

ANNA PAROL

PROBLEMY POLSKIEJ SZTUKI RELIGIJNEJ W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM W OPINII KRYTYKI

Przełom wieków XIX i XX to czas uznawany za najbardziej rewolucyjną epokę w dziejach sztuki europejskiej. W jej nurcie awangardowym nastąpiło – postulowane już przez Lessinga – wyrwanie sztuk plastycznych z kręgu bezwzględnego władania literatury. Nowa sztuka odkryła własny, niezależny język. Zagadnienia formalne – kompozycja, linia, plama barwna przestały tworzyć wyłącznie skorupę przeznaczoną na pomieszczenie konkretnej treści, zaczęły mówić własnym językiem i stanowić samodzielny przedmiot zainteresowań i poszukiwań twórcy.

W Polsce przełom w sztuce dokonał się na dobre dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. To czasowe przesunięcie wobec europejskich centrów artystycznych sprawiła zarówno ponad stuletnia niewola, odsuwająca na dalszy plan wszystko, co nie było bezpośrednio związane ze sprawą narodową, jak i tradycyjne już nasze zapóźnienie w dziedzinie sztuki. Przyznać za to trzeba, że okresu tak intensywnego i różnorodnego życia artystycznego nie przeżył nasz kraj nigdy dotąd.

Kościół powitał niepodległość w nie najlepszej kondycji. Złożyły się na to: długoletnia antykościelna polityka zaborców, kasaty zakonów, konfiskaty dóbr kościelnych i wreszcie – wyniszczająca moralnie i gospodarczo siedmioletnia wojna (1914-1921). Wśród wielu strat poniesionych przez Kościół znalazło się między innymi 1969 świątyń¹. Jeśli dodamy do tej liczby dziesiątki obiektów wymagających natychmiastowego remontu, przebudowy (np. po wcześniejszej ich adaptacji na inne cele) czy wyposażenia, skala braków i wynikających z nich potrzeb okaże się naprawdę duża.

Mogłoby się zdawać, że trudno o sytuację bardziej pomyślną, niż równoczesne współistnienie praktycznie nie ograniczonego w potrzebach odbiorcy i twórczego, pełnego inwencji artysty. Zresztą dużo inwestycji, wystaw i konkursów sugerować

¹ T. B a r u c k i. *Architektura Polski*. Warszawa 1985 s. 108.

może kwitnący stan ówczesnej sztuki religijnej. W krótkim okresie międzywojnia wzniesiono i wyposażono aż 1200 nowych świątyń², zorganizowano dwie duże wystawy sztuki religijnej – w 1931 r. w Katowicach i w 1932 r. w Warszawie, a także kilka mniejszych: w 1922 i 1931 r. – w Toruniu, w 1931 r. – w Kaliszu, w 1934 r. – w Bydgoszczy, w 1934 i 1935 r. – w Poznaniu, w 1934 r. – w Częstochowie i w 1939 r. – w Krakowie. Ponadto prezentowano polską sztukę religijną na dwóch międzynarodowych wystawach sztuki religijnej – w Padwie (1931) i Rzymie (1934) oraz na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Stosowanej w Paryżu (1925). Ogłoszono kilka konkursów architektonicznych, a także konkurs na rzeźbę religijną i polichromię kościelną.

Niestety, w rzeczywistości drogi twórcy i kościelnego mecenasu rozchodziły się. Sztuka religijna pozostawała poza głównym nurtem ówczesnego życia artystycznego – "stanęła na uboczu i zadowalała się szarotą przeciętnej artystycznej twórczości"³. Co było przyczyną takiego stanu rzeczy? Dlaczego jedna z najświetniejszych epok w dziejach polskiej sztuki pozostawiła niewiele prawdziwych dzieł w dziedzinie twórczości religijnej?

W artykule próbuję wskazać niektóre z przyczyn niweczających nadzieje na dobrą sztukę religijną, zgodnie z tym, jak widzieli to współcześni. Jest to, niestety, tylko nieudolna próba odszukania zasadniczych problemów gnębiących tę sztukę w owym czasie. Osiągnięcie zbliżonego do rzeczywistości obrazu jest bowiem niemożliwe bez dogłębnego i wszechstronnego przebadania omawianego tematu. Tymczasem, jak do tej pory, sztuka religijna z tego okresu jest prawie zupełnie nie opracowana. Poza popularnymi i bardzo ogólnymi pozycjami wydanymi przez Ars Christiana w serii *Sztuka sakralna w Polsce* (*Malarstwo* – 1958 r., *Architektura* – 1956 r., *Rzeźba* – 1980 r.) i nielicznymi artykułami dotyczącymi poszczególnych obiektów i twórców nie istnieje dotychczas żadna współczesna literatura na ten temat. Fakt ten wprawdzie nie usprawiedliwia powierzchownego opracowania tego tematu w tym artykule, lecz tłumaczy do pewnego stopnia jego liczne niedostatki.

² *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*. Pod red. J. Kłoczowskiego, L. Müllerowej, J. Skarbka. Kraków 1986 s. 323. M. Skrudlik, W. Służalek (*Męczeństwo i upadek sztuki kościelnej*. Poznań 1938 s. 62) podają liczbę 1600 kościołów tylko dla lat 1919-1937.

³ F. S i e d l e c k i. *O malarstwie religijnym*. "Polski Przewodnik Katolicki" 1927 s. 417.

1. KONFLIKT DAŻEŃ MECENASA I ARTYSTY – CZYLI O WALCE TRADYCJI Z NOWOCZESNOŚCIĄ

Z perspektywy pół wieku, jakie dzieli nas od czasów międzywojnia, ruch nowatorski w sztuce polskiej tego okresu jawi się nam jako potężna, imponująca rozmachem i różnokierunkowością wszechogarniająca rewolucja.

W rzeczywistości awangarda stanowiła tylko wąski, choć – co prawda – żywy nurt w morzu sztuki tradycyjnej. Dziś, gdy wynik zmagania się o prymat w sztuce dwu przeciwstawnych dążeń tego czasu – tradycji i nowoczesności – okazał się ostatecznie pomyślny dla tego drugiego, skłonni jesteśmy oceniać dorobek okresu według kryteriów zwyczajcy, to jest zgodnie z zasadą nowości i odkrywczości. Skoro teraz zdobycze ówczesnego nurtu nowatorskiego uznane zostały za właściwą spuściznę epoki, całą resztę postrzegamy już tylko jako epigonizm, próbę tworzenia "w stylach martwych i zużytych"⁴.

Wówczas jednak awangarda przebijała się dopiero przez pokłady niezrozumienia, niechęci i nieufności. Pozycję sztuki obowiązującej zajmowała wciąż jeszcze twórczość tradycyjna.

W dwudziestoleciu świadomość nieuchronności dokonujących się przemian w sztuce (także religijnej) była udziałem nielicznych. Przekonani o niej byli głównie nowocześni artyści i związani z ich środowiskami krytycy. W tak zwanym powszechnym odczuciu tendencje nowatorskie były przejawem moralnej degeneracji i warsztatowej nieudolności artysty.

Mimo że zwolennicy tradycji nie uznawali, póki co, awangardy za równorzędnego rywala, musieli jednak liczyć się z jej istnieniem. Pojawienie się nowego kierunku jest prawie zawsze zagrożeniem dla pozycji sztuki zastanej. Nieodzownym atrybutem awangardy jest bowiem burzenie i odrzucanie utartych form i przyjętych przez poprzedników systemów wartości. To z kolei wymusza na przeciwniku reakcję obronną w postaci usztywnienia rygorów i reguł własnej konwencji. Posunięcie takie, które w założeniu ma uchronić atakowanego od ulegania wpływowi nowego prądu, obraca się w rezultacie przeciw niemu samemu, zamykając go w ciasnych ramach bronionego stylu bądź skazując na eklektyzm.

U źródeł niechęci do nowoczesności leżało kilka przyczyn. Obecny mecenas w niczym nie przypominał swego pierwowzoru – hojnego, obdarzonego przednim smakiem i doskonałą znajomością sztuki fundatora. Teraz był to najczęściej dysponujący niewielkimi środkami biskup lub proboszcz, przeważnie nie wyrobiony artystycznie i słabo (albo wcale) zorientowany w problemach bieżącej sztuki. Jedyne jego klucze do rozumienia twórczości artystycznej stanowiły beużyteczne

⁴ Tamże s. 415.

w zetknięciu ze sztuką nowoczesną kryteria akademickie, mierzące wartość dzieła rangą tematu, zgodnością przedstawienia z tradycją i prawdą historyczną oraz precyzją wykonania.

Nowa sztuka wymagała dopiero poznania i zrozumienia. Nie rozwijała się przy tym jednolitym nurtem, więc przy różnorodności jej kierunków i dążeń próżno było marzyć o jednorodnym i stałym systemie wartościowania. Przywykłemu do sposobów wypowiedzania się sztuki tradycyjnej masowemu odbiorcy trudno było nadążyć za szybko postępującymi zmianami. Jerzy Hoppen pisał: "Sztuka doby dzisiejszej utraciła więź, łączącą ją stale z ubiegłymi wiekami. W mniemaniu, że wyzwalać się z praw i kanonów ustalonych tradycją, uda się jej odnaleźć nowe drogi [...], że postęp życia wymaga nowych form wypowiedzania się [...]. Impresjonizm, futurizm, kubizm, postimpresjonizm, dadaizm, suprematyzm, formizm, ekspresjonizm, surrealizm itp. nazwy narzucają twórcom i odbiorcom rodzaj traktowania i rozumienia rzeczywistości w ich dziełach. Wystawy obrazów zapełniają się eksponatami o tak rozmaitych wartościach i tak różniących się pomiędzy sobą pod względem ich zrozumienia, że wreszcie widz, zdeorientowany, często ogłupiały, sam nie wie i nie rozumie, czy ma to wszystko traktować serio, czy został oszukany"⁵.

Wysiłek intelektualny, będący koniecznym warunkiem w relacji ze sztuką nowoczesną, odbierany był często jako próba zamachu na zasadę powszechności sztuki religijnej. Uważano, że skoro awangarda nie jest przez ogół rozumiana i akceptowana, nie może pretendować do roli odnowicielki sztuki *par excellence* powszechnej. "Sztuka współczesna jest wybitnie niespołeczna, zdenacjonalizowana, obojętna w stosunku do burz i fermentów wstrząsających światem. Masy darzą tę sztukę najzupełniejszą obojętnością. Zagubiona w zagadnieniach czysto formalistycznych, zamknięta w problemach przysłowiowej już «rzepy i śledzia», sztuka ta zatraciła wszelki kontakt z masami, stała się domeną znawców, specjalistów i snobów. Rzecz prosta, że tego rodzaju sztuka, żyjąca całkowicie poza społeczeństwem, poza jego walkami, marzeniami, pragnieniami, wysiłkami, dążeniami i umiłowaniami – jest jedynie efemerydą nikomu niepotrzebną"⁶.

Najcięższy, a jednocześnie najtrudniejszy do obalenia ze względu na irracjonalność, był zarzut skażenia awangardy wrogą katolicyzmowi ideologią. Pogląd, że forma dzieła zależy wprost od światopoglądu twórcy, nie był bynajmniej nowy. Wiele lat wcześniej – w 1906 r. – zaniepokojony o przyszłe losy sztuki religijnej Jacek Malczewski pisał: "[...] wpływy semickie opanowały sztukę i

⁵ Cyt. za: S k r u d l i k, S ł u ż a ł e k, jw. s. 30.

⁶ Tamże s. 32.

zrobiły z niej produkt giełdowy [...]. Semickiem, przynajmniej mnie, wydaje się istotne znamię tej sztuki, jakim jest secesyjna linia okrążająca chude ciało"⁷.

Owszem, zjawisko sympatyzowania wyznawców przeróżnych poglądów z poszczególnymi tendencjami w sztuce było faktem. Ten stan rzeczy nie był jednak skutkiem automatycznej zależności formy od inspirującej jej powstanie treści, lecz wynikiem świadomego wyboru intelektualnych elit tych środowisk. Zagorzali tradycjoniści nie dopuszczali jednak takiej ewentualności. Ksiądz Skrudlik przestrzegał: "Sztuka ostatniego trzydziestolecia wchłonęła wszystkie trucizny życia umysłowego drugiej połowy XIX wieku. Materializm sztuki tej epoki pojawił się jako echo tego, co w myśl europejską wnieśli: Marks, Feuerbach, Engels, Strauss, Vogt, Moleschott, Büchner. Namiętną nienawiść do tradycji przejęła sztuka od Stirnera i Nietzschego. Jak myśl filozoficzna tych czasów, tak i sztuka hołdowała scientyzmowi, który miał zastąpić wyrugowaną religię"⁸.

I znowu sąd, którego celem było zdemaskowanie i obezwładnienie przeciwnika, uderzył rykoszetem w samych konserwatystów. Widząc w nowoczesnej formie jedno ze źródeł zagrożenia, postanowili nie dopuścić do jakichkolwiek jej wpływów. Służyć temu miało cofnięcie się po wzorce poza okres, w którym jakoby dokonał się moralny upadek sztuki. Sięgnięto po przykłady akademizmu, Szkoły Beurońskiej i Nazareńczyków. Znany skądinąd z komunistycznych fobii ks. Skrudlik z entuzjazmem pisał o sowieckim socrealizmie, którego pierwszą w Polsce wystawę otwarto w Warszawie w 1937 r. Twierdził, że w rzeczywistości: "Postulaty stawiane sztuce sowieckiej są transpozycją wskazań i wymogów papieży, soborów i synodów [...]. Jaskrawa kierunkowość ideologiczna jest najbardziej znamiennej cechą sztuki sakralnej"⁹.

Kolejne ograniczenie swobód twórcy wyгнаło ostatecznie samodzielnych artystów do obozu "postępowego", który gwarantował im maksymalną swobodę poszukiwań. Po stronie ortodoksów pozostali głównie nieliczni przedstawiciele starszego pokolenia i twórcy słabsi, dla których uleganie wszystkim wymaganiom zamawiającego było jedyną szansą utrzymania się na rynku sztuki. Sytuację dodatkowo pogarszała praktyka doboru wykonawcy ze względu na jego moralną postawę i religijne przekonania, nie zaś według jego umiejętności. Mecenas kierował się najczęściej zasadą głoszącą, że "przy korzystaniu z pomocy ludzi świeckich nie szkodziłoby interesować się, jaki jest ich osobisty stosunek do religii i kościoła i raczej rezygnować z lepszego specjalisty, by angażować lepiej wierzącego a słabszego fachowca"¹⁰.

⁷ Ankieta "Przeglądu Powszechnego". "Przegląd Powszechny" 23:1906 t. 90 s. 80-81.

⁸ S k r u d l i k, S ł u ż a ł e k, jw. s. 48.

⁹ Tamże s. 42.

¹⁰ L. M a c i a ń s k i. *O niewolę sztuki*. "Myśl Narodowa" 1935 nr 10 s. 149.

Mimo że skutki takiej polityki były opłakane, zwolennicy tradycji woleli raczej pogodzić się z istniejącym stanem, niż zrewidować swoje stanowisko. Pojawiły się nawet głosy, że "nadmiernie" atrakcyjna forma niepotrzebnie angażuje zmysły wiernych i przeszkadza im w skupieniu się na modlitwie¹¹ bądź że działa na szkodę samej sztuki. Ksiądz Maciański pisał: "Sztuka bowiem ma właściwość, iż psuje się, jeśli traktujemy ją z nadmiernym pietyzmem, nadmiernie estetyzując, jako rzecz samą dla siebie, jako rzecz suwerenną. Podobnie ciało nasze bez wątpienia będzie słabe i niezdarne, jeśli będziemy mu nieustannie dogadzać i pielęgnować je nadmiernie. Dobrym tu przykładem jest fakt, że społeczeństwa dbające o wielką higienę wykazują zwyrodnienie rasy"¹². Zgodnie z taką postawą istotą sztuki religijnej jest jej funkcja propagandowa i nauczająca, a wszystko, co jej nie służy lub poza nią wykracza, jest zbędne. "Niewłaściwie postąpiłby ten, kto by szukał w dziełach przeznaczonych do kultu jakichś nowatorstw artystycznych, rozwiązywania nie rozwiązanych dotychczas problemów malarskich lub rzeźbiarskich. Podobnie jak ustaloną jest forma i kolor szaty kapłańskiej lub aparatu liturgicznego, tak samo ujęte są w dość ściśle i niezmiennie kanony formy malarstwa i rzeźby religijnej"¹³.

Powyższe stanowisko nie było na szczęście jedyną ówczesną propozycją kształtu sztuki religijnej. Część zainteresowanych tym zagadnieniem (głównie artystów) sądziła, że musi ona mieć oblicze współczesne, zgodne z duchem swej epoki. Wszelka nowość, która początkowo szokuje i budzi nieufność, okazuje się z czasem bardziej komunikatywna i nośna dla współczesności niż formy przejęte od czasów minionych. "Nowość, choćby miała wybitne walory artystyczne, wydaje się dziwactwem, póki się z nią oczy nie oswoją. Tak bywało zapewne i w wiekach ubiegłych, tak być musiało w szczególności, gdy renesans wtargnął – dosyć nagle – do krajów północnych, i tak jest poniekąd w czasach dzisiejszych"¹⁴. Zwłaszcza w dziedzinie architektury zmiana budulca pociągała za sobą przewrót w sposobach rozwiązywania zagadnień konstrukcyjnych i przestrzennych, a ogół wcześniej czy później oswajał się z nowym stylem.

O włączenie sztuki religijnej w główny nurt bieżącej twórczości walczyli wspólnie z artystami przedstawiciele tzw. nowej inteligencji katolickiej. Ich podstawową bronią w walce z przesądem o konieczności bezwzględnego przestrzegania tradycji było wskazanie na bogactwo i różnorodność sztuki dawnej. Pluralizm form odziedziczonej spuścizny dowodził, że bynajmniej nie istniał żaden jednolity

¹¹ W. B u n i k i e w i c z. *O ducha płomienistego w sztuce*. W: *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX wieku. Malarstwo, rzeźba, grafika. Katalog*. Warszawa 1932 s. 59.

¹² Zob. jw. s. 136.

¹³ B u n i k i e w i c z, jw. s. 54.

¹⁴ H. J. S i e n k i e w i c z. *Styl nowożytny w kościele*. "Verbum" 1935 nr I s. 119-120.

i wyłącznie obowiązujący styl w sztuce kościelnej. Wszelkie więc ograniczenia, zmierzające do powstrzymania przemian w bieżącym okresie, wydają się nieuzasadnione. "Fałszywie pojęta tradycja doprowadziła sztukę kościelną do pospolitości, na sam brzeg upadku [...], należałoby stosunek do tradycji zrewidować i przywrócić jej istotną rolę. Bo tradycja to nie formy gotowe, lecz suma doświadczeń z tych form wyprowadzona. Tradycja to nie kształt, lecz sens rzeczy – nie recepta, lecz metoda pracy i realizacji, zamknięta w dorobku poprzednich pokoleń"¹⁵.

Pewnym wyjaśnieniem niechętniej awangardzie postawy większej części kleru i wiernych było to, że ówczesny Kościół nie wypowiedział się oficjalnie na temat sztuki. Praktycznie od Soboru Trydenckiego aż do Soboru Watykańskiego II nie wniesiono żadnych nowych postanowień w tym względzie. Jeżeli sztuka stawała się przedmiotem obrad soborów czy synodów, działo się to głównie ze względu na ikonografię¹⁶. Księża, którzy nie wiedzieli ostatecznie, jakie jest stanowisko Kościoła w tej materii, skłaniali się na wszelki wypadek ku wzorcom tradycyjnym. Wydane w roku 1903 przez papieża Piusa X motu proprio *O muzyce kościelnej*, które porządkowało tę dziedzinę sztuki religijnej, sugerować mogło konserwatywną postawę prawodawcy w tym względzie. Muzyka dawna – chorał gregoriański, twórczość Palestriny były wyraźnie faworyzowane i zalecane.

Poparcie mecenasa kościelnego dla zachowawczych nurtów w sztuce krytykowano u nas zwłaszcza od czasu, gdy zaczął się w Polsce upowszechniać neotomizm w wydaniu Maritaina. Jego popularyzatorzy przypominali między innymi, że artysta jest twórcą, nie zaś odtwórcą. Prawo moralne, które obejmuje całokształt ludzkiej aktywności, kieruje także dziedziną twórczości. Sposób działania tego prawa jest dwojaki – pozytywny, czyli nakazowy, i negatywny, czyli zakazujący. W odniesieniu do sztuki możemy mówić wyłącznie o regulacji negatywnej. Kościół może więc odrzucać pewne dzieła sztuki ze względu na ich szkodliwość moralną, nie może jednak wpływać na ich powstanie w sposób pozytywny. "Moralność nie może narzucać artyście wizji artystycznej, formy twórczości, nie może też mieć mu za złe, że jego wizja lub forma są takie nie inne"¹⁷. Podstawową powinnością artysty jest bowiem tworzenie zgodne z jego nakazem wewnętrznym. Religijna lub społeczna służba sztuki, która nie wypływa ze sztuki samej, ale narzucona jest z zewnątrz, prowadzi do tworzenia utworów, w których szlachetna idea stara się zastąpić artyzm. "Takie utwory niestety

¹⁵ K. M i t e r a. *Ku odrodzeniu sztuki religijnej*. "Głos Plastyków" 1934 nr 9-12 s. 140.

¹⁶ J. P a s i e r b. *Miasto na górze*. Kraków 1972 s. 216-217.

¹⁷ Z. L a n d y. *Wolność sztuki a prawo moralne*. "Przegląd Powszechny" 1928 t. 177 s. 50.

wprost karykaturują sztukę religijną, przynosząc wielką szkodę zarówno sztuce samej, jak religii"¹⁸.

Tak więc jedyną nadzieją powołania do życia dobrej sztuki religijnej jest zaproszenie do jej tworzenia świetnych artystów, a nie dobrych katolików.

2. NIE WYKORZYSTANA SZANSA – KONKURSY

Szarą rzeczywistość polskiej sztuki religijnej tworzyły w omawianym okresie głównie masowo produkowane wyroby fabryczne i dzieła tzw. artystów kościelnych (tj. utrzymujących się z pracy dla kościoła rzemieślników), na których tle pseudostylowe i eklektyczne propozycje zatrudnianych przez kościół profesjonalnych artystów wydawały się wybitnymi dziełami sztuki.

Szansę na poprawę były niewielkie, jako że twórcę i kościelnego mecenasa wyraźnie dzieliła różnica dążeń. Optymiści dostrzegali jednak możliwości pogodzenia ich interesów. Jedną z nich był konkurs. Forma ta miała liczne zalety, których wyzyskanie mogło korzystnie wpłynąć na losy kilku choćby inwestycji kościelnych. Po pierwsze – konkurs angażował wielu bardzo różnych wykonawców, przez co dawał zamawiającemu szanse poznania możliwości nie znanego mu najczęściej środowiska. Umożliwiał też nawiązanie kontaktu artysty z mecenasem. Po drugie – rozpatrywał projekty nie znając ich autorów, dzięki czemu unikał praktyki oceniania prac nie ze względu na ich rzeczywiste zalety, lecz dla osobistych walorów twórcy lub jego pozycję. Po trzecie – program konkursu określał wszystkie niezbędne wymogi i potrzeby planowanej inwestycji, co chroniło twórcę przed bezpodstawnym odrzuceniem jego dobrej propozycji, inwestorowi zaś zapewniało możliwość nieprzyjęcia projektów wadliwych. Konkurs miał ponadto kompetentne jury, które fachowo określało jego zasady, potem zaś opracowywało i oceniało nadesłane prace. Oczywiście należało się liczyć z ryzykiem, że zawiodą artyści, ale poza tym wydawało się, iż konkurs jest idealną i niezawodną metodą promocji dobrej sztuki religijnej.

W praktyce – jak zwykle – było inaczej. Odbyły się liczne konkursy architektoniczne na projekty: kościoła w Rudniku nad Sanem (1922), katedry i gmachów kurialnych w Katowicach (1925), kościoła w Białymstoku (1926), kościoła w Baranowiczach (1929), bazyliki Morskiej w Gdyni (1929 i drugi – 1934), świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie (1930 i drugi – 1931), kościoła Chrystusa Króla w Gdańsku (1930), kościoła parafialnego w Jankowicach Kościelnych (1933), kościoła parafialnego na Zniesieniu we Lwowie (1935), kościoła, domu parafialnego i domu Zgromadzenia Księża Misjonarzy we Lwowie (1937), kościoła

¹⁸ Tamże.

parafialnego w Kołomyi (1938), kościoła w dzielnicy Piaski w Radomiu (1938), a także konkurs na pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa w Poznaniu (1928), na ołtarz i polichromię dla katedry w Chełmie (1935) i na rzeźbę religijną przeznaczoną do współczesnego mieszkania (1936). Wyniki żadnego z nich nie były niestety szczególnie budujące, kościół bowiem chętnie – co prawda – sięgał po tę metodę szukania wykonawcy, lecz nie przynosiła ona oczekiwanych efektów, ponieważ uzurpował sobie przy tym całkowite prawo do podejmowania ostatecznego wyboru projektu. Nagminnie zdarzały się przypadki naruszania zasad konkursu, polegające na zupełnie dowolnej ich interpretacji przez sędziów. Członków sądów konkursowych powoływano zaś "podług klucza zwierzchniej władzy lub z racji piastowanych przez nich urzędów"¹⁹. Specjalistów traktowano najczęściej jako zło konieczne i włączano w skład jury chyba wyłącznie dla formalności. Często byli to zresztą ludzie legitymujący się dyplomem architekta czy absolwenta uczelni plastycznej, lecz nie mający żadnego doświadczenia w dziedzinie przeprowadzania konkursów. Postępowanie takie wywoływało zrozumiałe protesty twórców i ich dążenie do poddania organizacji tego typu imprez całkowitej kontroli stowarzyszeń twórczych.

Kościół jednak nie zamierzał zrezygnować z przywileju rozstrzygania o konkursowych wynikach. Przy okazji rozpisanego za pośrednictwem IPS konkursu na projekt ołtarza i polichromii katedry w Chełmie ks. Maciański pisał: "[...] organizowanie konkursów na takie czy inne dzieło sztuki religijnej powierza się pierwszej lepszej instytucji artystycznej, najzupełniej świeckiej, wolnomysłnej i mającej wśród swoich członków: żydów, masonów i wszelkich innych wrogów kościoła. [...] I tak samo przy formowaniu kompletu sędziów konkursowych nikt dzisiaj nie powoduje się zasadą, że duchowieństwo w nim musi mieć przewagę, a sędziowie świeccy tylko dokooptowywani w razie potrzeby jako specjaliści"²⁰.

Tak więc klient walczył z koniecznością liczenia się ze zdaniem fachowców, wykonawca zaś dopominał się o sprawiedliwą ocenę swojej pracy. Pierwsze udokumentowane oznaki niezadowolenia twórców pojawiły się w związku z konkursem na gmach katedry w Katowicach. Kazimierz Kulczyński nazwał go "kroplą, która przepełniła kielich goryczy"²¹. Stwierdził, że choć artyści przywykli już do "pewnej oryginalności w stosunkach z duchowieństwem"²², to jednak nie zamierzają godzić się na to, by lekceważyło ono całkowicie ich prawa. Konkursowi katowickiemu miał do zarzucenia: niefachowe przygotowanie, zbyt późne ogło-

¹⁹ E. N o r w e r t h. *W sprawie konkursów architektonicznych*. "Architektura i Budownictwo" 1930 nr 9-10 s. 398.

²⁰ Zob. jw. s. 149.

²¹ *Konkurs na gmach katedry w Katowicach*. "Architekt" 1925 z. 4 s. 1.

²² Tamże s. 28.

szenie składu jury, brak kompetencji tegoż do uczciwej oceny nadesłanych prac i wreszcie wyzysk startujących, jakim było żądanie 8 projektów w zamian za obietnicę skromnej nagrody, która nie dość, że nie była w stanie zrównoważyć poniesionych przez twórcę kosztów i nakładów pracy, to jeszcze nie wiadomo dlaczego nie została wypłacona. Z wystąpieniem Kulczyńskiego solidaryzował się komitet redakcyjny "Architekta". W nocie redakcyjnej akcentowano głównie problem metod powoływania przez organizatora sądu konkursowego (najczęściej spośród kandydatów podzielających jego poglądy i upodobania) i roli fachowych sił w jury. "Zbyt często stanowią oni mniejszość w składzie sądu, wysłuchiwaną z uwagą, lecz następnie przegłosowywaną przez większość, nie orientującą się w wartościach architektonicznych lub powodującą się wszelkimi możliwymi motywami, za wyjątkiem jedynie słusznych w tym wypadku. Rola sędziów – architektów redukuje się wobec tego do zredagowania protokołu sądu, w którym wolno sędziom fachowcom oddać *suum cuique*, co w połączeniu z wynikiem głosowania stanowi dziwny nieraz kontrast"²³. W efekcie, mimo różnorodnej i ciekawej oferty uczestników, wybrano projekty banalne, które w przytaczanej już wypowiedzi skwitowano sądem, że "są dowodem kapitulacji autorów przed wielkością zadania, a jako mało twórcze przedstawiają element w konkursie najslabszy, dla rozwoju sztuki architektonicznej mało wartościowy"²⁴. Póki co, skończyło się na proteście. Kolejne konkursy ogłaszano i rozstrzygano po staremu.

Sprawa powróciła przy okazji konkursu na projekt świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie. 17 marca 1921 r. zatwierdzona została "Ustawa o wykonaniu ślubu Sejmu Czteroletniego, wzniesienia w Warszawie świątyni pod wezwaniem Opatrzności Bożej". Kościół ten miał stanowić wotum dziękczynne za odzyskanie niepodległości. Imprezie nadano wielki rozgłos i przystąpiono do jej przeprowadzenia z dużym rozmachem. Wydawać by się mogło, że w wypadku przedsięwzięcia tej rangi zarówno Kościół, jak i rząd szczególnie zadbają o jego właściwą formę. Niestety, aspekt propagandowy planowanej inwestycji okazał się dla organizatorów najważniejszy. Do jury zaproszono²⁵: na przewodniczącego – wicemarszałka sejmu Seweryna księcia Czetwertyńskiego i jako zastępcę wicemarszałka Jana Dąbskiego, ks. kardynała Augusta Hlonda (prymasa Polski) i jako zastępcę księcia Adama Sapiechę (arcybiskupa krakowskiego), ks. kardynała Aleksandra Kakowskiego (arcybiskupa metropolię warszawskiego), delegata rządu, przedstawiciela Ministerstwa Robót Publicznych – inż. Tomasza Kudelskiego

²³ Tamże.

²⁴ K u l c z y ń s k i, jw. s. 6.

²⁵ Decyzję o warunkach konkursu i składzie jury podjęła komisja złożona z ks. kardynała A. Kakowskiego, marszałka i wicemarszałków sejmu, prezydenta Warszawy i przedstawiciela Rady Miejskiej.

(naczelnika wydziału) i jako zastępcę inż. arch. Aleksandra Ranieckiego (radcę ministerialnego), przedstawiciela Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego – Wojciecha Jastrzębowski (dyrektora Departamentu Sztuki) i jako zastępcę inż. arch. Jarosława Wojciechowskiego (naczelnika wydziału), inż. Zygmunta Słomińskiego (prezydenta Warszawy) i jako zastępcę inż. Kazimierza Tyszkę, inż. Józefa Zadorę-Szwajcera (przedstawiciela Prezydium Rady Miejskiej w Warszawie), przedstawicieli Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich: 1) arch. Franciszka Lilpopa, 2) arch. Edgara Norwertha, 3) arch. Rudolfa Świerczyńskiego i jako zastępców: arch. Lecha Niemojewskiego i arch. Tadeusza Tołwińskiego. Tak niejednolite jury nie mogło zapewnić konkursowi właściwego przebiegu i rozstrzygnięcia. Udział fachowców, reprezentantów interesów sztuki i artyści, był niewielki. Nic też dziwnego, że sposób przeprowadzenia konkursu wzbudził niezadowolenie nie tylko uczestników, lecz także niektórych jego sędziów. W artykułach pióra: Franciszka Lilpopa, Jarosława Wojciechowskiego, Jana K. Wawelberga i Edgara Norwertha, powtórzyły się zarzuty wysunięte przy okazji poprzedniej interwencji, dotyczące składu i kompetencji sądu, sposobu oceniania, braku możliwości odwoływania się od błędnej decyzji jury. W sytuacji, gdy większość sędziów była laikami w dziedzinie sztuki, trudno było liczyć na właściwy werdykt. Rzeczywistość procesu sądenia, którego celem w założeniu było wyłonienie najlepszej propozycji, doskonale ilustruje relacja zawarta w protokóle jednego z posiedzeń jury: "Jego Eminencja Ksiądz Kardynał Kakowski [...] poruszył kilka zasadniczych spraw, a mianowicie: czy muszą być wypłacone wszystkie nagrody, wobec tego, że zdaniem Episkopatu żadna z zakwalifikowanych przez pp. architektów prac nie nadaje się do realizacji, nie posiadając ducha kościelnego, który by wzbudzał ducha modlitwy, nie posiadają nadto te projekty ducha tradycji kościelnej w duchu katolickim, przeto nie odpowiadają celowi, a więc i warunkom konkursu i wobec jednolitej opinii 3 księży Biskupów w tym względzie [...], czy należy wypłacić nagrody? [...] W odpowiedzi na opinię ks. Biskupów architekci wyjaśniają, że projektom nie można stawiać zarzutów niekościelności, że warunki konkursu zostały dotrzymane [...], tak surowy wyrok księży Biskupów jest wywołany zapewne trudnością w odczytywaniu rysunku technicznego"²⁶.

Niestety, jeszcze tym razem głos nefachowców okazał się rozstrzygający. Wyboru projektów dokonano nie ze względu na ich zalety estetyczne, funkcjonalne i artystyczne, lecz kierując się prywatnymi upodobaniami sędziów. Mimo to konkurs pozostawił po sobie także pozytywne skutki. Wywołana przy jego

²⁶ Protokół posiedzenia sądu konkursowego z dnia 28 IV 1930 r. "Architektura i Budownictwo" 1930 nr 9-10 s. 323.

okazji dyskusja doprowadziła do tego, że twórcy podjęli zorganizowaną walkę o zmonopolizowanie organizacji konkursów przez związki twórcze.

Inną deformację konkursowej idei przyniósł poznański konkurs na projekt pomnika-wotum Najświętszego Serca Pana Jezusa. 28 XII 1927 r. jury dokonało wyboru najlepszych spośród 44 nadesłanych projektów. Nagrodę pierwszą przyznano wspólnemu projektowi Józefa Różyckiego i Józefa Starzyńskiego, drugą – Wawrzyńcowi Kajmowi, trzecią – Stanisławowi Ostrowskiemu. Ponadto do zakupu polecono projekty: Zygmunta Otto, Marcina Rożka, Oskara Sosnowskiego. W 1932 r. dokonano odsłonięcia gotowego już pomnika, który okazał się jednak dziełem innych niż nagrodzeni w konkursie twórców. Nikodem L. Cieszyński pisał: "[...] stronę architektoniczną powierzono p. Lucjanowi Michałowskiemu, rzeźbę posągu znanemu twórcy posągu Bolesławowego w Gnieźnie i rozlicznych rzeźb w Poznaniu p. Marcinowi Rożkowi, rzeźbę medalionów p. Kazimierze Pajzderskiej, żonie konserwatora państwowego w województwie, dr. Nikodema Pajzderskiego"²⁷. Tak więc dorobek konkursu poszedł na marne, bowiem komitet, zlecając już konkretne prace nad pomnikiem, postanowił "wybrać artystów godnych, do tego miejscowych, Wielkopolan".

Pod koniec lat trzydziestych większość konkursów rozpisywano już za pośrednictwem wytypowanych przez twórców stowarzyszeń artystycznych. Przeprowadzano je zgodnie ze stałym, zatwierdzonym przez te organizacje regulaminem, który gwarantował między innymi, że większość składu sądów konkursowych dobierana być musi z list kandydatów, które ustalane były co dwa lata przez powszechne głosowanie członków. Niestety, w publikacjach z tego okresu brak jest danych o ewentualnych zmianach, jakie ta nowa praktyka wprowadziła w dziedzinę sztuki religijnej.

3. STYLIZACJA LUDOWA JAKO PROPOZYCJA ODRODZENIA SZTUKI RELIGIJNEJ

Znaczącą tendencją w produkcji artystycznej dwudziestolecia międzywojennego była twórczość inspirowana sztuką ludową. Niektórzy entuzjaści tego kierunku widzieli w zabiegu "uludowienia" szansę odrodzenia sztuki – także religijnej. Twórczość ludowa – naiwna, szczerą, wynikająca z autentycznych potrzeb i pobudek duchowych, a przy tym wyrosła na gruncie przygotowanym przez Kościół – miała, jak sądzili jej zwolennicy, wszelkie dane, by stać się skutecznym antidotum na bolączki uwikłanej głównie w formalne problemy sztuki nowoczesnej.

²⁷ *Pomnik wdzięczności*. "Roczniki Katolickie" 1933 t. 11 s. 399.

Analiza zjawiska skłania jednak do nieufności dotyczącej celowości i rzeczywistych możliwości inspiracji "ludowością" i każe raczej sądzić, że wpływy sztuki ludowej dotyczyły jedynie strony formalnej i przyjęły postać czysto zewnętrznej stylizacji. Polegała ona na niemal dosłownym zapożyczaniu środków plastycznego wyrazu, takich jak: płaszczyznowość kompozycji, krzyczące zestawienia kolorystyczne, mocna, jednolita plama barwna, gruby kontur.

Ówczesni etnografowie i historycy sztuki utrzymują, że podłoże kultowe i funkcje ludowej sztuki religijnej nie mieszczą się w ramach aprobaty Kościoła. Jan Stanisław Bystron twierdzi, że Kościół, mimo iż odegrał podstawową rolę w procesie kształtowania obecnej kultury ludowej, nie zdołał wyrwać jej rzeczywistych korzeni – pogańskiego dziedzictwa. Dawne wierzenia i związane z nimi praktyki przetrwały wraz z bogatym zasobem symbolicznych czynności i znaków w zreinterpretowanej jedynie postaci "magii chrześcijańskiej"²⁸. Chrześcijaństwo w wydaniu ludowym dalekie było od wzorca katechizmowego i miało charakter religii synkretycznej z przewagą pierwiastka naturalnego.

W pogaństwie też tkwią źródła istoty i funkcji obrazu religijnego w kulturze ludowej. Miejsce to wyznacza bowiem wiara w immanentność osoby wyobrażonej w jej wizerunku. Zgodnie z tym przekonaniem obraz postaci pochłania i kumuluje w sobie część jej mocy. Energia ta jest z kolei wyzwalana z przedstawienia bądź za sprawą zdobytego modlitwą przyzwolenia pierwowзору, bądź bez jego zgody – a to przez odpowiednie zabiegi natury magicznej²⁹.

Przeprowadzona przez Ksawerego Piwockiego analiza treści ikonograficznej polskich drzeworytów ludowych wykazuje, że są to prawie wyłącznie obrazy religijne³⁰. Najliczniejsze są wizerunki Madonny, drugie z kolei Chrystusa, następnie przedstawienia świętych i aniołów. Wśród przeważnie wyobrażonych świętych nie spotyka się prawie takich, którzy nie patronują żadnej z dziedzin życia praktycznego. Zabiega się o wizerunki tych, z którymi wiąże się nadzieje na konkretne, pozytywne rezultaty ich działania.

Zagadnienia formalne nigdy nie stanowiły głównego przedmiotu poszukiwań i dociekań ludowego twórcy. Zagłębianiu się w estetyczne rozważania i wartościowanie sztuki religijnej przeciwdziało przede wszystkim wspomniane traktowanie wyobrażenia jako "istności zastępczej" przedstawionej osoby. Tak więc ocena obrazu religijnego bywa zawsze dodatnia ze względu na treść. "Nadnaturalne bowiem wartości, jakie uprzytomnia obraz cudowny, stają się dlań kryterium estetycznym, wiara jest dlań wartością nadrzędną w stosunku do piękna,

²⁸ J. S. B y s t r o Ń. *Kultura ludowa*. Warszawa 1936 s. 128-200.

²⁹ T. S e w e r y n. *Polskie malarstwo ludowe*. Kraków 1937 s. 56-59.

³⁰ *Drzeworyt ludowy w Polsce*. Warszawa 1934 s. 37, 56. Dane te pokrywają się niemal zupełnie z podanymi przez Seweryna (jw. s. 90).

a jednokierunkowością swą zawiesza subiektywne funkcje odczuwania i władze osądu. Stopień piękna zależy wtedy od stopnia cudowności obrazu³¹.

Również poświęcenie obrazu zwiększa jego wartość idealną, wykluczając zarazem ostatecznie możliwość jego nieakceptacji ze względu na formę. Walory estetyczne dzieła są wartością drugorzędną. Zasada oceny rzeźby czy obrazu religijnego zawsze sprowadza się do rozpatrywania ich w kategoriach dobro=piękno, a więc "co", nie "jak".

Program ikonograficzny niemal nigdy nie bywa własnym, oryginalnym rozwiązaniem ludowego twórcy, lecz zawsze ma swe źródło w dostępnych mu wzorcach. Wzory te, które w założeniu miały dostarczać twórcy wiedzy o temacie, gubiły często w swej przetworzonej wersji część zawartą w pierwowzorze treści, zachowywały za to na przykład cechy kompozycyjne. Często na przykład mylono bądź zmieniano atrybuty świętych i barwy, z którymi w malarstwie ludowym nie łączono na ogół żadnych treści symbolicznych³².

Zestawienie celów i cech charakterystycznych dla religijnej sztuki ludowej z odpowiednimi wymaganiami Kościoła katolickiego wykazuje prawie całkowitą ich sprzeczność.

Gdy w kulturze ludowej przedmiotem kultu jest sam obraz Boga czy świętego ze względu na tkwiącą w nim jakoby moc pierwowzoru, w Kościele obraz ten odbiera cześć "nie dlatego [...], że obrazy mają moc jaką w sobie, dla której trzeba im cześć oddawać, albo dlatego, żeby kto miał o co prosić obrazów, albo w nich ufność jaką zasadzać, jak to przedtem pogańskie narody w bałwanach swoich nadzieję pokładali: ale że ta cześć, którą się obrazom oddaje, należy do tego Oryginału, który się w obrazach reprezentuje"³³. Gdy funkcją obrazu religijnego w kulturze ludowej jest pozytywne działanie na rzecz właściciela, to w Kościele katolickim "zadaniem obrazu religijnego jest dogmatyczne uświadomienie widza i utwierdzenie go w zasadach wiary"³⁴. Gdy twórca ludowy traktuje formę swego dzieła marginalnie, skupiając się głównie na jedynie użytecznej dla siebie treści, prawodawca kościelny poucza, że "wzniosła [...] treść powinna być przyobleczona w szatę majestatyczną [...]. Doskonałość formy powinna wypływać z treści obrazu"³⁵. Podczas gdy Kościół żąda od treści obrazu między innymi zgodności z prawdą historyczną, dogmatem i tradycją, artysta ludowy narusza wszystkie te zasady, wprowadzając dowolne atrybuty i lekceważąc tradycyjnie obowiązującą symbolikę barw.

³¹ S e w e r y n, jw. s. 66.

³² Tamże s. 69, 102.

³³ X. G r a b o w s k i. *Malarstwo w ustawach kościelnych*. "Gazeta Kościelna" 1920 nr 4 s. 51.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże nr 11 s. 153.

Skoro ani pod względem ortodoksyjności podłoża teologicznego, ani też ikonograficznej zgodności obrazu z "prawowiernym" pierwowzorem, ani też ze względu na prawie obojętny stosunek do spraw formy nie może sztuka ludowa służyć za wzór dla oficjalnej, co więc stanowi o jej powodzeniu w roli źródła inspiracji? Stylizacja ludowa trafia mianowicie w potrzeby żywego w dwudziestolecie dążenia do stworzenia stylu narodowego³⁶. Ambicje wypracowania rodzimego stylu miały już swą historię. Dwudziestolecie odziedziczyło je bezpośrednio po Młodej Polsce, ta z kolei czerpała z Norwidowej idei "sztuki--pracy".

O ile w przeszłości "sztuka narodowa" miała zrodzić się "ku pokrzepieniu serc" pozbawionych własnego państwa Polaków, o tyle po odzyskaniu niepodległości forma ta okazała się bardzo przydatna w propagowaniu idei narodowych. Rytmiczne, ostre, atakujące jaskrawym kolorytem obrazy przyciągały oczy widza i przez formalne naśladowanie ludowej kompozycji wywoływały w nim automatyczne skojarzenie ze swym pierwowzorem – sztuką ludową, wykreowaną jeszcze przez romantyzm na "arkę przymierza między dawnymi a nowymi laty" – pomost łączący teraźniejszość ze świetnym wspomnieniem epoki Piastów.

W roku 1921 rząd podjął decyzję o uczestnictwie Polski w Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925). Przedsięwzięciu przyznano kredyty rządowe i wyznaczono komisarza – Jerzego Warchałowskiego. Powołanie go na to stanowisko miało decydujący wpływ na charakter ekspozycji polskiej. Związany z krakowskimi artystami spod znaku "sztuki dekoracyjnej", im właśnie powierzył główne zadania. Do udziału w przygotowywaniu wystawy zaproszeni też zostali malarze i rzeźbiarze z bratniego warszawskiego Stowarzyszenia "Rytm". Pracę nad pawilonem polskim podjęli między innymi: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Kotarbiński, Henryk Kuna, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński, Tadeusz Stryjeński, Zofia Stryjeńska, Jan Szczepkowski i Edward Trojanowski. Wystawiono prace z zakresu rzeźby, malarstwa, kowalstwa, meblarstwa, tkaniny artystycznej i innych działów rzemiosła artystycznego.

W odezwie otwierającej cykl przygotowań do paryskiej wystawy J. Warchałowski pisał: "Sztuka dekoracyjna, stosowana, rzemiosło artystyczne związane z życiem codziennym, architektura jako rama tego życia, czyli świat form, barw i

³⁶ Stylizacja ludowa nie była jedyną próbą wytworzenia stylu narodowego. Ta sama idea przyświecała m.in. Bractwu św. Łukasza czy Wileńskiemu Towarzystwu Artystów Plastyków. Malarze z tych kręgów zachowywali przyjętą w "ludowym" nurcie "bogoojczyźnianą" tematykę, jednakże wzorców formalnych szukali w dawnym malarstwie włoskim i holenderskim. Złudzenie dawności i ponadczasowości, jakie wywoływać miała powyższa stylizacja, miało na celu utwierdzenie widza w przekonaniu, że "Polska jest wielkim państwem o starej kulturze, nie zaś tworem nowym, powstałym po wojnie europejskiej" (T. P r u s z k o w s k i. *Wystawa Bractwa św. Łukasza. Katalog*. Warszawa 1938). Inną jeszcze metodę tworzenia stylu narodowego obrał Stanisław Szukalski, który w spuściźnie Polski pogańskiej szukał cech "odrębności rasowej Polaków, a z tego, co za nie uznał, budował swoją "sztukę narodową".

harmonii – nadaje się najlepiej do zmanifestowania w sposób wymowny, czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów"³⁷.

Zaproszeni do pracy artyści reprezentowali popierany przez państwowego mecenasa styl łączący dekoracyjność o "charakterze narodowym" z tendencjami ekspresjonistycznymi. Według opisu Warchałowskiego charakteryzowały go: "pewna ostrość form występujących i cofających się z wyraźnym odgraniczeniem formy oświetlonej od formy w cieniu, stykanie się płaszczyzn pod kątem prostym lub łączenie ich w kształt krystaliczny, pewne unikanie jakby linii zbyt płynnej, form zbyt okrągłych"³⁸. Zgeometryzowanie form dawało złudzenie związków z kubizmem, godząc w ten sposób "ludowość" z nowoczesnością. Jan Kleczyński pisał: "nie daremno sycono się ludowością i jej bezwiednie monumentalnymi formami, [...] kubizm wycinanek i kilimów potrzebniejszy był nam od abstrakcyjnego kubizmu Zachodu"³⁹.

Imponujący rozmachem i wszechstronnością, zwarty i jednolity stylowo, egzotyczny w swej "ludowości", a jednocześnie fałszywie nowoczesny dział polski zyskał uznanie jurorów paryskiej wystawy. Trzystu siedmiu wystawcom polskim przyznano 172 nagrody i wyróżnienia, w tym 33 Grand Prix, 32 Diplome d'Honneur, 43 złote medale, 42 srebrne i inne wyróżnienia. Oprócz tego krzyżami Legii Honorowej odznaczono: Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Tadeusza Stryjeńskiego, Jana Szczepkowskiego (oficerskimi), Mieczysława Kotarbińskiego, Henryka Kunę, Józefa Mehoffera, Karola Stryjeńskiego i Zofię Stryjeńską (kawalerskimi), Jerzego Warchałowskiego (komandorskim). Wśród eksponatów, które wzbudziły największe zainteresowanie, znalazła się rzeźbiona, drewniana kapliczka Jana Szczepkowskiego, którą zakupił rząd francuski.

Sukces polskiej ekspozycji na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu miał bezpośredni wpływ na charakter dalszego mecenatu państwowego. "Styl narodowy" okazał się koniem, na którego warto stawiać. W roku 1926 pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego powołane zostaje do życia Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), którego zadaniem jest organizowanie zagranicznych wystaw propagandowych. Pierwszymi członkami towarzystwa są – obok reprezentantów muzyki, literatury i teatru – następujący plastycy: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Tadeusz Pruszkowski, Jan Szczepkowski, Jerzy Warchałowski, Edward Wittig i jako szef instytucji – Mieczysław Tretter.

³⁷ Odezwa – ankieta na temat udziału artystów polskich w projektowanej w 1924 roku wystawie paryskiej. "Przemysł i Rzemiosło" 1:1921 nr 1 s. 90-91.

³⁸ J. W a r c h a ł o w s k i. *Polska sztuka dekoracyjna*. Warszawa 1928 s. 30.

³⁹ *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*. Warszawa [po 1928] s. 386.

Zdaniem członków TOSSPO zespół reprezentatywny dla sztuki polskiej tworzyli artyści z następujących ugrupowań: Cech Malarski "Jednoróg", "Formiści", Stowarzyszenie Artystów Plastyków "Rytm", Towarzystwo Artystów Plastyków "Sztuka", Towarzystwo Artystów Poznańskich "Plastyka", Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Wyraźnie faworyzowano jednak artystów tworzących sztukę o tzw. charakterze narodowym, która – jak wykazały doświadczenia wystaw zagranicznych – dzięki swej "egzotyce" zyskała powodzenie.

Na otwartą w Padwie w 1931 r. Międzynarodową Wystawę Sztuki Religijnej, zorganizowaną z okazji siedemsetnej rocznicy śmierci św. Antoniego, TOSSPO wysłało 175 eksponatów z dziedziny projektów architektonicznych, rzeźby, malarstwa, grafiki oraz sztuki stosowanej. Jak stwierdza komisarz wystawy – Wacław Husarski, przychylność krytyki zyskały przede wszystkim dzieła o "silnie zaznaczonej odrębności narodowej", to znaczy: ołtarz dłuta Szczepkowskiego, kartony witrażowe Sichulskiego, cykl graficzny *Siedem sakramentów* Zofii Stryjeńskiej, obrazy Władysława Roguskiego, witraże Wojciecha Jastrzębowskiego i tkaniny Stowarzyszenia "Ład" oraz firm "Grot" i "Kilim"⁴⁰.

Kolejna, obesłana przez TOSSPO, II Międzynarodowa Wystawa Sztuki Religijnej w Rzymie (1934) nie przyniosła Polakom sukcesów na miarę poprzednich wystąpień. Wobec niedawnej obszernej prezentacji współczesnej polskiej sztuki religijnej w Padwie i braku funduszy na powtórzenie jej z takim rozmachem organizatorzy zdecydowali się na ograniczenie obecnej ekspozycji do działów architektury sakralnej i grafiki o tematyce religijnej. W wypadku działu polskiego wystawa skończyła się fiaskiem. Faktu tego nie tłumaczono bynajmniej nieatrakcyjnością polskiej oferty. Zdaniem Trettera mimowolnymi sprawcami niepowodzenia wystawy stali się artyści, którzy odpowiadając na indywidualne zaproszenie organizatorów, nadesłali swoje prace, rozbijając tym samym jednolitą koncepcję TOSSPO. Scenariusz wystawy został zakłócony przez: Antoniego Madeyskiego (1 rzeźba i 1 medalion), Józefa Mehoffera (3 obrazy), Jana Henryka Rosena (2 studia rysunkowe malowideł w Castel Gandolfo) oraz Kazimierza Sichulskiego (3 obrazy). W rezultacie w pierwszej z dwóch przeznaczonych dla polskiej ekspozycji sal umieszczono 10 wspomnianych przedmiotów, w drugiej zaś stłoczono 53 eksponaty – projekty architektury kościelnej i 96 grafik religijnych. Sytuację dodatkowo pogorszył fakt chaotycznego i bezładnego rozmieszczenia eksponatów. Dział polski nie miał ze względów oszczędnościowych komisarza w Rzymie. Funkcję jego miał przejąć dokładny scenariusz, zlekceważony niestety – jak się okazało – przez przebywającego na miejscu dobrowolnego opiekuna wystawy – Jana Henryka Rosena. Urządził on nasz dział jak najgorzej "rozbijając

⁴⁰ *Wystawa sztuki religijnej w Padwie. "Sztuki Piękne" 7:1931 s. 452-459.*

cykle, mieszając projekty, pomijając rzuty"⁴¹. Gdyby nie pechowy zbieg okoliczności, można by spodziewać się kolejnego sukcesu twórczości o "charakterze narodowym". Grafika tego okresu, a zwłaszcza drzeworyt, była przecież jedyną chyba dziedziną sztuki, która rzeczywiście dużo skorzystała na inspiracji "ludowością", a w Rzymie wystawiali artyści tej rangi, co Tadeusz Cieślewicz (syn), Bogna Krasnodębska-Gardowska, Józef Pochwalski, Władysław Skoczylas, Maja Wolska-Berezowska.

Także pierwsze polskie statki oceaniczne – M/s "Batory" i M/s "Piłsudski", obliczone głównie na obsługę zagranicznych gości, nie uszły przed "sztuką narodową". Minister Wacław Jędrzejewicz zdecydował nadać ich wnętrzem "charakter polski". W składzie powołanej do tego celu Podkomisji Artystycznej przy Komisji Nadzoru Budowy Statków znalazł się w roli szefa (do komisji należeli także: Lech Niemojewski, Tadeusz Pruszkowski, Stanisław Brukalski) ówczesny senator Wojciech Jastrzębowski. Zaprojektował on między innymi kapliczkę dla M/s Batory i jedną z dwóch dla M/s "Piłsudski", ponadto sprzęt kościelny, lichtarze i aparaty kościelne dla drugiego statku. Znalazły się tam także rzeźby religijne Antoniego Kenara i szaty liturgiczne M. Bielskiej-Kuczyńskiej, M. Bujak-Łomnickiej, J. Grzędzielskiej i J. Knothe-Rakowej.

Zasłużony dla kraju zagranicznymi sukcesami "styl narodowy" stał się z czasem synonimem sztuki oficjalnej. Religijność tej sztuki wynikała prawie wyłącznie z aktualnego zapotrzebowania TOSSPO na taką właśnie tematykę. Ze względów politycznych Polska chętnie przypominała się Europie w roli "przedmurza chrześcijaństwa"⁴², słusznie licząc na to, że jej zdeklarowany katolicyzm i antykomunizm może pozyskać polityczne poparcie Zachodu.

Po wojnie temat religijny jako niepożądany i zbyteczny w Polsce Ludowej zginął zupełnie ze sztuki "narodowej". Z czasem i sam styl zepchnięty został z głównego toru przez bardziej przydatny dla celów nowej propagandy "realizm socjalistyczny". Nie sprostał też oczekiwaniom ciągnących się od Norwida entuzjastów, którzy w czerpaniu ze źródeł kultury ludowej widzieli szansę zrodzenia prawdziwej sztuki narodowej. Styl ten okazał się tylko jedną z wielu stylizacji. Nie wytrzymał próby czasu.

⁴¹ M. T r e t t e r. *Prawda o sekcji polskiej na II Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Rzymie*. "Sztuki Piękne" 10:1934 s. 368-390, 439, 450.

⁴² Nieprzypadkowo wykonane jako dar dla papieża malowidła Jana Henryka Rosena w Castel Gandolfo mają za temat "Cud nad Wisłą", który kreowano na nową "Odsiecz Wiedeńską".

*

Przedmiotem obrad Soboru Watykańskiego II była między innymi liturgia. Wydana w związku z jej reformą Konstytucja o liturgii świętej zajęła się także sztuką religijną. Oficjalnie otwarto drzwi Kościoła dla sztuki nowoczesnej i uznano prawo artysty do swobody twórczej. Co więcej – papież Paweł VI w przemówieniu do artystów wygłoszonym po zakończeniu Soboru stwierdził, że Kościół jest współodpowiedzialny za zły stan sztuki religijnej ostatnich dziesięcioleci: "nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem nowości. Mówiliśmy wam, że posiadamy swój styl – trzeba mu sprostać, że posiadamy swoją tradycję – trzeba być jej wiernym, że mamy swoich mistrzów – trzeba ich naśladować, że mamy swoje kanony – nie istnieje inna droga. Przygnietliśmy was ciężarem nie do zniesienia. Przebaczenie nam"⁴³.

Teoretycznie zasadniczy problem sztuki religijnej dwudziestolecia międzywojennego został rozwiązany. Konflikt dążeń mecenasów i artystów ustąpił miejsca zapowiedzi wzajemnego poszanowania praw i współdziałania dla dobra sztuki. Mimo to sztuka posoborowa nadal bywa niedobra. Wśród problemów, z jakimi się boryka, można rozpoznać wiele zagadnień poruszanych już przed półwieczem – w okresie międzywojennym.

Upływ czasu i świadomość efektów minionych działań stwarzają dystans, który pozwala lepiej dostrzec mechanizmy przeszłych zjawisk. Sądzę więc, że dogłębne poznanie problemów sztuki religijnej międzywojnia mogłoby okazać się pożyteczne dla teraźniejszości.

Wciąż aktualne, a nie opracowane są takie zagadnienia, jak: określenie zakresu kompetencji mecenasów i twórcy; pytanie o funkcje i istotę sztuki religijnej; metody kontaktowania twórcy i inwestora; estetyczne ukształtowanie i przygotowanie księży i wiernych do kontaktu ze sztuką współczesną; uświadomienie twórcy co do potrzeb sztuki religijnej (m.in. wymagania liturgii, ikonografia); poziom dewocjonalistów i sztuki religijnej dla domu; kompetentne poradnictwo dla artystów i księży w dziedzinie sztuki kościelnej; pytanie o formę nowego wyposażenia starych obiektów (nowoczesna czy naśladowująca dawny styl) i liczne inne.

Nie ma recept na dobrą sztukę, a jedyną szansą jej zaistnienia jest szczęśliwe skojarzenie i zgodne współdziałanie genialnego artysty ze światłym mecenasem, jednak poznanie błędów poprzedników może uchronić nas przed zaprzepaszczeniem tej możliwości.

⁴³ *Do Artystów*. "Znak" 1964 nr 12 s. 1426.