

Plastyka w Kościele w latach 1981–1989. Trwałe przymierze czy epizod?

Ponad 1700 osób zaangażowanych w ruch sztuki przykościelnej: artystów, fotografików, krytyków i teoretyków sztuki – to pokaźna liczba. Mimo tego ruch zwany kulturą niezależną, nieoficjalną, przykościelną czy drugoobiegową rzadko jest przedmiotem zainteresowania badaczy polskiej sztuki. Jest to bowiem temat niezwykle trudny do oceny, kontrowersyjny i niewdzięczny – z powodu dużej liczby słabych artystycznie prac¹.

Warto jednak przyrzeć się temu ruchowi jako zjawisku niezwykle w historii polskiego Kościoła katolickiego i jego relacji ze sztuką. Tu bowiem nastąpił przełom, po ponad stu latach sztuka wróciła do Kościoła, i to na zasadach partnerskich. Sztuka od setek lat pełniła funkcję służebną wobec Kościoła, korzystała z kościelnego mecenatu, a jednocześnie wielu artystów podejmowało tematy religijne niekoniecznie na zamówienie. Pod koniec XIX wieku artyści coraz wyraźniej manifestowali swoją autonomię, tworząc miejsce dla swych dzieł w galeriach – salonach i muzeach, odchodząc od jakiegokolwiek „nieartystycznej” tematyki, w tym oczywiście i religijnej. Nieliczne wielkie dzieła sakralne powstałe w wieku XX potwierdzają regułę, iż Kościół przestał być atrakcyjnym miejscem dla sztuki, ta zaś przestała spełniać wymagania Kościoła. Ta sytuacja nie zmieniłaby się na pewno mimo pewnych gestów ze strony Kościoła, o których będzie jeszcze mowa, gdyby nie szczególne warunki społeczno-polityczne w Polsce po ogłoszeniu stanu wojennego. Relacje między artystami a Kościołem uległy diametralnej zmianie. To właśnie w budynkach kościelnych powstały galerie, a dzieła sztuki tam wystawiane nie musiały podejmować typowej tematyki religijnej, wytworzyły bowiem własną, patriotyczno-religijną ikonografię. Zjawisko sztuki przykościelnej powinno więc być rozważane przede wszystkim z punktu widzenia historyczno-socjologicznego, nie zaś historii sztuki czy estetyki. Uwarunkowane było bowiem przede wszystkim sytuacją polityczną, nie wpisywało się w preferowaną w tym czasie koncepcję autonomicznego rozwoju sztuki. Niniejszy artykuł będzie próbą historycznego przedstawienia sztuki lat

¹ Wśród najważniejszych publikacji dotyczących sztuki lat osiemdziesiątych wymienić trzeba: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981–1991*, [b.m.w.] 1998; *Cóż po artyście w czasie marnym. Sztuka niezależna lat 80.*, Warszawa 1990 (katalog wystawy, Zachęta).

osiemdziesiątych, w którym względy artystyczno-estetyczne pojawią się tylko jako argumenty w sporach o jej ocenę.

Przyczyny zjawiska sztuki przykościelnej

Sztuki plastyczne w Polsce Ludowej, zwłaszcza po „odwilży”, nie były traktowane przez władze zbyt surowo². Co więcej, sztuka awangardowa, w dużej mierze abstrakcyjna (a więc mało groźna), stała się wizytówką i dowodem na liberalizację i postępowość rządzących. Artyści odczuwali względną wolność w obrębie sztuki i satysfakcję z nadążania za zachodnimi nurtami³. Wiodące konceptualno-medialne zainteresowania artystów polskich, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, z jednej strony pozwalały na ucieczkę przed rzeczywistością i propaństwowym czy jakimkolwiek innym ideologicznym zaangażowaniem. Z drugiej zaś strony spowodowały zupełne wyłączenie się środowiska artystycznego z życia społecznego (wyjąwszy akcje „artyści w fabryce” czy spotkania z robotnikami wymuszane przez władze⁴) i niezrozumienie sztuki nowoczesnej przez przeciętnego, niewtajemniczonego widza⁵. I choć zdarzały się krytykujące system i brak wolności wypowiedzi wystąpienia takich artystów jak Jerzy Bereś, Elżbieta i Emil Cieślarówie czy duet KwieKulik, większość awangardowych twórców nie ujawniała swego niezadowolenia i korzystała z przywilejów, jakie udostępniała im władza⁶. Z tej uludy wolności wyrwało artystów dopiero powstanie „Solidarności”, odwaga i autentyczność tego społecznego ruchu. Przełomowy rok 1980 przyniósł refleksję nad rolą artysty i jego twórczości w społeczeństwie, a nawet wyraźną samokrytykę, m.in. na łamach wielu pism artystycznych⁷.

² „Odwilż” w sztuce (odejście od doktryny realizmu socjalistycznego), zapoczątkowana wystawą w warszawskim Arsenale w lipcu 1955 r., ujawniła się z jednej strony wybuchem młodzieżowej ekspresji o ostrzu antywojennym, ale sprzeciwiającym się także oficjalnej, optymistycznej sztuce realizmu, z drugiej strony odrodzeniem przedwojennej awangardy i zaistnieniem nowych grup nastawionych na tworzenie sztuki intelektualnej. Por. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

³ Choć nie można tu mówić o pełnym samozadowoleniu. Grzegorz Sztabiński, artysta i teoretyk, zwraca uwagę na konflikt wewnętrzny artystów, którzy zaliczając się do światowej tradycji konstruktywistycznej, nie chcieli jednak spełniać warunku zaangażowania w życie i rewolucjonizowania świata, widząc skutki „realnego socjalizmu”. „Chcąc wyjść ku rzeczywistości, zaznaczyć w niej swą obecność, narażali się albo na niebezpieczeństwo przechwycenia ich propozycji przez czynniki partyjno-państwowe i włączenia do oficjalnej sztuki zaangażowanej, albo na brak porozumienia z aktualną sztuką na świecie” (G. Sztabiński, *Dylematy obecności. Próba zrozumienia niektórych aspektów polskiej sztuki lat siedemdziesiątych*, mps w zbiorach autora).

⁴ Wspólne akcje władz i plastyków były nienaturalne, a czasem wręcz śmieszne. Stanisław Rodziński, artysta, opisuje je barwnie: „Artyści od czasu do czasu w ramach takich akcji stawali się chłopomanami [...]. Klasa robotnicza pozwalała sobie malować maszyny na różowo, sypać po zakładzie piaskiem i jeszcze robiła sobie fotografie z twórcami. W tej tragifarsie rozsądek zachowali robotnicy zadając twórcom pytania w rodzaju »Co slychać«, przywracając im kontakt z rzeczywistością” (S. Rodziński, *Co się stało ze sztuką*, „Biuletyn ZPAP” 1981, nr 1, s. 4).

⁵ Najcięższą krytykę sztuki lat siedemdziesiątych podjął Piotr Piotrowski w książce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.

⁶ Wystąpienia, o których tu wspominam, znane były w tym czasie garstce specjalistów, a opisane i docenione zostały dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Por. m.in. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

⁷ Zob. „Sztuka” 1981, nr 4; „Biuletyn ZPAP” 1980, nr 3/4.

Zmiana świadomości pociągnęła za sobą także działanie. Reprezentujący całe środowisko Związek Polskich Artystów Plastyków⁸, zrzeszający plastyków, rzeźbiarzy, konserwatorów zabytków, znany z dotychczasowej koniunkturalnej postawy – nagle okazał swe poparcie dla robotników. Nową linię w jego działalności zapoczątkowała uchwała z 29 sierpnia 1980 r., w której odnajdujemy takie stwierdzenia: „Solidaryzujemy się z robotnikami i intelektualistami walczącymi o prawo do rzeczywistego współdecydowania o losach kraju”, „społeczeństwo polskie pozbawione głosu i instytucji przedstawicielskich musi w drodze spontanicznych ruchów bronić podstawowych praw człowieka”, „z całą mocą przyłączamy się do postulatów utworzenia niezależnych związków zawodowych”⁹. W ślad za tą uchwałą szły następne, deklarujące nie tylko poparcie dla NSZZ „Solidarność”, ale także pomoc finansową (dzięki aukcjom dzieł sztuki) oraz dotyczącą propagandy wizualnej i informacji¹⁰. Między sierpniem 1980 a grudniem 1981 r. nastąpiły ogromne zmiany wewnątrz ZPAP, a więc w całym środowisku artystycznym. Pojawiały się opinie o konieczności spluralizowania mecenatu sztuki, po raz pierwszy obok państwa wymieniano „Solidarność” i Kościół katolicki¹¹. W uchwale z 1981 r., reagującej na napięcie społeczno-polityczne, członkowie Zarządu Głównego ZPAP powołali się na oceny Episkopatu, a także cytowali słowa papieża Jana Pawła II, który wzywał do pokojowego rozwiązywania konfliktów¹². Był to dowód już nie tylko moralnego przebudzenia środowiska artystycznego, ale także uznania w tej kwestii autorytetu Kościoła. Świadczyły o tym także dalsze losy ZPAP – jego zawieszenie po wprowadzeniu stanu wojennego, odwieszenie w maju 1982 r. i nieugięta postawa jego członków potępiających stan wojenny, która doprowadziła do ostatecznego rozwiązania związku w czerwcu 1983 r. W tym czasie wielu artystów skupiło się już wokół Kościoła, a członkowie rozwiązanego ZPAP spotykali się w świątyni Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie, by omawiać nieoficjalną działalność swych kolegów w poszczególnych okręgach.

Wprowadzenie stanu wojennego upewniło artystów w przekonaniu, że ich postawa nie jest tylko kwestią osobistych wyborów, ale sprawą społeczną, gdyż jako zwarta grupa stanowią ważną część społeczeństwa. Spontanicznie podjęty przez wszystkich twórców bojkot oficjalnego życia kulturalnego przez plastyków został potwierdzony odezwą *Głos, który jest milczeniem* w kwietniu 1982 r.¹³ „Solidarność” warszawskich plastyków, która podpisała się pod odezwą, wyraźnie określiła obszar bojkotu: „uważa się za nieetyczny udział w oficjalnych wystawach

⁸ ZPAP zrzeszał niemal całe środowisko, gdyż to jego legitymacja, a nie dyplom uczelni artystycznej, uprawniała do zakupu materiałów plastycznych. ZPAP przyznawał pracownie, decydował o zakupach dzieł do muzeów i galerii, ustalał cenniki na usługi plastyczne i pośredniczył w zlecaniu tych usług.

⁹ *Stanowisko Związku Polskich Artystów Plastyków wobec sytuacji w kraju – 29 sierpień 1980 rok*, [w:] *Ostatnie miesiące Związku Polskich Artystów Plastyków*, Warszawa 1983, s. 30–31.

¹⁰ *Uchwała Zarządu Głównego ZPAP z dnia 25 października 1980 r.* [w:] *ibidem*, s. 32–34.

¹¹ Por. J. Kaczmarek, *Uwagi na temat działania ZPAP w nowej sytuacji w kraju*, „Biuletyn ZPAP” 1981, nr 2, s. 3–4.

¹² *Uchwała Zarządu Głównego o współpracy ZPAP – NSZZ „Solidarność”* [w:] *Ostatnie miesiące...*, s. 34–35.

¹³ W przypadku innych twórców, zwłaszcza aktorów, nie było wyraźnego wezwania czy zobowiązania środowiska do bojkotu; por. *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, oprac. A. Roman, Paris 1988.

organizowanych przez instytucje państwowe zarówno w kraju, jak i za granicą, indywidualnych jak i zbiorowych, np. reprezentowanie polskiej kultury za granicą w wystawach urządzanych przez M[inisterstwo] K[ultury] i S[ztuki], M[inisterstwo] S[praw] Z[agranicznych], M[inisterstwo] O[brony] N[arodowej] itp., lub udział w Biennale Weneckim i Biennale Paryskim, a w kraju w Biennale Plakatu czy Biennale Grafiki. Za sprzeczne z etyką uznalibyśmy również udział w plenerach organizowanych przez instytucje państwowe, występy w środkach masowego przekazu i udostępnianie im do rozpowszechniania swych prac. Są to podstawowe założenia postępowania w czasie stanu wojennego¹⁴. Jednocześnie wyznaczono kierunek dalszych działań: „musimy natomiast przystąpić do tworzenia nieoficjalnego obiegu sztuki, przez wernisaże i wystawy w prywatnych mieszkaniach, tworzenie grup dyskusyjnych i sympozjów poświęconych kulturze i sztuce”¹⁵.

Pierwsze spotkania w prywatnych pracowniach i mieszkaniach odbywały się od początku 1982 r., organizowano też tzw. wystawy walizkowe – małych obrazów mieszczących się w walizce. Takie przedsięwzięcia były jednak znane tylko wąskiemu gronu artystów i krytyków, w żaden sposób nie mogły zapewnić nawet pozorów normalnego funkcjonowania sztuki. Aby zaistniał drugi obieg sztuki, potrzebne były miejsca, gdzie mogłaby zebrać się publiczność. Trzeba było stworzyć takie warunki wystawiennicze, które gwarantowałyby odbiór dzieł oraz możliwość dyskusji. To właśnie poszukiwanie miejsca dla sztuki spowodowało zbliżenie artystów do Kościoła, ale też wywołało podziały w nurcie sztuki niezależnej: na tych, którzy wystawiali swe prace w kruchtach, i tych, którzy rezygnując z szerokiej publiczności, pozostali w prywatnych pracowniach¹⁶. Wybór miejsca łączył się bowiem najczęściej z profilem sztuki, jej formą i tematyką, dlatego artyści, którzy nie chcieli rezygnować ze swych dotychczasowych, awangardowych zainteresowań, często pozostawali poza ruchem przykościelnym.

Kościół i sztuka nowoczesna – przygotowanie stron

Artyści nowocześni szukali inspiracji i sojusznika w filozofii, nauce i technice, nie zaś w religii¹⁷. Skupieni na własnym wnętrzu oraz samej sztuce, chcieli ukazać osobiste uczucia, subiektywne spojrzenie na rzeczywistość, odtworzyć tajemnicze pokłady wyobraźni, a do tego potrzebne im były nowe środki formalne. Rozsadzili więc obowiązujący kanon przedstawiania, stworzyli dla sztuki nowy język, uwolnili ją od funkcji służebnej. Oczywiście można mówić o nurcie metafizycznym w sztuce awangardowej, nie przywoływano w nim jednak konkretnej religii, a zwłaszcza katolicyzmu¹⁸. Artyści starali się dochodzić do uniwersum,

¹⁴ *Głos, który jest milczeniem*, cyt. za: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei...*, s. 108.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Często nazywa się ten ruch „trzecim obiegiem”. Była to sieć prywatnych pracowni i mieszkań, w których głównie artyści neoawangardowi spotykali się na wystawach, akcjach artystycznych i koncertach. Por. J. Robakowski, *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*, Warszawa 1989.

¹⁷ Wyjątkiem byli artyści, którzy swą wiarę starali się przełożyć na język sztuki, np. Georges Rouault. Nieliczne są też realizacje sakralne wykonywane przez znanych twórców, np. dekoracje Chapelle du Rosaire wykonane przez Henri Matisse’a.

¹⁸ A. Gralińska-Toborek, *Sacrum: an Issue of the Avant-garde, or of Postmodernity?*, „Bulletin de La Société des Sciences et des Lettres de Łódź” 1998, t. 48, s. 139–155.

absolutu, nieskończoności, *sacrum* (rzadko używali słowa Bóg) na własną rękę. Nie tworzyli sztuki religijnej, która mogłaby spełniać funkcje sakralne czy ewangelizacyjne. Katolickość – czyli powszechność, i kanony obowiązujące w sztuce kościelnej stały w opozycji do indywidualizmu i oryginalności.

Kościół nie przyjął takich zmian w sztuce, nie zgadzał się na autonomię artysty, zwłaszcza w sferze treści. Wierni, przyzwyczajeni do tradycyjnego przekazu treści dobrze im znanych, także protestowali przeciwko nowatorstwu w sztuce kościelnej. Skutkiem tego „przez przeszło pół wieku Kościół pozostaje nieobecny w sztuce europejskiej i światowej jako źródło inspiracji, jako mecenas”¹⁹ – pisał ks. Janusz S. Pasierb. We wnętrzach świątyń umieszczano obrazy dawne i ich kopie, nowsze prace poprawne doktrynalnie, lecz artystycznie coraz mniej wartościowe, czasem pojawiała się sztuka ludowa i amatorska, a najczęściej masowo produkowany kicz. Oficjalne wystąpienia Kościoła w sprawach sztuki „miały nieodmiennie charakter zachowawczy i restryktywny, nieufny wobec poszukiwań nowych środków i sposobów artystycznego wyrazu, bez czego ani sztuka religijna czy kościelna, ani w ogóle żadna sztuka nie może po prostu zachować właściwej sobie żywotności”²⁰.

Przełom w stosunku Kościoła do sztuki nowoczesnej nastąpił w latach sześćdziesiątych XX wieku, co znalazło swoje potwierdzenie w wypowiedziach kolejnych papieży: Jana XXIII, Pawła VI, później Jana Pawła II, a przede wszystkim w dokumentach Soboru Watykańskiego II.

Jan XXIII, choć nie miał „wybitnego smaku artystycznego” – jak pisze Janusz S. Pasierb, nie oceniał, a co najważniejsze, nie potępiał sztuki współczesnej, twierdząc, iż nie obraża ona ani wiary, ani moralności²¹. Jego następca, Paweł VI, nie ukrywał swojej sympatii do sztuki, a jego przemówienie do artystów z 10 maja 1964 r. stało się najczęściej cytowaną wypowiedzią charakteryzującą nową epokę. Zdziwiająca jest zrozumienie przez papieża sytuacji artystów, ich potrzeb: „Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych – to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy – w dostępność dla ludzi”²². Papież przyznawał się do błędów Kościoła, który nie akceptował wolności sztuki, i prosił o przebaczenie: „Nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem pomysłów i tysiącem nowości. [...] Przygnietliśmy was ciężarem nie do zniesienia. Przebaczcie nam! [...] Tak, język wasz był uległy naszemu światu, ale i skrępowany, wymuszony, niezdolny do odnalezienia swojego wolnego słowa”. W tym przemówieniu brzmiała wyraźna zapowiedź nowej współpracy na zasadach partnerskich, prośba o powrót artystów do Kościoła i obietnica otwartego ich przyjęcia: „I my także opuściliśmy was. Nie pokazaliśmy wam

¹⁹ J.S. Pasierb, *Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 241.

²⁰ E. Wolicka, *Wiara i wyobraźnia. W poszukiwaniu źródeł współczesnego kryzysu obrazowania wiary*, „Roczniki Humanistyczne” 1996, t. 44, z. 4, s. 20.

²¹ Jego wypowiedź dotyczyła jednej z wystaw na Biennale w Wenecji, a dokładnie brzmiała: „Nic z tego nie rozumiem, ale w każdym razie nie obraża to ani wiary, ani moralności” (cyt. za: J.S. Pasierb, *Miasto...*, s. 211).

²² Cyt. za: „Znak” 1964, nr 126.

naszych spraw, nie wprowadziliśmy was w miejsce święte, gdzie tajemnice Boga budzą w sercu ludzkim radość, nadzieję i upojenie. [...] Kościół potrzebuje was. Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać”²³.

Deklaracje Pawła VI poprzedzał wcześniejszy (obowiązujący od 16 lutego 1964 r.) dokument Soboru – konstytucja *O liturgii*, w której rozdziale siódmym zawarta jest nowa teoria sztuki sakralnej. „Do najszlachetniejszych dzieł ducha ludzkiego słusznie zalicza się sztuki piękne, zwłaszcza sztukę religijną i jej szczyt, mianowicie sztukę kościelną”²⁴. Kościół przyznał więc, że obok sztuki sakralnej istnieje sztuka niesakralna, która nie może znaleźć się w świątyni, gdyż nie spełnia pewnych warunków, ale jest religijna. Pierwszy gest ze strony Kościoła został w ten sposób uczyniony: „Bramy Kościoła otwierają się przed wami, przyjdźcie, aby zaczerpnąć stąd jakiś motyw, temat, a nawet coś więcej niż temat – ów tajemniczy fluid zwany łaską, natchnieniem, charyzmatem sztuki”²⁵ – mówił Paweł VI. Za nim zaś poszedł jeszcze wyraźniej Jan Paweł II, szczególną sympatią darzący twórców kultury²⁶.

W Polsce Ludowej artyści do późnych lat siedemdziesiątych w bardzo niewielkim stopniu uczestniczyli w życiu Kościoła²⁷. „Kultura stała się miejscem walki ideologicznej” – pisze ks. Wiesław Niewęglowski²⁸. Przywiązanie prymasa kard. Stefana Wyszyńskiego do ludowo-narodowego charakteru katolicyzmu w Polsce, w którym widział najlepszą obronę Kościoła i wiary, odbierane było niejednokrotnie jako wyraz dystansu wobec inteligencji, w tym także wobec artystów²⁹. To jednak słowa prymasa stały się w latach osiemdziesiątych najczęściej cytowanym zaproszeniem sztuki do Kościoła: „Może was nieco niepokoić, że stajecie przed ołtarzami, by powiedzieć to, czego serce wasze pragnie. Wiedźcie, że to jest wasze miejsce. [...] Wystarczy miejsca i chleba w świątyniach Bożych i dla Ewangelii, i dla waszej twórczości, którą ubogacie życie narodu”³⁰. Kardynał wypowiedział je w 1977 r. na zakończenie III Tygodnia Kultury Chrześci-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Konstytucja o liturgii świętej*, rozdział 7: *Sztuka kościelna i sprzęty liturgiczne*, pkt 122 [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 1968, s. 67.

²⁵ Cyt. za: H. Carrier, *Ewangelia a kultury. Od Leona XIII do Jana Pawła II*, Rzym – Warszawa 1990, s. 280.

²⁶ O relacjach Kościół – kultura pisze w zarysie ks. Wiesław Niewęglowski w książce *Nowe przymierze Kościoła i środowisk twórczych w Polsce w latach 1964–1996*, Warszawa 1997 (rozdział 1 i 2). Por. *Wiara i kultura – dokumenty, przemówienia, homilie*, red. K. Cywińska, T. Gorzkuła, M. Radwan, Rzym 1986; D.K. Łuszczek, *Inspiracje religijne...*, s. 22–29 (rozdział *Kościół a sztuka współczesna*).

²⁷ Oczywiście były osoby tworzące sztukę religijną i sakralną na wysokim poziomie artystycznym, np. Maria Hiszpańska-Neumann, Jerzy Jarnuszkiewicz, Barbara i Jerzy Skąpscy, Antoni Rząsa czy Zofia Trzcńska-Kamińska. Najobszerniejszą bibliografię dotyczącą polskiej sztuki religijnej zamieszczono w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieslińska, Kraków 1989.

²⁸ W.A. Niewęglowski, *Nowe przymierze...*, s. 61.

²⁹ Por. A. Micewski, *O kulturze. A. Micewski rozmawia z P. Hertzem*, „Znaki Czasu” 1988, nr 11, s. 134; W.A. Niewęglowski, *Nowe przymierze...*, s. 54–56.

³⁰ S. Wyszyński, *Obowiązek obrony kultury narodowej* [w:] *idem, Z rozważań nad kulturą ojczystą*, Poznań – Warszawa 1979, s. 245.

jańskiej, gdy wprowadzono już w życie „program ewangelizacji kultury i przez kulturę”. „Określenie »ewangelizacja kultury« rozumiem przede wszystkim – wyjaśniał jego pomysłodawca, ks. Wiesław Niewęglowski – jako posługę w niesieniu Ewangelii współczesnym twórcom polskim. Istnieje pilna potrzeba włączenia twórców w krwiobieg Kościoła, aby stali się w nim obecni świadomie, zarówno poprzez swoje życie, jak i twórczość [...] Niektórzy ludzie kultury pozostają częściowo zamknięci na wartości Ewangelii poprzez swoją mentalność, czasami przez nie najlepsze doświadczenia, czy też z powodu presji środowiska, w którym się znajdują. Trzeba by wziąć w obronę ich prawa, ich twórczość oraz objąć mecenatem”³¹. W ten sposób Kościół otwierał się na współpracę z artystami, choć trudno powiedzieć, że był gotowy ich przyjąć w takiej rzeszy i w tak szybkim czasie.

Artyści także nie byli przygotowani do spotkania z Kościołem – ani do rozmów z księżmi i parafianami, ani do wejścia w przestrzeń świątyni. Jediną osobą z tego środowiska, która pod koniec lat siedemdziesiątych starała się odnowić związek sztuki i wiary, był teoretyk i krytyk sztuki Janusz Bogucki. Od 1979 r. organizował on w Domu Rekolekcyjnym w Laskach spotkania artystów dotyczące *sacrum* w sztuce, w których brały udział także osoby duchowne, m.in. o. Jan Andrzej Kłoczowski. Te spotkania miały często charakter rekolekcyjny i dla wielu uczestników były pierwszym momentem refleksji nad sensem własnej twórczości, nad jej związkiem ze światopoglądem. Bogucki rozpoczął w ten sposób realizację swojej koncepcji „powrotu sztuki do domu i świątyni”. Jego zainteresowania religią wynikały z wieloletniej obserwacji sztuki i przecucia jej poważnego kryzysu. „Awangarda, wykonawszy swoje dziejowe zadanie, przestaje istnieć i nie wytwarza już od paru lat nowych kierunków, czyli nowych wzorców wizualno-wyobraźniowych” – pisał w 1977 r.³² Podstawowa postawa artysty awangardowego – którą Bogucki nazywał intelektualizmem ezoterycznym (EZO) – wynikająca z przekonania o niezwykłości artysty i jego działań, powodowała coraz większe wyobcowanie i hermetyczność sztuki. Bogucki coraz wyraźniej zauważał kształtowanie się postawy POP, włączającej się w kulturę masową – superikonosferę, nastawioną na rozrywkę i konsumpcję. Widząc w tym największe zagrożenie dla kultury, proponował inną drogę dla sztuki: powrót do pierwotnego *sacrum* – przestrzeni świętej, i namawiał artystów do „odnowienia wewnętrznego związku twórczości z całością życia duchowego”³³. Wielu znanych artystów awangardy brało udział w spotkaniach organizowanych przez Janusza Boguckiego – z potrzeby serca, z ciekawości, w poszukiwaniu nowych doświadczeń. Nikt jednak nie spodziewał się, że jego wizja przemieni się w osobny, szeroki nurt sztuki, którego źródła będą nie tyle artystyczne, ile polityczne.

Niewątpliwą przyczyną zainteresowania artystów religią i zmian w ich postawach był wybór kard. Karola Wojtyły na papieża. Dla każdego Polaka było to

³¹ W.A. Niewęglowski, *Aktualne możliwości duszpasterskie obrony i tworzenia kultury chrześcijańskiej*, referat wygłoszony na posiedzeniu Komisji Duszpasterstwa Ogólnego Episkopatu Polski 11 I 1978 r., cyt. za: *idem*, *Nowe przymierze...*, s. 70.

³² J. Bogucki, *Pop ezo sacrum*, Poznań 1990, s. 21. W tej książce Janusz Bogucki najpełniej przedstawił swoją koncepcję.

³³ *Idem*, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Warszawa 1991, s. 9.

wydarzenie napawające dumą i nadzieją. Nastroje prokościelne pogłębiły się jeszcze bardziej po pierwszej wizycie Jana Pawła II w Polsce. „Wizyta papieża była niezwykle ważnym momentem. Spowodowała we mnie zmianę widzenia świata i samego siebie. A na dodatek widoczna była w procesie społecznym” – wspominał Stanisław Kluczykowski³⁴.

Dla artystów słowa papieża intelektualisty były niezwykle ważne i budujące. Podkreślić bowiem należy, że twórcy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastawieni byli bardzo na pracę intelektualną. Potrzebowali więc dla wszelkich swoich przedsięwzięć podbudowy teoretycznej. Z różnych źródeł czerpali uzasadnienia dla nowej sztuki. W drugoobiegowych pismach artystycznych³⁵ zamieszczano z jednej strony dokumenty posoborowe dotyczące sztuki kościelnej, z drugiej tłumaczenia fragmentów pism socjologa neokonserwatysty Daniela Bella, który krytykował amerykańskie społeczeństwo kapitalistyczne, zsekularyzowane i zdesakralizowane, i nawoływał do odrodzenia religijności i ustalenia sfery *sacrum*³⁶. Powoływano się także na teksty Leszka Kołakowskiego, m.in. *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*³⁷. W ten sposób powstawał grunt pod sztukę, która nie była kościelna, choć pokazywano ją w kościołach.

Miejsca i działania

Schronienie się artystów, tak jak wszystkich uczestników i sympatyków „Solidarności”, w Kościele było w okresie stanu wojennego czymś naturalnym i zgodnym z polską tradycją łączenia religijności z patriotyzmem. Kościoły stały się miejscem spotkań, gdzie przede wszystkim organizowano pomoc dla internowanych i poszkodowanych oraz ich rodzin, kontaktowano się i wymieniano informacje. Dopiero po kilku miesiącach, gdy minął pierwszy szok i gdy mniej potrzebna była doraźna pomoc, twórcy odczuli potrzebę wymiany myśli, dzielenia się swymi doświadczeniami także za pośrednictwem sztuki. Atmosferę tamtych dni oddaje tekst zamieszczony w podziemnym piśmie „Sztuka”: „Powody, dla których artyści-plastycy zdecydowali się na bojkot oficjalnego życia kulturalnego, nie ustały, warunki społeczne nie zmieniły się, bezprawie nie ograniczyło. Zmieniło się jedno – upływa czas. Niektórzy widzą w bojkocie tylko protest moralny, lecz zaczynają w nim widzieć wartości dla sztuki: możliwość refleksji nad własną pracą i nad bezsensowną organizacją ruchu wystawowego. [...] Inni czekają jakby na sygnał (czyj?), pozwolenie (kogo?), by wejść z powrotem w utarte koleiny życia artystycznego. Te wszystkie opinie, postawy, obawy wskazują na jedną konieczność: konieczność tworzenia niezależnego i niemechanicznego obiegu kulturowego”³⁸. Wtedy zaczęły powstawać nowe duszpasterstwa środo-

³⁴ M. Szybist, *Zauważać świat*, „Sztuka” 1981, nr 4, s. 24.

³⁵ Przykładem może być wydawane w stu egzemplarzach przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych w Łodzi pismo „Nawa św. Krzysztofa”.

³⁶ Najważniejsza jego praca to *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994.

³⁷ L. Kołakowski, *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*, „Nawa św. Krzysztofa” 1985, nr 2. Oficjalnie artykuł opublikowany w zbiorze tekstów Leszka Kołakowskiego: *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990.

³⁸ „Sztuka” 1983, s. 2.

wisk twórczych oraz galerie. W 1983 r. odbyło się pierwsze spotkanie twórców z prymasem Polski kard. Józefem Glempem poświęcone organizowaniu życia artystycznego przy wsparciu Kościoła³⁹. Dzięki tym rozmowom zaczęto udostępniać artystom zarówno istniejące już placówki zajmujące się kulturą – muzea diecezjalne czy siedziby duszpasterstw, jak i wszelkie wolne miejsca w budynkach parafialnych: kruchty, podziemia, a nawet nawy kościelne i kaplice. Trudno wymienić wszystkie kościoły w Polsce, w których pokazywano jednorazowe wystawy plastyczne, historyczne czy patriotyczne, gdyż była ich ogromna liczba, a także dlatego, że nie zawsze po takich wydarzeniach pozostał ślad w postaci ulotki, katalogu lub wpisu do książki pamiątkowej. Wszelkie kalendaria prowadzone przez uczestników tego ruchu są niepełne⁴⁰, zważywszy na warunki, w jakich były tworzone. Wymienić więc można tylko najważniejsze i stałe miejsca, należące do Kościoła, w których pokazywano sztukę.

Przede wszystkim otwarte były dla artystów Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, prowadzone od 1979 r. przez ks. Andrzeja Przekazińskiego, przy ulicy Solec 61 w Warszawie, i Duszpasterstwo Środowisk Twórczych przy kościele Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny przy ulicy Przyrynek 2 w Warszawie, kierowane przez ks. Wiesława Niewęglowskiego. Tu już w 1982 r. pokazywano na zbiorowych wystawach prace powstałe w stanie wojennym, związane z sześćsetleciem obecności obrazu Bogarodzicy na Jasnej Górze⁴¹. Od 1983 r. sztuka zagłębiła na stałe w nowych miejscach: w kościołach Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie, św. Maksymiliana Kolbe w Krakowie Mistrzejowicach, św. Marcina oraz św. Krzyża we Wrocławiu, Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu, św. Michała w Sopocie, Podwyższenia Krzyża w Bytomiu, św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, w krużgankach klasztoru oo. dominikanów w Krakowie. Przy parafiach w wydzielonych miejscach w świątyni lub innych budynkach powstawały galerie, m.in. „Nawa św. Krzysztofa” przy kościele oo. Jezuitów w Łodzi, „Kruchta” przy bazylice w Bydgoszczy, „Na plebanii” przy kościele św. Ducha w Koszalinie, „Emaus” przy kościele św. Wojciecha w Częstochowie, „Galeria św. Jacka” przy bazylice św. Mikołaja w Gdańsku, „Galeria Spotkań” przy kościele św. Ducha w Toruniu. Dodać jeszcze trzeba galerie „Na Ostrowie” przy Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu i „Fra Angelico” przy Muzeum Diecezjalnym w Katowicach⁴².

Organizowane tam ekspozycje miały bardzo różny charakter. Były wystawy indywidualne, ukazujące przekrój twórczości poszczególnych artystów oraz prace aktualne, były wystawy zbiorowe – tematyczne, a nawet takie, w których nie było łączącego tematu, lecz chęć zaistnienia wspólnie w obszarze kultury

³⁹ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei...*, s. 96.

⁴⁰ Wystarczy powiedzieć, że według kalendarium sporządzonego przez Teresę Chromy (w jej prywatnym archiwum) w 1984 r. odbyło się 55 wystaw w 21 różnych miejscach; według kalendarium Aleksandra Wojciechowskiego w książce *Czas smutku, czas nadziei...* w miejscach należących do Kościoła odbyło się 28 wystaw.

⁴¹ Pełne kalendarium wystaw w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej znajduje się w publikacji jubileuszowej: *Świadectwo wspólnoty. Pamiątka jubileuszu dwudziestolecia powojennego Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (kwiecień 1980 – kwiecień 2000)*, Warszawa 2000.

⁴² A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei...*, s. 95–97 i kalendarium.

niezależnej⁴³. Osobną funkcję pełniły Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości” organizowane w Katowicach (1986, 1988, 1990) i Krajowe Biennale Młodych „Droga i prawda” we Wrocławiu, które dla wielu młodych artystów były jedyną możliwością debiutu i kontaktu z szeroką publicznością.

Wiele wystaw, zwłaszcza tych organizowanych przez Janusza Boguckiego, odbiegało swą formą od tradycyjnych ekspozycji muzealnych czy galeryjnych. Autorzy bowiem często aranżowali całe pomieszczenie, tworząc niezwykle nastrojowe *environment*⁴⁴. Przestrzeń była wypełniona różnego rodzaju pracami: obrazami, rzeźbami, instalacjami. Każdy element wnętrza był wykorzystany tak, że traciło ono swój dotychczasowy wygląd i nabierało zupełnie nowej wymowy⁴⁵. Szczególnie pomieszczenia w kościele Miłosierdzia Bożego przy Żytniej w Warszawie inspirowały artystów do tego typu działań. Niezwykłość tego miejsca polegała na tym, że było w ciągłej przemianie. Zniszczoną w czasie powstania warszawskiego kaplicę parafianie odbudowywali własnymi siłami; gdy pojawili się w niej artyści, jeszcze ją odgruzowywano. Pierwszy zrealizowany przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz projekt w tym kościele – „Znak Krzyża” (1983) – był aranżacją dzieł 56 plastyków i 47 fotografików. Wystawie towarzyszyły spektakle teatralne, seanse filmowe, koncerty i spotkania teoretyczne. Kolejne wielkie wystawy pomysłu Boguckiego i Smolarz powstawały w innych kościołach: „Artyści stoczniovcóm” (1984) w kościele św. Mikołaja w Gdańsku, „Apokalipsa – światło w ciemności” (1984) w kościele św. Krzyża w Warszawie, „Labirynt – przestrzeń podziemna” w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na warszawskim Ursynowie⁴⁶. Wszystkie były zbudowane na zasadzie *environment*, podobnie jak wystawa autorstwa Marka Rostworowskiego w kościele przy Żytniej – „Niebo nowe i ziemia nowa” (1985).

Swoistymi *environment* były także projektowane w świątyniach przez plastyków już od 1982 r. groby wielkanocne i stajenki betlejemskie. Były to często rozbudowane aranżacje, zajmujące dużą przestrzeń i wykorzystujące różnorodne rekwizyty, dzięki czemu zyskiwały głębokie i często zaskakujące znaczenia. Tradycyjna figura leżącego Chrystusa mogła więc znaleźć się w więziennej celi lub bezpośrednio na trawniku, przykryta wojskową kurtką. Drogę do stajenki

⁴³ Ks. Wiesław Niewęglowski wspomina: „Rozrzut myślowy, tematyczny przynoszonych do świątyni prac był tak wielki, iż trzeba było szukać formuły, uzasadniającej samo artystyczne przedsięwzięcie”. Dlatego nadano wystawie tytuł „Świadectwo obecności”, ukazując, że „po prostu artyści przyszli i przynieśli swe prace”. Taka nazwa przyjęła się w tym środowisku w całym kraju (W.A. Niewęglowski, *Nowe przymierze...*, s. 177).

⁴⁴ *Environment* to termin używany w teorii sztuki na określenie działania plastycznego wykorzystującego całą przestrzeń i aranżującego ją w taki sposób, że widz jest „otoczony”, wciągnięty w ową przestrzeń.

⁴⁵ O organizacji wystawy „Znak Krzyża” Janusz Bogucki wspominał: „wiedzieliśmy, że zadaniem naszym będzie takie wprowadzenie przedmiotów sztuki, by podkreślały swą obecnością charakter zarówno wielkiej nawy dźwigniętego z gruzów kościoła, jak podziemnego labiryntu ciasnych przejść, mrocznych kaplic i ceglanych czeluści. [...] praca nad stopniowym rozmieszczaniem i oświetlaniem dzieł – miała w sobie jeszcze coś z montażu wystawy artystycznej, ale znacznie więcej z urządzania wnętrza, z odgadywania ukrytego związku między symbolicznym sensem przestrzeni i symbolicznym sensem przedmiotu” (J. Bogucki, *Od rozmów...*, s. 55).

⁴⁶ Dokładny spis wszystkich przedsięwzięć Janusza Boguckiego w latach osiemdziesiątych wraz z listami uczestników podaje sam autor w książce *Od rozmów...*

wyznaczały ślady bosych stóp podeptane przez wojskowe buty. W 1984 r. na dziedzińcu kościoła św. Stanisława Kostki w Warszawie urządzono najbardziej wstrząsający w wymowie żłobek. Dzieciątko było położone w wypełnionym sianem bagażniku starego fiata – takiego, w jakim przewożono uprowadzonego ks. Jerzego Popiełuszkę⁴⁷.

Tego typu realizacje, wykorzystujące polską tradycję, łączyły wątki religijne z politycznymi – z przewagą dla tych drugich. Jak pisze ks. Wiesław Niewęglowski, niosły one „nie tyle ewangeliczne przesłanie, co sprzeciw, bunt wobec panującej rzeczywistości politycznej”⁴⁸.

Ikonografia

Większość artystów, którzy trafili do kościołów, miała świadomość odmienności, a wręcz nienaturalności nowego miejsca. Ich dotychczasowa twórczość nie miała ze sztuką religijną nic wspólnego. Plastycy stanęli więc przed poważnym dylematem – zmienić swoją sztukę, dopasować się do miejsca, czy też starać się pozostać przy dotychczasowej formie twórczości, ale wystawiać w kościele, by podkreślić swój sprzeciw wobec sytuacji politycznej w kraju. Ci drudzy próbowali przeforsować koncepcję dzieła sztuki jako wotum składanego Bogu⁴⁹, co pozwalało przynajmniej teoretycznie prezentować w świątyni prace o charakterze awangardowym, np. obrazy abstrakcyjne. Widzowie jednak, oglądający wystawy zaraz po mszy, oczekiwali od artystów pełnego zaangażowania oraz czytelności prac. Dlatego na większości wystaw przykościelnych panowała ikonografia religijno-patriotyczna i polityczna⁵⁰, a jej różne motywy były używane w różnych konfiguracjach i decydowały o wymowie dzieł⁵¹.

Niewielka zaledwie liczba artystów podejmowała wątki *stricte* religijne⁵². Przeważały tu motywy pasyjne: droga krzyżowa, pieta, ukrzyżowanie, oraz maryjne, zwłaszcza oblicze lub zarys ikony Matki Boskiej Częstochowskiej. Rzadziej podejmowano tematy biblijne, takie jak wieża Babel, arka Noego, wygnanie z raju, Apokalipsa. Wszystkie te wątki, szczególnie dotyczące cierpienia i śmierci, w pewnym kontekście mogły nabierać wymowy społeczno-politycznej. Przedstawienia o charakterze uniwersalnym na wielu wystawach były odbierane jednoznacznie, w duchu polskiego mesjanizmu. To, co Janusz Bogucki wraz z kręgiem bliskich mu artystów i krytyków widział jako zbliżanie się do *sacrum*, co miało być owocem osobistego, duchowego dojrzewania, na innych wystawach stało się manifestacją o charakterze politycznym. Przykłady aktualizacji tego, co ponadczasowe,

⁴⁷ Wiele takich realizacji opisuje Anda Rottenberg w artykule *Polski barok współczesny*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 11.

⁴⁸ W.A. Niewęglowski, *Nowe przymierze...*, s. 177.

⁴⁹ G. Sztabiński, *Dylematy obecności...*, s. 12.

⁵⁰ Określeniem „patriotyczne” będą nazywać te motywy, które odwołują się do polskiej historii i tradycji, „polityczne” – motywy nawiązujące do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej.

⁵¹ Publikacje zawierające najwięcej reprodukcji prac z lat osiemdziesiątych: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei...*; D. Łuszczek, *Inspiracje religijne...*; katalogi wystaw w Zachęcie: *Cóż po artystycie w czasie marnym...* i *Polonia, Polonia*, Warszawa 2000.

⁵² M.in. Ewa Ćwiertnia, Tadeusz Kuduk, Stanisław Rodziński, Teresa Rudowicz, Jacek Sempoliński, Tomasz M. Wiśniewski.

podaje Bogucki w opisach swoich poszczególnych przedsięwzięć. Wystawa „Apokalipsa – światło w ciemności”, nawiązująca w bardzo różnorodny sposób do apokaliptycznej wizji św. Jana, została odebrana przez widzów bardzo intensywnie i „politycznie”, gdyż „bieżąca historia przydała temu wszystkiemu swój własny kontekst porażający wyobraźnię, bowiem bestialskiego mordu na księdzu Popiełuszcze dokonano na kilkanaście dni przed otwarciem »Apokalipsy«”⁵³. Choćby instalacja Włodzimierza Borowskiego pokazana na tej wystawie – węzeł z grubych lin zwisający ponad lustrem z plamami czerwieni, jakby krwi kapiącej ze sznura, była odbierana jako nawiązanie do śmierci ks. Jerzego⁵⁴.

Bardzo aktualny stał się też grób wielkanocny urządony przez artystów w kościele św. Krzyża w Warszawie w 1985 r. Grób rozbudowano do trzech sal: w bocznej „sali lektur” obok reprodukcji Całunu Turyńskiego zamieszczono opisy medyczne urazów na ciele Chrystusa, w sali „sądowej” przedstawiono tekst dotyczący wyroku wydanego na Jezusa i jego egzekucji. W środkowej sali umieszczono grób – podłużną szklaną skrzynię, wewnątrz której skraplała się parująca woda, tak że wydawało się, jakby ktoś w niej oddychał. Znow ta realizacja zbiegła się z wydarzeniami politycznymi – był to czas procesu funkcjonariuszy SB, którzy zamordowali ks. Popiełuskę. Janusz Bogucki wspominał: „W procesie posługiwano się ciągle mową protokołów prawnych i medycznych [...] Podobieństwo języka protokołów dotyczących Męki Pańskiej oraz odczytywanych na procesie toruńskim – włączało jakby prąd aktualnego bólu i wzburzenia w przeżycia tysięcy ludzi odwiedzających podziemia św. Krzyża”⁵⁵. W ten sposób prace, które w intencji ich twórców miały być ponadczasowe, stawały się politycznie zaangażowane. Często jednak to zaangażowanie było wpisane w projekt artystyczny, jak np. w instalacji Jerzego Kaliny „Ostatnia wieczerza” na wystawie „Znak Krzyża”. Ta pierwsza z wystaw w kościele przy Żytniej miała ujawniać obecność znaku krzyża w kulturze, tradycji i codzienności. Tymczasem obok dzieł malarskich (nawet czysto abstrakcyjnych), ludowych świątków i fotografii znalazł się stół częściowo przysypany gruzem, nad którym zwisała podarta, biało-czerwona flaga. Odniesienie do pierwszej w stanie wojennym wieczerzy wigilijnej było tu jednoznaczne.

Motywy narodowo-patriotyczne w latach osiemdziesiątych najczęściej włączano do kompozycji religijnych. Jak wspomina Danuta Wróblewska, krytyk sztuki, nie chodziło artystom o sztukę religijną, „po prostu trzeba było do jakiegoś obrazowania wrócić, znaczy trzeba było jakiejś ikonografii użyć, która w stosunku do poprzedniej byłaby kompletnie inna, ale powszechna i jednoznacznie odczuwana. [...] Cudzoziemcy uważali, że myśmy wtedy oszaleli, wpadli w bigoterię. Oni nie byli w stanie zrozumieć, że jeżeli się zrywa z jednym, to się sięga po drugie. Jednym wielkim przeciwstawieniem języka odsądzonego od znaczeń mogła być tylko tematyka chrześcijańska”⁵⁶. Trzeba jednak pamiętać, że nie było w tym zachowaniu nic nowego, raczej nawiązywano do charakterystycznego dla

⁵³ J. Bogucki, *Od rozmów...*, s. 94.

⁵⁴ Pojawiły się też na tej wystawie dosłowne odniesienia do tego wydarzenia – przede wszystkim sułtanna położona obok ołtarza na posadzce.

⁵⁵ J. Bogucki, *Od rozmów...*, s. 95.

⁵⁶ W. Wierchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Łódź 1989, s. 303.

polskiej kultury łączenia patriotyzmu z religijnością. Niemal wszystkie przedstawienia maryjne miały akcenty polskie: cięcia na obliczu Matki Boskiej Częstochowskiej były biało-czerwone, tłem była polska flaga lub typowo polski krajobraz. Dodawano też elementy aktualizujące – Dzieciątko z ikony trzymało palce uniesione w kształt litery V, taki gest pokazywał też zmarły Chrystus leżący na kolanach opłakującej go Maryi. Uproszczony zarys ikony z Jasnej Góry stawał się bramą, przejściem, oknem na świat, plaketką w klapie robotniczej kurtki. Podobnie przedstawienia pasyjne pełne były współczesnych odniesień – Chrystusowi towarzyszyli robotnicy, a jego oprawcy nosili mundury. Hasła często towarzyszące przedstawieniom wykonane były zwykle czcionką kojarzoną z napisem „Solidarność”, zwaną solidarycą⁵⁷. Rzadko pojawiały się odniesienia historyczne, wskazujące na głębsze zakorzenienie artystów w polskiej bądź europejskiej tradycji ikonograficznej. Do takich przedstawień należały niektóre prace członków grupy „Wprost”, np. Leszka Sobockiego alegoryczne obrazy Polonii i autoportrety nawiązujące do wątków romantycznych, cykl Jacka Waltosia zatytułowany „Płaszcz miłosiernego Samarytanina”. W wystawach organizowanych przez Janusza Boguckiego i Marka Rostworowskiego odwoływano się do historii Polski przede wszystkim przez cytowanie literatury, eksponowanie dokumentów, a zwłaszcza fotografii⁵⁸.

Wypracowana w latach osiemdziesiątych ikonografia patriotyczno-polityczna była zwykle uproszczona, bazująca na jednoznacznych skojarzeniach: kajdany, kraty, drut kolczasty, zakrwawione płótna, czarna przepaska na oczach, dzielony na części chleb, sierp i młot, cela więzienna, kontrast barwy czerwonej i bieli oraz orła białego i czarnej wrony. Korzystano także z obserwacji codzienności i doświadczeń stanu wojennego, stąd motywy telewizora (często z przemawiającym gen. Wojciechem Jaruzelskim), czołgu, nieosłoniętej żarówki, zamalowanych napisów na murach, brudnych, odrapanych ścian, a także krzyży układanych na ulicach z kwiatów, postaci robotników w kufajkach i kaskach.

Głównymi bohaterami portretowanymi w tym czasie byli Jan Paweł II⁵⁹, Lech Wałęsa, ks. Jerzy Popiełuszko. Szczególnie dużo trudności nastroczało podejmowanie tematu śmierci ks. Popiełuszki. Jak wspomina Aleksander Wojciechowski, „ten temat przerastał możliwości artystów, co dobitnie wykazała wystawa *Przeciw złu, przeciw przemocy* zorganizowana w Mistrzejowicach w 1985 r. Należało tu jednocześnie wziąć pod uwagę fizyczne męczeństwo człowieka, następnie potępienie aktu politycznego terroryzmu, wreszcie przypomnienie prawd, które on głosił jednocześnie w wymiarze religijnym i patriotycznym. [...] W historii

⁵⁷ O projekcie tego napisu por. T. Nyczek, *Najpopularniejsze dzieło sztuki*, „Sztuka” 1981, nr 3, s. 61.

⁵⁸ Jacek Rostworowski wyjaśniał, w jaki sposób miejsca mogły przywoływać historyczne obrazy w zbiorowej pamięci Polaków: „Kościół na Żytniej jest dwupoziomowy, jak zresztą wiele kościołów: są tam długie piwnice pod spodem, a potem się wychodzi rozjaśnioną klatką schodową i wchodzi się wprost do górnej nawy. Ta droga jest bardzo szczególna – symboliczna. Znajduje się tam jeszcze wejście do kanału, którym szli powstańcy pod zburzoną Wolą. Dlatego idąc tamtędy już ma się wiele obrazów w wyobraźni, oprócz tych, które się widzi naokoło. Wstawiliśmy obrazy do kościoła, aby po prostu uzupełnić nimi te powstające w pamięci tragiczne sytuacje, wynikające między innymi ze statystycznego traktowania ludzkości” (J. Rostworowski, *Spotkanie z historykiem sztuki* [w:] *Dialog Kościoła z kulturą*, Kraków 1986, s. 79).

⁵⁹ Por. J. Jaworska, *Artyści polscy o papieżu*, Warszawa 1997.

sztuki natrafiamy niejednokrotnie na takie treści, przerastające wyobraźnię artysty⁶⁰. Stanisław Rodziński, artysta malarz, także to zauważał: „Z dnia na dzień dowiadaliśmy się coraz straszniejszych szczegółów, to było jak uderzenie pięścią w twarz. I teraz weź i szybko namaluj obraz na ten temat. Tak rozumując odrzucono kryterium czasu, przemyślenia, refleksji, selekcji wrażeń, emocji. Widziałem na jakiejś wystawie akwarium z pływającą maleńką sutanną – to już jest nadużycie i wobec zamordowanego, i wobec odbiorcy. Sądzę, że ewoluowanie formy grobu ks. Popiełuszki jest szalenie dla tego myślenia znamienne i szalenie charakterystyczne. Ta ewolucja poszła w dobrym kierunku: od spontanicznego spektaklu, teatru śmierci do pewnej syntezy, do nagrobka, przy którym sfotografowany Papież nie wygląda jak przy dziwowisku narodowym, ale jak przy jednym z wielkich polskich sarkofagów⁶¹.”

Szczególnie rozbudowana była ikonografia papieska. Przedstawiano Jana Pawła II w pozie zwycięzcy, pokazującego V, bądź modlącego się, wspartego na krzyżu. Osobno ukazywano jego zakrwawiony, przestrzelony pas. Negatywnym bohaterem wielu prac był zaś gen. Wojciech Jaruzelski, zawsze w czarnych okularach. Jego postać rzadziej występowała w sztuce przykościelnej, natomiast bardzo często w sposób ironiczny, wręcz kpiarski, przedstawiali go artyści „trzeciego obiegu”.

Postawy i oceny

Wymieniona tu religijno-patriotyczna ikonografia mogła podobać się publiczności, która w większości nie stykała się wcześniej ze sztuką nowoczesną albo krytycznie ją oceniała. W wielu wypowiedziach uczestników ruchu przykościelnego powtarza się wspomnienie o masowym widzu: „W milionowej rzeszy uczestników wielkiego ruchu reformatorskiego zyskano rzeczywiście masowego odbiorcę – zauważa Aleksander Wojciechowski. – Sztuka symbolu, gestu, znaku, lapidarnych i czytelnych metafor, historiozoficznej paraboli, a wreszcie twórczość będąca wyrazem treści patriotycznych – wszystkie te formy uczestnictwa artystów w społecznej i moralnej odnowie zyskały powszechne uznanie w oczach ludzi, często zupełnie nieprzygotowanych do kontaktu ze współczesną plastyką⁶². Jednocześnie owa publiczność, która „przychodzi i od razu chciałaby wszystko rozumieć, widzieć sztukę bliską swojemu sercu, najchętniej – coś w rodzaju sztuki naiwnej, gdzie wszystko jest bardzo wyraźnie powiedziane, wszystko jest wymalowane w konwencji zrozumiałej dla każdego dziecka⁶³, była dla artystów poważnym problemem⁶⁴. Pojawiał się zarzut o tworzenie „pod publiczność”, o koniunktura-

⁶⁰ W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 273.

⁶¹ *Ibidem*, s. 167.

⁶² *Ibidem*, s. 272.

⁶³ *Ibidem*, s. 154.

⁶⁴ O specyfice „nowego widza” mogą świadczyć słowa Magdaleny Hniedziewicz: „w Mistrzejowicach tłumy oglądały wystawy grafiki, a kiedy tam przyjeżdżałam, to natychmiast byli ludzie, których musiałam oprowadzać, którym mówiłam nie, co jest na obrazach, ale skąd to się wzięło i po co to jest. U nas w Zielonce publiczność, która nigdy w życiu nie widziała wystawy plastycznej, jakiej babcie spod Siedlec, ze wsi – przychodziła tłumnie na oprowadzanie. To jest zupełnie inna publiczność niż publiczność sal wystawowych. I inaczej podchodzi do sztuki, chce coś zrozumieć” (W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 52).

lizm, co potwierdzać miał niski poziom wielu dzieł. Specjaliści, zwłaszcza krytycy sztuki, często widzieli w ówczesnych realizacjach miernotę i kicz. „To, co kiedyś bez wahania uznalibyśmy za kicz, weszło w okres ochronny – jak cenna i niespotykana zwierzyna – pisał Stanisław Rodziński. – Wszelki dydaktyzm sztuki, nachalny i masowy, nagromadzenie symboli i znaków narodowych czy religijnych daje często efekt artystycznie żenujący. Zbiorowe, niemal stadne podejmowanie podyktowanej tematyki, nawet jeżeli źródło inspiracji jest święte i godne – stwarza sztuczność, która spłyca i banalizuje najważniejsze nawet cele”⁶⁵.

Jan Michalski pod koniec lat dziewięćdziesiątych wspominał: „To był cud! – wołają do dziś dawni artyści z krucht. Taka koniunktura się nie powtórzy. Gdy nawet malarz niedzielny mógł grzać serca, tak wielkie było oczekiwanie na znaki łączące ludzi, na wolne słowo. Wybaczano środki, liczył się cel”⁶⁶. „W świątyniach pojawiają się także prace artystycznej miernoty, która swój udział w wystawach traktuje jako najprostszyszy sposób zdobycia szerokiej publiczności. Spotykamy obrazy niewiele różniące się od dewocjonalno-patriotycznej produkcji z pogranicza kiczu”⁶⁷ – przyznawał Aleksander Wojciechowski. Ta krytyka często wychodziła z kręgów związanych z kulturą niezależną. Poważną dyskusję na łamach „Znaku” rozpoczęła Krystyna Czerni artykułem *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, w którym czytamy: „kraty, łańcuchy, flagi, rozmaitego typu więzy i pęta i – koniecznie purpurowe draperie. A także świece, przewiązane oczy, podcięte skrzydła, pokrwawione szarpie – czyli wszystkie niezbędne atrybuty i akcesoria służące do utrzymywania nas w stanie permanentnej, tak bardzo wydrwiwanej przez Kisielea, narodowo-rocznicowo-martyrologicznej fety”⁶⁸. Ukuło się wtedy nawet ironiczne określenie „sacr-realizm”, nawiązujące do socrealizmu⁶⁹, które wynikało z oceny nie tylko artystycznej wartości dzieł, ale przede wszystkim postawy artystów: „Główne nieporozumienie polegało na przyjęciu metod stosowanych przez ideologicznego przeciwnika – w posługiwaniu się użytkowo-propagandowym modelem sztuki operującym nachalną perswazyjnością czy wręcz agitacją”⁷⁰.

To właśnie utożsamianie postawy artystycznej z postawą etyczną budzi do dziś najwięcej kontrowersji w ocenach ruchu przykościelnego. Co ważne, chodziło o postawę nie tyle religijną czy światopoglądową, ile polityczną. W kościołach w tym czasie pojawiały się bowiem często osoby niewierzące i nieukrywające swoich poglądów. „Jako człowiek niewierzący uczestniczyłem w mszach i to czasem ze łzami w oczach – przyznał Zbylut Grzywacz. – »Przekażcie sobie znak pokoju« brzmiało wtedy jak znak »Solidarności«, a niekoniecznie znak pojednania z Panem”⁷¹. Uczestników ruchu przykościelnego łączyło raczej bycie przeciwko

⁶⁵ S. Rodziński, *Polska plastyka ostatnich lat*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 8, s. 8.

⁶⁶ J. Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 12, s. 6.

⁶⁷ W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 275.

⁶⁸ K. Czerni, *Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw*, „Znak” 1986, nr 2/3, s. 5.

⁶⁹ Stefan Kisielewski miał używać nazwy „socrealizm liturgiczny” (S. Rodziński, *Polska plastyka...*, s. 8). Por. M. Skwarnicki, *Sacr-realizm?*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 2, s. 8.

⁷⁰ P. Szubert, *Ponadpolityczne JA*, „Szkice” 1987, nr 5, s. 32.

⁷¹ A. Galińska-Toborek, *Wycieczka do obozu wroga. Rozmowa ze Zbylutem Grzywaczem*, „Tygiel Kultury” 2001, nr 10/12, s. 165–166.

komunizmowi niż bycie chrześcijanami. Pozostawało jednak pytanie, czy artysta powinien być oceniany za dobre dzieła, czy za „słuszną” postawę. Czy na takich zasadach powinna funkcjonować kultura? Czy wtedy nie staje się ona równorzędna ze sztuką ideologiczną, np. z socrealizmem? Anatemą obłożono w tym czasie znanych artystów, którzy nie podjęli bojkotu oficjalnego życia artystycznego, zwłaszcza Tadeusza Kantora⁷² i Jerzego Dudę-Gracza⁷³. Przetoczyło się wiele dyskusji nad kryteriami przyznawania nagród w konkursach kultury niezależnej. Wewnątrz ruchu główne spory dotyczyły autentyczności postaw. Stanisław Rodziński, jeden z jurorów wrocławskiego konkursu „Droga i Prawda”, stwierdzał: „Domagałem się przyznawania nagród, które by ukazały kryteria, jakimi kieruje się jury. Chodziło mi o to, że na wystawie, która ma w tytule słowa Ewangelii, jury nagradza według zasad podobnych jak onegdaj na wystawie »Człowiek i praca w Polsce Ludowej« [...]. Na wystawie »Droga i Prawda« może być pejzaż i obraz przedstawiający dramatyczną scenę pasyjną, ale równocześnie może być i drucik wystający z ziemi. Dać wyróżnienie czy nie? [...] Jeśli ktoś wymyśla tytuły, za tym musi iść również poważne traktowanie kryteriów, równie poważne zastanawianie się nad sensem. Te wystawy są przecież publiczne – nowa jest ich forma i częściowo publiczność – ale to są wystawy szalenie ważne właśnie dlatego, że poprzez świadome odejście od nijakiego formułowania ocen krytyków, nijako formułowanych nagród, nijako formułowanych warunków konkursu – powinny (albo może muszą) stać się szansą przypomnienia, że chodzi o coś, że istnieją kryteria, że istnieją wartości”⁷⁴. Problem jednak polegał na tym, że wartości, na których opierać się miała sztuka, były pozaartystyczne, a nie wszyscy chcieli i mogli się z tym pogodzić. Szczególnie Piotr Piotrowski, historyk sztuki spoza ruchu, ostro krytykował kryteria ocen sztuki w nurcie przykościelnym: „podobnie jak w latach siedemdziesiątych, w latach osiemdziesiątych kadłubowa krytyka i przedstawiciele mecenatu nie pytali o artystyczne wartości, lecz o wartości wobec sztuki zastępcze: patriotyzm, religijność, stosunek do komunizmu”⁷⁵.

Dużo kontrowersji wzbudzały nagrody przyznawane przez Komitet Kultury Niezależnej. Przytoczmy znów Piotra Piotrowskiego: „jednym z laureatów na-

⁷² Tadeusz Kantor przyjął państwową nagrodę i w ten sposób stał się dla władz dowodem „normalności” kultury oficjalnej. Nawet Piotr Piotrowski, który w 1991 r. bronił Kantora, zmienił zdanie: „Ja sądziłem wówczas, że nie da się manipulować dobrą sztuką. W tej chwili już nie jestem o tym przekonany. [...] Jeżeli Kantor przyjął nagrodę państwową w tamtym czasie, kiedy ludzie siedzieli w więzieniach, to fakt ten musiał rzutować na odbiór jego sztuki” (P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórco i subiektywnie*, Poznań 1991, s. 77–78; por. *idem*, *O powołaniach artysty i biskupa. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Magdalena Ujma*, „Kresy” 1996, nr 3, s. 166–167).

⁷³ Jerzy Duda-Gracz chętnie pokazywał się w telewizji, a jego odpowiedzią na potępienie przez środowisko był autoportret zatytułowany „Ora et colabora”. Mimo tego był jednym z najbardziej popularnych artystów w tym czasie: „Historycy nie będą niestety mogli przeoczyć, że gdy najlepsi artyści tego kraju, bez względu na orientację, narażali swoje obrazy i instalacje na kopeć gromniczny i dezaprobataę wiernych, masy inteligentkie, wierzące i niewierzące, ustawały się w kolejkę na wystawy Dudy-Gracza. Jest to smutne nie dlatego, że to łamistrajk (czy raczej artysta dworski), ale dlatego, że to szkodnik artystyczny” – zauważał Jerzy Stajuda (W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 253).

⁷⁴ *Ibidem*, s. 167–168.

⁷⁵ P. Piotrowski, *Dekada...*, s. 77.

grody Kultury Niezależnej zostaje Łukasz Korolkiewicz, malarz bez wątplenia wybitny. Nie otrzymuje jednak nagrody za swe malarstwo, lecz za malowanie krzyża kwietnego przed kościołem św. Anny w Warszawie, symbolu oporu stolicy. Oto Edward Dwurnik, najgłośniejszy malarz codzienności stanu wojennego za granicą, także zostaje laureatem tej instytucji. Jednakże gdy zaczyna flirtować z »normalizacją«, pojawiając się w miejscach »oficjalnych«, wśród działaczy niezależnych zapada konsternacja⁷⁶. W normalnie funkcjonującym państwie demokratycznym prawdopodobnie nagroda przyznawana za dzieło sztuki, które jest wyrazem określonej postawy, nikogo by nie zdziwiła i nie wywoływała tyłu kontrowersji, byłaby bowiem jedną z wielu środowiskowych nagród przyznawanych przez jeden z wielu „komitetów”. Problem jednak polegał na tym, że „kultura niezależna” zastępowała w tym czasie kulturę oficjalną – czyli według dawnych schematów myślenia kulturę w ogóle. W Polsce Ludowej kulturę traktowano jako monolit, a monopol na nią miało państwo. Krytycy nurtu przykościelnego obawiali się, że przejmuje on monopol na kulturę zwaną niezależną. „Twierdzą, że środowiska niezależne, kontestując oficjalną kulturę, funkcjonowały według analogicznych mechanizmów, które nazwałbym pozaartystyczną koniunkturalizacją kultury⁷⁷ – mówił Piotr Piotrowski.

Pojawiły się więc pytania o niezależność sztuki przykościelnej, o wolność twórczą. Czy sztuka pokazywana w kościele może być neutralna wobec wartości moralnych? „Czy chcąc być lojalnym członkiem Kościoła, można zachować duchową niezależność?”⁷⁸. „Wydaje mi się, że w nurcie tej »kultury niezależnej« system zależności wyraźnie istniał. Dotyczył on nie tylko Kościoła jako instytucji, ale i sfery wartości, z którą Kościół jest związany. Właśnie tę sferę należałoby zbadać i zapytać, na ile pojęcie wolności jest tam pojęciem kluczowym, a na ile ono jest zinstrumentalizowane do systemu wartości, które Kościół i opozycja wówczas formułowały⁷⁹ – zastanawia się Piotrowski i odpowiedź na jego pytanie wydaje się oczywista. Kościół nie ukrywał swojej podstawowej funkcji – duszpasterskiej i ewangelizacyjnej, i zakładał, że przyjsięc artystów do świątyni wiąże się z deklaracją światopoglądową⁸⁰. „Nie można być w Kościele dlatego, że doznało się zawodu czy rozczarowania poza nim i nie można traktować Kościoła jako azylu czy

⁷⁶ *Ibidem*, s. 77. Edward Dwurnik wraz z Eugeniuszem Getem-Stankiewiczem i Zbyletem Grzywaczem w 1982 r. otrzymał nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”. Gdy złamał bojkot, wystawiając w oficjalnej galerii, a następnie zapisał się do „państwowego” Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, część środowiska domagała się odebrania mu nagrody. Por. J. Saber, *Sprawa Edwarda Dwurnika*, „Kultura Niezależna” 1984, nr 3, s. 37–41.

⁷⁷ P. Piotrowski, *Dekada...*, s. 78.

⁷⁸ K. Czerni, *Elity*, „Znak” 1992, nr 7, s. 148.

⁷⁹ P. Piotrowski, *O powołaniach...*, s. 166.

⁸⁰ Por. W.A. Niewęglowski, *Nowe przymierze...*, s. 174–175. Książd Niewęglowski nie zgadzał się także z określeniem „kultura niezależna”, które jego zdaniem zawęża ruch przykościelny do opozycji politycznej i etosu „Solidarności”. Wielu artystów jednak tak właśnie traktowało swój udział w ruchu, o czym świadczą słowa Janusza Boguckiego: „Mnóstwo ludzi biegnie z obrazami do kościoła [...], aby tylko pokazać swoją obecność w tym miejscu, bo to miejsce czyste, a nie w tamtym, bo tamto stało się nieczyste”, „dla jednych ludzi ten wstrząs powodował głębszą refleksję wewnętrzną i poszukiwanie sensu swojego powrotu do Kościoła, a dla innych było tak: czerwoni są paskudni, to pójdziemy do czarnych, bo ci zachowali się przyzwoicie” (W. Wierchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 9).

jako miejsca tymczasowego pobytu [...] Schronić się jednak można w świątyni, ale nie w Kościele – w Kościele bowiem trzeba żyć jego rzeczywistością, trzeba ją przyjąć jako swoją”⁸¹ – stwierdzał duszpasterz środowisk twórczych ks. Wiesław Niewęglowski i wyjaśniał, gdzie jest granica wolności twórczej: „Kościół nie ocze-kuje sztuki wyłącznie konfesyjnej, ale przyjmuje tylko takie dzieło współczesne dla ukazania go w świątyni, które nie rozmija się z duchem Ewangelii”⁸².

Tak wyznaczone kryterium było jednak bardzo płynne, a brak wyraźnych wymagań Kościoła wobec sztuki w tym czasie wydawał się wynikiem ogromnej to-lerancji i zaufania, choć nieraz prowadził do konfliktów i rozczarowań. Księża nie byli przygotowani do odbioru sztuki współczesnej, dlatego ich oceny mogły być powierzchowne i bardzo subiektywne. Te same dzieła w różnych miejscach i przez różne osoby duchowne oceniane były zupełnie inaczej. Najlepszym przy-kładem jest twórczość Tadeusza Boruty. Był on współorganizatorem wielu wy-staw i jednym z najbardziej popularnych młodych artystów w ruchu przykościel-nym, nagradzany i wyróżnianym w wielu konkursach⁸³. W swych obrazach, najczęściej o tematyce biblijnej, nie unikał nagości, co czasem wzbudzało prote-sty księży i parafian⁸⁴. Zbylut Grzywacz wspominał, że mimo to spotkał się z wy-rozumiałością władz kościelnych⁸⁵. Rozczarowania doznali ci artyści, którzy li-czyli na kościelny mecenat. „Kościół nie spełnił swego zadania jako mecenat [...]. Nie był do tej funkcji przygotowany. Nie stworzył galerii z prawdziwego zdarze-nia. Powtórzę słowa M[ariusza] Wieczorkowskiego: ubóstwo przeszło w nie-chlujstwo, co musiało spowodować załamanie się nurtu »sztuki przy kościele«”⁸⁶ – twierdził krytyk Krzysztof Jurecki.

Trzeba jednak zauważyć, że Kościół nie chciał odgrywać takiej roli. Nawet Muzeum Archidiecezjalne łączyło wystawy sztuki współczesnej z dawną sztuką religijną i sakralną⁸⁷. Większość wystaw artyści organizowali własnym sumptem, przygotowywali pomieszczenia, sami aranżowali ekspozycje. Kościół użyczał im pomieszczeń, przygarniał twórców, co najpierw przyjmowane było z wdzięczno-ścią, lecz z czasem stawało się niewygodne dla obu stron. „Kościół – przypusz-czał Stanisław Rodziński – na początku robił to z porywu serca, a potem już nie wiedział, co ma z tym robić. Artystom się wydawało (artystom, którzy w sporej części byli daleko od Kościoła), że zobaczyli w nim szansę i podyktują pewną sta-łą trwałą obecność, a nawet i nadrzędność »działania kulturotwórczego«, pod-

⁸¹ W.A. Niewęglowski, *Otwarte drzwi Kościoła*, „Przegląd Katolicki” 1985, nr 6, s. 5.

⁸² *Ibidem*, s. 5.

⁸³ Otrzymał m.in. nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej, pierwszą nagrodę na wystawie „Droga i Prawda”, nagrodę Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (*Cóż po artyście...*, s. 70).

⁸⁴ Np. w „Nawie św. Krzysztofa” w Łodzi siostry zakryły kilka obrazów Boruty.

⁸⁵ „Miałem trochę oporów, bo w moich obrazach było dużo nagości, choćby ta kłęcząca w tłumie z gołą pupą. Zaniósłem ten obraz na wystawę do kościoła, ale miał ją zatwierdzać jakiś dostojnik kościelny, chyba kardynał Macharski, więc braciszkuwie go zdjęli. Na pytanie, skąd ta luka na ścia-nie, wyjaśniono mu, że na obrazie było goła pupa. »A co, brzydka była?« – spytał. – »Ładna« – od-powiedzieli. – »No to wieszajcie z powrotem«. Kościół był wtedy spolegliwy i pokorniejszy, my też byliśmy pełni zaufania” (A. Gralińska-Toborek, *Wycieczka...*, s. 165–166).

⁸⁶ K. Jurecki, *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź 1989, s. 32.

⁸⁷ Był nawet moment, gdy wydawało się, że Muzeum zupełnie zrezygnuje z wystawiania sztuki współczesnej – jak twierdził Jerzy Ryba (W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 192).

czas gdy Kościół ma jednak inne zadania”⁸⁸. Danuta Wróblewska, prowadząca w Muzeum Archidiecezjalnym dział sztuki współczesnej, przyznała w 1988 r.: „Księża, nawet bardzo wykształceni, sztuki nie potrzebują. Z tego, co widzę, nie można mówić o przyjaźni środowiska parafialnego ze środowiskiem artystycznym. Środowisko artystyczne jest tolerowane czy obserwowane z pewnym zaciekawieniem, ale do momentu, dopóki może być tolerowane. W momencie kiedy trzeba podjąć wybór, zawsze przegra sztuka. Na jakiś sposób byliśmy tam jak bezdomni u Brata Alberta, na jakiś sposób jak zabawka, którą się odkłada”⁸⁹.

Odejście

Pod koniec lat osiemdziesiątych dało się wyczuć przesilenie w stosunkach między Kościołem i środowiskiem artystycznym. Dało się słyszeć zniechęcenie i brak wiary w dalszy rozwój sztuki przykościelnej: „obie strony – i artyści, i Kościół – są już trochę zmęczone – mówił Aleksander Wojciechowski. – Wydaje mi się, iż zmianie ulec powinna przede wszystkim treść tego niepisanego »konkordatu«. Ilość ekspozycji jest w tym przypadku obojętną. Niezależny ruch masowy, demonstrujący swe artystyczne i patriotyczne credo w świątyniach, nieodzowny w początkach lat 80-tych, spełnił już swą rolę. Nadszedł czas daleko posuniętej selekcji, aby to co naprawdę wartościowe nie występowało w otoczce przeciętności”⁹⁰.

Oprócz opisanego już rozczarowania pojawiły się także inne powody wycofywania się artystów z kościołów. Przede wszystkim ustał bojkot państwowych instytucji kulturalnych, wystawianie w galeriach i muzeach oficjalnych nie było już źle widziane. Kolejne galerie przestawały istnieć, a ich organizatorzy znajdowali sobie miejsce w kulturze oficjalnej.

Do głosu dochodziło młode pokolenie artystów, którzy mieli nowy, bardziej ironiczny stosunek do rzeczywistości społeczno-politycznej. Ich sposobem na szarą codzienność i permanentny kryzys była kpina, zabawa, groteska, dwuznaczność. Malarstwo artystów zwanych „młodymi dzikimi”, ze swoim ekspresyjnym, krzykliwym kolorem, niedbałym rysunkiem, czasem brutalnością i wulgarnością, nie mieściło się już w intuicyjnie wyznaczanych granicach sztuki przykościelnej, choć przez pewien czas w niej funkcjonowało⁹¹. Jednocześnie pojawiły się zupełnie nowe miejsca i wydarzenia, prywatnie sponsorowane, m.in. wystawa sztuki najnowszej „Co słyhać” w Zakładach Norblina w Warszawie w 1987 r., gdzie prym wiodło młode pokolenie. Ta nowa fala zbiegła się z teoretycznymi dyskusjami dotyczącymi postmodernizmu, w którym sztuka przykościelna się nie mieściła, była bowiem zbyt metafizyczna i nazbyt narodowa⁹².

⁸⁸ *Ibidem*, s. 66.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 306. O tym, jak ciężkie były negocjacje artystów z parafianami, świadczą wspomnienia Janusza Boguckiego *Od rozmów...*, s. 52–55.

⁹⁰ W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany...*, s. 279.

⁹¹ Do połowy lat osiemdziesiątych dla absolwentów uczelni plastycznych, którzy solidaryzowali się z bojkotującymi artystami, ruch przykościelny był jedyną możliwością debiutu.

⁹² Piotr Piotrowski twierdzi nawet, że sztuka przykościelna przyczyniła się do rozwoju polskiego nacjonalizmu, gdyż podkreślała wątki polskie, narodowe, a nie obywatelskie (*idem*, *O powołaniach...*). Nie zgadza się z tym większość uczestników ruchu, podkreślających ogromną tolerancję Kościoła i środowisk artystycznych w tym czasie.

Po przełomie 1989 r. ruch sztuki przykościelnej w ramach kultury niezależnej stracił rację bytu. Nie było już podziału na twórczość oficjalną i nieoficjalną. Jednocześnie zaczął się tworzyć rynek sztuki, kultura weszła w nową fazę, szukała swojego miejsca w kapitalizmie. Straciły na znaczeniu artystyczne postawy: etyczne, autentyczne, bezinteresowne. Nie miały one wpływu na ocenę i wartość dzieł. Można także brutalnie powiedzieć, że skończyła się atrakcyjność *sacrum* w sztuce. Co więcej, pojawiały się coraz wyraźniej wypowiedzi młodych artystów, którzy w sposób ironiczny, dwuznaczny, a nawet bluźnierczy wyrażali się o religijności i katolicyzmie w Polsce⁹³.

Wygaśnięcie nurtu przykościelnego może być dowodem na efemeryczność i doraźność tego zjawiska. Nie spełniły się nadzieje na powrót sztuki do *sacrum*, jak pisze ks. Wiesław Niewęglowski – „do renesansu kultury nie doszło”. Trzeba jednak zauważyć, że w dzisiejszej różnorodnej kulturze jest miejsce na małe galerie w kawiarniach urządzanych na terenach parafii, muzea diecezjalne co jakiś czas organizują wystawy współczesnej sztuki religijnej, a jeszcze więcej tego typu imprez odbywa się w placówkach państwowych⁹⁴. Nie można dziś mówić o ruchu czy nurcie w sztuce związanym z religią, wiarą, Kościołem, ale są artyści, którzy podejmują tę tematykę autentycznie i w pełni świadomie, skupiając się przy tym na jakości swych dzieł. Sztuka religijna wynika z wiary, a nie z politycznego przymusu.

AGNIESZKA GRALIŃSKA-TOBOREK (ur. 1971) – historyk i historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się problematyką polityczno-społecznych kontekstów sztuki i historią polskiej sztuki współczesnej. Opublikowała m.in. *The idea of Sacrum in Polish art of the 1980s* („Inferno. Journal of Art History”, University of St. Andrews, 2003). Współpracuje z pismami „Art Inquiry” i „Tygiel Kultury”.

Art in the Church in the years 1981–1989. A permanent alliance or just an episode?

The article describes art under the patronage of parish churches in the years 1982–1989 as an important element of independent culture and as a unique phenomenon not only in Polish art but also in Church history. Some of the reasons for this movement are on the one hand the dying out of the avant-garde movement, with its strong criticism and the search for new avenues of expression and, on the other hand, the socio-political changes in the country and the Church’s opening up to culture. The beginning of this phenomenon was the activity of the Polish Artists’ Union in the years 1980–1981 and its taking the side of the Independent Self-governing Trade Union “Solidarity”. And later, on the introduction

⁹³ Dziś skryształizowany jest już nurt w sztuce współczesnej, który przyjął nazwę od głośnej wystawy polskiej sztuki w Belgii w 2001 r. zatytułowanej „Irreligia”. Jest on częścią tzw. sztuki krytycznej, która wytyka wady narodowe, dotyka społecznych tabu, krytykuje kulturę masową, rynek sztuki, ale i religię oraz politykę.

⁹⁴ Np. Triennale Plastyki Sacrum w Biurze Wystaw Artystycznych w Częstochowie.

of martial law, their boycott of officially sponsored cultural life. It consolidated a large proportion of the community and made the independent circulation of art easier. The Catholic Church played an important part in this through rendering available its institutions – diocesan museums, Church premises and other accommodation in which galleries and exhibitions were organised. At the same time priests would “spread the word” in the artistic community and create chaplaincies to serve that community.

The Church-sponsored art movement created its own iconography (political-patriotic and religious), its own forms and styles of display (among others in the premises of the Churches), it had its own theorists and critics as well as its audience. It also had its opponents who sought to undermine its independence and artistic value.

The reason this movement died out at the end of the eighties was the weariness of both parties: the artists and Church representatives, the arrival of a new generation of artists, the end of the boycott of official galleries and museums, finally the changes in Poland in 1989. The Church-sponsored artistic movement is hence, an important, but closed chapter in Polish post-war art. The Church, thanks to its involvement in independent culture renewed its contact with artists, but did not acquire modern religious art, which could permanently take root in places of worship.