

Kamil KOPANIA

TRADYCJA, AKTUALIZACJA  
I OBRAZOWANIE MĘKI ZBAWICIELA  
Andrzeja Bielawskiego *Droga krzyżowa*  
dla zgromadzenia sióstr niepokalanek z Burakowa

*Andrzej Bielawski, poszukujący inspiracji w sztuce średniowiecza, również mógłby być posądzony o zbyt detaliczne obrazowanie Męki Chrystusa. W przypadku Drogi Krzyżowej zrealizowanej dla sióstr niepokalanek artyście udało się jednak stworzyć w pełni akceptowalną dla współczesnego odbiorcy, poruszającą wizję cierpień Zbawiciela. Siłą stworzonego przez artystę cyklu jest umiejętna selekcja, przemyślane i przekonujące wykorzystanie motywów przejętych ze sztuki dawnej.*

Ciekawym przykładem sztuki religijnej lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku jest *Droga krzyżowa* autorstwa Andrzeja Bielawskiego, która powstała w roku 1984<sup>1</sup>. Czternaście rycin (mierzących 24,5 x 19,8 cm) wykonanych w technice suchej igły zamówiły do swojej kaplicy siostry niepokalanki z Burakowa pod Warszawą<sup>2</sup>. W realistyczną w charakterze narrację kolejnych stacji, odznaczających się rozbudowaną ikonografią, opartą na przekazach biblijnych, wplecione zostały motywy odnoszące się do realiów społeczno-politycznych doby schyłkowego PRL-u. Ryciny te dobrze wpisują się w nurt sztuki niezależnej – bliski samemu Bielawskiemu, uczestnikowi licznych niezwiązanych z mecenatem kulturalnym państwa wystaw organizowanych w latach osiemdziesiątych<sup>3</sup>. Dodać jednak należy, że – w odróżnieniu od większości prac tego nurtu – *Droga krzyżowa* jest bezpośrednio związana z Kościołem i jemu służy, odgrywając istotną rolę we wnętrzu o charakterze sakralnym.

Cykl Bielawskiego nie jest szerzej znany. Tylko raz pokazywany był poza klasztorem Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Burakowie, i to poza Polską – w Centrum Kulturalnym Södertälje

<sup>1</sup> Na temat artysty zob. np.: *Andrzej Bielawski*, red. B. Wojciechowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001; *Andrzej Bielawski. Bez tytułu. Prace 2004-2007*, red. J. Piękos (katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), Warszawa 2007; *Andrzej Bielawski – M*, red. J. Piękos, M. Sobczak (katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie), Sopot 2013.

<sup>2</sup> Wnętrze kaplicy zaprojektowane zostało przez architekta Lutkę Borawską, która też poleciła osobę Andrzeja Bielawskiego siostrze niepokalankom (informacja od artysty). Por. U. M a k o w s k a, *Kalendarium*, w: *Andrzej Bielawski*, s. 131.

<sup>3</sup> Zob. A. W o j c i e c h o w s k i, *Czas smutku, czas nadziei*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, por. zwłaszcza s. 111, 125, 132, 138, 141, 151, 158, 173, 184.

w Szwecji, w roku 1984<sup>4</sup>. Nie stał się też przedmiotem szerszego zainteresowania badaczy zajmujących się polską sztuką religijną ostatnich kilkudziesięciu lat<sup>5</sup>. Więcej na jej temat pisał o. Dominik K. Łuszczek: „*Droga krzyżowa Bielawskiego wykonana w technice suchej igły jest jednym z nielicznych przykładów dzieł graficznych wykonanych na zamówienie. Początki realizacji sięgają roku 1984, kiedy to zgromadzenie sióstr niepokalanek z Burakowa pod Warszawą zwróciło się do artysty o wykonanie Drogi Krzyżowej do kaplicy domowej. Nie narzucano żadnej wizji, jedynym ograniczeniem była mała powierzchnia kaplicy. Andrzej Bielawski, tworząc sekwencje Drogi Krzyżowej, posłużył się kluczem codzienności, osadzając dramaturgię wydarzeń w zdarzeniach współczesnej polskiej ulicy. Nie jest to oczywiście niczym nowym, bo w przeszłości czynili to w odleglejszym czasie Hieronim Bosch, a w dwudziestym wieku Georges Rouault czy Otto Dix. W efekcie zabiegów artystycznych Bielawskiego powstała niezwykle ekspresyjna, mająca za punkt wyjścia Mękę Chrystusa refleksja nad codziennością, nad człowiekiem, nad sensem życia i cierpienia, spojrzenie na tak zwaną szarą rzeczywistość jako miejsce bólu Boga-Człowieka, Jego męki. Postaci stacji stanowią więc pewien typ człowieka o pospolitej, często prymitywnej fizjonomii. Będzie to więc oskarżyciel o pucułowatych rysach – stacja I, zdegenerowane bezmyślnym bestialstwem i pijackim grymasem uśmiechu twarze oprawców – stacje III, VI, VII, IX, XI; spokojna o nieco gminnych rysach twarz Jego Matki czy pocieszających niewiast. Kostium, jak i samo potraktowanie postaci są utrzymane w stylistyce malarskich opowieści o przodownikach pracy epoki socrealizmu. Ten świadomie podjęty przez artystę zabieg pozwolił na przekazanie klimatu beznadziejności ustrojowej, duchowej i fizycznej brzydoty życia, w jakie wchodzi zbawiający Chrystus. On ukazywany jest w długiej białej szacie, w cierniowej koronie, z przywiązaną do ramion sznurami poziomą belką<sup>6</sup>”. W podobny sposób na temat *Drogi krzyżowej* wypowiedziała się Renata Rogozińska. Odnosząc się do PRL-owskich realiów cyklu, badaczka stwierdziła,*

<sup>4</sup> Zob. *Korsvandringen. Tolv Stationer i ord av Fader Pedro, Chile, i Bild av Andrzej Bielawski, Polen* (katalog powielany, Södertälje Kulturämnd), Södertälje b.r.w. Por. M a k o w s k a, dz. cyt., s. 132.

<sup>5</sup> Zob. D.K. Ł u s z c z e k OSPPE, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Społeczny Komitet im. Ojca Dominika Łuszczaka, Gdańsk 1998; R. R o g o z i Ń s k a, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2002. Sztuce religijnej w Polsce ostatnich kilkudziesięciu poświęcone są też liczne publikacje Krystyny Czerni (<http://ca.org.pl/czerni/bibliografia/>).

<sup>6</sup> Ł u s z c z e k, dz. cyt., s. 136. Zaznaczmy, że Bielawski do tematu ukrzyżowania podchodzi historycznie – zgodnie ze zwyczajami rzymskimi skazaniec nie niósł całego krzyża, lecz tylko belkę poprzeczną. Zob. G. S a m u e l s o n, *Crucifixion in Antiquity. An Inquiry into the Background and Significance of the New Testament Terminology of Crucifixion*, Mohr Siebeck, Tübingen 2011.

że „populizm stacji Bielawskiego o charakterze zarazem krytycznym i apologetycznym łączy się z dosadnym realizmem stylu”<sup>7</sup>.

Powyższy opis tylko pozornie wydaje się trafny. Ojciec Łuszczek rzeczowo omawia interesujący nas cykl, zarazem jednak przedstawia go w sposób jednostronny, traktując jako jedno z wielu dzieł aktualizujących mękę Chrystusa, skupiających się na oddawanych z pietyzmem realiach społecznych i ustrojowych lat osiemdziesiątych. Wyraźnie stwierdzając, że „w efekcie zabiegów artystycznych Bielawskiego powstała niezwykle ekspresyjna, mająca za punkt wyjścia Mękę Chrystusa, refleksja nad codziennością, nad człowiekiem, nad sensem życia i cierpienia, spojrzenie na tak zwaną szarą rzeczywistość jako miejsce bólu Boga-Człowieka, Jego męki”, ojciec Łuszczek sugeruje de facto, że Bielawski potraktował Pasję Zbawiciela instrumentalnie, jako punkt wyjścia wielopłaszczyznowej refleksji nad kondycją ludzką w specyficznym kontekście miejsca i czasu, czyli nie uczynił cierpienia Chrystusa i Jego zbawczej męki nadrzędnym tematem kolejnych stacji.

Zaryzykujemy twierdzenie, że takie widzenie *Drogi krzyżowej* z kaplicy w Burakowie bądź też tylko zdawkowe o niej wspomnienie wynikają z mechanicznego włączenia jej w obręb jednego z najistotniejszych nurtów w sztuce polskiej lat osiemdziesiątych, jakim była sztuka niezależna, związana z opozycją i często wspierana, szczególnie jeśli chodzi o ruch wystawienniczy, przez Kościół katolicki. Faktycznie bowiem cykl Bielawskiego należy traktować jako dzieło w znacznej mierze osobne, wyróżniające się pod wieloma względami spośród ogromnej liczbowo produkcji artystycznej ostatnich kilkudziesięciu lat. Tej *Drogi krzyżowej* nie sposób przypisać do licznej grupy dzieł inspirowanych chrześcijaństwem, będących ekspresją osobistych przemyśleń twórców na tematy egzystencjalne, zazwyczaj wyrażonych w języku malarzkiej abstrakcji i luźno (jeśli w ogóle) związanych zarówno z doktryną, jak i z potrzebami liturgicznymi kościoła. Dzieło Bielawskiego nie ma też nic wspólnego z funkcjonującymi w obrębie świątyń pracami o tematyce religijnej utrzymanymi w konwencji realistycznej, a przy tym przesyconymi nachalną i pełną patosu symboliką, często odnoszącą się nie tyle do męki Zbawiciela, ile do wydarzeń społeczno-politycznych ostatniego stulecia czy prywatnych przeżyć oraz emocji twórców. Wielu przykładów takich prac dostarczają wspomniane wyżej syntezy Rogozińskiej i Łuszczka, przywołujące między innymi twórczość Tadeusza Boruty, Zbyluta Grzywacza, Mariana Kępińskiego czy Romana Skowrona. Cyklu pasyjnego z Burkowa nie da się też wpisać w pozbawioną zazwyczaj większej wartości artystycznej, bez mała masową, kiczową

<sup>7</sup> Rogozińska, dz. cyt., s. 97. Krytycyzm miałby się przejawiać w obrazowaniu oprawców jako funkcjonariuszy ZOMO, apologetyka zaś w ukazywaniu postaci pozytywnych, utożsamianych przez Rogozińską z masami robotniczymi będącymi „zaczynem «Solidarności»”.

produkcję wyposażenia wewnątrz licznych świątyń budowanych w schyłkowym PRL-u oraz w latach późniejszych.

*Droga krzyżowa* Andrzeja Bielawskiego, zrealizowana w tradycyjnej i – dodajmy – rzadko dzisiaj stosowanej technice graficznej, stanowi przemyślaną, samodzielną wypowiedź artystyczną, która dobrze służy potrzebom liturgicznym oraz duchowym Kościoła. Na marginesie tylko można zaznaczyć, że dokonany przez artystę wybór medium przekazu ma nie tylko wymiar estetyczny, ale także etyczny, i jest powiązany z przemyśleniami artysty na temat obrazu i twórczości jako takiej<sup>8</sup>. Posługując się tradycyjnym, ugruntowanym w ikonografii pasyjnej kanonem scen, artysta stworzył współczesną i zarazem ponadczasową wizję męki Chrystusa, wolną od przerysowanej symboliki i aż nadto czytelnych metafor. Co więcej, pracując nad cyklem Męki Pańskiej, Bielawski w ciekawy i twórczy sposób odniósł się do sztuki dawnej, przede wszystkim do średniowiecznych sposobów obrazowania cierpień Zbawiciela.

Tworząc kolejne stacje *Drogi krzyżowej*, Bielawski nie próbował wprowadzać jakichkolwiek zmian w obrębie utrwalonego schematu narracyjnego<sup>9</sup>, tak więc na opowieść o męce Chrystusa składa się czternaście scen: (1) Jezus skazany na śmierć, (2) Jezus bierze krzyż na ramiona, (3) Jezus upada pod krzyżem, (4) Jezus spotyka Matkę, (5) Szymon Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi, (6) Święta Weronika ociera twarz Jezusa, (7) Jezus upada pod krzyżem po raz drugi, (8) Jezus pociesza niewiasty, (9) Trzeci upadek Jezusa, (10) Jezus obnażony z szat, (11) Jezus przybity do krzyża, (12) Jezus umiera na krzyżu, (13) Zdjęcie z krzyża, (14) Złożenie do grobu. Każdą z nich charakteryzuje znaczny stopień uwspółcześnienia narracji, bazującej na przekazie biblijnym i innych źródłach, takich jak na przykład apokryfy. Najwyraźniej jest to widoczne w przypadku stacji I. Przedstawia ona Chrystusa wydawanego na śmierć w świetle reflektorów, przed obiektywami kamer i aparatów fotograficznych. Wyrok ogłaszany jest przez pucułowatego, łysiego mężczyznę siedzącego na podwyższeniu, naprzeciw kilku mikrofonów. Zbawiciel znajduje się między dwoma uzbrojonymi mężczyznami w mundurach zbliżonych do tych, które nosili funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej. Analogiczne postaci oprawców, czasami w hełmach zamiast czapek, niekiedy w ochronnych goglach, a także trzymających tarcze, pojawiają się w bez mała wszystkich stacjach. Na niektórych (stacje II i VI), na drugim planie, zauważamy okratowane milicyjne ciężarówki bądź samochody z lampami sygnalizacyjno-ostrzegawczymi.

<sup>8</sup> Zob. I. D z i o b a, *Poszukiwanie Księgi*, w: Andrzej Bielawski. *Bez tytułu. Prace 2004-2007*, red. J. Pieńkos (katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), Warszawa 2007, s. 118-132.

<sup>9</sup> Por. Ch. Z e l i ń s k i, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego. Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1960, s. 111-113, 390-393.

Zaznaczyć należy, że zarówno mundury, jak i przedstawiony sprzęt nie noszą znaków identyfikujących określone formacje. Brak tych znaków (na przykład orzełków na czapkach) nie pozwala stwierdzić, czy oglądanych oprawców winniśmy kojarzyć z Milicją Obywatelską, Zmotoryzowanymi Oddziałami Milicji Obywatelskiej czy Ludowym Wojskiem Polskim, choć oczywiście takie przyporządkowanie postaci czyni się automatycznie (a tym bardziej czyniło się w roku 1984, w niedługim czasie po zniesieniu stanu wojennego). Podobnie rzecz się ma z postacią tajniaka ukazaną w stacjach VIII, X, XI i XII. Zarówno jednak uzbrojeni, umundurowani oprawcy, jak i tajniak, są w dziele Bielawskiego tyleż przedstawicielami resortów siłowych czasów ekipy generała Wojciecha Jaruzelskiego, ile po prostu uniwersalnymi typami umundurowanych funkcjonariuszy, kojarzonych z dowolną opresyjną władzą. W istocie nic nie stoi na przeszkodzie, aby przedstawione przez artystę postaci odnieść do innych realiów niż te PRL-owskie lat osiemdziesiątych, także zupełnie nam współczesnych. Tylko w przypadku stacji I Bielawski chyba zbyt daleko posuwa się w odnoszeniu Męki Chrystusa do bieżących wydarzeń politycznych oraz ich uczestników. Mowa o postaci Piłata, który – jeśli chodzi o fizjonomię – wyraźnie przypomina tubę propagandową ekipy Wojciecha Jaruzelskiego, Jerzego Urbana. Skojarzenie potęgują oczywiste dla pełnionej przez niego funkcji rzeczniczka rządu rekwizyty oraz otoczenie. W tym wypadku możliwość odmiennej, ponadczasowej interpretacji została przez artystę niejako ograniczona, choć – zaznaczymy – uwaga ta odnosić się może jedynie do odbiorców obeznanych z historią ostatnich kilkadziesiąt lat. Znaczna część osób stykających się obecnie z *Drogą krzyżową* Bielawskiego, szczególnie młodszych wiekiem, zapewne nie ma już świadomości, kim był Jerzy Urban, traktując ukazaną przez artystę postać jako pozbawione personalnych odniesień wyobrażenie urzędnika zajmującego się kontaktem z mediami.

Istotnym elementem uwspółcześniającym *Drogę krzyżową* są również postaci Marii, św. Weroniki, niewiast, Szymona Cyrenejczyka oraz przypadkowych gapiów. Wszystkie cechuje całkowity brak idealizacji. Ukazane zostały jako prości ludzie, zmęczeni pracą, niezbyt urodziwi, często otyli. Wrażenie to wzmocnione jest pospolitym, prostym, pozbawionym elegancji, roboczym strojem, a także rekwizytami, takimi jak rower Szymona Cyrenejczyka. Dodać należy, że znaczna część scen rozgrywa się w otoczeniu, które można określić mianem miejskiego. Dominuje bruk, ceglane ściany budynków, różnego rodzaju barierki i balustrady.

Wymienione elementy świata przedstawionego niewątpliwie sprzyjają aktualizacji Męki Chrystusa, sytuują ją w historycznie zdefiniowanym kontekście. Trudno jednak wyciągać z tego wnioski, iż intencją artysty było w pierwszej kolejności zobrazowanie codzienności, szczególnie lat osiemdziesiątych, oraz szersza refleksja nad faktem, że miejscem cierpienia Boga-Człowieka

jest „szara rzeczywistość” zwykłych ludzi. Motywy narzucające interpretację wizji pasyjnej Bielawskiego w kategoriach społeczno-politycznego moralitetu okażą się drugoplanowe, jeśli dokładniej przeanalizujemy omawiane dzieło pod kątem kompozycji, prawdopodobnych inspiracji leżących u podstaw takiego a nie innego opracowania kolejnych scen, przede wszystkim zaś sposobu obrazowania samego Zbawiciela.

Analizując źródła kompozycji poszczególnych stacji, jak też ich wybrane motywy, zauważamy, że artysta inspirował się dziełami innych twórców. W ogólniejszym sensie możemy dopatrywać się pewnych impulsów płynących z twórczości niewiele starszego od Andrzeja Bielawskiego malarza, który w latach siedemdziesiątych podejmował wątki pasyjne – Edwarda Dwurnika<sup>10</sup>. Każdy z nich znał prace drugiego, utrzymywali także kontakty prywatne. Dwurnik w roku 1970 namalował *Dziesięć stacji świeckiego ukrzyżowania*<sup>11</sup>, w 1979 kilkanaście płócien składających się na Cykl X – *Krzyż*, który kontynuował do lat dziewięćdziesiątych<sup>12</sup>. Obrazy obu cykli nie mają ściśle religijnego charakteru, nie były wykonywane z założeniem wykorzystania ich we wnętrzach sakralnych. W tym przypadku mówimy o sztuce inspirowanej wątkami pasyjnymi, stanowiącej osobistą refleksję nad jednym z podstawowych komponentów kultury i duchowości Europejskiej – refleksję wpisującą się silnie w nurt poszukiwań artysty tworzącego sugestywne, niepozabawione ostrej satyry prace, ukazujące codzienność Polski Ludowej i jej mieszkańców. Niezwykła spostrzegawczość Dwurnika połączona z umiejętnością budowania wielowątkowej narracji oraz zatrzymywania ulotnych momentów z życia zwykłych ludzi zaowocowała dziełami dającymi nie tylko obraz życia w czasach PRL-u, ale i stanowiącymi refleksję nad mechanizmami oraz uwarunkowaniami ludzkich zachowań. Religijne obrazy Dwurnika ukazują bądź przygotowania do męki, którą tylko intuicyjnie, na zasadzie oczywistych skojarzeń, można wiązać z nieobecnym na nich Chrystusem (*Dziesięć stacji świeckiego*

<sup>10</sup> Na temat artysty i jego twórczości zob. przede wszystkim: *Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos (katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta), Warszawa 2001; *Edward Dwurnik. Retrospektive*, red. U. Nusser (katalog wystawy, Württembergischer Kunstverein Stuttgart), Stuttgart 1994; *Edward Dwurnik. Od grudnia do czerwca*, red. M. Sitkowska (katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu), Bydgoszcz 1997; *Edward Dwurnik. Oblęd*, red. A. Kowalczyk (katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie), Kraków 2013; *Edward Dwurnik. Sportowcy 1972-1992*, red. P. Dwurnik, Agra Art. Dom Aukcyjny Dzieła Sztuki–Osman Djajadisastra, Warszawa 2011.

<sup>11</sup> Obrazy namalowane w ramach Cyklu I *Droga*, Sammlung Reinhard Onnasch, Berlin.

<sup>12</sup> Zob. *Dwurnik. Spis cykli malarskich*, oprac. P. Dwurnik, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001, s. nłb. (Cykl I *Droga*, *Dziesięć stacji świeckiego ukrzyżowania*, 1970-1971; Cykl X *Krzyż*, 1979-1991; na cykl *Krzyż* składa się pięćdziesiąt płócien); *Edward Dwurnik. Retrospektive*, s. 12-17 (reprodukcje).

*ukrzyżowania*), bądź też faktycznie dziejącą się mękę Zbawiciela, przedstawioną w codziennych realiach PRL-u. Prace te stanowią artystyczną wypowiedź nie tyle na temat Pasji, ile raczej potencjału zła, bezwzględności i przemocy tkwiących w ludziach niezależnie od czasów, w których żyją. Podkreślają one swoistą powtarzalność ukrzyżowania, praktykę wydawania na śmierć i męczeństwo niewinnych ludzi, których los można symbolicznie odnosić do losów Chrystusa – Boga wcielonego. W cyklach Dwurnika to właśnie ludzkie zachowania są podstawowym tematem obrazów. Z tego też względu nie mogły one bezpośrednio inspirować Bielawskiego, skupiającego się na ukazywaniu cierpiącego Jezusa. Cierpienie Zbawiciela stanowi oś tematyczną oraz ideową kolejnych stacji *Drogi krzyżowej* z kaplicy w Burakowie, mających skłaniać do refleksji natury bardziej teologicznej niż filozoficznej, wzmacniać przeżywanie wiary, kształtować emocje religijne. Wspólny dla obu artystów może być jedynie weryzm w obrazowaniu realiów historycznych PRL-u, jak też dosadność w ukazywaniu aktów przemocy.

Bezpośrednich odniesień dla *Drogi krzyżowej* Bielawskiego można doszukiwać się przede wszystkim w sztuce dawnej. Rozwiązania narracyjne, schematy obrazowania oraz motywy podpatrzone w malarstwie i grafice minionych epok, twórczo przetworzone, pozwoliły artyście stworzyć wyjątkowy cykl obrazujący mękę Chrystusa, wyróżniający się intensywnością i głębią przekazu. To one wyróżniają ryciny Bielawskiego na tle setek dzieł religijnych powstałych w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Inspiracje zauważalne w *Drodze krzyżowej* podzielić można na dwa rodzaje: dotyczące określonych szczegółów ikonograficznych oraz ogólne, czytelne w sposobie zakomponowania scen męki. Te pierwsze, związane ze sztuką dawną, ujawniają się w stacjach III, XII i XIV. W przedstawieniu Jezusa upadającego pod krzyżem dostrzegamy na drugim planie postać kobiecą z krzesłem na głowie. Mamy w tym przypadku do czynienia z bezpośrednim odniesieniem do jednej z rycin z cyklu *Kaprysy* Francisca Goi (1797-1798)<sup>13</sup> – dwudziestej szóstej, zatytułowanej *Ya tienen asiento*, odnoszącej się do odwrócenia oczywistych porządków świata, dokonywania niewłaściwych, irracjonalnych wyborów, jak też wynikającego z głupoty podążania za modą. W rycinie Goi dwie dziewczyny z krzesłami na głowach, niestosownie i dziwacznie przyodziane w halki, są wyśmiewane przez otaczających je mężczyzn. Bielawski w stacji III wykorzystuje jedynie motyw krzesła na głowie kobiety, sugerując w ten sposób szaleństwo okrucień-

<sup>13</sup> Zob. X. de Salas, *Light on the Origin of Los Caprichos*, w: *Estudios*, red. M. Agueda Villar, X. de Salas, Universidad de Extremadura, Cáceres 2010, s. 469-476; A. Schulz, *Goya's Caprichos. Aesthetics, Perception, and the Body*, Cambridge University Press, Cambridge 2005. Z polskich opracowań zob. I. Kossowska, M. Poprzęcka, *Francisco Goya. Los Caprichos – Kaprysy* (katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu), Toruń 1998; I. Kossowska, „Caprichos” *Francisco Goi. Nowa forma cyklu w grafice*, „Rocznik Historii Sztuki” 22(1996), s. 7-33.

stwa wobec Zbawiciela. Innym wyraźnym zapożyczeniem ze sztuki dawnej jest sposób, w jaki artysta ukazał Chrystusa w stacji XII. Ułożenie ciała Jezusa, a także wyraźne skupienie uwagi widza na prezentowanych śladach brutalnej męki sprawia, że postać wykreowana przez Bielawskiego ewidentnie przypomina Chrystusa na krzyżu z kwatery głównej *Ołtarza z Isenheim* (1512-1516) Matthiasa Grünewalda<sup>14</sup>. Genezy stacji XIV, z frapującym motywem potężnego grobu, do którego spuszczany jest owinięty w całun Zbawiciel, upatrywać należy również w sztuce dawnej, w tym przypadku w dziele literackim<sup>15</sup>. Inspirację do majestatycznego i niepokojącego *Złożenia do grobu* Bielawski zaczerpnął z *Hamleta* Williama Shakespeare'a, ze sceny z grabarzami na cmentarzu (akt V, scena 1), którą przed wykonywaniem *Drogi krzyżowej* artysta miał okazję oglądać w jednym ze spektakli telewizyjnych<sup>16</sup>.

Dla nadania *Drodze krzyżowej* charakteru dzieła mającego wymiar teologiczny, którego istota zogniskowana jest wokół przekazu biblijnego, najważniejsze są jednak nawiązania do malarstwa późnośredniowiecznego, ujawniające się w kompozycji niemal każdej stacji. Tworząc dynamiczne, tłumne sceny, zawierające dużą dozę przemocy, Bielawski odniósł się do tendencji zauważalnych w wybranych środowiskach artystycznych drugiej połowy wieku piętnastego, przede wszystkim na terenie południowych Niemiec. Malarstwo tablicowe z tego właśnie regionu Europy najpełniej łączy trzy wymienione wyżej elementy: horror vacui, dynamizm w kształtowaniu sceny oraz brutalizm, dodatkowo uzupełniane znaczącymi detalami ikonograficznymi mającymi podkreślać ogrom cierpień doświadczanych przez Chrystusa<sup>17</sup>. Wprawdzie artyści południowych Niemiec niewątpliwie wykazywali szczególne inklinacje do tworzenia tego rodzaju przedstawień, analogiczne rozwiązania, wykorzystywane w mniejszym bądź większym nasileniu, odnaleźć można jednak również w sztuce innych rejonów Starego Kontynentu. Co więcej, podobne zabiegi artystyczne bądź motywy ikonograficzne stosowane były przed połową piętnastego wieku, niekiedy już w czternastym czy nawet trzynastym stuleciu. Z tego też względu nic nie stoi na przeszkodzie, aby na potrzeby niniejszego artykułu dokonywać pewnych uogólnień i mówić o sztuce późnośredniowiecznej in genere. Możemy zresztą domniemywać, że tego rodzaju generalizacja zbieżna jest z postawą Andrzeja Bielawskiego, który

<sup>14</sup> Zob. E.M. V e t t e r, *Grünewald. Die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und Ihre Ikonographie*, Konrad, Weißenhorn 2009.

<sup>15</sup> Informacja uzyskana od artysty.

<sup>16</sup> Trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie to było przedstawienie. W Teatrze Telewizji *Hamleta* zrealizowano na przykład w roku 1971 (reż. Józef Gruda).

<sup>17</sup> Szeroki wybór reprodukcji dzieł tego rodzaju można odnaleźć w: R. M e l l i n k o f f, *Outcasts: Signs of the Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley 1993.



przed rozpoczęciem pracy nad *Drogą krzyżową* nie prowadził typowych dla historyka sztuki badań w zakresie sztuki wybranego regionu, nie dokonywał klasyfikacji i szczegółowych rozróżnień, lecz raczej inspirował się oglądanymi przy różnych okazjach dziełami późnośredniowiecznymi<sup>18</sup>, z których wybrał ważne dla swojej pracy rozwiązania.

Analizując *Drogę krzyżową* z Burakowa, dostrzegamy, że Bielawski stosuje zabieg artystyczny, czytelny zwłaszcza na płaszczyźnie kształtowania struktury świata przedstawionego, polegający na wyraźnym skontrastowaniu postaci Chrystusa z postaciami oprawców. Spokojny i uległy, a zarazem samotny Zbawiciel w każdej ze scen otoczony jest przez pełen dynamiki tłum. Zwarta grupa oprawców zdaje się osaczać Jezusa, wielu z nich wykonuje przy tym różnego rodzaju czynności oraz gesty. Taki sposób komponowania scen charakterystyczny jest dla wielu dzieł sztuki średniowiecznej. Pozwalał on na wyeksponowanie męki Zbawiciela przy jednoczesnym zaznaczeniu Jego samotności w obliczu zbliżającej się śmierci. Nawet postaci bliskie Chrystusowi bądź go wspierające, jak Maria, niewiasty, św. Weronika czy Szymon Cyrenajczyk, nie mają wpływu na to, co się dzieje, nie mogą zmienić biegu wydarzeń, są raczej milczącymi świadkami Pasji. Ich rozpacz, pełne bólu oblicza, a także czynności, które wykonują, kierują uwagę widza na główną postać dramatu.

Ukazywanie uległości Zbawiciela, pogodzonego ze swoim losem, skontrastowanej z aktywnością oprawców, w sztuce późnego średniowiecza nie miało wyłącznie wymiaru artystycznego czy też emocjonalnego. Do istotniejszych celów, jakie stały przed twórcami, należało zaakcentowanie kluczowych wątków teologicznych wynikających z egzegezy biblijnej. Zgodnie z wielowiekową praktyką egzegetyczną wydarzenia nowotestamentowe były konfrontowane z opisami zawartymi w Starym Testamencie w celu udowodnienia, że te pierwsze miały swoją zapowiedź w drugich, a więc że wszystko na świecie dzieje się zgodnie z Boskim planem. Tradycja typologicznego zestawiania scen zawartych w Piśmie Świętym znajdowała w późnym średniowieczu odzwierciedlenie w sztuce, miała wpływ na sposób, w jaki ujmowano określone sceny, szczególnie te pasyjne. Wyjątkowa dynamika przedstawień Męki Chrystusa, ich detaliczność, brutalność, jak też szczególny sposób ukazywania oprawców wynikają nie tyle z często przypisywanej późnemu średniowieczu skłonności do doloryzmu, lubowania się w pełnych przemocy scenach kaźni czy mało wyrafinowanej pobożności ludowej, ile raczej z przemyśleń natury teologicznej, prowadzących do konstatacji dotyczących wyjątkowości i intensywności cierpień Zbawiciela, jakich wymagało przypięcie nowego przymierza

<sup>18</sup> Sam artysta wspomina między innymi o ważnej dla niego wystawie średniowiecznej i nowożytnej sztuki o tematyce pasyjnej, którą miał okazję oglądać w Kopenhadze.

z Bogiem i danie ludziom szansy na życie wieczne<sup>19</sup>. Przedstawienia umęczonego ciała Chrystusa, naznaczonego śladami męki, poranionego, obitego, stanowiącego wymowny dowód bezgranicznej miłości Boga do człowieka, miały poruszyć sumienia wiernych, skłonić ich do głębokiej modlitwy oraz refleksji nad własnym zachowaniem w kontekście spraw ostatecznych<sup>20</sup>.

Myślenie typologiczne ujawnia się w sztuce średniowiecza w inny jeszcze, zaskakujący dla współczesnego widza sposób. Mowa o motywach ikonograficznych, które traktowane są zazwyczaj jako rodzajowe, na przykład takich, jak psy pojawiające się w różnych momentach Pasji Chrystusa. W stacji IX *Drogi krzyżowej* Bielawskiego znajdujący się na pierwszym planie pies stanowi swoisty odpowiednik umundurowanego oprawcy trzymającego pałkę. Analizując głębiej problem obecności psów w sztuce późnego średniowiecza, zauważyć możemy, że na niektórych obrazach czy dziełach graficznych przybierają one pozy analogiczne do charakterystycznych dla stojących blisko nich oprawców. Wykształconemu odbiorcy z tej epoki zwierzęta obecne w czasie męki Zbawiciela przywodziły na myśl określone fragmenty Starego Testamentu, na przykład psalmu, w którym czytamy: „Bo psy mnie opadają, / osacza mnie zgraja złoczyńców. / Przebili ręce i nogi moje, / policzyć mogę wszystkie moje kości. / A oni się wpatrują, sycą mym widokiem; / moje szaty dzielą między siebie / i losy rzucają o moją suknię” (Ps 22,17-19)<sup>21</sup>.

W sztuce późnego średniowiecza przedstawienia cierpień Chrystusa wzmacniane były dodatkowo poprzez wymowne gesty postaci oprawców, profilowe ujęcie pozwalające wyostrzyć rysy, jak też wyraz ich twarzy, pełnych okrucieństwa, zaciętości, a przede wszystkim zwyczajnie brzydkich. Geneza tego rodzaju rozwiązań jest dla większości współczesnych odbiorców niezrozumiała. Wizerunki wynaturzonych fizycznie, wykonujących różnego

<sup>19</sup> Powyższe zagadnienia szeroko opracował James H. Marrow. Zob. J.H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Van Ghemert Publishing Co., Kortrijk 1979; tenże, *Inventing the Passion in the Late Middle Ages*, w: *The Passion Story: From Visual Representation to Social Drama*, red. M. Kupfer, J.H. Marrow, Penn State University Press, University Park 2008, s. 23-52. Zob. też: S. Kobelius, *Concordia Novi et Veteris Testamenti: zapowiedzi dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce średniowiecza*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2013; F.P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1966.

<sup>20</sup> Zob. K. Kopiańska, *Słowo – obraz – teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 66(2004), nr 1-2, s. 7-48. Zob. też: M.B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, University of Chicago Press–Reaktion Books, Chicago–London 1999; R. Mills, *Suspended Animation: Pain, Pleasure & Punishment in Medieval Culture*, Reaktion Books, London 2005.

<sup>21</sup> Zob. J.H. Marrow, „*Circumdederunt me canes multi*”: *Christ's Tormentors in Northern European Art of The Late Middle Ages and Early Renaissance*, „The Art Bulletin”, 1977, t. 59, nr 2, s. 167-181.

rodzaju gesty mężczyzn, często ubranych w dziwaczne stroje, sprowadza się zazwyczaj do karykatury, bądź też mówi się o swoistym dla mentalności ludzi średniowiecza lubowaniu się w brutalności<sup>22</sup>. Sposób, w jaki zostały scharakteryzowane postaci pojawiające się na obrazach, należy odczytywać w nieco innych kategoriach. Nie ulega wątpliwości, że miał on na celu ich zohydzenie. Fizjonomia oprawców była wymownym znakiem grzeszności, przesiąknięcia złem. Rzecz jednak w tym, że deformacja twarzy czy ciała w wielu przypadkach była odbiciem różnego rodzaju schorzeń, przede wszystkim skórnych, wenerycznych czy nowotworowych, niekiedy wpływających na wygląd zewnętrzny<sup>23</sup>. W tym kontekście na przykład spłaszczona twarz, wysokie, uwypuklone czoło, wklęsły i podniesiony nos, mogą świadczyć o zamiarze zobrazowania symptomów choroby wenerycznej, łączonej z rozwiązłością seksualną, rozpustą, a więc z grzesznym zachowaniem. Chociaż moralność chrześcijańska nakazywała okazywać miłosierdzie doświadczonym chorobą i związanym z nią cierpieniem, różnego rodzaju somatyczne i mentalne dysfunkcje łączono jednak z grzechem. Usprawiedliwieniem dla takiego postrzegania chorób i chorych był jeden z fragmentów starotestamentowej Księgi Kapłańskiej (Kpł 21, 16-24)<sup>24</sup>.

Osobnym zagadnieniem związanym z fizjonomią oprawców jest sposób, w jaki artyści późnego średniowiecza przedstawiali Żydów. W sztuce tego czasu przypisane im było często profilowe ujęcie, pozwalające na podkreślenie stereotypowych cech anatomicznych, czyli dużego, haczykowatego nosa oraz wysokiego czoła. Charakterystyczna fizjonomia była jednym z elementów antysemitycznej ikonografii, do której należały również inne motywy wyraźnie naznaczające Żydów, a tym samym podkreślające ich odpowiedzialność za mękę i śmierć Zbawiciela. Wśród motywów tych wymienić należy hebrajskie bądź (częściej) pseudo-hebrajskie inskrypcje umieszczane na skraju szat oraz stożkowane w kształcie czapki, zwane pileusami<sup>25</sup>. W ikonografii średniowiecznej natrafiamy również na oprawców ubranych w orientalizujący strój, noszących turbany czy też udziwnione w formie nakrycia głowy. Tak przedstawione postaci odnieść można do ogólniejszej koncepcji obcego, a więc grzesznego,

<sup>22</sup> Por. K. K o p a n i a, *Przedstawienia odrażające w późnośredniowiecznym malarstwie z terenów dzisiejszej Polski – zarys problematyki*, w: *Ars historiae / historia artis. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Wyrobiszowi*, red. E. Dubas-Urwanowicz, J. Maroszek, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 61-72

<sup>23</sup> Zob. M e l l i n k o f f, dz. cyt.; F. W a l t e r, *Wit Stwosz – rzeźbiarz chorób skórnych*, Towarzystwo Miłośników Historii Medycyny, Kraków 1933.

<sup>24</sup> Problemem tym szerzej zajmuje się – w kontekście późnośredniowiecznego malarstwa tablicowego oraz miniaturowego – Ruth Mellinkoff. Zob. M e l l i n k o f f, dz. cyt.

<sup>25</sup> Zob. A. B a l e, *Feeling Persecuted. Christians, Jews and Images of Violence in the Middle Ages*, Reaktion Books, London 2010 (tam też bogata bibliografia). Zob też: J. T o k a r s k a - B a k i r, *Legandy o krwi. Antropologia przesądu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

złego człowieka, w przypadku którego żydowskie pochodzenie może, ale nie musi być istotnym wyróżnikiem<sup>26</sup>.

Wśród elementów mających podkreślać podłość i brutalność oprawców znajdujemy inne jeszcze motywy. Osoby zadające cierpienie Chrystusowi często ukazywane były w uduchowionych pod względem kroju, wielokolorowych, kuszonych, obcisłych, niekiedy zniszczonych, porwanych, odkrywających niektóre partie ciała strojach. Często zauważamy również – z oczywistych względów, warunkowanych przekazem biblijnym – postaci żołnierzy. W ich przypadku również stosowano zabiegi mające wyraźnie podkreślić ich wątpliwą kondycję moralną. Przedstawiano ich w dziwacznych pod względem zdobności i wykwintności zbrojach, które uzupełniano o prześmiewcze elementy, na przykład słomiane hełmy. Strój oprawców zasadniczo różni się od strojów postaci charakteryzowanych jako pozytywne. Chrystus, Maria czy święci ukazywani są bez wyjątku w powłóczystych, jednolitych kolorystycznie i prostych w kroju szatach<sup>27</sup>. Co istotne, znaczna część omówionych wyżej ubiorów postaci negatywnych znajdowała odzwierciedlenie w realiach dnia codziennego. Tak jak niektóre elementy fizjonomii bądź strojów miały służyć identyfikacji Żydów, tak też patrząc na wspomniane kostiumy, widzowie oglądający sceny pasyjne mieli odnosić je do konkretnych postaci – ludzi rozrywki, przede wszystkim aktorów, do których stosunek Kościoła od początku chrześcijaństwa był radykalnie negatywny<sup>28</sup>.

Równie istotne z punktu widzenia ikonografii pasyjnej są gesty pojawiające się w niektórych dziełach doby późnego średniowiecza. Mowa tu o geście figi czy wysuwaniu języka, niekiedy przy jednoczesnym rozszerzaniu palcami ust. Wszystkie te znaki, czynione w odniesieniu do postaci Chrystusa bądź Marii, są wyraźnie ofensywne w charakterze i mają konotacje seksualne. Potwierdzają to liczne wzmianki w literaturze, a także sposób, w jaki wykorzystywane były

---

<sup>26</sup> Szerzej na temat sposobów identyfikowania obcych zob. *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times: Exclusion, Inclusion and Assimilation*, red. A. Eisenbeiss, L. E. Saurma-Jeltsch, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2012.

<sup>27</sup> Zob. M. B a y l e s s, *Clothing, Exposure, and the Depiction of Sin in Passion Iconography*, w: *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, red. K.M. Rudy, B. Baert, Brill, Turnhout 2007, s. 290-305.

<sup>28</sup> Zob. T. B a u m e i s t e r, *Das Theater in der Sicht der Alten Kirche*, w: *Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters*, red. G. Holtus, Johannes Gutenberg-Universität, Tübingen 1987, s. 109-124; D. D o x, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004; S. L o n g o s z, *Teatr miejscem kultu bóstw pogańskich w opinii autorów wczesnochrześcijańskich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1992, z. 27(254), s. 135-148; Ch.C. S c h n u s e n b e r g, *The Relationship Between the Church and the Theatre. Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts Until Amalarius of Metz – 775-852 A.D.*, University Press of America, Lanham–New York–London 1988.

w ikonografii świeckiej. Włączanie tych motywów w obręb scen rodzajowych świadczy o ich powszechnej obecności w relacjach międzyludzkich<sup>29</sup>.

Zastosowanie do współczesnych dzieł religijnych rozwiązań ikonograficznych znanych z religijnego imaginarium doby średniowiecza, zwłaszcza tych mających podkreślać ogrom cierpień Zbawiciela, byłoby dla dzisiejszych wiernych trudne do zaakceptowania, jak też zapewne niezrozumiałe. Trudno wyobrazić sobie obsceniczne gesty w scenach pasyjnych, elementy antysemityczne czy też takie, które świadczą o negatywnym podejściu do ludzi teatru. W ciągu wieków wrażliwość religijna zasadniczo się zmieniła – wymownie świadczy o tym prowadzona przed kilkoma laty dyskusja nad głośnym filmem Mela Gibsona *Pasja*. Powszechnie zarzucano reżyserowi nadmierną skłonność do obrazowania przemocy. Skupianie się na dosadnie ukazywanych cierpieniach Chrystusa, jak też na brutalności oprawców, uznano za niestosowne, a także niesłusznie bazujące na rzekomej średniowiecznej skłonności do makabry, zacierającej istotę biblijnego przekazu<sup>30</sup>.

Andrzej Bielawski, poszukujący inspiracji w sztuce średniowiecza, również mógłby być posądzony o zbyt detaliczne obrazowanie Męki Chrystusa. W przypadku *Drogi krzyżowej* zrealizowanej dla sióstr niepokalanek artystcie udało się jednak stworzyć w pełni akceptowalną dla współczesnego odbiorcy, poruszającą wizję cierpień Zbawiciela. Siłą stworzonego przez artystę cyklu jest umiejętna selekcja, przemyślane i przekonujące wykorzystanie motywów przejętych ze sztuki dawnej. Inspirując się malarstwem i grafiką doby średniowiecza, Bielawski sięgnął po ogólne zasady kompozycyjne, koncentrujące uwagę oglądających na głównej osobie dramatu. W każdej ze stacji cierpienie Chrystusa zostało przedstawione w sposób dosadny, zarówno poprzez wyraźne oznaczenie Jego ciała śladami przeżywanej męki, jak i poprzez brutalne zachowania oprawców czy wykonywane przez nich czynności, w swojej dynamice kontrastujące z łagodnością Zbawiciela. Jednocześnie Bielawski zrezygnował z wprowadzenia w obręb kolejnych stacji zabiegów charakterystycznych dla wspomnianej epoki, a zasadniczo nieprzystających do współczesnej wrażliwości religijnej, w rodzaju oznaczania oprawców jako Żydów, naznaczania ich znamionami choroby, przydawania im obscenicznych gestów

<sup>29</sup> Zob. B. Burgwinkle, C. Howie, *Sanctity and Pornography in Medieval Culture: On the Verge*, Manchester University Press, Manchester 2010; Mellinkoff, dz. cyt.

<sup>30</sup> Zob. *Mel Gibson's Bible: Religion, Popular Culture, and „The Passion of Christ”*, red. T.K. Beal, T. Linafelt, University of Chicago Press, Chicago 2006; D.T. Cashion, *The Man of Sorrows and Mel Gibson*, w: *Tributes in Honour of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, red. J.F. Hamburger, A. Korteweg, Miller-Brepols, London 2006, s. 139-145; *Mel Gibson's Passion: the Film, the Controversy, and Its Implications*, red. Z. Garber, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2006; *Die Passion Christi: der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*, red. R. Zwick, T. Lentens, Aschendorff, Münster 2004.

czy kojarzenia z negatywnie nacechowanymi zawodami. W *Drodze krzyżowej* z Burakowa osaczony przez grzeszników Chrystus umiera samotnie, w niewyobrażalnym bólu i poniżeniu, któremu nie mogą zaradzić nieliczne życzliwe osoby, towarzyszące mu w wybranych etapach męki.

O sile wyrazu oraz wartości teologicznej *Drogi krzyżowej* Bielawskiego stanowi też pozbawione przesady ukazywanie Męki Chrystusa w współczesnych realiach. Przedstawiając oprawców jako umundurowanych funkcjonariuszy, kojarzących się z czasem stanu wojennego, nadając postaciom rysy zwyczajnych, niezbyt urodziwych ludzi, jak też umieszczając sceny w codziennym miejskim krajobrazie, uniknął częstego dla sztuki zaangażowanej lat osiemdziesiątych dydaktyzmu, podkreślania, że nie tylko Chrystus cierpi, cierpią także uciskani przez przedstawicieli systemu komunistycznego Polacy. Swoisty narodowy mesjanizm został przez Bielawskiego pominięty – osią ideową i kompozycyjną każdej stacji *Drogi krzyżowej* pozostaje Chrystus. Jako takie, dzieło Bielawskiego uznać należy za wartościowe pod względem teologicznym, sięgające istoty przekazu biblijnego i – co istotne w kontekście genezy jego powstania – w pełni realizujące oczekiwania stawiane dziełu mającemu spełniać swoją rolę we wnętrzu sakralnym.