

REGIONY RZE•BY

(część pierwsza: Białe plamy w historii polskiej rzeźby)

I. Monocentryzm czy policentryzm

Prof. Grzegorz Kowalski z warszawskiej ASP niezwykle trafnie zauważył kiedyś, że mapa ruchu artystycznego w Polsce ma charakter wyspowy. Komunikacje pomiędzy poszczególnymi ośrodkami są bardzo słabe. Jeśli spojrzeć nieco bardziej historycznie można te słabe powiązania przypisać nawet spadkowi po trójzaborowych podziałach. Ale rzeczywiste przyczyny są o wiele późniejsze.

Namiestnicze władze w 1944 obejmowały w swoje władanie obszar kultury, który nie znał jednego dominującego centrum, lecz policentryczny układ ośrodków tworzących żywy organizm kultury narodowej (Kraków, Katowice, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa, Wilno). Różnice regionalne były podstawą dynamizmu rozwojowego kultury we wszystkich dziedzinach, a jednocześnie trwało współzawodnictwo, odbywała się intensywna wymiana ludzi i informacji pomiędzy ośrodkami. W dwudziestolecie międzywojennym Warszawa była tym miejscem, w którym poszczególne regiony starały się zapewnić sobie reprezentację na wysokim poziomie.

W systemie sowieckim, który na dobre zaczął funkcjonować od 1949 roku, kultura artystyczna, jako działalność publiczna, była częścią, w myśl koncepcji J.W. Stalina, wewnętrznych, *wychowawczych* funkcji państwa, a więc należała do spraw ideologicznych jako narzędzie propagandy. Twórczość artystyczna została zakazana. W miejsce artystycznych rozterek podano plastykom gotowy przepis na dzieło – *jedynie twórczą metodę realizmu socjalistycznego*. Wszystkie decyzje strategiczne w *kulturze i sztuce* należały do Biura Politycznego KC PZPR. W tej strategii nie mieścił się trady-

cyjny polski model policentryczny. Podjęto próbę ustanowienia modelu monocentrycznego. Warszawa miała wchłonąć wszystkich liczących się specjalistów – „twórców”. Mieli oni pod kontrolą partii produkować odpowiednio zestandaryzowane dobra kultury. Dystrybucją w teren miało zająć się Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Ośrodkom regionalnym przypadała więc rola biernego konsumenta.

Nie mam zamiaru usprawiedliwiać kolaborujących z komunistami rzeźbiarzy, ale potrafię zrozumieć ich słabości. Dla nich Warszawa była autentycznym centrum. Miejscami spotkań nieomal codziennych, w miejsce kawiarni artystycznej, były korytarze gmachu KC PZPR i gabinety Ministerstwa Kultury i Sztuki, sympozja w rządowych pałacach, gdzie podawano do wierzenia kolejny kurs polityczny i estetyczny.

Do wyrządzonych szkód należy wpisać przede wszystkim ograniczenie rozwoju instytucjonalnego poszczególnych centrów regionalnych i upaństwowienie wszelkiej działalności kulturalnej. Mimo terroru i rabunku środków, nie zdołano wymazać z mapy kulturalnej centrów wzorotwórczych – Krakowa i Poznania, ale ograniczenia możliwości rozwoju, a nawet odbudowy zniszczeń były daleko idące. Poszczególne polskie stolice kulturalne oddaliły się od siebie. Odcięto kordonem granicznym i fizycznie zlikwidowano ważne polskie ośrodki Lwów i Wilno (wymordowanie części i deportacje reszty polskiej ludności na Daleki Wschód lub, po 1944 r., na Zachód do tworzonego z *terytoriów byłej Trzeciej Rzeszy Niemieckiej i terenów odstąpionych przez ZSRR* getta dla Polaków). Z trudem odtwarzano lwowski ośrodek (uniwersytet i politechnikę) we Wrocławiu,

a wileński (uniwersytet) w Toruniu. Cały naród budował swoją stolicę. Budował kosztem zabytków Wrocławia rozbieranych na cegłę, kosztem instytucji nauki i kultury, które likwidowano, bądź też przenoszono do Warszawy. **Warszawa stawała się nie tyle stolicą kulturalną co strategiczną wsią, w której zgromadzono ważny element ludzki, aby zapobiec działaniom „partyzanckim” w poezji, plastyce, muzyce.**

Xawery Dunikowski formalnie został przeniesiony z krakowskiej ASP do warszawskiej ASP w 1950 roku na stanowisko profesora, którego w Warszawie już nigdy nie objął. Odcięto w ten sposób od dydaktyki wybitnego rzeźbiarza, nie mieszczącego się najlepiej w doktrynie realizmu socjalistycznego. Był to cios dobrze wymierzony w pozycję polskiej rzeźby w przyszłości, chociaż z tego decydenci komunistyczni chyba nie zdawali sobie sprawy. Na szczęście Dunikowski, wprawdzie pod koniec życia, objął katedrę rzeźby we wrocławskiej PWSSP (1959–1964), co zdecydowanie wzmocniło ten nowo powstały ośrodek polskiej sztuki, ale Wrocław, nawet w okresach kolejnych odwilży i liberalizmu, nie miał możliwości utrwalenia swojej pozycji.

Po 1956 roku liberalizacja postąpiła tak daleko, że ujawniły się różnice i ambicje regionalne. Rok 1956 przyniósł też gremialne odejście od realizmu socjalistycznego. Trzeba było hamować entuzjazm plastyków do nowoczesności wprowadzeniem limitu 15% abstrakcji na wystawach. (1959). Tak zaczął się w Polsce neomodernizm, który miał już wtedy wszelkie cechy obecnego postmodernizmu. Sprawni portreciści (jak np. Alina Szapocznikow, autorka bardzo dobrej głowy Stalina) zaczynają próbować swych sił w abstrakcji i ekspresji. Jest to wchodzenie i rzeźbiarzy, i kulturalnej publiczności peerelowskiej w świat obcy, egzotyczny i jednocześnie pociągający lekkością metafizycznej przygody.

Mimo różnych słabości związanych z zachłystnięciem się wolnością i zachodnią sztuką rozpoczyna się rzeczywiście ważny i twórczy okres polegający przede wszystkim na odrabianiu strat w rozwoju świadomości estetycznej. „Odrobienie lekcji sztuki nowoczesnej”, której Polacy mieli prawo czuć się współtwórcami, było niezbędne. Niezbędne było także przywrócenie pamięci o osiągnię-

ciach polskich rzeźbiarzy – pionierów rzeźby nowoczesnej (Xawery Dunikowski, Katarzyna Kobro, Henryk Wiciński, August Zamojski).

II. Gniazda

Wprawdzie nikt nie odwoływał doktryny realizmu socjalistycznego, ale przestała ona obowiązywać w praktyce. Podobnie nikt nie odwołał centralistycznych reguł i nie zamierzał obdarzać przesadną swobodą inicjatywy, lub funduszami ośrodki prowincjonalne, ale klimat poprawił się na tyle, że poszczególne centra regionalne poczęły ukazywać inne, mniej schematyczne oblicze. „Nowoczesność” oznaczała konieczność określenia przynajmniej swojej indywidualnej manieri, nie mówiąc już o stylu czy o rzeczywistej oryginalności. Dość dobrym przykładem może być ośrodek gdański, czyli Trójmiasto.

Silna grupa socrealistów gdańskich (Grupa Sopocka) opanowała tamtejszą PWSSP, ale jak wszędzie i ci starzy realiści podejmują w końcu wyzwanie modernizacji. Zapisują się w historii bardziej kilkoma udanymi rozwiązaniami memorialnych układów niż rzeźbą „laboratoryjną”, artystyczną, w której przeważa jakiś nieco przymglony realizm, próba nie do końca określonej impresji. Cykl kamiennych rzeźb Horno-Popławskiego można uznać za centrum krystalizacji jednego pomysłu – motywu głowy ludzkiej, pomyślanego jako autonomiczne zadanie rzeźbiarskie. Tak widziana głowa w rzeźbie polskiej uzyska później (w latach siedemdziesiątych) bardzo interesujące wykonania w pracach warszawianina Adama Myjaka, a także w kameralnych, wyłącznie ceramicznych głowach rzeźbionych przez Ewę Panufnik-Dworską we Wrocławiu. Od kilku lat Teresa Klaman wznawia w Gdańsku nieco zaniedbana tradycję *rzeźby jako architektury bez funkcji*.

Ośrodek krakowski wprawdzie osłabiony odejściem Dunikowskiego, trwał w swojej wyższości tradycji, którą zdołał po czasie odbudować. Grupa Krakowska dawniej, przed wojną, mocno komunizująca, odtworzona po 1956 roku już o wiele mniej lewicowa, pozostaje do dzisiaj jedynym wyjątkowym stowarzyszeniem artystycznym z prawdziwego przedwojennego zdarzenia. W swoim składzie miała najpierw Marię Jaremiankę – nieugiętą modernistkę, znaną o wiele szerzej

z prac graficznych i malarskich niż z bardzo oryginalnej rzeźby, a z powojennego młodszego pokolenia Wandę Czelkowską i Jerzego Beresia, którego pionierskie osiągnięcia sytuują na pograniczach rzeźby i parateatru. Poza tym najbardziej znanym stowarzyszeniem pozostawało liczne grono interesujących indywidualności. Jacek Puget zachowywał wysoki styl tradycji realistycznej rzeźby portretowej, a na pograniczach rzeźby sytuował się ze swoimi zwierzokształtnymi asambłami Marian Kruczek, ascetyczne upostaciowania i przewrotne cytaty stosuje Józef Marek, a Jerzy Pawłowski wprowadził w świat i rzeźby i malarstwa projekcje *kineformowe* z przetworzenia modelowych form przestrzennych.

Rzeźba w Wielkopolsce wyznaczała jakby średnią krajową. Postać Jana Berdyszaka niewątpliwie dominuje w tym pejzażu i wyróżnia się śmielszym „modernistycznym” stylem pracy. Zupełnie inaczej pracuje Olgierd Truszyński, którego można uważać za reprezentanta nowej secesji. Później, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, do rzeźby poznańskiej dołączy kilka prac przestrzennych malarz Andrzej Matuszewski (Biennale Form Przestrzennych w Elblągu), a z młodszego pokolenia, także malarz Jarosław Kozłowski i Joanna Przybyła. Jednakże Poznań pozostaje w tej grupie ośrodków, które mają zwykle jedną–dwie dominujące indywidualności mocniej lub słabiej powiązane z siecią krajowych i zagranicznych kontaktów. Tak jest np. w Koszalinie, gdzie największą aktywność wykazuje Zygmunt Wujek, podobnie było w Zielonej Górze, zdominowanej przez postać Tadeusza Dobosza (notabene pioniera utworów instalacyjnych), tak jak Zakopane swego czasu egzystowało w cieniu Antoniego Rząsy i Władysława Hasióra.

W powojennym trudnym okresie Wrocław miał mocne oparcie w osobie Antoniego Mehla, łączącego tradycję dawnej, zamkniętej przez nazistów, Kunstakademie, przedwojennej krakowskiej ASP (pracownia X. Dunikowskiego) i nowej polskiej PWSSP. Usunięcie Mehla w 1952 r. tylko na krótko przerwało tę tradycję. Rzeźbiarze wrocławscy podzielili się w zasadzie na dwie orientacje: X. Dunikowskiego (klasycznie konstruktywna) i Borysa Michałowskiego (romantycz-

no-awangardowa). Spór o imponderabilia rzeźbiarskie (artystyczne w ogóle) okazał się bardzo owocny i trwa do dzisiaj, chociaż jego wczesne konfliktowe początki niewielu z nas pamięta. W każdym bądź razie nie tylko zdefiniowanie nowej secesji w praktyce Borysa Michałowskiego i ortodoksje Szkoły Dunikowskiego (Łucja Skomorowska-Wilimowska), ale także wczesne, radykalne geometryzacje i minimalizacje (Mieczysław Zdanowicz – 1957) i konceptualizacje (Barbara Kozłowska – 1967), oryginalne kontynuacje strukturalizmu (Alojzy Gryt – 1969) zawdzięczamy w polskiej rzeźbie wrocławianom.

Warszawa nie utrzymała po 1956 roku i nie zdobyła później, monopolu na sztukę w polskiej rzeźbie. O wiele lepiej powiodło się warszawianom w monopolizowaniu rynku dzieł i usług rzeźbiarskich oraz w tworzeniu sobie legendy i nagłośnienia w każdym okresie. Ośrodek warszawski przeszedł jednak bardzo interesującą ewolucję. Od administracyjnie zaordynowanego centrum – monopolisty po jeden z najciekawszych regionów rzeźbiarskich w Europie. Jeśli wszystkie inne ośrodki są dzisiaj w Polsce w zasadzie komponentami specyficznego polskiego regionu europejskiej rzeźby to Warszawa jest sama w sobie drugim takim regionem. Sprawiała to wtórna centralizacja środków finansowania twórczości artystycznej i, co nawet ważniejsze, dominacja Warszawy na rynku środków społecznego przekazu po 1989 roku. W Warszawie mamy więc w rzeźbie wszystko to co w Polsce i w Europie jest żywotne (nie ma żadnej warszawskiej stylistycznej specyficzności i to traktuję in plus) tyle, że w lepszym niż gdzie indziej lub nieco słabszym wydaniu. Obraz regionów polskiej rzeźby jaki dzisiaj jest uchwytany z uwzględnieniem specyficznych hierarchii może za chwilę się zmienić gdy w pełni zaczną działać całe zespoły zupełnie innych i nowych czynników rozwojowych wytworzonych po 1989 roku. Tych nowych uwarunkowań nie znamy jeszcze do końca i nie rozumiemy jeszcze w pełni zachodzących zjawisk. Dlatego bardzo ważny jest obraz stanu w jakim się aktualnie znajdujemy.

Co osiągnęliśmy?

W ciągu lat 1956–1989 rytm zmian i inno-

wacji formalnych był w Polsce zapewne słabszy niż w takich krajach jak Wielka Brytania czy Francja, ale, nie wdając się na razie w przesądzające oceny, mogę przecież zauważyć, że nowe formy w rzeźbie, nowe idee artystyczne ważne dla kultury artystycznej XX wieku powstawały także z własnych, oryginalnych pobudek w Polsce. Istnieje olbrzymia różnica (właśnie to trzeba przezwyciężyć) pomiędzy naszymi rzeczywistymi osiągnięciami, a naszymi możliwościami poinformowania o nich samych siebie i reszty świata.

Co osiągnęliśmy wbrew paskudnym okolicznościom?

1. Rozwój w uczelniach plastycznych odmiennych szkół rzeźbiarskich, a w nich różnych metod w poszczególnych pracowniach mistrzowskich.

2. Zróżnicowanie indywidualnych stylów w różnych konwencjach formalnych dawnych i nowych (przezwyciężenie podziału na zakazaną abstrakcję i popierany realizm) – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Poznań – równocześnie po 1956 r.

3. Oryginalne indywidualne interpretacje znanych kierunków artystycznych zainicjowanych na Zachodzie – Poznań, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Wrocław – równocześnie po 1956 r.

4. Specyficzne kontynuacje sztuki ludu polskiego w rzeźbie po 1960 r. – Warszawa, Zakopane.

5. Wypracowanie od podstaw nowych metod (np. procesualna), odnowienie radykalne znanych z tradycji (np. konceptualna i performatywna) – Wrocław, Warszawa, Kraków, Poznań.

6. Nowe formy dzieła rzeźbiarskiego (rzeźba jako otoczenie, urządzenie przestrzenne) – Wrocław, Warszawa.

7. Włączenie do rzeźby praktyk parateatralnych (przedstawienie) po 1965 r. – Wrocław, Kraków.

8. Ustalenie przestrzennych utworów poetyckich (poezja konkretna) po 1966 r. – Wrocław.

9. Rozwinięcie przestrzennej gry w wielkiej skali i w długim trwaniu z posługiwaniem się różnymi nośnikami informacyjnymi – Wrocław.

10. Rozwój teorii rzeźby – Wrocław.

11. Organizacja alternatywnych form ruchu artystycznego (galerie, grupy, sympozja) po 1964 r. – m.in. Elbląg, Puławy, Wrocław, Warszawa, Kraków.

12. Nowa organizacja warsztatu artysty rzeźbiarza – współpraca z przemysłem (plenery realizacyjne) od 1963 r. – Wrocław, Warszawa, Kraków (m.in. Bolesławiec, Hajnówka, Orońsko).

13. Realizacje pomnikowe o dużej wartości artystycznej (Wrocław, Warszawa, Treblinka, Nowy Sącz, Zakopane, Częstochowa, Lublin i in.).

14. Utworzenie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Na każdą z moich hipotez roboczych można poszukiwać potwierdzeń i zaprzeczeń. Najtrudniejszym, ale i najwdzięczniejszym zadaniem byłoby skonfrontowanie naszego dorobku rzeźbiarskiego z opinią obserwatorów z zewnątrz, nie związanych sentymentami i uprzedzeniami z polską sytuacją.

IV. Zaproszenie do dyskusji

W tej, na własne zamówienie sporządzonej, ankiecie potwierdzam raz jeszcze stan określony przez prof. G. Kowalskiego. Żyjemy na kilku wyspach, pomiędzy którymi komunikacje są słabe. Ważne historyczne przeglądy polskiej rzeźby, które zaaranżował Jan Stanisław Wojciechowski w Centrum Sztuki Polskiej w Orońsku niestety nie podjęły *wyzwań epoki*. Można by nie mieć większych pretensji gdyby te wystawy miały tytuł „Rzeźba moich znajomych (krewnych i przyjaciół królika w Polsce) – lata sześćdziesiąte” i dalsze – „siąte”. Niestety! To miała być „Rzeźba polska”.

Tamte wystawy ujawniły przede wszystkim słabości partnerów Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (ośrodki uniwersyteckie, wyspecjalizowane instytuty, krytyka artystyczna, muzea). Rzeźba polska w latach 1944–1989 to zapewne coś więcej niż pamięć kilku krytyków, a na pewno o wiele więcej niż statystyka frekwencji nazwisk w peerelewskich publikatorach i rejestr obiektów w zbiorach muzealnych wysterowanych według politycznych kryteriów. To także coś więcej niż przeciętny przerób np. m³ pomnika na dłuto rzeźbiarza. Nieatrakcyjny swój obraz pod względem artystycznym (na tych

przeглядach) zawdzięcza polska rzeźba ignorancji krytyków i historyków, wrednym poczynaniom polityków, a nade wszystko brakowi dobrze prowadzonych zbiorów publicznych i brakowi solidnych opracowań w druku.

Perspektywa jeszcze jednej wystawy w takim samym stylu, raczej odfajkowanej niż prezentującej osiągnięcia *lat dziewięćdziesiątych* jest niepokojąca. Będzie to błąd samego Centrum Rzeźby Polskiej, które już może rozstać się, jako pierwszy ośrodek artystyczny i naukowy, z kompleksami okresu peerelowskiego i przeprowadzić otwartą dyskusję nad dorobkiem minionego pięćdziesięciolecia, oraz dyskusję nad współczesnością, która zaczyna się symbolicznie w 1989 roku.

Nie ma jednak w historii zbyt wielu dat dotyczących wydarzeń politycznych, które by wprost wyznaczały cezury czasowe w sztuce. Taką datą nie jest też rok 1989. Nie ma nawet odrobiny tego znaczenia jakie miał rok 1956. Można powiedzieć, że na szczęście, ponieważ dzięki permanentnemu kryzysowi socjalistycznego systemu, udało się w Polsce uzyskać nieco swobody. **Dzięki niebywalej ofiarności artystów rzeźbiarzy mamy dzisiaj szeroko rozbudowaną kolekcję form uprawiania sztuki przestrzeni :**

1) Przedstawienia figury ludzkiej, także

jako dalece przetworzonego motywu;

2) Kompozycje z brył geometrycznych;

3) Struktury zgeometryzowane i analogiczne do biologicznych;

4) Formy przestrzenne z zaprogramowanym lub sprowokowanym ruchem elementów;

5) Zestawienia rzeczy gotowych tworzących jeden obiekt – rzeźbę;

6) Efemeryczne efekty przestrzenne tworzone przez zastosowania np. światła lub wody;

7) Formy współdziałające z siłami natury (wiatr, ogień, słońce, błyskawice, fale morskie, żywa roślinność);

8) Wykorzystanie zamierzonych i przypadkowych destrukcji;

9) Wydzielenie z otoczenia i eksponowanie przypadków samoistnie utworzonych form przestrzennych;

10) Kompozycje przestrzeni w pracach krajobrazowych, w architekturze bez funkcji i w urządzeniach przestrzennych.

CRP może pod swoim dachem skupić wysiłek badawczy i organizacyjny w skali całego kraju i pokazać obraz rzeźby polskiej z jej najlepszej strony, starannie i bezstronnie wydobyć ważne osiągnięcia artystyczne.