



Pomniki — ludzie od zawsze je budowali. To za-
zwyczaj duże lub bardzo duże obiekty usytuowane
w ważnych miejscach, najczęściej w centrach skupisk
ludzkich. W zamierzchłych czasach funkcję pomni-
ków pełniły wykonane ręcznie proste totemy, głązy
narzutowe czy święte drzewa lub inne charaktery-
styczne fragmenty natury. Odnosiły się one do waż-
nych wydarzeń lokalnej społeczności, sił przyrody
czy miejscowych bohaterów. Wiele z nich przetrwało
do dzisiaj i świadczy o ówczesnej kulturze.

Słowo „pomnik” pochodzi od staropolskiego
„pamiętać” — „pomnieć”. To jest jedna z jego funkcji
i chyba najważniejsza — skupianie w materialnej
formie wspólnotowych emocji, materializowanie
sfery międzypokoleniowych przeżyć, integrowanie
pamięci. Funkcji tej towarzyszy kształt i forma
plastyczna, która jest wizualnym brzmieniem pom-
nika. To właśnie forma powinna zawierać w sobie
jego znaczenie. Istotne przy tym są takie aspekty
jak związek z otoczeniem, wpisanie się w charak-
ter przestrzeni, skala, dobór materiału, interakcja
z odbiorcą. To one powinny decydować o jego
konstrukcji i wyglądzie, a w ostateczności o sile jego
oddziaływania.

Istnieje także ciekawy nurt antypomników —
realizacji, które nie są z założenia monumentalne,
przeciwnie, są działaniami lekkimi i ulotnymi oraz
nie odnoszą się do ciężkich historycznych tematów.
Są także stare drzewa nazwane „pomnikami przy-
rody”, są pełniące tę rolę szkoły, biblioteki, fundacje
oraz różne inicjatywy społeczne. Nas interesuje
jednak pomnik jako rzeźba.

Można zadać pytanie o potrzebę budowania
pomników dzisiaj. Czy monumentalna rzeźba
z kamienia lub brązu w środku miasta jest potrzebna
w epoce *online*? To jest pytanie zarówno o potrzebę
pamiętania, jak i o formę plastyczną: jaki kształt ma
mieć dzisiejsza pamięć? Jak skonstruować material-
ny znak naszej pamięci? Te dylematy są tematem
„Zeszytu Rzeźbiarskiego” nr 10.

Grzegorz Niemyjski

Spis treści:

2	Andrzej Kostołowski Radość i smutek pomników (kilka uwag)
8	Tomasz Mikołajczak (Nie)trwałość pomnika
13	Antoni Janusz Pastwa Rzeźba w przestrzeni publicznej
20	Robert Kaja Pamięć miejsca
25	Waldemar Okoń Pomnik, kilka słów o...
30	Zbigniew Makarewicz „A my Polacy, my lubim pomniki” albo: Na czym polega kłopot z brązowaniem narodowej pamięci
38	Aleksander Srebrakowski Koniec wileńskiego pomnika Mickiewicza
39	Komunikat
41	Roman Konik Obecność rzeźby w przestrzeni publicznej. Kilka uwag na przykładzie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego
45	Zbigniew Władysław Solski Pomnik Pomordowanych Profesorów Lwowskich we Wrocławiu. Konteksty
51	Michał Dąbek, Jan Kuka Rzeźba pomnikowa
57	Ala Savashevich Duch

Recenzenci: dr Marek Śnieciński, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Zakład
Historii Sztuki, Filozofii i Sportu | dr Juliusz Grzybowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu



Radość i smutek pomników (kilka uwag)

Andrzej Kostołowski

Urodzony w 1940. Historyk i teoretyk sztuki ze stopniem doktora; ukończył też studia z leśnictwa ze specjalizacją ochrona przyrody. Od 1966 był pracownikiem Muzeum Narodowego w Poznaniu –współorganizował Oddział w Śmiełowie. Od 1967 działa w galeriach, muzeach, na uczelniach i plenerach artystycznych, prezentując krytyczne i teoretyczne prelekcje. Wspólnie z Jarosławem Kozłowskim rozpowszechnił w 1971 manifest *NET*, a wraz z Jerzym Beresiem i Zbigniewem Warpechowskim brał w 1979 roku udział w akcjach z cyklu *Anglo-Polski Art and Performance*. Od 1980 należy do Grupy Krakowskiej. Jest autorem kilkuset tekstów o sztuce, a także wydał kilka książek i broszur, m.in. zbiór esejów *Sztuka i jej meta* (2005) oraz *Wykresy i sztuka. Wybór zagadnień* (2016). Wykładał na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym oraz w latach 1990-2019 we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.

I Pomniki powstawały i powstają na skrzyżowaniu dążeń społeczno-politycznych czy religijnych oraz mniej lub bardziej wyraźnych propozycji sztuki. Wśród idei społecznych za naturalne uznać należy raczej logiczne, a czasem też entuzjazm, towarzyszące upamiętnianiu w trwałych materiałach. Dotyczyć to może niezwykle ważnych wydarzeń realnych lub tylko wyobrażonych, osób szczególnie zasługujących na uznanie (tych historycznych, ale też i postaci powołanych jako wytwory imagi-nacji). Są też pomniki z odniesieniami do określonych miejsc, pojęć, wzorów, symboli itd. Niejednokrotnie (choć nie zawsze!) towarzyszy pomnikom duża wartość artystyczna, ale już bardzo rzadko jest w nich twórcza rewelacja. W najnowszych czasach twórcy mogą bardziej niż dawniej eksponować wynalazczość artystyczną w kontekście projektów monumentów. Ma to miejsce szczególnie wtedy, gdy ważniejsza niż upamiętnienie kogoś czy czegoś staje się zamierzona przez decydentów doskonałość dzieła jako wyróżniającego akcentu w danej przestrzeni. W tym wypadku mamy do czynienia z tautologiczną sytuacją „pomnika pomnika” albo też z wyrażeniem szczególnego uznania dla autora/autorki monumentu.

Ważną rzeczą jest jak w sztuce Zachodu do XVIII wieku włącznie — przy pewnej nadrzędności dyktatu władców, duchownych czy innych decydentów — w przypadku większości pomników godnych uwagi dochodziło do spolegliwego dostosowywania wartości artystycznych do nadrzędnych treści. Dopiero pod koniec XIX wieku (głównie dzięki takim artystom jak Auguste Rodin) rozwinęło się większe otwarcie monumentów publicznych na przebliski form z kręgów rodzącego się modernizmu. Dało to niegasnącą dotąd zdumiewającą różnorodność pomysłów co do: wielko-

ści dzieła, jego lokalizacji w pionie i poziomie, przestrzeni zajmowanej przez monument, materiałów, stopnia ingerencji w otoczenie itd.

Zanim w XX i XXI wieku zaistniała wielość form pomników, w ciągu wcześniejszego „stulecia pary” i wystaw światowych królowała jednak pomnikowa sztampa z dominującą ideologią patriarchalno-heroiczną. W XIX-wiecznych monumentach publicznych utrwalił się stereotyp wyróżnionych postaci. Pisarze, poeci czy wybitni dostojnicy stali lub siedzieli, dowódcy i władcy mogli pojawiać się na koniach. Stosowano stosunkowo werystyczną konwencję z wypracowanym układem pozy postaci (np. jedna ręka triumfalnie w górę!) i szczegółami ubrania zgodnymi z bombastycznymi opisami w powieściach tego czasu. Sytuowano pomnikowe osoby na bardzo wysokich cokołach czy kolumnach, co dość dosłownie nawiązywało do kategorii wzniosłości, a jednocześnie zaświadczało, że wyróżniona postać mieści się w celebrze hierarchicznie wysoko. Ten dystans obecny w pionie wzmacniało odizolowanie pomnika od „gawiedzi” w poziomie. Wprowadzano to zarówno poprzez zastosowanie kilku schodków pod plintą, odpowiednie dopasowanie płyt lub bruku wokół, a także przez otoczenie monumentu pachółkami i łańcuchami.

Nawet na początku XX wieku, gdy modernistyczne ujęcia tematu przełamywały już archaiczne przyzwyczajenia, niektórzy chcieli jednak koniecznie do tych starych wzorów wracać. Jak pisał znawca historii pomników Sergiusz Michalski, jeden z czołowych francuskich architektów i urbanistów, Eugène Henárd, jeszcze krótko przed 1914 rokiem żądał, aby przy wznoszeniu pomników powrócono do systemu postaci lokowanych na wysokich kolumnach. Ten bardzo zachowawczy postulat nie jest nawet z dzisiejszego

punktu widzenia całkowicie absurdalny. Trwał w XX wieku, będąc przeciwwagą dla radykalizmu nowoczesności jako ulubiona konwencja w faszyzmie, nazizmie, stalinizmie i w innych satrapiach. A ostatnio, już w XXI wieku, znów ożywa w środowiskach współczesnych autorów lubiących pomniki z powiększonymi postaciami lub na wyniosłych postumentach.

W niniejszych szkicach nie zajmuję się rozpełzłą po świecie pomnikomanią w starym stylu. Próbuję raczej zaakcentować wybrane subiektywnie zróżnicowane próby udanego sprzężenia radykalnej twórczości z ideami monumentów w przestrzeni publicznej. Punkt wyjścia dla takich postulatów rzeźby pomnikowej z formą współtworzącą idee sztuki modernizmu obserwowaliśmy już u wspomnianego Rodina (patrz: jego *Balzac* z 1892–1897, ukazany bez pompatozności i nawet nie bez pewnej groteskowości).

Początki głównych i procentujących twórczo aż do dzisiaj idei można zlokalizować w obrębie awangardy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Wśród propozycji z tego kręgu kluczowe są poglądy Katarzyny Kobro, oryginalnie zarysowującej możliwości rzeźby w ogóle (w tym i tej w wersji monumentów publicznych). Negując elitaryzm tradycyjnych pomników, za ważne uznała Kobro, aby rzeźba publiczna odcięła się od pęt izolującego uwznioślania. Dlatego też, tak jak i inni współcześni jej artyści, proponowała zarzucenie manii stosowania wyniosłości pomnika wobec otoczenia. Stary schemat „pały wśród betonu” (moje subiektywne określenie — AK) miałyby zastąpić bezpośrednie („egalitarystyczne” czy w jakiejś mierze funkcjonalistyczne) ustawienie (w zasadzie abstrakcyjnego) monumentu. Bez bazy i „barokowych” dodatków monument zyskiwałby na dialogu z przechodniami w realnej przestrzeni. Wyróżnikiem rzeźby wobec rozlicznych przechodniów byłyby mocno w niej obecne kolory. Ten postulat był „radosny”, ponieważ odbiegał od monochromatycznego ponuractwa. Był też pionierski i wyprzedzający rozwiązania rzeźby kilkadziesiąt lat późniejsze. To zwrócenie uwagi na kolor jest u Kobro manifestacyjne, ponieważ czarna, szara, biała czy brązowa rzeźba wcześniej (z małymi wyjątkami) raczej unikała sięgnięcia po żywy koloryt.

Jakby z boku dążeń awangardzystów, upamiętniając dramat Wielkiej Wojny (jak określano I wojnę światową) tworzone w okresie międzywojennym niejednokrotnie gigantyczne zespoły funeralne czy *quasi*-świątynne o charakterze pomników. W kilku przypadkach ich smutny i surowy architektoniczno-rzeźbiarski charakter przywoływał odniesienia średniowieczne czy ekspresjonistyczne.

Zupełnie odmienny w nastroju, bo triumfalistycznie pogodny, choć też typu *mania grandiosa*, był nowatorsko konstruktywistyczny pomnik III Międzynarodówki Władimira Tatlina z 1920 roku. Całkowicie nie-smutny, a jak hymn patetycznie wzniosły, stał się natomiast genialny pomnikowy zespół rzeźb Constantina Brâncușiego, uformowany ku czci rumuńskich bohaterów I wojny światowej w Targu Jiu w 1938 roku. Jak wiadomo, obejmuje on m.in. ikoniczne i głęboko symboliczne motywy: *Bramy pocałunku*, *Stołu milczenia* i *Niekończącej się kolumny*.

Próbami połączenia formy publicznej z podejściem awangardowym są niektóre dzieła z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Wśród nich byłby mądry koncepcyjnie i wprowadzający element funkcjonalny projekt pomnika Fryderyka Chopina autorstwa wielkiej postaci

Głowa Józefa Stalina z obalonego pomnika, Budapeszt, 1956



Pomniki bywają wznoszone na fali entuzjazmu. Czasem jednak entuzjazm ten mija z biegiem lat. W wirze wciąż nowych faktów niektóre pomniki bywają usuwane czy wręcz obalane.

Peter Eisenman,
pomnik Pomordowanych
Żydów Europy (Holocaust
Mahnmal), 2003–2005

polskiej sztuki — Marii Jaremy z 1949 roku. Zrealizowany został w zmodyfikowanej wersji jako *Fontanna Chopina* przez wybitną rzeźbiarkę Wandę Czełkowską i architektkę Martę Koziół w 2006 roku na krakowskich Plantach.

W nawiązaniu do roli fortepianu, w dziele tym pojawia się symboliczne życie wody tryskającej z młoteczków i strun. Usytuowany dziś w Rotterdamie pomnik *Rozdarte miasto* (1949–1951) Ossipa Zadkine’a to mocna ekspresja wydobyta poprzez postać człowieka z wyrwanym sercem. Odniesienie do zniszczonych miast (takich jak Warszawa, Rotterdam, Wrocław, Drezno i in.) ujawnia okropną „specyfikę” II wojny światowej, polegającą na niszczeniu całych miast.

Idąc po linii coraz bardziej partnerskich mariaży inicjatyw społeczno-historycznych z nośnymi propozycjami artystycznymi, można zwrócić uwagę na niektóre wybrane tu subiektywnie monumenty publiczne powstałe w II połowie XX wieku i na początku naszego stulecia. Są to twórcze przekształcenia samej idei pomnika (z otwarciami na przestrzeń, z formowaniem zespołów architektoniczno-rzeźbiarskich, grą widzialne/niewidzialne, ujęciami mikro i makro, itd.). Przede wszystkim jednak są to przykłady przewijania się w pomnikowych projektach głównych tendencji z tego okresu: nowej figuracji, pop artu, performansu, dekonstruktywizmu, sztuki procesu, konceptualizmu, sztuki partycypacyjnej.

Jeśli chodzi o wyobrażenia człowieka lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, to na uwagę zasługiwałby m.in. Reg Butler — reprezentant figuratywnej rzeźby brytyjskiej. Artysta zasłynął projektem nagrodzonym w londyńskim Konkursie na Pomnik Nieznanego Więźnia Politycznego w Berlinie



(1951–1953) — kluczowym wydarzeniu dotyczącym rzeźby tamtych zimnowojennych lat. W pracy Butlera nad małymi postaciami kobiet (w domyśle: matek czy żon w żałobie) dominuje dziwna konstrukcja łącząca wieżę radarową z jakimś rusztowaniem niby-szubienicznym.

Jednym z głównych przedstawicieli amerykańskiego dekonstruktywizmu jest Peter Eisenman — autor berlińskiego pomnika Pomordowanych Żydów Europy (Holocaust Mahnmal) z lat 2003–2005. Jest to symboliczny zespół 2711 ciemnoszarych betonowych bloków-steli, programowo potraktowanych jako przytłaczający, ponury wyrzut martwoty w centrum kipiącej życiem metropolii. Zupełnie odmiennym monumentem jest radosne zgrupowanie dwudziestu dwóch mocnych kolorystycznie figur *Ogródu Tarota* (1979–1998) Niki de Saint Phalle. Będąc wybitną francuską rzeźbiarką, Saint Phalle za pop-artowską ekstatycznością i radosnym ukazywaniem się kolejnych figur skryła tu tajemniczość kart wróżebnych i kilka akcentów dramatycznych.

Całość tego *Ogródu* wtapia się wspaniale w to-skański pejzaż.

W pewnym związku ze sztuką performansu i sztuką partycypacyjną pozostaje niezwykle Żywy Pomnik ARENA Jerzego Beresia (proj. 1970, realizacja 2010). Koncepcja tego pomnika powstała z okazji przełomowego w sztuce polskiej Sympozjum Wrocław ‘70. Istotą tej kompozycji jest obecność po jednej stronie sześciu młodych, żywych drzew, z każdą wiosną zazielenionych nowymi liśćmi. Po drugiej stronie jest umocowany w betonie do góry korzeniami martwy, duży dąb. Jego „wyrwanie z korzeniami” symbolicznie nawiązuje do repatriacji, jaką przeżyli obecni mieszkańcy Wrocławia. W zamierzeniu autora co roku wiosną korzenie „ożywiają się”, gdy podczas specjalnej ceremonii malowane są na zielono.

Konsekwentna argentyńska neoawangardzistka Marta Minujin zwraca uwagę połączeniem instalacji i sztuki partycypacyjnej. W 1983 roku, tuż po odejściu od władzy junty wojskowej, w centrum Buenos Aires postawiła szkieletowy *Partenon Demokracji* wypełniony

Maria Jarema,
Fontanna Chopina,
proj. 1949

trzydziestoma tysiącami książek autorów w czasie dyktatury niewydawanych. Po trzech tygodniach trwania pomnika publiczność została obdarowana tymi woluminami.

Jako szczególne dzieło rezygnujące z pędu ku wyniosłości należałoby wspomnieć pracę konsekwentnego holenderskiego mistrza konceptualizmu Jana Dibbetsa. Stworzył on w 1994 roku monument czczący XIX-wiecznego matematyka i astronoma François Arago, który wyznaczył tzw. „południk paryski”. Dzieło to polega na użyciu wmurowanych w bruk stu trzydziestu pięciu brązowych płytek ze słowem ARAGO. Ich układ tworzy linię południka przebiegającego przez Paryż.

Ze sztuką procesu związać można zadziwiająco poddane naturze rzeźby Tomasza Domańskiego: tworzone od lat dziewięćdziesiątych i zmieniające się dzień po dniu *Pomniki czasu*. Od 2003 roku Domański wspólnie z Beatą Ludwicką rozwija aktualny do dzisiaj wielki projekt pomnikowego ogrodu, będącego „antologią” rzeźb. Jako *Wieżogród* formowany jest on w malowniczym dolnośląskim pejzażu z dużą rolą wyniosłych struktur oraz żywych roślin.

Jeśli szukać sprzężenia sztuki i humoru w pomnikach, to należałoby sięgnąć po powstałe w ostatnich latach dzieła czeskiego artysty Davida Černého, w tym po parodystyczne przedstawienie św. Wacława siedzącego na brzuchu odwróconego martwego konia (*Koń*, 1999, Praga, Pałac Lucerna).

II

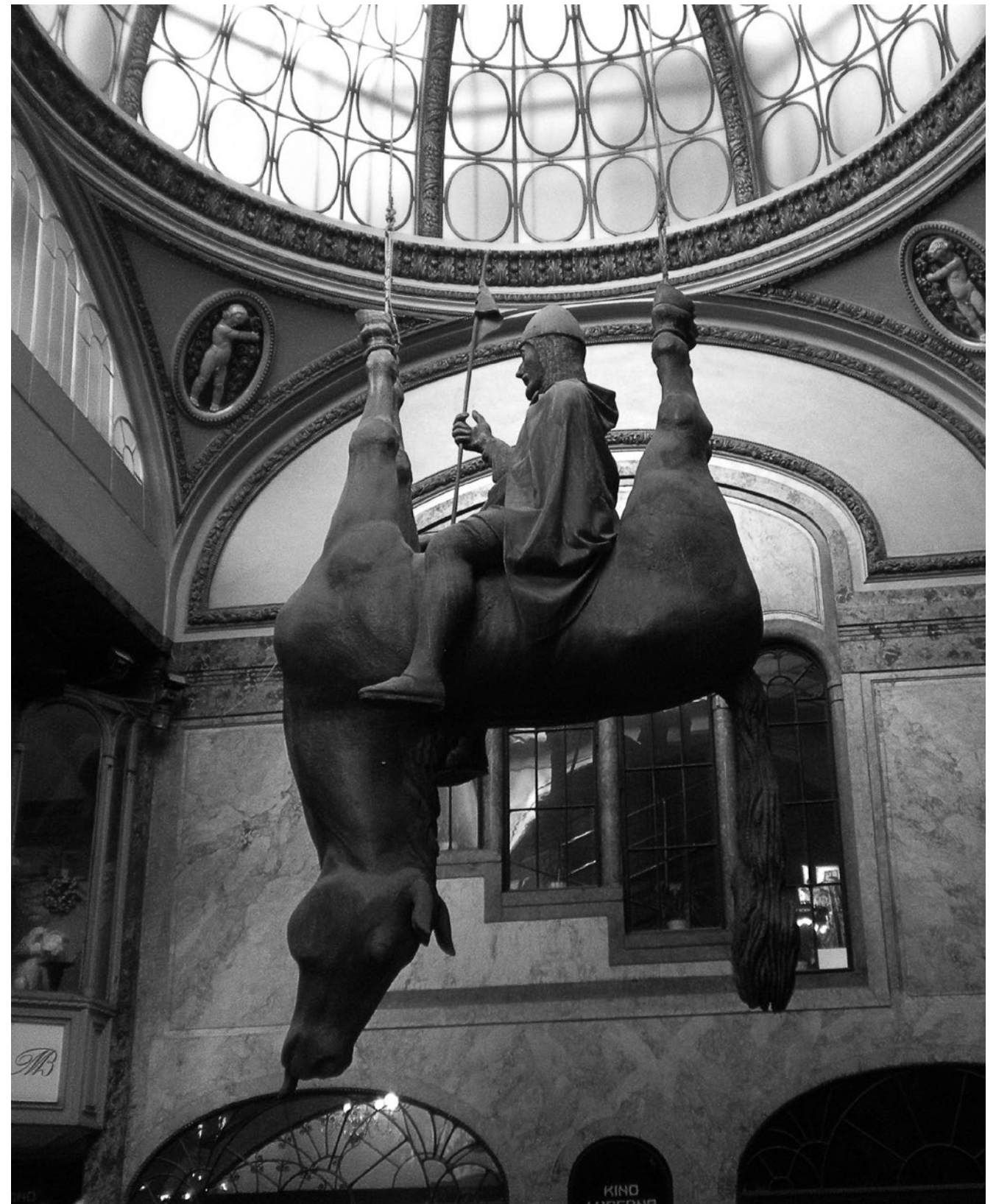
Pomniki bywają wznoszone na fali entuzjazmu. Czasem jednak entuzjazm ten mija z biegiem lat. W wirze wciąż nowych faktów niektóre pomniki bywają usuwane czy wręcz obalane. Najczęściej jednak nadal trwają, choć bywa, że smutnieją i tracą część swej siły działania. Pozostają wtedy jako „niezbywalne” akcenty przestrzeni na terenach (głównie miast), których mieszkańcy dostosowują się do nich po swojemu. Niejednokrotnie patetyczne monumenty stają się urbanistycznymi popychadłami, jak np. skądinąd wybitny

pomnik Adama Mickiewicza w Paryżu. Chodzi o dzieło Antoine’a Bourdelle’a (projekt 1909, odsłonięcie 1929) z wieszczem stojącym na wyniosłej kolumnie. Przy przebudowie miasta monument przeniesiono z placu d’Alma do parku przy Cours Albert. Choć wciąż prezentuje się korzystnie, stał się bardziej municypalną ciekawostką niż obiektem hołdu. Ten pomnik zapewne czeka jeszcze na swój lepszy czas.

Znacznie bardziej dramatyczne są dzieje pomników wodzów czy dyktatorów. Często manifestacyjnie burzono je, jak na przykład *grandiozny* pomnik Józefa Stalina w Budapeszcie, postawiony według projektu Sandora Mikusa w 1951 roku, a zniszczony przez tłum w 1956. Dodatkowym ciekawym elementem „wiatru historii” było wówczas to, że ów pomnik odlano z brązu uzyskanego z przetopienia licznych „burżuazyjnych” monumentów z przeszłości. Wieści o wojnie w Iraku objęły w 2003 roku manifestacyjne obalenie pomnika satrapy Saddama Husajna w Bagdadzie. Ten monument, postawiony rok wcześniej, autorstwa Khalida Ezzata, zadziwił wyniosłym postumentem, a zrzucenie z niego postaci dyktatora stało się medialnym „hitem”.

Masowe usuwanie komunistycznych pomników tuż po zmianie ustroju w Europie Środkowo-Wschodniej (1989–1990) odbyło się w dużej mierze bez niszczenia samych rzeźb. Grupowanym w całe zespoły dawnym monumentom, jako przykładom totalitarnego stylu socrealizmu, znaleziono miejsca w muzeach czy specjalnych parkach rzeźb. Tu można przywołać jako ciekawy buda-pesztański Memento Park (od 1993 roku) czy Galerię Sztuki Socrealizmu w Kozłówce (od 1994). W zbiorach Kozłówki znalazł się m.in. słynny poroński pomnik Lenina z 1950 roku (dzieło Dimitrija Szwarca). Pewnym paradoksem powrotu zainteresowania tym, co niedawno zostało zlekceważone, może być fakt wystawienia tego pomnika w 2019 roku na ekspozycji poświęconej problematyce zimnowojennej w Militair Museum w Soest w Holandii. Wichry historii zamieniają się czasem w „powracające fale”...

David Černý,
Koń, 1999



(Nie)trwałość pomnika

Tomasz Mikołajczak

Historyk sztuki, absolwent Wydziału Nauk Historyczno-Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wydziału Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Wykładowca Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu ze stopniem doktora. Uczestnik polskich i międzynarodowych projektów badawczych, m.in. digitalnego programu inwentaryzacji zabytków. Kurator wystaw, w tym wystawy „Władysław Wincze. Wnętrza” w Muzeum Architektury we Wrocławiu (2019). Autor książek i artykułów naukowych związanych z historią sztuki średniowiecznej, nowożytnej i nowoczesnej, historią wzornictwa, dziedzictwem kulturowym oraz turystyką kulturową, publikowanych w czasopismach polskich i zagranicznych oraz naukowych cyklach wydawniczych.

Pomnik jako stały element przestrzeni publicznej obliczony jest zazwyczaj w zamyśle jego fundatorów lub grup społecznych przyczyniających się do jego powstania na długą, o ile nie wieczną egzystencję. Od jego siły przetrwania zależy ciągłość zdeponowanej w nim pamięci, która najczęściej ma związek z ideą polityczną, społeczną lub religijną, doświadczeniem chwalebnego, tudzież traumatycznego wydarzenia lub uznaniem dla dorobku bądź czynów osoby obdarzonej ponadprzeciętnymi przymiotami. Z założenia trwałości monumentu wynikało też od wieków funkcjonowanie w sferze semantycznej takich wyrazów jak „kamień”, „głaz”, „brąz”, „spiż” synonimicznie wobec określenia „pomnik” lub „monument”. Wybór odpowiedniego surowca ma zapewnić zachowanie kształtu pomnika zgodnego z pierwotnymi założeniami przede wszystkim w konfrontacji z niekorzystnymi czynnikami w długiej pespektywie upływającego czasu. Arjun Appadurai wspomina w tym kontekście o aspirowaniu pomnika do „iluzji permanentności”¹.

Jednym z ważniejszych zatem czynników konstytuujących powstanie pomnika jest jego niezmiennność, którą m.in. gwarantować ma aura symbolicznej doniosłości, intencjonalnie zazwyczaj wykraczająca poza sferę codziennego doświadczenia. Tym samym nawet świecki monument zyskuje rangę artefaktu obdarzonego nadprzyrodzonym charyzmatem, wymagającym od odbiorcy określonej postawy wiążącej się z oznakami szacunku, rytualizacją gestów, powściągnięciem nadmiernej osobistej ekspresji na rzecz wyciszenia, zadumy, etc. Funkcja *sacrum* sprawia, że pomnik staje się nie tylko obiektem fizycznym, mniej lub bardziej rozbudowaną kompozycją przestrzenną, lecz także składnikiem systemu wartości, w odniesieniu do którego budowane są określone tożsamości.

W tym kontekście należy pamiętać, że pomniki należą równolegle do kilku porządków: materialnego, wynikającego z cech i właściwości surowców; artystycznego, wpływającego na kształt, skalę oraz funkcjonowanie w przestrzeni publicznej; a także społecznego i politycznego. Najbardziej destrukcyjnym z punktu widzenia egzystencji monumentu zdaje się być ów ostatni system.

Polityczny aspekt nietrwałości pomnika szczególnie dobitnie wybrzmiał na wystawie zorganizowanej w 2018 roku w warszawskiej Królikarni pt. „Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018”². Przykład dziejów kilku monumentów pochodzących ze środkowo-wschodniej części Europy pozwolił organizatorom i organizatorkom ekspozycji określić powtarzalną etapowość wpływu czynników społeczno-politycznych na „cykl życiowy” pomników. Impulsem inicjującym powstanie pomnika są zatem warunki, a więc temat, miejsce oraz siła polityczna, stanowiące jeden z istotniejszych stymulatorów podjęcia wstępnych działań przygotowujących sekwencję dalszych etapów. Następnym krokiem jest adaptacja założeń ideowych do rzeczywistości społeczno-politycznej poprzez negocjacje między grupami społecznymi lub pomiędzy władzą a społeczeństwem i przeprowadzenie procedury konkursowej wprowadzającej kontekst estetyczny. Kolejny etap wiąże się z nadaniem kształtu monumentu poprzez działania artystyczne. Momentem rozpoczynającym społeczny żywot pomnika jest jego odsłonięcie, najczęściej przybierające formę odświętnego wydarzenia społeczno-politycznego, po którym następuje użytkowanie intensyfikujące się podczas oficjalnych uroczystości.

Obszar uprzestrzennienia pamięci pomnika staje się z jednej strony terytorium ekspresji i wytwarzania nowych form tożsa-

mościowych, z drugiej zaś — polem konfliktu. Dominacja oficjalnego wariantu np. historii, jako arbitralnej wersji wydarzeń, upolitycznionych rytuałów i kontroli dyskursów dotyczących przeszłości może niejednokrotnie napotykać na społeczny opór i przyczyniać się do zaistnienia subwersywnych akcji przeciwników nieakceptowanych upamiętnień.

Ostatnim etapem jest rozkład, będący wynikiem „korozji historii”³, a więc dewaluacji i dezaktualizacji idei uchodzących do tej pory za propagowane przez władzę aksjomaty oficjalnej wersji interpretacji przeszłości⁴. Jak pisze Krzysztof Pomian: „[...] pamięć umie być znacznie bardziej odporna na wpływy zewnętrzne, niż jest się skłonny przypuszczać. Toteż »polityki historyczne«, które usiłują narzucić obraz przeszłości sprzeczny z tym, jaki zachował się w pamięci zbiorowej, kończą się z reguły, prędzej czy później, zupełnym fiaskiem”⁵. Efektem takiego działania było m.in. usunięcie pomnika Feliksa Dzierżyńskiego (autorstwa Zbigniewa Dunajewskiego) w Warszawie w 1989 roku czy likwidacja pomnika Józefa Stalina w Pradze (autorstwa Otakara Šveca) w 1962 roku.

Praktyki oczyszczania historii z obcych narracji historyczno-tożsamościowych wybrzmiały na szeroką skalę po zakończeniu II wojny światowej na terenach przyłączonych do Polski Ziemi Zachodnich i Północnych. Ważnym elementem osławiania obcych obywateli stało się z jednej strony eliminowanie materialnych przejawów przynależności zdobytych ziem do wrogiej nacji, z drugiej zaś — wzmacnianie symbolicznych korelatów świadczących o ich polskości. Walkę o „krajobraz semantyczny” rozpoczęto zatem od usuwania pomników, wszelkiego rodzaju tablic pamiątkowych oraz komemoratywnych miejsc historii i kultury niemieckiej. Ważnym wydarzeniem politycznym w pierwszych miesiącach po zdobyciu Wrocławia — przybierającym cechy Gennepowskiego rytuału przejścia, mającego na celu zapewnienie bezpiecznego przeżycia zmiany i przeprowadzenia procesu włączenia⁶ — było zniszczenie 21 października 1945 monumentalnego pomnika cesarza Wilhelma I, stojącego niegdyś przy wrocławskiej Promenadzie. Obalenie pomnika poprzedzone zostało manifestacją zorganizowaną

przez uczestników II Zjazdu Polskiej Partii Socjalistycznej, zaś okolicznościowe przemówienie wygłosił były prezydent Wrocławia Bolesław Drobner. Akt destrukcji monumentu miał w zamierzeniu stanowić wspólnotowe doświadczenie inicjujące fundacyjny mit „Ziem Odzyskanych”, zamykający prusko-niemiecki etap historii miasta⁷.

Trwałość bądź nietrwałość monumentu poza sferą konfliktu, który może się rozegrać dookoła jego statusu materialnego w wyniku istotnych przemian społecznych lub politycznych wpływających na dalszą egzystencję lub jej gwałtowne przerwanie, wiąże się jednak przede wszystkim z nadrzędną funkcją pomnika, jaką jest pamięć. Niezmiennność pomnika wywołuje szczególnie zbiorowy tryb zapamiętywania, który kształtuje odczuwanie przeszłości jako wspólną kulturową formę tożsamości. Topografia pamięci zbiorowej zmienia się jednak w czasie w następstwie zmiany czynników, które ją kształtują.

Począwszy od XX wieku koncentracja pamięci o przeszłości w mniejszym stopniu zależy od tradycji ustnej, a w większym od interakcji między pamięcią społeczną a sferą fantazmatów i światami przedmiotów. W ideę pomnika wpisany jest niejako jego specyficzny związek z przeszłością. Za jego pomocą wytwarzana jest wizja czasów minionych, której kształt utrwała się w świadomości odbiorców w sposób skondensowany i uproszczony. Pomniki skupiają zatem zbiorowe wspomnienia, lecz stają się także przestrzeniami bezwładnymi i amnezyjnymi, na które jednostki lub społeczeństwa mogą przeszczepiać swoje ciągle ulegające przemianom wizje wspomnień. Cytując dalej Pomiana: „[...] przede wszystkim jednak topografia pamięci zbiorowej zmienia się zależnie od podmiotu pamięci. Jest inna w przypadku każdej grupy i każdego zrzeszenia, w szczególności zaś — każdego narodu europejskiego i w jego

Obszar uprzestrzennienia pamięci pomnika staje się z jednej strony terytorium ekspresji i wytwarzania nowych form tożsamościowych, z drugiej zaś polem konfliktu.

Z jednej strony pomniki powodują, że pamiętamy o tym, co upamiętnione, z drugiej jednak strony „noszą pamięć” – to one „pamiętają” za nas i to na nie przeniesiony jest poniekąd obowiązek pamiętania.

obrzebie — każdej z kategorii społecznych, z jakich on się składa. Przy czym „[...] pamięć dużych zbiorowości jest zawsze rozdarta — często do tego stopnia, że można i trzeba zapytać, czy w ich przypadku mamy do czynienia z jedną podzieloną pamięcią, czy też jest ona tylko złudzeniem, za którym kryje się wielość pamięci niezgodnych ze sobą”⁸. W tym sensie pomnik nie jest w stanie utrwalić jednorodnej wizji pamięci, ponieważ jest ona zjawiskiem zmiennym i labilnym, jednocześnie łączy pewną część zbiorowości wokół określonej wizji przeszłości lub idei, a zarazem odłącza od niej inną, która nie podziela danej perspektywy.

Okazuje się zatem, że rola, jaką pomnik odgrywa w procesie zapamiętywania, nie jest bezwarunkowa. Skupia on w sobie bowiem napięcie między pamięcią a amnezją, między pamięcią a zapomnieniem. W owym dialektycznym rozdzwieku ścierania się przeciwieństw równie ważnym czynnikiem konstytuującym trwanie pomnika jest właśnie zapominanie, odbywające się nie tylko w skali jednostki, ale także na poziomie zbiorowości. Jak pisze Małgorzata Praczyk w odniesieniu do spostrzeżeń Alana Forty’ego: „[...] w procesie tym pomniki (*memorials*) byłyby raczej »amnezjakami« (*amnesiacs*), aktywnymi aktorami już nie pamięci, ale zapomnienia. Z jednej strony pomniki powodują, że pamiętamy o tym, co upamiętnione, z drugiej jednak strony »noszą pamięć« — to one »pamiętają« za nas i to na nie przeniesiony jest poniekąd obowiązek pamiętania”⁹. Pełnią zatem nie tylko rolę obiektów, na których spoczywa obowiązek zapamiętywania, ale także przyczyniają się do uruchomienia ułatwionego i szybkiego procesu zapominania. Dzięki temu wpływają

na funkcjonowanie życia danych społeczności, które, wytwarzając pomnik, nie są już zobowiązane do tego, by pielęgnować w sobie pamięć o tym, co monument upamiętnia. W tym sensie pomnik, jako znak pamięci, do której zawsze można się odwołać, będzie stanowił usprawiedliwienie dla jej wyparcia.

Symptomatycznym działaniem artystycznym, wpisującym się w kontekst rozważań o trwałości i pamięci pomnika, było wystawienie 8 listopada 2012, w rocznicę Nocy Kryształowej, przez Jerzego Kalinę na placu przed wrocławską Synagogą pod Białym Bocianem zespołu wykonanych z lodu płyt nagrobnych, przywołujących formy macew rozmieszczonych na żydowskim cmentarzu. Ten swoisty antypomnik, bo wykonany z nietrwałego materiału i skazany na dosyć szybką destrukcję, stał się dobitnym komentarzem zjawiska ulotności pamięci, jej — *par excellence* — topnienia, wymazywania z ludzkiej świadomości i wypierania w okolicznościach odmiennych doświadczeń kulturowych. Efemeryczność działania artystycznego, możliwego do uwiecznienia jedynie w formie fotograficznej lub filmowej, oddziaływała tym bardziej na percepcję widza, że stanowiła proces powolny i nieodwracalny, którego w żaden sposób nie można było zahamować lub cofnąć. W ten sposób rezygnacja z wykorzystania tradycyjnych surowców, bardziej adekwatnych do zagwarantowania trwałości dzieła rzeźbiarskiemu, przyczyniła się do intensyfikacji przeżycia, a tym samym wzmocnienia siły przekazu i siły oddziaływania na pamięć odbiorców. Nietrwałość lodowych płyt nagrobnych paradoksalnie utrwaliła pamięć o społeczności, której odmawiano prawa do samostanowienia w obrębie totalitarnego państwa.

Wobec burzliwych przemian społeczno-politycznych będących częstym doświadczeniem dwudziestowiecznej historii Europy,

Pomnik cesarza Wilhelma I
— stan po zburzeniu,
Wrocław, 1945,
fot. Henryk Makarewicz,
Muzeum Miejskie
Wrocławia



których efektem były gruzы rozbijanych pomników mających w zamyśle ich fundatorów przetrwać wieki, warto zadać pytanie o formułę współczesnych sposobów utrwalania pamięci. Mając na uwadze sposób budowania wspólnotowości polegający na konstruowaniu zbiorowej tożsamości poprzez kreowanie reprezentacji istotnych zdarzeń z przeszłości, warto przywołać inne niż rzeźbiarskie sposoby ochrony pamięci i wiedzy o przeszłości. Są to m.in. instytucje pełniące rolę intencjonalnych nośników pamięci, takie jak archiwa i biblioteki¹⁰.

W ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, na przełomie lat 60. i 70., ze środków budżetu państwa i funduszy społecznych wybudowano niemal 1500 szkół i internatów. Pomnikowy charakter zyskały realizacje kilku polskich szpitali, w tym najśłynniejszy warszawski Instytut Pomnik — Centrum Zdrowia Dziecka utworzony w 1977 roku, pełniący funkcję instytutu naukowego i jednostki

badawczo-rozwojowej, placówki leczniczej, a także pomnika dzieci, ofiar II wojny światowej. Charakter komemoratywny posiada także Fundacja Dzieło Nowego Tysiąclecia, powołana przez Konferencję Episkopatu Polski w 2000 roku jako wyraz wdzięczności dla Jana Pawła II za jego posługę duchową na rzecz Kościoła i Polski. Fundacja ma na celu wspieranie uzdolnionej młodzieży z ubogich rodzin poprzez program stypendialny. W kontekście masowego zjawiska fundowania monumentów Jana Pawła II w przestrzeni polskich miast i wsi w tradycyjnej formie figuralnej, specyfika podobnej inicjatywy z pewnością zasługuje na odnotowanie. Owe przykłady nietypowych miejsc i form pamięci, wyrastających z ducha modernistycznej użyteczności, szczególnie w Polsce naszych czasów — parafrazując słowa Agnieszki Tarasiuk, organizatorki wspomnianej wystawy w warszawskiej Królikarni — w dłuższej perspektywie mogą okazać się trwalsze niż kamień i brąz¹¹.

1. A. Appadurai, *W rzeczy samej*, [w:] *Materiałność*, red. K. Gutrański et al., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2012, s. 80.
2. *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018*, 16 grudnia 2018 — 10 kwietnia 2019, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2018.
3. A. Appadurai, op. cit., s. 80.
4. *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018...*, op. cit, s. 62.
5. K. Pomian, *Miejsca pamięci, konflikty pamięci*, „Gazeta Wyborcza”, 12.04.2008, s. 31.
6. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, PIW, Warszawa 2006.
7. T. Mikołajczak, *Polityczne życie i śmierć wrocławskich pomników*, [w:] *Debate o mieście jest nieśmiertelna. Polityczność*

architektury i urbanistyki. Noworoczne postanowienia 2015, Galeria Dizajn, Wrocław 2015, s. 12–17.

8. K. Pomian, op. cit., s. 31.
9. Por.: M. Praczyk, *Materia pomnika. Studium porównawcze na przykładzie monumentów w Poznaniu i Strasburgu w XIX i XX wieku* (publikacje Instytutu Historii, nr 129), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015, s. 28.
10. A. Szpociński, *Nośniki pamięci, miejsca pamięci*, „Sensus Historiae” 2014, nr 17, s. 19.
11. Por.: A. Tarasuk, Wprowadzenie, [w:] *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018...*, op. cit., s. 7.

Rzeźba w przestrzeni publicznej

Antoni Janusz Pastwa

Rzeźba w przestrzeni publicznej to temat bardzo rozległy, wielowątkowy, więc nie sposób tego zagadnienia kompleksowo tutaj omówić. Moje wystąpienie to raczej zbiór refleksji, odczuć, przeżyć emocjonalnych i intelektualnych, wynikających z naocznego kontaktu z jej realizacjami. Można potraktować je jako autorski wybór przykładów historycznych i współczesnych. W niektórych przypadkach uległem pokusie, by obie te epoki zestawić ze sobą. Uważam bowiem, że zawsze coś z czegoś wynika i nic nie rodzi się w zupełnym ode-rwaniu od dokonań poprzedników. Jesteśmy w łańcuchu sztuki, tworząc coraz to nowe jej ogniwa.

Rzeźba w przestrzeni publicznej istnieje od tysiącleci, a z wielu współistniejących cywilizacji najbliższy jest mi Egipt, ponieważ wiele razy miałem szczęście być tam i uczestniczyć w tym niezwykłym misterium duchowym, jakie emanuje ze ścisłego związku rzeźby z architekturą. Co jest uderzające w tej architekturze i rzeźbie, w tym niezwykłym związku? Otóż przede wszystkim — przenikająca przestrzeń metafizyczna atmosfera, która zawsze mnie opanowuje, gdy jestem wewnątrz zatrzymanego w czasie spektaklu toczącego się między głównymi aktorami: rzeźbą i architekturą. To głębokie rozumienie światła (przejęli to z wielką klasą Grecy), które buduje i zmienia relacje pomiędzy elementami poddanymi jego grze. Układ jest tak logiczny, kompleksowo zaprojektowany, że nie ma tu miejsca na choćby najmniejszy dysonans. Strefy zewnętrzne i wewnętrzne nasyczone rzeźbą i architekturą wzajemnie się przenikają. Mury pokryte reliefami w dialogu z rzeźbą i przestrzenią tworzą kuszące zaproszenie, by to chłonąć i odkrywać, poddając nowym doznaniom.

Nie wszystkie świątynie się zachowały, pozostały jedynie fragmenty i z takim fragmentem w postaci dwu kolosalnych rzeźb — zresztą zwą się kolosami Memnona — zetknąłem się tam. Stoją samotnie, dając dobitne świadectwo, czym może być rzeźba w przestrzeni i jak może na nią działać. Te gigantyczne rzeźby ze swoją dramatyczną historią, którą czytamy na ich okaleczonych bryłach, przynoszą doznanie zapadające na długo. Trwają w czasie jak dwa zamknięte „sezamy sztuki”.

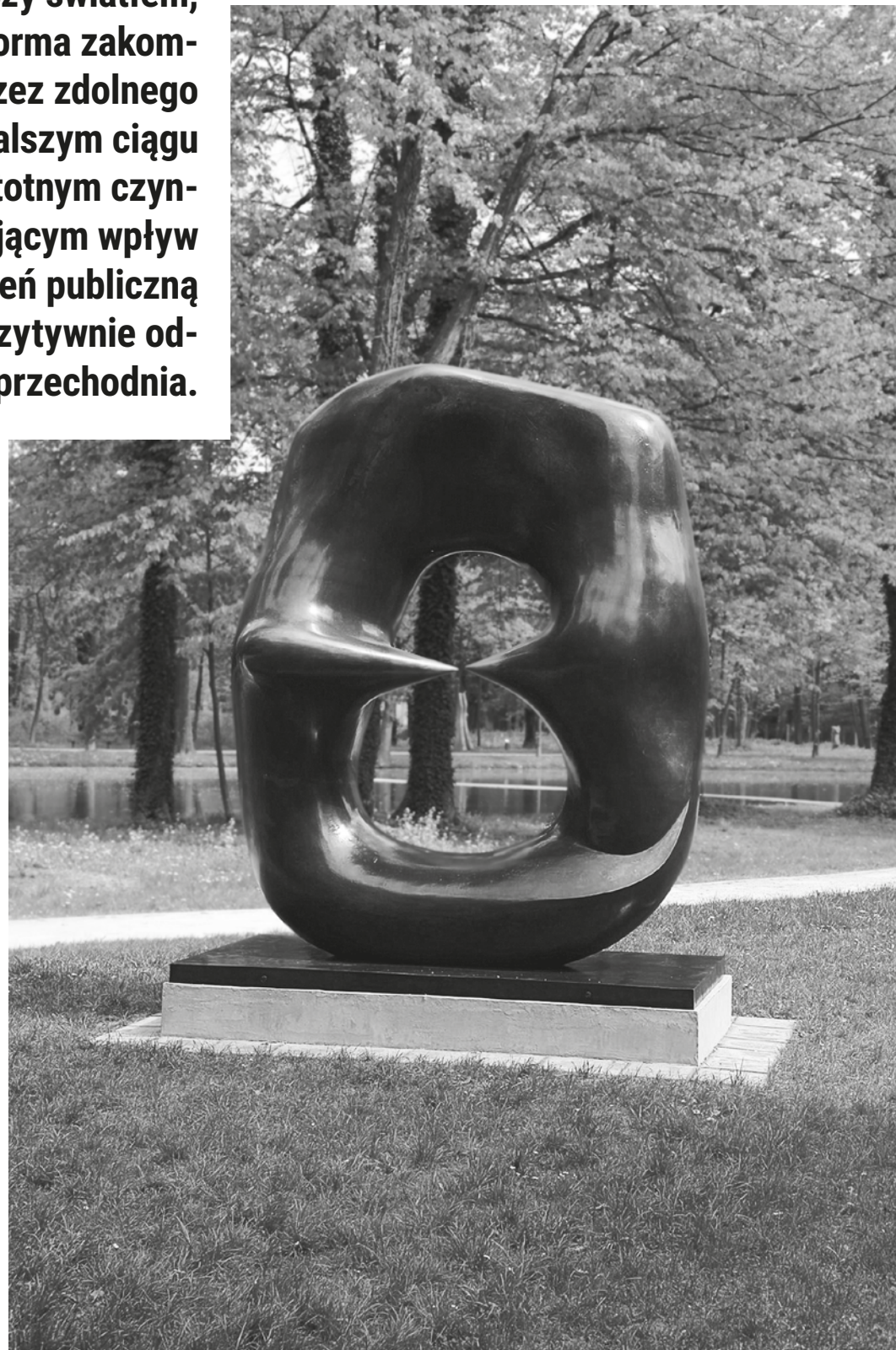
Podobne refleksje budzi grecka wyspa Delos. Niezamieszkała, będąc kiedyś sanktuarium Apollina, zachowała jedynie fragmenty tego ważnego miejsca kultu. Niekompletna aleja lwów ryczących z jakąś nostalgią do morza. Są białe, uwięzione w niezwyklej formie. Z kolei nieoczekiwane spotkanie z aleją fallusów, ich witalnością i piękną formą, wywołuje w widzu osobliwy rodzaj emocji.

Na Egipt natknąłem się także nieoczekiwanie będąc w Madrycie jako uczestnik specyficznego świata turystów, ruchliwego i głośnego jak to miasto. W jego centrum stoi w parku świątynia Demod. Zdumiała i zaskoczyła mnie specyficzna cisza wokół tej pięknej świątyni. Ten niezwykły przestrzenny zespół, składający się z trzech brył-objektów, emanuje spokojem, zaś widz poddaje się tej atmosferze i refleksji nad czasem. Przemysłana kompozycja o idealnych proporcjach i wspaniałych wzajemnych relacjach.

Zwiedzając nieraz pewne znane miejsca wielokrotnie — bo czyż są jeszcze jakieś nieznane? — spotykałem się z architekturą, która poprzez bogatą formę i wynikającą z niej różnorodność działa tak, jakby to była rzeźba. W przypadku starej architektury hinduskiej czy też kambodżańskiego Angkor Wat nasycenie architektury rzeźbą, ilość detali, wielość

Urodził się 26 stycznia 1944 w Brzozie k. Koźlenic. Uczęszczał do Liceum Plastycznego w Kielcach. Następnie studiował na Wydziale Rzeźby w ASP w Warszawie w latach 1964–1970, najpierw w pracowni prof. Mariana Wnuka, a później w pracowni prof. Stanisława Słoniny. Dyplom uzyskał w 1970. W latach 1974–1981 był asystentem u prof. Słoniny. W 1980 roku został adiunktem. Od 1981 prowadził Pracownię Kamienia. W 1987 otrzymał tytuł docenta, zaś w 1992 mianowany został profesorem sztuk plastycznych. Od 1995 roku prowadzi Pracownię Rzeźby na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Od 2001 roku prowadzi pracownię dyplomującą na Wydziale Rzeźby. W latach 1990–1996, 1999–2002, 2002–2006 sprawował funkcję dziekana Wydziału Rzeźby macierzystej uczelni. Członek Rady Programowej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Wielokrotnie uczestniczył w pracach jury ogólnopolskich konkursów rzeźbiarskich, niejednokrotnie pełniąc funkcję przewodniczącego. Opiekun artystyczny wielu realizacji przestrzennych.

**W dobie szalonego ruchu,
kiedy jesteśmy atakowani
zmienną formą obrazów,
dźwiękiem czy światłem,
nieruchoma forma zakom-
ponowana przez zdolnego
artystę w dalszym ciągu
będzie istotnym czyn-
nikiem mającym wpływ
na przestrzeń publiczną
i będzie pozytywnie od-
działywać na przechodnia.**



Henry Moore, wystawa
*Moc natury – Henry
Moore w Polsce, Orońsko,*
2018

profiłi powoduje, że najpierw widzę ogromną rzeźbę, a potem czytam i odkrywam detale i pojedyncze rzeźby. Czapki z głów przed tymi anonimowymi twórcami.

Cytaty rzeźbiarskie — czytelne przynajmniej dla mnie — odnajduję we współczesnej architekturze, chociażby tej z Brasilii. Pamiętam rodzaj szoku, jaki przeżyłem idąc przez Reims, które nie jest specjalnie wielkim miastem, kiedy nagle wychodząc z jakiejś uliczki zobaczyłem ogromną formę katedry — zadziałała na mnie jak totalna rzeźba poprzez swoją skalę i masę; czułem się wciągnięty w świat fascynujących doznań estetycznych i dopiero potem mogłem czytać detale. Odczucie podobne jak w przytoczonych wcześniej przykładach. To również efekt pracy bezimiennych twórców.

W podobnej „temperaturze” odbieram kościół Sagrada Familia Gaudiego — to też ogromna, ciągle w budowie bryła, jak rzeźba, do której dostawiane są coraz nowe i wyższe fragmenty. Ta swoista mozaika kształtów nadaje jej charakterystyczne dla hiszpańskiej sztuki bogactwo formy. Z bliska odkrywam całą masę rzeźb odzwierciedlających religijne misteria; nie jestem ich fanem, większość nie budzi mojego zachwytu. Jednak w swojej masie i ściśle przynależne bryle architektonicznej — działają. Zaskoczeniem dla mnie jest wnętrze. Gaudi uzyskał, mimo ogromnej skali, jakąś ujmującą lekkość i — chyba dobre tutaj to słowo — niebiańskość. Kolumny, detale, witraże wskazują zamiar zrealizowania się w nieboskłonie. Jestem pod wrażeniem.

Nasuwa się pytanie, czy dzisiaj, bo przytoczone tu przykłady odnoszą się albo do odległych czasów, albo do czasu sprzed wieku, jak w przypadku Gaudiego — czy dzisiaj architektura proponuje podobne rozwiązania wsparte inną techniką? Moim zdaniem — tak i nasuwa mi się skojarzenie z twórczością Franka Gehry’ego, szczególnie z jego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bilbao. Ale właśnie ten architekt pracuje podobnie jak rzeźbiarz. Najpierw szuka kształtu poprzez tradycyjne materiały, takie jak tektura, papier, wygina je,

gniecie, klei — zaś elektroniczne możliwości zostawia na drugą fazę pracy. Ten wyrafinowany i odważny artysta stworzył gmach o fascynującej formie: podobny rzeźbie, stał się już ikoną i z nieznanego miasta uczynił cel podróży dla ludzi z wielu stron świata.

Dotychczas pisałem o rzeźbie związanej z architekturą czy też architekturze przypominającej rzeźbę, ale rzeźba potrafi znakomicie wpisać się w pejzaż parku. Doskonałym przykładem rzeźby, która świetnie się czuje we wszystkich aspektach przestrzeni, a w parkowej szczególnie, jest rzeźba, którą uprawiał wielki jej przedstawiciel Henry Moore. Miałem to szczęście, że zaproszono mnie na plenerową wystawę jego rzeźb do Yorkshire w Anglii. Było to ponad 10 lat temu, ale dobrze ją pamiętam. Duże, ponad czterometrowe rzeźby rozstawione na wielkiej przestrzeni łąk, w odległości ponad 500 metrów jedna od drugiej, utwożyły niezwykłą scenerię. Ta jego największa z wystaw dokumentuje ważną cechę sztuki Moore’a: jego rzeźby cudownie się w tych przestrzeniach czują. Jest on wielkim mistrzem nawiązywania dialogu z przestrzenią i naturą. Właśnie trwa jego piękna wystawa w Orońsku. Kilka dużych rzeźb wystawionych w parku natychmiast nawiązało kontakt z otoczeniem. Robią wrażenie trwania tam od zawsze. Trudno nie poddać się smutnej refleksji, że zostaną z tego miejsca zabrane.

Przypomina mi się w tym miejscu pewne zdarzenie. Dawno temu, kiedy byłem w Londynie po raz pierwszy, meandrując, aby dostać się na Trafalgar Square, natknąłem się na niewielki placzyk. Nic specjalnego — jakiś fragment klasycystycznej architektury, drzewa, krzewy... Ale coś mnie zatrzymało: zobaczyłem rzeźbę. To była rzeźba Moore’a, piękna w formie. Coś z niej ważnego emanowało, powodując, że stałem tam i stałem, kontemplując zarówno rzeźbę, jak i atmosferę wokół niej. Po paru latach,

**Dobra rzeźba to ważny,
nieraz decydujący akcent
w przestrzeni.**

Daleki jestem jednak od stwierdzenia, że jedynie te fatalne pomniki decydują o naszej przestrzeni publicznej, bo są również dobre, a nawet bardzo dobre, chociaż to mniejszość.

jadąc na wspomnianą wcześniej wystawę, znowu znalazłem to miejsce.

Ledwo je poznałem, bo placyk jak placyk — niczym się nie wyróżniał. Nie było rzeźby! Miejsce stało się anonimowe.

To uświadomiło mi wagę rzeźby w przestrzeni publicznej. Dobra rzeźba to ważny, nieraz decydujący akcent w przestrzeni. Kapitol rzymski to przecież znakomita architektura, bo w końcu projektował ją sam Michał Anioł, ale bez genialnego pomnika Marka Aureliusza sama architektura nie miałaby tego ducha. Podobnie jak *Gatamelata* Donatella w Padwie czy kondotier Verocchia w Wenecji.

A u nas? Mamy świetne rzeźby, zarówno w przestrzeni parkowej, jak i związane z architekturą, ale jest ich o wiele za mało. Szczególnie na ulicach, które im tak dobrze czynią. Wzbogacają je o estetyczne emocje i intelektualne przeżycia, dając przechodniowi szansę na codzienny kontakt ze sztuką. Odniosę się w tym miejscu do okresu międzywojennego, kiedy państwo dopiero co scalone i biedne jednak umożliwiło realizację wielu interesujących, niejednokrotnie wybitnych projektów. Nie miało to nic wspólnego z dzisiejszym „pospolitym ruszeniem”. Realizowali te obiekty znani rzeźbiarze, na trwałe już dziś obecni w historii sztuki. Młodzi mieli szanse zaistnieć poprzez konkursy i wielu rzeczywiście zaistniało. Szanowano przestrzeń publiczną, makietowano projekty, by mieć pewność, że są dobrze skomponowane z otoczeniem. Nie wszystkie się zachowały, ale te, które przetrwały lub zostały odtworzone, dają dobre świadectwo poziomemu artystycznemu. Często przejeżdżam do pracy obok pomnika Lotnika autorstwa Edwarda Wittiga w Warszawie i mam satysfakcję z tych spotkań. To świetna rzeźba, o syntetycznej, znakomitej formie. Doskonale skomponowana w wysokim cokole, który wynosi ją w przestrzeń nieba. Podobne odczucie wywołuje pomnik Dietla w Krakowie

autorstwa Xawerego Dunikowskiego. Mocna prosta bryła emanująca siłą, świetnie wyrzeźbiona i dobrze wkomponowana w przestrzeń zabytkowego placu. Warto wspomnieć inną jego realizację, a mianowicie pomnik Czynu Powstańczego na Górze Świętej Anny. Powstał w nieciekawym czasie schyłkowego już na szczęście socrealizmu. Prosta w założeniu forma mauzoleum o czystych profilach, bardzo dobrze dokończona do istniejącej poniemieckiej przestrzeni amfiteatru. Również w okresie międzywojennym powstał projekt parku Skaryszewskiego w Warszawie, gdzie już w fazie projektowej uwzględniono grupę rzeźb. Projekt, nagrodzony srebrnym medalem na wystawie światowej, stał się dziś pięknym parkiem z rzeźbami, które reprezentują bardzo dobry poziom artystyczny. Są to powszechnie znane rzeźby: *Rytm* Henryka Kuny, *Kąpiąca się* Olgi Niewskiej, *Tancerka* Stanisława Jackowskiego.

Po wojnie rzeźba zderzona z nachalną ideologią musiała się zmienić. Powstała duża liczba najczęściej przeciętnych pomników, będących niejednokrotnie ilustracją propagandową, ale już lata sześćdziesiąte przynoszą zmianę, owocującą wybitnymi realizacjami — myślę tu przede wszystkim o Treblince Duszeńki i Haupta. Przez ponad 50 lat istnienia ta niezwykła, dramatyczna kamienna instalacja ciągle robi wrażenie mocno współczesne. Czysty przykład jak znakomite dzieło oparło się czasowi, przywołując w artystycznej formie straszny dramat, jaki tutaj się rozegrał.

Bardzo udaną realizację odnoszącą się do dramatu Holokaustu jest stosunkowo świeża praca Andrzeja Sołtygi z zespołem, czyli pomnik w Bełżcu. Artyści wykorzystali istniejące ukształtowanie terenu w formie zbocza, które zostało pokryte grubym żużlem hutniczym. Przecięte jest przez środek wąską drogą, która zaczyna się od poziomu 0 i utrzymując ten poziom optycznie, coraz bardziej się zwęża, bo narastają ściany zbocza. W tym swoistym zduszeniu prowadzi ona widza do zamykającej ją ściany z informacjami. Bardzo ciekawy zabieg o dużym ładunku emocjonalnym.

Za udaną uważam też realizację pomnika oświęcimskiego, bo dobrze skomponowany

z otoczeniem, ogniskuje grozę, a składa się z bardzo prostych abstrakcyjnych brył. Wspomnę, że również Oscar Hansen projektował pomnik oświęcimski, ale niestety ta ciekawa propozycja angażująca przestrzeń obozu nie mogła być zrealizowana, bo naruszała miejsce, które jest uświęcone.

Wymienione tu realizacje, choć tak różne, mają cechę wspólną — wieloelementowość, a w przypadku Treblinki — multiplikację form. Rozwinęła ten typ instalacji Magdalena Abakanowicz, której instalacja *Negev* to ustawione w ciągu kamienne koła. Praca, mocno identyfikująca się z klimatem miejsca, nawiązuje kontakt z odległymi czasami. Z Abakanowicz mam kłopot, bo to wybitna artystka, a jej rewolucyjne w formie „abakany” to mistrzostwo samo w sobie; również poszczególne rzeźby uważam za bardzo dobre. Nie mogę,

niestety, przekonać się do jej realizacji składających się z dużej liczby zmnożonych postaci, które jako całość są intrygujące, ale pojedynczo — bardzo schematyczne. Wolę je oglądać z daleka, z bliska tracą.

Multiplikowanie to zabieg o bardzo starym rodowodzie, bo przecież terakotowa armia chińska, uderzająca swą masą i liczbą, jeszcze nie do końca odkopana, intryguje jako całość i zarazem budzi uznanie opracowaniem detalu. Poszczególne postacie, powozy to często wyrafinowane w formie fragmenty i pomimo takiej liczby detal jest dopracowany.

We wspomnianym wcześniej kręgu artystów znajduje się Antony Gormley — ten angielski rzeźbiarz jest wybitnym artystą, którego instalacje skłaniają do głębokiej refleksji nad kondycją ludzką, samotnością jednostki uwikłanej w pajęczynę współczesnej

Pomnik Ofiar Zagłady
w Treblince, Franciszek
Duszeńko, Adam Haupt,
1963



cywilizacji. Bardzo mi się podoba jego znakomita instalacja sytuowana nad morzem czy korowód powstających postaci. Bardzo to wieloznaczne. Gormley dostrzega wagę i znaczenie przestrzeni pomiędzy rzeźbami, czyniąc ją aktywnym elementem całości. Coś łączy tego rzeźbiarza z Brancusim, którego kolumna *Nieskończoność* jako element oryginalnej instalacji w rumuńskim Targu Jiu również nawiązuje aktywny dialog z przestrzenią.

A jak wygląda nasza przestrzeń publiczna dzisiaj? Przede wszystkim jesteśmy świadkami postępującej w szybkim tempie dewastacji tejże przestrzeni. W większości przypadków traktowana jest ona nie jako publiczna, ale staje się miejscem zawłaszczania przez organizujące się komitety grupujące ludzi, którzy nie mają zielonego pojęcia o rzeźbie, a co za tym idzie — jej znaczeniu. Stąd zalew amatorskich pomników odnoszących się do postaci Jana Pawła II, które można już liczyć w tysiącach. Teraz zaś zaczynają szybko powstawać pomniki upamiętniające zmarłego tragicznie prezydenta Lecha Kaczyńskiego — może to już nie są takie potworki, jak część powstałych pomników Papieża, ale niestety są również amatorskie.

Nawet w PRL-u istniała instytucja o nazwie Pracownie Sztuk Plastycznych, która usiłowała zapanować nad poziomem artystycznym. Były to komisje złożone z rzeźbiarzy, którzy projekty pomników opiniowali. Oczywiście, powstawały obok świetnych również marne dzieła, ale nie powstawały kicze. Niestety, obecnie nikt nad tym nie panuje, nie istnieje żadna instytucja, która by ten chaos opanowała. Oznacza to, że problem ten wciąż będzie narastał. Jedyną zorganizowaną grupą, która coś ma do powiedzenia, mogą być wyższe szkoły artystyczne jako całość, ale i tak może to być długi proces. Zawsze szybciej się niszczy niż buduje. Daleki jestem jednak od stwierdzenia, że jedynie te fatalne pomniki decydują o naszej przestrzeni publicznej, bo są również dobre, a nawet bardzo dobre, chociaż to mniejszość. Bardzo pozytywnym przykładem są realizacje pomnikowe Jana Kucza, jako świadectwo jego klasy rzeźbiarskiej. Kucz jest mistrzem realistycznej formy, mistrzem detalu i wyrazu postaci. Jest rozpoznawalny. Oglądając jego

realizacje trudno nie zauważyć pozytywnego ich oddziaływania na przestrzeń oraz tego, ile ta przestrzeń na obecności jego dzieł zyskała. Nie zawsze jednak rzeźbiarz ma decydujące zdanie w kwestii kompozycji, a szczególnie miejsca usytuowania. Ostatnio głośnym echem odbiła się realizacja, a szczególnie posadowienie pomnika smoleńskiego Jerzego Kaliny. Projektowany do kameralnego miejsca, na skutek decyzji politycznych postawiony został w zupełnie innej przestrzeni, ta zaś sprowadziła pomnik do małego elementu przypadkiem stojącego na placu. Mam problem z odebraniem idei, bo w tym miejscu stała się mało czytelna, natrętnie narzucając formę trybuny, czegoś tymczasowego. Kalina to dobry artysta, autor bardzo udanego grobu ks. Jerzego Popiełuszki w Warszawie czy też intrygującej i oryginalnej instalacji rzeźbiarskiej *Przejście* — początkowo powstałej jako projekt w Warszawie, od paru zaś lat zrealizowanej we Wrocławiu.

W moim wystąpieniu starałem się oczywiście w sposób subiektywny opisać swoje wrażenia ze spotkań z rzeźbą w przestrzeni publicznej. To jedynie garść refleksji. Myślę, że winny się pojawić poważne rozprawy naukowe, ponieważ przestrzeń publiczna, czyli nasza wspólna, jest zbyt ważna, aby ją lekceważyć. To przecież wielki nauczyciel estetyki, przeżywania piękna, a nawet wzruszeń — a to nas buduje. Technika, jej szybki rozwój, będzie miała wpływ na kształt przyszłej rzeźby, obiektu czy instalacji. Coraz większego znaczenia w tym procesie nabiera światło. Czy jednak technika na pewno zastąpi do końca tradycyjny materiał? Nie sądzę. W dobie szalonego ruchu, kiedy jesteśmy atakowani zmienną formą obrazów, dźwiękiem czy światłem, nieruchoma forma zakomponowana przez zdolnego artystę w dalszym ciągu będzie istotnym czynnikiem mającym wpływ na przestrzeń publiczną i będzie pozytywnie oddziaływać na przechodnia. Pojawiają się następni rzeźbiarze, może nawet genialni, i na nowo określają sens rzeźby w przestrzeni.

Tekst zamówiony dla publikacji Strzegomskiego Centrum Kultury pt. *VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie* (w przygotowaniu do druku).



Pamięć miejsca

Robert Kaja

Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – profesor dr hab. W 1992 uzyskał dyplom w pracowni prof. Franciszka Duszeńki. Wieloletni asystent prof. Zdzisława Pidka. Od 2004 prowadzi Pracownię Projektowania i Organizacji Przestrzeni na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. Kierownik Katedry Specjalizacji na kierunku rzeźba. Organizator warsztatów i konferencji na temat relacji rzeźby i architektury, wielokrotny uczestnik lub organizator plenerów i wystaw w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Autor zwycięskiego projektu w konkursie na pomnik Bolesława Leśmiana w Zamościu (2007); zrealizował granitową rzeźbę plenerową *Drzewo Życia* w Aberdeen w Szkocji (1994), pomnik Wydarzeń Zielonogórskich z 1960 roku w Zielonej Górze (2010), płafony *Heweliusza i Fahrenheita* na Politechnice Gdańskiej (2011 i 2013), rzeźbę plenerową w granicie *12=12, Edycie Stein* w Strzegomiu (2018). Wykonał statuetkę nagrody Rejtana dla Jarosława Marka Rymkiewicza (2015). Wystawy m.in.: CRP w Orońsku, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, CSW Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Chciałbym omawiając kwestie związane z funkcjonowaniem rzeźby w przestrzeni publicznej przywołać postać Profesora Franciszka Duszeńki, a jest ku temu kilka powodów. Profesor był postacią wybitną. Jako autor (wraz z architektem prof. Adamem Hauptem) pomników w Treblince i na Westerplatte odegrał ogromną rolę w środowisku artystycznym Pomorza i całej Polski. Skala oraz rozmach, ale przede wszystkim oryginalność założenia z Treblinki stały się punktem odniesienia dla kilku pokoleń rzeźbiarzy i architektów na świecie.

Nadrzędnym celem całego rozwiązania było naznaczanie miejsca, wydobywanie (wyciąganie na powierzchnię) jego tragicznej tożsamości, wprowadzenie odwiedzającego w poziomą narrację wędrówki poprzez (horyzont zdarzeń) gęstość chropowatych kamiennych form do kulminacji — granitowych ścian centralnego sarkofagu. Sarkofag, przeszyty czernią pionowej szczeliny, zwieńczony został kamienną „pokrywą”, opatrzoną motywem gwałtownie rozrzeźbionych głów i rąk. Forma głównego elementu rzeźbiarskiego sprawia wrażenie obłoku spowijającego górę — ołtarz ofiarny. (Skojarzenie z biblijną Kainową zbrodnią nasuwa się podprogowo). Chmura przykrywająca kostkę ociosanej granitowej bryły, zapis uchodzącego z tego miejsca w niewyobraźalnie tragicznym ciągu zdarzeń strumienia istnień ludzkich daje namiastkę bezmiaru katastrofy kultury i humanizmu w ogóle, która dotknęła i przesączyła to miejsce.

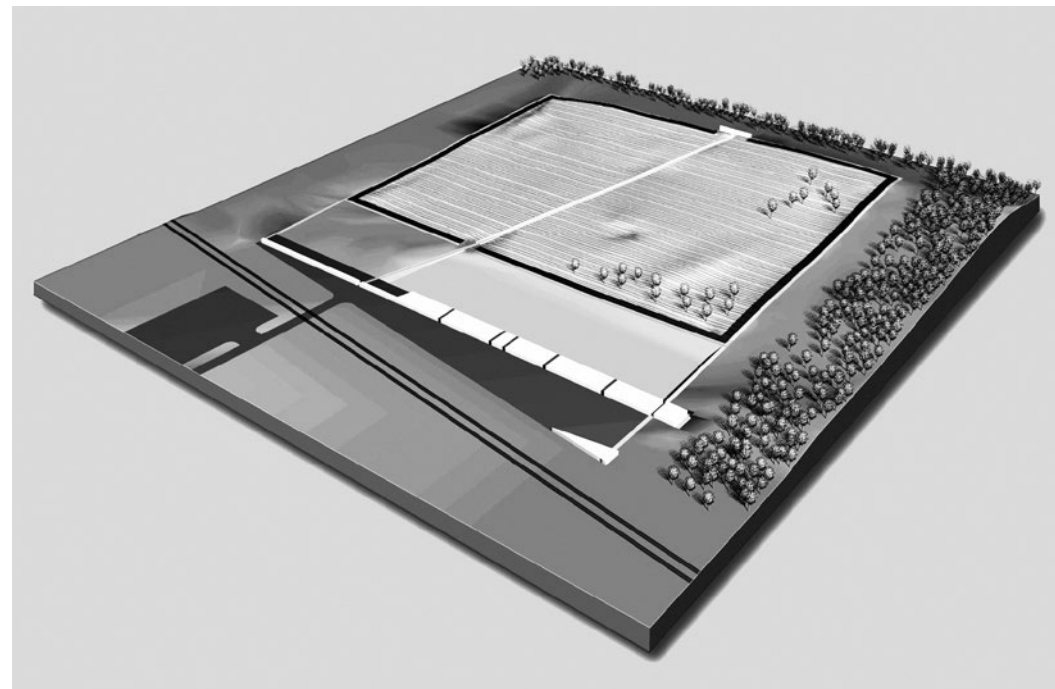
Z kolei Westerplatte — monumentalny pion złożony z dwóch odrębnych narracyjnie form, jednej zgniatanej i zapadającej się w podłoże wzgórza, i drugiej — dominującej, postawionej na tej pierwszej i przytłaczającej ją bezwzględny ciężarem nowego porządku. Choć monument sprawia wrażenie jednorod-

nej formy rzeźbiarskiej, to jednak stylistycznie odróżniają się dwie wspomniane części. Dolna — estetyką krystalicznie pociętych form oddaje klimat rzeźby przedwojennej Polski zakłócony dramatycznymi formami głów, położonych jedna na drugiej, poddanych presji górnego elementu. Ten z kolei epatuje zwycięskim topornym socrealizmem, zwieńczony dwoma żołnierskimi torsami o twarzach zdradzających wschodnie rysy. Sens porządku umieszczonych na obelisku nazw miejsc walki jest analogiczny — dół to obrona Polski w 1939 roku, góra — bitwy z udziałem Polaków na różnych frontach po klęsce wrześniowej, w tym u boku Armii Radzieckiej. W moim odczuciu jest to bardzo głęboki komunikat i przemyślane (świadome) zastosowanie różnych estetyk dla uzyskania przesłania, które niekoniecznie było w zgodzie z obowiązującą ówczesnie doktryną polityczną.

Na uwagę zasługuje także cmentarz obrońców Westerplatte — prosta kompozycja zbudowana z powtarzającego się lapidarnego elementu krzyża opatrzonego motywem wojskowego „nieśmiertelnika”, którego częściowo poszarpana forma nawiązuje do kształtu głowy w wojskowym hełmie, co nadaje chłodnej, zwielokrotnionej, geometrycznej strukturze żołnierskiego cmentarza aspekt jednostkowego ludzkiego dramatu.

Obydwa pomniki realizowane były ze strzegomskiego granitu, co w szczególny sposób wiąże się z osobistymi doświadczeniami Duszeńki z czasów II wojny światowej, kiedy jako dziesięcioletni chłopak, żołnierz AK, po aresztowaniu trafił do znajdującego się obok Strzegomia obozu Gross-Rosen, gdzie w nieludzkich warunkach pracował w pobliskim kamieniołomie.

Niezwykłym odkryciem stała się pracownia prof. Franciszka Duszeńki, gdy po



Pomnik-Cmentarz w Bełżcu, autorzy: Zdzisław Pidek, Andrzej Sołtyga z zespołem; 1997 (realiz. 2003–2004)
< makieta
v realizacja



Pomnik w Treblince,
autorzy:
Franciszek Duszeńko,
Adam Haupt, 1963



jego śmierci żona profesora, Urszula Ruhnke-Duszeńko, umożliwiła obejrzenie zasobów kryjących się w jej murach. Dopiero osobiste doświadczenie tej przestrzeni pozwoliło na stworzenie pełnego obrazu nieprzeciętnej osobowości znakomitego rzeźbiarza. Klimat pozostawionego wnętrza, przesyconego indywidualnością artysty i pedagoga, nagromadzenie szkiców, modeli-eksperymentów rzeźbiarskich, zdjęć, publikacji i niejako zatrzymanych w czasie różnych przygodnych artefaktów tworzyło sumę wartości, form i idei oniemiającą swoim nasyceniem. Unaoczniało to powagę, z jaką traktował swoją profesję.

Gęstość i intymność charakterystyczna dla przestrzeni gromadzących osobiste doświadczenia pozwalała dostrzec i rozumieć minioną rzeczywistość niejako od środka, z pozycji artysty-narratora historii, którą obserwował, odbierał i przetwarzał w sobie właściwy sposób. Strategia tego opisywania, gramatyka,

składnia budowanych fraz formy rzeźbiarskiej zapisana na półkach okalających pracownię była jak szczególna partytura, którą można odczytać tak w realizacjach pomnikowych Duszeńki, jak i doszukać się jej echa w twórczości liczного grona uczniów, którzy (jak sobie będąc tam zdałem sprawę) w jakiś tajemniczy pozawerbalny sposób prześlali wrażliwością i pomysłami profesora.

Jednym z najwybitniejszych uczniów, który stał się kontynuatorem idei pomnikowej Duszeńki, był prof. Zdzisław Pidek. Jego realizacje cmentarno-pomnikowe z Katynia, Charkowa i Miednoje wyznaczyły nową jakość w upamiętnianiu ludobójstwa na terenach byłego Związku Radzieckiego. Cmentarze tworzone przez zespół pod kierunkiem Zdzisława Pidka z udziałem Andrzeja Sołygi charakteryzują się doskonałym wpisaniem w zastany pejzaż i ogromnym szacunkiem dla miejsca, gdzie rozegrał się dramat długo ukrywanej



<
Pomnik-Cmentarz
w Miednoje, autorzy:
Zdzisław Pidek, Andrzej
Sołyga z zespołem,
1999–2000

∨
Pomnik-Cmentarz
w Katyniu, autorzy:
Zdzisław Pidek, Andrzej
Sołyga z zespołem,
1999–2000





Wnętrze pracowni prof. Franciszka Duszeńki, fot. Wojciech Zamara

i fałszowanej masowej śmierci polskich oficerów i urzędników państwowych. Zaznaczenie zbiorowych mogił w naturalnym kształcie żeliwnymi płytami (jako „żywych plam w pejzażu”), czy wpisanie ogromnych pionowych żeliwnych krzyży w sosnowy las okalający mogiły pomordowanych — to rozwiązania, które wytyczyły pewien kierunek współczesnego upamiętniania tamtych tragicznych wydarzeń.

Szczególnym rozwiązaniem pomnikowym realizowanym przez Pidka i Sołygę z zespołem był Bełzec. Miejsce śmierci setek tysięcy Żydów zostało przez autorów pokryte wielkopieczym żużlem, co nadaje temu fragmentowi pejzażu jakąś upiorną nierealność pola śmierci. Lekko wznoszący się teren został przecięty szczeliną, która wyznacza poziomą, coraz bardziej zagłębiającą się w gruncie ścieżkę zakończoną jasną kamienną ścianą zbudowa-

ną z ogromnych płyt strzegomskiego granitu (nawiązującą symbolicznie do Ściany Płaczu z Jerozolimy). Narracja drogi, którą pokonuje odwiedzający, najpierw widząc z daleka „pole popiołów”, potem zagłębiając się w ziemię skrywającą prochy ofiar, jest tak sugestywna, że zbędny jest tutaj jakikolwiek komentarz.

We wszystkich wspomnianych przykładach, zarówno Duszeńki i Haupta, jak Pidka i Sołygi, ważna jest artystyczna siła oddziaływania i czytelność miejsca, jego pamięć, niepozwalająca rozmyć się doświadczeniu grozy wydarzenia, których historia obecnie staje się coraz bardziej odległa i dla wielu nierzeczywista.

Tekst zamówiony dla publikacji Strzegomskiego Centrum Kultury pt. *VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie* (w przygotowaniu do druku).

Pomnik, kilka słów o...

Waldemar Okoń

Wszystkie pomniki dzieją się w określonym czasie i w określonej przestrzeni. Ich czas bywa niekiedy przedłużany, podczas gdy przestrzeń ulega zawężeniu, by dosyć często ulec totalnej destrukcji. Pomniki nie lubią czasu teraźniejszego i może się nam wydawać, że w ogóle w nim nie istnieją. Poprzez pamięć o wydarzeniach i ludziach dotykając czasu przeszłego i jednocześnie chcą nam coś opowiedzieć o czasie przyszłym niedokonanym, obecnym w naszej świadomości w dużej mierze jedynie dzięki nim. Pomniki mogą przybierać różne formy i kształty, bywają naskalnym rytym, rzeźbą, budowlą lub freskiem. Przybierają różnorodne maski i skrywają pod nimi prawdziwe oblicza. Ukrywają się w świecie Natury i wydobywają z niej pod postacią kurhanów i kopców grzebiących szczątki dawnych władców i bohaterów.

Najdawniejsze trwają do dnia dzisiejszego, podczas gdy często te powstałe niedawno już nie istnieją. Wynika to z rytmu historii i tego, że pomniki na ten rytm są szczególnie mocno podatne. Wystarczy, że zmieniają się uwarunkowania polityczne, zmienia forma władzy lub nadchodzą kolejne wojny, a pomniki znikają z powierzchni ziemi i często nikt ich tak naprawdę nawet nie żałuje. Bywało też tak, że wystarczył drobny retusz, niewielka zmiana, aby pomniki jednych władców czy innych wybitnych mężów przez prosty zabieg podmienienia wyrzeźbionej głowy zamienić na innych, którzy nagle stali się wybitni i ważni, i nikt nawet się temu nie dziwił, ani nadmiernie nie protestował. Musimy bowiem pamiętać, że pomniki niosą ze sobą zawsze nie tylko klasyczną pamięć jako formę myślenia o przeszłości, ale też pamięć, jeżeli tak można powiedzieć, aktualizowaną, traktowaną wybiórczo zgodnie z bieżącymi potrzebami politycznymi i kulturowymi.

W dziejach naszej cywilizacji pojawiają się i znikają kolejne generacje godne tego, by postawić im pomnik. Niekiedy to znikanie ma wymiar czysto doraźny (najeźdźcy niszczą pomniki pokonanych, pokonani rekonstruują je po pokonaniu najeźdźców), lecz przeważnie jest tak, że jeżeli ktoś raz przestanie być godny pomnika, to bardzo trudno jest mu powrócić, przynajmniej w tej samej uroczystej i monumentalnej postaci. Bohaterstwo ulega zapomnieniu, ofiara bywa daremna. Piękne hasło *gloria victis*, tak charakterystyczne dla historii naszego narodu, nie wszędzie znajduje zrozumienie, ponieważ pochwała tych, którzy przegrali w planie realnym, a zwyciężyli jedynie w planie duchowym, w szczególności niż nasza częściach świata wydaje się być czymś absurdalnym. Pomnik bowiem powinien upamiętniać królów i wodzów, dobroczyńców ludzkości, artystów i uczonych, wielkich polityków i wynalazców, a nie ofiary wojennych tragedii poległe i pochowane w bezimiennych grobach. I znowu, żyjąc tu i teraz, mamy pełną świadomość, że idea męczeństwa i odkupienia, tak charakterystyczna wcześniej dla chrześcijaństwa, a poczynając od wieku XIX dla polskiej myśli politycznej, sprzyjała i sprzyja powstawaniu pomników poświęconych w większym stopniu ofiarom niż tym, którzy zwyciężyli w planie realnym.

Historia pomników to tak naprawdę historia ocalałych lub zachowanych często jedynie w pamięci różnorodnych dzieł sztuki; wydaje się jednak, że ich szczególny czas nastąpił w chwili, kiedy doszło do oświeceniowej sekularyzacji społeczeństw, dzięki czemu już nie tylko władcy i wodzowie stali się godni tej formy wywyższenia i upamiętnienia. Etienne-Louis Boullée, projektując pod koniec XVIII wieku monumentalny architektoniczny pomnik ku czci Newtona, pisał: „O Newtonie!

Poeta, historyk sztuki, krytyk artystyczny. Absolwent filologii polskiej i historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego na stanowisku profesora, specjalizując się w historii sztuki XIX i XX wieku. Opublikował m.in. zbiory studiów poświęconych tej epoce w książkach: *Sztuka i narracja* (1988), *Alegorie narodowe* (1992), *Sztuki siostrzane* (1992), *Wtajemniczenia* (1996), *Stygńska planeta* (2002), *Przeszłość przyszłości* (2005). Wydał również osiem tomów poezji oraz książki prozatorskie, w tym literacką autobiografię *Jestem jak echo. Rok 1983* (2017), a także monografie *Jan Matejko* i *Stanisław Wyspiański* (1998) oraz *Kresy w malarstwie polskim* (2006). Stypendysta Fundacji Lanckorońskich i Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej. Od 1996 roku członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – obecnie prezes wrocławskiego Oddziału SPP.

Pojawia się zatem pytanie – czy pomnik jako dzieło sztuki jest w ogóle możliwy, tym bardziej, że otaczający nas i coraz bardziej rozmnożony kicz pomnikowy skłania raczej do myśli, iż należałoby na jakiś czas zabronić ich realizacji.

poprzez kształt Ziemi, chciałem określić twój nagrobny pomnik. To na wzór starożytnych i aby oddać ci hołd, otoczyłem go kwiatami i cyprysami”¹.

Pomniki projektowane są dla kogoś lub w związku z czymś, jednak bywa i tak, że to sam artysta uważa, iż dzieło, które stworzył, stanowi jako całość najlepszy upamiętniający go pomnik. Idea ta towarzyszy naszej cywilizacji od czasów Horacego i jego cokolwiek narcystycznego stwierdzenia *exegi monumentum aere perrenius*. Horacy wspomina w swoich *Pieśniach*², iż poezja jest nie tylko trwalsza od spiżu, ale również „wyższa od królewskich piramid”, wskazując wyraźnie, że słowa mogą przetrwać wszystko to, co w większym stopniu niż one związane jest z materią. Myśl autora słynnego sformułowania *ut pictura poesis*, stanowiącego podwalinę wszelkich koncepcji korespondencji sztuk, trwała ponad pokoleniami, głównie w literackich przeświadczeniach, że „rękopisy nie płoną”, a płomień, który może zniszczyć „malowane dzieje” ominie pozornie bardziej podatne na zniszczenie słowa wielkiego poety.

Jednak dla tradycyjnej historii sztuki istotniejsze są te dzieła, które utrwalono w materiale takim jak kamień, brąz, marmur lub przynajmniej gips lub drewno; które mogą później stać się podstawą dla ostatecznej, bardziej trwałej realizacji. Nie sposób tu oczywiście opisać historii pomników, które poczynając od wielkich realizacji architektonicznych albo upamiętniających zwycięskie lub niekiedy przegrane, a jednak heroiczne

Tak jak ty dzięki jasności twego umysłu i rozległości twego geniuszu określiłeś kształt Ziemi, ja powziąłem projekt, by cię otoczyć przez twe odkrycie. To jakby w jakiś sposób okrążyć cię tobą samym. Ech, jakże znaleźć poza tobą coś, co byłoby godne ciebie! Poprzez więc ten obraz,

bitwy (na przykład pomnik świętego hufca Tebańczyków poległego w 338 p.n.e. pod Cheroneją), poprzez setki powstających przez wieki pomników nagrobnych, dotrwały do wieku XVIII i jego kultu osób niebędących jedynie źródłem władzy lub religii, lecz raczej uosobieniem wiedzy i, z wolna zyskującej autonomię, sztuki.

Nadal istotny był jednak problem zasług rzeczywistych lub jedynie pozornych osób, którym należało wystawić pomnik. Historia pełna jest niezwykle w tym kontekście ostrych polemik i dyskusji, najczęściej natury ideologiczno-politycznej, które trwają do czasów nam współczesnych, by wspomnieć na przykład ostatnie spory o pomniki ofiar katastrofy smoleńskiej, Lecha Kaczyńskiego lub o kształt i formę pomników Solidarności. Wcześniej tego typu dyskusje związane były u nas z pomnikami Tadeusza Kościuszki, księcia Józefa Poniatowskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Fryderyka Chopina, Józefa Piłsudskiego, Jana Pawła II, a antologia mieszcząca teksty owych sporów liczyłaby setki, jeżeli nie tysiące stron. Co ciekawe, dyskusje te ogniskowały się najczęściej nie wokół postaci, którą miał upamiętniać pomnik, bowiem ich zasługi na polu sztuki, religii lub polityki uważano przeważnie za bezsporne, lecz wokół formy artystycznej, jaka miała towarzyszyć powstającemu dziełu.

Pomniki tak naprawdę, szczególnie te powstające od wieku XIX, prawie nigdy nie zyskiwały powszechnego aplauzu krytyki i często były i są nadal przedmiotem wręcz kpín i prasowych szyderstw. Wynika to z jakże idealistycznego przeświadczenia, trafnie sformułowanego przez Cypriana Kamila Norwida, że „Cała plastyki tajemnica/ Tylko w tym jednym jest,/ Że duch — jak błyskawica,/ A chce go ująć gest”³. Pragnąc nie być gołosłownym, przytoczę opinię jednego z krytyków na temat projektu pomnika Adama Mickiewicza autorstwa Stanisława Szukalskiego (jest rok 1925), w której czytamy: „Na pomniku siedzi obdarty z szat i skóry człek, w plecy pazurami wbił mu się wampir, potworną szyję wsunął golasowi pod pachę, dziób wbił mu w serce i żłopie krew. Cierpiętnik krzywi się nieludzko, nogą woła o ratunek i pomstę... Br... Straszny obraz”⁴.

Owa kontrowersja pomiędzy „duchem” a „gestem” trwa nadal i pewnie będzie już zawsze składową debatą wokół powstających kolejnych dzieł pomnikowych, ponieważ ulotność idei artystycznej, politycznej czy religijnej tak naprawdę nie pozwala na utrwalenie jej w zamkniętym, ograniczonym formie, czasem i miejscem powstania oraz osadzonym w konkretnym materiale przedmiocie. Pojawia się zatem pytanie: czy pomnik jako dzieło sztuki jest w ogóle możliwy, tym bardziej, że otaczający nas i coraz bardziej rozmnożony kicz pomnikowy skłania raczej do myśli, iż należałoby na jakiś czas zabronić ich realizacji. Nie jest to oczywiście możliwe, tym bardziej w kraju, w którym tylko w latach 1980–2005 powstało blisko 230 pomników Jana Pawła II⁵, a w samym Wrocławiu mamy

takie „dzieła” jak pomnik Bolesława Chrobrego czy Ofiar Zbrodni Katyńskiej.

Refleksja nad formą artystyczną pomników nigdy nie była nadmiernie mocną stroną mecenasów i fundatorów wywodzących się najczęściej ze sfer konserwatywnych politycznych i artystycznie zachowawczych. Charakterystyczny jest tu na przykład spór o projekt pomnika Mickiewicza w Wilnie Zbigniewa Pronaszki, w którym jak w soczewce skupiają się dylematy związane z samą ideą „pomnikowości” oraz tym, co ma ona sobą reprezentować i przedstawiać. Zrealizowaną w 1924 roku dzięki poparciu samego Józefa Piłsudskiego drewnianą figurę poety zbudowaną z sosnowych desek (wysokości 12,25 metra) traktowano jako tymczasową makietę dla ostatecznej realizacji, która miała być wykonana

Zbigniew Pronaszko,
Głowa Adama Mickiewicza
(model w drewnie)
1924



Pomnik powinien być syntezą doprowadzoną do granic lakoniczności i odzianą w kształty dotykalne, a wskutek tego przemawiającą do uczuć poprzez pośrednictwo zmysłów...

w betonie. Jak pisał o tym monumentalnym dziele Witold Hulewicz: „Całe płaszczyzny są martwe, pozbawione wewnętrznej logiki, traktowane szkicowo [...] Jednakże wskazuje ustalić trzeba; pomnik Pronaszk

tyśiąkrotnie bliższy jest duchowi wieszczą i najgłębszym z jego i naszym czasem relacjom niż bohomasz Rygiera i pozostałe monumenty! Nowy pomnik stać musi jak najdalej od tamtej tandety, a jak najbliżej koncepcji współczesnej, która w modelu nad Wilią błysnęła świetnie, lecz załamała się w realizacji”⁶. Jak *memento* dla historii tego pomnika brzmi informacja, że w roku 1938 na skutek powodzi Wilia zniosła już mocno wówczas podniszczone jego fragmenty, a w lipcu roku 1939 znajdował się on w tak opłakanym stanie, że musiano go ostatecznie rozebrać.

Piszę o tym ze względu na zawarte w owej opowieści potwierdzenie tezy o dostrzeganych przez krytyków relacjach i kontrowersjach pomiędzy duchem i materią, których każdy pomnik jest widowym znakiem i symbolem. Pojawia się tu bowiem dylemat nie tyle natury artystycznej, co raczej ideologicznej, a mianowicie: czy zakładana wielkość i potęga idei powinna decydować również o ostatecznej wielkości (skali) samego monumentu. Niestety, najczęściej dysponenci owych idei, w swej istocie totalitarnych, a nie wywiedzionych z subtelnej krainy ducha, są ludźmi nieobznajomionymi z istotą sztuki, barbarzyńcami o rozbudowanym ego, dla którego odnajdują wytłumaczenie bądź w brutalnej przemocy, bądź też w bardziej z pozoru subtelnych tezach wywiedzionych z filozofii dziejów, tłumaczących przemoc koniecznością dziejową (komunizm) lub prawem takich struktur społecznych jak Naród do wyzyskiwania lub wręcz likwidacji innych narodów (hitleryzm). Stąd też megaskala zrealizowanych lub tylko projek-

towanych pomników mieszczących się po tej ciemnej stronie mocy i *de facto* najczęściej ich krótki żywot oraz upadek wraz z upadkiem barbarzyńskich mocodawców oraz głoszonych przez nich nieludzkich ideologii. Swoista mentalna tautologia tych realizacji (im „większa” idea, tym większy pomnik) trwa jednak nadal — przykładem niech będą ogromne i przeskalowane realizacje związane ze specyficznie pojmowaną religijnością, jak „pomnik” Chrystusa Króla Wszechświata w Świebodzinie, lub z naszą historią — megalomańskie projekty pomnika Bitwy Warszawskiej.

Często zapominamy, że większość powstałych na przestrzeni dziejów pomników ma strukturę alegoryczną. Z szeregu elementów budowana jest całość, która, przy pozorach komplikacji wizualnej, ma w miarę precyzyjnie przekazywać abstrakcyjne w swej istocie idee, takie jak potęga władcy lub rodu, chwała zwycięstwa, wielkość ludzkiego geniuszu, wspaniałość sztuki, ekstatyczna i często prowadząca do męczeństwa religijność itp. Bohaterowie pomników są reprezentantami nie tylko siebie samych jako konkretnej indywidualności, ale przede wszystkim zespołu cech, najczęściej natury etycznej, akceptowanego i podziwianego w danym czasie przez określony krąg odbiorców. W związku z tym zniszczenie pomnika może być odbierane jako wystąpienie przeciwko tym ideowym pryncypiom i zasadom. Możliwa jest również sytuacja „oczekiwania” na pomnik, którego powstanie ma wypełnić etyczną, religijną lub polityczną lukę dostrzeżoną przez oczekujących nań ludzi. Dzieje się tak najczęściej w krajach zniewolonych politycznie lub ideologicznie, w chwilach kryzysów natury religijnej i cywilizacyjnych przesilen.

Wiek XIX i czasy nam współczesne, które wypracowały pojęcie narodu jako pewnej wspólnoty odrębnej od innych wspólnot na gruncie języka, terytorium i historii, są szczególnie podatne na sytuowanie pomników w szczelinie nacjonalistycznych fobii i wewnętrznych sporów dziejących się w przestrzeni konfliktu pomiędzy tym, co konserwatywne i liberalne; tradycyjne i nowoczesne. Twórca wielu wybitnych pomników Gustaw Zemła

Czy zakładana wielkość i potęga idei powinna decydować również o ostatecznej wielkości (skali) samego monumentu?

że tworzą dzieła trwalsze od dzieł ze spiżu, które będą „wyższe od królewskich piramid”. Mecenas, poza ukształceniem estetycznym, winni, moim zdaniem, zapoznać się ze słowami wypowiedzianymi w 1898 roku przez Ignacego Matuszewskiego, który twierdził, że „Pomnik przewyższa inne symbole żywotnością i logiką, gdyż nie jest symbolem dowolnym. Lecz symbolem naturalnym. Tkwiącym korzeniami w gruncie rzeczywistości. Pomnik krystalizuje w sposób widoczny idee zrodzone w duszy człowieka, który wcielił w siebie pewne dążenia i uczucia całej masy jednostek [...] Pomnik powinien być syntezą doprowadzoną do granic lakoniczności i odzianą w kształty dotykalne, a wskutek tego przemawiającą do uczuć poprzez pośrednictwo zmysłów, tj. w sposób najpewniejszy, a zarazem najdostępniejszy dla szerokich kół społecznych”⁹.

Obawiam się jednak, że współcześni mecenas, przynajmniej ci, których mam w pamięci, słów tych nie przeczytają, a jeżeli nawet udałoby się ich namówić do tej lektury, to nie kierowaliby się ich przesłaniem.

mówił, że: „Nie wolno stawiać pomników, które ranią, rozbijają naród. Pomnik ma wyrażać jego godność, musi trwać i jednoczyć”, bowiem pomnik to nie tylko struktura rzeźbiarska lub architektoniczna, lecz przede wszystkim, jak to dosyć patetycznie określano, „działanie na poziomie wyższym — organizującym dusze ludzkie wokół treści ideowych”⁸.

Nic dziwnego, że przy tak „wysokich” założeniach sama forma rzeźbiarska staje się mniej istotna i najczęściej podlega banalizacji, by nie powiedzieć trywializacji, dostosowując się do estetycznych gustów tak zwanej szerokiej publiczności. Niekiedy wprawdzie udaje się przełamać ten syndrom powstający na styku szlachejnych pobudek, dobrych chęci i często zwykłej ludzkiej i państwowo-narodowej pychy i próżności, jednak najczęściej próby te są nieudane i prowadzą do zaludnienia przestrzeni publicznej kolejnymi pomnikowymi potworkami, których usunięcie staje się bardzo trudne, ponieważ stoją za nimi pozaestetyczne idee i podbudowane społecznie skrajne emocje natury psychologicznej

Czy jest w związku z tym wyjście z tej jakże trudnej sytuacji, trudnej zarówno dla artystów, jak i ich mecenasów (artyści stosunkowo rzadko są mecenasami sztuki na większą skalę). Twórcy mają zawsze możliwość pocieszenia się słowami Horacego i wiarą,

1. Podaję za: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 146.
2. *Pieśń* 3,30, 1-2. Dokładnie cytuję ten brzmi: „Exegi monumentum aere perennius/regalique situ pyramidum altius”.
3. C.K. Norwid, *Lapidaria* [w:] Cyprian Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i opracował J.W. Gomulicki, t. 1 *Wiersze*, Warszawa 1968, s. 341.
4. Podaję za: A. Melbechowska-Luty, *Posęgi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, (1918–1939), Warszawa 2005, s. 193.

5. Pisze o tym Kazimierz S. Ożóg w książce *Miedziany pielgrzym. Pomniki Jana Pawła II w Polsce w latach 1980-2005*, Głogów 2007. Tam, też rozległa bibliografia problematyki związanej z pomnikiem jako zadaniem estetycznym, kulturowym i politycznym.
6. Podaję za: A. Melbechowska-Luty, op. cit., s. 44.
7. Podaję za: K.S. Ożóg, op. cit., s. 15.
8. Opinia Z. Strzałkowskiego, podaję za: K.S. Ożóg, op. cit., s. 14.
9. I. Matuszewski, *Psychologia pomników*, „Tygodnik Kulturalny” 1898, nr 52, s. 102 i n. Też K.S. Ożóg, op. cit., s. 14.

„A my Polacy, my lubim pomniki”¹ albo: Na czym polega kłopot z brązowaniem narodowej pamięci

*Piękno jest jedyną rzeczą boską
i widzialną jednocześnie.*
Sokrates

Zbigniew Makarewicz

Urodzony w 1940 w Wilnie (Litwa). Studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1958–1965. Rzeźbiarz, performer, poezjografik i happener, autor pionierskich prac konceptualnych (1967). Krytyk sztuki, działacz społeczny (Związek Polskich Artystów Plastyków) i polityczny (Ruch Odbudowy Polski). Uczestnik ruchu neoawangardy. W latach 1990–2016 wykładowca ASP we Wrocławiu (profesor zwyczajny). Obecnie wykłada w Wyższej Szkole Humanistycznej we Wrocławiu.

Polskie dylematy

Pewien rzeźbiarz na emigracji w XIX wieku w Paryżu utyskiwał, że umęczona ojczyzna pomników nie ma i mieć nie może², a los polskiego artysty widział mu się w czarnych barwach³.

Teraz Ojczyzna już nie umęczona, raczej zmęczona zabieganiem o sprawy przyziemnej codzienności, ale też i o chwalebnej, a także męczeńskiej przeszłości chce pamiętać. I tu jest właśnie kłopot. Nie w tym, żeby pomniki stawiać i mieć, bo nikt poza kilkoma wariatami nam nie broni, ale „jak” to mieć.

Rzecz w tym, że przez długie lata od 1939 do 1989 roku okresy zamierzonej totalnej niwelacji pamięci o osiągnięciach naszego narodu i niwelacji samego narodu też⁴, przeplatały się z okresami usilnych prób „przekodowania” jego świadomości. Żyjemy nadal do pewnego stopnia w warunkach współbywania historycznego narodu polskiego z „polskojęzyczną wspólnotą rozbójniczą o charakterze zbrojnym”, żeby użyć tutaj prawniczego określenia. Ta wspólnota od trzydziestu lat jest pozbawiona możliwości użycia przemocy wprost. Ale dysponuje ona nadal w naszych państwowych granicach wieloma innymi sposobami i zasobami do kontrolowania komunikacji symbolicznej w przestrzeni publicznej.

W nie tak znowu odległych czasach władzy komunistycznej (jej prominentni działacze reprezentują obecnie Polskę w Parlamencie Unii Europejskiej) do budowania pomników zabierano się z różnymi, niekiedy

z wrogimi Polsce intencjami. Zdarzyło się jednak, że ruch społeczny narodowej solidarności wymusił uhonorowanie pomnikami ofiar terroru komunistycznego na Wybrzeżu z 1970 roku. W 1981 roku odsłonięto pomniki ofiar tych represji w Gdańsku i w Gdyni. Na cmentarzu powązkowskim w Warszawie 31 lipca 1981 roku ustawiono granitowy krzyż na symbolicznej mogile katyńskiej. Po długim czasie, 1 sierpnia, został wywieziony⁵. We Wrocławiu w 1987 roku galeria „Na Ostrowie” (Oddział Muzeum Archidiecezjalnego) rozpięła konkurs i podjęto realizację pomnika ofiar komunistycznych zbrodni sądowych z lat 1946–1956 w kwaterze cmentarza Osobowickiego.

W ostatnim dziesięcioleciu przełamano, jak się wydaje ostatecznie, opór postkomunistycznych elementów i rozpisano konkurs na pomnik tzw. żołnierzy wyklętych. Pozostawia jeszcze wiele do życzenia stan naszej komunikacji symbolicznej. Tkwi jeszcze w różnych, wcale nie ubocznych miejscach wiele pamiątek antywartości i pomników antybohaterów. Okres Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej obfitował bowiem w najprzeróżniejsze próby przekodowania polskiej kultury. Także przy użyciu pomnikowych realizacji. Po 1989 roku niektóre z tych dzieł trzeba było usuwać w cień jakichś zakątków lub burzyć. Zostawał problem do rozstrzygnięcia, jak budować i rzeźbić nowe pomniki przenoszące ważny kod starych polskich wartości.

Stare pomniki sprzed 1939 roku, a nawet jeszcze starsze sprzed 1918 roku — jeśli przetrwały owe bomby, kartacze i perfidnych burzycieli — a także te, które zdołano odtworzyć — stanowiły jakąś niedopełnioną resztkę wielkiego planu narodowej symboliki, którą w kilku wariantach przechowywaliśmy w swoich marzeniach. Te „ostańce” spełniały ważną rolę punktów odniesienia w wirtualnym projektowaniu komunikacji symbolicznej narodowej wspólnoty.

Antypomniki

Ukończyłem studia w 1965 roku pracą dyplomową — projektem pomnika ofiar obozu Gross Rosen, filia w Jelczu. Bardzo ekspresyjna to była rzeźba w ceramice. We wrocławskiej PWSSP funkcjonowała na Wydziale Ceramiki specjalistyczna Pracownia Ceramicznej Rzeźby Architektonicznej prowadzona przez doc. Apo-

linarego Czepelewskiego — architekta. W czasach moich studiów kierownikiem Katedry Rzeźby i Pracowni Studium Rzeźby był Xawery Dunikowski, bardzo ceniony rzemieślnik. Asystentką Mistrza była Łucja Skomorowska-Wilimowska, wychowanka z kolei Antoniego Mehla — ucznia Dunikowskiego z krakowskiej ASP i absolwenta wrocławskiej Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. Tak to jednym palcem byliśmy uczepieni do znakomitej przecież tradycji miejsca, które zajęliśmy po niemieckich poprzednikach⁶. Było jeszcze parę innych powodów, ale o tym, że będę studiował rzeźbę w pracowni Mistrza Xawerego Dunikowskiego nie wiedziałem — ani tego, że w ogóle będę studiował rzeźbę. Los jednak tak chciał, żebym uczył się budowania i rzeźbienia pomników. Studia ukończyłem z wynikiem bardzo dobrym z wyróżnieniem i to okazało się osobliwą pułapką.

Powitanie Xawerego Dunikowskiego przed PWSSP we Wrocławiu; na zdjęciu od lewej: Zbigniew Makarewicz, Andrzej Łętowski, Xawery Dunikowski, Apolinary Czepelewski, 1962



Przestrzeń wielkowiejska, zresztą każda przestrzeń publiczna, ma swoje funkcje symboliczne, a nie tylko użyteczne.

„Władza ludowa” może i była władzą brutalną, o czym poniekąd mogłem się raz i drugi sam przekonać, ale była na pewno władzą poważną. Dostałem po owym sukcesie pracy dyplomowej zlecenie na dwa dzieła pomnikowe w Legnicy: monumentalne popiersie Marcelego Nowotki dla jednostki wojskowej i pomnik „utrwalaczy władzy ludowej” na jednym ze



Xawery Dunikowski
Matka, pomnik Czynu
Śląskiego, 1955

skwerów naszej „małej Moskwy”. W sumie wartość dobrego mieszkania lub samochodu. Trochę mniej to kosztowało. Użyłem serii subtelnych zabiegów dyplomatycznych, żeby z tych zleceń się „wyslizgać”. Pomnik „utrwalaczy” nigdy nie powstał. Monument Nowotki wyrzeźbił inny młody i zdolny plastyk. Dla mnie zaś ta przygoda, a raczej kłopotliwy dylemat, okazała się ważną inspiracją do podjęcia własnego zadania — komponowania „antypomników”. Okazał się ten pomysł niezbyt popłatnym, a nawet wprost przeciwnie, ale dostarczał mi kolejnych satysfakcji jako własna „sztuka dla sztuki”.

Wszakże warto zastanowić się nie nad takimi działaniami prowadzącymi do jakiegoś egoistycznego samozadowolenia, ale nad tym, jakie reguły postępowania i jakie okoliczności mogą doprowadzić do osiągnięcia wyników zbieżnych z oczekiwaniami zamawiających dzieło pomnikowe i przynajmniej poprawnego przedłużenia tradycji rzeźby jako sztuki pięknej.

Konflikty wartości i kontrowersje estetyki

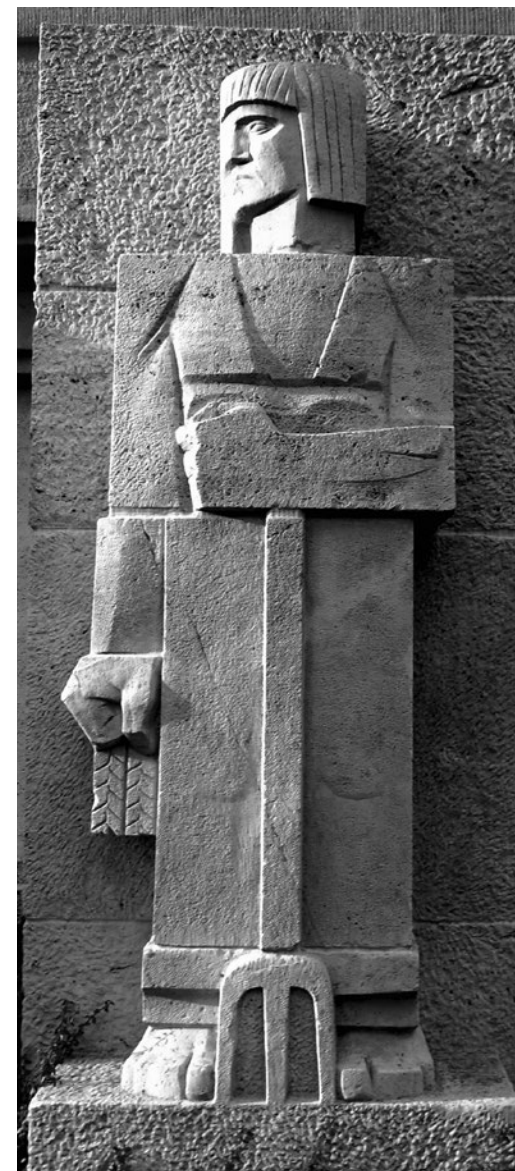
Zdarzało się tak, że powstawały pomniki fałszywe w rozumieniu aksjologicznym, ale estetycznie co najmniej zadowalające albo też i wnoszące do tradycji ważne jej rozwinięcie. Takim pomnikiem były tzw. organy Władysława Hasióra w górach. Te znakomite stalowe konstrukcje miały być hołdem dla właśnie niezbyt chwalebnych poczynań „utrwalaczy władzy ludowej” na Podkarpaciu. Tak to oceniamy z punktu widzenia etycznych podstaw wspólnoty historycznego narodu polskiego. Ale dla wspomnianej polskojęzycznej wspólnoty rozbójniczej miały takie dedykacje ważne znaczenie jako wyraz panowania nad narodem polskim? I te „Hasiórowe organy” stoją do dzisiaj (usunięto dedykację). Bez żalu pozbyliśmy się wielkich brązowych gniotów dedykowanych „utrwalaczom” w Warszawie. Tak samo nie żałowaliśmy zgrabnego, ale zaledwie poprawnego „Krwawego Feliksa” z Placu Bankowego, jak i „Czterech śpiących” z praskiego brzegu Stolicy i towarzyszącego im nad Wisłą „Berlinga”. O te ostatnie eksmisje trzeba było toczyć boje, starania, na szczęście bezkrwawe. Niestety wielki monument pamięci Józefa Stalina dalej symbolizuje Warszawę — miasto, któremu

jego geniusz pozwolił zginąć w 1944 roku. Kiczowatego Pałacu Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina jakoś nie udaje się rozebrać, tak jak rozebrano od razu, w pierwszych latach niepodległej RP w 1921 roku kacapski Sobór Aleksandrowski zawalający Plac Saski. Konflikt wartości jest sprawą polityczną, w tradycyjnym rozumieniu polityki, jako rozsądnego dążenia do osiągnięcia dobra wspólnego. *Hier ist der Hund begraben*.

Kontrowersje estetyczne

Konstrukcja pomnika jest w swojej istocie przejściem od zamysłu bytującego w świecie czystej idei do nadania temu potencjalnemu bytowi bytowania faktycznego. Jako czasoprzestrzenne zjawisko pomnik jest jednakowo fizycznie, zmysłowo konkretny, jak też realnie oddziałuje na sferę wyższych uczuć zintelektualizowanych. W tym sensie działa wielopoziomowo, jak każde zjawisko ludzkie. Ale ma to pomnikowe dzieło szczególne wyróżniki, które wydzielają je z różnorodnej praktyki dzieł „sztuki przestrzeni”. Jest to z jednej strony (autora dzieła) wyznaczanie wzajemnych proporcji przestrzennych jednostek, zamierzone ich zmysłowe i pojęciowe oddziaływanie, bowiem do kompetencji autora należy przede wszystkim prowadzenie jakościowych operacji na wolumenach przestrzennych. Z drugiej zaś strony (zamawiającego dzieło) jest to przyjęcie lub odrzucenie takiej konstrukcji. Ponadto celem jest i autora, i zamawiającego zdobycie przez pomnik wyróżniającego się pozytywnie miejsca w odczuciach i przemyśleniach widza-odbiorcy.

Pomnik może być rzeźbą. Jest wtedy zamkniętą wokół swego środka przestrzenią, bryłą jednorodną, budowaną na osiach pionu i poziomu. Ale może być także formą przestrzenną i przestrzennym urządzeniem (*installation*), jest nią poniekąd również wieloelementowa układanka z rzeczy (*assamblage*) lub otoczenie (*environment*), a więc rodzaj architektury, jak też architektura o swoistym przeznaczeniu nośnej konstrukcji dla symbolicznych znaczeń. Także efemeryczne zdarzenie, którego struktura preferuje przestrzenne dane. Przestrzeń zaangażowana w kreację tych utworów staje się nie tylko miejscem pobytu obiektu, lecz jest także wykreowanym



Xawery Dunikowski
Rolnik, pomnik Czynu
Śląskiego, 1955

w ten sposób środowiskiem znaczeń i symboli z całym ich kulturowym i konkretnie jednostkowym wyposażeniem.

Autor pomnikowego dzieła, bez względu na to, jakie — w sensie gatunkowej reguły budowy i estetycznej konwencji ono by nie było — w danym mu materiale do opracowania ma gotowe i niezmiennie właśnie owo „środowisko znaczeń i symboli” (*hardware*). Jego rola jest ograniczona do uzgadniania tego środowiska z możliwymi do wykonania w wybranym tworzywie konwencjami formalnych zabiegów (*software*). Dzieło pomnikowe jest zatem zawsze dziełem poniekąd synkretycznym. Rola twórcy pomnika jest określona przez zasadę stosowności (*decorum*), podobnie

Konstrukcja pomnika jest w swojej istocie przejściem od zamysłu bytującego w świecie czystej idei do nadania temu potencjalnemu bytowi bytowania faktycznego.

jak w wypadku dzieła związanego z oprawą kultu religijnego. Nie ma tu miejsca na eksponowanie indywidualnych popisów artystycznej inwencji. Jeśli zdarzały się w historii nowatorskie rozstrzygnięcia w tej materii, to tylko

wtedy, gdy znane konwencje (stylistyki) nie wytrzymywały nacisku oczekującej na ucieleśnienie symboliki i rzeźbiarz lub architekt stawał się wynalazcą, nowatorem wskazującym jednocześnie precyzyjnie na sensy wiążących go idei, jak i nowe „epifanie piękna”⁸.

Możliwość pojawiania się nowych chwytów formalnych w utworach przestrzennych istnieje tak samo w rzeźbie religijnej, w reklamie, w formach agitacji politycznej, w rzeźbie pomnikowej, nagrobkowej i czysto dekoracyjnej. Ale nie można oczekiwać wprost osiągnięcia wartości artystycznej, jak to bywa wykładane *expressis verbis* w warunkach konkursów na projekty pomnikowe. Potwierdzeniem tej zasady niech będzie praca dawnych rzeźbiarzy greckich, takich jak np. Sokrates. „Rzadko sobie uświadomiamy, jak wiele pojęcie sztuki zawdzięcza bohaterskiemu duchowi śmiałych nowatorów, którzy działali między 550 a 350 rokiem przed naszą erą” — mówi Ernst Gombrich. Bardzo ładnie, pięknie, ślicznie — ale nie o to chodzi w dziele pomnikowym. Może ono zmierzać raczej ku koncepcji „trudnego piękna” właśnie przez to nakierowanie na komunikację symboliczną. Jednakże gdy podziwiamy dzieła z dalekiej przeszłości, podziwiamy niekiedy tylko klasę formy, podobnie gdy mamy przed sobą dzieła z odległych egzotycznych krain.

Nie oznacza to jednak, że rzeźba artystyczna zawłaszcza sobie całe pole formalnego eksperymentu.

Oryginalność greckiej rzeźby nie polegała przecież na odejściu od pełnienia jakichkolwiek funkcji w komunikacji symbolicznej, a nawet wprost przeciwnie, to dążenie do nadania bezpośredniego wyrazu mitologicznym przedstawieniom zaprowadziło rzeźbiarzy i malarzy do opanowania nowych sposobów prowadzenia przestrzennej akcji i nowych sposobów czysto

wzrokowego, a nie konceptualnego odniesienia do widzianej lub wyobrażanej przestrzeni.

Szczęśliwie dla twórczych rzeźbiarzy okoliczności polegały przede wszystkim na zbieżności ich świadomości estetycznej i świadomości przestrzenno-wzrokowej z tymiż cechami mecenasów, a nawet szerszej społeczności. O tym, jak dalece te świadomości mogą się rozmiąć, przekonaliśmy się np. przy okazji budowy pomnika Ofiar Zbrodni Katyńskiej. Jury konkursu wskazało na projekt prof. Alojzego Gryta. Jednakże nie odpowiadał on Stowarzyszeniu Rodzin Katyńskich, którego członkowie preferowali pewien typ komunikacji „emblematycznej” i estetyki polegającej na „bezpośredniej ekspresji”. Ten rodzaj rozbieżności dotyczył też budowy poznańskiego pomnika ofiar komunistycznego terroru z czerwca 1956 roku; ostatecznie w 1981 roku zrealizowano całkiem udaną koncepcję dwóch złączonych krzyży.

Pro domo sua

Przestrzeń wielkomiejska, zresztą każda przestrzeń publiczna, ma swoje funkcje symboliczne, a nie tylko utylitarne. Społeczność zajmująca taką przestrzeń odnosi się w różnych formach symbolicznych do swoich dziejów i do hierarchii wspólnie wyznawanych wartości. Oto bardzo prosty przykład, jak może jakiś obiekt zyskać znaczenie. W latach sześćdziesiątych rozważano sprawę kosztownego, zdaniem władz, remontu wrocławskiej Iglicy. Ta największa w Europie rzeźba modernistyczna, wzniesiona w 1948 roku z okazji Wystawy Ziem Odzyskanych, nie miała żadnej z góry założonej funkcji symbolicznej. Jednakże zamiar jej rozebrania i przeznaczenia na złom spowodował falę protestów. Iglicę wyremontowano. Jest dla wrocławian czytelnym symbolem ich twórczej obecności w dawniej niemieckim mieście „Breslau”. Trzeba także dodać, że Iglica jest dziełem eleganckim i jednocześnie popisem technicznym. Ustawiono tę Iglicę przed architektonicznym arcydziełem Maksy Berga, dawniej zwanym „Jahrhunderthalle”, czyli tak jak obecnie „Halą Stulecia” (stulecia bitwy pod Lipskiem w 1813 roku). a swego czasu „Halą Ludową” (*Volkshalle*). I jest Iglica znakomitym uzupełnieniem kompozycji całego układu — kompleksu architektonicznego.

Wrocław ma specyficzną historię i trudno tutaj wskazywać wprost takie momenty historyczne, które domagałyby się upamiętnienia. Jednoczącym Wrocławian przypadkiem może być osoba Jana Pawła II, lub, sięgając w głąb dziejów, Bolesława Chrobrego — pierwszego króla Polski (wtedy jeszcze państwa gnieźnieńskiego). Doczekał się także swojego pomnika ks. arcybiskup Bolesław kardynał Kominek, którego osoba łączy się z początkiem polsko-niemieckiego pojednania. Mamy pomnik Wojciecha Korfatego, wielkiego działacza śląskiego odrodzenia narodowego i dyktatora III Powstania Śląskiego, który spędził parę lat we Wrocławiu na studiach.

Jak dotąd figuralne pomniki, czy to Jana XXIII — papieża, Juliusza Słowackiego, czy Jana Pawła II (np. w Leśnicy), jak również abpa Bolesława Kominka, nie wydają się szczególnie trafnymi rozstrzygnięciami rzeźbiarskimi, a dodatkowo sposób ukształtowania ich bezpośredniego otoczenia i błędne ustawienie wobec słońca nie dodaje im wdzięku. Podobnie jest z ustawieniem w stosunku do światła słonecznego pomnika Fryderyka Chopina w parku Południowym, jednak pod względem klasy rzeźbiarskiej dzieła wybitnego (tu zdania są podzielone), autorstwa prof. Jana Kucza z Warszawy. Pomnik Bolesława Chrobrego jest dziełem niezbyt udanym. Pomnik konny wodza i władcy to oczywiście przedsięwzięcie wyjątkowo trudne i o długiej tradycji różnych i świetnych rozwiązań, o której to tradycji autorka jakby zapomniała. Zapomniała także o tym, że konie ciężkie, a na takiego wsadziła figurę króla (przepraszam, ale nie króla, lecz kogoś „koronowanego”) pojawiły się w Polsce paręset lat później.

Inne ważne pomniki, czy to upamiętniające ofiary zbrodni katyńskiej, czy deportacje Polaków na Syberię, a także pomordowanych na Wschodzie, rażą dość przypadkowymi lokalizacjami i niewyszukaną formą, raczej kameralną, jakby sztucznie powiększoną do poważnych rozmiarów. Przykładowymi realizacjami pomnikowymi reprezentującymi pewną klasę są Borysa Michałowskiego pomnik Profesorów Lwowskich między gmachami Politechniki i Łucji Skomorowskiej pomnik Żołnierzy Wojska Polskiego na Oporowie. Nieźle prezentuje się pomnik Mikołaja Kopernika autorstwa Leona

Podsiadłego naprzeciwko Wzgórza Partyzantów (dlaczego partyzantów?). Jest też kompozycja Macieja Szańkowskiego z Warszawy. Węzełek podróżny i klucze wrzucone do wody. Inny warszawianin — Jerzy Kalina — przyozdobił skrzyżowanie ulic Świdnickiej i Piłsudskiego kopiami przechodniów, jakby wychodzących, uciekających z miasta pod ziemię. Zastanawiające. Także autorstwa tego artysty w wyniku konkursu uzyskaliśmy upamiętnienie postaci rotmistrza Pileckiego w formie wielkiego pierścienia z wygrawerowanym od wewnątrz napisem.

Wrocław miał przynajmniej dwie inicjatywy, których znaczenia nie da się przecenić. Obydwie pionierskie. Jak wspomniałem, to nie Museum of Modern Art w Nowym Jorku należy się palma pierwszeństwa w wyjściu z dziełami rzeźbiarzy „w miasto”, ale rzeźbiarzom wrocławskim, którzy w 1957 roku zorganizowali pomiędzy gmachami naszej uczelni, czyli od Placu Polskiego po ulicę Traugutta, Pierwszą Plenerową Wystawę Rzeźby. W 1970 roku mieliśmy okazję zapoznać się z wieloma projektami podarowanymi miastu przez 36 artystów z całego kraju. Można z niektórych jeszcze teraz skorzystać. Po realizacji *Krzesła* Tadeusza Kantora, a ostatnio Barbary Kozłowskiej *Interpretacji przestrzennej poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża* na takie zamierzenia i podobne władz miasta oczekuje jeszcze kilka interesujących projektów (m.in. Jerzego Rosołowicza *Kreatorium kolumny stalagnatowej*). Są wśród tych projektów także szczególne odniesienia do historii miasta, jego tragicznego końca jako Festung Breslau i zapowiedzi nowej przyszłości⁹.

Ujawniona zeszłego roku inicjatywa budowy pomnika Adama Mickiewicza według projektu Zbigniewa Pronaszki z 1922 roku jest przypadkiem szczególnym, ponieważ pierwotnie taki pomnik miał powstać w Wilnie. Zbudowano jego model w skali 1:1 i odsłonięto 31 października 1924 roku z udziałem marszałka Józefa Piłsudskiego. Ale awangardowa kubityczna forma budziła sprzeciw szerokiej publiczności. Model

Pomnik może być rzeźbą. Jest wtedy zamkniętą wokół swego środka przestrzenią, bryłą jednorodną budowaną na osiach pionu i poziomym.

drewniany spłonął w 1939 roku. W litewskim Wilnie po wojnie wzniesiono skromniejszy pomnik Wieszcza Narodów Rzeczypospolitej autorstwa Gediminasa Jakubonisa. Dzieło Pro-naszki może okazać się ważnym wydarzeniem artystycznym mimo upływu nieomal stu lat.

Kilka uwag ogólnych

Pomnik jest szczególnym przypadkiem wyznaczenia „miejsca czci”, bowiem dzieło rzeźbiarskie „zdaje się wcielać osobowość i staje się ośrodkiem własnego świata. I choć rzeźba jest przedmiotem w naszym polu widzenia, tworzy jednak swą własną przestrzeń”¹⁰.

Symbolicznym obiektem skupiającym uwagę w miejscach o długiej historii bywa też zachowana konkretna pamiątka wydarzeń, a wtedy pożądane jest, aby właśnie ekspozycja konkretnego powodowała dalece uogólniony ciąg skojarzeń, medytacji i interpretacji. W wypadku zaś rzeźby pomnikowej właściwsze wydaje się, aby ten symbol był jak najbardziej ogólny, ale tak ukształtowany, aby w naszej pamięci wiązał się raz na zawsze z tym i tylko z tym konkretnym miejscem — punktem w przestrzeni i momentem w czasie historycznym.

Ostatnią warstwą sensów, jakie przenosi cały układ przestrzenny, a nie tylko wyróżniona, symboliczna forma, jest umożliwienie wyrażenia tej postawy, jaką w odczuciach pielgrzyma miejsce czci wzbudziło. W wyniku tych rozbudowanych zabiegów konstrukcja układu przestrzennego wskazuje nam, jak się mamy zachować, a nawet może nakłaniać do wykonania określonych gestów. Wiąże się z tym wymóg takiej kompozycji architektonicznej, która umożliwiałaby także udział w zbiorowym ceremoniale.

Wrocław, maj 2020

P.S. Tekst niniejszy zawiera wiele myśli stanowiących repetycję z moich opracowań wcześniejszych, jak np. *Miejsce czci — wizualne rozpoznanie i oznaczenie w przestrzeni*, [w:] „Rzeźba Polska”, CRP, Orońsko 1998. Analizę wielu prób, przeważnie niestety nieudanych, urządzenia miejsc czci związanych z wydarzeniami II wojny światowej na ziemiach polskich przeprowadził swego czasu Władysław Hasior. Obnażył on dosadnie znaczeniowe rozchwianie i schema-

tyczny eklektyzm wielu rozwiązań stosowanych przy wznoszeniu pomników. Tę trudną problematykę poruszyła w swoich opracowaniach Irena Grzesiuk-Olszewska, np. opisując *Dzieje Pomnika-Drogi w Oświęcimiu* autorstwa zespołu Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza i Juliana Pałki („Życie Literackie” 1988, nr 3) .

1. Konstanty Ildefons Gałczyński, *Pomnik studenta*, 1947.
2. „Pisać o Sztuce dla narodu, który ani muzeów, ani pomników, właściwie mówiąc, nie ma; pisać dla publiczności, która zaledwo biernie albo wypadkowo obznajomiona jest z tym przedmiotem, jest to nie pisać o Sztuce, ale objawić ją”, C.K. Norwid, *O sztuce dla Polaków*, [w:] idem, *Czarne i białe kwiaty*, Warszawa–Kraków 1922, s. 41.
3. „Jeżeli mu polecą stawiać pomnik, to na miejscu, gdzie bomby padać mają — jeśli fresk, to na ścianach, które łuna ozłoci i rozryją kartacze”, C.K. Norwid, *Horoskop polskiego artysty*, ibidem, s. 270.
4. Jak podaje Andrzej Nowak: „Autorka [N.A. Narocznickaja, *Za czo i s kiem my wojowali*. Moskwa 2005, s. 570] zwraca w końcu raz jeszcze uwagę na fatalną rolę odgrywaną w całym tym regionie przez Polskę. W XX wieku od Piłsudskiego do »Solidarności«, kierowała się ona nie żadnym antykomunizmem w kolejnych swych zrywach, ale tradycyjną polityką antyrosyjskiej agresji, która trwała nieprzerwanie od Bolesława Śmiałego do Władysława IV. Groźnie brzmią słowa autorki podsumowujące ten wątek: »Stała, wielowiekowa powtarzalność antyrosyjskiej polityki wschodnioeuropejskich katolików, niepodległej Polski, skłania, by odnieść się do niej poważnie«”, A. Nowak, *Kłęska imperium zła. Rok 1920*, Kraków 2020, s. 321.
5. Krzyż wykonał Arkadiusz Melak. Interweniowała Ambasada ZSRR. Zastosowano ciężki sprzęt.
6. Wrocławskie Kunstakademie została zamknięta decyzją narodowosocjalistycznych władz pruskich w 1932 roku. Określano czasem tę uczelnię jako „Bauhaus przed Bauhausem”. Reprezentowała



- wysoki poziom dydaktyki sztuk plastycznych i architektury z międzynarodowym składem wykładowców. Jak się okazuje, nie brakowało wśród nich Polaków. Protektorem pierwszej wrocławskiej uczelni plastycznej był zresztą mój krajan Michał Kazimierz Ogiński (1730–1800), hetman wielki litewski, co było dla mnie jednym z poważniejszych motywów przyjazdu na studia do dalekiego Wrocławia.
7. W całości programu komunikacji symbolicznej pomniki stanowią jeden z obszarów obok świąt państwowych i religijnych, nazw ulic, odznaczeń państwowych, filmów fabularnych, obrazów, pieśni itp.
 8. Wartość artystyczną, jeśli jej nawet tak nie nazywano, dostrzegali już starożytni, wydobywając ją jako kolejną wartość po wartości estetycznej. W każdym bądź

- razie: „Kiedy Kwintylian uznał skręt ciała *Dyskobola* Myrona za szczególnie chwalebny, »bo nowy i trudny«, ustalił zarazem krytyczne prawidło, które złączyło sztukę z rozwiązywaniem trudności” (Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s.143). Dopiero w XX wieku to prawidło zostało zakwestionowane, m.in. przez Augusta Zamoyskiego. Zamoyski odesłał do cyrku wszystkich oczekujących od artystów rozwiązywania trudności („Jeśli idzie o trudności, to idźcie do cyrku” — odczyt w Zakopanem, 1919 rok). Był to jednak rzeźbiarz, który sam trudności nie unikał.
9. Zbigniew Makarewicz, *Ostatni zjazd awangardy*, [...] D. Dziedzic, Z. Makarewicz (red.), *Symposium Plastyczne — Wrocław ’70*, O.T.O. Kalambur, Wrocław 1983, s. 27–42.
 10. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa 1987, s. 150.

Odsłonięcie pomnika (model) Adama Mickiewicza, Wilno 1924

Koniec wileńskiego pomnika Mickiewicza

Aleksander Srebrakowski

Urodził się w 1961 roku we Wrocławiu. Historyk i działacz społeczny, pracuje w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego. W 1999 roku uzyskał stopień naukowy doktora. W swoim dorobku ma liczne publikacje z historii najnowszej, m.in. *Sejm Wileński 1922 roku. Idea i jej realizacja*, Wrocław 1993 oraz *Polacy w Litewskiej SRR 1944–1989*, Toruń 2000. Jako członek Niezależnego Zrzeszenia Studentów współpracował z pismem „Akces” oraz wydawał pismo „Wichrzyciel”. W końcu lat 80. XX w. w nieformalnej grupie „Oriens” ks. prał. Aleksandra Zienkiewicza zajmował się pomocą dla Kościoła i Polaków w ZSRS. Na przełomie lat 80. i 90. XX w. był współzałożycielem oddziału Archiwum Wschodniego, Stowarzyszenia Straż Mogił Polskich na Wschodzie i oddziału Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”. Od 2002 roku jest członkiem Polsko-Litewskiej Komisji Podręcznikowej. Od 2018 roku współzałożyciel i prezes Stowarzyszenia Społeczny Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza we Wrocławiu.

Jednym z podstawowych problemów stojących przed historykami jest precyzja przekazów, jakimi dysponujemy. Niestety, nie zawsze łatwo jest dotrzeć do informacji źródłowej i trzeba często bazować na przekazach z drugiej ręki. Tak jest między innymi w wypadku określenia momentu zniszczenia pomnika-makiety Adama Mickiewicza w Wilnie, autorstwa Zbigniewa Pronaszki.

W oparciu o relacje i wspomnienia wilnian, którzy zabierali w tej sprawie głos, ale bez podania konkretnego źródła informacji, przez lata powstało wiele przekłamań. Jedną z częściej powtarzanych wersji było twierdzenie, że pomnik został zniszczony w czasie wielkiej powodzi, jaka przeszła przez Wilno w końcu kwietnia 1931 roku¹. Co ciekawe, niektórzy przesuwają ten moment na rok 1938, co mijają się jednak z prawdą. Inny cytowany przekaz podaje, że rzeźbę zniszczył częściowo piorun w maju 1939, co zmusiło do rozebrania ocalałej reszty konstrukcji zagrażającej ludziom. Prawda jest nieco inna. Dzieło Pronaszki przetrwało wielką powódź z 1931 roku. Znalazło to nawet odzwierciedlenie w X Wileńskiej Szopce Akademickiej, gdzie postać Dziada śpiewała o „Mickiewiczu Trupniaszki”, którego „nie zmocuje ni piorun, ni woda”².

W roku 1939 Wilno nawiedziły kolejne żywioły. Był to szereg burz, które w czerwcu uszkodziły wieżę kościoła Wszystkich Świętych w Wilnie i zabiły trzy osoby w innych częściach miasta. Równie groźnie było w lipcu tegoż roku. Jednak i tym razem pomnik wyszedł z tego cało. Mimo tego wojskowi, na których terenie dzieło było ustawione, biorąc pod uwagę stan techniczny drewnianej konstrukcji i mając na uwadze ostatnie wydarzenia postanowili profilaktycznie ją rozebrać. Nastąpiło to 27 lipca 1939 roku. „Słowo”, konserwatywny dziennik Stanisława Cata Mackiewicza, skomentował to artykułem *Mickiewicz Pronaszki już nie straszy*

nad Wilją, w którym kolejny raz jednoznacznie negatywnie oceniał dzieło Pronaszki³. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że redakcja tej gazety równie negatywnie i agresywnie odnosiła się do pozostałych projektów pomnika Mickiewicza, jakie miały być zrealizowane w Wilnie w okresie międzywojennym. Równie niewybredne ataki spotkały Stanisława Szukalskiego (projekt z 1925 roku), jak i Henryka Kunę (projekt z 1931). Z kolei „Kurier Wileński” relacjonował rozbiórkę pomnika wspominając o kontrowersjach wokół tego dzieła, jednak podkreślał, że miał on wielu zwolenników, choć przeciwników prawdopodobnie więcej⁴.

Pomnik Adama Mickiewicza autorstwa Zbigniewa Pronaszki stał więc w Wilnie od października 1924 (odsłonięcie 31 października), do 27 lipca 1939, przyczyną zaś jego zniknięcia była rozbiórka, a nie jakiś kataklizm. Współcześnie we wrocławskim środowisku uniwersyteckim powstał pomysł, aby dokonać ostatecznej realizacji projektu Pronaszki, tak jak to autor zaplanował i ustawić betonową rzeźbę Mickiewicza we Wrocławiu.

1. Szerzej o powodzi patrz: A. Srebrakowski, *Wileńska powódź 1931 r. i jej echa* [w:] *Wrocław — Śląsk — Polska — pomiędzy Zachodem a Wschodem*, pod red. W. Kucharskiego, J. Nowosielskiej-Sobel, Wrocław 2018, s. 298–326.
2. *Wileńskie szopki Akademickie (1921–1933)*, wstęp i opracowanie M. Olesiewicz, Białystok 2022, s. 265.
3. „Przechodzień”, *Mickiewicz Pronaszki już nie straszy nad Wilją*, „Słowo”, 29.07.1939, nr 206, s. 7.
4. *Znad Wilii zniknął pomnik Mickiewicza*, „Kurjer Wileński” 1939, nr 207 z 29 VII, s. 2.

Komunikat

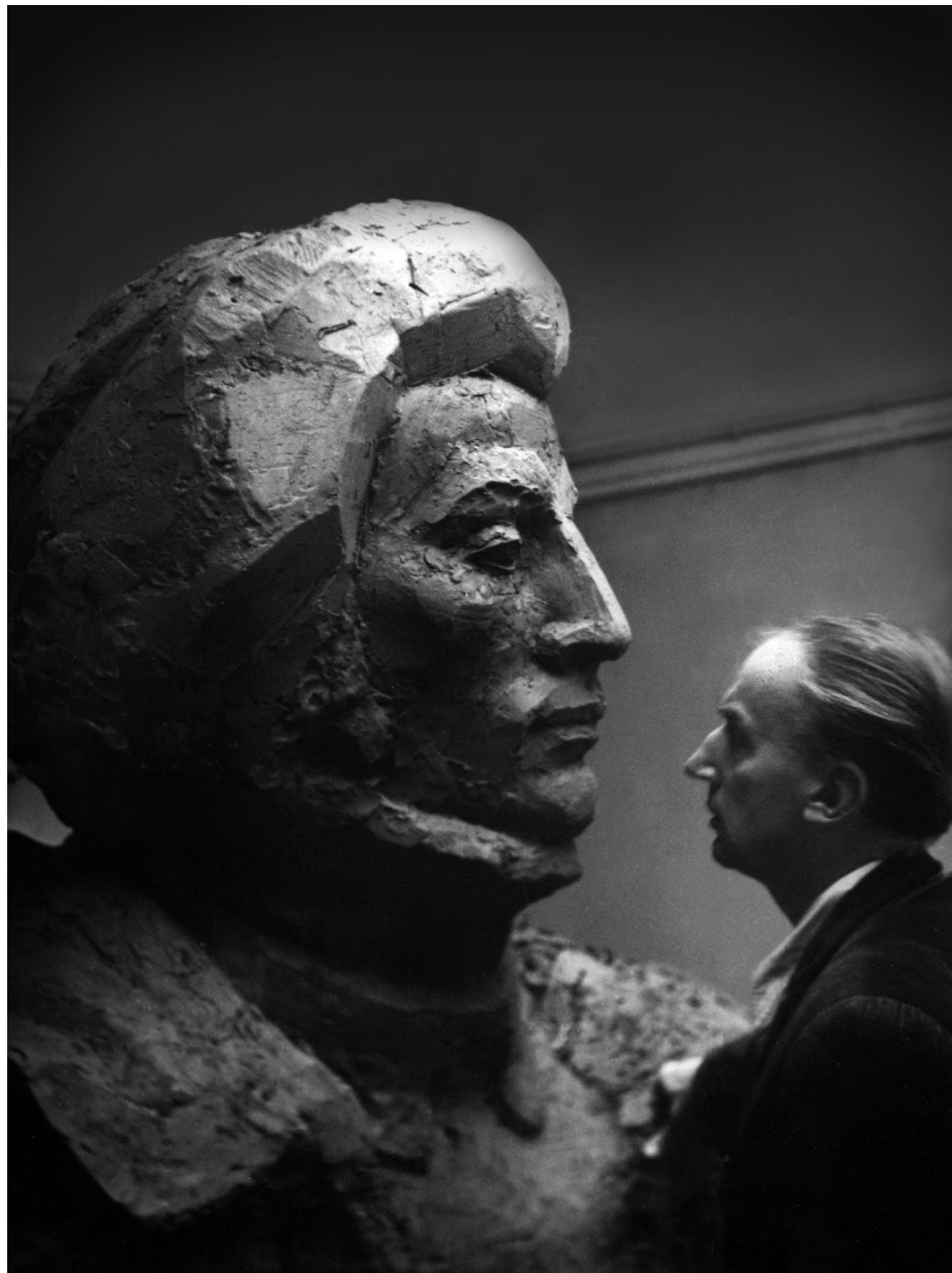
Społeczny Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza

12 maja 2020 miało miejsce zebranie Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Adama Mickiewicza, który podjął działania w celu budowy we Wrocławiu pomnika Adama Mickiewicza, według projektu Zbigniewa Pronaszki, zrealizowanego w Wilnie w 1924 roku w formie drewnianej makiety w skali 1:1.

Komitet, działający od 2018 roku, do tej pory skupił się nad stroną administracyjno-formalną przedsięwzięcia, czyli na umożliwieniu ustawienia we Wrocławiu rzeźby autorstwa Pronaszki, wykonanej, jak zaplanował artysta, z betonu. Nawiązano w tym celu współpracę z władzami miejskimi Wrocławia, które nastawione są do pomysłu życzliwie.

Do momentu wybuchu pandemii Komitet był w trakcie zbierania podpisów mieszkańców miasta, które będą podstawą przyjęcia przez władze miejskie uchwały pozwalającej na realizację projektu. W trakcie spotkania przedyskutowano pomysły dokończenia zbierania podpisów w sytuacji ograniczeń narzuconych przez walkę z pandemią.

Uczestnicy spotkania uznali także, że przyszedł już czas, aby rozszerzyć krąg osób zaangażowanych w realizację projektu. Postanowiono, aby zwrócić się do osób mogących wspomóc swoim autorytetem i umiejętnościami działalność Komitetu. Postanowiono także przygotować szereg publikacji popularyzujących pomysł i wyjaśniających intencje pomysłodawców. Jest to niezbędne, aby móc zrealizować ideę w oparciu o fundusze społeczne, a nie w oparciu o dotacje państwowe czy samorządowe.



Obecność rzeźby w przestrzeni publicznej Kilka uwag na przykładzie twórczości Stanisława Horno-Popławskiego

Roman Konik

Rzeźba w przestrzeni publicznej przez wieki kształtowała gusta społeczeństw, była nośnikiem treści religijnych, ideologicznych, obyczajowych i społecznych. Współcześnie, gdy istnieją skuteczniejsze sposoby i środki oddziaływania, często rezygnuje się z niej, sprowadzając do funkcji dekoratywnej architektury. Paradoksalnie, dzięki temu zaniechaniu, rzeźba w ostatniej dekadzie wyemancypowała się i dziś samodzielnie uczestniczy w kształtowaniu kompozycji przestrzeni społecznej, nie jest li tylko czystym elementem dekoracyjnym, dodatkiem czy uzupełnieniem.

Rzeźba w przestrzeni publicznej funkcjonowała od pokoleń w formie pomników, monumentów, części architektury czy dekoracji, ukazywała momenty zwycięstw, obrazowała systemy ideologiczne czy gusta epoki. W pewnym sensie rzeźba może być niezwykle pomocna w opisanie epoki, w której powstała; w niej jak w soczewce skupia się to wszystko, co filozofowie określają mianem *episteme* epoki.

Przyjrzenie się, czym jest obecnie rzeźba i jaka jest jej rola w przestrzeni publicznej jest tematem niezwykle intrygującym. Refleksja tego rodzaju dotyczy bowiem samej definicji rzeźby, jej celów, funkcji, ale także odsłania ważną kwestię dotyczącą zapotrzebowań społecznych na rzeźbę. W kontekście tej refleksji pojawia się cały katalog pytań dotyczących natury gustu społecznego, potrzeby sztuki w przestrzeni publicznej, ale także tematów niezwykle wrażliwych, jak choćby dotyczących mechanizmów wyłaniania projektów przeznaczonych do realizacji, składu jury w konkursach czy tego, jacy artyści są zapraszani do udziału w konkursach. O ile

system totalitarny ideologizował przestrzeń, to demokracja i wolny rynek wywołują procesy prywatyzacji i komercjalizacji. Zachodzi też pytanie o odpowiedzialność samorządu, nie tylko jako gospodarza przestrzeni publicznej, ale i mecenasa wspierającego sztukę.

Współczesna rzeźba jak w zwierciadle ukazuje, jak zmienia się sama sztuka; w konfrontacji kolejnych pokoleń rzeźbiarzy widać dialog twórców z rzeczywistością, często dramatyczny i przybierający formę protestu czy manifestu: obserwujemy rozpad formy, eksperymentowanie z tworzywem, unicestwienie przedmiotu, bagatelizowanie silnej triady: artysta-dzieło-widz na rzecz wykreślenia lub minimalizowania samego dzieła bądź odbiorcy. Pracownie rzeźby niejednokrotnie przypominają pracownie alchemików, w których na żywym organizmie sztuki prowadzone są różnorakie eksperymenty, poszukiwania i konsekwentne odrzucanie tego, co stanowiło przez wieki istotę rzeźby. Często w wyniku tych zabiegów sama rzeźba ulega anihilacji na rzecz pomysłu, sytuacji artystycznej, efemerycznej formy przestrzennej, rezygnacji z tradycyjnego tworzywa. Dlatego też efemeryczność rzeźby skutkuje jej rozmyciem, brakiem wiążącej definicji, a tym samym odrzuceniem społecznym.

W pewnym sensie rzeźba umieszczana w przestrzeni publicznej jest najmniej podatna na tego rodzaju zmiany. Wynika to przede wszystkim z kwestii materiałowych (niepodobna zrobić rzeźby pomnikowej z waty cukrowej czy papieru). Rzeźba pomnikowa jest i będzie istotnym elementem przestrzeni miejskiej, będąc widowym znakiem idei, wydarzeń czy postaci, które warto utrwalić. Rzeźba pomni-

Profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, pracuje w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii. Współzałożyciel i redaktor kwartalnika filozoficznego „Studia Philosophica Wratislaviensia”, prezes stowarzyszenia Polskie Forum Filozoficzne. Zajmuje się estetyką rzeźby.

<
Stanisław Horno-Popławski przy pracy nad pomnikiem Adama Mickiewicza, lata 50. Zdjęcie pochodzi z archiwum rodzinnego pp. Ronczewskich (rodziny córki Stanisława Horno-Popławskiego)

Efemeryczność rzeźby skutkuje jej rozmyciem, brakiem wiążącej definicji, a tym samym odrzuceniem społecznym.

kowa będzie niewątpliwie ciągłym terenem eksploracji kolejnych pokoleń rzeźbiarzy. Przy tej okazji warto wspomnieć, że sztuka w przestrzeni publicznej bywa odbierana różnorodnie i niekoniecznie w kontekście wartości estetycznych: może być odbierana jako znak promocji miasta, miejsce spotkań (jest na mapie miasta łatwo identyfikowalnym punktem). Z czasem rzeźba może stać się ikoną miasta, jak choćby nowojorska Statua Wolności, Manneken Pis w Brukseli, fontanna Strawińskiego przy Centre Pompidou w Paryżu czy potocznie tak zwana „Fasolka” Anisha Kapoora w Chicago.

Tylko rzeźbiarze o specyficznie ukształtowanej wyobraźni i nienagannym warsztacie pracy są w stanie zaproponować coś ożywczego, nowego i uniwersalnego w tym sensie, że propozycje rzeźb monumentalno-pomnikowych potrafią przetrwać mody, gusta przypisane do konkretnej epoki; innymi słowy, istnieją artyści, których rzeźby nie muszą być przez kolejne pokolenia demontowane, niszczone czy być przedmiotem drwin i szyderstwa. Wśród tego rodzaju rzeźb warto na przykład wskazać pomnik Obrońców Westerplatte Franciszka Duszeński i Franciszka Strynkowskiego, pomnik Czynu Powstańczego Xawerego Dunikowskiego, pomnik Powstańców Śląskich Gustawa Zemły w Katowicach, pomnik Poległych Stoczniovców Bogdana Pietruszki czy pomnik Chopina w Łazienkach Wacława Szymanowskiego. Tego rodzaju realizacje pomnikowe wrosły trwale w tkankę miasta, stając się niejednokrotnie jego ikoną, totemem, łatwo rozpoznawalnym znakiem.

W kontekście ogólnych uwag warto wspomnieć twórczość Stanisława Horno-Popławskiego. Powodów, by przywołać dzisiaj nieco zapomnianego, a tak znakomitego rzeźbiarza, jest kilka. Za jego czasów rynek rzeźby pomnikowej został zmonopolizowany przez komunistyczne państwo, co narzuciło na długie dziesiątki lat nie tylko patetyczną i realistyczną formę większości zrealizowanych pomników, ale także ich treść. Alternatywą był mecenat Kościoła, z natury konserwatyw-

nego w swoich wyborach artystycznych. Temu jednemu z ostatnich rzeźbiarzy pracujących w technice *taille directe* (kucie w kamieniu bez wstępnego modelunku, szkicu) udało się na tle trudnych czasów socrealizmu stworzyć rzeźby, które przetrwały czasy ideologii, mody, krytyki. W swej wyobraźni twórczej potrafił znaleźć wąską szczelinę dla realizacji nieskrępowanej i wolnej.

Przykładem tego rodzaju realizacji jest pomnik Adama Mickiewicza przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie. W skrajnych częściach frontowych portyku znajdują się dwa pomniki: od strony południowej rzeźba Adama Mickiewicza dłuta Stanisława Horno-Popławskiego, a od strony północnej — rzeźba Mikołaja Kopernika dłuta Ludwiki Nitschowej. Pomnik autorstwa Horno-Popławskiego mocno wyróżnia się na tle pozostałych realizacji. Wykonany z granitu, zajmuje dominującą pozycję w całym rzeźbiarskim sztafażu pałacu, nawiązując raczej do przedwojennego nurtu *art déco*, ze względu na swoje zgeometryzowanie przy zachowaniu pełnej plastyczności i dynamiki bryły. Rzeźbiarz, przystępując do realizacji zamówienia, zdawał sobie sprawę, że tego rodzaju monument musi spełnić szereg warunków. Po pierwsze: ukazać wielkość, dostojeństwo, romantyzm wielkiego wieszcza polskiej poezji, mając jednocześnie świadomość, że poeta był mikrej postury (Mickiewicz miał zaledwie 164 cm wzrostu, jako młodzieniec w teatrzyku szkolnym ze względu na wzrost i niewieścią urodę odgrywał role kobiece). Rzeźba miała też stronić od patosu. Dlatego artysta przedstawił go w melancholijny sposób, w realizacji widać bardziej autora *Sonetów Krymskich* niż *Pana Tadeusza*. W skrótovej bryle siedzącego poety artyście udało się przedstawić godność, dostojeństwo i powagę.

Monument Mickiewicza pokazuje niepospolitą osobowość artystyczną Horno-Popławskiego. Ten sopocki artysta, pracując na uboczu głównych nurtów rzeźby, unikając dotacji i wsparcia mecenasów sztuki, przez wiele lat kuł konsekwentnie w pospolitym kamieniu polnym, rozwijając i doskonaląc indywidualny styl (zlecenie na wykonanie pomnika Mickiewicza było jednym z niewielu, które przyjął artysta). W tym czasie jego rówieśnicy rzeźbiarze porzucili materię ka-



Stanisław Horno-Popławski, pomnik Adama Mickiewicza, Pałac Kultury w Warszawie, lata 50. Zdjęcie z archiwum rodzinnego pp. Ronczewskich (rodziny córki Stanisława Horno-Popławskiego)

mienia, poszukując nowych tworzyw sztuki, otwarli się na krzykliwy dialog z otaczającą ich rzeczywistością, eksperymentując na żywym organizmie rzeźby. Zdobyli lokalne uznanie, zainteresowanie mediów, udzielali wywiadów.

Horno-Popławski stronił od tego, nie raził gadulstwem, nie epatował teoretycznymi zawiłościami na temat procesu powstawania rzeźby i źródeł inspiracji. Gdy inni pisali, dru-

kowali manifesty, przemawiali ze znanstwem o nowej formie rzeźby, on spokojnie, konsekwentnie i z oddaniem kuł w kamieniu. Po latach okazało się, że jego rzeźby przetrwały próbę czasu, dziś zachwycają i mówią o rzeczach istotnych. Jak sam wspominał, rzeźba nie wymaga żadnych komentarzy, jedynym komentarzem jest sama rzeźba.

Artysta miał odwagę pójścia własną drogą w rzeźbie, nie ulegał klimatowi i urokowi



Praca nad pomnikiem Adama Mickiewicza Stanisława Horno-Popławskiego, lata 50. Od lewej: autor, Tadeusz Godziszewski, Inga Popławska (żona rzeźbiarza), syn Andrzej (na drabinie)

i celem samym w sobie”*. Horno-Popławski nie idzie więc drogą współczesnych mu rzeźbiarzy: nie ma w jego pracach dramatycznego dynamizmu, napięcia, protestu — jest cisza, oniryczna nastrojowość, szep, nastrojowa epickość.

Warszawski pomnik Adama Mickiewicza wskazuje na jeszcze jedną kwestię: w tej realizacji widać doskonały balans między zakorzenieniem w artystycznej tradycji rzeźby (klasycyzm) a próbami poszukiwań nowych środków wypowiedzi i rozwiązań formalnych. Jest świetnym przykładem, że w tradycyjnie rozumianej rzeźbie można powiedzieć coś nowego, zadając tym samym kłam jednej z podstawowych tez postmodernizmu, że wyobraźnia artystyczna jest zbiorem zamkniętym, a tym samym wyeksplorowanym i skazującym działania twórcze na rekapitulację bądź eklektyzm. Każdy rzeźbiarz wie, jak trudną rzeczą jest w mnogości wypowiedzi artystycznych chwytać i utrwalać to, co jest tak ulotne, co się wymyka utrwaleniu, co jest niemożliwe do zwerbalizowania, opowiedzenia słowami. W pomniku Adama Mickiewicza jego autor pokazuje, że w rzeźbie monumentalnej istnieje możliwość nazwania i zobrazowania psychicznego wnętrza. Pomnik Mickiewicza obrazuje przede wszystkim to,

czego nie widać w sferze wizualnej: romantyczną melancholię poety, jego umiłowanie ojczyzny, głęboko skrywaną naturę, dostojeństwo i dystans do tego, co go otacza. Pomnik nie tylko w sferze estetycznej różni się od pozostałych realizacji w tym miejscu. Zarówno rzeźba Mikołaja Kopernika dłuta Ludwika Nitschowej, jak i cykl alegorycznych personifikacji filozofii, muzyki i literatury, umieszczonych w niżach Pałacu Kultury i Nauki, osadzone są mocno w manierze formalnej socrealizmu, natomiast rzeźba Horno-Popławskiego wyrasta ponad epokę, staje się czymś uniwersalnym.

Podsumowanie

Stanisław Horno-Popławski rzeźbił, by zaznaczyć w szeregu mijających dni własną refleksję, zatrzymać i lepiej zrozumieć otaczającą go rzeczywistość. Dziś patrząc na jego prace możemy uczestniczyć w tym swoistym dialogu, zajrzeć za kurtynę wyobraźni artysty, gdzie roztacza się kamienny ogród jego fantasmagorii. W jego rzeźbach zawarta jest ogromna dawka metafizyki — artyście udało się utrzymać idealny balans między konkretyzacją, wskazaniem i niedookreśleniem. Takie realizacje, jak warszawski pomnik Adama Mickiewicza, uzmysławiają nam, jak dalece rzeźba potrafiła wpisać się w pejzaż miejsca. Warszawski ponadhektarowy plac pomiędzy ul. Marszałkowską a planowanym Muzeum Sztuki Nowoczesnej niepodobna wyobrazić sobie bez pomnika Adama Mickiewicza.

Tekst zamówiony dla publikacji Strzegomskiego Centrum Kultury pt. *VII Strzegomskie Biennale Rzeźby w Granicie* (w przygotowaniu do druku).

* H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 54.

Pomnik Pomordowanych Profesorów Lwowskich we Wrocławiu. Konteksty

Zbigniew Władysław Solski

W dorobku Borysa Michałowskiego (ur. 1905 — zm. 1995) wrocławski pomnik Pomordowanych Profesorów Lwowskich jest pozycją najwybitniejszą. Wartość tej realizacji (poza samymi walorami plastycznymi dzieła) wynika z kontekstów historycznych i architektonicznych. Pomnik upamiętnia profesorów lwowskich uczelni, których Niemcy po wkroczeniu do miasta rozstrzelali na Wzgórzach Wuleckich w nocy z 3 na 4 lipca 1941 roku. Rozstrzelani spoczęli w miejscu kaźni, ale gdy Niemcy uciekali przed Sowietami, w nocy z 6 na 7 października 1943 roku rozkopali mogiły, aby nazajutrz ciała ofiar spalić na stosie, a popiół rozsiać po okolicznych polach. Zwłaszcza dla wrocławskiego środowiska naukowego — które w dużej części wywodziło się z Uniwersytetu Jana Kazimierza i innych lwowskich uczelni — odsłonięcie pomnika 3 października 1964 roku było niezwykle ważnym aktem w przezwyciężeniu traumy po utraconych mistrzach i kolegach.

Na czele ogólnopolskiego komitetu budowy pomnika stanął pochodzący ze Lwowa wrocławski dermatolog prof. Henryk Mierzecki. Wykonawcą — Borysa Michałowskiego, profesora PWSP i Politechniki Wrocławskiej — wyłoniono bez konkursu. Tworzywem rzeźby miała być glina, co wiązało się ze specjalizacją wrocławskiej PWSP (obecnie ASP) w ceramice i szkłe. Dla pomnika wyznaczono prestiżową lokalizację na placu między dwoma wybudowanymi już po wojnie budynkami (D 1 i D 2) Politechniki Wrocławskiej. Projektantami tego założenia byli architekci Tadeusz Brzoza i Zbigniew Kupiec. Obaj byli absolwentami Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej, obaj wykładali też na Politechnice Wrocławskiej.

Michałowski zastosował glinę szamotową z domieszką kruszywa, co upodobiło wypaloną glinę do kamienia. Ze względu na duże rozmiary pomnika przygotowano dla artysty pracownię w jednym z bocznych pomieszczeń Hali Ludowej (il. 1). Wielkość fragmentów rzeźby trzeba było dostosować do możliwości ceramicznego pieca PWSSP. Ceramiczne elementy wypalono w wysokiej temperaturze, dzięki czemu do dzisiaj pomnik znakomicie się zachował. Rzeźba nie ma betonowego wypełnienia ani metalowej konstrukcji. Wewnątrz jest pusta, a ceramiczna skorupa zachowuje stabilność tylko dzięki dokładnemu dopasowaniu poszczególnych elementów.

Dwie emocjonalne wypowiedzi Michałowskiego wskazują na napięcia podczas realizacji pomnika. Pierwsza dotyczy znakomitej lokalizacji rzeźby: „Nie miał szczęścia pomnik wrocławski. Ściśnięty między potężnymi gmachami Politechniki, traci częściowo swój wyraz”. Tę dość zaskakującą opinię artysty przekazała nam dziennikarka Krystyna Tyszkowska. Druga wypowiedź wiąże się z obecnym napisem na cokole pomnika: „Zafascynował mnie napis — zanotował artysta w niepublikowanych wspomnieniach — który miał być na pomniku: »Umarli krzyczą«, miał być po łacinie. Później jednak ktoś wydał decyzję, że nie taki i nie po łacinie. Mamy więc: „Nasz los przestroga”. Było to dla mnie bardzo przykre.

Pieta

Gabriel Palowski żywi przekonanie, że Michałowski, ukazując scenę rozstrzelania lwowskich profesorów, nawiązał do *Piety*

Dr hab., teatrolog, kulturoznawca i performatyk. Autor m.in. monografii Ikony krawędzi w dramatach Samuela Becketta, Karola Wojtyły i Martina Bubera (Opole 2002) oraz książki *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji* (Opole 2012). Redaktor i współredaktor sześciu zbiorowych monografii w zakresie literatury, teatru i performatyki. Pomysłodawca i współorganizator siedmiu interdyscyplinarnych konferencji naukowych podejmujących problem transcendentnej we współczesnej kulturze. Publikuje m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Ethosie” i „Dyskursie”. Dramaturg, reżyser i scenograf. Hobby: aranżacja hektarowego ogrodu w Górach Sokolich, której elementem są rzeźby plenerowe powstające w ramach „zabaw przyjemnych i pożytecznych” z przyjaciółmi.

Il. 1. Borys Michałowski w pracowni zaaranżowanej w Hali Ludowej (obecnie Hali Stulecia), 1964, fot. z archiwum ASP we Wrocławiu



Rondanini Michała Anioła. Dostrzeżenie we wrocławskim pomniku „ukrytej” piety, jest bardzo atrakcyjnym konceptem. Źródła inspiracji mogą być też nieco inne, bo Michałowski urodził się w Saratowie, na południu Rosji i zetknął się z kulturą bizantyjską. W typie ikony *Nie rozpaczaj po mnie Matko*, która ilustruje pieśń z liturgii wielkosobotniej: „Nie rozpaczaj po mnie Matko, widząc mnie w grobie [...] Wstanę i będę wychwalony, i wstąpię do nieba, jako Bóg, wiarą i miłością Ciebie wywyższając” rozpoznajemy zbliżony układ postaci (il. 2). O ile kompozycja zachodnioeuropejskiej piety opiera się na kontraście między zwiotczalym i opadającym ciałem Chrystusa a żywymi postaciami, które podtrzymują zmarłego, to w ikonie *Nie rozpaczaj po mnie Matko* Chrystus — mimo iż jest w grobie — stoi o własnych siłach. Obie postaci ukazane są w pozycji wertykalnej. Podobną dynamikę układu postaci, w której żywych nie przeciwstawia się martwym, rozpoznajemy w rzeźbie Michałowskiego.

Mortui clamant

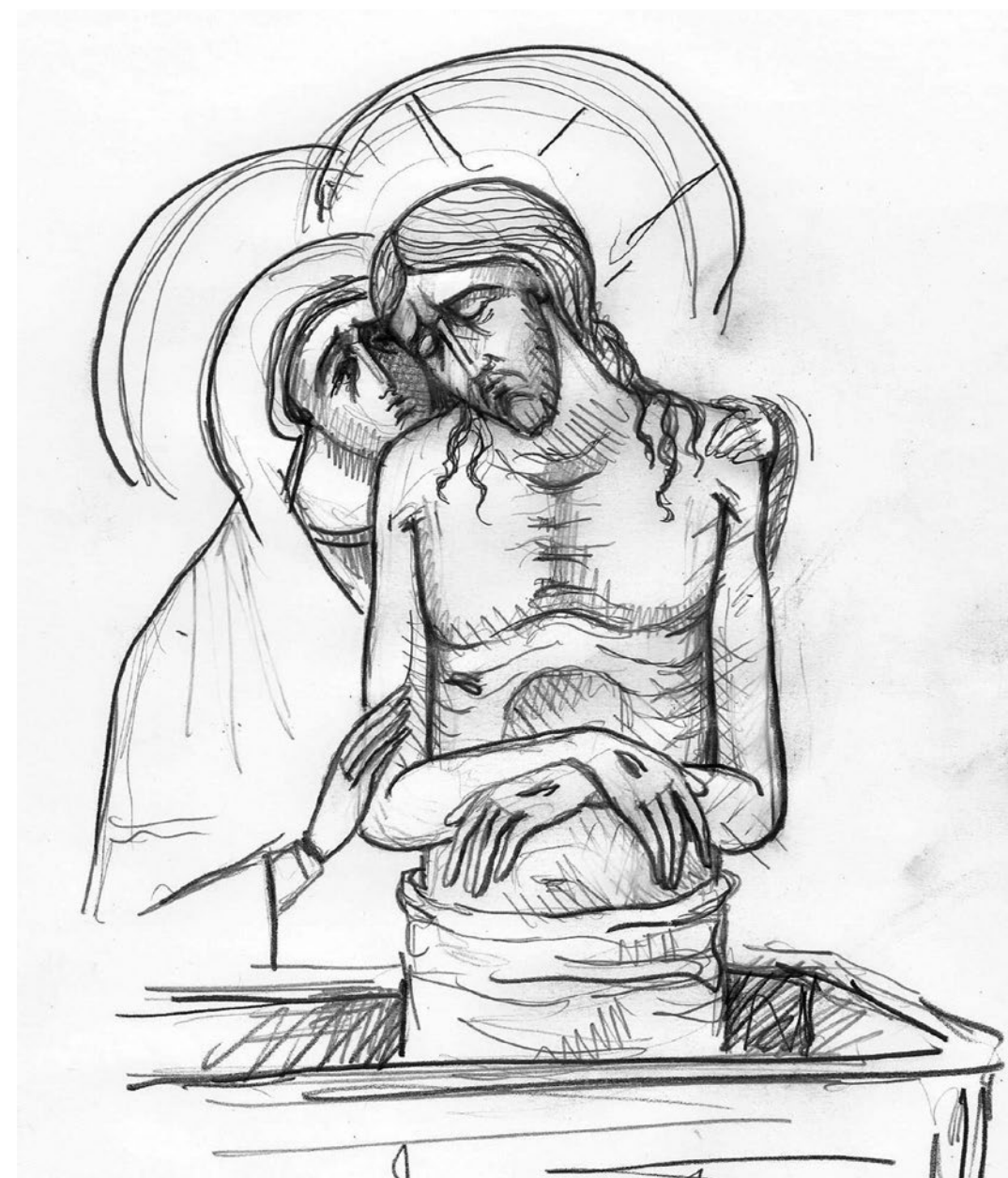
W relacji z rozmowy Krystyny Tyszkowskiej z artystą w latach dziewięćdziesiątych natrafiamy na passus: „»Umarli krzyczą« — taką sentencję wybrał jako motto dla pomnika poświęconego zamordowanym profesorom lwowskim jego twórca Borys Michałowski; [...] Motto w języku łacińskim — »Mortui clamant« kojarzyło im się z niemczyzną [...] i dali zupełnie nieprzystające do idei, powielane na każdym kroku »Nasz los przestroga«”. Skoro dla Michałowskiego tak ważne były napis pod jego rzeźbą i relacje formy plastycznej ze słowem, przyjrzyjmy się historii wyboru napisu na pomnik. Opisał ją Mierzecki w nieopublikowanym pamiętniku *Czasy i klimaty*. Słowa *Mortui vivunt* (w kontekście upamiętnienia pomordowanych profesorów) po raz pierwszy zostały użyte przez profesora w tytule pogadanki w 1949 roku. Później rozważano *Mortui clamant*, a na pomniku znalazły się w końcu słowa „Nasz los przestroga”. Fraza *Mortui vivunt* pojawia się w psalmie eschatologicznym Izajasza: „Ożyją Twoi umarli, zmartwychwstaną ich trupy,/ obudzą się i krzykną z radości/ spoczywający w prochu,/ bo rosa Twoja jest rosą światłości,/ a ziemia wyda cienie zmarłych” (Iz 26,19)

Z *Mortui clamant* miałem większy problem, bo słowa te odnalazłem dopiero w szesnastowiecznych komentarzach do głosu zmarłych po otwarciu piątej pieczęci w Apokalipsie św. Jana (6, 10): „Dokądże, Władco święty i prawdziwy, nie będziesz sądził i wymierzał za krew naszą kary tym, co mieszkają na ziemi?”. Z kolei „Nasz los przestroga” to parafraza — ale nie cytata — słów z wiersza Franciszka Fenikowskiego (gdańskiego prozaika): „Z pokolenia niech głos nasz idzie w pokolenie:/ O pamięć, nie o zemstę proszą nasze cienie!/ Los nasz dla Was przestroga ma być — nie legendą/ Jeśli ludzie zamilkną, głązy wołać będą!”

Przywiązanie Michałowskiego do (ostatecznie odrzuconego) napisu *Mortui clamant* uzasadnia pytanie: co pomnik faktycznie przedstawia? W PRL-u ze względów politycz-

nych nie mogła to być pieta o religijnej wymowie, choć właśnie pietą często upamiętniano ofiary totalitaryzmów po roku 1989. Czy dwie postaci ukazują profesorów podczas rozstrzelania? W takich scenach zazwyczaj przedstawiano żywych ludzi tuż przed śmiercią jak w *Rozstrzelaniu powstańców madryckich* (Francisco Goya, 1814). Nie jest to regułą, bo np. w cyklu *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego

niekiedy występują martwi różniący się od żywych błękitną barwą ciała. Michałowski nawiązuje wprost do faktu sprofanowania ciał profesorów i spalenia ich przez oprawców w desperackim geście ukrycia zbrodni. Dwie podnoszące się z ziemi postaci to nie żywi, lecz umarli, którzy tylko na chwilę powstałi z popiołu, aby dać świadectwo dokonanej na nich zbrodni: „Umarli krzyczą!” Taką tezę



Il. 2. Rysunek ikony *Nie rozpaczaj po mnie Matko*, rys. Grzegorz Niemyjski, 2020

zdaje się też poświadczać precyzyjna analiza tego pomnika w tekście Zbigniewa Makarewicza (*Rzeźba nadmiaru*, Wrocław 1997).

Lokalizacja

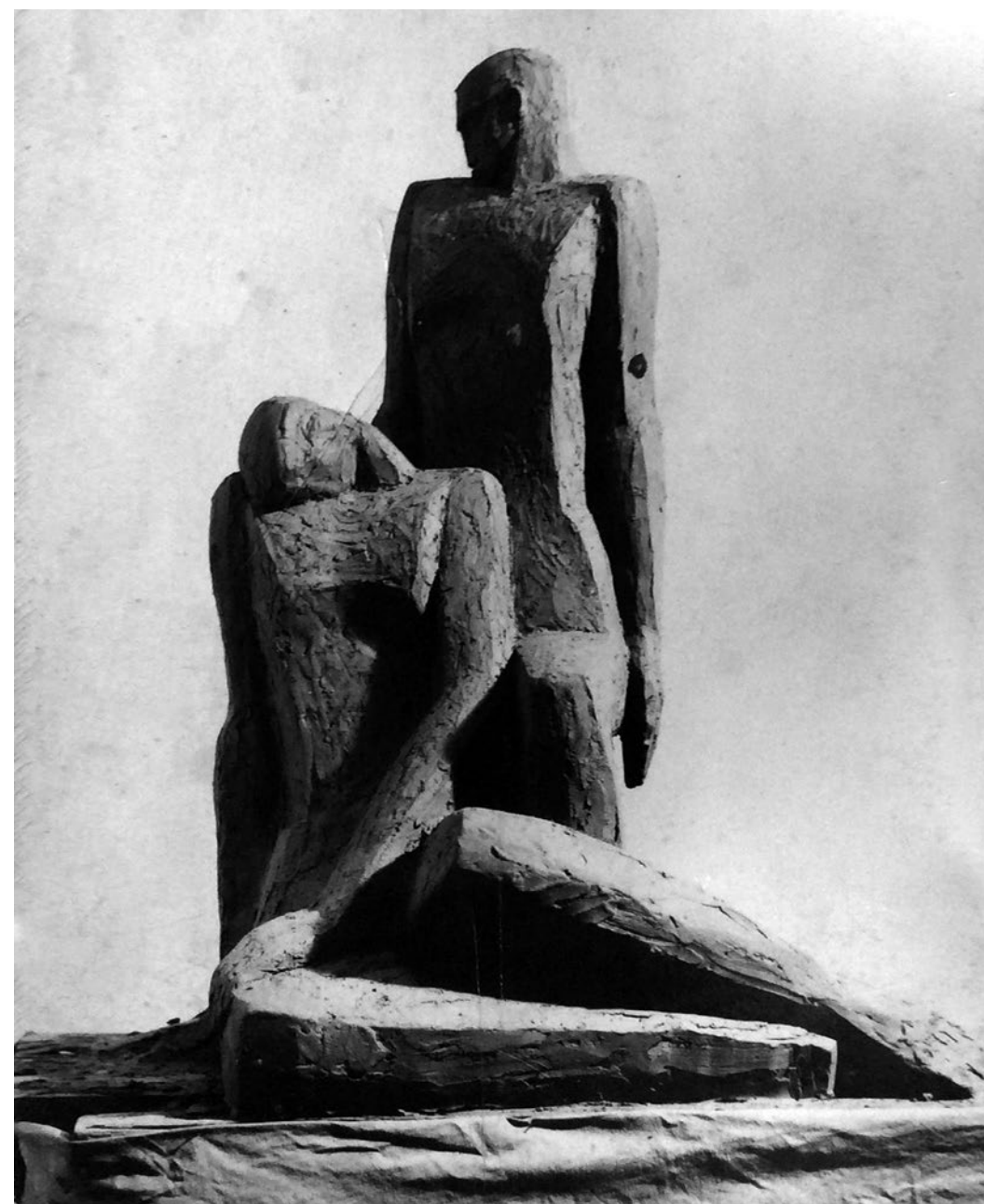
Projektanci placu, na którym stanęła rzeźba Michałowskiego, wzorcowo zaplanowali przestrzeń między budynkami Politechniki, odpowiadając na kolejne wyzwania:

- Zabudowa placu powinna stwarzać bezpieczne zaplecze. Każdy, kto znajdzie się na placu, chce mieć zapewnioną ochronę od tyłu, aby stamtąd patrzeć na rozległą przestrzeń. Zadanie to spełnia łącznik między budynkami (później zrealizowany w konwencji modernistycznej);
- Plac powinien się otwierać na inną, większą przestrzeń. Dlatego architekci przewidzieli szerokie otwarcie na miasto i dyskretne — na campus Politechniki;
- Wytworzenie wieloznacznej przestrzeni „pomiędzy”; chodzi o strefę przejścia między wnętrzami budynków a placem. Funkcję tę spełniają symetryczne loggie przysłonięte arkadami oraz schody opadające w stronę dziedzińca.
- Stworzenie punktu ogniskowego placu, bo przestrzeń publiczna pozbawiona środka będzie pusta — w tym miejscu projektanci przewidzieli miejsce na pomnik.

W ten sposób plac między budynkami przy pl. Grunwaldzkim stał się bramą Politechniki Wrocławskiej, określającą tożsamość uczelni. Architekci wydzielili dwie strefy placu: zewnętrzną, otwartą na miasto i wewnętrzną, przez którą przebiegają trakty komunikacyjne między dwoma budynka-

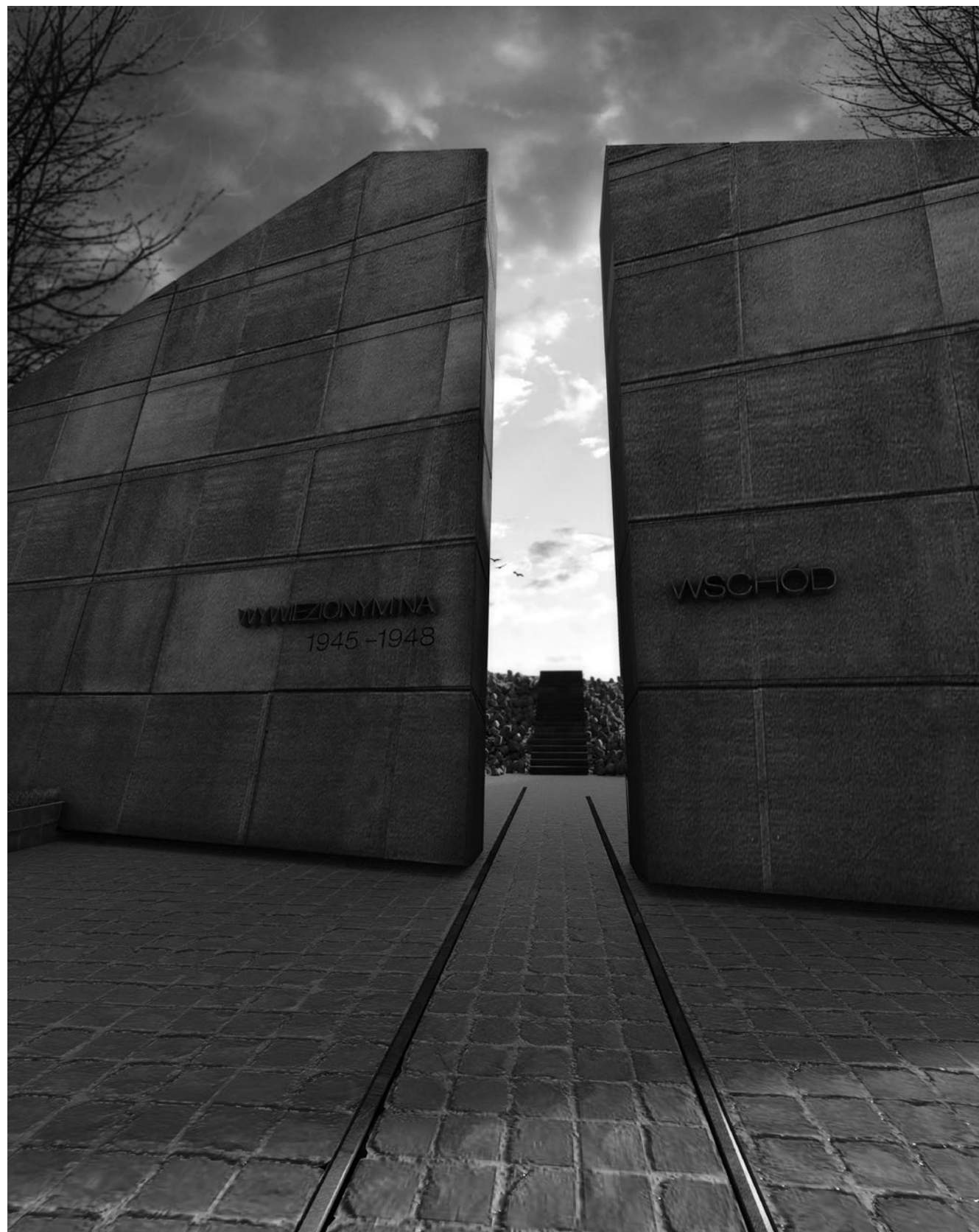
mi. Cofniętą część dziedzińca dodatkowo osłonięto od ulicy wysoką zielenią. Przestrzeń placu umiejętnie połączyła mikrokosmos uczelni z miejskim makrokosmosem. Tę szczególną właściwość dziedzińca znakomicie oddaje Wstęga Möbiusa, której wyobrażenia można dostrzec na słupach wyznaczających granice campusu Politechniki. Powstało założenie wykazujące wszystkie wymienione przez Christophera Alexandra cechy placu dobrze zaprojektowanego.

Prawdopodobnie możemy wskazać przyczynę kontrowersyjnej wypowiedzi Michałowskiego o lokalizacji pomnika. Na fotografii przedstawiającej wstępny projekt rzeźby (il. 3) postać, która podnosi się z klęczek, odwraca głowę do tyłu. Taki gest wymuszałby na patrzącym obejście rzeźby dookoła, a pomnik musiałby stać na środku placu, jak na arenie. Artyście najwyraźniej zależało na silnych interakcjach przechodniów. Byłoby to możliwe tylko w wewnętrznej strefie placu, przez którą przebiegają ciągi komunikacyjne. Takie ustawienie pomnika zakłóciłoby jednak ruch pieszych między obu budynkami. Pod wpływem krytycznych uwag architektów i w wyniku przeprowadzonej w terenie symulacji, pomnik ostatecznie ustawiono bliżej ulicy. Michałowski, dostosowując się do narzuconego mu ustawienia, obie postaci pomnika zwrócił twarzami w jedną stronę, jak aktorów na scenie pudełkowej. Artysta do końca życia nie mógł się pogodzić z ingerencją architektów w jego pierwotną koncepcję pomnika.



Il. 3. Borys Michałowski, wstępny szkic w glinie do pomnika Pomordowanych Profesorów Lwowskich, 1964, fot. z archiwum ASP we Wrocławiu

Michał Dąbek, Jan Kuka,
pomnik Ofiar Deportacji,
Katowice 2017–2019



Rzeźba pomnikowa

Michał Dąbek, Jan Kuka

Chęć materialnego upamiętnienia istotnych wydarzeń historycznych lub wybitnych postaci towarzyszy ludziom od początku istnienia złożonych struktur społecznych posiadających swoją tożsamość i pamięć zbiorową. Jednak każdy obserwator współczesnego życia publicznego zgodzi się, iż rzeźba pomnikowa wyzwala i utrzymuje wiele emocji, a czasem nawet kontrowersji zarówno wśród odbiorców, jak i twórców. Dzieje się tak zapewne z powodu nakładania się i krzyżowania w jednej materialnej formie tak wielu czynników. Są to między innymi: intencje, idee, wrażliwości, przekonania, zapisy prawa oraz interesy społeczne. Trudno jednoznacznie zdiagnozować, czy jest to dowodem większego pluralizmu i wolności słowa, czy też może pogłębiających się radykalizmów, braku tolerancji i polaryzacji światopoglądów. Pozostawiając te kwestie badaczom życia społecznego i historykom, pozwoliliśmy sobie jako projektanci i praktycy zajmujący się zawodowo tą dziedziną zaprezentować kilka doświadczeń i wynikających z nich wniosków.

Definicja

Rozpoczynając rozważania na temat rzeźby pomnikowej wypada zdefiniować to pojęcie. Najbardziej — naszym zdaniem — kompletną i nadal aktualną jest definicja Aleksandra Wallisa opisana szerzej w książce *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*. Co istotne, autor odnosi się aż do trzech płaszczyzn oddziaływania tego zjawiska, tj. idei, sztuki i przestrzeni, które cechują kompletny pomnik. Czytamy więc, iż POMNIK, czyli „monument dla pamięci lub na pamiątkę wystawiony”¹:

- „[...] powstaje w wyniku uświadomionych potrzeb społecznych [...], wyraża moralne, polityczne, intelektualne lub jeszcze inne wartości ideologiczne mniejszych i większych społecznych zbiorowości i posiada swe miejsce w społeczno-historycznej świadomości tych zbiorowości”², co, upraszczając, sprowadza

się do wymogu społecznej akceptacji tego zjawiska;

- „[...] jest dziełem sztuki [...] i należy do określonej epoki i tradycji artystycznej, jak również do dorobku swojego twórcy”³;
- pomnik „[...] jest elementem przestrzeni [...] i należy do swego bezpośredniego otoczenia, tzn. do ulicy, parku czy placu, słowem do urbanistycznej kompozycji [...]”; „[...] pomniki tworzą zespół punktów kulminacyjnych, pozwalają nam orientować się w topografii miasta, wyznaczają hierarchię poszczególnych placów i ulicznych perspektyw [...]”, a ostatecznie „[...] są integralnym elementem nie tylko pejzażu, lecz także społeczno-historycznej struktury miasta [...]”⁴.

Jako interdyscyplinarny, autorski zespół projektowy, który nieformalnie od 2011 roku tworzymy w zestawie: rzeźbiarz i architekt, czujemy się wychowankami i kontynuatorami tradycji, teorii i metodyki Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego (której również kadrę stanowimy), powstałej ponad 40 lat temu na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Pracownia ta swój obecny program i status zawdzięcza kilku wybitnym pedagogom i artystom, którzy ją współtworzyli. Największy jednak udział ma niezaprzeczalnie profesor Andrzej Getter, który całe życie zawodowe rozwijał i propagował te idee.

Chcąc przybliżyć najważniejsze tezy i dogmaty charakteryzujące metody działania Pracowni Projektowania Rzeźbiarsko-Architektonicznego ASP w Krakowie, a tym samym własne sprawdzone w praktyce motywy twórcze, pozwoliliśmy sobie dokonać streszczenia w kilku punktach najistotniejszych założeń charakteryzujących metody pracy przy projektowaniu rzeźby pomnikowej w przestrzeni publicznej.

Kontekst i miejsce

Kontekst i miejsce ma odgrywać fundamentalne znaczenie przy projektowaniu

Michał Dąbek

Urodzony w 1977 roku w Bielsku-Białej. Absolwent Wydziału Architektury i Urbanistyki Politechniki Krakowskiej. W latach 2000–2013 współpracował z Autorską Pracownią Projektowo-Plastyczną prof. Andrzeja Gettera. Od roku 2011 pracownik dydaktyczny w Katedrze Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2012–2016 wykładowca w Instytucie Architektury Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu. Członek Małopolskiej Izby Architektów. Poza działalnością dydaktyczną prowadzi pracownię projektową w zakresie architektury oraz kreacji na styku dwóch dyscyplin — rzeźby i architektury. Współautor kilkudziesięciu budynków i obiektów, zdobywca wielu nagród i wyróżnień w konkursach architektonicznych.

Jan Kuka

Urodzony w 1985 roku w Katowicach. Dyplom w 2010 roku na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego. Od 2010 roku pracownik krakowskiej ASP, związany z Katedrą Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego. Uczestnik i laureat wielu konkursów architektoniczno-rzeźbiarskich. W swoim dorobku ma takie realizacje jak pomniki Henryka Sławika i Józefa Antalla Seniora w Katowicach oraz Mauzoleum-Panteon na warszawskich Powązkach Wojskowych.

„Nie ma nic w umyśle, co by wcześniej nie było w zmysłach”.

Arystoteles

zarówno w sferze materialnej, jak i niematerialnej. Konieczne jest traktowanie przestrzeni publicznej

jako wielowymiarowego zjawiska o nieskończonym potencjale treści, znaczeń, historii i symboli możliwych do przetransponowania na plastyczny język formy. Podejście takie stoi zasadniczo w opozycji z tradycyjnie tworzoną w pracowni rzeźbą oraz ideą *white cube*⁵, która już z założenia „odcina” rzeźbę od otoczenia. Działania nie biorące pod uwagę otoczenia w przypadku rzeźby pomnikowej zasadniczo prowadzą tylko do szukania optymalnej lokalizacji dla istniejącego już dzieła z lepszym lub gorszym skutkiem. Tymczasem skorzystanie z kreatywnych walorów procesu projektowania przestrzennego, które prowadzi również do powstania rzeźby, ale na skalę architektoniczną i urbanistyczną, wywodzi się z odmiennych przesłanek i uwarunkowań miejsca.

Rzeźba w architektonicznym otoczeniu nie jest jedynie formą, która powstaje w pracowni dla neutralnego miejsca i wystarczy ją wynieść na zewnątrz, by zaistniała w konkretnej przestrzeni. Jest to forma przestrzenna, która przewartościowuje całe otoczenie i kreuje je na nowo, integruje się z architekturą lub krajobrazem.

Przewartościowanie i zmiana myślenia o urbanistycznych elementach (takich jak np. posadzka placu, pierzeja ulicy, ścieżka, aleja drzew, schody) jako o składowych, a czasami jako o głównym tworzywie założenia pomnikowego, jest procesem trudnym, ale i wyzwającym. Daje to nowe spektrum środków wyrazu, wzmocnione skalą zjawiska oraz możliwością wielozmysłowego obcowania odbiorcy z dziełem. Co najważniejsze — nowe założenie ma szansę na optymalne „wpisanie się” w kontekst w każdej skali, ponieważ właśnie z tego otoczenia bezpośrednio wynika. Idealnym rozwiązaniem, do którego należy dążyć w celu właściwego wykorzystania potencjału miejsca, jest odnalezienie jego *genius loci*⁶, wydobyć i wzmocnić efektu poprzez świadome działania projektowe.

Nie sposób tutaj nie odnieść się do nadal jeszcze kultywowanych tradycyjnych osio-

wych rozwiązań pomnikowych z przeważnie wertykalną formą na cokole, które dominowały do XIX wieku. Nie chcąc absolutnie deprecjonować takiej metody organizacji przestrzeni (co udowadniają harmonijne i spójne historyczne realizacje), należy zadać pytanie o współczesnego ducha epoki, który ma obowiązek wytworzyć swój własny język wyrazu, aby mógł być kiedyś uznany za pełnoprawne dzieło sztuki, niosąc kompletny obraz swoich czasów i ludzi w nim żyjących.

Interdyscyplinarność

Aby ten potencjał miejsca wykorzystać, należy najpierw „przeczytać” i zrozumieć zastane układy kompozycyjne, zależności miejsca i kontekstu. Artysta wchodzi tutaj w rolę badacza i eksploratora obszarów nieznanymi, do których bardzo często nie posiada kompetencji, wiedzy i właściwych instrumentów. Rozwiązaniem tych deficytów jest interdyscyplinarność. Tak np. jak w naukach przyrodniczych i technicznych nikogo już nie dziwi zespołowa praca na styku dwóch lub kilku dyscyplin, tak artysta powinien autorsko współpracować ze wszystkimi pokrewnymi branżami. Dziedziny: rzeźby, architektury i urbanistyki, architektury krajobrazu, grafiki, socjologii oraz inne (np. bardziej techniczne) wpływają na siebie i czerpią ze swych zasobów dla bardziej wszechstronnego i pełniejszego zrozumienia zjawisk oraz zmaterializowania przekazu. W naszym przypadku problem ten rozwiązał się dosyć naturalnie — nasz zespół autorsko współtworzy rzeźbiarz i architekt. Mimo to przy każdym projekcie, w zależności od potrzeb, poszerzamy go o przydatne specjalności (np. w jednym z opracowanych projektów brało udział ich aż dwanaście). Współpraca taka rozwija warsztat i wzbogaca nas o kolejne cenne doświadczenia, zmieniając niezbywalnie własną percepcję i wrażliwość.

Przestrzeń rzeźbiarska jako suma zjawisk

Doświadczenie przestrzeni rzeźbiarskiej jest tu rozumiane jako subiektywna, nasycona emocjonalnym zaangażowaniem sfera doznań odwołujących się do zjawiska czasoprzestrzennej formy. Element wewnętrznego napięcia, intuicji i indywidualnej wrażliwości

plastycznej decyduje o unikatowym charakterze tego doświadczenia i w konsekwencji stanowi nieodzowny element jednostkowych koncepcji plastycznych w projektowaniu.

Fascynacja FORMĄ i FIGURACJĄ — coś, co w architekturze i rzeźbie od zawsze, aż do współczesności, zniewala i uwodzi twórców — można skonfrontować z zupełnie innym, alternatywnym tworzywem, nośnikiem treści i emocji — PRZESTRZENIĄ.

Żyjemy w czasach, w których społeczeństwo związane z kręgiem kultury zachodniej fascynuje się zjawiskiem przestrzeni. Po wszechennie już używa się terminów mających związek z przestrzenią, np.: przestrzeń publiczna, przestrzeń medialna, społeczna, wirtualna, osobista, prywatna, półprywatna itd. Różne grupy zawodowe związane z projektowaniem i sztuką w odmienny sposób rozumieją, odczuwają przestrzeń. Spróbujmy jednak zastanowić się nad „działaniem przestrzeni w założeniach pomnikowych” bez rozstrzygania tych skrótów myślowych.

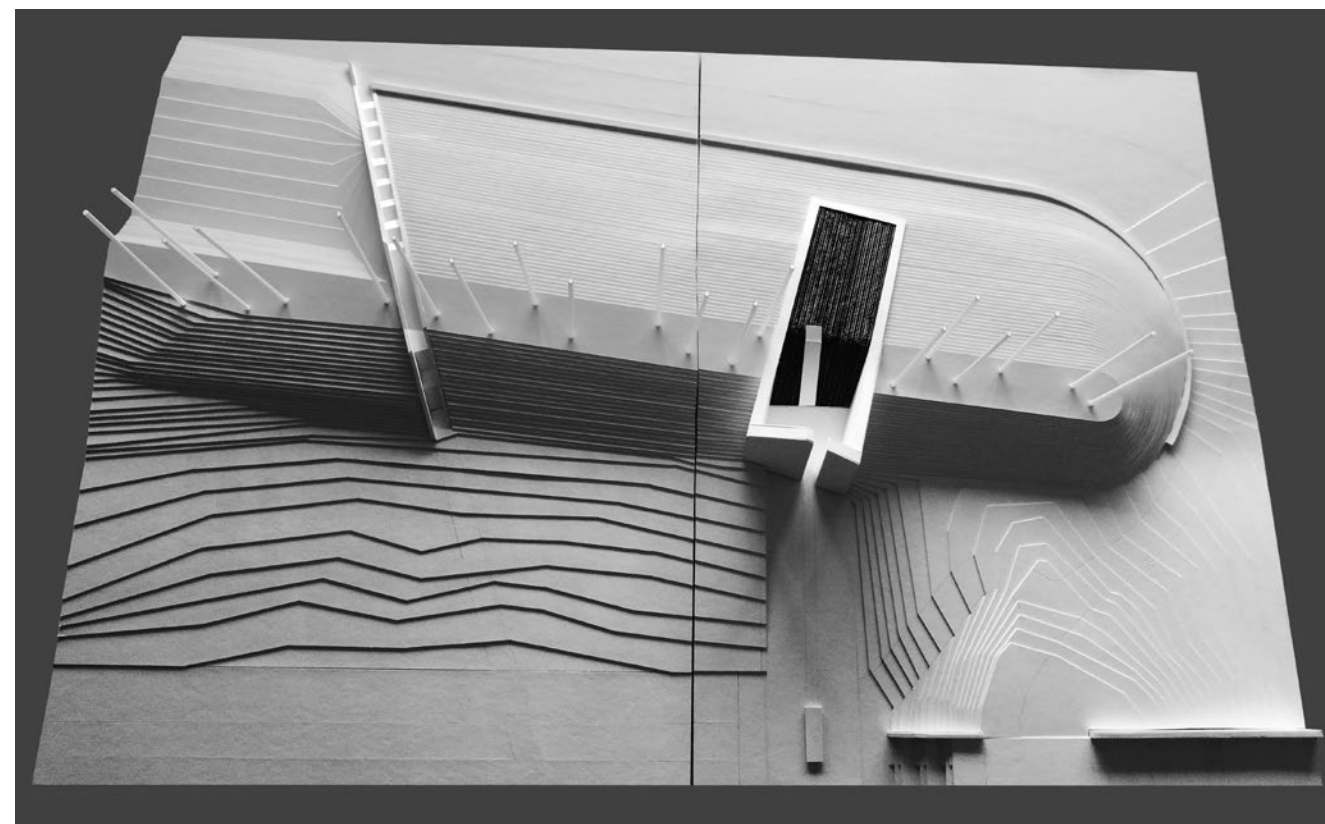
Poszukując uniwersalnych, ponadczasowych środków wyrazu, odpornych na zmiany estetyczne, kulturowe, najlepiej odwołać się

do czegoś, co nie zmienia się tak bardzo w podróży człowieka przez kolejne epoki — do ludzkiego ciała. Nie chodzi tu jednak o figurację, lecz o „ciało jako nośnik”, które dostarcza poprzez zmysły treści umysłowi. Zauważyli to już bardzo wcześnie starożytni: Arystoteles, stwierdzając, że „Nie ma nic w umyśle, co by wcześniej nie było w zmysłach” oraz Protagoras z Abdery: „Jedynym źródłem i kryterium poznania rzeczywistości są zmysły”.

Współczesna nauka nazywa i klasyfikuje aparat sensoryczny człowieka na dwie kategorie, które z dużym uproszczeniem można opisać jako receptory przestrzenne — do których zaliczamy oczy, uszy i nos — oraz receptory bezpośrednie — świat dotyku, który doświadczamy skórą, błonami, mięśniami. Oczywiście, na końcu ewolucyjnej skali jest wzrok, jako zmysł najpóźniej wykształcony i najbardziej wyspecjalizowany.

Każdy z wymienionych tutaj zmysłów został w relacjach ze światem materialnym i społecznym dokładnie przebadany i scharakteryzowany przez świat nauki (dział proksemiki), co daje nam — projektantom — narzędzia i praktyczną wiedzę na temat granic i sposobów percepcji

Michał Dąbek, Jan Kuka,
pomnik Ofiar Deportacji,
Katowice 2017–2019



człowieka. Wiedząc, w jakie zmysły wyposażony jest człowiek, i że działają one w zbliżony sposób u wszystkich ludzi na świecie, możemy dostarczyć mózgowi odbiorcy różnych bodźców i wywołać określone emocje tylko dzięki świadomemu kreowaniu przestrzeni dookoła widza. Zależności te z kolei bada i opisuje dział psychologii środowiskowej (psychologia architektury). Paleta narzędzi, za pomocą których można uzyskać określony efekt, jest ogromna i zarazem bardzo złożona.

Forma pomnika może więc stać się świadomym kształtowaniem zjawisk, aktem twórczej kreacji wobec danych wynikających z otaczającej go przestrzeni. Kontekst jako zbiór teł i zdarzeń, kulturowych oraz przestrzennych, staje się budulcem, który przywołuje, podpowiada i narzuca rozwiązania mogące zaistnieć w danym środowisku. Takie działanie odbiera znaczenie formie, a akcentuje relacje. Wrażliwość twórcy staje się narzędziem do wartościowania elementów wnętrza krajobrazowego, wskazując elementy istotne danej przestrzeni wobec oczekiwanej narracji. Celem tego działania jest wytworzenie spójnego i zrozumiałego przestrzennego kodu ogniskującego pamięć zbiorową.

Kończąc rozważania warto zauważyć, iż wszystkie wymienione powyżej składowe współczesnego pomnika dotyczą bezpośrednio osoby twórcy, jego warsztatu, wrażliwości, światopoglądu itd. Praktyka jednak pokazuje, iż udana inwestycja nie może obyć się również bez świadomego inwestora, który poza zapewnieniem finansowania zatroszczy się również o wspomniane na początku artykułu czynniki wywołujące gorące dyskusje społeczne. Jak w obecnej, złożonej rzeczywistości prawnej i ustrojowej doprowadzić do satysfakcjonującej wszystkie strony realizacji? Bardzo

często najlepszym rozwiązaniem jest otwarty, profesjonalnie przeprowadzony konkurs jako forma wyłonienia pracy. Już samo przygotowanie konkursu przez inwestora, o ile powierza się go kompetentnym instytucjom i osobom, pełni funkcję katalizatora nastrojów i jest najwłaściwszym forum do wypowiedzi i wypracowania właściwych zaleceń i zapisów regulaminowych dotyczących np. lokalizacji, powiązań przestrzennych, skali, form, treści itd. Inwestor winien do składu sędziowskiego zaprosić odpowiednią ilość jurorów, którzy z jednej strony będą w stanie reprezentować wszystkie stosowne strony społeczne i instytucje, ale i profesjonalnych i uznanych twórców zdolnych dostrzec i nie pozwolić zniszczyć np. zaleceniami pokonkursowymi spójnych autorskich rozwiązań. Jako odpowiedzialni uczestnicy konkursów również mamy wpływ na ich powodzenie poprzez wybór tych dobrze przygotowanych i bojkotowanie pozostałych.

1. A. Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971, s. 105.
2. Tamże, s. 105.
3. Tamże, s. 105.
4. Tamże, s. 105.
5. Brian O'Doherty, *Context as Content*, [w]: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles: 1986, s. 65-86.
6. *Genius loci* (łac.) duch opiekuńczy danego miejsca; genius loci — zespół właściwości (cech), które nadają określonej części środowiska człowieka (np. osiedlu czy miastu) indywidualną wartość (J.K. Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury*, Kraków 1997, s. 37).



^
<
Michał Dąbek, Jan Kuka,
Kwatery Pamięci
na Oksywiu,
Gdynia 2017

>
v

Michał Dąbek, Jan Kuka,
Okno Żeglarza,
Site Landmark
International Architecture
Ideas Competition
Sagres, Portugalia 2016



Duch

Ala Savashevich

Minęły dwa lata od realizacji mojej pracy dyplomowej *Duch* i wydawało mi się, że temat pomników został wyczerpany. Ale rozmaite wydarzenia pokazują, że problem pomnika jako obiektu pamięci nie został rozwiązany do końca, ani na Bliskim Wschodzie, ani w Europie Środkowej. Wszystko dalej nabiera nowych funkcji, kontekstów i właściwości. Kontynuując prace nad tematem pamięci i jej konsekwencjami, zaobserwowałam, że hasło „pomnik” budzi różne uczucia i wspomnienia z historii. Staramy się radzić sobie z trudnymi tematami z przeszłości, czasem bardzo się na niej skupiamy. Często chcemy z niej coś wykreślić, zapomnieć i nie wracać do niej, ale zamiast tego gromadzimy resentymenty, które generują jeszcze większe problemy. Trudno nam prowadzić dialog na ten temat, nie słuchamy głosów innych i nie dajemy drugiej stronie możliwości wypowiedzi. A potem nowe treści kształtujemy i tak według starych schematów.

Duch to interpretacja mojego pomnika i mojego stosunku wobec pomników oraz odniesienie do istniejącego pomnika Lenina z mojego rodzinnego miasta Stolin na Białorusi. Moje wyobrażenie o Leninie (ze świadomością związanej z nim historii i jej konsekwencji) jest zupełnie inne niż starszego pokolenia. Wychowałam się już w innych czasach i te pomniki były dla mnie zawsze bardziej abstrakcyjne niż dla tych, którzy wychowywali się w Związku Radzieckim.

Punktem wyjścia w mojej pracy był pomnik jako kształt, forma artystyczna, a dopiero potem istotna była kwestia osoby, którą on przedstawia, w tym wypadku Lenina.

Jednak nie jest to pomnik w zwykłym znaczeniu tego słowa. Przedstawia bezcielesnego Ducha, spacerującego po Europie; niegdyś żywą osobę budzącą autentyczny strach,

a teraz jedynie obraz historii i pamięci, który budzi powszechną niechęć i urazę — podobny do cienia ojca Hamleta, jak wspominał Boris Groys w *The Communist Postscript*.

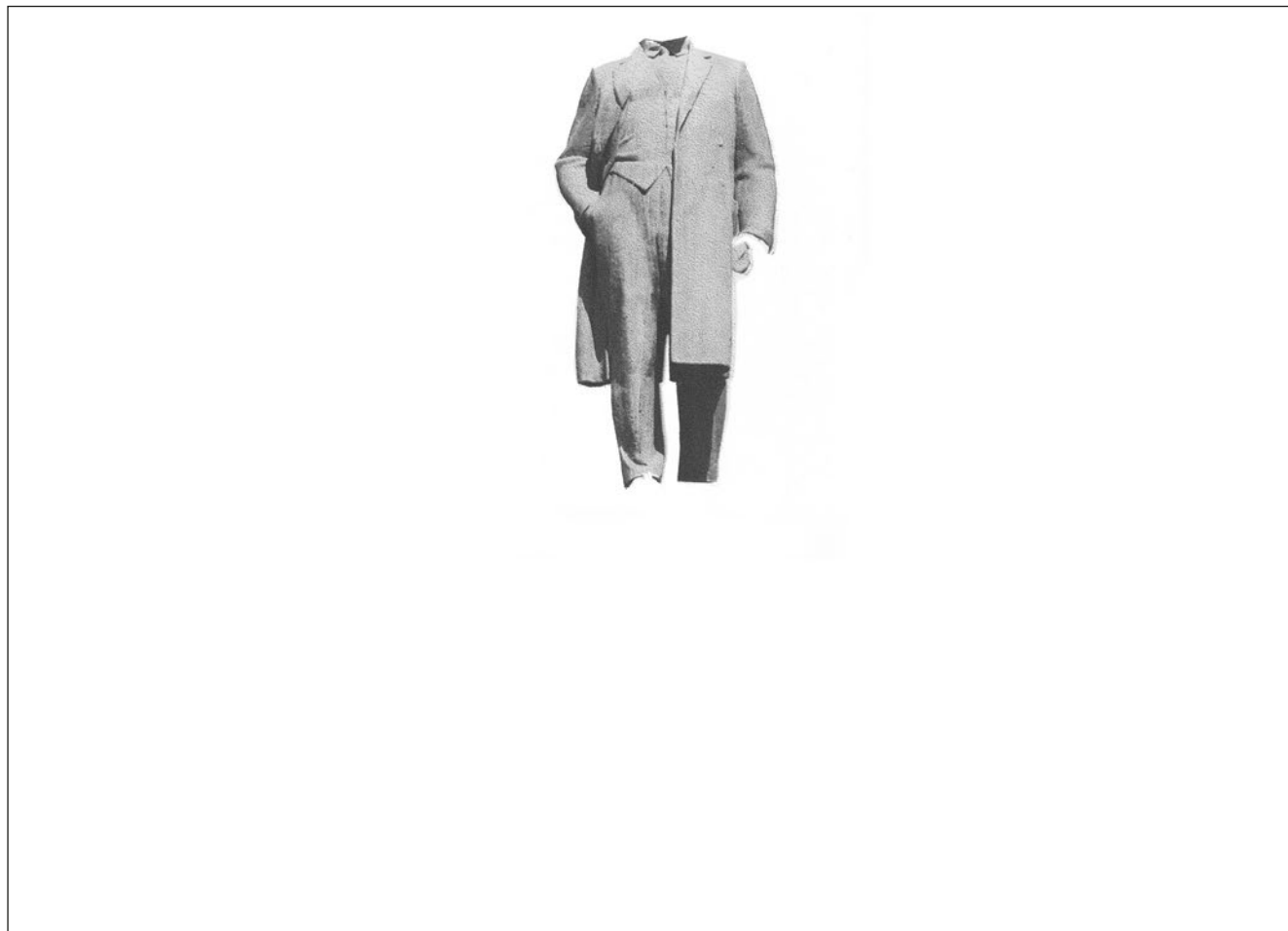
Obecnie wielu ludzi traktuje monumenty jak przeszkody wpisane na stałe w miejski krajobraz; stały się dla nich znajomym tłem codziennych zajęć. Tym samym konflikty polityczne, które ukształtowały nasze miasta, pozostają na co dzień niezauważone, ale jednocześnie ich duch nadal unosi się w powietrzu.

Aby znów „zobaczyć” pomnik, „odzyskać” jego historię, zwróciłam przedstawionej na pomniku garderobie jej oryginalne właściwości — materiał rzeźbiarski stał się na powrót tkaniną — filcem. Człowiek wewnątrz tkaniny zanika, jak coś mitycznego i subiektywnego. Zaś gdy człowiek jest już nieobecny, jego historia też się rozmywa. Pozostaje bezosobowa odzież — pusty pokrowiec. Wszystko, co można opowiedzieć o człowieku, teraz opowiada materiał — garnitur i płaszcz.

Duch wraz z postumentem zamontowany jest na kółkach, co czyni go mobilnym i łatwym do przemieszczania. W rzeczywistości jest to przeciwieństwo stacjonarnej, monolitycznej bryły pomnika, z definicji będącego na stałe przypisanego do konkretnego miejsca. Odzież naśladuje kształt ciała, nabywa jego proporcji i objętości, fałdy materiału podlegają jego działaniom i gestom.

W pracy nad samym ubraniem szczególnie zainteresował mnie wątek związany z polityką w czasach Związku Radzieckiego i wiążące się z nim pytania, na które odpowiedzi nadal poszukuję. To kwestia projektowania stroju tamtych czasów („прозодежда” — skrót od „odzież produkcyjna specjalna”, czyli odzież robocza) będąca próbą zniszczenia burżuazyjnych wyobrażeń o modzie. To też wejście

Urodziła się w 1989 roku w Stolinie w Białorusi. Mieszka i pracuje we Wrocławiu. Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Dyplom uzyskała na Wydziale Malarstwa i Rzeźby, na kierunku rzeźba w 2017 roku w pracowni prof. zw. Christosa Mandziosa. Jej praca dyplomowa otrzymała wyróżnienie na wystawie *Najlepsze dyplomy ASP Wrocław 2017*. Artystka zdobyła także wyróżnienie i nagrodę publiczności w kategorii „formy przestrzenne” w 8. Przeglądzie Młodej Sztuki „Świeża Krew” w Galerii Socato we Wrocławiu.



Ala Savashevich
Duch
serigrafia
2017

w czasy masowej produkcji przemysłowej, w której garnitur wkracza na linię produkcyjną, a produkcja wpływa na jego kształt i krój. Jeśli proces produkcji atakuje kształt stroju, rodzaj powłoki, to pośrednio atakuje samo ciało, sam obiekt. Czy to oznacza, że ciało przez cały czas doświadcza formującego je obcego ciśnienia? I czy czuje na sobie to ciśnienie do tej pory, poprzez historię i pamięć o niej?

Zaczynając pracę z tkaniną, zakładałam, że filc niesie ze sobą pewną zmienność. Teraz obserwuję tę deformację, na którą wpływa czas. Rozkładałam filc na kawałki, kroilałam, szyłam, składałam, pakowałam. Następnie ponownie wyciągałam, montowałam na konstrukcji i demontowałam. Obserwowałam. Tkanina rozciąga się, a zwisając staje się nierówna. Ciągłe procesy modyfikują ją, mówią nam o czymś więcej.

Po pewnym czasie podczas instalacji fałdy zyskują swoją poprzednią pozycję bez mojego wysiłku, teraz znają swoje miejsce. Kołnierz traci swój kształt, a kolana i łokcie na zagię-

ciach wycierają się. Dynamiczna, wzniesiona forma płaszcza na tle innych mas podkreślała wcześniej ruch; teraz słabnie, traci swój kształt, podlega zmianom. Także sam *Duch*, wyraźna, zamrożona pusta skorupa, zaczyna zanikać. Na samym początku tej historii postać zniknęła, a po niej znika jej duch. Pozostaje tylko postument.

Już prawie nic nie zostało, a my wciąż pamiętamy. Pomniki zostały zbudowane, aby żyć wiecznie, ale starzeją się i odchodzą z codziennego życia, czasami z własnej woli, a czasem z przymusu.

Dziś, patrząc na zmiany *Ducha*, mam również wiele pytań. Praca mówi nie o przeszłości, a o teraźniejszości. Jak dziś pracować z historią i jej pozostałościami? Wszyscy bardzo chcemy zmian i czekamy na nie, ale nasze zdania jak to osiągnąć za bardzo się różnią. Trudno będzie coś zmienić, dopóki nie dojdziemy do porozumienia.



<
Ala Savashevich
szkic przestrzenny
do rzeźby *Duch*, biała
bawełna na metalowej
konstrukcji,
2017

✓
Ala Savashevich
Duch,
filc i metal,
2017





ASP WROCLAW

ISSN 2450-8063

