

WSTĘP



1. Xawery Dunikowski w PWSSP we Wrocławiu, 1959–1964

Xawery Dunikowski był wielkim polskim artystą. To trąćące anachronicznym patetyzmem stwierdzenie – z pełną świadomością na wstępie zastosowane – nadal oddaje właściwy stan rzeczy (il. 1). O randze jego sztuki wiedzieli jemu współcześni i wiedzą również dzisiejsi odbiorcy, chociaż tych jest coraz mniej. Był jej świadom także sam twórca, który najbardziej wierzył w niepodważalną wartość swojej drogi artystycznej, konsekwentnie ją doskonalił. Dziełom Dunikowskiego poświęcono wiele analiz i prac krytycznych, ale koncentrowano się przede wszystkim na okresie młodopolskim i międzywojennym, natomiast późną twórczość artysty, z lat 1945–1964, opracowano w najmniejszym zakresie – dlatego właśnie jego sztuce pomnikowej z tego czasu jest poświęcona niniejsza książka.

Dziewiętnaście powojennych lat intensywnej i różnorodnej pracy twórczej leciwego już artysty, od zakończenia drugiej wojny światowej do daty jego śmierci (1945–1964), stanowi następstwo przeżycia traumy obozu koncentracyjnego oraz ambiwalentną odpowiedź na nowy kontekst polityczny i artystyczny PRL-u. Twórczość z tego okresu obejmuje pomniki oraz rzeźbę (cykl *Panteon kultury polskiej*, 1953–1961) i malarstwo (*Oświęcim*, 1948–1955; *Baby z Nieborowa*, 1957–1958; *Człowiek w przestworzu*, 1958–1961). Przedmiotem tego monograficznego ujęcia są monumenty Dunikowskiego z okresu powojennego. Poddano w nim dokładnej analizie czołowe pomnikowe dzieła artysty, czyli pomnik Czynu Powstańczego na Górze Świętej Anny, pomnik Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie oraz projekty pomnika Bohaterów Warszawy, a ponadto dokonano ogólnej charakterystyki całego dorobku pomnikowego artysty powstałego po 1945 roku.

Monografia dzieli się na trzy rozdziały. Pierwszy rozdział charakteryzuje socrealizm jako kierunek artystyczny i ideowy. Przybliża jego cechy formalne

i tematykę, w tym główne motywy, a także kreśli rozwój tej doktryny w Polsce, tworząc kontekst i punkt odniesienia dla powojennej sztuki Dunikowskiego, co pozwoli w dalszej części rozprawy rozpatrywać ją w kategoriach zależności, różnic, a wręcz wyraźnych odstępstw od socrealistycznej poetyki. Zarysowuje metodologię ujmowania realizmu socjalistycznego i oficjalnej sztuki poodwilżowej w odwołaniu do takich pojęć, jak: ideoza (Andrzej Turowski), neuroza (Stanisław Ossowski, Andrzej Turowski) czy mit (Jacek Łukasiewicz), a tym samym poszerza metodę badania powojennych prac monumentalnych Dunikowskiego o specyficzne dla nich zagadnienia (między innymi unieważnianie wierności kanonowi „socu” na zasadzie stosowania rozwiązań młodopolskich i awangardowych czy realizmu stylizowanego). Stanowi wreszcie próbę przybliżenia postawy Dunikowskiego wobec komunizmu i socrealizmu, w czym pomocne są teksty jego autorstwa: przemówienia, wywiady i zapiski prywatne.

Rozdział drugi dotyczy trzech najważniejszych monumentów tego artysty: pomnika Czynu Powstańczego na Górze Świętej Anny (1946–1955), pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie (1949–1954) oraz projektów pomnika Bohaterów Warszawy (1956–1958). Całościowy opis tych dzieł skupia się na postępowaniu konkursowym, etapach projektowych i realizacyjnych, finalnej wartości formalno-tematycznej ze wskazaniem artystycznej proveniencji każdego monumentu oraz uwarunkowań ideologicznych jego powstawania. Podkreślona zostaje zwłaszcza obustronna zależność między twórcą i systemem, która mimo wszystko nieznacznie odcisnęła swoje piętno na końcowym kształcie artystycznym każdego z dzieł.

Rozdział trzeci uzupełnia dyskurs na temat powojennej twórczości pomnikowej artysty, przywołując inne zamysły artystyczne z tego okresu w podziale na realizacje, projekty i koncepcje – między innymi projekty: pomnika Adama Mickiewicza (1948), pomnika *Młot i sierp* (1953), pomnika Józefa Stalina (1954) – oraz analizując wpływ powojennej przestrzeni politycznej przede wszystkim na ich formalną strukturę artystyczną.

Zakończenie ma charakter konkluzji i dygresyjnej refleksji na temat obecności w sztuce artysty realizmu i historii, a także metodologicznie ujmowanej relacji między formą a znaczeniem jego dzieł, która uściśla zakres ich artyzmu i może być podstawą do wskazania zależności tej twórczości od reżimowej doktryny.

Powojenna twórczość Dunikowskiego, rozpatrywana w kontekście socrealizmu i późniejszej rzeczywistości poodwilżowej, ujawnia nową specyfikę sztuki artysty po 1945 roku. Wieloaspektowość i złożona problematyka dowodzą niezaprzeczalnej jakości artystycznej dzieł pomnikowych z tego okresu mimo ich dwuznacznego uwikłania w sprzyjanie reżimowi, które często stanowiło warunek konieczny ich powstania. Unaocznia to trudną sytuację wybitnego twórcy, najwyżej ceniącego wartość samoistnej kreacji, który zaczął ponownie działać w państwie komunistycznym z założenia niwelującym jednostkowość. Ta perspektywa naświetla dylematy towarzyszące tworzeniu, na które składały się utarczki z władzą, odgórne polecenia, niezbędne kompromisy, niedopatrzienia i komplikacje. Wskazuje też na rozmaite zależności kształtujące charakter tych prac i uwidocznione w ich ostatecznej formie określanej – w sposób dyskusyjny – jako socrealistyczna i zdecydowanie wierna ideologii.

Omawiana twórczość Dunikowskiego stanowi wynik walki kreatora z symbolistycznym rodowodem o artystyczną jakość sztuki. Prezentuje złożone świadectwo osobistej kreacji – wykształconej w ciągłych potyczkach z systemem o ocalenie symbolicznej wartości dzieła oraz o jego formalną suwerenność odwołującą się w swoich korzeniach do findesieclowej idei sztuki jako absolutu i skrajnie subiektywnej ekspresji. Niniejsza praca jest refleksją nad tak ukształtowaną specyfiką powojennych realizacji pomnikowych Dunikowskiego, akcentującą stałe przeświadczenie artysty o naczelnej wartości tworzenia i modernistycznego modelu sztuki-życia¹.

¹ W całym tekście termin „modernizm” jest stosowany na określenie orientacji i kierunków sztuki nowoczesnej datowanej od lat 60. XIX w. (filozoficzne podłoże wykształcone już w oświeceniu) do przełomu lat 60. i 70. XX w., które charakteryzują się m.in. autonomią i oryginalnością, elitarnością i eksperymentatorstwem, a samego twórcę ustanawiają kreatorem-geniuszem powołującym unikalne dzieło. Należy zaznaczyć, że w tej perspektywie modernistyczna postawa Dunikowskiego dotyczyła całej jego drogi twórczej: ukształtowana w Młodej Polsce była pielęgnowana w międzywojniu i po wojnie. Jej szczególna specyfika uwzględniała ten główny, wskazany wyżej model modernizmu, ale odrzucała wybrane cechy stylistyczne (np. restrykcyjny antymimetyzm i nieprzedstawieniowość osiągającą abstrakcję, czyli autoreferencyjność formy). W tym świetle, opisując sztukę Dunikowskiego jako współczesną, dookreśla się przede wszystkim jej istnienie po 1945 r., w powojennym okresie modernizmu.

Droga twórcza Dunikowskiego jest przykładem fenomenu artysty tworzącego w wielu epokach: Młodej Polsce, dwudziestoleciu międzywojennym i współczesności, który na każdym etapie dba o jakość swojej indywidualnej sztuki i konsekwentnie rozwija tylko jej właściwą koncepcję realizmu stylizowanego, czerpiąc z wybranych aspektów nowoczesnego klasycyzmu. Wielość doświadczeń Dunikowskiego – od młodopolskiego artystostwa przez kubizujące eksperymentowanie w dwudziestoleciu międzywojennym po traumatyczne przeżycia lagrowe oraz ograniczenia i zależności wynikające z kolejnego przełomu politycznego wprowadzającego w kraju komunizm – warunkuje jego osobowość artystyczną i definiuje powojenny dorobek artysty. Twórczość Dunikowskiego z okresu po 1945 roku odwołuje się więc do najwcześniej doświadczonych modernistycznych wartości, jest głęboko związana z jego rozwojem artystycznym i stanowi syntetyczną kwintesencję wypracowanego przez niego stylu, opartą na skrócie, monumentalizmie i osobistym ujęciu rzeczywistości.

Niemalý wpływ na sztukę Dunikowskiego mają również indywidualne uwarunkowania charakterologiczne tego twórcy – wyjątkowa, ale i trudna osobowość, temperament, bezgraniczna witalność i niezłomność, konsekwencja w dążeniu do własnego artystycznego wyrazu. W zderzeniu tych cech z realiami i koniecznością funkcjonowania w państwie komunistycznym rodzi się niemożliwy do rozwiązania konflikt między tym, co indywidualne, a tym, co narzucone przez system. Z jednej strony niepokorność Dunikowskiego wobec wymagań władzy skutkuje odrzuceniem jego niektórych projektów i niedopuszczeniem do ich realizacji, z drugiej strony jego działalność w ramach sztuki oficjalnej pociąga za sobą nagrody i powierzchowne publiczne uznanie. Tak oto wybitna osobowość twórcza – niezdolna do rezygnacji z indywidualnego wyrazu wykształconego w poprzednich epokach, a zarazem niebędąca w stanie działać twórczo poza reżimem – walczy z ustrojem o wartość swojej sztuki.

Wydaje się, że niezrozumienie powojennej twórczości autora *Tchnienia* wynikało z tego, że ówczesny odbiorca nie był na nią przygotowany – ani władza, ceniąca jedynie prace poprawne i wierne ideologii, a w okresie podwilżowym (po 1956 roku) neutralne formalno-tematycznie, ani publiczność dewaluująca nie do końca rozpoznaną jakość jego dzieł. Dowodzi tego

repcja późnych prac Dunikowskiego, które postrzegano jako podległe sztuce oficjalnej, a przez to, w wyniku palinodii – terminu w odniesieniu do literatury klasycznej rozumianego jako odwołanie wcześniej wyrażanego poglądu², a na gruncie historii sztuki oznaczającego unieważnienie twórczości realizmu socjalistycznego – pomijano je w rzetelnych opracowaniach dotyczących sztuki powojennej. Z tego względu do 1989 roku twórczość ta nie doczekała się wszechstronnej analizy. O dokonaniach z tego objętego wykluczeniem okresu powstawały nieliczne, najczęściej drobne teksty – głównie notki prasowe i komentarze do katalogów. Do większych opracowań zaliczymy monografię autorstwa Mieczysława Tretera: *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb* opublikowaną jeszcze w okresie międzywojennym³. W pierwszych latach powojennych Maria i Stefan Flukowscy pracowali nad monografią twórczości Dunikowskiego w zamierzeniu kreującą artystę na twórcę sztuki państwowej, bogato ilustrowaną reprodukcjami jego dzieł⁴. Dużą wartość ma opracowany przez Aleksandrę Kodurów katalog obejmujący cały dorobek artysty⁵. Wspomnieć tu można również wydaną w Rosji pozycję katalogową autorstwa Ljudmily Nikołajewny Urazowej *Ksawerij Dunikowskij*⁶, której powstanie wiązało się z wystawami twórcy w Moskwie po 1945 roku. Poza tymi publikacjami pojawiały się krótkie teksty w czasopismach, takich jak „Przegląd Artystyczny”, „Życie Literackie”, „Kierunki”, „Stolica”, notki w katalogach wystaw i wydawnictwach okolicznościowych. Osoba rzeźbiarza stała się również tematem tekstów literackich – pisali o nim choćby Stefan Flukowski czy dramaturg-satyryk Artur Maria Swinarski (autor epigramatu pt. *Dunikowski*⁷). W wolnej Polsce

2 W. JUSZCZAK: *Ekfrazja imaginacyjna: eidolon Heleny*. W: IDEM: *Wędrowka do źródeł*. Gdańsk 2009.

3 M. TRETER: *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*. Lwów 1924.

4 KP, rkps sygn. 777. M. i S. FLUKOWSCY: *Życiorys*.

5 *Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog*. [Katalog zbiorów Muzeum Rzeźby im. Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie]. Oprac. A. KODUROWA. Warszawa 1975.

6 L. N. URAZOWA: *Ksawerij Dunikowskij*. Moskwa, 1986.

7 KP, rkps sygn. 778. M. FLUKOWSKA: *Życiorys*, s. 4.

twórczość artysty była badana zwłaszcza przez Aleksandrę Melbechowską-Luty, która skrótowo wspomniała jego dzieła powstałe po 1945 roku w swojej publikacji dotyczącej polskiej rzeźby dwudziestolecia międzywojennego⁸, ale dopiero monografia jej autorstwa: *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*⁹, opublikowana w 2012 roku i poświęcona całej drodze artystycznej wielkiego twórcy, jest pierwszym najbardziej kompletnym – ale wciąż niewystarczającym (zwłaszcza w odniesieniu do powojennej sztuki pomnikowej artysty) – opracowaniem jego wieloepokowego dorobku.

Wydaje się, że palinodia w stosunku do działalności artystycznej Dunikowskiego po 1945 roku trwała aż do czasów obecnych, czego efektem było stopniowe zapomnienie jego dokonań, co spychało je w przestrzeń niebytu. Do tej pory nie ukazała się w druku żadna monografia poświęcona powojennej twórczości Dunikowskiego, która ujmowałaby ją całościowo i poddawała wielostronnej analizie. Ta książka jest próbą częściowego uzupełnienia tej luki w obszarze powojennej sztuki pomnikowej. Wspomniany zakres dorobku Dunikowskiego zostaje tu potraktowany jako indywidualne dzieło twórcy, ukształtowane w wyniku złożonej relacji z komunistyczną władzą, odznaczające się wybitną wartością artystyczną oraz wykraczające poza ramy realizmu socjalistycznego i późniejszej sztuki państwowej, czego dotąd nie uwydatniono wystarczająco wyraźnie i co często podawano w wątpliwość. Takie założenie wynika z analizy materiałów archiwalnych, między innymi szczecińskiej Książnicy Pomorskiej, archiwum biblioteki ASP w Krakowie oraz Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie. Ma również oparcie w autorskich wywiadach z uczniami artysty: Jerzym Beresiem, Zbigniewem Makarewiczem i Jackiem Dworskim oraz w powojennych tekstach prasowych.

Dunikowski, wykonując po wojnie założenia architektoniczno-rzeźbiarskie, a także rzeźby czy obrazy, jawi się nadal jako wszechstronny kreator, który ujmuje jakością artystycznej wizji, wyobraźnią symbolisty i mistrzostwem

8 A. MELBECHOWSKA-LUTY: *Wielki Mag – Xawery Dunikowski*. W: EADEM: *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*. Warszawa 2005.

9 A. MELBECHOWSKA-LUTY: *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*. Warszawa 2012.

unikalnej formy. W każdym dziele dbał o wyrazistość kształtu, bo – jak pisał – od zawsze był realistą, nawet w malarstwie nieprzedstawieniowym („Malarstwo niefiguracywne nie musi być abstrakcją. Byt jest złożony”¹⁰). Chciał w nim uchwycić świat takim, jakim on jest w danej chwili. Dążył do syntezy, wyrażenia istoty i sensu przedstawianego zjawiska. Wybrał indywidualnie rozumiany realizm i zapłacił za to wysoką cenę – jego powojenna twórczość przez dłuższy czas była pomijana lub wspominana zdawkowo, funkcjonując w powszechnej opinii jako świadectwo sztuki ideologicznie skażonej. Warto więc do tej twórczości wrócić i ją docenić – nie w celu afektowanej heroizacji artysty, ale po to, by oddać jej sprawiedliwość, zatrzeć jej wykluczenie i przywrócić należne jej miejsce. A także przypomnieć, że Dunikowski, działając w nowych i skrajnie nieprzyjaznych dla indywidualności twórczej warunkach społeczno-polityczno-kulturowych PRL-u, mimo wszystko zdołał stworzyć dzieła wyjątkowe, o bezdyskusyjnej wartości artystycznej.

¹⁰ K. NASTULANKA: „Już bym dzisiaj tak nie malował...”. Rozmowa Krystyny Nastulanki z prof. Xawerym Dunikowskim przed wernisażem jego nowej wystawy. „Polityka” 1961, nr 47, s. 7. Wszystkie cytaty z dokumentów archiwalnych przytoczono w pisowni oryginalnej, natomiast fragmenty artykułów, wywiadów i innych tekstów publikowanych w formie książkowej lub w prasie poddano niezbędnej korekcie ortograficznej i interpunkcyjnej zgodnie ze współczesną normą językową.