetářov belongs to the mature period of the artist's work, in which he used unique metaphors. The author of the paper outlines the historical context of the founding of the church and interprets Medek's *The Way of the Cross* against the background of post-war European art and contemporary solutions of the Passion cycle.

²⁸ The appearance of modern religious images in churches often aroused resistance from the clerical authorities, but also from the faithful, both in Poland and abroad. For example, the polychrome created by Tadeusz Brzozowski in the Franciscan church in Głogówek in the region of Opole Silesia was plastered over, and the crucifix above the altar of the church in Assy, made by Germaine Richier, had to be removed.

żowa Mikuláša Medka stanowi zjawisko wyjątkowe. W przeciwieństwie do typowych ówczesnych rozwiązań czeski artysta zredukował narrację, zwracając się jednoznacznie w stronę symboliki. W każdej stacji wypracował dojrzały i oryginalny znak cierpienia. Formalnie cykl przynależy organicznie do strukturalnego malarstwa drugiej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku przefiltrowanego przez kolorystyczne doświadczenia Medka.

Streszczenie

W Czechosłowacji w okresie reżimu komunistycznego prawie nie wznoszono nowych kościołów. Do wyjątków należy modernistyczna świątynia św. Józefa w Senetářovie na Morawach, dla której powstał nowoczesny cykl *Drogi krzyżowej* (1970). Jego autorem jest Mikuláš Medek (1926–1974), wybitny czeski malarz inspirowany się surrealizmem i formułą informelowską. Kompozycja w Senetářovie należy do dojrzałego okresu twórczości artysty, ostatecznie posługującej się oryginalną metaforą. Autor artykułu nakreśla historyczny kontekst powstania kościoła oraz odczytuje *Drogę krzyżową* Medka na tle powojennej sztuki europejskiej i współczesnych rozwiązań pasyjnego cyklu.

Słowa kluczowe: modernizm, surrealizm, informel, obraz, barwa, kościół, Droga krzyżowa, cykl, Mikuláš Medek, Senetářov

ks. dr Leszek Makówka
konserwator diecezjalny w Katowicach
adres do korespondencji: skr. pocztowa 206,
40-950 Katowice
e-mail: lmakowka@op.pl

Bibliografia

- Bregantová P., S'vácha R., Platovská M., *Dejiny českého výtvarného umění*, t. V: 1939/1958, Praha 2005.
- Effenberger V., *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.
- Diehl G., *Fernand Léger*, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985.
- H.S., *Droga Krzyżowa*, „Tygodnik Powszechny” 16, 1962, nr 15.
- Kuběna J., *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006.
- Kusák A., *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, w: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995.
- Mráz B., *Mikuláš Medek*, Praha 1970.
- Nes'lehová M., *Podoba českého informelu*, w: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, katalog wy-

stawy, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991.

Paukert J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, „Proglas” 2, 1990, nr 3, s. 118–128.

Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jaity. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

Smereka W., *Drogi krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium pasyjne*, Kraków 1980.

Šmejkal F., *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Štimecová E., *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, s. 22 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita v Brnie].

Švecová A., *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, [mps Biblioteka Masarykova Univerzita v Brnie].

Szczypińska H., *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, nr 3.

Keywords: modernism, surrealism, Informel, image, colour, church, the Way of the Cross, cycle, Mikuláš Medek, Senetářov

Rev. Leszek Makówka
diocesan art conservator in Katowice
mailing address: PO box 206, 40–950
Katowice
e-mail: lmakowka@op.pl

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Bregantová P., Švácha R., Platovská M., *Dějiny českého výtvarného umění*, vol. V: 1939/1958, Praha 2005.

Effenberger V., *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Diehl G., *Fernand Léger*, Polish translation by H. Andrzejewska, Warszawa 1985.

H.S., *Droga Krzyżowa*, “Tygodnik Powszechny” 16: 1962, no. 15.

Kuběna J., *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006.

Kusák A., *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, in: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995.

Mráz B., *Mikuláš Medek*, Praha 1970.

Nešlehová M., *Podoba českého informelu*, in: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, exhibition catalogue, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991.

Paukert J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, “Proglas” 2: 1990, no. 3.

Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jaity. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

Smereka W., *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium Pasyjne*, Kraków 1980.

Šmejkal F., *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Štimecová E., *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, p. 22 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

Švecová A., *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006 [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

Szczypińska H., *Taranczewski – kościoły Poznania*, “Więź” 9, 1966, no. 3.