



Emaus

Za mało, czy za dużo wolności?

Zbigniew Benedyktowicz rozmawia z Januszem Boguckim i Niną Smolarz

Emaus. Za mało czy za dużo wolności – to temat kolejnego spotkania twórczego, które Państwo przygotowują.

Tytuł ma znaczenie wielorakie. Zauważalne jest to, że narody, które były pod presją imperium odczuwały oczywiście brak wolności, i cierpiały z tego powodu. Z chwilą jednak kiedy but imperium poszedł w górę i nagle się ta wolność zewnętrzna otworzyła, to powstały sytuacje sporne i wolność zaczęła służyć przede wszystkim jakiejś ekspresji nienawiści i tym bratnim szarpaniom się, które mają zresztą duże zaszczości historyczne. I w tym się ona głównie zaczęła ujawniać: w wolności szarpania sąsiadów. To jest ta najbardziej prymitywna polityczna forma, która zresztą zaczyna pojawiać się przy wszelkich wyzwoleniach, dekolonizacjach itp. Ale myślę, że poza tym, najważniejszą dla nas tu sprawą jest zależność między duchową, wewnętrzną wolnością człowieka i jego wolnością zewnętrzną. Łączy się z tym także sprawa wolności artysty, która jest odwieczna, ale również historycznie zmienna. W czasach nowożytnych związała się ona z postawą twórczego buntu jednostek wyjątkowych, demistyfikujących wszelki tradycjonalizm w imię postępu i nowatorstwa. Ale dziś coraz wyraźniej widać, że w wieku XX czas nowożytny dobiegł końca, a wraz z wygaśnięciem tego wielkiego epizodu dziejów – przygasa również aktualność i atrakcyjność nowożytnego modelu wolności. Jest więc o czym rozmawiać w gronie artystów, którzy podczas spotkania w Pradze mogą różne sensory czy aspekty wolności, jej pojęcia, jej idee swoimi dziełami wydobyć na jaw, czy też swoją twórczością skomentować. I to by się odbywało w miejscu, które nazywa się Emaus.

To miejsce w pewnym sensie wydaje się nam bardzo ważne, przez nawiązanie do ewangelicznej sceny opowiadającej o spotkaniu, które zdarzyło się na drodze do Emaus, ważna tu jest

właśnie ta aura sytuacji spotkania w drodze o jakiej mówi przekaz Ewangelii. Spotkanie Nieznajomego, który towarzyszył uczniom w drodze, i który wykladał na sposób jakby racjonalny różne prawdy związane z rozczarowaniem, jakiego doznali uczniowie po śmierci Mistrza. Te prawdy niby docierały do ich umysłów, ale oni Go nie poznawali, i nagle zobaczyli Go, wtedy, kiedy usiedli w gospodzie przy stole, a zobaczywszy Go, zobaczyli prawdę w pełnym wymiarze. Ale On zniknął im z oczu.

W tym naszym nawiązaniu do Emaus, w tym spotkaniu artystów z krajów Europy środkowej i wschodniej, chodzi o ten moment nagłego otwarcia oczu, czy może tego oka wewnętrznego dla widzenia rzeczywistości we wszystkich wymiarach.

Państwo planują to spotkanie i wystawę zrobić w klasztorze Benedyktynów w Pradze, co to za miejsce?

Jest to klasztor zwany po czesku Emauzy, czyli Emaus. Jest to stary kościół gotycki z szarego kamienia, zupełnie prosty, który był w ostatnich dziesięcioleciach używany jako magazyn jakiegoś naukowo-technicznego instytutu, który mieścił się obok w budynku klasztornym. W tym pustym wnętrzu odartym z wszelkiego wystroju chcemy zrobić ekspozycję symboliczną, która stanowiłaby przestrzeń podobną trochę do tej, jaką zaaranżowaliśmy w 1991 r. w Zachęcie podczas wystawy *Epitafium i siedem przestrzeni*.

Chcemy skonstruować układ, w którym *Święta Góra*, która była w Zachęcie miejscem dojścia w wędrówce przez różne wątki pamięci kulturowej, tutaj będzie miejscem spotkania narodów wyzwalających się spod komunizmu. To spotkanie artystów miałoby się więc odbyć wokół *Świętej Góry*, czyli miejsca spotkania nieba i ziemi, który to symbol, figura, wykładnia funkcjonuje we wszystkich tradycjach duchowych,

we wszystkich kulturach. – Cała ekspozycja ma być ideą tego spotkania poświęconą.

Czy to będzie to samo dzieło Klamana, które było na wystawie w Zachęcie?

Tak, tylko elementy tego układu będą inne. Góra stanie w głównej nawie kościoła w pewnym oddaleniu od prezbiterium, natomiast prezbiterium i dwie sąsiednie kaplice przybiorą postać epitafiów. W prezbiterium chcemy umieścić szczątki wystroju rzeźbiarsko-architektonicznego, które po demontażu zmagazynowano w różnych składach i pomieszczeniach kościelnych. Chcemy zawiesić je jakby spadające z góry: krucyfiksy, figury świętych z ołtarzy, także różne rzeźbione elementy ołtarzy czy konfesjonaliów. To wszystko będzie spadało z góry na dół w specjalnym oświetleniu. Chcemy do tego zaprosić łódzkiego artystę Antoniego Mikołajczyka, twórcę niezwykle układów przestrzennych, w których światło projekcji przenosi jakby w inny wymiar płaszczyzny i bryły przedmiotów. I do tego dać jeszcze muzykę, podobną do tej, jaką robi i zrobił nam do *Świętej Góry* w Zachęcie – Wojciech Nowak. To byłoby epitafium środkowe. Natomiast z lewej strony, w kaplicy obok prezbiterium byłoby epitafium poświęcone pamięci zagłady narodu żydowskiego i jego kultury. Właściwie każdy z tych krajów które zaprosiliśmy do wystawy w mniejszym czy większym stopniu był miejscem zbrodni holocaustu. W Pradze są zresztą zachowane bardzo piękne zabytki kultury i sztuki żydowskiej, myślę, że materiałów do tej wystawy znajdziemy tam wiele. Natomiast po prawej stronie prezbiterium byłoby trzecie epitafium prawdopodobnie w postaci symbolicznego stosu. Będzie ono poświęcone pamięci dwóch ludzi, którzy przeszli przez ogień, czyli Husa i Palacha. Rozmawialiśmy na ten temat z różnymi osobami w Pradze – bo chcieliśmy sprawdzić, czy nie będzie tu z naszej strony jakiegoś nadużycia w tym symbolicznym połączeniu tych dwóch postaci.

Zostało to jednak odebrane pozytywnie, tak że chcemy to zrealizować. Jest w Pradze artysta Iffi Sozański, który był organizatorem niezależnych dysydenckich pokazów sztuki. On się tym zainteresował i może namówimy go do podjęcia tego tematu. Tak więc na przeciw *Świętej Góry* byłyby trzy epitafia. Natomiast wyobrażamy sobie, że dwie nawy boczne byłyby wypełnione spiętrzoną rzeźbą architektoniczną. Naszym wielkim pragnieniem jest poznanie i zainteresowanie tą ideą Magdaleny Jetelowej, znakomitej czeskiej rzeźbiarki mieszkającej obecnie w Niemczech. Ona robi takie konstrukcje z potężnych

bali drewnianych, które jak gdyby wbijają się w architekturę sal wystawowych. Często są to sale zabytkowe z filarami, takie jak tutaj, i chcielibyśmy, żeby te konstrukcje zawierały w sobie rząd wnęk – jakby kaplic bocznych, po sześć z każdej strony. Byłyby to przestrzenie kontemplacyjne, przestrzenie ciszy i zapamiętania. Każdą z takich wnęk zaaranżowałby artysta z jednego kraju – byłaby wnęka rosyjska, ukraińska, litewska, niemiecka itd. Natomiast nad każdą z tych wnęk, na wyższej kondygnacji chcielibyśmy zrobić ciąg nagle odsłoniętych fragmentów bytu codziennego w tych krajach – tak jak zdarza się w czasie bombardowania – eksplozja usuwa ścianę i odsłania wnętrze mieszkania, jakiś fragment tapety, komodę z telewizorem, jakieś obrazki, jakieś sprzęty. Oczywiście, może nie w sensie całkiem dosłownym, bowiem byłaby to aranżacja robiona przez artystów. I wreszcie nad tym wszystkim, już w lukach okien gotyckich, byłyby zawieszone wielkie płachty fotograficzne z najbardziej dramatycznymi momentami ze wszystkich wyzwoleńczych działań i wojen wewnętrznych, które towarzyszyły wyzwolaniu się tych narodów. Przy czym nie byłoby tu publicystyki w tym sensie, że ta strona była dobra a tamta była zła, tylko byłyby ukazane nagie gwałty, których ofiarą padają ludzie. Tam mogą być z jednej strony górniczy z kopalni Wujek, a z drugiej strony martwi małżonkowie Causescu. Tak z grubsza, w ogólnym zarysie to wygląda.

Cała tylna ściana kościoła byłaby wielkim malarskim wyobrażeniem Sądu Ostatecznego według teologii i ikonografii Wschodniego Kościoła malowana przez artystów prawosławnych z Polski i z Rosji. Tak przedstawia się ten projekt, jeśli chodzi o wnętrze kościoła. Natomiast chcielibyśmy zrobić część ekspozycji bardziej różnorodną w krużgankach klasztornych i również w terenie otaczającym budynki. Jest tam taki dość zaniedbany teren zielony, ogród schodzący stromo w dół i poniżej tego ogrodu jest jeszcze plac, przy którym jest przystanek metra – tam moglibyśmy zrobić to, czego nie zdołaliśmy zrealizować na placu między Zachętą a Muzeum Etnograficznym. Mianowicie coś w rodzaju kiermaszu, oczywiście, kiermaszu zrobionego przez artystów. Tak jak wielkim świętom kościelnym towarzyszą odpustowo-jarmarczne przedsięwzięcia, tak chcielibyśmy podobnie zrobić to i tutaj. Czyli byłaby jakaś karuzela, jakieś budy widowiskowe, kramy z różnego rodzaju towarami itd. Chcemy, żeby te idee, które się przejawiają w świątyni w postaci kontemplacyjnej, dramatycz-



Il. 1. J. Bogucki i N. Smolarz: *Droga Świąteł*, fragm. wystawy: *Glaz* Włodzimierza Borowskiego; il. 2, *Labirynt przestrzeń podziemna*, 1989 fragm. wystawy: *Strefa Świąteł*, Alojzy Gryt

nej czy symbolicznej, tutaj były przeniesione na język sztuki jarmarcznej, odpustowo-popularnej.

Jak długo będzie trwała ta wystawa?

Dwa miesiące, to znaczy będzie tam można również w sierpniu kończącą się budowę oglądać, bo chcemy tam i herbatę podawać i koncerty jakieś robić, na miejscu tej budowy. Ale cała wystawa, uzupełniona programem spotkań interdyscyplinarnych, w pełni otwarta będzie we wrześniu, dalej będzie dostępna w październiku, a w listopadzie musimy ją zwinąć.

Pytam, ponieważ zauważyłem, że jest jakaś prawidłowość, (żeby nie powiedzieć fatum), dotycząca Państwa wystaw – myślę właśnie o „Labiryncie”, na którym byłem ostatniego dnia – że jest jakiś niedosyt. Rozmawiałem z panem prof. Sempolińskim i uważał, że wystawa o tak wielkim znaczeniu jak „Epitafium i siedem przestrzeni” powinna trwać dłużej, i dlatego właśnie pytam o czas trwania tej wystawy i czy Państwo robiąc tę wystawę w Pradze nie obawiają się, że napotkają też na tego rodzaju trudności, a nawet więcej, czy te Państwa projekty spotkają się ze zrozumieniem. Bo tu, w Polsce, wszystko, co robią Państwo od lat, nawet w krótkich interwałach czasowych, jest doskonale znane – jest w tym kontynuacja, te wystawy nakładają się niejako na siebie, jak kolejne warstwy, tworząc własny, nie do podrobienia styl, i znacząc drogę kolejnych Państwa poszukiwań. Jest w tym jakaś wielka konsekwencja: „Powrót do domu”, do świątyni, jednocześnie właśnie taka symboliczna ich wielowymiarowość. W wielu znaczeniach, przede wszystkim właśnie w takiej rekonstrukcji całości życia duchowego, różnych ekspresji, różnych doświadczeń. – Tak było przecież w „Epitafium i siedem przestrzeni”, gdzie podtytuł mówił o odbiciu różnych doświadczeń w zwierciadle Sztuki XX wieku (DROGI, TRADYCJE, OSOBLIWOŚCI ŻYCIA DUCHOWEGO W POLSCE ODBITE W LUSTRZE SZTUKI POD KONIEC XX WIEKU), a więc to łączenie różnych kanałów, różnych prądów i tradycji sztuki, sztuki wysokiej z niską, popularną, rodzimę z egzotyczną czy zdawałoby się kulturowo odległą – jak miało to miejsce w Muzeum Etnograficznym, w „Spotkaniu Świętych Obrazów, (czyli kultów maryjnych z Częstochowy i z Guadalupe)” i już podczas seminariów, w spotkaniu różnych tradycji duchowych, odsłaniających ów

ekumeniczny wymiar doświadczenia duchowego współczesnego człowieka – czy więc to wszystko, co nadaje taki bardzo charakterystyczny rys Państwa projektom i wystawom, czy ten język, który Państwo eksplorują od lat i starają się go w jakiś sposób ożywić, dać mu dojskie do głosu, a nawet wprowadzić do galerii – czy to wszystko znajduje zrozumienie w innym środowisku niż dotychczas, u artystów z tych wyzwalających się krajów, artystów, z którymi teraz przy tym projekcie Państwo współpracują? Czy są oni otwarci na ten wymiar religijny, mistyczny, kontemplacyjny? Jak się do tego rodzaju ekspozycji (w tym swoich dzieł) ekspozycji sięgającej do źródeł, do symboliki, do kontemplacji odnoszą? Bo to są twórcy współcześni, prawda?

Tak, „ostrzegano” nas, że tam w Pradze mieszkają ludzie, którzy jeszcze w przedbolszewickich czasach jak najbardziej stanowili społeczeństwo zsekularyzowane, w dodatku niechętne katolicyzmowi, bo to przecież był katolicyzm habsburski niejako z cesarskiego nadania, i tak często w ten sposób był kojarzony. No ale myśmy postanowili wejść tam śmiało z naszą propozycją, nie płosząc się tymi zapowiedziami. Stało się tak, że mieliśmy do czynienia z dość wąską grupą, elitą artystów, teoretyków, ludzi myślących, intelektualistów, działaczy opozycyjnych, i tego trzymaliśmy się dość wyraźnie, żeby tam nie ześlizgnąć się w środowisko byłych reżimowych zarządców sztuką i kolaborantów. Tam te podziały były jeszcze bardziej dramatyczne niż u nas. Otóż, wbrew obawom naszych informatorów, Polaków, a nawet i Czechów, ci artyści, których odwiedziliśmy, i z którymi weszliśmy w przyjacielską znajomość – odebrali naszą propozycję pozytywnie. Towarzyszył nam Emil Zavadil – architekt i zawodowy realizator ekspozycji artystycznych, on nas zwykle anonsował, że przyjechaliliśmy z Warszawy, że mamy taki pomysł. On się od tego pomysłu, od jego treści raczej dystansował, ale nas wprowadzał życzliwie w środowisko i my przy nim przeprowadzaliśmy rozmowy. A ponieważ wybieraliśmy takich ludzi, do których mieliśmy stosunek z góry pozytywny, tzn. wg dokumentacji czy różnych informacji wybieraliśmy artystów wartościowych, wybitnych, więc mogliśmy całkiem szczerze swój pozytywny stosunek do ich twórczości wyrażać i przedstawialiśmy swoją propozycję. Z tego wynikał najczęściej bardzo dobry dialog, taki przyjacielski. Ponieważ



Il. 3. J. Bogucki i N. Smolarz, Epitafium i siedem przestrzeni, fragm. wystawy: *Namioty* (Magdalena Abakanowicz), *Droga* (Ryszard Ługowski), *Święta Góra* (Ryszard Kłaman), 1991

wielu z nich odnosiło się dość pozytywnie i większość z nich deklarowała chęć, czy gotowość do udziału autorskiego w tym przedsięwzięciu, to my w czasie naszej rozmowy przedstawialiśmy dość konkretnie, że to będzie taki właśnie układ przestrzeni symbolicznych, w którym mogą wziąć udział osoby, które jakoś z tym układem się wewnętrznie zgodzą, uznają go za rzecz naturalną, w której mogą uczestniczyć. Są to ludzie o dużej wrażliwości duchowej, którzy mają potrzebę wewnętrznej refleksji, potrzebę rozwoju życia wewnętrznego, zainteresowanie różnymi tradycjami religijnymi. Zauważyłem, że chętnie urządzają ekspozycje nie w salach neutralnych, gale-riach, ale właśnie w obiektach zabytkowych i w dawnych budowach sakralnych. Wystawiali w dawnych klasztorach, kaplicach, kościołach, bardzo świadomie wykorzystując szczególnie klimat starej architektury sakralnej. Oglądaliśmy, np. w zabytkowym kościele jezuickim w jednym z miast prowincjonalnych wystawę, a raczej wielką aranżację przestrzenną łączącą architekturę i plastykę baroku historycznego z dziełami współczesnymi o ekspresji barkowej. Inicjatorem i jednym z uczestników tego przedsięwzięcia był wspomniany już w naszej rozmowie Jiří Sozański.

Ale wystawiali tam dlatego, że nie mieli możliwości gdzie indziej, czy stał za tym świadomy wybór?

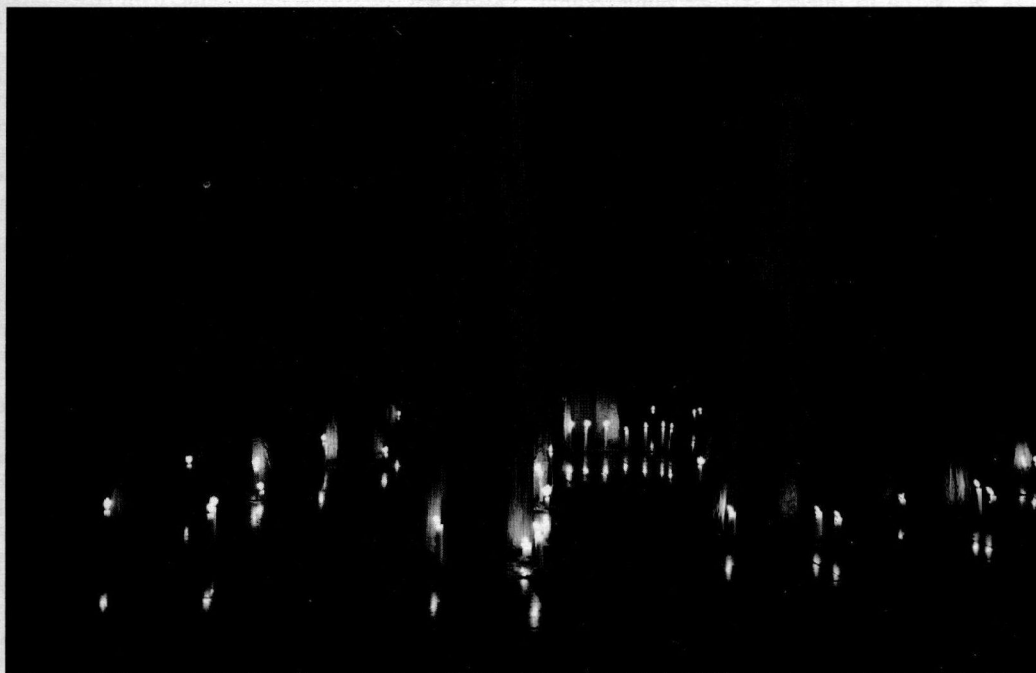
Jedno i drugie ponieważ, musieli szukać poza oficjalnym trybem, więc znajdowali miejsce. Ale ich te budynki ciągnęły i ta architektura wciągała. Łączenie sztuki z architekturą było wynikiem uznania klimatu architektury sakralnej.

Przykładem może być wspólne autorskie wystąpienie dwojga wybitnych artystów z Pragi: Adrieny Šimotowej i Václava Stratila. Ona wystawiała obiekty z bibulastego papieru, trochę pomiętego, wygniecione, połączenie jak gdyby rysunku z reliefem, czy też rzeźbą papierową. Bardzo dziwne, takie jakby zjawy, i jakby sylwety, ślady, duchy przedmiotów czy postaci, powstawały w jej realizacji. A Stratil to człowiek, który ma bardzo szczególne inklinacje wizjonersko-kontemplacyjne. Jego urzeczanie elementami sztuki chrześcijańskiej, zwłaszcza motywami pasyjnymi, życiem zakonnym, w ogóle przeżyciem religijnym jest bardzo silne, a także chyba – perwersyjne, bo jak sam powiedział pomiędzy Chrystusem a Antychrystem rozwija się jego duchowość. Otóż oni rozmieścili swoje prace w budynkach i pomieszczeniach starego klasztoru, gdzie spędzali jakiś dłuższy

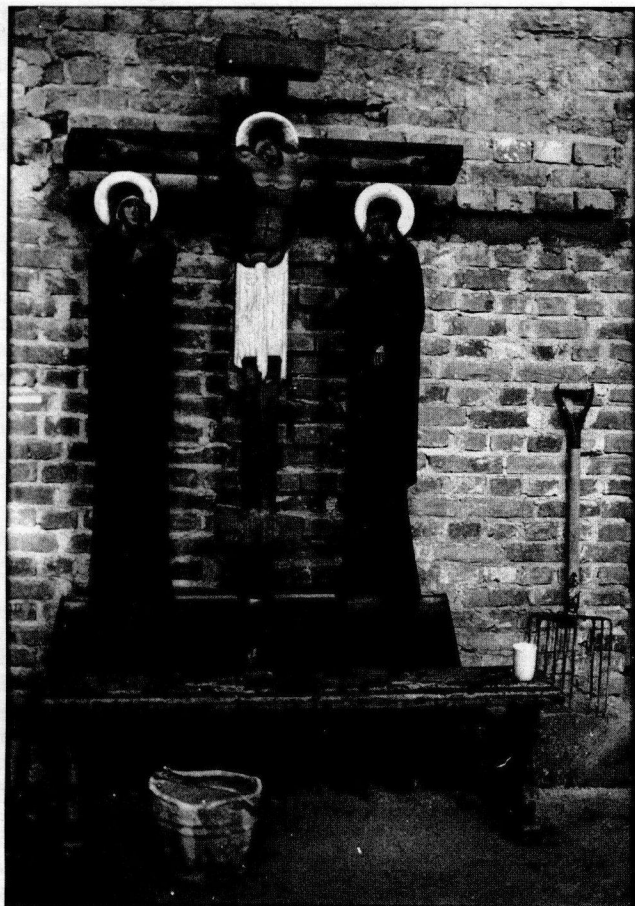
czas wakacyjny i właśnie jego rysunki i jej rzeźby zupełnie jakby wrastały w tę architekturę. Były to jakieś takie zwidy, postaci, zagadkowe zjawiska w krużgankach i salach starego klasztoru, trochę niepokojące i nawet na afiszu z początkowych głosek nazwisk Stratil i Šimotowa powstało słowo: Stra-Ši, a więc charakter z jednej strony kontemplacyjny a z drugiej, jakiś taki dziwny, pełen grozy.

Ale wracając – bo Pan właśnie zapytał o krótkość czy nietrwałość naszych przedsięwzięć. Otóż jest to sprawa, która mnie od lat gnębi, bo jak Pan wie z moich tekstów teoretycznych – uważam, że system wystawowy, właściwie ten system obecnie istniejący, tzw. promocji autorów, że jest to rzecz, która skazana jest na zatarcie, staje się coraz bardziej pusta, handlowo-reklamowa. Znaczący więc, że ta forma czy metoda, ten system pomalu zestarzeje się i rozpadnie. Ale najpierw utraci swój sens, jakiś taki prestiż duchowy, prawda? I dlatego pociągał mnie powrót do „domu i świątyni” – do miejsc, w których sztuka nie jest na chwilę pokazywana, w sensie jakiejś kolekcji czy pokazu, tylko po prostu osiada tam i mieszka, tak jak wszystkie obiekty we wnętrzu mieszkalnym są emanacją bycia tam ludzi.

Oto dlaczego, od dawna myślę o tym, jak rozstać się z systemem wystawowym i założyć miejsce działania stałego, w którym również w sposób stały rozwijałaby się labiryntowa struktura sztuki symbolicznej. Bo ten – labirynt – począwszy od czasów Żytniej – w tamtejszych odbudowywanych ruinach był to właściwie taki labirynt naturalny i potem jako pewna idea formy towarzyszył wszystkim naszym realizacjom. Labirynt na Ursynowie i labirynt tych przestrzeni w Zachęcie, to jest wciąż jak gdyby podobna zasada. Dla mnie zresztą ona wywodzi się z wczesnego dzieciństwa. Jako mały chłopczyk przed zaśnięciem miałem obyczaj – może wiąże się to trochę, czy ja wiem, z filmowym przeżywaniem świata – obserwować powidoki. I było to takie jak gdyby przepływanie przez kolejne przestrzenie otwierające się albo tak, jakby zapadało się w dół jakimiś schodami, albo tak, jakby się otwierała ściana i patrząc przepływało się z jednej przestrzeni do drugiej, i każda z nich w nieustannym ruchu i zmienności jakby formowała się w innym kształcie, w innych kolorach, w innym klimacie z innymi jakimiś elementami zmiennymi i ruchomymi. No może to właśnie takie doświadczenie z dzieciństwa, ze stanu na pograniczu snu i jawy jakoś tak potem odżywa w różnych przedsięwzięciach. I sądzę, że ten Labirynt, do którego chcemy dojść na zakończenie całego



Il. 4. J. Bogucki i N. Smolarz, Apokalipsa – Światło w ciemności, fragm. wystawy z aranżacją przestrzenną Niny Smolarz i rzeźbami Józefa Łukomskiego, 1984



ciągu zmieniających się imprez i miejsc, będzie to struktura składająca się z przestrzeni symbolicznych, z kolejnych pomieszczeń, które będą się łączyć w jakiś łańcuch skojarzeniowy. To tak, jak to było w dwu poprzednich wystawach. Ale ważne jest, że miejscem tego będzie dom, świątynia czy klasztor. Ta nazwa AŚRAM – ANAVIM – EKUMENICZNY KLASZTOR SZTUKI oznacza, że będzie to miejsce stałego zamieszkania niewielkiej grupy osób świeckich i duchownych, ale jednocześnie będzie to miejsce otwarte dla wszystkich potrzebujących, tzn. dla ludzi, którzy pragną spokoju i pewnych energii w tym miejscu nagromadzonych, by przy współpracy z gospodarzami dokonać jakiejś swojej pracy wewnętrznej. Myślimy o tym, żeby tam funkcjonowało coś w rodzaju połączenia domu rekolekcyjnego z pracowniami terapeutycznymi i każdy, kto tam doświadczy czegoś dobrego będzie mógł czy chciał tam, z natury rzeczy, dopomóc w działaniu tego klasztoru, czyli dopomóc np. będącym w gorszej kondycji od niego samego czy dopomóc w kuchni, czy dopomóc w ogrodzie. A jeśli będzie on artystą to wtedy pewną część swojej osoby, swojej energii pozyskanej w tym miejscu będzie mógł zmaterializować w jakimś zakątku LABIRYNTU WYOBRAŹNI. Nie będziemy zapraszać artystów typu gwiazdorów, żeby się zaprezentowali na estradzie, tylko będziemy zapraszać ludzi, którzy żyjąc przez pewien czas razem z nami, zechcą jakiś ślad swojego istnienia tam zostawić.

A spotkanie w Pradze, to jest tylko próba zaistnienia takiego klasztoru, dlatego że chcemy, to od początku było tak pomyślane ze względów praktycznych, żeby tam było spanie i jedzenie, i żeby te spotkania odbywały się w jednym gospodarstwie. Niestety, nie w pełni da się to zrealizować, ponieważ benedyktyński klasztor nie jest jeszcze odzyskany w pełni – po prostu wiele sal, dawnych pomieszczeń klasztornych, cel jest jeszcze zajętych przez instytuty naukowe. Tak więc, gdzie indziej będziemy musieli, w innych klasztorach poszukać tych miejsc dla naszych gości, artystów, uczestników wystawy i towarzyszących jej spotkań.

Natomiast jakieś stoły z prostych desek z osłoną od deszczu, kuchnie polowe chcemy zainstalować w ogrodzie. Tak, że i artyści, i uczestnicy wszystkich spotkań, podobnie jak kiedyś to było przy ulicy Żytniej w Warszawie, będą się mogli posilić i rozmowy, i kontakty międzyludzkie będą nie tylko przy stołach konferencyjnych, ale po prostu właśnie przy wspólnym stole w gospodarstwie domowo-ogrodowym.

Natomiast Ekumeniczny Klasztor Sztuki chcemy założyć w Polsce, w jednym z zabytkowych obiektów, będących pod opieką władz państwowych, które szukają odpowiednich użytkowników, mogących wykorzystać tę budowlę i jednocześnie uszanować jej zabytkowy charakter. Odbiliśmy wiele rozmów na ten temat z różnymi dysponentami takich budynków. Mamy nadzieję, że uda nam się takie miejsce znaleźć i założyć w nim nasze duchowe gospodarstwo wraz z Labiryntem Wyobraźni, który będzie się rozrastał bez pośpiechu, bez wernisaży, jako rzecz stała. Zresztą wydaje mi się, że nie jest to żadne nowatorstwo, jest to raczej powrót do pewnych starych obyczajów, bo właściwie we wszystkich świątyniach i klasztorach osiadała i mieszkała sztuka. Wypełniała ona także krąganki, kaplice, drogi krzyżowe. Odwiedzanie takich miejsc związane z pewną tradycją pobożności, było też spotkaniem ze sztuką.

Wróćmy do wystawy w Zachęcie. Oprócz entuzjastów i licznych widzów nią zchwyconych miała też ona swoich skrajnych przeciwników. Zarzucano, że manipulują Państwo indywidualną twórczością artystów, że to kolejna wystawa „na temat”, kręconą nosem i sarkano. Ja zupełnie tych głosów nie rozumiem i nie podzielam, jak choćby owego głosu obrończyni czystej sztuki, znanej krytyczki Moniki Małkowskiej, która tak o tej wystawie pisała: „Sztuka nie toleruje porządkujących ją haseł. Wydawałoby się, że dowodów już nie potrzeba przedstawiać. Tymczasem nadeszła kolejna wystawa „na temat”. Zdarza się, że w zapale naginania sztuki do koncepcji, schlebiającej potrzebom publiczności (sic! – Z.B.), autorzy ekspozycji osiągają niezamierzone efekty. W wyniku ich działań sztuka elitarna powszedniejsza, banalniejsza, staje się prymitywna, masowa i łatwa. Co z tego, że organizatorzy gigantycznego przedsięwzięcia wystawowo-teatralno-muzycznego, jakie miało powalić na kolana publiczność stołeczną w czerwcu '91, mieli wzniosłe cele? Co z tego, że wykorzystali dorobek najwybitniejszych polskich artystów. (...) (por. „Kino” nr 11/1991). Co Pan Profesor na tę obronę sztuki przed publicznością mógłby powiedzieć?

To bardzo dobre, że od czasu do czasu miłośnicy sztuki, która jest całkowicie autonomicznym gospodarstwem, się oburzają. A jak się oburzają to widocznie mają do tego powody. Niewątpliwie nasza działalność, stanowi raczej pewną osobliwość w tej chwili, w naszym krajobrazie sztuki. Jest ona wyraźnie wymierzona przeciwko współczesnemu systemowi hodowli: eksploatacji artystów, a także jest przeciwieństwem techniki i stylu modnej dziś, tak zwanej „promocji”, która polega na tym, że jest duża pusta przestrzeń, i w dużej pustej przestrzeni duże i efektowne obiekty poszczególnych autorów. Każdy autor musi się wyeksponować wspaniale, okazałe, żeby być tak jak błyszcząca limuzyna w salonie samochodowym – to jest ten najmłodniejszy dzisiaj styl pokazywania autorów przez organizatorów wystaw. Natomiast nasza działalność zmierza do tego, żeby nastąpiło spotkanie pomiędzy pewną wizją losu ludzkiego, i wewnętrznymi przemianami kultury, a sytuacją poszczególnych autorów. I my zakładając sobie, zresztą dosyć subiektywny scenariusz i plan ekspozycji, równocześnie szukamy osób, które on by pobudzał do ich własnej twórczej wypowiedzi, czyli takich osób, które wedle naszego przypuszczenia niosą w sobie pewien ładunek, pewne przeżycia, pokrewne tym przeżyciom jakie my mamy, układając jakąś sekwencję w naszym programie wystawy. Czasem okazuje się, że nasza supozycja jest błędna, i że nie dochodzimy do porozumienia z autorem, ale najczęściej okazuje się, że jest pewna zbieżność, czyli, że ten ładunek wewnętrzny, który wybrany i upatrzony przez nas autor w danym czasie w sobie czuje, że on się spotyka mniej więcej z naszą intuicją. Ważne jest to „mniej więcej”, dlatego że my nie programujemy do końca, raczej otwieramy pewną przestrzeń, pewien problem. I na przykład mówimy Grzegorzowi Kowalskiemu: czy mógłbyś wymyślić przestrzeń

piekielną i niebiańską, Twoją autorską przestrzeń, w której byłyby diabły i anioły wykonane przez rzeźbiarzy ludowych oraz cytaty wybrane z tekstów mistyków i poetów różnych epok, dotyczące dobra i zła. Takie zadanie albo może okazać się obce kuszonemu przez nas autorowi, albo go może podniecić do działania. *Schody*, które wymyślił Grzegorz Kowalski służyły doskonale i dobrym i złym duchom. Aniołowie zstępowali po nich jak po drabinie Jakuba, a pod schodami demony miały swoją piekielną dyskotekę.

W każdym przypadku było trochę inaczej, bywały i momenty napięć dramatycznych, rozmaitych żalów i irytacji, ale gdyby nie było momentów napięcia, pewnego ryzyka, to wystawa nie miałaby takiej temperatury. Bo w każdym przypadku z naszej strony jest to, że my jednocześnie dążymy do tego, żeby wprowadzony w pewną przestrzeń artysta, żeby się – że tak powiem – w niej zmieścił, żeby do niej się dopasował, żeby ją sobą wypełnił, ale jednocześnie oczekujemy pewnego przekroczenia z jego strony – tego, że on wprowadzi coś, czego myślimy się nie spodziewali, a (co jednak) okaże się nową wartością, taką wartością „wkalkulowaną”, ale nie przewidzianą.

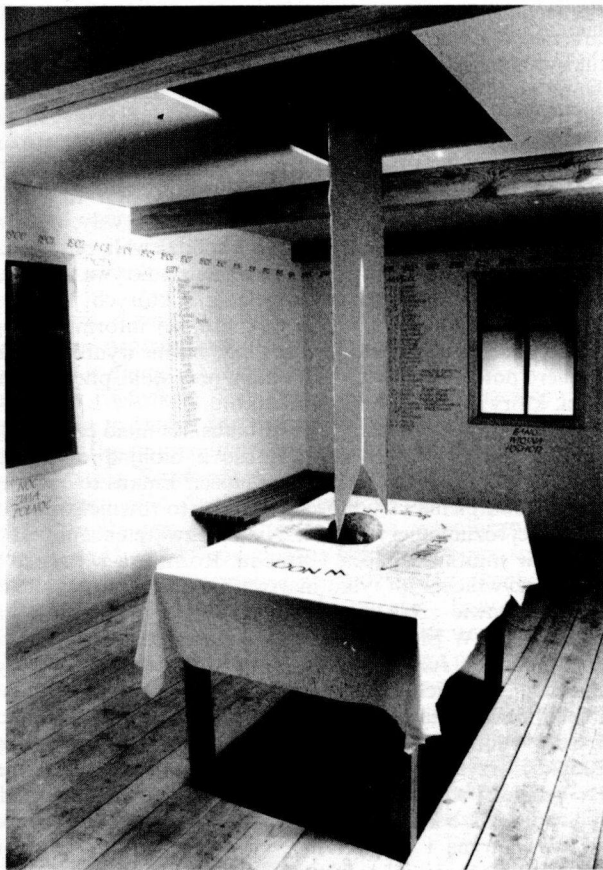
Wystawa w *Zachęcie* odznaczała się jeszcze jedną bardzo istotną cechą, istotną dla antropologów kultury, czemu staraliśmy się często dawać wyraz i na łamach naszego pisma. Mianowicie, że w tym przejściu – jak Pan Profesor powiedział – przez różne przestrzenie pamięci kulturowej, zjawiska sztuki nie są już więcej ujmowane w jakiejś wzajemnej izolacji. Dla mnie uderzające było to spotkanie sztuki wysokiej, elitarniej, współczesnej ze sztuką tzw. niską, ludową, popularną. To jest niezwykle.

Tak, dla nas jest to bardzo ważne, te różne piętra kultury, żeby one się ze sobą komunikowały, żeby powstawał układ kultury wielopiętrowej. Zależy nam na tym, żeby energia, która buduje całość tych przestrzeni jak gdyby przepływała z piętra na piętro, żeby je ze sobą łączyła i żeby żadne z nich nie było jej wyłącznym źródłem.

Myślę też, że to są rzeczy, które w naszej kulturze odgrywają bardzo wielką rolę. Piętrowość, w której zablokowany jest ten swobodny przepływ, w sposób negatywny widać obecnie także i w kulturze politycznej, to że ona powstała z konieczności w zamkniętych środowiskach, na różnych kondygnacjach układu społecznego to bardzo utrudnia spójne funkcjonowanie całego organizmu.

Jest jeszcze jedna rzecz, która wydaje mi się ważna, zwłaszcza, jeśli chodzi o przejawy niechęci czy wręcz oburzenia wobec naszej działalności, mianowicie, że działalność ta powstała na długo jeszcze przed latami 80., nasze wystawy i działania nie były spowodowane pobudkami martyrologiczno-patriotycznymi, wynikały natomiast z ogólnokulturowej sytuacji. Tej mianowicie, że wielu artystów znudzonych już ciąglem rozwojowym kolejnych faz awangardy, świadomie poszukiwało łączności z obszarem życia duchowego i doświadczenia religijnego, czyli z problematyką związków sztuki i sacrum. To było przedmiotem uwagi, potrzeby wewnętrznej wielu twórców. I właśnie dla takich twórców organizowałem spotkania, m.in. w Laskach. Potem czas „Solidarności” i wybuch stanu wojennego sprawił, że treść tych spotkań nałożyła się na nową sytuację. Doświadczenie duchowo-artystyczne nałożyło się na sytuację moralno-polityczną stanu lat 80. Powstała wówczas szczególna koniunktura, która zwróciła większość artystów i intelektualistów w stronę Kościoła. W kulturze „przykościelnej” obok wartości prawdziwych powstawało wiele rzeczy banalnych, a także kiczowatych o doraźnym charakterze manifestacyjno-politycznym. Dla nas sprzeciw wobec przemocy i doznany cierpieniem zbiorowym miał również wielkie znaczenie. Staraliśmy się jednak ukazywać ślady i dokumenty dramatycznych zdarzeń przez sztukę w perspektywie wieczności.

Trzecią istotną naszych przedsięwzięć było odnowienie zagubionego związku wewnętrznego między sztuką i sacrum oraz przepływ energii ekumenicznej między ludźmi różnej wiary i narodowości, różniących się wykształceniem i zawodem, tradycją kulturową i sytuacją towarzyską. Dziś wiele osób



J. Bogucki i N. Smolarz: il. 5. Znak Krzyża, fragm. wystawy, *Golgota*, J. Nowosielskiego, 1983; il. 6. Epitafium i siedem przestrzeni, fragm. wystawy, *Dom*, Grupa Lucim (Bogdan i Witold Chmielewscy, Wiesław Smużny), 1991

zdegustowanych minionym sojuszem „kultury niezależnej” z Kościołem – ignoruje wielką różnorodność tego, co wówczas czyniono. Wszystko razem kwalifikują zagniewane osoby jako tani populizm zaprawiony sentymentalnym kiczem. Powiadają: to, co uchodziło w latach 80., dziś jest niedopuszczalne i szkodliwe, bo opóźnia nasz „powrót do Europy”, skazując kulturę polską na prowincjonalizm w sarmacko-parafialnym mateczniku. Autorzy takich opinii stracają również i nasze labirynty do kategorii wystaw sentymentalno-publicystycznych.

A jak dotarli Państwo do Pragi, a w niej właśnie do klasztoru Emaus – czy to przypadek?

Elementy losowe odgrywają wielką rolę w tym wszystkim. Tak jak od początku to moje dziecinne zasypianie i wędrowanie przez labirynty i powidoki, kiedy taki jak gdyby niesiony przepływałem przez różne przestrzenie. I każdego wieczoru oczekiwałem, że one się przede mną znowu pojawią. Myślę, że skłonność do robienia wystaw, w dużej mierze z tego doświadczenia wynikała, i im jestem starszy tym bliżej jestem tej właśnie formuły późnu dziecięcego. Wiele wątków przynosi życie, tzn. my z Niną staraliśmy się obmyślać plan działania, ale jego głównym, bardzo ważnym elementem jest czuwanie, które ze zjawisk, które z sił, płynących naprzeciw nam, okazały się dla naszych zamierzeń i projektów sprzyjające. To jest czuwanie i gotowość, żeby nie przegapić właśnie tej, która razem pomoże płynąć dalej. Jest to też powrót trochę do tego procesu na pograniczu snu i jawy, bo uważa kontemplacja jest jego właściwością: trzeba uważać kiedy będzie zakręt, kiedy się pojawi jakaś moc, czy jakieś światło, które nas popchnie we właściwym kierunku. Nie można wszystkiego zaplanować. Planuje się, a raczej odgaduje, ogólną orientację, w jaką stronę

się zmierza. A które ze spotkanych zjawisk, jaki człowiek, jakie zdarzenie popchnie nas w stronę realizacji – to po prostu jest ta sztuka: odgadnąć i wyczuć, w drodze. A nigdy to nie jest dane na pewno. W Pradze początkowo byliśmy w innym klasztorze. Szukaliśmy jeszcze następnego i trafiliśmy na taki, który okazał się benedyktyńskim, czego też z początku nie wiedzieliśmy, jak i tego, że nazywa się Emaus. Historią Emaus byłem od bardzo dawna, jakoś pobudzony czy urzeczony, bo jest to bardzo niezwykła historia. Jej bohaterowie szukają prawdy, martwią się, wędrują, mówią sobie: a myśmy się spodziewali, że to będzie tak, a to jest zupełnie inaczej. I to się właśnie odkrywa w drodze. Odkrywa się w kolejnych sekwencjach; z których jedna jest dyskursywna, i słucha się tego wykładu, tej informacji, tego dyskursu i jeszcze się nie wie, jeszcze z tego nic nie wynika w pełni. A dopiero potem następuje ów moment przy stole, przy łamaniu chleba, który nagle odsłania wszystko.

Postawiliśmy szokujące pytanie Emaus. Za mało czy za dużo wolności? Jakże związki ma wolność z biblijną opowieścią o Emaus? Czy może być za dużo wolności? Emaus to opowieść o niewoli zwątpienia i trudnościach wiary, to również opowieść o najgłębiej rozumianej wolności. Niewola zwątpienia pogrążyła uczniów w smutku, zamęcie i strachu. Rozmowa w drodze do Emaus przywracała im tylko martwą pamięć cytatów, intelekt nie umiał stawić czoła hańbie krzyża, umarła w nich wiara. SPOTKANIE W EMAUS – to rozpoznanie, które przywróciło im żywą pamięć. Już nie musieli wątpić, już nie musieli wierzyć, już widzieli, wiedzieli. Lecz ON zniknął im z oczu. Prawdę, choć wszechobecna i stale z nami w drodze, trudno rozpoznać, a jeszcze trudniej zatrzymać, zagarnąć. To ona może nam się odsonić, zatrzymać nas lub zagarnąć. Poza tą wolnością istnieje tylko pamięć i wiara i wszystkie inne możliwe rodzaje, a więc części wolności, o które pytać możemy w różny sposób – o wolność wewnętrzną i zewnętrzną, o wolność od i wolność ku czemuś, o wolność jako bóstwo, o wolność w świadomości białego człowieka, o wolność jako naczelne hasło, o to czy jej za mało czy za dużo.

A jeśli chodzi o pytanie: czy za dużo, czy za mało wolności – to ma to tylko na początku ten najbardziej zauważalny sens polityczny. Natomiast jest to zaproszenie do dyskusji o wieczności.

Emaus – jeszcze ma też jedno znacznie – w każdym razie w moich kolejach życiowych, myślałem nawet o filmie na ten temat. Jest taka tradycja folklorystyczna w Krakowie na Salwatorze, tam się odbywa odpust pod nazwą „Emaus”. Tam widać, jak ten wielki tajemniczy dramat, o którym opowiada Pismo zamienia się na święto ludowe, na pierniki malowane, na tych Żydów kiwających się na sprężynach, kogutki, gwiazdeczki. Dużo uciechy dla dzieci. I właściwie z tego jakiegos wielkiego węzła energetycznego zostaje rodzaj zabawy. Ale z drugiej strony, ta zabawa odbywa się wokół świątyni i są w niej zawarte, jeśli się uważnie patrzy, różne sygnały, które prowadzą do wartości trwalszych niż samo gwizdanie w glinianego koguta. Stąd też mamy na myśli urządzenie kiermaszu, podobnego do krakowskiego „Emaus”.

Wystawa w Zachęcie z tą niezapomnianą kompozycją Klamana – ze „Świątą Górą”, która, też była i górą błogosławieństw – pamiętam rozłożone egzemplarze Biblii z tym tekstem, również i z tym, który witał publiczność, zawieszony na ścianie w hallu obok rzeźby „Gladiatora”: „Błogosławieni cisi...” – była jakby wyjściem z artystycznej wrzawy, tej wrzawy, jaką na co dzień widać po galeriach. Czy tak ma być też w Pradze? Czy to jest to przesłanie, poszerzone o kontekst wydarzeń politycznych, dziejących się w tej części Europy?

Naszą intencją jest próba wyjścia z wrzawy, choć w naszej ekspozycji jeszcze ją będzie słyhać. Ale myślę, że jeżeli wśród tej wrzawy powstanie Góra, jeżeli echem wrzawy będą te spadające szczytami sacrum, te epitafia klęsk żydowskich i chrześcijańskich, i będą we wnękach owe miejsca zapatrzenia, czy też nisze kontemplacji, a dopiero wyżej na grzbiecie konstrukcji, gdzie widać tę rozprutą codzienność i te fotograficzne powierzchnie z szokującymi obrazami, to spod tego, co szokujące, krzykliwe, będzie się wydobywać to, co jest pamięcią i milczeniem.

*W Pańskich pismach teoretycznych, książkach, jak i w wy-
stawach słyhać echa rozwiązań Mirceai Eliadego, badacza
i interpretatora symboli (m.in. symbolizm centrum: dom, świątynia;
duchowa inicjacja, doświadczenie labiryntu). Jaki jest Pański
stosunek do tego autora?*

Dla mnie Eliade był lekturą niezwykle pobudzającą. On potrafił tak bardzo konkretnie i logicznie ukazać, jakie wartości życia zostały zatraczone przez cywilizację nowożytną, a zwłaszcza w XX-wieczną. Jakże po prostu braki, tęsknoty człowieka dzisiaj żyjącego prowadzą go z powrotem w stronę sacrum, które musi on odnaleźć, jednak już nie tak jak tamte zamknięte społeczności, które żyły w swoim kosmosie plemiennym, ale już w tym szerszym widnokręgu ludzkości ucywilizowanej.

Jest to właśnie sprawa bliźniego, że bliźni to dawniej był człowiek tej najbliższej wspólnoty, tylko on miał pełny wymiar ludzki, bo był podporządkowany naszemu miejscowemu sacrum. Skoro sacrum okazuje się nie tylko nasze, lecz ludzkie w ogóle, to trzeba umieć odnaleźć tego bliźniego w każdym innym, a to wcale nie jest takie łatwe. Ja myślę że pokazują one nasze dramaty migracyjne. Są to trudne problemy odnajdywania sacrum w każdym człowieku. Jeżeli się mieszka w swoim świecie urządzonym przez siebie i przyjmuje się kogoś innego, ludzi z różnych stron świata tylko z rzadka, jako gości, to jest sytuacja, którą łatwo zaakceptować, będąc człowiekiem tolerancyjnym i szlachetnym. Ale jeżeli człowiek nagle zostałby zalany tymi innymi populacjami tak, że nie czułby się tu gospodarzem, zostałby zdominowany innymi klimatami, wzorami kultury, mógłby przeżywać ciężkie chwile. Wtedy nie jest tak łatwo postrzegać obcych jako bliźnich. Ten problem jest niezwykle dzisiaj palący.

*Tak, współczesna eksplozja ksenofobii najwyraźniej przejawia się w płaszczyźnie życia politycznego, ekonomicznego. Mni-
natomiast ciekawi jeszcze ten problem ekumenizmu także arty-
stycznego w Państwa działaniu. To umożliwienie spotkania najbar-
dziej współczesnych artystów ze sztuką niską, popularną, ludową.
Jak odnoszą się do tych obcych sobie światów artyści biorąc
udział w Państwa wystawach?*

Artyści, którzy biorą udział w naszych działaniach są pochodzenia awangardowego. Awangarda ma swoje tradycje obcowania ze sztuką ludową, ze sztuką amatorów, tych artystów niedzielnych, więc to jest dla nich sąsiedztwo naturalne. Gdybym robił wystawę tradycjonalistów, to prawdopodobnie oni mogliby być zgorzeleni. Myśmymy zresztą robili wprowadzenie sztuki ludowej, a także pamiątkarstwa, twórczości chorej psychicznie, sztuki dziecka, i fotografii – już wcześniej. Tak był też w *Znaku krzyża* (1983). Był w tym jakiś odpowiednik słynnej wystawy *Documenta* w Kassel z 1972 roku, której autorem Harald Szeeman, przyjął założenie takie, że on nie próbuje decydować, co jest dziś sztuką, a co nie jest. I postanowił, i pokaże wszystko to, co w różnych strefach kultury współczesnego człowieka jest uważane za sztukę.

Wystawa *Documenta 5* stała się świadomie zbudowaną Wieżą Babel różnych języków wyobraźni, które wzajemnie właściwie mijają się. Tzn. była tam pokazana z jednej strony sztuka ówczesnej awangardy, czyli konceptualizm, neo-dada i królujący wtedy hiperrealizm amerykański, ale obok niej była własna sztuka obłąkanych, figury domowych krasnoludków – Zwergów, tak rozpowszechnione w Niemczech, dewocjonalia, pamiątkarstwo, sztuka reklamy, sztuka propagandy politycznej, na rozmaitsze odmiany wypowiedzi wizualnej, z których każda jest w pewnych sferach układu społecznego uważana za sztukę. I zwykle ci, dla których talerz z wizerunkiem papieża czy z Matką Boską jest piękny i liczy się jako sztuka, to zupełnie nie interesowali obiektami neo-dada czy już zwłaszcza achiwium konceptualistów i zapewne nawzajem: dla konceptualistów to krasnoludy może być można wprowadzić do sztuki ale tylko jako przedmiot operacji konceptualnych.

Ja tę wystawę często wspominam, uważam że była to najwybitniejsza wystawa międzynarodowa w drugiej połowie naszego stulecia, taka socjologiczna panorama różnych języków wyobraźni.

I gdy przystępowaliśmy do *Znaku krzyża* w 10 lat później w 1982 roku – to praca nasza okazała się równocześnie nawiązaniem do ekspozycji Szemana i zaprzeczeniem jej głównego sensu. Podobnie jak on sięgnęliśmy do sztuki różnych gatunków i poziomów – obok dzieł nowoczesnych o rozmaitej orientacji pokazaliśmy sztukę psychicznie chorych, prace dzieci, ołtarzyk domowy zrobiony przez parafianki i oczywiście dużo sztuki ludowej oraz fotografii dokumentalnej. Zaprzeczeniem Wieży Babel okazała się obecność krzyża, ponadczasowego sygnału porozumienia. Coraz to inny, choć ciągle ten sam – przecięcie się pionu i poziomu – pojawiał się tutaj jako znak żyjący w różnych kulturach, spokrewniał ze sobą wypowiedzi autorskie należące do różnych języków, i jako symbol chrześcijański. A ponadto był wtedy oczywistym dla wszystkich znakiem duchowej wolności.

Nie sama jednak obecność świętego znaku decydowała o klimacie sakralnym naszej pierwszej realizacji. Praca w katakumbowych ruinach kościelnych przy ulicy Żytnej uczyła nas takiego wyczuwania ukrytego magnetyzmu wybranych przestrzeni i wybranych przedmiotów, by związki powstające między nimi tworzyły całość, która sprzyja skupieniu wewnętrznemu człowieka. Okazało się też, że w takiej przestrzeni, w klimacie sakralnym działa nie związane na pozór z głębszym duchowym doświadczeniem – ujawnić mogą utajone w nich moce widzenia kontemplacyjnego.

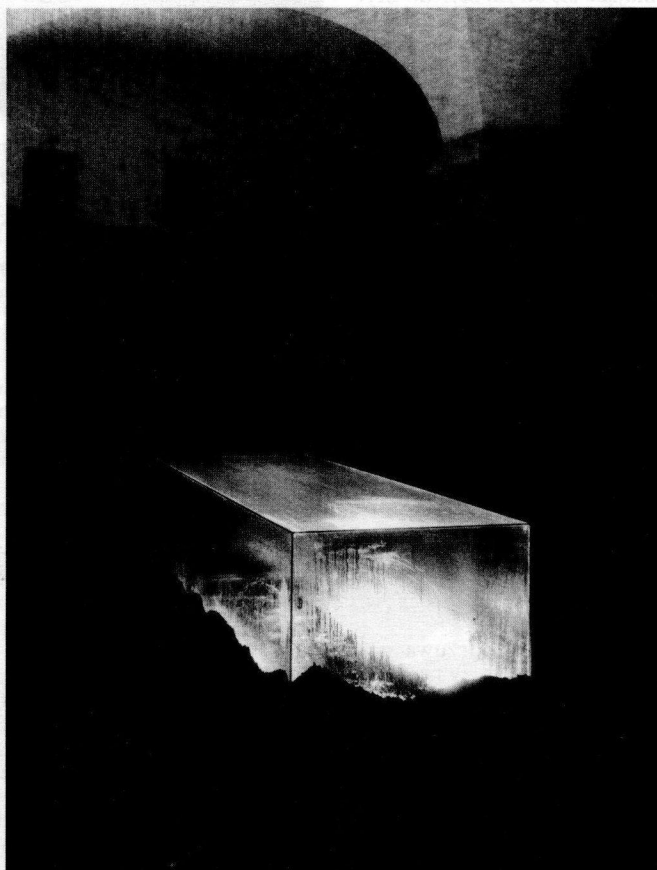
Artysta jest skupiony na tym, co powstaje w jego umyśle i stopniowo przemienia się w przedmiot. Później nad tym przedmiotem pracuje, jest cały zanurzony w świecie wewnętrznym tego przedmiotu. No ale ten obiekt zaczyna potem żyć swoim własnym życiem, które jest równie prawdziwe jak to pierwotne życie w głowie i w pracowni artysty.

Autor robiąc to, nie wie na pewno, co właściwie robi, to się

tylko po części wie. Prawdziwy artysta nie wie, co robi, jest instrumentem, jest źródłem energii, która zostaje przelana w jakąś materię na zasadzie trochę zamierzeń, ale przede wszystkim przeczuć – prawda, umysł nad tym czuwa, umiejętność fachowa jest na usługi, ale jak to się dzieje, bo to nie jest sprawa zaplanowania i wykonania. Jeżeli jest to sprawa zaplanowana i wykonana, to powstaje „przedmiot estetyczny” pusty w środku, a jeżeli jest to akt twórczy, to jest to w jakimś sensie od twórcy niezależne.

Tak jest chyba i z Państwa wystawami. Dziękuję bardzo za tę rozmowę.

P.S.: Nasza rozmowa odbyła się jesienią 1991 r. Podjęliśmy zaproszenie Ambasady w Pradze do pracy nad projektem *Góra. Spotkanie w Emaus*. Odwiedziliśmy Pragę, Bratysławę, Wiedeń, Budapeszt i Moskwę pozyskując dla naszego przedsięwzięcia środowiska twórców, instytucje kulturalne i pomoc wysokich urzędów. Dzięki temu zrealizowaliśmy w czerwcu 1992 r. poprzedzającą *Spotkanie w Emaus* imprezę promocyjną *Noc Świętojańska albo Sen nocy letniej* w ogrodach Ambasady Polskiej w Pradze. Mimo, że ta próba wspólnego działania twórców z różnych krajów zyskała uznanie i pomoc sponsorów, zmuszeni byliśmy zrezygnować z urządzenia *Spotkania w Emaus* w Pradze, w benedyktyńskim klasztorze „Emaus”. Polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki, które było współinicjatorem i głównym sponsorem projektu, wycofało się z poparcia i pomocy materialnej, co spowodowało również wycofanie wspierających nas fundacji. Drugą przyczyną naszej rezygnacji z realizacji projektów w Pradze był podział Czecho-Słowacji na dwa osobne państwa i związane z tym tendencje w polityce władz czeskich. Obecnie zajmujemy się przygotowaniem warunków umożliwiających urządzenie *Spotkania w Emaus* w Polsce w 1994 roku.



Il. 7. J. Bogucki i N. Smolarz, *Groby Wielkanocne*, fragm. podziemia Kościoła św. Krzyża z kompozycją Jerzego Kaliny, 1985

Fot.: Erazm Ciołek, il. 2, 4, 6; Jacek Kucharczyk, il. 5; Jacek Marczewski, il. 1; Zbigniew Markiewicz, il. 3, 7