

Anna DZIERŻYC-HORNIAC

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

OD DOKUMENTU KU WIECZNEJ TERAŻNIEJSZOŚCI. FOTOGRAFIA W SPOTKANIU Z SACRUM. NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH PRZEDSIĘWZIĘĆ JANUSZA BOGUCKIEGO I NINY SMOLARZ

Poza układem artystycznym

W ogromnym skrócie sytuację w Polsce w obszarze kultury i sztuki na początku dekady lat osiemdziesiątych można zarysować następująco: euforia Solidarności 1980 roku i poparcie jej przez Związek Polskich Artystów Plastyków; kontrakcja władz – wprowadzenie stanu wojennego, rozwiązanie Kongresu Kultury Polskiej, zawieszenie działalności galerii, czasopism kulturalnych, a przede wszystkim związków twórczych (w tym ZPAP za działalność antypaństwową); spontaniczna reakcja środowisk artystycznych – bojkot oficjalnej polityki kulturalnej komunistycznych władz i instytucji (wydarzeń) ją realizujących. Naturalne było, że wobec bojkotu musi pojawić się jakaś alternatywa, jakaś nowa przestrzeń, w której możliwe będą działania artystyczne – w ten sposób zaczął rozwijać się ruch kultury niezależnej okresu stanu wojennego. Ruch ten w dużym stopniu znalazł swoje miejsce i oparcie w Kościele, który będąc jedyną działającą jawnie strukturą mogącą przeciwstawić się systemowi ówczesnej

władzy, rozpostarł nad opozycyjną kulturą coś w rodzaju parasola ochronnego. To zbliżenie uruchomiło serię artystycznych spotkań i manifestacji, często o okolicznościowo-patriotycznym i religijnym charakterze, które złożyły się na zjawisko nazywane „sztuką przykościelną,” „sztuką przy Kościele,” „sztuką w kruchcie.”¹ Jedną z kluczowych postaci tego ruchu był historyk sztuki, krytyk i kurator Janusz Bogucki (1916–1995).

Za jego sprawą doszło do realizacji kilku ważnych – z ówczesnej perspektywy być może najbardziej inspirujących – interdyscyplinarnych przedsięwzięć dla opozycyjnej kultury wizualnej tamtego czasu. Bogucki nadał im formułę ogólnopolskich wystaw zbiorowych,² organizowanych pod określonych hasłem (problemem), łączących różne dyscypliny sztuki ze spotkaniami teoretycznymi, koncertami, pokazami. Chciałabym spojrzeć bliżej na te projekty, gdyż wydają się one być czymś więcej niż jedynie inicjatywą znalezienia alternatywnej przestrzeni wobec oficjalnego systemu galeryjnego. Organizując kolejne wydarzenia w kościołach, Bogucki podjął bowiem pró-

bę dokonania przeobrażeń w samej sztuce oraz w stosunku artysty do świata i do sztuki. Stąd też punktem wyjścia do podjętych tutaj rozważań będzie koncepcja „powrotu do domu i świątyni.” Bogucki rozwijał ją od drugiej połowy lat siedemdziesiątych niejako w odpowiedzi na artystyczną wieżę Babel, którą zobaczył na wystawie *documenta 5* w Kassel (1972). Wydaje się, że to właśnie zaprezentowana wówczas przez jej kuratora Haralda Szeemanna wizja obrazowych światów kwestionujących rzeczywistość za pomocą niezliczonych języków sztuki natchnęła bezpośrednio polskiego historyka sztuki do odnalezienia na nowo związku między *sacrum* a *sacrum* sztuki. W niniejszym tekście zwrócę jednak szczególną uwagę na fotografię. Bogucki przydzielił jej ważną rolę w swoich przedsięwzięciach, ale wątek ten nie był dotychczas rozwijany w literaturze przedmiotu.³ Postrzegam ją jako narzędzie wizualnego kształtowania, które w tym przypadku można wpisać w dialektykę *sacrum* i *profanum* oraz nadawania wydarzeniom perspektywy wieczności. Kluczowe dla fotografii kategorie chciałabym zderzyć z ową propagowaną przez Boguckiego odnową oraz tworzącą się estetyką oporu czasów stanu wojennego (i lat późniejszych). W tym kontekście będę analizować trzy jego sztandarowe projekty, realizowane w opozycyjnej wobec władz przestrzeni kościelnej: *Znak krzyża* (1983), *Apokalipsa – światło w ciemności* (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* (1989).

Do ich organizacji Bogucki przystępował, mając już wieloletnie doświadczenie w działalności wystawowo-galeryjnej. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych prowadził muzealne wystawy objazdowe przy Muzeum Narodowym w Krakowie,⁴ w latach pięćdziesiątych współorganizował wystawy w krakowskich Krzysztoforach (np. ruchu Phases i surrealistów, 1959). Później z żoną Marią Bogucką prowadził krótko Galerię Widza i Artysty w warszawskich Łazienkach, a przede wszystkim od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych – Galerię Współczesną (działającą przy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie). Odgrywała ona ważną rolę w ówczesnym artystycznym życiu stolicy. Boguccy nie nadali swojej autorskiej galerii ściśle określonego profilu, skupili się raczej

na tym, aby prezentować nowe zjawiska w sztuce polskiej: poprzez indywidualne pokazy najwybitniejszych twórców i debiuty młodych artystów (np. z kręgu neoawangardy: *Informacja – wyobraźnia – działanie*, 1970), zaskakujące wspólne prezentacje (Zbigniew Gostomski i Władysław Hasiór, 1966), niespotykane wówczas wystawy retrospektywne (*Przypomnienie formistów polskich*, 1968), jedyne w swoim rodzaju wystawy tematyczne o charakterze popularyzatorskim (*Tekst i obraz*, 1966).⁵ Galeria stała się też miejscem sławnych wówczas environments, jak choćby *Kompozycji przestrzenno-muzycznej* (1968) Teresy Kelm, Zygmunta Krauzego i Henryka Morela. Był to rodzaj labiryntu, składającego się z poszczególnych stref, w których rozbrzmiewały różne wątki muzyczne składające się na jeden utwór. To widz, krążąc dowolnie po labiryncie, decydował o początku i zakończeniu utworu, o jego długości i sposobach percepcji, tworząc w ten sposób własną wersję kompozycji. Tego typu twórczość, stwarzająca sugestywną przestrzeń, opierająca się na porządku narracyjnym, opowiadająca o uniwersalnych sprawach ludzkich, stawiała się – jak wyjaśniał Bogucki w rozmowie z Wiesławą Wierchowską – wystawą-spektaklem, przyciągającym większą liczbę zwiedzających. W tym przypadku chodziło też o stworzenie sytuacji, która „byłaby odpowiednikiem starego cichego kościoła, do którego zabiegany człowiek wielkomiejski może wstąpić, by nagle znaleźć się w strefie piękna i ciszy.”⁶ Te pierwsze prawidłowości (obserwacje) wykorzystał on później w swoich wystawach przykościelnych.

W 1974 roku Bogucki postanowił działać poza oficjalnym obiegiem artystycznym. Na rezygnację z prowadzenia galerii złożyło się wiele przyczyn, także organizacyjnych i politycznych (na co nałożyły się późniejsza inwigilacja i rozpracowywanie przez służbę bezpieczeństwa). Jednym z powodów były naciski na kierownictwo Klubu MPiK, pojawiające się już po wystawie *Fotografowie poszukujący* (1971), a przede wszystkim po reorientacji galerii na większą interakcję z publicznością i działania performatywne (po wycie Boguckiego na *documenta 5*).⁷ Niewątpliwie krytyk miał za sobą bardzo zróżnicowaną działalność na wielu polach sztuki, a zarazem właściwą

perspektywę, by dokonać „zwrotu.” Temat więzi wewnętrznej między doświadczeniem twórczości i wiary, a także między sztuką i religią nurtował go od dość dawna. „Podjęcie tego tematu – jak wyjaśniał – wynikało tym razem z pewnego po-naglenia historii. Bliskie mi środowisko twórców awangardowych przeżywało w tym okresie – nie tylko u nas – sytuację »końca sztuki«. Było to wzmagające się przecucie, że dość nagle uległa wyczerpaniu ta forma jej bytu społecznego, którą tradycja europejska związała z kultem postępu, nowości, rewolucji, awangardy, a także z laickim homocentrycznym modelem kultury.”⁸

Dla autora *Sztuki Polski Ludowej* punktem wyjścia było owo przekonanie o dewaluacji współczesnego układu artystycznego („systemu pojęć, wyobrażeń, obyczajów i instytucji, warunkujących sposób działania artystów i przejawianie się sztuki w społeczeństwie”). Było to efektem rozejścia się *sacrum* i *sacrum* sztuki („dwóch przestrzeni psychicznych, w których obrębie powstała znana nam dotychczas twórczość plastyczna”). *Sacrum* odnosiło się do świadomości istnienia „przestrzeni świętej,” która w dawnych kulturach nadawała sens zjawiskom i poczynaniom człowieka, z kolei *sacrum* sztuki wiązało się ze „szczególnymi właściwościami duchowymi jednostki twórczej.”⁹ Podstawą poglądów Boguckiego było zatem przekonanie, że „wiera i twórczość wyrastają ze wspólnego pnia naszej duchowej egzystencji.” W dawnych czasach oznaczało to, że „nie ma różnicy między tym, co jest święte dla artysty, i tym, co jest święte dla człowieka.”¹⁰ Kilkaset lat europejskiej nowożytności podważyło ten stan i tradycyjne więzi duchowe łączące ludzi w zamkniętych kręgach wyznaniowo-kulturowych. W miejsce „duchowości obwarowanej w granicach kultur lokalnych” powstawała kultura o charakterze technicznym i zasięgu uniwersalnym (globalnym). Przemiany te miały swoje konsekwencje dla funkcjonowania sztuki w jej dzisiejszym wydaniu.¹¹ Pojawienie się „granicznej linii zerowej” w rozwoju sztuki oznaczało zdaniem Boguckiego, że gdy nie jest już możliwe wynalezienie nowego języka czy też kierunku w sztuce („sposobu widzenia i znakowania”), to kolejnym etapem jest formowanie się postaw moralno-artystycznych. Widział on tutaj trzy możliwości, które określił jako „pop,” „ezo” i „sacrum.”

„Pop” wiązał z dążnością do całkowitej desakralizacji sztuki – w cywilizacji „pośpiechu i sukcesu” nie ma miejsca na duchowość, jej miejsce zajmuje kultura masowa powiązana z produkcją, rozrywką, informacją. Sztuka o charakterze „pop” pozbawiona miała być głębszych wartości, a nastawiona na „kreowanie iluzji relaksowych,” tworzenie wizualnych widowisk „służących spiętrzaniu i rozładowywaniu emocji tłumy,” tworzenie kuszących labiryntów i luna-parków wyobraźni, a więc „przestrzeni fascynacji permanentnej.” „Ezo” oznaczało zamknięcie się sztuki w swoim własnym hermetycznym kręgu, przez co stawała się ezoteryczna, czyli dostępna tylko dla wtajemniczonych. Wynikało to wszystko z przeświadczenia o „szczególnych właściwościach i kompetencjach psychicznych artysty oraz o autonomicznym bycie królestwa sztuki.” Inny mi słowy, było to przekonanie o nienaruszalności *sacrum* sztuki. Sztuka tego rodzaju miała przekraczać tradycyjne ramy układu artystycznego, jak „kult autorstwa, produkcja nowych propozycji wizualnych i przedmiotów przydatnych dla handlu i kolekcjonerstwa.” Sztuka „ezo” izolowała się zatem od rozwijającej się dynamicznie „cywilizacji pośpiechu i sukcesu” i będąc do niej w opozycji, „zamiast produkować nowości, uprawiała autorefleksję, żyła sztuką, która przestała się śpieszyć i rozważała samą siebie.” Postawa trzecia wiązała się z dążnością do odnalezienia na nowo związku między dawnym *sacrum* a *sacrum* sztuki.¹² Rozumiane to było przez Boguckiego jako odnowienie wewnętrznego związku twórczości z całością życia duchowego. Jej istotą miało być stawianie podstawowych pytań o sens świata i człowieka, co miało dawać szansę na stworzenie dzieł głębokich, ważnych i zarazem trwałych. Zawierało się to w hasle „powrotu do domu i świątyni.” Bogucki tłumaczył: „dom i świątynia to miejsca, w których przez tysiąclecia ta całość duchowego rozwoju dojrzewała. To również przestrzenie, w których osiadają i zamieszkują przedmioty symboliczne i przedmioty sztuki. Zrastając się z architekturą, tworzą one całości żywe jak organizmy – przeciwieństwo zbiorów sztucznych, takich jak kolekcja, wystawa, inwentarz magazynowy.”¹³

W zadziwiający sposób słowa Boguckiego znalazły szansę na materialną realizację w drama-

tycznym czasie stanu wojennego i kilku następnych lat, kiedy to wobec bojkotu państwowych instytucji wystawienniczych świątynie katolickie zaczęły pełnić funkcję alternatywnego systemu galeryjnego. Było to niespodziewane, choć można powiedzieć, że on przygotowywał się do tej sytuacji. Od połowy lat siedemdziesiątych przedstawiał swoje poglądy na spotkaniach o dość zamkniętym charakterze i w niewielkim kręgu osób,¹⁴ ale to dopiero zwrot polityczny okresu Solidarności sprawił, że zdarzenia dotąd kameralne przeobraziły się w publiczne, a dość wyizolowany ciąg działań stał się impulsem do powstania szerokiego nurtu sztuki przykościelnej.¹⁵

W pogoni za fotografią

Można by wiele pisać o tle omawianych wystaw współorganizowanych przez Boguckiego (*Znak krzyża, Apokalipsa – światło w ciemności, Labirynt – przestrzeń podziemna*), o artystach biorących w nich udział i ich dziełach. Każda z nich miała bowiem swoją specyfikę i wyraźnie zaznaczony charakter. Uwagę poświęcę przede wszystkim fotograficznym wątkom tych przedsięwzięć, zarysowując jedynie kluczowe punkty węzłowe każdej wystawy, aby ukazać właściwy kontekst dla opisywanych wydarzeń.

Warto w tym miejscu wskazać jeszcze, że związki Boguckiego z fotografią są znaczące. Już w latach pięćdziesiątych jako krytyk sztuki brał on udział w dyskusji wokół relacji fotografii do plastyki. W pierwszych latach powojennych obowiązującym punktem odniesienia dla praktyki fotograficznej była koncepcja „fotografii ojczystej” autorstwa Jana Bulhaka, która dowartościowywała fotografię dokumentalną i jej funkcję informacyjną, ale jednocześnie wymagała „artystycznego opracowywania” (idealizowania) rzeczywistości (dla wywoływania emocji). Bogucki na łamach *Fotografii* (1955) postulował połączenie idiomu „reportażowego i metaforycznego”. Gorącymi orędownikami tej formuły nowoczesnej fotografii stali się następnie kluczowi dla tego medium i tamtego czasu krytycy: Urszula Czartoryska, Alfred Ligocki, Lech Grabowski.¹⁶ Liczyły się dla nich autonomia fotografii i jej uniezależnienie od

wpływu sztuk plastycznych. W kolejnej dekadzie to właśnie w prowadzonej przez Boguckiego Galerii Współczesnej odbyły się dwie przełomowe wystawy fotografii: *Fotografia subiektywna* (1968, pierwszy pokaz w krakowskich Krzysztoforach, następny u Boguckiego w jego warszawskiej galerii) oraz *Fotografowie poszukujący* (1971). Ich współorganizatorami byli m.in. Zbigniew Łagocki i Zbigniew Dłubak. Pierwszą z nich uznaje się za swoiste podsumowanie kończącej się dekady, tego, co się w niej wydarzyło najciekawszego. Miał to być ostatni wielki przejaw nowoczesnej fotografii artystycznej, funkcjonującej jako odrębna dziedzina, której produktem są autonomiczne odbitki. Późniejszą o trzy lata wystawę ocenia się z kolei dziś jako najważniejszą wówczas propozycję otwarcia fotografii na nowe (w tym neoawangardowe) poszukiwania artystyczne. „Na tej wystawie znalazło się wszystko, co zarysowało, następnie zdominowało całą dekadę »poszukiwań«, czasu rozważań nad mediami, weryfikowanie i przypisywanie fotografii nowych ról... Przez wielość wypowiedzi i różnorodność form manifestacji ta wystawa rozsądzała poprzednie estetyki, sensy i maniery »artystyczne« poprzednich lat fotografowania” – opowiadał Andrzej Różycski, znany fotograf i jeden z uczestników pokazu z 1971 roku.¹⁷ W tym odejściu od fotografii reportersko-publicystycznej w stronę poszukiwań w sferze granicznej między fotografią a plastyką niezmiernie ważne okazały się eksperymenty nie tylko z samym medium, ale także z przestrzenią wystawienniczą. Ekspozycje w Galerii Współczesnej dobitnie pokazały, że fotografia może stać się „atrakcyjna nie ze względu na swoją narracyjność, wpisując się w góry założony scenariusz (jak w wystawach problemowych), ale także jako tworzywo plastyczne – stąd obecność foto-objektów, rozwieszanie fotografii w przestrzeni na różnych wysokościach, wchodzenie w fizyczny kontakt z odbiorcą i miejscem.”¹⁸ Te zbiorowe manifestacje zmieniły zarówno oblicze polskiej fotografii artystycznej, jak i szerzej: środowisko artystyczne. Doświadczenia te Bogucki wykorzystał w swoich późniejszych działaniach.

Można w tym kontekście uznać, że znajdował się on blisko centrum wydarzeń ważnych dla polskiej powojennej fotografii, w szczególności

jako „gospodarz” prezentacji, które miały ogromny wpływ na powstanie i umocnienie nowoczesnych koncepcji artystycznych w tym obszarze. Trzeba jednakże zaznaczyć, że wątek fotograficzny wystaw kościelnych realizowanych przez Boguckiego nie zaistniałby w praktyce bez Niny (Antoniny) Smolarz (1943–2014). Była ona z wykształcenia architektką (absolwentką Politechniki Gdańskiej), ale zawodowo zajmowała się fotografią. Marek Mak Gołowacz wspominał: „Nina to wielka postać polskiej fotografii. I niezależnego dziennikarstwa... Nina była doskonałym reporterem, ale też i edytorem. Związana z legendarnym pismem *Świat* oraz czasopismami *Razem*, *Na przelaj*...”¹⁹ Współpracowała ponadto z miesięcznikiem *Polska* jako fotoreporterka, z tygodnikiem *ITD* jako kierownik działu fotoreportaży. Ze Stefanem Figlarowiczem, swoim pierwszym mężem, będącym jedną z osób najbardziej zasłużonych dla rozwoju fotografii w Trójmieście, realizowała reportaże fotograficzne (m.in. *Powrót majora Sucharskiego*, 1971, oraz *Batory*, 1969). Współpracowała z nim jako kierownik działu fotoreportaży przy organizacji *Wystawy fotografii polskiej* w International Center of Photography w Nowym Jorku (1979), prezentowanej następnie w Whitechapel Gallery w Londynie i w Zachęcie w Warszawie (1980). Wystawa ta po raz pierwszy na tak dużą skalę przedstawiała fotografię polską od jej początków aż po czasy współczesne i jako pionierskie, syntetyczne podsumowanie odbiła się bardzo szerokim echem w Ameryce i w Europie.

Bogucki, mając w zamyśle ogólny program swojej pierwszej kościelnej wystawy, w którym ważną rolę odgrywać miała fotografia reportażowa, szukał osoby, która pomoże mu w pozyskaniu materiałów fotograficznych. Zwrócił się w tej sprawie do Leszka Brogowskiego, założyciela i dyrektora fotograficznej Galerii GN w Gdańsku, a ten wskazał właśnie Ninę Smolarz (która jak się okazało, mieszkała w tym samym bloku co Bogucki). Jak wspominał Bogucki: „postąpiłem zgodnie z tą radą. Nina nie tylko uzyskała od wielu autorów i przygotowała do ekspozycji obszerny materiał zdjęciowy, ale pracowała wraz ze mną nad przygotowaniem całości ZNAKU KRZYŻA i nad jej realizacją. Staliśmy się odtąd spółką autorską inicjującą, obmyślającą i realizującą wspólnie z zapro-

szonymi osobami (...) kolejne przedsięwzięcia.”²⁰ W ten sposób w 1982 roku zapoczątkowana została współpraca, która zaowocowała *Znakiem krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1983), a następnie przyniosła takie kuratorskie i artystyczne projekty realizowane w kościelnej przestrzeni, jak: *Artyści stoczniołcom* w kościele św. Mikołaja w Gdańsku (1984), *Droga światła – spotkania ekumeniczne* w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1987) oraz omawiane dalej w tekście: *Apokalipsa – światło w ciemności* w kościele św. Krzyża w Warszawie (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989). Za swoiste zwieńczenie tej działalności można uznać *Epitafium i siedem przestrzeni*, zaprezentowane już w nowych czasach i „świeckich” salach Zachęty w Warszawie (1991).²¹

W tym duecie kuratorskim (a później małżeńskim) Bogucki skupiał się na całości i na ideowej warstwie wystawy, z kolei Smolarz obejmowała w dużej mierze sprawy organizacyjne i te związane z wprowadzeniem fotografii w program artystyczny kościelnych przedsięwzięć. Jej rola w tym obszarze, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej fotografii reporterskiej, jak oceniała Dorota Jarecka, jest nie do przecenienia.²² Potwierdzają to kolejne wspólne wystawy, w których w sposób demokratyczny (i z coraz większym zaangażowaniem Smolarz) pracowali nad ich założeniami i ostatecznym kształtem. Niewątpliwie to jednak ona miała decydujący głos przy wyborze zdjęć i fotografów.

Fotografia w ruinach

Wszystko zaczęło się od *Znaku krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie.²³ Już sam wybór „Żytniej” (jak mówiło się o niej) wiele pokazuje. Po pierwsze chodziło o to, by – ze względu na „moralną wymowę manifestacji” – nie urządzać jej w świeckim (ani tym bardziej oficjalnym) miejscu. Po drugie – uwzględniając z kolei postulat budowania nowego związku sztuki z *sacrum* – miał to być kościół w budowie („budująca się albo odradzająca się forma”). I taka właśnie świątynia zaproponowa-

na została przez fotografa Mariusza Wieczorkowskiego. Była to przestrzeń – jak wspominał Jerzy Kalina – absolutnie poza wszelkim wyobrażeniem. „To był kościół, który rzeczywiście odradzał się, powstawał z ruin i ze zniszczeń Powstania Warszawskiego. Natychmiast podjęliśmy decyzję, że w tym miejscu będziemy tworzyć *Znak krzyża*.²⁴ Jego wnętrze „wyglądało, jakby Powstanie Warszawskie zakończyło się kilka miesięcy temu, a może jeszcze gdzieś trwało. Prowizoryczny dach nad ruiną. Ślady po pociskach, odłamkach. Fragmenty osmalonego tynku na zdruzgotanych ścianach, uszkodzone schody, spalone, strzaskane miejsce po ołtarzu, pod ścianami gruz. Dziurawe stropy, sklepienia. Wchodziło się po chwiejnych kładkach, omijając rusztowania, belki, podpory. Gdzieś widoczne były nowe wzmocnienia i uzupełnienia z czerwonej cegły. Była to ostatnia tak zachowana ruina w Warszawie” – opowiadał Krzysztof Findziński.²⁵ Do takiej scenarii, do polowy zawalonej gruzem, w której trwały już prace budowlane, gdzie huczały młoty, betoniarki i kręcili się robotnicy z taczkami, wprowadzili się artyści, bo przecież było to „wnętrze niezwykle, pociągające; ruina i budowa – rozpad i wzrost; jedno przeminęło, drugie ma zaistnieć.”²⁶ Przyniesione przez nich obrazy, rzeźby, grafiki, fotografie, stworzone instalacje i prezentowane codziennie filmy, a także organizowane spotkania i koncerty wtapiały się w te poranione mury. Od samego początku było to duże, zaplanowane świadomie interdyscyplinarne przedsięwzięcie – wzięło w nim udział około 60 plastyków, ponad 40 fotografów oraz wielu aktorów i muzyków.²⁷

Fotografia wpasowana została w niezwykle ciąg przestrzenny i układ plastyczny kościoła na Żytniej na dwa sposoby. Po pierwsze, między obrazy i rzeźby rozmieszczone we wnętrzu odbudowywanej świątyni wprowadzone zostały – jak pisał sam Bogucki – zestawy autorskie o wymowie symbolicznej. Składały się na nią cykle fotograficzne Adama Bujaka, Eugeniusza Lokajskiego, Zofii Rydet, Mariusza Wieczorkowskiego.²⁸ Z kolei na dziedzińcu kościoła stworzona została osobna galeria fotograficzna, zapełniona przede wszystkim reportażowymi pracami wielu autorów. Obie formy należy jednak traktować nie w odosobnieniu, ale jako część większej całości –

interdyscyplinarnego przedsięwzięcia *Znak krzyża*. Co można było zatem zobaczyć?

W podziemiach kościoła, w przestrzeni otaczającej podziemną kaplicę, znajdowały się plansze z fotografiami Rydet (1911–1997) z jej słynnego cyklu *Zapis socjologiczny* (1978–1990). Ta wybitna polska fotografka pod koniec lat siedemdziesiątych podjęła się zadania sfotografowania znikających społeczności Podhala. „Pomysł był taki, by przedstawić człowieka poprzez przedmioty. Myślałam, że człowiek nie będzie taki ważny. Ale okazało się, że jest najistotniejszy, musi siedzieć w środku. I musi patrzeć prosto w obiektyw. Jeśli patrzy w bok, psuje mi całą koncepcję” – mówiła autorka.²⁹ Schemat działania był prosty: krótkie spotkanie, aparat nakierowany na gospodarzy domostwa (najczęściej starych ludzi, ubranych tak, jak zastała ich fotografka, ustawionych pojedynczo, w parach lub w grupie na tle ściany ich mieszkania), zdjęcie zrobione bez statywu, z użyciem mocnego światła lampy błyskowej, przy zachowaniu jak największej głębi ostrości i jak najszerszego planu.

Rydet swój projekt rozszerzyła następnie o Górną Śląsk i kolejne regiony Polski. Przez dwa lata wędrowała od domu do domu z jednym aparatem i notesikiem, fotografując wedle swego fotograficznego algorytmu (rygoru kompozycyjnego). W efekcie powstała dokumentacja licząca dziś około 30 tysięcy charakterystycznych i rozpoznawalnych dla niej zdjęć. Nie są to jednakże tylko fotografie ludzi we wnętrzach, cykl uzupełniają też inne podzbiory, jak domy, kobiety na progach, krajobrazy i uroczystości, przedmioty i dekoracje, zawody, a także obecność oraz mit fotografii.³⁰ Te swoiste typologiczne serie ujawniały jej subiektywne spojrzenie na najbardziej powszechną rzeczywistość polskich wsi i miasteczek. Jak sama wyjaśniała: „to, co robię, nie ma jednak nic wspólnego z reportażem, to jest ułożony schemat pewnych rzeczy.”³¹

Na wystawę na Żytniej w 1983 roku wybrane zostały te właśnie zdjęcia, które ukazywały domowe wnętrza pełne religijnych malowideł, makat, ołtarzyków. Powtarzały się tu uchwycone przez Rydet schematy. Typowym był np. fragment wiejskiej izby ze stolikiem z figurką Matki Boskiej ustawionym przy ścianie, której większą

część stanowiła dekoracyjna tkanina z motywem ukrzyżowania (i hasłem: „Boże, błogosław tej rodzinie”), otoczona „reprezentacjami” Najświętszego Serca Jezusa i Najświętszego Serca Maryi, reprodukcją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, zdjęciem Jana Pawła II.

Fotografie Rydet wypełniły jedną ze ścian kościoła Miłosierdzia Bożego. Między nimi piętrzył się okienny ołtarzyk domowy autorstwa kilku pań z parafii. Pierwotnie na wystawie miała pojawić się cała „kolekcja” takich ołtarzyków – tak samo jak kolekcja rysunków krzyża artystów reprezentujących środowisko awangardy zebrana przez Małgorzatę i Andrzeja Dłużniewskich – ale starania o ich wypożyczenie się nie powiodły. Ostatecznie uproszone parafianki ze swoimi dziećmi zbudowały jeden ołtarzyk przy ścianie z fotografiami autorki *Zapisu socjologicznego*.³² W pobliskiej przestrzeni organizatorzy ustawili też ludowe rzeźby pasyjne na ceglanym postumencie. Towarzyszyły im zawieszone nad wejściem do kaplicy malowane stacje Męki Pańskiej (co przypominało też wiejskie wnętrza z obrazkami/fotografiami umocowanymi pod sklepieniem nad drzwiami). Wszystko to w przedziwny sposób wiązało się w jeden naturalny ciąg, gdzie dokument fotograficzny współlistniał obok plastyki ludowej i amatorskiej.

W innej części kościoła, w tzw. Piecie Woli, związanej z walkami w powstaniu warszawskim, ulokowane zostały z kolei zdjęcia Lokajskiego (1909–1944). Ten reprezentant pokolenia Kolumbów przed wojną należał do światowej czołówki oszczepników (udział w igrzyskach w Berlinie, 1936) oraz pięcioboistów (wicemistrzostwo świata, 1935), a później walczył w kampanii wrześniowej i powstaniu warszawskim (ps. „Brok”, jako oficer łącznikowy i dowódca plutonu, zginął pod gruzami zbombardowanej kamienicy, gdzie mieścił się zakład fotograficzny). Dziś przede wszystkim pamięta się go jako autora zdjęć z powstania. Za pomocą zdobycznego aparatu leica dokumentował przebieg walk (np. zdobycie przez powstańców gmachu PAST-y przy ulicy Zielnej), zniszczone ulice i budynki stolicy, barykady. Nie stronił od przekraczania granic intymności: zaglądał do szpitali, fotografował pochówki ofiar niemieckiego ostrzału, pokazywał cierpienia i ból cywilów,

niekiedy też martwe ciała. Ujawniał momenty powstańczego życia, od kobiet gotujących posiłki dla powstańców, przez chałupniczą produkcję broni i powstańcze śluby, po dzieci napełniające worki piaskiem. Zachwycał portretami często anonimowych bohaterów, zaskakując bliskością, jaką potrafił zbudować z fotografowaną osobą.³³ Lokajski, który pasją fotografowania zaraził się podczas studiów, a podczas okupacji prowadził pracownię i zakład fotograficzny, rozpoczął powstanie jako żołnierz. I to sprawiło, że gdy z czasem otrzymał polecenie utrwalania wszystkiego na taśmie fotograficznej i filmowej, jego dodatkowa funkcja fotoreportera pozostawała właściwie niezauważalna (przez co nie musiał oswajać bohaterów fotografii swoją obecnością). Wędrując po Śródmieściu, kadr po kadrze dokumentował miasto zmieniające się przez walkę. Jego czarno-białe zdjęcia utrzymane były we współczesnym reporterskim stylu, gdyż potrafił błyskawicznie wylapać właściwy moment, zatrzymać w kadrze ważną chwilę i przekazać emocje. Mimo trudnych warunków stał się autorem mnóstwa ujęć pobudzających wyobraźnię, sprawiających wrażenie, że jesteśmy razem z bohaterami jego fotografii i przeżywamy te same emocje.³⁴

W przejściu do Piety Woli natrafiało się na kolejne zdjęcia – ich autorem był Bujak (ur. 1942). Jako artysta odkrywał on przede wszystkim duchową stronę człowieka. Mówi się o nim jako o fotografie mistycznym (ale przede wszystkim papieskim).³⁵ Jak tłumaczył, starał się „żeby była to sfera wokół spraw Pana Boga. To może się różnie przejawiać. Poprzez sztukę sakralną, obrzędy, spotkania z konkretnymi ludźmi, nierzadko dotykane nieznanych, kompletnie zamkniętych światów.”³⁶ W swoich zdjęciach potrafił pokazać mistycyzm zawarty w religijnych ceremoniach. Taki właśnie jest cykl głośnych *Misteriów*, które znalazły się w odbudowywanej parafii Miłosierdzia Bożego na wystawie *Znak krzyża*.³⁷ Bujak pracował nad tym cyklem przez wiele lat od 1963 roku, a swoje poszukiwania prowadził w całej Polsce. Jego fotografie przedstawiały święta religijne: w aspekcie grupowym poprzez towarzyszące im procesje oraz w aspekcie jednostkowym, jak np. poprzez uchwycone chwile modlitwy pełne emocjonalnego napięcia. Jak pisał Adam Mazur:

„Bujak szybko odszedł od malowniczej, postpik-turalnej maniery na rzecz pełnego ostrości spoj-rzenia na interesujący go fenomen religijny i spo-łeczny. Kojarzące się raz z misteriami Władysława Hasióra, innym razem z obrazami Bruegla foto-grafie stanowią niezwykle fresk, który pomaga zrozumieć opisywane przez historyków »długie trwanie« pewnych form kulturowych.”³⁸

Religijną tematykę podejmowały też zdję-cia Mariusza (Andrzeja) Wieczorkowskiego (ur. 1947). Fotograf ten dobrze znał historię tego miej-sca i proboszcza parafii ks. Wojciecha Czarnow-skiego, w dużym stopniu przyczynił się, że do orga-nizacji wystawy doszło właśnie na Żytniej³⁹. Warto tu podkreślić, że Wieczorkowski uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki przykościelnej w dziedzinie fotografii – obok ta-kich artystów, jak Erazm Ciołek, wspomniana Ry-det czy też Anna Beata Bohdziewicz, także biorąca udział w *Znaku krzyża*.⁴⁰ Jego zdjęcia umieszczo-ne zostały w korytarzu pod prezbiterium. Prze-strzeń ta była najbardziej ciasna i powikłana, gdyż ulegała ciągłym przeobrażeniom przez wywózkę gruzu, ziemi i żłobienie korytarzy, łączących ją z położoną obok Pietą Woli. Wieczorkowski swo-imi zdjęciami wpisywał się wprost w tytuł przed-sięwzięcia i przekazaną mu przestrzeń: pokazywał krzyże, także takie, które dostrzegał w kształtach architektury, w pejzażach, zwłaszcza w pejzażach cmentarnych.⁴¹

Podobny charakter i podobną wymowę miały fotografie znajdujące się na dziedzińcu ko-ścioła, na czworobocznych filarach i na ścianach podcieni. W ten sposób powstała jakby galeria fotografii dokumentalnej. Jej autorzy – ponad czterdziestu uznanych fotografów⁴² – podobnie jak Wieczorkowski ukazywali obecność znaku krzyża w życiu religijnym i społecznym Polaków oraz w wydarzeniach publicznych. Na kadrach ich zdjęć uchwycone zostały zarówno sceny z piel-grzymek, odpustów, obrzędów, jak i krzyże towa-rzyszące manifestacjom (w tym krzyże utworzone z kwiatów i świateł) oraz oczywiście wielki krzyż papieski na placu Zwycięstwa w Warszawie. Nie zabrakło też krzyży przydrożnych i cmentarnych.⁴³

Fotografia w ciemności

Niewątpliwie *Znak krzyża* wytworzył specyficzną przestrzeń, jakby wyjętą z koszmarnej codzien-ności, a jednocześnie w tę dramatyczną sytuację zanurzoną. Trwało to dwa tygodnie. Nieco wcze-sniej, bo już w 1982 roku odbywały się spontanicz-nie organizowane nieduże wystawy w kościołach. Przedsięwzięcie Boguckiego i Smolarz różniło się jednak od nich zdecydowanie. Manifestacja ar-tystów na Żytniej imponowała nie tylko rozmiar-em, interdyscyplinarnym charakterem, udział-em ogólnopolskiej elity artystycznej, ale przede wszystkim spójną ramą programową i ideową, pozwalającą w tej jakże specyficznej przestrzeni dokonać właściwego doboru i układu prac.

Wystawa *Apokalipsa – światło w ciem-ności*, zrealizowana w warszawskim kościele św. Krzyża w listopadzie 1984 roku, była kolejną wspólną inicjatywą „spółki autorskiej” Bogucki i Smolarz. Nowa świątynia i zupełnie nowa sce-neria, ale główne założenia stojące za *Znakiem krzyża* – w tym szczególnie rola fotografii – były kontynuowane i rozwijane. To przedsięwzięcie, mimo iż zostało zorganizowane w monumental-nej barokowej budowli, jednej z ważniejszych świątyń stolicy, z bogatym kalendarium wydarzeń związanych z historią Polski, miało już jednakże inny rozmach niż w kościele na Żytniej. Artyści zaproszeni zostali do kościoła dolnego, w podzie-mia, o kształcie odwróconej litery T, podzielonej podporami i filarami na nawy. Wystawa zbudowana została z dwóch zasadniczych części. W roz-ległej krypcie, przy jej czterech ścianach, pojawiły się cztery instalacje autorstwa Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Kaliny, Grzegorza Ko-walskiego, Romana Woźniaka. W wieloznaczny i ponadczasowy sposób próbowały one nawiązać do tekstu Apokalipsy św. Jana, ale co ważne, ich oddziaływanie łączyło się ze sobą. Pod ogromnym wrażeniem tej osobliwej całości o dużym ładun-ku emocjonalnym była m.in. Anda Rottenberg („osiągnięcie najwyższej rangi artystycznej”).⁴⁴ Grzegorz Kowalski – którego pracę było widać jako pierwszą po wyjściu z ciemności schodów prowadzących do kościoła dolnego – postrze-gał je w kategoriach otwarcia na dialog. Dialog o „ludzkiej potrzebie transcendencji, o tęsknocie

do przeżycia religijnego (nie ograniczonego do konkretnej religii!), o duchowym wymiarze istoty ludzkiej, o śmierci w jej różnych postaciach...,” a także o kryzysie wiary.⁴⁵

Z tej przestrzeni, służącej refleksji i zadawaniu pytań o sprawy fundamentalne, wchodziło się następnie do położonej obok sali katakumbowej. Ona z kolei stanowiła, jak to mówił Bogucki, pewnego rodzaju „lamus wyobraźni”. Ale nie była to zwykła „rupiecarnia”. Zgromadzono w niej bowiem funkcjonujące społecznie wyobrażenia Apokalipsy oraz dokumenty apokalips prywatnych (subiektywnych).⁴⁶ Składały się na nie dzieła sztuki, fotografie⁴⁷ i teksty związane z tematem wystawy. Dominującym elementem tej scenarii okazywał się zestaw rzeźb Józefa Łukomskiego (1920–1996). Obiekty te w połączeniu z fotografią dokumentalną posłużyły Smolarz do stworzenia przejmującego układu przestrzennego.

Łukomski był artystą, którego twórczość można podsumować krótkim hasłem: „szukam człowieka.” Wychodząc od doświadczenia malarstwa materii, tworzył zniekształcone wizerunki postaci ludzkiej (podkreślające samotność, cielosność i kruchość człowieka), eksperymentował z kolażami z tkanin oraz obrazami ze starą odzieżą, by pod koniec lat siedemdziesiątych zacząć projektować environments z usztywnionych emulsją syntetyczną, pustych wewnątrz ubrań. Były to najczęściej ogromnych rozmiarów figury, zestawiane przez Łukomskiego w grupy, które w swoim milczącym zniemieniu ujawniały uświęcone ślady ludzkiej obecności.⁴⁸

Taką właśnie „teatralną” kompozycję z bezosobowymi aktorami zaprezentował artysta w podziemiach kościoła św. Krzyża. Jako całość robiła ona duże wrażenie – wątki eschatologiczne, w tym Sądu Ostatecznego (kojarzącego się z Apokalipsą), były tu aż nadto widoczne. Smolarz oddziaływanie to jeszcze bardziej ukierunkowała i wzmocniła. Narzędziem wywołującym wspomnienia z przeszłości stała się dla niej fotografia dokumentalna. Poszczególne zdjęcia artystka rozłożyła na podłodze, opisała je, przykryła szkłem, a obok ustawiła palące się świece. W ten sposób tworzyła się pełna kompozycja: wydłużona, biała „figura ubraniowa,” pod nią świece i fotografia. Schemat ten Smolarz zastosowała do każdej rzeź-

by Łukomskiego. Aby zobaczyć zdjęcia, trzeba było albo uklęknąć, albo się mocno schylić. Fotografii przedstawiały tragiczne dla Polaków miejsca i sceny z najnowszej historii. Z czasów II wojny światowej były to m.in.: obóz koncentracyjny Birkenau i kadr z nagimi kobietami pędzonymi do komory gazowej; getto w Warszawie i dwójka młodych ludzi na pierwszym planie, zabitych podczas jego likwidacji; Instytut Anatomii Akademii Medycznej w Gdańsku oraz tors mężczyzny, którego nie zdążono przerobić na „mydło z ludzi” w ramach eksperymentów Rudolfa Spannera; Katyń i odkryte doły śmierci z polskimi oficerami. Bliższe wystawie były z kolei kadry z Bydgoszczy, Gdańska, Warszawy z protestów i manifestacji młodzieży i robotników z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także z Rzymu z zamachu na papieża na placu św. Piotra oraz z Krakowa, gdzie doszło do pokojowego „białego marszu” w imię solidarności z Janem Pawłem po tym zamachu.⁴⁹

Bieżąca historia nie dała jednak o sobie zapomnieć. W tej samej sali znajdowała się również kompozycja z sutanną rzuconą na ziemię obok płyty ołtarzowej. Był to *Ołtarz kapłański* Boguckiego. Zaledwie kilkanaście dni przed otwarciem wystawy doszło do porwania i śmierci księdza Jerzego Popiełuszki, kapelana Solidarności. Tak oto pojawił się jakże aktualny komentarz do tej i tak przejmującej wystawy.

Fotografia w labiryncie

Ostatnim spotkaniem Boguckiego i Smolarz z wystawą realizowaną w formule sztuki przykościelnej był *Labirynt – przestrzeń podziemna*. Tym razem gospodarzem stał się kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (na Ursynowie).⁵⁰ Ale nie tylko z tego powodu okazała się ona wyjątkowa. Organizatorzy przedsięwzięcia rozpoczęli pracę wiosną 1989 roku w rzeczywistości PRL-u, a zakończyli ją jesienią⁵¹ tego roku, już po czerwcowych wyborach, które przyczyniły się do upadku systemu komunistycznego w kraju i narodzin III Rzeczypospolitej. W ten sposób nastąpiło niejako zamknięcie pewnej historii, zapoczątkowanej powstaniem Solidarności i stanem wojennym 1981 roku, której efektem było

masowe wejście artystów „do kruchty.” Bogucki tłumaczył, że jakkolwiek mogło się wydawać, że taka formuła wystawy jest już „znakiem wczorajszej kultury chroniącej się w cieniu kościoła,” to on i jego współpracownicy przeczuwali, że jest to nie tyle pożegnanie, co raczej otwarcie na nową „przestrzeń przenikania się wzajemnego odmiennych perspektyw religii, historii i sztuki.”⁵²

Sama wystawa – ponownie, tak jak to było w przypadku *Apokalipsy – światła w ciemności* czy też częściowo *Znaku krzyża* – urządzona została w tak zwanym kościele dolnym. Podziemia ursynowskiej świątyni zostały zagospodarowane przez malarzy i fotografów; całość miała być próbą ukazania odwiecznych sytuacji określających los człowieka.⁵³ Układ przestrzenny tworzyły strefy wyobrażeń plastycznych/fotograficznych symbolicznie odnoszące się do Księgi Rodzaju. Były to: strefa wstępna (nawiązywała do stworzenia świata i ogrodu rajskiego z drzewem poznania dobra i zła), labirynt czasu i przestrzeni (sieć korytarzy z ruiną wieży Babel – miejsce, gdzie trafił człowiek po wygnaniu z raju), strefa światła i strefa domu (obie związane z duchowym dojrzewaniem człowieka), strefy autorskie (z pracami artystów odnoszących się do idei labiryntu), obszary malarstwa (przypomnienie nieba i ziemi), dziedzińiec (z konstrukcjami rzeźbiarskimi).⁵⁴

Kluczową dla powodzenia całego przedsięwzięcia była sfera labiryntu i tym samym znów szczególną rolę przypisano fotografii, co nie powinno dziwić w kontekście poprzednich realizacji z 1983 i 1984 roku. To ona miała wypełniać wnętrze tytułowej konstrukcji. Stąd też przedmiotem długich poszukiwań, dyskusji i wątpliwości przy projektowaniu wystawy był sposób wytworzenia i zapełnienia tej przestrzeni przygotowywanym i selekcionowanym od dawna materiałem fotograficznym. Organizatorom chodziło o „prawdziwy labirynt życia wypełniony śladami spełniających się ludzkich dziejów, wiążący sobą cały układ biblijnych przestrzeni symbolicznych i towarzyszących im stref autorskich.”⁵⁵ Z tego powodu budowanie ścian tego labiryntu za pomocą płyt czy tkanin rozpiętych na stelażach (po to, by umieścić na nich wybrane fotografie) nie miało dla nich sensu. To nie miała być schludna, elegancka prezentacja zdjęć. Przełom przyniosło dopiero spo-

tkanie ze sztuką Grzegorza Klamana (ur. 1959) na wystawie *Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna* (1989), zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w dawnych zakładach Norblina w Warszawie. Gdański artysta tworzył wówczas monumentalne realizacje z pogiętych, nieregularnych płatów blachy, u Bonarskiego pokazał surowe bryły w kształcie obelisków – i ta właśnie forma urzekła Boguckiego. Kłaman zgodził się zbudować labirynt, choć nie był zadowolony z pomysłu, że jego dzieło zostanie na koniec obwieszane zdjęciami.⁵⁶ Z kolei Bogucki ze Smolarz nie chcieli, by fotografie pojawiły się tam jako obiekty o charakterze estetycznym (i nie poparli pomysłu Klamana, by ponaddzierać je jak stare plakaty na słupach ogłoszeniowych). Miały być one przede wszystkim dokumentem („znakiem żywej pamięci”). Ostatecznie podczas prac montażowych labiryntu, gdy artysta przystępował do objawiania blachą stworzonej przez siebie konstrukcji już z drugiej (wewnętrznej strony), wspólnie zdecydowali, że szkielec z nieheblowanego drewna pozostanie tam „obnażony.” Stało się dla nich jasne, że toporna uroda odsłoniętej wewnątrz konstrukcji, w połączeniu z jej przestrzennością i nieregularnością, w naturalny sposób przyswoi sobie obcy jej początkowo „żywiol obrazkowy” (oszkłone fotografie).⁵⁷ To, co wydawało się na wstępie nie do pogodzenia z rzeźbiarską architekturą, znalazło swoje rozwiązanie w surowej, niedokończonej formie Klamana.

Jego labirynt z drewna i starej blachy zajął prawie połowę ogromnej przestrzeni kościelnego podziemia w świątyni Wniebowstąpienia Pańskiego. Stał się z oczywistych względów dominującą, centralną figurą, wokół której zbudowane zostały wspomniane autorskie ciągi malarskie i pozostałe strefy. Niewątpliwie była ona zaskakującą swoim wyglądem konstrukcją, nad którą wisiało ciężkie kasetonowe „niebo” z surowego betonu. To w nie wbijała się po części spalona, wychodząca ze środka labiryntu *Wieża Babel* autorstwa Jerzego Kaliny. Obiekt Klamana miał stać nieforemnego kręgu z chaotycznym układem tworzących korytarze ścian, które niekiedy ciągnęły się długo, czasem nagle urywały. W tej sieci korytarzy rozwieszone zostały fotografie, był ich ogrom – około 700. Zostały one wybrane i uło-

zone przez Smolarz i jej współpracowników po przejrzeniu kilku tysięcy zdjęć z udostępnionych im publicznych i prywatnych kolekcji.⁵⁸

Ostatecznie do labiryntu trafiły zdjęcia z dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a więc obejmujące pełne dzieje polskiej fotografii.⁵⁹ Przy wejściu do labiryntu zgrupowano te odnoszące się do narodzin i początku życia, by przy wyjściu pokazać mówiące o śmierci. W środku zaś materiał fotograficzny ujawniał najróżniejsze „ślady życia,” ułożone w pewne grupy tematyczne, skupiające „osoby,” „miejsca,” „zdarzenia.” Jak tłumaczył Bogucki, „istotą selekcji nie były ani z góry przyjęte założenia tematowo-historyczne, ani preferencje estetyczne, lecz wylawianie tego, co odczuwa się najintensywniej, fotografii, które bardziej niż inne zachowały w sobie emitujący własną energię ślad czegoś, co było: miejsca, zdarzenia, obecności. Naszą intencją było wzmocnienie ukrytych w fotografii znaczeń nie tylko przez wybór i układ, ale także przez wprowadzenie zdjęć w przestrzeń refleksji historyczno-literackiej oraz w przestrzeń symboliczno-labiryntową.”⁶⁰

Tę przestrzeń refleksji historyczno-literackiej tworzyły tabliczki z tekstami poety i prozaika Włodzimierza Paźniewskiego. Wykorzystał on utwory własne, sięgnął też po cytaty z prac wyjątkowego w polskiej filozofii Henryka Elzenberga, specjalizującego się w zagadnieniach aksjologicznych. W tych tabliczkach niby w lustrach historii, filozofii, literatury odbijały się utrwalone na zdjęciach postaci i zdarzenia.⁶¹ Drugą przestrzeń, a więc symboliczno-labiryntową, konstituowały konstrukcja Klamana oraz otaczające ją strefy z instalacjami i dziełami malarskimi.

W zakamarkach tej przedziwnej budowli można było natknąć się na stare zdjęcia z prywatnych albumów rodzinnych, portret Zygmunta Krasińskiego na łożu śmierci, epizody z powstania styczniowego, sceny z życia polskich Żydów, fotografie Feliksa Dzierżyńskiego (jako chłopczyka, dandysa w Krakowie, szefa Czeka), ujęcia z przyjęć dyplomatycznych u prezydenta Ignacego Mościckiego, przedwojenne kroniki wydarzeń kryminalnych i procesów sądowych, zdjęcia z obozów śmierci i zesłańców w łagrach Workuty, propagandę stalinowską, portret Jerzego Urbana, kadry z obrad Okrągłego Stołu, zaprzysięże-

nia gen. Jaruzelskiego na prezydenta, powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego. Labirynt obwieszony setkami fotografii i cytatów łączył więc rozmaite miejsca, czasy, warstwy społeczne, idee i postawy, a zarazem – poprzez umiejscowienie w przestrzeni sakralnej – nadawał im pewien kontekst duchowy.

Wieża Babel

Wystawa z kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989) w sposób najbardziej chyba dosłowny przywoływała doświadczenia przełomowych *documenta 5* w Kassel (1972). Bogucki widział je osobiście – jako znany polski galerzysta został zaproszony przez stowarzyszenie Inter Nations,⁶² działające w celu promowania Niemiec na całym świecie. Wystawa ta wywarła na nim ogromne wrażenie, wielokrotnie pisał i odwoływał się do niej w swojej praktyce organizacyjnej na polu sztuki.

Za koncepcję i realizację piątej edycji tej najważniejszej międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej odpowiadał szwajcarski kurator Szeemann (1933–2005), który zdążył już zasłynąć ważnymi ekspozycjami: *Live in Your Head. When attitudes become form* (1969) i *Happening & Fluxus* (1970). Zaproponował on zmianę dotychczasowej idei „100 dni muzeum” na „100 dni wydarzeń,” co miało podkreślić większą niż wcześniej rolę działania, a nie obiektu artystycznego. Skoncentrował się jednak przede wszystkim na analizie relacji wizualnych form wyrazu i rzeczywistości, to nastawienie zawarte było w hasle wystawy: „Kwestionowanie rzeczywistości – obrazowe światy dzisiaj.” Odpowiadały temu działy tematyczne: od „rzeczywistości obrazu” (takiej jak propaganda polityczna i reklama), przez „wyobrażoną rzeczywistość” (czyli socrealizm i fotorealizm), aż do „identyczności lub jej braku między obrazem a obrazowanym” (sztuka konceptualna). Wypracowana przez kuratora formuła wystawy oferowała pokierowanie widzami i ich sposobami widzenia celem lepszego zrozumienia współczesnych światów obrazowych; zrozumienia świata coraz bardziej zależnego od pośrednictwa (mass) mediów; świata, w którym coraz trudniej odróż-

nić rzeczywistość od wydarzenia zainscenizowanego (spektaklu). Ta edycja wystawy wyróżniała się znaczącym zróżnicowaniem prac. Szeemann wymyślił wówczas pojęcie „indywidualnej mitologii,” gdzie kluczowa staje się postawa, nie styl. Był to postulat wobec historii sztuki, by podkreślać intencje, które mogą przyjmować różne formy.⁶³ Te „indywidualne mitologie” zostały zestawione z „równoległymi światami wizualnymi:” światami pobożności, propagandy politycznej, trywialnego realizmu (kicz), estetyki reklamy i produktu oraz „sztuki chorych psychicznie” (art brut). Prezentacja obrazów i rzeźb europejskiego i amerykańskiego fotorealizmu (która okazała się sensacją i sukcesem wystawy) dodatkowo dokumentowała najnowsze odniesienie sztuki do rzeczywistości. Nie zabrakło innych form reakcji na rzeczywistość, jak performance i sztuka akcji, które po raz pierwszy zyskały tak wielką przestrzeń dla prezentacji.⁶⁴

Documenta 5 wzbudziły ogromne kontrowersje wśród widzów, krytyków i samych uczestniczących w nich twórców.⁶⁵ Jej kuratorowi zarzucano wykorzystanie sztuki i twórców w celu namaszczenia wystawy jako autonomicznego dzieła sztuki budującego nowe konteksty. Tak zresztą się stało: prace artystów zostały wyjęte z kontekstu, w którym powstały, i umieszczone w nowym, zaproponowanym przez kuratora. Był to przełom, dzięki czemu ta edycja wystawy zyskała trwałe uznanie, a być może i status kultowy. Do dziś stanowi ona wzór dla współczesnej praktyki wystawienniczej i roli organizatora wystawy.

Należy oczywiście zgodzić się z Jarecką, że Bogucki (polski Szeemann?), realizując swoją pierwszą kościelną wystawę, wzorował się na rozwiązaniach Szeemanna. *Znak krzyża* był przecież szesnastodniowym wydarzeniem – miejscem interdyscyplinarnych działań i interakcji z publicznością. „W późniejszych wystawach do Szeemanna zbliża Boguckiego także koncepcja »stref autorskich«. Jak na wystawie tematycznej pokazać artystyczne indywidualności, których nie można nagiąć do jej nadrzędnego, ogólnego przesłania? Dać im osobne przestrzenie, kapsuły, w których zrealizują swoją autonomię. Stąd koncepcja miniwystaw w ramach większej wystawy w takich projektach jak »Droga światel – spo-

tkania ekumeniczne« (...) oraz »Labirynt – przestrzeń podziemna«” – pisała krytyczka sztuki z *Gazety Wyborczej*.⁶⁶ Na pierwszy plan wysuwać się miał przecież całościowy pomysł przestrzenny.

Warto jednakże zwrócić uwagę na jedno kluczowe zagadnienie. Bogucki, jakkolwiek był zauroczony magią *documenta 5*, to jednocześnie postrzegał ją jako symboliczną wieżę Babel – „rojowisko obcych sobie wzajemnie języków wyobraźni.” Doceniał ją za ukazanie sytuacji sztuki nie według poglądów artystycznych, tylko jako wielki pejzaż socjologiczny, by zarazem stwierdzić, że ta panorama zjawisk obejmuje różne języki i różne piętra kultury białego człowieka.⁶⁷ Polski galerzysta był przekonany, że funkcjonują one obok siebie, w swoim własnym świecie i nie ma między nimi porozumienia. Ta refleksja była dla niego szczególnie ważna – zastanawiał się, w jaki sposób można by „te rozdzielone kanały wyobraźni i rozbiegające się w różne strony języki sztuki na nowo ze sobą złączyć w całość niekoniecznie jednorodną, splecioną z różnych wątków i postaw, ale względnie spójną.”⁶⁸ Wtedy to nabrał pewności, że to właśnie doświadczenie Boga i doświadczenie przestrzeni świętej, zarówno to pierwotne, jak i związane ze sztuką, może te wyobrażenia ludzkie powiązać w pewną jedność.

Pierwsza jego wystawa przykościelna, zorganizowana na Żytniej, jednoznacznie pokazuje te intencje i przemyślenia Boguckiego. Szczególna rola fotografii nie była tutaj przypadkowa. Stała się ona dla niego jednym z narzędzi do kształtowania układu przestrzenno-wizualnego jego przedsięwzięć. Tłumaczył: „fotografie przywoływały pamięć faktów odległych lub wczorajszych, a wraz z pamięcią – myśli i wzruszenia z tymi faktami związane. My zaś wprowadziliśmy te dokumentalne obrazy w przestrzeń nasyconą modelitwą i sztuką, w klimat architektury sakralnej. To znaczy w klimat miejsca, w którym życiowe konkrety widzi się w perspektywie wieczności.”⁶⁹ Spójrzmy zatem jeszcze raz na wątki fotograficzne na omawianych tu wystawach.

Od dokumentu ku wieczności

W *Znaku krzyża* Rydet prezentowała swój wieloletni projekt zapoczątkowany na Podhalu, ale w żadnym wypadku to nie były białe obrazki – artystka dobitnie wskazywała, że to ludzie tworzą historię i dopiero potem całe ich środowisko staje się opowiadaniem.⁷⁰ Chciała po prostu ocalić człowieka poprzez robienie zdjęć tam, gdzie żył, i z tego właśnie zrodziła się cała reszta – ten gigantyczny, dokumentalny projekt z pogranicza etnografii i socjologii, czyli właśnie *Zapis socjologiczny*. Było w tym też pragnienie zachowania świata, którego obraz każdego roku zmienia się z olbrzymią szybkością i który już odchodzi bezpowrotnie.⁷¹ Dotyczyło to w szczególności polskiej wsi, w tym starych wnetrz chat z rzędami świętych obrazów.

Fakt, że zdjęcia Lokajskiego znalazły się na tej wystawie, to również nie był przypadek.⁷² Jednym z bardziej charakterystycznych fragmentów odbudowywanego kościoła Miłosierdzia Bożego była tzw. Pieta Woli. Parafianie tak nazwali dwupiętrową ruinę o pustych otworach okiennych; przypominała ona wyglądem zamknięte ścianami z czterech stron i otwarte ku niebu jak studnia podwórko. Były to pozostałości po rozbudowanej kaplicy usytuowanej w kompleksie zakonnym Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, który został spalony przez Niemców w 1944 roku. Należy pamiętać, iż to wtedy i właśnie na Woli miały miejsce zorganizowane masowe egzekucje ludności – szacuje się, że w tej największej w historii jednostkowej zbrodni popełnionej na Polakach śmierć poniosło od 40 do 60 tysięcy osób. Zachowane fragmenty to Pieta – jako motyw kojarzony najczęściej z ikonografią chrześcijańską zawiera ona w sobie nie tylko elementy żałoby, oplakiwania, bólu i smutku po stracie, ale też element nadziei, że śmierć nie poszła na marne. Co ciekawe, słowo to oznaczające „miłosierdzie” wywodzi się z włoskiego *pietà* (a właściwie to z łacińskiego *pietas* – najwznioślejszej cnoty etyki rzymskiej). Termin ten został przyjęty przez chrześcijaństwo, a następnie zmodyfikowany, zinterpretowany i przetłumaczony jako „współczucie.” Owo „współczucie,” po grecku „empatia” (*empathia*), znaczy tyle co „pasja”, „przywiązanie”, „emocje” i „uczucia” wobec kogoś lub czegoś, które zmieniają odczuwającego.⁷³ Wydaje się, że taka definicja tego słowa bardziej od-

powiadała postrzeganiu tego miejsca przez parafian i okolicznych mieszkańców, podkreślając jego związek z historią oraz wywołując określone emocje.

W tym też kierunku podążyli organizatorzy *Znaku krzyża*. Z jednej strony, religijny motyw ofiary i męczeństwa reprezentował projekt Miry Żelechower-Aleksiun, ulokowany w pobliskim kanale drewnianych schodów łączących podziemie z parterem. Stworzyła ona swoisty pionowy ciąg malarski, zawieszając bezpośrednio jeden nad drugim kilkanaście swoich obrazów o tym samym formacie. Kolejne sekwencje *Drogi Krzyżowej* oglądało się, wstępując po stopniach.⁷⁴ Z drugiej strony, wspomniany motyw eksplorowała główna ekspozycja w Piecie Woli, czyli zdjęcia Lokajskiego. Tu również zastosowano narrację w formie uporządkowanego ciągu „obrazów.” Rozpocynała się ona – patrząc od dołu (wnętrza „podwórka”) – od nekrologu powstańczego fotografa, gdzie stale płonęły światła. Następnie swoisty fryz tworzyły zdjęcia mniejszego formatu, pokazujące młodych powstańców i ich dzień powszedni w walczącej stolicy. Musiały to być ujęcia z początku powstania, bo bohaterowie fotografii patrzyli w obiektyw z nadzieją i entuzjazmem. Całą sekwencję kończyły zawieszone wysoko na ścianach wielkoformatowe zdjęcia, które można było oglądać z dołu i ze schodów. Była to już dokumentacja dramatu mieszkańców ginącej Warszawy: przejmujące kadry pokazujące przenoszenie trupów, wrzucanie ciał do wspólnych dołów, żałobne modlitwy kobiet nad grobami...⁷⁵

Na wystawie na Żytniej pojawiły się również *Misteria* Bujaka. Sam autor wyjaśniał, że jego fotografia zrodziła się z potrzeby poznania i utrwalania wydarzeń, w których spotykał „relikty dawnych epok,” spraw jego zdaniem nieznanymi ogółowi, a będących jednocześnie koniecznym uzupełnieniem wiedzy o współczesnym człowieku. Bujaka najbardziej interesowały sama istota obrzędu (katolickiego i prawosławnego, często o genezie sięgającej średniowiecza) oraz jego psychiczne podłoże.⁷⁶ On jako fotograf chciał do tej „istoty” dotrzeć, zrozumieć fenomen przetrwania owych „reliktów”, stąd też jego strategia fotografowania polegała na bliskim kontakcie. Tylko współudział w wydarzeniach i współpraca z fotografowanymi osobami zapewnić miały według niego szansę na poznanie i zarejestrowanie tego, co kryło się pod powierzchnią widzianych zja-

wisk. Nic więc dziwnego, że jego zdjęcia traktować można jako „niezwykłą sondę wyslaną w nietknięte nowoczesnością rejony życia społecznego, gdzie od wieków rozgrywa się ten sam określający szczególną mentalność rytuał.”⁷⁷ Niektóre z nich przypominały wręcz opowieść wyciągniętą z mroków średniowiecza, ale wytworzoną za pomocą fotografii.

Bujak wykorzystywał tutaj formułę humanistycznego fotoreportażu i w kraju tysięcy kościołów opowiadał o doświadczeniu misterii.⁷⁸ Traktował to jako misję, ponieważ dynamiczny rozwój społeczny i przemiany kulturowe powodowały zanikanie starych zwyczajów. Podobnie oceniała to Urszula Czartoryska. Postrzegała ona cykl *Misteriów* – obrzędy i ceremonie, które w ciągu jednej generacji zmienia formę lub znikną – jako coś więcej niż tylko reporterską obserwację. Sytuowała te zdjęcia w opozycji: historia – dzień dzisiejszy, duchowość – przyziemność, ruchy masowe – samotne przeżycie, splendor ceremoniału – zaparcie się siebie. Dla niej ważne były emocje, które postrzegała w dokumentalnej praktyce Bujaka, i jego zdolność do sprawienia, że fotografia przenikała cielesną powłokę człowieka (a nie zatrzymywała się jedynie na zewnętrznosci).⁷⁹ W tym ujawnianiu zjawisk duchowych (mistycznych), o których mamy powierzchowną wiedzę, we wskazywaniu na gesty i rekwizyty pomagające zrozumieć psychikę bohaterów zdjęć Czartoryska widziała największą siłę i wyjątkowość krakowskiego fotografa.

Na „rekwizytach” skupił się z kolei Wieczorkowski, odkrywając krzyże w różnych formach rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że łączy się go z pewnym określonym myśleniem o obrazie fotograficznym. W jego praktyce odnaleźć można bowiem przekraczanie mimetyzmu realistycznego obrazu na rzecz jego iluzji – ale jest to iluzja, jak pisał Krzysztof Jurecki, szczególnego rodzaju. Wiązała się ona według niego z zagadnieniem duchowości, w której widoczne są wpływy dziewiętnastowiecznego spirytyzmu. Idea ta była rzadko podejmowana przez polskich fotografów współczesnych, poza Wieczorkowskim autor *Oblicza fotografii* przypisywał do niej również Rydet, Jerzego Lewczyńskiego, Andrzeja Brzezińskiego, Andrzeja J. Lecha, a zupełnie współcześnie Marcina Sudzińskiego.⁸⁰ W przypadku Wieczorkowskiego i jego zdjęć w parafii na Żytniej poszukiwania magicznej aury fotografii współgrały

z doświadczaniem nowych stanów ducha. Jurecki mówił: „być może jesteśmy na przedpolach procesu resakralizacji świata, gdzie dopiero coś miga i błyska, lecz to nie jest pełne słońce. Otóż w pewnym momencie na Żytniej zapaliło się Słońce, w tej ruinie ludzie odnaleźli miejsce święte. Tam sztuka nie była w ogóle potrzebna. Było tam natomiast głębokie przeżycie religijnej wspólnoty i autentycznej obecności sacrum.”⁸¹

W podobnych kategoriach można myśleć w przypadku przejmującej instalacji w sali katakumbowej w kościele św. Krzyża w ramach wystawy *Apokalipsa – światło w ciemności*. Rzeźby Łukomskiego zestawione tam zostały przez Smolarz z konkretnymi fotografiami, tekstem i światłem. O ile Łukomski opowiadał o dramacie człowieka bez niego samego i jedynie za pomocą pozostawionych przez niego przedmiotów (ubrań), to Smolarz dodawała do tej formuły konkretne, namacalne ślady. Ślady apokalipsy rozumianej jako katastrofa historyczna, polityczna lub osobista. W efekcie ich wspólnych działań powstała magiczna w swym wyrazie przestrzeń, przywołująca atmosferę Święta Zmarłych. „Kompozycja przestrzenna oparta tam właśnie była na wymowie i sile fotografii. W półmroku, u stóp wysmukłych rzeźb-kostiumów, wydrążonych fantomów postaci ludzkich – płonące świece oświetlały kronikę polskich tragedii ostatnich kilkudziesięciu lat. Pochylenie się nad każdą fotografią w milczącej wędrówce pośród olbrzymich figur stawało się rodzajem modlitwy, litanii, drogi krzyżowej” – komentowała Krystyna Czerni.⁸² Krytyczka doceniała właśnie język fotografii, który w połączeniu z „rzeźbiarskim kontekstem” wywoływał autentyczne według niej odczucia, wynikające z historii utrwalonej w pamięci i wyobraźni.

Efekt ten niejako w dramatycznej skali powielala tytułowa konstrukcja Klamana z setkami zdjęć wybranych przez Smolarz na wystawę *Labirynt – przestrzeń podziemna*. W tym przypadku, zgodnie z intencjami autorów wystawy, „czasoprzestrzenny labirynt fotografii nakładał się na labirynt z drewna i blachy.” Wędrujący korytarzami widz dostrzegał bowiem zdjęcia z różnych epok i zdarzeń, publicznych i prywatnych, ciągnących się tematycznie przez wiele ścian, zakręcających lub nagle przerywanych. Doskonale oddają to ponownie słowa Boguckiego: „był więc Labirynt na prośbę naszą

obmyślony przez Klamana wyobrażeniem dwóch dopełniających się rzeczywistości: doświadczanej i wspominanej. Pierwsza z nich – tak jak każdy labirynt – to spłot dróg, wśród których wędrując, wciąż na nowo dokonywać trzeba wyboru. Rzeczywistość druga przywoływana pospół przez labiryntową topografię i fotografię oraz towarzyszące im teksty – to właśnie owo przepływanie wspomnień, podczas gdy myśl odpoczywa. To oddychanie przestrzeni pamięci zbiorowej.”⁸³ Sytuację tę warunkowały zatem formuła labiryntu i wyobrażenia wywiedzione z Księgi Rodzaju (czy szerzej mówiąc – z Biblii), ale też motyw wędrowki. W każdej z trzech opisywanych tu wystaw można odnaleźć te tropy.

Swoistym labiryntem była przecież odbudowywana z ruiny wojennej świątynia na Żytniej. Dzieła plastyczne i fotograficzne montowane były z tego powodu w najróżniejszych zakamarkach kościoła, włączane w istniejący (i zmieniający się niemal każdego dnia) układ przestrzenny oraz obyczajowy (związany z życiem parafii). To zagospodarowanie przestrzeni uwzględniało zatem w konsekwencji choćby sławną „drogę taczek.” Na wystawie w kościele św. Krzyża wędrowanie w poszukiwaniu sensu wymuszała kompozycja „figur ubraniowych” i połączonych z nimi fotografii. Ostatnie przedsięwzięcie, zrealizowane w nowo powstałym ceglany molochu na Ursynowie, zapraszało do labiryntu rozumianego jak najbardziej dosłownie i namacalnie (i przytłaczająco). Autorzy *Labiryntu* stworzyli od podstaw strukturę, która z pomocą materiału fotograficznego określała przestrzeń wystawy, jej geografii, symbolikę, całą warstwę znaczeniową.

Wiązało się to wszystko jednocześnie z dość czytelną stylistyką biblijną. Otwarte niebo (w wielu miejscach nad wystawą *Znak krzyża*), światło i ciemność w podziemiach (czyścicowych?) obu dolnych kościołów, Apokalipsa, wygnanie z raju. W tle zaś ciągle widniała wieża Babel. Dla Boguckiego stanowiła ona stały punkt odniesienia. Miała przecież sięgnąć nieba i poprowadzić ludzi do wielkości. Okazała się jednakże pomnikiem kreatywnej pychy człowieka, przyczyną pomieszania języków i upadku wielkiego projektu. Dziś wieżę traktować można również jako wyobrażenie obłądnych, choć pozornie racjonalnych systemów i konstrukcji cywilizacyjno-politycznych naszego czasu. Podjęte przez polskiego krytyka inicjatywy wystawiennicze mia-

ły w dużej mierze przeciwdziałać sytuacji w sztuce i kulturze, dostrzeżonej symbolicznie w niemieckim Kassel w 1972 roku. Bogucki, proponując swoje interdyscyplinarne przedsięwzięcia, często o rozbudowanej i różnorodnej strukturze i treści, wcale nie unikał owego „pomieszania języków wyobraźni”. W przeciwieństwie do Szeemanna sugerował jednak pewną uniwersalną płaszczyznę porozumienia, którą stanowiła dla niego duchowość. W tym kierunku próbował odbudować poczucie wspólnoty. W praktyce artystycznej wyrażało się to w tworzeniu przedmiotów, pomysłów, sytuacji sprzyjających skupieniu psychicznemu i wnikananiu w ponadczasowy i pozamaterialny sens ludzkiej egzystencji. Z tego też powodu miejscem spotkania pokazywanej przez Boguckiego i Smolarz sztuki była przestrzeń dostępna dla wszystkich, jakby bez potrzeby wyjścia z obszaru codzienności. Interesowały ich jednocześnie takie miejsca, w których z powodu chęci i potrzeby duchowego współżycia (a nie z racji gromadzenia obiektów artystycznych) wyłoni się szczególnego rodzaju przestrzeń i że to dopiero z niej wynikną zjawiska, które będzie można zakwalifikować jako fakty twórcze.⁸⁴ To w dużym skrócie oznaczało hasło „powrotu do domu i do świątyni.”

Fotografia w tej strategii odnajdywała się znakomicie – i myślę tu głównie o fotografii dokumentalnej, nastawionej na człowieka i jego wymiar duchowy. Wystawianie zdjęć dawnych i współczesnych, prywatnych i publicznych miało tutaj swoje dobre uzasadnienie. Pozwalało uzyskać zarówno plan indywidualny, jak i uniwersalny. A właśnie o uzyskanie tej perspektywy chodziło organizatorom owych wystaw. Nie chcieli oni robić publicystycznej manifestacji krzywd ani tylko po to przypominać apokalips zbiorowych i indywidualnych. Polityczne i społeczne fotodokumenty z chwilą wejścia w bezpośredni obszar *sacrum* traciły w znacznym stopniu „smak bieżącej publicystyki wizualnej.” Choć nie pozbywały się one intensywności przeżycia, to o wiele ważniejszy stawał się fakt zaistnienia i przeżywania w przestrzeni duchowej większej i trwalszej niż doraźne (i przeszłe) namiętności. W ten właśnie sposób fotografia zmierzała od dokumentu ku wiecznej teraźniejszości.

Przypisy

¹ Zjawisko masowego zwrotu ku Kościołowi w Polsce i intensywny rozwój sztuki przykościelnej z interesującej perspektywy analizowała Anda Rottenberg. Będąc naocznym świadkiem tamtych wydarzeń, zaproponowała rozpatrywanie ich w kontekście „nowej kontrreformacji” i „powrotu do baroku.” W działaniach podejmowanych w polskich kościołach po 1981 roku dostrzegała swoistą realizację zasady *persuasio*, która według włoskiego historyka sztuki Giulio Carlo Argana oznaczała dążenie do tego, by „ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego.” Duża część realizacji artystycznych „w kruchcie” operowała bowiem czytelnością symboliką o dużej mocy przekonywania, co przypominało jej typową dla baroku koncepcję dualizmu widza i dzieła („dzieło przestaje być elementem obiektywnym, a staje się środkiem działania”). Zob. Anda Rottenberg, „Polski barok,” w *Przeciwny. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Open Art Projects, 2009), 138–155. O sztuce przykościelnej zob. też: Małgorzata Kurasia, oprac. i red., *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.* (Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990). Kat. wyst.; Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992); Agnieszka Gralińska-Toborek, „Plastyka w Kościele w latach 1981–1989: trwałe przymierze czy epizod?,” *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181–201; *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011) (specjalny numer poświęcony sztuce niezależnej rozwijającej się przy kościołach, z komentarzami historycznymi i wspomnieniami).

² Jakkolwiek w tekście dla klarowności wyводу używam słowo „wystawa” w kontekście kościelnych realizacji Boguckiego, to on sam unikał tego określenia, stosując takie sformułowania jak „spotkania ze sztuką,” „przedsięwzięcie artystyczne,” „urządzenie przestrzeni.”

³ Oczywiście rola Boguckiego jako organizatora wystaw przykościelnych (i właściwie inicjatora całego nurtu) jest w wielu publikacjach podkreślana, można znaleźć też krótkie opisy tych przedsięwzięć i wspomnienia świadków wydarzeń. Jedynym jednakże tekstem omawiającym w różnych kontekstach ową działalność Boguckiego jest artykuł: Dorota Jarecka, „Janusz Bogucki, polski Szeemann?,” w *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. Karol Sienkiewicz (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011), 8–28, dostępny 30.07.2021, https://artmuseum.pl/public/upload/files/Odrzucone_dziedzictwo.pdf. Autorka skrótowo podchodzi do roli fotografii w jego wystawach, skupiając większą uwagę na innych wątkach.

⁴ Było to cennym dla Boguckiego doświadczeniem. Reakcja ludzi, którzy przedtem nie mieli ze sztuką żadnego kontaktu (znali ją jedynie z kościoła), na eksponaty muzealne wożone ciężarówkami po wsiach i miasteczkach umocniła go w przekonaniu, że „sztuki nie da się zamknąć w jednym rewirze,” że „zamknięta w jednym obszarze, czy to popularnym, czy to hermetycznym, nie będzie się w pełni rozwijać.” Zob. Janusz Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych i przewidywaniu tego, co się zdarzy. Wywiad z Januszem Boguckim.” rozm. przepr. Wiesława Wierchowska, w Wiesława Wierchowska, *Sąd nieczynurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki* (Łódź: Film i Literatura, 1989), 4.

⁵ Bogucki w katalogu wystawy podsumowującej trzy lata działalności Galerii Współczesnej tłumaczył: „zgodnie z programem Galerii, która zarówno w wystawach o charakterze problemowym, jak w pokazach grupowych czy indywidualnych stara się ujawnić wielość i różnorodność postaw twórczych i sposobów artystycznego działania (...). Intencją organizatorów (...) jest ukazanie poprzez układ poszczególnych dzieł – realnego obrazu dążeń, faktów, sprzeczności i przeobrażeń, które określają dziś w sposób niepełny oczywiście, lecz istotny sytuację szerszą, ogólną w naszej twórczości plastycznej” – *Galeria Współczesna 1965–1968* (Warszawa: Galeria Współczesna, 1968), brak numeracji stron. Por. Hasło: „Galeria Współczesna” w Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Piękos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996), 69–70.

⁶ Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 5.

⁷ Zob. Kazimierz Piotrowski, „Obywatel sentymalny. Janusz Bogucki w totalnej niemożliwości,” w *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski (Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017), 197–211.

⁸ Janusz Bogucki, *Pop ezo sacrum* (Poznań: Pallottinum, 1990), 5. Książka ta jest zbiorem tekstów pisanych w latach 1976–1986, w których autor precyzuje swoje poglądy na tematy związane z *sacrum* i *sacrum* sztuki. Są tam: „O możliwościach wyjścia i pozostania” (1976), „Dewaluacja współczesnego układu artystycznego” (1977), „Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny” (1978), „Pop – ezo – sacrum i sprawa polska” (1979), „Laicyzacja” (1981), „Pożegnanie nowożytności” (1981), „Świętość i kontrkultura” (1985), „Powrót do domu” (1985), „Postawa ekumeniczna. Przekroczenie siebie” (1986). Bogucki wielokrotnie powtarzał, że jego rozumienie *sacrum* bliskie było rozważaniom Mircei Eliadego, światowej sławy religioznawcy, historyka idei religijnych i badacza śladów *sacrum*. Eliade w swoich licznych pismach przekonywał, że człowiek współczesny, tak samo jak ludzie z dawnych kultur, nie może żyć bez mitu, „opowieści mitycznej,” rytuału, symboli, wierzeń religijnych, bez całej tej „rzeczywistości sakralnej.” Ona „żyła” poprzednie cywilizacje, a dziś jest zakamuflowana czy też przetworzona przez kulturę popularną. Dla autora *Sacrum i profanum. O istocie religijności* ważne było przekonanie, że jesteśmy stworzeni do wspólnoty, do przeżywania wspólnotowego doświadczenia, które wykracza poza „zobiektywizowany obrazek” rzeczywistości medialnej. Stąd też był on przeciwnikiem wszelkich ideologii skrajnie racjonalistycznych, materializmu i scjentyzmu, które przyczyniły się jego zdaniem do zniknięcia *sacrum*, a tym samym zubożenia człowieka o istotny dla jego życia wymiar religijny. Stwierdzał wręcz, że bycie religijnym należy do natury człowieka (*homo religiosus*) i to właśnie odróżnia go od innych istot. Zob. *Teologia Polityczna Co Tydzień* 16 (2021), tytuł numeru „Eliade: mity człowieka nowoczesnego,” dostępny 31.07.2021, <https://teologiapolityczna.pl/tpct-264>.

⁹ Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 19–20.

¹⁰ Janusz Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej-Zamek Ujazdowski, 1991), 7.

¹¹ Trafnie relację współczesnej sztuki wobec „sfery ducha” opisał Zbigniew Warpechowski na konferencji *Sztuka w przestrzeni duchowej* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2006 roku. „Sztuka XX wieku (...) ze sferą »duchowości« niewiele miała wspólnego, a jeżeli już, to na marginesie, raczej wstydliwie bądź lekceważąco. Wiodącym nurtem modernizmu był racjonalizm, logiczność, przytomność, trzeźwość w ocenie świata i rzeczywistości, nawet kiedy mówiono o transcendencji, przywoływano

wartość irracjonalności w postępowaniu artystycznym. Naukowość, jako tęsknota za nieomylnością wiedzy i rozstrzygnięć poznawczych, używana była jako argument nawet w sytuacjach wymykających się definicjom” – Zbigniew Warpechowski, „Duch,” *Rzeźba Polska XII* (2006): 24.

¹² Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 24–25.

¹³ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 9.

¹⁴ Były to m.in. spotkania organizowane przez Andrzeja Matuszewskiego w Dłusku i Jankowicach (1976–1978), Plenery Młodych w Warcinie i Świesznynie (1978–1981), spotkania w Domu Rekolekcyjnym w Laskach pod Warszawą (1979–1981), plener w Zameczku pod Opoczmem (1981). Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 16–47.

¹⁵ Bogucki wspominał: „pod wpływem tego pobudzenia stanem wojennym powstała myśl, żeby zrobić jakąś dużą manifestację artystyczną, już nie ograniczoną do kręgu przyjaciół, ale o szerszym zasięgu społecznym. Chodziło także i o to, że wybitni artyści, którzy nadawaliby rangę temu przedsięwzięciu, a którzy bardzo chcieli zmanifestować swoją obecność przy kościele, żeby mogli wziąć w tym udział” – Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 4.

¹⁶ Zob. Janusz Bogucki, „Uwagi niefachowe,” *Fotografia* 7 (1955): 7; Janusz Bogucki, „O fotografii martwej i żywej,” *Życie Literackie* 236 (1956): 11. Por. Weronika Kobylińska-Bunsch, „X Ogólnopolska Wystawa Fotografiki,” *Zachęta*, dostępny 28.07.2021, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/x-ogolnopolska-wystawa-fotografiki>; Kamila Leśniak, „Krytyka fotograficzna 1945–1970,” *Studia i materiały lubelskie* 20 (2017): 50, dostępny 27.07.2021, https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.

¹⁷ Andrzej Różycki, „Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki,” *ownetic magazine*, dostępny 28.07.2021, <https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji>.

¹⁸ Kamila Leśniak, „25 lat PRL w fotografii,” *Zachęta*, dostępny 20.07.2021, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice>. Por. Urszula Czartoryska, „Bardzo ważna wystawa,” *Fotografia* 11 (1968): 244–246; Urszula Czartoryska, „Czego fotografowie poszukują?,” *Fotografia* 6 (1971): 139; Zbigniew Łagocki, „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim,” rozm. przepr. Marek Grygiel, Adam Mazur, *Fototapeta*, dostępny 27.07.2021, <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php>.

¹⁹ Marek Mak Gołowacz, cyt. za: „W czwartek 7 sierpnia 2014 zmarła w Warszawie Nina Smolarz-Bogucka,” *Związek Polskich Artystów Fotografików*, dostępny 20.07.2021, <https://zpaf.pl/aktualnosci/zmarla-nina-smolarz/>.

²⁰ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 51.

²¹ Piotr Policht przytomnie zauważał, że choć u podłoża wystaw przykościelnych było wyrwanie ich z instytucjonalnych ograniczeń (czyli współczesnego układu artystycznego, jak powiedziałby Bogucki), to jak na ironię, ich „konsekracja” nastąpiła w warszawskiej Zachęcie, w najbardziej nobliwej publicznej galerii i świeckiej „świętyni sztuki” – Piotr Policht, „Krótka historia tęczy,” *Culture.pl*, dostępny 20.07.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-teczy>.

²² Jarecka, *Janusz Bogucki*, 8–28.

²³ Interdyscyplinarne przedsięwzięcie *Znak krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie trwało przez ponad dwa tygodnie, od 14 do 30 czerwca 1983 roku.

²⁴ Jerzy Kalina, „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynewską,” *Artyści i naukowcy dla Solidarności* 1980–1990, dostępny 28.07.2021, <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>. Por. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

²⁵ Krzysztof Findziński, „»Znak krzyża« – wystawa, której nie było,” *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 142. Dopiero po ponad trzech dekadach od zakończenia wojny, w 1977 roku władze stolicy zgodziły się na odbudowę świątyni, przez co stała się ona najdłużej stojącą ruiną wojenną w Warszawie. Opiekunem powołanej w 1980 roku parafii został ks. Wojciech Czarnowski. Zob. Hugon Bukowski, „Żytnia. Kto o tym pamięta?,” *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 73.

²⁶ Bukowski, „Żytnia,” 75–76.

²⁷ Więcej o szczegółach samej wystawy zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54–74; Bukowski, „Żytnia,” 73–81.

²⁸ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86. Na wystawie jako instalacje fotograficzne znalazły się też prace Pawła Kwieka i Janusza Bąkowskiego. Kwiek przy tzw. drodze taczek (służącej robotnikom do wywożenia na zewnątrz piachu i gruzu) ustawił naturalnej wielkości fotograficzny autoportret, a nad nim kartki z cytatami z Marii Dąbrowskiej, ułożone w kształt krzyża. Niedaleko tego miejsca, tam gdzie robotnicy ustawiali puste już taczkę, ulokowana została duża kompozycja Bąkowskiego. Autor zmontował ją z trzech tysięcy zdjęć tej samej postaci, zróżnicowanych walorowo i naklejonych następnie na zawieszono płótno. Utworzona w ten sposób kompozycja przedstawiała postać męską z rozłożonymi szeroko ramionami (jak Jezus na krzyżu). Bąkowski opowiadał, że „ów gest rozłożonych ramion utrwalany później w znak krzyża wydaje mu się gestem pierwotnym otwarcia i pokoju, które wykonywał w najdawniejszych czasach człowiek, gdy spotykał drugiego człowieka” – cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 62. Bąkowski, będący jednym z inicjatorów i współtwórców słynnej Małej Galerii ZPAF w Warszawie, już od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzył prace, w których odbitki fotograficzne traktował jako punkt wyjścia do konstruowania zupełnie nowych kompozycji. Powstawały one na drodze opartego na matematycznym rygorze zwielokrotnienia i przeorganizowania materiału fotograficznego. Te charakterystyczne dla siebie kompozycje nazywał płaszczyznami fotograficznymi. Zob. „Janusz Bąkowski. Twórczość”, Fundacja Archeologia Fotografii, dostępny 28.07.2021, <https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc>.

²⁹ Cyt. za: Anna Zawadzka, „Ja jedną przedłużam im życie,” *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) 18 (2008): 38–46.

³⁰ Adam Mazur, *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019), 258–259. Por. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009), 247; „Zapis

socjologiczny” – nota redakcyjna, Fundacja im. Zofii Rydet, dostępny 27.07.2021, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes>.

³¹ Cyt. za: Andrzej Różycki, „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989,” *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3–4 (1997): 184.

³² Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54, 57.

³³ „Eugeniusz Zenon Lokajski,” Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, <https://ww.1944.pl/powstancze-biogramy/eugeniusz-lokajski,27746.html>. W opisie fotograficznych dokonań Lokajskiego wykorzystałam też inne teksty ze strony Muzeum: Joanna Lang, „Współczesny reporter,” Chris Niedenthal, „Fotografie z duszą,” Joanna Jastrzębska-Woźniak, „Fotografia w Powstaniu Warszawskim. Przypadek Broka,” Bożena Szwarz, „Nowa jakość powstańców fotografii.”

³⁴ Bożena Szwarz oceniała, że „dzięki jego pracy możemy zobaczyć kompletny obraz Powstania – od euforii wywołanej wybuchem Powstania, poprzez męstwo i walkę Powstańców oraz ludności Warszawy, aż do cierpienia, śmierci i zniszczeń. Zapadają w pamięć, nie pozostawiają obojętnym, wzruszają, skłaniają do refleksji i zadumy. Dzięki nim nie patrzymy na Powstanie jedynie przez pryzmat walki, ale również poprzez historie poszczególnych osób. Patrzymy w ich oczy, zastanawiamy się, co czuli, czy przeżyli, jak potoczyły się ich losy. Widzimy też groby i ludzi, którzy żegnali swoich najbliższych i przyjaciół. Doświadczamy spektrum emocji” – Bożena Szwarz, „Nowa jakość powstańców fotografii,” Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, <https://www.1944.pl/artykul/nowa-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html>.

³⁵ Bujak towarzyszył Karolowi Wojtyłcie od lat sześćdziesiątych. Mieszkali obok siebie w Krakowie, ich ojcowie – legioniści – znali się. Gdy zaczął pracować jako fotograf w *Tygodniku Powszechnym*, w środowisku bardzo bliskim Wojtyłcie, te związki zacieśniły się. Bujak dokumentował działania przyszłego papieża, gdy był on jeszcze biskupem i kardynałem. Towarzyszył mu w latach pontyfikatu aż do jego śmierci w 2005 roku. Ta bliska relacja zaowocowała wieloma albumami z fotografiami Jana Pawła II, stąd też niekiedy traktuje się Bujaka jako osobistego fotografa papieża (choć oficjalnie takiej funkcji nigdy nie pełnił). Niewątpliwie osoba papieża rodaka stała się najważniejszym tematem jego twórczości. Por. Adam Bujak, „Przygnałem do mistyki,” rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak, *Przewodnik Katolicki* 3 (2015), dostępny 27.07.2021, <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przygnałem-do-mystyki>; Adam Bujak, „Adam Bujak przez 43 lata fotografował Karola Wojtyłę. »Był dla mnie jak ojciec«,” rozm. przepr. Marzena Devoud, *Aleteia*, dostępny 28.07.2021, <https://pl.aleteia.org/2020/06/21/adam-bujak-przez-43-lata-fotografowal-karola-wojtyle-byl-dla-mnie-jak-ojciec-rozmowa-i-zdjecia>.

³⁶ Adam Bujak, „Przygnałem do mistyki”. Bujak zasłynął m.in. klasycznym już albumem *Tajemnica Kamedułów* (2000).

³⁷ Bujak swoje *Misteria* pokazał wcześniej na indywidualnych wystawach w krakowskiej Galerii Krzysztofora (1971), warszawskiej Galerii Współczesnej (1972), łódzkim Muzeum Sztuki (1972), wrocławskiej Galerii Fotografii (1973), warszawskiej Starej Galerii (1975), a także we Francji – w Musée Lorrain w Nancy (1975).

³⁸ Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

³⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

⁴⁰ Krzysztof Jurecki, „Fotografia polska lat 80.,” *Kultura Niezależna*, dostępny 20.07.2021, <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.

⁴¹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 63.

⁴² Znalazły się w niej fotografie Piotra Baracza, Anny Beaty Bohdziewicz, Jerzego Borowskiego, Maurizio Buscarina, Piotra Cieśli, Waldemara Czechowskiego, Erazma Ciolka, Leszka Fidusiewicza, Zbigniewa Furmana, Romana Goetla, Marka Golowacza, Aleksandra Górskiego, Marka Grygiela, Christosa Guliamakisa, Jana Hausbranta, Mariusza Hermanowicza, Mirosława Krajewskiego, Andrzeja Kryńskiego, Włodzimierza Krzezińskiego, Jacka Kucharczyka, Witolda Kulińskiego, Jana Kupsia, J. Sergo Kuruliszewilego, Jerzego Lewczyńskiego, Janusza Lirskiego, Zbigniewa Markiewicza, Zenona Mirotty, Bogusława Nieznalskiego, Macieja Osieckiego, Krzysztofa Paweli, Leszka Pękalskiego, Wojciecha Plewińskiego, Włodzimierza Pniewskiego, Grzegorza Podgórskiego, Wojciecha Prażmowskiego, Janusza Rydzewskiego, Jerzego Sabary, Bogdan Sarwińskiego, Stanisława Składanowskiego, Witolda Szuleckiego, Grzegorza Zygiera. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 156.

⁴³ Ibidem, 57.

⁴⁴ Rottenberg, „Polski barok,” 147, 151.

⁴⁵ Agnieszka Sabor, Maciej Szklarczyk, „Barbarzyńcy w kościele,” *Tygodnik Powszechny*, 25.04.2004, dostępny 25.07.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzynczy-w-kościele-124302>.

⁴⁶ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

⁴⁷ Swoje fotografie pokazali: Adam Bujak, Erazm Ciolek, Mariusz Hermanowicz, Zbigniew Markiewicz, Janusz Rydzewski, Tomasz Tuszkowski, Mariusz Wieczorkowski. Po raz kolejny wykorzystano też zdjęcia Eugeniusza Lokajskiego. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 159.

⁴⁸ Zob. Bożena Kowalska, „Rzeźbiarz ludzkiej nieobecności,” w *Józef Łukomski. Rzeźba* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996), 10. Kat. wyst. Krytyczka pisała: „O sile wyrazu tego teatru nie decyduje bowiem ukształtowanie stroju czy jego wymiary, ale jego cisza: zniechęcenie w bezpretensjonalnej i obojętnej postawie, zamrożone i może zbędne trwanie śladów po nieistniejącej już egzystencji. Teatr wyzbyte człowieka. Bezgłośnie, więc tym bardziej przejmująco, mówiące o jego dramacie.”

⁴⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

⁵⁰ Był to kolejny kościół w budowie, choć właściwie miało go w ogóle nie być. Plany zabudowy osiedla Ursynów, tworzonego jako sypialnia stolicy, nie zawierały obiektów sakralnych. Dopiero sprzyjający czas 1980 roku sprawił, że zapadła decyzja o budowie

świętyni. Kościół oddano do użytku w stanie surowym na kilka miesięcy przed rozpoczęciem wystawy *Labirynt – przestrzeń podziemna* (wcześniej na podobnej zasadzie użytkowano kościół dolny) i był to jeden z pierwszych ceglanych molochów. Jego wykańczanie trwało do końca dwudziestego wieku. Bogucki ze swoją wystawą wkroczył więc do przestrzeni sakralnej, ale jednocześnie jeszcze nie sakralnej, do przestrzeni kościoła w budowie.

⁵¹ Otwarcie wystawy nastąpiło 14 października 1989 roku, a trwała ona do 2 grudnia tego roku.

⁵² Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 123.

⁵³ Ibidem, 124.

⁵⁴ Ibidem, 124–126.

⁵⁵ Ibidem, 141.

⁵⁶ Takich wielkich konstrukcji Klamana powstało wówczas więcej. Poza „obeliskami” i „labiryntem” (1989) były też „rotundy”, „tunele”, „rampy”, „bramy” na wystawie *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989* (kurator Ryszard Ziarkiewicz, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 1990) oraz „góry” na wystawie *Epitafium i siedem przestrzeni* (kurator Janusz Bogucki i Nina Smolarz, Zachęta, Warszawa 1991).

⁵⁷ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 141.

⁵⁸ Swoje zbiory fotograficzne udostępniły: archiwa (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, Centralne Archiwum PZPR), muzea (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum w Grudziądzu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Historii Miasta Warszawy, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Lenina w Warszawie, Muzeum Literatury w Warszawie), agencje prasowe (CAF, PAP Interpress, Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi), biblioteka (Biblioteka Narodowa w Warszawie).

⁵⁹ Znaleźli się tam autorzy należący do wcześniejszych pokoleń, jak Karol Beyer (pierwszy zawodowy fotograf w Polsce, zwany „ojcem polskiej fotografii”), Karol Brandel (twórca unikatowej dokumentacji fotograficznej Warszawy końca dziewiętnastego wieku), Ignacy Krieger (fotograf znany ze zdjęć Krakowa i jego zabytków, tzw. krajowidoków), Walerian Twardzicki (autor portretów typów społecznych), Awit Szubert (autor portretów i fotografii naukowej, jeden z pierwszych fotografów Tatry), Walery Rzewuski (autor licznych zdjęć portretowych postaci świata kultury, nauki oraz reprezentantów arystokracji i szlachty), Jan Bulhak (wybitny artysta fotografik, teoretyk, krytyk i publicysta, również nazywany „ojcem polskiej fotografii”), Stanisław Ignacy Witkiewicz, Eugeniusz Lokajski. Towarzyszili im fotografowie współcześni: Piotr Barącz, Andrzej Bednarczuk, Zbigniew Bieńkowski, Anna Beata Bohdziewicz, Adam Bujak, Stanisław Ciok, Erazm Ciołek, Jacek Domiński, Leszek Fidusiewicz, Stefan Figlarowicz, Mariusz Forecki, Jarosław Goliszewski, Marek Grotowski, Christos Guliamakis, Jerzy Gumowski, Jan Hausbrant, Mariusz Hermanowicz, Witold Jurkiewicz, Edward Kawecki, Tomasz Kizny, Zbigniew Kosycarz, Mirosław Krajewski, Robert Król, Włodzimierz Krzemiński, Jacek Kucharczyk, Bogdan Kułakowski, Maciej Laprus, Katarzyna Lasek, Bogdan Łopieński, Marcin Łukasiewicz, Zbigniew Markiewicz, Stanisław Markowski, Krzysztof Miller, Romuald Mioduszeński, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Jakub Ostalowski, Krzysztof Paweł, Edmund Pepliński, Leszek Pękalski, Piotr Płaczkowski, Włodzimierz Pniewski, Janusz Pokorski, Krzysztof Raczkowski, Zygmunt Reszke, Marek Rokoszewski, Zofia Rydet, Zygmunt Rytka, Jarosław Rzepkowski, Jerzy Sabara, Jerzy Saletowski, Bogdan Sarwiński, Stanisław Składanowski, Mariusz Stachowiak, Mirosław Stępiak, Andrzej Szafran, Piotr Szalowski, Jerzy Szczęsny, Stanisław Szczygłowski, Witold Szulecki, Zbigniew Trybek, Jacek Wcisło, Ryszard Wesolowski, Mariusz Wieczorkowski, Tomasz Wierzejski, Antoni Zdebiak. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 171–172.

⁶⁰ Ibidem, 141.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 6.

⁶³ Hans Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, tłum. Martyna Nowicka (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009), 95–97.

⁶⁴ *documenta 5. 30 June – 8 October 1972*, dostępny 28.07.2021, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5.

⁶⁵ Por. Beatrice von Bismarck, „The Master of the Works: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972,” *Oncurating* 33 (2017): 54–60.

⁶⁶ Jarecka, *Janusz Bogucki*, 18.

⁶⁷ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 14, 107.

⁶⁸ Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych,” 6–7.

⁶⁹ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86.

⁷⁰ Swoją metodę Rydet dokładnie zaprezentowała w rozmowie z Krystyną Łyczywek. Mówiła: „wchodząc do mieszkania, bacznie rozglądam się i od razu widzę coś pięknego, coś szczególnego, i to chwale. Właściciel jest tym ujęty, że mnie się to podoba, ja wtedy robię pierwsze zdjęcie. Każdy ma w swym mieszkaniu coś, co jest dla niego najdroższe. (...) Proszę, by usiedli (bardzo często są to małżeństwa) przed główną ścianą, tą najciekawszą, najbardziej zdobioną obrazami, makatkami... I fotografuję. (...) ja naprawdę w każdym człowieku widzę coś interesującego, pięknego, urzeka mnie w nim coś, co warte jest ocalenia – zwłaszcza te cudowne opowieści ludzkie, których wysłuchuję w czasie tych wizyt. Każdy człowiek to osobna historia, niektóre są bardzo ciekawe, niektóre pouczające...” – Krystyna Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990* (Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990), 33–37.

⁷¹ Artystka tłumaczyła: „w swoich fotografiach, które są częściami »Zapisu«, starałam się zawsze pokazać nie tylko to, co stanowi wartość etnograficzną czy choćby socjologiczną. Zależało mi także na przedstawieniu wartości, świata prostoty, świata, który odchodzi już chyba bezpowrotnie” – cyt. za: <http://zofia-rydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto> [jest to fragment nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubiec z miesięcznika *FOTO*, 1987].

⁷² Oczywiście zdjęcia powstańcze Lokajskiego nie były prezentowane pierwszy raz. Ukazywały się one w różnych publikacjach i przy różnych okazjach. Warto tu wymienić niektóre z ważniejszych albumów: praca zbiorowa *Powstanie Warszawskie w ilustracji* (1957, wydanie specjalne *Stolicy. Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego*); *Eugeniusz Lokajski ppor. „Brok”*. *Powstanie Warszawskie* (1986); *Fotografie z Powstania Warszawskiego. Eugeniusz Lokajski „Brok”* (1994, książka wydana z okazji 50. rocznicy powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok” 1908–1944. Fotoreporter* (2007, album przygotowany na setną rocznicę urodzin Lokajskiego zawierał cały zachowany do dziś i liczący 840 zdjęć jego materiał fotograficzny z powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok”* (2021, album z 300 fotografiami, poddanymi zaawansowanej obróbce graficznej, będąca poprawionym wydaniem pozycji z 2007 roku).

Tytuły i rok wydania za: <https://www.1944.pl/artukul/nawosc-album-fotograficzny-eugeniusz-lokaj,5131.html>.

⁷³ Luigi Marinelli, „Tłumacz jako »medium« (rzecz o literackości tłumaczenia teatralnego i teatralności tłumaczenia literackiego): przywoływanie duchów Kantora,” *Przekładaniec* 31 (2015): 146.

⁷⁴ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 64.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Adam Bujak. *Misteria* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁷⁷ Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

⁷⁸ Podobną metodę stosował przy fotografowaniu pielgrzymek i pontyfikatu Jana Pawła II. Wydaje się, że taki „mysteryjny”, uduchowiony, impresyjny charakter mają papieskie fotografie Bujaka.

⁷⁹ Adam Bujak. *Misteria*.

⁸⁰ Krzysztof Jurecki, „Czym jest magiczność?,” *Exit. Nowa sztuka w Polsce* 3 (2014).

⁸¹ „Dobre miejsce?” (dyskusja o sztuce z udziałem Boguckiego, Wieczorkowskiego, Smolarz, Bogdana Kraśniewskiego, Jerzego Puciaty), oprac. Krzysztof Kłopotowski, *Przegląd Katolicki* 1 (1985); cyt. za: Jurecki, „Fotografia polska lat 80.”

⁸² Cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94. Był to fragment tekstu, który otrzymał on od autorki w formie maszynopisu, a który z kolei nie pojawił się – po interwencji cenzury – w oryginalnym artykule „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw,” opublikowanym w miesięczniku *Znak* 2–3 (1986): 4–13. Numer ten w większości poświęcony był tematyce sztuki zaangażowanej w odniesieniu do wystaw przykościelnych. Czerni pisała o dylematach współczesnej sztuki polskiej, niebezpieczeństwie artystyczno-intelektualnej łatwizny, płynącym ze zbyt dosłownie rozumianego zaangażowania, i „potrzebie dystansu.” Tezy jej artykułu podjęli polemicznie lub aprobująco inni autorzy, do których redakcja rozesłała tekst Czerni. Byli to: Jacek Woźniakowski („Konteksty”), Mieczysław Porębski, Andrzej Osęka („Trochę cierpliwości”), Janusz Bogucki („Dystans”), Andrzej Kostolowski („Strzałki”), Jacek Waltoś („Rodzaj dystansu”), Stanisław Rodziński („Być normalnym”), Anda Rottenberg („O stereotypach i wzlotach”), Elżbieta Wolicka („Sztuka świadectwa i wierność sztuce”), Nawojka Cieślińska („Ziarno i plewy”). Polemika z tekstem Czerni wyszła następnie poza łamy *Znaku*. Por. Jakub Bem, „Kościół i my,” *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 5 (1987): 23–29; Hanna Solway, „Cóż jest artysta?,” *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 6 (1987): 72–75; Nawojka Cieślińska, „Nie chcę być Kasandrą,” *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431–439.

⁸³ Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 136.

⁸⁴ Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 66.

Bibliografia

Adam Bujak. *Misteria*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972. Kat. wyst.

Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej 1-2 (2011).

Bismarck, Beatrice von. „The Master of the Works: Daniel Buren’s Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972.” *Oncurating* 33 (2017): 54-60.

Bogucki, Janusz. *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej - Zamek Ujazdowski, 1991.

Bogucki, Janusz. *Pop ezo sacrum*. Poznań: Pallottinum, 1990.

Bujak, Adam. „Przylgnąłem do mistyki.” Rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak. *Przewodnik Katolicki* nr 3 (2015). Dostępny 27.07.2021. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przylgnalem-do-mistyki>.

Cieślińska, Nawojka. „Nie chcę być Kasandrą.” *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431-439.

- Cóż po artyście w czasie marnym? *Sztuka niezależna lat 80*. Oprac. i red. Małgorzata Kurasiak. Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990. Kat. wyst.
- Gralińska-Toborek, Agnieszka. „Plastyka w Kościele w latach 1981-1989: trwale przymierze czy epizod?” *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181-201.
- Grygiel, Marek i Adam Mazur. „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim.” *Fototapeta*. Dostępny 27.07.2021. <http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php>.
- „Janusz Bąkowski. Twórczość.” *Fundacja Archeologia Fotografii*. Dostępny 28.07.2021. <https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc>.
- Jurecki, Krzysztof. „Fotografia polska lat 80.” *Kultura Niezależna*. Dostępny 20.07.2021. <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.
- Józef Łukomski. *Rzeźba*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996. Kat. wyst.
- Kalina, Jerzy. „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską.” *Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990*. Dostępny 28.07.2021. <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>.
- Leśniak, Kamila. „25 lat PRL w fotografii.” *Zachęta*. Dostępny 20.07.2021. <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice>.
- Leśniak, Kamila. „Krytyka fotograficzna 1945-1970.” *Studia i materiały lubelskie* nr 20 (2017), 50. Dostępny 27.07.2021. https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.
- Łyczewek, Krystyna. *Rozmowy o fotografii 1970-1990*. Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990.
- Mazur, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.
- Mazur, Adam. *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019.
- „Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki.” *ownetic magazine*. Dostępny 28.07.2021. <https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji>.
- Obrist, Hans. *Krótką historia kuratorstwa*. Tłum. Martyna Nowicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.
- Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Red. Karol Sienkiewicz. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011.
- PRL-owskie re-sentymenty*. Red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska i Andrzej Kisielewski. Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017.
- Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Open Art Projects, 2009.
- Różycki, Andrzej. „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989.” *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3-4 (1997): 183-187.
- Sabor, Agnieszka i Maciej Szklarczyk. „Barbarzyńcy w kościele.” *Tygodnik Powszechny*. Dostępny 25.07.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzynczy-w-kościele-124302>.
- Szwarc, Bożena. „Nowa jakość powstańców fotografii.” *Muzeum Powstania Warszawskiego*. Dostępny 20.07.2021. <https://www.1944.pl/artykul/nova-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html>.
- Warpechowski, Zbigniew. „Duch.” *Rzeźba Polska* t. XII (2006): 23-27.
- Teologia Polityczna Co Tydzień* nr 16 (2021). Dostępny 31.07.2021. <https://teologiapolityczna.pl/tpct-264>.
- Wierzchowska, Wiesława. *Sąd niecenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź: Film i Literatura, 1989.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- „Zapis socjologiczny.” Dostępny 27.07.2021. <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes>.
- Zawadzka, Anna. „Ja jedną przedłużam im życie.” *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) nr 18 (2008): 38-46.