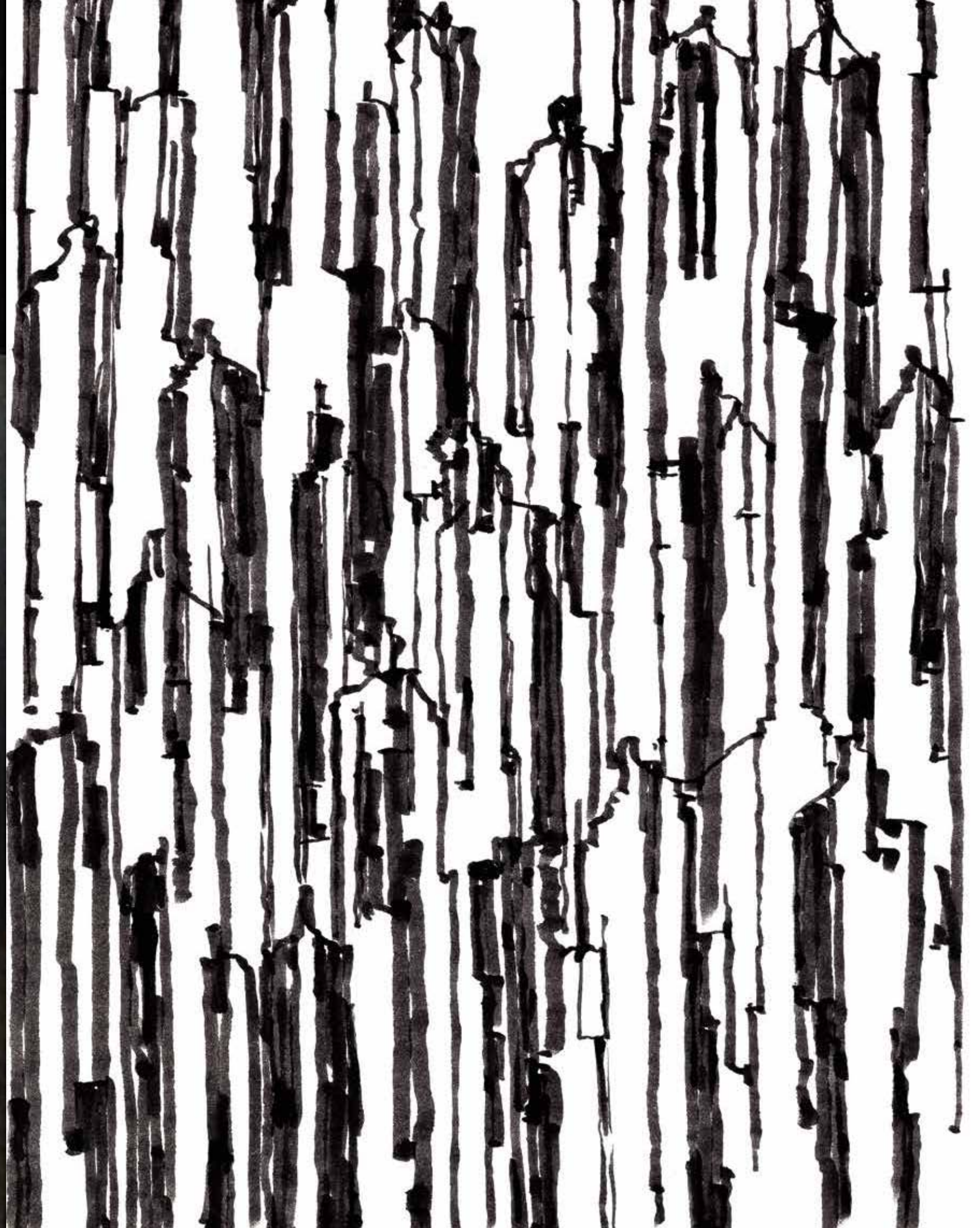
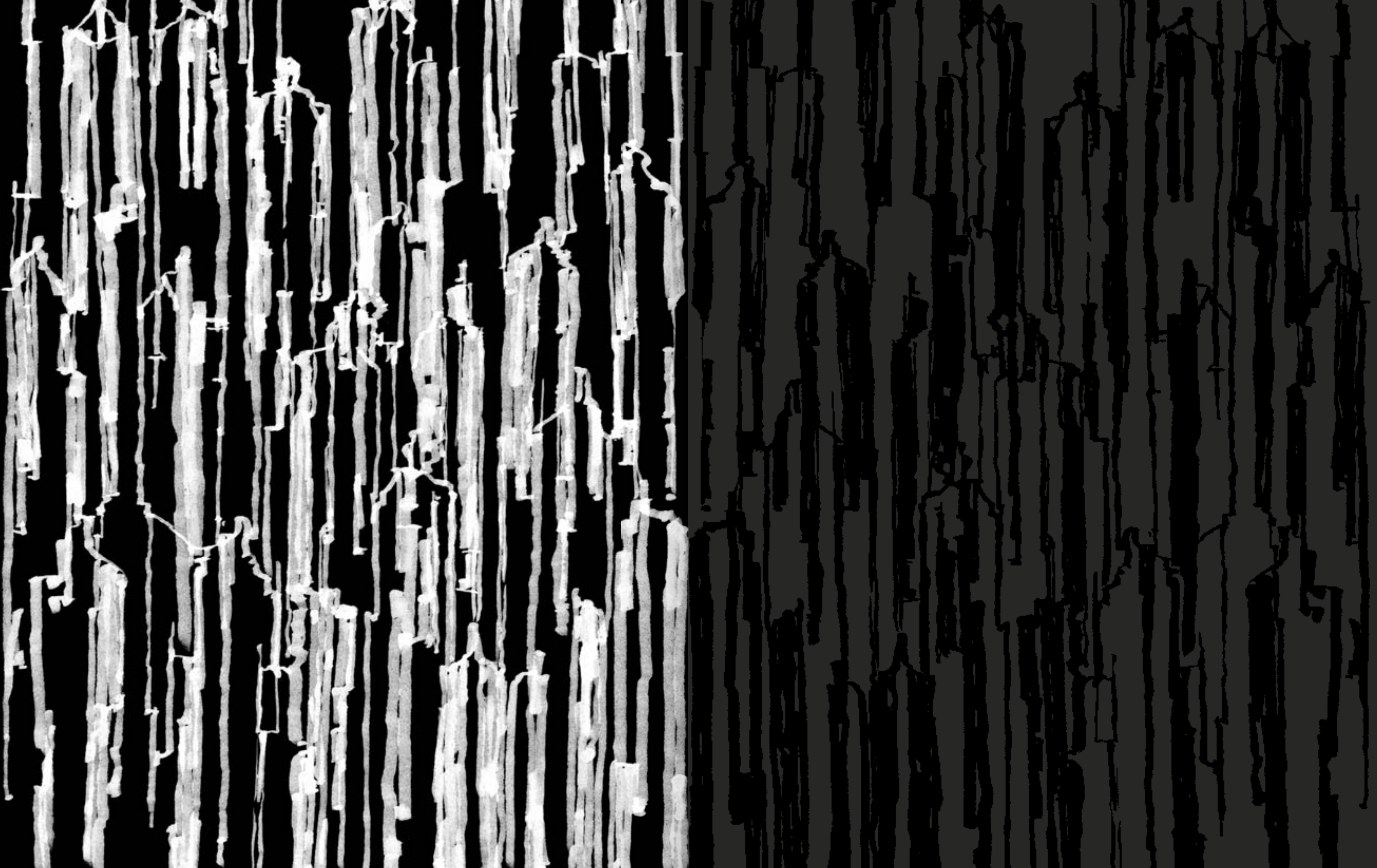


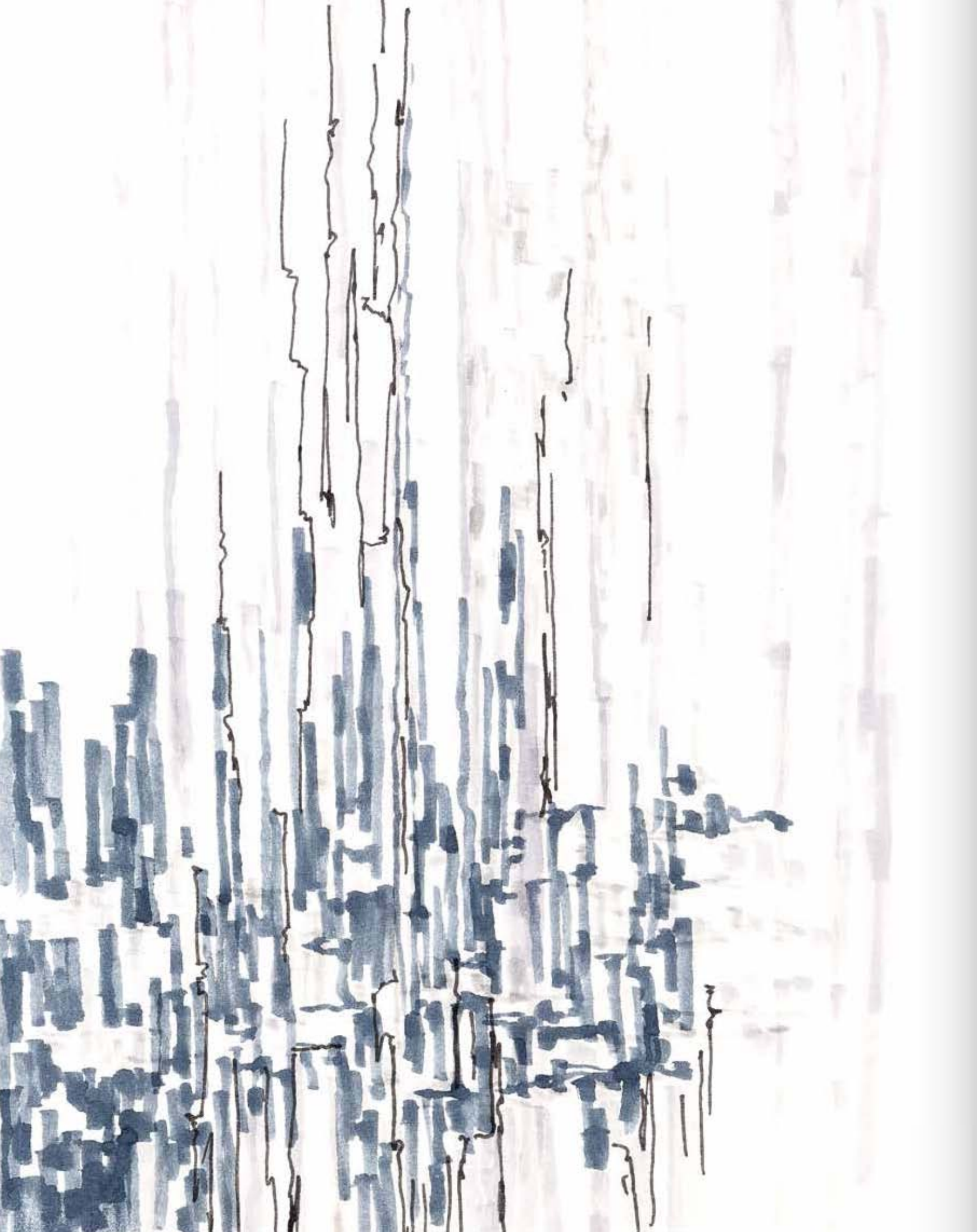


ŚWIATŁO W CIENIU

Wincenty Kućma







Andrzej Chwalibóg

RYСУNEK JAKO ŹRÓDŁO

Czym jest rysunek? W dziejach sztuki znaczył on tak wiele, że bez trudu chyba każdy zgodziłby się ze stwierdzeniem, że bez niego nie byłoby sztuki w ogóle. Bywa dziełem samym w sobie, częściej jeszcze stanowi wstęp do dzieła „poważniejszego”; wstęp, zawierający w sobie już wszystkie najważniejsze tropy przyszłego zadania. Trudno przecież odmówić racji Pliniuszowi Starszemu, który w swojej *Historii naturalnej* stwierdza z właściwą sobie prostolinijnością: *wszyscy się zgadzają co do tego, że [malarstwo] powstało przez obwiedzenie linią cienia ludzkiego. To był pierwszy etap.* Jest więc rysunek notatką, fiszką, i oprócz tego, że rozkwitnie w pięknie obrazu, rzeźby czy też grafiki, już od razu zachwyca nas spostrzegawczością, a przede wszystkim celnością, trafnością zapisu.

Rysunek. Nie sposób o nim myśleć bez przywołania w pamięci różnorodnych definicji formy, czym bowiem jest rysunek, jeśli nie próbą uchwycenia formy? Pierwsze zatem, co dostrzegamy w rysunku, to forma jako kontur, ten właśnie pliniuszowski obrys cienia. Linia, która rozwijana pozwala nam dzielić świat na części. Może ona nas prowadzić, dać ciągłość i ją zerwać. Może być prosta, i tak dużo może nam powiedzieć swoją krzywizną. Może wreszcie być jedyna i może być powtórzona, a nawet powtarzana aż do zatracenia w *materii*, która jest niepoznawalna.

Linia ta potrafi określić nam jednak także – a może przede wszystkim – formę, która zdecyduje o tożsamości przedmiotu, ową arystotelesową *entelechię*. A nawet jeszcze więcej – rysunek staje się przecież artykulacją naszych procesów myślowych i uczuciowych, wyrazem świata ludzkiego. Forma to bowiem także – o czym za Kantem przypomina Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć* – wkład umysłu do poznawanego przedmiotu.

Jest jeszcze piękno, bez którego nie ma sztuki i które czyni z rysunku swoistą hybrydę znaczenia i powabu. Pamiętamy przecież hołd, który złożył sztuce rysunku wielki poeta Apollinaire, otwierając swój *Zwierzyniec* wezwaniem:

Podziwiającie polot płynny

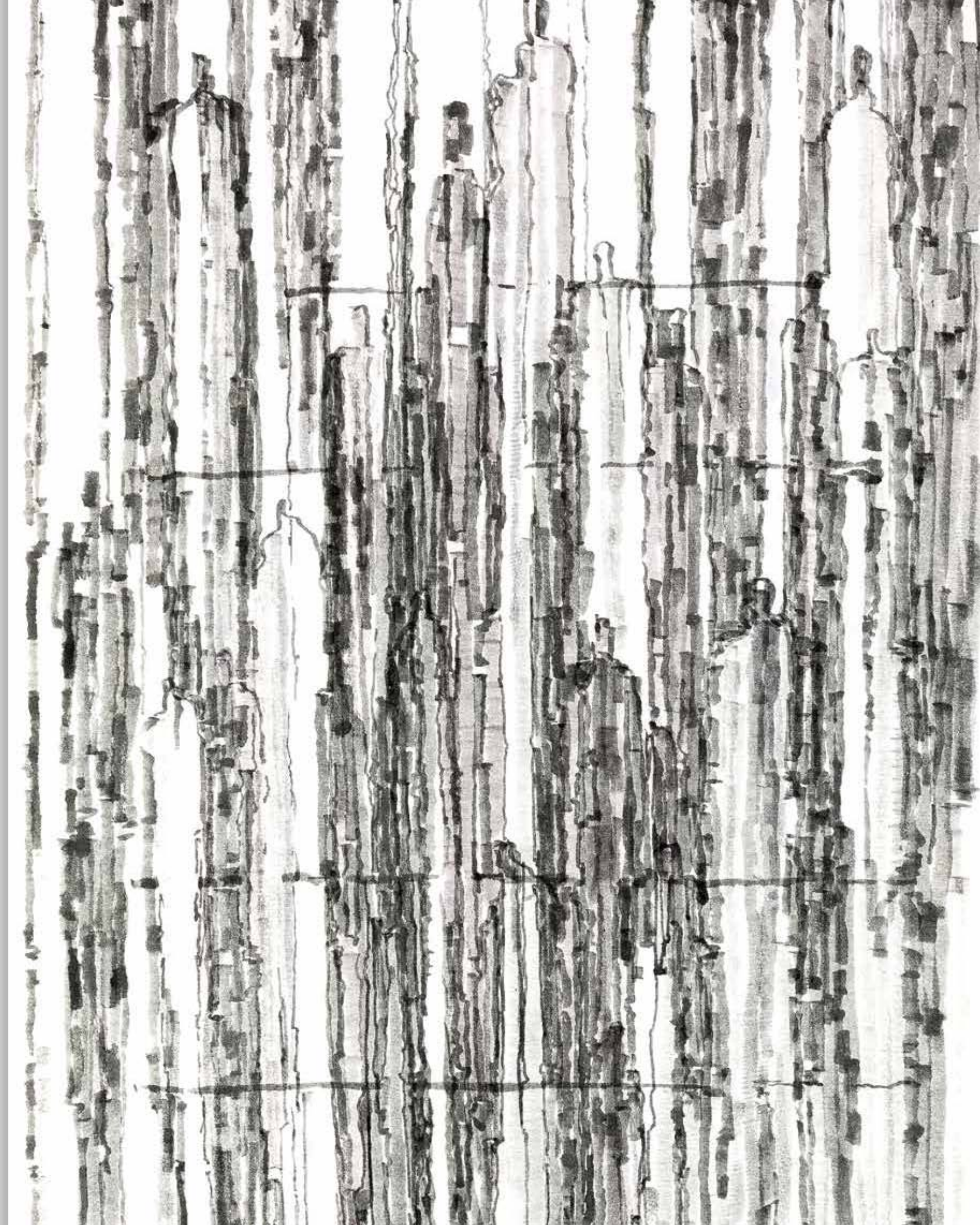
Siłę i majestat linii:

Ona jest głosem, którym światło włada,

Jak Trismegistos w swej księdze powiada.

Gdy staję wobec rysunków profesora Wincentego Kućmy, widzę Jego świat głęboki i uzasadniony – nic się nie dzieje w nim bez przyczyny i celu. Znając dzieła tego wyjątkowego rzeźbiarza, mimowolnie poszukuję w nich przyszłego duktu dłuta. Odnajduję jednak nie mniej, ale coś innego. Rysunek jest skromny z natury i to leczy go z minoderii *dzieł skończonych*; jest po części metodą, która wyzwala inteligencję, każe szukać, nie znajdować, jest więc służebny, po części ma swój cel, który choć w pokorze, daje poczucie sensu – to wyjątkowy luksus w dzisiejszym zagubieniu, szczególnie sztuki. Rysunek *jest drogą*, więc są rysunki, które osiągają doskonałość i cudowność w oczekiwaniu na skończenie, które nigdy tu i teraz nie nastąpi. Dlatego zawsze klasycyzm będzie niedoskonały, a romantyzm zagubiony. Pozostaje tylko nadzieja związana z artystą, bo przecież *nie ma czegoś takiego, jak Sztuka. Są tylko artyści* (E.H. Gombrich).

A więc może istotą rysunku jest szczerłość? Rysunki profesora Wincentego Kućmy zdają się być poważnym argumentem na poparcie tej myśli.

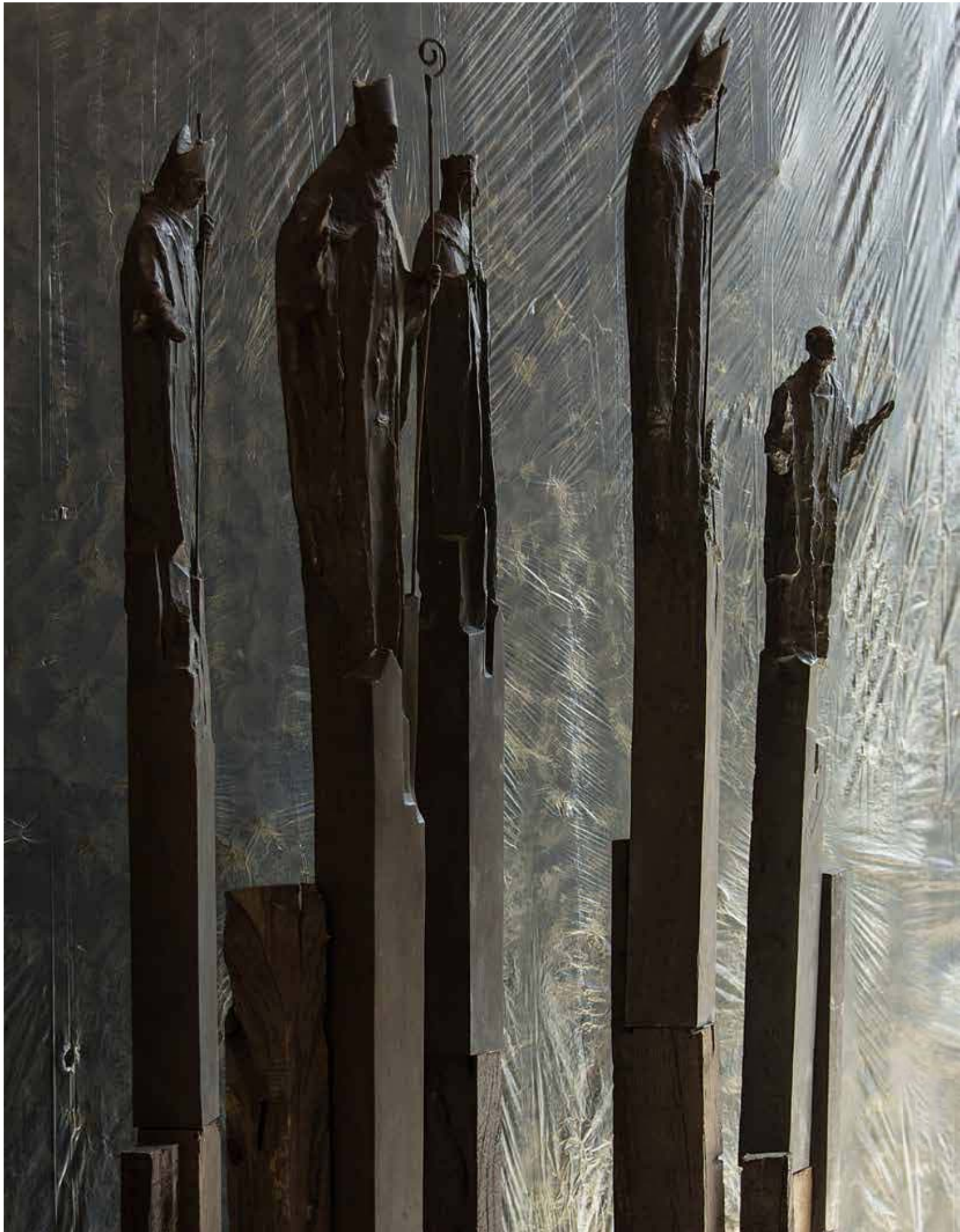




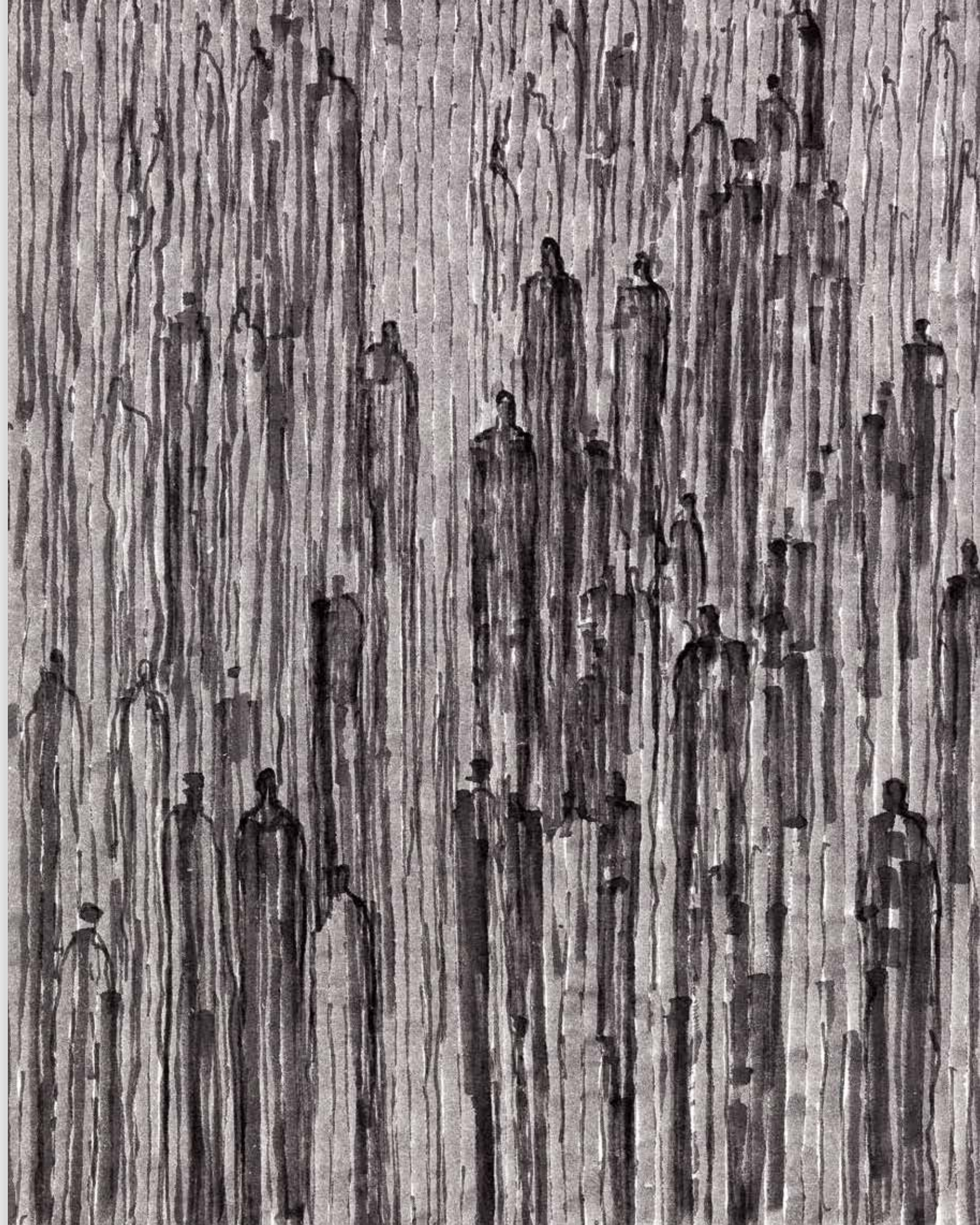




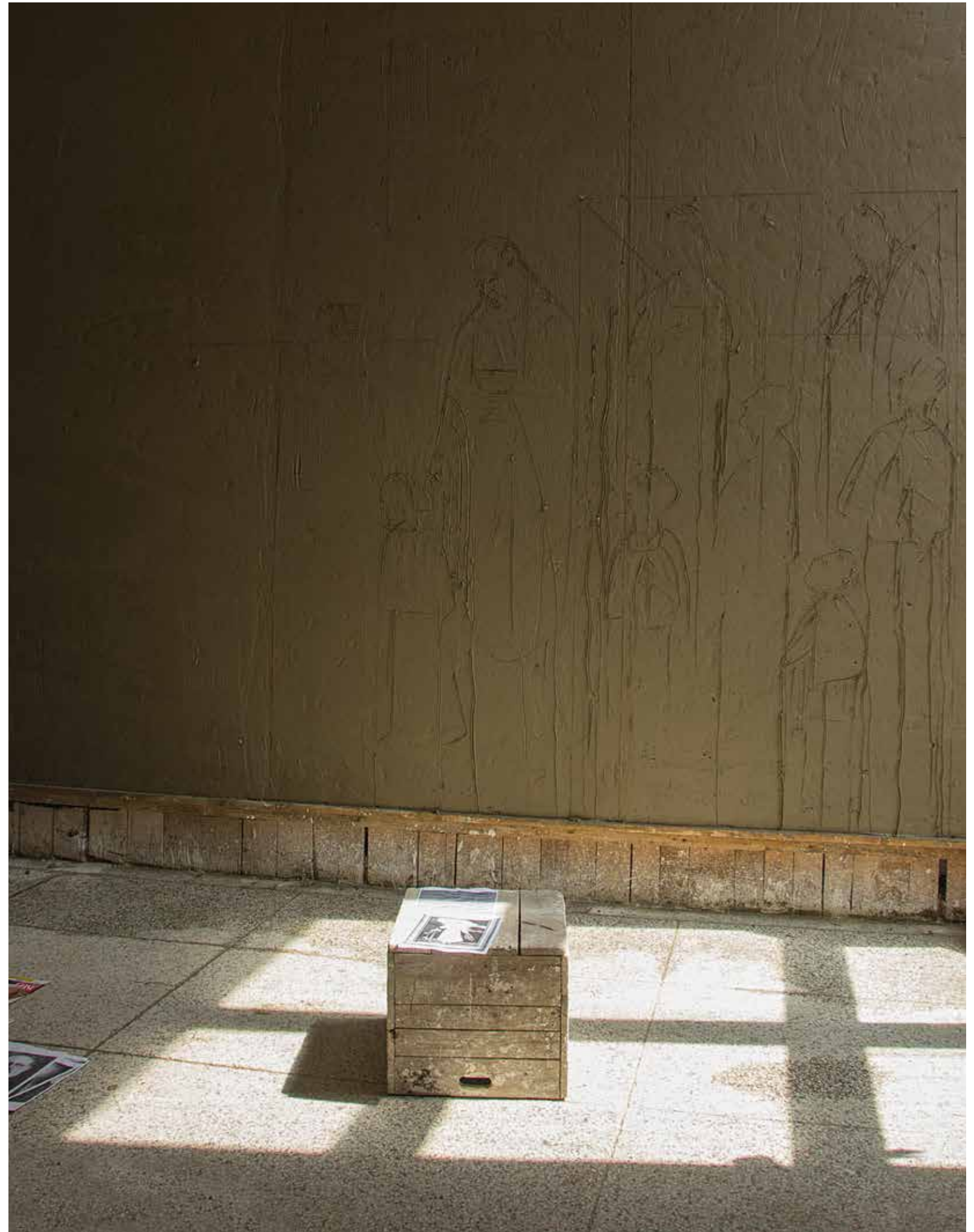
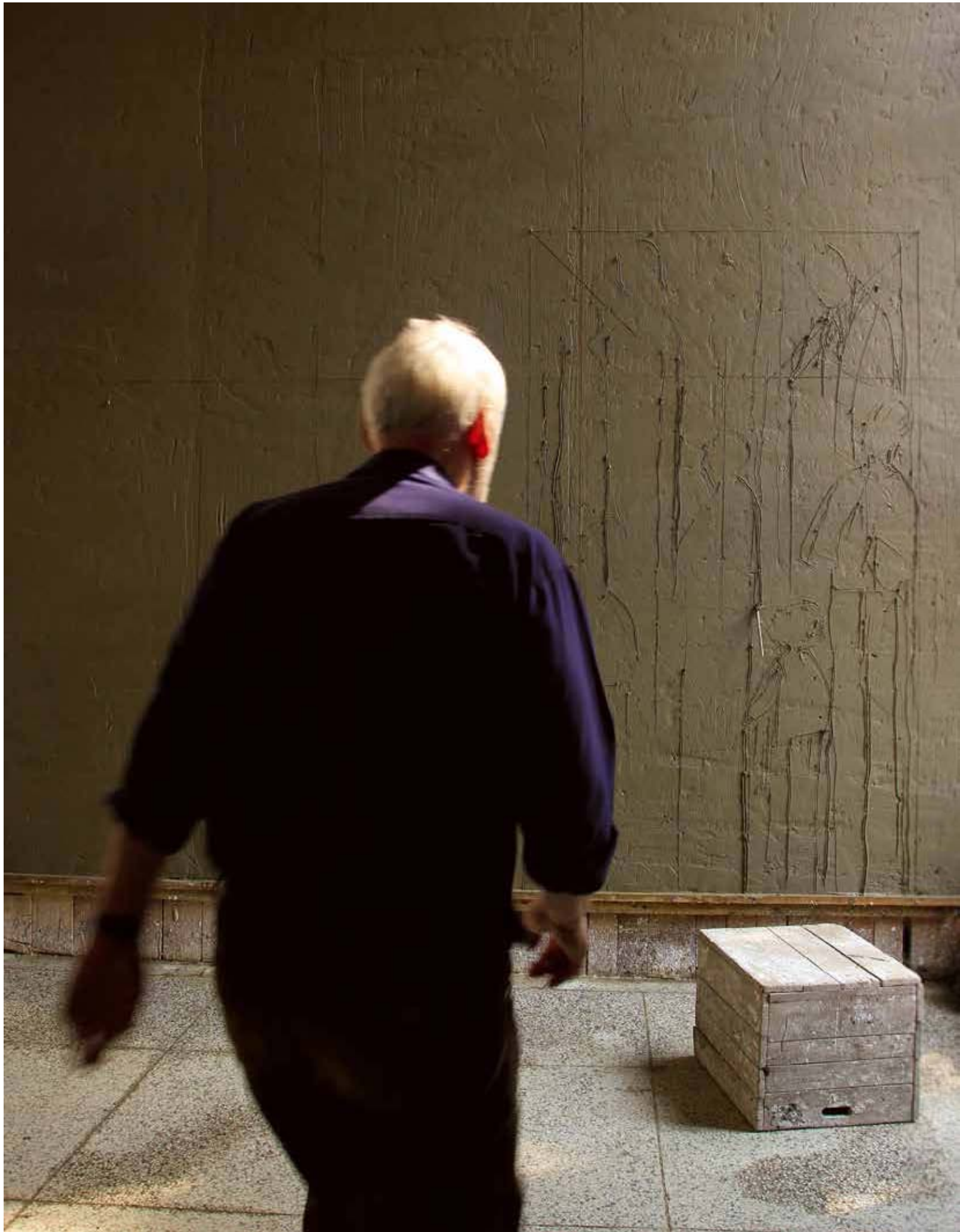




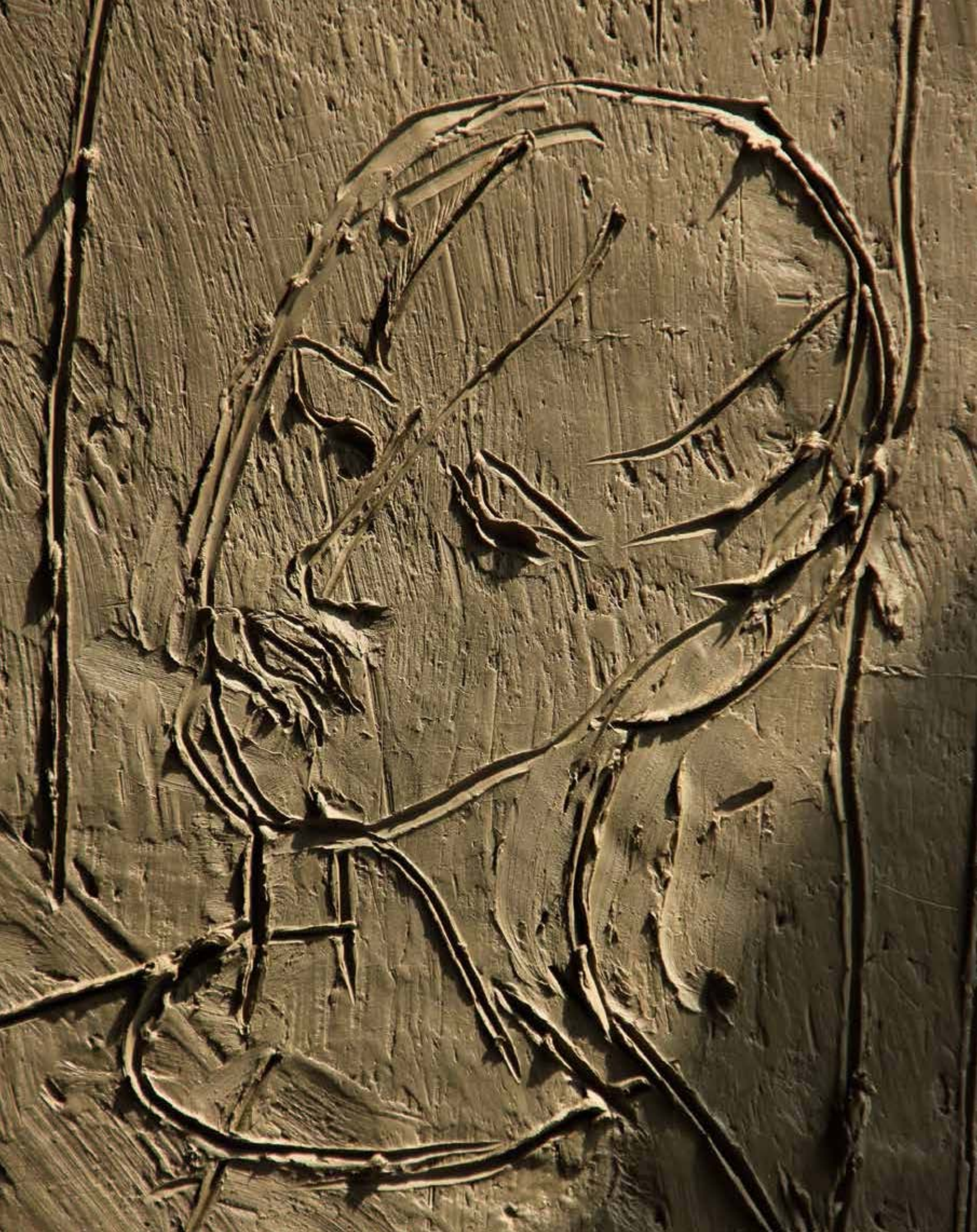
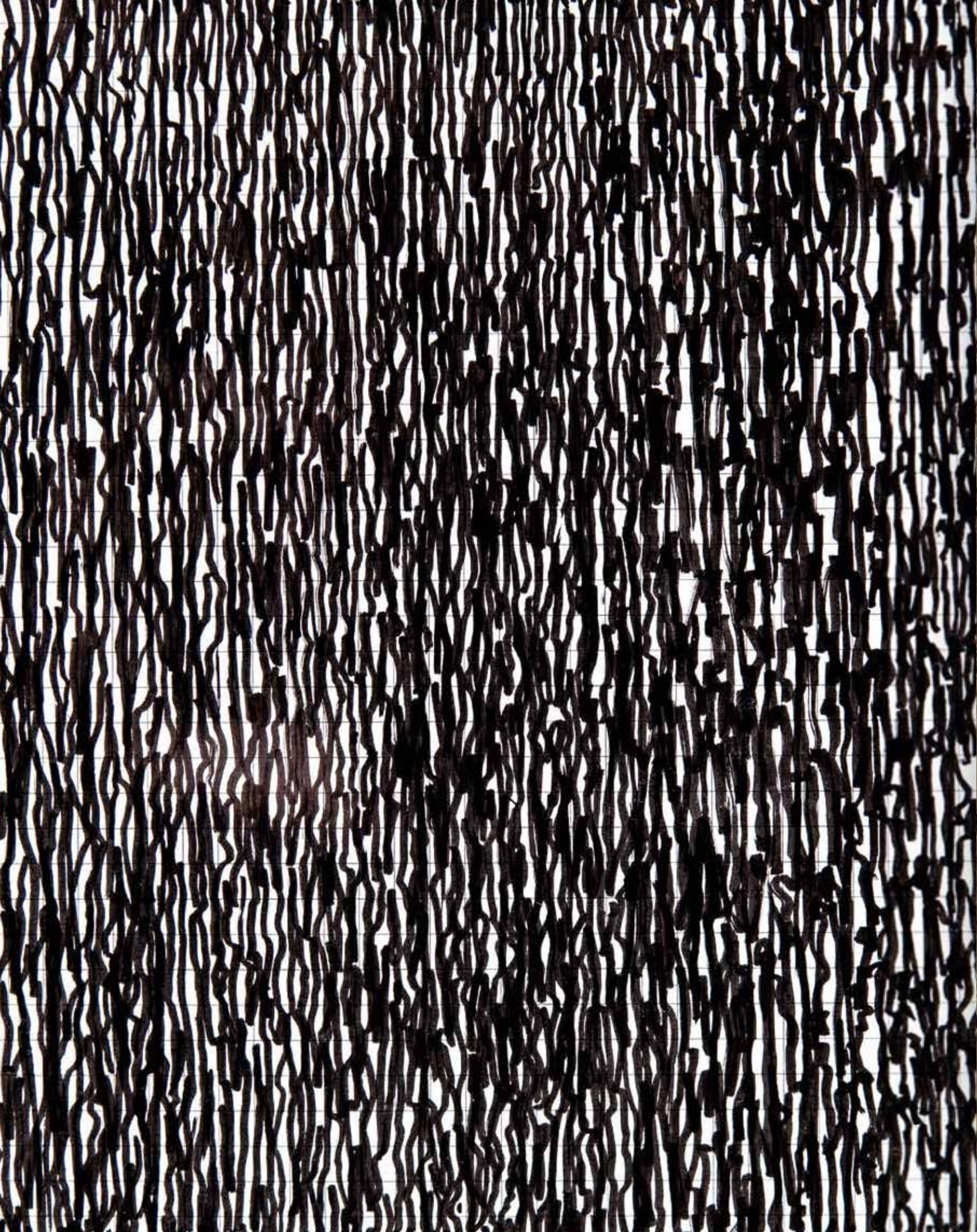


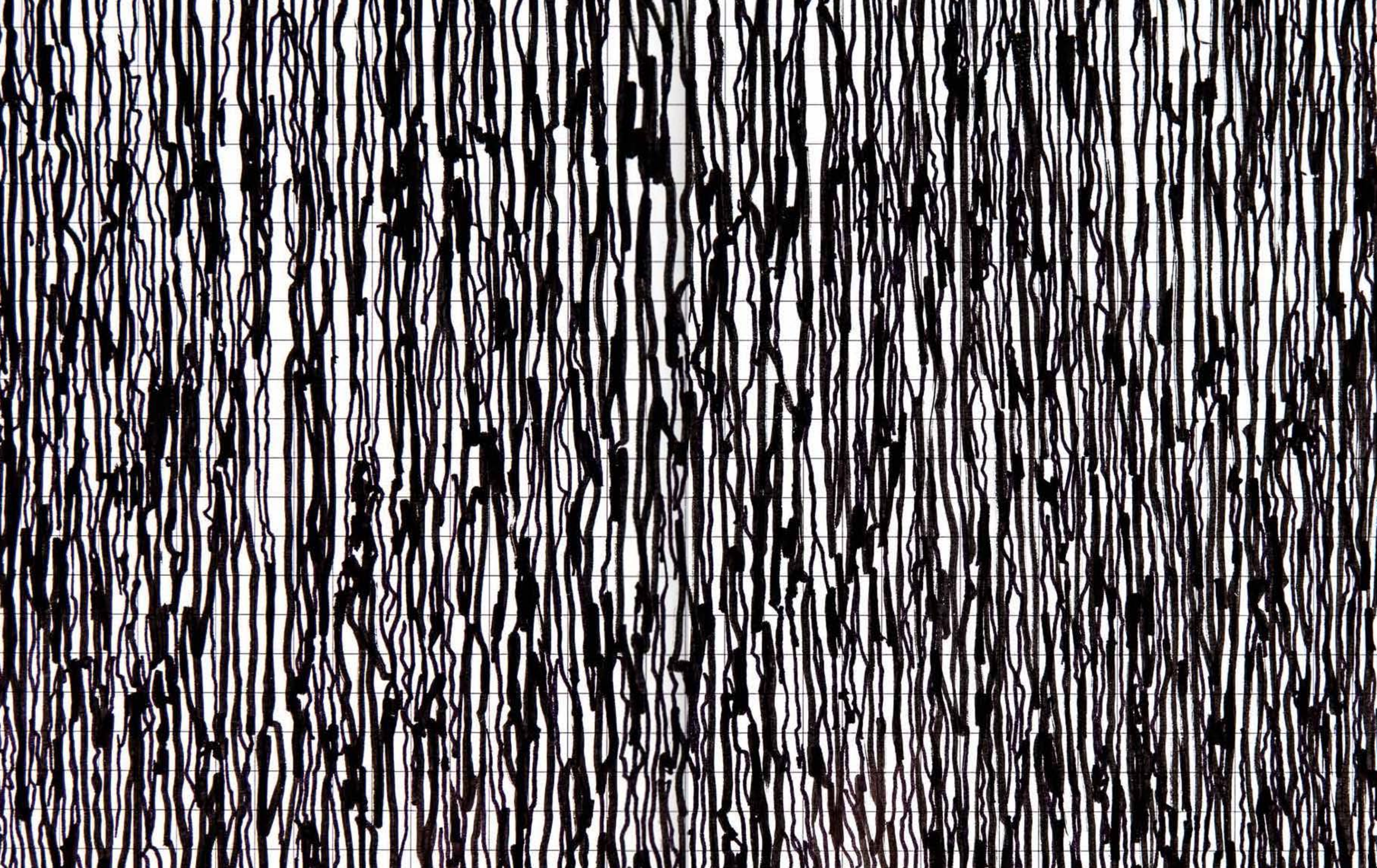


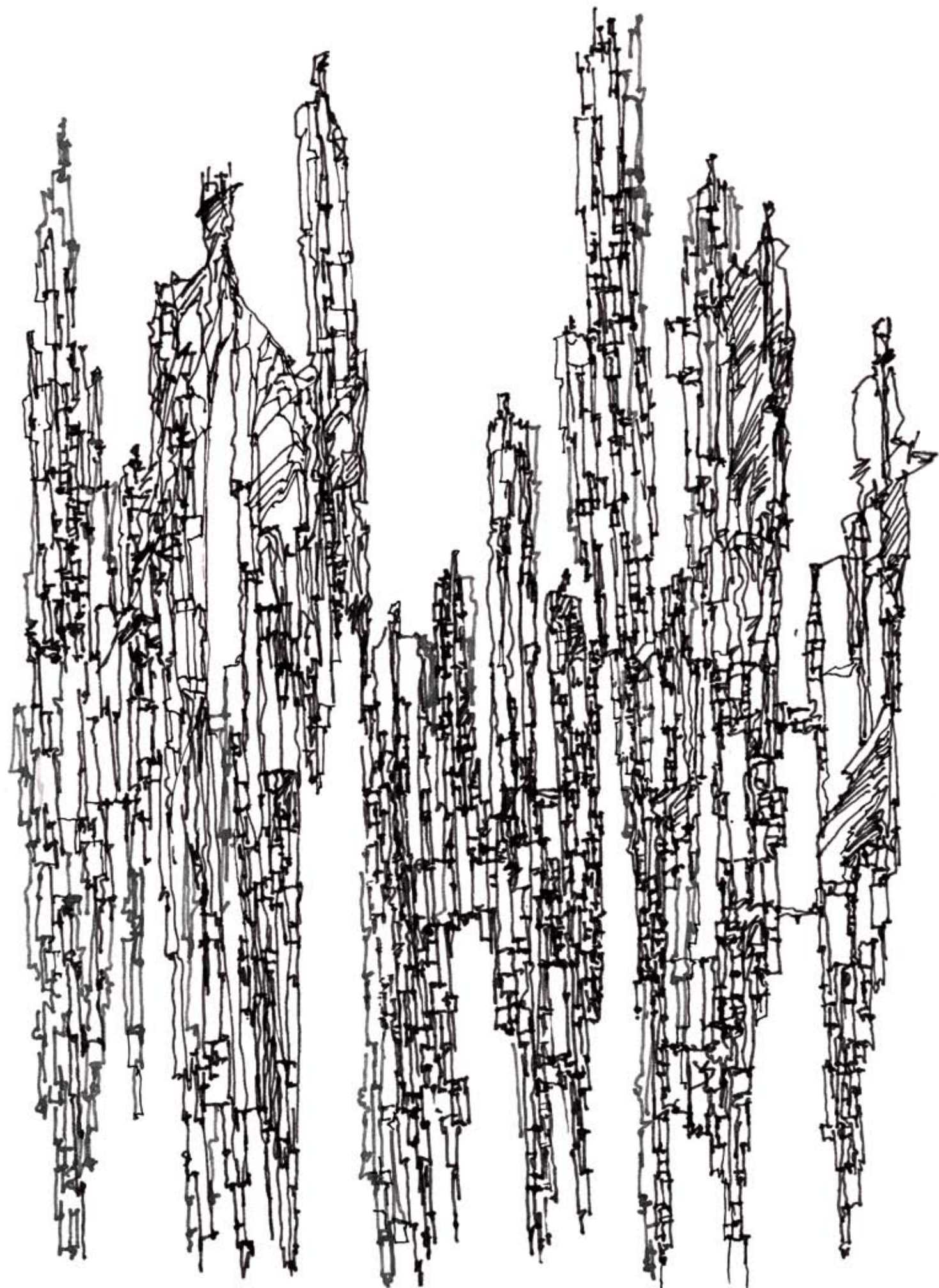












Tekst został wcześniej opublikowany w: *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Kramiszewska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Historii Sztuki Kościelnej, Lublin 2011, s. 273-283.

Piotr Rosiński

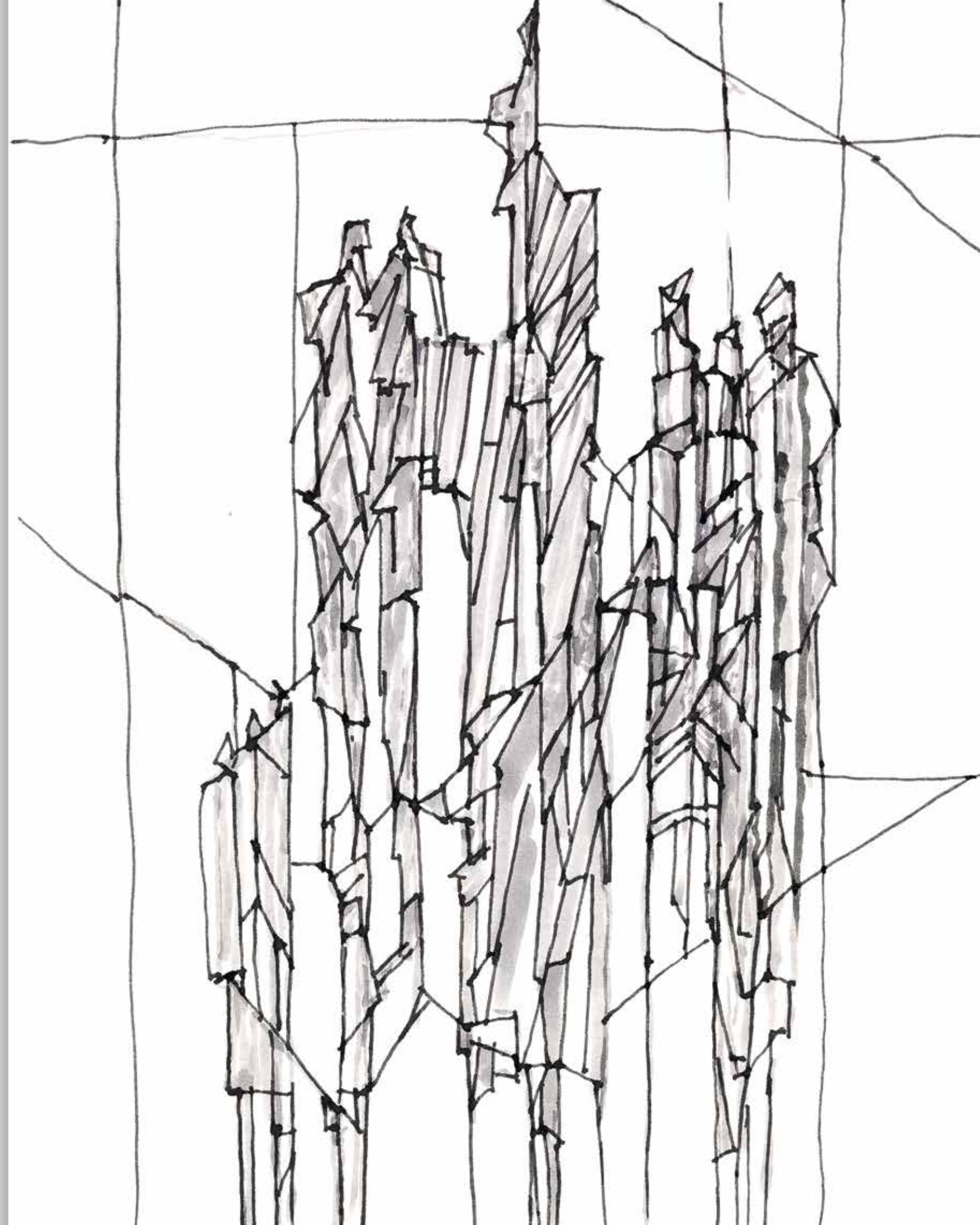
CHRYSTUS WINCENTEGO KUĆMY. DIALOG Z TRADYCJĄ.

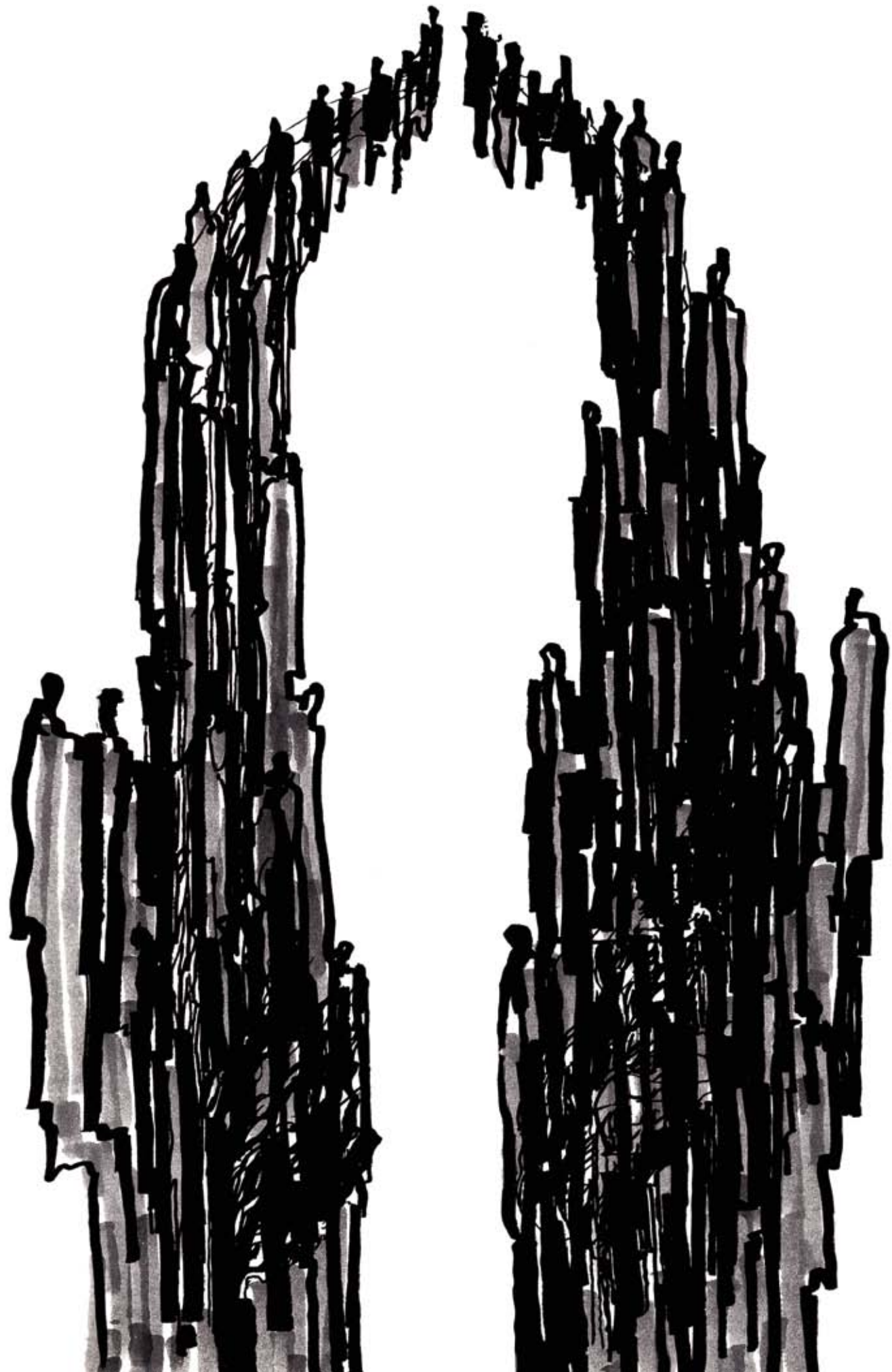
Ogromny dorobek artystyczny Wincentego Kućmy (ur. 1935 r.) obejmuje małe formy rzeźbiarskie, medalierstwo, pomniki, liczne aranżacje wnętrz sakralnych oraz rozwiązania urbanistycznych przestrzeni. Artysta należy do pokolenia, którego pierwsze artystyczne realizacje pojawiły się u schyłku lat 50-tych XX wieku. To ponad pięćdziesięcioletnie dzieło niezwykle aktywnego i czynnego krakowskiego twórcy czytelnie pokazuje inspiracje kulturowym europejskim dziedzictwem oraz przemianami i wydarzeniami zachodzącymi w Polsce, które w jego pracach mają już wymiar

historyczny¹. Gdy syntetycznie spojrzymy na tę sztukę, wyłania się z niej pierwszoplanowy temat, którym jest symbolicznie rozumiany człowiek, kreowany formami o znaczeniu emocjonalnym, daleko wychodzącymi poza wartości przedstawieniowe.

Różnorodność tematów, znaki, symbole, wyrażenia alegoryczne, nowocześnie rozumiana emblematyka – to wszystko absorbuje wrażliwego odbiorcę i skłania do refleksji nad dziełem Kućmy. Jego sztuka jest przeciwieństwem ikonograficznej powściągliwości, charakterystycznej dla rzeźby szczególnie w początkach XX wieku. W wybranych dziełach o charakterze sakralnym, które będą przedmiotem niniejszego szkicu, artysta prowadzi swoisty dialog z przeszłością. Sięga do wzorów antycznych, średniowiecznych i nowożytnych. Czytelne problemy archaizacji ujawniają się we współczesnym rozumieniu tych wzorów i rozwiązaniach zastosowanych w przestrzeniach nowoczesnych wnętrz kościelnych. W dzisiejszych, nowych świątyniach, których aranżacja wnętrza jest dziełem Kućmy, są one świadectwem ciągłości tradycji, dzięki której zachowują swoją jasność, czytelność i dydaktyczno-religijne przesłanie. Artysta przez długie lata kierował Pracownią Przestrzeni w Katedrze Sztuk Wizualnych na Wydziale Form Przemysłowych w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zmysł organizacji przestrzeni służył mu w niezwykle istotnym wydobywaniu dodatkowych sensów w kreacji wnętrza świątyni schyłku XX i początków XXI wieku. Sam podkreślał, że „wsłuchuje się w przestrzeń”, dzięki czemu swoje pomysły mógł z powodzeniem adaptować

¹ W roku 2010 wydano księgę jubileuszową z okazji 75-lecia urodzin artysty: *Wincenty Kućma*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Kraków 2010, tamże zbiór tekstów o twórczości Jubilata: J. Pamuła, *Wincenty Kućma*; M. Rumin, *Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy*; tegoż, *„Stać się do apelu” według Wincentego Kućmy*; M. Fortuna-Sudor, *Artysta jest człowiekiem religijnym*; teże, *Wciąż się coś zaczyna i coś się kończy*; I. Okarmus, *Jeśli Bóg daje talenty...*; B. Maniecka, *Podpatrywanie tego, co powstaje...*; M. Flesza, Ł. Pawłowski, *Na rusztowaniach*; J. Michalik, *Zaczęło się wszystko w Zbilutce...*; A. Dzieduszycki, *Wołanie o przestrzeń*; A. Pollo, *Młodzi rzeźbiarze Krakowa*; tegoż, *„Zespołeni”*; B. Pieczonkova, *Do Parku Krakowskiego przyleciał ptak*; P. Skrzynecki, *Rzeźba w Pałacu*; B. Nowak, I. Skuza, *W Krakowie przy ul. Kusocickiej 38*; A. Wodnicki, *Wincenty Kućma*; J. S. Wroński, *Pasierbica Droga Krzyżowa*; tegoż, *Rzeźby prof. W. Kućmy w Sanktuarium Najświętszej Rodziny w Krakowie*; T. Nowak, *Wokół Świętej Rodziny*; tegoż, *Najważniejszy jest ogień*; H. Oleschko, *Słyszec, co niesłyszalne, ujrzeć, co niewidzialne*; J. Grzybowski, *Rzucić ogień na ziemię...*; J. Baran, *Dary serca*; J. Raczkowski, *Tam również śpiewają ptaki*; S. Budzik, *Nowa kaplica seminaryjna. Serce Chrystusa Odkupiciela*.



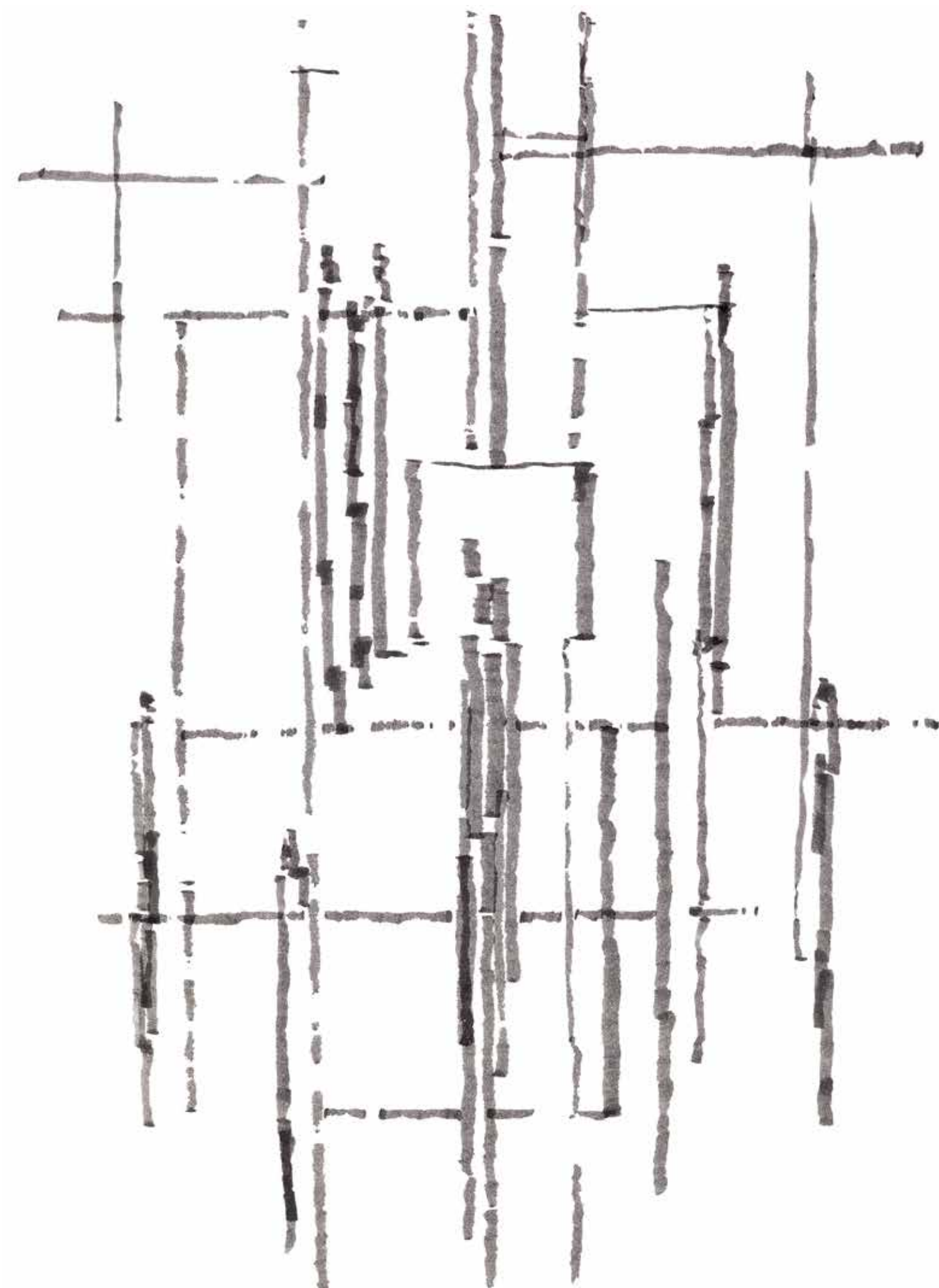




do warunków wcześniej stworzonych przez architekta. Bliskie były mu głębokie znaczeniowo idee takich form architektonicznych jak brama-portal czy apsyda, które nowymi - własnymi koncepcjami kreował w ołtarzowych nastawach. Stosował w nich repertuar figur klasycznie doskonałych, jak kwadrat, prostokąt, koło czy łuk półkolisty. Te wzory i kanony o antycznym rodowodzie idą u Niego w parze z tematyką ikonograficzną opartą o wierne odczytywanie Pisma Świętego. W kreacji postaci świętych także odnosi się do dziedzictwa przeszłości, jednak w jego artystycznym zamyśle często nabierają one znaczenia ahistorycznego, są ponadczasowe. Odczuwa się nieustanną aktualność ich przesłania, kreowaną zamiłowaniem Artysty do postawy typowej dla symbolizmu. Jej przejawem może być wywodząca się ze średniowiecznej estetyki cecha, którą Umberto Eco nazywa „dewaluacją cielesności na korzyść piękna duchowego”². W takiej stylistyce utrzymane są typowe dla Kućmy „unoszące się” postacie, zwykle w monumentalnej, wydłużonej szacie, ze zredukowanymi stopami.

Często hołdował zasadzie symultanizmu, która mocno tkwi w jego postawie – Artysty odwołującego się do dawnego sposobu narracji w sztuce sakralnej. Przedstawianie w jednej kompozycji kilku zdarzeń z życia tej samej osoby miało charakter zbliżony do tekstu pisanego, pomagało zrozumieć ich sens i ułatwiało ich recepcję. Kućma symultanicznie łączy zdarzenia z życia Chrystusa – np. Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie w jednym dziele. Mistrzowsko wykorzystywał światło, które ideowo koresponowało z treścią rzeźbiarsko-architektonicznych realizacji. Brało udział w budowaniu przestrzeni, harmonijnie eksponowało temat zasadniczy na mozaikowym czy jasnym, reliefowym tle, dynamizowało złożone szaty figur. Idea *claritas* wraz z proporcją figur i spójnością kompozycji, wyznaczały wywodzącą się z estetyki św. Tomasza z Akwinu postawę twórczą Wincentego Kućmy.

2 U. Eco, red., *Historia piękna*, przekład A. Kuciak, Poznań 2005, s. 75, 76.



Wobec ogromnej ilości prac Artysty zrealizowanych we wnętrzach ponad 60 kościołów w Polsce i za granicą, na uwagę zasługuje motyw ikonograficzny Chrystusa, który towarzyszy artyście już od wczesnego okresu twórczości. Wchodzi on w tematy i cykle realizowane w nastawach ołtarzowych, które artysta tematycznie najczęściej wiązał z ofiarą Chrystusa i udziałem wiernych. Zwrócenie uwagi na ten aspekt twórczości, byłby jednocześnie próbą spojrzenia na chrystologiczną tendencję ikonograficzną w rzeźbie Kućmy. Najczęściej występującymi są trzy typy ikonograficzne wyobrażenia Zbawiciela – Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie i Dobry Pasterz. Wybrane dzieła pochodzą z ostatnich dwudziestu lat jego twórczości. Będzie to także próba znalezienia odpowiedzi na pytania, w jaki sposób współczesny artysta – kreator Boga-Człowieka odwołuje się do tradycji, a co w jego dziele jest znakiem dnia dzisiejszego?

Tematyka związana z ikonografią chrześcijańską towarzyszyła artyście od wczesnych, szkolnych czasów, jeszcze gdy był uczniem kieleckiego liceum plastycznego. Pierwsze doświadczenia malarzkie związane były z pracą nad polichromią w kościele parafialnym, w bliskim miejscu urodzenia Łagowie k. Kielc, gdzie m. in. wykonał nie zachowane już wyobrażenia Matki Bożej i św. Jana. W dojrzałej twórczości pojawił się temat Piety, Ewangelistów, Michała Archanioła. Jednak najbogatsza jest tematyka chrystologiczna. Na nią składają się monumentalne realizacje figur Drogi Krzyżowej (Pasierbiec, 2010) oraz liczne zespoły ołtarzowe.

W sztuce najnowszej wyobrażenia Chrystusa Ukrzyżowanego wynikały z bardzo indywidualnych i osobistych recepcji symbolu męczeństwa i zbawienia³. Dramat Ukrzyżowania w realizacjach Kućmy jest dialogiem z tradycją, w której Artysta odwołuje się do średniowiecznej mistyki z czytelnymi echem symbolizmu i formami

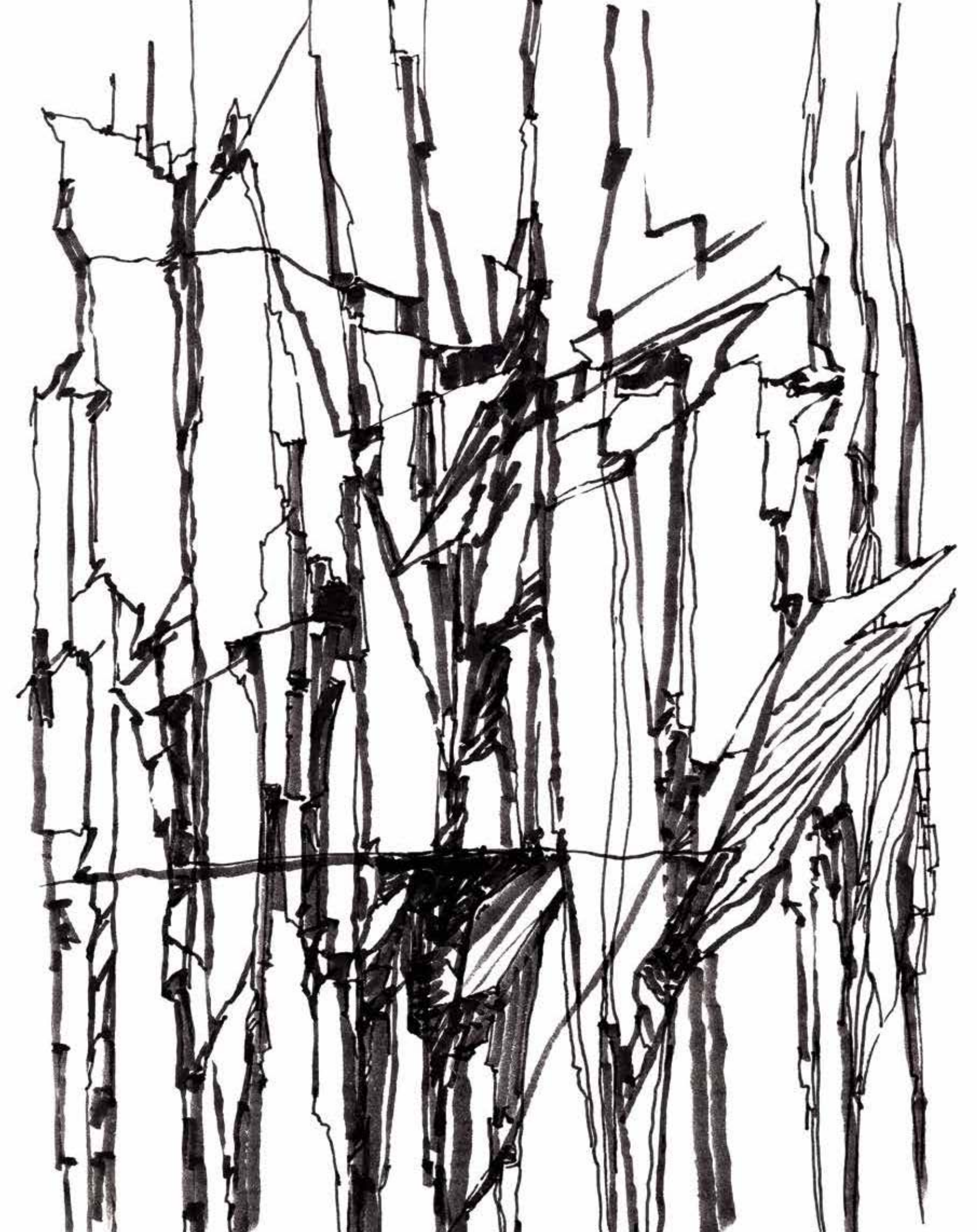
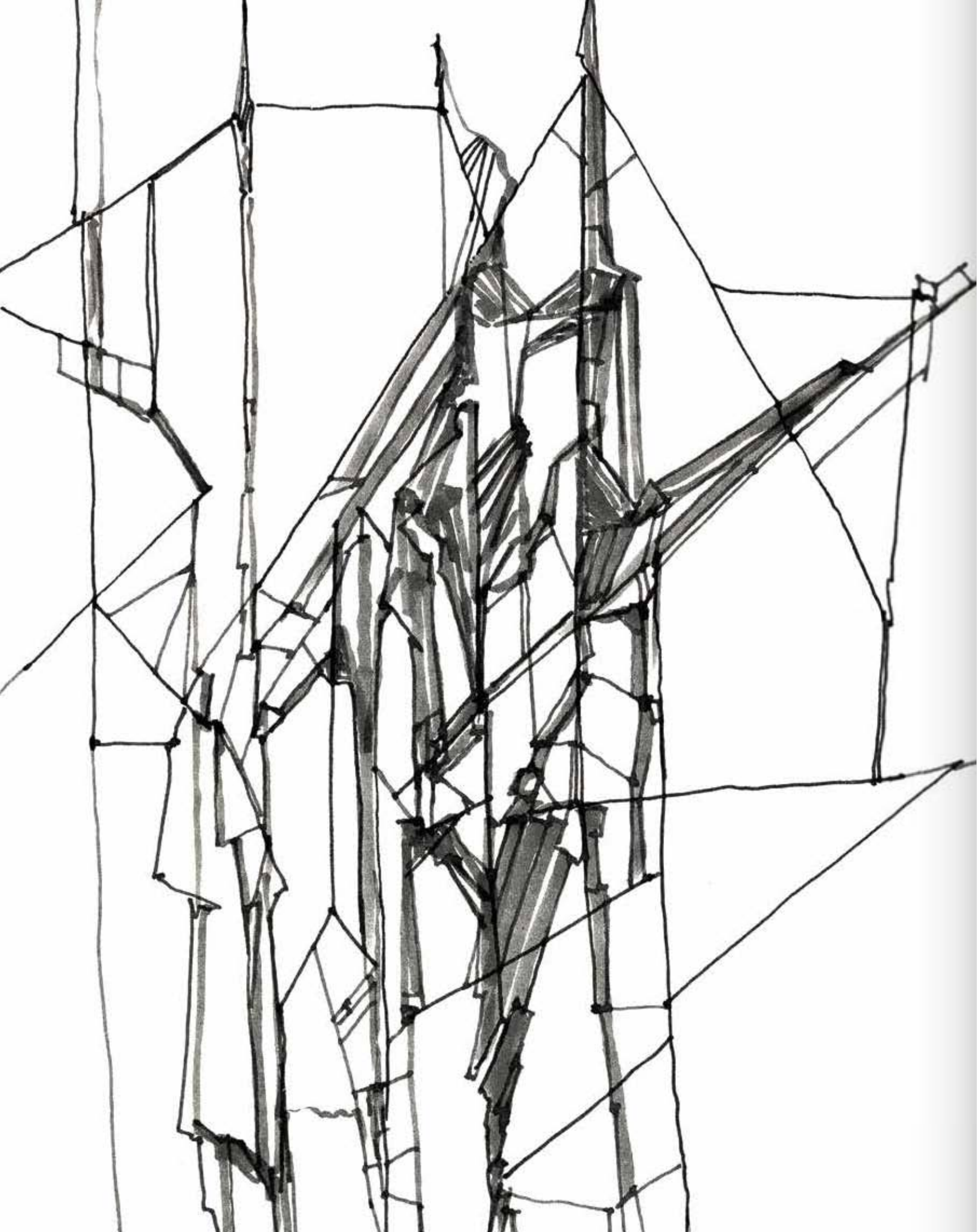
.....
³ por. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Krzyż, VI. Ikonografia. Sztuka wczesnochrześcijańska*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 10, Lublin 2004, kol. 34-37; r. Knapieński, *Krzyż, VI. Ikonografia. W Średniowieczu, W okresie nowożytnym*, tamże, kol. 34, 37-44.



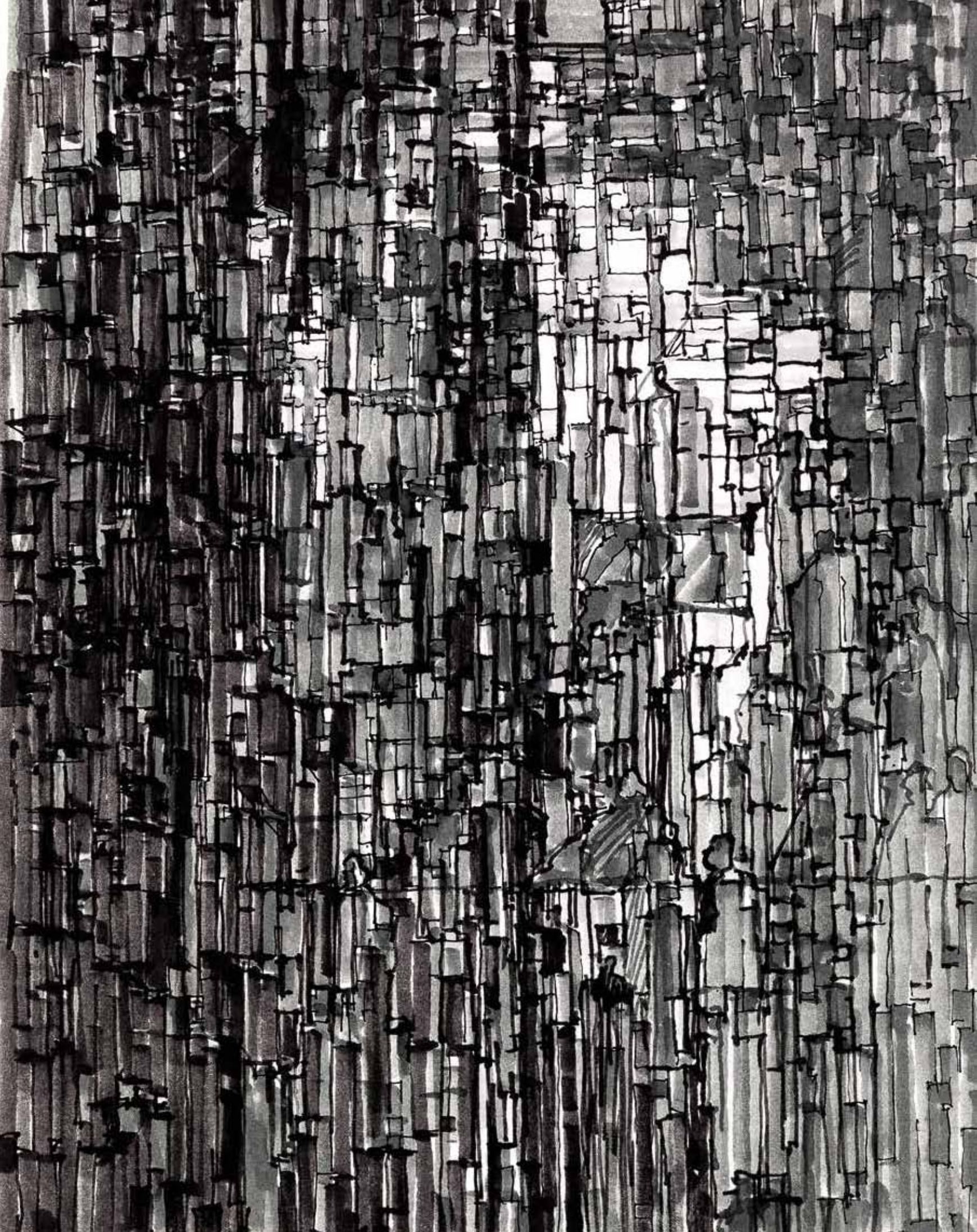


ekspresjonistycznymi. W jego wyobraźni koncepcja figury Chrystusa ma charakter hieratyczny – królewski. Związana z nastawą ołtarzową mocno tkwi w architekturze wnętrza, harmonizuje z tłem i działaniem światła. Trudno pominąć także współczesne możliwości technologiczne, które służą nowoczesnym środkom artystycznego wyrazu i tworzeniu nowego repertuaru form anatomicznych. Indywidualność krakowskiego artysty w kreacji *mysterium crucis* pokazuje Ukrzyżowanie z 1990 roku, zrealizowane w kościele p.w. Michała Archanioła w Toruniu-Rybakach. Jest ono częścią nastawy ołtarzowej wykonanej według koncepcji Triduum Paschalnego z ideą wywyższenia krucyfiksu i izokefalicznej grupy apostołów. Rzeźbiarz malarsko odczytał *Corpus Christi*, do którego użył fragmentarycznie spawaną blachę miedzianą. W wyobrażeniu ciała Zbawiciela brakło wówczas tradycyjnie rozumianych, symetrycznych doskonałości anatomicznych. Natomiast ukazała się w nim siła i witalność uzyskana reliefowo, rytmicznie ciętą powierzchnią ze światłocieniowymi, poziomymi malarskimi efektami w partii perizonium. Technologia łączonej spawanymi spoinami blachy sprawia jednocześnie wrażenie chropowatości, ostrości krawędzi, ma walor dekoracyjny i symboliczny. Daje efekt struktury ciała okaleczonego i trwałości blizn, przy zachowaniu jego anatomiczności, której malarskości i ekspresji dodaje naturalna barwa miedzianej blachy. W Ukrzyżowaniu z Torunia Kućma zastosował własny, indywidualny repertuar środków ożywiających rzeźbiarską materię, odnalazł nową prawdę natury i nowe odczuwanie piękna. Zapowiedzi takich rozwiązań można odnaleźć w figuralnych wyobrażeniach postaci z pomnika Obrońców Poczty w Gdańsku z 1975 r. „Spawana” technika podkreślała tam ludzki wymiar cierpienia – eksponowała ślady krwawiących ran.

Nastawa ołtarzowa w kościele w Woli Radziszowskiej z 1991 r. jest rozwiązaniem, w którym artysta połączył architektoniczną przestrzeń z rozwiązaniami reliefowymi i rzeźbą pełną. Koncepcja i dekoracja zgeometryzowanej, prostokątnej niszy jest świadectwem







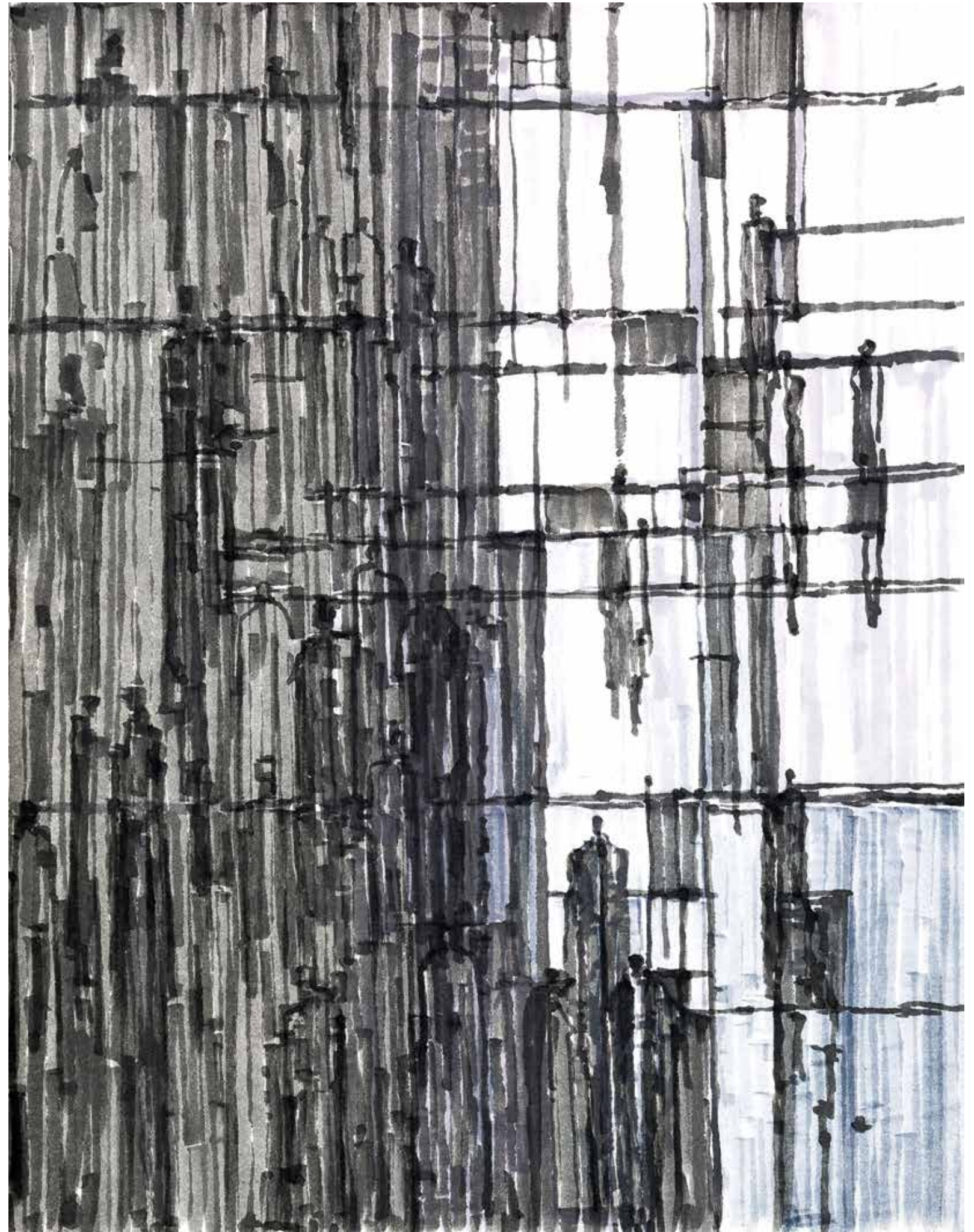
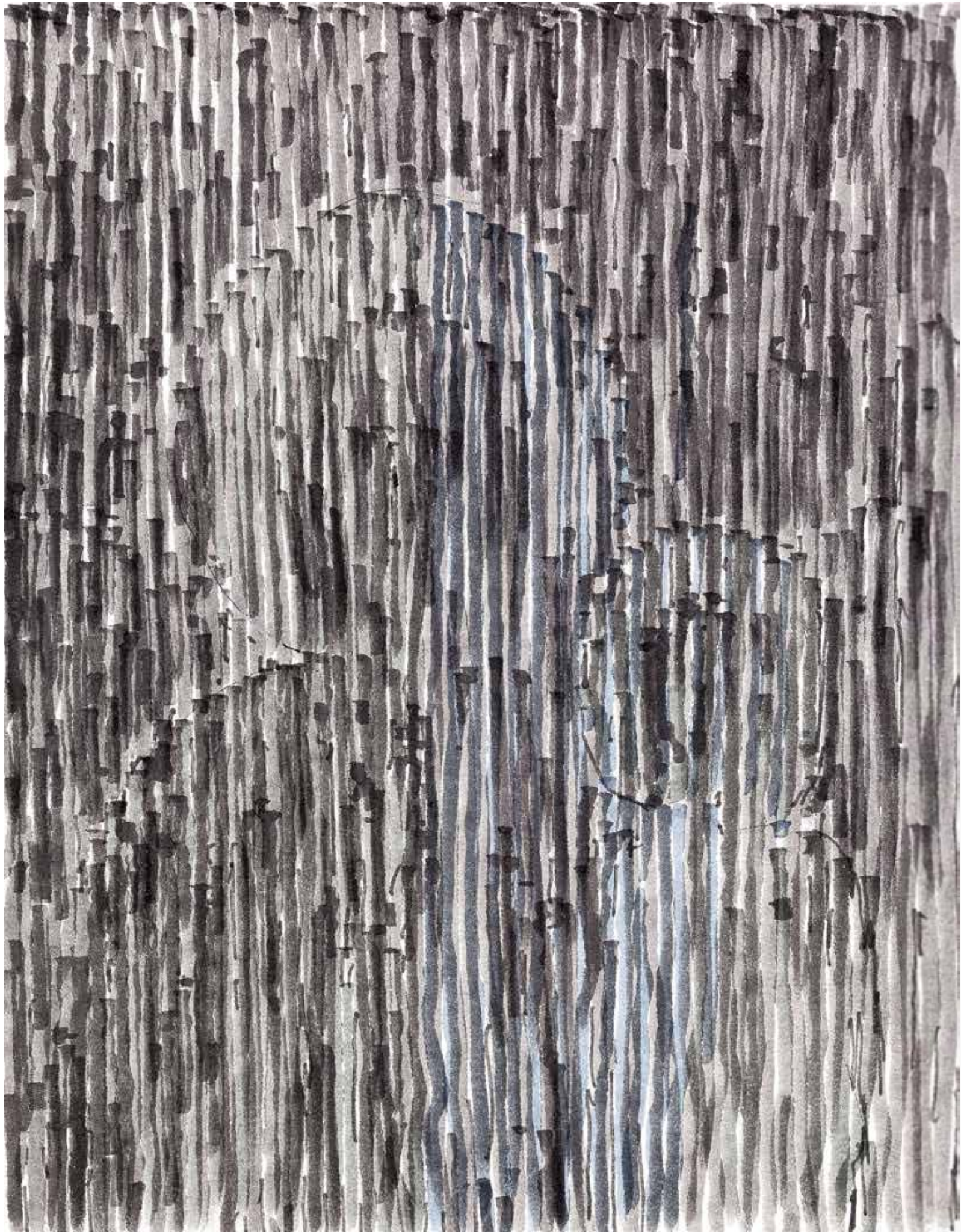


kulturowej ciągłości. Nawiązuje do charakterystycznych rozwiązań wewnątrz świątyń, w których, zwykle w apsydach tło stanowiły wielopostaciowe kompozycje. Boki tej niszy wypełnił monumentalny krucyfiks adorowany przez Marię Magdalenę i Matkę Zbawiciela. Jego tłem są utrzymane w kanonach bizantyńskich wyobrażenia duchownych nawiązujące do wschodniej, teologicznej tradycji homiletyczno-hymnograficznej. Całość kompozycji oparta jest na dynamice kontrastów. Wyobrażenia Zbawiciela i adorujących go Marii, utrzymane w ciemnych brązach zderzają się z bielą krzyża. Natomiast postacie w tle połyskujące złotem i srebrem szat tworzą symboliczną, wieczną światłość gloryfikującą pierwszoplanowy akt Odkupienia. Dynamicznie odchylony korpus konającego Chrystusa, ze spuszczoną głową, mocno zgięte w kolanach nogi silnie kontrastują z posągowymi, klasycyzującymi wyobrażeniami postaci adorujących.

W kościele parafialnym w Zawierciu, artysta w 1997 r. przyjął odmienną od wyżej omówionej koncepcję dotyczącą wyobrażenia Chrystusa. Nastawę ołtarzową stanowi tu bardzo popularny typ ikonograficzny krucyfiksu adorowanego przez Matkę Bożą i św. Jana Ewangelistę. W uniesionej głowie Zbawiciela można odczytać nawiązanie do wczesnośredniowiecznej mistyki, szczególnie przez zaznaczenie otwartych oczu. Według takiej koncepcji, był to wizerunek Chrystusa żywego, którego przed śmiercią chrońła jego boskość. Jednak w korpusie, odczuwalna jest charakterystyczna stylizacja w duchu odrodzenia, gdzie piękno ciała nosi ślady męczarni. Tutaj także Kućma wykorzystuje bliski mu materiał – spawaną miedzianą blachę. Delikatnie spolerowane łączenia elementów sugerują tu odmienną, delikatniejszą w porównaniu z toruńskim krucyfiksem (Rybaki) ekspresję zaznaczania ran Zbawiciela. Natomiast echa antyku emanują ze stylistyki figur adorujących. Niemal analogiczną koncepcję wyobrażenia Ukrzyżowanego Zbawiciela, Kućma powtórzył w 1999 r. w brązowym krucyfiksie ołtarzowym w Sandomierzu. Stanowił on podstawowy element





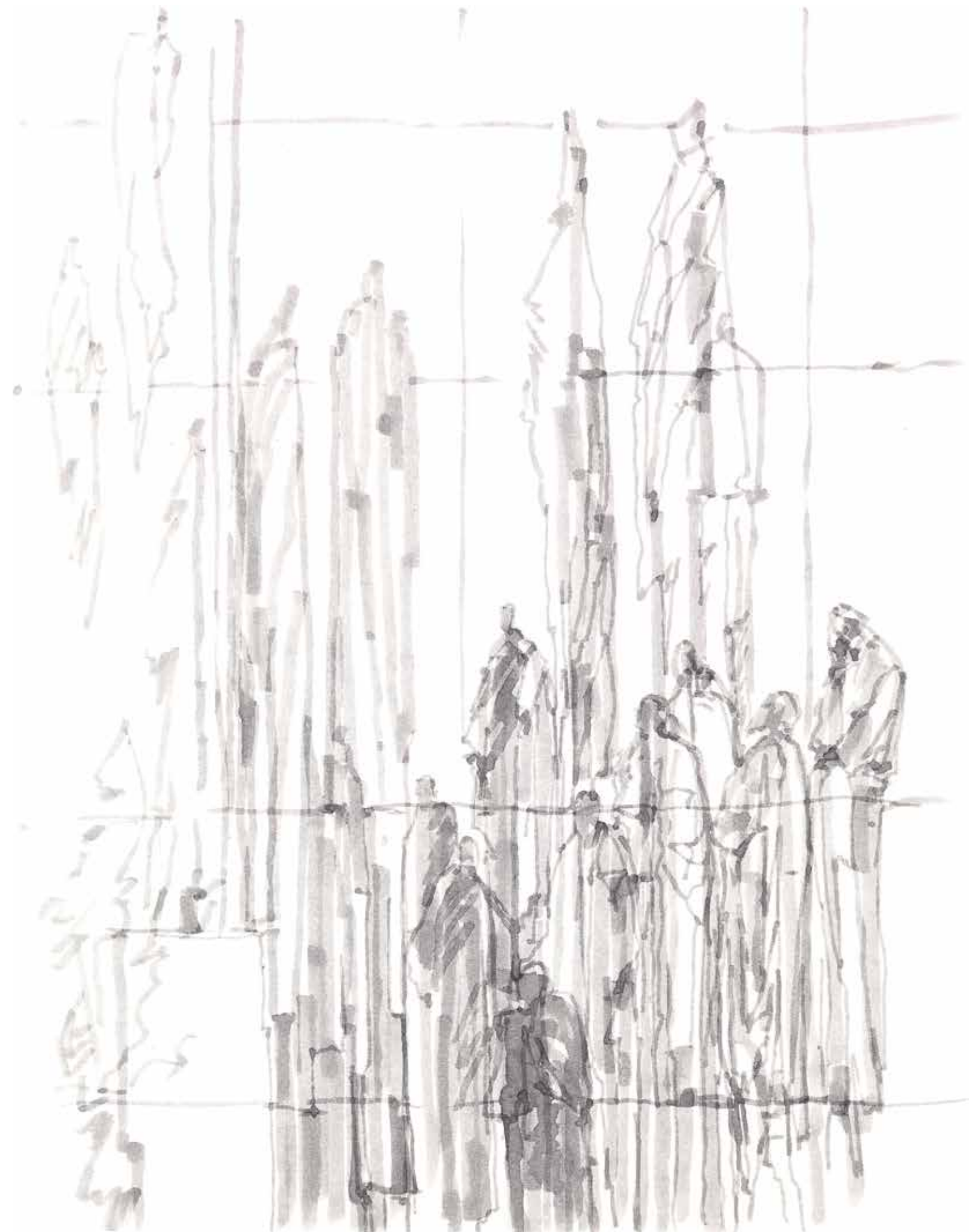


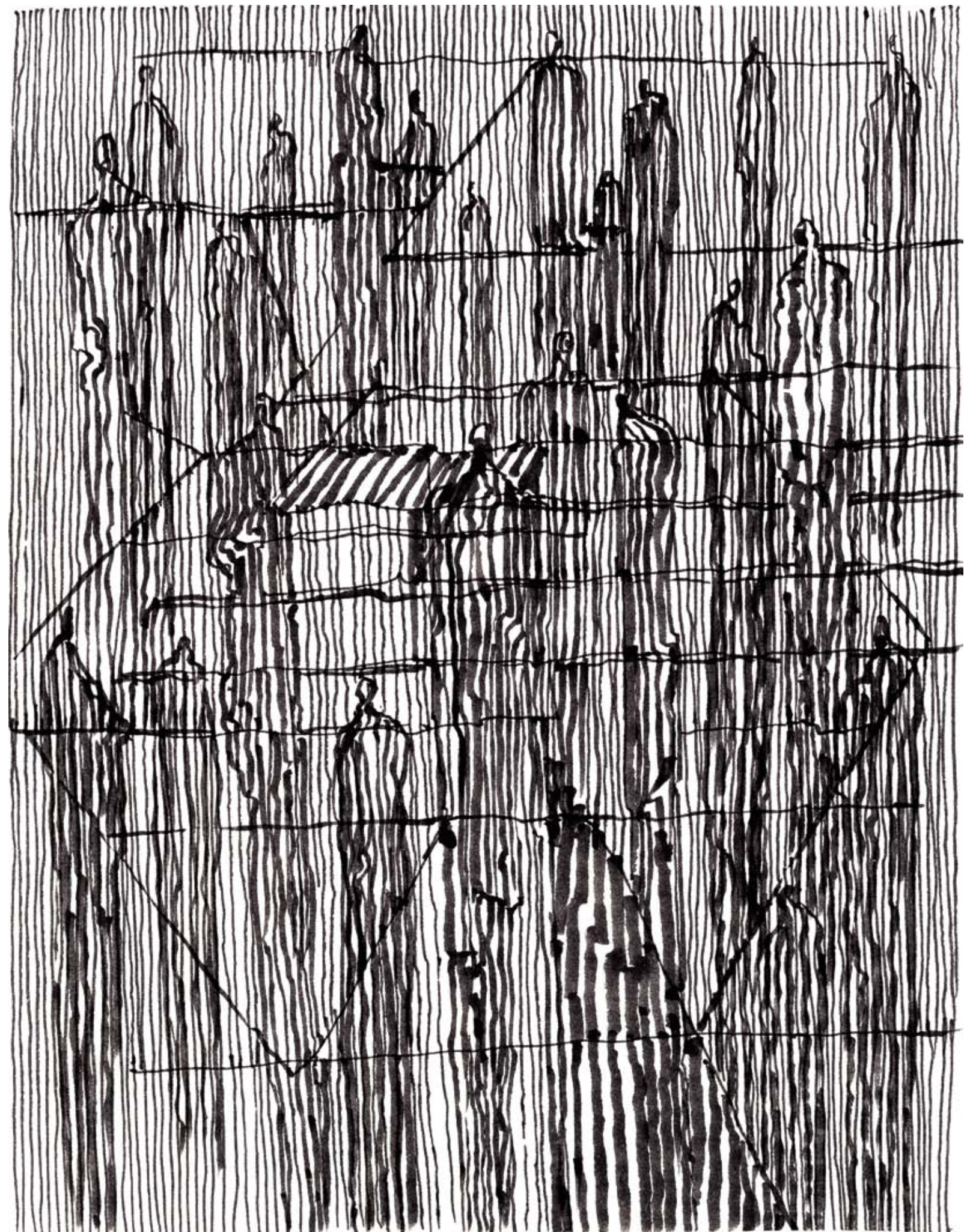
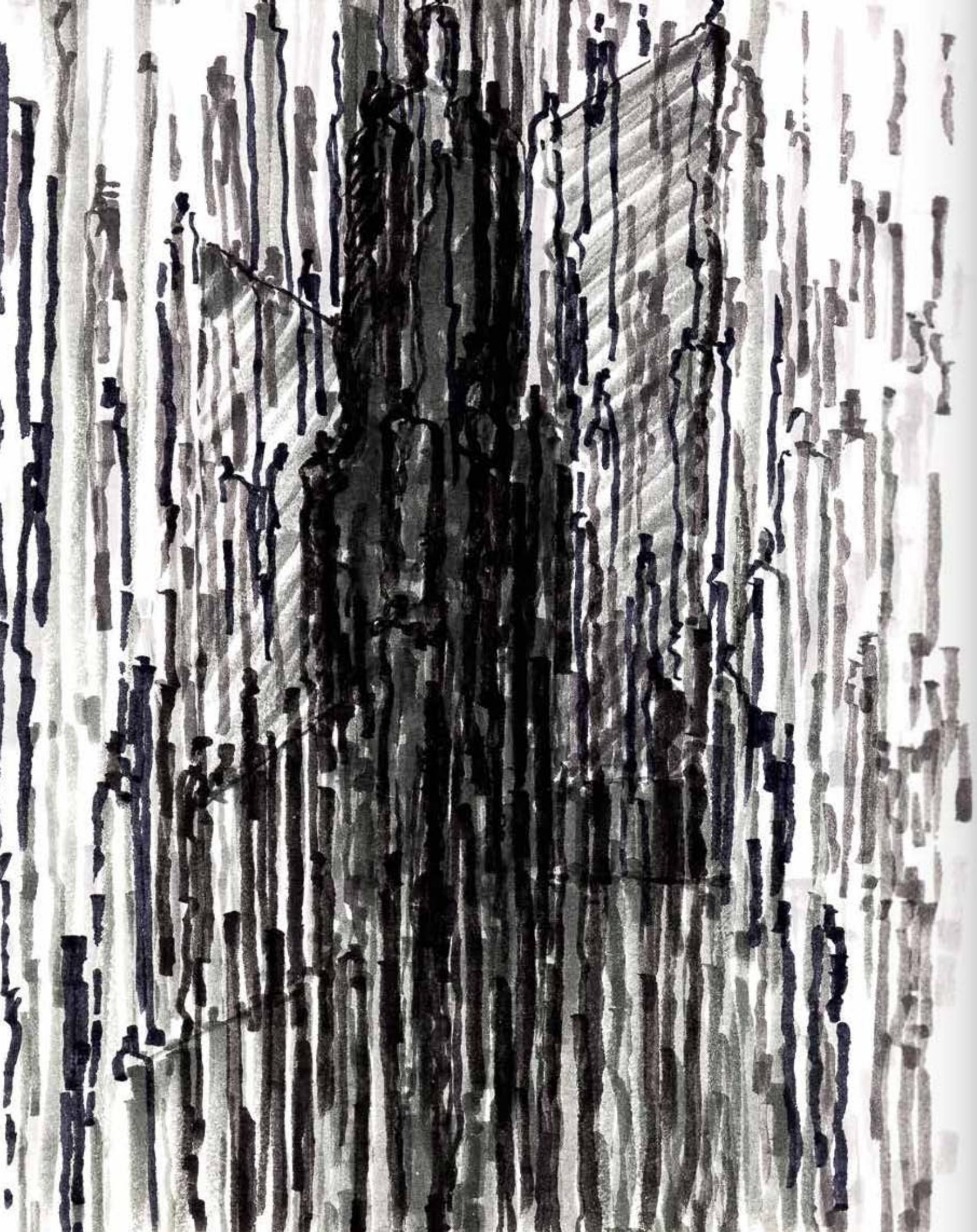


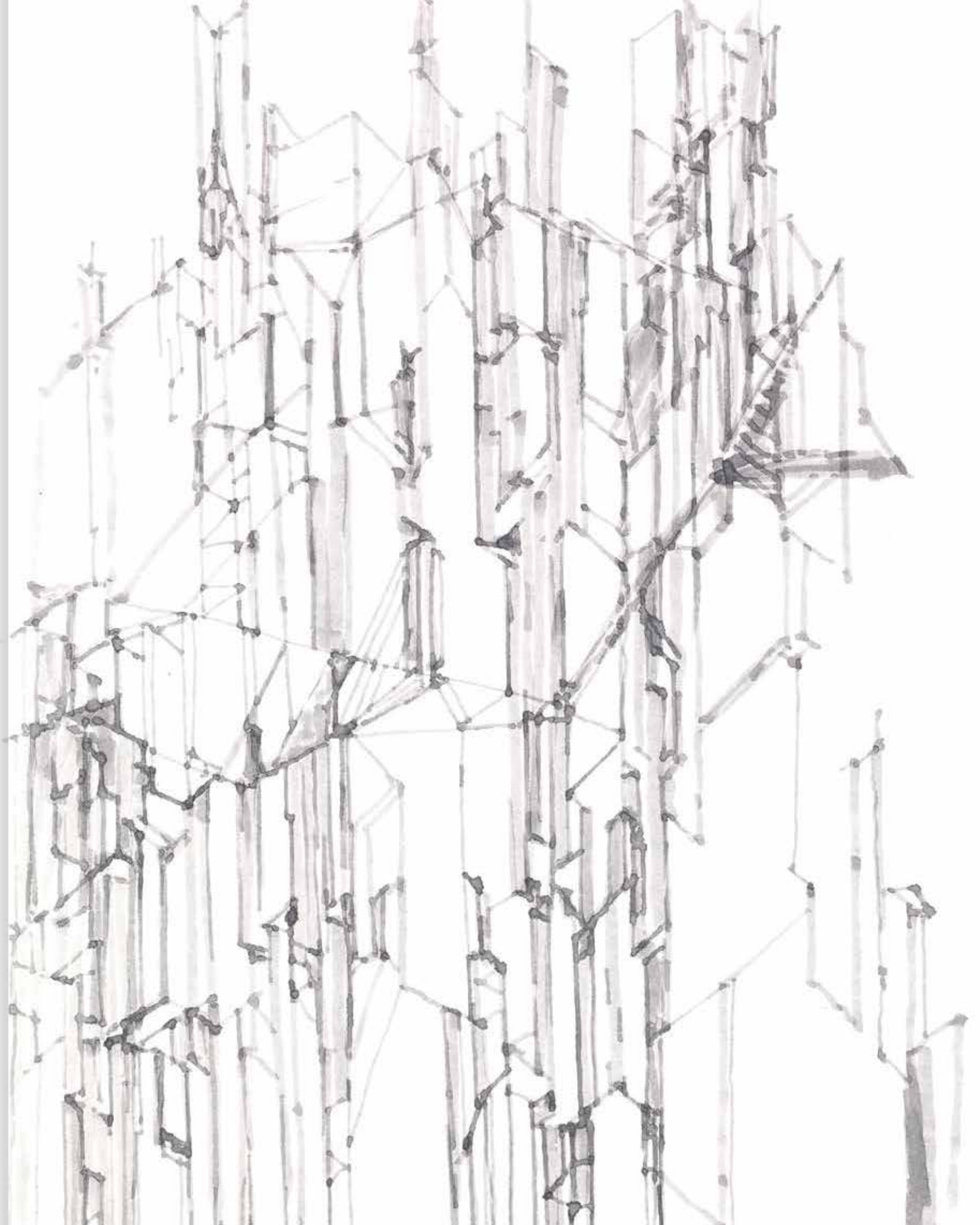
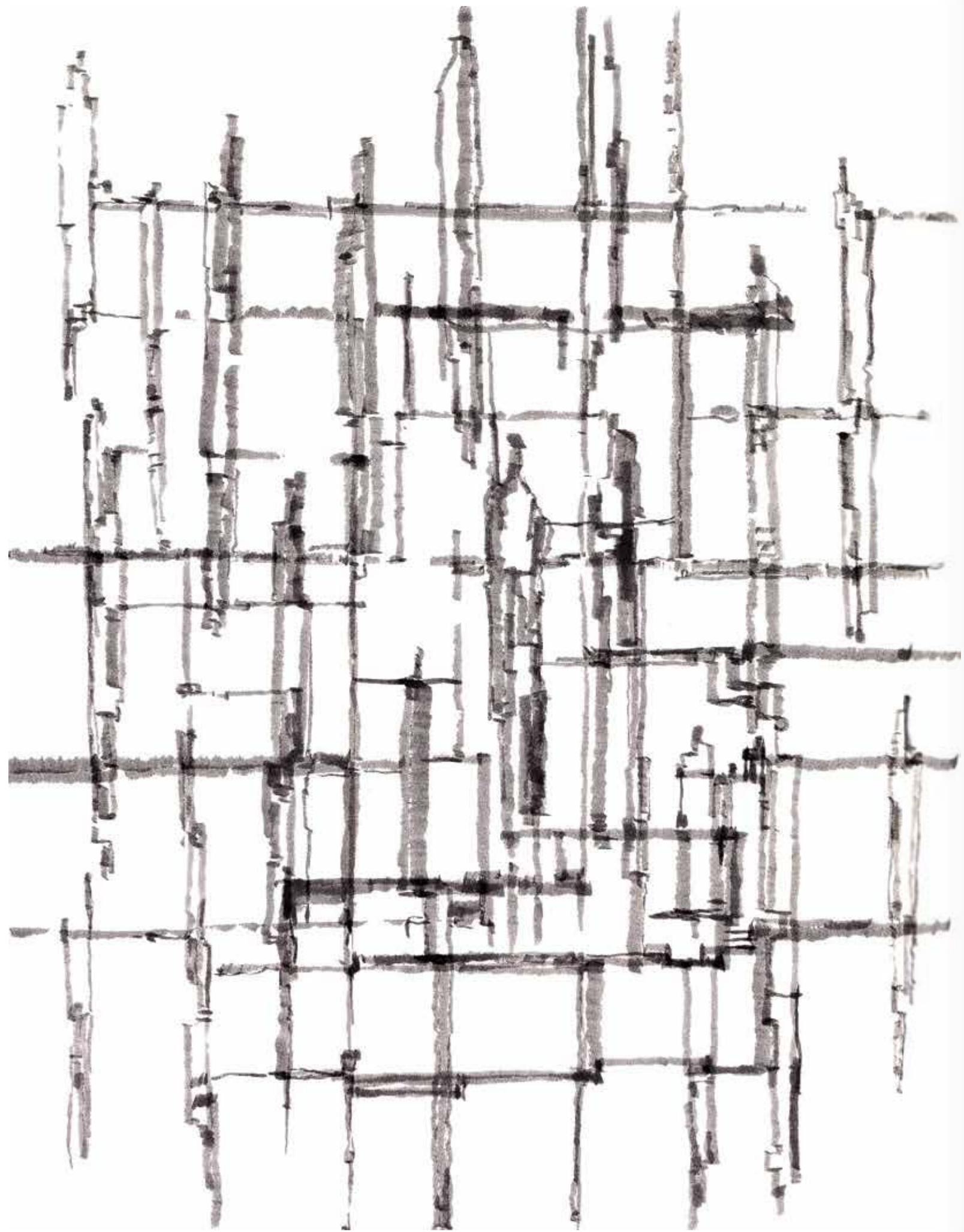
ołtarza „papieskiego” podczas wizyty Jana Pawła II. Tutaj także wykorzystał towarzyszący mu, zrealizowany w reliefie ikonograficzny temat Ostatniej Wieczerzy. Kućma wypracował własne studium twarzy Chrystusa. Brak w nim patetycznego dramatu cierpienia. Natomiast można odczuwać stany psychiczne przekraczające kondycję ludzkiej indywidualności. Artysta daleki jest od radykalizowania ekspresji twarzy. Emanuje z nich powaga ludzkiej godności. Świadectwem takiego postrzegania jest aparycja ukrzyżowanego Chrystusa z 2007 r. wykonanego w drewnie lipowym do ołtarza w sanktuarium św. Michała Archanioła i bł. Bronisława Markiewicza w Miejscu Piastowym koło Krosna.

W krucyfiksie procesyjnym z 2008 r. z ołtarza Trzech Tysiącleci w kościele na Skałce w Krakowie koncepcja symultanizmu Ukrzyżowania i Zmartwychwstania wiąże się z dydaktyzmem przesłania dzieła. Kućma wielokrotnie w rozmowach podkreślał, że swą sztuką chce „pomóc w wierze”. Dramat Ukrzyżowania połączył z chwałą Zmartwychwstania. Eliminując znamiona cierpienia i obniżając sylwetkę wobec krzyża wskazał na jej rezurekcyjny charakter. Sylwetka triumfującego Zbawiciela przekształcona została w ekspresyjną strukturę plastyczną, spotęgowaną wydłużeniem proporcji. Ruchliwa, połyskująca faktura rzeźby wykonanej ze srebra, nadała jej typowej dla figur Kućmy malarskości, którą ponadto podkreśliła dynamika kontrastu wzmagana tłem czarnego krzyża. Ponadto, odczuwalna tu koncepcja „pomnikowego” monumentu, została artystycznie zinterpretowana do wymiarów kameralnego posągu.

Cechy symultanizmu czytelne są także w baptysterium z 2002 r. z kościoła w Toruniu (Rubinkowo). Idea chrztu powiązana tu została z udziałem w męce i jednocześnie w Zmartwychwstaniu Chrystusa. Jest to nawiązanie do bardzo wczesnych wyobrażeń aktu chrztu – ponownych, uświęcających narodzin i sakralnego włączenia do Kościoła. Liczący prawie 5 metrów brązowy monument jest dla odbiorcy sugestywną, z echemi romantyzmu,



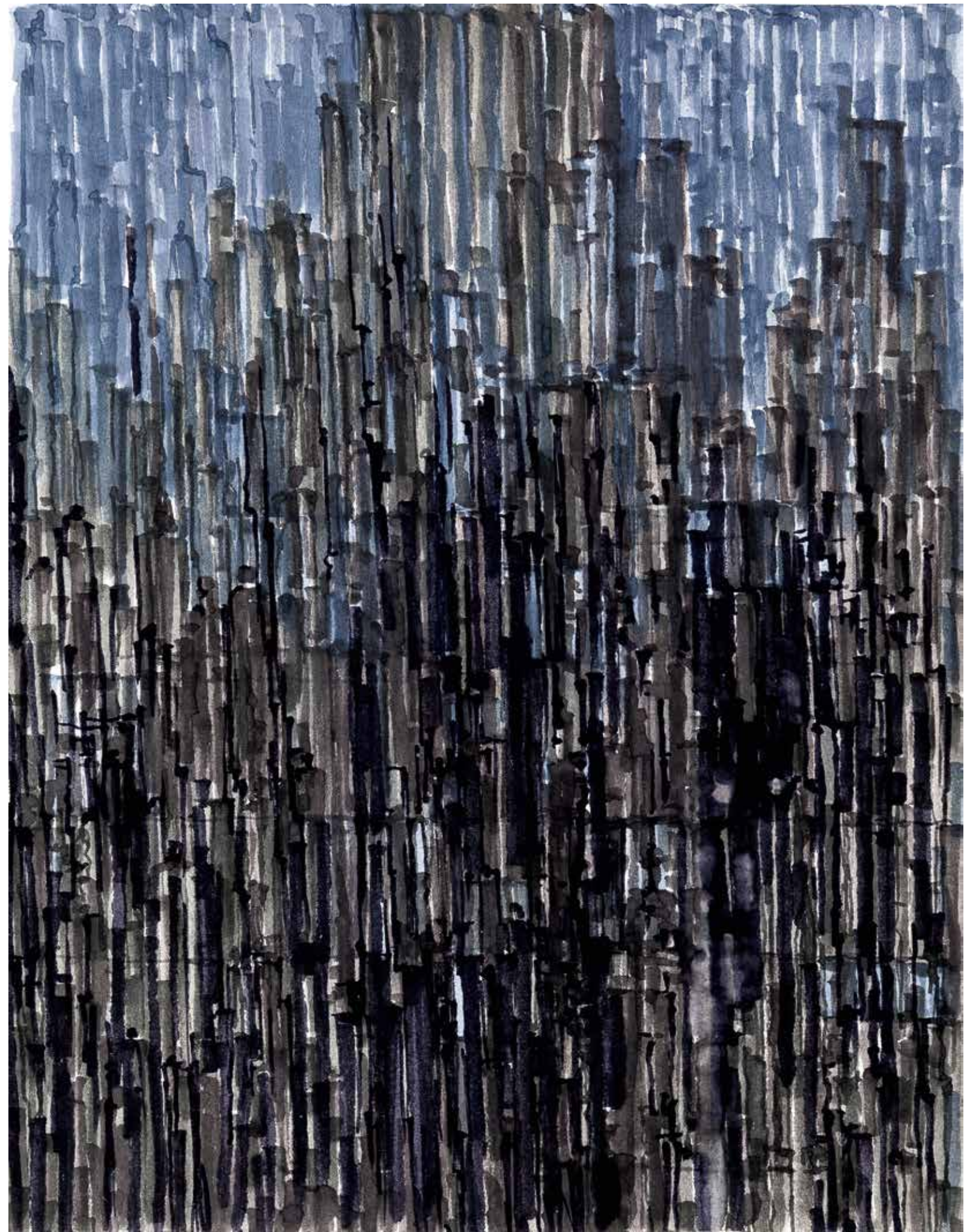
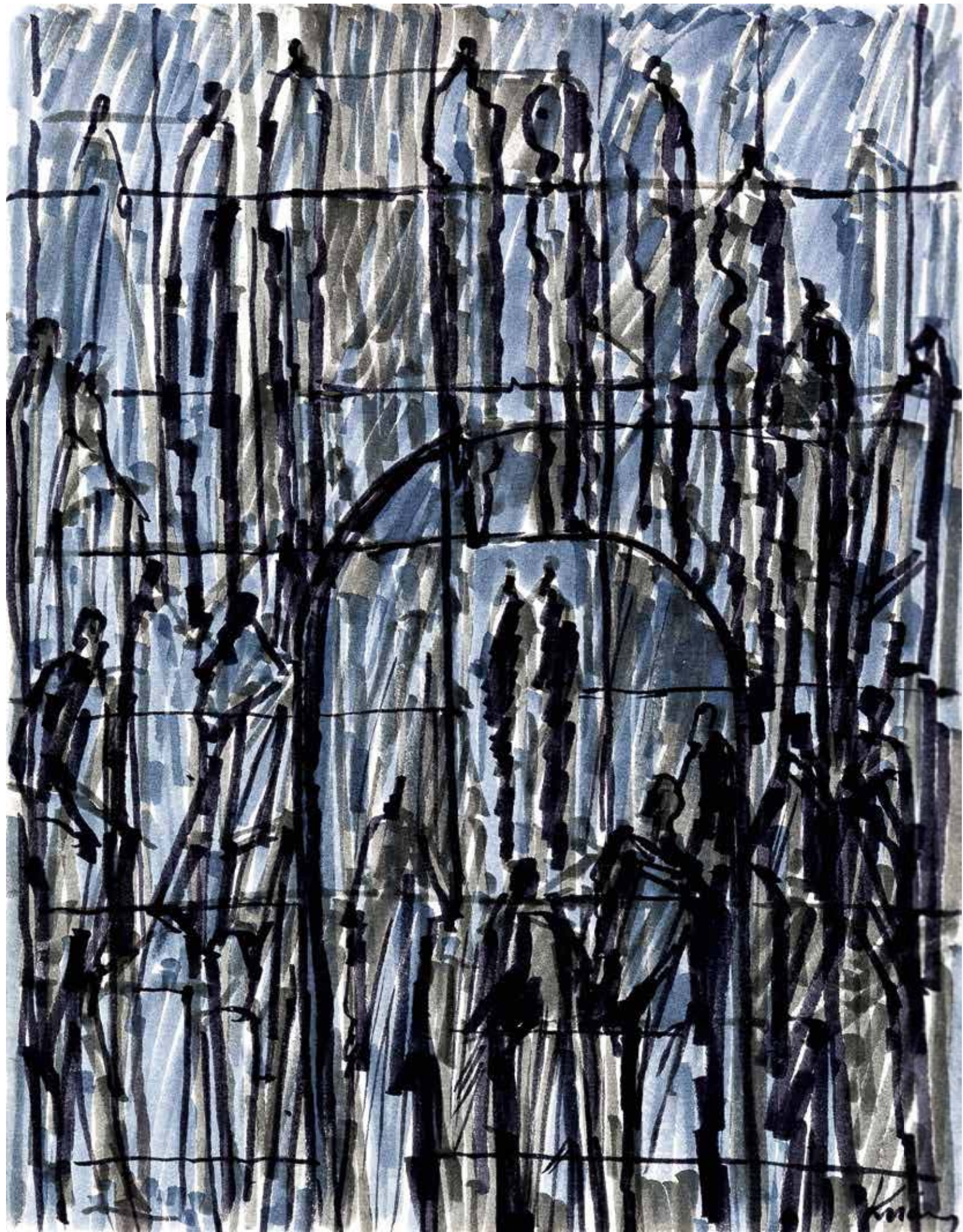


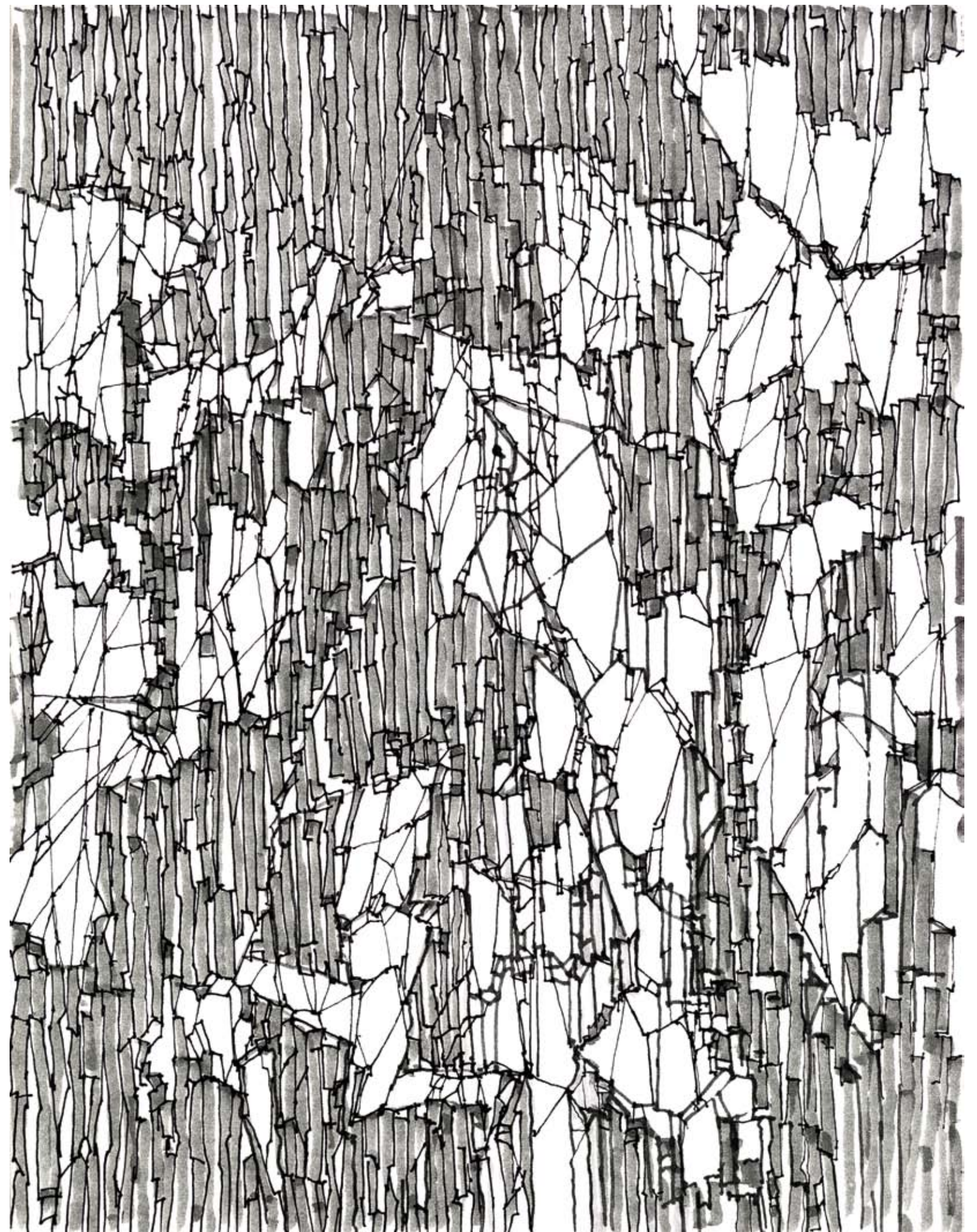
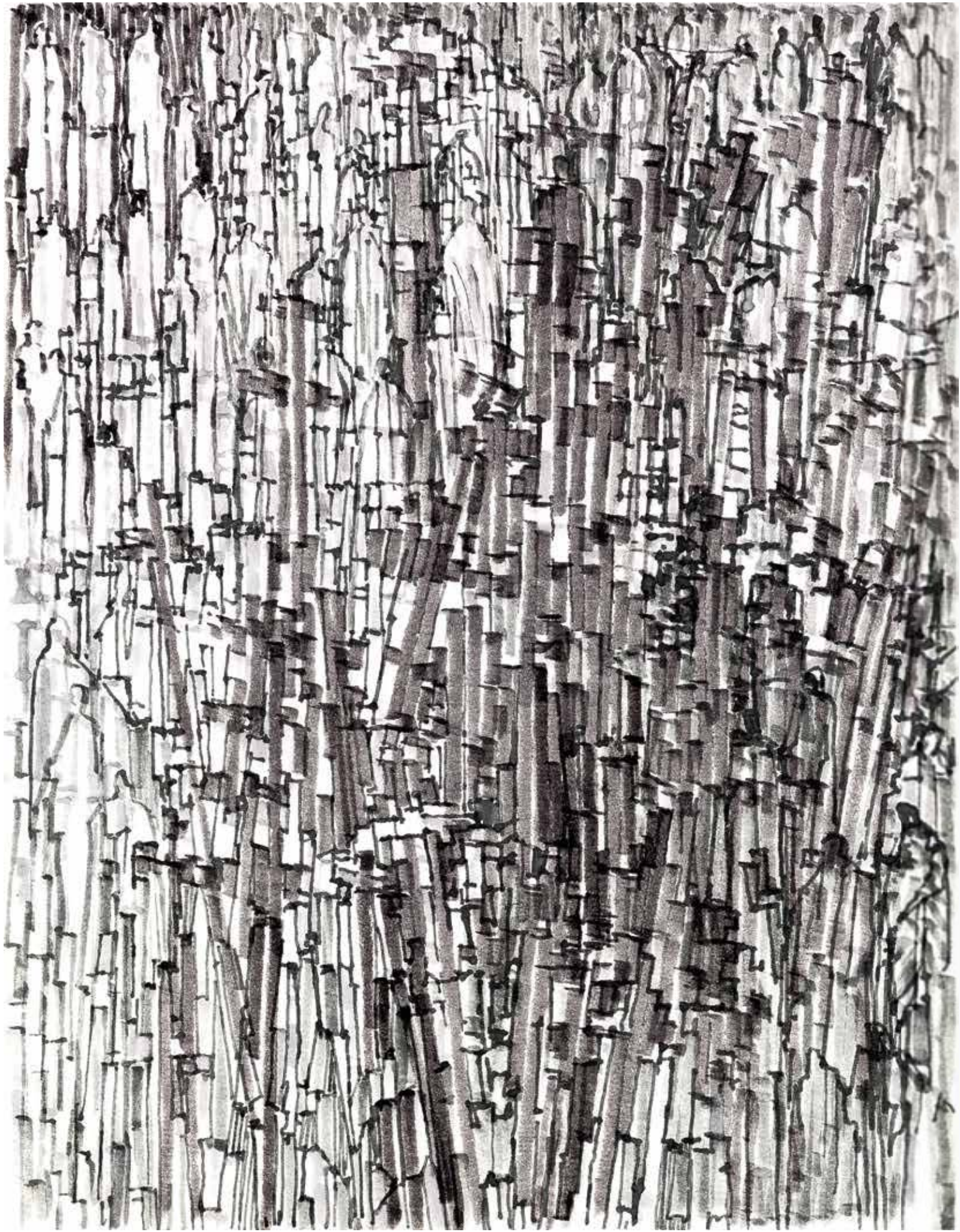




formą religijnego imperatywu. W jego dydaktyzmie, skutek chrztu to wskazanie na drogę Chrystusa – Jego śmierć i zmartwychwstanie. Toruńskie baptysterium Kućmy jest figurą syntetyzującą artystycznymi środkami właśnie te dwa pierwiastki – Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie. Materia ciała Chrystusa została scaloną z krzyżem i całunem i stanowi płynny w formie, organicznie ukształtowany w duchu secesji monolit. Odstępstwem od oficjalnych kanonów sztuki kościelnej i tradycyjnych schematów ikonograficznych jest gest skierowanych ku górze rąk Zbawiciela, w nietypowym, diagonalnym układzie. Teologicznie, ogólna koncepcja baptysterium współbrzmi z nauką Kościoła potwierdzoną w Piśmie Świętym o praktyce udzielania chrztu całemu „domowi” (Kor 1, 16). Przesłanie to, kameralnie, z religijną nastrojowością, personifikują integralnie związane z monumentem figury rodziców trzymających do chrztu małe dziecko.

Wyobrażenie Chrystusa Zmartwychwstałego, który „przychodzi” pochodzące z nastawy ołtarzowej kościoła w Iwoniczu-Zdroju z 1995 r. jest przykładem bogatej, obrazowej narracji wywodzącej się z koncepcji plastyki starochrześcijańskiej. Kućma skoncentrował się na tym co ikonograficznie zasadnicze – majestacie centralnej figury Chrystusa na tle złotej mozaiki. Całą kompozycję cechuje czytelność obrazowania z szerokim wachlarzem zespołu wyobrażeń figuralnych zgromadzonych wokół Zbawiciela – kłęzących, stojących, unoszących się. Przesłanie jest zrozumiałe i zgodne z biblijną egzegezą opartą o fakty związane z wydarzeniami Wielkiej Nocy. W narracji odczytujemy najstarsze ewangeliczne świadectwo pustego grobu (Mk 1-8), obecność kobiet – pierwszych świadków odkrycia (Łk 24, 11) czy pojawienie się Chrystusa wobec wybranych. Tutaj, podobnie jak i w wielu innych realizacjach krakowskiego artysty obecność aniołów wynika z literalnego rozumienia Ewangelii (Mt 4, 11). Anioły są rozumiane jako istoty będące w służbie Chrystusa i Jego uczniów, pełniąc rolę zwiastunów względem wiernych.

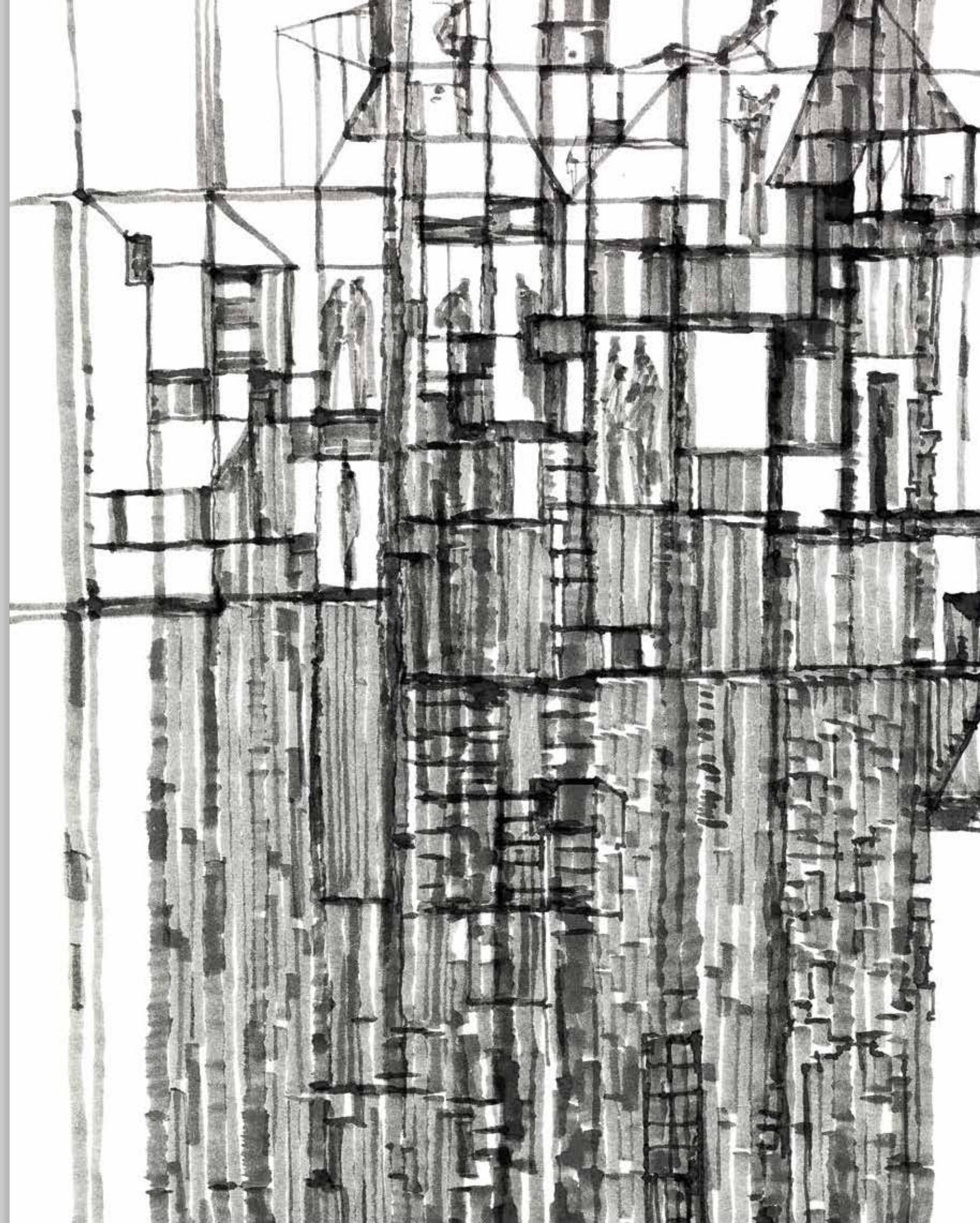


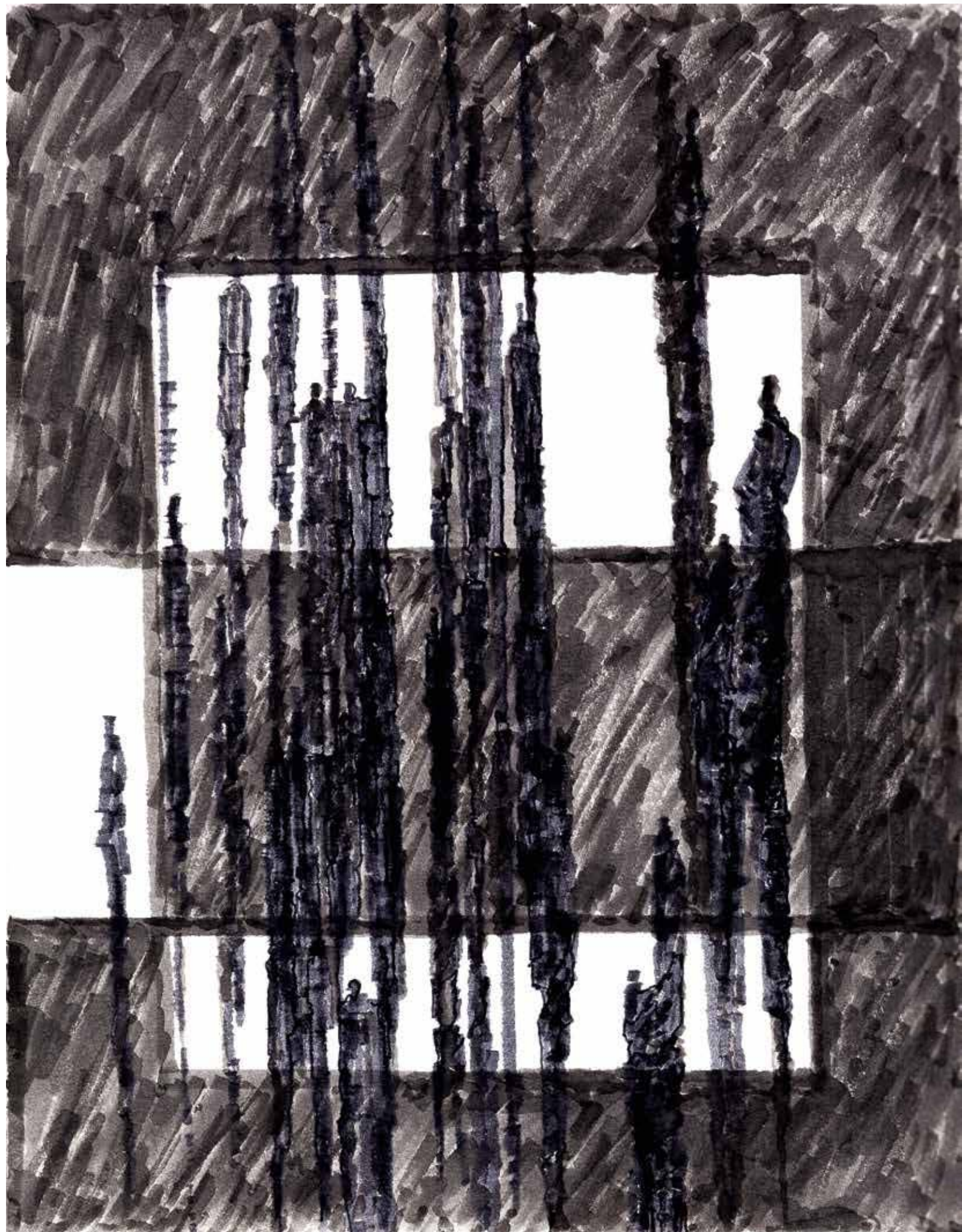


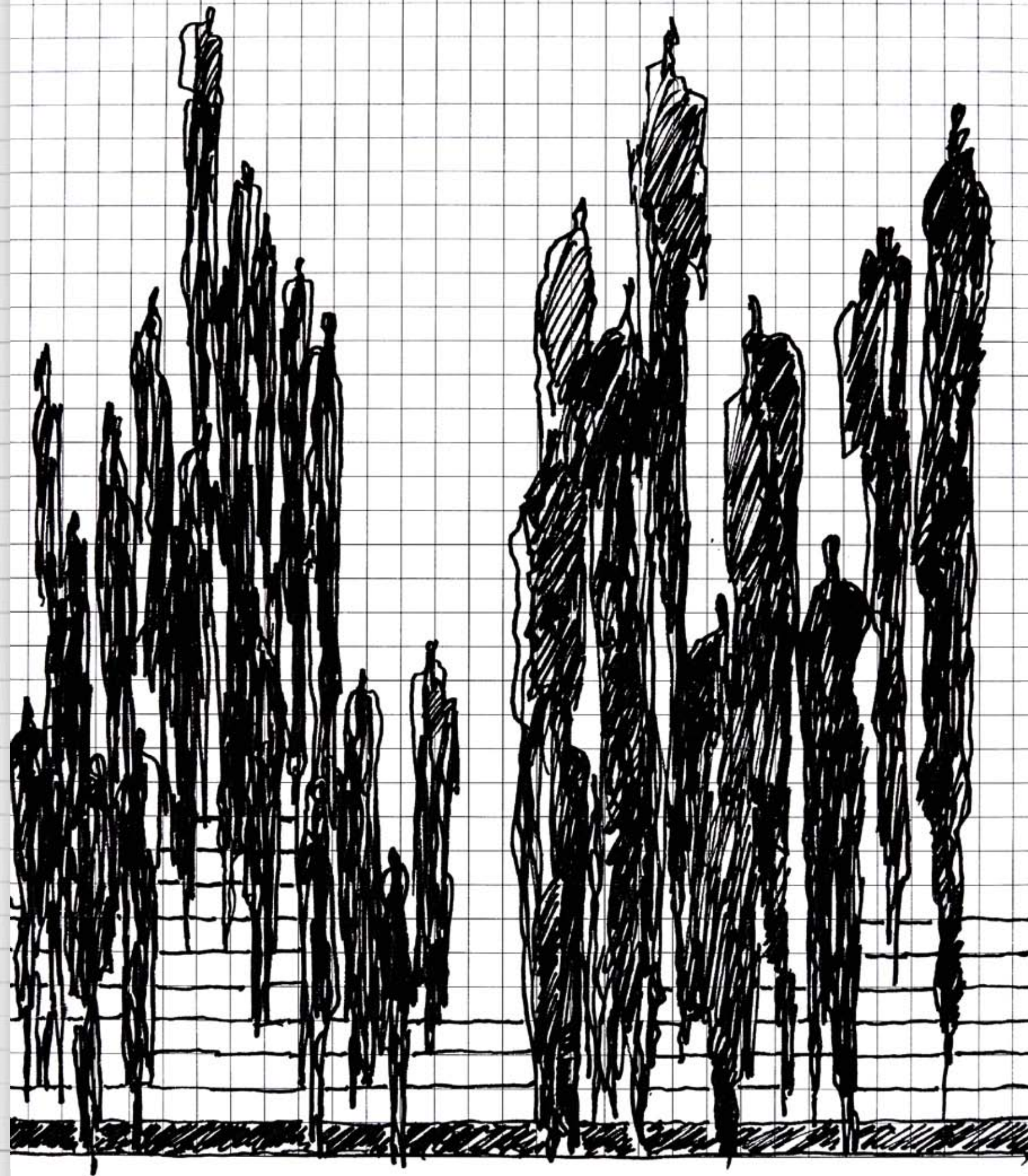
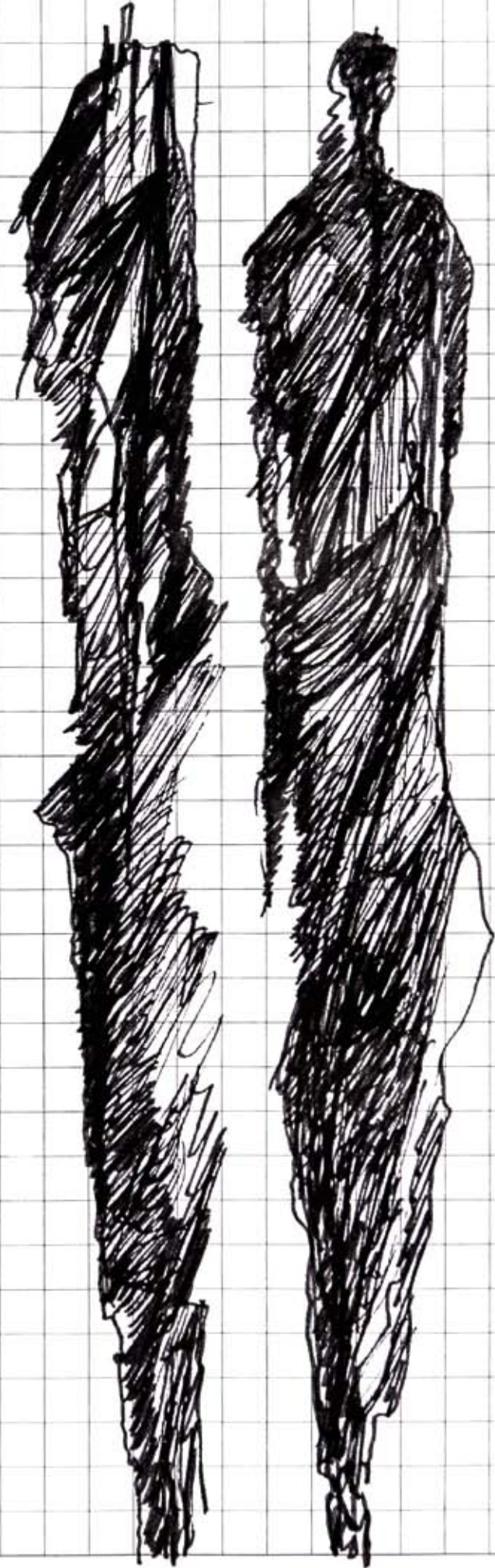
Wnętrze kościoła p.w. Dobrego Pasterza w Krościenku n. Dunajcem było dla Kućmy miejscem, gdzie zastał określone, przestrzenne możliwości, od których będąc uzależniony stworzył w 1999 r. dzieło rzeźbiarskie będące integralnie związane z architekturą. Wyobrażenie Dobrego Pasterza stało się tutaj głównym akcentem organizującym przestrzeń prezbiterium. Stworzyło w nim odrębną, kulminacyjną ideowo część podporządkowaną architektonicznym rygorom wraz z towarzyszącym im pierwiastkiem światła. Jej centrum stanowi łuk – złota Brama Nieba, oznaczająca tajemnicę przejścia, której forma jest odwołaniem do kanonu średniowiecznego tympanonu z bocznymi postaciami adorującymi Chrystusa. Jego wyobrażenie gloryfikowane przez boczne światło, jest lekko cofnięte w głąb arkady. Dobry Pasterz w wykonaniu Kućmy jest odwoływaniem się do wyobrażeń ze wczesnośredniowiecznego iluminatorstwa – z owcą na ramieniu i laską pasterską⁴. Zmiana proporcji z wydłużeniem korpusu, linearyzm tuniki i redukcja stóp, nadają monumentalnej postaci wymiar duchowego, symbolicznego wznoszenia się. Skala rzeźby Zbawiciela jest znakiem literalnego rozumienia określeń z Nowego Testamentu – Wielki Pasterz (Hbr 13, 20) czy Najwyższy Pasterz (1 P 5, 4), personifikującego zarazem bożą troskę wobec zgromadzonych wiernych wyobrażonych reliefami na łuku.

Symultanizm jest charakterystyczną, ideową cechą koncepcji architektoniczno-rzeźbiarskich krakowskiego artysty. W kościele Dobrego Pasterza w Olkuszu ma on kilka warstw. W nastawie ołtarzowej z 2009 r. figura Chrystusa jako Dobrego Pasterza została wkomponowana w krzyż, którego jednocześnie górna część została ujęta w koło, tworząc syntezę formy o proveniencji przedchrześcijańskiej z tradycyjnym krzyżem chrystusowym. Tłem stał się monumentalny, figuralny relief utrzymany w utrwalonym, tradycyjnym schemacie bizantyńskim, niejednokrotnie z upodobaniem przywoływanym przez artystę w wielu wcześniejszych

⁴ por. H. Wegner, *Dobry Pasterz, II. Ikonoграфия*, w: *E K.*, Lublin 1989, t. 3, kol. 1402-1404.







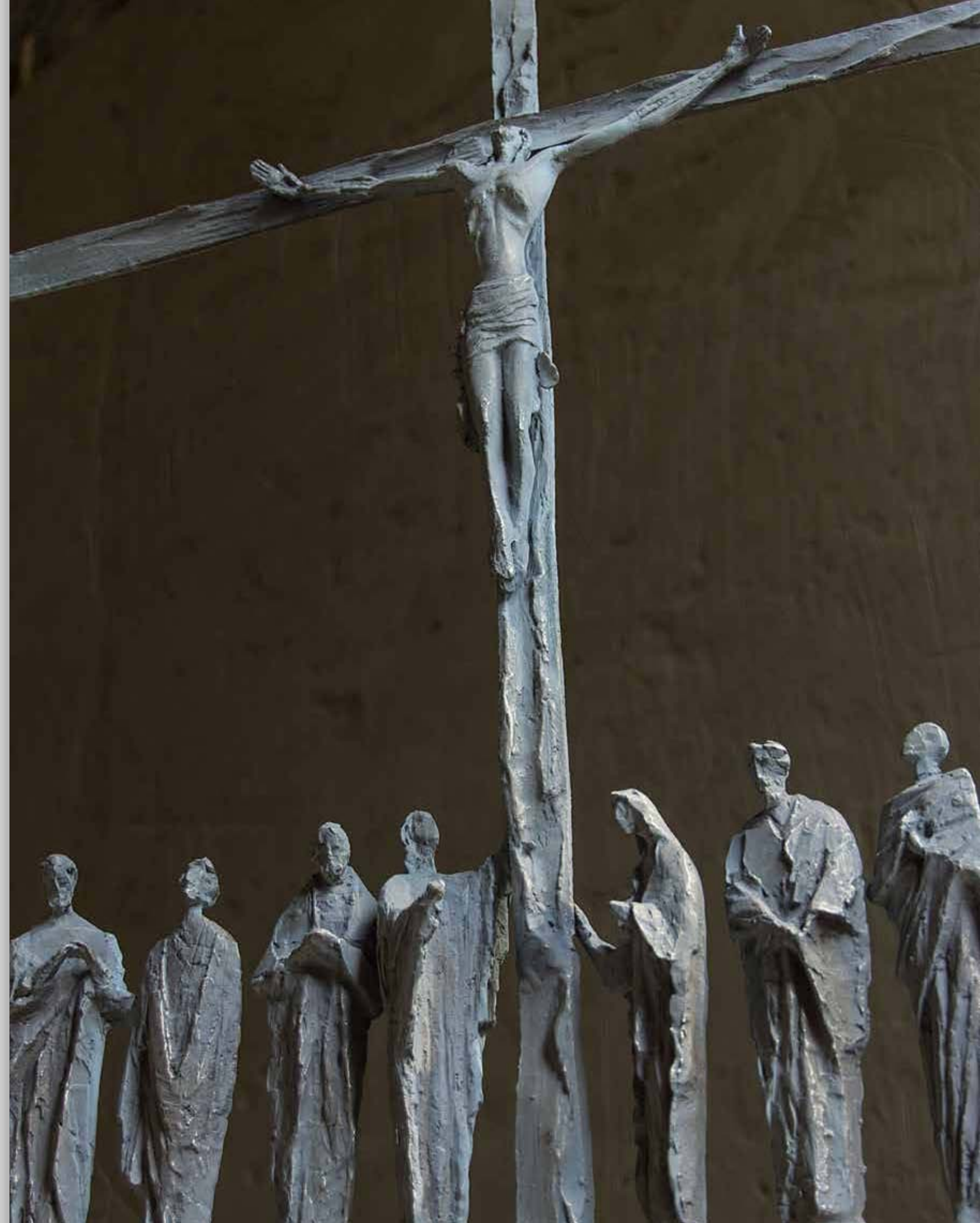


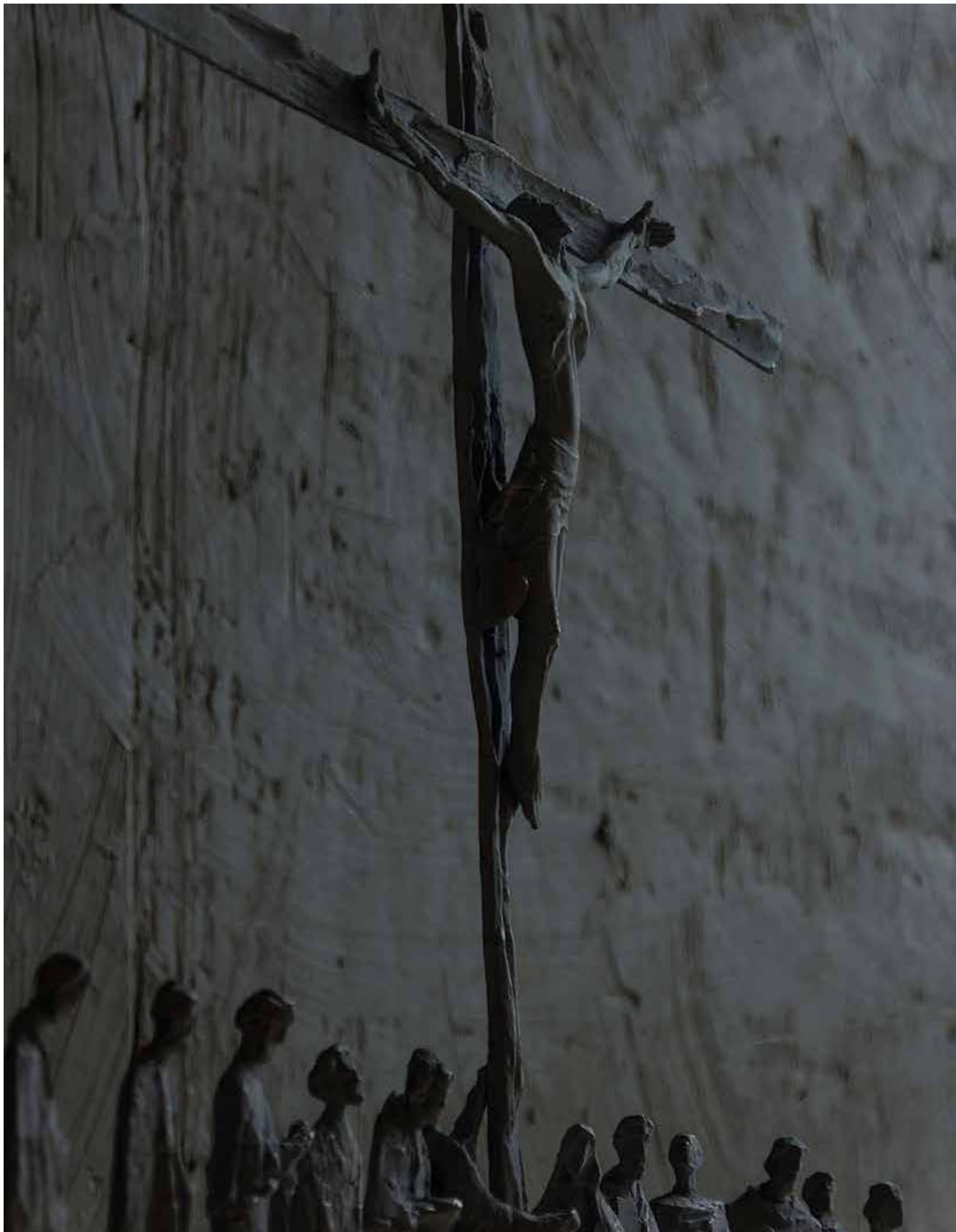
realizacjach. Jego stiukowa biel doświetlona bocznymi oknami jest świadectwem trwałej idei *claritas*. Ujęta na tle krzyża figura Dobrego Pasterza unosząc się nad płomieniami, jest nawiązaniem do fragmentu Ewangelii wyrażającego pragnienie Zbawiciela, by przyszedł na Ziemię „rzucić ogień” (Łk 12, 49). Płomienie u podstawy i krzyż w kole wieńczący nastawę mają tu spójną symbolikę. Ogień jako źródło światła współbrzmi z sensem krzyża w kole, który oznaczał światło i słońce. Jego chrześcijańską egzegezę wzmacniają rzeźby czterech ewangelistów w obrębie koła, między belkami krzyża. Oba symbole stanowią ideową klamrę dla wyobrażenia Dobrego Pasterza. Tę głęboko zakorzenioną w tradycji solarnej i zodiakalnej symbolikę koła, Kućma zastosował w 1996 r. w nastawie ołtarzowej kościoła w Dębicy. Zwielokrotnione koło stało się dla wiernych znakiem wskazującym na podkreślone światłem, mistyczne centrum – wyobrażenie Ducha Świętego, centrycznie adorowane przez figury apostołów. Kućma stosował już znak krzyża w kole w dekoracji tabernakulum w nastawie ołtarzowej dolnego kościoła p.w. Św. Józefa Robotnika w Kielcach.

Jean Hani stawiał pytanie, czy współcześnie istnieje sztuka sakralna? W jego opinii, taką winna być sztuka, która jako odbicie Piękna Boskiego wiąże świątynię z tym co transcendentne⁵. Realizacje Kućmy pokazują, że artysta ma dar kształtowania sakralnej przestrzeni. Pierwotnemu „chaosowi” wnętrza nadaje metafizyczną formę, porządkuje ją współcześnie, pamiętając o dawnych kanonach. Wkomponowane w tę przestrzeń dzieła rzeźbiarskie, przez swą treść stają się nośnikami i odblaskami tekstów Ewangelii. Istota jego sztuki wynika ze związku formy, funkcji i spójności z ową przestrzenią.

Czy zatem sztuka Wincentego Kućmy jest nowoczesna? Ernst Gombrich pisze, że nowoczesność w sztukach pięknych polega na całkowitym zerwaniu z tradycją i tworzeniu rzeczy nie znanych

5 J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przekład A.Q. Laviqne, Kraków 1994, s. 7-11.





wcześniejszym artystom⁶. Czy ten pogląd wielkiego uczonego może dotyczyć sztuki sakralnej? Stanowisko to warto zderzyć z myślą Mieczysława Porębskiego, który proponuje sztukę najnowszą badać w oparciu o dwa stanowiska – semiotyczne i ikoniczne⁷. Według tego pierwszego, dzieła rzeźbiarskie (obok malarских czy architektonicznych) są uznawane za tekst, który winien być odczytany i interpretowany we właściwym kontekście kulturowym. Dzieła Kućmy – dominujące tu rzeźby ołtarzowe są tekstami funkcjonującymi w kontekście nowowykreowanych wnętrz kościelnych. Mają swoje zadanie, stają się „Słowem” – czynnikiem sprawczym, któremu artysta nadaje artystyczną formę. Ich podstawową jednostką jest motyw Chrystusa, który artysta rozwija w temat (Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie), a także rozszerza w cykl (symultanizm). Z kolei drugi horyzont badawczy – ikoniczny, uwzględnia wiele znaczeń kontekstowych takich jak samookreślenie się artysty, na które składają się twórcze wybory decydujące o ostatecznym kształcie dzieła. Syntetyczne, rzeźbiarsko-architektoniczne dzieło Wincentego Kućmy dociera do odbiorcy jako nowoczesny, a zarazem odwieczny komunikat. W całej swej przestrzennej rozciągłości wnosi ładunek indywidualnej formy i technologicznych koncepcji, skali wielkości, układów przestrzennych i ich związków ze światłem.

6 E.H., Gombrich, *O sztuce*, przekład M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Warszawa 1997, s. 557.

7 M. Porębski, *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*, w: *Studia estetyczne*, t. 13, Warszawa 1976, s. 3-15.

Rzeźby, rysunki i fotografiie:

Wincenty Kućma

Projekt i opracowanie graficzne:

Zbiniew Prokop, Krzysztof Kućma

© 2013 Wincenty Kućma, Creator s.c. K. Kućma Z. Prokop

Wydawca:

Creator s.c. K. Kućma Z. Prokop

Królowej Jadwigi 219, 30-218 Kraków

Druk:

Drukarnia Technikolor

ISBN 987-83-931187-3-1