

Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK

SZTUKA W KONTEKŚCIE RELIGII

Problematyka inspiracji religijnych w polskiej sztuce powojennej od wielu lat domagała się opracowania. Przez wiele lat czekała też na autora, który podjąłby się zebrania obfitego materiału i poddania go wielostronnej, naukowej analizie. Nie było to łatwe. Nie sprzyjały temu kręte drogi sztuki, w dużej mierze naznaczonej poszukiwaniami awangardowymi, porzuceniem obrazu czy też odejściem od jakichkolwiek prób wizualizacji tego, co niewidoczne dla oka. Nie ułatwiały tego również polityczne okoliczności, stanowiące przez ponad czterdzieści powojennych lat najostrzejsze obwarowania życia artystycznego. Ale niedawna dekada lat osiemdziesiątych niejako wymusiła na krytykach i historykach sztuki dyskusję na temat obecności artystów w Kościele i uprawiania przez nich twórczości odwołującej się do chrześcijańskich tradycji naszej części Europy. Dyskusje te nasiliły się zwłaszcza po roku 1989, kiedy to okazało się, że znaczna część artystów, po okresie aktywnej działalności prowadzonej pod opiekuńczymi, ochronnymi skrzydłami Kościoła, powróciła do swoich pracowni, do państwowych instytucji, słowem – do normalnego trybu pracy i życia. Część zawiedzionych krytyków

uznała te decyzje za zdradę głoszonych bądź tylko „paraflowanych” uprzednio ideałów. Nie wydaje się to słuszne: każdy ma przecież prawo do własnego kierowania swoim losem. Wymiana zdań w tej kwestii podzieliła jednak zarówno grono twórców, jak i piszących o sztuce, podzieliła środowiska, ale zarazem umożliwiła ich wyrazistsze samookreślenie. Wiadomo, że w Zamku Ujazdowskim nie obejrzymy – dla przykładu – wystawy obrazów Tadeusza Boruty, ale też we współtworzonej przezeń krakowskiej galerii „Krypta” u Pijarów nie zobaczymy realizacji Katarzyny Kozyry. Trudno: w przypadku sztuki czy też tego, co pojawia się w przestrzeni instytucji, które się nią zajmują, można mieć apetyt na jednolitość, ale musi on pozostać niezaspokojony.

Pomimo tych podziałów, niekiedy tak wyrazistych, jak podany powyżej, nie dziwią jednak kłopoty badaczy ze sztuką „inspirowaną religijnie”. Nie ma chyba zresztą dobrego wyjścia z zapętleń terminologicznych, jednoznacznego rozwiązania problemów, jakie stwarza różnorodne rozumienie takich określeń, jak: sztuka „religijna”, „kościelna”, „sakralna” czy właśnie „inspirowana religijnie”. Wydaje mi się, że przed niektó-

rymi niebezpieczeństwami nie ustrzegł się także autor skądinąd niezwykle ważnej, bardzo potrzebnej i cennej książki, której chciałabym poświęcić kilka uwag. Mam tutaj na uwadze pracę zmarłego tragicznie przed kilku laty o. Dominika Łuszczka OSPPE zatytułowaną *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*¹.

Praca powstała w warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej (jeszcze zanim stała się ona Uniwersytetem im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego) jako rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem księdza profesora Janusza Pasierba. Tuż przed wyznaczonym na czerwiec 1994 roku terminem jej obrony autor uległ ciężkiemu, tragicznemu w skutkach wypadkowi. Po jego śmierci grupa przyjaciół zawiązała Społeczny Komitet, który postawił sobie za cel zgromadzenie środków na realizację wspomnianego zamierzenia. Również przyjaciele przygotowali tekst książki do druku. Bezinteresowne zabiegi wielu członków Komitetu, pracującego pod pełną poświęcenia opieką Doroty Żarskiej, przyniosły efekt w postaci obszernej książki, wydanej z rzadką nawet na dzisiejszym rynku starannością, książki zwracającej uwagę szatą graficzną pieczołowicie opracowaną przez Macieja Buszewicza, pełnej reprodukcji, zaopatrzonej w obfita bibliografię, która dowodzi doskonałego rozeznania autora w materii tematu. Jest to zarazem rozprawa wyjątkowo ambitna pod względem merytorycznym i zmierzająca do całościowej prezentacji zagadnienia.

O. Łuszczek pragnął bowiem objąć refleksją wiele, czasem nieprzystających do siebie zjawisk z obszaru „sztuki niezależnej” lat osiemdziesiątych. We wstępie pisał: „Użycie [w tytule] słowa «inspiracje» dało możliwość zaprezentowania dzieł tłumaczących wersy Biblii, słowa modlitwy, odczucia ducha, poszukiwania transcendencji na język metafory, który niejednokrotnie bardzo daleko odchodzi od przyjętych w tym względzie schematów. Jest to sztuka czerpiąca też natchnienie m.in. z nurtów parareligijnych, filozofii Wschodu, pojawiają się również inspiracje sztuką neobrutalistów, Nowych Dzikich”. W tym fragmencie wypowiedzi zawiera się niejako „program” autora.

Jego realizacji posłużył rozbudowany komentarz do materiału zebranego drogą szeroko przeprowadzonych kwerend. Książka została podzielona na trzy zasadnicze rozdziały, poświęcone kolejno omówieniu uwarunkowań sztuki lat osiemdziesiątych, kwestiom ikonograficznym i stylistycznym.

W rozdziale pierwszym największą wartość mają dwie części, gdzie w sposób uporządkowany i wyczerpujący przedstawione zostały podstawy relacji między Kościołem a sztuką oraz tytułem wprowadzenia zasygnalizowane zostały konkretne przykłady realizacji tych zasad. Autor zaprezentował dokumenty Kościoła dotyczące sztuki i obecności artystów w instytucjach kościelnych, takie jak Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* ogłoszona przez Sobór Watykański II w roku 1963, *Instrukcja o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej* wydana przez Episkopat Polski w roku 1966 czy *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej* ogłoszone przez

¹ D. K. Ł u s z c z e k, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa 1998, ss. 256, ilustr. 134, Społeczny Komitet im. Ojca Dominika Łuszczka.

Konferencję Episkopatu Polski w roku 1973. Po tym przypomnieniu zreferowane zostały próby – podejmowane między innymi przez dwóch ostatnich prymasów – zainteresowania środowisk artystycznych w Polsce refleksją nad treścią oczekiwań i postulatów zawartych w tych właśnie dokumentach. Artyści „odpowiadali” plenerami, wystawami, spotkaniami środowiskowymi, wreszcie – w sposób najbardziej bezpośredni, osobisty – dziełami.

Działania te, początkowo sporadyczne, nasiliły się pod wpływem sytuacji politycznej, przybierając w latach osiemdziesiątych postać szerokiego ruchu. Specyfice tej dekady poświęcony został następny fragment rozważań o Łuszczku, który być może niepotrzebnie potraktowany został nieomal jako kalendarium bogatych i – pomimo mylących pozorów – dość różnorodnych wydarzeń, co z góry skazało go na ryzykowne uproszczenia. Nie dość wyraźnie, jak się wydaje, zostały oddzielone przejawy aktywności instytucji (choćby galerii) korzystających z ochrony Kościoła od tych, które funkcjonowały poza jego przestrzenią, oficjalnie (na przykład Biura Wystaw Artystycznych), a przynajmniej na początku stanu wojennego granica ta rysowała się w sposób odczuwalny. Podobnie rysowała się pod koniec lat osiemdziesiątych granica między sztuką „nową” a sztuką „niezależną”. Dla czytelników młodych, którzy tamtych czasów nie pamiętają, informacja, że „Leszek Jampolski i Jarosław Daszkiewicz w lipcu 1988 r. w Hali Gwardii zorganizowali pokaz sztuki młodych «Arsenał 88»”, opatrzone wyłącznie krótką uwagą, iż „w zamierzeniu komisarzy wystawa miała nawiązywać do «Arsenału» z 1955 r.”, podana bez

komentarza, który mówiłby coś więcej o propagandowym charakterze tego wielkiego, szeroko reklamowanego przeglądu urządzonego w milicyjnej hali sportowej, jest praktycznie dezinformacją. Poza tego rodzaju przeinaczeniami, czasami dotkliwymi, część książki poświęcona sytuacji polskiej sztuki w latach osiemdziesiątych przynosi jednak wiele interesujących szczegółów dotyczących specyfiki ówczesnego życia artystycznego (o Łuszczek przypomina choćby ówczesne, trochę zapomniane, czasopiśmiennictwo poświęcone sztuce). Znacznie więcej rozterek powoduje lektura fragmentu rozważań, któremu autor nadał tytuł *Kierunki i sytuacja polityczna malarstwa polskiego*. Próba nakreślenia na kilku stronach całej historii polskiej sztuki powojennej, czy choćby tylko całej historii powojennego malarstwa, nie mogła przynieść rezultatów, które zadowolilyby wszystkich czytelników. Fragment ten z konieczności musiał odwoływać się do wyselekcjonowanych faktów i zawierać skróty myślowe. Stanowi on jednak tylko szkielet, punkt wyjścia do rozważań, gdzie w perspektywie tego, co kształtowało przez cztery powojenne dekady obraz polskiego życia artystycznego, umiejscowić należy wszelką działalność na rzecz odnowienia więzi między sztuką, artystą a Kościołem.

Tutaj zresztą, w trakcie roztrząsania dalszych problemów, odnoszących się między innymi do kwestii ikonograficznych, o Łuszczek był niewątpliwie w swoim żywiole. Pokazują to kolejne części drugiego rozdziału: *Bóg i Ojczyzna, Między nostalgią a współczesnością, Nowa religijność*. Analizy dzieł sztuki, poparte odwołaniami do tekstów biblijnych, porównania z dziełami sztuki daw-

nej, wykorzystanie bogatej literatury szeroko pojętego przedmiotu – to najciekawsze partie tekstu. Nawet jeśli nie zawsze przychodzi zgodzić się z autorem, trzeba przyznać, że jego tekst dostarcza inspiracji do dalszego namysłu. Podobną rolę pełnią bardzo liczne reprodukcje dzieł malarskich i graficznych. Z jednej strony ilustrują one tekst, z drugiej – wzmacniają wywód, ale ostatecznie przede wszystkim mobilizują czytelnika do samodzielnej interpretacji. Jej potrzeba jest uzasadniona tym bardziej, że liczne prace plastyczne wybrane przez autora do analizy, a także do reprodukcji, nie odwołują się wprost do litery Pisma świętego. Często jest wręcz przeciwnie – twórcy wspomnianych prac traktują tę literę w sposób osobisty, indywidualny, dając artystyczny wyraz głównie własnym odczuciom i wrażeniom, jedynie inspirując się religijnymi dogmatami bądź przeżyciami. W kręgu zainteresowań autora znalazły się zarówno dzieła ilustracyjne, narracyjne, jak też alegoryczne, symboliczne czy wręcz impresyjnie podejmujące biblijne tematy i motywy oraz wyrażające osobiste doświadczenia poszczególnych artystów.

Ze zróżnicowania tych relacji wynika zróżnicowanie formalne, stylistyczne prac. Malarze i graficy posługują się mediami, które są im najbliższe, w których najpłynniej udaje się im „odwzorować” żarliwość doznania, prawdę i ekspresję przekazu. Jednocześnie sięgają po środki wywodzące się z rozmaitych korzeni. Ożywiają albo tradycję sztuki przedstawiającej, figuratywnej, najżywotniejszej do końca XIX stulecia, albo też skłaniają się ku tradycji, która respektuje abstrakcyjne uproszczenia wynikające z przemian, jakim ulegała sztuka na przestrze-

ni całego wieku XX. W książce zamieszczono sporo takich zestawień reprodukcji, wśród których sąsiadują z sobą przykłady i jednego, i drugiego rodzaju. Oto opisująca dość dokładnie po malarzku pewną czytelną sytuację *Procesja* (1982) Zbigniewa Kurkowskiego ukazująca tłoczny orszak ludzi niosących feretrony z wizerunkami Madonny (na tle klasztoru jasnogórskiego), obok zaś widzimy kompozycję *Pieśń* (1989) Władysława Ratusińskiego z nierozpoznawalnym rozbryzgiem świetlistej plamy, jakby wylaniającej się z przepaścistej czełuści, i tylko w lewym dolnym rogu obrazu rysuje się, także niewyraźnie, potraktowana znakowo sylwetka tej samej Madonny. I drugi przykład: *Zona Lota* (1987) Antoniego Fałata, płótno utrzymane w typowej dla tego malarza nowofiguratywnej konwencji i charakterystycznej, zdecydowanej, zimnej kolorystyce, usytuowano obok operującej delikatnymi półcieniami litografii *Wędrowcy III* (1991) Anny Jelonek-Sochy. Kolejny przykład: obraz Tadeusza Boruty *W szkarłat odziany* z cyklu *Ecce Homo* (1990), w którym autor przedstawił, jak czyni to zazwyczaj, mocno określoną malarsko postać ludzką (tutaj męską), pokazano obok pracy Janusza Marciniaka *Ecce Homo* (1990), gdzie jedynym „śladem” człowieka jest gwiazda Dawida, jak gdyby pochłaniana przez ogień pożogi. Wybrałam te przykłady, aby w skrócie przybliżyć charakter różnic między dziełami, które autor uwzględnił w swojej pracy. Niekiedy zresztą różnice te są jeszcze głębsze.

Osobną sprawą pozostaje dyskusyjność niektórych decyzji autora. Na karty książki wprowadził on również artystów i dzieła wyrosłe z połączenia rozmaitych tradycji (co zresztą, jak wspomniałam,

umotywował); poświęcił uwagę między innymi Stanisławowi Fijałkowskiemu, urzeczonemu Talmudem, czy Ewie Ćwiertni, buddystce. Nie czynię z tego zarzutu (młodo zmarła Ewa Ćwiertnia namalowała zresztą wiele kompozycji z motywem krzyża). Szkoda tylko, że w pewnym sensie stało się to „za cenę” przemilczenia twórczości takich malarzy, jak Jerzy Nowosielski i Jacek Sempoliński. Niemal całkowite pominięcie pierwszego z nich autor uzasadnił w zakończeniu pracy faktem, że jest to artysta wystarczająco znany i czas zrobić miejsce dla młodych (czy jednak zawsze lepszych?). Natomiast Sempoliński, malarz niezwykle aktywny w latach osiemdziesiątych, który brał udział w ruchu kultury niezależnej, pojawia się w pracy Łuszczka prawie wyłącznie przy okazji prezentacji innych artystów (na przykład jako mistrz Grzegorza Bednarskiego) lub we wzmiankach bibliograficznych. Ani jedno dzieło wspomnianych twórców nie zostało zreprodukowane. Jednak i do tego faktu wypada podejść z pewną dozą tolerancji.

Z jakimi rozterkami autor musiał się zmagać, pokazuje bowiem (chyba najlepiej) ostatnia część drugiego rozdziału rozprawy, dotycząca problemu „nowej religijności”. O. Łuszczek uwzględnił tutaj dzieła, w których artyści wykorzystali własną ikonograficzną inwencję w celach, by tak rzec, nie zawsze będących „correct”, nie całkiem jednoznacznych – czasami prześmiewczych, niekiedy nawet obrazoburczych, z założenia „irreligijnych”. Cieszy odwaga autora (osoby duchownej przecież) mówienia o tym zjawisku, a tym bardziej odwaga prezentowania niektórych prowokacyjnych prac, między innymi dzieł członków warszawskiej Grupy.

Innego typu przeszkody musiał autor pokonywać podczas pisania rozdziału trzeciego, w którym dokonywał rozstrzygnięć dotyczących odmiennej materii: określał przynależność stylistyczną analizowanych dzieł sztuki. „Realizm symboliczny”, „nurt ekspresjonistyczny”, „nurt metaforyczny” – to terminy określające trzy wyodrębnione (zdaniem o. Łuszczka) zjawiska, a zarazem tytuły kolejnych części tego fragmentu rozprawy. Za reprezentantów pierwszego uznani zostali między innymi członkowie Grupy Wprost, a także inni malarze postaci ludzkiej, jak wspomniany już Tadeusz Boruta i Stanisław Rodziński, ponadto zaś malarze przedmiotów – Marian Kępiński i Aldona Mickiewicz; do „nurtu ekspresjonistycznego” autor włączył – na przykład – twórczość Edwarda Dwurnika, Janusza Marciniaka, Eugeniusza Markowskiego, Eugeniusza Muchy; „nurt metaforyczny” znalazł przedstawicieli w osobach Marii Anto, Jerzego Ćwiertni czy Stanisława Fijałkowskiego. Wymieniam oczywiście tylko niektóre nazwiska. Wydaje się zresztą, że sam autor traktował tę „listę” po trosze jako zespół haseł wywoławczych, raczej jako zaproszenie do rozmowy niż przedłożenie niekwestionowalnych pewników, o które, jak wiadomo, nigdy nie jest łatwo, kiedy chodzi o sztukę. Świadczy o tym chociażby fakt, że nie starał się on skrupulatnie „sklasyfikować” wszystkich artystów, których dzieła wymieniał we wcześniejszych partiach rozprawy, i poprzestał na przykładach najbardziej bodaj charakterystycznych, najbardziej rozpoznawalnych.

Ostatecznie praca o. D. Łuszczka, jak podkreślałam, nie przynosi łatwych rozstrzygnięć. Autor raczej wchodzi

w dialog, polemizuje z poglądami już znanymi, między innymi z Aleksandrem Wojciechowskim, autorem książki *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, opublikowanej zaraz po zakończeniu poprzedniej dekady (Warszawa 1992), pozycji, która stanowiła pierwszą próbę całościowej refleksji nad życiem artystycznym w Polsce lat osiemdziesiątych. Recenzując ją przed wieloma laty, Stanisław Rodziński zatytułował swój tekst *Czas podsumowań*. W tym geście, w wyborze takiego właś-

nie, a nie innego tytułu, znalazło swój wyraz pogodzenie się z faktem, że nastąpił kres pewnego etapu historii. A jednak przez następne sześć lat nie pojawiła się żadna nowa publikacja, która byłaby zakrojona tak obszernie, jak rozprawa o. Łuszczka. Jeśli nawet niekiedy budzi ona kontrowersje, nie przekreślają one pożytków płynących z pracy samego autora i jego przyjaciół. Wręcz przeciwnie – pobudza ona do stawiania kolejnych pytań i do podejmowania dalszych badań.