

Renata Rogozińska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

## Tempus passionis według Stanisława Kulona

### Dać świadectwo

Stanisław Kulon, znany przede wszystkim jako rzeźbiarz, a niektórym także jako dydaktyk – wieloletni, dziś już emerytowany profesor warszawskiej ASP, przypomniał niedawno o sobie wstrząsającą serią rysunków *Szkice. 1943 Wołyń 1944* z 2010 roku, ilustrujących rzeź ludności polskiej na Ukrainie w okresie II wojny światowej<sup>1</sup> [il. 1–2]. Rozpowszechnione w formie albumu przez Biuro Promocji Sztuk prace te są, jak pisze wydawca, „artystycznym rodzajem dokumentu, opowiadającego historię XX-wiecznej Polski. Dramatu dziś często zapomnianego, spychanego do zbiorowej niepamięci”<sup>2</sup>.

Jak wiadomo, rzezi dokonano w latach 1943–1944 na terenie byłego województwa wołyńskiego II Rzeczypospolitej. Sprawcami były ukraińskie formacje partyzanckie, wspierane przez miejscową ludność ukraińską. Ofiarami stali się głównie Polacy, ale również przedstawiciele innych narodowości: Rosjanie, Żydzi, Ormianie, Czesi, Ukraińcy. Choć nie jest znana dokładna liczba zabitych, szacuje się, że w wyniku czystki etnicznej zginęło od 50 do 60 tysięcy Polaków. Unieścawiono ponad 99 procent siedlisk. Życie polskie na Wołyniu nie mogło się już odrodzić. Mordów dokonywano z wyjątkowym okrucieństwem. Ludność ginęła nie tylko od kul, ale także siekier, wideł, kos, pił, młotków, noży<sup>3</sup>. Kulon nie był wprawdzie bezpośrednim świadkiem tych zdarzeń, jednak zna je dobrze z relacji osób, którym udało się przeżyć hekatombę, w tym swych niegdyś sąsiadów, oraz z coraz liczniejszych publikacji<sup>4</sup>. Urodzony w 1930 roku i mieszkający

<sup>1</sup> Cykl składa się z 19 szkiców wykonanych czarnym tuszem na białym kartonie o wymiarach 42 × 29,6 cm. Poddaję je obszernej analizie w tekście *Bez kamuflażu*, w: *Stanisław Kulon, Szkice 1943 Wołyń 1944*, red. J. Chromy, Warszawa 2012, s. 7–21.

<sup>2</sup> J. Chromy, <http://biuropromocjisztuk.pl/wydawnictwa/szkice-1943-wolyn-1944/> [dostęp: 20 I 2015].

<sup>3</sup> Por. J. Turowski, W. Siemaszko, *Zbrodnie nacjonalistów ukraińskich dokonane na polskiej ludności na Wołyniu*, Warszawa 1990, s. 158–159; R. Torzecki, *Polacy i Ukraińcy. Sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993, s. 267–288.

<sup>4</sup> Informacje na temat tragicznego dzieciństwa artysty i jego stosunku do rzezi wołyńskiej zaczerpnęłam z książki autobiograficznej

Renata Rogozińska

University of Arts in Poznań

## Tempus passionis according to Stanisław Kulon

### Giving testimony

Known primarily as a sculptor, and for some also as an educator, Stanisław Kulon, who is a retired professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, has recently returned with a series of shocking drawings entitled *Sketches. 1943 Volhynia 1944*. Their subject is the mass slaughter of Polish people perpetrated by Ukrainian nationalists during World War II, the so called Volhynian Massacre<sup>1</sup> [figs. 1–2]. These works, which have been published and distributed in book form by the Art Promotion Office, are – in the words of the publisher – “an artistic testimony concerning the history of Poland in the 20<sup>th</sup> century. They relate a tragedy now either forgotten or relegated to the limbo of communal oblivion”.<sup>2</sup>

As is widely known, the massacre took place in the area of what was then the Volhynian Voivodship of the Second Polish Republic. The victims were mostly Poles, but they also included Russians, Jews, Armenians, Czechs, and Ukrainians. Although the exact number of the victims is not known, it is estimated that these ethnic cleansings left between 50 to 60 thousand people dead. Over 99% of the settlements were destroyed. The Polish presence in the area was to be obliterated forever. The killings were acts of unimaginable cruelty. The victims were slain not only with bullets but also axes, pitchforks, scythes, saws, hammers and knives.<sup>3</sup> Kulon himself did not witness the tragic events, but he had gained a profound knowledge of them from stories told by the survivors of the massacre (including his former neighbours), as well as the steadily growing number of publications.<sup>4</sup> Born in 1930, Kulon spent the

<sup>1</sup> The cycle consists of nineteen sketches in black ink on white cardboard; size 42 × 29.6cm. I analyse them at greater length in: *Bez kamuflażu*, w: *Stanisław Kulon, Szkice 1943 Wołyń 1944*, ed. J. Chromy, Warszawa 2012, pp. 7–21.

<sup>2</sup> J. Chromy, <http://biuropromocjisztuk.pl/wydawnictwa/szkice-1943-wolyn-1944/> [accessed: 20 Jan. 2015].

<sup>3</sup> See: J. Turowski, W. Siemaszko, *Zbrodnie nacjonalistów ukraińskich dokonane na polskiej ludności na Wołyniu*, Warszawa 1990, pp. 158–159; R. Torzecki, *Polacy i Ukraińcy. Sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993, pp. 267–288.

<sup>4</sup> Information about Kulon's tragic childhood and his stance

first ten years of his life close to the eastern border of Poland, in a tiny village in the Podhajce District, where the future artist often had to hide from the UPA (Ukrainian Insurgent Army). In 1940 he and his family were deported to the Urals, where he would later lose both of his parents and three siblings to the extremely harsh living conditions and grueling work. It was only in the early 1990s, however, that he began to return to these painful memories in a more tangible form through sculpting, drawing, glass-painting and making notes, thus recording in a more detailed manner the tragic experience. Most probably, like other victims of war, for a long time he could not bear the burden of memories, think back about the atrocities from the past, and start writing about the tragic fate of his family.<sup>5</sup>

It is not just the projects created over the last decades, however, but Kulon's entire artistic output, that show a man hopelessly entangled in the past, bearing the stigma of a life forever blighted by genocide. Martyrological themes thread through many of his works, even when they are not explicitly expressed in language. They are present in Kulon's sculptures on Christ's Passion as well as in other representations of post-war Poland – a country dispossessed, enslaved, and oppressed by the Soviet authorities. The main topics of Kulon's artistic output are multifarious aspects of the drama of human existence, linked to the drama of Polish martyrology, but also feeding on the themes of sickness, transience, the Chernobyl nuclear disaster, the chores of motherhood, and, last but not least, abortion – an issue touched upon in a number of works. That is why the following investigations will not be limited to the depiction of the horrors of inhabiting what the Polish painter Józef Czapski described as “the inhuman land”, though most space will be dedicated to it. Further on, we shall discuss Kulon's work on the sacrificial significance of Christ's death, and then we shall proceed to various sculptures on existential themes. We do so in the belief that “from the very beginning the artist's entire oeuvre is closely linked to his biography and the fondly cherished memory of his lineage. This approach is one of a

---

on the Volhynian massacres comes from his autobiography *Z ziemi polskiej do Polski. Wspomnienia 1939–1958*, Warszawa 2008. It also features detailed descriptions of the horrific conditions in which his family had to live in the Urals.

<sup>5</sup> An American Jew and novelist Elie Wiesel was a prisoner at Auschwitz-Birkenau and Buchenwald concentration camps. He described the inferno he had experienced during World War II ten years after its end, when he had garnered enough strength to let himself be imprisoned at the camp for a second time. In the case of the Polish artist Marian Kołodziej, who was held prisoner at Auschwitz, five decades had to elapse before he had the strength to face similar memories. See: *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, p. 66.

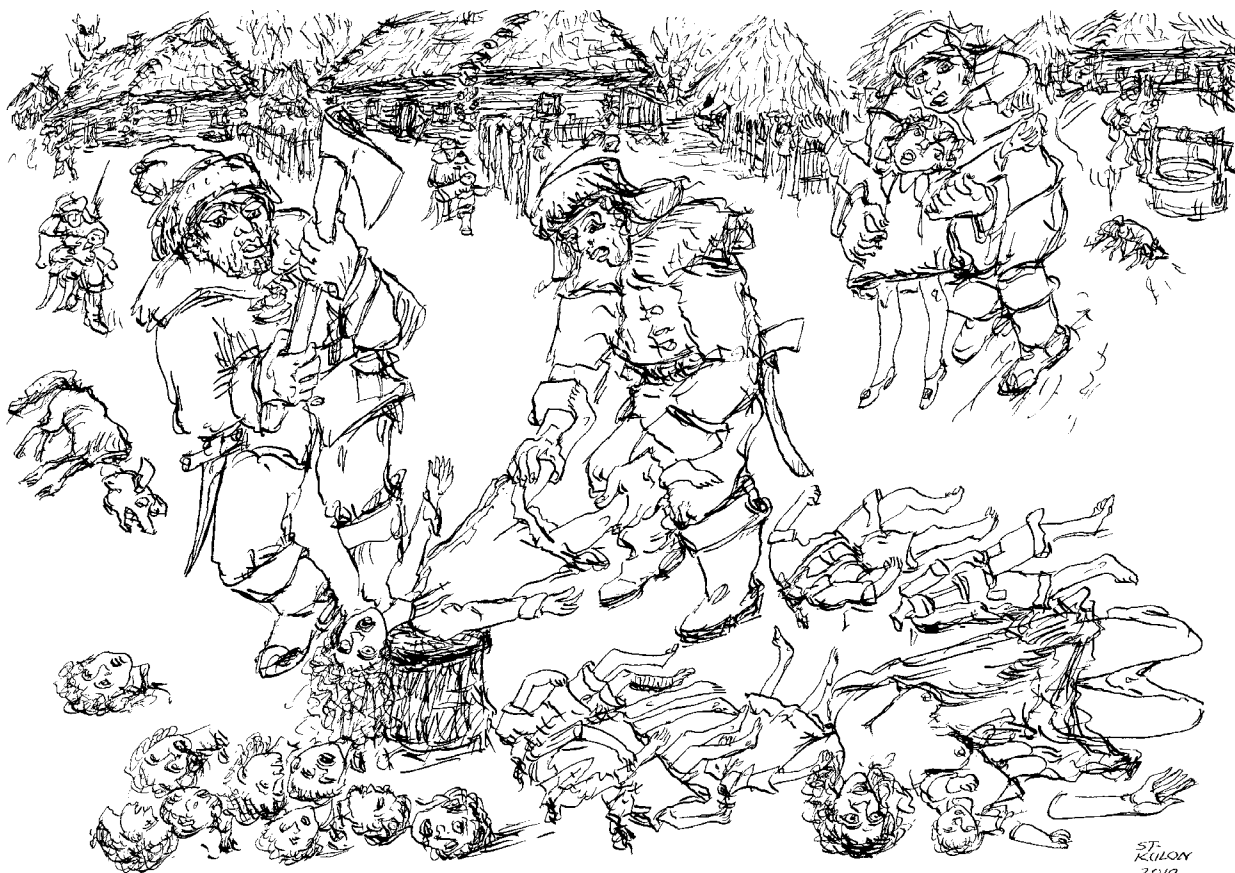
przez pierwsze dziesięć lat życia na wschodnich rubieżach Polski, w małej wiosce w powiecie Podhajce, przyszedł artysta nie raz był zmuszony ukrywać się przed bandami UPA. W 1940 roku chłopiec został deportowany wraz z rodziną pod Ural, gdzie stracił rodziców i troje rodzeństwa, którzy nie znieśli katorżniczej pracy i nieludzkich warunków życia. Dopiero jednak na początku lat 90. zaczął swym przeżyciom nadawać kształt dosłowny, przedstawiając w rzeźbach, rysunkach, obrazach malowanych na szkle oraz zapiskach różne szczegóły przebytej gehenny. Można się domyślać, że podobnie jak inne ofiary wojny, długo nie czuł się zdolny udźwignąć ciężaru wspomnień, dokonać retrospekcji, spisać i szczegółowo zilustrować tragicznych losów własnych i swojej rodziny<sup>5</sup>.

Nie tylko jednak realizacje powstałe w ostatnich dekadach, lecz niemal cała twórczość Kulona to w istocie dzieło człowieka uwikłanego w przeszłość, naznaczonego stygmatem doświadczonego ludobójstwa. Treści martyrologiczne są obecne w wielu jego pracach, choć nie zawsze przybierają postać dosłowną. Znaleźć je można w licznych w twórczości Kulona rzeźbach o tematyce pasyjnej oraz w przedstawieniach odnoszących się do życia w Polsce powojennej – zawłaszczonej, zniewolonej i poddanej szykanom przez władzę sowiecką. Wielowymiarowy dramat ludzkiego istnienia, sprzężony z martyrologią narodową, ale także z chorobą, przemijaniem, katastrofą elektrowni jądrowej w Czarnobylu, trudami macierzyństwa czy wreszcie z aborcją, na temat której wypowiedział się w kilku realizacjach, pozostaje w twórczości rzeźbiarza tematem nadrzędnym. Dlatego też nie ograniczymy się w podjętych rozważaniach do analizy prac związanych z trudami życia na nieludzkiej ziemi, choć relatywnie poświęcimy im najwięcej miejsca. W dalszej kolejności omówimy wybrane prace obrazujące ofiarny wymiar śmierci Chrystusa, a następnie rzeźby o tematyce egzystencjalnej. Czynimy tak w przekonaniu, że cała sztuka Kulona „od samego początku jest ściśle związana z jego biografią i przechowywaną z pietyzmem pamięcią własnego rodowodu. Z tej perspektywy, perspektywy zapamiętanej przeszłości, jest także wrażliwą reakcją na rzeczy dziejące się wokół, tu

---

Stanisława Kulona *Z ziemi polskiej do Polski. Wspomnienia 1939–1958*, Warszawa 2008. Znaleźć w niej można również szczegółowe opisy warunków, w jakich przebywała rodzina Kulonów na Uralu.

<sup>5</sup> Elie Wiesel – amerykański pisarz żydowskiego pochodzenia, w czasie wojny więzień niemieckich obozów koncentracyjnych Auschwitz-Birkenau i Buchenwald, napisał wspomnienia o doświadczonej gehennie dziesięć lat po wojnie, kiedy nabrał już sił, by móc dać się zamknąć w obozie po raz wtóry. Polski artysta Marian Kołodziej, więzień Auschwitz, zdolny był do takiej retrospekcji dopiero po upływie pięćdziesięciu pięciu lat. Por. R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 66.



1. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *1943 Wołyń*, nr 1, 2010, rysunek czarnym tuszem na białym kartonie, 29,6 × 42 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

1. Stanisław Kulon, a work from the cycle *1943 Wołyń*, no 1, 2010, black ink on white cardboard, 29,6 × 42cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

i teraz”<sup>6</sup>. Dźwięczy w niej echo przeżyć wojennych, czyniących artystę szczególnie wrażliwym na ludzkie cierpienie i krzywdę.

Rysunki wołyńskie, tak jak inne prace autobiograficzne Kulona powstałe w ostatnich dekadach, mają, o czym wspomniano, charakter ilustracyjny i cechują się dość dużą dozą realizmu. Zastosowane w nich środki wyrazu różnią się w znaczący sposób od bardziej eksperymentalnej i nowatorskiej stylistyki przekazu, jakiej hołdował artysta we wcześniejszym okresie twórczości. Jakby w obawie przed innowacyjnością, koncentracją na eksperymencie formalnym, zamiast stosowanego wcześniej skrótu, symbolu, radykalnych deformacji posługuje się on narracją quasi-dokumentalną, mającą na celu ujawnienie realnego wymiaru zbrodni. Nowoczesna poetyka uległa przekształceniu w formułę dość konwencjonalną.

„Estetyzacja okropności”, przechylająca się niezadko w stronę autoprezentacji formy, pociągająca za sobą osłabienie wyrazu cierpienia i przeniesienie go w sferę

loving remembrance of the past as well as a sensitive response to the here and now”.<sup>6</sup> It reverberates with an echo of war memories, which makes the artist particularly sensitive to the problem of human suffering and pain.

As has already been said, the Volhynian sketches, as well as other autobiographical works created in the recent decades, are illustrative in nature and relatively realistic in character. The artistic means of expression employed by the artist are very different from the more openly experimental and innovative style of Kulon’s early work. As if out of fear of erring on the side of excessive novelty and formal experimentalism, but also in order to accentuate the actual enormity of the crimes committed, he opts here for a quasi-documental style of narration instead of the shorthand, symbol, and the radical deformities of his previous work. Its modern form has given way to a more conventional style.

<sup>6</sup> J. Fober, *Sila Prawdy*, w: *Stanisław Kulon. Rzeźby 1959–2009*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, 12 września – 30 października 2009, red. A. Guzowska, J. Chromy, Warszawa 2009, brak paginacji.

<sup>6</sup> J. Fober, *Sila Prawdy*, in: *Stanisław Kulon. Rzeźby 1959–2009*, exhibition catalogue, eds. A. Guzowska, J. Chromy, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, 12 September – 30 October 2009, Warszawa 2009, no pagination.





2. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *1943 Wołyni*, nr 13, 2010, rysunek czarnym tuszem na białym kartonie, 29,6 × 42 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

2. Stanisław Kulon, a work from the cycle *1943 Wołyni*, no 13, 2010, black ink on white cardboard, 29,6 × 42cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

The problem of the “aestheticisation of horror”, often leaning towards manifest self-advertising of the form, is in danger of diluting the representation of agony by transposing it onto the realm of the conventional.<sup>7</sup> This danger has often been discussed by critics as well as artists. It is exactly this kind of danger that Theodor Adorno had in mind when he pointed out that art should not so much be silent in the face of the horrors of genocide, but ought to look for radically novel, and far more appropriate, ways of depicting such horrors. These new ways have been occasionally discovered in various forms stripped of all beauty, degraded, adulterated and repugnant; forms which seem little more than debris, shards and broken pieces of what used to constitute a whole, thus evoking the lost unity. Józef Szajna’s work is a good example of such an approach.<sup>8</sup> Another solution often resorted to is creating bare works of minimalist art, which suggest, rather than depict, the crimes perpetrated. Abstract forms, which by their very nature

umowności, nie raz już była przedmiotem rozważań, podejmowanych przez badaczy i samych twórców<sup>7</sup>. To właśnie niebezpieczeństwo neutralizacji zbrodni przez estetyzację miał na uwadze Theodor Adorno, wskazując nie tyle na potrzebę zamknięcia sztuki wobec makabry ludobójstwa, ile raczej na poszukiwania środków wyrazu bardziej dlań adekwatnych, trafiających w sedno. Znajdowano je niekiedy w formach jakby odartych z wszelkiego piękna, zdegradowanych, odrażających, które sprawiają wrażenie odpadów, destruktywów, szczątków większej całości przyzywających niegdysiejszą pełnię, czego przykładem może być twórczość Józefa Szajny<sup>8</sup>. Uciekano się też do wypowiedzi minimalistycznych, krańcowo oszczędnych, bardziej sugerujących aniżeli ilustrujących dokonane zbrodnie. Formy abstrakcyjne, a więc ogołocone z odniesień do rzeczywistości, traktowano jako symboliczny odpowiednik martwoty, niebytu, zdławionego krzyku<sup>9</sup>. Minimalizowanie twórczego gestu prowadziło

<sup>7</sup> This phenomenon is examined by: A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 264.

<sup>8</sup> *Świat Józefa Szajny*, exhibition catalogue, ed. K. Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995.

<sup>7</sup> Zjawisko poddaje analizie A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 264.

<sup>8</sup> *Świat Józefa Szajny*, katalog wystawy, red. K. Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995.

<sup>9</sup> Por. E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Łódź 2001, s. 181–188.

niekiedy aż do zaniechania kreacji. Dzieło sztuki zastąpione zostało przez przedmioty lub miejsca naznaczone piętnem tragicznej historii. Prezentowane *in crudo* bądź w formie zapisu audio lub wideo, stawały się realnością samą w sobie<sup>10</sup>.

Stanisław Kulon nie jest, rzecz jasna, twórcą ani pierwszym, ani też ostatnim, który opowiedział się po stronie formuły realistycznej, podejmując próbę zaświadczenia o historii poprzez jej detaliczną prezentację<sup>11</sup>. Uczynił to w imię czytelności ukazywanych bezpośrednio wydarzeń, uobecnianych czarno na białym. Tak, aby wyjątkowo odrażający charakter zbrodni nie mógł już budzić żadnych wątpliwości. Drogę tę wybrał wcześniej Izaak Celnikier, który pisał: „Szybko zrozumiałem, że pętla „niewyraźności”, l'indicible, zadusi wszelką ekspresję. Odrzuciłem ją bez wahań, by milczeniem nie skazać ofiar ogromu zbrodni na ponowną śmierć”<sup>12</sup>.

Poczucie moralnego posłannictwa, wykluczające wieloznaczność i wzbraniające się przed zakusami kreacjonizmu, doprowadziło Kulona do przedstawienia „nagich faktów”, ujawnienia, że tak-oto-było. Twórca nie szczędzi nam więc drastycznych szczegółów, ukazując bez ogródek obszerny zestaw tortur, jakim – z iście bestialskim okrucieństwem – poddawano ofiary: wrywanie części ciała, rąbanie ludzi siekierami, przerywanie ich piłą, wrzucanie do studni, nadziewanie dzieci na pal, ucinanie kobietom piersi, rozpruwanie brzuchów, wywlekanie wnętrzości...<sup>13</sup> Posługuje się przy tym pełną gwałtownością narracją, dynamiczną kompozycją, przerysowaniem postaci, niespokojnym, rwącym się duktem kreski. Efekt „faktorealizmu” potęguje szkicowy charakter rysunków, przybierających postać notatek, jakby czynionych pośpiesznie na miejscu zbrodni. Szkic uchodzi bowiem za ekwiwalent przeżycia o wysokim stopniu spontaniczności. Ma też tę zaletę, że nie sprzyja grze z formą

have no relevance to reality, have been regarded as artistic equivalents of numbness, non-being, or a stifled scream.<sup>9</sup> Occasionally, such consistent reduction of the creative act has resulted in the gesture of foregoing artistic production altogether. The work of art has been replaced by objects or sites scarred by tragic events. Presented *in crudo*, or else in audio or video formats, they have assumed their own realness.<sup>10</sup>

To be sure, Stanisław Kulon is neither first nor last to have opted for formal realism in an attempt to give testimony to tragic historical events through a detailed representation of them.<sup>11</sup> He did so in the name of absolute clarity of narration, so that the exceptionally horrific nature of the crimes perpetrated would become evident to everyone. In doing so, he was following in the footsteps of Izaak Celnikier, who wrote: “Soon I realised that the pitfalls of ‘inexpressibility’, *l'indicible*, will annihilate all possibility of artistic creation. I rejected it out of hand, so that silence should not sentence the victims to another death”.<sup>12</sup>

The conviction that he had a moral lesson to teach – which rules out ambiguity and the temptation of “creationism” – made Kulon focus on the “bare facts” and adopt a this-is-what-really-happened kind of approach. As a result, we are spared nothing, no drastic detail is omitted, and a comprehensive inventory of beastly torture inflicted on the victims is paraded before the viewer: body parts being torn out, people being hacked to death with axes, cut in half with saws, or flung into wells, impaled children, severed female breasts, bellies ripped open with intestines spilling out of them...<sup>13</sup> All to the accompaniment of a violent narration, dynamic composition, hyperbolic outline, and agitated, jaggy lines of the sketches. The effect of “factorealism” underscores

<sup>9</sup> See E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001, pp. 181–188.

<sup>10</sup> It is worthwhile to quote in this context the moving words of Tadeusz Kantor: “The Second World War, genocide, concentration camps, crematoria, wild beasts, death, torture, humankind turned into mud, soap and smoke... and here is my (and our) response: there is no such thing as a work of art, there is no sacred illusion, there is no function of sacred representation. There is only an object wrenched out of life and reality. There is no artistic site, there is only a real place” – quoted in: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, pp. 26–27.

<sup>11</sup> See M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, p. 16.

<sup>12</sup> I. Celnikier, *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier, malarstwo, rysunek, grafika*, exhibition catalogue, ed. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, January – March 2005, Kraków 2005, p. 14.

<sup>13</sup> Before accusing Kulon of pummeling the viewer with revolting details, one should bear in mind that he only depicted a small fraction of the tortures used by OUN-UPA. The website dedicated to the genocide in Volhynia has a comprehensive catalogue of them, which consists of no less than 135 items! <http://wolyn1943.eu.interiowo.pl/artykuly.html> [accessed: 20 Jan. 2015].

<sup>10</sup> Warto przytoczyć we wskazanym kontekście przejmujące słowa Tadeusza Kantora, który pisał: „Druga wojna światowa, ludobójstwo, obozy koncentracyjne, krematoria, dzikie bestie, śmierć, tortury, rodzaj ludzki zamieniony w błoto, mydło i dym, upodlenie, czas pogardy... A oto moja (i nasza) odpowiedź: Nie ma dzieła sztuki, nie ma więc świętej iluzji, nie ma funkcji świętego przedstawienia. Jest tylko przedmiot wydarty z życia i z rzeczywistości. Nie ma miejsca artystycznego, jest miejsce realne” – przytaczam za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 26–27.

<sup>11</sup> Por. M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin 2013, s. 16.

<sup>12</sup> I. Celnikier, *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier, malarstwo, rysunek, grafika*, katalog wystawy, red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, styczeń–marzec 2005, Kraków 2005, s. 14.

<sup>13</sup> Zanim uczyni się Kulonowi zarzut epatowania makabrycznymi szczegółami, należy wziąć pod uwagę, iż przedstawił on jedynie niewielką część tortur stosowanych przez OUN-UPA. Na stronie internetowej poświęconej wołyńskiemu ludobójstwu można znaleźć ich szczegółowy rejestr, składający się ze 135 pozycji! <http://wolyn1943.eu.interiowo.pl/artykuly.html> [dostęp: 20 I 2015].

the sketchy nature of the drawings, which seem little more than notes jotted down at the scene of the crime. After all, the sketch is believed to be a (visual) equivalent of a highly spontaneous experience. It has an additional advantage in that it does not encourage play with form or celebration of artistic autonomy. This is the essence of “the decency of the sketch”, the priority it gives to life over death, truth over fiction, reality over imagination. It is dictated by the present moment, a pressing need which cannot be deferred.<sup>14</sup> “You were saved not in order to live / you have little time you must give testimony (transl. Bogdana Carpenter and John Carpenter) – in the words of Zbigniew Herbert’s *The Envoy of Mr. Cogito*. These words provide a fitting and succinct commentary for the artist’s recent work, in which he raises his voice to shout about the forgotten crimes, reconstruct the events, give testimony, and warn about the dangers of the instrumentalisation of evil and turning it into something trivial. The Volhynian sketches and the photo album express the artist’s protest against the tragic events of the past, but even to a greater degree against the world as it is. Kulon protests against the reality which questions the Volhynian massacre in the name of current political interests, deliberately giving up on the quest for the truth for the sake of the complacent peace (?) of mind of the living.<sup>15</sup>

The “traumatic realism”<sup>16</sup> of Kulon’s drawings rules out the possibility of ambiguity, but also, on account of their brutality, diminishes the experience of aesthetic pleasure on the viewer’s part. At the same time, the works possess unquestionable artistic merit, thanks to which “absolute evil” is exposed in a truly terrifying manner. Their artistic appeal has to do with the advantages of violent, almost convulsive, draftsmanship as well as meticulous arrangement of every cadre, which creates a claustrophobic atmosphere, thus further stressing the cruelty of the perpetrators and the helplessness of the victims.

The figures of people and domestic animals become vessels of dramatic emotions. The outlines of these figures are drawn in tremulous, craggy lines, while the figures themselves are seen running around, making frantic gestures, beside themselves with pain and fear, but they can also be still, helpless, crippled with terror, and, in many cases, dead. Most of these scenes take place outdoors, usually against the backdrop of rural architecture. Only two are set indoors: in the interior of a peasant’s hut and inside a church; the latter had often been silent witness to massacre

plastyczną, celebrowaniu artystycznej odrębności. Na tym właśnie polega „przyzwoitość szkicu”, dającego prymat życiu nad sztuką, prawdzie nad fikcją, rzeczywistości nad imaginacją. Jest wyrazem nakazu chwili, potrzeby niecierpiącej zwłoki<sup>14</sup>. „Ocalałeś nie po to aby żyć / masz mało czasu trzeba dać świadectwo.” – pisał w wierszu *Przesłanie Pana Cogito* Zbigniew Herbert, a słowa poety mogą stanowić zwięzły i jakże trafny komentarz do ostatnich dzieł artysty, który zapragnął wykrzyczeć przemilczane zbrodnie, zrekonstruować fakty, dać świadectwo prawdzie, przestrzec zarówno przed instrumentalizacją, jak i banalizacją zła. Rysunki wołyńskie oraz popularyzujący je album trzeba traktować jako wyraz niezgody na wydarzenia z przeszłości, ale w bodaj jeszcze większej mierze – na świat, jaki jest. Na rzeczywistość kwestionującą ludobójstwo wołyńskie w imię doraźnych interesów politycznych, świadomie rezygnującą z wyjaśnienia prawdy dla świętego (?) spokoju żyjących<sup>15</sup>.

„Traumatyczny realizm”<sup>16</sup> rysunków Kulona, choć nie tylko wyklucza wieloznaczność interpretacji, lecz również – ze względu na swą drastyczność – redukuje doznania estetyczne, posiada istotne wartości artystyczne, dzięki którym „absolutne zło” ujawnia się w sposób budzący autentyczną groźbę. Wiąza się one z zaletami żywiołowego, wręcz konwulsyjnego rysunku oraz z przemyślanym rozplanowaniem kadrów, które, tworząc klaustrofobiczną przestrzeń, zdają się jeszcze wzmagać wrażenie agresji napastników i bezsilności ofiar. Nosicielami dramatycznych emocji są figury ludzi i zwierząt domowych, obwiedzione rozdzrganym, łamiącym się konturem, na ogół ruchliwe, rozgestykulowane, oszalałe z bólu i trwogi, lecz bywa, że również statyczne, bezsilne, sparaliżowane strachem, a często już martwe. Większość scen rozgrywa się w plenerze, zwykle na tle drewnianej wiejskiej architektury; jedynie dwie dzieją się we wnętrzach: w chłopskiej izbie oraz kościele, który nie raz w historii konfliktów polsko-ukraińskich stawał się miejscem masakry. W kilku przedstawieniach pojawiają się napisy, wskazujące na cel egzekucji i narodowość ofiar: „Lachów rezat”, „Teraz Lachom bude koniec”, „Rzezać Polaczków”.

Inny typ realizmu prezentuje cykl 33 płasko-rzeźb na barwionych tablicach sosnowych (2013)<sup>17</sup>. Dramaturgii przekazu nie sprzyjają natok szczegółów, groteskowość kukielkowych postaci ani ich naiwna stylizacja, kojarząca się ze światem dziecka. Powstaje wra-

<sup>14</sup> See Pieńkos 2000 (fn. 7), p. 264.

<sup>15</sup> Rogozińska 2012 (fn. 1), p. 8.

<sup>16</sup> The notion of traumatic realism is borrowed from the title of M. Rothberg’s book *Traumatic Realism. The demands of Holocaust Representation*, Minneapolis–London 2000.

<sup>14</sup> Por. Pieńkos 2000, jak przyp. 7, s. 264.

<sup>15</sup> R. Rogozińska, *Bez kamuflażu*, 2012, jak przyp. 1, s. 8.

<sup>16</sup> Pojęcie realizmu traumatycznego zaczerpnięto z tytułu książki M. Rothberg, *Traumatic Realism. The demands of Holocaust Representation*, Minneapolis–London 2000.

<sup>17</sup> Tablice mają wymiary 45 × 81 cm. Cykl został zaprezentowany w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie na przełomie 2013/2014 roku. Wystawa nosiła tytuł *Stanisław Kulon – Świadectwo 1939–1946*.





3. Stanisław Kulon, *Żydzi polscy witają „oswobodzicieli”* – *Stary Rynek – Podhajce* z cyklu *Świadectwo 1939–1946*, nr 5, 2013, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 81 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

3. Stanisław Kulon, *Polish Jews Greet the “Liberators” – the Old Market Square – Podhajce*; from the cycle *Testimony 1939–1946*, no 5, 2013, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 81cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

zenie, że rzeźbiarz chciał ukazać koszmar zsyłki oczami małego chłopca, jakim był w tamtym czasie. *Świadectwo 1939–1946* prezentuje w porządku chronologicznym różne szczegóły gehenny, której doświadczyła rodzina Kulonów podczas katongi na Uralu. Poszczególne przedstawienia łączy ścisła więź z treścią książki *Z ziemi polskiej do Polski* oraz z ilustrującymi ją rysunkami, dzięki czemu łatwo rozpoznać kolejne epizody<sup>18</sup>. Pierwsze płyty obrazują sceny beztróskiego dzieciństwa spędzonego przez artystę we wsi Sobiesko, następne

<sup>18</sup> Oryginalne rysunki, wykonane ołówkiem na białoszarym papierze, mają wymiary 42 × 30 cm. Większość z nich posłużyła artyście jako projekty późniejszych płaskorzeźb.

in the history of Polish-Ukrainian conflicts. Some sketches show inscriptions pointing up the purpose of the slaughter and the nationality of the victims: “Lachów reżat”, “Teraz Lachom bude koniec”, “Rzezać Polaczków” [loosely translated as: “(let’s) kill the Poles with saws” and “This is the end for the Poles”].

Another kind of realism can be seen in the cycle of thirty-three bas-reliefs on coloured pinewood panels (2013).<sup>17</sup> Their dramatic message is somewhat vitiated by the mass of detail, the grotesqueness of puppet-like figures and their naïve, childlike stylisation. One has the impression that the sculptor’s intention was to show the nightmare of exile seen through the eyes of the little boy he was at the time. *Testimony 1939–1946* narrates in chronological order various aspects of the multiple horrors experienced by the Kulon family during their exile in the Urals. Consecutive renditions are closely linked to the storyline of the book *From the Polish Land to Poland*, thanks to which consecutive events are easy to recognise.<sup>18</sup> The initial panels show scenes of a carefree childhood, which the artist spent in the village of Sobiesko; the following ones depict the Soviet invasion, Jews greeting the so-called liberators in the market square at Podhajce [fig. 3], Poles murdered by gangs of Ukrainian soldiers, families forcibly removed from their homes and their long journey to the wild forests of the Urals. The ensuing ones tell the story of punishing work in the forest, life in small, dirty shacks, the death of his parents and youngest brother, and the artist’s stay at an orphanage.

The final ones recount the long yearned-for return to “Polsha”. In some bas-reliefs the events are given the same weight, and they cover the entire surface of the composition, thus underscoring the enormity of the genocide which affected thousands of people (*Red (USSR) invasion – 17.09.1939. Future victims of the Katyn Massacre, ankle-deep “races” – Diet Dom [orphanage] – the Urals*). In others, by contrast, individual events are made more monumental and are pushed to the foreground, which enhances their dramatic character (*Polish Jews Greet the “Liberators” – the Old Market Square – Podhajce, The weaklings were thrown out*). The prisoners have ordinary facial features, they are squat and barely distinguishable from one another. One can see Red Army soldiers, camp guards, Jews and Ukrainians. Most of the scenes are set against natural scenery. Compared to the Volhynian Sketches, which were vibrant with emotion, and imparted a distinctly expressionist aura

<sup>17</sup> Their size is 45 × 81 cm. The cycle was on display at Muzeum Diecezjalne in Pelplin at the turn of 2013/2014. The exhibition was entitled *Stanisław Kulon – Testimony 1939–1946*.

<sup>18</sup> The original drawings in pencil on white-grey paper are 42 × 30cm. Most of them were used by the artist as drafts for his later bas-reliefs.

to the whole cycle, the sculpture-like stories of the exile to the Urals come across as more emotionally subdued. Their style, like the style of the chronologically prior drawings and paintings on glass, is anachronistic by today's standards. That is why it is difficult to approach them from the vantage point of recent trends in art, even those related to the current of critical art. A more appropriate point of reference might be the art created in the shade of the war, of the kind on display in Lublin (1944–1945) at the *Polonia* exhibition, which consisted chiefly of realistic representations of the martyrology of Polish people.<sup>19</sup> But this is a topic for another debate. It is worth mentioning in this context drawings by Marian Kołodziej (1921–2009) – a prisoner at the Auschwitz concentration camp, painter and set designer at the Municipal Coastal Theatre in Danzig, even though his artistic style is very different from Kulon's. A comprehensive cycle of veristic drawings *Negatives of Memory. Labyrinths* (1992–1995) resemble Kulon's work in that neither will have any truck with "the discourse of modernity" and neither evokes a purely aesthetic response. In creating absolutely unique "icons of horror", Kołodziej's only interests lay in the possibility of giving testimony, in providing a faithful account of the sheer extremity of the existence at the Auschwitz concentration camp. In his own words: "It is not an exhibition, not art, not pictures, it is words enclosed in sketches [...] Art is helpless in the face of the fate people dealt to people".<sup>20</sup>

In contrast to the above-described group of Kulon's works, which, as has been said before, are free from the temptation of creationism, his 1991 *The Way of the Cross* is an act of compromise where realism and modernity meet half way. At the same time, it is one of the artist's best works [figs. 4–5]. The cycle consists of twenty-eight coloured pine-wood panels – bas-reliefs (45 by 84cm). They intertwine the tragic fate of Poles sent away to Soviet forced labour camps with the agony of Jesus on the cross. The artist limited the number of events presented, reduced the number of protagonists, at the same time subjecting these works to strong, simplifying deformations. The landscape sections forego the use of perspective. To a much larger extent than in

<sup>19</sup> *Polonia – wystawa szkiców z czasów wojny 1939–1944*, exhibition catalogue, Katolicki Uniwersytet Lubelski, December 1944 – January 1945, Lublin 1944. The exhibition was reviewed by P. Smolik, *Na bezdrożach złych tradycji (Wystawa grupy artystów krakowskich "Polonia")*, "Kuźnica", 1946, nr 31.

<sup>20</sup> The words quoted here come from the commentary for the exhibition *Negatives of Memory. Marian Kołodziej's Labyrinths*, handwritten by the artist and copied for the purposes of this event, which was organised by the National Museum in Gdańsk in 1995 (April–September). I discuss them at greater length in the book *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, pp. 66–73.

agresję sowiecką, Żydów witających „oswobodzicieli” na rynku w Podhajcach [il. 3], mordowanie Polaków przez bandy ukraińskie, wypędzenie rodziny z domu, podróż zesłańców w lasy Uralu. Kolejne obrazy dotyczą morderczej pracy w lesie, życia w barakach, śmierci rodziców i najmłodszego brata, pobytu autora w domu dziecka. Ostatnie opowiadają o upragnionym powrocie do „Polszy”. W niektórych płaskorzeźbach epizody są traktowane równorzędnie i szczerze wypełniają całą powierzchnię kompozycji, co daje odczucie masowego charakteru ludobójstwa, dotykającego tysięcy ludzkich istnień (*Czerwona (ZSRR) agresja – 17 IX 1939 r. Przyszłe ofiary Katynia, „Wyciągi” po kosteczki – „Diet Dom”-Ural*). W innych – przeciwnie, poszczególne zdarzenia zostają poddane monumentalizacji i wysunięte na pierwszy plan, co potęguje ich dramatyzm (*Żydzi polscy witają „oswobodzicieli” – Stary Rynek – Podhajce, Słabych wyrzucano*). Postacie więźniów mają popolite rysy twarzy, są przysadziste i zunifikowane pod względem wyglądu. W tłumie daje się wyróżnić żołnierzy Armii Czerwonej, strażników obozowych, Żydów i Ukraińców. Tu również dominują sceny na tle pejzażu. W porównaniu z rozwibrowanym emocjami rysunkiem *Szkiców wołyńskich*, nadającym całości charakter wybitnie ekspresyjny, rzeźbiarskie relacje ze zsyłki na Ural jawią się jako nieco bardziej stonowane emocjonalnie. Ich styl, podobnie jak poprzedzających je chronologicznie rysunków i obrazów na szkłe, jest już dziś anachroniczny. Trudno więc rozpatrywać je z perspektywy aktualnych tendencji artystycznych, choćby związanych z nurtem sztuki krytycznej. Bardziej odpowiednim punktem odniesienia byłaby sztuka tworzona w cieniu wojny, w rodzaju prezentowanej w Lublinie (1944–1945) na wystawie *Polonia*, zdominowanej przez realistyczne przedstawienia martyrologii narodu polskiego<sup>19</sup>. To już jednak temat na osobne rozważania. Warto natomiast wspomnieć w tym kontekście rysunki Mariana Kołodzieja (1921–2009) – więźnia Auschwitz-Birkenau, malarza i scenografa związanego z gdańskim Teatrem Wybrzeże, jakkolwiek ich styl jest całkowicie różny od stosowanego przez Kulona. Obszerną serię werystycznych rysunków *Klisze pamięci. Labirynty* (1992–1995) łączy z pracami Kulona fakt, iż nie mają nic wspólnego z „dyskursem nowoczesności” i nie niosą ze sobą przeżyć czysto estetycznych. Tworząc jedyne w swym rodzaju „ikony horroru”, artysta traktował je wyłącznie w kategoriach świadectwa, pragnąc oddać z możliwie największą precyzją ekstremalny charakter obozowych doświadczeń. Jak pisał: „to nie jest wystawa – nie sztuka, nie obrazy zamknięte w rysunku. [...]

<sup>19</sup> „*Polonia – wystawa szkiców z czasów wojny 1939–1944*, katalog wystawy, Katolicki Uniwersytet Lubelski, grudzień 1944 – styczeń 1945, Lublin 1944. Wystawę recenzuje P. Smolik, *Na bezdrożach złych tradycji (Wystawa grupy artystów krakowskich „Polonia”)*, „Kuźnica”, 1946, nr 31.



Sztuka jest bezradna wobec tego, co człowiek zgotował człowiekowi<sup>20</sup>.

W przeciwieństwie do przedstawionych wyżej prac Kulona, wolnych, jak powiedziano, od zakusów kreacjonistycznych, jego *Droga krzyżowa* z 1991 roku jawi się jako wyraz kompromisu między realizmem a tradycją nowoczesności. Równocześnie stanowi ona jedno z najlepszych dzieł artysty [il. 4–5]. Cykl tworzy 28 barwionych płyt sosnowych – płaskorzeźb (45 × 84 cm). Losy Polaków w łagrach sowieckich zostały w nich splecione z męką i śmiercią krzyżową Jezusa Chrystusa. Artysta uwolnił poszczególne obrazy od nadmiaru epizodów, zredukował liczbę postaci, poddając je równocześnie silnej, upraszczającej deformacji. W partiach krajobrazowych zrezygnował z ujęć perspektywicznych. W większym stopniu aniżeli w serii *Świadectwo 1939–1946* istotnym nośnikiem ekspresji jest tu kolor oraz bogata faktura drewna. Szczególnie eksponowana rola przypadła bezkresnej bieli leśnych ostępów, skontrastowanej ze złocistym ciepłem sosnowego podłoża. Biel narzuca się spojrzeniu, by wywołać łańcuch skojarzeń, związanych nie tylko z surowym klimatem, wyjątkowo nieprzyjaznym człowiekowi, zwłaszcza wycieńczonemu pracą. Kolor ów kondensuje niedający się pojąć dramat fizycznej i psychicznej katorgi, lecz także tworzy przestrzeń światła – metafory boskości<sup>21</sup>. Nieskończoność bieli była wielokrotnie traktowana w refleksji o sztuce jako ekwiwalent „symbolicznego milczenia, niewyraźności dyskursu, a zarazem pojęciowej pełni, gdzie idee nie potrzebują słów, a język bezpośrednio przekazywanych emocji odrywa się od swego materialnego zakorzenienia”.<sup>22</sup> Pograćz się w bieli to zanurzyć w nieskończoności – dowodził Kazimierz Malewicz, choć w przypadku *Drogi krzyżowej* idzie nie tylko o wyzwolenie człowieka do życia w wieczności, lecz także od zdającej się nie-mieć-końca męczarni.

Historia rozpoczyna się sielskim widokiem wiejskiego życia: na pierwszym planie widać bawiące się dzieci. W drugiej „stacji” obserwujemy rozłożony blaskiem słońca pejzaż, ukazany z górnego pułapu, bardzo syntetycznie. Na niebie straszy już jednak cień bombowca, na linii horyzontu pali się ogień. Zastosowane kontrasty: dysharmonia między statycznie potraktowanym pejzażem pól a dynamiką nie-

<sup>20</sup> Cytowane słowa pochodzą z napisanego ręcznie przez artystę i powielonego komentarza do wystawy *Klische pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja*, zorganizowanej z inicjatywy Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1995 roku (kwiecień–wrzesień). Szerzej omawiam rysunki Kołodzieja w książce *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 66–73.

<sup>21</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 25.

<sup>22</sup> A. Turowski, ...*éblouissement...*, „Teksty Drugie”, 2011, nr 6, s. 81; Centrum Humanistyki Cyfrowej, [http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248\\_65564\\_P-I-2524\\_turowski-éblouiss.pdf](http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248_65564_P-I-2524_turowski-éblouiss.pdf) [dostęp: 27 I 2015].



4. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *Droga krzyżowa*, nr 13, 1991, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 84 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

4. Stanisław Kulon, a work from the cycle *The Way of the Cross*, no 13, 1991, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 84cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

the *Testimony 1939–1946* cycle, expression is mostly conveyed through colour and the rich texture of the wood used by the artist. A particularly prominent role is accorded to the boundless whiteness of the distant forests, which contrasts starkly with the golden warmth of the pinewood panels. This striking use of the white colour activates a chain of associations with the unfriendly climate, particularly hostile to the work-exhausted prisoners, but also accentuates the inconceivable ordeal of physical and mental anguish; at the same time, it also creates a space into which light, a metaphor of the divine, may enter.<sup>21</sup> The infinity of whiteness has often been regarded

<sup>21</sup> See G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, transl. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, p. 25.

in discourse on art as an equivalent of “symbolic silence, ineffable discourse, but also conceptual totality, where ideas can do without words, and the language of directly communicated emotions breaks loose from its rootedness in matter”.<sup>22</sup> To submerge oneself in whiteness is to immerse oneself in infinity, as argued by Kazimierz Malewicz, even though in the case of Kulon’s *Via Crucis* what is at stake is not just man’s emancipation *into* eternity but also *from* the seemingly endless tribulation.

The story begins with a slice of serene rural life, with children playing in the foreground. The second “station” shows a sun-drenched landscape, shown synthetically from above, but an ominous shadow of a bomber up in the sky, and a fire-engulfed horizon, fall across the scene. The artist deployed contrast between the statically depicted fields and the dynamically presented sky, crisscrossed by falling bombs; the juxtaposition of organic and geometric shapes, depths and surfaces enhances the drama of the narrative by pointing forward to the evil of the war. The subsequent scenes are of a more narrative nature. They show the inhabitants forcibly evicted from their homes and bundled into carriages under a hail of bullets fired by the Red Army soldiers. Another shows a goods train carrying the terrified and squashed people through snow-covered fields far away into the unknown. The following ones depict barracks over which ice-capped mountains tower majestically. “Station 7” shows an emaciated, handcuffed man in a greatcoat, who henceforth will become the main protagonist of the cycle. It is implied that the man is Jesus Christ, and that he is being interrogated by the police officer who is sitting across the table from him. The iconography of the scene remotely echoes the traditional image of *Jesus before Pilate*.

The gruelling labour of exiles mainly involved cutting down trees, so the sight of a man carrying a heavy log of wood on his shoulder, struggling with its bulk or even falling down under its weight, is by no means uncommon. The scenes alluding to the iconography of Christ’s Passion, such as Jesus’ encounter with his mother, St Veronica, and the wailing women of Jerusalem, Jesus being stripped of his garments, Crucifixion, Entombment and Resurrection, are interspersed with the horrific images of the atrocious conditions of life at the labour camps. Station 19 (“Crucifixion”) shows an exile dying in complete solitude, as if there were no-one to mourn his death. Instead of the familiar figures of Mary and John

boskłonu „pociętego” zygzakami bomb, zestawienia form organicznych i geometrycznych, głębi i płaszczyzny, budują dramaturgię przedstawienia, niosącego zapowiedź wojny. Kilka dalszych scen ma już charakter bardziej narracyjny. Spoglądamy na przymusowe wysiedlanie mieszkańców i wpędzanie ich do wagonów pod ostrzałem krasnoarmiejców. Przez poszatkowane miedzami, zaśnieżone pola jedzie pociąg towarowy uwożący w nieznaną dal ściśniętych i przerażonych ludzi. Na kolejnych płytach widać już pierwsze baraki, nad którymi piętrzą się skute lodem góry. W „stacji VII” pojawia się postać wychudłego mężczyzny w szyneli i kajdanach na przegubach rąk, który będzie odtąd pierwszoplanowym bohaterem dramatu *Drogi krzyżowej*. Domyślamy się, że jest to Jezus Chrystus przesłuchiwany przez siedzącego za stołem żandarma. Ikonografia sceny stanowi dalekie echo tradycyjnego przedstawienia *Chrystus przed Pilatem*. Katorżnicza praca zesłańców polegała na wyrębie lasów, toteż obecność człowieka niosącego na ramionach belkę, a właściwie potężny pień, uginającego się i upadającego pod jego ciężarem wydaje się zupełnie naturalna. Sceny nawiązujące do ikonografii pasyjnej: spotkania z matką, ze świętą Weroniką, z płaczącymi kobietami, obnażenie z szat, ukrzyżowanie, złożenie do grobu, zmartwychwstanie, przeplatane są obrazami niehumanitarnej rzeczywistości obozów pracy. W „stacji XIX” („Ukrzyżowanie”) Chrystus-zesłańiec umiera w całkowitym osamotnieniu, jakby nie było komu boleć nad Jego śmiercią. Pod krzyżem zamiast tradycyjnych sylwetek Marii i św. Jana apostoła pojawia się potężny brunatny niedźwiedź. Po ujętych dość konwencjonalnie: *Zdjęciu z krzyża* i *Złożeniu do grobu* widzimy scenę rozstrzelania grupy mężczyzn w szynelach, zabijanych (jak w Katyniu?) strzałem w tył głowy. Po niej następuje *Zmartwychwstanie*. Z wykopanej w ziemi jamy, przy której śpią skuleni strażnicy, strzela w górę snop białego światła. Światło wydobywające się z grobu Zmartwychwstałego jest tradycyjnie symbolem boskiej mocy, która zwyciężyła śmierć. W dziele Kulona można je również odczytać jako znak nadziei na odmianę losu zesłańców i zapowiedź zbawienia tych, którym nie dane było przetrwać katorgi. Ich „pobielone groby”, rozrzucone po zaśnieżonym wzgórzu, wyobraża kolejne przedstawienie. W następnym, dwudziestym szóstym obrazie, ziemia, którą już wkrótce będą mogli opuścić skazańcy, naznaczona jest znakiem krzyża i jako taka przedzie do historii Polski. Na dwóch ostatnich płytach pojawia się już inna sceneria, związana z powrotem skazańców do ojczyzny. Jedna z tych prac ukazuje grupę ludzi modlących się przy kapliczce przydrożnej. Druga, wieńcząca *Drogę krzyżową*, nawiązuje do pierwszego przedstawienia, stanowiąc zarazem jego przeciwieństwo. Zamiast wioskowej idylli widać opu-

<sup>22</sup> A. Turowski, *...éblouissement...*, “Teksty Drugie”, 2011, no 6, p. 81; Centrum Humanistyki Cyfrowej, [http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248\\_65564\\_P-I-2524\\_turowski-ebloouiss.pdf](http://rcin.org.pl/Content/48481/WA248_65564_P-I-2524_turowski-ebloouiss.pdf) [accessed: 27 Jan. 2015].





5. Stanisław Kulon, Praca z cyklu *Droga krzyżowa*, nr 15, 1991, relief barwiony na tablicy sosnowej, 45 × 84 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

5. Stanisław Kulon, a work from the cycle *The Way of the Cross*, no 15, 1991, coloured bas-relief on pine wood, 45 × 84cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

stoszały pejzaż usiany kwaterami grobów – znak, że życie w naznaczonej wojną ojczyźnie nie będzie sielanką. Na mieszkańców czeka już jednak budynek kościoła – jedyny, który przetrwał w zrujnowanej wsi.

Tak oto, w odróżnieniu od *Szkiców wotyńskich* oraz serii *Świadectwo 1939–1945*, wszak niepozbawionych perspektywy eschatologicznej i wymiaru duchowego, *Droga krzyżowa* Stanisław Kulona posiada bogate konotacje religijne. Związek pomiędzy ofiarą Zbawiciela a rzeczywistością łagru, wspólnota cierpienia niewinnych i Niewinnego Sługi, który wstępuje do piekła degradacji człowieka, by wnieść w nie światło obecności Boga, były dla wielu więźniów ratunkiem przed rozpaczą, poczuciem bezsilności i absurdu. Wymowa ostatnich „stacji” sugeruje nadzieję na

the Baptist standing at the foot of the Cross, there looms a huge bear. The rather conventional images of “Deposition” and “Entombment” are followed by pictures of men in greatcoats who are being executed with a shot in the back of the head (perhaps reminiscent of the Katyn Forest massacre). The following one is “Resurrection”. Out of a hole in the ground, surrounded by crouching Roman guards who are asleep, there shoots upwards a shaft of white light. The light emanating from the tomb of Jesus is traditionally symbolic of divine power, which has vanquished death. In the context of Kulon’s work it can also be interpreted as a sign of hope for a change in the fate of the deportees and a promise of salvation for those who perished in the inhuman land. Their “whitened sepulchers”, scattered on the snow-covered hill, figure in the next picture. The following one, number twenty-six, shows the desolate land which the deportees will shortly be allowed to leave; it is marked with the symbol of the cross and as such (i.e. symbolic of undeserved suffering) will be remembered in the history of Poland. The final two panels show scenes of the exiles returning home. One image features a group of people praying at a wayside cross. The other one, which is the last image of the cycle, alludes back to the first picture, at the same time being its polar opposite. In place of the rural idyll one can see an abandoned terrain dotted with gravestones, thus implying that life in the war-scarred homeland will be far from easy. At the same time, the local church building – the sole survivor of the war in the ruined village – is awaiting its congregation.

In this way, unlike *Volhynian Sketches* and *Testimony 1939–1945*, which were not without their eschatology and spirituality, Kulon’s *The Way of the Cross* conjures up numerous religious connotations. The link between Christ’s sacrifice and the reality of the labour camps, a communality of co-suffering of the innocent with Jesus-the Innocent Servant who descends into the inferno of human degradation, were for many prisoners a stay against despair, sense of helplessness and absurdity. The import of the final “stations” gives hope for a change for the better in the future. By suggesting to the homecoming prisoners the possibility of a religious life, the author seems to be alluding to the words of Psalm 62: “My soul, wait thou only upon God; for my expectation is from him. / He only is my rock and my salvation: he is my defence; I shall not be moved. / In God is my salvation and my glory: the rock of my strength, and my refuge, is in God”.

Hermeneutic nuances notwithstanding, the cycle *The Way of the Cross* reverberates with an echo of 19<sup>th</sup>-century patriotic songs, brought back to life during both world wars, and later on in the memo-



table 1980s, when the experience of loss of freedom was inscribed into the drama of the Passion Play.

The fruits of the artist's inspired colloquy with tradition, undertaken via contemporary means of expression, yielded a distinctive work of art, which should be highly praised for both its ethical and aesthetic aspects. It brings together the most prominent traits of Kulon's craftsmanship: its intimately personal nature, ties with religious art of the past, inventive iconography, convergence of the human with the metaphysical, sensitivity to the drama of existence, as well as respect for wood and a profound understanding of its properties.

### The tree of the cross – the tree of life

Kulon's education at the famous "School of Kenar" (currently: Antoni Kenar Art School Complex in Zakopane), where the future artist arrived straight from Soviet orphanages, together with his enthusiasm for folk sculpture and medieval woodcarving which he was taught by his teachers, the atmosphere of his father's cartwright workshop and the murderous, slave-like labour of the deportees felling trees which he had witnessed every day, all of these had an impact on his choice of wood as both inspiration and material.<sup>23</sup>

For Kulon, wood is far more than mere passive material which can be transformed into the shape intended by the artist; in a way, it is a co-creator of the artist's plan and can help in its realisation. It is for a good reason that the wood's natural "docility" is regarded by the critics as a particularly important trait of its personality. At the same time, it must be observed that this very feature is not invariably conducive to artistic creativity and originality. In an era when "one must invent", [...] not so much create, imagine, produce, institute, but rather invent",<sup>24</sup> the repetitiveness of certain artistic decisions concerning form, dictated by the shape of the tree trunk and its offshoots, can be considered a shortcoming.

The artist describes his "partnership" with wood in the following words:

*Many things pass through one's mind when one is carving shapes in a block of wood, one follows one's intuition, tentatively allowing the blade of the axe or chisel to guide one's hand, mindful and alert to make sure that seeking a vision does not mean passing over an interesting detail, which may be an epiphanic insight, making one see certain things anew. Knots, cracks and growth rings branching out from the stem [...] can be*

<sup>23</sup> See Fober 2009 (fn. 6).

<sup>24</sup> J. Derrida, *Psyche. Inventions of the Other*, vol. 1, Stanford University Press 2007, p. 22.

szczęśliwą odmianę losu. Rysując przed zesłańcami, którzy powracają z katorgi, perspektywę życia religijnego, autor zdaje się nawiązywać do treści Psalmu 62: „Tylko w Bogu szukaj spokoju, duszo moja, / od Niego bowiem pochodzi cała moja nadzieja. / Tylko On jest moją opoką i moim wybawieniem, / On moją twierdzą, tak iż się nie zachwieję...”

Niezależnie jednak od interpretacyjnych niuansów w cyklu *Droga krzyżowa* dźwięczy echo dziewiętnastowiecznych tradycji patriotycznych, reaktywowanych podczas obu wojen światowych, a następnie w pamiętnych dla Polski latach 80, kiedy to przeżycia utraty wolności były wprowadzane w orbitę misterium paschalnego.

Twórczy dialog artysty z tradycją, umiejętnie przełożony na współczesne środki wyrazu, dał w efekcie dzieło unikatowe, zasługujące na wysoką ocenę pod względem etycznym i estetycznym. Skupiają się w nim, jak w przysłowiowej soczewce, najważniejsze cechy rzeźbiarskiej twórczości Kulona: jej bardzo osobisty charakter, więź z dawną sztuką religijną, inwencja ikonograficzna, perfekcjonizm wykonania, przenikanie się treści humanistycznych i metafizycznych, uwrażliwienie na dramat istnienia, ale także szacunek dla drewna oraz głębokie zrozumienie jego właściwości.

### Drzewo krzyża – drzewo życia

Edukacja rzeźbiarza w legendarnej „szkole Kenara” (obecnie: Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem), do której artysta trafił z rosyjskich sierocińców, zaszczerpiony przez nauczycieli entuzjasm dla rzeźby ludowej i snycerki średniowiecznej, atmosfera kołodziejskiego warsztatu ojca oraz obserwowana codziennie niewolnicza praca zesłańców przy wyrębie i obróbce drzew – wszystko to wpłynęło na decyzję o wyborze drewna jako źródła inspiracji i zarazem tworzywa rzeźbiarskiego<sup>23</sup>. Drewno nie jest bowiem dla Kulona jedynie bezwolnym materiałem, naginającym do kształtu twórczej wizji, lecz w pewnym sensie także „współautorem” zamysłu i „partnerem” w jego realizacji. Nie bez przyczyny posłuch dany drewnu uznają krytycy za szczególnie istotną cechę jego artystycznej osobowości. Trudno jednak nie zauważyć, iż nie zawsze sprzyja on twórczej inwencji i unikatowości poszczególnych realizacji. W czasach, gdy koniecznie „Należy być odkrywczym”: nie tworzyć, wyobrażać sobie, wytwarzać, ustanawiać, lecz przede wszystkim odkrywać<sup>24</sup>, powtarzalność niektórych rozwiązań formalnych, podporządkowanych kształtom pnia i jego rozgałęzień, może być uznana za mankament.

<sup>23</sup> Por. Fober 2009, jak przyp. 6.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 8.

Artysta tak oto pisze o swej „współpracy” z drzewną materia:

*O wielu sprawach myśli się rzeźbiąc w kłocu drewna, myśli się raczej intuicyjnie – niepewnie, wyczuwa się, w którym kierunku powinno iść ostrze siekiery czy dłuta, bacząc aby po drodze szukania wizji nie przeoczyć jakiegos ciekawego szczegółu, który może być olśnieniem i zmienić nawet kierunek myślenia. Sęczki, pęknięcia czy inne rozgałęzienia (grafika) stoi [...] mogą być potrzebne – pomóc i wzbogacić moją myśl – wizję, mogą być zbawienne i pogłębić moje wyrażenie przestania. Trzeba być bardzo czujnym na właściwości strukturalne, kolor, zapach i kształt drewna – wejrzeć w jego jakby duszę, a wtenczas ona się cudownie odwzajemni swoją niepowtarzalną siłą urody<sup>25</sup>.*

Szacunek dla drewna, niemal kult jego żywej materii – kształtów, epidermy, usłojenia – szedł u artysty w parze z fascynacją duchowymi i „emocjonalnymi” własnościami rzeźbiarskiego tworzywa, jego niezrównaną „osobowością”. Szczególne zainteresowanie wzbudziła u Kulona głęboka więź krzyża, narzędzia męki i śmierci Chrystusa, z archaiczną symboliką Drzewa Kosmicznego zapewniającego łączność między Niebem i Ziemią, co – jak zobaczymy – daje o sobie znać w wielu realizacjach<sup>26</sup>. W wielu innych dochodzi do głosu pradawne przeświadczenie o istotowym pokrewieństwie drzewa i człowieka, zawsze gdzieś zakorzenionego, wzrastającego, a w końcu zamierającego, by odrodzić się na nowo do życia. Drzewo kryło w sobie to, co dla człowieka najważniejsze – tajemnicę życia, śmierci i zmartwychwstania. Nie dziwny się zatem odczuciom artysty, który stwierdza z właściwą sobie bezpośredniością:

*Ja nie mogę modlić się do Chrystusa odlanego z brązu. Jest to niemożliwe – ktoś powie że materiał to jest sprawa umowna – materiał i nic więcej... A jednak powstaje we mnie, w duszy mojej blokada, zgrzyt [...]. Czyli jest w tym jakaś kosmiczna czy mistyczna prawda, wyrocznia Boża, że cierpienie Syna Bożego utożsamiamy z drzewem krzyża, drzewem życia, cierpienia i owocowania (zmartwychwstania)?<sup>27</sup>*

Wśród dzieł Kulona o treściach pasywnych pierwsze miejsce zajmują przedstawienia ukrzyżowania Jezusa Chrystusa. W większości z nich krzyż pojawia się w tradycyjnym typie *crux florida* (inaczej: *arbor crucis*, *arbor vitae*), eksponującym życiodajne, zbawcze znaczenie

*helpful in that they enrich my ideas and visions; they may be salutary and render my message more profound. One must remain very sensitive to the structural properties, colour, smell and shape of wood; when one tries to look into its soul, it will, as if by miracle, respond with the inimitable appeal of its beauty.<sup>25</sup>*

Respect for wood, almost a worshipful adoration of its organic aliveness – its shapes, epidermis, growth rings – went hand in hand with fascination with the spiritual and “emotional” characteristics of the artist’s material, its distinct “personality”. Kulon became particularly interested in the profound affinities between the cross – the instrument of Christ’s passion and death – and the archaic symbolism of the Cosmic Tree which unites Heaven and Earth. The latter – as we shall presently see – is tangible in a number of works.<sup>26</sup> In many others, a primeval belief in the essential kinship between man and trees comes to the fore. Both are invariably rooted in some place, both grow and then die to be reborn into life once again. The tree conceals what is most important for man – the mystery of life, death and resurrection. Consequently, Kulon’s words come as no surprise, when he admits with his customary bluntness:

*I cannot pray to a Christ cast in bronze. I find it impossible – some might say that the question of material is of little importance – it’s just material and nothing more... Still, something in my soul rebels against it [...] is it some cosmic or universal truth, God’s decree that the suffering of the Son of God should be identified with the tree of the cross, the tree of life, suffering and flowering (resurrection)?<sup>27</sup>*

Among his Easter-related works, the most prominent place is given to images of Christ’s crucifixion. Most of these feature a traditional cross of *crux florida* (alternatively: *arbor crucis*, *arbor vitae*), which emphasises the life-giving and redemptive power of Christ’s sacrifice. The iconography of the cross as the tree of life dates back to the very beginnings of Christianity, but it became particularly widespread in the Middle Ages, when images of the cross as a trunk with branches, knots, leaves and fruit were very common. The truth of the tree of the cross, which became the tree of eternal life, was accentuated by means of plant ornaments with decorative motifs of vine branches, acanthus, or palmette.<sup>28</sup> The integral bond between the Saviour and

<sup>25</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.

<sup>26</sup> Źródłem wielu informacji zawartych w tekście są rozmowy, jakie prowadziłam ze Stanisławem Kulonem podczas wizyty w jego pracowni w 1998 roku, oraz korespondencja z artystą.

<sup>27</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.

<sup>25</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

<sup>26</sup> A large part of the material quoted here is based on a series of conversations I had with the artist during a visit to his workshop in 1998, as well as my correspondence with him.

<sup>27</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

<sup>28</sup> See Kobielius, *Krzyż Chrystusa, Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, pp. 78–80.

the arboreal cross in bloom on Kulon's crucifixes is further strengthened by the fact that both are carved from the same bough.

The artist would not be true to himself, however, if he limited himself to recreating the traditional pattern without anchoring his work in an experience of a more intimate nature. In his own words:

*It was on a Sunday in early spring, I was going on my bike to the Kampinos forest, and at its edge, next to the field road on which I was standing, I saw a lonely wild pear tree – it was all covered in blossom [...], amongst this floral fluff I saw a crucified Jesus. And this seeing, or having seen, inspired me to carve in walnut wood "At the Cross", "The Tree of the Cross", and "The Tree of Life".<sup>29</sup>*

In the wake of this experience Kulon started to adorn the bifurcating beams of the cross with little white discs [fig. 6]. These forms are naturally suggestive of flowering blossom, its life-enhancing energy which will ultimately yield (spiritual) fruit, but they also evoke associations with the Eucharistic body of Jesus Christ. The associations are by no means accidental. Christians have always regarded the Eucharist as far more than just food offered by Jesus. It has also been treated as His Flesh and Blood. Even today the Church underlines the sacrificial dimension of Christ's death, and its re-enactment in the rite of the Eucharist; it is a sacrifice which through grace offers redemption to man. "The sacrifice of Christ and the sacrifice of the Eucharist are *one single sacrifice*" – in the words of *The Catechism of the Catholic Church* (1367). In order to highlight this bond, Kulon would often insert small pieces of red woven fabric, suggestive of blood dripping, into the cuts in the discs (*The Tree of the Cross*, 1995). They can also be found in the cracks in the trunk of the tree (*The Tree of Thorns*, 1997, fig. 7). In other sculptures the suffering is expressed through knots, cracks, fractures, and stumps of branches (*At the Cross*, 1997). Because Kulon so harmoniously conflates the symbols of agony and rebirth, Jesus' death and resurrection are presented – in key with the doctrine of the Catholic Church – as one act of salvation. This refers not only to Kulon's tree-shaped crucifixes but also to some of his other works on Christological themes, with the monumental 1991 sculpture *Christ* as a particularly moving example thereof. The elongated and excessively slender dead body of the Saviour (300cm long) is lying on a table altar covered with a white shroud in such a way as to allow the passing spectators to touch each wound. Numerous injuries bear silent witness to the torture inflicted on the inert remains. But it does not create

<sup>29</sup> Letter to the author of 10 March 1998.

męki Pańskiej. Ikonografia krzyża jako drzewa życia sięga początków chrześcijaństwa. Szczególną popularność przedstawienie zyskało jednak w średniowieczu. Często były wówczas wyobrażenia krzyża jako ulistnionego pnia – drzewa z gałęziami, sękami, liśćmi oraz owocami. Prawdę o drzewie krzyża, które stało się drzewem życia wiecznego, podkreślano niekiedy ornamentem roślinnym, w którym dominowały elementy winnej latorośli, akantu lub motyw palmety<sup>28</sup>. W krucyfikach Kulona integralna więź Zbawiciela z rozkwitającym drzewem krzyża zostaje jeszcze wzmocniona przez to, że postać jest zwykle wyrzeźbiona w tym samym konarze.

Twórca nie byłby jednak sobą, gdyby poprzestał na przetwarzaniu tradycyjnego wzorca i nie związał swych pasyjek z przeżyciem osobistym. Jak wspomina:

*W jedną z niedziel wczesnej wiosny wybrałem się rowerem do lasu – Puszczy Kampinoskiej i na skraju lasu, a tuż przy mojej polnej drodze zobaczyłem samotną dziwkę gruszę – cała była ukwiecona [...], zobaczyłem w tym puchu kwiecistym Ukrzyżowanego wiszącego Chrystusa. I to moje widzenie czy zobaczenie stało się zacytem, inspiracją do, z gałęzi orzechu rzeźbionych „Przy Krzyżu”, „Drzewo Krzyża”, czy „Drzewo Życia”<sup>29</sup>.*

Na skutek opisanego doznania Kulon zaczął białymi krążkami zwieńczać rozwidlające się gałęzie drzewa krzyża [il. 6]. Jakkolwiek formy te są sugestią kwiecica, a tym samym życiodajnej energii, która prowadzi do wydania (duchowego) owocu, to jednocześnie budzą skojarzenia z eucharystycznym ciałem Jezusa Chrystusa. Asocjacja nie jest dziełem przypadku. Od samych narodzin chrześcijaństwa Eucharystia była dla chrześcijan nie tylko pokarmem ofiarowanym przez Jezusa. Traktowano ją także jako Jego Ciało i Krew. Do dzisiaj Kościół eksponuje ofiarny wymiar śmierci Chrystusa na krzyżu i to, że Eucharystia jest jej uobecnieniem, a więc ofiarą mającą przez łaskę zbawczy wpływ na człowieka. „Ofiara Chrystusa i ofiara Eucharystii są jedną ofiarą” – czytamy w *Katechizmie Kościoła Katolickiego* (1367). Dla pokreślenia tej więzi Stanisław Kulon zwykł umieszczać w nacięciach krążków kawałki czerwonej tkaniny, sugerujące strużki krwi (*Drzewo Krzyża*, 1995). Znajdujemy je również w szczelinach pnia drzewa krzyża (*Cierniowe drzewo*, 1997, il. 7). W innych rzeźbach do wyrażenia cierpienia służą sęki, rysy, pęknięcia, kikuty gałęzi (*Przy krzyżu*, 1997). Dzięki harmonijnemu powiązaniu symboli męczeństwa i odradzania się życia, śmierć i zmartwychwstanie prezentowane są przez rzeźbiarza, zgodnie z doktryną Kościoła katolickiego, jako jeden niepo-

<sup>28</sup> Por. S. Kobiela, *Krzyż Chrystusa, Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 78–80.

<sup>29</sup> W liście do autorki z 10 marca 1998 roku.





6. Stanisław Kulon, *Drzewo Krzyża*, 1997, drewno orzechowe, wys. 135 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

6. Stanisław Kulon, *The Tree of the Cross*, 1997, walnut wood, height 135cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

dzielny akt zbawienia. Dotyczy to nie tylko krucyfików w kształcie drzewa życia, lecz również kilku innych dzieł Kulona o tematyce chrystologicznej, czego szczególnie poruszającym przykładem jest monumentalna rzeźba *Chrystus* z 1991 roku. Wydłużone i ponad miarę wysmuklone zwłoki Zbawiciela (dł. 300 cm) spoczywają na przykrytym białym płótnem stole-ołtarzu tak, aby widz, krążąc wokół nich, mógł dotknąć każdej rany. Widowym znakiem męczeństwa są liczne obrażenia ciała pograżonego w śmierci. Nie sprawia ono jednak wrażenia nieodwracalnej martwooty. W wyprężonej jakby do lotu sylwetce Zbawiciela wyczuwa się utajoną moc. Połączenie ukrzyżowanego ciała Chrystusa z ołtarzem nie jest, jak wiadomo, przypadkowe, lecz ma uzasadnienie teologiczne. W tradycji Kościoła istniało jednoznaczne przekonanie, że krzyż, na którym umarł Chrystus, był prototypem ołtarza. „Ołtarz jest obrazem krzyża, na którym Chrystus we własnej osobie się ofiarował” – pisał św. Tomasz z Akwinu<sup>30</sup>. *Mensa Domini – stół Pana* jest też znakiem samego Chrystusa. On bowiem jest ka-

<sup>30</sup> „Ita altare est repraesentativum crucis ipsius, in qua Christus in propria specie immolatus est”, cytat z *Summa Theologica* za: Kobielius 2000, jak przyp. 28, s. 170.

an impression of irreversible deadness. One senses a strange power in this body, which is poised as if for flight. As is commonly known, combining the crucified body of Christ with the altarpiece is theologically justified. There has been a long-standing belief in the history of the Church that the cross on which Jesus died was a prototypical altar. “The altar represents the cross on which Christ was sacrificed”, wrote St Thomas Aquinas.<sup>30</sup> *Mensa Domini – the Lord’s Table* is also the sign of Christ himself. He is become the head *stone* of the corner. He is the stone *which* the builders refused (King James Bible, psalm 118:22).<sup>31</sup>

The work *Christ Resurrected*, created five years later in 1996, depicts the figure of the Saviour as if half crucified and, at the same time, embracing the whole world. The shapely, muscular, well chiselled body of superhuman height (220 cm), though bearing visible traces of the torture, is full of life, thus making visible the event most crucial in the story of salvation and the most important truth of Christianity. His wrists and ankles are wrapped in linen bandages. The sculpture is an example of Kulon’s frequent practice of combining various kinds of wood, in this case alder and pine. The figure of Christ is placed on a high, wooden cart, similar to those used by the deportees working in forests and mines. The words “СДЕЛАНО В СССР” (made in the USSR) leave little doubt as to its provenance. In this context, the red material hanging from the cart naturally evokes associations with the red flag – a symbol of communism, and the triumph depicted is reminiscent of the victory over the Soviet invader and the communist ideology, which had been forcibly imposed on Poland.

## Man of wood

This was not the first time that the artist expressed his long-nurtured loathing for the totalitarian rule of the Soviets in Poland, and being overjoyed to see them go away. The gigantic, muscular *Man* (1969) is, in the words of its creator, “a figure deliberately

<sup>30</sup> „Ita altare est repraesentativum crucis ipsius, in qua Christus in propria specie immolatus est”, quoted from *Summa Theologica* in: Kobielius 2000 (fn. 28), p. 170.

<sup>31</sup> *The Catechism of the Catholic Church* (1383) gives the following explanation: “The altar, around which the Church is gathered in the celebration of the Eucharist, represents the two aspects of the same mystery: the altar of the sacrifice and the table of the Lord. This is all the more so since the Christian altar is the symbol of Christ himself, present in the midst of the assembly of his faithful, both as the victim offered for our reconciliation and as food from heaven who is giving himself to us. “For what is the altar of Christ if not the image of the Body of Christ?” asks St Ambrose (*De sacramentis*, 5,7: PL 16, 447 C). He says elsewhere, “The altar represents the body [of Christ] and the Body of Christ is on the altar” (St Ambrose, *De sacramentis*, 4,7: PL 16, 437 D).

misshapen, a man who has seen every single labour camp and concentration camp. This experience left him scarred, with a welcoming gesture as if in forgiveness of all the calamities that befell him”.<sup>32</sup> Another work – *A Man of Wood* (1979, height 220cm) shows a citizen of the Polish People’s Republic (PRL), a burly man with outstretched arms, as if he were hanging on the cross, with his mouth gagged and head held tightly in a red clasp, which symbolise man’s degradation and subjugation to a totalitarian ideology. He resembles the protagonists of Zbylut Grzywacz’s paintings from the early 1970s – *A Stretched Man* and *The Man without Qualities*, which also feature references to Christ’s passion. But there is an important difference between them, since in Grzywacz’s paintings, the oppressive ideology-inspired propaganda seems unbearable as it crushes man’s spirit, while Kulon’s sturdy protagonists seem full of energy. His work gives one hope that the dark days of tyranny will soon be over. Such tyrannical oppression was the undoing of the figure in Kulon’s later work entitled *An Accident* (1987, length 275cm, **fig. 8**). It shows the slim body of a young man who is lying inertly on the floor. His masterly sculpted hips and legs metamorphose, in the area of the torso, into a semi-raw, roughly hewn and barely smoothed log of lime wood, which brings to mind a human chest and arms twisted backwards. The man is dressed in jeans shorts, while his head is tightly wrapped in blood-stained bandages. Bearing in mind the artist’s long-nurtured hatred of the oppressive reality of the Polish People’s Republic (PRL) and its communist authorities, we may suppose that the man is a victim of political persecution. The sculpture *Near the End* (1984, height 120 cm) is equally pessimistic. It shows a stooped man, who is carrying an enormous wooden pole. Its iconography shows affinities with the art of the 1980s, or – to be exact – with references to the symbolism of Christ’s Passion, which were quite common at the time. Back in those dark days, to many Poles human life must have seemed marked with the mystery of the suffering and death of Jesus. The human body, deprived of its freedom and stripped of its identity, is imaged as merging with the beam of the cross (Jerzy Fober), misshapen under its weight (Christos Mandzios, Grzegorz Bednarski), sometimes even crucified (Gustaw Zemła). This symbiosis of man with the cross produced a kind of “cross-man”, a form of humanised cross, presented in existential poses (Piotr Kmiec). This tragic view of the human condition was not without its appeal to a “higher power”. On the contrary, numerous works of this period draw atten-

<sup>32</sup> B. Ratter, *Dzisiaj jakże by nam potrzebny był ten fanatyk Międzyrzecza*, <http://bezprzesady.pl/aktualnosci/dzis-jakze-by-nam- potrzebny-byl-ten-fanatyk-miedzyrzecza> [accessed: 1 Feb. 2015].



7. Stanisław Kulon, *Cierniowe drzewo*, 1997, drewno orzechowe, wys. 100 cm, fot. Andrzej Ring / © Biuro Promocji Sztuk

7. Stanisław Kulon, *The Tree of Thorns*, 1997, walnut wood, height 100cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

mieniem węgielnym, fundamentem nowej świątyni. On jest tym kamieniem, który odrzucili budujący (Ps 117–118, 22)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Jak precyzuje *Katechizm Kościoła Katolickiego* (1383): „Ołtarz, wokół którego Kościół gromadzi się podczas sprawowania Eucharystii, reprezentuje dwa aspekty tego samego misterium, którymi są ołtarz ofiary i stół Pana. Co więcej, ołtarz chrześcijański jest symbolem samego Chrystusa, obecnego w zgromadzeniu swoich wiernych, równocześnie jako ofiara złożona dla naszego pojednania i jako niebieski pokarm, który nam się udziela”. „Czym jest bowiem ołtarz Chrystusa, jeśli nie wyobrażeniem Jego Ciała?” – mówi św. Ambroży (Św. Ambroży, *De sacramentis*, 5,7: PL 16, 447 C), a w innym miejscu: „Ołtarz jest symbolem Ciała [Chrystusa], na ołtarzu zaś spoczywa Ciało Chrystusa” (św. Ambroży, *De sacramentis*, 4,7: PL 16, 437 D).

Powstała pięć lat później rzeźba *Chrystus zmarłych wstąpił* (1996) przedstawia postać Zbawiciela jak gdyby ukrzyżowaną, a zarazem wszechobejmującą świat. Kształtne, muskularne, precyzyjnie wymodelowane ciało ponadnaturalnej wielkości (220 cm), choć niewolne od śladów męczeństwa, tryska wigorem, unaoczniając wydarzenie kulminacyjne w historii zbawienia i główną prawdę chrześcijaństwa. Na przegubach rąk i nóg widnieją płócienne bandaże. Rzeźba jest przykładem praktykowanego przez Kulona łączenia różnych rodzajów drewna, w tym przypadku olchy i sosny. Figurę ustawił twórca na wysokim drewnianym wózku w rodzaju tych, jakie były używane przez zesłańców pracujących w lesie czy kopalni. Widniejący na nim napis „САЕΛΛΑΗΟ В СССР” nie pozostawia wątpliwości co do jego proveniencji. W tym kontekście zwisająca z wózka czerwona draperia budzi jednoznaczne skojarzenia z czerwonym sztandarem – emblematem komunistycznym, a obrazowany tryumf – ze zwycięstwem nad sowieckim okupantem i narzuconym Polsce ustrojem komunistycznym.

## Człowiek z drewna

Nie pierwszy raz artysta daje w swym dziele wyraz zadawnionej i kultywowanej przez całe życie niechęci do totalitarnych rządów sowieków w Polsce i „świętuje” ich kres. Gigantyczny *Człowiek z 1969* roku, muskularny i sękaty, to, według słów samego autora: „postać celowo zdeformowana, człowiek, który przeszedł wszystkie łagry i obozy koncentracyjne. Wyszedł z tego zniekształcony, z witającym gestem, jakby przebaczącym za te wszystkie nieszczęścia co go spotkały”<sup>32</sup>. Inna rzeźba – *Człowiek z drewna* (1979, wys. 220 cm) przedstawia obywatela PRL-u, krzepkiego mężczyznę o rozpostartych jakby na krzyżu ramionach, zakneblowanych ustach i głowie ściśniętej czerwoną obejmą, będących wyrazem uprzedmiotowienia i ubezwłasnowolnienia człowieka przez ideologię totalitarną. Blisko mu do bohaterów obrazów Zbyluta Grzywacza z początku lat 70. – *Rozpięty* i *Człowiek bez jakości*, w których także obecne są odniesienia pasyjne. Gdy jednak u Grzywacza propagandowa treść i inspirującą ideologię wydają się nie do uniesienia, przytłaczają i obewładniają człowieka, to muskularni ludzie Kulona zdają się pełni energii. Pozwala ona mieć nadzieję na rychłe przezwycięzenie opresji. Niestety nie zdołał się przed nią ustrzec bohater powstałej kilka lat później rzeźby *Wypadek* (1987, dł. 275 cm, **il. 8**). Smukłe ciało leżącego bezwładnie młodego mężczyzny, oddane z wirtuozowską precyzją w partii nóg i bioder, w okolicy

tion to the supernatural status of man's existence and open up an eschatological perspective.<sup>33</sup> As St Paul argues in his epistle to the Romans: “[...] if so be that we suffer with him, that we may be also glorified together” (8,17). A likewise hopeful message can be detected in many of Kulon's works, regardless of the negative emotions they often exhibit: fear, pain, physical decrepitude and moral degradation.

The works *An Accident* and *Christ* are radically different in form from the above-mentioned *Man* and *Man of Wood*, as if they were created by two totally different artists. While the former, with their smooth-skinned, sublimely modelled anatomy, elevate the human body, the latter, by contrast, feature raw, rough-hewn, drastically deformed, and crudely literal figures. The peculiar “brutalism” and starkness of these representations is further heightened by their great physical size. Most works of a similarly crude and primitive nature go back to the 1960s (*Mother Courage*, 1967; *A Hand*, 1967; *Menacing Sky*, 1968; *Mother*, 1968; *A Sitting Woman*, 1968; *Hands*, 1969), which may have something to do with the then-popular New Figuration movement, also (not without good reason) known as Figurative Expressionism. Its representatives concentrated on the physical and moral misery of the human-being-towards-death as well as, on occasion, man's baffling ability to transcend the limitations imposed on him by existence. The presentation of the drama of existence was achieved through a kind of anti-aestheticism, at times giving way to turpism. The main representative of the movement, the poet Stanisław Grochowiak, wrote the following in his manifesto: “You turpists, if I understand you right, even in the utmost act of rebellion (whether against life or literary tradition) at the end of the day express an affirmation. No turpist terrifies for the sake of terrifying, or shouts to show how loud his voice can get. What is ultimately decisive is not props but attitudes”.<sup>34</sup> Figurative Expressionism is the art of “emotion”, “anger”, and “scream” rendered in a realist mode. “Realist – the poet goes on to explain – which means, first of all, endowing man with the self-knowledge that is unvarnished, even cruel at times, but redemptive only by being so. Man may kill, or may become the material that is killed, turpistically somatic, weak and helpless, proud and cruel”.<sup>35</sup> The aim and nature of expression understood along these lines proved stimulating for Kulon in that it made it possible for him to give vent to his turbulent emotions. It was, moreover, not dissimilar from certain forms of folk art, or – more broadly speaking – art

<sup>33</sup> See Rogozińska 2002 (fn. 20).

<sup>34</sup> S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, “Współczesność”, 1963, no 2, p. 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>32</sup> B. Ratter, *Dziś jakże by nam potrzebny był ten fanatyk Międzyrzecza*, <http://bezprzesady.pl/aktualnosci/dzis-jakze-by-nam- potrzebny-by-l-ten-fanatyk-miedzyrzecza> [dostęp: 1 II 2015].





8. Stanisław Kulon, *Wypadek*, 1987, drewno lipowe, dł. 275 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

8. Stanisław Kulon, *An Accident*, 1987, lime wood, length 275cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

*brut*, of which he had become fond back in the early days of his artistic training. At the same time, it must be admitted that a certain penchant for using radical deformation had emerged in Kulon's career a decade before, in this way prefiguring many a work regarded today as iconic of New Figuration. A good example is Kulon's diploma work *Pieta* of 1958, which has not survived except in a few sketches and as a plaster model. Its dramatic effect can be attributed to its raw, "irregular" form, which shows both torsos, Mother's and Son's, in a fragmentary, nearly abstract way. The following years saw the creation of other archaic-seeming, "rough" sculptures, such as: *A Boat*, *The Prophet*, *House* – all created in 1959, followed by *Dusk* (1960), *The Scream* (1962), *A Tear* (1962), *Going to the Fair* (1964). Yet another form can be seen in a group of symmetrical sculptures showing humanoid, monumental and hieratic figures (*Forebears*, 1963; *Folk Tale*, 1964; *Caregiver*, 1964, *A City on the Vistula*, 1964). Stiff-looking, motionless, but vested with a certain dignity, they evoke associations with the potencies of archaic art and with today's artists who seek inspiration therein. Henryk Musiłowicz's early paintings and the more famous *Axial Figures* by Jan Lebenstein, to invoke examples from Polish art only, are a parallel and comparable instance of such affinities. By reaching back to the mythical and magi-

torsu ulega przekształceniu w na wpół surową, jedynie z grubsza ociosaną i wygładzoną kłodę lipowego drewna, sugerującą klatkę piersiową i wykręcone do tyłu ramiona. Mężczyzna, ubrany w krótkie dżinsowe spodnie, ma głowę szczelnie owiniętą okrwawionym bandażem. Znając zadawnioną niechęć artysty do reżimowej władzy i rzeczywistości PRL-u, możemy przypuszczać, że mamy do czynienia z ofiarą politycznych represji. Pesymizmem tchnie również rzeźba *U kresu* (1984, wys. 120 cm). Ukazany tu człowiek, pochylony ku ziemi, dźwiga na ramionach potężną żerdź. Ikonografia i wymowa przedstawienia wskazują na paralele ze sztuką lat 80., a ściślej biorąc – z popularnymi w owym czasie nawiązaniem do symboliki pasyjnej. Życie człowieka jawiło wówczas wielu Polakom jako naznaczone tajemniczym piętnem męki Pańskiej. Ciało, ubezwłasnowolnione, odarte ze znamion jednostkowości, przedstawiano więc jako zrośnięte z belką krzyża (Jerzy Fober), zdeformowane jego ciężarem (Christos Mandzios, Grzegorz Bednarski), niekiedy wręcz ukrzyżowane (Gustaw Zemła). W efekcie symbiozy człowieka z krzyżem powstawał swoisty krzyżoczwiek, rodzaj krzyża uczłowieczonego, prezentowanego w pozach egzystencjalnych (Piotr Kmiec). Tragiczna wizja ludzkiej kondycji nie była jednak pozbawiona „wyższego adresu”. Przeciwnie, w wielu dziełach wskazanego okresu dochodzi do głosu nad-

przyrodzony status istnienia człowieka i ujawnia się perspektywa eschatologiczna<sup>33</sup>. Jak przekonywał św. Paweł: „skoro wspólnie z Nim cierpimy, to po to, by wspólnie mieć udział w chwale” (Rz 8,17). Podobne, pełne nadziei przesłanie odczytać daje się z niejednego dzieła Kulona, niezależnie od ukazanych w nim emocji i treści negatywnych: lęku, bólu, a nawet nędzy fizycznej i moralnej.

Rzeźby *Wypadek* i *Chrystus* reprezentują styl o diametralnie odmiennym charakterze formalnym aniżeli wspomniany *Człowiek* i *Człowiek z drewna*, jakby wyszły spod dłuta dwóch różnych autorów. Podczas gdy w pierwszych ciało o finezyjnie wymodelowanej anatomii i gładkiej skórze ulega uwzniośleniu, to w drugich – przeciwnie, jest grubo ciosane, poddane drastycznym deformacjom, surowe w kształcie i dobitne w wyrazie. Swoisty „brutalizm” i mocarność przedstawień potęgują jeszcze ich duże formaty. Większość rzeźb o równie surowym, prymitywizującym charakterze powstała w końcu lat 60. (*Matka Courage*, 1967; *Dłoń*, 1967; *Groźne niebo*, 1968; *Matka*, 1968; *Siedząca*, 1968; *Ręce*, 1969), co może mieć pewien związek z popularnym w owym czasie nurtem Nowej Figuracji, nie bez przyczyny zwanym także figuratywizmem ekspresyjnym. Powiązani z nim artyści uzmysławiali fizyczną i moralną nędzę ludzkiego „bycia ku śmierci”, a niekiedy też tajemniczą zdolność do przekroczenia ograniczeń egzystencji. Ucieleśnianiu dramatu istnienia służył swoisty antyestetyzm, przechodzący niekiedy w turpizm. „Turpiści – o ile rozumiem nas, turpistów, dobrze – pisał poeta Stanisław Grochowiak w swym manifestie – nawet w najdalej posuniętym akcie buntu (czy przeciwko życiu, czy przeciw tradycji literackiej) wyrażają ostatecznie postawę afirmatywną. Żaden turpista nie przeraża tylko po to, by przerażać, żaden nie krzyczy, aby usłyszano, jaki ma silny głos. I znowu nie rekwizyty decydują, ale postawy”<sup>34</sup>. Ekspresyjny figuratywizm jest sztuką „afektu”, „gniewu”, „krzyku” oddanego w formule realistycznej. „Realistycznej – precyzuje poeta – to znaczy takiej, która da człowiekowi przede wszystkim wiedzę o samym sobie, wiedzę nie upiększoną, niekiedy okrutną, ale tylko w tym układzie ocalającą. A więc człowiek, który zabija – i człowiek jako materiał do zabijania, turpistycznie somatyczny, słaby i bezradny, wzniosły i okrutny”<sup>35</sup>. Tak rozumiany cel i charakter ekspresji okazał się dla Kulona zapładniający, bo przydatny do wyrażenia targających nim emocji, a w dodatku pokrewny pewnym przejawom sztuki ludowej czy szerzej – *art brut*, z którą sympatyzował już we wczesnych latach swej edukacji artystycznej. Trzeba wszakże przyznać, że skłonność do

cal origins of art, all of them seem both primeval in form and “total” in content, both rudimentary and universal, real and supernatural, though defying easy explanations. At the same time, they always remain bound up with existential quandaries. *The Draft of the Greater Poland Uprising Monument* of 1962, co-authored with Jan Kucz, can also be inscribed into this sequence of works.

The above-mentioned analogies between the work of neo-figurative artists as well as archaic and folk art do not undermine the originality of Kulon’s more “brutalist” sculptures. The preponderance of religious references is the most idiosyncratic feature of his work; there can appear allusions to current issues in politics and society or works illustrating perennial dilemmas of existence. A good example is the sculpture entitled *Hands* (1969, height 65 cm, **fig. 9**). Carved out of larch wood, it was originally designed as part of a larger whole, but eventually became an individual work of art. Enormous and knotty, with short, stubby fingers, the hands are pointing upwards, as if in a gesture of desperate prayer. Another sculpture, *My Sacrum* (1996, height 220cm) consists of two massive, stocky figures, carved out of knotty, semi-raw, decorticated, and only marginally smoothed, trunks of pine wood with a few short branches. The faces of both figures are turned upwards, toward the sky, while one of them assumes the posture of an orant. It is worth noticing that for this artist, the vessel of all sanctity is not the infinitely transcendent Creator, but, rooted-in-being human suffering, which hurls man towards God and begs for His intercession.

The prominent place accorded to works of martyrological and apocalyptic-metaphysical nature, often bound up with existential queries, does not mean that the artist’s entire output is devoid of more uplifting (or at least emotionally neutral) sculptures. Among these one can find representations of animals, affectionate scenes of everyday life, male and female nudes, portraits and manifold images of Mary. Another cluster consists of monuments. Some of these are marred by an excessively journalistic approach to certain themes (*About Abortion*, 2005; *My Daughter*, 2008), overtly emphatic angles (*Polish Nike*, 2007), trivial prettiness of figures (*Sylvan Madonna*, 2009), but, on the other hand, sculptures such as *Family* (1978), *Awakening in the Morning* (1988), *Tenderness* (1981), *The Fruit of Chernobyl* (1981) [**fig. 10**], *Mary with Child* (1994) and *Nativity Scene* (2000) are all eminent works of art. “All of them allow a deeper understanding of the drama of human existence. But they also raise a smile as well as our spirits”<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Por. Rogozińska 2002, jak przyp. 20.

<sup>34</sup> S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, „Współczesność”, 1963, nr 2, s. 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>36</sup> Jan Kucz’s commentary, quoted in: *Stanisław Kulon... 2009* (fn. 6).



9. Stanisław Kulon, *Ręce*, 1969, drewno modrzewiowe, wys. 65 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

9. Stanisław Kulon, *Hands*, 1969, larch wood, height 65cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

All of these works make Kulon a classic artist of modern sculpture; it is therefore regrettable that he seems to have fallen into relative oblivion and been pushed to the margins of the universe of art. Consistent presentation of Poland as a democratic and progressively modern, rather than conservative and traditional-minded, country has thrown politicians and animators of culture together with modernisers of distinctly secular bearings. This has resulted in purging the artistic arena of those with a non-leftist approach to reality, particularly those who pay allegiance to the triad of values: God – Honour – Fatherland. One of such exiles is Stanisław Kulon, who has remained loyal to his religious and national principles.

Little surprise then that the elderly, but uninterruptedly active sculptor, has decided to keep the world of trendy attitudes, fashionable currents and petty-minded snobbery at arm's length. "His whole world revolves around sculpting and drawing, taking care of his household, his cats and dog".<sup>37</sup> He works alone, in the privacy of his workshop. He only heeds the whisperings of wood and the promptings of his

radykałnych zniekształceń pojawiła się w twórczości rzeźbiarza już dekadę wcześniej, wyprzedzając niejedno z dzieł uznanych dziś za ikonę neofiguracji. Dobitym przykładem jest dyplomowa *Pieta* z 1958 roku, znana dziś jedynie z kilku szkiców i modelu gipsowego. Jej działanie dramatyczne brało się z surowej, „rwanej” formy, ukazującej oba torsy – Matki i Syna jedynie w sposób szczątkowy, nieledwie abstrakcyjny. W kolejnych latach powstają inne archaizujące, „toporne” rzeźby Kulona, jak: *Łódź*, *Prorok*, *Dom* – wszystkie z 1959 roku, a nieco później *Zmierzch* (1960), *Krzyż* (1962), *Łza* (1962), *Na targ* (1964).

Jeszcze inną formę ma grupa rzeźb przedstawiających człekokształtne, monumentalne i hieratyczne figury o symetrycznej kompozycji (*Protoplaści*, 1963; *Mit ludowy*, 1964; *Opiekunka*, 1964; *Miasto nad Wisłą*, 1964). Sztywne, znieruchomiłe, lecz na swój sposób dostojne, kojarzyć się muszą z pełną magicznej siły sztuką archaiczną oraz z dziełami współczesnych artystów, którzy pozostawali z nią w twórczych relacjach. Wczesne obrazy Henryka Musiałowicza i szerzej znane *Figury osiowe* Jana Lebensteina, by odwołać się jedynie do przykładów polskich, stanowią paralelny i porównywalny przykład takich zależności. Wszystkie one, sięgając do mitycznych i magicznych źródeł sztuki, zdają się być tyleż pierwotne w formie, co „totalne” w treści – zarazem rudymen tarnej i uniwersalnej, realnej i nadprzyrodzonej, choć trudnej do eksplikacji. Zawsze jednak pozostającej w ścisłym związku z dylematami egzystencji. W ten krąg przedstawień daje się też wpisać *Projekt pomnika Powstańców Wielkopolskich* z 1962 roku, wykonany wspólnie z Janem Kuczem.

Wskazane analogie z dziełami neofigurytywistów, sztuką ludową i archaiczną nie przekreślają oryginalności „brutalistycznych” rzeźb Kulona. Za szczególnie rys jego twórczości uznać trzeba obecność odniesień religijnych, charakterystycznych również dla przedstawień nawiązujących do aktualnych problemów politycznych i społecznych lub obrazujących uniwersalne dylematy egzystencji. Kolejnym tego przykładem są modrzewiowe *Ręce* (1969, wys. 65 cm, **il. 9**), pierwotnie planowane dla jakiejś większej postaci, lecz ostatecznie funkcjonujące jako rzeźba niezależna. Najeżone sękami, potężne, o grubych krótkich palcach, są skierowane ku górze, jakby w geście rozpaczliwej modlitwy. Inna rzeźba, nazwana *Moje sacrum* (1996, wys. 220 cm), przedstawia dwie masywne,

<sup>37</sup> A. Szyszko, *Twórcze drogi Stanisława Kulona* (afterword), in: S. Kulon, *Z ziemi polskiej do Polski*, Warszawa 2008, p. 367.



klocowate figury wyrzeźbione z na wpół surowych, okorowanych i jedynie z grubsza wygładzonych pni sosnowych, okaleczone guzami sęków i krótko przyciętych gałęzi. Twarze obu postaci skierowane są ku niebu, jedna z figur przybiera pozę oranta. Jest godne uwagi, że świętością pozostaje dla Kulona nie tyle nieskończony w swej transcendencji Stwórca, ile ludzkie cierpienie, zakorzenione w bycie, kierujące człowieka ku Bogu, wołające o Jego wsparcie.

Ekspozowane miejsce, jakie w niniejszym tekście przeznaczono dla dzieł o treściach martyrologicznych i katastroficzno-metafizycznych, związanych z problematyką egzystencjalną nie oznacza, że w dorobku artysty zabrakło rzeźb o wydźwięku optymistycznym czy choćby neutralnym emocjonalnie. Znaleźć w nim można rzeźby zwierząt, pełne czułości sceny rodzajowe, akty męskie i kobiece, portrety i liczne przedstawienia maryjne. Osobną kategorię stanowią pomniki. Choć w niektórych realizacjach drażni nadmierna publicystyczność przekazu (*Na temat aborcji*, 2005; *Córko moja*, 2008), emfaticzność ujęcia (*Polska Nike*, 2007), banalna uroda postaci (*Leśna Madonna*, 2009), to rzeźby takie jak *Rodzina* (1978), *Przebudzenie – Poranek* (1988); *Czułość* (1981); *Owoc Czarnobyla* (1991) [il. 10]; *Maryja z Dzieciątkiem* (1994) i *Stajenka* (2000) zaliczyć trzeba do wybitnych. „Jest w tych pracach pogłębiona refleksja o ludzkim dramacie istnienia. Ale jest też uśmiech, pogoda ducha”<sup>36</sup>. Wszystkie one czynią z Kulona klasyka rzeźby współczesnej, szkoda, że dziś już trochę zapomnianego, zepchniętego na margines świata sztuki. Kreowanie w Europie wizerunku Polski jako kraju demokratycznego i postępowego, a nie tradycjonalistycznego i konserwatywnego, związało polityków i animatorów kultury z modernistami prezentującymi laicki i progresywny sposób widzenia. Eliminuje to ze sceny artystycznej twórców, którzy ujmują rzeczywistość w innych kategoriach niż lewicowe, a już w szczególności optujących za wartościami sytuującymi się na osi Bóg – Honor – Ojczyzna. Takich jak Stanisław Kulon wierny pryncypiom religijnym i patriotycznym. Nic zatem dziwnego, że leciwy, lecz nadal twórczy rzeźbiarz zdystansował się w ostatnich latach od aktualnych postaw i trendów artystycznych, układów towarzyskich, oczekiwań środowisk opinio-twórczych. „Jego cały świat to rzeźbienie i rysowanie, dbanie o gospodarstwo domowe, troska o koty i psa”<sup>37</sup>. Pracuje w izolacji, w zaciszu własnej pracowni. Ulega jedynie podszeptom drewna i własnemu instynktowi twórczemu, dbając przy tym, by dzieło rodziło się z wnętrza, było wyrazem doświadczeń ży-

artistic instincts, making sure that the impulse for work comes from within as an expression of his existential and spiritual experience. He always needs a profound, vividly experienced REASON<sup>38</sup> [to create]. In recent times, the reason has been to tell the truth about the Soviet occupation of Poland, about deportations, labour camps, the Volhynian Massacres, the Smolensk tragedy: in short, about the martyrology of the Polish nation. Consequently, he is creating for an ever-shrinking group of art lovers; more recently, he has created a sequence of twenty-eight bas-reliefs, *Siberian Way of the Cross* (2013–2014), for a group of former Siberian deportees. Kulon’s isolation has many grounds, but – as has been remarked before – it is mainly caused by his refusal to accept the current *status quo*.

At its very bottom, however, like a painful thorn in the flesh, lurks a feeling of melancholy in the Freudian meaning of the term.<sup>39</sup> Unlike mourning, which is capable of distancing itself from the past, melancholy stems from being stuck in the sensation of irretrievable loss. It consists in experiencing the past as constantly present. “A melancholy person, whilst remaining aware of various culture-bound limitations and conditions, locates himself outside of the quotidian run of things, which – unlike mourning – cannot neutralise his sensitivity”.<sup>40</sup>

## Abstract

The text discusses several sculptures and drawings by Stanisław Kulon on the theme of the martyrology of the Polish nation. The first to be analysed are the drawings depicting the Volhynian massacres (2010), a cycle of autobiographical bas-reliefs *Testimony 1939-1946*, showing the ordeal of Polish deportees to the Urals (2013), and twenty-eight bas-reliefs *The Way of the Cross* (1991), which conflate the fate of Poles at the Soviet labour camps with references to Christ’s suffering and death on the cross. The conviction that he had a moral lesson to teach – which rules out ambiguity and the temptation to let one’s imagination run riot – made Kulon focus on the “bare facts” only and adopt a this-is-what-really-happened kind of approach. In lieu of the shorthand, symbol, and the radical deformities frequently employed in his previous work, they use a more quasi-documental style of narration in order to emphasise the enormity of the crime. The works show in drastic detail the tortures inflicted on the deportees and their gruelling work in the “inhu-

<sup>36</sup> Wypowiedź Jana Kucza w: *Stanisław Kulon...* 2009, jak przyp. 6.

<sup>37</sup> A. Szyszko, *Twórcze drogi Stanisława Kulona* (poślowie), w: S. Kulon, *Z ziemi polskiej do Polski*, Warszawa 2008, s. 367.

<sup>38</sup> Stanisław Kulon’s words, in: *Stanisław Kulon...* 2009 (fn. 6).

<sup>39</sup> Cf. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, transl. B. Kocowska, in: K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, pp. 295–308.

<sup>40</sup> M. Lachowski 2013 (fn. 11), p. 236.



10. Stanisław Kulon, *Owoc Czarnobyla*, 1991, drewno lipowe, wys. 160 cm, fot. A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

10. Stanisław Kulon, *The Fruit of Chernobyl*, 1991, lime wood, height 160cm, photo by A. Ring / © Biuro Promocji Sztuk

man land”. Martyrological themes are also present in Kulon’s other works, both religious and secular. They feature numerous references to the situation of Poles living under Soviet occupation and during martial law in the years 1981–1983. The tragic view of the human condition is not without an appeal to a “higher power”. On the contrary, his

ciowych i duchowych. Aby tworzyć, musi mieć zawsze „głęboki, mocno przeżyty POWÓD”<sup>38</sup>. W ostatnim czasie jest nim oddanie prawdy o okupacji sowieckiej, o deportacjach, obozach pracy, ludobójstwie wołyńskim, tragedii smoleńskiej, jednym słowem – o martyrologii narodu polskiego. Tworzy więc w istocie dla kurczącego się kręgu odbiorców, ostatnio dla grona sybiraków, dla których wykonał cykl 28 płaskorzeźb *Sybiracka droga krzyżowa* (2013–2014). Separacja Kulona bierze się z wielu powodów, w dużej mierze – jak powiedziano – z braku akceptacji dla krajowego *status quo*. U jej źródeł tkwi jednak, niczym bolesny oścień, melancholia, w znaczeniu, jakie nadał jej niegdyś Zigmunt Freud<sup>39</sup>. W przeciwieństwie do żałoby, zdolnej do dystansowania się wobec przeszłości, melancholia wyrasta z nieprzewyciężenia straty. Polega na doznawaniu przeszłości jako ciągle obecnej. „Melancholik, dostrzegając uwarunkowania i ograniczenia kulturowe, sytuuje się poza codziennym biegiem spraw i rzeczy, które nie neutralizują, przeciwnie do żałoby, jego wrażliwości”<sup>40</sup>.

### Streszczenie

Tekst jest omówieniem kilkunastu rzeźb oraz rysunków Stanisława Kulona o tematyce martyrologicznej. W pierwszej kolejności poddano analizie rysunki obrazujące rzeź Polaków na Wołyniu (2010), cykl autobiograficznych płaskorzeźb *Świadectwo 1939–1946*, ilustrujących katorgę zesłańców polskich na Uralu (2013), oraz 28 płaskorzeźb *Droga krzyżowa* (1991), w których losy Polaków w łagrach sowieckich zostały w splecione z męką i śmiercią krzyżową Jezusa Chrystusa. Poczucie moralnego posłannictwa, wykluczające wieloznaczność i wzbraniające się przed zakusami wyobraźni, doprowadziło Kulona do bezprecedensowego przedstawienia faktów, ujawnienia, że tak-oto-było. W miejsce skrótu, symbolu, obrazowania aluzyjnego, częstego we wcześniejszych okresach twórczości rzeźbiarza, pojawia się narracja quasi-dokumentalna, mająca na celu ujawnienie realnego wymiaru zbrodni. Twórca nie szczędzi więc drastycznych szczegółów, ukazując tortury, jakim poddawano ofiary i ich katorżniczą pracę „na nieludzkiej ziemi”. Treści martyrologiczne obecne są również w wielu innych dziełach Kulona, zarówno religijnych, jak i świeckich. Znaleźć w nich można liczne odniesienia do sytuacji Polaków pod okupacją sowiecką i w czasie stanu wojennego 1981–1983. Tragiczna wizja ludzkiego losu nie jest w nich jednak pozbawiona „wyższego adresu”. Przeciwnie, często dochodzi do głosu nad-

<sup>38</sup> Wypowiedź Stanisława Kulona w: *Stanisław Kulon...* 2009, jak przyp. 6.

<sup>39</sup> Por. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska w: K. Pospiszyl, *Zigmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295–308.

<sup>40</sup> M. Lachowski 2013, jak przyp. 11, s. 236.

przyrodzony status istnienia człowieka i ujawnia się perspektywa eschatologiczna, silnie wyeksponowana w rzeźbach o tematyce pasyjnej. Niezależnie jednak od podejmowanych tematów i sposobów ich artykulacji plastycznej cały dorobek Kulona to w istocie dzieło człowieka uwikłanego w traumatyczną przeszłość, naznaczonego stygmatem doświadczonego ludobójstwa i zniewolenia przez reżim komunistyczny.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Kulon, rysunek, rzeźba, martyrologia Polaków, II wojna światowa, sztuka religijna, inspiracje pasyjne

**prof. dr hab. Renata Rogozińska**  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań  
tel.: +48 61 855 25 21  
r.rogozinska@wp.pl

belief in the supernatural status of man's existence is often accentuated, thus revealing an eschatological perspective, especially in the sculptures inspired by the Passion of Christ. Regardless of its themes and modes of artistic creation, Kulon's entire legacy shows a man entangled in a traumatic past, marked by the trauma of the genocide he witnessed and the years of captivity under communist rule.

**Keywords:** Stanisław Kulon, drawing, sculpture, Polish martyrology, Second World War, religious art, Easter inspirations

Translated by Przemysław Michalski