



Między tradycją a współczesnością

Czy współczesna rzeźba może wejść w dialog z wnętrzem świątyni, którego artystyczny program powstał ponad sto lat temu? Sześć monumentalnych figur Wincentego Kućmy, ustawionych na konsolach w nawie głównej bazyliki jezuitów w Krakowie, daje na to pytanie odpowiedź nieoczywistą, ale bardzo interesującą. Nie tyle „dokańczają” one dzieło Franciszka Mączyńskiego, ile dopisują do niego nowy, współczesny rozdział.

Bazylika Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Kopernika nie jest zwykłym zabytkowym kościołem. Jej niezwykłość bierze się między innymi z tego, że architektura od początku została pomyślana jako dzieło wielu artystów. Projekt Franciszka Mączyńskiego z początku XX wieku współtworzyli między innymi Xawery Dunikowski, Karol Hukan i Jan Raszka, a także twórcy odpowiedzialni za mozaiki, polichromie i ornamentykę. Miała powstać całość, w której architektura, rzeźba i malarstwo nie istnieją obok siebie, lecz wzajemnie się dopełniają. Właśnie dlatego pojawienie się tutaj nowych figur nie może być traktowane wyłącznie jako kwestia dekoracji. Każda współczesna rzeźba w tej przestrzeni wchodzi w rozmowę z dziełami, które przez dziesięciolecia ukształtowały sposób patrzenia na tę świątynię. I rozmowa ta, w przypadku prof. Wincentego Kućmy, okazuje się znacznie ciekawsza niż proste stwierdzenie, że po 114 latach „uzupełniono” miejsca przewidziane przez Mączyńskiego.

Nie rekonstrukcja, lecz dopowiedzenie

W dokumentacji realizacji świątyni podkreślano, że architekt przewidział w nawie głównej miejsca na monumentalne figury. To fakt. Znacznie bardziej problematyczne byłoby jednak stwierdzenie, że współczesne rzeźby prof. Kućmy są dokładnym urzeczywistnieniem pierwotnej wizji architekta. To już interpretacja, a nie fakt historyczny. Kućma nie próbuje bowiem udawać artysty sprzed wieku. Nie stylizuje swoich prac na rzeźbę z około 1910 roku. Nie naśladuje Dunikowskiego, Hukana ani Raszki. I właśnie w tym tkwi siła całego przedsięwzięcia. Do wnętrza o bardzo wyrazistej, historycznie ukształtowanej tożsamości wchodzi dzieło współczesne, świadome własnego czasu. Zamiast rekonstrukcji otrzymujemy spotkanie dwóch epok.

Drewno, które pamięta dotyk dłuta

Sześć figur ma po 2,70 metra wysokości. Wykonano je z drewna lipowego, a powierzchnię świadomie pozostawiono z widocznymi śladami pracy narzędzia. Drewno nie zostało wygładzone do tego stopnia, aby przestało być rozpoznawalne jako drewno. Przeciwnie – ślad dłuta stał się częścią artystycznego języka tych rzeźb. To bardzo ważna decyzja. Prof. Kućma nie próbuje zamienić drewna w iluzję marmuru, tkaniny czy ludzkiej skóry. Materia pozostaje obecna. Widz dostrzega nie tylko przedstawioną postać, ale również proces jej powstawania – kierunki cięcia, rytm narzędzia, drobne płaszczyzny, na których załamuje się światło. Dzięki temu rzeźby mają

jakby trzy sposoby istnienia. Z daleka są przede wszystkim monumentalnymi sylwetkami. Z kilku metrów ujawniają szczegóły twarzy, dłoni i szat. Z bliska pozwalają zobaczyć samą materię i ślad ręki rzeźbiarza. Architektura, człowiek, drewno – trzy poziomy jednego doświadczenia.

Monumentalne, ale nie triumfalne

Monumentalna skala nie oznacza u Kućmy patosu. Jego święci nie zostają przedstawieni jako nadludscy bohaterowie. Wielkość figur nie służy dominacji, lecz podkreśleniu obecności człowieka. To szczególnie dobrze widać w przypadku młodego Bernarda Franciszka de Hoyosa. Ogromna, 2,70-metrowa figura przedstawia człowieka, który zmarł bardzo młodo. Monumentalność nie tworzy tu herosa. Przeciwnie: powiększa ludzką kruchość i pozwala zobaczyć, że wielkość formatu nie musi oznaczać wielkości rozumianej jako siła czy triumf. To jedna z ciekawszych cech całego cyklu. Kućma wykorzystuje monumentalną rzeźbę, ale rezygnuje z monumentalnego krzyku.

Święty jako obecność

W tradycyjnej rzeźbie sakralnej rozpoznanie postaci często opiera się na zestawie znaków: twarzy, stroju, atrybucie. U prof. Kućmy równie ważne stają się gest, kierunek głowy i sposób, w jaki postać „jest” w przestrzeni. Ręce bywają uproszczone, ale dzięki temu gest staje się czytelniejszy. Twarz nie jest realistycznym portretem. To raczej skupiona forma psychologiczna. Liczy się nie tyle dokładne podobieństwo, ile stan wewnętrzny postaci. Najlepiej widać to w figurze Karola de Foucauld. Pionowa sylwetka, pochylona głowa, złożone przy piersi ręce i długa, zamknięta masa habitu tworzą kompozycję niemal całkowicie skierowaną do środka. Nie ma tutaj efektownego ruchu ani teatralnego gestu. Jest skupienie. Psychologia rodzi się z geometrii figury. To niezwykle współczesny sposób myślenia o rzeźbie sakralnej.

Sześć postaci, sześć sposobów obecności

Choć wszystkie figury łączy jeden język formalny, nie tworzą galerii identycznych świętych. Ich sens ujawnia się właśnie dzięki różnicom. Małgorzata Maria Alacoque mierzy się z problemem mistyki i bardzo łatwej do przesłodzenia ikonografii Serca Jezusowego. Kućma nie wybiera teatralnej ekstazy. Zamiast wizji i efektownego symbolu pokazuje przede wszystkim człowieka doświadczającego rzeczywistości duchowej. Faustyna Kowalska stanowi jeszcze trudniejsze zadanie, ponieważ jej wizerunek jest dziś niezwykle mocno utrwalony w świadomości wiernych. Kućma nie próbuje konkurować z fotograficzną niemal rozpoznawalnością popularnych przedstawień. Wybiera raczej typ niż portret. Dzięki temu Faustyna staje się częścią większej opowieści o ciągłości doświadczenia religijnego, a nie jedynie kolejną reprodukcją znanego wizerunku. Aniela Salawa jest z kolei najbardziej „ziemską”. Jej siła tkwi w zwyczajności. Nie została wyniesiona na piedestał poprzez efektowny gest czy teatralną pozę. W tym właśnie pozostaje bliska zasadzie, którą Kućma stosuje w całym cyklu: świętość nie musi oznaczać oderwania od człowieka. Klaudiusz de la Colombière reprezentuje skupienie i duchową uważność, a Bernard de Hoyos – młodość i gotowość do całkowitego oddania się powołaniu. Karol de Foucauld, ze swoją samotnością i kontemplacyjnym charakterem, zamyka ten krąg bardzo szczególnym tonem: bezruchem, który sam staje się treścią. W efekcie sześć figur nie tworzy po prostu galerii postaci historycznych. To sześć różnych sposobów obecności człowieka wobec sacrum.

Dunikowski patrzy z innej epoki

Najważniejszym partnerem dla prof. Kućmy pozostaje w bazylice jezuickiej Xawery Dunikowski. Jego Chrystus należy do najbardziej radykalnych dzieł całego zespołu. Dunikowski osiąga monumentalność poprzez skrajną syntezę, uproszczenie, a miejscami nawet świadome zaburzenie proporcji ludzkiego ciała. I tutaj można dostrzec ważne pokrewieństwo. Zarówno Dunikowski, jak i Kućma wiedzą, że monumentalność nie rodzi się z nadmiaru szczegółów. Przeciwnie – im prostsza, silniejsza sylwetka, tym mocniejsza może być jej obecność. Ale różnica między nimi jest zasadnicza. Dunikowski deformuje człowieka, aby uczynić z niego monumentalny znak. Kućma

przede wszystkim upraszcza. Jego figury pozostają bliżej naturalnej sylwetki. Dlatego trudno stawiać obu artystów na jednej płaszczyźnie, jeśli chodzi o radykalizm artystyczny. Dunikowski na początku XX wieku otwierał nowe drogi polskiej rzeźbie. Kućma posługuje się językiem nowoczesnej rzeźby już ukształtowanym – dojrzałym, ekspresyjnym i świadomym, ale nie rewolucyjnym.

Z Hukanem łączy go więcej niż widać na pierwszy rzut oka

Jeszcze ciekawsze jest zestawienie Kućmy z Karolem Hukanem. Hukan bardzo mocno podporządkowywał figury architekturze. Rzeźba była częścią większej struktury: ołtarza, niszy, ornamentu, baldachimu. Nie miała żyć wyłącznie jako autonomiczny obiekt. Kućma działa podobnie w zakresie monumentalnej sylwetki, ale inaczej definiuje status rzeźby. Jego figury pozostają bardziej samodzielne. Mogłyby funkcjonować również poza bazyliką. To zarazem ich zaleta i ich ograniczenie. Dzieła Hukana są głęboko wrosnięte w architekturę. U Kućmy mocniej odczuwa się obecność niezależnego dzieła rzeźbiarskiego. Dlatego nie są tak integralne z wystrojem jak historyczne realizacje, ale za to wyraźniej pokazują własny czas.

Raszka: dramat. Kućma: cisza

W jeszcze innym punkcie spotykamy Jana Raszkę. Jego Ukrzyżowanie na tarczy w bazylice buduje napięcie poprzez ruch, gest i dramat. Raszka potrafi wprowadzić do sakralnej przestrzeni temperaturę niemal teatralną. Kućma wybiera przeciwny bieg. Jego figury są spokojne. Stoją, patrzą, skupiają się. Ich monumentalność nie wynika z gwałtownego działania, ale z samej obecności. Można wręcz powiedzieć, że tam, gdzie Raszka buduje dramat, Kućma buduje ciszę. Właśnie dlatego jego rzeźby nie powinny być porównywane wyłącznie według tego, która jest „bardziej efektowna”. Każdy z tych artystów rozumie sakralną monumentalność inaczej.

Wśród mozaik, złota i koloru

Ważna okazuje się również ich obecność kolorystyczna. Bazylika jest wnętrzem niezwykle bogatym: pełnym czerwieni, złota, błękitów, marmuru, mozaik, polichromii i ornamentu. W takim otoczeniu kolejne polichromowane figury mogłyby łatwo rozpocząć walkę z istniejącą dekoracją. Naturalne drewno działa odwrotnie. Jest spokojne, monochromatyczne, ciepłe. Nie próbuje konkurować z wnętrzem. Nie powtarza jego kolorów i nie udaje jego historii. To być może jedna z najbardziej trafnych decyzji całego projektu. Sześć drewnianych brył jest wyraźnie współczesnych, ale właśnie dlatego nie rozpada się relacja z otoczeniem. Nowość nie musi oznaczać obcości.

Czy naprawdę pasują?

To pytanie warto zadać bez obaw o to, że osłabi ono znaczenie całego przedsięwzięcia. Nie sposób powiedzieć, że rzeźby prof. Kućmy po prostu „harmonijnie dopełniły” wnętrza, jakby były jego pierwotnie brakującymi elementami. Bazylika jest tak silnym zespołem artystycznym, że każda nowa ingerencja musi być zauważalna. I rzeczywiście – rzeźby Kućmy nie zlewają się z architekturą. Ale być może właśnie tego nie powinny robić. Ich wartość polega na tym, że pozostają współczesne. Na historycznych konsolach pojawia się surowa faktura drewna; ornament spotyka uproszczoną figurę; bogactwo koloru – monochromatyczną materię; rzeźba początku XXI wieku – sztukę początku XX wieku. Nie jest to więc idealne stylistyczne „dopasowanie”. Jest to napięcie. I to napięcie wydaje się ciekawsze.

Rzeźba, która nie udaje swojej epoki

Największą zaletą całego zespołu jest jego konsekwencja. Sześć figur zachowuje własną indywidualność, a jednocześnie mówi jednym językiem. Są monumentalne, ale nie teatralne. Ekspresyjne, ale nie krzykliwe. Współczesne, lecz pozbawione potrzeby demonstracyjnego manifestowania swojej nowoczesności. Największym zagrożeniem tej konsekwencji może być natomiast pewna monotonia: ta sama skala, podobna faktura, podobne traktowanie szat i podobna

redukcja szczegółu. Dlatego najmocniej działają nie jako sześć oddzielnych pomników, ale jako rytm figur rozpiętych wzdłuż nawy. Właśnie w widoku całego wnętrza ujawnia się ich prawdziwa rola. Nie mają pojedynczo konkurować z Dunikowskim czy Raszką. Mają współtworzyć nową warstwę przestrzeni.

Najważniejszy jest dialog

Może więc lepiej nie pytać, czy prof. Kućma „dorównał” Dunikowskiemu albo czy „dokończył” Mączyńskiego. Te pytania są zbyt proste dla sytuacji, która jest znacznie ciekawsza. Dunikowski mówi w tej bazylice językiem monumentalnego znaku. Hukan podporządkowuje rzeźbę architekturze. Raszka buduje dramat. Kućma proponuje obecność, skupienie i materię. Dzięki temu sześć nowych figur nie zamyka historii tego wnętrza, ale otwiera ją na dalszy ciąg. To jest chyba najważniejsza wartość tej realizacji. Bazylika jezuitów w Krakowie przestaje być w tym miejscu wyłącznie pomnikiem artystycznej epoki sprzed ponad stu lat. Pokazuje, że dzieło architektury może nadal prowadzić rozmowę ze współczesnością – pod warunkiem, że współczesność nie próbuje udawać przeszłości. Wincenty Kućma nie cofa czasu. Nie naśladuje Mączyńskiego, Dunikowskiego ani Hukana. Przynosi do ich świata własne drewno, własny ślad dłuta i własną definicję monumentalnej postaci. I właśnie dlatego sześć figur na konsolach nie jest tylko brakującym elementem wystroju. Jest pytaniem postawionym historii sztuki: co dzieje się z dawną świątynią, kiedy współczesny artysta nie chce jej naśladować, lecz chce z nią rozmawiać? W bazylice jezuitów odpowiedź brzmi: rodzi się napięcie. A z niego – coś znacznie cenniejszego niż sama dekoracyjna harmonia – nowa warstwa znaczenia.

ks. Stanisław Groń SJ, 5 września 2026