

*ks. Leszek Makówka*

Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Apokalipsa w krypcie grobowej. Polichromia Joanny Piech i Romana Kalarusa w podziemiach katowickiej katedry

W znajdującej się w podziemiach śląskiej katedry krypcie grobowej biskupów katowickich powstała w 2017 roku polichromia inspirowana przesłaniem ostatniej księgi Pisma Świętego, Apokalipsy według św. Jana [il. 1, 2]. Pierwszy projekt polichromii powstał jako kontynuacja malarstwa ściennego w przylegającym do krypty kościele akademickim, w którym Joanna Piech<sup>1</sup> wraz z Ewą Sidorowicz zrealizowały na początku lat 90. ubiegłego wieku cykl drogi krzyżowej. Projekt polichromii krypty grobowej zatwierdzony do realizacji przez Archidiecezjalną Komisję Architektury i Sztuki Sakralnej w 1996 roku, formalnie pokrewny cyklowi pasyjnemu w sąsiednim wnętrzu, ikonograficznie wiązał się z przeznaczeniem krypty<sup>2</sup>. Nie doczekał się jednak realizacji. Po osiemnastu latach do koncepcji polichromii w krypcie grobowej powrócił arcybiskup katowicki Wiktor Skworc, który do realizacji zaprosił Joannę Piech wraz z mężem Romanem Kalarusem<sup>3</sup>, znanych już z ich wspólnych

---

<sup>1</sup> Artystka jest absolwentką Wydziału Grafiki w Katowicach krakowskiej ASP z 1978 roku. Dyplom uzyskała w Pracowni Grafiki Warsztatowej u prof. Andrzeja Pietscha i w Pracowni Projektowania Graficznego u prof. Tadeusza Grabowskiego. Od 2000 roku jest pracownikiem Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Uprawia grafikę warsztatową (linoryt, drzeworyt), malarstwo, ilustracje.

<sup>2</sup> „Projektowana polichromia harmonizuje pod względem plastycznym i kolorystycznym z cyklem stacji Drogi Krzyżowej w kościele akademickim, wiążąc kryptę z kościołem. Poprawny pod względem teologicznym scenariusz ikonograficzny trafnie wiąże się z przeznaczeniem krypty”, AKAiSSAKat., pismo nr LK II-37/1996 z dn. 10 V 1996 r., *Opinia projektu*.

<sup>3</sup> Artysta ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych na Wydziale Grafiki w Katowicach w 1976 roku. Jest wieloletnim pracownikiem Wydziału Grafiki w Katowicach, następnie katowickiej ASP, obecnie na stanowisku profesora zwyczajnego. Roman Kalarus należy do najlepiej rozpoznawalnych śląskich artystów. Uprawia grafikę (barwny drzeworyt), collage, plakat, rysunek, malarstwo i projektowanie autorskie. W nowatorski sposób artysta traktuje drzeworyt wykonywany w skomplikowanej technice odbijania wszystkich kolorów jednocześnie. Charakterystyczny jest znak artystyczny Kalarusa. Plakaty i kolorowe drzeworyty są równomiernie wypełnione intensywnym kolorem oraz krojem „pisanych” liter, typowych dla artysty.

*Rev. Leszek Makówka*

Archdiocesan Museum in Katowice  
University of Silesia in Katowice

## The Apocalypse in the burial crypt. The murals by Joanna Piech and Roman Kalarus in the vaults of Katowice Cathedral

The burial crypt of the bishops of Katowice located in the vaults of the Silesian Cathedral was decorated in 2017 with murals inspired by the message of the final book of Holy Scripture, the Apocalypse of John [fig. 1, 2]. The first mural project was created as a continuation of the wall paintings in the university church adjacent to the crypt, where Joanna Piech<sup>1</sup> and Ewa Sidorowicz completed the cycle of the Stations of the Cross in the early 1990s. The mural project for the burial crypt, approved for execution by the Archdiocesan Commission for Architecture and Sacred Art in 1996, formally similar to the passion cycle in the adjacent room, was iconographically connected with the intended function of the crypt<sup>2</sup>. However, it was not carried out. After eighteen years, the Archbishop of Katowice, Wiktor Skworc, returned to the concept of murals in the burial crypt and invited Joanna Piech and her husband, Roman Kalarus<sup>3</sup>, already known for their collaborative religious projects, to work on

---

<sup>1</sup> The artist is a graduate of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, Academy of Fine Arts in Krakow in 1978. She received her degree in printmaking under the supervision of Prof. Andrzej Pietsch and in graphic design under the supervision of Prof. Tadeusz Grabowski. Since 2000 she has been a staff member at the Institute of Art at the University of Silesia in Cieszyn. She specializes in printmaking (linocut, woodcut), painting, and illustration.

<sup>2</sup> “The mural design blends in with the cycle of the Stations of the Cross in the academic church with regard to the visual aspect and colour scheme, linking the crypt to the church. The theologically correct iconographic plan is well connected to the intended use of the crypt”, AKAiSSAKat., document no. LK II-37/1996 of May 10th 1996, *The project review*.

<sup>3</sup> The artist is a graduate of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, Academy of Fine Arts in Krakow in 1976. He has been a long-time staff member of the Faculty of Graphic Arts in Katowice, and then of the Academy of Fine Arts in Katowice, where he is currently a full professor. Roman Kalarus is one of the most recognizable Silesian artists. He specializes in prints (colour woodcuts), collages, posters, drawings, paintings and creative design. The artist approaches woodcut in an innovative way, using a complex technique of printing all colours at the same time. Kalarus's trademark is posters and colour woodcuts filled evenly with intense colour and the typeface imitating handwritten letters, typical for the artist.



1. Krypta grobowa w katedrze katowickiej, widok na ścianę główną, fot. H. Przondziona

1. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, view of the main wall, photo H. Przondziona

their development<sup>4</sup>. The theological correctness of the representations was supervised by the Biblical scholar Prof. Artur Malina from the University of Silesia. The opening ceremony and consecration of the crypt took place on 2 November 2017.

The murals in the burial crypt are definitely formally different from the Stations of the Cross painted on the walls of the university church. The form of the latter was determined primarily by the artistic experience of Piech and Sidorowicz as printmakers, especially visible in the lines imitating the effect of a densely cut matrix. The general concept of the Passion Series was a variation on the tradition of the art of the icon<sup>5</sup>. That

<sup>4</sup> Cf. K. Czerner-Wieczorek, *Światło nadziei [The Light of Hope]*, „Gość Niedzielny” 69:1992, no. 47, p. 16; *W sztuce nie ma pewników, Rozmowa z Romanem Kalarusem, [There are no certainties in art. A conversation with Roman Kalarus]* interview by Teresa Semik, „Opcje” 1:1993, no. 2, pp. 102–104; M. Musialik, K. Styrna-Bartkowicz, *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach) [The sign of our times. [The Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice]]*, „Sztuka Sakralna” 2:2003, no. 3, pp. 6–11; MR, *Tłumem jesteśmy my [We are the crowd]*, „Gość Niedzielny” 80:2003, no. 14, p. 27.

<sup>5</sup> The tradition of icon painting is often an inspiration for contemporary church painting. The quintessential features of this phenomenon are compact, simplified and often contoured shapes, as well as hieratic, flat figures. Often this trend is combined with the

realizacji sakralnych<sup>4</sup>. Nad poprawnością teologiczną przedstawienia czuwał biblista ks. prof. Artur Malina z Uniwersytetu Śląskiego. Uroczyste otwarcie i poświęcenie krypty odbyło się 2 listopada 2017 roku.

Polichromia w krypcie grobowej zdecydowanie różni się formalnie od stacji drogi krzyżowej namalowanych na ścianach kościoła akademickiego. O kształcie tych ostatnich decydowało przede wszystkim doświadczenie artystyczne Piech i Sidorowicz jako graficzek, widoczne zwłaszcza w kreskach naśladujących efekt ciętej gęsto płyty graficznej. Ogólna koncepcja cyklu pasyjnego została wpisana w nurt przepracowanej tradycji ikonicznej<sup>5</sup>. Projekt po-

<sup>4</sup> Zob. K. Czerner-Wieczorek, *Światło nadziei*, „Gość Niedzielny” 69, 1992, nr 47, s. 16; *W sztuce nie ma pewników, Rozmowa z Romanem Kalarusem*, rozmawiała T. Semik, „Opcje” 1, 1993, nr 2, s. 102–104; M. Musialik, K. Styrna-Bartkowicz, *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach)*, „Sztuka Sakralna” 2, 2003, nr 3, s. 6–11; MR, *Tłumem jesteśmy my*, „Gość Niedzielny” 80, 2003, nr 14, s. 27.

<sup>5</sup> Tradycja malarstwa ikonicznego bywa często inspiracją dla współczesnego malarstwa sakralnego. Kwintesencją formy tego zjawiska są zwarte, uproszczone i często obwiedzione konturem kształty, jak również hieratyczne, płaskie postacie. Nierzadko nurt ten jest łączony z użyciem środków wyrazu artystycznego charakterystycznych dla nowych kierunków sztuki. Syntetyczna kompozycja, wywodząca się z malarstwa Kościoła wschodniego, dla wielu stała się



2. Krypta grobowa w katedrze katowickiej, widok na tylną ścianę, fot. H. Przondziona

2. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, view of the back wall, photo: H. Przondziona

wstał w późnych latach 80. przy współpracy Jadwigi Filipczyk. Polichromię zrealizowano w latach 1991–1992. Została namalowana farbami fosforyzującymi na ścianach kościoła akademickiego założonego na planie centralnym, stając się tym samym fryzmem obiegającym wewnątrz świątyni, wypełniającym całą wysokość ścian. Przedstawienia zostały wkomponowane w blendy arkadowe i nieregularne płaszczyzny ścian pomiędzy nimi. Cykl rozpoczyna się od lewej strony wejścia do krypty i obiega nieprzerwanie całe wnętrze. Każde z przedstawień zostało rozwiązane w inny sposób. Budowa kompozycyjna poszczególnych obrazów, niejednokrotnie sprawiających wrażenie dynamizmu, oparta jest często na liniach diagonalnych wyznaczonych przez belkę podłużną krzyża. Ogólny nastrój niepokoju i poruszenia dodatkowo wprowadza układ

blizsza w funkcji wyrażania ponadczasowych treści aniżeli przedstawienia narracyjne, często sprowadzające się jedynie do ilustrowania. Zjawisko to łączy się również zapewne z popularnością ikony w całym zachodnim świecie. Próby takie często okazują się jednak nie do końca udane. Posługiwanie się schematem ikony stwarza bowiem groźbę mechanicznego powtarzania przyjętej konwencji, czemu sprzyja pozorna łatwość tworzenia dzieła; L. Makówka, *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, „Liturgia Sacra” 9, 2003, nr 2, s. 476.

project was developed in the late 1980s in cooperation with Jadwiga Filipczyk. The murals were completed in 1991–1992. They were painted with phosphorescent paints on the walls of the central-plan academic church, thus becoming a frieze which runs around the interior of the church, filling the whole height of the walls. The pictures were integrated into the blind arcades and irregular wall areas between them. The cycle starts to the left of the entrance to the crypt and continues to run through the entire interior. Each of the depictions was handled in a different way. The compositional structure of individual, often dynamic,

use of means of artistic expression characteristic for modern art. The synthetic composition, originating in Eastern Church painting, for many has become much more suitable for the purpose of addressing timeless themes than narrative representations, which often end up as mere illustrations. This phenomenon is also probably connected with the popularity of the icon in the whole of the Western world. However, such attempts often turn out not to be entirely successful. The use of the icon's scheme poses a threat of mechanical repetition of the adopted convention, which is helped by the apparent facility in creating the work; L. Makówka, *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, [The visual art of contemporary representations of the Stations of the Cross. Selected works in the churches of the Katowice Archdiocese in the second half of the 20th century] „Liturgia Sacra” 9: 2003, no. 2, p. 476.



paintings is frequently based on diagonal lines marked by the vertical beam of the cross. The general mood of anxiety and agitation is heightened by the arrangement of the vertical beam in relation to the horizontal beam of the cross. The cross is treated schematically, which is emphasized by its uniform black colour. The space of the images is purely painterly. The individual planes are determined by the distribution of colours. The figures were brought out with a thin contour, which sometimes limits the colour patch, while in other paintings the drawing was applied over the patch. The strokes, often nervous, are additionally a graphic fill-in of some shapes or figural groups, introducing a mood of anxiety. The figures are strongly unrealistic. Some of them were almost transformed by the author into ideograms. They are elongated, dressed in long straight robes in which their corporality is lost. The background for each station is a nameless crowd, dissolving into an undefined mass, from which the successive protagonists of the passion drama emerge. Only the body of Jesus is in some places exposed, thus contrasting with the other figures<sup>6</sup>. The atmosphere of the subsequent pictures is determined by the colour tonality. The colour is applied thinly and tightly with opaque paints. In order to depict the Passion of Christ, the artists used light colours, without introducing any colour variation. The dramatic effects are intensified by colour contrasts within individual stations, as well as by juxtaposing paintings of different colour temperatures on the walls of the crypt. In terms of iconography, the artists most directly refer to the icon tradition in the unity of the passion and glory of Christ. In this aspect, the series, painted in the early 1990s, fits into the trend of representations with a universal message; nevertheless, it is far from typical Western art evoking the essence of human suffering. It is also an interesting idea to use the motif of the crowd, which, deprived of individualization and framed by the wall, plays a role similar to that of the chorus in Greek tragedy<sup>7</sup>.

Ten years later, Piech began working with her husband, Roman Kalarus, on monumental church projects. The artist, an excellent poster artist, had a significant influence on the works they created together. The sources of Kalarus' extremely expressive work are to be found in surrealism, whose achievements have been commonly accepted as an inspiration for contemporary posters. Another characteristic feature of his art is a fascination with Heinz Edelmanna's pop art inspirations, which were represented in Poland by

<sup>6</sup> L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba [Church Art in the Upper Silesia in the Second Half of the 20th c.]*, Katowice 2008, p. 297 ff.

<sup>7</sup> R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999 [Towards Golgotha. The Passion as Inspiration in Polish Art in 1970 – 1999]*, Poznań 2002, p. 260.

belki podłużnej względem poprzecznej krzyża, traktowanego symbolicznie, co podkreśla jego jednolita czarna barwa. Przestrzeń wyobrażeń jest czysto malarska. O poszczególnych planach decyduje rozkład kolorów. Figury wydobyte zostały cienkim konturem, który czasem ogranicza plamę barwną, w innych obrazach rysunek został naniesiony na plamę. Kreska, często nerwowa, dodatkowo stanowi graficzne wypełnienie niektórych kształtów czy grup figuralnych, wprowadzając nastrój niepokoju. Postacie zostały poddane silnemu odrealnieniu. Niektóre z nich autorki prawie przekształciły w ideogramy. Wydłużone, noszą długie proste szaty, w których zatracą się ich tektonika. Tłem dla poszczególnych stacji jest bezimienny tłum, zlewający się w bliżej nieokreśloną masę, z którego wydobywają się kolejni bohaterowie dramatu męki. Jedynie ciało Jezusa bywa obnażone, przez co przeciwstawia się pozostałym figurom<sup>6</sup>. O atmosferze kolejnych obrazów decyduje tonacja barwna. Kolor położony jest cienko i zwięźle farbami kryjącymi. Dla zobrazowania Męki Pańskiej artystki posłużyły się barwami jasnymi, nie wprowadzając różnicowania walorowego. Efekty dramatyczne intensyfikują się poprzez kontrasty barwne w obrębie pojedynczych stacji, a także przez zestawienie na ścianach krypty obok siebie obrazów o różnej temperaturze barw. Pod względem ikonograficznym artystki najpełniej nawiązały do tradycji ikony w jedność męki i chwały Chrystusa. W tym wymiarze cykl powstały na początku lat 90. ubiegłego wieku wpisuje się w nurt przedstawień o przesłaniu uniwersalnym, sytuuje się jednak daleko od typowego w sztuce zachodniej ewokowania treści ludzkiego cierpienia. Ciekawym pomysłem jest również posłużenie się motywem tłumy, który pozbawiony indywidualizacji i ujęty w formę ściany, pełni rolę podobną do roli chóru w tragedii greckiej<sup>7</sup>.

Dziesięć lat później przy monumentalnych realizacjach kościelnych Piech zaczęła współpracować z mężem, Romanem Kalarusem. Artysta, znakomity plakacista, wywarł znaczący wpływ na wspólnie tworzone prace. Źródeł niezwykle wyrazistej twórczości Kalarusa należy szukać w surrealizmie, którego rozwiązania weszły powszechnie do rezerwuaru środków współczesnego plakatu. Innym tropem jest fascynacja pop-artem wywodzącym się od Heinza Edelmana, który w Polsce reprezentowali Waldemar Świerzy i Jan Sawka. Kreska i plama barwna Kalarusa raz jest nerwowa i ekspresyjna, innym razem dopracowana, wręcz dopieszczona. Artysta często posługuje się czystym kolorem, bez efektów fakturowych, jedynie przy zastosowaniu odpowiednich zabiegów technicznych

<sup>6</sup> L. Makówka, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008, s. 297 n.

<sup>7</sup> R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002, s. 260.

z bardzo charakterystycznymi miękkimi przejściami z jednego koloru w drugi<sup>8</sup>. Według artysty plakat jest dziedziną sztuki, w której synteza, doprowadzenie do jakiegoś znaku, zazwyczaj jednego, powoduje wiele skojarzeń<sup>9</sup>. Kalarus wykonuje plakaty w konwencji malarskiej. Znaki, jakimi się posługuje, są czytelne, oszczędne, bez zbędnych szczegółów<sup>10</sup>. W tworzonych wspólnie z Piech polichromiach jeszcze większą rolę zaczęła odgrywać plama barwna, duże nasycenie tonów kolorystycznych, posługiwanie się podstawowymi barwami i ostrymi kontrastami. W latach 2001–2003 Piech i Kalarus zrealizowali wystrój wnętrza kościoła bł. Karoliny w Tychach, na który składają się polichromie prezbiterium i kaplicy chrzcielnej, witraże oraz sztalugowy cykl drogi krzyżowej. Następnie artyści przystąpili do prac nad polichromią obrazującą różańcowe tajemnice światła oraz polichromią w kaplicy Matki Bożej Nieustającej Pomocy. Z tła utrzymanego w żółtocienym odcieniu wycięte zostały świetlistą, żółtą barwą obrazy będące ideogramami wyprowadzonymi z sumarycznie potraktowanych figur. Wydłużone, proste sylwety określone są pasmami kolorów międko przechodzących w siebie. Zdecydowane, plakatowe odcienie błękitu i granatu oraz biel uzupełnione zostały czerwienią i karminem skontrastowanymi z czernią. Równie bogaty program ikonograficzny został zrealizowany w kaplicy chrzcielnej, w której artyści zastosowali niemal „mannerystyczną” gamę barwną, zdominowaną przez róże, fiolety, oranże i błękity, sprawiającą wrażenie niecodziennosci.

Po zrealizowaniu większości projektów malarzkich w tyskim kościele artyści przystąpili do prac nad wystrojem świątyni Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach<sup>11</sup>. We wnętrzu uwagę skupia ogromny krzyż zamontowany pod kątem na ścianie prezbiterium i pochylony w stronę ołtarza. Krzyż został podzielony malarzko na liczne kwatery, w które plakatową, zdecydowaną barwą zostały wpisane symboliczne przedstawienia piętnastu tajemnic różańcowych. Obrazy tajemnic tworzą jednolity stylistycznie ciąg na czołowej ścianie podłużnej belki (od dołu do góry) i są uzupełniane dwoma przedstawieniami na ścianach bocznych, symetrycznie usytuowanymi wobec głównego przedstawienia. Kolorystycznie malarstwo krzyża utrzymane jest w intensywnych

Waldemar Świerzy and Jan Sawka. The strokes and colour patches in works by Kalarus are sometimes nervous and expressive, and on other occasions refined, even polished. The artist often uses pure colour, without any textural effects, only using appropriate techniques with very characteristic soft transitions from one colour to another<sup>8</sup>. According to the artist, the poster is a field of art where synthesis, creating a defined, usually single, sign, results in many associations<sup>9</sup>. Kalarus creates posters following painterly conventions. The signs he uses are legible, economical, without unnecessary details<sup>10</sup>. In the murals created together with Piech, the colour patch, high saturation of colour tones, the use of primary colours and sharp contrasts became even more important. In the years 2001–2003, Piech and Kalarus created the interior design of the Blessed Karolina's church in Tychy, which consists of murals in the presbytery and baptismal chapel, stained-glass windows and an easel cycle of the Stations of the Cross. Next, the artists started working on a mural depicting the Luminous Mysteries of the Rosary and a mural in the chapel of Our Lady of Perpetual Help. The images, which are ideograms derived from simplified figures, are drawn with a luminous yellow colour on a honey-coloured background. The elongated, straight silhouettes are defined by strands of colours that softly blend into one another. The strong poster-like shades of blue, navy blue and white are complemented by red and carmine contrasted with black. An equally rich iconographic programme was realised in the baptismal chapel, where the artists used an almost “mannerist” colour range, dominated by roses, violets, oranges and blues, obtaining an unusual effect.

After most of the painting projects in the Tychy church had been completed, the artists started to work on the decoration of the Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice<sup>11</sup>. Inside, the focus of attention is a huge cross, mounted at an angle on the presbytery wall and inclined towards the altar. The cross is divided into multiple sections, containing symbolic representations of the fifteen mysteries of the rosary painted in poster-like bold colours. The paintings of the myster-

<sup>8</sup> Kalarus. *Plakat*, katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Centrum w Katowicach (1996), red. R. Kalarus, tekst Z. Schubert, Katowice 1996, s. 5.

<sup>9</sup> (), *Profesor Roman Kalarus*, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html>

<sup>10</sup> Kalarus, katalog wystawy zorganizowanej w Galerii Środowisk Twórczych w Bielskim Centrum Kultury (1997), red. P. Czadankiewicz, tekst M. Charyło, Bielsko-Biała 1997, s. 3.

<sup>11</sup> *Stacje Drogi Krzyżowej. Parafia św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności*, projekt katalogu A. Romaniuk, teksty W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

<sup>8</sup> Kalarus. *Plakat [The Poster]*, the catalogue of the exhibition organized by Galeria Centrum in Katowice (1996), ed. R. Kalarus, text Z. Schubert, Katowice 1996, p. 5.

<sup>9</sup> (), *Profesor Roman Kalarus [Professor Roman Kalarus]*, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html>

<sup>10</sup> Kalarus, the catalogue of the exhibition organized by Galeria Środowisk Twórczych at the Bielsko Cultural Centre (1997), ed. P. Czadankiewicz, text M. Charyło, Bielsko-Biała 1997, p. 3.

<sup>11</sup> *Stacje Drogi Krzyżowej. Parafia św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności [The Stations of the Cross. St Michael's Parish, the Church of Mother of the Church, the Immaculate Dawn of Freedom in Katowice]*, the catalogue designed by A. Romaniuk, text W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

ies form a stylistically uniform sequence on the front surface of the vertical beam (from the bottom to the top) and are complemented by two representations on the side surfaces, symmetrically positioned in relation to the main one. The colourful cross is painted in intense reds, blues, yellows, violets and whites. Painted in a similar, equally colourful style, the Way of the Cross seems unusual and different from its traditional representations. As the artists themselves admit, the history of the Passion of Christ is for them a theme that evokes two thousand years of experience<sup>12</sup>. The cycle is dominated by the face of Christ, the Virgin Mary, the weeping women and Simon of Cyrene. When creating their work, the artists adopted the principle of photographic framing. Using a particular sort of editing, a kind of freeze-frame, allowed them to bring to the fore, paradoxically, motives that are not necessarily the most important ones. Such a design concept forces the viewer to explore further planes<sup>13</sup>.

Inviting the artists to create murals in the burial crypt of the Katowice bishops involved the investor's consent to a specific project proposed by the Katowice artists earlier in Tychy and Brynów. Preparations for painting took over two years. The most important stage preceding the design was the hermeneutics of the Apocalypse in order to understand the message of the book and choose the most important fragments for a coherent visualization. The artists' guide was the Biblical scholar, Prof. Artur Malina, a staff member at the University of Silesia in Katowice. The starting point for the analysis of the text was a departure from the adjective "apocalyptic", which has been popularly understood as meaning the end of the world, the annihilation of humanity, something horrific and catastrophic. The Apocalypse is not only the title of the book. The Greek term "apokalypsis" corresponds to the English noun "Revelation". It also means a literary genre whose properties should be taken into account in the interpretation of such texts. The last book of Scripture should also be read while bearing in mind the perspective of the vision of the new city included in the Book of Ezekiel (Ezek. 40–44), as well as in the context of some fragments of the Book of Isaiah (e.g. Is. 6)<sup>14</sup>.

In the paintings by Piech and Kalarus – in accordance with the theological interpretation of the Apocalypse – the most important event, depicted on the central wall of the crypt, is the coming of the New Jerusalem, the permanent and eternal rule of God (Rev. 21–22). Its appearance is the fulfilment of the history of salvation. The presence of these symbols in the burial

czewieniach, błękitach, żółcieniach, fioletach i biele. Wykonana w podobnej konwencji, równie barwna, droga krzyżowa sprawia wrażenie niecodziennej i odmiennej od tradycyjnych przedstawień. Jak wyznają sami artyści, historia Męki Pańskiej jest dla nich tematem, który przywołuje dwa tysiące lat doświadczeń<sup>12</sup>. W cyklu dominuje twarz Chrystusa, Matki Boskiej, płaczących kobiet, Cyrenejczyka. W trakcie powstawania przedstawień artyści przyjęli zasadę fotograficznego kadrowania. Użycie formuły cięcia, swoistej stop-klatki, pozwoliło na paradoksalne wydobywanie na pierwszy plan motywów niekoniecznie najważniejszych. Zamyśl kompozycyjny zmusza oglądającego do zgłębiania kolejnych planów<sup>13</sup>.

Zaproszenie artystów do wykonania polichromii w krypcie grobowej biskupów katowickich oznaczało zgodę inwestora na konkretną formę zaproponowaną przez katowickich twórców wcześniej w Tychach i Brynowie. Przygotowania do malowania trwały ponad dwa lata. Najważniejszym etapem poprzedzającym projektowanie była hermeneutyka Apokalipsy w celu zrozumienia przesłania księgi i wybrania najważniejszych fragmentów do spójnej wizualizacji. Przewodnikiem artystów był bibliista ks. prof. Artur Malina, pracownik naukowy Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Za punkt wyjścia analizy tekstu przyjęto odejście od utrwalonej w powszechnej świadomości konotacji przymiotnika *apokaliptyczny*, rozumianego jako wieszczący koniec świata, zagładę ludzkości, budzący grozę, katastroficzny. Apokalipsa to nie tylko tytuł księgi. Greckiemu terminowi *apokalypsis* odpowiada polski rzeczownik *objawienie*. Oznacza on też gatunek literacki, którego właściwości należy uwzględnić w interpretacji tego typu tekstów. Ostatnią księgę Pisma Świętego należy ponadto odczytywać w perspektywie wizji nowego miasta zawartej w Księdze proroka Ezechiela (Ez 40–44), a także w kontekście niektórych fragmentów Księgi proroka Izajasza (np. Iz 6)<sup>14</sup>.

W przedstawieniu Piech i Kalarusa – zgodnie z wykładnią teologiczną Apokalipsy – najważniejszym wydarzeniem, zobrazowanym na centralnej ścianie krypty, jest nadejście Nowego Jeruzalem, trwałego i wiecznego panowania Boga (Ap 21–22). Jego pojawienie się stanowi wypełnienie dziejów zbawienia. Obecność tej symboliki w krypcie grobowej jest bardzo wymowna, a nawet w pełni zgodna z jej znaczeniem w Apokalipsie. Księga ta bowiem wskazuje, że Nowe Jeruzalem schodzi z nieba – zstępuje od Boga. Ten sposób ukazania się Miasta Świętego oznacza, że obecność Boga sięga nawet do przestrzeni, które mogłyby wydawać się wyjęte spod Jego panowania, na za-

<sup>12</sup> MR, op. cit., p. 27.

<sup>13</sup> Musialik, Styryna-Bartkiewicz, op. cit., pp. 6–11.

<sup>14</sup> *Krypta grobowa biskupów katowickich [The Burial Crypt of the Katowice Bishops]*, eds. Ł. Gawęł et al., text A. Malina, Katowice 2018, p. 40.

<sup>12</sup> MR 2003, jak przyp. 4, s. 27.

<sup>13</sup> Musialik, Styryna-Bartkiewicz 2003, jak przyp. 4, s. 6–11.

<sup>14</sup> *Krypta grobowa biskupów katowickich*, red. Ł. Gawęł i in., tekst A. Malina, Katowice 2018, s. 40.





3. Inskrypcja: *On będzie Bogiem z nimi*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

3. Inscription: *God himself will be with them*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



4. Inskrypcja: *Będą oglądać oblicze Jego*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

4. Inscription: *They shall see his face*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

wsze pogrążone w nieprzeniknionych mrokach śmierci i zanurzone w przemijalności stworzeń. Królowanie Boga objawia się w pełni wraz z powstaniem zmarłych. Nowe Jeruzalem ukazuje się zaraz po tym, jak „Śmierć i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli” (Ap 20,13). Nie trzeba trwożyć się zapowiedziami apokaliptycznych plag, gdyż ich groza przebrzmiewa wraz z dźwiękiem trąb zwiastujących dawnemu stworzeniu ostateczny koniec (Ap 15). Wierzący należą zaś do nowego stworzenia, które nie ulega zniszczeniu. O ich przeciwniku i autorze wszelkiej destrukcji aniołowie głoszą: „oskarżyciel braci naszych został strącony” (Ap 12,10). Miasto Święte pojawia się jako zaproszenie do królestwa Bożego. Wezwanie to jest skierowane do wszystkich, dlatego bramy w jego murach znajdują się ze wszystkich stron i pozostają szeroko otwarte. Aniołowie nie zamykają już dostępu do drzewa życia rodzącego owoce w obfitości. Księga Apokalipsy zawiera zdania mówiące o spełnieniu wielkich obietnic Boga. Pierwsza ogłasza Jego ostateczną relację do zbawionych: „On będzie Bogiem z nimi” (Ap 21,3 [il. 3]). Niewiasta obleczona w słońce jest znakiem jej urzeczywistnienia dla swojego potomstwa (Ap 12, 1–2). Natomiast druga obietnica zapowia-

crypt is very meaningful and even fully consistent with its meaning in the Apocalypse, for this book indicates that the New Jerusalem is coming down from heaven – descending from God. This way in which the Holy City manifests itself means that God’s presence reaches even into spaces that might seem to be removed from his reign, forever plunged in the impenetrable darkness of death and immersed in the transience of creation. The reign of God is fully revealed with the rising of the dead. The New Jerusalem appears immediately after “Death and Hades gave up the dead in them” (Rev. 20:13). There is no need to be troubled by the prophecies of apocalyptic plagues, as their horror melts away with the sound of trumpets heralding the final end of the old creation (Rev. 15). The faithful, on the other hand, belong to the new creation, which is not destroyed. The angels’ message about their adversary and the author of all destruction is: “Now the salvation and the power and the kingdom of our God and the authority of his Christ have come, for the accuser of our brethren has been thrown down” (Rev. 12:10). The Holy City appears as an invitation to the kingdom of God. This invitation is addressed to everyone, so the gates within its walls are on all sides and remain



5. Inskrypcja: *Czas jest bliski*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

5. Inscription: *The time is near*. The tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

wide open. The angels no longer close access to the tree of life bearing fruit in abundance. The Book of Revelation includes statements about the fulfilment of God's great promises. The first one proclaims His ultimate relationship with the saved: "God himself will be with them" (Rev. 21:3, [fig. 3]). The woman clothed with the sun is the sign of how the promise is going to come true for her descendants (Rev. 12: 1–2). The second promise, in turn, announces an unchanging relationship of the saved to him: "they shall see his face" (Rev. 22: 4, [fig. 4]). The wings of the seraphim inspire longing for this fullness of time. The fulfilment of promises is not far away: "the time is near" (Rev. 1:3; 22:10, [fig. 5]).

As the background for the whole project, the artists used deeply saturated indigo colour interspersed with delicate stripes of purple combined with pink. Between both tones they used characteristic gentle colour transitions. Both indigo and purple belong to the typical colour palette of Roman Kalarus. On the central wall there is a vision of the New Jerusalem in intense light yellow tones combined with shades of orange and red [fig. 6]. The extraordinary clarity of the image refers to the dazzling glow of the

da niezmienną relację zbawionych do Niego: „Będą oglądać Jego oblicze” (Ap 22,4 [il. 4]). Skrzydła serafinów wzbudzają tęsknotę za ową pełnią czasów. Spełnienie obietnic nie jest odległe: „Czas jest bliski” (Ap 1,3; 22,10 [il. 5]).

Jako tła dla całej realizacji artyści użyli głęboko nasyconego koloru indygo przelamywanego pasowo delikatnym fioletem łączonym z różem. Między obu tonami zastosowali charakterystyczne łagodne przejścia kolorystyczne. Zarówno indygo, jak i lila należą do typowej palety barwnej Romana Kalarusa. Na centralnej ścianie powstała wizja Nowego Jeruzalem w intensywnych jasnożółtych tonacjach łączonych z odcieniami pomarańcza i czerwieni [il. 6]. Niezwykła wyrazistość wyobrażenia nawiązuje do oslepiającego blasku miasta zbudowanego z kamieni szlachetnych, jaśniejącego i czystego złota oraz przezroczystego kryształu. Całość została kompozycyjnie mocno osadzona dzięki symetrycznej geometryzacji przedstawienia. U jej podstaw leży forma kwadratu symbolizującego nie tylko doskonałość, ale też i stabilność. Kwadratowa podstawa miasta została opisana w księdze Apokalipsy (Ap 21,16). Na geometryczne traktowanie przedstawienia wpłynęły również wymia-





6. *Nowe Jeruzalem*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono.

6. *New Jerusalem*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

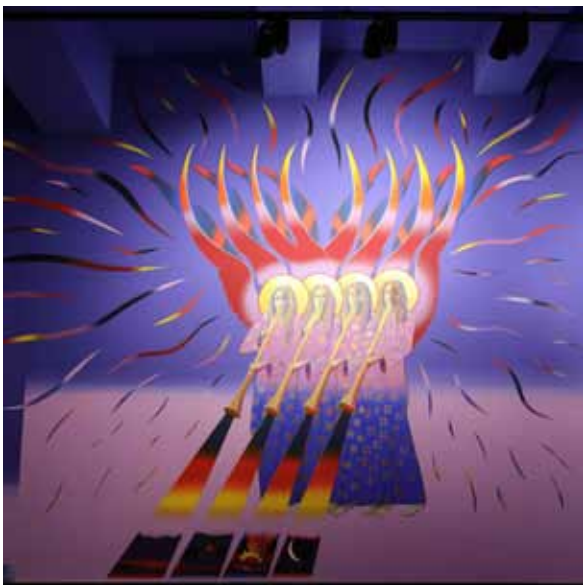
7. *Nowe Jeruzalem*, fragment centralny, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

7. *New Jerusalem*, the central fragment, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



ry Nowego Jeruzalem podane w Księdze Ezechiela (Ez 40n). Autor Apokalipsy porównuje źródło światła miasta do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu (Ap 21,11), dodając również, że to chwała Boga je oświetliła (Ap 21,23). Biorąc pod uwagę porównanie do kamienia, autorzy polichromii konsekwentnie chwałę Bożą wpisali w formę zgeometryzowaną o kształcie czworokątnego ostrosłupa. Poniżej tak ukazanej chwały Bożej został przedstawiony tron Boga i Baranka w postaci ściętego ostrosłupa przystającego do podstawy figury chwały Bożej. Ostatecznie wizja Nowego Jeruzalem została zamknięta w formie kwadratu, którego jeden z wierzchołków dochodzi do dolnej krawędzi ściany, z kolei przeciwny wierzchołek zasłonięty został figurą chwały Bożej. Przeciwny wierzchołki wyznaczają oś symetrii dzielącą miasto na dwie identyczne części. Jasność kompozycji miasta przechodzi w otulający je liliowy kolor, łagodnie zatracający się w ciemnym błękitcie. Stożek chwały Bożej został z każdej strony pokryty oczami. Wbrew wizualnej zbieżności nie stanowi to nawiązania do tzw. oka opatrności. Potraktowana nowatorsko pod względem ikonograficznym forma wywodzi się z opisu cherubinów w Księdze Ezechiela (Ez 10,12), w opisie której skrzydła istot duchowych zostały pokryte z każdej strony oczami symbolizującymi rolę strażników Najwyższego.

city built of precious stones, bright and pure gold and transparent crystal. The whole composition feels solidly grounded thanks to the symmetrical geometry of the representation. It is based on the shape of a square, symbolizing not only perfection, but also stability. The square base of the city is described in the book of the Apocalypse (Rev. 21:16). The geometrical treatment of the representation was also influenced by the dimensions of the New Jerusalem given in the Book of Ezekiel (Ezek. 40n). The author of the Apocalypse compares the city's source of light to a precious stone, as if it were a jasper clear as crystal (Rev. 21:11), also adding that it was the glory of God that illuminated it (Rev. 21:23). Taking into account the comparison to stone, the authors of the murals consistently inscribed the glory of God into the geometric form of a square pyramid. Below the glory of God shown in this way, the throne of God and the Lamb are presented in the form of a truncated pyramid which adjoins the base of the divine glory figure. The final vision of the New Jerusalem was enclosed in the form of a square, one of whose vertices reaches the lower edge of the wall, while the opposite vertex is covered with the figure of God's glory. The opposite vertices define the axis of symmetry dividing the city into two identical parts. The bright colours of the city dissolves into a lilac colour that



8. *Wizja aniołów na ścianie wschodniej*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

8. *The Vision of Angels* on the eastern wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono.



9. *Wizja aniołów na ścianie zachodniej*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

9. *The Vision of Angels* on the western wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

gently fades into deep blue. The cone of God's glory is covered with eyes on each side. Despite the apparent similarity, it is not a reference to the so-called eye of Providence. The iconographically innovative form is derived from the depiction of cherubs in the Book of Ezekiel (Ezek. 10:12) which describes the wings of spiritual beings as covered on each side with eyes symbolizing their role of guardians to the Supreme.

In order to obtain the depth of the image, the creators, when showing city architecture, did not use the convergent (earthly) perspective or the inverse perspective, as is sometimes the case with icons. The artists' vision is an original model intended to suggest the heavenly dimension of the city. The rejection of the traditional way of form construction underlines the divinity of vision. It is also helped by the changeable focus of individual planes used as a substitute for the play of light and shadow not present in the city, which is itself a source of inner light<sup>15</sup> [fig. 7].

The remaining images on the walls of the burial crypt refer to the dramatic events preceding the final victory of God. The picture of New Jerusalem follows the vision of seven angels (four and three on opposite walls, [fig. 8, 9]) standing before God and holding trumpets. The trumpets are not musical instruments, but like signal horns they herald dramatic events. The

<sup>15</sup> *Krypta grobowa...*, 2018, as in footnote 14, p. 11.

Dla uzyskania głębi obrazu twórcy, ukazując architekturę miejską, nie posłużyli się perspektywą zbieżną (ziemską) ani też perspektywą odwróconą, jak bywa w przypadku ikon. Wizja artystów jest modelem oryginalnym mającym sugerować niebański wymiar miasta. Odrzucenie tradycyjnego sposobu budowania form podkreśla boskość wizji. Służy temu także zmienna ostrość poszczególnych planów zastosowana jako zamiennik gry światła i cienia niewystępującego w mieście, które samo jest źródłem światła wewnętrznego<sup>15</sup> [il. 7].

Pozostałe przedstawienia na ścianach krypty grobowej nawiązują do dramatycznych wydarzeń uprzednich względem ostatecznego zwycięstwa Boga. Obraz Nowego Jeruzalem poprzedzony został wizją siedmiu aniołów (czterech i trzech na przeciwległych ścianach [il. 8, 9]) stojących przed Bogiem i trzymających trąby. Trąby nie są instrumentami muzycznymi, lecz tak jak rogi sygnałowe zapowiadają dramatyczne wydarzenia. Kompozycja aniołów została potraktowana kolorystycznie w sposób najbardziej wyrazisty, przy użyciu niezwykle intensywnych akcentów barwnych i ostrych kontrastów tonów. Rozkład plam barwnych jest symetryczny: w ciemnoniebieskiej strefie ścian wycięte zostały w kolorze lila partie tułowia aniołów, zaś ich okryte szatami nogi, zdefiniowa-

<sup>15</sup> *Krypta grobowa...*, 2018, jak przyp. 14, s. 11.



10. *Archanioł Michał*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

10. *Archangel Michael*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



11. *Niewiasta Apokaliptyczna*, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

11. *The Apocalyptic Woman*, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

ne w ciemnym błękicie, wchodzą w fioletowo-różowe dolne części ścian. Grupy aniołów ujęte zostały w kłamry stref nasyconych kolorem żółtym i czerwienią. Ikonograficznie w górnej części wpisują się one w aureole i skrzydła aniołów, w dolnej – w żar wychodzący z trąb i wizje kataklizmów. Cała kompozycja z aniołami jest lekko poruszona. Ruch wyznacza wygięcie ciał aniołów oraz rozchodzące się we wszystkich kierunkach barwne, pofalowane kreski obrazujące rozchodzenie się dźwięku.

Przecięcie osi krypty, wyznaczone przez rozkład otworów drzwiowych, zostało miękko ograniczone czterema ścianami zbudowanymi na rzucie ćwierćokręgu. Na odpowiadających sobie ścianach, wzdłuż głównej osi, artyści wykreowali komplementarne przedstawienia figuralne. Pierwsza para ukazuje zwycięskiego Archanioła Michała [il. 10] oraz Niewiastę Apokaliptyczną [il. 11], druga – dwie postaci serafinów [il. 12, 13]. Całość programu ikonograficznego zamykają trzy cytaty z księgi Apokalipsy: „On

composition of the angels was treated in the most expressive way, using extremely intense accents of colour and sharp tonal contrasts. The distribution of colour patches is symmetrical: lilac-coloured angels' trunks stand out against the dark blue section of the walls, while their robed legs, defined in dark blue, enter the purple-pink lower parts of the walls. Groups of angels are bracketed by the areas saturated with yellow and red. Iconographically, in the upper part these areas are formed by the halos and wings of the angels, in the lower part – by the heat coming out of the trumpets and visions of cataclysms. The whole composition with angels is slightly agitated. The movement is marked by the bend of the angels' bodies and the colourful, wavy lines signifying sound spreading in all directions.

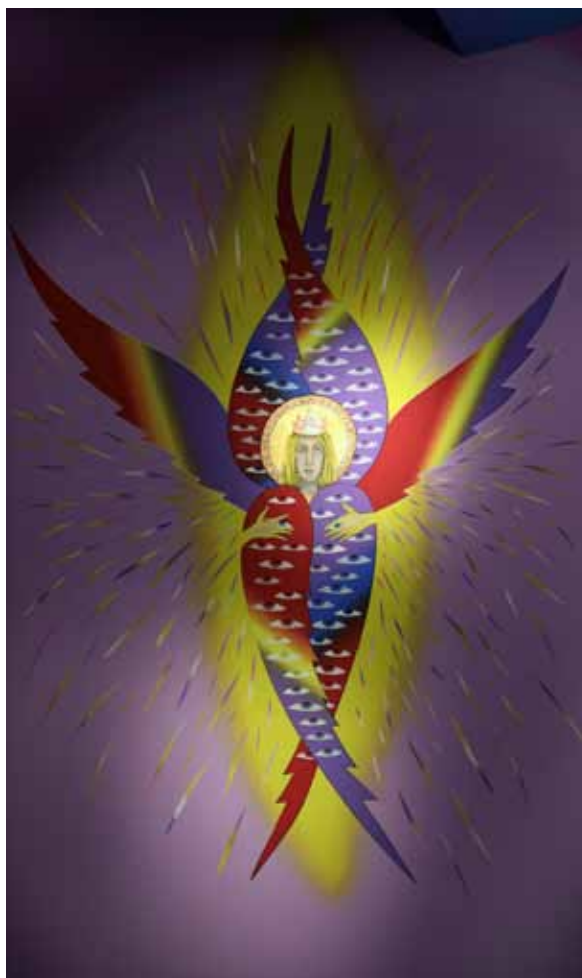
The intersection of the axis of the crypt, determined by the distribution of door openings, is somewhat limited by four walls built on the plan of a quarter-circle. On the corresponding walls along the main axis, the artists created complementary fig-





12. *Serfin* na ścianie wschodniej, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

12. *The Seraphim* on the eastern wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono



13. *Serfin* na ścianie zachodniej, Krypta grobowa w katedrze katowickiej, fot. H. Przondziono

13. *The Seraphim* on the western wall, the tomb crypt in the Katowice Cathedral, photo: H. Przondziono

ural representations. The first pair shows the victorious Archangel Michael [fig. 10] and the Apocalyptic Woman [fig. 11], the second pair shows two seraphim figures [fig. 12, 13]. The whole iconographic programme is completed by three quotations from the Book of Revelation: “God himself will be with them” and “They shall see his face”, and over the entrance to the crypt – “The time is near”. The location of the inscriptions opposite the vision of New Jerusalem is its verbal equivalent.

The murals in the burial crypt of the Katowice bishops are one of most important examples of contemporary monumental painting in sacred space in Poland. The work is characterized by a modern approach to the subject. First of all, the content of the book of Revelation was read in a way that is hermeneutically correct: the main emphasis was put on the final victory of God, while the images of cataclysms, battles and beasts were treated summarily, in keeping with their temporality. The presented iconographic pro-

będzie Bogiem z nimi” i „Będą oglądać Jego oblicze” oraz nad wejściem do krypty – „Czas jest bliski”. Usytuowanie napisów naprzeciwko wizji Nowego Jerozolim stanowi jej słowny ekwiwalent.

Polichromia w krypcie grobowej biskupów katowickich należy do ważnych przykładów współczesnego malarstwa monumentalnego w przestrzeni sakralnej w Polsce. Realizację charakteryzuje nowoczesne podejście do tematu. Przede wszystkim treść księgi Apokalipsy została hermeneutycznie poprawnie odczytana: zasadniczy akcent został położony na ostateczne zwycięstwo Boga, z kolei wyobrażenia kataklizmów, walk i bestii potraktowano skrótowo zgodnie z ich temporalnością. Przedstawiony program ikonograficzny różni się w sposób zasadniczy od większości znanych współczesnych cykli ilustrujących ostatnią księgę Pisma Świętego, których autorzy koncentrowali się na dramatycznych i budzących grozę wydarzeniach opisanych przez św. Jana, często interpretowanych w nawiązaniu do współczesnych

wydarzeń<sup>16</sup>. Apokaliptyka została w wielu realizacjach wręcz oderwana od biblijnej konotacji<sup>17</sup>. Jak zauważa Renata Rogozińska, interpretacje Apokalipsy mogą prowadzić na manowce, służąc mesjanizacji albo przeciwnie – bestializacji naszych czasów<sup>18</sup>. Dla komparastyki można przywołać współczesne próby wizualnej interpretacji wizji natchnionego autora. W dwóch znanych cyklach Apokalipsy Grzegorz Bednarski próbował wznieść się na poziom transhistoryczności i ponadhistoryczności, mimo że w jego pracach można odczytać aluzje do współczesności, niekiedy nawet do biografii autora<sup>19</sup>. Bednarski przede wszystkim jednak stworzył nowatorskie, pełne ekstatycznej ekspresji kolaże, które stanowią nie tyle subiektywny komentarz do biblijnego tekstu, ile próbę powrotu do tego, „co jest napisane”. Każdy z cykli składa się z 22 obrazów ilustrujących kolejne rozdziały Apokalipsy. Z autorem zmierzamy także do kresu czytelnej narracji, w której konkret i dosłowność sąsiadują z symbolem. Widzimy zatem nieruchome, a poruszające obrazy pełne namietności, entuzjazmu graniczącego z naiwnością, czasami patosu charakterystycznego dla spraw ostatecznych. Nie jest to tylko prorocтво końca, banalna opowieść o katastrofie czy bezmyślnej zagładzie, lecz iluminowana interpretacja znaków czasu, światowych kryzysów, osobistych udręk, trudów i upadków<sup>20</sup>. W dwóch realizacjach Jana Lebensteina (witraże do kaplicy prowadzonego przez oo. pallotyńców ośrodka Centre du Dialogue w Paryżu oraz ilustracje książkowe<sup>21</sup>) autor również koncentruje się na ilustracji kolejnych fragmentów ostatniej księgi Biblii. Obraz końca świata artysta zobaczył jednak za każdym razem nieco inaczej: w jednym przypadku (ilustracje książkowe) – kreując wizję bardziej ponurą, podkreślającą groźbę i cierpienia związane z czasami ostatecznymi; w drugim (kompozycja witrażowa) – tworząc obraz monumentalny i podniosły, eksponujący przede wszystkim kategorię niezwykłości, a przez hieratyczność ujęcia – także wieczności. Można uznać, że w ilustracjach do Miłoszowej Apokalipsy malarz widział zagładę rozgrywającą się na ziemi. W pary-

gramme is fundamentally different from most of the known contemporary cycles illustrating the last book of Scripture, whose authors focused on the dramatic and terrifying events described by St John, often interpreted in relation to contemporary events<sup>16</sup>. In many works the Apocalypse has been quite disconnected from its biblical connotation<sup>17</sup>. As Renata Rogozińska notes, the interpretations of the Apocalypse may lead one astray, serving the messianization or, conversely, the bestialization of our times<sup>18</sup>. For the sake of comparison, one can recall contemporary attempts to interpret visually the vision of the inspired author. In two well-known cycles of the Apocalypse, Grzegorz Bednarski tried to rise to the level of trans-historicity and supra-historicity, in spite of the fact that his works contain allusions to the contemporary times, and occasionally even to the author's biography<sup>19</sup>. Above all, however, Bednarski created innovative collages, full of ecstatic expression, which are not so much a subjective comment on the biblical text, but an attempt to return to the words on the page. Each series contains 22 pictures illustrating subsequent chapters of the Apocalypse. With the author we also reach the end of a legible narrative in which the concrete and literal are next to the symbol. Thus, we see motionless and moving images full of passion, enthusiasm bordering on naivety, and sometimes pathos characteristic of final issues. This is not only the prophecy of the end, a banal tale of catastrophe or thoughtless annihilation, but an illuminated interpretation of the signs of the times, world crises, personal anguish, hardships and downfalls<sup>20</sup>. In two projects by Jan Lebenstein (stained-glass windows to the chapel in the Centre du Dialogue in Paris run by Pallottines and book illustrations<sup>21</sup>) the author also focuses on illustrating successive passages from the last book of the Bible. However, each time the artist portrayed the end of the world in a slightly different way: in one case (book illustrations) – creating

<sup>16</sup> Czesław Miłosz widział w opisach zawartych w Apokalipsie św. Jana obrazy korespondujące z doświadczeniami konfliktów zbrojnych XX wieku. Pisał: „Niezwyczajna przepowiednia zniszczenia królowej miast przez ogień posługuje się wizją jakby następstw bomby atomowej”, i dalej: „czyż nie przypominają czołgów te niepodobne do niczego owady”, zob. idem, *Przedmowa [w:] Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1998, s. 8–9.

<sup>17</sup> „Mówi się wiele o apokaliptyce naszych czasów, pisze reportaże z krajów Apokalipsy, o literaturze i sztuce spod jej znaku”, J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście*, Poznań 1985, s. 76.

<sup>18</sup> R. Rogozińska, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?*, „Sacrum et Decorum” 3, 2010, s. 98.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>20</sup> M. Pastwa, [http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz\\_server.php?mod=2&nid=87](http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87)

<sup>21</sup> *Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, jak przyp. 16.

<sup>16</sup> Czesław Miłosz saw in the descriptions presented in the Revelation of St. John images corresponding to the experiences of the armed conflicts of the 20th century. He wrote: “The unusual prophecy of destroying the queen of cities by fire uses a vision similar to the consequences of an atomic bomb”, and further on, “all these insects which are unlike anything, don't they resemble tanks?”, Cf. idem, *Przedmowa [Preface]* [in:] *Apokalipsa [Apocalypse]*, transl. C. Miłosz, Kraków 1998, pp. 8–9.

<sup>17</sup> “Much is said about the Apocalyptic of our times, reportages are written about the countries of the Apocalypse, about literature and art made under its sign”. J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście [Branches and Leaves]*, Poznań 1985, p. 76.

<sup>18</sup> Eadem, *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei? [The Apocalypse according to Grzegorz Bednarski. Escalation of evil or a message of hope?]*, “Sacrum et Decorum” 3: 2010, p. 98.

<sup>19</sup> Ibid., p. 99.

<sup>20</sup> M. Pastwa, [http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz\\_server.php?mod=2&nid=87](http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87)

<sup>21</sup> *Apokalipsa*, transl. C. Miłosz, as in footnote 16.

a gloomier vision, emphasizing the horror and suffering associated with the end of times; in the other case (stained-glass composition) – creating a monumental and elevated image, emphasizing above all the category of uniqueness, and through the hieratic approach – also eternity. One can conclude that in the illustrations to the translation of Apocalypse by Miłosz the painter saw the extermination taking place on earth, while in the Parisian stained-glass window he saw it high up in the sky as a series of cosmic signs<sup>22</sup>.

From the perspective of the artistic interpretations of the Apocalypse, the work in the burial crypt of the Katowice bishops radically departs from earlier iconographic solutions. Piech and Kalarus did not introduce their own interpretation of the text, but remained faithful to the orthodox interpretation of the book. By rejecting the traditional system of illustrating the subsequent chapters, the previous visionary perspective was completely reversed. The Apocalypse of Piech and Kalarus “does not frighten us with apocalypticism”, and it indeed has no ambition to interpret contemporary cataclysms in the light of St John’s revelation. The images are above all a vision of hope, the ultimate fulfilment of man and all creation in God.

Looking for other contemporary representations of the Apocalypse which could be compared with the Katowice murals, one has to acknowledge the lack of sufficient material. Contemporary monumental paintings covering the whole of the Book of Revelation are rare. In the history of art, the image of the end of the existing world was rather connected with the representation of the Last Judgment itself (including the image of the New Jerusalem), which also had its iconographic origins in the Apocalypse, while the whole of St. John’s vision was usually reflected in the illustrations of the Bible or in individual graphic works<sup>23</sup>, and less often in monumental paintings<sup>24</sup>.

The modernity of the composition by Piech and Kalarus, while its figurative form remains rather traditional, is achieved by the use of the colour palette with primary, deeply saturated tones, and sharp colour contrasts, as well as by an innovative iconographic approach. The colouring is a consequence of earlier collaborative works by the artists. In the case of depicting the scenes of the Apocalypse it seems all the more appropriate. The illumination of New Jerusalem is a visual equivalent of the description of the city which, according to the last book of the Bible, shines

skim witrażu zaś oglądał ją wysoko na nieboskłonie jako serię kosmicznych znaków<sup>22</sup>.

W przywołanej perspektywie artystycznych interpretacji Apokalipsy realizacja w krypcie grobowej biskupów katowickich radykalnie odcina się od wcześniejszych ikonograficznych rozwiązań. Piech i Kalarus nie wprowadzali własnej interpretacji tekstu, ale pozostali wierni ortodoksyjnej wykładni księgi. Poprzez odrzucenie tradycyjnego układu ilustrowania kolejnych rozdziałów została zupełnie odwrócona dotychczasowa optyka wizji. Apokalipsa Piech i Kalarusa „nie straszy apokaliptycznością”, tym bardziej nie ma ambicji rozszyfrowywania współczesnych kataklizmów w świetle objawienia św. Jana. Obrazy są przede wszystkim wizją nadziei, ostatecznego spełnia się człowieka i całego stworzenia w Bogu.

Jeśli szukać porównania przesłania katowickiej polichromii z innymi współczesnymi przedstawieniami Apokalipsy, to pod względem formalnym należy uznać brak wystarczającego materiału porównawczego. Współczesne monumentalne rozwiązania malarskie związane z całościowym ujęciem Apokalipsy należą do rzadkości. W historii sztuki obraz końca obecnego świata sprowadzał się raczej do przedstawiania samego sądu ostatecznego (łącznie z obrazem Nowego Jeruzalem), wywodzącego się ikonograficznie również z Apokalipsy, zaś całość wizji św. Jana znajdowała odzwierciedlenie zazwyczaj w ilustracjach Biblii czy samodzielnych grafikach<sup>23</sup>, rzadziej w malarstwie monumentalnym<sup>24</sup>. O nowoczesności kompozycji Piech i Kalarusa, przy dość tradycyjnej figuracji, decyduje – obok nowatorskich rozwiązań ikonograficznych – użycie palety barw w ich podstawowych tonach o głębokim nasyceniu oraz ostrych kontrastów kolorystycznych, a także nowatorskie rozwiązania ikonograficzne. Kolorystyka stanowi konsekwencję wcześniejszych wspólnych prac artystów. W przypadku obrazowania scen Apokalipsy wydaje się tym bardziej adekwatna. Rozświetlenie Nowego Jeruzalem jest wizualnym odpowiednikiem opisu miasta, które – zgodnie z ostatnią księgą Biblii – świeci i olśniewa patrzących. Manierystyczne wręcz barwy kompozycji bardzo dobrze korespondują z pozostałymi scenami ściennego malarstwa, zwłaszcza w partiach apokaliptycznych aniołów i wizji zagłady, którą przynoszą. Podobnie jak we wcześniejszych pracach artyści wykorzystali własne doświadczenia artystyczne: Kalarus – plakacisty, Piech – graficzki. Obie postawy twórcze znajdują swe odbicie w polichromii krypty. Wyrazistość syntetycznie ujętych form i syl-

<sup>22</sup> Joanna Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura [Lebenstein – An Illustrator. The Painter as a Reader, the Image as a Reading]*, Kraków 2011, 67 n.

<sup>23</sup> E.g. Albrecht Dürer’s woodcuts (1497–1498) or the illustrations by Lukas Cranach the Elder for Luther’s Bible (Wartburg, 1534).

<sup>24</sup> E.g. partially at the Abbey Church in St-Savin-sur-Gartempe (Poitou, c. 1100) or at the Cattle Karlstein in the Czech Republic (c. 1360).

<sup>22</sup> J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011, s. 67 n.

<sup>23</sup> Np. drzeworyty Albrechta Dürera (1497–1498) czy ilustracje Lukasa Cranacha Starszego do Biblii Lutera (Wartburg, 1534).

<sup>24</sup> Np. częściowo w kościele opackim w St-Savin-sur-Gartempe (Poitou, ok. 1100) czy w zamku Karlstein w Czechach (ok. 1360).



wet wywodząca się z realizacji Kalarusa została zmieczona uszczegółowieniami typowymi dla prac Piech. Jednocześnie konsekwentne stosowanie typowych dla artystów środków wyrazu artystycznego uwiarygadnia całą kompozycję. Kalarus i Piech przefiltrowują przesłanie Apokalipsy przez własne doświadczenia twórcze. Dzięki temu realizacja stanowi spójną całość, dobrze wpisującą się w architekturę modernistycznego wnętrza krypty i zachowującą względem niej właściwe proporcje.

Należy podkreślić śmiałość decyzji arcybiskupa Wiktora Skworca dotyczącą zaproszenia Joanny Piech i Romana Kalarusa do zrealizowania malarstwa ściennego w krypcie grobowej. Biskup katowicki znał twórczość – nie tylko sakralną – artystów i miał świadomość, że w projekcie malarstwa w podziemiach śląskiej katedry pozostaną wierni swojej drodze artystycznej.

## Streszczenie

W krypcie grobowej biskupów katowickich, znajdującej się w podziemiach śląskiej katedry, powstała w 2017 roku polichromia inspirowana przesłaniem ostatniej księgi Pisma Świętego, Apokalipsy według św. Jana. Autorami projektu i wykonawcami są katowiccy artyści Joanna Piech i Roman Kalarus. Apokalipsa zapowiada nadejście panowania Bożego, czego symbolem jest obraz Nowego Jeruzalem rozplanowany na centralnej ścianie krypty. Pozostałe przedstawienia nawiązują do dramatycznych wydarzeń poprzedzających ostateczne zwycięstwo Boga. Polichromia jest kolejną monumentalną realizacją artystów we wnętrzach kościelnych. Podobnie jak we wcześniejszych pracach wykorzystali oni własne doświadczenia artystyczne: Piech – graficzki, Kalarus – plakacisty. Formalnie ekspresję przedstawienia niesie mocna paleta barwna. Artyści użyli barw w ich podstawowych tonach o głębokim nasyceniu. Siłę wyrazu wzmacniają wręcz agresywne kontrasty kolorystyczne. Niewątpliwie katowicka polichromia stanowi ważny przykład współczesnego malarstwa ściennego w przestrzeni kościelnej.

**Słowa kluczowe:** polichromia, krypta, malarstwo ścienne, barwa, apokalipsa, Jeruzalem

ks. dr Leszek Makówka  
Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach  
adres do korespondencji:  
skr. poczt. 206, 40–950 Katowice  
tel. +48 519 546 099  
e-mail: lmakowka@op.pl

and dazzles viewers. The mannerist hues of the composition correspond very well to other scenes painted on the walls, especially in the apocalyptic scenes of angels and the vision of doom they bring. As in their earlier works, the artists used their own artistic experience: Kalarus – as a poster artist, Piech – as a graphic artist. Both creative attitudes are reflected in the murals in the crypt. The expressiveness of synthetically presented forms and silhouettes derived from Kalarus' work was softened with details typical of works by Piech. At the same time, the consistent use of means of artistic expression typical of the artists lends credibility to the whole composition. Kalarus and Piech filter the message of the Apocalypse through their own creative experiences. Thanks to this, the realization constitutes a coherent whole, perfectly fitting into the architecture of the modernist interior of the crypt and maintaining proper proportions in relation to it.

It is worth stressing the bravery of Archbishop Wiktor Skworec's decision to invite Joanna Piech and Roman Kalarus to create wall paintings in the burial crypt. The Bishop of Katowice knew the works of those artists, not only the religious ones, and was aware that in the project of paintings in the vaults of the Silesian cathedral they would remain faithful to their artistic creed.

## Abstract

The burial crypt of the bishops of Katowice located in the vaults of the Silesian Cathedral was decorated in 2017 with murals inspired by the message of the final book of Holy Scripture, the Apocalypse of John. The authors of the project and its executors are the Katowice artists Joanna Piech and Roman Kalarus. The Apocalypse heralds the coming of God's reign, symbolised by the image of the New Jerusalem laid out on the central wall of the crypt. Other representations refer to the dramatic events preceding the final victory of God. The mural is another monumental project by those artists for church interiors. As in their earlier works, they used their own artistic experience: Piech – as a graphic artist, Kalarus – as a poster artist. Formally, the expression of the representation is conveyed through a strong colour palette. The artists used primary colours with deep saturation. The power of expression is strengthened by downright aggressive colour contrasts. Undoubtedly, the Katowice murals are an important example of contemporary wall painting in church space.

**Key words:** murals, crypt, wall painting, colour, Apocalypse, Jerusalem

Translated by Monika Mazurek

## Bibliografia / Bibliography

### Materiały archiwalne:

Archiwum Komisji Architektury i Sztuki Sakralnej w Katowicach (=AKAiSSAKat.), pismo nr LK II-37/1996, *Opinia projektu polichromii krypty grobowej biskupów katowickich autorstwa J. Piech i E. Sidorowicz* (10 V 1996).

### Źródła publikowane:

Lutherbibel, Wartburg 1934.

### Opracowania:

Bielska-Krawczyk J., *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011.

*Krypta grobowa biskupów katowickich*, red. Ł. Gawęł i in., tekst A. Malina, Katowice 2018.

Makówka L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.

Miłosz C., *Przedmowa* [w:] *Apokalipsa*, przeł. C. Miłosz, Kraków 1998.

Pasierb J.S., *Gałęzie i liście*, Poznań 1985.

Rogozińska R., *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.

*Stacje Drogi Krzyżowej. Panaia św. Michała, świątynia pw. Matki Kościoła-Niepokalanej Jutrzenki Wolności*, red. A. Romaniuk, teksty W. Kolorz, J. Piech, R. Kalarus, Katowice 2002.

### Katalogi wystaw:

*Kalarus*, katalog wystawy, Galeria Środowisk Twórczych w Bielskim Centrum Kultury w Bielsku-Białej (1997), red. P. Czadankiewicz, tekst M. Charyło, Bielsko-Biała 1997.

*Kalarus. Plakat*, katalog wystawy, Galeria Centrum w Katowicach, 1996, red. R. Kalarus, tekst Z. Schubert, Katowice 1996.

### Artykuł w czasopiśmie lub w gazecie:

Czerner-Wieczorek K., Światło nadziei, „Gość Niedzielny” 6, 1992, nr 47, s. 16.

Makówka L., *Plastyka współczesnych przedstawień Drogi krzyżowej. Wybrane realizacje w kościołach archidiecezji katowickiej w II połowie XX wieku*, „Liturgia Sacra” 9, 2003, nr 2, s. 451–480.

MR, *Tłumem jesteśmy my*, „Gość Niedzielny” 80, 2003, nr 14, s. 27.

Musiałik M., Styrna-Bartkiewicz K., *Znak naszych czasów (Kościół Matki Kościoła Niepokalanej Jutrzenki Wolności w Katowicach)*, „Sztuka Sakralna” 2, 2003, nr 3, s. 6–11.

Rogozińska R., *Apokalipsa według Grzegorza Bednarskiego. Eskalacja zła czy orędzie nadziei?*, „Sacrum et Decorum” 3, 2010, s. 95–114.

*W sztuce nie ma pewników*. Rozmowa z Romanem Kalarusem, rozmawiała T. Semik, „Opcje” 1, 1993, nr 2, s. 102–104.

### Strony internetowe:

Pastwa M., [http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz\\_server.php?mod=2&nid=87](http://www.zacheta.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=2&nid=87) (dostęp 1 IX 2018).

*Profesor Roman Kalarus*, <http://www.xlo.pl/gazetka/archiwum/7/index.html> (dostęp 1 IX 2018).