

## Dyskusja wokół „problemu nowoczesnej sztuki religijnej” w kontekście II i III Wystawy Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce

W 1961 roku w krużgankach krakowskiego klasztoru oo. Dominikanów otwarta została II Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce. Ekspozycja była wypadkową polemik prowadzonych w środowisku katolickich inteligentów i duchownych w latach ją poprzedzających. Dyskusja nad „problemem nowoczesnej sztuki religijnej” została zainicjowana pod koniec 1947 roku na łamach miesięcznika „Znak”<sup>1</sup>. Spór, kontynuowany przez kolejne lata, przebiegał w przeświadczeniu o kryzysie sztuki kościelnej (religijnej, sakralnej) i konieczności jej odnowienia. W tym kontekście wystawę krakowską z 1961 roku można postrzegać jako potwierdzenie wątpliwości nurtujących katolickich inteligentów, twórców i duchownych, stanowiące swoiste podsumowanie pierwszego, powojennego etapu określania pozycji sztuki w Kościele.

Kolejna prezentacja – III Ogólnopolska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej, zorganizowana trzy lata później we Wrocławiu (1964), zaistniała już w zupełnie odmiennych okolicznościach – w trakcie obrad soboru watykańskiego II, w kontekście reformatorskich decyzji i wypowiedzi Pawła VI.

\*

W 1947 roku redakcja miesięcznika „Znak” rozpisała ankietę pod hasłem: *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*. Wybranych krytyków i artystów poproszono o wypowiedź w czterech kwestiach:

- 1) Przyczyny upadku sztuki religijnej
- 2) Czy we współczesnej sztuce religijnej istnieją wartościowe tendencje i osiągnięcia?
- 3) Trudności i możliwości odrodzenia sztuki religijnej
- 4) Sztuka religijna a współczesne potrzeby duchowe.

Na łamach siódmego, jesienno-zimowego numeru pisma opublikowane zostały cztery odpowiedzi: dwojga artystów – Adama Bunscha (1896–1969) i Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej (1860–1977), publi-

<sup>1</sup> „Znak” 2, 1947, nr 7 (październik–grudzień), s. 741–756.

## Discussion of the “problem of modern religious art” in the context of the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> *Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland*

In 1961, the 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland was opened in the cloisters of the Kraków Monastery of the Dominican Fathers. The exhibition was the result of disputes present in the Catholic intellectual and clerical circles in the preceding years. The discussion of the “problem of modern religious art” had been initiated in late 1947 in the monthly “Znak”.<sup>1</sup> The dispute, which continued over the following years, was guided by a conviction about a crisis of church art (religious, sacred art) and the need for its rebirth. In this context, the 1961 Kraków exhibition may be seen as confirmation of the doubts among Catholic intellectuals, artists and the clergy that constitute a kind of summing up of the first, post-war stage of defining the position of art in the Church.

A subsequent presentation: the 3<sup>rd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art, organised three years later in Wrocław (1964), took place under entirely different circumstances: during the proceedings of the Second Vatican Council, in the context of the reformatory decisions and statements of Pope Paul VI.

\*

In 1947, the editors of the monthly „Znak” conducted a survey under the slogan: *The problem of modern religious art*. Selected critics and artists were asked for a statement concerning four issues:

- 1) Reasons for the decline of religious art
- 2) Are there valuable tendencies and achievements in contemporary religious art?
- 3) Difficulties and possibilities of the rebirth of religious art
- 4) Religious art and contemporary spiritual needs.

The seventh, autumn-winter issue of the journal published four replies: by two artists – Adam Bunsch (1896–1969) and Zofia Trzcińska-Kamińska (1860–

<sup>1</sup> “Znak” 2, 1947, No. 7 (October-December), pp. 741–756.

1977), columnist Maria Winowska (1904–1993) and art historian Jacek Woźniakowski (1920–2012)<sup>2</sup>.

Shortly afterwards, in early 1949, in „Tygodnik Powszechny”, Woźniakowski spoke again about the „problem of religious art”<sup>3</sup>, unambiguously formulating the opinion that „what has happened to religious art is the same as when a river loses its bed and reaches barren sand: it is still flowing, and is already sinking into the bottom, yet individual streams are meandering [...], but no one who is thirsty will quench their thirst”<sup>4</sup>. Practically nobody argued with that damning verdict. Adam Bunsch stated that „church painting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries is in decline [...]; good art has been replaced by rubbish [...]”<sup>5</sup>. The awareness of the crisis seemed to be widespread. The respondents unanimously emphasized the discrepancy between good contemporary art and religious art – of low artistic value, seeing the reasons for that dissonance in the attitude of artists themselves (in the absolute creative freedom brought by the beginning of the 20<sup>th</sup> century, in abandoning traditional monumental techniques) as well as in contractors and recipients being accustomed to bad pseudo-art.

In her survey response, Zofia Trzcińska-Kamińska, an artist who actively cooperated with the Church, opted for the need to use traditional forms of European art „sanctified by centuries of God’s service”<sup>6</sup> and did not allow modern and avant-garde styles to be applied in religious art. She postulated the need to create a special type of sacred art school that „should be [...] a school for craftsmen of saints and saint artists”<sup>7</sup> because – like most of the respondents – she believed that it is „supernatural life [...] that is [...] a significant, creative, dominant factor which stimulates a religious artist to perform their work”<sup>8</sup>. A different view, although in a very balanced form, was expressed by Jacek Woźniakowski, who postulated: „one just has to get used to [...] today’s life of art, [...] [learn] to reconcile with strangeness sometimes. Let us find beauty beneath it. This is better than to find only emptiness under the plaster of a standard «pretty» figure”<sup>9</sup>.

Several months later, a heated debate was initiated by Antoni Gołubiew’s column (1907–1979) under

ystki Marii Winowskiej (1904–1993) oraz historyka sztuki Jacka Woźniakowskiego (1920–2012)<sup>2</sup>.

Niedługo potem, na początku 1949 roku, na łamach „Tygodnika Powszechnego” Woźniakowski ponownie zabrał głos na temat „problemu sztuki religijnej”<sup>3</sup>, jednoznacznie formułując opinię: „ze sztuką religijną stało się tak, jak kiedy rzeka gubi łożysko i trafia na jałowy piasek: jeszcze płynie, a już wsiąka w dno, jeszcze osobne strużki wiją się [...], a już się spragniony w nich nie napoi”<sup>4</sup>. Z tym bezwzględny werdyktem właściwie nikt nie polemizował. Adam Bunsch stwierdził, iż „Malarstwo kościelne na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku jest w upadku [...] na miejsce dobrej sztuki weszła [...] tandeta”<sup>5</sup>. Świadomość kryzysu zdawała się powszechna. Ankietowani zgodnie podkreślali rozdźwięk pomiędzy współczesną dobrą sztuką a sztuką religijną – o niskim artystycznym walorze, upatrując przyczyn tego rozchwiania w postawie samych twórców (w absolutnej wolności twórczej, jaką przyniósł początek XX stulecia, w zaniechaniu tradycyjnych technik monumentalnych), ale też w przyzwyczajeniu zamawiających i odbiorców do złej pseudosztuki.

Zofia Trzcińska-Kamińska, artystka aktywnie współpracująca z Kościołem, w swojej wypowiedzi optowała za koniecznością posługiwania się tradycyjnymi formami sztuki europejskiej „uświęconymi wielowiekową służbą bożą”<sup>6</sup>, nie dopuszczała do sztuki religijnej stylów nowoczesnych i awangardowych. Postulowała konieczność stworzenia specjalnego typu szkoły sztuki sakralnej, która „winna być [...] szkołą rzemieślników świętych i świętych artystów”<sup>7</sup>, ponieważ – podobnie jak większość ankietowanych – uważała, że to „życie nadprzyrodzone [...] jest [...] czynnikiem istotnym, twórczym, dominującym, pobudzającym artystę religijnego do wykonania pracy”<sup>8</sup>.

Odmienny pogląd, choć w bardzo wyważonej formie, wyraził Jacek Woźniakowski, który postulował: „oswoić się trzeba [...] po prostu z dzisiejszym życiem sztuki. [...] [nauczyć się] godzić czasem na dziwność. Odnajdźmy pod nią piękno. Lepiej to wszakże niż pod gipsem sztampowej, «ładnej» figury odnaleźć tylko pustkę”<sup>9</sup>.

Kilka miesięcy później, gorącą polemikę wywołał felieton Antoniego Gołubiewa (1907–1979) pod

<sup>2</sup> *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, pp. 741–756.

<sup>3</sup> J. Woźniakowski, *Problem sztuki religijnej*. „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 5(203), pp. 1, 3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>5</sup> A. Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, p. 742.

<sup>6</sup> Z. Trzcińska-Kamińska, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* („Znak” survey), „Znak” 2, 1947, No. 7, p. 748.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 749.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 748.

<sup>9</sup> Woźniakowski 1949, as in fn. 3, p. 3.

<sup>2</sup> *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 741–756.

<sup>3</sup> J. Woźniakowski, *Problem sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 5(203), s. 1, 3.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>5</sup> A. Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 742.

<sup>6</sup> Z. Trzcińska-Kamińska, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej* (Ankieta Znaku), „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 748.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 749.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 748.

<sup>9</sup> Woźniakowski 1949, jak przyp. 3, s. 3.

znamiennym tytułem *Gdzie są artyści?*<sup>10</sup>. Gołubiew wskazał konkretne zadania sztuki sakralnej (i każdej wartościowej sztuki), która powinna odbiorcę: 1) zbliżyć do Boga; 2) organizować osobowość, harmonizować ją i nadawać jej kierunek; 3) wyrażać „naszą” osobowość, mówić „nam samym o tym, co w nas jest”, dawać „o tym świadectwo innym”. Podkreślił zgubny wpływ tandetnej dekoracji kościołów i szpetnej wytwórczości dewocyjnej na religijne przeżycia wiernych. Pisał: „brzydota i bezmyślność [...] uczy [...] łatwizny i pozornej pogody. Religia nie jest tak łatwa, jak sugerują nam to gipsowe figurki”<sup>11</sup>. Wreszcie skierował emocjonalne pytanie o to, gdzie są artyści, których talenty są powołaniem do dawania świadectwa wiary. Retorycznie pytał o społeczne zapotrzebowanie na wielką sztukę religijną.

W 49. numerze „Tygodnika Powszechnego” dokonano podsumowania tej społecznej dyskusji<sup>12</sup> z udziałem publicystów, historyków i krytyków, artystów, duchowieństwa i zwykłych odbiorców sztuki. Jej uczestnicy formułowali oskarżenia wobec współczesnej, zlaicyzowanej sztuki, narzekali na jej niski poziom moralny. Równie głośno wybrzmiała krytyka gustu estetycznego duchowieństwa i wiernych, mających udział w urządzaniu wnętrza świątyń. Stąd płynął wniosek, że „istotna reforma [...] sztuki religijnej jest nierozłącznie związana z podniesieniem kultury artystycznej szerokich mas”<sup>13</sup>, co łączono z funkcją społeczną sztuki. Niemal wszyscy uczestnicy dyskusji zgodzili się, że z kościołów należy usuwać tandetę<sup>14</sup>, przy zachowaniu wszakże wrażliwości na różne formy religijności – by uniknąć niebezpieczeństwa obrazy uczuć religijnych.

Otwarta pozostała jednak kwestia źródeł pozyskiwania wartościowych dzieł w formie odpowiadającej oczekiwaniom odbiorców. Wśród środków zaradczych najczęściej wymieniano edukację estetyczną duchowieństwa, subwencjonowanie katolickich artystów, przewyższanie procesu komercjalizacji sztuki. Poruszono też zasadniczy problem kryteriów oceny dzieła sztuki religijnej. W zasadzie zgodzono się co do kwestii, że musi ona uwzględniać dwa elementy: czy-

the meaningful title *Where are the artists?*<sup>10</sup> Gołubiew pointed out specific tasks of sacred art (and all valuable art) that should affect the recipient by: 1) bringing them closer to God; 2) organising their personality, harmonising it and giving it a direction; 3) expressing „our” personality, telling „us about what is in us”, „testifying to it in front of others”. He emphasized the disastrous impact of shoddy church decorations and ugly devotional products on the religious experience of the faithful. He wrote: „ugliness and thoughtlessness [...] teach [...] easy and apparent cheerfulness. Religion is not as easy as the plaster figurines suggest”<sup>11</sup>. Finally, he asked a heartfelt question: where are the artists whose talents constitute a call to testify to faith? He asked rhetorically about the social demand for great religious art. In the 49<sup>th</sup> issue of „Tygodnik Powszechny”, this social discussion was summed up<sup>12</sup> with the participation of journalists, historians and critics, artists, the clergy and ordinary art recipients.

The participants made accusations against modern, secularised art, complained about its low moral level. Equally loud was the criticism of the aesthetic taste of the clergy and the faithful, involved in church interior decoration. This led to the conclusion that „a significant reform [...] of religious art is inextricably connected with elevating the artistic culture of the broad masses”<sup>13</sup>, which was connected with the social function of art. Almost all of the discussion participants agreed that shoddy decorations should be removed from churches<sup>14</sup> while sensitivity to various forms of religiosity should be maintained – in order to avoid the danger of offending religious feelings. What remained open, however, was the question of the sources from which to acquire valuable works whose form would correspond to receivers’ expectations. Among the remedies, the most frequently mentioned were the aesthetic education of the clergy, subsidies for Catholic artists, overcoming the process of art commercialisation. The crucial problem of the criteria to evaluate works of religious art was also raised. In principle, it

<sup>10</sup> A. Gołubiew, *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 28(226), s. 6. Antoni Gołubiew – historyk, pisarz i publicysta.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4, 5, 7. Artykuły polemiczne napisali m.in.: J. Stroba („Gość Niedzielny”, nr 47), T. Kordiasz („Słowo Powszechnie”, nr 961), Z. Jakimiak („Słowo Powszechnie”, nr 860), A. Marek („Słowo Powszechnie”, nr 862), Rad. („Słowo Powszechnie”, nr 888), E. Zarzycka („Dziś i Jutro”, nr 200), Golla („Słowo Powszechnie”, nr 935), Ch. Zieliński („Słowo Powszechnie”, nr 886).

<sup>13</sup> J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 7.

<sup>14</sup> Jednak Jakimiak bronił tezy, że subiektywizm ocen estetycznych wyklucza wartościowanie („Słowo Powszechnie”, nr 882).

<sup>10</sup> A. Gołubiew, *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 28(226), p. 6. Antoni Gołubiew – historian, artist and journalist.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49(247), pp. 4, 5, 7. Polemical articles were written, among others, by: J. Stroba („Gość Niedzielny”, No. 47), T. Kordiasz („Słowo Powszechnie”, No. 961), Z. Jakimiak („Słowo Powszechnie”, No. 860), (A. Marek „Słowo Powszechnie”, No. 862), Rad. („Słowo Powszechnie”, No. 888), E. Zarzycka („Dziś i Jutro”, No. 200), Golla („Słowo Powszechnie”, No. 935), Ch. Zieliński („Słowo Powszechnie”, No. 886).

<sup>13</sup> J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49(247), p. 7.

<sup>14</sup> However, Jakimiak defended the thesis that the subjectivity of aesthetic assessments precludes evaluation („Słowo Powszechnie”, No. 882).

was agreed that the evaluation must take into account two elements: one purely formal, aesthetic and the other, described as „extremely important”, „related to the artist’s religious experience”<sup>15</sup>. The discussion was closed by the voice of Zofia Trzcińska-Kamińska<sup>16</sup>, who repeated the proposition to establish an „academy of liturgical art”<sup>17</sup> that would educate artists-apostles. Following the example of European centres, the university would offer, apart from vocational training, the so-called religious culture (the knowledge of the liturgy and church art, stimulating an interest in interior life and prayer).

Starting in the same year, 1949, for the next several years, Polish culture became dominated by the doctrine of socialist realism, unfavourable for discussions of religious art. However, in early 1950, „Tygodnik Powszechny” published the article *Sztuka religijna i artyści* [Religious art and artists], whose author Rev. Jan Piwowarczyk once again charged artists with responsibility for the architectural form and decor of churches, emphasizing the clergy’s mistrust of contemporary artists, which he believed was justified<sup>18</sup>. The article received responses from the laity, whose opinions, however, were not univocal. Tadeusz Żychiewicz strongly stated that the Church should not be afraid of modernity, and the creation of new art should be the ambition of that institution<sup>19</sup>. Stefan Kisielewski called for the right to non-ethical evaluation of an aesthetic work<sup>20</sup>. In reply, Jacek Woźniakowski wrote about an artist’s limited freedom<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> JMS 1949, as in fn. 13, p. 7.

<sup>16</sup> The discussion was joined by Chwalisław Zieliński, designer and practitioner, author of a textbook of church construction, equipment and maintenance, published 10 years later (Ch. Zieliński, *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 1959). In his column entitled *Dlaczego artyści*, Zieliński published his reply to Gołubiew’s question *Gdzie są artyści?*, in which he shifted the burden of responsibility to the shoulders of the clergy, putting emphasis on the need for close cooperation and agreement between the investor and the artist - so that a work of art fully corresponded to its goal. Ch. Zieliński, *Dlaczego artyści*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49 (247), p. 4.

<sup>17</sup> Trzcińska-Kamińska also writes about obvious difficulties in achieving this goal. As an alternative, she suggests liturgical workshops where young craft adepts would be trained under the guidance of artists and professionals. As an example of such workshops, she points to the Liturgical Institute founded and run in Szczecin by Rev. Kazimierz Żarnowiecki. Z. Trzcińska-Kamińska, *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, No. 49 (247), p. 5.

<sup>18</sup> Rev. J. Piwowarczyk, *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 6(255), p. 4.

<sup>19</sup> T. Żychiewicz, *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 13(262), p. 9.

<sup>20</sup> Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 25(274), p. 8.

<sup>21</sup> J. Woźniakowski, *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, No. 27(276), pp. 1–3. „Artists [...] are never

sto formalny, estetyczny oraz drugi – określony jako „nader ważny” – „związany z przeżyciem religijnym twórcy”<sup>15</sup>. Dyskusję zamykał głos Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej<sup>16</sup>, która powtórzyła postulat stworzenia „akademii sztuki liturgicznej”<sup>17</sup>, kształcącej artystów-apostołów. Wzorem europejskich ośrodków uczelnia miałyby oferować oprócz wykształcenia zawodowego tzw. kulturę religijną (zaznajomienie się z liturgią, sztuką kościelną, ożywienie zainteresowań życiem wewnętrznym, modlitwą).

W tym samym 1949 roku w kulturze polskiej na kilka kolejnych lat zapanowała doktryna realizmu socrealistycznego, niesprzyjająca dyskusjom na temat sztuki religijnej. Niemniej jeszcze na początku 1950 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” ukazał się artykuł *Sztuka religijna i artyści*, którego autor, ksiądz Jan Piwowarczyk, po raz kolejny obciążał artystów odpowiedzialnością za formę architektoniczną i wystrój świątyń, podkreślając – uzasadniony w mniemaniu autora – brak zaufania duchownych do współczesnych twórców<sup>18</sup>. Artykuł doczekał się reakcji świeckich, których opinie nie były jednak jednoznaczne. Tadeusz Żychiewicz zdecydowanie stwierdził, że Kościół nie powinien obawiać się nowoczesności, a tworzenie nowej sztuki powinno być ambicją tej instytucji<sup>19</sup>. Stefan Kisielewski apelował o prawo do pozaetycznej oceny dzieła estetycznego<sup>20</sup>. W odpowiedzi Jacek Woźniakowski pisał jednak o ograniczonej wolności artysty<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> J.M.S. 1949, jak przyp. 13, s. 7.

<sup>16</sup> Zamieszczona została także wypowiedź Chwalisława Zielińskiego – projektanta i praktyka – autora wydanego 10 lat później podręcznika dotyczącego budowy, wyposażenia i konserwacji kościołów (Ch. Zieliński, *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 1959). Zieliński w felietonie *Dlaczego artyści*, odpowiadając na pytanie Gołubiewa *Gdzie są artyści?*, przesunął ciężar odpowiedzialności na barki duchowieństwa, kładąc nacisk na konieczność bliskiej współpracy i porozumienia między inwestorem a artystą – tak by dzieło plastyczne w pełni odpowiadało swemu przeznaczeniu. Ch. Zieliński, *Dlaczego artyści*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4.

<sup>17</sup> Trzcińska-Kamińska pisze jednocześnie o oczywistych trudnościach w realizacji takiego zamierzenia. Jako alternatywę proponuje warsztaty liturgiczne, gdzie pod okiem artystów i fachowców kształciłoby się młodzi adepci rzemiosła. Jako przykład takich warsztatów przywołuje Instytut Liturgiczny założony i prowadzony w Szczecinie przez ks. Kazimierza Żarnowieckiego. Z. Trzcińska-Kamińska, *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 5.

<sup>18</sup> Ks. J. Piwowarczyk, *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 6(255), s. 4.

<sup>19</sup> T. Żychiewicz, *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 13(262), s. 9.

<sup>20</sup> Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 25(274), s. 8.

<sup>21</sup> J. Woźniakowski, *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 27(276), s. 1–3. „Artysta [...] nigdy nie jest wolny [...] twardy nakaz uczciwości wobec dzieła [...] trzymać go nieodmiennie w ryzach”; „Jeśli [...] mowa o autonomii sztuki,

Dyskusje na temat sztuki religijnej powróciły na łamy katolickiej prasy w drugiej połowie lat 50. Miały równie dużą intensywność, ale towarzyszył im zupełnie odmienny kontekst. W 1958 roku redakto- rzy „Tygodnika Powszechnego” wystosowali apel do twórców, studentów, uczelni artystycznych i instytucji kościelnych o nadsyłanie materiałów dotyczących re- alizacji sakralnych powstających po roku 1945<sup>22</sup>. Tak pozyskane dane zamierzano przechowywać w redak- cyjnej kartotece „archiwum nowoczesnej polskiej sztuki sakralnej”, by w oparciu o nie planować przyszłe dyskusje oraz wypracowywać oceny rozwoju i pozio- mu tej dziedziny. Zakładano także akcję propagują- cą polską sztukę sakralną za granicą. Zauważalna jest zasadnicza zmiana sposobu myślenia o współczesnej sztuce kościelnej (nazywanej wymiennie sakralną), której nie postrzega się już w kategorii problemu, ale wartości godnej dokumentowania. Jeszcze istotniej- sze jest uznanie za bezzasadne konfrontowanie sztuki nowoczesnej z tradycją. Czytamy:

*stuszną ambicją współczesności jest odnalezienie nowego słownika wiary także i w dziedzinie sztuki. [...] poszu- kiwania takie [...] są [...] konieczne i w istocie swojej słuszne. Są one także w wielu wypadkach owocne. Sądzić wolno, że nasz polski dorobek w zakresie nowoczesnej sztuki sakralnej nie jest wcale taki ubogi [...], zaś jego poziom częstokroć nie ustępuje osiągnięciom społeczeństw dysponujących większymi [...] środkami materialnymi i bogatszą tradycją artystyczną<sup>23</sup>.*

Nowy ton publicystyki łączył się z podwilżowym otwarciem polityki kulturalnej państwa na nowocze- sne prądy europejskiej sztuki. Z kolei osłabienie wagi tradycji sztuki religijnej wynikało z przesytu konwen- cją realistyczną forsowaną przez władze w minionych latach, co skłaniało do łatwiejszej akceptacji ekspresji i deformacji. Stanowisko to wyartykułował Tadeusz Żychiewicz, broniąc polichromii Barbary i Tadeusza Brzozowskich w Imielnie (1956), dzieła sztuki no- woczesnej nieakceptowanego przez wiernych i część duchowieństwa [il. 1]. Żychiewicz nie szukał przy- czyn kryzysu współczesnego malarstwa kościelnego, ale otwarcie pytał: „dlaczego [...] nowoczesna sztuka sakralna napotyka na tak duże opory? Jakie są moty- wy sprzeciwów? I czy motywy te rzeczywiście mają swoje rzeczowe uzasadnienie?”<sup>24</sup>.

Konkretną próbą przeglądu i podsumowania do- robku rodzimych artystów był projekt wystaw współ-

to chodzi o jej rolę swoistą, o to, że sztuka nie argumentuje, tylko objawia”, ibidem, s. 3.

<sup>22</sup> O nową sztukę sakralną, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 1(467), s. 2.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> T. Żychiewicz, *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6.

Discussions of religious art returned to the Catholic press in the late 1950s. They were of equal intensity but accompanied by an entirely different context. In 1958, „Tygodnik Powszechny” editors appealed to artists, students, art colleges and church institutions to send in materials concerning works of sacred art created after 1945<sup>22</sup>. The data obtained in this way was intended to be kept in the editorial file of the „modern Polish sacred art archive” in order to plan future discussions based on them and to assess the development and level of this field. An action promoting Polish sacred art abroad was also planned. There is a noticeable change in the way of thinking about contemporary church art (interchange- ably called sacred), which is no longer perceived in terms of a problem but of a value that is worth being documented. Even more significant is the conviction that confrontation of modern art with tradition is unjustified. According to the article,

*the right ambition of modern times is to find a new dic- tionary of faith also in the field of art. [...] such search [...] is [...] necessary and right in its essence. It is also fruitful in many cases. We are allowed to think that our Polish achievements in the field of modern sacred art are not so poor [...], and their level is often not in- ferior to the achievements of societies possessing greater [...] material resources and a richer artistic tradition<sup>23</sup>.*

The new tone of journalism was connected with the post-thaw opening of the state’s cultural policy on modern trends in European art. In turn, the weaken- ing of the weight of tradition in religious art resulted from the surplus of realistic convention forced by the authorities in previous years, which prompted easier ac- ceptance of expression and deformation. Such a stance was expressed by Tadeusz Żychiewicz while defend- ing Barbara and Tadeusz Brzozowski’s polychrome in Imielno (1956), a work of modern art not accepted by the faithful and by part of the clergy [fig.7]. Żychiewicz did not look for causes of the crisis in contemporary church painting, but openly asked: „why [...] does modern sacred art face such great resistance? What are the motives of the objections? And do these motives really have their substantive justification?”<sup>24</sup>.

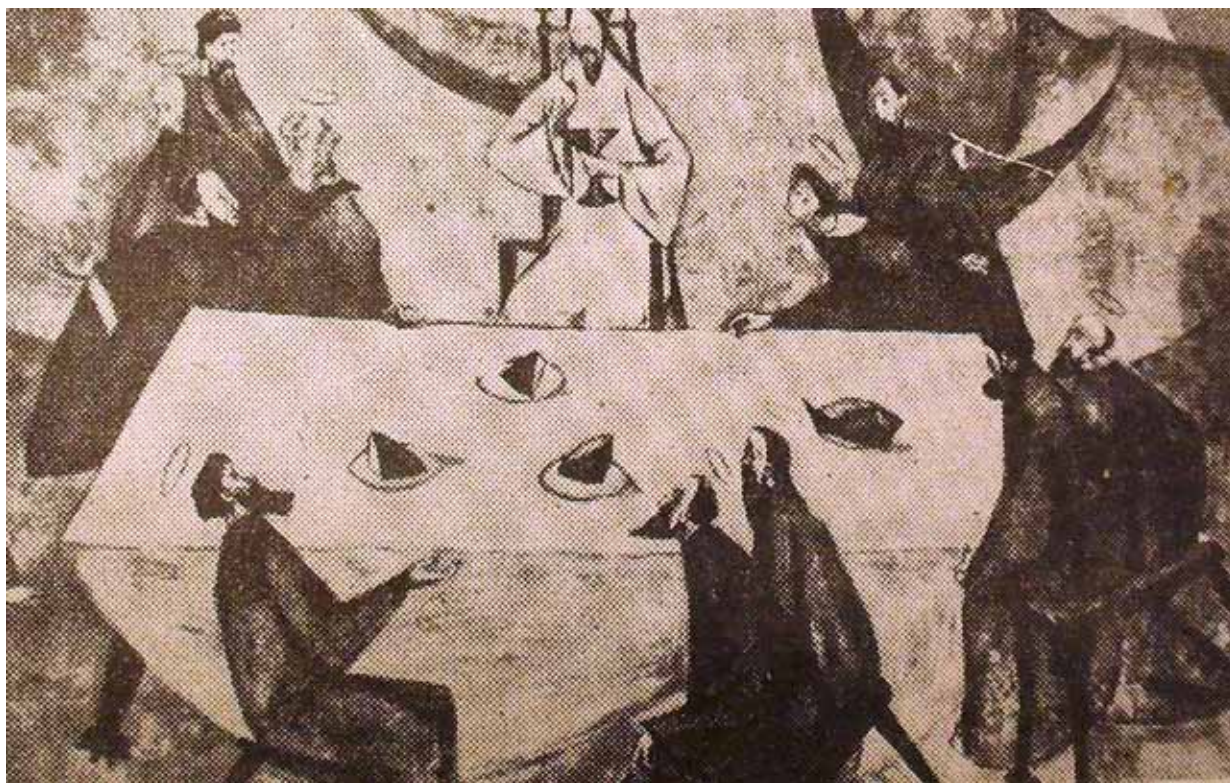
A specific attempt to review and sum up Polish artists’ achievements was the design of contemporary

free [...] the hard commandment of honesty in their work [...] in- variably keeps them on a tight rein;” „The autonomy of art con- sists in its specific role, the fact that art does not argue, but reveals”, ibidem, p. 3.

<sup>22</sup> O nową sztukę sakralną, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 1(467), p. 2.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> T. Żychiewicz, *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 6(472), p. 6.



1. Tadeusz Brzozowski, *Ostatnia wieczerza*, fragm. polichromii na sklepieniu prezbiterium kościoła w Imielnie, fot. za: „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6

1. Tadeusz Brzozowski, *Ostatnia wieczerza* [The Last Supper], fragment of a polychrome on the chancel vault in the church in Imielno, photo: “Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 6 (472), p. 6

religious art exhibitions organised periodically by Klub Inteligencji Katolickiej [Club of Catholic Intelligentsia] and Znak<sup>25</sup> [fig. 2]. The catalogues of the second exhibition: in Kraków in 1961, and the third: in Wrocław in 1964, allow for noting changes that had been taking place in the interpretation of modern art, in assessing its value and relation to faith and religion.

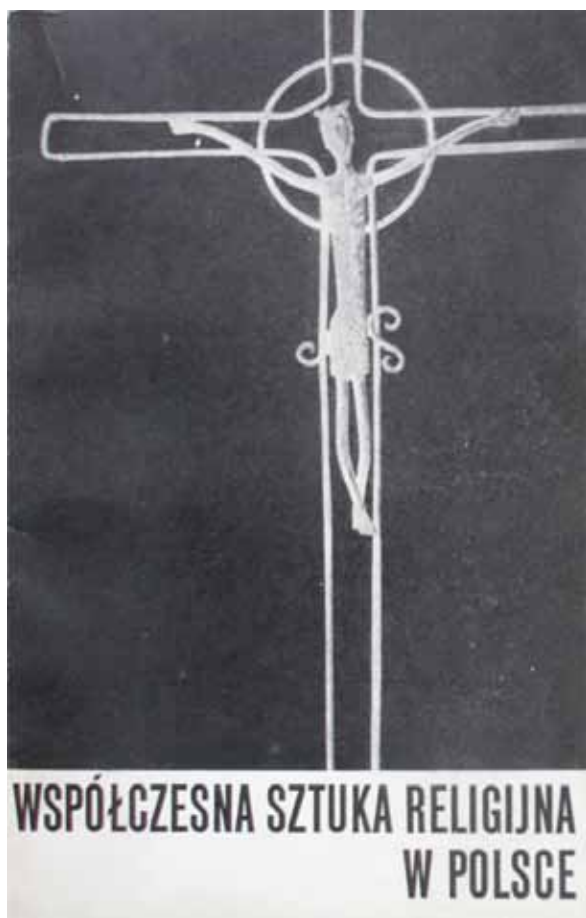
In 1961, the introductory word in the catalogue of the exhibition *Współczesna sztuka religijna w Polsce* [Contemporary Religious Art in Poland] belonged to a representative of the church hierarchy, Archbishop Eugeniusz Baziak (1890–1962), a 70-year-old Lviv metropolitan and apostolic administrator of the Archdiocese of Kraków. The archbishop began the text with a concise definition of a work of art, ac-

czesnej sztuki religijnej, cyklicznie organizowanej przez Klub Inteligencji Katolickiej i Znak<sup>25</sup> [il. 2]. Katalogi drugiej wystawy – w Krakowie w 1961 roku – i trzeciej – wrocławskiej z 1964 roku – pozwalają na odnotowanie zmian zachodzących w interpretacji nowoczesnej sztuki, w ocenie jej wartości oraz relacji do wiary i religii.

W roku 1961 słowo wstępne w katalogu wystawy *Współczesna sztuka religijna w Polsce* należało do przedstawiciela hierarchii kościelnej – arcybiskupa Eugeniusza Baziaka (1890–1962), 70-letniego metropolity lwowskiego i administratora apostolskiego archidiecezji krakowskiej. Arcypasterz rozpoczął tekst od zwięzłej definicji dzieła sztuki, zgodnie z którą „rodzi się [ono] z poznania prawdy i miłości dobra,

<sup>25</sup> The first one took place in Warsaw, the second in 1961 (from June to September) in the Kraków monastery of the Dominican Fathers, the third in 1964 in the church of Our Lady on the Sand in Wrocław. *Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961* [catalogue], Kraków 1961, no page numbers [hereinafter referred to as: WSRwP 1961]; „Znak” 16, 1964, No. 12, pp. 1492–1493. In 1957/1958 there was also an exhibition of religious art in Łódź, whose negative review was published in „Tygodnik Powszechny” by Jerzy Nowosielski: *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, No. 12 (478), p. 6.

<sup>25</sup> Pierwsza miała miejsce w Warszawie, druga odbyła się w 1961 roku (od czerwca do września) w krakowskim klasztorze oo. Dominikanów, trzecia w 1964 roku we wrocławskim kościele NMP na Piasku. *Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961* [katalog], Kraków 1961, nlb. [dalej jako: WSRwP 1961]; „Znak” 16, 1964, nr 12, s. 1492–1493. W 1957/1958 miała też miejsce wystawa sztuki religijnej w Łodzi, której negatywną recenzję na łamach „Tygodnika Powszechnego” zamieścił Jerzy Nowosielski: *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 12(478), s. 6.



współpracujących w twórczym wysiłku z talentem artysty<sup>26</sup>. Następnie w odniesieniu do sztuki sakralnej arcybiskup dodał jeszcze „pierwiastek nadprzyrodzony, [który] uzupełnia w niej piękno duchowe”<sup>27</sup>. Do kategoryzacji sztuki zastosował pojęcia etyczne: prawdę i dobro, którym towarzyszyć winien mistyczny, bliżej nieokreślony „pierwiastek nadprzyrodzony”, nieoznaczony jednak z talentem artysty – wzmiankowanym wprawdzie przez arcybiskupa, ale zapewne jedynie w kontekście biegłości warsztatowej i sprawności twórcy. Rozdźwięk między możliwościami twórcy a boskim natchnieniem wyraźnie podkreślony został bowiem w dalszej części tekstu, gdzie czytamy:

*Aby być artystą tworzącym sztukę Kościoła, która ma za zadanie wychowywać zmysł religijny i pomagać do rozwoju życia nadprzyrodzonego, trzeba otworzyć duszę Chrystusowi, którego łaska rozświetla i pogłębia spojrzenie na piękno Miłości Niestworzonej i pomaga w kruchym kształcie dzieła przekazać refleks zniewalający nie tylko do podziwu, ale też do oddania chwały Auctori pulchritudinis<sup>28</sup>.*

<sup>26</sup> WSRwP 1961, jak przyp. 25, s. [9].

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, s. [10].

2. Henryk Ostrowski, krucyfiks kuty żelazny. Okładka katalogu II Wystawy Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961

1. Henryk Ostrowski, wrought iron crucifix. Cover of the catalogue of the 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961

ording to which “it [is] born of the knowledge of truth and the love of good, cooperating in a creative effort with the artist’s talent”.<sup>26</sup> Then, referring to sacred art, the archbishop added „the supernatural element [which] complements spiritual beauty in it”<sup>27</sup>. For the purpose of art categorisation, he used ethical concepts: truth and good, which should be accompanied by the mystical, unspecified „supernatural element’, not associated with the artist’s talent, which was mentioned by the archbishop probably only in the context of an artist’s proficiency and skill. The discrepancy between the artist’s capabilities and divine inspiration was clearly emphasized in the following part of the text, where we read:

*In order to be an artist who creates the art of the Church, whose task is to foster the religious sense and help the development of supernatural life, one must open their soul to Christ whose grace illuminates and deepens the gaze at the beauty of Uncreated Love and in the fragile shape of a work of art helps to convey a glimpse that compels [the recipient] not only to admire, but also to give glory to Auctori pulchritudinis<sup>28</sup>.*

In the above passages, the archbishop reduced the role of a work of art to educational and pedagogic activities. Therefore, it is not intended to be a place of theophany, although at the same time the archbishop associates the creative process with inspiration by Christ, „whose grace illuminates and deepens the gaze at the beauty” thanks to which the artist is able „in the fragile shape of a work of art [...] to convey a glimpse that compels [...] to admire [and] to give glory”<sup>29</sup>. The artist is therefore a tool, an intermediary: one that conveys the divine message in the form of a work of art. Let us also pay attention to the context in which the archbishop used the category of beauty, directing the reader’s attention to spiritual beauty rather than a material artefact.

Archbishop Baziak’s statements reveal directly the fears he had towards modern artists and in relation to art emerging – as we read in the catalogue – „in

<sup>26</sup> WSRwP 1961, as in fn. 25, p. [9].

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, p. [10].

<sup>29</sup> Ibidem.

the era of trials and new searches”, which the archbishop sets in contrast with unchanging values while making an artist’s talent dependent on divine inspiration. In conclusion, he says: „The community of the Church trusts in the Holy Spirit. [...] and expects that, based on the many experiences taking place before our eyes, a new school will be created which will act as a teacher of faith to future generations”<sup>30</sup>.

The lack of trust in artists generated uncertainty, which the archbishop tried to neutralise by shifting the emphasis from an aesthetic assessment towards an ethical and spiritual one as well as by referring to traditional criteria and concepts (good, beauty, the supernatural element) – without specifying their definitions or formulating expectations on the part of the Church.

The next pages of the introduction to the catalogue of the Exhibition of Religious Art in Poland were given to Tadeusz Chrzanowski (1926–2006)<sup>31</sup>, exhibition commissioner, member of the organising committee and the jury. Already the first sentence of his text confirms the reserve which this art historian, merited in future, maintains towards contemporary religious art. He says, „Why is an introduction needed if the collected exhibits can speak for themselves better than those who collected them, chose and set them up?”<sup>32</sup>. However, feeling obliged to complete the catalogue with words and put things in order, Chrzanowski gives „a few explanations”. First of all, they concern the adjective „contemporary” highlighted in the exhibition title. Chrzanowski declares that the organisers’ aspiration was to „give a review of recent years’ achievements”, stipulating that „this is not a balance [...] [and] the review is incomplete”<sup>33</sup> – because what was meant was not balance but proposals. In this way he clearly distances himself from attempts at any assessment and categorisation of the state of contemporary sacred art. Chrzanowski asks the question about the possibility of summing up the phenomenon which „in its continuous development goes forward, never stopping, but sometimes just slowing down or accelerating, [...] getting closer [to] the unknown future”<sup>34</sup>.

The catalogue contains a list of nearly five hundred items (including the photographic documentation and projects) created by one hundred and thirty-eight male and female artists representing various generations, artistic concepts and stylistics. Among them are „classics”, artists born before World War I, with already established reputations and achievements,

W przywołanych powyżej fragmentach tekstu arcybiskup zredukował rolę dzieła sztuki do działań edukacyjnych i wychowawczych. Nie ma więc ono być źródłem teofanii, mimo że jednocześnie arcybiskup łączy proces twórczy z natchnieniem przez Chrystusa, „którego łaska rozświeca i pogłębia spojrzenie na piękno”, dzięki któremu artysta zdolny jest „w kruchym kształcie dzieła przekazać refleks zniewalający [...] do podziwu [...] [i] oddania chwały”<sup>29</sup>. Artysta jest więc narzędziem, pośrednikiem – przekazującym boskie przesłanie w formie dzieła sztuki. Zwróćmy również uwagę na kontekst, w jakim arcybiskup posłużył się kategorią piękna, kierując uwagę czytelnika ku pięknu duchowemu, a nie ku materialnemu artefaktowi.

Z wypowiedzi arcybiskupa Baziaka można wprost wyczytać obawy, jakie żywił wobec artystów nowoczesnych i w odniesieniu do sztuki powstającej – jak czytamy w katalogu – „w epoce prób i nowych poszukiwań”, którym arcybiskup przeciwstawia niezmiennie wartości, a talent artysty uzależnia od boskiego natchnienia. W konkluzji swojej wypowiedzi dodaje: „Społeczność Kościoła pokłada ufność w Duchu św. [...] i spodziewa się, że z rozlicznych doświadczeń dokonujących się na naszych oczach powstanie nowa szkoła, która będzie wychowawcą wiary dla przyszłych pokoleń”<sup>30</sup>.

Brak zaufania do twórców rodził niepewność, którą arcybiskup próbował zneutralizować, przesuwając akcent z oceny estetycznej w kierunku etycznej i duchowej, a także poprzez odwołanie do tradycyjnych kryteriów i pojęć (dobra, piękna, pierwiastka nadprzyrodzonego) – nie precyzując jednak ich definicji i nie formułując oczekiwań strony kościelnej.

Następne strony wprowadzenia do katalogu *Wystawy Sztuki Religijnej w Polsce* oddano Tadeuszowi Chrzanowskiemu (1926–2006)<sup>31</sup> – komisarzowi wystawy, członkowi komitetu organizacyjnego i jury. Już pierwsze zdanie jego tekstu potwierdza rezerwę, jaką wobec współczesnej mu sztuki religijnej zachowuje ten przyszyły zasłużony historyk sztuki. Czytamy: „Po co wstęp, skoro zgromadzone eksponaty potrafią mówić same za siebie lepiej niż ci, którzy je tu zebrali, wybrali i ustawili?”<sup>32</sup>. Czując się jednak zobligowanym do dopełnienia katalogu słowem, Chrzanowski – jak pisze, gwoli porządku – daje „kilka objaśnień”. Dotyczą one w pierwszej kolejności podkreślonego w tytule wystawy przymiotnika *współczesna*. Chrzanowski deklaruje, że dążeniem organizatorów było „dać przegląd osiągnięć lat ostatnich”, zastrzegając, że „nie jest to bilans [...] [a] pokaz jest niepełny”<sup>33</sup> – bo nie o bilans, ale o propozycje chodziło. Wyraźne dystansuje się w ten

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, pp. [12–13].

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem, p. [13].

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. [12–13].

<sup>32</sup> Ibidem, s. [12].

<sup>33</sup> Ibidem.





3. Maria Hiszpańska-Neumann, *Święty Piotr*, drzeworyt, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

4. Maria Hiszpańska-Neumann, *Święty Piotr* [St Peter], woodcut, photo: 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]



4. Adam Stalony-Dobrzański, *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, fragm. witraża katedry w Nysie, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

4. Adam Stalony-Dobrzański, *Śpiewajcie Panu pieśń nową* [Sing the Lord a new song], fragment of a stained glass window of the cathedral in Nysa, photo: 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

sposób od prób jakiegokolwiek oceny i kategoryzacji stanu współczesnej sztuki sakralnej. Chrzanowski stawia pytanie o możliwość dokonania podsumowania zjawiska, które „w swym nieustannym rozwoju podąża naprzód, nie zatrzymując się nigdy, lecz co najwyżej zwalniając lub przyśpieszając, [...] coraz bliższe [jest] niewiadomej przyszłości”<sup>34</sup>.

Katalog zawiera spis blisko pięciuset pozycji (uwzględniających eksponowaną dokumentację fotograficzną i projekty) autorstwa stu trzydziestu ośmiu artystów i artystek reprezentujących różne pokolenia, koncepcje artystyczne i stylistyki. Są wśród nich „klasycy”, artyści urodzeni przed pierwszą wojną światową, o utrwalonej już renomie i dorobku, tacy jak Antoni Michalak (1899–1975), Stefan Szmaj (1893–1970), Wacław Taranczewski (1903–1987) i Bogdan Urbanowicz (1911–1994). Są też twórcy nieco młodszy, ale już cieszący się uznaniem i zawodową pozycją – jak Tadeusz Brzozowski (1918–1987) i Jerzy Nowosielski (1923–2011) czy Maria

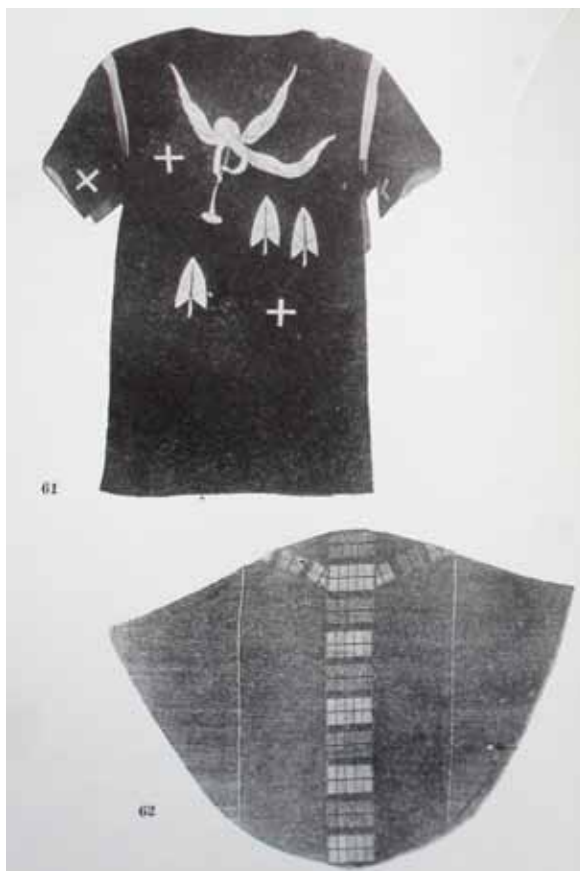
such as Antoni Michalak (1899–1975), Stefan Szmaj (1893–1970), Wacław Taranczewski (1903–1987) and Bogdan Urbanowicz (1911–1994). There are also artists slightly younger but already enjoying recognition and professional position, such as Tadeusz Brzozowski (1918–1987) and Jerzy Nowosielski (1923–2011) and Maria Hiszpańska-Neumann [fig. 3] (1917–1980), as well as those born around 1930, who had debuted relatively recently and in the future were to enter the modern art current, including: Wanda Czełkowska (born in 1930), Władysław Hasior (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) and Wojciech Sadley (born in 1932). In addition to „modern” ones, the exhibition included artists with vast achievements in the field of church art, such as: Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) [fig. 4], who was also entrusted with the preparation of the exhibition catalogue, poster and invitations, Krystyna (1911–1973) and Stanisław (1895–1967) Pękalski, and younger artists devoted to this field, such as

<sup>34</sup> Ibidem, s. [13].



5. Teresa Reklewska, *Adam i Ewa*, witraż, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

5. Teresa Reklewska, *Adam i Ewa* [Adam and Eve], stained glass window, photo: 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]



6. Józef Kołodziejczyk, dalmatyka żałobna. Teresa Reklewska, ornat, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

6. Józef Kołodziejczyk, a mourning dalmatic. Teresa Reklewska, a chasuble, photo: 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

Teresa Reklewska (born in 1931) [fig. 5, 6] and Teresa Stankiewicz (born in 1925). Jacek Woźniakowski, member of the organising committee and the jury, should be credited with the participation of a group of Zakopane artists: sculptors Henryk Burzec (1919–1005), Władysław Hasiór<sup>35</sup> (1928–1999), Stanisław Kulon (born in 1930) [fig. 7], Paweł Szczerba (born in 1923) and Piotr Waligura (1909–1968), painter Wanda Gentil-Tippenhauer (1899–1965), as well as Bronisław Cukier (1932–1997), engaged in folk blacksmithing<sup>36</sup>.

The catalogue reflects the multiplicity and variety of trends, as mentioned by Chrzanowski. The selection of invited artists belonged solely to the organising committee, which, next to art historian Chrzanowski (1926–2006) as well as art histo-

Hiszpańska-Neumann (1917–1980) [il. 3], a także urodzeni ok. 1930 roku, którzy stosunkowo niedawno debiutowali, a w przyszłości wpisać się mieli w nowoczesny nurt sztuki, m.in.: Wanda Czelkowska (ur. 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Beres (1931–1999), Wojciech Sadley (ur. 1932).

Obok „nowoczesnych” na wystawie znaleźli się artyści o bogatym dorobku w zakresie sztuki kościelnej, jak: Adam Stalony-Dobrzański (1904–1985) [il. 4], któremu powierzono też opracowanie układu katalogu, plakatu i zaproszeń na wystawę, Krystyna (1911–1973) i Stanisław (1895–1967) Pękalscy, oraz poświęcający się tej dziedzinie artyści młodszy – jak Teresa Reklewska (ur. 1931) [il. 5, 6] i Teresa Stankiewicz (ur. 1925).

Jackowi Woźniakowskiemu, członkowi komitetu organizacyjnego i jury, obecność na wystawie zawdzięczała grupa artystów zakopiańskich – rzeźbiarze: Henryk Burzec (1919–2005), Władysław Hasiór<sup>35</sup> (1928–1999),

<sup>35</sup> At the time, Hasiór was associated with Warsaw, the catalogue provides his address in the capital: ul. Białobrzaska 35.

<sup>36</sup> Jadwiga Marszałko-Kosalowa (from Nowy Sącz) and Jan Salamon (from Szczawnica) also came from Podhale and Spisz.

<sup>35</sup> Hasiór w tamtym czasie związany był z Warszawą, w katalogu podany jest stołeczny adres: ul. Białobrzaska 35.



7. Stanisław Kulon, *Spowiedź*, rzeźba w drewnie, fot. za: II Wystawa Współczesna Sztuka Religijna w Polsce, Kraków 1961 [katalog]

7. Stanisław Kulon, *Spowiedź* [Confession], sculpture in wood, photo: 2<sup>nd</sup> Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland, Kraków 1961 [catalogue]

Stanisław Kulon (ur. 1930) [il. 7], Paweł Szczerba (ur. 1923) i Piotr Waligura (1909–1968), malarka Wanda Gentil-Tippenhauer (1899–1965), a także parający się ludowym kowalstwem Bronisław Cukier (1932–1997)<sup>36</sup>.

Katalog odzwierciedla, wspomnianą przez Chrzanowskiego, wielość i różnorodność prezentowanych tendencji. Dobór zaproszonych artystów był autorskim zamysłem komitetu organizacyjnego, w skład którego obok historyka sztuki Chrzanowskiego (1926–2006) i związanego z KUL-em historyka i krytyka sztuki Woźniakowskiego (1920–2012) wchodził: Stanisława Grabska (1922–2008) – teolożka, artystka, działaczka KIK-u, Maciej Makarewicz (1912–2009) – krakowski grafik i pedagog, ks. Władysław Smoleń (1914–1988) – kierownik Katedry Sztuki Kościelnej KUL i Jerzy Turowicz (1912–1999) – redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego”<sup>37</sup>.

Żaden z członków komitetu nie podjął się napisania tekstu krytycznego dotyczącego wystawy. W zamian w katalogu obok wstępu Chrzanowskiego zamieszczono przedruki fragmentów publikacji z prasy środowiskowej – „Tygodnika Powszechnego” i „Znaku”<sup>38</sup>, wśród których znalazły się wypowiedzi

<sup>36</sup> Z Podhala i Spiszu pochodzili też: Jadwiga Marszałko-Kosalowa (z Nowego Sącza) i Jan Salamon (ze Szczawnicy).

<sup>37</sup> Obok T. Chrzanowskiego drugim komisarzem wystawy był Mieczysław Pszon (1915–1995), od 1960 redaktor „Tygodnika Powszechnego”. WSRwP 1961, jak przyp. 25, s. [50].

<sup>38</sup> Wyjątek stanowi tekst ks. Smolenia przedrukowany z „Zeszytów Naukowych KUL”.

rian and critic Woźniakowski (1920–2012), associated with the Catholic University of Lublin (KUL), included: Stanisława Grabska (1922–2008), theologian, artist, Club of Catholic Intelligentsia activist; Maciej Makarewicz (1912–2009), graphic artist and pedagogue from Kraków; Rev. Władysław Smoleń (1914–1988), head of the Chair of Church Art of the Catholic University of Lublin and Jerzy Turowicz (1912–1999), editor-in-chief of „Tygodnik Powszechny”<sup>37</sup>. None of the committee’s members undertook to write a critical text on the exhibition. Instead, next to Chrzanowski’s introduction, the catalogue reprinted passages from publications in the press of that circle, „Tygodnik Powszechny” and „Znak”<sup>38</sup>, among which were statements by Woźniakowski, Smoleń and Turowicz. These texts come from 1949–1961 and are combined with the above-mentioned discussion in the Catholic press on the current condition and future of religious art.

The next, Third Exhibition of Contemporary Religious Art was open from 5<sup>th</sup> July to 13<sup>th</sup> October 1964 in Wrocław. It took place at a special moment: during the ongoing sessions of the Second Vatican Council, which initiated a new relationship between the Church and culture. The special significance of literature and art in human life was emphasized by the Council Fathers in the pastoral constitution *Gaudium et spes*. The catalogue of the Wrocław exhibition, as part of the special issue of the monthly “Znak”, devoted entirely to sacred art<sup>39</sup>, was opened by a passage from Pope Paul VI’s speech to artists, delivered in the Sistine Chapel during a special meeting on 7<sup>th</sup> May 1964<sup>40</sup>. It contained key theses: openness, willingness of reconciliation and dialogue between the Church and artists. The Pope clearly defined those features of the clergy’s attitude that stood in the way of cooperation, namely: imposing restrictive canons, i.e. the specific style that the artists were to meet; the tradition that they were supposed to remain faithful to; the masters they were supposed to imitate. Embarrassment was the reason for the inability to find a free language, and this translated into „incomplete artistic expression” – bad art, while churches were filled with shoddy production of cheap devotional items.

The exhibition catalogue was opened, like the Kraków one, by the voice of the church hierarchy, Archbishop Bolesław Kominek (1903–1974), participant in the deliberations of the Second Vatican

<sup>37</sup> Apart from T. Chrzanowski, the other commissioner of the exhibition was Mieczysław Pszon (1915–1995), from 1960 editor of “Tygodnik Powszechny”. WSRwP 1961, as in fn. 25, p. [50].

<sup>38</sup> The text by Rev. Smoleń, reprinted from “Zeszyty Naukowe KUL”, was an exception.

<sup>39</sup> “Znak” 14, 1964, No. 12.

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 1425–1426.

Council (author and initiator of the Polish bishops' message to German bishops in 1965). This time, the hierarch referred more critically to the Church's preferred pasestic imaging forms. He wrote: „Past times in religious art overwhelm us so much as if the Church was to dig out only what is long gone. But we are not just archivists of the past. We worship it but we do not remain in it.”<sup>41</sup>. Archbishop Kominek explained the conservative attitude of the Church in Poland by the need to adapt the new decor to the character of the interior rebuilt from war damage. Meanwhile, the Wrocław exhibition, arranged in the newly rebuilt Gothic church of Our Lady on the Sand, proved – according to the archbishop – „the eternal character of religious experiences, which are strong enough to find their own and equally understandable shape in every epoch”<sup>42</sup>. The hierarch accepted and appreciated the variety of works of art, which he interpreted as „varied documents of manifesting and professing the Christian understanding of the Creator and His Creation. The works of modern art are the means of modern apostolate!”<sup>43</sup>. He also admitted the existence of a variety of sensations aroused by works of art, the presence of „today's mentality” and the stigma of „the artist's individuality” in them<sup>44</sup>. The final assessment of the exhibition in the archbishop's opinion was enthusiastic: „Against the backdrop of [...] gothic walls and arches [...] contemporary religious art [...] has made the impression of a fresh field of rising grain. [...] the modern artistry of a painter or sculptor has achieved an unquestionable victory at this Exhibition.”<sup>45</sup>. The priest emphasized that the vast majority of exhibits are works by secular artists; he perceived in the „Polish artistic world [...] the powerful potential of religious forces”<sup>46</sup>.

Similarly to the Kraków exhibition, also this time the catalogue included a text by Tadeusz Chrzanowski<sup>47</sup>. Its author presented a much higher awareness and better knowledge of the discussed phenomena. He presented what in his opinion were the best architectural designs, assessing highly modern adaptations of historic interiors, but criticising designs of church furnishings and paramenta. He emphasized the noticeable return to wall polychrome and stained glass techniques as well as to the simple,

<sup>41</sup> B. Kominek, *Refleksje arcybiskupa (na tle wrocławskiej wystawy sztuki religijnej)*, ibidem, p. 1493.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 1494.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 1495.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 1496.

<sup>45</sup> Ibidem, pp. 1494–1496. Pastoral conclusions drawn from the exhibition were focused by Archbishop Kominek on the need to elevate “sacred culture in churches”, speaking against “reckless tolerance of shoddy decorations and coarseness” (p. 1498).

<sup>46</sup> Ibidem, p. 1498.

<sup>47</sup> T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, ibidem, pp. 1499–1506.

Woźniakowskiego, Smolonia i Turowicza. Teksty te pochodzą z lat 1949–1961 i łączą się z cytowaną już dyskusją toczoną na łamach prasy katolickiej na temat bieżącej kondycji i przyszłości sztuki religijnej.

Kolejną, III Wystawę Współczesnej Sztuki Religijnej oglądać można było od 5 lipca do 13 października 1964 roku we Wrocławiu. Odbывała się w chwili szczególnej – podczas trwających obrad soboru watykańskiego II, który zapoczątkował nową relację między Kościołem a kulturą. Szczególne znaczenie literatury i sztuki w życiu człowieka ojcowie soborowi podkreślili w konstytucji duszpasterskiej *Gaudium et spes*.

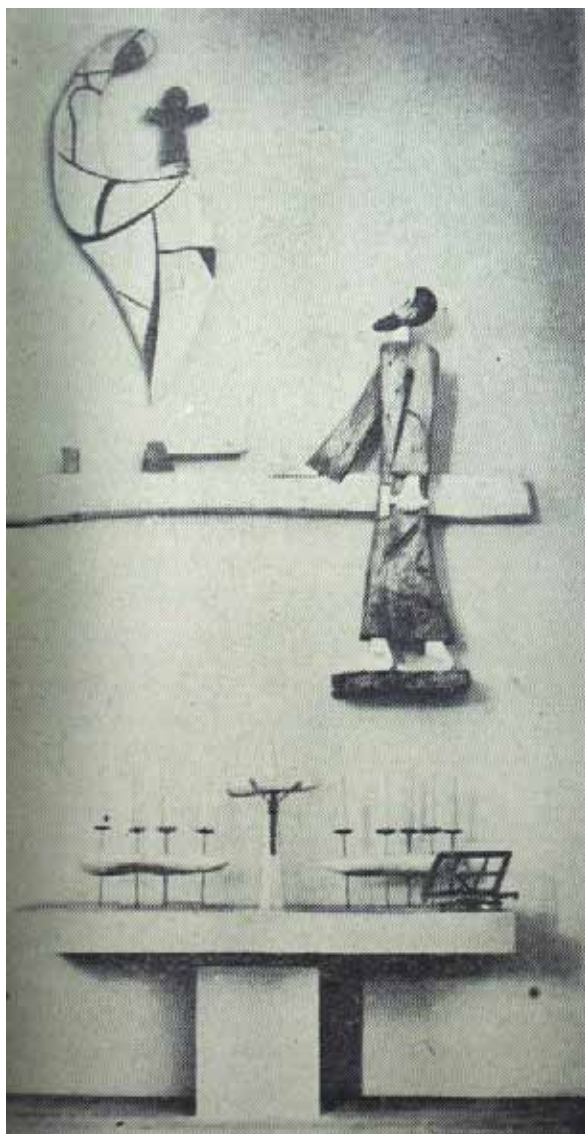
Katalog wystawy wrocławskiej, stanowiący część specjalnego numeru miesięcznika „Znak”, poświęconego w całości sztuce sakralnej<sup>39</sup>, otwierał fragment przemówienia papieża Pawła VI do artystów wygłoszonego w Kaplicy Sykstyńskiej podczas specjalnego spotkania 7 maja 1964 roku<sup>40</sup>. Zawarte w nim zostały kluczowe tezy – otwarcia, chęci pojednania i dialogu między Kościołem a artystami. Papież jasno określił te cechy postawy duchowieństwa, które stały na przeszkodzie współpracy, były to: narzucanie ograniczających kanonów – określonego stylu, któremu artyści mieli sprostać; tradycji, której mieli pozostać wierni; mistrzów, których mieli naśladować. Skrępowanie było powodem niemożności odnalezienia wolnego języka i przełożyło się na „niepełny wyraz artystyczny” – na złą sztukę, a świątynie zapełniła tandetna produkcja tanich dewocjonałów.

Katalog wystawy otwierał – podobnie jak w Krakowie – głos hierarchy kościelnego, arcybiskupa Bolesława Kominka (1903–1974), uczestnika obrad soboru watykańskiego II (autora i inicjatora orędzia biskupów polskich do biskupów niemieckich z 1965 roku). Tym razem hierarcha odniósł się bardziej krytycznie do preferowanych przez Kościół paseistycznych form obrazowania. Pisał: „Czasy przeszłe i zaprzęszłe w sztuce religijnej tak nas przytłaczają, jak gdyby Kościół miał odgrzebywać tylko to, co było. A my nie jesteśmy jedynie archiwariuszami przeszłości. Czujemy ją, ale nie pozostajemy przy niej”<sup>41</sup>. Konserwatywną postawę Kościoła w Polsce arcybiskup Kominek tłumaczył koniecznością dostosowania nowego wystroju do charakteru wnętrz odbudowywanych ze zniszczeń wojennych. Tymczasem wrocławska ekspozycja, urządzona w nowo odbudowanej gotyckiej świątyni NMP na Piasku, dowiodła – zdaniem arcybiskupa – „wieczystości przeżyć religijnych, które w każdej epoce są dość silne, by odnaleźć kształt własny i równie

<sup>39</sup> „Znak” 14, 1964, nr 12.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 1425–1426.

<sup>41</sup> B. Kominek, *Refleksje arcybiskupa (na tle wrocławskiej wystawy sztuki religijnej)*, ibidem, s. 1493.



8. Maria i Jerzy Bereś, ołtarz św. Józefa w kościele Matki Boskiej w Tarnowie, drewno, fot. za: „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 10 (685), s. 3

8. Maria and Jerzy Bereś, altar of St Joseph in the Church of Our Lady in Tarnów, wood, photo: “Tygodnik Powszechny” 1962, No. 10 (685), p. 3

zrozumiwały<sup>42</sup>. Hierarcha akceptował i cenil różnorodność dzieł, które odczytywał jako „urozmaicone dokumenty manifestowania i wyznawania chrześcijańskiego rozumienia Stwórcy i jego dzieła. W dziełach nowoczesnej sztuki sposoby nowoczesnego apostołstwa!”<sup>43</sup>. Dopuszczał też różnorodność doznań budzonych przez dzieła sztuki, obecność w nich „mentalności dzisiejszej” i piętna „indywidualności twórcy”<sup>44</sup>. Ostateczna ocena wystawy w ustach arcybiskupa była entuzjastyczna: „Na tle [...] murów i łuków gotyckich

<sup>42</sup> Ibidem, s. 1494.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 1495.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 1496.



9. Grażyna Roman, *Ukrzyżowany*, fot. W. Surowiecki, za: „Znak” 16, 1964, nr 12

9. Grażyna Roman, *Ukrzyżowany* [Christ on the Cross], photo by W. Surowiecki, in: “Znak” 16, 1964, No. 12

structural altar forms, seeing in it a reference (unintended) to the medieval tradition. Chrzanowski’s objections were raised by the level of easel painting, revealing dependence and secondary nature. He moderately praised the good, even level of graphics. He highly valued the sculpture, considering the cruci-



10. Hanna Szczypińska, *Pieta*, fot. Z. Holuka, za: „Znak” 16, 1964, nr 12

10. Hanna Szczypińska, *Pieta*, photo by Z. Holuka, in: “Znak” 16, 1964, No. 12

fix by D. Cegielski and A. Turek as one of the most emotionally engaged works at the exhibition. He emphasized the share of good-quality devotional items. Judging the exhibition positively, Chrzanowski noted the absence of many outstanding artists. Indeed, among 136 artists whose 336 works were collected in Wrocław, we do not find the names of artists regarded as modern. While the Kraków exhibition in 1961 had invited artists who enjoyed recognition and professional position, such as Tadeusz Brzozowski and Jerzy Nowosielski, as well as slightly younger ones who in the future were to enter the modern art trend, such as: Wanda Czełkowska (born in 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) and Wojciech Sadley (born in 1932), Wrocław was dominated by artists representing a solid level of skill and artistic quality, with some experience in the field of sacred art: Bronisław Chromy (1925–2017), Józef Gosławski (1908–1963), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) [fig. 8, 9, 10]. The attraction of the exhibition was constituted by the presentation of the emigrant output of Stefan Mrożewski (1894–1975) (a set of 15 graphics with representations of saints). Despite that, Chrzanowski noticed

[...] współczesna sztuka religijna [...] robiła wrażenie świeżej runi wschodzącego zboża. [...] nowoczesny kunszt malarza czy rzeźbiarza odniósł na tej Wystawie bezsprzeczne zwycięstwo<sup>45</sup>. Duszpasterz podkreślił, że zdecydowana większość eksponatów jest dziełem twórców świeckich, dostrzegł w „polskim świecie artystycznym [...] potężny potencjał sił religijnych”<sup>46</sup>.

Podobnie jak przy wystawie krakowskiej, i tym razem w katalogu znalazł się tekst Tadeusza Chrzanowskiego<sup>47</sup>. Autor prezentował w nim znacznie wyższą świadomość i lepszą znajomość omawianych zjawisk. Przedstawił najlepsze jego zdaniem projekty architektoniczne, wysoko oceniając nowoczesne adaptacje zabytkowych wnętrz, ale krytykując projekty wyposażenia i paramentów kościelnych. Podkreślił zauważalny powrót do technik polichromii ściennych i witraży oraz do prostych, strukturalnych form ołtarza, widząc w nim nawiązanie (niezamierzone) do tradycji średniowiecznej.

Zastrzeżenia Chrzanowskiego wzbudził poziom malarstwa sztalugowego, zdradzający niesamodzielność i wtórność. Umiarkowanie chwalił dobry, wyrównany poziom grafiki. Wysoko ocenił rzeźbę, uznając krucyfiks D. Cegielskiego i A. Turka za jedno z najsilniej emocjonalnie zaangażowanych dzieł na wystawie. Podkreślił udział dobrych jakościowo dewocjonaliów. Oceniając pozytywnie wystawę, Chrzanowski zauważył nieobecność wielu wybitnych twórców. Rzeczywiście, wśród 136 twórców, których 336 prac zgromadzono we Wrocławiu, nie znajdujemy nazwisk artystów uważanych za nowoczesnych. Podczas gdy w wystawie krakowskiej 1961 roku wzięli udział twórcy cieszący się uznaniem i zawodową pozycją – jak Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski, a także nieco młodszy, którzy w przyszłości wpisać się mieli w nowoczesny nurt sztuki, jak: Wanda Czełkowska (ur. 1930), Władysław Hasiór (1928–1999), Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) i Wojciech Sadley (ur. 1932), to we Wrocławiu przeważali twórcy reprezentujący solidny poziom warsztatu i artystyczną jakość, mający pewne doświadczenie na polu sztuki sakralnej: Bronisław Chromy (1925–2017), Józef Gosławski (1908–1963), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) [il. 8, 9, 10].

Atrakcją wystawy była prezentacja emigracyjnej twórczości Stefana Mrożewskiego (1894–1975) (zespół 15 grafik z przedstawieniami świętych). Mimo to Chrzanowski zauważył większą „nowoczesność” ekspozycji wrocławskiej, na której „nie pokazano [...]”

<sup>45</sup> Ibidem, s. 1494–1496. Wnioski duszpasterskie wyciągnięte z wystawy arcybiskup Kominek skoncentrował wokół kwestii konieczności podniesienia „kultury sakralnej w kościołach”, opowiadając się przeciwko „lekkomyślnemu tolerowaniu tandety i prostactwa” (s. 1498).

<sup>46</sup> Ibidem, s. 1498.

<sup>47</sup> T. Chrzanowski, *Współczesna sztuka religijna we Wrocławiu*, ibidem, s. 1499–1506.

prac paseistycznych, należących do minionej epoki stylowej. Stąd większa jednolitość<sup>48</sup>.

Na zakończenie recenzji Chrzanowski dotknął kwestii – w jego uznaniu zasadniczej – kościelnego mecenatu, który powinni uosabiać proboszczowie wykształceni w dziedzinie historii sztuki, wykazujący otwartość i zrozumienie dla twórczości współczesnej i będący w stanie bronić jej przed niechęcią parafian<sup>49</sup>.

\*

Dokonany powyżej przegląd problematyki związanej z II i III Wystawą Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce pozwala zauważyć, że w wyniku przeprowadzonych dyskusji, zaangażowania środowiska katolickich intelektualistów, historyków i krytyków sztuki, a także ewolucji postawy strony kościelnej w połowie lat 60. ukształtowała się grupa artystów konsekwentnie współpracujących z Kościołem, którzy tworzyli wartościowe, ale umiarkowane nowoczesne realizacje.

Nie doszło jednak do konstruktywnego włączenia w krąg kościelnego mecenatu artystów nowoczesnych, obecnych jeszcze na wystawie krakowskiej w 1961 roku. Wśród przyczyn tej nieobecności należy wskazać atrakcyjność mecenatu państwowego, w dekadzie lat 60. intensywnie zabiegającego o artystów awangardystów. Sprostanie tej silnej konkurencji było dla strony kościelnej często niemożliwe z wielu (w tym prozaicznych – finansowych i logistycznych) powodów.

Trzeba także zauważyć, że przełomowe w obszarze kultury dokumenty Soboru Watykańskiego II nie przyniosły spodziewanych zmian i nie przełożyły się trwale na artystyczną jakość kościelnych realizacji, które w masowym wymiarze wciąż poddawane były gustom i oczekiwaniom wiernych. Właśnie opór wspólnot parafialnych – odbiorców i krytyków sztuki religijnej – stanowił jeden z bardzo istotnych czynników zniechęcających twórców do współpracy z Kościołem. Przywołajmy przypadek Antoniego Rząsy. Kiedy w 1959 roku dał wyraz żałobie przeżywaną po śmierci Antoniego Kenara, wystawiając na zakopiańskim grobie ukochanego nauczyciela na-

<sup>48</sup> Ibidem, s. 1505.

<sup>49</sup> W skład komitetu organizacyjnego wystawy weszli przedstawiciele środowiska wrocławskiego – artyści starszego pokolenia: Eugeniusz Geppert (1890–1979) i Stanisław Pękalski (1895–1967), oraz m.in. architekt Waław Kamocki (ur. 1932) i rzeźbiarka Łucja Skomorowska (1926–2017), Stefan Sokołowski i Marian Suski. Komitet wystawy krakowskiej przedłużyli: Mieczysław Pszon, Adam Stalony-Dobrzański, Stanisława Grabska i ksiądz Władysław Smoleń. Stronę kościelną reprezentował też historyk sztuki ks. Janusz Pasierb. Na wystawie znalazło się 336 prac 136 artystów. Ibidem, s. 1515–1522. Skład jury: Eugeniusz Geppert (przewodniczący), Stanisław Pękalski, ks. Jan Popiel, Łucja Skomorowska, Adam Stalony-Dobrzański, ks. Władysław Smoleń, Hanna Szczypińska, Zygmunt Waśniewski, ks. Jan Wolff, Jacek Woźniakowski. Ibidem, s. 1493. Według szacunków wystawę obejrzało około stu tysięcy osób, w tym znaczna liczba turystów zagranicznych.

greater „modernity” of the Wrocław exhibition, which „did not display [...] paseistic works belonging to the previous stylistic era. Hence greater uniformity.”<sup>48</sup>.

At the end of the review, Chrzanowski touched on the issue, essential in his opinion, of church patronage, which should be personified by priests educated in the field of art history, showing openness and understanding for contemporary creativity and able to defend it against the reluctance of parishioners.<sup>49</sup>

\*

The above review of the issues related to the Second and Third Exhibition of Contemporary Religious Art in Poland shows that, as a result of discussions, the involvement of Catholic intellectuals, historians and art critics, as well as the evolution of the attitude of the Church in the mid-1960s, there appeared a group of artists consistently cooperating with the Church, and creating valuable but moderately modern projects. However, there was no constructive inclusion in the Church patronage of modern artists who had still been present at the Kraków exhibition in 1961. The reasons for these absences include the attractiveness of state patronage in the 1960s, intensively seeking avant-garde artists. Meeting that strong competition was often impossible for the Church for many reasons (including down-to-earth, financial and logistical ones). It should also be noted that the ground-breaking documents of the Second Vatican Council concerning the field of culture did not bring the expected changes and did not permanently translate into the artistic quality of church projects, which were still subjected to the tastes and expectations of the faithful in their popular dimension. It was the resistance of parish communities – religious art recipients and critics – that was one of the very important factors discouraging artists from cooperating with the Church. Let us recall the case of Antoni Rząsa. When in 1959 he expressed the mourning experienced after the death of Antoni Kenar by displaying a moving Crucifixion scene on his beloved

<sup>48</sup> Ibidem, p. 1505.

<sup>49</sup> The exhibition organising committee included representatives of the Wrocław community – artists of the older generation: Eugeniusz Geppert (1890–1979) and Stanisław Pękalski (1895–1967) as well as, among others, architect Waław Kamocki (born in 1932) and sculptor Łucja Skomorowska (1926–2017), Stefan Sokołowski and Marian Suski. The Kraków exhibition committee also included Mieczysław Pszon, Adam Stalony-Dobrzański, Stanisława Grabska and Rev. Władysław Smoleń. The church side was also represented by art historian, Rev. Janusz Pasierb. The exhibition housed 336 works by 136 artists. Ibidem, pp. 1515–1522. The jury consisted of Eugeniusz Geppert (chairman), Stanisław Pękalski, Rev. Jan Popiel, Łucja Skomorowska, Adam Stalony-Dobrzański, Rev. Władysław Smoleń, Hanna Szczypińska, Zygmunt Waśniewski, Rev. Jan Wolff, Jacek Woźniakowski. Ibidem, p. 1493. According to estimates, the exhibition was viewed by about one hundred thousand people, including a significant number of foreign tourists.

teacher's gravestone, the unique iconography of the work caused so much controversy that an attempt was made to forcefully remove the figure. A few years later, the artist again tested the openness of the faithful by showing the composition *Pieta Serca* [Pieta of the Heart] in the church of the village of Gronie. This time, too, the sculpture was rejected because of the strong deformation and distance from the accepted iconographic canons. An exception confirming that sad principle is constituted by Rząsa's *Piety Polskie* [Polish Pietas] which we can admire in the church of Our Lady the Queen of Poland in Nowa Huta. However, the cycle was placed in a special temple – the Lord's Ark – a church of exceptional importance in Polish history and culture, and the sculptures were given a separate chapel whose space they organise. Rząsa himself admitted: "Indeed, when I make a Christ or a Pieta – I do not think about praying to them, I only tell a story about people"<sup>50</sup>.

One may be tempted to use this statement to sum up the discussions around the „problem of modern religious art” (not only in the 1960s), which, going beyond the schema of „the picture Bible”, did set and still sets before the faithful intellectual and aesthetic challenges that are too difficult to face. This context allows for a different perception of the work of Jerzy Nowosielski, who consistently cooperated with the Orthodox, Greek Catholic and Roman Catholic Churches in Poland and abroad. However, the dialogue of this outstanding artist with his patronage repeatedly abounded in difficulties, as a result of which the artistically and theologically bold projects were not always fully implemented. And those that did arise often met with great reserve or even reluctance of the faithful: they required and still require active protection and defence. They are outstanding masterpieces of church art, but at the same time they confirm the difficult and still current discussion around the „problem of modern sacred art”.

## Abstract

In 1947, discussion of the „problem of modern religious art” was initiated in the monthly „Znak”. Its participants: clergymen and secular intellectuals – patrons, critics and art historians – as well as artists themselves tried to diagnose the state of contemporary works of religious art, i.e. art in the service of worship. The record of several years of press discussion shows the slow evolution of opinions, from diagnosis of the crisis and belief in the need for the rebirth of religious art to postulates of protection and promotion of modern works of art created in sacred

<sup>50</sup> <http://antonirzasa.pl/portfolio/pieta-murzynska-pieta-tobruku/> [access: 27.06.2018].

grodek z przejmującym *Ukrzyżowaniem*, oryginalna ikonografia dzieła wywołała tak duże kontrowersje, że posunięto się do próby siłowego usunięcia figury. Kilka lat później artysta ponownie testował otwartość wiernych, pokazując w kościele we wsi Gronie kompozycję *Pieta Serca*. Tym razem również rzeźba została odrzucona ze względu na silną deformację i oddalenie od przyjętych kanonów ikonograficznych. Wyjątkiem potwierdzającym tę smutną regułę są *Piety Polskie* Rząsy, które możemy podziwiać w kościele Matki Boskiej Królowej Polski w Nowej Hucie. Cykl umieszczony jednak został w szczególnej świątyni – Arce Pana – kościele o wyjątkowym znaczeniu w polskiej historii i kulturze, a rzeźbom oddano osobną kaplicę, której przestrzeń organizują. Sam Rząsa przyznawał: „Bynajmniej, gdy robię Chrystusa czy Piety – nie robię z myślą, żeby się do nich modlić, tylko snuję opowieść o ludziach”<sup>50</sup>.

Można pokusić się o podsumowanie tym stwierdzeniem dyskusji toczonych wokół „problemu nowoczesnej sztuki religijnej” (nie tylko w dekadzie lat 60.), która wykraczając poza schemat Biblii w obrazkach, stawiała i wciąż stawia przed wiernym zbyt trudne do sprostania intelektualne i estetyczne wyzwania.

W tym kontekście odmiennie można postrzeżyć twórczość Jerzego Nowosielskiego – konsekwentnie współpracującego z Kościołami prawosławnym, greckokatolickim i katolickim w Polsce i za granicą. Dialog tego wybitnego artysty z mecenasem wielokrotnie jednak obfitował w trudności, w wyniku których śmiałe artystycznie i teologicznie projekty nie zawsze doczekały się pełnej realizacji. A te, które powstały, często spotykały się z dużą rezerwą lub wręcz niechęcią wiernych – wymagały i nadal wymagają aktywnej ich ochrony i obrony. Są wybitnymi arcydziełami sztuki kościelnej, ale jednocześnie potwierdzeniem trudnej i wciąż aktualnej dyskusji wokół „problemu nowoczesnej sztuki sakralnej”.

## Streszczenie

W 1947 roku na łamach miesięcznika „Znak” została zainicjowana dyskusja dotycząca „problemu nowoczesnej sztuki religijnej”. Biorący w niej udział duchowni i świeccy intelektualiści – mecenas, krytycy i historycy sztuki – a także sami artyści próbowali dokonać diagnozy stanu współczesnych dzieł religijnych, sztuki służącej kultowi.

Zapis kilkuletniej dyskusji prasowej pokazuje wolną ewolucję opinii, od diagnozy kryzysu i przekonania o konieczności odrodzenia sztuki religijnej aż do postulatów ochrony i propagowania nowoczesnych dzieł zrealizowanych we wnętrzach sakralnych.

<sup>50</sup> <http://antonirzasa.pl/portfolio/pieta-murzynska-pieta-tobruku/> [dostęp: 27.06.2018].



Obrazu debaty dopełniają dwie wystawy współczesnej sztuki religijnej – w 1961 roku w Krakowie i w 1964 roku we Wrocławiu. Katalogi i teksty towarzyszące tym imprezom ilustrują powolny wzrost świadomości potrzeb i dorobku w dziedzinie współczesnej sztuki religijnej.

**Słowa kluczowe:** Wystawa Sztuki Religijnej w Polsce, 1961, 1964, Kraków, Wrocław, nowoczesna sztuka religijna, sztuka polska lat 60. XX w.

dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera  
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie  
Instytut Historii Sztuki  
ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 01-938 Warszawa  
tel.: +48 22 569 68 22  
e-mail: k.uhera@uksw.edu.pl

interiors. The discussion is complemented by two exhibitions of contemporary religious art: in 1961 in Kraków and in 1964 in Wrocław. The catalogues and texts accompanying those events illustrate a slow increase in awareness of the needs and achievements in the field of contemporary religious art.

**Keywords:** Religious Art Exhibition in Poland, 1961, 1964, Kraków, Wrocław, modern religious art, Polish art of the 1960s

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliografia

- Gołubiew A., *Gdzie są artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 28(226), s. 6.  
J.M.S., *Dyskusja o sztuce religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 7.  
Kisiel [Stefan Kisielewski], *Etyka w kwartecie smyczkowym (felieton zasadniczy)*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 25(274), s. 8.  
Nowosielski J., *Na marginesie wystawy sztuki religijnej w Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 13, 1958, nr 12(478), s. 6.  
*O nową sztukę sakralną*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 1(467), s. 2.  
*Problem nowoczesnej sztuki religijnej (Ankieta Znak)*, „Znak” 2, 1947, nr 7, s. 741–756.  
Piwowarczyk J. ks., *Sztuka religijna i artyści*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 6(255), s. 4.  
Trzcńska-Kamińska Z., *Kto winien?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 5.  
Woźniakowski J., *Problem sztuki religijnej*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 5(203), s. 1, 3.  
Woźniakowski J., *Artysta jest odpowiedzialny*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 27(276), s. 1–3.  
*Współczesna Sztuka Religijna w Polsce. II Wystawa urządzona przez KIK oraz Znak w Krakowie w klasztorze O.O. Dominikanów czerwiec–wrzesień 1961*, [katalog], Kraków 1961.  
Zieliński Ch., *Dlaczego artyści?*, „Tygodnik Powszechny” 5, 1949, nr 49(247), s. 4.  
„Znak” 16, 1964, nr 12, s. 1492–1493.  
Żychiewicz T., *Religia, sztuka, wiek XX*, „Tygodnik Powszechny” 6, 1950, nr 13(262), s. 9.  
Żychiewicz T., *Imielno i inne*, „Tygodnik Powszechny” 12, 1958, nr 6(472), s. 6.