

Malowidła ścienne w kościele św. Sebastiana w Wieliczce – próba analizy dramaturgicznej

Informacje o autorze: prof., teatrolog, performatyk, kierownik Pracowni Kultury Polskiej na Świecie w Instytucie Glottodydaktyki Polonistycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, <https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Information about the author: professor, theatrologist, performatist, Head of the Workshop of Polish Culture Abroad at the Institute of Polish Studies Glottodidactics, Jagiellonian University, <https://orcid.org/0000-0001-8502-8827>

Abstrakt: W artykule proponuję dramaturgiczną i relacyjną analizę malowideł Włodzimierza Tetmajera w kościele św. Sebastiana w Wieliczce, skupioną nie na autonomicznych wartościach artystycznych poszczególnych przedstawień malarzkich, lecz na poszukiwaniu związków między nimi, wyznaczających ramy działania, dla którego polichromia jest nie dekoracją, ale scenografią. Wychodząc z tych założeń, odczytuję dzieło Tetmajera jako nawiązanie do romantycznych idei łączących chrześcijańską teologię i etykę ofiary zbawczej z historiozoficzną refleksją odnoszącą się do zmartwychwstania, czyli wyzwolenia Polski. Nawiązanie to rozumiem jako polemiczne wobec uproszczonej wersji mesjanizmu, fałszywie przypisywanego Adamowi Mickiewiczowi, a zgodne z jego ideą całkowitej transformacji. Malowidło Tetmajera to scenografia takiej właśnie transformacji, której rytualnym modelem jest liturgia. Stąd umieszczenie dzieła o subtelnej, ale wyrazistej dramaturgii transformacyjnej właśnie w kościele uznać należy za dowód wybitnej świadomości artystycznej Włodzimierza Tetmajera jako artysty pozostającego w ścisłym związku z oryginalnymi tradycjami polskiej kultury.

The Wall Paintings at Saint Sebastian's Church in Wieliczka – an Attempt at a Dramatic Analysis

Abstract: The paper proposes a dramatic and relational analysis of Włodzimierz Tetmajer's wall paintings at St Sebastian's Church in Wieliczka, focusing not on the autonomous artistic values of individual painted representations but, rather, on finding the connections between them which determine the framework for action, where the polychrome is not re-

garded as decoration, but as theatrical scenery. In light of these principles, the author interprets Tetmajer's work as a reference to the Romantic ideas connecting Christian theology and the ethics of Christ's redemptive sacrifice with the historiosophical reflection on the resurrection, i.e. liberation of Poland. This reference is regarded by the author as polemical with the simplified version of Polish Romantic messianism, falsely accredited to Adam Mickiewicz, yet fully in line with the latter's idea of complete transformation. Tetmajer's wall paintings constitute the theatrical scenery for precisely that kind of transformation whose ritual model is the liturgy. Therefore, the fact that a work of art of such subtle, yet expressive transformational dramaturgy is located specifically in a church environment should be regarded as a testimony to Włodzimierz Tetmajer's outstanding artistic awareness as an artist who remains in a close relationship with the original traditions of Polish culture.

Słowa kluczowe: malarstwo ścienne, kościół św. Sebastiana w Wieliczce, Włodzimierz Tetmajer, dramaturgia, sztuka jako wehikuł przemiany

Keywords: wall paintings, St Sebastian's Church in Wieliczka, Włodzimierz Tetmajer, dramaturgy, art as a vehicle of transformation

Malowidła wykonane w 1906 roku w zabytkowym kościele św. Sebastiana w Wieliczce przez Włodzimierza Tetmajera, któremu pomagał Józef Mikulski, były już przedmiotem fachowych analiz, przede wszystkim ks. Józefa Andrzeja Nowobilskiego, autora monografii *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, na którą będę się wielokrotnie powoływał. Nie będąc specjalistą w zakresie historii sztuki i dzieł plastycznych, chciałbym podjąć próbę innej, bliższej moim kompetencjom i doświadczeniom analizy tej polichromii, a mianowicie jej analizy dramaturgicznej¹. Wychodząc z badań teatralnych (z wykształcenia

¹ Podejmując próbę dramaturgicznej analizy i interpretacji malowideł ściennych Tetmajera w kościele św. Sebastiana, czynię to jako przybysz z innej dziedziny w nadziei, że taka „laicka” interwencja

jestem teatrologiem, badaniami nad teatrem dawniejszym i współczesnym zajmuję się do dziś), od kilkunastu już lat usiłuję poszerzyć rozumienie i zakres stosowania kilku fundamentalnych pojęć właściwych tej dziedzinie, odnosząc je do zjawisk spoza sztuki teatru, przede wszystkim pochodzących z życia społecznego, ale też należących do innych niż teatr dziedzin sztuki. Dwa podstawowe spośród tych pojęć to przedstawienie i dramat. Bardziej szczegółowe i teoretyczne uzasadnienie proponowanego przeze mnie przesunięcia przedstawiłem gdzie indziej² już dobrze ponad dekadę temu, a następnie rozwijałem w kolejnych publikacjach poświęconych temu zagadnieniu. By nie zajmować zbyt dużo czasu tymi wyjaśnieniami, pozwolę sobie zacytować fragment jednego z tych tekstów. „Dramat, wywodzi się etymologicznie i historycznie od greckiego *ta dromena*, oznaczającego rzeczy czynione, odróżniane od *ta logomena* – rzeczy mówionych. Z kolei częstkę *urgia* wywodzi się od słowa *ergon* znaczącego pracę, zajęcie lub cel. W uproszczeniu dramaturgia to zatem działanie, praca tego, co czynione. (...)

[Dramaturgię] chciałbym (...) rozumieć i wykorzystywać jako pojęcie określające tę część złożonego i nieprzerwanego procesu ustanawiania rzeczywistości, która dotyczy kompozycji działań i wypadków, układu i przebiegu tego, co się dzieje i jak jest postrzegane, doświadczane. (...) Kompozycja ta ma przy tym – co koniecznie trzeba podkreślić – charakter dynamiczny, częściowo wynikający z zakładanego przebiegu, częściowo z wyłaniającego się i / lub modyfikowanego w trakcie działań modelu, wzorca kulturowego. Dramaturgia nie dotyczy więc tylko tego, co istnieje jako scenariusz wyjściowy, ale także tego, co pojawia się w procesie kreacji i recepcji. (...)

Próbuję odwojować dramaturgię, ponieważ jestem przekonany, że w proponowanym znaczeniu pojęcie to pozwala precyzyjniej ująć tę część zjawisk i procesów performatywnych, która związana jest z przebiegiem, układem, kompozycją elementów, nie zaś ze sposobem wykonywania i wyglądem, tym wszystkim, co dawniej nazywano »wystawą«. Tak rozumiana dramaturgia określa i opisuje te warstwy przedstawień wszelkiego rodzaju, które nie mieszczą się lub mieszczą z trudem w pojęciu widowiska jako – dosłownie – tego, co widać. Opisuje natomiast czy też – opisać

próbuję – pracę wzoru: proces jego wykorzystywania, przekształcania i ustanawiania”³.

Odniesienie takiego rozumienia dramaturgii do malarstwa czy rzeźby może wydać się problematyczne, bo te wszak nie są działaniami, ale przedstawieniami. Tak, ale ich oglądanie stanowi działanie i proces – wbrew pozorom bardzo złożony. Historia sztuki dobrze zdaje sobie z tego sprawę, wielokrotnie podejmując subtelne i precyzyjne analizy kompozycji dzieł plastycznych z perspektywy tego, jak przez rozkład kształtów, kolorów, linii, a przede wszystkim budowę napięć kierunkowych ów proces jest planowany i regulowany⁴. Analizy tego, jak artyści wybierają i ustanawiają punkty centralne, jak poprzez całą gamę odpowiednich zabiegów kompozycyjnych starają się zarządzać procesem recepcji dzieła przez przyszłych jego widzów, to z mojej perspektywy właśnie analizy dramaturgiczne, a więc analizy tego, w jaki sposób w dziele zostały zbudowane ramy dla działania i doświadczenia osób, które wejdą z nim w kontakt.

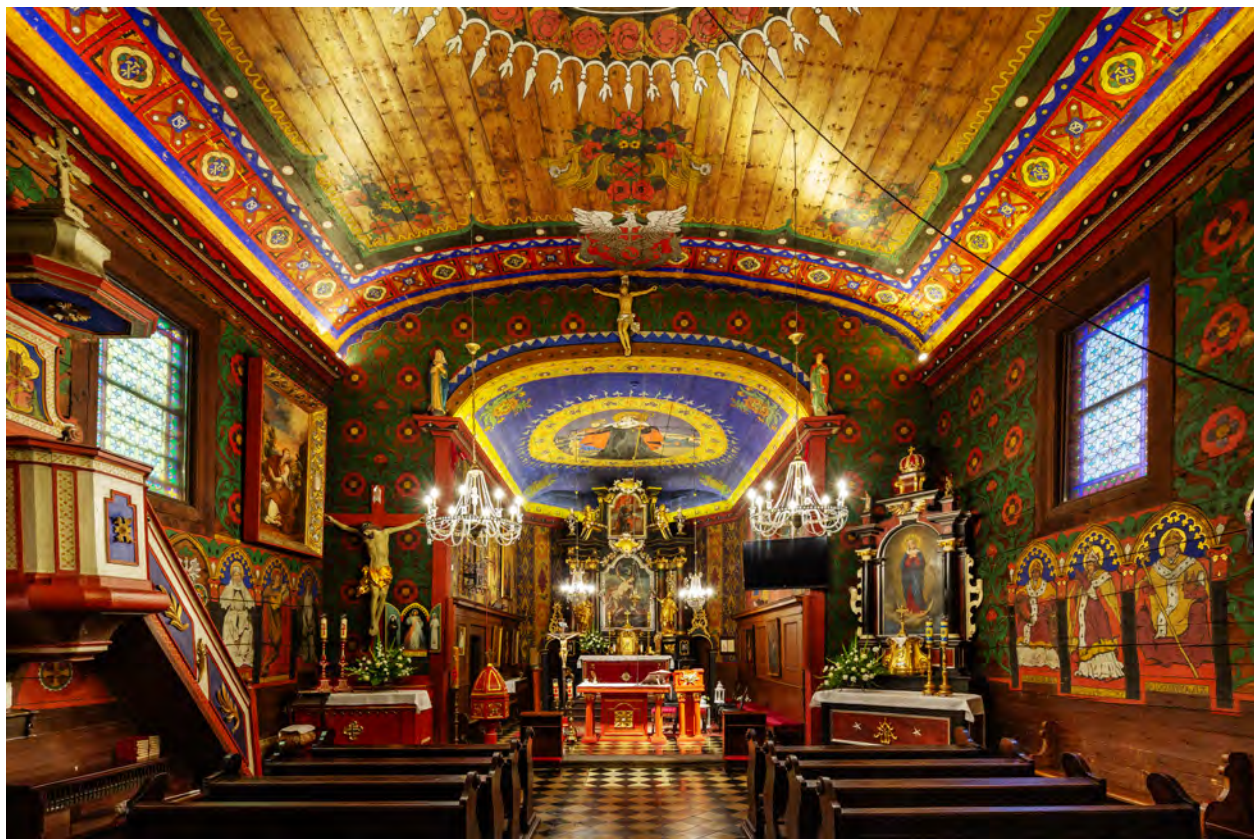
O ile w odniesieniu do dzieł malarskich taki rozumienie dramaturgii wymagałoby może dokładniejszego uzasadnienia, o tyle wydaje się ono stosunkowo łatwe do zastosowania w przypadku dzieła łączącego przedstawienie plastyczne i kompozycję przestrzenną, a nawet więcej – przestrzeń użytkowaną. A takim właśnie dziełem jest malarstwo ściennie, stanowiące nie tyle autonomiczne przedstawienie, ile część całościowej kompozycji wizualno-przestrzennej, w której na dodatek podejmowane są określone działania. Ponownie używając terminu teatralnego, powiedzieć można, że malarstwo ściennie stanowi ważny element scenografii działań planowanych i podejmowanych w przestrzeni, dla której jest przygotowana. W historii sztuki, o ile się orientuję, malowidła ściennie i inne podobne dzieła traktowane są często jako dekoracje lub przedstawienia wizualne (niekiedy o określonym, niejednokrotnie bogatym znaczeniu), a więc w sposób podobny do tego, jak do wieku XX traktowana była plastyka teatralna. Już jednak ponad sto lat temu i w praktyce, i w myśli teatralnej porzucono koncepcję dekoracji na rzecz scenografii rozumianej jako sztuka kształtowania przestrzeni scenicznej i teatralnej na potrzeby projektowanego działania. Zmiany te przedstawia szczegółowo historycznie i teoretycznie współredagowana przeze mnie publikacja *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna*

okaże się interesująca. Nie będąc specjalistą i nie aspirując do pozycji eksperckiej, ograniczam się przede wszystkim do własnych rozpoznań i propozycji, nie odwołując do bogatej literatury przedmiotowej dotyczącej sztuki sakralnej Małopolski, twórczości Tetmajera i kontekstu liturgicznego. Mój artykuł to nie monografia, ale próba wprowadzenia do kręgu dysponującego oczywistą siecią odwołań (także bibliograficznych) innego sposobu myślenia i innej, alternatywnej sieci pojęć i lektur. Nie widzę sensu udawania kogoś, kim nie jestem, dlatego zrezygnowałem z odsyłania czy podawania w bibliografii pozycji zapewne ważnych dla tematu, ale nieodgrywających żadnej roli w moim myśleniu. Jeśli to sprawi, że moja próba zostanie odrzucona – trudno. Mam jednak nadzieję, że są osoby, które uznają ją za interesującą, nawet jeśli błędną.

² Zob. Kosiński Dariusz: *Teatra polskie. Historie*. Warszawa 2010. We wstępie do tej właśnie książki podjąłem pierwszą próbę syntetycznego i całościowego przedstawienia mojej koncepcji dramatu / przedstawienia, zob. s. 17–20.

³ i dem: *Performatyka. W(y)prowadzenia*. Kraków 2017, s. 48.

⁴ Zupełnie na marginesie pozwolę sobie zauważyć, że niezwykle inspirujące i bliskie proponowanemu tu rozumieniu dramatyczności dzieła plastycznego rozwijał w swoich pismach teoretycznych Władysław Strzemiński. Wprawdzie twórca unizmu uważał dramatyzm w plastyce za patologię, którą należało przezwyciężyć, ale nie zmienia to faktu, że – jak to często bywa – stworzył przy okazji bardzo precyzyjne opisy i analizy tego, czemu się przeciwstawiał. Zob. m.in. Strzemiński Władysław: *Pisma*. Zebrał, oprac., wstęp Zofia Baranowicz. Wrocław 1975. *Dramatyzm i architektonizm*, s. 139.



Wnętrze kościoła św. Sebastiana w Wieliczce z malowidłami ściennymi Włodzimierza Tetmajera, widok ogólny, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

*i społeczna XX i XXI wieku*⁵, gdzie też przy pomocy specjalistów nauk politycznych wprowadzamy pojęcie scenografii społecznej, a więc całego zespołu elementów plastycznych, które tworzą dramaturgię wydarzeń politycznych (w książce badane są m.in. msze papieskie, pogrzeby ważnych postaci życia politycznego, demonstracje polityczne itp.).

Ten z konieczności skrótowy przegląd pokazuje – mam nadzieję – że malowidła ściennie, będąc dziełem plastycznym, stanowią zarazem szczególny przypadek scenografii społecznej, która z racji swojego przestrzennego rozplanowania i obecności w przestrzeni użytkowanej przez jednostki i zbiorowość w sposób szczególnie umożliwia badanie dramaturgiczne. Dotyczy ono nie jakości formalnych i traktowanej autonomicznie tematyki przedstawień plastycznych, ale relacji między nimi oraz sposobów, na jakie kompozycja dzieła tworzy ramy działania, dla którego stanowi scenografię. Takiemu właśnie badaniu, tak rozumianej analizie dramaturgicznej chciałbym poddać malarstwo ściennie Włodzimierza Tetmajera w kościele św. Sebastiana, w nadziei, że ta próba pozwoli z jednej strony na lepsze zrozumienie i docenienie tego dzieła i jego twórcy, a z drugiej – lepiej niż teoretyczne rozważania uzasadni proponowaną metodologię.

Spśród sakralnych malowideł ściennych, które wykonał Tetmajer, wybrałem wielickie, a to z kilku powodów. Jednym jest swoboda w komponowaniu tego dzieła, które malarz wykonywał właściwie z zamyślenia⁶, nie będąc poddawany większej kontroli ze strony władz kościelnych lub czynników zamawiających (jak to bywało w innych wypadkach), w przestrzeni wprawdzie niewielkiej, ale za to

nienarzucającej większych ograniczeń architektonicznych⁷. Innym powodem jest wysoko oceniana przez historyków sztuki jakość tej pracy, uznawanej za „dzieło samodzielne i oryginalne, pod wieloma aspektami stojące wyżej od innych, bardziej znanych prac”, w którym Tetmajer „potrafił dostosować się do skromnych rozmiarów kościoła i jego drewnianej konstrukcji. Ich wkomponowanie, a nawet jako wykorzystanie elementu kompozycyjnego polichromii stanowi niewątpliwy sukces artystyczny Tetmajera”⁸. Innymi słowy – malowidła wielickie to, mimo niewielkich rozmiarów samej świątyni, dzieło całościowe, stanowiące istotną część wnętrza, nie zaś jego dekorację. Co ważne, jest to dzieło, w które można wejść i które na dodatek – ze względu na to, że kościół nadal pełni swoje podstawowe funkcje – można poznać jako użytkowane zgodnie ze swoim przeznaczeniem. Tego typu poznanie jest o wiele trudniejsze w przypadku malowideł umieszczonych w kaplicach (łącznie z najbardziej prestiżową realizacją Tetmajera, czyli kaplicą Świętej Trójcy na Wawelu) czy (jak w Bieczu) – w prezbiterium. Spośród tego typu dzieł Tetmajera z wielickim pod względem możliwości wejścia w przestrzeń praktykowaną

⁵ *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński. T. 1–3. Warszawa 2020.

⁶ Zob. na ten temat Nowobilski Józef Andrzej: *Sakralne malarstwo ściennie Włodzimierza Tetmajera*. Kraków 1994, s. 71.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 73–74.

⁸ *Ibidem*, s. 75.



Ściana północna kościoła, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

mogłaby konkurować jedynie polichromia w dzisiejszej katedrze Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sosnowcu, gdyby nie to, że uległa ona poważnym zniszczeniom w wyniku tragicznego pożaru świątyni w 2014 roku i wciąż czeka na swojej pełne odnowienie.

Wszystkie te czynniki sprawiają, że malowidła ścienne w kościele św. Sebastiana w Wieliczce stanowią właściwie jedyne tego typu dzieło Włodzimierza Tetmajera, w przypadku którego możliwa jest analiza dramaturgiczna, zakładająca nie tylko odwołanie do poszczególnych przedstawień plastycznych, wybranych tematów i sposobów ich przedstawiania, ale także, a może wręcz przede wszystkim, relacji między nimi oraz między praktykami przestrzennymi, którym dedykowane jest miejsce, gdzie umieszczono malowidła. Na poziomie praktycznym analiza taka wymaga nie tylko obejrzenia samych dzieł, ale także ruchu w przestrzeni, którą współtworzą, oraz uczestnictwa w praktykach, którym jest przeznaczona. Zgodnie z tymi założeniami nie tylko obejrzałem wielokrotnie same przedstawienia malarskie – na żywo i na pozwalających na przybliżenie fotografiach – ale też wziąłem udział w wieczornej liturgii w kościele św. Sebastiana, by móc poprzez własne doświadczenie przekonać się, jak działają malowidła jako scenografie liturgiczne.

Mam nadzieję, że z tego, co powiedziałem dotąd, wynika jasno, że moje nastawienie badawcze skupione jest na poszukiwaniu tych aspektów wielickich malowideł Tetmajera, które nadają temu dziełu spójność i pozwalają je traktować jako całość nastawioną na wytwarzanie określonego środowiska działania i doświadczenia, a nie serię

zbudowaną z względnie autonomicznych przedstawień. To pierwsze wymaga pewnego wysiłku, ponieważ drugi, bardziej fragmentaryczny sposób widzenia niejako sam się narzuca. Po wejściu do kościoła natychmiast zwracają uwagę dwa największe malowidła, czyli (w kolejności dostrzegania): medalion ze św. Sebastianem nad nawą główną oraz medalion ze św. Kingą i Bolesławem Wstydlwym nad prezbiterium. Po chwili dochodzi do nich trzeci zasadniczy element: arkady z postaciami krakowskich świętych i błogosławionych, umieszczone na ścianach północnej (sześć arkad, w tym trzy z postaciami, dwie z ornamentem, jedna pusta) i południowej (trzy arkady z postaciami). Te trzy wyraziste przedstawienia w sposób oczywisty stanowią trzy punkty skupienia, które zarazem podsuwają trzy odmienne konteksty interpretacyjne. Mówiąc najprościej: wybór postaci św. Sebastiana wiąże się z patronem kościoła, świętej (za czasów Tetmajera błogosławionej) Kingi i sceny znalezienia pierścienia – z tradycjami miejscowymi, zaś postaci krakowskich świętych odnoszą się do tradycji Kościoła krakowskiego i tworzą rodzaj panteonu patronów.

W takiej interpretacji pojawienie się poszczególnych elementów malarstwa ściennego w przestrzeni kościoła św. Sebastiana wydaje się niemal całkowicie motywowane przyczynami zewnętrznymi, a znalezienie wewnętrznej spójności dzieła nasuwa znaczne trudności. Oznaczałoby to, że niezależnie od jakości poszczególnych elementów malowidła wielickie nie byłyby wcale dokonaniem tak wybitnym, ponieważ nie spełniałyby zasadniczego warunku całościowej, spójnej kompozycji, a w moim rozumieniu także scenografii społecznej zgodnej z charakterem przestrzeni, którą



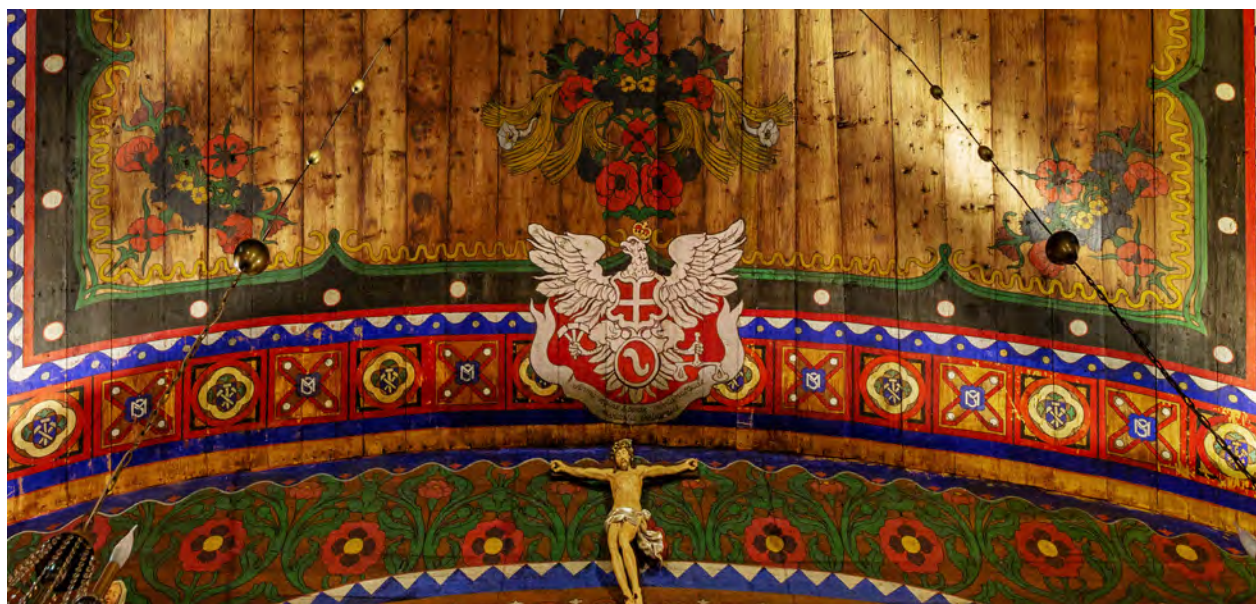
Patroni Kościoła krakowskiego, ściana południowa, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

współtworzy. Takiej interpretacji chciałbym się przeciwstawić, proponując relacyjną analizę dzieła Tetmajera, w której jej poszczególne elementy są widziane jako powiązane ze sobą blisko i silnie, choć w sposób nieoczywisty, domagający się pracy osób wkraczających w przestrzeń dzieła i niejako

dopełniających jego znaczenia w akcie poznawania i praktykowania. Na dowód, że taka interpretacja jest nie tylko możliwa, ale i uzasadniona można by przywoływać z jednej strony praktykę współczesnych Tetmajerowi i ważnych dla niego artystów, przed wszystkim Stanisława Wyspiańskiego,



Patroni Kościoła krakowskiego, ściana północna, 2023, fot. Marcin Gulis, MK



Posrebrzany orzeł nad łukiem tęczowym, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

który swoje malowidła ścienne tworzył jako takie właśnie całościowe środowiska doświadczenia⁹, ale także Jana Matejki, malarza co się zowie dramatycznego, inscenizującego w sposób świadomy obrazowe przedstawienia kluczowych momentów polskiej historii. Z drugiej strony można by argumentować, że sam Tetmajer w swojej twórczości (nie tylko malarskiej, ale także literackiej) przejawiał znaczne zainteresowanie scenami dramatycznymi, a – podobnie jak całe jego pokolenie – dysponował też sporym doświadczeniem teatralnym. Argumentacja taka, tutaj z braku miejsca jedynie zarysowywana, pozwalałaby na postawienie tezy, że Tetmajer był artystą świadomym dramaturgicznych aspektów sztuki plastycznej i że tworząc – przypomnijmy – oryginalne i niepodlegające instrukcjom zewnętrznym malowidła ścienne, odwołał się do tych doświadczeń i inspiracji. Że – jednym słowem – świadomie i z artystycznym zamyśłem skomponował nie tylko trzy udane przedstawienia plastyczne, ale też połączył je liniami napięć dramaturgicznych, ewokowanych i uruchamianych przez osoby wkraczające w stworzoną przez niego przestrzeń scenograficzną.

Ważniejsze od tych argumentów spoza dzieła wydają mi się jednak argumenty wewnątrz, odnajdowane w jego kompozycji. Pierwszy to pominięty w dotychczasowym, skrótowym opisie kompozycji, a dominujący w niej element określany zazwyczaj słowem ornament, w tym przypadku – kwiatowy. Zacytujmy fragmenty odnoszącego się do niego fachowego opisu Pauliny Kluz. „Wszystkie ściany prezbiterium do wysokości gzymsu dekorowane są pionowymi, układającymi się naprzemiennie pasami ornamentu roślinno-geometrycznego. Jeden z nich jest granatowy o motywie złotych liści dębu układających się w rozetę z ornamentem geometrycznym. Drugi pas jest żółty z motywem stylizowanych fioletowych i różowych kwiatów o zgeometryzowanych detalach (...).

Wszystkie ściany nawy pokryte są stylizowanym ornamentem roślinnym składającym się z zielonej wici roślinnej układającej się w regularne medaliony, w których znajdują się kwiaty czerwonego maku. (...)

W roślinnej dekoracji nawy głównej malarz wykorzystał przetworzone motywy polskich kwiatów – maków, chabrów i kaczęńców. Tego rodzaju stylizowanie motywów zaczerpniętych z natury było jednym ze składników sztuki zdobniczej i ornamentalnej w okresie Młodej Polski. Zbliżone w charakterze dekoracje roślinno-geometryczne stosowali w tym samym czasie również Stanisław Wyspiański czy Józef Mehoffer¹⁰.

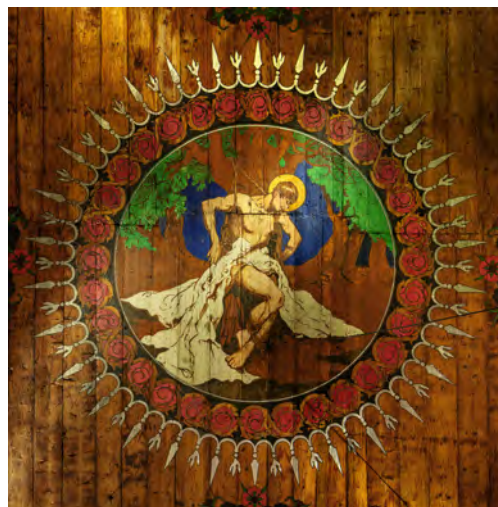
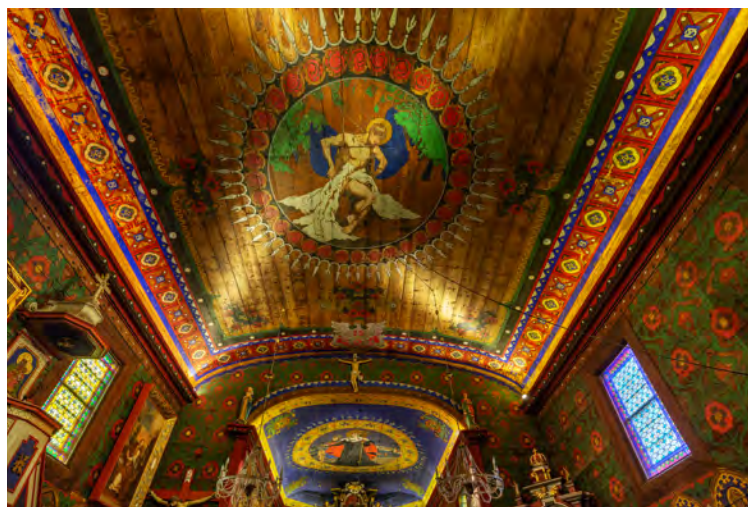
Innymi słowy, całość malowidła jest osadzona, by nie powiedzieć – zakorzeniona – w dekoracji kwiatowej, która w prezbiterium przyjmuje też formę „motywów z pasów kontuszowych”¹¹, zaś jej centralną figurę, rodzaj spajającego całość węzła stanowi umieszczony tuż nad łukiem tęczowym posrebrzany orzeł. Ma ona więc charakter rodzimy i narodowy. Nie stanowi przy tym tła, ale raczej coś w rodzaju gleby, z której zdają się wyrastać i z którą są powiązane w sposób organiczny pozostałe elementy ikonograficzne. W doświadczeniu wchodzenia w przestrzeń kościoła to poczucie jedności i całościowości przestrzeni stanowi rodzaj pierwszego wrażenia, na poły uświadamianego, niemniej jednak sprawiającego, że medaliony i arkady z postaciami postrzegane są nie jako osobne, ale właśnie należące do jednego mikroświata.

Drugim elementem wewnętrznym sugerującym dramaturgiczną jedność malowideł są postaci umieszczone na ścianach bocznych. Po stronie północnej (lewej, patrząc w stronę prezbiterium) są to (w kolejności od prezbiterium): św. Bronisława, św. Kazimierz Królewicz i bł. Salomea, zaś po

⁹ Wzorem były dla niego oczywiście katedry francuskie, których opisy w listach do Lucjana Rydla stanowią wręcz mistrzowskie analizy dramaturgiczne przestrzeni sakralnych wraz z ich scenografią plastyczną.

¹⁰ Kluz Paulina: Polichromia ścienna. W: *Sakralne dziedzictwo Małopolski*, 2023 [online]. [dostęp 13 września 2023]. Dostępny w internecie: <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/polichromia-ścienna-11>.

¹¹ Nowobilski Józef Andrzej: *Sakralne malarstwo ścienne...*, s. 109.



Medalion nad nawą z przedstawieniem św. Sebastiana, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

stronie południowej (prawej): bł. Wincenty Kadłubek, św. biskup Stanisław Szczepanowski i bł. biskup Iwo Odrowąż. Obie kompozycje są analogiczne – centralną arkadę zajmują postać szczególnie czczonego świętego patrona Litwy (św. Kazimierz) i Polski (św. Stanisław), w zdynamizowanej pozycji zwrócona w stronę prezbiterium i niejako wskazująca na wagę tego, co się w tamtej części kościoła dzieje. W stronę prezbiterium są też mniej lub bardziej zwrócone pozostałe postaci (bardzo wyraźnie św. Bronisława, lekko, zasadniczo przedstawieni frontalnie bł. Wincenty i Iwo). Jedyną postacią nieskierowaną w stronę prezbiterium i nieprzekierowującą uwagi na nie jest bł. Salomea, przedstawiona frontalnie jako postać w kontemplacyjnym, duchowym zamknięciu, oddzielona od innych. Jej odmienność stanowi jednak znaczący kontekst wobec kierunkowego uporządkowania pozostałych postaci – jakby rodzaj wskazówki, że to, co błogosławiona kontempluje, jest tym, na co wskazują pozostałe, bardziej dynamiczne postaci.

Dodać też trzeba, że obie „galerie” patronów i patronek Kościoła krakowskiego umieszczone są w dolnym pasie malowideł, a więc w pobliżu ław zajmowanych przez wiernych. Są to więc postaci pośredniczek i pośredników między wiernymi zgromadzonymi w kościele, blisko ziemi, a tym, co dzieje się w jego górnej strefie, znaczącej w tradycyjnej sakralnej topografii niebo. Malarska scenografia wielicka jest bowiem uporządkowana wertykalnie, jako dzieło rozgrywające rodzaj przemiany tego, co wyrasta z rodzimej gleby i dzięki nieustającemu pośrednictwu Kościoła dokonuje się w życiu duchowym zbiorowości.

Idąc za taką interpretacją, wracamy do zasadniczego elementu analizowanej kompozycji, czyli relacji między dwoma największymi elementami: medalionami sklepieniowymi. Pierwszy z nich, umieszczony nad nawą główną, a więc nad wiernymi, przedstawia, jak wiadomo, św. Sebastiana. Jak trafnie zauważył ks. Nowobilski, jest to przedstawienie bardzo oryginalne, odległe od najpopularniejszych, barokowych zwłaszcza, wzorców ikonograficznych, gdzie

łączy udrękę i ekstazę wizerunek męczennika był często wykorzystywany jako pretekst do ambiwalentnie erotyzowanego przedstawienia nagiego ciała męskiego (z tego względu św. Sebastian jest uważany za jedną z najstarszych ikon homoseksualnych). W medalionie wielickim nie ma śladu tych tradycji. „Kompozycja Tetmajera daleko odbiega od tradycyjnych, właściwych zwłaszcza szkole włoskiej przedstawień męczeństwa św. Sebastiana. Oryginalnym i śmiałym elementem jest przedstawienie św. Sebastiana na tle pejzażu słowiańskiej puszczy dębowej. Ciało świętego ujęte jest w oryginalnym skrócie perspektywicznym, dobrze wyrażającym cierpienie i bezwład ciała ludzkiego. Cierpienie to wyraża w szczególności doskonale namalowana twarz świętego. Na uwagę zasługuje także umiejętne posłużenie się przez Tetmajera draperią. O ile tradycyjnie św. Sebastian przedstawiany jest najczęściej z niewielką tylko opaską na biodrach, to w tym wypadku bogato rozwiana biała materia nadaje temu dziełu wiele ekspresji, łagodząc równocześnie pewną monotonię leśnego krajobrazu”¹².

Nie jest to zatem męczennik rzymski, ale polski. Szczepnie mówiąc, jedyną pozostałością ikonograficzną łączącą ze św. Sebastianem męską postać namalowaną przez Tetmajera na sklepieniu wielickim jest strzała wbita w pierś męczennika, strzała ledwo widoczna z dołu. Nie ulega natomiast wątpliwości, że widzimy postać męczennika, bo to potwierdza zarówno cała jej kompozycja, jak i okalające medalion kręgi srebrnych grotów i czerwonych róż, alegorycznie oznaczające męczeństwo. Ciało świętego, w odróżnieniu od przedstawień tradycyjnych, pozbawione jest wertykalnego napięcia, wszelkiego uniesienia. Wprost przeciwnie – jest to ciało dosłownie zwisające, ledwo podtrzymywane w pozycji pionowej przez liny, którymi przywiązane jest do pnia drzewa. Nie jest to też ciało młodzieńca, ale dojrzałego mężczyzny, muskularne, harmonijnie zbudowane, lecz pozbawione wszelkich znamion estetyzacji czy erotyzacji. Co ciekawe, jego ewidentne umęczenie nie ma znamion fizycznej męki, zranienia (poza wspomnianą już jedną strzałą w piersi), pobicia itp. Jego umęczenie wydaje się wewnętrznym wyczerpaniem, wykończeniem. Św. Sebastian, zamknięty w kręgu męczeństwa, powtarza to zamknięcie w kompozycji swego

¹² *Ibidem*, s. 72.



Medalion nad prezbiterium z przedstawieniem św. Kingi, 2023, fot. Marcin Gulis. MK

ciała – nie wskazuje nigdzie indziej, stanowi izolowany od świata i jednocześnie skupiony na sobie podmiot zakończonego cierpienia. W tym aspekcie jedyną postacią znajdującą się w świątyni, która może być analogiczna do niego, jest równie zamknięta w sobie bł. Salomea, co być może pozwala na potraktowanie medalionu nad nawą jako rodzaju wejścia w proces, którego kontynuacją jest wskazywany przez pozostałe postaci drugi medalion umieszczony nad prezbiterium.

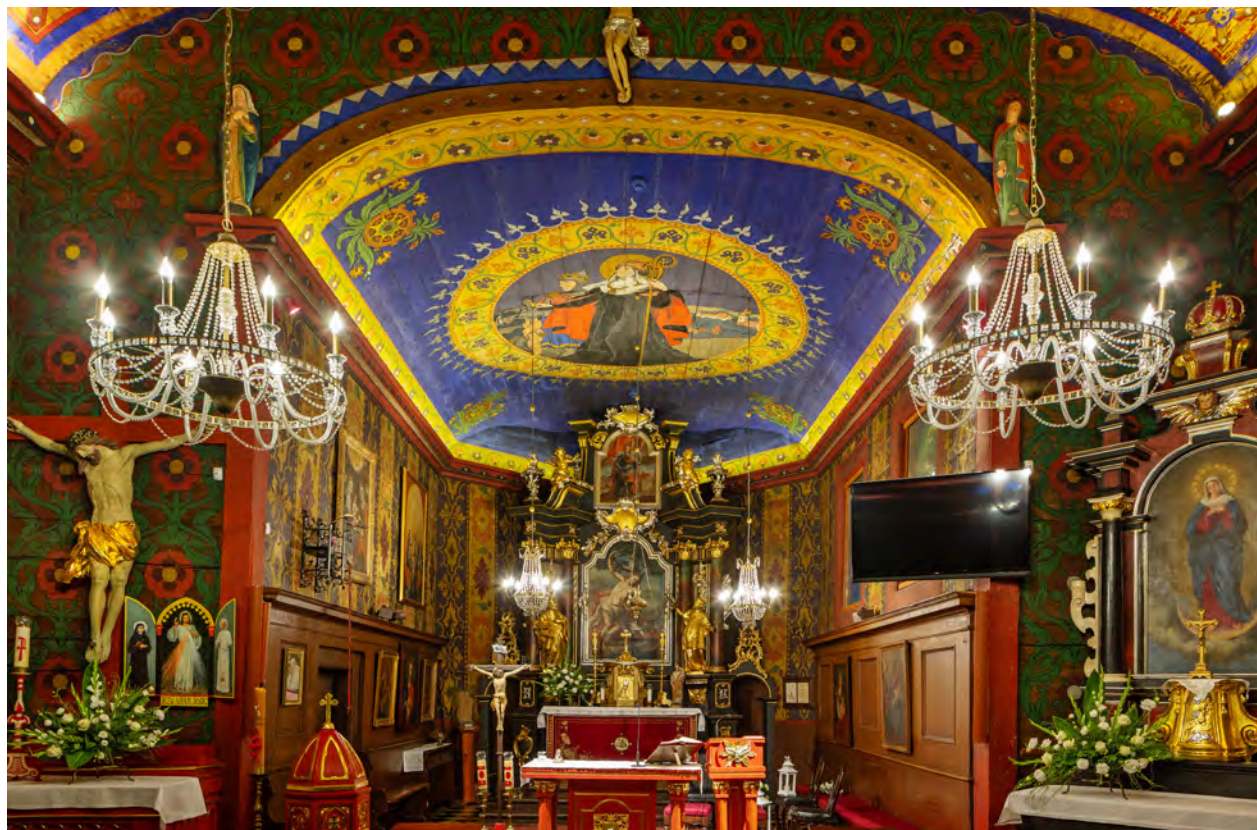
Zanim jednak do niego przejdziemy, musimy zmierzyć się ze znaczeniem wizerunku św. Sebastiana, który jest pozbawiony niemal wszystkich tradycyjnych elementów

ikonograficznych. Sens tych zabiegów wydaje się taki, by poprzez figurę odwołującą się do patrona świątyni przeświecała o wiele bardziej uogólniona figura polskiego męczeństwa i wyczerpania, być może nawet – polskiego końca. Pamiętamy wszak, że taką figurę, *Alegorię umarłej Polski*, umieścił Tetmajer na ścianie północnej kaplicy Świętej Trójcy na Wawelu, której malowidła ścienne ukończył zaledwie trzy lata przed wielickimi. Św. Sebastian to rodzaj męskiego wariantu tamtego przedstawienia – polski męczennik, wyczerpany, z zamkniętymi oczami, jakby śpiący. Można by nawet pójść dalej i zasugerować, że opisywana z zachwytem przez ks. Nowobilskiego rozbudowana draperia opaski na biodrach to nawiązanie do podobnych draperii zdobących tak bardzo polskie postaci Chrystusa Frasobliwego – przedstawienia umęczonego Jezusa, podobnie jak wielicki św. Sebastian nie tyle cierpiącego, ile kontemplującego cierpienie własne, analogiczne do cierpienia ludu, przede wszystkim chłopskiego. Wrażenie ludowości tej chrystusopodobnej figury wzmacnia cała dekoracja świątyni odwołująca się do ludowych wzorów i budująca silny związek między rzeczywistością wiernych a rzeczywistością ich patrona-męczennika. W tym kontekście wydaje się logiczne, że postać św. Sebastiana – Chrystusa – polskiego męczennika umieszczona jest nad nawą gromadzącą w kościele lud.

Logiczne też wydaje się, że nie na tę postać wskazują wszystkie napięcia kierunkowe kompozycji malarskiej i samej przestrzeni. Umieszczony nad nawą medalion ze świętym nie stanowi przedmiotu obserwacji osób siedzących w nawie – żeby go zobaczyć muszą podnieść głowę, w zależności od miejsca niekiedy przechylić ją do tyłu lub na bok. Postać ta jest też zwrócona głową ku wejściu, a więc wskazuje kierunek przeciwny do tego, jaki wyznaczają pozostałe postaci, a także spojrzenia wiernych. Te bowiem w sposób zgodny z ukształtowaniem architektury świątyni zwrócone są ku prezbiterium i dominującemu nad nim medalionowi z centralną postacią św. Kingi i towarzyszącego jej męża, księcia Bolesława Wstydlivego. Oczywiście to przedstawienie jest związane z legendarnym początkiem wielickiej kopalni i cudownym pierścieniem, który miał przenieść złoża soli z Węgier pod Kraków (św. Kinga trzyma go w wyciągniętej prawej ręce), niemniej jednak nie jest to ilustracja legendy. Podobnie jak wizerunek św. Sebastiana, medalion ze św. Kingą nie przedstawia jakiegś historycznej chwili czy sceny z legendy, ale tworzy syntezę wyobrażeń, których centralną postacią stanowi kobieta łącząca władzę duchową i władzę ziemską. Kinga „ubrana jest w czarny habit klaryski ze szkaplerzem, białą podwinką i welonem oraz czarnym płaszczem z czerwoną podszewką”, ale na piersi „ma złoty łańcuch, na głowie mitrę książęcą”¹³, a w dłoni trzyma... biskupi pastorał. Ma więc przypisane sobie atrybuty władzy w katolicyzmie niedostępnej kobietom, spośród których nie dysponuje jedynie mieczem, trzymanym przez jej książęcego męża.

Znaczenie i wartości tej postaci, które tradycyjnie odczytuje się, analizując jej wizerunek jako autonomiczny,

¹³ Kluz Paulina: Polichromia ścienna...



Program ikonograficzny kościoła, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

ujawniają się w pełni właśnie w zestawieniu i w kontraście ze św. Sebastianem. Zamkniętemu w kręgu umęczenia nagiemu ciału męskiemu przeciwstawione jest dojrzałe i w pełni odziane w znaczący strój ciało kobiety, o typie urody, który wielokrotnie powraca w malarstwie Tetmajera jako znamieny dla postaci matki i żony, często wprost – jego własnej żony i matki jego dzieci, ukochanej Anny z Mikołajczyków. W malowidle wielickim raczej na pewno nie mamy do czynienia z jej ukrytym portretem, niemniej jednak zdecydowanie św. Kinga pojawia się tu jako żona-matka-królowa¹⁴ i zarazem święta, łączy więc w sobie aspekty kobiecości uznawane często za rozłączne. W zestawieniu ze św. Sebastianem jej postać jest zdecydowanie odmienna w przerwaniu kręgu, w którym kompozycyjnie mogłaby

być zamknięta – św. Kinga całą swoją figurą zwrócona jest ku górze, w jej postaci dominuje napięcie wertykalne budowane przez uniesienie głowy i oczu, a także przez pionową, złotą linię pastorału kontrastującą z czernią habitu. Efekt wzmacnia jeszcze skierowane w dół spojrzenie Bolesława, którego przymknięte oczy i pochylona głowa zdają się potwierdzać układ głowy św. Sebastiana.

Podobnie jak święty z medalionu nad nawą, święta znad prezbiterium ulokowana jest w rodzimym krajobrazie, tym razem mocno ukonkretnionym – wielickim (charakterystyczne sylwety kościoła św. Klemensa i zamku żupnego). W odróżnieniu od św. Sebastiana nie jest ona jednak tylko tu, ale raczej przenosi i siebie, i patrzących stąd ku jakemuś innemu wymiarowi, który w kontekście miejsca identyfikować można oczywiście z chrześcijańskim niebem. To przeniesienie można widzieć jako modlitwę, ale też potraktować je szerzej – jako pośredniczenie, umożliwienie przejścia z tu i teraz do świętego wszędzie i zawsze, do miejsca poza miejscem i do czasu poza czasem, czyli do wieczności. Jeśli teraz uświadomić sobie, że tak skomponowany wizerunek św. Kingi umieszczony jest nad prezbiterium, czyli nad miejscem, gdzie dokonuje się rytuał liturgicznej anamnezy i anafory, to całość kompozycji nabiera logiki i ścisłego związku z przeznaczeniem przestrzeni, w której została umieszczona¹⁵.

Zanim przejdę do podsumowania, podsunę jeszcze jeden trop, może ryzykowny, związany z mocnym kolorem dominującym w medalionie umieszczonym nad prezbiterium. O ile w medalionie św. Sebastiana Tetmajer wykorzystał jako tło naturalny kolor drewna (świetnie zresztą

¹⁴ Oczywiście legenda i charyzmat św. Kingi powiązany jest z jej dziewictwem, więc historycznie aspekt macierzyński nie może być tu przywoływany; jednak typ przedstawienia postaci kobiecej wykorzystany przez Tetmajera sprawia, że także i takie skojarzenia mogą się pojawić. Co więcej, Kinga na jego malowidle jest wszak jako królowa także „matką ludu”.

¹⁵ Malowidła Tetmajera powstawały oczywiście na długo przed Soborem Watykańskim II, który przeprowadził zasadniczą reformę rozumienia i praktykowania liturgii, zwłaszcza eucharystycznej, kładąc większy nacisk na aspekt wspólnotowy niż ofiarny. Szczegółowe omówienie tego aspektu wymagałoby osobnych analiz. W tym miejscu wystarczy może powiedzieć, że wynikająca z proponowanej interpretacji dramaturgia malowideł Tetmajera w Wieliczce zgadza się z dominującym przed Vaticanum II rozumieniem Eucharystii.



Dekoracja z orłem, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

harmonizujący z malowanym lasem), o tyle sklepienie nad prezbiterium pomalował jednolicie na niebiesko i na tle tej czystej barwy umieścił wizerunek św. Kingi. Kolor niebieski w polskiej tradycji jest kolorem maryjnym, a jego użycie jako barwy dominującej w sklepieniu prezbiterium chciałbym zinterpretować jako analogiczną do aluzji chrystusowej – draperii w wizerunku św. Sebastiana, aluzję maryjną wprowadzoną do przedstawienia św. Kingi. Właśnie w relacji tych dwóch ikonograficznych sygnałów ujawnia się ich siła i znaczenie, które giną, gdy oglądać je i analizować osobno. Chrystusowość św. Sebastiana jest wzmacniana przez maryjność św. Kingi i odwrotnie.

Gdyby teraz podjąć jeszcze jedno ryzyko i spróbować zinterpretować całość kompozycji wielickiej Tetmajera, powiedziałbym tak: jest to przemyślana scenografia, w której umęczenie ludu, reprezentowane przez wizerunek umieszczonego nad nim świętego, jest przekroczone przez transformującą moc postaci kobiecej, przeciwstawiającej tradycyjnemu, kolistemu, cyklicznemu porządkowi, właściwemu kulturom agrarnym, wertykalną transformację wyzwalamą z koła czasu przez doświadczenie anamnetycznego spotkania z wieczną terażniejszością. Transformacja ta jest dopełniana i realizowana w każdorazowym akcie eucharystycznym, dla którego scenografię stanowią analizowane malowidła – działania podejmowane w przestrzeni uruchamiają i dopełniają znaczenia wpisane w kompozycję plastyczną.

Ta religijna dramaturgia jest przy tym w sposób typowy dla Tetmajera połączona ściśle z dramaturgią historyczno-narodową. Zarówno męczeństwo, jaki i ocalająca przemiana są zakorzenione w polskiej ziemi i życiu jej mieszkańców,

zaś na ich podstawowe znaczenie i wartości wskazują historyczne postaci, wspierające zgromadzonych w świątyni wiernych. Celem tak zbudowanej dramaturgii wizerunkowo-przestrzennej jest zainicjowanie procesu, którego znaczenie społeczne i wspólnotowe można by odczytywać jako konieczność wyjścia poza zamknięcie w męczeństwie ku twórczemu, nowemu życiu, czyli ku zmartwychwstaniu. W głębokim uzgodnieniu wiary religijnej i patriotycznej Tetmajer tworzy więc w kościele św. Sebastiana scenografię, której sedno stanowi akt zbawienia, możliwy do dopełnienia pod warunkiem gotowości przyjęcia określonej postawy wewnętrznej, ale też i niezależnej od jednostki Łaski Niestworzonej. O ile tę pierwszą przygotowuje i podpowiada dramaturgia malowidła, o tyle tę drugą sprowadzić może liturgia.

Jeśli zgodzić się na takie odczytanie malowideł wielickich, to w pełni uzasadnione okazuje się twierdzenie ks. Nowobilskiego, że „właśnie malarstwo Tetmajera spełnia (...) wymarzony jeszcze przez romantyków ideał połączenia w jedną całość elementów religijnych, patriotycznych i ludowych”¹⁶. Tyle że w duchu arcyromantycznego programu głoszonego przez Mickiewicza i Słowackiego trzeba by tę konkluzję pogłębić. Nie chodziło bowiem o jakieś połączenie elementów, ale o umożliwienie doświadczenia zasadniczej jedności duchowej, dostępnego w sposób szczególnie ludom słowiańskim, które to doświadczenie umożliwić ma ocalające przekształcenie życia na wzór chrystusowy. Nie tu

¹⁶ Nowobilski Józef Andrzej: *Sakralne malarstwo ścienne...*, s. 141.



Sygnatura Włodzimierza Tetmajera, 2023, fot. Marcin Gulis, MK

oczywiście miejsce, by wchodzić w rozbudowaną tematykę tej całościowej wizji romantycznej¹⁷, ale nie ulega wątpliwości, że dla Mickiewicza – arcypoety, który przestał pisać wiersze, by „robić poezję” – sztuka była możliwa i miała sens tylko jako wehikuł umożliwiający czy też ułatwiający taką całkowitą (choć niekoniecznie trwałą) transformację. Dzieło jako kompozycja artystyczna nie miało samo w sobie znaczenia, znaczenie miał czyn, który dzieło mogło umożliwić. Te przewaga czynu nad dziełem była też ważnym wątkiem i poważnym problemem w sztuce Młodej Polski. Mocował się z tym tematem Wyspiański, czego najlepszym dowodem jest *Wyzwolenie*. Włodzimierz Tetmajer ten dylemat

rozwiązał po swojemu i gdy czyn wzywał, porzucił sztukę, która – tak sędzę – była dla niego nieodrodną częścią życia i którą jako taką chciał oferować innym – nie jako dzieło do podziwiania, ale jako rzecz, która służy.

Gdy wiosną roku 2023 byłem z żoną na wieczornej mszy w kościele św. Sebastiana w Wieliczce, nie miałem żadnych wątpliwości, że w tych kategoriach malowidło, które dla tej świątyni stworzył, jest arcydziełem.

Bibliografia

- Kluz Paulina: Polichromia ścienna. W: *Sakralne dziedzictwo Małopolski*, 2023 [online]. [dostęp 13 września 2023].
Dostępny w internecie: <https://sdm.upjp2.edu.pl/dzie-la/polichromia-scienna-11>
- Kosiński Dariusz: *Teatra polskie. Historie*. Warszawa 2010
- Kosiński Dariusz: *Performatyka. W(y)prowadzenia*. Kraków 2017
- Nowobilski Józef Andrzej: *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*. Kraków 1994
- Rutkowski Krzysztof: *Bóg Adama*. Kraków 2021
- Strzebiński Władysław: *Pisma*. Zebr., oprac., wstęp Zofia Baranowicz. Wrocław 1975
- Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*. Red. Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński. T. 1–3. Warszawa 2020

¹⁷ Zainteresowanym tą tematyką polecam poświęcone jej prace Krzysztofa Rutkowskiego, zwłaszcza książkę *Bóg Adama*. Kraków 2021.