

Małgorzata Dąbrowska

ŚRODOWISKO AKADEMICKIE KRAKOWSKICH RZEŹBIARZY

1818-2018



ŚRODOWISKO
AKADEMICKIE
KRAKOWSKICH
RZEŹBIARZY

1818-2018

Małgorzata Dąbrowska

ŚRODOWISKO
AKADEMICKIE
KRAKOWSKICH
RZEŹBIARZY

1818-2018



Kraków 2019

© Copyright by Małgorzata Dąbrowska, 2019

Redakcja
Weronika Jakubczyk

Projekt okładki
Paweł Sepielak

ISBN 978-83-7638-946-2

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

Wstęp	9
Rozdział I. Starania o utworzenie i utrzymanie Katedry Rzeźby (1818-1899).....	17
Rozdział II. Od powstania Akademii do wybuchu II wojny światowej – wybicie się na samodzielność (1900-1939).....	57
Rozdział III. W cieniu politycznego uwikłania (1945-1989).....	81
Rozdział IV. Rzeźba w dobie kryzysu reprezentacji.....	131
Teksty krytyczne pedagogów krakowskiej ASP.....	177
Bibliografia.....	213
Lista ilustracji.....	229
Indeks osobowy.....	233
Abstrakt	241
Abstract	243
Abstrait	245

Nie mogę nauczać mojej sztuki ani sztuki jakiejkolwiek szkoły, gdyż neguję nauczanie w sztuce, inaczej mówiąc, uważam, że sztuka jest całkowicie indywidualna, i dla każdego artysty jest tylko talentem wynikającym z własnej inspiracji i z własnych studiów nad tradycją. Dodaje, iż sztuka bądź talent nie mogłyby być dla artysty niczym innym niż formą zastosowania osobistych umiejętności do idei i rzeczy epoki, w której przyszło mu żyć¹.

Gustave Courbet

¹ G. Courbet, *Lettre aux artistes de Paris* (List do artystów paryskich), 8 XII 1861, [on-line] www.deslettres.fr/lettre-de-gustave-courbet-aux-artistes-de-paris – 28 I 2019 [tłumaczenie autorki].

Wstęp

Krakowska Akademia Sztuk Pięknych powstała w 1818 roku przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wyprzedzały ją Katedra Malarstwa i Rysunku na Uniwersytecie Wileńskim² oraz Oddział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego³. Akademia zastąpiła system cechowy, zapewniając profesjonalne kształcenie w zakresie rzeźby. Do wybuchu II wojny światowej była najważniejszą uczelnią artystyczną na ziemiach polskich. Gwarantowała przez dziesiątki lat wysoką jakość i ciągłość⁴ nauczania. To właśnie

² Rzeźba była jednym z trzech działów, obok malarstwa i rytownictwa. Wysoki poziom nauczania tej dyscypliny zapewnili André Le Brun, uczeń Jean-Baptiste'a Pigalle'a, dawny rzeźbiarz królewski, i jego uczeń oraz kontynuator Konstanty Jelski (wypozażył szkołę w pomoce naukowe, nie ograniczył się tylko do korekt, ale prowadził wykłady z anatomii i kompozycji ornamentalnej). Uczniami szkoły wileńskiej byli między innymi: Klemens Boryczewski, Franciszek Smokowski, Jan Ostrowski. Katedra Rzeźby funkcjonowała do 1826 roku, w 1831 szkołę zamknięto.

³ Na polecenie Stanisława Augusta Marcello Bacciarelli prowadził Malarnię Królewską, także po upadku Rzeczypospolitej na zamku królewskim odbywały się zajęcia. Rok 1817 to początek nowej ery – powstaje Oddział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (działał do 1831, został zamknięty na skutek represji po powstaniu listopadowym, kurs rzeźby prowadził Paweł Maliński). W okresie pomiędzy powstaniami działała Szkoła Sztuk Pięknych, która została zlikwidowana po powstaniu styczniowym. Aż do utworzenia Szkoły Sztuk Pięknych w 1904 roku Szkoła Rysunkowa Wojciecha Gersona stanowiła jedyną formę nauczania, nie mogła jednak aspirować do statusu szkoły wyższej (rzeźby na kursach Gersona uczył Konstanty Hegel).

⁴ Podczas krótkiego okresu (1833-1839) po przyłączeniu Akademii do Instytutu Technicznego pojawił się wakat na stanowisku profesora rzeźby. Podobna sytuacja miała miejsce za czasów, gdy Jan Matejko piastował stanowisko dyrektora. Wtedy też władze austriackie odmówiły wyasygnowania odpowiedniej kwoty na nauczanie tej dyscypliny. Statut Szkoły Sztuk Pięknych z 1876 roku nie obejmował Katedry Rzeźby. Oficjalnie nauczanie zostało zawieszone, jednak obecność na uczelni Walerego Gadomskiego, wykładającego rzeźbę jako dyscyplinę pomocniczą, sprawiła, że kształcenie było kontynuowane przy niewielkiej liczbie godzin.

w Krakowie, na początku XX wieku ukształtowała się polska szkoła w rzeźbie, o charakterystycznej ekspresji, operująca nowatorską formą.

Poziom kształcenia był wypadkową oczekiwań i nadziei stawianych przez przedstawicieli administracji państwowej, zarówno polskiej, jak i austriackiej. Sukcesy ASP były efektem jakości programów nauczania oraz zaangażowania pedagogów i ich uczniów. Trudne warunki materialne i lokalowe ograniczyły wiele inicjatyw. Sprawily, że opisując historię tej uczelni, należy z wielką ostrożnością stosować kategorie właściwe krajom o rozwiniętym mecenacie i długiej tradycji, które wykształciły jasno ukonstytuowany system nauczania sztuk pięknych. To aspekt, którego nie należy w żadnym wypadku pomijać. Określone wybory artystyczne są bowiem uzasadnione przez szereg uwarunkowań wykraczających poza sferę plastyki.

Przemiany polityczne, historyczne, społeczne i ich powiązania z Katedrą, a potem Wydziałem Rzeźby nie stanowią głównego przedmiotu rozważań. Niniejszy tekst dotyczy ewolucji systemu nauczania, kwestii organizacyjnych i osobowości tych pedagogów, którzy wywarli największy wpływ na młode pokolenia rzeźbiarzy.

Trudno byłoby omawiać historię dydaktyki rzeźby bez chociażby szkicowego nakreślenia stylów i tendencji w sztuce tego czasu. Do tej pory nie zbudowano pełnego obrazu kształcenia w zakresie rzeźby, marginalizując osiągnięcia krakowskich artystów i pedagogów. Czy *toute proportion gardée* można o krakowskiej szkole mówić jak na przykład o brytyjskiej szkole rzeźby? Należy postawić tezę, że ASP w Krakowie jest ważną placówką dydaktyczną w Europie, gdyż zapewnia rzetelne podstawy nauki rzemiosła, otwiera nowe horyzonty artystyczne. Istotne jest stwierdzenie, co składa się na jej charakter, jakie są jej szczególne cechy, jaki sposób obrazowania, perspektywy rozwoju. Zawsze istniała świadomość odrębności kształcenia w zakresie rzeźby w Krakowie na tle oferty programowej innych uczelni artystycznych w Polsce. Podobnie nauczanie tej dyscypliny w Gdańsku, Warszawie czy we Wrocławiu stanowi jasno określony system cech formalnych i wartości. Wydaje się zaskakujące, że w dobie ułatwionego dostępu do informacji tak uboga jest wzajemna wiedza na temat metod dydaktycznych praktykowanych w poszczególnych ośrodkach. Podobna sytuacja istnieje, jeśli chodzi o twórczość zatrudnionych w nich pedagogów. Pośrednio przyczyną tego stanu rzeczy jest niejako „ustawowe” zaniedbywanie artystów spoza klasycznego kanonu awangardy przez krytyków. Tym samym wielu krakowskich rzeźbiarzy rozwijających twórczo

formułę realizmu, pogłębiających ją o dokonania sztuki nowoczesnej i o filozoficzne treści znalazło się na straconej pozycji⁵.

Krótkie komentarze na temat historii Wydziału Rzeźby, publikowane z okazji kolejnych jubileuszy Akademii Sztuk Pięknych, pozostawiały niedosyt. Autorzy w sposób subiektywny skupiali się na wybranych postaciach nauczycieli. Zachwiane zostały proporcje pomiędzy partiami poświęconymi poszczególnym okresom, pomijano słabiej rozpoznane fragmenty dziejów. Zarówno opracowanie pióra Piotra Krakowskiego⁶, mające charakter historyczny, jak i esej Andrzeja Polla⁷, opisujący czasy mu współczesne, stanowią teksty z tezą, zostały bowiem napisane z pewnej jasno zdefiniowanej perspektywy krytycznej. Dzięki projektowi⁸ prowadzonemu aktualnie przez Wydział Rzeźby gromadzony jest obszerny materiał badawczy, który ma przedstawić nieznane dotąd szczegóły na temat krakowskiej szkoły rzeźby i pełniej zinterpretować to zjawisko artystyczne.

⁵ W wydanej niedawno obszernej – bo liczącej 600 stron – publikacji *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej* Dorota Grubba-Thiede, związana z gdańską ASP, przywołuje tylko sześć postaci pochodzących ze środowiska krakowskiego: Andrzeja Pawłowskiego, Mariana Kruczka, Marię Pinińską-Bereś, Jerzego Beresia, Marię Jareme, Tadeusza Kantora, pomijając całkowicie rzeźbiarzy wykładających na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii. Inny przykład: wystawa i katalog autorstwa Jana Stanisława Wojciechowskiego, artysty i krytyka związanego ze środowiskiem warszawskim, *Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych* także dowodzą tendencji do pomijania milczeniem osiągnięć grupy artystów skupionych wokół krakowskiego Wydziału Rzeźby. Spośród wymienionych zaledwie sześciu krakowskich rzeźbiarzy tylko Antoni Porczak był jego pracownikiem (wyróżnieni Jerzy Bereś, Marek Chlanda, Wanda Czełkowska, Tadeusz Kantor, Jacek Waltoś). Por. D. Grubba-Thiede, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej. Figurative Tendencies in Polish Postwar Sculpture*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2016; *Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych*, Muzeum rzeźby współczesnej, 28 X-20 XII 1995, red. R. K. Bochyński, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1997.

⁶ P. Krakowski, *Rzeźba na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. L. Ząbkowski et al., Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994, s. 107-130.

⁷ A. Pollo, *Pierwsza próba nakreślenia dziejów rzeźby Krakowa (od lat 60. do końca XX wieku)*, [w:] *Rzeźba*, red. J. Sękowski, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2000, s. 42-81.

⁸ Projekt „Krakowska Szkoła Rzeźby – program dokumentacji i archiwizacji dorobku artystycznego i dydaktycznego pedagogów Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie” prowadzony przez Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1 V 2008-30 IX 2020, koordynator: dr hab. Ewa Janus). W jego ramach odbyła się wystawa „Krakowska Szkoła Rzeźby” w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, 13 XII 2014-1 II 2015, kurator: Ewa Janus, koordynator ze strony CRP: Anna Podsiadło (w ramach cyklu „Rzeźba – prezentacje środowisk akademickich w Polsce”).

Niniejsza publikacja aspiruje do obiektywizmu i przedstawia ujęcie historyczne – zawiera podstawowe fakty, odtwarza w porządku chronologicznym nie tylko zmiany w prowadzonej dydaktyce, ale także nurty i tendencje obecne w twórczości uczelnianych pedagogów. Dwusetlecie założenia Akademii stanowi doskonały powód do tego, aby spojrzeć na tę problematykę z pewnym dystansem, skupić się na działalności najsilniejszych osobowości, które tworzyły klimat szkoły krakowskiej. Opracowanie ma charakter poglądowy i systematyczny. Obok postaci wiodących zostały podane informacje na temat tych, którzy tworzyli grono pedagogiczne i którzy nauczali przedmiotów pomocniczych nawet wtedy, gdy ich rola nie była istotna dla kształtowania podstaw programowych.

Trudno nie zgodzić się z opinią profesora Wojciecha Włodarczyka, który we wstępie do historii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przyznaje dydaktyce o wiele poważniejsze zadania, niż tradycyjnie zwykło się jej przypisywać: „Przyjmuję założenie, że zasady uprawianej przez artystę dydaktyki pokrywają się z jego koncepcjami sztuki. Dydaktyka odsłania często nie zawsze artykułowane wprost założenia proponowanego dzieła, i co więcej – koncepcji sztuki”⁹.

Przychyliwszy się do powyższego stanowiska, zwrócono w niniejszej pracy uwagę na filiacje duchowe pomiędzy profesorami a uczniami, nawet wtedy gdy zależność mieści się bardziej w sferze idei niż konkretnych zapożyczeń formalnych. Najcenniejszymi publikacjami dotyczącymi nie tyle historii Wydziału, ile Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie są *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych* pióra dr. Ludwika Ręgorowicza¹⁰ oraz dwutomowa praca napisana przez zespół autorów pod kierownictwem Józefa Dutkiewicza – *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*¹¹. W wyniku badania Archiwów Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim, Szkoły Sztuk Pięknych przy Instytucie Technicznym (przechowywanych

⁹ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005, s. 7.

¹⁰ L. Ręgorowicz, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1928.

¹¹ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, t. 1, red. J. E. Dutkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, *Źródła do dziejów Sztuki Polskiej*, t. 10; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, t. 2, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, *Źródła do dziejów Sztuki Polskiej*, t. 14.

w Archiwum UJ¹²) uzyskano istotne dane. Wykorzystano informacje na temat statutów, regulaminów, programów oraz wybrane pisma urzędowe i dokumentację dotyczącą pedagogów, uczniów, stanu sal, zaopatrzenia w pomoce naukowe. Archiwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie stanowią o wiele bogatszy i bardziej kompletny materiał źródłowy. Szczególnie cenne są protokoły z posiedzeń kolegiów rektorskich i rady Wydziału Rzeźby, programy dydaktyczne i inne dokumenty uczelni. Niniejsze opracowanie oparto także na wspomnieniach i wywiadach na temat sposobu prowadzenia pracowni mistrzowskich, na katalogach wystaw, nielicznych opracowaniach twórczości poszczególnych rzeźbiarzy.

W części pierwszej opisany został skomplikowany proces związany z uruchamianiem struktur umożliwiających nauczanie rzeźby. Po zakończeniu kształcenia na Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim¹³, od roku 1833 kontynuowano pracę dydaktyczną w placówce przyłączonej do Instytutu Technicznego¹⁴, a od 1873 roku w samodzielnej Szkole Sztuk Pięknych. Zaledwie kilka rzeźb stworzonych przez krakowskich profesorów z tego okresu zachowało się do naszych czasów, co sprawia, że o ich dziełach i dydaktyce dowiadujemy się przede wszystkim z przekazów i dokumentów, a nie z analizy twórczości plastycznej. Pedagogom nie stworzono odpowiednich warunków pracy. Wielu z nich kształciło się w Wiedniu i narzuciło tę orientację swoim uczniom.

Drugi rozdział opisuje kontynuację działań zapoczątkowanych przez Jana Matejkę, a rozwiniętych przez Juliana Fałata, dzięki którym Szkoła Sztuk Pięknych uzyskała status akademii. Zajęcia z rzeźby były wtedy prowadzone przez przybyłego z Paryża Konstantego Laszczkę. To dzięki niemu studenci otwierali się na wpływy Rodinowskie i na symbolizm, osiągnęli wysoki poziom warsztatowy. Kursy odlewnictwa, ceramiki, kucia w materiałach uzupełniły wkrótce program. W okresie międzywojennym Xawery Dunikowski dołączył do grona profesorów krakowskiej Akademii. Wniósł nowoczesną wizję rzeźby i rozwijał indywidualność studentów w kierunku niestandardowych form ekspresji.

¹² Wspomniane dokumenty uzyskały nowe sygnatury, co sprawia, że nie można powołać się na sygnatury stosowane chociażby w pracach Józefa Dutkiewicza.

¹³ Akademia Sztuk Pięknych stanowiła część Oddziału Literatury Wydziału Filozoficznego.

¹⁴ Pierwszym profesorem rzeźby zatrudnionym w wyniku konkursu był Karol Ceptowski, który rozpoczął pracę dydaktyczną w 1839 roku.

W trzecim rozdziale opisano sytuację uczelni, jaka nastąpiła po zakończeniu II wojny światowej. Wokół Dunikowskiego ukonstytuował się wkrótce zespół jego dawnych uczniów, którzy odpowiadali za dydaktykę rzeźby w latach 60. i 70. – Jacek Puget, Wanda Ślędzińska, Jerzy Bandura. Ich następcy otworzyli się na nowoczesność, korzystając jednocześnie z tradycji szkoły krakowskiej. Pokolenie, które weszło w życie artystyczne na początku lat 70., inspirowało się Henrym Moore'em, używało spawanego metalu, poszukiwało nowych form wyrazu. Oddalenie od Zachodu okazało się pozorne – w gruncie rzeczy prowadzono nieprzerwany dialog z konwencjami przyjętymi w sztuce europejskiej. Wspomniane zjawisko miało urok zakazanego owocu. Ewolucja rzeźby tego czasu i zmiany w sposobie jej nauczania zostały przedstawione na tle życia artystycznego za czasów PRL-u, w tym oddolnych inicjatyw środowiska pragnącego nadać swoim działaniom większą widzialność i zyskać uznanie społeczne.

Rok 1989 stanowi naturalną cezurę i wyznacza początek czwartego rozdziału. Zmiana ustroju spowodowała ewolucję w podejściu do sztuki. Na coraz większą skalę poddawano się presji komercji i kultury masowej, natomiast dzięki postmodernizmowi uprawomocniono eksperymenty artystyczne takie jak instalacje czy nowe media. Przedmiotem troski krakowskich pedagogów był sposób, w jaki nowe środki wyrazu mogą zostać włączone w program dydaktyczny. Powrócił spór pomiędzy awangardą a kanonem Akademii. Pytaniem pozostającym bez odpowiedzi jest to, w jakim zakresie powinna dominować w sztuce praca studyjna, będąca od wieków podstawą warsztatu rzeźbiarza, a w jakim nowe, zgodne z duchem czasu przejawy świadomości twórczej. Znaczącą rolę odegra polityka obrona przez władze uczelni. Rozstrzygającą o dalszym jej statusie będzie decyzja o kontynuacji pozostania w nurcie elitarnego kształcenia akademickiego. Osiągnięcia młodych pracowników uczelni trudno byłoby jednoznacznie zakwalifikować. Warto jednak przedstawić wielość orientacji, zarówno tych, które otwierają nowe horyzonty, jak i tych, dla których wiodące pozostaje w dalszym ciągu odwołanie do figuralności rozumianej jako inspiracja i sfera znaczeń.

Powstaje szereg pytań; jednym z najważniejszych jest refleksja nad zadaniami stojącymi aktualnie przed uczelnią artystyczną – kwestia proporcji pomiędzy opanowaniem umiejętności technicznych a kształtowaniem indywidualności, pomiędzy koniecznością zachowania *status quo* a potrzebą transgresji obowiązujących reguł. W Krakowie rola tradycji wydaje się niezwykle

istotna. Wspomniana postawa dowodzi przywiązania do wartości niemających jednak nic wspólnego ze skostniałym akademizmem. Niewielu rzeźbiarzy można posądzić o postawy radykalne, skrajne, które mogłyby zaowocować dogmatyzmem, pomimo że krakowscy pedagodzy to silne osobowości.

Status wykładowców ASP można uznać za szczególny. Niezwykle trudno jest pogodzić intensywną pracę twórczą z działalnością wystawienniczą i zaangażowaniem w dydaktykę. Jednak bez legitymizacji, którą daje praca na uczelni, wielu zdolnych i pracowitych artystów przepadłoby, zaginęłoby w powodzi historii.

Na końcu publikacji została zamieszczona krótka antologia tekstów pióra pracowników Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych. Obrazuje ona wielość i różnorodność zainteresowań jej autorów, ścieranie się koncepcji na temat istoty sztuki, jej roli i miejsca w społeczeństwie. Refleksje i opinie zostały przytoczone na prawach cytatu – badania nad dyskursem artystycznym pozostawiam następnym badaczom.

Niniejsza praca stanowi rozszerzoną wersję tekstu napisanego z okazji dwusetlecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, opublikowanego w tomie jubileuszowym.

Pragnę gorąco podziękować pracownikom krakowskiego Wydziału Rzeźby za poświęcony mi czas i pełne cennych informacji wywiady. Jestem szczególnie wdzięczna pani dziekan dr hab. Ewie Janus, panu dr. Januszowi Janczemu z Wydziału Rzeźby oraz pani dr Joannie Grabowskiej z Archiwum krakowskiej ASP.

Rozdział I

Starania o utworzenie i utrzymanie Katedry Rzeźby (1818-1899)

Trudno rozpatrywać dzieje krakowskiej rzeźby oraz jej dydaktyki w oderwaniu od sytuacji politycznej i ekonomicznej. Kraków był zrazu wolnym miastem, później podlegał represyjnym władzom austriackiego mocarstwa, a następnie cieszył się względną autonomią. Jako niewielka jednostka terytorialna Wolne, Niepodległe i Ściśle Neutralne Miasto Kraków i jego Okręg dysponowały skromnym budżetem, a zarazem odczuwały silną potrzebę unowocześnienia, wyjścia poza prowincjonalny zasięg. Powołanie do życia Akademii Sztuk Pięknych¹⁵, które nastąpiło w 1818 roku, dowodziły powszechnego wysiłku organizacyjnego, jaki towarzyszył reformom Rzeczypospolitej Krakowskiej. Wdrożono wtedy nowy system administracyjny, uzdrowiono finanse, powstawały polskie niezależne instytucje skupiające życie artystyczne i społeczne.

W 1818 roku przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego utworzono szkołę malarską. Tego rodzaju afiliacja świadczyła o wysokiej aprecjacji zawodów artystycznych. Początek XIX wieku to okres, gdy Uniwersytet otwierał się na nowe dyscypliny, dotąd nieuwzględnione w kanonie akademickim: sztuki piękne, wychowanie fizyczne. W 1818 roku ogłoszono Statut organiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, w którym znalazły się zapisy na temat Akademii Sztuk Pięknych. Dwa projekty szkoły zaproponowali ma-

¹⁵ Pierwsze, zakończone fiaskiem, próby założenia Akademii Sztuk Pięknych podjął Hugo Kołłątaj wraz z Dominikiem Österreicherem. Wspomniany projekt wpisywał się w planowaną reformę szkolnictwa wyższego.

larze Józef Brodowski i Józef Peszka, zatrudnieni na stanowisku profesorów. Od początku planowano nauczanie rzeźby. Pierwsze zajęcia rozpoczęły się w 1919 roku, gdy sprowadzono z Wiednia prof. Józefa Riedlingera. Przez wiele lat – zarówno wtedy, gdy Akademia działała w ramach Uniwersytetu, jak i wtedy, gdy od roku 1833 nauczanie sztuk pięknych zaczęło podlegać Instytutowi Technicznemu – istnienie Katedry Rzeźby było zagrożone. Placówka edukacyjna przechodziła zmienne koleje, prowadzono ją dzięki entuzjazmowi pedagogów, wbrew trudnym warunkom materialnym i mało sprzyjającej atmosferze.

W XIX stuleciu na terenie Krakowa brakowało nie tylko szkół artystycznych, ale także pracowni rzeźbiarskich na wysokim poziomie, które umożliwiałaby naukę zawodu. Wraz z pogorszeniem sytuacji ekonomicznej miasta w XVIII i na początku XIX wieku nastąpił nieuchronny upadek rzemiosła. W *Kartce z dziejów rzeźbiarstwa pierwszej połowy naszego wieku w Krakowie*¹⁶ Władysław Łuszczkiewicz dokonuje trafnego porównania Krakowa z Warszawą końca poprzedniego stulecia, gdzie inicjatywy podejmowane przez króla przyczyniły się do ożywienia ruchu budowlanego, rozwoju rzemiosła i sztuk. Krytyk z pewnością nie jest daleki od prawdy, gdy komentuje stan rozwoju rzeźby: „Nie możemy wykazać w Krakowie imienia współczesnego rzeźbiarza z jakimkolwiek talentem. Za brakiem reprezentantów tej sztuki w mieście obniżyły się horyzonty pojęć o jej celach i doskonałości, środki wykonania rzeźby zostały zapomniane”¹⁷. Stwierdzeniu na temat nieobecności w Krakowie wybitnych indywidualności towarzyszy konstatacja dotycząca upadku rzemiosła. Wysoki poziom rzeźbiarstwa, którego tradycja rozwijała się od Wita Stwosza, został w ten sposób zaprzepaszczone. W dalszej części opracowania Łuszczkiewicz podsumowuje: „spowodowała to bieda niewątpliwie, ale zeszło do tego, że zaginęła świadomość techniki rzeźbiarskiej – zapomniano, że modeluje się w glinie, robi odlewy gipsowe, używa środków do przeniesienia modelu w kamień”¹⁸. Od czasów stanisławowskich narastała w Polsce świadomość, że sztuka powinna być użyta w służbie społeczeństwu i przyczyniać się do kształtowania tożsamości narodowej. Przykłady sztuki pomnikowej za granicą dowiodły, że rzeźba realizuje posłannictwo patriotycz-

¹⁶ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa pierwszej połowy naszego wieku w Krakowie*, Drukarnia „Czasu” Fr. Kluczyckiego i Sp., Kraków 1896.

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ *Ibidem*, s. 10.

ne w sposób nie mniej jasny i oczywisty, niż czyni to malarstwo. W warunkach krakowskich to pragnienie długo nie mogło zostać zaspokojone.

Powstanie Akademii Sztuk Pięknych (1818) pod protektoratem Uniwersytetu Jagiellońskiego przypada na okres dynamicznego rozwoju szkolnictwa artystycznego w Europie. Nikolaus Pevsner podaje następujące dane: w 1720 roku w Europie funkcjonowało 19 akademii sztuki, w 1740 – 25, podczas gdy w 1790 ponad 100 instytucji (o statusie akademii oraz publicznych szkół artystycznych) oferowało naukę w zakresie sztuk pięknych¹⁹. W większości państw europejskich dydaktyka sztuki była ściśle powiązana z systemem odpowiedzialnym za wystawiennictwo oraz za zamówienia państwowe. Autorytet profesorów Akademii sprawiał, że konsultowano się z nimi przy każdym ważnym zleceniu, na które przeznaczano publiczne pieniądze.

W krótkim okresie istnienia Wolnego Miasta Krakowa sytuacja była całkowicie odmienna, nie narodził się system sztuki akademickiej, który otrzymałby legitymizację państwowego mecenas. W wypadku rzeźby, wymagającej dużych nakładów, brak wsparcia dla twórczości współczesnej ze strony niezależnego państwa był szczególnie dotkliwy. Co gorsza, na dawnym terytorium polskim nie istniała spójna polityka kulturalna, która mogłaby zapewnić rzeźbiarzom rynki zbytu. Innym czynnikiem rzutującym na zainteresowanie tą dyscypliną artystyczną było małe zamiłowanie do sztuki wśród polskiego społeczeństwa. Wynikało ono przede wszystkim z niedoskonałości edukacji, ale również z małej zasobności portfela. W tym kontekście rzadko kiedy można mówić o niedostosowaniu nauczania w Akademii do oczekiwań rynku czy bieżących mód artystycznych. Rzeźbiarskie środowisko krakowskie aż do początku XX wieku omijało spory estetyczne, które radykalizowały postawy twórców w innych krajach. Na przykład w polskich realiach nie odbyła się poważna polemika pomiędzy zwolennikami klasycyzmu i romantyzmu, choć rozróżnienie między wpływami tych dwóch stylów jest niezwykle trud-

¹⁹ N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, Nowy Jork 1940, s. 140-141.

W przypadku krakowskiej uczelni nadana nazwa „Akademia Sztuk Pięknych” jest określeniem użytym nieco na wyrost. Nieliczne i niezbyt wysoko wykwalifikowane grono pedagogiczne, ubóstwo materiałów dydaktycznych, wieloletni brak możliwości dysponowania własnym lokalem przystosowanym do potrzeb szkoły malarskiej i rzeźbiarskiej, podporządkowanie organizacyjne Oddziałowi Literatury Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego to czynniki, które ograniczały rozwój Akademii.

ne. Jak słusznie zauważył Władysław Tatarkiewicz²⁰, klasycyzmowi w formie towarzyszy romantyzm w treści.

Nauczanie rzeźby w krakowskiej Akademii rozpoczęło się później niż kształcenie w zakresie malarstwa. Przez pierwszy rok funkcjonowania uczelni brak było zajęć ze wspomnianej dyscypliny, chociaż w ramach statutów przewidziano odrębne studia tego przedmiotu. W dokumencie określono również, że pierwszy profesor rzeźby pozostanie pod kuratelą dwóch pozostałych pedagogów, pełniących funkcję nauczycieli malarstwa i rysunków²¹. Sytuacja podporządkowania miała oczywiste przełożenie na wysokość jego zarobków, które – jak ustalono – było czterokrotnie niższe niż pensja dwóch pozostałych pedagogów prowadzących pracownie kierunkowe²². Podobnie rażące było porównanie uposażenia profesora rzeźby z tym, które otrzymywali nauczyciele przedmiotów takich jak fechtunek, jazda konna, francuski – jak twierdzi Ludwik Ręgorowicz, było ono identyczne²³.

Fakt zatrudnienia profesora rzeźbiarstwa został odnotowany przez Łuszczkiewicza w ten oto sposób: „W 1817 wyjechał Brodowski do Wiednia po antyki i przywiózł stamtąd rzeźbiarza Riedlingera, który objął katedrę rzeźbiarstwa”²⁴. Wybór dokonany przez Józefa Brodowskiego był podyktowany nie tylko bliskością geograficzną, ale także przekonaniem o wysokim poziomie artystycznym szkoły wiedeńskiej. Właśnie tam malarz i inicjator powstania Akademii ukończył studia artystyczne.

Przez wiele dziesiątków lat orientacja austriacka w nauce rzeźby w Krakowie była dominująca. Zatrudniano najpierw Austriaków, a następnie Polaków, z których wielu było absolwentami wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kształcenie w Rzymie, tak istotne dla adeptów neoklasycyzmu, było dla krakowian praktycznie niedostępne. Podróże artystyczne do Niemiec, a potem do Francji pojawiły się w tym środowisku stosunkowo późno. Wielką trudność stanowiło to, że pierwsi pedagodzy nie potrafili poprawnie wysławiać się w języku polskim, co znacznie ograniczało pożytek z ich nauczania. Należy

²⁰ W. Tatarkiewicz, D. Kaczmarzyk, *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*, „Sztuka i Krytyka” R. 7, 1956, nr 1-2, s. 31-73.

²¹ AUJ, sygn. S I 127, Statut organiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego z dnia 16 października 1818 roku, par. 23.

²² W. Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 13-14. Nauka rzeźby ograniczała się do czterech godzin tygodniowo.

²³ L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 3.

²⁴ *Ibidem*.

jednak odnotować, że drugi profesor rzeźby Joseph Schmelzer²⁵ na tyle silnie zintegrował się z przybraną ojczyzną, że wziął udział w walce przeciwko rosyjskim okupantom i poniósł w niej śmierć w 1831 roku²⁶.

Ujmując kwestie nauczania w porządku chronologicznym, należy podać, że początkowo, w latach 1819-1821, stanowisko profesora rzeźby piastował Józef Riedlinger²⁷. Absolwent wiedeńskiej Akademii (uczeń Franza Antona Zaunera) wykonał szereg prac pod kierunkiem swojego nauczyciela (m.in. współpracował przy powstaniu pomnika Józefa II w Wiedniu). W chwili gdy miał przyjąć posadę w Krakowie, był „rzeźbiarzem królewskiego gabinetu antyków i zbioru monet przy Akademii Pięknych Sztuk w Wiedniu”²⁸. Artysta opóźniał się z podjęciem swych obowiązków: „pan Riedlinger, profesor rzeźbiarstwa, dotąd nie rozpoczął swych lekcji i bawi zagranicą pomimo kilkakrotnych do siebie wezwań”²⁹. W drugim roku istnienia szkoły (w pierwszym, w którym uruchomiono zajęcia z zakresu rzeźby) liczba studiujących wynosiła 11 osób³⁰. Najzdolniejszymi uczniami byli Ferdynand Kuhn i Jan Galli.

W 1821 roku Szkoła Rysunku i Malarstwa dysponowała lokalem o dwunastu pomieszczeniach, w tym gabinetem antyków i salą, którą można było wy-

²⁵ Spolszczona wersja nazwiska Szmelcer.

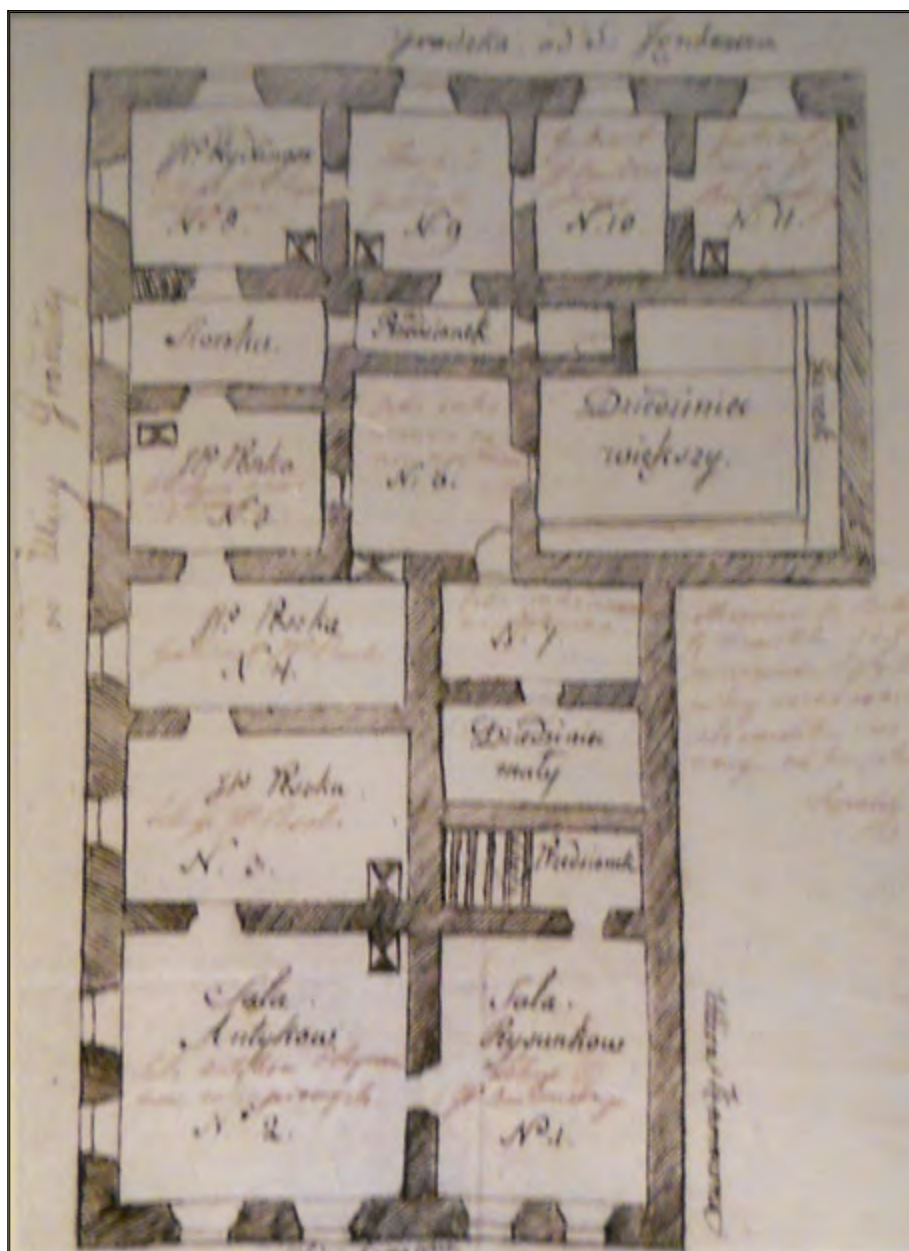
²⁶ Wspomnianemu popularnemu przekazowi przeczą opinie przytoczone przez Zbigniewa Michalczyka w jego publikacji: *Wiedeńska Akademia der bildenden Künste a krakowska Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (1818-1833)*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2014, z. 14, s. 198. Schmelzer miał popełnić samobójstwo przebijając się szpadą. Wiele znanych z tytułu prac Schmelzera można wpisać w nurt patriotyczny (np. wielokrotnie edytowany medalion z postaciami Józefa Chłopickiego, Marie Josepha de La Fayette’a i Tadeusza Kościuszki).

²⁷ W niektórych źródłach wspomniane nazwisko pojawia się w pisowni Reidlinger.

²⁸ AUJ, sygn. S I 491, J. Riedlinger, Pismo do Wielkiej Rady UJ z 5 VIII 1819, adnotacja na temat stanowiska piastowanego przez Riedlingera, prawdopodobnie umieszczona przez Józefa Brodowskiego.

²⁹ AUJ, sygn. S I 490, Pismo Dziekana Wydziału Filozoficznego i Literatury Juliana Czerwińskiego do Jaśnie Wielmożnego Rektora Uniwersytetu z 14 XII 1818, k. 137. Józef Riedlinger pisze do rektora z prośbą o przesunięcie terminu objęcia obowiązków (9 I 1819), po trzech wezwaniach decyduje, że przyjedzie do Krakowa w końcu kwietnia 1819 roku. Zob. m.in. AUJ, sygn. S I 490, List z 5 IV 1819, 24 IV (prośba o asygnatę na narzędzia rzeźbiarskie do Wysokiej Rady). Starania o wykonanie i pozyskanie odlewów gipsowych dla celów pedagogicznych służyły za pretekst pozwalający na opóźnienie wyjazdu z Wiednia. Riedlinger nie przywiózł szczególnie cennych obiektów, na podstawie których uczniowie mogliby poznać historię rzeźby.

³⁰ W analogicznym okresie 46 studentów było zapisanych na zajęcia z malarstwa u Brodowskiego i u Peszki. Zob. M. Pilikowski, *Akademia na Uniwersytecie, cz. 1*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 68, s. 58.



1. Plan pomieszczeń Akademii Sztuk Pięknych działającej przy Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1818-1829.

korzystać na wystawy. Nie od razu przypisano konkretne pokoje pedagogom z przeznaczeniem na własne pracownie i gabinety. Dokonano tego dopiero po interwencji prof. Józefa Peszki³¹. Na zajęcia z rzeźby dokonano następującego przydziału: „J. Riedlinger, profesor Rzeźbiarstwa, zajął od Wschodu Przedpokój i Wielki Pokój, gdzie teraz tu pozostawionemi są, tudzież drzwi, na boku pokoik na Składy, który teraz zajmuje P. Brodowski”³². Idąc śladem profesorów malarstwa, Brodowskiego i Peszki, nauczyciel rzeźbiarstwa opracował własny zbiór wzorów. Jeszcze przed przyjazdem do Krakowa Riedlinger zwrócił się do Wielkiej Rady i rektora z prośbą o wyasygnowanie kwot na zakup odlewów gipsowych znajdujących się w spuściźnie po hrabi Dehmie³³. Artysta podjął także starania o wykonanie kopii antyków będących w posiadaniu wiedeńskiej Akademii³⁴, której był przecież absolwentem. Osobna pula

³¹ Profesor malarstwa i rysunku Józef Peszka pozostawał w ciągłym konflikcie z innym profesorem tej samej specjalności Józefem Brodowskim. Prowadzenie zajęć we wspólnych pomieszczeniach sprawiało, że podczas korekt do dyskusji z uczniem włączał się drugi pedagog, podważając zdanie pierwszego. Podział na pracownie umożliwiał ciągłość nauczania, gdyż, jak twierdził Peszka, „uczeń systemu swego profesora będzie się trzymał”. Zamknięte prywatne gabinety potrzebne były do tego, by każdy z profesorów mógł zabezpieczyć własne pomoce dydaktyczne, w tym wzory. Zob. AUJ, sygn. S I 490, List Józefa Peszki do Wielkiej Rady z 4 X 1821. Jak dowodzą dokumenty, konieczne było umieszczenie pieców w pracowniach, zarządzono przeniesienie zajęć z rzeźbiarstwa do innych sal. Zob. AUJ, sygn. S I 490, J. Brodowski, Pismo do Wielmożnego Dziekana Wydziału Filozoficznego i Sztuk Pięknych z 18 XII 1821.

³² AUJ, sygn. S I 490, Wielka Rada Uniwersytetu Jagiellońskiego do Rektora Uniwersytetu, pismo z 5 XII 1821.

³³ Historia wspomnianego zakupu obfituje w nieoczekiwane zwroty akcji i pokazuje, jak niechętnie były władze uczelni do wydania stosownych kwot. Nie udało się uzyskać od razu pełnej sumy, miała zostać zapłacona w dwóch ratach. Artysta sugerował, aby wraz z jego pojawieniem się na uczelni wszystkie prace mogły być wykorzystywane do celów pedagogicznych. Pierwszy list w tej sprawie wpłynął 6 VII 1818 roku (AUJ, sygn. S I 491, Riedlinger do Najwyższej Rady Uniwersytetu). 4 VIII 1818 roku Senat Rządzący wystosował pismo do rektora o wyasygnowanie kwot na zakupy dla Riedlingera. 9 VII została podjęta decyzja o płatności w dwóch ratach, po 1000 złotych każda. Jeszcze 6 X 1818 roku Józef Brodowski skierował do Wielkiej Rady prośbę o wypłacenie przebywającemu w Wiedniu Riedlingerowi całej kwoty (AUJ, sygn. S I 491).

³⁴ Józef Riedlinger skorzystał ze swoich kontaktów, Uniwersytet złożył podziękowanie hr. Antonowi Franzowi de Pauli Grafowi Lambergowi-Sprinzensteinowi, przewodniczącemu Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, za zgodę i pomoc w pomyślnym przeprowadzeniu tego przedsięwzięcia. Zob. AUJ, sygn. S I 491, niesygnowany brudnopis pisma w aktach, 6 V 1819. W 1822 roku Anton Franz de Paula Graf Lamberg-Sprinzenstein założył galerię malarstwa przy Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (obejmującą m.in. dzieła Rubensa, van Dycka i artystów niderlandzkich).

środków została wyegzekwowana na poczet zakupu niezbędnych narzędzi³⁵. Przyznanie nawet skromnych kwot podlegało ścisłej kontroli. Uniwersytet deklarował, że „pragnie upewnić się w kwestii rzeczywistej wartości antyków i narzędzi”³⁶, została powołana specjalna „Kommissya do sprawdzania takowych narzędzi”³⁷. Przedmiotem troski profesora było także zapewnienie materiałów pozwalających zapoznać się z technikami pracy w kamieniu³⁸. Niestety, nie zachowały się prace artysty, nie można tym samym spekulować na temat jego oddziaływania pod względem stylistycznym.

Od samego początku grupa słuchaczy nie była jednorodna, niewielu z nich wiązało ze sztuką poważne nadzieje na przyszłość. „Uczęszczali tu nieliczni słuchacze Uniwersytecy innych wydziałów dla zabawy, mała liczba tych, co, jak Galli syn, Aleksander Wawrzecki, Lauvason, później Kossowski Henryk, a przedtem hr. Ignacy Mieroszowski, obrali sobie rzeźbiarstwo jako zawód”³⁹.

O niskim statusie kształcenia świadczy fakt, iż po śmierci Riedlingera wyznaczono do prowadzenia zajęć, powołanego w zastępstwie przez dziekana, malarza Józefa Brodowskiego⁴⁰. Dopiero od 1822 roku początków rzeźby nauczał w charakterze asystenta Ferdynand Kuhn. Prowadzenie zajęć z mo-

³⁵ AUJ, sygn. S I 491, List Józefa Riedlingera do Jaśnie Wielmożnego Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego z 10 V 1819: „Podpisany nie tylko na objęcie swej katedry rzeźbiarstwa, potrzebując zapasu pieniężnego, gipsu, dowozu gliny z Swoszowic, kilku sztaflików dla uczniów tudzież innych narzędzi drewnianych i żelaznych – ale nadto odebrawszy transport pierwszy zamówionych antyków, których należyte ustawienie wymaga pomocy (...) za zapłatę – i postumentów drewnianych. Przeto na opędzenie tych kosztów podpisany ma honor upraszać JW Rektora o asygnację na Awans 500 zł (...), z których rachunek zaś winien będzie w swoim czasie”.

³⁶ AUJ, sygn. S I 491, Pismo (rodzaj sprawozdania) Juliana Czerwińskiego, Dziekana Wydziału Literatury, do Jaśnie Wielmożnego Rektora z dnia 1 XII 1819.

³⁷ W sporej mierze winnym był sam Riedlinger, który nie przedstawił w stosownym czasie odpowiednich rachunków. To on zwrócił się o powołanie Komisji. Zob. AUJ, sygn. S I 491, Pismo Józefa Riedlingera do Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego z dnia 24 XI 1819. 1 XII 1819 Komisja w składzie W. K. Łęcki, profesor astronomii, Józef Brodowski, profesor malarstwa, zatwierdzają wydatki (AUJ, sygn. S I 491).

³⁸ Riedlinger podjął starania o dostarczenie do uczelnianej pracowni piaskowca, który pozostał po rozbiorze krakowskiego ratusza. 28 IX 1819 roku zostało skierowane Pismo Senatu Rządzącego Wolnego, Niepodległego i Ścisłe Neutralnego Miasta Krakowa i jego Okręgu do J. Riedlingera, profesora rzeźbiarstwa. Po długiej korespondencji (w oszacowanie wartości kamieni został zaangażowany budowniczy miejski) materiał został przewieziony na Uniwersytet. Zob. AUJ, sygn. S I 491, Decyzja z 9 V 1820.

³⁹ W. Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 14.

⁴⁰ W latach 1821-1822 lekcje rzeźby zostały doraźnie przerwane.

delowania powierzono Janowi Gallemu (1 X 1822-24 VII 1823), mianując go „korektorem rzeźby”. W związku z tym, że Brodowski wykładał w języku ojczystym, pojawiło się szereg nowych uczniów.

Niestety, nie zgodzono się na rozsądną i uzasadnioną dobrem szkoły propozycję profesora, aby najzdolniejszy podopieczny Riedlingera, Ferdynand Kuhn, został wysłany za granicę na 3 lata, aby się kształcić, a następnie objąć Katedrę Rzeźby⁴¹. „Wprzód do Wiednia na parę lat, gdzie pod sławnymi profesorami Zaunerem, Fiserem i Pichlerem, uczniami szkoły rzymskiej, wiele korzystać może, a w Wiedniu dla większej taniości życia z większą łatwością utrzymać się potrafi, a potem dla dalszego wydoskonalenia się na rok lub dwa do Rzymu”⁴² – takie były plany. Nie zrealizowano wspomnianej inicjatywy, na pocieszenie zaproponowano niedoszłemu stypendyście Kuhnowi wynagrodzenie za prowadzenie zajęć: „przyjawszy ten obowiązek pełni go dotąd y ośmiu uczniom od godz. 11 do 12 rano jako kollaborator pod Inspekcją Pana Profesora Brodowskiego udziela wiadomości o tyle, o ile do tego prawa y usilne przykładanie się nabyć pozwolilo”⁴³.

Nie zatrudniono na stałe żadnego z dawnych uczniów Riedlingera. Aby uniknąć skarg czy zażaleń, zdecydowano się wypłacać przyrzeczoną wcześniej pensję „korektora” w formie zapomogi⁴⁴. Władze zaleciły uporządkowa-

⁴¹ Podczas gdy podjęto taką decyzję w Warszawie w Oddziale Sztuk Pięknych, na stypendium rządowe za granicę został wysłany Paweł Maliński, ówczesny profesor. Możliwość nauki w Rzymie u Bertela Thorvaldsena (2 lata) znacznie podniosła umiejętności Malińskiego, na czym skorzystali jego uczniowie. Na wspomnianą okoliczność powołuje się Brodowski. Zob. AUJ, sygn. S I 490, Pismo Józefa Brodowskiego do Dziekana Wydziału Filozoficznego i Sztuk Pięknych z 27 XII 1821. Prośbę początkowo popierał Girtler (AUJ, sygn. S I 490, Pismo do Wielkiej Rady, Senatu Uniwersyteckiego z 13 XII 1821), proponując, aby niewypłacaną pensję profesora rzeźbiarstwa przeznaczyć na fundusz stypendialny dla adepta tej sztuki mającego kształcić się za granicą.

⁴² AUJ, sygn. S I 490, Pismo Józefa Brodowskiego do Wielkiej Rady z 27 XII 1821; wcześniej: AUJ, sygn. S I 490, Pismo zastępcy Rektora Girtlera do Wielkiej Rady z 13 XII 1821. Po dłuższych negocjacjach władze uczelni wycofały się z projektu, stwierdzając, że są inne bieżące potrzeby, które trzeba zaspokoić, w miejsce utworzenia funduszu stypendialnego. Jako pretekst do odmowy podawano konieczność urządzenia gabinetu figur i antyków. Zob. AUJ, sygn. S I 490, Pismo Girtlera do J. W. Rektora, do Senatu z 18 I 1822.

⁴³ AUJ, sygn. S I 490, Protokół Kommissyi delegowanej do Rady Wielkiej Uniwersytetu Jagiellońskiego do urządzenia Gabinetu Szkoły Rzeźbiarstwa y do tymczasowego urzędzenia samej nauki teźże szkoły z dnia 7 II 1822, podpisany przez Sebastiana Girtlera. Pismo wspomina także o przeglądzie prac uczniów kształcących się pod kierunkiem Kuhna i Gallego. Zob. AUJ, sygn. S I 490, dokument z 11 VII 1822.

⁴⁴ 13 IV 1822 Jan Galli skierował do Najwyższej Rady Uniwersytetu Jagiellońskiego pismo, w którym prosi o wyznaczenie pensji; 1 X 1822 wnosił o podniesienie pensji (AUJ, sygn.

nie i naprawę zbiorów. Wreszcie stwierdzono, że stanowisko w Katedrze nie może dłużej wakować. Ogłoszono konkurs na profesora rzeźbiarstwa. Posadę objął Józef Schmelzer⁴⁵ (1791-1831) w sytuacji całkowitego braku konkurencji. Ten artysta, zarejestrowany wśród uczniów wiedeńskiej Akademii od 1804 roku, został polecony przez Brodowskiego. W Krakowie nauczał przez 9 lat (1822/1823-1831), co pozwoliło na utrzymanie ciągłości i wypracowanie jasnych reguł, jeśli chodzi o przyjęte metody dydaktyczne⁴⁶. Artysta w toku

-
- S I 490). 14 X 1822 Girtler (wtedy zastępca rektora) pisał do Wielkiej Rady o przedłużeniu na rok kontraktu i podniesienie uposażenia, 15 X dostał pozytywną odpowiedź (AUJ, sygn. S I 490). Jan Galli desperacko próbował utrzymać swoje stanowisko, argumentując, że jego obecność w charakterze „korektora” byłaby niezwykle pomocna w nauce podstaw rzeźby (AUJ, sygn. S I 490, Pismo Gallego do Wielkiej Rady z 16 VI 1823; Pismo Girtlera do Rektora Uniwersytetu z 28 VI 1823). 16 VI 1823 Girtler w piśmie skierowanym do Wielkiej Rady i Senatu zwrócił się z propozycją, aby profesor Schmelzer, niewładający wtedy językiem polskim, oznajmił, czy potrzebuje „korektora”, i wypowiedział się na temat sposobu jego wynagradzania. W liście do Jaśnie Wielmożnego Rektora z 16 VII Jan Samuel Bandtke, zastępca dziekana, informował, że „profesor Schmelzer nie zgłasza takiej potrzeby”. Pismo Józefa Brodowskiego do zastępcy rektora Girtlera z 20 VII 1823 roku potwierdza istniejący konflikt. Schmelzer stawia wręcz ultimatum – albo Galli pozostaje na stanowisku, albo wykładowca opuszcza Kraków. Profesor nie władał jednak językiem polskim i trudno byłoby mu prowadzić wykłady, co sprawiło, że władze uczelni pozostawiły chwilowo Gallego na stanowisku. W listach do Rektora UJ i do Wielkiej Rady Galli dowodził, że profesor, niechętny jego zatrudnieniu, obraża go i że zniszczył jego rzeźbę Herkulesa (AUJ, sygn. S I 490, Pismo do Rektora UJ z 9 VII, 14 VII 1823). 20 VII 1823 Józef Brodowski w odpowiedzi skierował do dziekana Wydziału Literatury pismo, w którym dyskwalifikował ostatecznie Gallego jako człowieka (popędliwego, leniwego) i jako artystę (AUJ, sygn. S I 490).
- ⁴⁵ Pierwsza informacja o zainteresowaniu wiedeńskiego rzeźbiarza posadą w Krakowie to Pismo do Wielmożnego Zastępcy Rektora kierowane przez Dziekana Wydziału Literatury na temat przekazania mu przez prof. Brodowskiego listu, który tenże od „pana Schmelzera z Wiednia odebrał w celu zakwalifikowania się na profesora rzeźbiarstwa”, (AUJ, sygn. S I 490, list z 12 IX 1822). Pismo Schmelzera do Rady Uniwersytetu nosi datę 22 I 1823 (AUJ, sygn. S I 490). Potwierdzenie wyboru Schmelzera (kandydat posiadający „udowodnioną zdatność i moralność”), zostało zawarte w piśmie Wielkiej Rady Uniwersytetu do Zastępcy Rektora z 15 II 1823 roku (AUJ, sygn. S I 490). W muzeum w Trento przechowywane jest popiersie Giovanniego Battisty Lampiego (1824) dłuta Schmelzera. Dowodzi ono doskonale znajomości rzeźbiarskiego rzemiosła. Pracą *Ajaks i Odyszeusz odbywający nabożeństwo żałobne ku czci Patroklesa* Schmelzer bezskutecznie starał się o przyjęcie w poczet członków Akademii wiedeńskiej. Rok później na dorocznej wystawie w tejże Akademii wystawił portret Lampiego. R. Pancheri, *Un'aggiunta all'iconografia di Lampi. Il busto di Joseph Schmelzer all'Accademia di Vienna e il suo modello*, [on-line] www.agiati.it/UploadDocs/5310_art05_pancheri.pdf – 10 XI 2017.
- ⁴⁶ Ludwik Ręgorowicz wymienia zasługi Schmelzera: „Wykazał dużo dobrej woli, energii i przywiązania do narodu polskiego. Nauczył się po polsku”. „Powiększył znacznie swojemu staraniami gabinet antyków (sprowadził odlewy gipsowe posągu Laokoona, Germanika,



2. J. Schmelzer, portal z rzeźbą godła domu Pod Białą Głową, ok. 1830, ul. Bracka 6 w Krakowie.

studiów kilkakrotnie otrzymał nagrody, był pomocnikiem w pracowni prof. Ulricha Kliebera. Doświadczenia artystyczne Schmelzera nie ograniczały się tylko do Wiednia. Załączony życiorys dowodzi, że rzeźbiarz pracował także na Węgrzech i w Siedmiogrodzie⁴⁷, miał propozycję objęcia posady profesora w Danii⁴⁸.

Najciekawszą znaną w Polsce pracą artysty jest nagrobek rodziny Bartschów w kościele św. św. Piotra i Pawła w Krakowie (1827). Można na jej podstawie stwierdzić, że Schmelzer był typowym reprezentantem wiedeńskiego klasycyzmu. W zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa znajduje się medalion portretowy Emanuela Lipowskiego (1827), rezydenta cesa-

Szermierza borgezyjskiego, Tors belwederski) i zaprowadził w nim wzorcowy porządek". Zob. L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 69.

⁴⁷ Zachowane rzeźby dekoracyjne, w tym o tematyce mitologicznej, w pałacu w Kerlés (obecnie Chiraleș w Rumunii).

⁴⁸ AUJ, sygn. SI 490, Obieg życia Josefa Szmelcera Profesora rzeźbiarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim, tekst z roku 1826. Po roku 1815 rzeźbiarz jeszcze raz zapisał się do wiedeńskiej Akademii w celu doskonalenia swojego kunsztu.

rza Austrii przy Senacie Rządzącym Wolnego Miasta Krakowa. W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywany jest gipsowy relief z podobiznami Tadeusza Kościuszki, Marie Josepha de La Fayette'a i Józefa Chłopickiego (1831). Większość prac Schmelzera znamy tylko z tytułów – *Reistr. Czyli zbiór różnych figur, barelieve, form robionych przez P[ana] Profess[ora] Schmelzer⁴⁹*, sporządzony przez Aleksandra Wawrzeckiego, obejmuje tematy mitologiczne, rodzajowe, religijne, liczne portrety; wspomniane prace nie zachowały się do dzisiaj.

Po kilku latach prowadzenia działalności pedagogicznej austriacki artysta odczuwał potrzebę uzupełnienia swojej wiedzy za granicą. W 1827 roku wniósł o udzielenie mu urlopu i przeznaczenie jego pensji na pokrycie kosztów pobytu w Paryżu i w Rzymie⁵⁰. Nie spełniono jego prośby o sfinansowanie wyjazdu studyjnego⁵¹.

Dokumenty zachowane w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego wskazują, że na początku lat 30. XIX wieku rzeźba nie cieszyła się wielką popularnością. Świadczy o tym dokonany przez prof. Schmelzera spis liczby uczniów sporządzony 14 I 1831 roku. Wymienia on zaledwie dwa nazwiska – Andrzeja Lowansona i Henryka Kossowskiego⁵². Uczniami Schmelzera byli m.in. Aleksander Wawrzecki⁵³ i wspomniany Henryk Kossowski, którzy potem zostali pedagogami Szkoły Sztuk Pięknych.

Od 3 XI 1826 roku Akademia podlegała bezpośrednio rektorowi Uniwersytetu⁵⁴, a nie dziekanowi Oddziału Literatury Wydziału Filozoficznego. Jednostka cieszyła się coraz większą autonomią⁵⁵. Prowadzenie pracowni

⁴⁹ AUJ, sygn. S I 490.

⁵⁰ AUJ, sygn. S I 490, Pismo Józefa Schmelzera do Jaśnie Wielmożnego hrabiego Załuskiego Kuratora Jagiellońskiego Instytutów Naukowych, kawalera różnych orderów z dnia 26 V 1827. W czasie nieobecności rzeźbiarza zgodził się zastępować go profesor Józef Brodowski. Odmowa, z którą spotkał się artysta, była podyktowana oszczędnościami, podobnie jak wcześniej w wypadku Kuhna.

⁵¹ AUJ, sygn. S I 490, Pismo Rektora, S. Girtlera do JW Kuratora Generalnego Instytutów Naukowych, 31 V 1827.

⁵² AUJ, sygn. S I 489, Lista uczniów uczęszczających na lekcje rzeźbiarstwa: Andrzej Lowanson, Henryk Kossowski, Kraków, 14 I 1831 r., podpisana przez Schmelzera. Zgodnie z listą „Szkoła Malarstwa i Rzeźbiarstwa” z lat 1830/31 Henryk Kossowski figuruje na liście studentów pod numerem 264.

⁵³ Pełnił zastępstwo jako instruktor rzeźby w latach 1832 i 1843.

⁵⁴ Wspomniana decyzja administracyjna została wydana przez ówczesnego rektora Uniwersytetu Józefa Załuskiego, który pełnił także funkcję kuratora instytutów naukowych.

⁵⁵ W 1830 roku z inicjatywy Wojciecha Kornelego Stattlera sprowadzono także odlewy rzeźb antycznych z Rzymu, na których zakup artysta zrobił zbórkę wśród Polonii.

rzeźbiarskich wymagało sporych nakładów na pomoce naukowe i narzędzia. W celach poglądowych należało zgromadzić kolekcję kopii rzeźb antycznych. Na początku 1826 roku sprowadzono kolejne odlewy gipsowe z Paryża. Choć rzeźba weszła bardzo szybko do programu Akademii Sztuk Pięknych, to jednak głównym przedmiotem zainteresowania potencjalnych chętnych było malarstwo. Pierwsi absolwenci musieli więc uzupełniać studia za granicą. Podjęto wtedy próby wsparcia najzdolniejszych uczniów malarstwa i rzeźbiarstwa w celu umożliwienia im wyjazdu na stypendium na prestiżowe uczelnie. Spośród rzeźbiarzy Lowanson⁵⁶ i Wawrzecki aspirowali do tejże nagrody, mającej charakter wsparcia finansowego⁵⁷.

W 1829 roku Akademię przeniesiono do obszernego lokalu, w którym dawniej mieściło się Collegium Iuridicum. Tam studenci pracowali w oddzielnych pracowniach, mogli korzystać z galerii obrazów i rzeźb, dysponowano także miejscem na czasowe wystawy⁵⁸. Wcześniej brak dobrych warunków do pracy i zaplecza sprawiały, że nie oferowano niczego poza wstępnym etapem nauki.

Nastąpiły zmiany personalne. Po śmierci profesora malarstwa i rysunku Józefa Peszki, który pełnił funkcję dyrektora szkoły, i zgonie Józefa Schmelzera trzech nowych profesorów nadzwyczajnych objęło stanowiska. Byli to: Wojciech Korneli Stattler, Jan Nepomucen Bizański, Jan Nepomucen Głowacki. Bizański, podobnie jak dwaj pozostali malarze, uzupełniał studia za granicą (w wiedeńskiej ASP). Artysta był autorem podręcznika *Anatomia do sztuki stosowana*. Nauczyciel w pierwszych latach swojej aktywności pedagogicznej nie uzyskał uprawnień, jakie przysługiwały profesorowi tytularnemu. Uruchomienie kursów z zakresu anatomii i perspektywy, niezbędnych w nauce sztuk pięknych⁵⁹, było istotnym, a niedocenianym epizodem w dziejach rzeź-

⁵⁶ Powyższe nazwisko znane także w wersji Lovason, Lauvason.

⁵⁷ AUJ, sygn. S I 489, Rektor Sebastian Girtler do Wielkiej Rady Uniwersytetu, Uczniowie szkoły malarstwa i rzeźbiarstwa, VI 1826, nagrody za okazywaną pilność. Ale też sami uczniowie składali prośby o pomoc finansową, np. Aleksander Wawrzecki pisał do Wielmożnego Dziekana Akademii Sztuk Pięknych 6 VII 1824, prosząc o udzielenie wsparcia materialnego (AUJ, sygn. S I 489).

⁵⁸ Kurator Załuski w piśmie do Rektora z 21 III 1829 roku (AUJ, sygn. S I 491) proponuje, aby organizować dwie wystawy rocznie i kupować prace ubogich uczniów do zbiorów Uniwersytetu, by zapewnić im wsparcie materialne.

⁵⁹ Jan Nepomucen Bizański (1804-1878) został przyjęty do Akademii przy Uniwersytecie jako profesor nadzwyczajny. Jego starania o możliwość wykładania były związane z koniecznością przedstawienia programu i przekonania władz Uniwersytetu do zasadności prowadzenia proponowanego przedmiotu.

by. Wśród uczęszczających na zajęcia rejestry uczniów Akademii wymieniają Henryka Kossowskiego⁶⁰, późniejszego profesora rzeźby. Jego obecność na wspomnianym kursie świadczy o tym, że studenci rzeźby, obdarzeni świadomością artystyczną, wykraczali poza wyznaczony im wąski program i uzupełniali swoje wykształcenie na innych zajęciach. Trudno orzec, w jakim zakresie znajdowali inspirację w kursach malarstwa prowadzonych przez Stattlera. To pytanie jest o tyle zasadne, że Stattler, kształcąc się w Wiecznym Mieście, nie tylko uczęszczał na zajęcia z malarstwa do Akademii Świętego Łukasza, ale także pobierał nauki rzeźby w warsztatach wybitnych artystów – Bertela Thorvaldsena i Antoniego Canovy⁶¹. Jego koncepcje pedagogiczne zostały sformułowane na poziomie teorii już w 1831 roku, jednak na ich pełną realizację trzeba było poczekać do czasu, gdy artysta objął funkcję dyrektora Szkoły Rysunku i Malarstwa przy Instytucie Technicznym i zainicjował zwrot ku studiom z natury.

Do tej pory przyjmowano, że po śmierci Schmelzera na lata 1831-1833 Katedrę Rzeźby objął Antoni Schimser (1790-1838), uczeń Kliebera w wiedeńskiej Akademii, który nie uzyskał jednak stopnia profesora tytularnego. Zdaniem Zbigniewa Michalczyka wspomniana teoria nie znajduje pokrycia w dokumentach⁶². W wielu opracowaniach można znaleźć informacje, jakoby ten zdolny praktyk miał zaszcześcić swoim uczniom dojrzały klasycyzm, którego przykłady można odnaleźć w Krakowie na wielu obiektach sepulkralnych znajdujących się na cmentarzu Rakowickim. W Archiwum UJ nie można odnaleźć danych na temat zatrudnienia Schimsersa. Brak perspek-

⁶⁰ AUJ, sygn. S I 489, Katalog uczniów uczęszczających na lekcje publiczne anatomii i perspektywy przez Jana Nepomucena Bizańskiego w Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim wykładanych, 1831, nr 8, k. 285.

⁶¹ Zgodnie z informacjami zawartymi w pamiętniku artysty, odwiedzał on także pracownię Thorvaldsena, który udzielał mu wskazówek (miał także pobierać lekcje rzeźby w Akademii Weneckiej pod kierunkiem Antoniego Canovy). Zob. W. K. Stattler, *Pamiętnik Wojciecha K. Stattlera. Studya malarzkie w Krakowie i Rzymie przed 100 laty*, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1916, s. 97-98. Rzeźbiarzem był syn mistrza Henryk Antoni (1834-1877), student krakowskiej uczelni, a następnie Akademii św. Łukasza w Rzymie.

⁶² O obecności Schimsersa w krakowskiej Akademii wspomniała Kalina Bartnicka w swojej publikacji: *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX wieku (1764-1831)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 246, *Monografie z dziejów oświaty*, t. 13. Zbigniew Michalczyk ustosunkował się do niej krytycznie, tymczasem wspomniana informacja jest wzmiankowana w opracowaniu Łuszczkiewicza. Zob. Z. Michalczyk, *op. cit.*, s. 199; W. Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 15.

tyw zawodowych w Krakowie sprawił, że po klęsce poniesionej w konkursie na stanowisko profesora rzeźby artysta pozostał we Lwowie, gdzie prowadził jeden z najbardziej aktywnych w tym czasie warsztatów rzeźby nagrobkowej.

Zgodnie z zasadami sztuki akademickiej droga do uprawiania malarstwa i rzeźby wiodła przez rysunek, niezbędny element pozwalający zdobyć podstawy wiedzy artystycznej. W myśl przyjętych zasad pierwszym etapem nauki było kopiowanie rycin, drugim rysowanie (proporcje, cienie, półcienie, gra światła na formie) z odlewów gipsowych z manekina, wreszcie z żywego modelu. Na końcu kursu podejmowano samodzielną kompozycję na wybrany temat, najczęściej inspirowany historią starożytną. Naukę uzupełniającą stanowiły wykłady z anatomii, geometrii i perspektywy, historii i mitologii, czasem do powinności władz szkoły należało organizowanie dysput dotyczących teorii sztuki. System konkursów (medale i nagrody) miał zachęcać uczniów do pracy. Najwyższą nagrodą było wysyłanie wyróżniających się studentów za granicę, najchętniej do Rzymu, gdyż stamtąd czerpano najwyższe wzorce. Szkoła musiała dysponować bogatym materiałem poglądowym, niezbędnym do prowadzenia zajęć – były to reprodukcje dzieł sztuki, odlewy gipsowe, ale także prace współczesne. Wspomniane wyżej warunki powinny być spełnione, aby szkoła zasługiwała na zaszczytne miano akademii.

Zbigniew Michalczyk w opracowaniu na temat związków krakowskiej szkoły z wiedeńską Akademią⁶³ zwraca uwagę na obniżający jakość kształcenia poziom artystyczny wzorów przedstawianych uczniom do kopiowania. O ile studenci wiedeńskiej Akademii znali dzieła klasyków za pośrednictwem studiów wykonanych przez swych profesorów, o tyle do Krakowa w charakterze materiału szkoleniowego sprowadzano często prace uczniów wiedeńskiej uczelni (kopiujących wspomniane wcześniej rysunki ich nauczycieli). Pozostawały one tym samym daleko od oryginału⁶⁴. Profesorowie⁶⁵ mieli świadomość konieczności sprowadzenia dobrej jakości odlewów – bez poglądowego zbioru rzeźby dawnej i współczesnej trudno było kształtować poczucie estetyki i wiedzę na temat stylu.

⁶³ Z. Michalczyk, *op. cit.*, s. 181-223.

⁶⁴ Przykładem są wzory, które stosował w klasie rzeźby profesor Riedlinger, przekazane mu przez Johanna Christiana Fristera. *Ibidem*, s. 188.

⁶⁵ Kopie rzeźb były przydatne nie tylko do nauki modelowania, używano ich także do zajęć z rysunku dla malarzy i rzeźbiarzy na wstępnym etapie kształcenia.

Wielką przeszkodą w nauczaniu w Polsce był brak muzeów, w których młodzi adepci sztuki mogliby kształcić się według antycznych modeli bądź je kopiować. Podobnie było z wystawami prac współczesnych, na których twórcy mogliby zapoznać się z nowymi prądami, podziwiać dzieła mistrzów. Miasto nie dysponowało odpowiednimi zasobami finansowymi, które umożliwiłyby realizację prac w przestrzeni publicznej, jak uczyniono to w Warszawie za czasów Księstwa Warszawskiego, zlecając Bertelowi Thorvaldsenowi wykonanie pomników księcia Józefa Poniatowskiego (zamówiony w 1818 roku, odsłonięty w 1823) i Mikołaja Kopernika (odsłonięty 1830). Polacy mogli oglądać prace wspomnianego duńskiego artysty (w tym pomniki nagrobne) sprowadzone do kraju przez zamożnych arystokratów o wyrobionym guście. Z pewnością krakowskich rzeźbiarzy tego czasu zafrapowały prace jego dłuta w kaplicy Potockich⁶⁶ oraz w kaplicy królowej Zofii na Wawelu⁶⁷. Zamawiano i kupowano także rzeźby Antonia Canovy i jego uczniów, Adama Tadoliniego i Sebastiana Ricciego. Upłynie wiele czasu, zanim polscy rzeźbiarze zdobędą podobne umiejętności warsztatowe, jeszcze więcej zanim uwolnią się od naśladownictwa obcych wzorców i stworzą sztukę mającą własny wyraz i narodowy charakter.

Do tego konieczna była głęboka przemiana szkolnictwa artystycznego. W 1831 roku, za czasów, gdy funkcję rektora pełnił Alojzy Estreicher, planowano poważną reformę Akademii – zamierzano dostosować ją do standardów przyjętych w innych krajach europejskich. Rektor zwrócił się do kilku poważanych postaci krakowskiego życia artystycznego, m.in. do Statlera i Bizańskiego, profesorów uczelni, z prośbą o przedstawienie projektów zmian programowych⁶⁸, które mogłyby pozwolić na podniesienie jej rangi.

⁶⁶ Bertel Thorvaldsen wykonał pomnik Chrystusa błogosławiącego (1833–1834), pomniejszoną replikę rzeźby kopenhaskiej, popiersia Julii i Artura Potockich według projektu mistrza wykonał Raffaele Monti.

⁶⁷ Posąg Włodzimierza Potockiego (1820).

⁶⁸ Być może odwołano się do przetłumaczonych w 1817 roku, a przechowywanych w Archiwum uczelni, statutów Akademii św. Łukasza w Rzymie (AUJ, sygn. S I 487, Statut Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie zwanej Akademią Św. Łukasza w roku 1817, napisany i przez ojca Św. Piusa VII upoważniony, 1817). Warto przypomnieć, że już na etapie powstawania szkoły w 1818 roku obszerne uwagi w tym zakresie sformułował na piśmie prof. Józef Brodowski. W 1831 roku w odpowiedzi na wezwanie rektora Statller oddał obszerny projekt z datą 25 XI 1831 roku, Bizański – 26 XI 1831 (AUJ, sygn. S I 487). W dokumentach znajdują się także projekty autorstwa Józefa Brodowskiego, Feliksa Radwańskiego i Josefa Schmelzera „Niektóre myśli i uwagi dotyczące się urządzenia Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim” (23 XII 1831). Na tle innych propozycji tekst rzeźbiarza był

Zgłoszone propozycje nawiązywały wyraźnie do popularnej w tym czasie akademickiej formuły kształcenia. Efektem prowadzonych dyskusji był dokument „Urządzenie wewnętrzne Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim”⁶⁹. Sygnowali go rektor Estreicher oraz sekretarz Uniwersytetu Jagiellońskiego Jankowski, Wielka Rada Uniwersytetu, senator rezydujący. Do tekstu zostały dopięte luźne kartki opatrzone podpisem: „Adnotacye do Statutu Akademii Sztuk Pięknych, uwagi te poczynione na piśmie, dane przez Jakuba Tatarkiewicza, ucznia Thorvaldsena”. Twierdzenia Tatarkiewicza okazywały się szczególnie cenne dla opracowania programu nauczania rzeźby⁷⁰.

Zamierzano uruchomić trzy oddziały studiów malarskich i rzeźbiarskich. Już na wstępnym etapie zaproponowano szeroką wizję programową. „Prócz tego w tym Oddziale jako przedmioty przygotowawcze wykładane będą: Anatomia, Mitologia, wiadomości historyczne, a prócz tego teoria rzeźbiarstwa, opisanie kompozycji metalicznych, różnych przepisów starożytnych i późniejszych używanych do robienia modeli i Antyków przetłaczania”⁷¹. W drugim oddziale kształcenie miało obejmować modelowanie w glinie i gipsie pod ścisłym nadzorem profesora. Wiele miejsca poświęcono także aspektom praktycznym, pozwalającym zastosować zdobytą wiedzę do wytwarzania przedmiotów codziennego użytku z różnych materiałów – gliny, kamienia, marmuru⁷². Praca w ramach oddziału trzeciego miała pozwolić na zdobycie

wyjątkowo mało obszerny i pozbawiony podbudowy teoretycznej. Pierwsza część wypowiedzi była poświęcona niedostatkom organizacyjnym – brakowi samodzielności Wydziału, małej decyzyjności profesorów. Zaskakujące jest stwierdzenie określające cele Akademii – zdaniem autora miała ona nie tylko kształcić artystów, ale także rzemieślników i rękodzielników. Schmelzer mówił o potrzebie wzniesienia nauczania na wyższy poziom: „Natura jest niewyczerpanym źródłem nauki, albowiem przez swą rozmaitość wskazuje niezliczone mnóstwo odmian i akcji figur do nowych pomysłów w kompozycji służących; rysowanie więc i malowanie podług żywego modelu najwyższy stopień nauk akademickich w zawodzie sztuk pięknych stanowi”. Do oceny zostało przedstawionych kilka niepodpisanych tekstów innych autorów (AUJ, sygn. S I 486). Wspomniane pozycje uzupełnił także tekst rzeźbiarza Jakuba Tatarkiewicza, niezwykle erudycyjny jak na polskie warunki. Zatwierdzono opracowanie powstałe na podstawie przedstawionych projektów (głównie tekstu autorstwa Wojciecha Kornelego Stattlera), Rektor Uniwersytetu, Alojzy Estreicher, złożył podpis pod projektem 1 XII 1832 roku.

⁶⁹ Zatwierdzono 28 I 1833 (AUJ, sygn. S I 488), adnotacja na pierwszej stronie dokumentu.

⁷⁰ Kontrybucja Jakuba Tatarkiewicza w opracowaniu zmian programowych krakowskiej Akademii to aspekt jak dotąd nie dostrzeżony przez badaczy.

⁷¹ AUJ, sygn. S I 488, Urządzenie wewnętrzne Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim, rozdz. Plan nauk na trzy oddziały w Akademii Sztuk Pięknych, k. 62.

⁷² Ibidem, tytuł IX, Plan nauk na trzy oddziały Akademii, k. 62.

kolejnych umiejętności, „nie tylko podług wzoru Akademii S.P., ale z samej natury, jak równie w tym zawodzie celujący, uspasabiani będą do odlewania posągów i rzeczy metalicznych, nagrobków i dzieł, cechę wyższego gustu na sobie noszących”⁷³.

Istotnym elementem kształcenia było organizowanie studiów z natury. Planowano wprowadzenie wystaw prac studentów mających charakter przeglądu, dwa razy w ciągu roku na zakończenie kursu. „Jeden popis zwyczajny (...) drugi nadzwyczajny, zwany wystawą”⁷⁴. Udział w pierwszym z nich miał obok egzaminu teoretycznego zapewnić promocję do wyższych oddziałów. W drugim wydarzeniu mieli brać udział także artyści spoza Akademii, w tym twórcy zagraniczni. Zamierzano organizować konkursy („ubieganie się o premium”) ⁷⁵. Przyjmowanie do pracy pedagogów miało być poddane procedurze konkursowej. Uczniom stawiane miały być jasne warunki: „jeżeli chce się przykładać jedynie do niższego rodzaju malowania, winien ukończyć co najmniej trzy klasy liceyalne (...), jeżeli zaś życzy sobie sposobić się na artystę, winien szkoły liceyalne ukończyć”⁷⁶. Nastąpiło podniesienie wymagań, dokonano wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy statusami artysty a rzemieślnika czy amatora. „Sześć lat potrzeba, aby przy pilnej pracy z malarstwa i snycerstwa otrzymać zaświadczenie wykształconego artysty”⁷⁷.

Jakub Tatarkiewicz dokonuje trafnej uwagi, pozwalającej określić charakter sztuki rzeźbiarskiej: „Ponieważ uczący się rzeźby już powinien znać podstawowy Rysunek, bo ten jest podstawą Sztuki Rzeźbiarskiej, przeto uczeń tu zacząć powinien, gdy już ukończy Oddział I, uczenia się Rysunków i pozna początki Anatomii i Mitologii”⁷⁸. Artysta mający do czynienia z dynamicznym rytmem pracy w Thorvaldsenowskiej pracowni proponuje inny harmonogram niż jego koledzy. Jego zdaniem zajęcia powinny być prowadzone od 9 rano do 15, podczas gdy według propozycji innych pedagogów kursy miały się kończyć w południe⁷⁹. Uściśla on warunki dotyczące planowanego

⁷³ Ibidem, k. 62-63.

⁷⁴ Ibidem, tytuł II, Obowiązki Dyrektora, e) Kierowanie Popisami, par. XXIII, k. 21.

⁷⁵ Najlepsi uczniowie mieli być wyróżniani i miały im być wypłacone nagrody. Ibidem, par. XXVIII, k. 23.

⁷⁶ Ibidem, tytuł III, Obowiązki Dyrektora, a) przyjmowanie uczniów, par. VIII, k. 14.

⁷⁷ Ibidem, tytuł III, Obowiązki Dyrektora, Kierowanie popisami, par. XXIX, k. 24.

⁷⁸ AUJ, sygn. S I 488, J. Tatarkiewicz, Adnotacje do Statutu Akademii Sztuk Pięknych, uwagi te poczynione na piśmie, dane przez Jakuba Tatarkiewicza, ucznia Thorvaldsena, par. LXXXV, k. 8.

⁷⁹ Ibidem, par. XIII, k 3.

konkursu dla uczniów, opierając swoje sugestie na własnych doświadczeniach w zagranicznej uczelni: „Przedmiot zadania dla ubiegających się powinien być z historii Greckiej, Rzymskiej lub Wschodnich narodów, Historii itp. W podobnym sposobie uskutecznia się Konkurs dla Rzeźbiarstwa, z tą różnicą, iż tu szkic na glinie się wykonywa, a ukończone zadanie od Akademii ma być odmodelowane z gliny i odlane w gipsie”⁸⁰. Wielka szkoda, że nie zostało wprowadzić powyższych założeń w życie, nowe podstawy programowe mogłyby podnieść poziom nauczania do takiego, jakim charakteryzowały się inne europejskie akademie.

Ważnym momentem w dziejach uczelni było ogłoszenie konkursu na stanowisko profesora rzeźby. Ustalono „obowiązek dawania ośmiu lekcji (...) Konkurujący o tę katedrę obowiązani są złożyć w kancelarii rektorskiej opis swojego życia (...) programma, według którego każdy z nich życzy sobie dawać Lekcje rzeźbiarstwa (...) Pensja przywiązana 4000 złotych polskich”⁸¹. Do konkurencji stanęły znaczące postacie ówczesnego polskiego życia artystycznego – wspomniany wcześniej Antoni Schimser, zasłużony pedagog Paweł Maliński i jego dawny uczeń Jakub Tatarkiewicz z Warszawy, absolwenci krakowskiej Akademii Ferdynand Kuhn i Jan Galli, dawny wykładowca Konstanty Jelski z Wilna, realizujący szereg zleceń rzeźbiarskich na terenie Krakowa Paweł Filippi, Jakub Paromuzzi (mieszkaniec Wenecji). Pojawiły się także dwie kandydatury na stanowisko korektorów – Andrzeja Lowansona i Aleksandra Wawrzeckiego⁸². Do ścisłego współzawodnictwa dopuszczono pierwotnie Malińskiego, Tatarkiewicza, Jelskiego – dwóch zasłużonych pedagogów starszego pokolenia oraz młody, obiecujący talent. Z nich trzech tylko Tatarkiewicz stawiał się osobiście na konkurs, co przesądziło o losach tej konkurencji.

W sposobie wyłonienia kandydata odwołano się do postanowień cytowanych wcześniej regulaminów i statutów powstałych w wyniku reformy. Poważnie przeanalizowano dorobek. Na poparcie zażądano nie tylko życiorysów, ale także opinii wystawionych przez dawnych nauczycieli artystów, komentarzy na temat zrealizowanych prac. Przeprowadzono prawdziwy egzamin – konkurenci mieli wykonać płaskorzeźbę na zadany temat: „Wstał wtedy Abraham rano, a wzięwszy chleb i bułak wody, włożył na plecy Agar,

⁸⁰ Ibidem, par. XXV, k. 5.

⁸¹ 12 X 1832 ukazuje się ogłoszenie Rektora o tej treści (AUJ, sygn. S I 490).

⁸² AUJ, sygn. S I 490, Pismo Alojzego Estreichera, Rektora UJ, do Wielkiej Rady z 30 X 1832.

oddal iey dziecię i oddalił się”⁸³. Praca miała być wykonana w ciągu sześciu godzin, bez pomocy rysunku, w obecności profesorów⁸⁴, następnie – odlana w gipsie. Nie mniej istotna była część teoretyczna – kandydatom postawiono pytania z zakresu historii sztuki. Najtrudniejszym zadaniem było jednak opracowanie programu nauki rzeźbiarstwa. Sam fakt, że uwagi Tatarkiewicza zostały dołączone do propozycji nowego „Urządzenia wewnętrznego Akademii...”, dowodził poważnego potraktowania młodego jeszcze wówczas, a jednak doskonale wykształconego artysty. O teoretycznych rozważaniach innych kandydatów opinia była miażdżąca. Wypowiedź Pawła Filippiego uznano za niezrozumiałą, „program” Kuhna został przyjęty jeszcze bardziej krytycznie: „może służyć dla kamieniarzy ozdobami trudniących [się], amatorów kamieniarki, aniżeli dla tych, których celem bądź [być] powinno na wysokim stopniu staniecie jako artystów wykształconych i honor krajowi przynieść mogących”⁸⁵. Wypada w tym miejscu skonstatować z żalem, że przygotowanie do nauki zawodu otrzymane w krakowskiej Akademii nie pozwoliło jednemu z jej najzdolniejszych absolwentów na rozwinięcie szerszych horyzontów.

Przedstawienie pracy komisji rzeźbiarskiej ostatecznie przekonało decydentów. Stattler ocenił kandydatów i wybrał Jakuba Tatarkiewicza.

Tatarkiewicz jeden, za którym Thorvaldsen w świadectwie przemawia i ręczy, dowodząc nadto nadesłaną nam płaskorzeźbą zdolności swoich i zapisanych programem niejako świadcząc, jakby usiłował tłumaczyć i udzielać się innym; gdy jeszcze i osobiście na konkurs przybył; do ubiegania się jest gotów: zaczem on tylko jeden wśród ubiegających się do konkursu przypuszczonym być może⁸⁶.

Rezultaty zadania konkursowego oceniono w oparciu o następujące kryteria: kompozycja, kostium, draperia, budowa ciała. Nad dziełami obradowała

⁸³ AUJ, sygn. S I 490, Protokół obrad Wielkiej Rady Uniwersytetu Jagiellońskiego od 1882 do 1848, nr 363, Zawiadomienie o czasie i warunkach konkursu oraz o wystawie i kolokwium podpisane przez Tatarkiewicza i Schimsaera.

⁸⁴ AUJ, sygn. S I 490, J. Brodowski, Uwagi nad oryginałem imię pana Tatarkiewicza wystawionym na konkursie 6 VII, dokument niedatowany. Konkurs odbył się z zachowaniem wszystkich formalności niezbędnych do tego, aby uznać go za miarodajny, tak jak w wypadku innych zagranicznych konkursów, jak chociażby Prix de Rome.

⁸⁵ AUJ, sygn. S I 490, W. K. Stattler, Opinia o programie p. Ferdynanda Kuhna, 3 V 1833.

⁸⁶ Dokument, z którego pochodzi niniejszy cytat, nosi podpis: „Pisałem dnia 21 IV 1833 rok Wojciech Korneli Stattler, prof. malarstwa” (AUJ, sygn. S I 490).

wieloosobowa komisja, zgodna co do pierwszeństwa sztuki Tatarkiewicza przed innymi kandydatami.

Konkurs wygrał najlepszy kandydat. Jak na warunki polskie i młody wiek rzeźbiarza, jego doświadczenie było ogromne – potwierdził świadectwem obecność w pracowni Thorvaldsena, dowiódł, że uczestniczył w wystawie publicznej w Rzymie (załączył recenzję), poinformował, że otrzymał nagrody na publicznych wystawach w Warszawie.

Jakub Tatarkiewicz (1798-1854), absolwent Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, odbył studia rzeźby pod kierunkiem Pawła Małińskiego. Stypendium rządowe w Rzymie (1823-1828) umożliwiło mu pobieranie nauk w pracowni Bertela Thorvaldsena. Jego powrotna droga do kraju wiodła przez Paryż, Berlin, Monachium i Drezno. W twórczości tego wybitnego przedstawiciela klasycyzmu można odnaleźć prace, które, inspirowane starożytnym dziedzictwem, zawierają dużą dawkę idealizacji. W innych można zaobserwować tendencje realistyczne. Tatarkiewicz był jednym z pierwszych polskich rzeźbiarzy, którzy zwracali się do natury, nie porzucając zarazem wzorców klasycznych. Został zapamiętany jako autor kompozycji alegorycznych, szeregu popiersi, a także pomników nagrobnych. Doskonały kunszt oraz zdolności do prowadzenia teoretycznego dyskursu⁸⁷ były czymś wyjątkowym w XIX-wiecznej Polsce. Niestety, pomimo że zatwierdzono wybór artysty na stanowisko w krakowskiej uczelni, nie uzyskał zatrudnienia, wypłacono mu tylko rodzaj zadośćuczynienia za poniesione koszty⁸⁸. Rzeźbiarz podjął wkrótce pracę pedagogiczną w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie.

Zdaniem Dariusza Kaczmarzyka⁸⁹ trudności, z jakimi borykał się Tatarkiewicz, wynikały w dużej mierze z konfliktu personalnego pomiędzy dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych a gronem pedagogicznym. Karol Hube nominowany na stanowisko dyrektora był profesorem matematyki, nie parali się uprawianiem sztuk pięknych. Jego nominacji przeciwstawiał się przede wszystkim Wojciech Korneli Stattler. Dyrektor piastował swoją funkcję od marca 1833 roku i pragnął mieć wpływ na losy konkursu na objęcie Kate-

⁸⁷ Artysta jest autorem opracowania: *Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej* (1853), oryginał w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, BJ 3535 II rękopis.

⁸⁸ AUJ, sygn. S I 704, Wypłata odszkodowania za niepodjęcie posady profesora wydana przez Senat Rządzący Wolnego, Niepodległego i ściśle Neutralnego Miasta Krakowa i jego Okręgu, decyzja z 25 XI 1834, kwota 462 złote.

⁸⁹ D. Kaczmarzyk, *Jakub Tatarkiewicz profesorem Akademii Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 35, 1973, s. 276-290.

dry Rzeźby. Preferowanym przez niego kandydatem był Antoni Schimser. Uciekano się do podstępu, aby wyeliminować Jakuba Tatarkiewicza, próbowano wpływać na tryb głosowania. Wobec powszechnego podziwu dla sztuki powracającego z Rzymu artysty Hube nie mógł przeforsować swojego protegowanego⁹⁰.

W konsekwencji to on w trakcie reformy Uniwersytetu zaproponował, aby Akademia Sztuk Pięknych została zredukowana tylko do nauki praktycznych umiejętności. Władza Hubego była tym większa, że wkrótce miał zostać rektorem.

W 1833 roku, po klęsce powstania listopadowego, została zlikwidowana Wielka Rada Uniwersytetu, a trzy mocarstwa zaborcze powołały do życia Komisję Reorganizacyjną. Na krakowskiej uczelni zlikwidowano szereg katedr, co odbiło się także na losach Akademii Sztuk Pięknych. Wrócono do kształtu organizacyjnego sprzed lat, obcięto fundusze, przez kilka lat nie wypłacano pensji profesorowi rzeźby. Tak jak zredukowano wspomniane stanowisko, tak nie wprowadzono nauki sztycharstwa ani litografii, co skazało uczelnię na peryferyjną pozycję. Dla rzeźby krakowskiej odmowa zatrudnienia Jakuba Tatarkiewicza była wielką stratą – gruntownie wykształcony artysta, mający kontakt z żywą sztuką współczesności, odwróciłby tendencję proaustriacką i skierowałby uwagę uczniów w stronę wzorców klasycznych.

Wkrótce krakowska Szkoła Rysunku i Malarstwa, na mocy reskryptu z 1 XI 1833 roku, została włączona do Instytutu Technicznego, tracąc znacząco na samodzielności. Siedzibę Szkoły przeniesiono do dawnego budynku Drukarni Akademickiej. Przez długi czas nie była wyodrębnioną jednostką organizacyjną. Pedagodzy prowadzący zajęcia z przedmiotów artystycznych zabiegali o podniesienie ich rangi, dowodząc, że stoi przed nimi poważne zadanie. Jest nim kształcenie w zakresie sztuki, a nie tylko rola pomocnicza – uzupełnienie zajęć technicznych, zastosowanie sztuki do budownictwa i przemysłu. Głęboki konflikt dzielił dyrektora Szkoły Technicznej Ludwika Kosickiego i najbardziej poważanego profesora malarstwa, dyrektora Szkoły Rysunku i Malarstwa Wojciecha Kornelego Stattlera⁹¹.

⁹⁰ Hube bezskutecznie próbował zwolnić także Wojciecha Stattlera (tę kwestię szczegółowo omówił Dariusz Kaczmarzyk w swojej publikacji: *Jakub Tatarkiewicz profesorem...*, s. 284).

⁹¹ Wraz z przejściem pod kuratelę Szkoły Technicznej pojawiły się rygorystyczne wymagania dotyczące obecności, punktualności, realizacji programu. Dyrektor Kosicki nie szczędził Stattlerowi uszczypliwości, wypominał zaniedbania (w szczególności opuszczanie zajęć),

Pomimo to udało się przeforsować pewne nowości w nauczaniu. Artysta dodał do programu szkoły ważny element – „wprowadził obyczaj w szkole modelowania na akcie akademickim z żywego modela”⁹², zgromadził stały fundusz na ten cel. Niestety, brak jest informacji na temat tego, w jakim zakresie korzystali zeń uczniowie kierunków innych niż malarstwo. Stattler był pod urokiem starożytnych posągów rzymskich⁹³. Dzięki jego interwencji przywrócono nauczanie rzeźby⁹⁴, chociaż wcześniej podważano zasadność prowadzenia kursów z tego zakresu.

Po sześciu latach przerwy w nauczaniu ogłoszono konkurs na stanowisko profesora. Do współzawodnictwa przystąpili Paweł Filippi i Aleksander Wawrzecki (piastujący na uczelni stanowisko korektora rzeźby), dwaj dawni korektorzy – Jan Galli i Ferdynand Kuhn oraz, pochodzący z Poznańskiego, rzeźbiarz Karol Ceptowski.

Przedmiotem konkursu były: kompozycja „Spotkanie Jakuba z Rachelą” wykonana w płaskorzeźbie, prezentacja programu nauczania, egzamin z teorii sztuki. Nie tylko techniczna, ale także intelektualna nieudolność większości kandydatów była dla komisji rzeczą oczywistą. Na tym tle wyróżniał się Karol Ceptowski⁹⁵ (1801-1847). To jeden z rzadkich polskich twórców, który zdołał poznać wiele środowisk artystycznych, zdobył rzetelne wykształcenie w zagranicznych szkołach i w prywatnych pracowniach. Początkowo uczył się u Pawła Malińskiego w Warszawie (1816-1820), potem pojechał do Wrocławia, a następnie do Monachium⁹⁶ (studia u prof. Petera von Corneliusa). Kształcił się także w Stuttgarcie (1830-1831, w pracowni Johanna Heinricha von Danneckera, w Akademii Sztuk Pięknych). Jego nauczycielami i przewodnikami duchowymi były tak różne osobowości, jak Bertel Thorvaldsen⁹⁷, Karl

próbował usunąć go z Instytutu Technicznego. Sytuacja uległa zmianie, gdy w 1843 roku Kosickiego na stanowisku dyrektora zastąpił Józef Podolski (AUJ, sygn. S I 704).

⁹² W. Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 23.

⁹³ Stattler sam kształcił się w zakresie rzeźby. *Ibidem*, s. 30.

⁹⁴ Wojciech Korneli Stattler zabiegał o to, aby zamiast utworzenia katedry rysunku wyższego wprowadzono zajęcia z rzeźby.

⁹⁵ Artysta był synem spolszczonego sztukatora Michała Ceptowskiego (Michaela Zöpfa).

⁹⁶ K. Ceptowski był pierwszym polskim artystą, którego nazwisko odnotowano w księgach monachijskiej akademii (wpis 20 X 1828).

⁹⁷ Przez kilka lat w pracowni mistrza odkuwał jego rzeźby (1831-1832). W. Łuszczkiewicz twierdzi, że Ceptowski wykonał samodzielnie płaskorzeźbę *Noc*. Zob. W. Łuszczkiewicz, *Przegląd krytyczny dziejów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (1818-1873)*, „Biblioteka Warszawska” R. 35, 1875, t. 4, z. 10, s. 55.

Friedrich Schinkel⁹⁸, James Pradier⁹⁹. Rzeźbiarz pracował pod kierunkiem Leo von Klenze¹⁰⁰, a także samego Schinkla (ozdoby architektoniczne do kościoła św. Mikołaja w Poczdamie). 3 XI 1839 artysta objął Katedrę Rzeźby.

W Polsce Ceptowski miał wykonać płaskorzeźby biblijne i kamienne postacie świętych do kościoła w Krzeszowicach, liczne neogotyckie nagrobki i podobizny uczonych, które zostały umieszczone w Collegium Maius, oraz szereg realizacji o charakterze dekoracyjnym¹⁰¹. Artysta zaprojektował w Krakowie nagrobek Marii Kazimiery, którego zdobienie ogranicza się do ornamentacji i inskrypcji. Wydaje się godne pożałowania, że rzeźbiarzowi – niezwykle sprawnemu, z dużym doświadczeniem – nie powierzono po powrocie do kraju żadnego poważnego zlecenia, którym mógłby udowodnić swój talent. Można odnieść wrażenie, że nie istniał rynek dla tej sztuki. Kilka projektów pomników (głównie nagrobnych i kompozycji alegorycznych w stadium szkicu rysunkowego) zachowało się w zbiorach Muzeum Narodowego. Styl Ceptowskiego można określić jako neoklasycyzy z pewnymi elementami realizmu. Świadczy o tym przede wszystkim odwoływanie się do aktualnego stroju w przedstawieniu postaci współczesnych, przykładem jest chociażby „Tablica ku czci Schinkla”¹⁰². Jacek Ceptowski zwraca uwagę na zapożyczenia formalne od Thorvaldsena¹⁰³. Łuszczkiewicz wskazuje jednoznacznie na inne wpływy, którym uległ artysta: „Pomagał sobie rysunkami Flaxmana”¹⁰⁴, komponując płaskorzeźby z uczuciem proporcji ogólnych form, z pewnym, poważnym nastrojem. Nie rozumiał wszelako znaczenia natury w rzeźbie, bo w antykach i owych rysunkach znajdował zawsze gotowy materiał do swoich prac dość licznych, które w gipsie pozostały”¹⁰⁵.

⁹⁸ Schinkel nadzorował prace w kościele św. Mikołaja w Poczdamie, w którym Ceptowski wykonał sceny figuralne.

⁹⁹ W latach 1932-1933, podczas pobytu w Paryżu, stworzył płaskorzeźbę *Polska w objęciach Francji*, znaną z reprodukcji litograficznej.

¹⁰⁰ Zachowana została dekoracyjna waza ze scenami alegorycznymi, przedstawiająca etapy życia ludzkiego (1831), obecnie w muzeum Neue Staatsgalerie w Stuttgarcie.

¹⁰¹ Niektóre z nich są mu błędnie przypisywane, np. dekoracja w pałacu w Kórniku. Jak wskazał Jacek Ceptowski, sygnatura „K. Ceptowski” w dokumentach kórnickich z lat 50. odnosiła się do przyrodniego brata artysty – Konstantego. Zob. J. Ceptowski, *Rzeźbiarz Karol Ceptowski (1801-1847)*, „Studia Muzealne” 1992, z. 15, s. 153-172.

¹⁰² Znana z ryciny Maksymiliana Cerchy (il. 16, artykuł J. Ceptowskiego, *ibidem*, s. 163).

¹⁰³ *Ibidem*, s. 166-167.

¹⁰⁴ W oryginalne „Tlexmana” – pomyłka autora. W. Łuszczkiewicz, *Przegląd krytyczny...*, s. 56-57.

¹⁰⁵ *Ibidem*.



3. K. Ceptowski, *Portret nieznanego uczonego*.

Opinia zaskakująca, jeśli zważyć, że kwestie odwołania do natury w rzeźbie pojawiły się w rozważaniach artysty. 19 XII 1839 rzeźbiarz przygotował opracowanie „Jak ma być urządzona Szkoła Rzeźbiarstwa, żeby odpowiadała swemu przeznaczeniu?”¹⁰⁶.

Z tekstu przebija wiedza fachowca, który nie oddaje się rozważaniom estetycznym, lecz skupia się na praktykowaniu rzeźby. Ceptowski zamierzał kształcić w trzech oddziałach, odpowiadających trzem poziomom, kontynuując tym samym rozwiązania zaproponowane przez swoich poprzedników. W ramach nauki podstaw uczeń miał opanować modelo-

wanie w glinie, opracowywać kontur, posługiwać się techniką płaskorzeźby (*bas-relief*), z czasem stosować technikę wypukłego reliefu (*haut-relief*). Studenci mieli odtwarzać poszczególne części ciała ludzkiego. Dużą wagę profesor przywiązywał do przedstawienia głowy, tym razem nie tylko w profilu i 3/4, ale „na okrągło” – w trzech wymiarach.

We wszystkich tych ćwiczeniach punktem odniesienia miały być wzory i antyk.

W ramach zajęć w drugim oddziale przewidziano przedstawienie wyobrażeń ludzkich w całej postaci w technice płaskorzeźby, modelowanie figur pełnoplastycznych na przykładzie np. rzeźby antycznej. Profesor wprowadzał również elementy nauki o proporcjach, budowy ciała ludzkiego. Istotną częścią kształcenia było opanowanie sztuki powiększania i pomniejszania przedstawionych wzorów w oparciu o technikę punktowania. Co zdolniejsi

¹⁰⁶ AUJ, sygn. S I 704, K. Ceptowski, Jak ma być urządzona Szkoła Rzeźbiarstwa, żeby odpowiadała swemu przeznaczeniu?

uczniowie mogli przystąpić do kucia w kamieniu według zasad Thorvaldsena i Danneckera. Studenci mieli także poznać tajniki pracy w różnych typach materiałów.

Program oddziału trzeciego obejmował bardziej skomplikowane zadania kompozycyjne – figury z natury zarówno w technice płaskorzeźby, jak i pełnoplastyczne.

W przedstawionej propozycji widać wyraźnie oddziaływanie metod kształcenia stosowanych w czołowych europejskich akademiach sztuki. Karol Ceptowski miał świadomość, że nie wszyscy absolwenci będą mieli możliwość zajmowania się tylko sztuką czystą. Po to, aby dostosować się do profilu szkoły, która miała mieć ukierunkowanie techniczne, artysta głosił: „że zaś nie wszyscy poświęcać się będą rzeźbiarstwu, lecz usposobienie swe kierują ku Architekturze, ku Złotnictwu, ku mosiężnemu konwisarstwu lub Hutnictwu żelaznym, tem celem modelować będą nie tylko figury ludzkie, ale i zwierzęta wszelkiego rodzaju”¹⁰⁷. Dodatkowo tok kształcenia miał obejmować naukę „ornamentów i różnego rodzaju arabesek”¹⁰⁸, pracę nad porządkami architektonicznymi. Przewidywano pięcioletni tok studiów. Ceptowski zakładał powstanie odrębnego laboratorium, w którym miały być wykonywane odlewy gipsowe.

Artysta uczył rzeźby i modelowania w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1839/1840-1846/1847. „Oddano mu do użytku pożarem opustoszały budynek dawnej bursy filozofów na ulicy Gołębiej (...) albowiem pod Stattlerem nie znalazło się dosyć miejsca. Prosta to dusza, ten nowy profesor rzeźby, i serca wiele i znakomity praktyk, czynny, bo przyzwyczajony do pracy”¹⁰⁹.

Pracownia artysty mieściła się zaraz obok szkoły, co sprawiło, że młodzi adepci rzeźby mogli tam zdobywać praktyczne umiejętności. Prawdopodobnie to właśnie studenci pomagali przy wykonywaniu posągów uczonych, które potem zostały ustawione w Collegium Novum (uczniowie mieli je odkuć w dużej skali). Pragnąc zwiększyć pulę funduszy na materiały rzeźbiarskie, Ceptowski wysunął propozycję, by studenci uczestniczyli w pracach restauratorskich i budowlanych, wykonując ozdobne elementy architektoniczne

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa...*, s. 22.

w gmachach publicznych¹¹⁰. Dokumenty archiwalne potwierdzają, że artysta podejmował niemały trud, aby zaopatrzyć uczelniane zbiory w niezbędne materiały. Starał się o paszport na wyjazd „do Pińczowa i innych miejsc w Królestwo Polskie uczynionego celem przejrzenia przez niego i zamówienia kamieni do różnych robót przy Katedrze Rzeźbiarstwa potrzebnych”¹¹¹. W warunkach krakowskich nauczanie Ceptowskiego było czymś wyjątkowym – pozwoliło podźwignąć się rzeźbie na wyższy etap rozwoju. Wystawa prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, w tym studentów rzeźbiarstwa, spotkała się z szeregiem pozytywnych recenzji w prasie¹¹².

Po raz pierwszy imponuje profesor uczniom artystyczną wprawą i dobrym systemem modelowania. Rzeczywiście robią oni w kopiowaniu głów z antyku postępy niezwykle, pokazują się rzetelne talenty. Nauczyciel musi rozpoczynać od wyboru i przygotowania gliny rzeźbiarskiej, która się w wielkich naczyniach szlamuje, buduje piec do gotowania gipsu w kotle, czego nie znano dotąd w Krakowie, sprawnie sprzęty potrzebne do kucia w kamieniu, uczy punktowania przy przerabianiu odlewu gipsowego w kamień pińczowski i wypalania w terakocie. Jednym słowem wprowadza te środki, jakie stosowały się zagranicą. Ruch był nie mały w tej szkole rzeźbiarskiej, nie rezonowano tu wiele o sztuce, modelu żywego nie używano, ale uczniowie przychodzili do pocucia antykowego i techniki poważnej, która jednak nie posuwała się do subtelności obserwacji, jaką daje natura żywa¹¹³.

Niestety, ciężka choroba uniemożliwiła artyście należyte sprawowanie obowiązków. O ile na początku pracy „konduita i dbanie o zbiory” były oceniane bardzo dobrze¹¹⁴, a od 10 III 1841 roku artysta otrzymał posadę

¹¹⁰ Informację tę uzyskał Jacek Ceptowski w wyniku lektury dokumentów archiwalnych. Zob. J. Ceptowski, *Rzeźbiarz Karol Ceptowski (1801-1847)*, „Studia Muzealne” 1992, z. 15, s. 153-172.

¹¹¹ AUJ, sygn. S I 704, Pismo Senatu rządzącego Wolnego Miasta Krakowa do Dyrekcji Policji o wydanie paszportu dla profesora rzeźbiarstwa Pana Ceptowskiego z 10 VIII 1840.

¹¹² „Gazeta Krakowska” 1842, 4 VIII.

¹¹³ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa...*, s. 23-24.

¹¹⁴ AUJ, sygn. S I 696, Lista konduity profesorów i nauczycieli Instytutu Technicznego w roku 1839/40, nr 19. Wspomina ogromne postępy uczniów w ciągu trzech pierwszych miesięcy nauki.

profesora na pełnych prawach¹¹⁵, o tyle potem opinia się popsuła¹¹⁶. Najsłynniejszymi uczniami profesora byli: młodo zmarły romantyk Leon Szubert¹¹⁷, Juliusz Faustyn Cengler, Edward Stehlik, Marcin Rogoziński, Władysław Łuszczkiewicz. W czasie choroby artysty obowiązki korektora pełnił Aleksander Wawrzecki.

Po śmierci Ceptowskiego posadę profesora rzeźby przejął Henryk Kossowski (1815-1878) – wykładał od 1847 aż do 1873 roku. Był uczniem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zarówno Schimsera¹¹⁸, jak i Schmelzera. Kształcił się w Berlinie u Ludwiga Wichmanna (zdaniem Łuszczkiewicza także u Godfrieda Schadowa)¹¹⁹. W czasie studiów w berlińskiej Akademii rzeźbiarz wykazał się wielkimi umiejętnościami technicznymi – wykonana przez niego technika trybowania kopia portretu Fryderyka Wilhelma III (pracy Christiana Daniela Raucha) zachwyciła współczesnych. Jako syn



4. H. Kossowski, *Portret Staszyca*, niedatowany.

¹¹⁵ AUJ, sygn. S I 696, Lista konduity profesorów i nauczycieli Instytutu Technicznego na lata 1840/41, nr 19, 1841/42 – oceny: „dobra, należyta, przyzwoita, podobna”.

¹¹⁶ AUJ, sygn. S I 696, Lista konduity profesorów i nauczycieli Instytutu Technicznego na lata 1842/43 – wzmianka: „modele po pożarze reparacyi potrzebują” (nr 12 na liście). Za rok 1844/45 umieszczono adnotację: „pilność w zawiadywaniu gabinetami nie dość staranna” (nr 9 na liście). Lista konduity profesorów i nauczycieli Instytutu Technicznego na lata 1846/47 – poza zdolnością „dobra”, same negatywy (nr 9 na liście): „pilność w pełnieniu obowiązków profesorskich – mniej dostateczna, w uczęszczaniu na lekcye nie zawsze regularny” (nr 9 na liście).

¹¹⁷ Artysta po ukończeniu szkoły krakowskiej został wysłany na rok do Wiednia, stamtąd udał się do monachijskiej akademii (1852-1853), a następnie do Rzymu. Szubert miał objąć dawną pracownię Canovy, w której odwiedzali go nazareńczycy – Peter von Cornelius, Johann Friedrich Overbeck. Po śmierci artysty w Rzymie został utworzony komitet, którego celem było odlanie w brązie najwybitniejszego dzieła artysty – *Przekleństwa barda*.

¹¹⁸ Jeśli przyjąć, że Antoni Schimser faktycznie wykładał w krakowskiej Akademii, patrz przypis 61.

¹¹⁹ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa...*, s. 27.

kotlarza świetnie opanował tę formę ekspresji, co w wypadku rzeźby było istotną umiejętnością. Ostatni Sejm Rzeczypospolitej wyasygnował dla niego dwuletnie stypendium. Artysta przebywał w Monachium, studiował w tamtejszej Akademii. Przekazy nie są zgodne. Jego profesorem miał być Johann Halbig¹²⁰ albo, jak twierdzi Łuszczkiewicz, Ludwig Schwanthaler¹²¹. Kossowski odwiedził także Włochy. W 1847 roku podjął się prowadzenia zajęć z rzeźby w Szkole Rysunku i Malarstwa przy Instytucie Technicznym w Krakowie, pozostał na tym stanowisku aż do 1875 roku. Profesor dysponował dużą wiedzą praktyczną. Energicznie zabiegał o zapewnienie dobrych warunków do nauki. Prowadził studium z żywego modelu¹²², zażądał także wyasygnowania stosownych kwot na zakup manekina¹²³. Wśród jego wychowanków znaleźli się: Walery Gadowski, Parys Filippi, Franciszek Wyspiański, Antoni Kurzawa, Henryk Kossowski (syn)¹²⁴. Zachowało się niewiele prac tego artysty, były to głównie portrety



A. Kurzawa, *Geniusz zrywający pęta*, 1874.

¹²⁰ J. E. Dutkiewicz, *op. cit.*, s. 237.

¹²¹ *Ibidem*, s. 27.

¹²² Historycznie przyjmuje się, że w środowisku krakowskim to Henryk Kossowski był autorem zmiany, w rzeczywistości, jak dowiedziono powyżej, już wcześniej Karol Ceptowski miał w swoim programie studium z natury.

¹²³ AUJ, sygn. S I 705, 30 III 1848 prośba o opłacenie cła za manekin, Henryk Kossowski, zastępca profesora rzeźbiarstwa do Kommissarza Instytutów Naukowych.

¹²⁴ H. Kossowski junior (1855-1921), uczeń swojego ojca i Mathurina Moreau, w Paryżu zrobił wielką karierę na rynku francuskim, wystawiał na paryskich salonach. Jego dekoracyjne figurki i ozdoby na kominek, tworzone zrazu w stylu historyzującym, potem w duchu art déco, cieszą się wielkim zainteresowaniem amatorów i figurują w katalogach domów aukcyjnych na całym świecie.

oraz rzeźba o tematyce religijnej. Kilka wizerunków postaci historycznych jest przechowywanych w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Źródła wspominają wiele dzieł zaginionych, m.in. popiersia Piotra i Jana Kochanowskich, Józefa Dietla, Karola Kremera, apostołów do kościoła św. Łazarza w Krakowie, postać św. Wincentego a Paulo wraz z sierotami (klasztór ss. miłosierdzia na Kleparzu). Kossowski prowadził także działalność pedagogiczną w ramach kursów im. Adriana Baranieckiego dla kobiet.

W Instytucie Technicznym korekty prac co zdolniejszych uczniów rzeźbiarstwa, obdarzonych szczególną wrażliwością, prowadził także Wojciech Korneli Stattler. Jego wskazówki uzupełniały kształcenie czysto rzeźbiarskie. Profesor uczący modelowania „przeniósł ich [uczniów] do sali malarzkiej, próbując obudzić w nich poetyczną twórczość i opanowanie subtelności w charakterze postaci, ruchu i formach szczegółowych zgodnie z wzorami natury”¹²⁵.

Od 1853 roku Stattlera zastępował w prowadzeniu Szkoły Rysunku i Malarstwa Władysław Łuszczkiewicz, oficjalnie dyrektorem Szkoły został w 1857 roku. Uczył on nie tylko malarstwa, ale także perspektywy, anatomii, aktu, a nawet historii Polski i historii powszechnej. Absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wykształcony w paryskiej École des Beaux-Arts, miał niezwykle szerokie horyzonty, ukształtował wielu słynnych malarzy. Z doświadczeń zagranicznych zaczerpnął wiedzę organizacyjną, umożliwiającą nadanie specyficznej formuły prowadzonej przez siebie szkole. Zajęcia z malarstwa realizował w plenerze, co stanowiło dużą nowość. Miał także ogromny dorobek z zakresu historii sztuki (ponad 200 artykułów), ważne dokonania w dziedzinie konserwacji zabytków. W 1854 roku w gmachu Instytutu Technicznego zorganizował wystawę dawnego włoskiego malarstwa i polskiego malarstwa współczesnego z kolekcji rodów krakowskich¹²⁶. Wspomniana inicjatywa pozwoliła studentom Szkoły Sztuk Pięknych, a także szerokiej publiczności pozbawionej kontaktu ze sztuką poznać dzieła artystyczne wysokiej klasy. To pierwsza tak istotna prezentacja przed powstaniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Według relacji Łuszczkiewicza za czasów jego dyktury pierwszy rok nauki był przeznaczony na naukę rysunku (kopiowanie,

¹²⁵ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa...*, s. 27. W opracowaniu z „Biblioteki Warszawskiej” Łuszczkiewicz posuwa się do twierdzenia, iż „Rogosiński i Szubert byli więcej niż jego (Stattlera) uczniami”. Idem, *Przegląd krytyczny...*, s. 63.

¹²⁶ Idem, *Przegląd krytyczny...*, s. 70.

rysowanie odlewów części ciała, a także głów antycznych). Jako uzupełnienie traktowano wykłady z historii powszechnej i ćwiczenia z krajoznictwa. W późniejszych latach rysowano całe figury z antyku naturalnej wielkości, odbywano zajęcia z rysunku akademickiego, anatomii, perspektywy i historii powszechnej, które dopełniały program. Końcowym etapem edukacji było rzeźbienie głów z natury¹²⁷. Zajęcia dla rzeźbiarzy odbywały się popołudniu.

Cale grono pedagogiczne oczekiwało z niecierpliwością reformy Instytutu Technicznego. Normą stało się ciągle niedofinansowanie, co odbiło się także na pensjach profesorów – niektórzy z nich, zniechęceni, rezygnowali z pracy. Najsilniejszy kryzys i rozgoryczenie nastąpiły w latach 1871-1872¹²⁸, a przecież był to okres, gdy po reformie z 1867 roku i utworzeniu państwa federacyjnego poszczególne prowincje Austro-Węgier cieszyły się już sporą autonomią.

Z chwilą gdy powołano Jana Matejkę na stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych (urząd sprawowany w okresie 1873-1893), uczelnia oddzieliła się od Instytutu Technicznego i uzyskała samodzielność. Efektem zabiegów nowego kierownictwa było wybudowanie przestronnego lokalu przy późniejszym placu Matejki, który zapewnił dobre warunki do pracy pedagogicznej. Statut został zatwierdzony 29 I 1873 roku. Przyznawano w nim uprawnienia artystyczne na kierunku malarstwo. Studiów w zakresie rysunku nadano o wiele niższą rangę. Zakładano, że absolwenci mieli przede wszystkim prowadzić działalność pedagogiczną w szkołach podstawowych i średnich. W Szkole Sztuk Pięknych rzeźba nie stanowiła odrębnego kierunku. Władze austriackie początkowo pragnęły zlikwidować zajęcia z modelowania. Matejko, podnosząc w korespondencji z Namiestnictwem kwestię niskiego poziomu tej dyscypliny artystycznej w Krakowie, zapewniał: „Oddział pod kierunkiem utalentowanego profesora wykaże lepsze rezultaty niż dotąd”¹²⁹. Istotnym uzupełnieniem edukacji były wykłady z historii sztuki i estetyki prowadzone dla studentów w latach 1866-1875 przez absolwenta studiów prawniczych i filozoficznych (Kraków, Heidelberg, Paryż), Józefa Kremiera. Stanowiły one podstawę intelektualną dla słuchaczy, w tym dla przyszłych

¹²⁷ *Ibidem*, s. 69-70.

¹²⁸ L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 49.

¹²⁹ Słowa Jana Matejki, cyt. za: *ibidem*, s. 79.

rzeźbiarzy¹³⁰. Jan Matejko, nestor polskiego malarstwa postrzegał zdobycie umiejętności rzeźbiarskich jako niezbędny element wykształcenia każdego artysty. Przybierał zdecydowany ton:

Zwinięcie oddziału rzeźbiarstwa, i to w chwili gdy zastęp uczniów kategorii tej jest znacznym, a między temi kilku bardzo zdolnych, jest prawdziwą szkodą dla szkoły. Zdawałoby mi się, że dział ten w żaden sposób szkole krakowskiej odjętym być nie powinien – owszem, w miejsce chorego i napół ociemniałego profesora Kossowskiego wypadaloby wezwać zdolnego rzeźbiarza p. Marcelego Guyskiego, którego już po raz drugi w tym roku na zastępstwo prosić musiałem. Podnoszę tę sprawę ponownie pomimo odmownej decyzji pana Ministra, ponieważ już widzę smutne następstwa dla szkoły. (...) Dodać tu winienem, że modelowanie obowiązuje każdego ucznia, chociażby ten miał się wyłącznie poświęcić malarstwu. (...) Co do rzeźby nigdy się nie zgodzę, by ją czem bądź innem zastąpić można¹³¹.

Przedmiotem troski dyrektora przez cały okres było reaktywowanie Katedry Rzeźby. Po wielu staraniach nauka modelowania stała się obowiązującą, z limitem sześciu godzin tygodniowo. Kwestia usamodzielnienia się tej dyscypliny nie mogła być na tym etapie przedmiotem starań. Pozostawało to w niezgodzie z oczekiwaniami profesora rzeźby i jego uczniów. Na przekór wyraźnie niechętnemu stanowisku Namiestnictwa i odmowie przygotowania pomieszczeń koniecznych do prowadzenia zajęć Marceli Guyski (1830-1893) objął katedrę rzeźbiarstwa na lata 1875-1879.

Artysta ten pobierał nauki w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (także na lekcjach prywatnych u Daniela Zalewskiego i Konstantego Hegla), a potem uzupełnił swoje wykształcenie we Włoszech – we Florencji i w Rzymie (Akademia św. Łukasza pod kierunkiem Adama Tadoliniego). Osiągnął spory sukces we Francji, wystawiając na Salonach¹³². Swoje prace prezentował także w Monachium (1882). Guyski skorzystał z gościnności Branickich i w ich za-

¹³⁰ Filozof wydał pracę: *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, [w:] J. Kremer, *Dziela*, t. 12: *Pisma pomniejszych. Filozofia, historia sztuki i estetyka, pedagogika, artykuły różnej treści*, S. Lewental, Warszawa 1879.

¹³¹ Wypowiedź Jana Matejki, cyt. za: L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 81. Dalsza część korespondencji z Namiestnictwem we Lwowie, które pośredniczyło w negocjacjach z rządem w Wiedniu na temat przyszłego statusu Szkoły Sztuk Pięknych.

¹³² Już po powrocie na stałe do Polski artysta uczestniczył w wystawach międzynarodowych (Paryż – 1880, 1887).

mku w Montrésor wykonał szereg podobizn portretowych. Jego dziełem była także dekoracja architektoniczna pomieszczeń. Umiejętności rzeźbiarza zostały dostrzeżone przez krytyków: „Jest tu cały szereg prześlicznych portretów Marcelego Guyskiego, z całą subtelnością wykonania i delikatnością w odczuciu epidermy, z miłością w traktowaniu najdrobniejszych, a składających się na całość formy szczegółów, które stworzone są nie, jak tamte rzeźby, do brązu, ale do marmuru”¹³³. W tej opinii pobrzmiewa swoisty paradoks – artysta deklarował bowiem, że nie zamierza się parać tą formą działalności. „Gdym zaczynał moją artystyczną karierę – pisał Marceli Guyski – przysięgłem sobie, że portretów robić nie będę, nie będę rozpraszał sił i talentu na takie roboty. Zachowam je na tylko jedno dzieło – ale godne nazwy arcydzieła”¹³⁴.



6. M. Guyski, *Anioł śmierci*, 1859.

Rzeźbiarz najchętniej podejmował kompozycje alegoryczne (*Anioł śmierci*, 1859), tematykę religijną (*Ecce homo*, 1874-1878), stosując przy tym klasycystyczną konwencję. Realia rynku sprawiły, że był zmuszony poświęcić się także dekoracyjnej rzeźbie architektonicznej (gmach Towarzystwa Ziemskiego Kredytowego w Warszawie). Wysoka jakość artystyczna prac Guyskiego stanowiła niewątpliwą inspirację dla jego uczniów, szczególnie cenne musiały

¹³³ M. Sokołowski, *Rzeźba na Pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej. 2. Rzeźba*, „Czas” 1887, 12 X, nr 233, s. 1-2.

¹³⁴ Słowa Marcelego Guyskiego zacytowane w: M. Gerson-Dąbrowska, *Polscy artyści. Ich życie i dzieła*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1930, s. 359.

być doświadczenia profesora z pracy w marmurze. Działalność pedagogiczna rzeźbiarza w SSP trwała krótko. Podobnie jak jego poprzednik, wykładał także na kursach dla kobiet im. Baranieckiego.

Jego wychowankiem był Tadeusz Błotnicki, zasłużony dla Lwowa i dla Krakowa.

W 1880 roku z dawnej siedziby, mieszczącej się w budynku zajmowanym kiedyś przez Drukarnię Akademicką, Szkoła Sztuk Pięknych mogła przenieść się do własnych pomieszczeń usytuowanych przy placu Matejki. Po Guyskim Katedrę Rzeźby objął Walery Gadomski (1883-1911), rekomendowany przez Matejkę. Na stanowisku pozostał przez czternaście lat (1876/77-1889/90). Zgodnie ze statutem z 1876 roku uczelnia posiadała dwie katedry – Malarstwa i Rysunku. Przez okres funkcjonowania Instytutu Technicznego rzeźba miała status przedmiotu pomocniczego, tylko uporowi Matejki należy zawdzięczać to, że zdołano wyodrębnić fundusze dla nauczyciela tego przedmiotu¹³⁵. W 1881 roku dyrektor uzyskał dla Walerego Gadomskiego jedynie docenturę do prowadzenia rzeźby jako przedmiotu pobocznego¹³⁶. Przez dwa lata profesor modelowania nie otrzymywał wynagrodzenia¹³⁷. 26 XI 1881 Namiestnictwo we Lwowie zatwierdziło program nauczania rzeźby zaproponowany przez prof. Gadomskiego. Uczniowie Szkoły Sztuk Pięknych, którzy wpisywali się wyłącznie na zajęcia z tego przedmiotu, mieli status hospitantów. W o wiele lepszej sytuacji byli ci, którzy wpisali się na rysunek czy malarstwo stanowiące główny przedmiot nauczania, a dodatkowo

¹³⁵ Na poparcie próśby o mianowanie profesora rzeźby zostało przeprowadzone uzasadnienie – Szkoła Techniczna nie może kształcić rzeźbiarzy: „Nie mogą uczniowie Szkoły uczęszczać do Techniki, bo tam wykładają ornamentację, zaś gipsów, antyków, modeli ani żadnych zasobów naukowych nie ma w Technice, budynki są daleko od siebie, Szkoła posiada pięciu uczniów rzeźbiarzy bardzo posuniętych i ośmiu nowo zapisanych (...) nie licząc tych, którzy jako malarze chodzą na rzeźbę dla poznania kształtów”. Zob. Pismo do Namiestnictwa skierowane przez Dyrekcję Szkoły z dnia 6 XII 1877, cyt. za: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, s. 165.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 23.

¹³⁷ Jan Matejko wbrew nakazowi władz austriackich zlecił nauczanie rzeźby na poziomie akademickim. Gdy okazało się, że profesorowi należy wypłacić zaległe wynagrodzenie, wybuchł konflikt z Namiestnictwem. 25 XI 1879 roku władze austriackie wysłały pismo narzucające ograniczenia programowe – przedmiotem zajęć miało być modelowanie, nie przewidywano natomiast ćwiczeń kompozycyjnych. Nie zrealizowano pomysłu Ministra Oświaty pragnącego połączyć zajęcia z rzeźby dla Instytutu Technicznego (obejmującego głównie ornamenty i elementy dla budownictwa) i dla Szkoły Sztuk Pięknych. Zob. L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 95. Matejko bezskutecznie odwoływał się do pomocy posłów polskich w Radzie Państwa.

parali się rzeźbą. Dla pierwszych przewidziano dziesięć godzin zajęć tygodniowo, a dla drugich sześć godzin. W praktyce zaangażowany profesor przekraczał wyznaczone limity. Utworzenie oddziału rzeźby „w granicach wyższej, monumentalnej nauki rzeźby”¹³⁸ pozostawało jak na razie w sferze marzeń.

Artysta twierdził stanowczo, że „uczelnia powinna kształcić uczniów w rzeźbie nie pobieżnie i nie w początkujących tylko wiadomościach tychże nauk, lecz zasadniczo i gruntownie w wyższych wymaganiach”¹³⁹. 24 V 1884 Matejko przypomniał o złożonej mu mglistej obietnicy utworzenia katedry rzeźby, ostateczną decyzję mógł wydać dopiero c. k. Rząd Krajowy.

Walery Gadomski był absolwentem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się w zakresie malarstwa i rysunku, a następnie rzeźby (u Henryka Kossowskiego). Uzyskał stypendium¹⁴⁰ na dwuletnie studia w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (pod kierunkiem Franza Bauera), gdzie jego praca zosta-



7. W. Gadomski, *Salome (Herodiada)*, 1883.

¹³⁸ Pismo Wydziału Krajowego do Namiestnika, cyt. za: *ibidem*, s. 97.

¹³⁹ AASP, sygn. A 112, Protokoły Posiedzeń z 22 X 1881, cyt. za: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816-1895*, s. 40-41.

¹⁴⁰ Od 1852 roku ze środków austriackiego Ministerstwa Oświecenia uczniom szkoły były przyznawane stypendia (w tym na kształcenie za granicą). W zakresie rzeźby otrzymali je: Leon Szubert, Walery Gadomski, Parys Filippi, Władysław Müller, Ludwik Otowski, Edward Jaskulski, Zygmunt Trembecki, Władysław Elias. W. Łuszczkiewicz, *Przegląd krytyczny...*, s. 73.

ła wyróżniona złotym medalem. Wkrótce po powrocie do Krakowa został powołany na stanowisko profesora rzeźby. Był zwolennikiem akademizmu, jednak w niektórych jego pracach pojawiały się elementy realizmu. Jego najzdolniejszymi uczniami byli Alfred Daun, Antoni Madeyski, Stanisław Roman Lewandowski, Jan Nalborczyk. Gadomski postulował zakup figury anatomicznej „dla lepszego zrozumienia kształtów na żywym człowieku”¹⁴¹. Uchodził w swoich czasach za zdolnego portrecistę, autora kompozycji rodzajowych. Rzeźbił też pomniki (Kopernika w gmachu PAU w Krakowie, 1872; Artura Grottgera w kościele dominikanów we Lwowie, 1880). Brał udział w pracach restauracji Sukiennic. W ostatnim konkursie na pomnik Adama Mickiewicza z 1888 roku otrzymał trzecią nagrodę.

W tym czasie w Krakowie konkurs na pomnik wieszczą elektryzował serca i umysły, a próba zmierzenia się z przedstawieniem postaci poety i metaforycznej wizji jego twórczości zaangażowała rzesze rzeźbiarzy. Wyniki były oplakane¹⁴², w naoczny sposób obrazowały stan polskiej rzeźby. Projekty – w większości tradycyjne, naśladowcze – były absolutnie nieadekwatne do treści, które należało przedstawić. To dowód na to, że formuła akademicka w słabym wydaniu utrzymała się w polskiej rzeźbie wyjątkowo długo.

Najbardziej trafnym wyobrażeniem był romantyczny z ducha posąg Antoniego Kurzawy, ucznia Kossowskiego, który zajął trzecie miejsce w konkursie rzeźbiarskim TZSP w 1889 roku. *Mickiewicz budzący geniusza poezji* został rozbity przez twórcę rozczarowanego brakiem zrozumienia dla swej sztuki. Komentując kolejne konkursy na pomnik Mickiewicza, Stanisław Witkiewicz stwierdza:

O stanie naszego rzeźbiarstwa mógłby (...) poinformować opinię publiczną choćby Sennik egipski, w którym „Rzeźbiarz” ma za tłumaczenie „Nędzarz”! Jakkolwiek może to być bardzo dla kogoś bolesnym, trzeba przyznać, że tak jest, że los na przykład naszych malarzy, jakkolwiek niegodzien zazdrości, jest jeszcze niesłychanie szczęśliwym w porównaniu z losem rzeźbiarzy. Z chwilą, w której polski rzeźbiarz opuszcza szkołę, kończy się właściwie jego kariera artystyczna, jeżeli jeszcze w szkole nie skończyła się – zostaje on zwyczajnym kamieniarzem. Miałem przyja-

¹⁴¹ AASP, sygn. A 171, Protokół z posiedzenia grona profesorów z 11 XII 1876.

¹⁴² Szerzej na ten temat: P. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, PWN, Warszawa 1981, s. 159-242.

ciół rzeźbiarzy, ludzi obdarzonych wielkim talentem, którzy kuli schody lub wanny w zakładach kamieniarskich, szczęśliwi, jeżeli im się czasem dostało jakieś ordynarne posążyisko do wypunktowania. Inni (...) czepiają się fabryk wyrobów metalowych (...). Szczęśliwi, komu się dostała znajomość i przyjaźń jakiej bogatej i licznej rodziny – taki może liczyć na szereg biustów pań i panów w rozmaitym wieku. Ile nędzy i cierpienie przechodzi u nas rzeźbiarz, który ma naturę artysty, wytrwałość, upór w trzymaniu się idei – tego nikt nie przypuszcza i nie wyobraża (...). Kamieniarz ze zgrabiałymi rękami, okryty prochem piaskowca, przychodzi do swojej lichej pracowni i widzi tam widmo swego talentu. Szczęśliwi, jeżeli mu się udało rozpocząć je w kamieniu. Najczęściej wszystkie te porządne aspiracje młodych rozsypują się w gruzy – glina nie zwilżana pęką, kruszy się i zamienia w pył¹⁴³.

W 1887 roku odbył się ważny przegląd sztuki, w którym rzeźba zajęła istotne miejsce – „Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej”¹⁴⁴. Przyniosła ona pozytywne zaskoczenie – prezentacja prac z wielu prowincji dawnej Polski pozwoliła wyłonić dzieła o dużej wartości artystycznej. Komentatorów zaskakuje jednak liczba gipsów „nędznego surogatu plastycznego”¹⁴⁵. Recenzje pozwalają scharakteryzować warunki materialne, w jakich rozwijała się rzeźba w Krakowie pod koniec XIX wieku, niemal całkowity brak zleceń, które można byłoby określić jako „usługowe” – portrety, elementy dekoracji wnętrz (arystokracja dokonywała zakupów i zamówień za granicą). Wobec stagnacji w życiu gospodarczym i zaniku mecenatu państwa nie można było

¹⁴³ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884-1898)*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1899, s. 542, [on-line] https://archive.org/stream/sztukaikrytyka00witk/sztukaikrytyka-00witk_djvu.txt – 1 II 2019.

¹⁴⁴ Wystawa odbywała się we wrześniu 1887 roku w krakowskich Sukiennicach, miała bardzo wyraźny patriotyczny wymiar – obrazowała jedność sztuki polskiej ponad zaborami. Rzeźba z regionu poznańskiego i z Warszawy była bardzo silnie reprezentowana.

¹⁴⁵ H. Struve, *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie. Przegląd krytyczny*, „Kłosy” 1887, nr 1164, s. 246. Krytyk prowadzi wywód na temat braku dobrych materiałów rzeźbiarskich. „Popiersia i medaliony stanowią połowę wszystkich utworów rzeźbiarskich (...). Po nich idzie wielka liczba figurek i płaskorzeźb, a dopiero zaledwie piąta część wystawionych okazów obejmuje dzieła szerszych rozmiarów, figury naturalnej wielkości, i pod względem doboru materiałów nie brak dowodów naszego ubóstwa. Marmury i brązy stanowią niewiele więcej jak dwie piąte wszystkich okazów, a do nich należą przeważnie drobne figurki lub biusty i medaliony, dzieła zaś większe z tych szlachetnych materiałów policzyć można na palcach jednej ręki. Terakot także niezbyt wiele, za to wszędzie pełno gipsu, tego nędznego surogatu plastycznego, który najpiękniejszym kształtom nadaje wygląd strupieszaly”. Zob. *ibidem*, s. 246-247.



8. A. Daun, pomnik Lilli Wenedy, 1885 (marmur), 1897 (brąz),
Planty w Krakowie.

liczyć na realizację w przestrzeni publicznej, podczas gdy w bogatych krajach europejskich w analogicznym okresie pojawiło się zjawisko „statuomanii”. Wspomniane okoliczności tłumaczą ogromne trudności, które pojawiają się w pracach nad rzeźbą tego okresu. Rzadko kiedy gipsowe studia były przenoszone w trwały materiał, co spowodowało, że większość dzieł nawet najbardziej znanych XIX-wiecznych artystów, wśród nich profesorów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, nie zachowała się do naszych czasów. Kolejną przyczyną, dla której nie przetrwała nawet pamięć po zabytkach, jest brak krytyki artystycznej, która mogłaby pobudzić zainteresowanie publiczności, podać miejsce przechowania, sprecyzować wybrane aspekty formalne dzieł. O ile tego rodzaju przekazy pojawiały się w odniesieniu do malarstwa, o tyle

w wypadku rzeźby aż do początku XX wieku zainteresowanie prasy niemal nie istnieje¹⁴⁶.

Alfred Daun (1854-1922), dawny student Gadowskiego, jako docent rzeźby zastąpił swojego profesora w 1899 roku. W czasie gdy studiował w SSP, uczęszczał także do pracowni Franciszka Wyspiańskiego. W latach 1881-1885 artysta pobierał nauki w wiedeńskiej Akademii u Edmunda von Hellmera. Zarówno w czasie studiów wiedeńskich, jak i po powrocie do Krakowa projektował pomniki (m.in. Adama Mickiewicza). Były wśród nich pomniki postaci historycznych wykonane na zamówienie dr. Jordana, który ufundował mu wcześniej stypendium do Wiednia. Gdy powstał park Jordana, wykonał popiersia wielkich Polaków. Jest twórcą posągów Lilli Wenedy (1884), Grażyny z Litaworem (1886), ustawionych na krakowskich Plantach. Jego twórczość można określić jako późny akademizm urozmaicony elementami romantyzmu. Nie stronił także od sztuki użytkowej, która na przełomie wieków rozwijała się niezwykle silnie.

W 1889 roku Matejko złożył Daunowi propozycję prowadzenia kursów rzeźby (zajęcia z tego przedmiotu pod jego kierunkiem odbywały się w latach 1890/91-1898). Za jego czasów ten przedmiot był obowiązkowy dla studentów pierwszego roku niezależnie od obranego kierunku. Korekty miały miejsce często, a negatywne uwagi nie zawsze były podawane w łatwej do zaakceptowania formie. Niemniej jednak nauka była prowadzona rzeczowo i sumiennie. Uczniami rzeźbiarza byli Wacław Bębnowski, Tadeusz Breyer – twórca szkoły warszawskiej, Stanisław Ostrowski, Jan Szczepkowski, Ludwik Puget, Xawery Dunikowski i Bolesław Biegas. Po zmianie dyrektora na Juliana Fałata Daunowi podziękowano za współpracę. Nowy dyrektor miał bowiem świadomość, że nauczanie rzeźby należy unowocześnić, sprawić, aby było zgodne z duchem czasu. 30 września 1896 roku został zatwierdzony nowy statut – w dokumencie wyróżniono trzy oddziały – rysunku z wolnej ręki, malarstwa i rzeźbiarstwa.

¹⁴⁶ Przyjmuje się, że pierwsze krytyki na temat polskiej rzeźby zawdzięczamy Faustynowi Cenglerowi, absolwentowi krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wykonującemu prace dekoracyjne i pomniki nagrobne w Krakowie i Warszawie. *Przegląd rzeźby za 1866 rok* zawiera szkicowy opis najważniejszych indywidualności polskiej rzeźby z komentarzem autora (J. F. Cengler, *Przegląd rzeźby za 1866 rok*, [w:] *Jana Jaworskiego Kalendarz Polski Ilustrowany na Rok 1867*, red. „Gazeta Rolnicza”, Warszawa 1867, s. 136-137).

Rozdział II

Od powstania Akademii do wybuchu II wojny światowej – wybicie się na samodzielność (1900-1939)

Wraz z powołaniem Juliana Fałata nie tylko zmieniły się kadry, ale także program. Szkoła Sztuk Pięknych, która miała stać się akademią w 1900 roku, otworzyła się na nowe prądy. Wyjątkowa pozycja historycznego miasta, jakim był Kraków – nekropolia królów polskich, miejsce prowadzenia badań nad narodową kulturą – sprawiła, że do nowo utworzonej szkoły artystycznej ciągnęła młodzież nie tylko z zaboru austriackiego, ale także z Kongresówki, a nawet z Poznańskiego. Zmianie uległ też status największej uczelni artystycznej. Z instytucji, która miała przygotowywać do podjęcia dalszego kształcenia w wiedeńskiej Akademii (będącej dla austriackich władz rodzajem szkoły centralnej), krakowska ASP stała się samodzielną jednostką o ambitnym programie. Miała ona za zadanie zapewnić pełne nauczanie w zakresie malarstwa, rysunku i rzeźby, przygotowywać absolwentów do podjęcia samodzielnej pracy artystycznej. Na stanowiskach pedagogów zostali zatrudnieni twórcy, którzy wpisali się w ścisłą czołówkę artystów tego czasu. Rektor aktywizował studentów, pobudzał do współzawodnictwa, wprowadzając, wzorem zagranicznych akademii, konkursy wraz z nagrodami pieniężnymi.

W nowym statucie zastrzeżono utworzenie szkoły rzeźbiarstwa¹⁴⁷. Na naukę tej dyscypliny przeznaczono aż sześć lat, podczas gdy kształcenie w za-

¹⁴⁷ Dokonano tego 24 II 1900 roku postanowieniem cesarskim (z efektem prawnym na dzień 1 X 1900).

kresie malarstwa i rysunku miało obejmować trzy lata¹⁴⁸. Julian Fałat zabiegał o właściwą obsadę kursu modelowania. O ile nazwiska profesorów malarstwa i grafiki zostały wyselekcjonowane spośród krakowian, o tyle inicjator reorganizacji uczelni zdał sobie sprawę z tego, że wśród lokalnych artystów nie znajdzie się nikt, kto potrafiłby sprostać prowadzeniu Katedry Rzeźby.

Wybór padł na Konstantego Laszczkę (1865-1956), który po ukończeniu studiów w Paryżu osiedlił się w Warszawie. Był to samorodny talent – odbył naukę w warszawskich pracowniach Jana Kryńskiego i Ludwika Pyrowicza, otrzymał stypendium TZSP umożliwiające wyjazd za granicę. Laszczka kształcił się w Académie Julian, a następnie w prestiżowej paryskiej Ecole des Beaux-Arts pod kierunkiem Jeana-Léona Gérôme’a i Alexandre’a Falguière’a, gdzie jako jeden z niewielu Polaków ukończył pełny tok studiów. Propozycja pracy na Akademii złożona Laszczce przez Fałata zapewniała stabilizację, tak trudną w zawodzie rzeźbiarza. Młody artysta przystąpił do pracy pedagogicznej z wielkim zaangażowaniem.

Nauczanie Laszczki to nowa epoka w dziejach ASP, która pozwoliła odejść od akademickiego modelu, wprowadzić polską rzeźbę na wysoki, europejski poziom, otworzyć się na wpływy współczesne, przede wszystkim na sztukę Rodina.

Trudno byłoby w jednoznaczny sposób scharakteryzować sztukę tego rzeźbiarza. Można bowiem wyróżnić w niej wiele etapów, okresów; nawet w późnym wieku artysta potrafił zaskakiwać oryginalnym ujęciem, świeżością spojrzenia. W okresie studiów w stolicy Francji naturalne było podjęcie dialogu z obowiązującą XIX-wieczną formułą. Laszczka nawiązał do swojego nauczyciela, realisty, Alexandre’a Falguière’a – *Konik polny* (1896) to akt równie dynamicznie ujęty jak *Diana* (1882-1891) francuskiego mistrza. Polski rzeźbiarz wyobraża także skomplikowane sceny, tworząc wieloosiowe kompozycje, jak w wypadku *Satyra i nimfy* (niedatowany). Potem jednak rzeźbiarz uległ wpływom Rodina. Niezwykle istotnym czynnikiem kształtującym jego osobowość był kontakt z polską bohemą artystyczną w Paryżu, środowiskiem pisarzy i malarzy, takich jak Józef Mehoffer, Zenon Przesmycki „Miriam”, Edward Porębowicz, Stanisław Wyspiański, Antoni Kamiński. Wspomniane relacje zainspirowały Laszczkę do podejmowania tematów z literackim podtekstem, co nadawało pracom pogłębiony, poetycki wymiar. Jego *maestria techniczna* i umiejętność uchwycenia wyrazu nie miały sobie równych

¹⁴⁸ L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 109.



9. K. Laszczka, *Portret Feliksa Jasieńskiego „Mangghi”*, 1902.



10. Pracownia rzeźbiarska K. Laszczki w Akademii Sztuk Pięknych przy pl. Jana Matejki 13.

w Polsce tego czasu. W popiersiach kobiecych wiernemu oddaniu rysów portretowych towarzyszyła wyraźna tendencja do idealizacji i do tworzenia specyficznej atmosfery. Portretom pań z towarzystwa wtórują nastrojowe wyobrażenia zadumanych chłopek. Zupełnie inaczej artysta podchodził do portretu męskiego – tam, gdzie nie był ograniczony warunkami zlecenia i mógł popuścić wodze fantazji, ukazuje swych modeli na wzór demiurgów ovladniętych twórczą energią. Nie waha się przed daleko idącymi uproszczeniami, przerysowaniem pewnych cech, zgodnie z popularną w tym czasie doktryną frenologii. Zdolność do syntezy daje o sobie znać także w maskach, w których niekiedy posługuje się karykaturą. Ulubionymi modelami rzeźbiarza były jego własne dzieci. Powstała w ten sposób seria rzadkich w sztuce polskiej portretów nacechowanych dużą dozą uczucia i zmysłem obserwacji. Laszczka, rzeźbiąc akty, powracał wielokrotnie do motywu Danaidy, nadawał ewokacyjne tytuły – *Żal* (1901, repliki w marmurze 1922, 1932), *Potępiona* (1903-1905), *Czesząca się* (1905-1906), *Placząca Ewa* (1907). Niemal dosłowne powtórzenie Rodinowskiego pierwowzoru każe zadać pytania na temat intencji artysty i miejsca, w którym kończy się kopiowanie, a zaczyna interpretacja. We wczesnym okresie krakowskim pojawił się drogi francuskiemu artyście kontrast pomiędzy gładkim ciałem a nieobrobionym blokiem kamienia. Sugerował on symboliczną treść – narodziny ducha z materii, podkreślając tym samym aspekt kreatywny. Laszczka podejmował także próby w zakresie sztuki



11. K. Laszczka, *Żal*, 1901, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

monumentalnej. Ważnym działem jego twórczości pozostała ceramika użytkowa – inspirowany francuskimi przykładami, z którymi zetknął się w latach młodości, artysta był przekonany, że piękno w otoczeniu wpływa pozytywnie na charakter, podnosi poczucie estetyczne. Stworzył serię o antykizujących motywach, szereg ceramicznych rzeźb z dekoracją rodzajową, a także, inspirowane sztuką della Robbiów, wyobrażenia Madonny z Dzieciątkiem zdobiące frontony krakowskich kamienic. W tej technice wykonywał również pomniejszone repliki swoich znanych i popularnych prac, jak na przykład *Demonawodnika* (1896), w którym pojawia się dialog z *Mysłicielem* Rodina. Najbardziej oryginalnymi dziełami z zakresu drobnej plastyki pozostają, inspirowane ludowymi baśniami i podaniami, wyobrażenia fantastycznych zwierząt, bogato polichromowane, w których dają o sobie znać nieskrępowana fantazja artysty, jego niezwykła pomysłowość. Twórca wykazywał wielką aktywność na polu wystawienniczym – prezentował swoje prace w Paryżu (także po powrocie do Polski), Wiedniu, Monachium, Stanach Zjednoczonych.



12. K. Laszczka, *Złote jabłko*, 1927.

Przez lata sprawowania przez Fałata urzędu rektora Laszczka był niejako pod jego protektoratem, uzyskał w tym czasie ważną pozycję w krakowskim życiu artystycznym. Autor *Demon-wodnika* silnie angażował się w działalność towarzystw, był współzałożycielem Sztuki (wieloletni prezes), Polskiej Sztuki Stosowanej, członkiem Rzeźby (prezes w latach 1911-1912)¹⁴⁹.

Kreatywny dialog z dziełami Rodina, zainicjowany przez krakowskiego profesora był kontynuowany przez jego uczniów. Zainspirował on bardzo mocno przedstawicieli nurtu symbolistycznego w polskiej rzeźbie, prze-

jawiającego się nastrojową atmosferą, płynnymi przejściami form. Laszczka wykształcił kilka pokoleń artystów (uczył w okresie 1889-1935, w 1905 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego, w latach 1911-1912 oraz 1929-1931 piastował godność rektora). Spośród jego najwybitniejszych wychowanków należy wymienić Xawerego Dunikowskiego, Bolesława Biegasa, Henryka Kunzeka, Stanisława Popławskiego, Bronisława Pelczarskiego, Jana Szczepkowskiego, Stanisława Jackowskiego. Największą sławą za granicą cieszył się Biegas¹⁵⁰, wcześniej uczeń Dauna. Udaną karierę na polskim lokalnym rynku zrobili Jan Szczepkowski, Ludwik Puget, Heschel (Henryk) Hochman, Wacław Bębnowski, Józef Ruffer, Henryk Kuna, Stanisław Jagmin. Warto odnotować także obecność na krakowskiej uczelni dwóch górali-rzeźbiarzy – Wojciecha Brzegi i Stanisława Sobczaka – kształcących się wcześniej w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, po przyjeździe do Krakowa podkreślających związek ze sztuką Podhala, tworzących rodzaj kompromisu pomiędzy secesją a popularnymi w tym czasie wątkami ludowymi. Oryginalną postacią, pozostającą w stanie wiecznego konfliktu z nauczaniem akademickim, był Stanisław Szukalski (studiujący w latach 1909-1912), znany pod pseudonimem

¹⁴⁹ Przez dwa lata Laszczka piastował godność prezesa, został jednak zdetronizowany przez Xawerego Dunikowskiego.

¹⁵⁰ Także obecnie B. Biegas spotyka się z dużym zainteresowaniem krytyki, dowodem wystawa: *Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, Catalogue de l'exposition, au Trianon de Bagatelle*, réd. X. Deryng, Studio Reynes, Paris 1992.

„Stach z Warty”, którego wizja odwołująca się do starożytnej słowiańszczyzny i zahaczająca o surrealizm wywoływała szok u współczesnych. Uczniem Akademii był także Włodzimierz Konieczny, entuzjasta sztuki dekoracyjnej i powiązania jej z życiem współczesnym. Większość z wymienionych artystów miała wkrótce uzupełnić studia artystyczne w Paryżu. Bohdan Laszczka, syn artysty, utrzymywał, że średnia liczba studentów wynosiła 30 rocznie¹⁵¹. Na początku XX wieku rzeźba na krakowskiej Akademii była niezwykle popularna – Jan Kisling, syn Mojżesza, twierdził, że jego ojciec zapisał się na malarstwo ze względu na to, że na rzeźbie była zbyt duża liczba chętnych¹⁵².

O ile rektor Fałat twierdził, że należy utrzymać w Akademii kult czystej sztuki, o tyle Laszczka skłaniał się w stronę sztuk dekoracyjnych, pragnął pogłębić umiejętności specjalistyczne swoich uczniów, w tym te, które ułatwiłyby produkcję przedmiotów artystycznych¹⁵³.

Rzeźbiarz jest autorem wysoko cenionych podręczników poświęconych ceramice – *Ceramika artystyczna* (1928) i *Keramos*¹⁵⁴ (1949) – oraz szeroko rozumianej propedeutyce nauczania sztuk pięknych – *Gawędy z uczniami* (1927). Profesor zdołał podnieść poziom wiedzy rzeźbiarskiej. Ułatwił swoim wychowankom zdobycie sprawności technicznej, przevorsowując wprowadzenie zajęć z zakresu wykonywania odlewów gipsowych, odlewnictwa w metalu, rzeźby w drewnie, ceramiki. Tym samym wyparł wszechobecny gips i pozwolił swoim studentom na zapoznanie się z najważniejszymi elementami warsztatu rzeźbiarskiego. Głosowanie nad przyjęciem sztukaora (Stanisława Popławskiego) i instruktora kucia w kamieniu (Bronisława Pelczarskiego) przeprowadzono na posiedzeniu grona profesorów 5 V 1911 roku¹⁵⁵.

¹⁵¹ MNK, nr III 3912, t. 1-4, B. Laszczka, Materiały do monografii Konstantego Laszczki.

¹⁵² Rozmowa autorki z Janem Kislingiem, maj 1994 rok.

¹⁵³ Laszczka pracował ze swoimi uczniami (jak choćby z Janem Szczepkowskim) w Dębnikach w fabryce Niedźwiedzkiego.

¹⁵⁴ Wspomniana publikacja zawiera gruntowną wiedzę na temat materiałów używanych w ceramice, sposobów modelowania, postępowania przy budowaniu rusztowań, przygotowania form gipsowych, kolejności pracy, budowy pieców ceramicznych, metod wypalania, naukę o szklach (stopy, barwienie, wykonywanie dekoracji malarskiej), złoceiach, mozaikach, prowadzeniu pracowni ceramicznej i stosowanych narzędziach. Zgromadzone informacje o wysokim poziomie profesjonalizmu zostały poprzedzone uwagami na temat zrównania statusu sztuk pięknych i stosowanych, zasady wierności własnemu temperamentowi artystycznemu.

¹⁵⁵ AASP, sygn. 147, Protokół posiedzenia grona profesorów z 5 V 1911 roku. Utworzenie wspomnianych pracowni pokrywało się z postulatami studentów, domagającymi się poszerzenia oferty programowej i poprawy warunków lokalowych (liczba przyjętych na studia zo-

Konstanty Laszczka poczuwał się nie tylko do obowiązku kształcenia młodzieży. Pragnął zaszczerpić jej umiejętność odrzucania przejściowych mód, wpoić zasady, które pozwolą zachować rzetelność artystyczną.

Szkola sztuk pięknych nie znosi dyletantyzmu i snobizmu, które to przymioty dość często można spotkać u nas tam, skąd w ostatnich czasach zaczął się rekrutować narybek do szkół artystycznych w tak wydatnym procencie, że zachodzi obawa zupełnego upadku tych szkół, gdyż nie będzie komu uczyć. Szkoła sztuki nie może się posługiwać receptami i doktrynkami, gdyż przeczyłoby to nazwie szkoła, a dałoby nazwę sekty. (...) Szkoła wówczas spełnia swe zadanie należycie, gdy nie przedstawia „formulek” i nie narzuca tzw. stylu w płaskim lub wypukłym modelowaniu rzeźb składających się z niedorzecznych poćwiartowań¹⁵⁶.

Z równym przekonaniem profesor przestrzegał przed popadnięciem w rutynę i przed naśladownictwem: „Biedni są ci malarze i rzeźbiarze, którzy posługują się obcą, dla nich niezrozumiałą formą. Wytwory tego rodzaju nie interesują – nikt ich nie rozumie, są powłoką rzeczy cudzych”¹⁵⁷. W innym miejscu stwierdzał: „Życie i twórczość rozwija się tam gdzie jest prawdziwa wiara we własne, a nie zapożyczone siły. (...) Samo malpowanie cudzej zdobyczy nie przysparza korzyści kulturze”¹⁵⁸. I wreszcie: „Nie powstanie nigdy nic godnego, jeżeli nie będzie zbudowane na własnym uczuciu, własnej myśli zsyntetyzowanej i doświadczeniu”¹⁵⁹. Nawet jeśli studenci mistrza zapożyczyli formułę porodinowską, nawet jeśli nie wykroczyli poza symboliczny portret, wylaniający się z nieobrobionego kamienia w duchu swojego nauczyciela, za każdym razem zdołali zachować indywidualny wyraz, zainicjować własne poszukiwania.

W pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX wieku dominowały wpływy Laszczki. To niezwykle istotny moment dla rozwoju tej dyscypliny artystycznej w Polsce, jego wagę można mierzyć nie tylko siłą reakcji na wpływ sztuki francuskiej. Opinie krytyków są jednoznaczne, stwierdzają, że przed począt-

stała znacząco przekroczona). W 1909 roku studenci podjęli strajk. W konsekwencji rektor Fałat udał się na urlop, a następnie ustąpił ze stanowiska w 1910 roku.

¹⁵⁶ K. Laszczka, *Garwedy z uczniami*, Księgarnia polska, Warszawa 1927, s. 32.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 22.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 19.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 10.

kiem XX wieku polska rzeźba praktycznie nie istniała¹⁶⁰. Dzięki prądom modernistycznym ta dyscyplina artystyczna wzniosła się, po wiekach zacofania, na europejski poziom. W okresie Młodej Polski doszło do rewolucji światopoglądowej, która nadała nowy sens procesowi twórczemu.

Laszczka nie akceptował dokonań środowiska Stanisława Przybyszewskiego i skupionej wokół niego bohemy. Szokowało go przekraczanie granic obyczajowych, niezachwiana pewność, z jaką autor *Requiem aeternam* głosił swoje obrazoburcze tezy, w tym przypisywanie podświadomości wiodącej roli w kształtowaniu ludzkich zachowań. Był człowiekiem innej epoki, niezdolnym zrozumieć pozytywnych konsekwencji, jakie młodopolski przewrót wprowadził do sztuki rzeźbiarskiej. Nie dostrzegał ich także sam Przybyszewski, wychwalający twórczość Franciszka Flauma¹⁶¹, a niezdolny docenić oryginalności talentu Dunikowskiego. Krakowski profesor przestrzega rzeźbiarzy przed stosowaniem efektów nie mieszczących się w ramach praktykowanej przez nich dyscypliny artystycznej i przed uleganiem wpływom ideologii:

Wielu rzeźbiących i malujących nie rozumie istoty sztuki i często wplata do niej najrozmaitsze »specyfiki« filozoficzne, w mniemaniu, że w ten sposób nadają takim zestawieniom pozór czegoś nadzwyczajnego, co niby ma podnieść urok ich prac. Wiadomo powszechnie, że sztuka może zawierać w sobie filozofię, ale nie powinna sama o tym wiedzieć. Filozofia nie może służyć za narzędzie do sporządzania dzieł sztuki, bo wtedy obie zginą; gdy występują oddzielnie, z każdej wyłoni się prawda, lecz nigdy ze zmieszanych razem. (...) Kto bez zrozumienia, oddając się plastyce, holduje filozofii, nie uczyni nic dobrego, nie osiągnie zgoła nic, sieje tylko zamęt w jednej i drugiej¹⁶².

Jan Kleczyński, warszawski krytyk, przybiera podobny ton – opowiada się za autonomią rzeźby, pragnie uwolnić ją od wpływu innych sztuk, kładzie nacisk na konieczność wypracowania środków artystycznych jej właściwych.

¹⁶⁰ „Zupełnie wyjątkowym jest stanowisko rzeźby polskiej. Niema ona żadnej przeszłości, żadnych tradycji. Nowa rzeźba polska – Kurzawa, Biegas, Dunikowski – jest właściwie pierwszą samodzielną twórczością w tej dziedzinie sztuki u nas”. J. Kleczyński, *Rzeźba współczesna. Rodin, Meunier, Vigeland, Biegas, Dunikowski*, Wydawnictwo Sfinksa, Warszawa 1909, s. 36.

¹⁶¹ Stanisław Przybyszewski dedykował poznańskiemu rzeźbiarzowi esej (*Franz Flaum Feunf Essays von S. Przybyszewski, R. v Delius, S. Lublinski, dr E. Geyer, C. Jellenta*, Berlin 1904), nie wypowiedział się natomiast pisemnie o Dunikowskim.

¹⁶² K. Laszczka, *op. cit.*, s. 20.

Klimat artystyczny Krakowa sprawił, że w pracach młodych artystów, którzy przeszli przez pracownię Laszczki pojawiły się elementy literackie, malarzkie, muzyczne. Jeden z najbardziej kontrowersyjnych twórców Bolesław Biegas zdumiewał swoich współczesnych potęgą wyobraźni, ściągał jednak na siebie zarzut przekroczenia granic dyscypliny, w jakiej przyszło mu działać.

Ale jeśli się chce malarzkie czy nawet muzyczne, czy literackie wrażenia wyrażać w innej sztuce, to należy to czynić środkami tej sztuce dostępnymi – więc w rzeźbie wyrażać się tylko po rzeźbiarsku. Tego Biegas nie potrafił – pomieszał wrażenia i marzenia z innej dziedziny sztuki z rzeźbą – na tym się potknął. (...) Wiele dzieł jego technie, pomimo całą potęgą ich, barbarzyństwem, dlatego stworzone przez formy nie okazały się zdolnymi do rozwoju i doskonalenia, a tylko do powtarzania się. Stąd Biegas nie potrafił stworzyć stylu, a tylko manierę¹⁶³.

Jan Kleczyński przeciwstawia Biegasowi twórczość Dunikowskiego, którego „wyobraźnia jest w całym nieskalanej czystości rzeźbiarską, jego mowa – mową form i proporcji bez przymieszek jakichkolwiek naleciałości literatury lub malarstwa”¹⁶⁴. Krytyk jasno uchwycił specyfikę poszukiwań autora *Tchnienia* i jego zdolność do syntezy kształtu. Kleczyński zwiastuje narodziny, jeśli nie stylu, to przynajmniej charakteru narodowego w rzeźbie¹⁶⁵. W swoim tekście *Rzeźba współczesna. Rodin, Meunier, Vigeland, Biegas, Dunikowski* zamieszcza niezwykle cenną uwagę odnoszącą się do istoty pracy rzeźbiarza. Stwierdza, że nowa rzeźba poszukuje właściwego jej języka, to dążenie jest wspólne dla wielu artystów otwierających drogę do nowoczesnych form ekspresji. Biorąc pod uwagę specyfikę dyscypliny plastycznej, „w rzeźbie i architekturze nowym stylem będzie stworzenie nowej mowy proporcji”¹⁶⁶. Powyższe stwierdzenie najpełniej wyraziło się w sztuce autora *Tchnienia*¹⁶⁷.

Polscy rzeźbiarze zrealizowali przesłanie pisarza zawarte w *Confiteorze*.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 40.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Kleczyński definiuje w ten oto sposób narodowy polski charakter: „Olbrzymiość i prostota – fantastyczność i miara – stanowią sztuki polskiej odrębność, czar, piękno – jej styl”. *Ibidem*, s. 45.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 28.

¹⁶⁷ Krytyk określa specyfikę stylu Dunikowskiego, zwracając uwagę na stosowane przez artystę przerysowanie proporcji i zdolność do syntezy kształtu plastycznego. *Ibidem*, s. 60.

Sztuka jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre, czy złe, brzydkie czy piękne¹⁶⁸. (...) Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej¹⁶⁹.

Rzeźba zmierzała do zgłębiania tajemnic bytu – eksploracja zagadnień życia i śmierci to tematy całkowicie nowe. Jeszcze bardziej szokujące dla współczesnych były innowacje formalne wprowadzone przez krakowskich artystów. W dziełach Biegasa i Dunikowskiego można dostrzec zainspirowany literaturą Przybyszewskiego zwiastun ekspresjonizmu. W niektórych pracach pojawiają się efekty makabryczne i egzaltacja. Innym razem dochodzi do kondensacji treści, stosowania skrajnie zredukowanych, zgeometryzowanych form. Widoczne są odniesienia do sztuki prymitywnej. Specyfika warsztatu polskich rzeźbiarzy¹⁷⁰ była pomijana przez krytykę artystyczną. Wiele dziesięcioleci w jej opinii była to deformacja wynikająca z niedoskonałości technicznej¹⁷¹. Prace artystów związanych z polskim modernizmem rzadko były prezentowane podczas poglądowych wystaw¹⁷².

¹⁶⁸ S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 141.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 142.

¹⁷⁰ X. Deryng, *Rzeźba polska na początku XX wieku, czyli odwrócona norma*, tłum. A. Pieńkos, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2000, t. 14, s. 123-145; M. Dąbrowska-Szelągowska, *La sculpture polonaise face au cubisme*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2000, t. 14, s. 147-185.

¹⁷¹ Tego rodzaju podejście utrzymało się w polskiej krytyce artystycznej w wyniku publikacji Tadeusza Dobrowolskiego: *Sztuka Młodej Polski*, PWN, Kraków 1962. Znany historyk wziął sobie za przedmiot szczególnie napastliwych ataków sztukę Bolesława Biegasa.

¹⁷² Wystawa „Na drogach duszy” (5 X-26 XII 2010, Kraków), kuratorki: Agata Małodobry, Trine Otte Bak Nielsen. Na wystawie zgromadzono 67 prac, ułożonych na zasadzie chronologicznej, nie logicznej. Ani dobór eksponatów, ani koncepcja ekspozycji nie dały możliwości odnalezienia związków pomiędzy „Młodą Polską” a „Młodą Norwegią”. Z aranżacji wystawy nie wynikało, aby istniała alternatywa dla Gustava Vigelanda, lecz mniej lub bardziej bliskie naśladownictwo. Żadna nota nie odsyłała do wyjaśnień specyfiki warsztatu polskich twórców, nie mówiąc już o odnalezieniu relacji pomiędzy literacką twórczością Przybyszewskiego a pracami naszych rzeźbiarzy. Paradoksalnie ekspozycja nie wskazała nawet na to, że Przybyszewski był autorem pierwszych esejów na temat twórczości Edvarda Muncha i Gustava Vigelanda, pisanych z perspektywy protoekspresjonistycznej, nie do końca zgodnej z intencjami norweskich artystów.



13. B. Biegas, *Marsz żałobny Chopina*, 1902.



14. B. Biegas, *Wszczęświat*, ok. 1902.

Jak wspomniano, w ramach zajęć prowadzonych w krakowskiej Akademii Laszczka nie dopuszczał inspiracji o filozoficznym charakterze i wynikających zeń możliwości operowania niekonwencjonalną formą. Podobnie unikał właściwej młodemu pokoleniu swoistej romantycznej gorączki, każącej przekraczać granice realności. Zarówno Biegas, jak i Dunikowski wywołali konflikt z profesorem, prezentując na wystawach w Akademii prace odbiegające nie tylko od kanonów akademickich, ale także od dokonań awangardy początku XX wieku. Świadoma prymitywizacja, niemal reliefowa płaskość, nastrój grozy nie mogły spotkać się z pozytywnym przyjęciem nawet w najbardziej otwartej Akademii Sztuk Pięknych tego czasu. Prezentacja *Księgi życia* (1901) Biegasa spowodowała jego relegację z krakowskiej uczelni.

Rzeźbiarz tak oto komentuje ten fakt: „Powód, dla którego wyrzucono mnie z Akademii, był poważny i głęboki, gdyż sposób wykonania i koncepcja twórcza mojej pracy były sygnałem do tego, aby zniszczyć aż do korzeni przestarzałą formę artystyczną, a uczniowie ulegli tej nowej orientacji ze szkodą

dla zasad narzucanych w sposób tak autorytarny¹⁷³. Biegas i Dunikowski wywoływali zachwyt krytyki i odnosili sukcesy zarówno w kraju, jak i za granicą. W przypadku autora *Sfinksa* stało się to jeszcze przed jego wyjazdem na stałe do Francji. W 1901 roku zaprezentował dwie prace na X Wystawie Wiedeńskiej Secesji, w 1902 został zaproszony do wystawiania w Salonie La Plume w Paryżu, wcześniej swoje prace prezentował tam Rodin.

Laszczka kierował szereg negatywnych uwag pod adresem Dunikowskiego¹⁷⁴, jednak do eskalacji konfliktu między profesorem a uczniem nie doszło. Młody rzeźbiarz zdołał wypracować rewolucyjny styl, jednak nie zanegował obowiązujących reguł. Dwaj artyści, Laszczka i Dunikowski, mieli w przyszłości wspólnie piastować stanowiska profesorów na krakowskiej uczelni, każdy z nich prowadził odrębną Katedrę Rzeźby. W 1920 roku autor *Tchnienia* został wybrany na stanowisko profesora Akademii, rozpoczął pracę w roku akademickim 1921/1922.

Jeszcze raz w historii działalności dydaktycznej Laszczki doszło do poważnego zatargu między profesorem a uczniem. Stanisław Szukalski, jego dawny wychowanek, budował konsekwentnie apoteozę dawnej słowiańszczyzny, nie akceptował systemu wartości, który narzucał profesor. Twierdził, że polska sztuka znalazła się pod wpływem Francji, zatraciła rodzimy charakter: „Jesteśmy, jak byliśmy dawniej, zbyt mało dorośli jako społeczeństwo, by móc widzieć wartość w żywicy naszej rasy, tryskającej sztuką ludu, bardziej lękaliśmy łatwiej nabywalnej kultury cudzych dorobków, farbowanych peruk, lakierowanych trzewiczków, gorsetów elegancji ludów przeżytych”¹⁷⁵. Artysta negował potrzebę utrzymywania akademii sztuk pięknych, które kierują uwagę artystów na obce wzory, nie uczą nawet rzemiosła, wyrokuje o talencie na podstawie zdolności do kopiowania, każą zapominać o tradycji, odwracając się od narodowych wzorów. Podważał zasadność stosowania tradycyjnych

¹⁷³ B. Biegas, *Le Criterium de l'Art*, [w:] idem, *Bolesław Biegas. Sculpteur et peintre. Album*, Louis Theuveny, Paris 1906, s. 4.

¹⁷⁴ Po latach twierdził, że „jednego tylko Dunikowskiego niczego nie nauczył” oraz, że to „nicpoń i leń”, cyt. za: M. Szelągowska, *Konstanty Laszczka jako uczeń szkół artystycznych i profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych, 12 XII 2003–15 XII 2003*, red. J. Krupiński, P. Taranczewski, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2004, s. 439.

¹⁷⁵ S. Szukalski, *Pierwszy atak Kraka. Twórcowie czy akademie?*, Kraków 1929, s. 8–9. Szerzej na temat twórczości i myśli krytycznej Stanisława Szukalskiego: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

metod nauczania rzeźby, gdyż pozbawiają one artystów spontaniczności, odciągają od poszukiwań. Kopiowanie gipsowych popiersi i figur oraz studiowanie martwych natur i aktów ludzkich „zabija (...) imaginację, a bez niej nie może kielkować twórcza fantazja”¹⁷⁶. O pedagogach mówił jako o „zorganizowanych eunuchach”. Sprzyjający mu studenci, należący do Szczepu Rogate Serce, zostali relegowani z uczelni. Szukalski postulował stworzenie „twórcowni” zamiast pracowni¹⁷⁷. To właśnie „twórcownie” bazujące w sferze idei na polskiej tradycji, nawiązujące do rzemieślniczego modelu kształcenia mogłyby, jego zdaniem, obudzić potrzebę zmian w sztuce, zainicjować „początek nowego typu kultury jako przeciwstawienie się semito-moskowskiemu rozkładowi szkodliwemu dla twórczych narodów”¹⁷⁸.

W latach 30. sztuka Laszczki została niemal całkowicie zapomniana, i to pomimo obecności artysty w Akademii. Po przejściu na emeryturę rzeźbiarz współpracował z uczelnią na zasadzie godzin zleconych¹⁷⁹, tytuł honorowego profesora pozwolił mu na pozostanie na stanowisku na pełnych prawach.

Dla wielu formuła Akademii stała się przeżytkiem. Dbano o wysoki poziom kształcenia, zamykając się jednak skutecznie na nowe idee i prądy. Pomimo wielkich zasług Laszczki, jego roli w budowaniu modernistycznego przełomu artysta niedługo po objęciu stanowiska w ASP skutecznie przeciwstawił się nowym prądom, wprowadził rodzaj zapory na zjawiska, które ożywiały sztukę europejską tego czasu. Jak wcześniej wspomniano, pragnął ochronić swoich uczniów przed wpływem Przybyszewskiego i literatury. Nie tylko nurty awangardowe takie jak kubizm czy futuryzm, ale także te wyrastające z tradycji, jak nowy klasycyzm, nie znalazły w jego oczach należytego uznania.

Jak wspomniano, pracownia odlewów gipsowych i odlewnia w brązie powstały na skutek wyraźnych interwencji prof. Laszczki. Jej prowadzenie powierzono dwóm dawnym studentom artysty, którzy zostali zatrudnieni na posadzie asystentów. Ich zadaniem był nadzór nad wykonywaniem prac,

¹⁷⁶ S. Szukalski, *Bohaterzy wyfrunę z modłona Polski*, „Kraak” R. 2, 1931-1932, nr 9, s. 2.

¹⁷⁷ We wspomnianym, opublikowanym przez Szukalskiego tekście pod tytułem *Pierwszy atak Kraka...*, a także w następnych artykułach, które ukazały się w latach 1930-1939 na łamach czasopisma „Kraak”, autor podtrzymywał negatywne stanowisko wobec Akademii. Pomimo podjętych prób artyście nie udało się stworzyć szkoły sztuk plastycznych, która kształciłaby młodzież w nowym duchu.

¹⁷⁸ S. Szukalski, *Bohaterzy wyfrunę z modłona Polski*, s. 2.

¹⁷⁹ Problemy z przedłużeniem kontraktu wynikały z tego, że profesor podpisał protest przeciwko istnieniu obozu w Berezie Kartuskiej.

ale także udzielanie instrukcji studentom. Zarówno Popławski, jak i Pelczarski przebywali na dłuższych wyjazdach studyjnych w Rzymie i w Paryżu, co sprawiło, że byli na bieżąco z aktualną problematyką artystyczną poruszaną na Zachodzie. Szczególnie bliski był im nowy klasycyzm, co znalazło odzwierciedlenie w ich kompozycjach, a także w działalności pedagogicznej (pełne kultu podejście do pracy w materiale). Za ich pośrednictwem uczniowie Akademii mogli zapoznać się z zasadami, które wprowadzili do sztuki Aristide Maillol i Charles Despiau. Urodzony w Warszawie Stanisław Popławski (1886-1959), zanim podjął naukę w Krakowie, kształcił się w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Pracował w ASP w latach 1911-1956. Jego kariera na uczelni prowadziła od stanowiska instruktora odlewów gipsowych do profesora¹⁸⁰. W latach 1925/26-1938/39 prowadził rzeźbę dla malarzy, w okresie 1927/28-1929/30 – modelowanie. Kierował pracownią specjalną odlewów gipsowych w latach 1932/33-1933/37 oraz pracownią kucia w materiałach (kamieniu, drewnie) w okresie 1932/33-1937/38. W 1937 roku, po uzyskaniu tytułu adiunkta, został kierownikiem pracowni ceramicznej.

U Popławskiego portret i naga postać kobieca z draperią stały się ulubionymi tematami. Rzeźbiarz stosował uproszczenia w duchu Maillola prowadzące do geometryzacji bryły przy zachowaniu harmonii całości.

Kariera drugiego instruktora, zatrudnionego przez Laszczkę, Bronisława Pelczarskiego (1878-1951)¹⁸¹ nie należała do tak spektakularnych. Artysta był absolwentem Szkoły Przemysłu Drzewnego i krakowskiej ASP. Studiował rzeźbę (u Dauna i Laszczki), ale kształcił się również w zakresie malarstwa u Leona Wyczółkowskiego. Zdecydował się także uzupełnić swoją wiedzę o rzetelną praktykę zawodową w pracowni Piusa Welońskiego w Warszawie (1904-1905). Jego wysokie umiejętności w zakresie kucia w materiale zyskały powszechne uznanie. Pelczarski został przyjęty do pracy w ASP w 1911 roku, w 1930 otrzymał tytuł adiunkta kucia w kamieniu i w rzeźbie. Artysta znany jest przede wszystkim z twórczości portretowej.

Na stanowisku nauczyciela anatomii został zatrudniony rzeźbiarz Henryk Kunzek (1871-1928), doktor wszech nauk lekarskich, legionista i dawny uczeń Laszczki. Powierzono mu także prowadzenie rysunku wieczornego. Zanim podjął kształcenie w ASP, korzystał z nauk oferowanych w szkole Batowskiego we Lwowie, przez pół roku uczęszczał do Académie Colarossi

¹⁸⁰ Artysta wykładał także w Szkole Sztuk Zdobniczych w Krakowie.

¹⁸¹ Jego brat Władysław także był rzeźbiarzem.

w Paryżu. Kariera artysty została przerwana przez wybuch I wojny światowej i jego dołączenie do Legionów. Krótko wykładał w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, po czym powrócił do krakowskiej ASP, gdzie uczył rysunku i anatomii artystycznej. Współpraca artysty ze Związkiem ARMiR (Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło) skłoniła wielu młodych rzeźbiarzy do zainteresowania się sztuką stosowaną.

Kursy ceramiki prowadzone z inicjatywy prof. Laszczki z pewnością stanowiły dobre wsparcie techniczne do rozwijania inicjatyw na tym polu. Wielką troską pedagoga było także zapewnienie warunków do prowadzenia zajęć z tego przedmiotu. Laszczka zabiegał przez lata o wyasygnowanie środków na zakup pieca ceramicznego, zrealizował to zamierzenie dopiero w 1925 roku. Jego zajęcia obejmowały: wykład z historii ceramiki, naukę o materiałach, szklivach, typach pieców, ćwiczenia praktyczne z toczenia, odciskania, odlewania, wypalania, dekoracji malarskiej na powierzchni.

W okresie międzywojennym do nauki w Akademii zostały dopuszczone kobiety. Pierwszą rzeźbiarką (która rozpoczęła studia jako hospitantka w 1917¹⁸²) była Zofia Baltarowicz-Dzielińska. W jej ślady poszły znana animalistka Olga Niewska oraz Janina Reichertówna. Od roku akademickiego 1919/1920 kobiety mogły studiować na pełnych prawach. Przedwojenną absolwentką Akademii była także Wanda Ślędzińska. Jako jedna z pierwszych kobiet została zatrudniona w krakowskiej ASP (1945) i samodzielnie prowadziła Pracownię Rzeźby.

Po przerwie spowodowanej I wojną światową, w czasie której w szeregi legionistów wstąpiło wielu studentów i absolwentów rzeźby, w 1920 roku został ogłoszony nowy statut uczelni. W art. 1 określił on cele kształcenia: „Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie ma charakter wyższej uczelni (...) przygotowującej do samodzielnej twórczości artystycznej oraz naukowej i praktycznej w zawodach wchodzących w zakres jej programu w imię zasad przyświecających moralnemu i duchowemu kształceniu się ludzkości”¹⁸³. Studenci kończący Wydział Malarstwa i Rzeźby uzyskiwali tytuł malarza i rzeźbiarza dyplomowanego.

¹⁸² Artystka przerwała studia, dokończyła je dopiero w latach 50. XX wieku, uzyskała dyplom niemal w tym samym czasie co jej córka, również rzeźbiarka.

¹⁸³ Statut Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 1920, cyt. za: W. Ślesiński, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1967, s. 515.

Xawery Dunikowski (1875-1964) był wybitnym studentem krakowskiej ASP – otrzymał złoty medal za portret Henryka Szczyglińskiego (1898). Po latach pobytu w Warszawie, Londynie i Paryżu wrócił do rodzinnego miasta jako profesor rzeźby.

W czasie nauki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych artysta wysoko cenił jako profesora Alfreda Dauna, natomiast odnosił się z niechęcią do Laszczki. Mogło to wynikać z faktu, że już w okresie studiów młody Dunikowski był bardziej nowoczesny, jeśli chodzi o sposób ekspresji i użyte środki, niż jego wykładowca. Artysta nie skorzystał w wystarczającym stopniu z rad nauczyciela dotyczących zgłębiania tajników warsztatu. Nie interesowało go staranne wykończenie, lecz faza koncepcyjna dzieła. W swojej dojrzałej twórczości samą stronę techniczną – wykonanie prac – zlecał swoim uczniom czy asystentom, dotyczyło to nie tylko wielkich zleceń w monumentalnej skali. Co może się wydawać paradoksalne, w ASP przez pewien czas był odpowiedzialny za Zakład Kucia w Materiale.

Droga twórcza Dunikowskiego zaczęła się od metaforycznych kompozycji z cyklu „Człowiek”, będących efektem refleksji artysty nad tajemnicą bytu. Uproszczenia kształtów potęgują ekspresję, artysta interpretuje twórczo Rodinowską zasadę „przerysowania”. Oferował on zupełnie inną koncepcję rzeźby i jej nauczania, niż to miało miejsce w przypadku Laszczki – pomimo że jego prace z najbardziej znanego, młodopolskiego okresu opierają się na metaforze, na skrócie myślowym, będącym efektem nagłej inspiracji. Dunikowski twierdził, że swój sukces zawdzięcza przede wszystkim pracowitości¹⁸⁴. Każdy element jego dzieła był głęboko przemyślany, pomimo że operował zaskakującymi, spontanicznie ujętymi skrótami plastycznymi: „rzeźba zrobiona na rozum – trwa. Oparta o uczucie może tylko olśnić”¹⁸⁵. W *Kobietach brzęmiennych* (1906) artysta skupił się na analizie stanu psychicznego kobiet zasluchanych w rodzące się w nich życie. W latach 1905-1910 wykładał w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Po przyjeździe do Krakowa w 1911 roku stworzył portal w kościele jezuitów. Bardziej niż dziełem sztuki religijnej jest ów portal owocem refleksji na tematy wiecznie obecne w twórczości Dunikowskiego – poszukiwanie sensu ludzkiej egzystencji. Po wyjeździe do Paryża i Londynu powstały cykle portretów w duchu art déco

¹⁸⁴ W. Sokorski, *Xawery Dunikowski*, Iskry, Warszawa 1978, s. 6.

¹⁸⁵ Tą formułą Dunikowski często posługiwał się w rozmowach z uczniami. W. Loranc, *Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 34.

(„Polka”, „Amerykanka”, „Francuzka”, 1913-1914), a niewiele później – seria męskich popiersi zainspirowanych kubistycznym rozumieniem formy. Stworzony w 1917 roku relief *Autoportret. Idę ku słońcu* ukazuje triumfalny marsz uproszczonej do geometrycznych kształtów postaci o dwóch twarzach na tle barw widma słonecznego. Mówiąc o tej pracy, rzeźbiarz posługiwał się pojęciem „portret astralny”; uproszczone, geometryczne kształty są nasycone metafizyczną treścią¹⁸⁶. Przytłoczony wielością inspiracji i bogactwem paryskiego życia artystycznego Dunikowski nie wystawiał swoich prac¹⁸⁷ w okresie 1914-1921.

W latach 1925-1927 zrealizował cykl „Głów wawelskich”, w których zdolność do obserwacji, umiejętność syntetycznego ujęcia charakteru portretowanego łączą się z ironią.

W chwili gdy autor *Tchnienia* przystąpił do konkursu na posadę profesora rzeźby, miał za sobą znaczący epizod nauczania w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i długi, brzemienisty w konsekwencje dla jego sztuki pobyt za granicą. Artysta wrócił bogatszy o nowe doświadczenia, które przekazał studentom. Do konkursu na stanowisko profesora w krakowskiej ASP stanęło siedmiu kandydatów – obok Dunikowskiego byli to: Tadeusz Breyer, Karol Hukan, Henryk Kuna, Anastazy Lepla, Ludwik Puget, Edward Wittig. Dunikowskiego



15. X. Dunikowski, pomnik Józefa Dietla, 1936, pl. Wszystkich Świętych w Krakowie.

¹⁸⁶ Szerzej na ten temat: M. Dąbrowska-Szelągowska, *La sculpture polonaise...*, s. 147-185.

¹⁸⁷ Wyjątek stanowi wystawa „La jeune Pologne” w Galerie Crillon w 1922 roku.



16. X. Dunikowski w swojej pracowni przy ul. Karmelickiej.

mianowano 14 X 1920 roku¹⁸⁸, jednak dopiero w roku akademickim 1921/1922 rozpoczęła się jego działalność pedagogiczna na krakowskiej uczelni, w 1930 artysta otrzymał tytuł profesora zwyczajnego.

W ten sposób powstała druga Katedra Rzeźby, opozycyjna wobec katedry Laszczki. Konieczność dostosowania się do ogólnego programu – studium w glinie, studium portretowego oraz ćwiczeń kompozycyjnych – nie ograniczyła Dunikowskiego także w zakresie dydaktyki. Profesor cenil indywidualność i popychał uczniów do poszukiwania własnych rozwiązań, skłaniając ich do pogłębionego studium nad proporcjami i rytmem. Stawiał jednak tamę zbyt daleko idącym odstępstwom od natury: „Deformować można, ale to, co powstaje, musi być wygodne. Formy muszą

sobie pomagać”¹⁸⁹. Artysta wyjaśnił to pełniej w innym miejscu: „Cała sztuka – powtarzam – to pogłębienie kategorii: konstrukcji, proporcji i waloru. Zaś artysta rozkłada je i składa jak wachlarz, ale nie wszystkie jednocześnie. Tylko jedną z nich. Gdyby chciał rozwijać wszystkie jednocześnie, osiągnąłby w swoim dziele jedynie poprawność. Artyście nie chodzi o poprawność, jemu chodzi o prawdę”¹⁹⁰. Kiedy indziej zalecał: „Niech pan to najpierw rozłoży, a potem złoży”¹⁹¹. „Temu towarzyszyły wypowiedzi na tematy nie rzeźbiarskie – człowiek, jego los, cywilizacja, kultura i polityka. (...) W [jego] zasięgu znajdowały się zagadnienia biologii, budowy materii i teorii kształtu

¹⁸⁸ Odpis pisma z datą 10 XI 1920. AASP, Akta osobowe Xawerego Dunikowskiego.

¹⁸⁹ W. Loranc, *op. cit.*, s. 32.

¹⁹⁰ [b. a.], *Rozmowa z Xawerym Dunikowskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 3, s. 48.

¹⁹¹ J. Bandura, *Xawery Dunikowski*, „Życie Literackie” 1969, nr 21, s. 5.

geometrii i fizyki – usiłował nimi ogarnąć i wyjaśnić wielką wieloznaczną istotę – naturę”¹⁹². Oczywiście, wypowiedzi profesora nie miały charakteru systematycznego wykładu, ale stanowiły tło do rozmowy na temat rzeźby. Pojawiały się w nich odwołania do całej historii tej dziedziny sztuki, ze starożytną rzeźbą Mezopotamii i Egiptu włącznie. Prowadzone przez niego zajęcia zainspirowały twórców awangardy, którzy byli jego studentami w latach 30. – Marię Jaremę i Henryka Wicińskiego, łączących radykalizm polityczny z radykalizmem w myśleniu o sztuce. Spośród innych znanych twórców, którzy kształcili się w krakowskiej ASP jeszcze w okresie międzywojennym, warto wymienić także Stanisława Majchrzaka, Stefana Zbigniewicza. Inni uczniowie Dunikowskiego z tych lat to bardzo różne osobowości, wiele z nich stało się wiodącymi postaciami polskiej rzeźby po II wojnie światowej – Jacek Puget, Wanda Ślędzińska, Józef Gosławski, Karol Muszkiet.

Dunikowski zatrudnił w okresie 1 VIII 1929-15 XII 1939 na stanowisku asystenta Władysława Paszuchę¹⁹³. Pracował on w charakterze kontraktowego instruktora kucia w twardych materiałach. Przed wojną miał status pracownika technicznego kucia w marmurze, drewnie i metalu. Był jednakowoż, z powodu redukcji budżetu, wynagradzany z prywatnych funduszy¹⁹⁴ – prawdopodobnie pracował dla Dunikowskiego, którego był prawą ręką, przypuszczalnie także dla innych rzeźbiarzy.

Po odejściu Konstantego Laszczki na emeryturę pojawił się wakat na stanowisku profesora rzeźby. Rektor ASP zwrócił się do jednego z największych autorytetów tego czasu, jeśli chodzi o dydaktykę rzeźby, prof. Tadeusza Breyera, z prośbą o wskazanie godnego kandydata na to stanowisko¹⁹⁵ – polecenie uzyskał Edward Wittig. Kandydatura Wittiga na stanowisko profesora w krakowskiej ASP została wyłoniona w toku głosowania (oddano na niego wszystkie głosy). Angaż obejmował prowadzenie zajęć z medalierstwa.

W ciągu swojej artystycznej kariery rzeźbiarz doskonale łączył rzemieślnicze przygotowanie oraz wiedzę zdobytą w europejskich szkołach artystycznych i pracowniach wielkich mistrzów. Jego życiorys, zawarty w teczce oso-

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ W okresie 21 I 1945-2 IV 1947 pracował jako etatowy instruktor Akademii Sztuk Pięknych.

¹⁹⁴ AASP, Akta personalne Władysława Paszuchy, k. 12.

¹⁹⁵ AASP, akta personalne Edwarda Wittiga, k. 42. 14 X 1935 roku rektor Wojciech Weiss zwrócił się do prof. Tadeusza Breyera (w myśl postanowienia ustawy o szkołach akademickich) z pytaniem, którego kandydata uznać za najodpowiedniejszego – list Wojciecha Weissa w teczce personalnej Wittiga.

bowej, przekazuje lakoniczne dane: „1 X 1892-14 X 1897 praca zawodowa grawersko-medalerska (...) 1X 1900-1 VII 1906 jako pomocnik medalierstwa i rzeźby – Alexandre Charpentier, Magdalena Jouvray, Lucjan Schnegg, 1 VII 1906-IX 1915 samodzielna praca rzeźbiarska”¹⁹⁶. Przeszedł jeszcze wiedeńską Akademię Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Tautenheima (1897-1900)¹⁹⁷. „Samodzielna droga rzeźbiarska” to niebagatelne osiągnięcia – wystawiał z sukcesem na paryskich salonach, a dwie jego prace – *Sfinksa* (1904) i *Ena* (1911) – zakupił rząd francuski. Druga z nich wzbudziła zachwyt Guillaume’a Apollinaire’a¹⁹⁸. Rzeźby Wittiga są zwarte i tektoniczne nawet w okresie, gdy poddaje się wpływom Rodinowskim, gdy przedstawia sceny obrazujące dominację kobiety nad mężczyzną czy alegoryczne figury wyrażające stan ducha. Stopniowo swoje prace upraszczał, syntetyzował – płynnie wchodził w okres nowego klasycyzmu. Zachowując zawsze naturalność,



17. E. Wittig, *Ena*, 1913.

¹⁹⁶ AASP, Życiorys Edwarda Wittiga,teczka personalna artysty.

¹⁹⁷ AASP, Teczka personalna Edwarda Wittiga.

¹⁹⁸ Artykuły zebrane pośmiertnie: G. Apollinaire, *Chroniques d'Art 1902-1918*, Gallimard, Paris 1993, *Folio essais*.

nie archaizował przesadnie swoich dzieł. Wprowadzał natomiast stylistkę art déco, nie pozbawiając bryły tektoniki. Wittig był jednym z najbardziej rozchwytywanych autorów pomników umieszczanych w przestrzeni publicznej w okresie międzywojennym, by wymienić tu chociażby pomnik Peowiaka (na podstawie *Walki* z 1917) czy pomnik Lotnika (1923-1931).

Rozwijał się także jako pedagog – wykładał rzeźbę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice Warszawskiej. W 1915 roku opublikował w „Sfinksie” tekst, który miał wagę manifestu. Wittig twierdził, że niemożliwe jest pełne skopiowanie natury, przeczył potrzebie stosowania koncepcji *mimesis*¹⁹⁹: „Natura i sztuka są niewspółmierne. Trzeba chwycić rytmy natury i przenosić je w rytmy materii”²⁰⁰. Za pośrednictwem Wittiga do Polski do tarła dojrzała wersja nowego klasycyzmu: „Synteza, uogólniając, nadaje dziełu monumentalność, tzn. nie rozmiar, lecz głębokość ujęcia formy stanowi o jego oryginalności”²⁰¹. Zatrudnienie go na stanowisku profesora przyniosło daleko idące zmiany. Artysta, który był wcześniej dydaktykiem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, sformułował swoje *credo* w 1915 roku. Celem Wittiga było przekazanie młodym adeptom rzeźby substancjalnych praw statyki rzeźbiarskiej. W tym samym stopniu istotne było osiągnięcie równowagi mas, co zdolność do stworzenia wrażenia harmonii.

Artysta, jako zwolennik nowego klasycyzmu, miał niemal religijny stosunek do pracy w twardym kamieniu, podkreślał niezwykle ścisły związek między materiałem a koncepcją, zwracał uwagę na możliwości wyrazowe materii. 10 I 1937 roku przystąpił do zorganizowania swojej szkoły rzeźbiarskiej z nadzwyczajną energią, z wielkim doświadczeniem pedagogicznym, głęboką wiedzą i kulturą. Prócz studium aktu akademickiego wprowadził kompozycje dekoracyjne (tzw. martwą naturę) wykonywane w płaskorzeźbie jako przygotowanie do kursu medalierstwa, który zamierzał uruchomić w najbliższej przyszłości. Przedstawiając akt, podkreślał jego budowę, a także rytm powstały w wyniku analizy mas rzeźbiarskich. Uczyl pracy w różnej skali – „płaskorzeźba, bibelot, biust, figura i mała rzeźba monumentalna”²⁰². W każdym

¹⁹⁹ Odrzuca prostą reprodukcję rzeczywistości *natura naturata*, ale pragnie ukazać siły, które nią rządzą *natura naturans*.

²⁰⁰ E. Wittig, *Rzeźba. Wykład inauguracyjny w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice w roku 1915*, „Sfinks” 1915, nr 7-8, s. 38.

²⁰¹ Ibidem, s. 38-39.

²⁰² Biblioteka Główna ASP w Krakowie, zasób archiwalny sygn. 29271, Sprawozdanie Rektora Akademii Sztuk Pięknych 1936/37.

przypadku podstawą rzeźby był rysunek. Program był wzbogacony o techniki pomocnicze – odlewnictwo gipsowe, ceramikę, kucie w twardych materiałach; oczywiście były one wzmiankowane podczas zajęć i realizowane, jednak zasadniczo prowadzenie tych przedmiotów opierało się na pracy instruktorów – Pelczarskiego i Popławskiego. Swoje metody pedagogiczne Wittig wykształcił w znacznej mierze w oparciu o własne doświadczenia – lata nauki w Wiedniu i Paryżu.

Rzadkim, ale niezwykle cennym uzupełnieniem kształcenia były „wyjazdy za granicę związane ze zwiedzaniem muzeów rzeźby, ale także wystaw współczesnych, to nauka, której nie można było w inny sposób zastąpić”²⁰³. „Poza wykładami dla słuchaczy, podczas mojej bytności w Paryżu, Monachium i Berlinie, prowadziłem studia profesorskie nad metodą nauczania w Akademjach Sztuk Pięknych, ze szczególnym uwzględnieniem kucia w twardych materiałach i medalierstwa w związku z nowymi technicznymi pomocami”²⁰⁴.

Niestety, współpraca Akademii z Wittigiem trwała bardzo krótko – uzyskał on nominację w 1937 roku. Jego pobyt w Krakowie przerwał wybuch wojny. Zmarł w 1941 roku. Po wojnie zastąpili go inni pedagodzy.

Tak jak wcześniej polscy rzeźbiarze, pragnąc uzupełnić swoją edukację, jeździli do Wiednia, Rzymu, Berlina, potem do Paryża – tak wielu dawnych uczniów Laszczki, Dunikowskiego, Wittiga odczuwało wewnętrzną potrzebę konfrontacji tego, czego nauczyli się w Akademii ze współczesną sztuką.

Obowiązywało wówczas w krakowskiej akademii prawo zwyczajowe, że po czwartym albo piątym roku edukacji rzucało się pracownię mistrza i wyruszało za granicę, aby otrzeć się w świecie i poznać z autopsji arcydzieła, o których mówiono w szkole. Młodzież z ambicjami nie dbała o dyplomy – potrzebne tylko belfrom – ale nie wyobrażała sobie kariery artystycznej bez dalszego szlif²⁰⁵.

W latach 30. Akademia oferowała kształcenie w zakresie rzeźby na bardzo dobrym europejskim poziomie. Każdy z prowadzących zajęcia z rzeźby w szkole głównej był wybitną indywidualnością o jasno sprecyzowanych poglądach i na sztukę, i na nauczanie. O przyjęcie do szkoły głównej rzeźby mogli ubiegać się studenci, którzy mieli mniej niż 30 lat, mogli wykazać się

²⁰³ AASP, Opis podróży w formie sprawozdania, Teczka personalna E. Wittiga, k. 63.

²⁰⁴ Ibidem, Sprawozdanie z wyjazdu zagranicznego ze studentami.

²⁰⁵ H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Arkady, Warszawa 1972, s. 47.

świadectwem dojrzałości, zostali pozytywnie ocenieni przez pierwsze dwa półroczna szkoły ogólnej rysunku i rzeźby²⁰⁶. W okresie międzywojennym znacznie poszerzono propozycję uczelni – można było pracować w różnej skali (z medalami i małymi formami rzeźbiarskimi włącznie), zapoznać się z technikami pracy w tak różnych materiałach jak glina, gips, kamień, ceramika. Dobrze funkcjonującą strukturę będzie trudno odbudować po II wojnie światowej, zwłaszcza w warunkach zmiany ustroju i odgórnego nakazu nasylenia sztuki treściami ideologicznymi.

²⁰⁶ Wymagania wobec studentów szkoły głównej zostały określone w statucie ASP ogłoszonym w „Wiener Zeitung” w październiku 1910 roku, informacje na podstawie regulaminu ASP. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, s. 87; L. Ręgorowicz, *op. cit.*, s. 128.

Rozdział III

W cieniu politycznego uwikłania (1945-1989)

W czasie wojny praktycznie zaprzestano nauczania rzeźby. Niemiecka Kunstgewerbeschule proponująca bardzo ograniczony program nauki zawodu funkcjonowała w budynku Akademii do 1943 roku.

Niewielu przedwojennych profesorów Akademii Sztuk Pięknych objęło swoje stanowiska po 1945 roku. Konieczne stało się uzupełnienie kadry, zwłaszcza że wzrosła liczba studentów, którzy po wyzwoleniu z entuzjazmem zapisywali się na uczelnię. Niektórzy z nich byli zmuszeni przerwać naukę w 1939 roku. Po pozytywnej ocenie umiejętności przesuwano ich na wyższe lata. W roku akademickim 1945/1946 przyjęto na ASP 517 adeptów, z czego rzeźbę wybrały 62 osoby (28 studentów na pełnych prawach, 34 wolnych słuchaczy). W roku 1946/1947 kształciło się 448 kandydatów, 50 zapisano na rzeźbę (25 studentów, 25 wolnych słuchaczy), rok później – 1947/1948 liczba studiujących wyniosła 415, 55 spośród nich zdecydowało się studiować rzeźbę²⁰⁷. O ile w pierwszych latach przyjmowano wszystkich chętnych spełnia-

²⁰⁷ Zestawienia dokonała Brygida Motyka w oparciu o materiały archiwalne (opracowanie stanowi własność Wydziału Rzeźby). Joanna Grabowska podaje inne liczby na podstawie danych z Archiwum ASP – rok 1944/45 – 44 osoby, 1945/46 – 63 studentów, 1946/47 – 59 osób, 1947/48 – 61, 1948/49 – 58 osób, 1949/50 – 37 studentów. Różnice w szacunkach wynikają z różnych momentów dokonania pomiaru. Można stwierdzić sporą fluktuację studentów w trakcie roku akademickiego. J. Grabowska, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie 1945-1956*, Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, s. 302, *Monografie z dziejów oświaty*, t. 1. W latach 1950-1955 liczba studiujących oscylowała wokół trzydziestu rocznie, w 1955 roku można odnotować wzrost – 48 osób. *Ibidem*, s. 303.

jących warunki, o tyle od 1948 roku obowiązywały limity przyjęć. Stosowano podział w zasadzie obowiązujący po dziś dzień – na szkołę ogólną rzeźby i na szkołę główną (wybierano ją po pierwszym roku szkoły ogólnej, od roku 1952 – po drugim roku). Od roku akademickiego 1958/1959 wprowadzono szósty, dyplomowy rok. Z trwającego sześć lat toku studiów zrezygnowano w roku 1971/72 (ostateczną datę zakończenia nauki w starym trybie ustalono na rok 1974).

Po II wojnie światowej, po ciężkich obozowych przejściach Dunikowski²⁰⁸ wrócił na krakowską Akademię Sztuk Plastycznych (nazwa uczelni po połączeniu dawnej ASP z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych). W 1949 roku artysta został pierwszym dziekanem Wydziału Rzeźby. Powiązanie w 1950 roku w jeden organizm dwóch wcześniej samodzielnych uczelni spowodowało poważne konsekwencje, jeśli chodzi o nauczanie. Młodzi adepci rzeźby zapisani do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych mieli do wyboru rozpoczęcie regulaminowych studiów rzeźby od I roku albo kontynuację na Wydziale Konserwacji. Nazwa Akademia Sztuk Pięknych została przywrócona w 1957 roku.

W pierwszych latach po wojnie Wydział liczył 2 katedry – prof. Dunikowskiego i prof. Popławskiego. Z czasem na Wydział złożyło się 7 katedr. W 1945 roku z powodu choroby Xawerego Dunikowskiego zastępował Popławski, który miał uprawnienia do prowadzenia szkoły ogólnej i szkoły głównej rzeźby. Osobny pion stanowiły pracownie techniczne – Zakład Odlewów Gipsowych znalazł się pod pieczę Wandę Ślędzińskiej, Zakładem Kucia w Twardych Materiałach kierował Xawery Dunikowski, w Pracowni Ceramiki pojawił się *vacat*. Organizacja Wydziału ulegała ciągłym modyfikacjom poprzez zmiany programowe. Kształcenie w zakresie technik pomocniczych było uzależnione od możliwości korzystania z odpowiednich pracowni, od dostępności środków umożliwiających zatrudnienie personelu.

Nadzorujący proces połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych Włodzimierz Sokorski zamierzał wprowadzić wartości socrealistyczne do szkolnictwa. Uczelnie artystyczne podlegały bezpośred-

²⁰⁸ Oficjalne źródła podają, że Dunikowski trafił do obozu ze względu na to, iż pragnął ochronić swoje rzeźby w czasie wojny. Przyczyna zatrzymania artysty była jednak bardzo banalna – fałszował dolary. Marian Konieczny mówi: „Robił jakieś szacher-macher z walutami”. *„Rzeźba” to najwłaściwsze określenie. Z uczniami Xawerego Dunikowskiego: Marianem Koniecznym, Bronisławem Chromym i Józefem Markiem rozmawia Bogusz Salwiński*, „Wiadomości ASP” 2014, nr 67, s. 93.

nio Ministerstwu Kultury i Sztuki, kontrolę sprawował Departament Plastyki, jego zadania przejął wkrótce Departament Szkolnictwa Artystycznego. W 1951 roku powołano do życia Centralny Zarząd Szkół Artystycznych. Trwał proces centralizacji i podporządkowania życia artystycznego komunistycznej władzy. Organy państwowe stworzyły komisje zakupu i zamówień dzieł sztuki (w tym istotną dla rzeźbiarzy Radę Ochrony Pomników Męczeństwa), zdominowały wystawiennictwo prac współczesnych poprzez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

W roku akademickim 1951/52 funkcjonowały już 3 katedry rzeźby – do pedagogów starszego pokolenia dołączył Jerzy Bandura²⁰⁹. W 1955 roku do trzech katedr Rzeźby i Kompozycji dodano Katedrę Kompozycji Architektoniczno-Rzeźbiarskiej. W następnym roku akademickim wprowadzono strukturę, która z niewielkimi zmianami utrzymała się po dziś dzień – obok katedr Rzeźby i Kompozycji (szkoła ogólna i szkoła główna) wyróżniono Katedrę Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego oraz Katedrę Wykonawstwa w Materiałach. Stopniowo dochodziło do coraz większego podporządkowania pracowni o charakterze technicznym Katedrom Rzeźby i Kompozycji. W następnych latach istotną rolę w procesie kształcenia odgrywała kadra pomocnicza, która prowadziła zajęcia z rzeźby w kamieniu i w drewnie. Z powodu zniszczenia pieca długo nie uruchamiano Zakładu Ceramiki. Dochodziło do dużej rotacji pracowników²¹⁰. Często korzystano z pomieszczeń poza budynkiem uczelni: z dawnej pracowni Wacława Szymanowskiego przy ulicy Helclów 17, dającej możliwość pracy w dużej skali, z odlewni w metalach przy ulicy Karmelickiej 21 oraz z pracowni brązowniczo-odlewniczej przy ulicy Grzegórzeckiej.

Ze starej kadry na uczelnię powrócili także prof. Stanisław Popławski, doc. Bronisław Pelczarski²¹¹ oraz instruktor Władysław Paszucha²¹², będący bezpośrednim wsparciem dla Dunikowskiego w prowadzeniu zajęć z kucia

²⁰⁹ Informacje na temat pracowni i ewolucji struktur Wydziału Rzeźby: J. Grabowska, *op. cit.*, s. 20-33, 65-70.

²¹⁰ Powyższy взгляд sprawia, że w niniejszym opracowaniu nie podano szczegółowego wyliczenia osób zatrudnionych na Wydziale Rzeźby. Wiele z nich pracowało na godzinach zleconych, przez krótki czas, zwłaszcza w przypadku, gdy prowadzili przedmioty pomocnicze. Szczegółowe dane są zawarte w: *ibidem*.

²¹¹ Artysta zmarł 27 III 1951 roku.

²¹² Jak wspomniano, W. Paszucha pełnił przed wojną funkcję instruktora kucia w twardych materiałach, zmarł w 1947 roku.

w drewnie (Zakład Kucia w Twardych Materiałach). Profesor Popławski skupiał się przede wszystkim na rzetelnym, aczkolwiek pozbawionym innowacji rzeźbieniu sylwetki ludzkiej. Zwracał uwagę na podstawę i zakończenie formy – tematem ćwiczeń był głównie akt stojący, co spowodowane było w równej mierze przywiązaniem do konwencji klasycznych i przyczyną bardzo prozaiczną – niezwykle ciasnotą panującą w jego pracowni²¹³. W pierwszych latach powojennych przyjęto do pracy trzech nowych pedagogów, dawnych uczniów Dunikowskiego – Wandę Ślędzińską (zatrudniona 1945-1974), Jacka Pugeta (wykładał w latach 1946-1971, przed połączeniem z ASP pracował w PWSSP), Jerzego Bandurę (pracownik etatowy w latach 1947-1986), którzy określili specyfikę szkoły krakowskiej na długie lata. Stanisław Popławski i Jerzy Bandura uzyskali tytuł profesorów nadzwyczajnych – pierwszy w 1956, a drugi w 1958 roku. Nie powiodły się próby zatrudnienia Mariana Wnuka, Jana Szczepkowskiego, Alfonsa Karnego, a także mieszkającego w Paryżu Leopolda Kretza²¹⁴.

W 1947 roku angaż otrzymał Józef Potępa²¹⁵ (1915-1999; odszedł na emeryturę w 1986 roku). Był odpowiedzialny za kierowanie warsztatem rzeźby w kamieniu, dodatkowo wspierał swoimi umiejętnościami projekty profesorów uczelni²¹⁶. Wolną pracownię sztukatorni powierzono Tadeuszowi Stul-

²¹³ „Rzeźba” to najwłaściwsze określenie..., s. 89.

²¹⁴ Proponowano niskie wynagrodzenie, słabe zaplecze dydaktyczne. Artyści związani ze środowiskiem warszawskim nie byli zainteresowani pracą w krakowskiej ASP. J. Grabowska, *op. cit.*, s. 239.

²¹⁵ Absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych, studiował rzeźbę na ASP w Warszawie w latach 1936/37-1937/38 jako wolny słuchacz. Przed wojną realizował zlecenia dla Jana Szczepkowskiego i Edwarda Wittiga. Przez rok pracował jako projektant w warszawskiej fabryce tkanin Gosfirta. Po II wojnie rozpoczął naukę w SSP w Krakowie (1945-1947) jako student szkoły ogólnej rzeźby doc. Popławskiego i szkoły głównej prof. Dunikowskiego. Ukończył pełną naukę z postępem bardzo dobrym 15 I 1948. W latach 1947-1986 prowadził ćwiczenia z rzeźby w kamieniu, a następnie sztukatornię, potem, jako kierownik zakładu wykonawstwa w materiałach, kierował Pracownią Rzeźby w Kamieniu, adiunkt od 1956 roku, docent od 1957. Jego najbardziej znany pomnik to monument poświęcony Wincentemu Witosowi w Tarnowie (1988). Zajęcia Potępy były bardzo cenione przez studentów.

²¹⁶ W 1960 roku został mu udzielony pięciomiesięczny urlop po to, aby mógł podjąć pracę przy pomniku na Polach Grunwaldzkich autorstwa Jerzego Bandury i Witolda Cęckiewicza. Pomniki Ofiar Faszyzmu w Krakowie (1964, projekt Witolda Cęckiewicza) oraz Czynu Rewolucyjnego w Sosnowcu (1967, projekt Romana i Heleny Hussarskich, Witolda Cęckiewicza) zostały odkute przez zespół pracujący pod jego kierunkiem. Artysta wykonywał zlecenia dla Jerzego Jarnuszkiewicza, Dunikowskiego (pomnik na górze św. Anny). AASP, Teczka personalna Józefa Potępy.

gińskiemu²¹⁷ (pracował w ASP w latach 1948-1975). W roku 1950 do zespołu dołączył Paulin Wojtyna (1913-2014; odszedł na emeryturę w 1978 roku), przez lata prowadzący zajęcia z rzeźby dla malarzy.

W latach 50. uczelnie artystyczne w Polsce realizowały wytyczne, które zostały ustalone przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i zawarte w okólniku z 20 X 1950 roku. Wspomniane wstępne propozycje zostały rozszerzone w programie rzeźby dla wydziałów rzeźby Akademii Sztuk Plastycznych, który wprowadzono w życie rok później. Zalecenia obejmowały siatkę godzin przeznaczonych na realizację określonych zagadnień i celów kształcenia, pozostawiając niewielkie pole do interpretacji, jeśli chodzi o kwestie merytoryczne²¹⁸. Kontynuowano akademicki model – opierano się na studium natury, a punktem odniesienia był człowiek. Wzmocniono rolę rysunku i kompozycji jako podstaw kształcenia. Zmiany w programie posłużyły ukierunkowaniu na zdobycie wszechstronnych umiejętności, jeśli chodzi o znajomość rzemiosła, znamionowały także otwarcie na inne dyscypliny plastyczne. Prowadzono odrębne kursy w zakresie technik pomocniczych rzeźby oraz liternictwa. Rzeźba, będąc sztuką operującą przestrzenią, zaczęła być postrzegana jako element założeń architektonicznych i urbanistycznych. Jej nauczanie poszerzono o istotny aspekt uzasadniony potrzebami w zakresie sztuki monumentalnej – nowy przedmiot, projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie (samodzielna pracownia od 1954 roku). Wykładał go dawny profesor Wydziału Architektury ASP Józef Gałęzowski (1877-1963)²¹⁹. Jego asystentem został Józef Galica²²⁰ (zatrudniony jako młodszy asystent u prof. Popławskiego w 1950 roku, opuścił ASP w 1972 jako docent etatowy), a następnie (od roku 1958) był nim Mirosław Dzikiewicz.

²¹⁷ Tadeusz Stułgiński (1911-1994) studiował w Wilnie i na ASP w Warszawie. Po traumatycznych przeżyciach wojennych – Pawiak, Oświęcim (gdzie chronił Xawerego Dunikowskiego) – został zatrudniony od września 1948 roku w krakowskiej ASP. Jego najbardziej znana realizacja to pomnik Kościuszki w Proszowicach (1957).

²¹⁸ Szczegółowy opis programów na poszczególne lata: J. Grabowska, *op. cit.*, s. 150-162.

²¹⁹ Wśród wykładowców starszego pokolenia należy odnotować obecność Józefa Różyńskiego, „przypisanego” do Wydziału Architektury Wnętrz w Katedrze Form Architektoniczno-Rzeźbiarskich.

²²⁰ Artysta ukończył Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, uczył się do 1950 roku rzeźby u Dunikowskiego, a równocześnie w Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie robił maturę (1947). Od Popławskiego zapożyczył elementy nowego klasycyzmu. Na zlecenie mistrza wykonał pomnik Czynu Powstańczego na górze św. Anny, w prywatnej pracowni Dunikowskiego rzeźbił głównie portrety.

Nastąpiła ewolucja w stronę bardziej nowoczesnego i wszechstronnego modelu kształcenia. Przez rok (1946/1947) Eugeniusz Żarkowski uczył brązownictwa. Prowadzenie zajęć z rzeźby w drewnie powierzono Witoldowi Werndlowski²²¹. Helena Hussarska²²² (1922-2009, dyplom 1949), a po niej Ludwika Szemioth-Bursa (ur. 1930, dyplom w 1957 roku, zatrudnienie od 1959/60) wykładały ceramikę. W roku 1958 angaż w charakterze asystenta otrzymali Marian Konieczny, dawny uczeń Dunikowskiego, i Stefan Czaja (wsparcie dla Stulgińskiego). Rzeźba uzyskiwała stosunkowo skromną obsadę pedagogiczną, jednak wysoki poziom nauczania sprawił, że cieszyła się zasłużoną popularnością. Przez wiele lat, niejako programowo, próbowano narzucić ideologiczne treści, zgodne z wytycznymi MKiS.

Pedagodzy niekiedy zmieniali pracownię, co było podyktowane koniecznością sprostania planom dydaktycznym i zapewnienia właściwej obsady. Przy przyjęciu do pracy odbierano „przrzeczenia” będące świadectwem „poddaństwa” wyrażonego w formie pisemnej: „Przrzekam (...) wszelkie prośby, przedstawienia i zażalenia w sprawach służbowych przysyłać na ręce profesora, któremu służbowo podlegać będę, uzyskiwać jego zezwolenia na wszelkie płatne zajęcia uboczne, wypełniać obowiązki przewidziane w regulaminie zakładu”²²³. Jak już wspomniano, dziekanem został w 1949 roku niekwestionowany autorytet w dziedzinie rzeźby – prof. Xawery Dunikowski. Prowadzona przez niego pracownia cieszyła się większym zainteresowaniem niż ta, którą prowadził Stanisław Popławski. Mając świadomość własnej wyższości, Dunikowski stosował niezwykle selektywne kryteria doboru. Przyjęcie

²²¹ Żyjący w latach 1911-1990 Werndl był absolwentem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, następnie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom uzyskał w czerwcu 1947). Werndl prowadził kurs rzeźby w drewnie i jednocześnie był asystentem na kursie rzeźby. Powierzono mu prowadzenie zajęć w okresie 1946-1976. AASP, Uzupełnienie opinii, pisane przez dziekana Jacka Pugeta 10 IX 1955, Teczka personalna Wiltolda de Lehenstein Werndla, k. 41.

²²² Helena i Roman Hussarscy prowadzili w Przegorzałach pracownię ceramiczną. To właśnie tam przyjeżdżali na zajęcia studenci Akademii Sztuk Pięknych. Hussarscy odtworzyli XVIII-wieczne flizy z pałacu Na Wodzie w Łazienkach. Kierując się własnymi eksperymentami, a nie gotową recepturą, wprowadzili technikę piropiktury i telechromii. Ich dziełem są m.in. mozaika w hotelu Cracovia, pomnik Czynu Rewolucyjnego w Sosnowcu (wspólnie z Witoldem Cęckiewiczem) oraz liczne unikatowe figurki i talerze.

²²³ AASP, Tekst przrzeczenia, Teczka personalna Józefa Potępy, k. 52. Dokument o analogicznej treści figuruje w teczkę personalnej prof. Bandury. Podpisywanie zobowiązania wobec profesora było powszechnym zwyczajem.

do szkoły poprzedzał egzamin, na podstawie którego kwalifikowano studentów, pedagog wybierał najzdolniejszych, co przekładało się w prosty sposób na wysoki poziom nauczania.

Wspomnienia uczniów profesora nie są jednoznaczne w interpretacji. Forma, w której zwracał się do studentów, nie zawsze była poprawna, pewne zachowania akceptowane w pracowni rzeźby nieco szokowały postronnych obserwatorów. Marian Kopf przytacza własne wspomnienia: „Profesor zaczął robić korektę pierwszemu z brzegu studentowi, mówiąc »coś ty gówniazu narobił« (Dunik trochę seplenil) i laską zaczął dziobać w tę glinę, która była studium rzeźby, i słyszę, jak bryły tej gliny spadają na podłogę”²²⁴. Korekty odbywały się zaledwie raz na tydzień, a komentarze były krótkie, „mówił: »No, dobrze« albo »Źle«, »Brak harmonii«, »Proporcje«, i tyle. Rzeźb nie dotykał”²²⁵. Gdy mistrz uznał, że praca była godna utrwalenia, mówił: „dobre, bardzo dobre, odlać natychmiast”²²⁶. Nie wyjaśniał dlaczego – to zadanie należało do Wandy Ślędzińskiej²²⁷. Dunikowski nie znosił maniery, ale jeszcze bardziej epigoństwa, w żadnym wypadku nie czuł się „podlechtany” podobieństwem do swoich prac. Bronisław Chromy powtarza jego słowa: „Proszę pana, niech to będzie gorsze, ale własne (...) Z naśladownictwa pan nie wyjdzie, bo to jest po prostu niemożliwe”²²⁸. Artysta miał świadomość swojego posłannictwa i tę postawę pragnął przekazać studentom: „Ja mogłem pod mistrza, miałem łatwość, mogłem być w Paryżu, w Rzymie, ale zostałem tu, dlatego że uważam, że artysta jest własnością narodu. Jaka sztuka, taka jest kultura narodu. No i robię, co mogę”²²⁹. Studenci byli pod wielkim wrażeniem osobowości mistrza i jego twórczości, niezależnie od wielu krytycznych uwag na temat prowadzenia zajęć²³⁰. Kluczowym elementem nauczania była metoda budowania brył w naturze, którą określał jako „budowanie rzeźb na pionie i poziomic”. U jej źródeł tkwiła świadomość istnienia procesu wzrastania organizmów i konieczności przedstawienia oddającej go struktury.

²²⁴ M. Kopf, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 1948-1954*, Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2009, s. 15.

²²⁵ Słowa Mariana Koniecznego z wywiadu: „*Rzeźba*” to najwłaściwsze określenie..., s. 89.

²²⁶ Słowa Józefa Marka z wywiadu: *ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*, s. 89-90.

²²⁸ Słowa Bronisława Chromego z wywiadu: *ibidem*, s. 90.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ „Bardzo inspirujący kontakt”, „wielka osobowość” – takie określenia padają z ust jego dawnych studentów – Chromego, Koniecznego, Marka. *Ibidem*, s. 92.

Należało pogodzić ją z zewnętrznym obrazem formy będącej przedmiotem rzeźbiarskiego studium. Prosta łącząca ognisko z punktem na powierzchni to pion stanowiący oś obrotu, w układzie poziomym jest to poziom²³¹. Szereg ćwiczeń konstrukcyjnych z użyciem pionów kontrolnych prowadziło do rozwinięcia tej zasady, stosowanej przede wszystkim w odniesieniu do postaci ludzkiej. Cztery piony kontrolne znajdowały się na zewnątrz studiowanego modelu, pozwalały na „zamykanie bryły ze wszystkich stron albo na zamykanie bryły od tyłu”²³². W 1948 roku artysta przyjął do swojej pracowni zaledwie czterech studentów – Mariana Koniecznego, Alinę Ślesińską, Bolesława Rzeczyckiego, Augusta Dyrde²³³.

Profesor Jerzy Bandura mówił o Dunikowskim po jego powrocie: „stał się, podobnie jak Brama Floriańska i kasztany na Plantach, nieodłączną częścią jego [Krakowa] krajobrazu”²³⁴. Naturalną rzeczą była dominacja silnej osobowości mistrza. Jego wiedza, pewność i zdecydowanie w sprawach artystycznych narzuciły wyraźny styl szkole krakowskiej. Nie bez znaczenia był fakt, że rzeźbiarz wykonał szereg pomników na zamówienie komunistycznego reżimu. Dopiero w czasach PRL-u spełniło się jego marzenie o stworzeniu monumentalnych dzieł, co otworzyło zupełnie nowe możliwości twórcze. Jak utrzymywał, zdołał wtedy zrealizować dojrzewające w nim od lat koncepcje i zmierzyć się z pracą w wielkiej skali. To stwierdzenie dość zaskakujące, gdyż można odnieść wrażenie, że Dunikowski spełnił się wcześniej w kompozycjach metaforycznych, w których określił swój niepowtarzalny, personalny styl.

Charakterystyczne stały się swoisty hieratyzm, ściśle powiązanie rzeźby z architekturą; wyraźnie zarysowana tektonika geometrycznych form, gdzie synteza łączyła się z ekspresją. Zdaniem Mieczysława Tretera Dunikowski osiąga pogłębiony efekt monumentalizmu poprzez zmniejszoną liczbę planów. Rozwijając myśl krytyka, Janusz Janczy zauważa „swoiste splaszczczenia przedstawienia podkreślające jego reliefowość i klarowny rysunek (profil, sylwetę) figury. Efektem takiego zabiegu staje się m.in. (...) minimalizacja

²³¹ Ł. Skomorowska-Wilimowska, *Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole wrocławskiej w oparciu o założenia Xawerego Dunikowskiego*, „Rzeźba Polska” 1996-1997, t. 8: *Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, s. 153-166.

²³² Określenia używane przez Xawerego Dunikowskiego, cyt. za: *ibidem*, s. 157.

²³³ W. Loranc, *op. cit.*, s. 27.

²³⁴ J. Bandura, *op. cit.*, s. 5.

kierunków, w jakich mogłaby rozwijać się kompozycja oraz skupienie masy wokół centralnej osi”²³⁵.

Ten sposób widzenia rzeźby pomnikowej zagości w polskiej sztuce na długo. Nie wszyscy rzeźbiarze potrafili tak dobrze jak Dunikowski rozwiązać problem redukcji bryły, stosowania zdecydowanych cięć potęgujących majestatyczność. Artysta zdołał odnaleźć nową formułę monumentalności, wyrazić swoje odczucia w prostej, lapidarnej formie. Mistrz skłonił młodych adeptów rzeźby do geometryzacji, która odzywała się u nich także po wielu latach od czasu zakończenia studiów. To zjawisko było szczególnie widoczne w rzeźbie pomnikowej – operowanie zwartymi kształtami o silnej tektonice, stosowanie uproszczeń i metaforycznego języka stały się cechami dominującymi u małopolskich artystów. Dążenie do syntezy okaże się znakiem rozpoznawczym wielu jego uczniów nieprzekraczających, tak jak mistrz, granic abstrakcji. W latach 50. i 60. Dunikowski wpłynął wyraźnie na formułę przedstawiania w rzeźbie – proste kształty, jak to określano, „kanciaste” stały się z czasem wyróżnikiem awangardy tamtych lat. Wpływ specyficznej konstrukcji formy można odnaleźć także w niektórych pracach lat 70. i 80.

O tym, jak mocny był wpływ Dunikowskiego, świadczy fakt, że niektóre jego kompozycje powracały w nowym ujęciu. Przykładem jest cykl „Głów wawelskich”, który można odnaleźć w pracach Bronisława Chromego (*Piwnica pod Baranami*, 2000) i później u ucznia Bandury Stefana Borzęckiego (*Głowy niezupełnie wawelskie*, 2000). To także jeszcze jeden dowód na to, że mistrz z powodzeniem zainicjował twórczy dialog z własnymi pracami, skłaniając do polemiki, nigdy do naśladownictwa.

Autor *Tchnienia* to typ artysty wiecznie poszukującego, o nieposkromionej energii twórczej, trudno więc się dziwić, że na jego studentów oddziaływały także prace z okresu młodopolskiego i międzywojennego, a w jeszcze większym stopniu realizacje, które powstawały niejako przed ich oczyma. Niekonwencjonalny sposób bycia zjednywał mu sympatię studentów i grona pedagogicznego, budził jednak zdecydowany opór władz, na szczęście w obliczu jego zasług dla kraju wszelkie pretensje ustawały²³⁶. Nie do rzadkości należały

²³⁵ M. Treter, *Xawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego dzieł*, Wydawnictwo Altenberga, Lwów 1924, s. 46, cyt. za: J. Janczy, *Wokół Dunikowskiego. Figuracja radykalna*, [w:] *Wokół Dunikowskiego. Rok Xawerego Dunikowskiego*, red. i d e m, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014, s. 75-76.

²³⁶ Jerzy Skrobot przytacza następującą anegdotę opowiedzianą mu przez Mariana Koniecznego: Dunikowski miał zwrócić się do premiera Cyrankiewicza z pytaniem, czy wie, kto

dyskusje o sztuce z wychowankami zakrapiane alkoholem, odbywające się w atmosferze dość swobodnej. Artysta był człowiekiem otwartym – akceptował także osoby z zewnątrz, pod warunkiem że były to indywidualności. Wanda Czelkowska wspomina, że miała z nim „kontakt filozoficzny”²³⁷, mimo że nie była jego uczennicą.

Włodzimierz Sokorski cytuje następujące słowa Dunikowskiego:

Nagle stawiam pytanie: Czy Profesor lubi pracę pedagogiczną?... Profesor namyślał się przez chwilę. Tak, ja się w tym wyżywam. Przecież trudno stale pracować samemu, więc ten nadmiar energii przelewam w uczniów. Ale nigdy nie dotknąłem nawet palcem pracy ucznia. Chodzi tylko o to, żeby w nich podnosić poziom wewnętrzny. Rozjaśnić poznanie, nauczyć poznawania. Technika, to co?... W rzeźbie dwa, trzy lata więcej nie trzeba, by się nauczyć techniki. Ci uczniowie to moi jedyni konkurenci naprawdę²³⁸.

Dunikowski przez lata był kuszony propozycją przenosin do Warszawy, mistrz stawiał jednak wysokie wymaganie – w zburzonej stolicy zażądał mieszkania i pracowni w starej kamienicy. Najbardziej chwytliwym argumentem była propozycja stworzenia własnego muzeum artysty w Królikarni²³⁹. Dunikowski opuścił Kraków w 1955 roku i oficjalnie dołączył do grona pedagogicznego warszawskiej ASP²⁴⁰. O jego pasji pedagogicznej świadczy jeszcze to, że został profesorem we wrocławskiej Szkole Sztuk Plastycznych,

był największym malarzem romantycznym we Francji. Cyrankiewicz z radością popisał się swoją wiedzą, podając nazwisko Delacroix. Dunikowski skomentował, że ta postać jest nam powszechnie znana, podczas gdy nie pamiętamy, kto był wtedy ministrem kultury – „No i widzi pan, panie premierze, tyle z was polityków zostaje”. J. Skrobot, *Kształt pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym*, Promotor, Kraków 2009, s. 18.

²³⁷ Rozmowa autorki z Wandą Czelkowską, 18 XI 2017.

²³⁸ W. Sokorski, *op. cit.*, s. 71.

²³⁹ Muzeum otworzono w 1965 roku, artysta nie doczekał jego inauguracji.

²⁴⁰ Z relacji przytoczonej przez Wojciecha Włodarczyka wynika, że sędziwy już wtedy artysta w niewielkim stopniu angażował się w życie warszawskiej uczelni i nie prowadził zajęć. Inicjatorem jego „przenosin” do stolicy było ministerstwo, które telefonicznie zaordynowało wpisanie go na listę płac na ASP (rzeźbiarz figurował na niej w latach 1957-1959). W. Włodarczyk, *op. cit.*, s. 248-249. Dunikowski skarżył się, że nie przydzielono mu w stolicy ani pracowni, ani studentów, co spowodowało, że pensję odsyłał. Ł. Skomorowska-Wilińska, *Moje wspomnienia o Xawerym Dunikowskim (wybrane fragmenty)*, [w:] *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946-1996. Monografia uczelni*, cz. 1, red. A. Saj, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s. 64.

dał młodym artystom na Ziemiach Odzyskanych swoją lekcję formy, inspirował ich do poszukiwania własnej drogi dotarcia do nowoczesności. Wśród jego powojennych studentów są nazwiska tak ważne dla polskiej sztuki, jak: Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Alina Ślesińska, Barbara Zbrożyna oraz liczne grono późniejszych pedagogów ASP – Bronisław Chromy, Antoni Hajdecki, Marian Konieczny, Józef Galica, Józef Potępa, Józef Marek. Na przełomie 1975 i 1976 roku odbyła się wystawa pn. „Xawery Dunikowski i jego uczniowie”²⁴¹ obrazująca związki mistrza z rzeszą artystów tworzących kolejne pokolenia polskich rzeźbiarzy.

Na rzeźbę przyjmowano od lutego 1945 roku studentów w trybie pełnym i jako wolnych słuchaczy. Przy rekrutacji uwzględniono szczególne warunki, jakie stworzyła wojna – nie wszyscy kandydaci na studia zdołali uzyskać średnie wykształcenie, a pragnęli rozwijać się artystycznie. Podejmując decyzję o wpisaniu na listę studentów osób bez matury, kierowano się także inną przesłanką – panowało przekonanie, że artysta nie musi odebrać ogólnej edukacji, gdy nie jest ona wcale konieczna do rozwinięcia jego wrażliwości. Przykładem potwierdzającym tę regułę był sam Jacek Puget, wieloletni dziekan Wydziału Rzeźby. W okresie międzywojennym studiował u Dunikowskiego jako wolny słuchacz, nie miał bowiem świadectwa dojrzałości. Pochodził z arystokratycznej rodziny, ale za radą ojca²⁴² przerwał klasyczny tok nauczania i podjął naukę zawodu u kamieniarzy w Polsce i za granicą, by zdobyć umiejętności, których w tym czasie nie dawała żadna szkoła artystyczna²⁴³.

Ponieważ po wojnie przyjmowano osoby bez matury, po latach okazywało się, że wielu z tych, których zatrudniono na stanowiskach dydaktyków, nie mogło przystąpić do uzyskania kolejnych stopni naukowych, gdyż nie miało nie tylko dyplomu, ale – co gorsza – świadectwa dojrzałości. Konieczne stało się więc uzupełnienie edukacji po to, aby otrzymać pełnię praw pracowniczych, a także móc cieszyć się autorytetem wśród kolegów i studentów. Do Akademii zgłosiło akces szereg osób, które gdyby nie zakończenie wojny i zmiana ustro-

²⁴¹ *Xawery Dunikowski i jego uczniowie. Wystawa w stulecie urodzin Xawerego Dunikowskiego, październik-grudzień 1975* [katalog wystawy], red. A. Kodurowa, A. Tyczyńska-Skromny, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1975.

²⁴² Znanego rzeźbiarza Ludwika Pugeta (1877-1942), który uzyskał doktorat z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, kształcił się artystycznie w szeregu szkół w Polsce i za granicą (m.in. w popularnej Académie de la Grande Chaumière).

²⁴³ Zob. Życiorys Jacka Pugeta, AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 2-3 (4,5).

ju, nie mogłyby aspirować do zdobycia wykształcenia artystycznego. To za PRL-u mieszkańcy małych miejscowości mogli rozwijać swoją pasję najpierw w liceach plastycznych, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych. Młodzież wychowująca się z dala od ośrodków miejskich, z rodzin średnio czy wręcz mało zamożnych uzyskala możliwość kształcenia się, skorzystała z systemu stypendiów, wsparcia socjalnego i zyskala pewność, że wybór sztuki jako profesji otwiera nowe możliwości rozwoju, jest waloryzowany społecznie. Kadre profesorską na Wydziale Rzeźby stanowili w znaczącej części artyści pochodzący z okolic Brzozowa i Jarosławia. To liceum plastyczne w Jarosławiu zapewniało wysoki poziom przygotowania zawodowego. Niektórzy wykładowcy ASP, jak Jerzy Bandura, byli wcześniej nauczycielami Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie, jednak absolwenci tej szkoły rzadko podejmowali naukę rzeźby na krakowskiej Akademii. Charakterystyczne jest to, że mimo bliskości geograficznej Zakopanego od miasta królów Polski incydentalnie studiowali absolwenci Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, wybierali raczej Warszawę – miejsce, w którym mogli rozwinąć skrzydła jako rzeźbiarze²⁴⁴.

Jak wspomniano, reorganizacja dawnej PWSSP sprawiła, że studentów ostatnich lat kierunku Rzeźba przeniesiono na Konserwację Rzeźby, w przeciwnym razie musieliby rozpocząć studia od początku. To przypadek dwóch pedagogów uczelni – Paulina Wojtyny i Stefana Borzęckiego, którzy pracowali potem jako rzeźbiarze. Wojtyna tak relacjonuje ten fakt: „Spowodowało to poważne zaniedbania pracy studyjnej – tak, że po ukończeniu studiów musiałem rozpocząć studium rzeźbiarskie na nowo. Rzeźby uczyłem się u profesora Kalfasa²⁴⁵ (studium natury, techniki w drewnie i kamieniu) oraz u prof. Pugeta (studium natury)”²⁴⁶.

Niektórzy późniejsi pracownicy uczelni w okresie poprzedzającym wojnę podjęli pracę na stanowiskach urzędniczych, a dopiero po odzyskaniu

²⁴⁴ Wspomniany fakt był uzasadniony relacjami personalnymi. Absolwentem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem był m.in. Marian Wnuk, późniejszy rektor warszawskiej ASP, Antoni Kenar, wieloletni dyrektor zakopiańskiego liceum, ukończył Szkołę Przemysłu Drzewnego, a następnie rzeźbę na warszawskiej ASP.

²⁴⁵ Franciszek Kalfas wykładał w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wraz z Witoldem Werndlem prowadził zajęcia z rzeźby na Wydziale Rzeźby w zastępstwie za chorego Jacka Pugeta w 1950 roku.

²⁴⁶ Życiorys Paulina Wojtyny (z datą 16 XII 1954). AASP, Teczka personalna Paulina Wojtyny, k. 37 v.

niepodległości zdecydowali się poświęcić rzeźbie²⁴⁷. W podaniu o przyjęcie na stanowisko asystenta Józef Potępa pisze: „po wkroczeniu zwycięskiej Armii Czerwonej i Wojska Polskiego 18 I 1945 udałem się zaraz do Krakowa, do Akademii Sztuk Pięknych, celem kontynuowania studiów. (...) Obecnie przyszło na świat dziecko. Jestem teraz na piątym roku rzeźby w pracowni Profesora Dunikowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”²⁴⁸.

Na wszystkich artystach – tych zasłużonych na polu sztuki i tych, którzy dopiero wstępowali na nową drogę – wojna odcisnęła piętno. Profesor Stanisław Popławski mówił wprost: „Z braku pracowni, ciężkich warunków materialnych, prześladowań, choroby i załamania psychicznego nie byłem w stanie podjąć żadnej pracy artystycznej”²⁴⁹. To doświadczenia wspólne liczny twórcom. Wielu, tak jak Popławskiemu, w trakcie wojny odebrano pracownię²⁵⁰ – nawet jeśli mieścili się w domu rodzinnym – przeznaczając „zdobytą” powierzchnię na kwaterunek. Po 1945 r. artysta kontynuował pracę na uczelni (zajęcia z rzeźby i z ceramiki), piastował godność prodziekana Wydziału Rzeźby od 1950 roku, dziekana – w latach 1951-1953.

Przynależność do partii stanowiła niepisany obowiązek. W chwili gdy ważyły się losy zatrudnienia na Wydziale, niewielu pracownikom udało się uniknąć wpisania się w poczet członków tej organizacji. Na ogół nie godziły się osoby o zdecydowanych poglądach, których obecność była niezastąpiona. Nieposłuszni musieli szukać etatu na innych wydziałach. Odmowę wstąpienia do partii poczytywano za akt rewolty. Wielu artystów zgłaszało akces do

²⁴⁷ To przypadek chociażby Paulina Wojtyny, który pracował na stanowiskach urzędniczych, i Józefa Potępy, który był zatrudniony w tym samym charakterze (informacje – AASP, Teczka personalna Paulina Wojtyny; Teczka personalna Józefa Potępy).

²⁴⁸ Życiorys Józefa Potępy. AASP, Teczka personalna Józefa Potępy, k. 14.

²⁴⁹ Wypełniony formularz „Lista artystów plastyków wykładowców w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Pl. Matejki 13”. AASP, Teczka personalna Stanisława Popławskiego, k. 30, pkt 21.

²⁵⁰ Podania o ponowny przydział dawnej pracowni znajdują się w teczce personalnej artysty. W punkcie 15 ankiety personalnej Stanisława Popławskiego na pytanie: „Jakie straty poniósł w czasie działań wojennych?” odpowiada wprost: „Urządzenie pracowni wraz z 25-letnim dorobkiem artystycznym” (AASP, Teczka personalna Stanisława Popławskiego, k. 30, pkt 15). W innym miejscu artysta stwierdza: „Oświadczam niniejszym, że mieszkanie jednorodzinne w willi mojej, połączone z pracownią rzeźbiarską (Dębniki, Szwedzka Boczna 5), zajęte na zarządzenie władz niemieckich przez p. Marię Kapustową jest mi potrzebne w celach naukowo-rzeźbiarskich. Stanisław Popławski, Docent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków, 20 IV 1945”. Rektorat stwierdza prawdziwość powyższego stwierdzenia z dniem 23 IV 1945 (AASP, Teczka personalna Stanisława Popławskiego, k. 189).

organizacji ze względów pragmatycznych, inni dla świętego spokoju, jeszcze inni kierowali się pobudkami ideologicznymi – tak było w przypadku Mariana Koniecznego, wieloletniego dziekana Wydziału i rektora ASP, który sam mówił o sobie jako o „starym komuniście”²⁵¹.

Opinia Podstawowej Organizacji Partyjnej często decydowała o losach rzeźbiarza, zwłaszcza jego kariery zawodowej. Od lat 50. regułą było, że przed podjęciem decyzji personalnych zasięgano najpierw opinii komórki partyjnej na uczelni. O ile w pierwszych latach po wojnie o wyborze pracowników przesądzał rektor, a potem kandydatury wysuwały rady wydziałów, o tyle z biegiem lat organizacja partyjna zyskiwała coraz większą decyzyjność. Egzekutywa POP popierała wnioski o mianowanie na wyższe stanowisko²⁵², informacja o planowanych awansach na uczelni była przesyłana do Komitetu Wojewódzkiego PZPR z prośbą o pozytywne rozpatrzenie. Wspomniana korespondencja poprzedzała późniejsze pisma kierowane do Ministerstwa Kultury i Sztuki, które wypowiadało się w kwestii zaszerzowań funkcyjnych. Ministerstwo pozostawało drugim centrum decyzyjnym – w latach 50. i 60. każda zmiana kadrowa wymagała jego zgody, podobnie jak przydzielenie stanowiska, a nawet zwiększenie czy zmniejszenie pensum. Nie do rzadkości należało, że przewodniczący POP pisał opinię, w której wśród propozycji rozsad personalnych pojawiało się również jego nazwisko w kontekście planowanego awansu²⁵³. Własne dezyderaty bywały wplecione w tekst mający charakter daleko idących żądań odnośnie do obsady personalnej kluczowych funkcji na uczelni. W piśmie z 13 V 1966 Stefan Borzęcki, przewodniczący POP, podaje jako kandydata na rektora Antoniego Hajdeckiego zamiast Jona-sza Sterna, na dziekana Wydziału Rzeźby „desygnuje” Mariana Koniecznego (dziekanem był wtedy Jacek Puget²⁵⁴). Tym stwierdzeniom towarzyszy uwaga:

²⁵¹ Rozmowa autorki z Karolem Badyńą, 10 XI 2017.

²⁵² I tak, w imieniu POP na ASP przesyła do Komitetu Wojewódzkiego PZPR, Wydział Kultury, Nauki i Oświaty poparcie dla planowanego awansu pracownika: „Egzekutywa POP PZPR Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pełni popiera wniosek Rektora i Senatu ASP o mianowanie adiunkta Józefa Galicy docentem etatowym w Katedrze Kształcenia Ogólnoplastycznego Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie”. AASP, Teczka personalna Józefa Galicy, k. 21.

²⁵³ Dokument noszący datę 31 VII 1968 skierowany przez sekretarza POP na ASP do Komitetu Wojewódzkiego PZPR zawiera propozycje zmian personalnych. AASP, Pismo POP do KW PZPR z dnia 31 VII 1968, Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 17(40).

²⁵⁴ Przewodniczący POP podkreśla, że wprawdzie dziekanowi Pugetowi pozostał jeszcze rok do zakończenia kadencji, ale w związku z negatywną oceną postawy „moralno-społecznej”

(...) w bieżącym roku akademickim kierownictwo uczelni zleca tow. Borzęckiemu prowadzenie pracowni rzeźby dla studentów IV, V i VI roku na Wydziale Architektury Wnętrz, bardzo byłoby wskazane, aby już w bieżącym roku akademickim tow. Borzęcki mógł być powołany na samodzielnego pracownika nauki. (...) egzekutywa POP w porozumieniu z władzami uczelni wnosi o powołanie (...) Stefana Borzęckiego na stanowisko docenta etatowego²⁵⁵.

Brak było poparcia dla osób niepartyjnych albo mało zaangażowanych.

Pewną trudność w przyznawaniu awansów stanowił fakt, że przystępowano do przewodów drugiej klasy dopiero wtedy, gdy planowano uruchomienie nowej pracowni lub gdy zwalniało się stanowisko w wyniku np. przejścia dawnego prowadzącego na emeryturę. Tą okolicznością należy tłumaczyć przenoszenie się licznych dydaktyków do nowo otwieranych pracowni albo takich, w których pojawił się *vacat* na stanowisku kierownika. Pracownicy dydaktyczni mieli status „wykładowców, nauczycieli zawodu, i przedmiotów pomocniczych oraz instruktorów”²⁵⁶. Posada asystenta należała do rzadkości, można było pracować także w charakterze starszego asystenta lub adiunkta. Komisja Kwalifikacyjna dla Pomocniczych Pracowników Nauki w Ministerstwie Kultury i Sztuki wydawała decyzje o awansie na podstawie wniosków sporządzonych przez dziekanów. Dla osób pozbawionych aspiracji naukowych, które objęły etaty nauczycieli przedmiotów pomocniczych, normą było zaliczanie ich do niższych grup uposażenia mimo przeciążenia pracą dydaktyczną. Przykładowo, kontrakt Józefa Galicy na rok 1953/1954 był podpisany na 36 godzin tygodniowo²⁵⁷. W przypadku Józefa Galicy i Józefa Potępy ich rzemiosło i umiejętności organizacyjne i praktyczne były decydującym argumentem do pozostawienia ich na uczelni. Pomogło im to w uzyskaniu stopnia naukowego docenta.

Inaczej potoczyły się losy Paulina Wojtyny, który – pomimo wyraźnych zasług dydaktycznych i artystycznych, szeregu odznaczeń bojowych (walczył

należałoby już teraz dokonać zmian na tym stanowisku. AASP, Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 17(40).

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ J. Grabowska, *op. cit.*, s. 237.

²⁵⁷ Z „wynagrodzeniem miesięcznym równym uposażeniu grupy siódmej”. Dopiero dziekan Puget wysłał do Rektoratu pismo o przesunięciu do wyższej, szóstej grupy uposażenia. Wysokość pensum była ustalana w oparciu o wytyczne Ministerstwa. AASP, Teczka personalna Józefa Galicy, k. 85.

w Batalionach Chłopskich) – nie zdołał na Wydziale Rzeźby uzyskać tytułu, który umożliwiłby mu awans i dalsze pozostanie w Akademii. Ówczesny dziekan Jacek Puget, uwzględniając „zdrowy i miły instynkt klasowy”²⁵⁸, określał Wojtynę jako „poważnego wychowawcę umiejącego dochodzić do działania na jednostkę”²⁵⁹. Wojtyna ze stanowiska adiunkta przeszedł na etat starszego wykładowcy, nie mógł obronić przewodu drugiego stopnia. W ten sposób artysta został zobligowany, aby wobec braku tytułu naukowego udać się na wcześniejszą emeryturę (1978). Jego pozycja na uczelni nie była zbyt wysoka²⁶⁰.

Zdarzały się paradoksy – Jacek Puget piastował urząd dziekana w latach, w których terror komunistyczny był jeszcze silny. Nie zaszkodziły mu nawet pisane przez innych pracowników donosy, chociaż on i osoby zaangażowane w zaaranżowany „skandal obyczajowy” musiały tłumaczyć się ze swojego postępowania²⁶¹. Za czasów Dunikowskiego i Pugeta na Wydziale Rzeźby

²⁵⁸ Opinia Jacka Pugeta na temat Paulina Wojtyny (pismo z dnia 18 XII 1954). AASP, Teczka personalna Paulina Wojtyny, k. 30.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Staje się to widoczne w chwili, gdy artysta przystępuje do otworzenia przewodu II stopnia. Pomimo pozytywnych recenzji Lecha Kalinowskiego (UJ) i Andrzeja Pawłowskiego (ASP) nie udało się uzyskać trzeciej recenzji – trzyletnie oczekiwanie na opinię prof. Adama Smolany (PWSSP w Gdańsku) i kolejne trzy lata spędzone „w poczekalni” u prof. Wiktora Zina (PK) sprawiły, że musiał odejść na wcześniejszą emeryturę. O ile prof. Smolanę bezskutecznie ponaglano, o tyle nie uczyniono tego samego w wypadku Zina. Warto zacytować gorzki komentarz Wojtyny: „Pracuję już 30 lat przy konserwacji architektonicznej rzeźby kamiennej i doszedłem dawno do wniosku, że zarówno gotyckie nadproże, krzywy kolek w płocie, jak i – człowiek, zasługują na troskę i ochronę, jako część niepowtarzalnego środowiska. Życzę dalszych sukcesów w pracy”. AASP, List Paulina Wojtyny do profesora Wiktora Zina 14 VII 1987, Teczka personalna Paulina Wojtyny, k. 159.

²⁶¹ Inicjatorem działań był Tadeusz Stulgiński prowadzący zajęcia z zakresu sztukatorstwa. Pisząc donos na Jacka Pugeta, dał wyraz swojej antypatii do pedagoga – zarzucał mu, że zajęcia ze studentami, a zwłaszcza studentkami, miały zbyt „luźny” charakter, że prowadziły do demoralizacji młodzieży. Udało mu się również pozyskać „obciążające” zeznania woźnej, która ze swej strony niezależnie „raportowała” do władz: „Niniejszym oświadczam, że widziałam w dniu 20 VI 1955 roku podczas pełnienia służby na portierni Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jak do sali nr 2 około godziny 20. wszedł Profesor PUGET Jacek wraz ze studentką Pruszyńską Magdaleną, z której wyszli około godziny 21. Kasińska Katarzyna, st. woźny Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kr. 4 IX 1955 r. mp. Kasińska Katarzyna” (AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 24). Ze swojego postępowania musiał się tłumaczyć profesor i „podejrzana” studentka, powołano komisję pod przewodnictwem Jana Świderskiego, został sporządzony protokół ze sprawy. Podstawą podjętego postępowania było oświadczenie Tadeusza Stulgińskiego, który stawiał następujące zarzuty: „1) Profesor Puget ma niekomunistyczny stosunek do człowieka (k. 34) – (...) złośliwie odmawia

królowała, w sensie obyczajowym, artystyczna swoboda, bohema, ale łagodziła to obecność Wandy Ślędzińskiej, traktującej niezwykle poważnie swoje obowiązki pedagogiczne. A jednak, w okresie gdy Puget zbliżał się do emerytury, został on zastąpiony na stanowisku dziekana. O tym, że nie zdecydowano się kontynuować zawartej z nim nowej umowy o pracę, poinformował go portier²⁶².

Przynależność partyjna wielu rzeźbiarzy miała pozytywny wpływ nie tylko na losy Wydziału, ale także Akademii. Tą drogą udawało się bowiem uzyskać

brania udziału w corocznych badaniach, 2) Profesor Puget jest nałogowym alkoholikiem. Prawie nie ma dnia, żeby nie pił i w stanie nietrzeźwym uczęszcza na korekty, a także na posiedzenia i wykłady. (...) Jako osobowość oddziałuje destrukcyjnie na młodzież, w pracowni prof. Pugeta odbywają się pijaństwa". Na poparcie swoich tez Tadeusz Stulgiński cytuje słowa adiunkta Ślędzińskiej: „widząc zaniedbanie w pracy na Wydziale Rzeźby, zrobiła publiczną awanturę prof. Pugetowi w obecności studentów, używając z rozpacy nieparlamentarnych wyrazów. Zarzucała mu również, że rozpija pracowników" (k. 37). W dalszej części podane zostały wypunktowane przykłady na poparcie powyższych stwierdzeń, m.in. opisuje spotkanie ze studentami zorganizowane przez Pugeta: „W wyniku »herbatki« – zaformowane »akty« – wynik półrocznej pracy pedagogicznej – zostały w stanie nietrzeźwym przez studentów zniszczone. Stwierdziłem osobiście alkohol na tej »herbatce" (k. 35). „Dziekan Puget oświadczył studentce Wolskiej Zofii, iż jest dostatecznie piękna na to, aby załatwić na miejscu sprawę jej przyjęcia na ASP, wyciągając ją przy tym za rękę na korytarz. (...) Tego samego wieczoru dziekan Puget udał się ze studentką Pruszyńską do Sali nr 2, w której następnie stwierdzono zgaszenie światła. Ten epizod odpowiednio komentowano, narażając studentkę na niesławę, Profesor Puget wykorzystywał swoje stanowisko w celach erotycznych. (...) prof. Puget umożliwił (studentce Socha – przypomnienie autorki) korzystanie z prywatnej pracowni – w wyniku czego powiła dziecko". Protokół z posiedzenia komisji powołanej przez Rektora ASP w sprawie zbadania zarzutów adiunkta Tadeusza Stulgińskiego przeciwko profesorowi Pugetowi Jackowi (AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 35). Nie udało się wciągnąć do gry innej studentki, Zofii Wolskiej, której profesor miał powiedzieć niestosowny komplement, przytomnie i rezolutnie odpowiadała na prośbę o udzielenie dalszych informacji: „oświadczam, że nie mając wyjaśnienia dotychczas mego stosunku do Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie, nie mogę dawać naświetlenia na wewnętrzne sprawy personalne wykładającego" – Zofia Wolska pragnęła przejść ze statusu hospitantki na studenta o pełnych prawach (AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 26). Przytoczona dokumentacja obrazuje, że w latach powojennych bez trudu można było podważyć autorytet profesora, w sytuacji gdy donosy były na porządku dziennym i gdy łatwo było pozyskać entuzjastów wyciągania spraw obyczajowych na forum publiczne. Można odnieść wrażenie, że u podstaw zachowania Stulgińskiego znalazł się brak reakcji na rozprężenie panujące na Wydziale. Powodem był Stefan Czaja, jego niesubordynowany podwładny, chroniony przez Pugeta i podobno przez niego rozpijany. Jak twierdził Stulgiński: „zaczął on opuszczać zajęcia, nie zawiadamiając mnie o tym ani też nie usprawiedliwiając swej nieobecności". Puget zlecił zastępstwo Werndlowski. W piśmie z 21 VII 1955 Stulgiński prosi o rozpoznanie zażalenia i o interwencję (AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 55).

²⁶² Rozmowa autorki z Edwardem Krzakiem, 10 X 2017.

szereg korzyści, które najprawdopodobniej w innym przypadku nie mogłyby mieć miejsca. Dotyczyło to nie tylko ułatwień w karierze dla pedagogów uczelni, ale także studentów, których w wyniku okazjonalnej niesubordynacji i wybryków ratowano z opresji nawet w latach 70. i 80., używając rozlicznych wpływów. Jedną z form premiowania osób „prawomyślnych” było udzielanie pozwoleń na wyjazdy zagraniczne, wzbogacające wiedzę artystyczną i dające możliwość kontaktu ze sztuką współczesną. Jednocześnie stawiało to beneficjentów w sytuacji uprzywilejowanej względem kolegów. Łatwość w uzyskiwaniu pracowni, otrzymywaniu zleceń itd. była oczywistością. Dodatkową działalność także „reglamentowano”. Niezależnie od tego, czy były to ambitne realizacje monumentalne, czy drobne prace konserwatorskie, uczelnia musiała być o tym poinformowana. Jeszcze w latach 70. trzeba było prosić o wydanie zgody na możliwość wykonywania prac zleconych poza uczelnią. Akademia czuła się odpowiedzialna za swoich podwładnych – tak więc, próbując rozwiązać konflikt wśród wykonawców realizacji monumentalnej w Oświęcimiu-Brzezince (sześciuosobowy zespół, w którym znalazł się Józef Potępa), poproszono o wyjaśnienia nie tylko zainteresowanego pracownika uczelni, ale także jego przeciwnika w sporze oraz Związek Artystów Plastyków²⁶³. Ochrona dobrego imienia uczelni oraz troska o pracownika szły ze sobą w parze. Ustosunkowanym rzeźbiarzom udzielano długich urlopów, najczęściej bezpłatnych, w trakcie których mogli realizować prace nawet za granicą (przy okazji zabierali swoich asystentów). Gdy prof. Marian Konieczny wykonywał pomniki w Algierii, zajęcia prowadził za niego Józef Sękowski, wtedy docent kontraktowy.

Określenie specyfiki szkoły krakowskiej wymaga charakterystyki twórczości i metod dydaktycznych stosowanych przez trzech najwybitniejszych pedagogów lat 50. i 60. – Jacka Pugeta, Wandy Ślędzińskiej i Jerzego Bandury.

Jacek Jakub Puget, vel Puszet (ur. w 1904 roku w Krakowie, syn Ludwika i Julii z Kwileckich – zm. w 1977 roku) już jako młody człowiek zasłynął z zaangażowania patriotycznego oraz talentu rzeźbiarskiego. Ojciec namówił go wiosną 1921 roku do rezygnacji z powrotu do gimnazjum i rozpoczęcia praktyki kamieniarskiej u Adolfa Szyszki-Bohusza przy odnowie Zamku Królewskiego na Wawelu.

²⁶³ Oprócz konsultacji ze wspomnianymi partnerami dialogu, rektor Mieczysław Wejman zasięga informacji u źródła – u zleceniodawcy, którą były Pracownie Sztuk Plastycznych. AASP, Teczka personalna Józefa Galicy, k. 239-250.

Od zimy 1921/1922 jako wolny słuchacz i w 1922/1923 jako student nadzwyczajny kształcił się pod kierunkiem Dunikowskiego w ASP. Nie przyjął koncepcji mistrza. Podążał własną drogą – nie mógł ulec silnej osobowości, mógł co najwyżej prowadzić z nią dialog. Puget zdołał zindywidualizować swoją formułę przedstawiania, pomimo szacunku dla swojego profesora nie poddał się presji jego osobowości, chociaż wiele zawdzięczał mu pod względem warsztatowym. Zarówno jako artysta, jak i jako pedagog był jednak synem swojego ojca²⁶⁴ – wrażliwość, a także głęboką znajomość ludzkiej psychiki miał we krwi. Te cechy sztuki Pugeta dają się wyczuć nawet wtedy, gdy upraszcza, syntetyzuje. Artysta odbywał liczne podróże zagraniczne, dzięki czemu dysponował rozległą wiedzą na temat rzeźby współczesnej. Istotny na niego wpływ miał François Pompon (syntetyczne wyobrażenia zwierząt), Despiau (subtelna analiza psychologiczna, pewna archaizacja, posługiwanie się doskonale gładkimi powierzchniami). W 1923 roku Puget wyjechał na dłuższy pobyt do Paryża. Korzystał z możliwości doskonalenia swoich umiejętności u Émile’a Antoine’a Bourdelle’a²⁶⁵ i François Pompona poprzez prywatne korekty. Pracował w zakładzie sztukatorskim i kamieniarskim Basotti e Minazzuoli²⁶⁶. Mówiąc o swoich pracach z tego czasu, używał pojęcia „syntezy bardziej w sensie ideograficznym, jak abstrakcyjnym”²⁶⁷.

Artysta związał się przejściowo z grupą kapistów w Paryżu. Pod wpływem Karola Stryjeńskiego stylizował swoje rzeźby. Nastąpił okres różnorodnych inspiracji – fascynacja sztuką helleńską i egipską łączyła się z zachwytem nad pracami Charles’a Despiau. W okresie okupacji tworzył szereg portretów, a także rzeźb religijnych (m.in. płaskorzeźbę *Ecce homo*, 1943). „Puget wpro-

²⁶⁴ Ludwik Puget (1877-1942) – wybitny rzeźbiarz i historyk sztuki, organizator życia artystycznego w Krakowie.

²⁶⁵ Nie można traktować Jacka Pugeta jako ucznia Bourdelle’a. W archiwaliach muzeum francuskiego artysty brak jakichkolwiek wzmianek na temat obecności polskiego rzeźbiarza. Jak przyznaje sam Puget, przybył do Paryża w 1923 roku, gdy Bourdelle był już poważnie chory i przestał prowadzić zajęcia w Académie de la Grande Chaumière (w rzeczywistości taka sytuacja miała miejsce od 1928 roku), stąd konieczność uciekania się do prywatnych korekt. Jacek Puget twierdzi: gdy „ten przerwał jesienią wykłady z powodu choroby, poszedłem na praktykę sztukatorską, którą wkrótce za zgodą majstra opuściłem, by dostać się do zakładu rzeźbiarsko-kamieniarskiego (...) poczem rzeźbiłem we własnej pracowni, jak zresztą i w trakcie praktyki korzystając z uwag ojca i rzeźbiarza François Pompona”. AASP, J. Puget, „Życiorys” pisany wraz z podaniem o przyjęcie do pracy z dnia 28 VI 1953, k. 2(4).

²⁶⁶ Życiorys Jacka Pugeta. AASP, Teczka personalna Jacka Pugeta, k. 2 i 3.

²⁶⁷ Słowa Jacka Pugeta w publikacji: M. Rożek, *Puget Jacek*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 29, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 438.

wadzał element oszczędnego i subtelnego światłocienia, malarsko wrażliwego, ledwie zaznaczonego i współokreślającego nadal mocno zwartą bryłę. Służyło to również pogłębieniu wyrazu psychologicznego²⁶⁸. Wyraźnie bliski jest mu portret kobiecy – wydobywa subtelność psychiki modela. Artysta jest także zdolny do ekspresji, o czym świadczy portret Stefana Jaracza (1948-1951) – za tę pracę otrzymał w 1953 roku nagrodę II stopnia. To najbardziej znana rzeźba artysty, jej kopie znalazły się w *foyer* wielu polskich teatrów.

Będąc członkiem ZZPAP, Puget organizował ekspozycje, a także dużo wystawiał w różnych miastach Polski. Projektował scenografię dla teatru Cricot. W czasie II wojny światowej włączył się w działalność konspiracyjną. W latach 1947-1950 wykładał rzeźbę w PWSSP w Krakowie, po jej fuzji z ASP pracował jako docent na Wydziale Rzeźby w ASP (od 1950). W 1955 roku został profesorem nadzwyczajnym, piastował urząd dziekana tego Wydziału w latach 1951-1960, 1964-1968.

Artysta dysponował niespotykaną w tym czasie w Polsce wiedzą na temat teorii i praktyki zawodu rzeźbiarskiego, ze znajomością pracy w kamieniu i sztukaterii włącznie. Umiejętności, które zdobył u kamieniarzy w kraju i za granicą, sprawiły, że jego zajęcia były tym bardziej cenne dla młodych adeptów rzeźby. Warsztaty profesora przybierały niekiedy formę zgoła nietypową – za tło służyła muzyka²⁶⁹, prowadzono intelektualne dyskusje, a niekiedy także formy integracji, nieprzewidziane studenckim regulaminem²⁷⁰. Zdaniem Pugeta ogólna wiedza była niezwykle przydatna dla artysty. Towarzyszyło mu przekonanie, że wpływ pedagoga nie powinien ograniczać się do kwestii technicznych, kształtuje on bowiem młode umysły. Dla wielu korekty Pugeta były niezrozumiałe, ale co mądrzejsi zapamiętali je do końca życia, był dla nich mentorem²⁷¹. Według profesora bryła musi być zwarta, tektoniczna. „Wejść pod liściaste młode drzewo. Cień się układa. Ażury muszą być takie, żeby nie przeszkadzały rzeźbie, to tylko cień pod drzewkiem, nic więcej”²⁷². Na zajęciach opowiadał o rzeźbiarzach, jego korekty były ciekawe, ale trudne, popierał wysiłek, miał życzliwy stosunek do studentów. Jak mówił: „Człowiek

²⁶⁸ *Ibidem*, s. 439.

²⁶⁹ Profesor miał przynosić ze sobą na zajęcia radioodbiornik, aby wpoić studentom zamiłowanie do muzyki klasycznej (rozmowa autorki z Jerzym Nowakowskim, 21 XI 2017).

²⁷⁰ Znana była skłonność profesora do prowadzenia długich dyskusji przy kieliszku.

²⁷¹ Rozmowa autorki z Ludwiką Szemioth-Bursą, 10 X 2017.

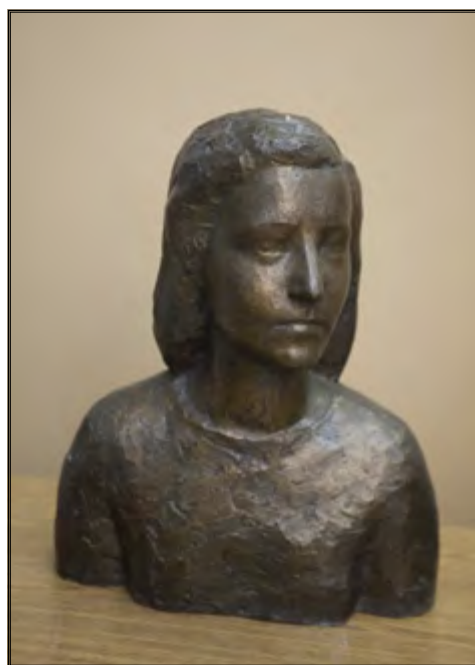
²⁷² *Ibidem*.

to nie jest śledź. Plecy, krzyże trzeba wyszukać. Każda część ciała jest w harmonii do drugiej części”²⁷³.

Sam był w pewnym sensie ofiarą swojego perfekcjonizmu. Miał bardzo wysokie wymagania w stosunku do siebie i innych. Studenci pomagali mu w pracy nad rzeźbami. Gdy sugerowali, że dzieło jest na etapie technicznym, który wymaga zdjęcia odlewu, Puget odpowiadał, że jeszcze chce pracować. Zachowany dorobek rzeźbiarski jest niewielki, podobnie jak nieliczne były jego wystawy indywidualne. Stosowana przez niego formuła portretu – tektonicznego, zwartego, a jednocześnie pełnego wrażenowości – cieszyła się w środowisku krakowskim dużym powodzeniem, zwłaszcza u jego uczniów, którym bliska była psychologiczna analiza modelu.

Wanda Ślędzińska (1909-1999) po ukończeniu seminarium nauczycielskiego w Stanisławowie zapisała się na studia rzeźbiarskie do krakowskiej ASP, do pracowni Xawerego Dunikowskiego (1923-1929), pogłębiając jednocześnie swoją wiedzę na UJ (studia historii sztuki i archeologii jako wolny słuchacz przez 2 lata). Sprawdziła się w trudnej pracy w kamieniu (odkuwała płasko-rzeźby do seminarium śląskiego w Krakowie, następnie Częstochowskiego Seminarium Duchownego przy ul. Bernardyńskiej w Krakowie). Jej autorstwa jest m.in. dekoracja rzeźbiarska do kościołów w Wawrze i na Helu.

W roku 1933/1934 z polecenia Dunikowskiego otrzymała pracownię majsterską w ASP. Na konkursie Instytutu Propagandy Sztuki w 1936 (rzeźba religijna do wnętrza prywatnego) otrzymała trzecią nagrodę. Wykonana przez nią praca *Macierzyństwo* została wyróżniona na Ogólnopolskim Salonie Rzeźby w Warszawie w 1937. Prestiżowym sukcesem było zdobycie srebrnego medalu na Wystawie Światowej „Sztuka i technika w nowoczesnym życiu” w Pary-



18. J. Puget, *Portret Magdaleny Potworowskiej*, 1930.

²⁷³ Ibidem.

zu w 1937 roku. Rzeźbiarka brała z powodzeniem udział w wielu konkursach organizowanych w latach 30. Była członkiem grup „Start” i „Zwornik”.

Ślędzińska odpowiadała twórczo na impuls idący od sztuki Dunikowskiego, stosując w swoich pracach zwartą strukturę, redukując szczegóły, otwierając się na doświadczenia z polichromią. Prace ukazujące dzieci czy macierzyństwo emanują skupieniem, a zarazem uczuciem. Artystka korzystała z doświadczeń sztuki portretowej w duchu nowego klasycyzmu – dążyła do wiernego przedstawienia psychiki modela.

W twórczości rzeźbiarki można zobaczyć wyraźną linię ewolucyjną – z czasem dochodzi ona do tektonicznej syntezy, a nawet do pogranicza figuracji i abstrakcji (*Dziecko*, 1956). Obok rzeźb będących manifestem artystycznym Ślędzińska nie wahała się wystawić *Przędownicy* (1950) na wystawie krakowskiego oddziału ZPAP. W latach 50. i 60. jej prace gościły na wielu wystawach w Zachęcie i w małopolskich instytucjach artystycznych. Ważnym dziełem w jej dorobku jest wyjątkowy portret Jacka Pugeta (1980) – strukturę głowy określiła w sposób zdecydowany, w wyniku zderzenia płaszczyzn, z pogłębieniem kontrastów, przerysowaniem wklęsłości i wypukłości, zamysłona twarz staje się niezwykle wyrazista, sugestywna.

Ślędzińska była jedną z pierwszych osób zatrudnionych w ASP w 1945 roku (w charakterze asystentki prof. Dunikowskiego). Już od 1946 pełniła funkcję starszego asystenta, od 1947 powierzono jej prowadzenie wykładów i ćwiczeń z zakresu odlewów gipsowych. W 1956 roku, po odejściu Dunikowskiego, została adiunktem, potem docentem – kierowała nadal tą samą pracownią. W roku 1957, po powrocie ze stypendium we Włoszech, powierzono jej prowadzenie Katedry Rzeźby, a w 1966 – II Katedry Rzeźby. Artystka przeszła na emeryturę w 1970 roku. W swoim gościnnym domu, a zarazem pracowni w Stryżowie przyjmowała studentów i absolwentów Wydziału Rzeźby, umożliwiała szeroko rozumianą wymianę artystyczną²⁷⁴. Bywali tam głównie: Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, Hanna Rudzka-Cybisowa, Bogusław Schaeffer oraz jej dawni studenci.

²⁷⁴ Spośród rzeźbiarzy dom Wandy Ślędzińskiej odwiedzali m.in. Józef Sękowski, Jerzy Nowakowski. Stryżów to miejsce spotkań elity intelektualnej Krakowa. Hołdem złożonym po latach jest wystawa zorganizowana przez prof. Jerzego Nowakowskiego „Wanda Ślędzińska i jej uczniowie. Katalog rzeźby”, 27.05-15.08.2017, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2017 (wystawa odbyła się w Stryżowie).



19. W. Ślędzińska, *Portret modelki*, 1934.



20. W. Ślędzińska, *Dziecko*, 1956.

Artystka była pod wyraźnym wpływem Dunikowskiego. Józef Sękowski wspomina, że „efekt mistrza” był nieodłączną częścią praktyki pedagogicznej w krakowskiej ASP.

W naszej pracowni Wandy Ślędzińskiej obowiązywała i królowała wszechobecna w tym czasie „DUNIKOWSZCZYŻNA”. Dunikowski był jedynym wzorem do naśladowania. O Dunikowskim opowiadało się anegdoty – znaliśmy jego życiorys. Dunikowski był mistrzem – staraliśmy mu się dorównać, analizowaliśmy jego rzeźby. Dunikowski był idolem. Dunikowski był guru²⁷⁵.

Idąc śladem wybitnego człowieka, prof. Wanda Ślędzińska pragnęła przekazać swoim studentom umiejętność wyróżniania elementów zasadniczych, podporządkowania ich całości, syntetyzacji. Uczyla także skromności – uważała, że zbyt wczesne publiczne wystawianie prac może źle wpłynąć na ewolucję studenta, zmanierować go. W tamtych czasach młody człowiek, który

²⁷⁵ J. Sękowski, *Jubileusz 50-lecia Wydziału Rzeźby*, [w:] *Rzeźba*, red. idem et al., Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2001, s. 16.



21. Pracownia W. Ślędzińskiej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rok szkolny 1968/1969.

zamierzał wystawić poza uczelnią swoją pracę, był zobowiązany prosić o akceptację prowadzącego pracownię. Ślędzińska mówiła wprost: „Jak skończysz studia, zaczniesz, będziesz, musisz, musisz do tego dojść. To nie jest tak, że od razu będziesz dzieła sztuki robił, nie, ty musisz dojść do wszystkiego własną drogą, własną pracą...”²⁷⁶. Profesor Nowakowski zauważa po latach, że dawna kadra profesorska reprezentowała podejście, które obecnie zanikło – sporo dyskutowano podczas pracy, jednak zachowywano dystans, nie głoszono artystycznego *credo*, narzucając swoją wizję innym i kreując się na osobowość. Ślędzińska współprowadziła pracownię rzeźby z Jackiem Pugetem. Był on proszony o konsultację, w przypadku gdy student pracował w manierze, którą profesor postrzegała jako wykraczającą poza przyjętą konwencję. Mówiła wtedy: „zawołam Jacka, on lepiej zna się na nowoczesności”²⁷⁷. Liczne grono uczniów artystki zaznaczyło swój ślad w sztuce krakowskiej – jej dy-

²⁷⁶ Rozmowa autorki z prof. Jerzym Nowakowskim, 21 XI 2017.

²⁷⁷ Rozmowa autorki z Józefem Sękowskim, 16 XI 2017.



22. J. Bandura, medal pamiątkowy z napisem „Budowa kopca Józefa Piłsudskiego, Kraków-Sowiniec, 1936”.

plomantami byli: Bogusław Gabryś, Wincenty Kućma, Jerzy Nowakowski, Józef Sękowski, Jan Siek, Bogumił Zagajewski.

Uczniem Dunikowskiego i jego spadkobiercą duchowym był także Jerzy Bandura (1915-1987), który przekazał swoim wychowankom kult dla tradycji, humanistycznych wartości, doskonałą znajomość rzeźbiarskiego warsztatu. Artysta ukończył Szkołę Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Otrzymał absolutorium z rzeźby w pracowni prof. Dunikowskiego w 1939 roku. W 1945 roku pracował jako nauczyciel w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie. Od roku akademickiego 1946/47 pracował na Akademii Sztuk Pięknych. Jego zajęcia były cenione ze względu na konsekwencję w zgłębianiu zagadnień rzeźbiarskich. Temat ćwiczeń mógł być banalny, np. trzy kule czy przybierający statyczną pozę model. Było to punktem wyjścia do dogłębnej analizy kompozycyjnej, która satysfakcjonowała studenta, a w konsekwencji korekt i poprawek także profesora. „Należy ingerować konsekwentnie i nie ograniczać swego działania do roli, dosyć wygodnej – przyjaciela i obserwatora”²⁷⁸. Otwarta postawa profesora sprawiała, że z każdym podopiecznym potrafił znaleźć płaszczyznę porozumienia, odnaleźć w nim to, co najlepsze. Profesor Jerzy Bandura naprowadzał na stosowanie właściwych rozwiązań. Podczas korekty racjonalnie tłumaczył, na czym polegał błąd, nigdy nie wyrażał swojego zdania *ex cathedra*.

²⁷⁸ Cytat zawarty w aktach personalnych Jerzego Bandury. AASP, k. 37 b.

Jerzy Bandura przeszedł do historii jako pedagog niezwykle świadomy wagi przekazu dydaktycznego. Pragnął przede wszystkim nauczyć swoich studentów warsztatu rzeźbiarskiego. Imponował im swoją wiedzą na temat literatury, skłaniał do podejmowania trudnych lektur, np. Prousta, zaskakiwał skromnością. Zwykł powtarzać: „artystą się nie jest, artystą się bywa”²⁷⁹. Uważał, że uczelnia ma nie tylko wykształcić w młodych ludziach umiejętności techniczne, ale także otwierać horyzonty, nauczyć odnajdywania związków między sztukami, być dla nich prawdziwą Alma Mater. Dzielił się ze studentami swoimi chwilowymi fascynacjami artystycznymi, np. w pewnym okresie zapragnął zainteresować swoich wychowanków sztuką ludową i woził ich do skansenów. W czasie jednej z takich wizyt natknął się na twórcę ludowego, który po wysłuchaniu wypowiedzi profesora skomentował ją: „pan tak to mówi, jakby to było tak łatwo, a sztuka to je męka”²⁸⁰.

Sztuka sakralna i twórczość pomnikowa to dwie domeny najbardziej mu bliskie, pomimo że osiągał sukcesy w konkursach o tematyce sportowej (*Craml* – I nagroda w Polsce, wyróżnienie na konkursie towarzyszącym olimpiadzie w Londynie w 1948). Artysta przedstawił zaledwie fragment sylwetki ludzkiej – głowę łapiącą powietrze i gwałtownie wyciągniętą rękę, aby tym samym wzmóc sugestywność ruchu. Z powodzeniem brał udział w konkursach medalierskich. Projektował całościowe dekoracje wnętrz kościelnych, np. w kościele NMP w Jaśle, w którym czarny Chrystus budził wielkie kontrowersje²⁸¹. W sztuce sakralnej profesor zainicjował niezwykle kreatywny dialog ze stylami historycznymi. Świadczy o tym jego neoromański Chrystus o sugestywnej ekspresji, hieratyczne, a jednocześnie pełne wdzięku anioły.

Jedną z najbardziej znanych realizacji monumentalnych jest pomnik Kopernika w Chorzowie (1964), stojący na płaskim, okrągłym postumencie, symbolizującym tarczę słoneczną. Sylweta astronoma jest wyciosana z kamienia w sposób bardzo oszczędny, formy geometryczne są wpisane w miękko zarysowane bryły, widzowi udziela się wrażenie harmonii.

²⁷⁹ Rozmowa autorki z Dorotą Boryło, 3 XI 2017.

²⁸⁰ Rozmowa autorki z prof. Andrzejem Getterem, 15 X 2017.

²⁸¹ Według relacji prof. Krzysztofa Nitscha (rozmowa autorki z nim, 9 XI 2017) proboszcz przekazał informację, że parafianie mówią, iż nie życzą sobie widzieć takiego Chrystusa, bo to Murzyn. Profesor Bandura z właściwą sobie kulturą poprosił, aby ten zobaczył innego czarnego Chrystusa – na Wawelu. Młody Nitsch, wtedy asystent profesora, wziął sobie za punkt honoru zaprowadzić proboszcza przed krucyfiks św. Jadwigi. Obecnie rzeźby Bandury z jasielskiego kościoła są przechowywane w Rzeszowskim Muzeum Diecezjalnym.

Pomnik tragedii skalbmierskiej przedstawiający kobietę, u której stóp stoi orzeł z rozpostartymi skrzydłami (1946), pomnik Adama Mickiewicza w Nowym Sączu (1962) to kolejne prace Bandury umieszczone w przestrzeni publicznej. Jerzy Bandura przeszedł do historii przede wszystkim jako autor pomnika Grunwaldzkiego, zaprojektowanego wspólnie z Witoldem Cęckiewiczem. Lapidarna, wręcz ascetyczna kompozycja składa się z abstrakcyjnej formy nawiązującej do masztu, w którą zostały wplecione drobne kształty przypominające proporce. W pobliżu ustawiono kolumny poświęcone wodzom słowiańskim. W monumentalne bloki kamienia – ułożone na sobie, poddane dyslokacji – zostały wpisane szkicowe, lecz sugestywne wizerunki twarzy. Bandura wykonał także makietę przedstawiającą rozmieszczenie wojsk, co wniosło dodatkowy element pogładowy i pedagogiczny.



23. J. Bandura, W. Cęckiewicz, *Grunwaldzki Pomnik* (pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego, fragment), 1960, Grunwald.

Artysta zajmował się także twórczością graficzną (był członkiem grupy Dziewięciu Grafików). Wychowankami prof. Bandury są m.in. Krzysztof Nitsch, Stefan Borzęcki, Wiesław Bielak, Wanda Czelkowska, która świetnie czuła się w tej pracowni, pomimo że była artystką otwierającą się na najbardziej nowoczesne kierunki w sztuce. Pod okiem profesora kształcili się także tacy przyszli pedagodzy Politechniki Krakowskiej jak Józef Wąsacz, Stefan Dousa.

Jak wspomniano, w latach 50. na Wydziale Rzeźby zatrudniono szereg nowych pracowników, zarówno tych, którzy prowadzili zajęcia ogólne z rzeźby i niejako określali kierunek nauczania, jak i tych, którzy pełnili funkcje pomocnicze i ułatwiali studentom zdobycie specjalistycznych umiejętności warsztatowych. Dawni asystenci awansowali i uzyskali samodzielność. Jerzy

Bandura został docentem, a wkrótce potem profesorem nadzwyczajnym, i kierował pracownią rzeźby.

Ważnym wydarzeniem było uruchomienie pracowni ceramicznej w Akademii²⁸² – wykłady teoretyczne z tego zakresu były prowadzone przez Rudolfa Krzywca, technologię wykładał potem Andrzej Waga. Zaadoptowane zostało pomieszczenie, w którym znajdował się zniszczony piec ceramiczny. Ludwika Szemioth-Bursa wybudowała nowe urządzenie, przechodząc praktyczne szkolenie z metod wypalania pod kierunkiem inżyniera. Sama doskonalila wiedzę na temat szkliv, posilkując się lekturą, stosując metodę prób i błędów. „Biorę do ręki grudę ziemi, ale jaka to ziemia, do ziemi nie podobna, miękka poddaje się ręką rzeźbiarza. Ziemia, woda, powietrze i ogień drżem w wypalanej glinie”²⁸³ – mówi artystka. Ulubionym tematem jej prac są zwierzęta, ale nie w dramatycznych pozach, scenach walki – jeśli ukazuje ruch, jest on dekoracyjnie przestylizowany. Powstają wielobarwne plakiety oraz figurki zwierząt pokryte polichromowaną warstwą, nie zawsze szklwiwną. W dorobku rzeźbiarki znajdują się także płyty ceramiczne przedstawiające bukoliczne sceny, obok projektów pomników (projekt pomnika Wyspiańskiego, *Ułani*) i okolicznościowych medali (*Zjazd chirurgów polskich*, 1980).

Nauczanie przedmiotów pomocniczych, jakimi były historia, teoria sztuki, estetyka, zostało powierzone wybitnym specjalistom, mającym wielką siłę oddziaływania na młodzież, otwierającym im nowe horyzonty, nie tylko jeśli chodzi o sztukę dawną. Wśród wykładowców znaleźli się Tadeusz Dobrowolski, Karol Estreicher, Włodzimierz Hodys, Stefan Morawski, Maria Rzepińska²⁸⁴ – ludzie o niezwyklej wiedzy. Ich porywające wykłady były dla wielu inspiracją jeszcze w latach 60., 70. Dbano o ogólną edukację młodych artystów, zachęcano ich do kontaktu z innymi dziedzinami sztuki. To, że prof. Hodys egzaminował nie tylko z historii sztuki, ale także z literatury, nie dziwiło nikogo.

Rysunek wieczorny prowadzili w latach 50. mistrzowie – Czesław Rzepiński i Wacław Taranczewski. Na Wydziale Rzeźby w latach 60., 70. uczył

²⁸² Akademia nie dysponowała w tym czasie odpowiednim zapleczem. Studenci korzystali z pieca ceramicznego w posiadłości Heleny i Romana Hussarskich w Przegorzałach.

²⁸³ Katalog prac Ludwiki Bursy, [on-line] <http://ludwika-szemioth-bursa6.webnode.com/#plaskorzezbakon-jpg> – 1 II 2019.

²⁸⁴ Przez długi czas utrzymywał się podział, jeśli chodzi o historię sztuki – Włodzimierz Hodys uczył przez pierwsze dwa lata, a Maria Rzepińska przez następne. Ciekawostką jest to, że Hodys nie był z wykształcenia historykiem sztuki (uzyskał dyplom z muzykologii).

tęgo przedmiotu Roman Jarosław Heger²⁸⁵. Możliwość zetknięcia się ze znaczącymi postaciami sztuki współczesnej na Zachodzie była epizodyczna. Profesor Maria Rzepińska odnotowuje wizytę Marka Szwarca w Akademii, bardzo istotną dla rzeźbiarzy²⁸⁶. Z przedmiotów ogólnokształcących absolwenci Wydziału Rzeźby zapamiętali szczególnie mocno zajęcia z anatomii – w latach 60., 70. prowadził je prof. Jan Kuś, który wykładał także w Akademii Medycznej, stawiał artystom wymagania analogiczne do tych stawianych studentom medycyny²⁸⁷. Należy zwrócić uwagę, że Wydział Rzeźby dysponował sporą obsadą pedagogiczną. Stosunek kadry do studentów wynosił 1:3²⁸⁸, to były warunki umożliwiające autentyczną wymianę myśli z podopiecznymi, śledzenie ich postępów.

Wraz z zatrudnieniem młodych pedagogów pojawiły się nowe koncepcje praktykowania i nauczania rzeźby. Marian Konieczny dał alternatywną odpowiedź na fascynację formułą Dunikowskiego, tak charakterystyczną dla środowiska krakowskiego. Jego twórczość można określić jako realizm pogłębiony o treści ideologiczne. Po zakończeniu studiów w pracowni mistrza (wcześniej jego edukacją rzeźbiarską zajmował się prof. Popławski) Konieczny otrzymał wyróżnienie – uzyskał możliwość kontynuacji edukacji artystycznej w szkole Riepina w Leningradzie. Cztery lata pobytu za granicą ukształtowały go ostatecznie pod względem artystycznym i światopoglądowym.

Przyjechałem tutaj do Akademii im. I. Riepina po ukończeniu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, która różni się od Akademii leningradzkiej respektując przede wszystkim tradycje klasyczne. Wychowałem się w szkole, która rozwija w wychowankach bardzo swobodne wyobrażenia i pojęcia o sztuce. Chyba dlatego w pierwszym okresie powstały pewne rozbieżności między mną a moim profesorem w pojmowaniu formy, w podejściu do jej analizy i w innych podobnych problemach. I chociaż trudno mi było poddać rewizji moje pojęcia i wyobrażenia, jestem

²⁸⁵ Uczył od 1956 roku, gdy został zwolniony z więzienia, w którym przebywał za przynależność do Armii Krajowej.

²⁸⁶ M. Rzepińska, *Profesorowie ASP w Krakowie 1945-50*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie – Galeria, Kraków 1986, s. 22.

²⁸⁷ Rozmowa autorki z prof. Józefem Sękowskim, 16 XI 2017.

²⁸⁸ Przykładem rok 1966/1967, gdy dziekanem był Jacek Puget, oraz rok 1973/1974, gdy dziekanem był Stefan Borzęcki. Podobna proporcja utrzymuje się po dziś dzień. Zestawienia dokonano na podstawie informacji zawartych w protokołach Rady Wydziału Rzeźby (AASP).

bardzo zadowolony, że przyjechałem tutaj i przez zderzenie ze wspomnianym typem kształcenia i tradycji doszedłem do konkretniejszego pojmowania świata rzeczy i człowieka. (...) Czerpałem więc stamtąd te wartości, których nie dostałem w Krakowie, a jednocześnie filtrowałem wszystko przez zbiór zdobytego już doświadczenia i wiedzy o sztuce, o rzeźbie²⁸⁹.

Wypracowanej wtedy formuły artysta trzymał się przez całe życie i nie wchodził w dialog z nowymi kierunkami w sztuce XX wieku. Pracę podjął w październiku 1957 roku. Staż w leningradzkiej uczelni został zaliczony jako aspirantura²⁹⁰. Już w 1958 roku dziekan Jacek Puget poprosił o przesunięcie Koniecznego na stanowisko adiunkta²⁹¹. 5 XII 1959 został postawiony wniosek o mianowanie artysty zastępcą profesora, aż do czasu uzyskania warunków odpowiadających habilitacji. Na tej samej radzie wydziału został przegłosowany wniosek o nadanie Wandzie Ślędzińskiej tytułu profesora nadzwyczajnego (zatrudnionej w 1945 roku, mającej już na swoim koncie wiele sukcesów artystycznych, ze srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 roku włącznie). W 1960 roku artysta spędził kilka miesięcy we Francji. Na błyskotliwej karierze pojawiła się rysa – w warszawskiej ASP odmówiono mu przyznania habilitacji, jako powód podano, że sukcesy młodego rzeźbiarza przychodzą zbyt szybko, bez odpowiedniej refleksji i czasu, który nadaje każdemu doświadczeniu pogłębiony walor²⁹². Od października 1968 roku pełnił funkcję dziekana, w 11 lat od chwili, gdy został zatrudniony. Już jako młody pracownik uzyskał możliwość wyjazdu studyjnego za granicę.

Dziełem, które utwierdziło pozycję Koniecznego, była warszawska *Nike* (1964)²⁹³ – kobieta zrywająca się do walki, sugestywny symbol powstańczych

²⁸⁹ W. Loranc, *op. cit.*, s. 41-42.

²⁹⁰ „Na podstawie przedłożonego materiału rzeźb i projektów oraz znajomości ogólnego rozwoju artystycznego i humanistycznego można oprzeć uzasadniony sąd o kwalifikacjach Koniecznego i jego przydatności dla Uczelni”. AASP, Pismo dziekana Jacka Pugeta z dnia 24 XII 1958, Teczka personalna Mariana Koniecznego.

²⁹¹ 24 XII 1958 prof. Puget przedstawia wniosek przed Radą Wydziału, 24 XII 1958 decyzja zostaje podpisana przez rektora Rzepińskiego. AASP, Teczka personalna Mariana Koniecznego.

²⁹² Jak twierdzi biograf artysty, postawiono mu jeden zarzut: „Idzie od sukcesu do sukcesu. To demoralizujące. Powinien przeżyć wstrząs”. W. Loranc, *op. cit.*, s. 69.

²⁹³ Władysław Loranc trafnie ujmując charakter pracy: „Nie Syrena, (...) nie jako banalne w swej herbowej konwencjonalności godło Warszawy, ale jako kobieta zrywająca się do walki. Do



24. M. Konieczny, pomnik Bohaterów Warszawy (*Warszawska Nike*), 1964, ul. Nowy Przejazd w Warszawie.



25. Pracownia M. Koniecznego, po prawej rzeźbiarze Bogusz Salwiński i Edward Krzak.

zmagają. Niezwykła ekspresja tej pracy jest efektem dynamizacji formy, a zarazem powściągnięcia emocji. Artysty powierzono wkrótce rekonstrukcję innego patriotycznego symbolu – pomnika Grunwaldzkiego²⁹⁴ (1976). Słynną

walki, która mimo tragicznego przebiegu była jednak walką zwycięską. I wtedy przychodzi mu na myśl drugi symbol – Nike, grecka bogini towarzysząca bitwom i lecąca nad ziemią z wieścią o ich szczęśliwym ukończeniu” (*ibidem*, s. 53-54). Jak mówi artysta w wywiadzie udzielonym Gabrielowi Michalikowi (2016), premier Cyrankiewicz był skłonny zaprzestać budowy pomnika ze względu na jego gigantyczne rozmiary, ale ponieważ pieniądze pochodziły z publicznej zbiórki, nie można było zlekceważyć woli narodu. G. Michalik, *Synteza mitu (wywiad z profesorem Marianem Koniecznym)*, Radziejowice 2016, [on-line] <http://palacradziejowice.pl/9173-2/-1-II> 2019.

²⁹⁴ Artysta pracował na podstawie modelu z paryskiej pracowni Franciszka Blacka (wspólna praca Antoniego Wiwulskiego, Franciszka Blacka i Bolesława Bałzukiewicza). Nie ograniczył się do odtworzenia dawnego projektu, tchnął w nią nowe treści: „Rola Mariana Koniecznego w realizacji tego dzieła była decydująca i wykroczyła daleko poza funkcje rekonstruk-

realizacją jego dłuta był pomnik Lenina (1973). Rzeźbiarz był znany z tego, że wygrywał konkursy nawet wtedy, gdy nie uzyskiwał w nich pierwszego miejsca lub gdy był członkiem jury – tak było w wypadku pomnika Wyspiańskiego (1982) stojącego przed Muzeum Narodowym w Krakowie. Konieczny miał świadomość posłannictwa w czasach, gdy wszystko zdawało się być udawane. „Rzeźbiarz jest w społeczeństwie jednostką potrzebną, a nawet niezbędną”²⁹⁵ – zwykł mawiać. Gdzie indziej stwierdza: „Pomnik jest przede wszystkim wyrazem dążeń społecznych – dążeń uchwytnych, opisanych i nazwanych. Rzeźbiarz ma je tylko uogólnić. Wyrazić znakiem”²⁹⁶. Efektem jego pracy są pomniki: Czynu Rewolucyjnego w Rzeszowie²⁹⁷ (1967-1973), Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gorlicach (we współpracy z Włodzimierzem Kunzem, 1966), Wdzięczności Żołnierza Radzieckiego w Częstochowie (1969; zdemontowany w 1992 roku na podstawie tzw. ustawy dezubekizacyjnej²⁹⁸), Bartosza Głowackiego w Raclawicach (1994). Okres transformacji okazał się dla Koniecznego przełomowy – z przestrzeni publicznej zniknęła jedna z jego najbardziej znanych prac – pomnik Lenina²⁹⁹. Z drugiej strony otworzyło się pole dla zamówień sakralnych, którego to zadania podjął się mimo wcześniejszego zaangażowania na polu niechętnym religijnym zapędom – po-

cyjne, prowadząc do powstania nowych wartości ideowo-artystycznych, wyrosłych z ducha patriotyzmu, o rozległym i głębokim oddźwięku społecznym” – prorektor Andrzej Pietsch w piśmie z 19 VII 1977. AASP, Teczka personalna Mariana Koniecznego, k. 29.

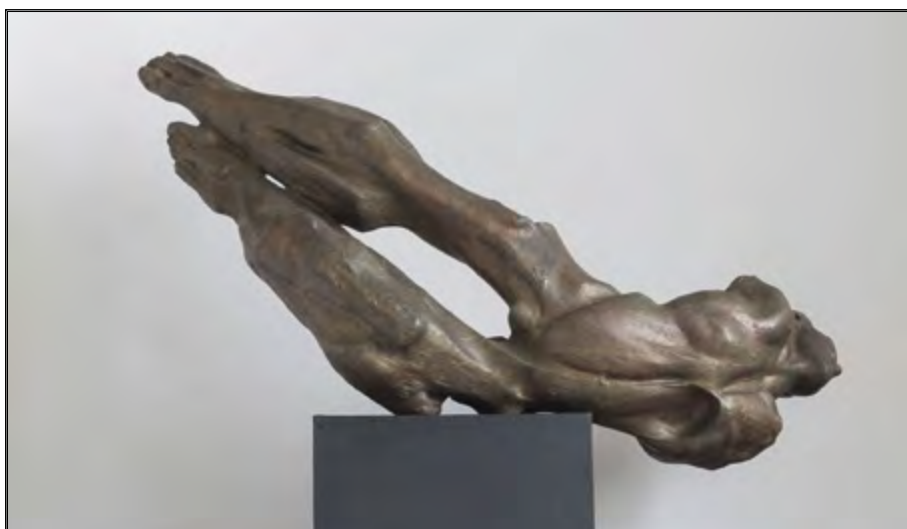
²⁹⁵ AASP, W. Korsi, Recenzja dotycząca dorobku i osiągnięć dydaktycznych doc. Mariana Koniecznego w związku z wnioskiem o nadanie mu tytułu profesora nadzwyczajnego, Teczka personalna Mariana Koniecznego, t. 2, k. 277, s. 3.

²⁹⁶ W. Loranc, *op. cit.*, s. 73.

²⁹⁷ Obecnie trwa polemika na temat tego, czy obiekt nadal powinien przebywać w przestrzeni miejskiej.

²⁹⁸ Wiele pomników autorstwa krakowskich artystów zostało zniszczonych lub zburzonych na mocy wspomnianego dokumentu. Częstochowski pomnik Koniecznego był w swojej wymowie stosunkowo „niewinny” – żołnierz radziecki trzymał w jednej ręce karabin, a w drugiej gałązkę oliwną. Pomnik zyskał pieszczotliwe miano „Wani”, przez kilka lat leżał przewrócony, potem pojawiły się pomysły, aby przetopić go na Piłsudskiego. Ostatecznie spotkał go lepszy los niż pomnik Lenina – wykonawca pomnika Piłsudskiego zdecydował się go umieścić na terenie zakładu. Zob. [on-line] <http://staraczestochowa.pl/index.php?Pomnik%20Wdzi%EAczno%B6ci,%20d%B3uta%20prof.%20Mariana%20Koniecznego,%20ods%B3oni%EAty%20w%201968r.%20&www=Modules/stary-dokument&akcja=staredokumenty&katg=pca&id=4406> – 1 II 2019.

²⁹⁹ Pomnik został zakupiony i wywieziony do Szwecji. Jak zawsze przy zmianie władzy, pierwszymi ofiarami padają prace umieszczone w przestrzeni publicznej. Należy żałować, że wartościowe pod względem artystycznym obiekty nie zostały przeniesione do muzeum, jak chociażby do Muzeum Socrealizmu w Kozłowie.



26. M. Konieczny, *Ikar*, 1965.

wstały pomnik Jana Pawła II w Licheniu (1999), epitafium królewskie w archikatedrze w Poznaniu (1995). Artysta pracował także za granicą – wykonał pomniki: Tadeusza Kościuszki w Filadelfii (1979), Chwały i Męczeństwa w Algierze (1982), Abd el-Kadera w Algierze (1987). Wsparcie techniczne stanowili m.in. Edward Krzak, prowadzący od 1975 roku sztukatornię w Akademii, a także Bogusz Salwiński, późniejszy asystent. Konieczny miał niezwykłą zdolność panowania nad skalą, potrafił dostosować swoją koncepcję do punktu, z którego patrzył widz. „Pomniki Koniecznego wydają się większe, niż są w rzeczywistości. A to sztuka”³⁰⁰. Artysta jest także twórcą takich metaforycznych kompozycji, jak *Dedal i Ikar* (1965), w której posługuje się figurą cząstkową³⁰¹, oddając ideę wzlotu oraz dramat spadającego – są to prace bardzo ekspresyjne, o nierównej, poszarpanej fakturze. W podobnej konwencji zostało wykonane *Macierzyństwo* (1965). Wspomniane realizacje zostały po raz pierwszy zaprezentowane na „Spotkaniach krakowskich” w 1965 roku. Współcześni cenili twórczość portretową artysty oraz jego prace w zakresie rzeźby nagrobnej. Konieczny stworzył także scenografię do słynnego filmu Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od aniołów* (1961). Artysta pracował

³⁰⁰ Przytoczona opinia Karola Badyny – rozmowa autorki z nim, 17 XI 2017.

³⁰¹ Figurę cząstkową uprawomocnił Rodin zainspirowany antyczną rzeźbą odnajdywaną jako destrukty.

w okresie, gdy w sztuce nasilił się bunt przeciwko zastanym konwencjom, gdy utwierdzały się pozycje awangardy. Profesor Bogusz Salwiński tak oto scharakteryzował jego stanowisko: „Wszedł w dojrzałe życie, w czasie gdy nasiliła się radykalizacja postaw destrukcyjnych w sztuce. (...) Nie uprawiał żadnych ekstremizmów estetycznych, pseudobuntów czy kontestacji”³⁰².

Marian Konieczny piastował godności dziekana Wydziału Rzeźby (1968-1972) i rektora (1972-1981).

Za czasów swojej kadencji otworzył dopływ kadry na uczelnię przez możliwość awansowania³⁰³.

Uczniowie Koniecznego mieli później docenić jego doskonały warsztat, artystyczną rzetelność, wierność prawdzie materiału. Pilna obserwacja natury była dla niego najlepszą nauką zawodu, na jego zajęciach wykonywano przede wszystkim studia na bazie postaci ludzkiej. Metody pedagogiczne Koniecznego stanowiły rodzaj antykorekty. Komentarze były krótkie, gdy widział słabą pracę, chwalił, by zachęcić do dalszych poszukiwań. Gdy uważał studium za dobre, najczęściej nic nie mówił, co wywoływało zdziwienie studentów. Uważał, że młodzi za bardzo bawią się ze szkicem, za długo to trwa. „Raz zrobił pokazówkę. Kazał asystentowi przygotować dobrą glinę, kawalet i w przeciągu kilkunastu minut wykonał szkic”³⁰⁴. Gdy po transformacji system szkolnictwa wyższego był przedmiotem coraz to nowych, nie do końca przemyślanych propozycji zmian, profesor przyznawał kluczowe miejsce relacji uczeń-mistrz³⁰⁵. Konsekwentnie bronił klasycznego kształcenia w zakresie rzeźby – odpowiadając na protesty studentów, że nauczanie jest zbyt tradycyjne, proponował, aby podali konstruktywne propozycje zmian³⁰⁶. Uważał, że:

naależy pozostawiać stronę kreatywną samym studentom. Student ma sam stworzyć nowe jakości. Student musi przejść szkołę życia. Nie należy przyzwyczajać młodzieży do filantropii. Zbyt rozbudowany system opiekuńczy zniewala. Szkoła to

³⁰² Słowa Bogusza Salwińskiego, cyt. za: *Nike była jego pomnikiem – zmarł profesor Marian Konieczny*, [on-line] <http://www.stefczyk.info/publicystyka/kultura/nike-byla-jego-pomnikiem-zmarl-marian-konieczny,20716386379> – 20 V 2017.

³⁰³ Rozmowa autorki z Jerzym Nowakowskim, 21 XI 2017.

³⁰⁴ Rozmowa autorki z Karolem Badyną, 17 XI 2017.

³⁰⁵ AASP, sygn. I-R 425/8, Protokół Posiedzenia Rady Wydziału Rzeźby, 21 I 1987.

³⁰⁶ AASP, sygn. I-R 425/10, Protokół Posiedzenia Rady Wydziału Rzeźby, 20 II 1992.

okres samodyscypliny, inicjatywy, próby sił. Artysta jest instytucją sam dla siebie. Należy wpajać już w szkole te nawyki³⁰⁷.

Uczniami prof. Koniecznego byli między innymi Bogusz Salwiński (współpracował z profesorem przy wykonaniu wielu pomników jego autorstwa), Józef Sękowski, Barbara Zambrzycka-Śliwa, Małgorzata Olkusa, Piotr Twardowski. Obowiązki dydaktyczne i liczne zlecenia nie wykluczały aktywności politycznej profesora – był posłem na sejm, przewodniczącym Krakowskiego Komitetu Frontu Jedności Narodu, członkiem Rady Krajowej PRON. Artysta był obdarzony także nieprzeciętnym talentem wokalnym.

Autor pomnika Lenina stanowi przykład spektakularnej kariery, którą można było zrobić w PRL-u, gdy talent i pracowitość szły w parze z silną motywacją. Twórczość Koniecznego była odpowiedzią na potrzeby, które w jasny sposób formułowała partia. W wypadku rzeźby, której byt jest uzależniony przede wszystkim od państwowych zleceń, centralizacja sztuki, istnienie sprawnego systemu finansowania miały bardzo istotne znaczenie.

Popiersia twórców reżimu oraz pomniki w sposób naoczny przekazujące patriotyczne i polityczne treści stanowiły przedmiot zamówień, niekiedy prowadzonych w trybie konkursowym. O ile realizacja monumentów poświęconych ofiarom faszyzmu, bohaterom walk partyzanckich wpływała z potrzeby serca, o tyle tworzenie projektów, które miały sakralizować zwycięską armię radziecką czy komunistyczną władzę, dla wielu artystów wymagało pewnego kompromisu moralnego. Tego rodzaju zamówienia spotykały się jednak z poważną finansową gratyfikacją oraz z prestiżem w środowisku, zmianą pozycji. Zlecenia monumentalne stanowiły w tym czasie najbardziej atrakcyjny segment rynku sztuki. Hanna Kotkowska-Bareja wymienia cztery wymogi, które należało spełnić, by sprostać oczekiwaniom reżimu. Były to: wykluczenie przekazu, który mógłby być uznany za „niepoprawny politycznie”; jednoznaczność treści głoszonych przez pomnik implikująca formę realistyczną, nie abstrakcyjną; monumentalizm; zgodność wybranej formy plastycznej z aktualnymi dyrektywami rządzących w zakresie sztuki. Rzeźba, jeśli miała być wystawiana, musiała zostać podporządkowana władzy³⁰⁸. Maria

³⁰⁷ AASP, sygn. I-R 425/8, Protokół Posiedzenia Rady Wydziału Rzeźby, 9 X 1987.

³⁰⁸ H. Kotkowska-Bareja, *Polityka a pomniki PRL 1945-1968*, „Rocznik Rzeźba Polska” 2000-2001, t. 10: *Metamorfoza figury 1945-2000*, s. 93-97.

Pinińska-Bereś tak oto komentuje aktywność swoich kolegów po fachu na polu rzeźby pomnikowej:

Środowisko rzeźbiarskie było zawsze upartyjnione. Partia dawała posady, pracownie i przede wszystkim duże zamówienia. Dawała to, czego rzeźbiarze potrzebowali i w ten sposób uzależniała ich od siebie. Wielu młodych, zdolnych ludzi tak ugrzęzło. Teraz niektórzy mówią, że realizowali zamówienia społeczne. To oczywiście bzdura. Społeczeństwo było w tej dziedzinie ubezwłasnowolnione. Te wszystkie Leniny, pomniki ku czci ZSRR czy UB, to była realizacja zamówień partii komunistycznej. Pomniki te dawały duży prestiż. Partia bardzo o to dbała³⁰⁹.

W szkole krakowskiej proste, jasne przesłanie zostało wyartykułowane za pośrednictwem kształtów na wpół abstrakcyjnych, w duchu Dunikowskiego. Została im nadana symboliczna funkcja; odwołując się do czysto rzeźbiarskiego rozumienia formy, stosując pojęcie czasoprzestrzeni, unikano ilustracyjności. Metafora mogła być ucieczką, ale także środkiem wzmacniającym wymowę. Poprzez swą nieprzekładalność na język propagandy sztuka niefiguratywna była długo odrzucana z przyczyn ideologicznych.

W środowisku warszawskim przejście od ciężkiej, monumentalnej wersji nowego klasycyzmu, zaszczipionego za pośrednictwem szkoły Breyera, do przodownic, żniwiarek i popiersi ojców narodu było o wiele prostsze. Mieszkający w Krakowie Dunikowski, nawet jeśli rzeźbił popiersie Stalina, czynił koncesję w zakresie tematu, a nie formy. Puget i Ślędzińska nie interesowali się realizacjami w monumentalnej skali. Bandura podejmował wątki, które można określić jako patriotyczne (kult historii, postaci świata kultury i nauki). Godząc je z własną wizją bryły rzeźbiarskiej, nie dał się jednak zaprząć w służbę komunistycznej ideologii. Zdaniem Marii Jaremy próby forsowania przez władzę „jedynej słusznej” narracji okazały się nieskuteczne – „realizm socjalistyczny, narzucony przez nieartystów, przestał mieć cokolwiek wspólnego ze sztuką. Stał się partaczonym przez kiciarzy prostactwem”³¹⁰. U innych krakowskich rzeźbiarzy odzew na realizm socjalistyczny, wcześniej lansowany przez Włodzimierza Sokorskiego, okazał się słaby, a sama formuła

³⁰⁹ *Maria Pinińska-Bereś (1931–1999)* [katalog wystawy], red. B. Gajewska, J. Hanusek, Bunkier Sztuki, Kraków 1999, s. 113.

³¹⁰ *Kraków w Polsce Ludowej*, red. J. M. Małecki, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków, Kraków 1996, s. 85, *Rola Krakowa w Dziejach Narodu*, t. 15.

została odsunięta w 1953 roku, jego odejście w zapomnienie przypieczętowała wystawa w Arsenale w 1955 roku³¹¹.

Realizm pełen ekspresji w wydaniu Mariana Koniecznego budził entuzjazm partyjnych oficjeli, mieścił się w kanonie akceptowanym przez państwowego mecenasa, a jednocześnie miał wysoką jakość artystyczną. List Pierwszego Sekretarza Komitetu Centralnego PZPR z 31 grudnia 1975 mówi wprost o zachwycie, jaki wywołało wyobrażenie Lenina:

Pragnę również podziękować za popiersie Włodzimierza Lenina wykonane na Zjazd. Nasza partia przywiązuje wielką wagę do rozwoju kultury i sztuki. Szczególnie cenimy ten nurt twórczości artystycznej, który łączy mistrzostwo formy z głębią treści, niesie wartości humanistyczne, sprzyja kształtowaniu społeczeństwa w duchu ideałów patriotyzmu i socjalizmu. Jestem przekonany, Drogi Towarzyszu Konieczny, że będziecie nadal wzbogacać kulturę narodową dziełami spełniającymi te oczekiwania³¹².

Pod koniec lat 50. krakowscy artyści, w tym także pracownicy ASP, zaczęli otwierać się na sztukę zachodnią. Początkowo dostęp do niej był bardzo utrudniony – jak wspomina Paulin Wojtyna: „Ogólnie odczuwało się brak kontaktu ze sztuką Francji. Jedynie Tadeusz Kantor przywiózł w walizce »nowinki artystyczne – czasopisma i książki z Paryża«”³¹³. Po 1956 roku nastąpiło otwarcie. W 1959 roku odbyła się wielka wystawa Moore’a w Zachęcie, a także w Pałacu Sztuki w Krakowie. Oddziaływała ona silnie na całą generację, zachęciła do eksperymentów z formą otwartą, otworzyła nowe horyzonty poprzez kontakt ze sztuką cywilizacji archaicznych i egzotycznych, skłoniła do realizacji dzieł w kamieniu w wielkiej skali.

W pracach wielu krakowskich artystów można odnaleźć obłe kształty inspirowane formami organicznymi w duchu brytyjskiego mistrza. Z pewnością

³¹¹ Ogólnopolska wystawa „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zorganizowana przez Elżbietę Grabską i Mieczysława Wallisa przy okazji V Światowych Dni Młodzieży. Z krakowskich rzeźbiarzy swoje prace zaprezentowali Antoni Hajdecki, Helena Hussarska i Paulin Wojtyna.

³¹² AASP, List I Sekretarza KC PZPR do Mariana Koniecznego z dnia 31 XII (*sic!*) 1975 roku, Teczka personalna Mariana Koniecznego, k. 23. Tym słowom towarzyszą życzenia noworoczne – tekst był bowiem pisany w sylwestra.

³¹³ J. Gościej-Lewińska, A. Porczak, P. Sieprawski, *Paulin Wojtyna, Rzeźba, malarstwo, rysunek, grafika*, Agencja Artystyczna GAP, Kraków 2013, s. 244.

zatrzymano się w pół drogi pomiędzy figuracją a abstrakcją. Nie stosowano śmiałych rozwiązań, jeśli chodzi o stylizację postaci ludzkiej, prowadzących niekiedy do niemal całkowitego jej odrealnienia jak w środowisku warszawskim. Nie należy zapominać o ogólnych uwarunkowaniach, w ramach których funkcjonowała rzeźba w akademiach krakowskiej i warszawskiej. W Małopolsce na Wydziale Malarstwa dominował koloryzm. W stolicy Wojciech Fangor, Wojciech Zamecznik, Oskar Hansen wspólnie poszukiwali nowego rozumienia przestrzeni, które miało charakter interdyscyplinarny, pojawiło się pojęcie „formy otwartej”, tak istotne dla rzeźby. Nie bez znaczenia pozostawała też ogólna atmosfera uczelni likwidująca szereg barier pomiędzy nauczycielem a studentem, przyczyniająca się do lepszej integracji działań.

W Małopolsce szybko stały się popularne nowe formy ekspresji – tworzone kompozycje ze spawanych metali kolorowych, powstawały prace zbliżone do instalacji, pojawiły się manifestacje feminizmu, body artu, minimal artu. Bogate życie wystawiennicze w Krakowie tego okresu pozwoliło uzupełnić nurt, jaki prezentowały prace pedagogów i studentów ASP, o szerokie spektrum zjawisk, które rodziły się w zaciszu pracowni. Przestrzeń publiczna stawiała się coraz bardziej otwarta na działania artystów. Pozytywną stroną poddania państwowej machinie było finansowanie ze środków publicznych licznych spotkań, przeglądów, wspólnych wystaw. Organizowano plenery rzeźbiarskie, czasowe prezentacje prac, np. na Plantach, w ogrodach Kossakówki. Nowoczesne rzeźby zaczęły zdobić parki i osiedla – modelową realizacją była dekoracja rzeźbiarska osiedla w Tychach wykonana przez krakowskich pedagogów – m.in. Antoniego Hajdeckiego, Jerzego Nowakowskiego, Andrzeja Gettera, Paulina Wojtynę, Józefa Sękowskiego, Stefana Borzęckiego. Coraz liczniejsze były wydarzenia artystyczne inicjowane przez BWA otwarte w 1965 roku. Począwszy od tej chwili, organizowano „Spotkania krakowskie”, na których rzeźba zajmowała poczesne miejsce. Artyści z Małopolski brali także udział w ogólnopolskim przeglądzie „Rzeźba młodych”.

W 1963 roku pojawił się prestiżowy konkurs połączony z wystawą „Rzeźba Roku”. Jej inicjatorami byli w 1962 roku Jerzy Bereś i Maria Pinińska-Bereś. Formuła przeglądu zyskiwała na wiarygodności – prezentowano wyłącznie prace, które powstały w roku poprzedzającym wystawę. Od 1967 roku ekspozycja została przeniesiona z siedziby ZPAP do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zyskując tym samym większy prestiż oraz widzialność. Nagroda była stosunkowo wysoka, co aktywizowało artystów,

zachęcało do stawiania w szranki³¹⁴. Spotkania przybierały formę pokojowej konfrontacji między najnowszymi nurtami, tendencjami. Pedagodzy krakowskiej ASP niezwykle chętnie w nich uczestniczyli, co ciekawe, najczęściej pokazywali na nich prace odbiegające od ich codziennej praktyki artystycznej, dążąc do zdefiniowania własnej twórczości w zetknięciu z prądami i tendencjami właściwymi sztuce danego czasu. Ostrożność w recepcji nowości i szacunek dla formy ograniczyły skalę prowadzonych poszukiwań, pozwoliły uniknąć pozorowanej awangardy. Kraków zawsze długo opierał się modom, a reagował na nie dopiero wtedy, gdy zdążyły się już zinstytucjonalizować.

Andrzej Pollo, omawiając prezentację z 1976 roku, komentując twórczość krakowskich pedagogów i ich uczniów, jednoznacznie stwierdza: „Pojawiają się tendencje neoekspresyjne (Czelkowska) i dążność do uwypuklania materii (Chromy) czy zachodzących w niej procesów (Gabrys), a zarazem później rezultaty działań Beresia i na antypodach skierowujące się w stronę postkonstruktywistycznej abstrakcji prace Hajdeckiego czy nieco późniejsze próby Kućmy (»Okna«)»³¹⁵.

Krytyk dostrzega na gruncie rzeźby zapowiedzi konceptualizmu³¹⁶.

Wspomniany tekst dowodzi, że twórcy zatrudnieni w ASP uczestniczyli niezwykle aktywnie w życiu artystycznym miasta, mierząc się z powodzeniem z nowymi nurtami w sztuce, pokonując ograniczenia, które mogły być narzucane w murach uczelni. Wielu artystów poszukujących nowych dróg odczuwało programową niechęć wobec rzeźby monumentalnej, zwłaszcza w wydaniu proponowanym przez szkołę krakowską.

Warto nadmienić, że „Rzeźba Roku” nie spełniała ograniczenia narzucanego prezentacjom publicznym przez okólnik wydany w 1960 roku, ustalający górną granicę liczby wystawianych dzieł abstrakcyjnych na 15 procent³¹⁷. Prace nieprzedstawiające czy o charakterze na wpół abstrakcyjnym dominowały bowiem nad inną produkcją. To czasy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, licznych działań artystycznych w przestrzeni publicznej i w zakładach

³¹⁴ Aby pobudzić zainteresowanie środowiska dziennikarskiego, organizowano od 1967 roku konkurs na recenzję na temat wystawy „Rzeźba Roku”. Patronowały mu ZPAP, TPSP, „Dziennik Polski” i Wydział Kultury Rady Narodowej Miasta Krakowa.

³¹⁵ A. Pollo, *Wstęp*, [w:] *Rzeźba Roku Polski Południowej '76*, Rada Artystyczna Sekcji Rzeźby ZPAP w Krakowie, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków 1977, strony nienumerowane.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ O wspomnianym przepisie mówi Anda Rottenberg w swojej książce: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005, s. 91.

pracy, które oferowały niedostępny normalną drogą brąz. Lata 70. to również okres dynamicznej samoorganizacji środowiska. Wielką rolę w kształtowaniu sztuki młodych odegrała pracownia przy ul. Kupa – w dawnej synagodze i otaczających ją przybudówkach spotykali się młodzi asystenci ASP i ich koledzy ze studiów, m.in.: Józef Sękowski, Jerzy Nowakowski, Wincenty Kućma, Bogusław Gabryś, Marian Kruczek, Krzysztof Kędzierski, Jan Siek, Stanisław Płeskowski. W tym miejscu młodzi artyści doskonalili swoją technikę spawania, a także podejmowali próby działań zbliżonych do instalacji. Pracownia spłonęła, gdy odbywało się w niej przedstawienie teatralne. Miejsce dla artystycznego eksperymentu bezpowrotnie zniknęło.

Wkrótce powstała idea pracowni rzeźbiarskich przy ul. Emaus, zasiedlanej od 1971 roku. Zainicjowano akcję przekazywania artystom pracowni na 11. piętrze nowo powstających bloków³¹⁸.

Pojawiła się możliwość zaadoptowania nowych prądów i idei w programach dydaktycznych. W latach 60. i 70. na Wydziale Rzeźby zatrudnieni zostali Stefan Borzęcki, Bronisław Chromy, Antoni Hajdecki, Józef Sękowski, Jerzy Nowakowski. W 1972 roku prof. Jan Krug przeniósł się z Wydziału Architektury Wnętrz, co otworzyło nowy etap w historii Katedry Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego. Jego asystentem został Andrzej Getter. Wewnątrz wydziałów Akademii dochodziło do bezustannej migracji, „przyporządkowanie” utrudniał fakt, że rzeźbiarze byli zatrudnieni jako osoby prowadzące pracownie pomocnicze dla innych wydziałów – Grafiki, Form Przemysłowych, Architektury Wnętrz. Ważna sekcja – rzeźba dla malarzy – pozostawała pod auspicjami Rzeźby. Niektórzy z dawnych absolwentów zapragnęli wrócić na macierzysty wydział. Z drugiej strony, zdarzało się, że pracownicy dostawali polecenie służbowe przeniesienia się do innych jednostek bądź sami występowali z tą inicjatywą. Tak się stało w wypadku Jana Sieka, Wojciecha Firka, Bronisława Chromego.

Niezwykłe znanym krakowskim artystą, który w latach 60. prowadził zajęcia na Wydziale Rzeźby, był Bronisław Chromy (1925-2017). Jego droga wiodła od pracy rzemieślniczej do sztuki – został zauważony w odlewni metalu Franciszka Tieslera w Krakowie przez Karola Hukana³¹⁹ i skiero-

³¹⁸ Po transformacji spółdzielnie nakazywały artystom wykupić albo opuścić przydzielone pomieszczenia.

³¹⁹ Młody odlewnik miał wyrzeźbić popiersie ojca na nagrobek, potem portret brata. Rzeźbiarz Karol Hukan miał powiedzieć, że byłoby grzechem wobec sztuki, gdyby go nie skie-



27. B. Chromy, pomnik Fryderyka Chopina, 2005, Park Decjusza w Krakowie.

wany przez niego do krakowskiego Liceum Sztuk Plastycznych. Rzeźbiarz ukończył studia w 1955 roku (w pracowni Dunikowskiego). Jako asystent prowadził przedmiot odlewnictwo w brązie (1962-1969)³²⁰, wymieniany jest jako zatrudniony w pracowni rzeźby w metalu. Uczyl studentów stosowania dwóch metod – klasycznej, na tzw. mulek, i na tracony wosk³²¹. W późniejszych latach pracował w filii ASP w Katowicach, a następnie, od połowy lat 70., na Wydziale Grafiki. Był inicjatorem organizacji XVI Kongresu FIDEM w Krakowie w 1975 roku, połączonego z wystawą medalierstwa. W latach 1981-1984 był prorektorem ASP. Zasłynął dwoma, wydawałoby się przeciwnymi, domenami twórczości – rzeźbą pomnikową i kameralną animalistyką. W dorobku artysty można odnotować zarówno realizacje monumentalne, upamiętniające wydarzenia historyczne – pomnik Żołnierza Polskiego w Katowicach (1978), jak i prace religijne – *Ukrzyżowanie. Z życia do życia*, *Arka Pana*, *Nowa Huta* (1977). W jego twórczości ciągle obecna była tragedia wojny. Nawiązując do tej tematyki, Chromy ukazywał wydłużone, jak u Alberto Gia-

rował do Akademii Sztuk Pięknych. K. Janiszewska, *Profesor Chromy. Wawelski smok, owieczki i pies*, „Gazeta Krakowska” 2014, 9 I, [on-line] <http://www.gazetakrakowska.pl/artukul/1084682,prof-chromy-wawelski-smok-owieczki-i-pies,id,t.html> – 1 II 2019.

³²⁰ Instruktaż prowadził w tym czasie Stefan Luchter.

³²¹ Przy wykonywaniu form na tracony wosk korzystano z pracowni ceramicznej Ludwika Szemioth-Bursy.

comettiego, postacię zwieńczone wyrazistymi, ekspresyjnymi głowami. Prace Chromego wpisały się na trwałe w przestrzeń miejską Krakowa – *Fontanna grajków* na placu Wolnica (1974), *Smok Wawelski* (1970), pomnik Psa Dżoka (2001), ale także bezpretensjonalne baranki przed budynkiem Uniwersytetu Rolniczego.

Umiejętne łączenie kamienia z metalem to charakterystyczny znak Chromego – w swoich kompozycjach używał rzecznych otoczków, które podgrzewał do temperatury 350 stopni, tak aby móc połączyć je z metalem stanowiącym strukturę. Ten pomysł doskonale sprawdził się w pracach o charakterze dekoracyjnym, chętnie kupowanym przez amatorów sztuki. Ukazując rzeczywistość, artysta stosował metaforę; realizował pomysły, które w innym wydaniu mogłyby wydawać się banalne. Był jednym z inicjatorów powstania Piwnicy pod Baranami, portrety swoich kolegów z kabaretu przedstawił na wielkich metalowych obręczach. Autorska galeria rzeźby w plenerze, w parku Decjusza w Krakowie, pozwala zapoznać się z pracami z różnych okresów twórczości artysty. Znajomość rzemiosła odlewniczego połączona z wrażliwością i wyobraźnią – oto lekcja, którą przekazał studentom ASP.

Nieco marginalizowaną postacią, bardzo istotną ze względu na działalność pedagogiczną, był Paulin Wojtyna. Jego dawny asystent prof. Antoni Porczak dowodzi, że artysta poświęcał studentom dużo czasu na rozmowy i korekty, przechowywał pieczołowicie szkice i rysunki swoich podopiecznych. Warte zacytowania są słowa artysty na temat Akademii: „dużo profesorów – a tak mało nauczycieli”³²²; po latach pojawiło się inne gorzkie stwierdzenie: „Za długo już siedziałem w tym zaułku, w którym ludziom się wydaje, że wokół nich kręci się świat”³²³. W swoich zapiskach Wojtyna porusza kwestię, która jest przedmiotem niepokoju każdego artysty wykładającego sztukę: „Praca nauczycielska w zakresie plastyki po latach staje się niebezpieczna dla twórczości. Uwrażliwiamy się z czasem i nastawiamy na krytyczną ocenę czyjejś pracy... Stajemy się krytykami, nasze możliwości twórcze rozwinęły się w tym kierunku, ze szkodą dla aktywności realizacyjnej”³²⁴.

Autorowi tych słów trudno byłoby zarzucić brak aktywności na polu artystycznym, jego kompozycje stanowią bardzo indywidualną reakcję na nurty

³²² A. Porczak, *Paulin Wojtyna*, [w:] J. Gościej-Lewińska, A. Porczak, P. Sieprawski, *Paulin Wojtyna. Rzeźba...*, s. 14.

³²³ Słowa wypowiedziane niedługo przed przejściem na emeryturę. *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*, s. 18.

obecne w sztuce jego czasów. O ile początkowo ulubioną jego domeną jest portret (materiałem stosowanym w tym okresie był trudny w obróbce czarny dąb), o tyle w późniejszych latach królować będzie metal. Wojtyna zaczynał od zamkniętych, zwartych brył, eksperymentował z coraz bardziej śmiałym stosowaniem formy otwartej, aż do konstrukcji z metalowych prętów i blachy. Niezależnie od okresu twórczości charakterystyczną cechą jego sztuki są liryzm, poetycki nastrój. Jak twierdzi Antoni Porczak:

Formalnie jego twórczość ewoluuje od rzeźby pełnej (wypełniającej zewnętrzny obrys materia, drewnem, brązem, gipsem itp.), przez coraz śmielsze stosowanie azuru, aż do form „drurowych”, w których jest więcej powietrza niż materii twardej. Rzeźby są tak lekkie, że stają się spiralo-mobilami, pozbawionymi ciężaru i cokołu³²⁵.

Niektóre jego kompozycje wprowadzają rzadki w tym czasie wątek rodzajowy, mają rozbudowaną narrację, odwołują się do zaobserwowanych zdarzeń, opisują ludzkie relacje. Inne operują abstrakcyjną formą, są czystymi eksperymentami plastycznymi, niejednokrotnie poddanymi dekoracyjnej stylizacji. Wojtyna to jeden z niewielu krakowskich rzeźbiarzy, którego twórczość wyraża fascynację zdobyczami techniki, współczesnymi odkryciami naukowymi – podbojem kosmosu, badaniami nad zjawiskiem energii i odkryciami w sferze biogenetyki. Kwestia wielowymiarowości przestrzeni była przez niego rozpatrywana zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i znajdowała odzwierciedlenie w rzeźbie. Jedną ze swoich prac zadeedykował *Odkrywcom DNA* (1980) – nawarstwiający się kształty są odbiciem zachodzących na siebie ogniw łańcucha genetycznego. Do jego najbardziej udanych dzieł należy *Królowa ostu* (1973), w której można dostrzec wpływ surrealizmu – wydłużone kształty kobiece narastające obok siebie zdają się być owiane tajemniczą atmosferą. Artystę cechowały świeżość, spontaniczność w postrzeganiu relacji międzyludzkich, sytuacji, więzi; przykładem jest praca *Rozdzieleni* (1970) – metalowe spirale, wśród których szukają się zagubione małe figurki ludzkie. Wojtyna aktywnie działał w ZPAP, dużo wystawiał, był jednym z najbardziej lubianych przez studentów pedagogów, poświęcających młodzieży wnikliwą uwagę.

³²⁵ *Ibidem*, s. 16.

Stefan Borzęcki to barwna postać, której losy splotły się z Wydziałem Rzeźby na lata, kształtując jego charakter. Artysta był absolwentem Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem. Przez pięć lat po maturze był w wojsku³²⁶ i dopiero gdy mógł przejść do rezerwy, złożył egzamin wstępny do ASP. W latach 1955-1961 studiował rzeźbę u Jerzego Bandury, ale dyplom otrzymał na Wydziale Konserwacji w 1961 roku. Pracę na uczelni rozpoczął już na szóstym roku studiów. Podanie o przyjęcie do pracy zostało napisane w porozumieniu z prof. Józefem Różyńskim, kierownikiem Katedry Rzeźby Architektonicznej na Wydziale Architektury Wnętrz. Szybką karierę rzeźbiarz zawdzięcza w równym stopniu osiągnięciom artystycznym, co członkostwu w PZPR (od 1966 roku przewodniczący Podstawowej Organizacji Partyjnej w Akademii Sztuk Pięknych)³²⁷. W 1971 roku został kierownikiem Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego na Wydziale Rzeźby³²⁸. Piastował stanowisko dziekana w latach 1972-1978³²⁹ i 1988-1991, w okresie 1978-1981 pełnił funkcję prorektora. Rektor Marian Konieczny udzielał mu wyraźnego poparcia³³⁰.

Borzęcki jako jeden z nielicznych w swoim pokoleniu miał możliwość bezpośredniej konfrontacji ze sztuką zachodnią – wyjeżdżał za granicę do Francji, Włoch³³¹, gdzie zwiedzał wiodące ekspozycje. Pozwoliło to artyście na wyrobienie doskonałej orientacji w aktualnych kierunkach w sztuce, a jednocześnie nabranie dystansu. Nawiązywał naturalny dialog z twórczością

³²⁶ Przez dwa lata Stefan Borzęcki był kierownikiem pracowni plastycznych przy dowództwie Pomorskiego Okręgu Wojskowego w Bydgoszczy, w wojsku w latach 1950-1955, otrzymał stopień podporucznika. AASP, Teczka personalna Stefana Borzęckiego.

³²⁷ Stefan Borzęcki od roku 1966 pełnił funkcję I Sekretarza POP (AASP, Informacja o zainteresowaniach, osiągnięciach..., Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 44, k. 167, 178).

³²⁸ Przeniesienie na Wydział Rzeźby było skutkiem interwencji Mariana Koniecznego – 22 XI 1971 profesor wydał opinię na temat kandydatury na kierownika Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego. AASP, teczka personalna Stefana Borzęckiego.

³²⁹ Rektor Konieczny w 1972 roku powołał na stanowisko dziekana Wydziału Rzeźby Borzęckiego, a nie żadnego ze starych pracowników.

³³⁰ Kolejnym dowodem na życzliwe podejście prof. Koniecznego, obok przydzielania stanowisk, było skierowanie pisma do Ministerstwa Kultury i Sztuki o przyznanie nagrody I stopnia z 13 V 1975. AASP, Pismo Mariana Koniecznego z 13 V 1975, Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 159.

³³¹ Jego podanie o zgodę na dziesięciodniowy wyjazd w celu zwiedzenia wystawy Pabla Picassa zostało zaakceptowane przez władze uczelni (AASP, Pismo z 25 I 1967 roku, Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 4 (175), u dołu adnotacja: „nie wyjechał”). W okresie gdy urząd dziekana piastował Marian Konieczny, artysta otrzymał stypendium we Włoszech (AASP, Teczka personalna Mariana Koniecznego, k. 16 (154)).

w krajach Europy Zachodniej, nie siląc się na rzekomą nowoczesność, sięgał do korzeni. Otrzymał szereg nagród na „Rzeźbie Roku” w latach: 1963, 1965, 1968, 1973, 1976, 1983, 1985, 1986.

Relief *Miasto* (przed 1969)³³² to bardzo ciekawa abstrakcyjna kompozycja, oparta na siatce nierównomiernych podziałów, od płaskiej powierzchni odstają mniej lub bardziej wypukłe drewniane elementy (światła miasta oddane w drewnie, twardej i chropawej materii), które wydają się pulsować, co przywołuje analogię z *Broadway Boogie-Woogie* Pieta Mondriana. Prace artysty pojawiły się w przestrzeni publicznej – w Tychach (*Kosmosonda*, 1975). Dla Nowych Tychów wykonał rzeźbę *Kosmolot II* (1979) obrazującą właściwą tym czasom fascynację podbojami kosmosu. W latach 60., 70. tworzył formy na ogół miękkie, organiczne, antropomorficzne, choć aluzja była bardzo daleka; widać powszechną wtedy inspirację rzeźbami Henry’ego Moore’a. Od początku jednak Borzęcki najchętniej pracował w ulubionym przez siebie materiale – drewnie, zwracając uwagę na jego możliwości wyrazowe. Formy były zrazu masywne, wyrzeczane z jednego bloku, innym razem płaskie, z prześwitami, składające się na dekoracyjną całość.

Dla Stefana Borzęckiego drewno jest źródłem inspiracji, źródłem sensów i znaczeń, jest fascynacją, formą życia, filozoficznym pojęciem, które zawiera w sobie zarówno instynktowny pradawny szacunek do natury, jak i zachwyt nad jej pięknem i monumentalnością. To właśnie z szacunku do drewna bierze się zarówno koncepcja i forma Jego rzeźb, jak i sposób przedstawienia³³³.

Bogusz Salwiński podkreśla w swoim tekście, że artysta skazywał swoje prace na działanie przypadku – pęknięcie, zmiana struktury modyfikuje bowiem zastany kształt. Absolwent zakopiańskiej szkoły miał wyraźnie emocjonalny stosunek do materii, która w jego ujęciu staje się pramaterią.

Kompozycje Borzęckiego to często gra z przestrzenią, zwłaszcza w sytuacji, gdy kształt malarski uzupełnia rzeźbiarski. Jego polichromowane reliefy z ostatnich lat są wyrazem czystej radości tworzenia – niepretensjonal-

³³² Praca reprodukowana w: *Stefan Borzęcki*, [w:] *Spotkania krakowskie – Kraków, Miejski Pawilon Wystawowy* [katalog wystawy], Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Kraków 1969.

³³³ B. Salwiński, *Sztuka rzeźby, sztuka życia*, [w:] *Stefan Borzęcki. Rzeźba / sculpture. 1957–2006*, red. E. Janus, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2006, s. 11.

ne, a wręcz naiwne, zdają się chwytać na żywo chwilę. Stanowią kompromis pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Konstrukcje – melancholijne, a zarazem żartobliwe – są często umieszczone w ramach całkowicie umownych, niekompatybilnych z formą, którą mają zamykać. Powstały także prace złożone z samych ram. Pracownia, wypełniona obiektami tego typu, jawi się jako *environnement*. Do refleksji nad miejscem formy w przestrzeni dochodzi nieodłączny ludzyczny element.

Artysta zachował się w pamięci swoich dawnych studentów jako znakomity dydaktyk. Wykładowca do swoich obowiązków podchodził w sposób rzeczowy, niejednokrotnie wprowadzał wojskowy dryl. Wymagał od studentów punktualności i sumiennej pracy. Oczekiwania profesora były jasno sprecyzowane. Nawet jeśli „postępy w pracy nie były szczególne, lepiej było przyjść, odwinąć rzeźbę, pomóc”³³⁴. Jego korekty polegały na gestach, a niewiele było bezpośredniego kontaktu manualnego. Rzadko dotykał pracy, a przy pomocy sugestii skłaniał do wprowadzenia koniecznych zmian. Trafił do studenta na poziomie emocji, zdawał się używać języka pierwotnego, odwoływać do organiczności ciała, natury, doświadczeń multisensorycznych. Twierdził, że „rzeźba musi mieć w sobie tajemnicę. (...) musisz wiedzieć, co chcesz wyrzeźbić”³³⁵. Był impulsywny, pracował jakby w transie. „Rozpierała go energia, siła. Prychał wąsami, wydawał dźwięki, często nie używał słów, prychanie mówiło samo za siebie”³³⁶.

W latach 90. zajęcia opierały się na dwóch ćwiczeniach: studium z natury, traktowanym indywidualnie, oraz ramowym temacie „Głowa”, stanowiącym punkt wyjścia do kompozycji abstrakcyjnej przy zastosowaniu różnych materiałów³³⁷. Pedagog łączył w ten sposób pracę studyjną opartą na opanowaniu warsztatu i postawę kreatywną, umiejętność samodzielnego tworzenia odwołującego się do wyobraźni i osobistej inwencji.

Swoją wiedzę z zakresu rzeźby monumentalnej przekazał studentom. Jak sam mówił: „Wprowadziłem też do programu nową formę odbywania praktyk, których celem było uaktywnienie studentów w samodzielnej realizacji rzeźby w materiale trwałym i ustalonym wcześniej otoczeniu architektonicz-

³³⁴ Rozmowa autorki z Karolem Badyńą, 10 XI 2017.

³³⁵ Rozmowa autorki z Januszem Janczym, 21 X 2017.

³³⁶ Rozmowa autorki z Karolem Badyńą, 10 XI 2017.

³³⁷ Posiedzenie Rady Wydziału Rzeźby, 28 I 1991, AASP, sygn. 491.

nym w skali 1:1”³³⁸. To bardzo poważne doświadczenie, które przygotowywało młodych adeptów rzeźby do pracy w przestrzeni miejskiej. Borzęcki twierdził, że zatwierdzenie w tym okresie zmian programu w Zakładzie Rzeźby w Materiale³³⁹ było efektem jego działań.

Do organizacji plenerów rzeźbiarzowi udawało się pozyskać wsparcie zakładów pracy. Dzieła studentów pozostawały najczęściej *in situ*, ale zdarzały się przypadki, gdy na kanwie tego, czym dysponowała fabryka, powstawała praca o charakterze konceptualnym.

Spośród krakowskich pedagogów z lat 70. najbardziej konsekwentnie nowoczesna była rzeźba Antoniego Hajdeckiego³⁴⁰, absolwenta Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, studenta Wydziału Rzeźby w latach 1950-1954 (dyplom u prof. Dunikowskiego w 1956). Artysta bardzo szybko rozpoczął własne poszukiwania, które odbiegały daleko od modeli narzuconych przez profesora i jego uczniów, późniejszych pedagogów ASP. W 1957 roku powstała *Hiroszima* – przejmująca rzeźba wyobrażająca fragment zdeformowanej czaszki, obrazująca rozmiary dokonanej tragedii. Wykonana została z drewna – naturalnej materii, w której można odnaleźć łączność z żywym, poddanym cierpieniu ciałem ludzkim. W latach 70. artysta stosował niezwykle śmiało rozwiązania, wprowadzając dynamiczne układy metalowych form, z których wiele znalazło się w środowisku miejskim. Praca powstała w Rzeszowie³⁴¹, nosząca sugestywną nazwę *Wyzwolenie przestrzeni*³⁴², to dzieło abstrakcyjne, zawierające przesłany, przez które powietrze przenika do zwartej kształtu. Wnosi kolejny głos w rozważaniach na temat formy otwartej, problematyki poruszającej wtedy środowisko awangardy rzeźbiarskiej w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Hajdecki wielokrotnie prezentował abstrakcyjne prace ze spawanego metalu na popularnych wystawach, do których należała „Rzeźba Roku”. Poszukiwania ar-

³³⁸ AASP, Informacja o zainteresowaniach, osiągnięciach w działalności artystycznej i art.-badawczej i dydaktyczno-wychowawczej, Teczka personalna Stefana Borzęckiego, k. 178.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Artysta był w 1962 roku na stypendium w Paryżu, co dawało mu przewagę nad kolegami pozbawionymi dostępu do aktualności artystycznych.

³⁴¹ Praca została umieszczona przy ul. Dąbrowskiego, przez lokalną społeczność została ochrzczona mianem „otwieracza do konserw”.

³⁴² Na wystawie „Rzeźba Roku Polski Południowej ’76” Antoni Hajdecki przedstawił kompozycję pod tym samym tytułem, stworzoną jednak w zupełnie innej poetyce, bliskiej pracy umieszczonej w przestrzeni publicznej w Mistrzejowicach. Materiałem jest zwinięty drut zataczający koło w dolnej części kompozycji, w tę podstawę została „wbita” wiązka prętów ułożonych diagonalnie.

tysty symbolizują tytuły jego prac, jak np. *Spirala kosmiczna* (1974) przy przystanku Łęczycka (os. Tysiąclecia w Nowej Hucie), sugerująca obecność kosmicznej energii. Kształty z cienkiej stalowej blachy są zawieszone na ledwie widocznej strukturze, metalowa taśma zaplata się w krąg. Poprzez włączanie abstrakcyjnych kompozycji w tkanę miejską artysta pragnął doprowadzić do harmonizacji przestrzeni publicznej, zhumanizować ją. Piotr Krakowski twierdził, że do swoich prac rzeźbiarz znajdował inspirację w naturze: „w pewnym sensie rzeźby Hajdeckiego stoją na pograniczu abstrakcji. Jedne są jeszcze przedstawiające, aczkolwiek silnie zdeformowane, inne całkowicie nieprzedstawiające, mieszczące się jednak w obrębie abstrakcji aluzyjnej”³⁴³.

Kolejne realizacje w plenerze pojawiły się wkrótce w Tychach i w Krakowie.

Artysta nie wahał się używać w rzeźbie małych rozmiarów, o kameralnym charakterze, materiału takiego jak cement, burząc tym samym estetyzujący charakter swoich kompozycji. Wprowadził rozwiązanie niezwykle odważne, jak na tamten czas – połączenie elementów o industrialnym pochodzeniu, na przykład rury spojęne cementową masą. Wykonał także pomnik *Rycerze Pokoju* (1978) w Niemczech; realizacja pracy w przestrzeni publicznej za granicą należała w tych czasach do rzadkości.

Wkrótce jednak Hajdecki powrócił do rzeźby realistycznej – pomnik Czynu Zbrojnego Proletariatu Krakowa (1978), praca jego autorstwa, dowodzi umiejętności posługiwania się lapidarną formą, wpisuje się w popularną w tym czasie formułę monumentalizmu. Artysta ponownie podjął się realizacji pomnika u kresu swojego życia – wraz z licznymi współpracownikami opracował koncepcję nieistniejącego już dzisiaj pomnika Marszałka Koniewa (1987). Potężna, zwalista postać żołnierza, ustawiona na postumencie, stała się symbolem znienawidzonej okupacji radzieckiej³⁴⁴. Hajdecki był niezwykle aktywny na polu plastyki dekoracyjnej – zawdzięczamy mu dekorację murów zewnętrznych BWA (cementowe formy przypominające drewniany szalunek), mozaikowe ozdoby w Domu Turysty. Rzeźbiarz działał aktywnie w PZPR, a także w ZPAP. Zapamiętany został jako społecznik o nieprzecięt-

³⁴³ P. Krakowski, *Wstęp*, [w:] idem, *Antoni Hajdecki. Wystawa rzeźby XII 1966-I 1967*, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1966, strony nienumerowane.

³⁴⁴ W realizacji pomnika Koniecznego wzięli udział: Aleksander Śliwa, Edward Osiecki, Władysław Dudek, Roman Kurzawski, modelarz Mieczysław Hajdecki. Marszałek Koniew i jego krakowski wizerunek stali się tematem satyrycznej piosenki Piwnicy pod Baranami, jej tekst opierał się na wywiadzie przeprowadzonym z prof. Hajdeckim.

nych zdolnościach organizacyjnych, inicjator plenerów, zdolny do znalezienia potrzebnego sponsoringu, pomocny w wielu sytuacjach (ułatwiał otrzymanie mieszkania, pracowni, wspierał także opozycjonistów, np. pomagał w załatwieniu paszportu, studentów-manifestantów wyciągał z opresji). Można odnieść wrażenie, że działalność na szeroko rozumianym polu społecznym angażowała go równie silnie jak praca pedagogiczna. Jan Siek, wieloletni asystent prof. Hajdeckiego, który pod jego nieobecność powodowaną rozlicznymi obowiązkami wykonywał korekty, praktycznie prowadził pracownię. Wspomniana sekcja uchodziła jednak za bardzo nowoczesną, pozwalała na artystyczne eksperymenty, inspirowała twórczo. Uczniami profesora byli Czesław Dźwigaj, Andrzej Zwolak, Aleksy Pawluczuk. Siek, zapomniany obecnie artysta, miał wyraźną predylekcję do pracy w drewnie – wykonał w tym materiale popiersia portretowe, a także podejmował temat macierzyństwa, realizował zlecenia monumentalne jak *Hutnicy* (odtworzona kompozycja autorstwa Jana Raszki) przed wejściem do AGH, *Święta Barbara* na dachu tejże uczelni (rekonstrukcja rzeźby Stefana Zbigniewicza zniszczonej przez hitlerowców).

Rozdział IV

Rzeźba w dobie kryzysu reprezentacji

Rok 1989 to moment przełomowy w powojennej historii Wydziału Rzeźby. Nastąpiła zmiana ustrojowa, pojawił się odmienny kontekst polityczny, społeczny, kulturowy, a wraz z nim pogłębiło się otwarcie na nowe kierunki artystyczne. Normą stało się odrzucenie narracji mimetycznej na rzecz poszukiwania autonomii sztuki, dociekania filozoficznego sensu. Zgłębianiu istoty towarzyszyło przekroczenie granic samej dyscypliny artystycznej. Clement Greenberg dowodzi: „Tradycyjne media eksplodują – malarstwo zmienia się w rzeźbę, rzeźba w architekturę, inżynierię, teatr, środowisko, partycypację”³⁴⁵. Dzięki postmodernistycznemu zwrotowi uprawomocniły się eksperyment i multidyscyplinarność – łączenie praktyk stosowanych przez rzeźbiarzy z metodami i środkami właściwymi innym sztukom: malarstwu, fotografii, filmowi zyskało rację bytu. To artysta decydował, której pracy nada rangę dzieła sztuki i której użyje materii.

Oczywiście wymienione zjawiska były obecne w praktyce artystycznej od lat 60. Jednak w krakowskiej ASP, skupionej na solidnym studium formy, konsekwentnej budowie bryły rzeźbiarskiej, wykorzystaniu możliwości wyrazowych tworzywa, wspomniane treści stanęły się elementem kształcenia akademickiego dopiero w późnych latach 80.

Rozbudzenie świadomości studentów, zrozumienie nieznanych dotąd kodów kulturowych zapewniła nowa kadra pedagogiczna, która w latach 90.

³⁴⁵ C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 19.

uzyskała decydujący wpływ na losy Wydziału. Józef Sękowski był pierwszym wykładowcą w Akademii Sztuk Pięknych, który przeciwstawiał się wszechobecności gliny i gipsu³⁴⁶. Jego dyplom stanowiła praca wykonana ze spawanego metalu – *Atakujące* (1969). To efekt dziecięcej fascynacji ogniem dostrzeżonym w kuźni w rodzinnej Wesolej. Po jarosławskim liceum plastycznym artysta skierował swoje kroki do krakowskiej ASP, gdzie znalazł się pod kuratelą prof. Pugeta i prof. Ślędzińskiej. Artysta stosował dynamiczne kształty podążające w wielu kierunkach, rozbijające przestrzeń. Metal zbruzdzony, skorodowany skutecznie zastąpił obowiązujące dotychczas gładkie, wypolerowane formy. Eksperyment techniczny ze spawaniem metali kolorowych Sękowski przypłacił problemami zdrowotnymi³⁴⁷. Rzadka w tym czasie umiejętność łączenia miedzianych blach sprawiła, że Marian Konieczny powierzył młodemu artyście (wraz z Bogusławem Gabrysiem i Wincentym Kućmą) zespawanie pomnika Czynu Rewolucyjnego w Rzeszowie.

W 1967 roku Józef Sękowski wraz z Andrzejem Getterem otrzymali pierwszą nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na pomnik Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy – praca, przeznaczona dla Wrocławia, nie została zrealizowana. Artysta zdobył Grand Prix na wystawach „Rzeźba Roku” w latach 1969, 1973, 1975. Podążając własną drogą, odnalazł rozwiązania, które w tym samym czasie, niezależnie, pojawiły się w sztuce zachodniej. Kompozycja pod tytułem *Pierwsze elementy na budowę pracowni* (1973, wspólna praca z Wincentym Kućmą i Bogusławem Gabrysiem) ukazuje płyty budowlane, z których wylaniały się fragmenty ciał rzeźbiarzy. Twarze i dłonie zostały uzyskane metodą autoodlew. Dzieło uzupełniały „przygwożdżone” do jego powierzchni kufajki. Zostały one potraktowane równie emocjonalnie jak filc u Josepha Beuysa, który zwinięty, zachowuje odcisk ciała, ślad ludzkiej obecności (*Śnięty Ikar*, 1976).

³⁴⁶ „Studia rzeźbiarskie były – jak określa dziś artysta – budowaniem świadomości na bazie gipsu. Gлина i gips stanowiły podstawowe materiały rzeźbiarskie aż do dyplomu. O rzeźbie krakowskiej z początków lat sześćdziesiątych znany krakowski krytyk wyraził się, że była to uczelnia gipsowych łebków. Po latach przeczytałem stwierdzenia Rodina, że glina to życie, gips, śmierć, a brąz – zmartwychwstanie – mówi Józef Sękowski”. J. Anteck, *Temperatury metalu*, „Dziennik Polski” 2004, 27 XI, s. 35.

³⁴⁷ Józef Sękowski wraz z Marianem Kruczkim w pracowni przy ulicy Kupa o mało co nie stracili wzroku – korzystając z okazji użycia sprzętu pozostawionego przez robotników, nie pomyśleli o założeniu okularów ochronnych, co sprawiło, że znaleźli się w szpitalu z zagrożeniem utraty wzroku. *Ibidem*.

Wiele prac Józefa Sękowskiego wywołuje naturalne skojarzenia z twórczością Lynna Chadwicka – można dostrzec podobieństwo w dynamice ujętych kształtów, ostrości krawędzi połączonych polaci blach. Z czasem artysta zmienił technikę – w miejsce kucia i spawania stosuje metodę natryskową, co znacznie ułatwia szybką realizację artystycznego zamysłu. W latach 80. dominowały drobne brązowe rzeźby uzyskiwane metodą na trawiony wosk umieszczone na postumentach, żartobliwie nazywane przez swojego autora „durnostojkami”. W ostatnim czasie artysta używa juty dającej się łatwo formować, wypełniać. Prace otrzymują żartobliwe tytuły, dowodzą dystansu do otaczającej rzeczywistości, politycznych zawirowań, np. *Matrioszka dobrej zmiany* (2016). Rzeźbiarz ma na swoim koncie również



28. J. Sękowski, *Matrioszka dobrej zmiany*, 2016.

realizacje monumentalne – pomnik Poległym Górnikom (1981), kopalnię Silesia (wspólny projekt z Andrzejem Getterem). Józef Sękowski stwierdza: „Inspirację czerpię z otaczającej mnie rzeczywistości. Drażnienie problemów czystej formy nigdy mnie nie interesowało i nie dawało pełnej satysfakcji. Z tych właśnie przyczyn pragnę, by moje rzeźby miały również wymiar pozaartystyczny”³⁴⁸.

Artysta pełnił funkcję prorektora ds. studenckich w okresie 2002-2004, sprawował także urząd dziekana w latach 1978-2002, z regulaminowymi przerwami. Przez lata prowadził zajęcia z projektowania architektoniczno-

³⁴⁸ Słowa Józefa Sękowskiego cytowane przez Jerzego Madeyskiego w: Z. K. Witek et al., *Pracownia rzeźby prof. Józefa Sękowskiego 1991-2001* [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 2002, s. 113.

-rzeźbiarskiego, w 1991 roku objął kierownictwo nad pracownią rzeźby po Antonim Hajdeckim. Miała ona opinię bardzo nowoczesnej kuźni nowych idei i pomysłów, inspirującej młode umysły, zdolne do odkrywczego myślenia, do stosowania nowych form ekspresji (pracownia dyplomująca, 1991-2009). Dopuszczone zostało użycie materiałów niekonwencjonalnych – wikliny, kartonu, folii, metalowej siatki.

Pobudzani potrzebą wielopłaszczyznowych penetracji znaczeniowych i formalnych studenci chętnie kierowali się w stronę działań wykorzystujących potencjał, jaki tkwi w materiale, zarówno tym tradycyjnym, jak i tym dotąd mało bądź wcale niestosowanym w rzeźbiarskim warsztacie. Brak wsparcia w możliwości bezpośredniego odwołania się do wzorców stylistycznych, a nawet technicznych, budził ciągle wątpliwości i niedosyt, wywoływał permanentny twórczy ferment, wskutek czego jednostkowe próby kreowania wizji artystycznych nabierały charakteru „pionierskich wypraw”. Zachęcały do kolejnych kroków, w stronę tego, co jeszcze nieznane, a już intuicyjnie przeżywane³⁴⁹.

W pracowni Sękowskiego powiedzenie „tradycji tyle, ile potrzeba, a nowego widzenia tyle, ile tylko można”³⁵⁰ stanowiło obowiązujące motto. Wytworzyła się atmosfera wymiany, ale gdy studenci oddalali się za bardzo od rzeźby, byli przywracani do porządku, „napaleni na nowoczesność”³⁵¹ byli poddawani kwarantannie. Profesor nakazywał refleksję i powrót po dwóch dniach. „Zadyszki pan dostanie”³⁵² – mówił do amatora niestandardowego podejścia do rzeźby. To właśnie „laboratorium” Sękowskiego wybierali studenci zagraniczni, którzy przyjeżdżali do Polski w ramach wymiany. W pracowni prowadzone były rozmowy na wiele tematów, odejście od klasycznych zasad sztuki rzeźbiarskiej wymagało bowiem wyjaśnienia i dyskusji.

Rozumienie formy jako bryły zawisło w próżni. Bowiem nie ma już świata określonego przez twardość, substancję, namacalny, uchwytny konkret (...) Rzeźbiarz nie

³⁴⁹ E. Janus, *Pakt ze współczesnością*, [w:] eadem, *Katalog – Pracownia rzeźby Józefa Sękowskiego 1991-2001*, Wydział Rzeźby ASP, wystawa w TPSP, w Pałacu Sztuki, 5-22 IV 2002, s. 30.

³⁵⁰ *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1996 – informator*, red. A. Pawłowski, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 1996, s. 8.

³⁵¹ Rozmowa autorki z prof. Józefem Sękowskim, 5 XI 2017.

³⁵² Ibidem.

szuka już zwartej, domkniętej w sobie, równej samej sobie i pilnującej swych granic postaci. Kreśli w przestrzeni, maluje w przestrzeni, dotyka, znaczy, unosi... Kontekst włącza w dzieło³⁵³.

Na pytanie, jaka powinna być dalsza ewolucja rzeźby, profesor odpowiada: „Rzeźba powinna iść w kierunku budowania dyskursu, kończy z budowaniem szlachetnej bryły”³⁵⁴.

W 1971 roku w ASP został zatrudniony inny ważny pedagog, prowadzący przez wiele lat pracownię dyplomującą. Po maturze w jarosławskim liceum Jerzy Nowakowski skierował swoje kroki na Wydział



29. J. Nowakowski, *Skok o tyczce*, 1971.

Rzeźby. Podążając śladami Sękowskiego, na dyplomie w pracowni Wandy Ślędzińskiej wykonał rzeźbę z metalu *Skok o tyczce* (1971). Nowakowski to artysta bardzo różnorodny, wypowiadający się zarówno w małych formach rzeźbiarskich, jak i w dużej skali. Początkowo był asystentem prof. Borzęckiego. Z czasem powierzono mu prowadzenie warsztatów rzeźby w metalu, a od 1982 roku wprowadzał w tajniki rzeźby studentów pierwszego roku. Przez lata prowadził pracownię dyplomową. Jego wczesne prace, zwłaszcza portrety, pozostają pod wyraźnym wpływem problemów nurtujących ówczesną sztukę europejską, są poszukiwaniem nowych form ekspresji zdolnych wyrazić wrażliwość naszych czasów. We wczesnym okresie tworzył dynamicznie ujęte kształty, znaki kierunkowych napięć na kształt nieregularnej wiązki promieni przecinającej przestrzeń. Nowakowski od początku umiejętnie posługuje się metaforą – *Portret XX wieku* (1975) ukazuje postać mężczyzny w garniturze, w miejsce głowy pojawia się gipsowa płycina, na której wyobrażono przeplatające się na kształt wstęgi formy obrazujące zapętlenie myśli.

³⁵³ J. Krupiński, *Myśleć w materii*, [w:] E. Janus, *Katalog – Pracownia rzeźby Józefa Sękowskiego...*, s. 25.

³⁵⁴ Rozmowa autorki z prof. Józefem Sękowskim, 5 XI 2017.



30. J. Nowakowski, *Pomnik pokoleń*, 1978.

Dalsza ewolucja jest zaskakująca – artysta skłania się ku rozwiązaniom plastycznym zbliżonym do instalacji (*Pomnik pokoleń*, 1977; *Pomnik historii*, 1978). To kompozycje, w których można odnaleźć ton polemiczny. W *Pomniku pokoleń* artysta ukazuje szarą rzeczywistość lat komunistycznych. Zestawił ze sobą wiszące na wieszaku ubrania męskie, damskie i dziecięce śpioszki, poniżej, na półce, umieścił trzy pary butów, natomiast na najwyższym miejscu w szafie znalazły się gipsowe popiersia portretowe. Pomnik – pojęcie związane z upamiętnieniem, heroizacją, uwzniośleniem – paradoksalnie posłużył do prezentacji przedmiotów zapożyczonych z codzienności pozbawionych aury surrealistycznej tajemnicy, traktowanych jako plastyczny element, tworzywo do kompozycji o socjologicznym przesłaniu. Narracja została pozbawiona wzniosłości. Czy wspomniany asamblaż należy odczytać jak aluzję polityczną czy próbę opisu rzeczywistości? Różnie można interpretować tego rodzaju zabieg.

W 1975 roku artysta dołączył do grupy współpracowników, wraz z którymi dekorował osiedla w Tychach – stworzona przez niego zamknięta w okręgu forma charakteryzuje się harmonią, płynnie łączy się z otoczeniem. Motyw rozpolowionej kuli, z której wydobywa się mięsista materia, rozrastająca się dynamicznie na kształt vegetacji, stał się znakiem rozpoznawczym artysty

w późniejszych latach. W cyklach „Torsy”, „Ekosystem” podejmuje tematykę zniszczenia, degradacji, relacji pomiędzy człowiekiem a środowiskiem. Spękanne, zbruzdzone formy obrazują w sposób dobitny tę problematykę.

W okresie dojrzałym rzeźbiarz pracuje przede wszystkim w metalu, szczególnie upodobał sobie drobną, kameralną plastykę – dekoracyjne, abstrakcyjne kompozycje z brązu i kamienia oraz medale

niezwykle różnorodne w formie ekspresji. W latach 90. następuje odejście od szlachetnych materiałów. Kontynuując linię wytyczoną przez jego kolegów z krakowskiej Akademii, artysta eksploruje wartości wyrazowe surowego drewna, buduje z niego konstrukcje wciągające w swoją przestrzeń widza, zagadkowe i pierwotne.

W latach 1981-1984 i 1987-1990 Nowakowski pełnił funkcję prodziekana Wydziału Rzeźby, w okresie 1990-1996 piastował stanowisko dziekana, a w latach 2005-2008 był prorektorem ds. studenckich. Do tej pory ekspozował swoje prace na 38 wystawach indywidualnych oraz na szeregu prezentacji zbiorowych w kraju i za granicą. W roku 1981 otrzymał złoty medal na V Międzynarodowym Biennale ku czci Dantego w Rawennie. Zasłynął również jako organizator – przez wiele lat zasiadał w jury „Rzeźby Roku”, przygotowywał wystawy swoich kolegów, dawnych profesorów. Tym samym stał się jednym z najbardziej aktywnych w krakowskim środowisku popularyzatorów rzeźby. Dowodem na szczególną więź, jaka łączy go z młodym



31. Widok z wystawy Jerzego Nowakowskiego, na pierwszym planie *Intrawersja 9*, z cyklu *Intrawersje*, 2009.

pokoleniem, które pod jego kierunkiem wkroczyło na artystyczną drogę, była wystawa „Jerzy Nowakowski. Pracownia rzeźby 1999-2014”³⁵⁵.

Bogusz Salwiński otrzymał dyplom w pracowni Mariana Koniecznego w 1973 roku i został przez niego zatrudniony na stanowisku asystenta. Podobnie jak u jego nauczyciela, punktem wyjścia do stworzenia artystycznej wizji jest dla Salwińskiego kształt zaobserwowany w naturze. Profesor powołuje się na filiację duchową z mistrzem:

(...) interesujące wydaje mi się to, że najwięcej skorzystałem, obserwując jego rzeźby z cyklu „Ikar czy Dedal”, mocno odrealnione, dalekie od kojarzących się z jego twórczością pomnikowych realizacji. I dalej jestem przekonany, że solidna praca nad warsztatem, wtedy szkice i studia postaci ludzkiej w pracowni prof. Koniecznego, to właściwa droga dla początkującego rzeźbiarza. Dzięki nim zyskuje świadomość, czym jest uprawiana przez niego dyscyplina, co daje mu szansę na ustalenie w przyszłości własnych reguł³⁵⁶.

Salwiński jako jedyny z krakowskich pedagogów reprezentuje nurt, który można byloby określić jako ekspresjonistyczny – potęguje doznania, aby uzyskać niespotykaną siłę wyrazu, oczyszcza ludzkie kształty z tego, co zbędne, redukując je do symbolicznego destruktu, będącego widomym znakiem cierpienia wpisującego się niekiedy w chrześcijańską symbolikę („Ecce Homo”). Artysta sakralizuje w ten sposób ludzkie ciało, naznaczając je całym systemem znaczeń, utrwalając ślad pojedynczego istnienia. Jak sam mówi: „W odkryciu człowieka zawarta jest tajemnica krzyża. Semantyka krzyża jako znaku cierpienia jest jednocześnie symbolem nadziei i obietnicą radości”³⁵⁷. Tragiczne doświadczenia XX wieku, niosące ze sobą przekonanie o dehumanizacji współczesnej cywilizacji, zmieniły nasz ogląd rzeczywistości, kazały odczytać otaczające nas kształty w zupełnie nowy sposób, uzasadniły niejako u źródła potrzebę deformacji. Twórczość stanowi odpowiedź na patologie współczesnego świata, każe stawiać pytania o kondycję człowieka – jak twierdzi artysta: „sztuka jest formą uprawiania etyki”³⁵⁸. Jest więc zaangażowana, społecz-

³⁵⁵ Jerzy Nowakowski. *Pracownia rzeźby 1999-2014. Sculpture studio 1999-2014*, red. J. Nowakowski, Agencja Artystyczna GAP, Kraków 2014.

³⁵⁶ Rozmowa autorki z Boguszem Salwińskim, 8 IV 2018.

³⁵⁷ B. Salwiński, *Auto da fę*, „Wiadomości ASP” 2012, nr 58, s. 82.

³⁵⁸ *Ibidem*, s. 80.

nie odpowiedzialna, aczkolwiek pozbawiona dogmatyzmu. W metaforyczny sposób rzeźbiarz porusza istotną dla wielu pokoleń Polaków tematykę walki niepodległościowej – zbrudzony, popękany kamień niesie ze sobą symbol zniszczenia. Formy odlane w brązie zdają się także roztopiać, tracić ostrość, przekształcać na oczach widza, a nawet rozpadać. Cykle „Ludzkie – arcyłudzkie”, „Ecce Homo”, „Ofiarom przemocy”, „Sacrum i Profanum” wskazują jednoznacznie, że w twórczości Salwińskiego podejście emocjonalne nie wyklucza w żaden sposób rygoru formalnego. Antoni Szoska w ten oto sposób wypowiadał się na temat prac artysty:

Na pierwszy rzut oka wydają się być abstrakcyjne, gdyż tak dalece przetworzone z motywu realistycznego. (...) patrząc na te, potraktowane wręcz konstruktywistycznie rzeźby, odnosimy wrażenie, że osiąga on w nich kataraktyczne skupienie zredukowane do podstawowych gestów zaciśniętej pięści oraz jej odwrotności, tj. otwartej dłoni – obecnych w szeregu jego najciekawszych kompozycji³⁵⁹.

Operowanie odniesieniami do człowieka implikuje sens sztuki. „Jestem realistą (...) Realizm to żywioł, który muszę zwyciężyć”³⁶⁰ – wyznał artysta krytykowi. „Jako artysta znalazłem swój azyl między biologią a racjonalizmem, między nihilizmem świata a udręką wołania o sens i nadzieję życia”³⁶¹. Tematyka martyrologiczna jest przez Salwińskiego podejmowana niezwykle często, za każdym razem skłania do twórczej interpretacji. Artysta jest autorem rysunkowych aktów, dynamicznych i drapieżnych, o rozpoznawalnym stylu. W ten sposób Eros i Tanatos przeplatają się w jego dziele plastycznym, prowadząc kreatywny dialog. Łatwość tworzenia, dynamizm, eksplozja – to cechy, które charakteryzują jego sztukę. Rzeźbiarz mówi:

Ciało jest dla mnie źródłem inspiracji, źródłem sensów, znaczeń, fascynującą formą życia, filozoficznym pojęciem, które zawiera w sobie zarówno instynktowny szacunek do natury, jak i zachwyt nad jej pięknem i monumentalnością. Ciało jest pełne wzniosłych możliwości³⁶².

³⁵⁹ A. Szoska, [tekst bez tytułu], [w:] *Bogusz Salwiński* [katalog wystawy], [bez miejsca i roku wydania], strony nienumerowane.

³⁶⁰ Słowa Bogusza Salwińskiego w: *ibidem*.

³⁶¹ B. Salwiński, *Auto da fê*, s. 80-82.

³⁶² *Ibidem*.

Bogusz Salwiński jest laureatem Grand Prix i złotego medalu na Ogólnopolskim Przeglądzie Rzeźby w Warszawie w roku 1989. Wielokrotnie wypowiadał się na temat twórczości swoich uczelnianych kolegów, pisząc wstępy do katalogów; wyrażał w poetycki sposób ich twórcze zamierzenia. Obecnie prowadzi dyplomującą Pracownię Rzeźby I. Profesor pełnił funkcję prodziekana Wydziału w latach 1990-1996 i dziekana w okresie 2002-2008. Dla artysty wypowiedzi o sztuce to rodzaj manifestu twórczego. Z jego inicjatywy (wsparcie Andrzeja Zwolaka) powstała galeria sztuki XIX i XX wieku w połączeniu ze stałą ekspozycją kopii rzeźb antycznych.

Salwiński był pierwszym rzeźbiarzem w historii Wydziału, który objął Katedrę Rysunku (wcześniej przez kilka lat pełnił funkcję asystenta w pracowni Romana Jarosława Hegera). Tę dyscyplinę artystyczną rozumie on jako pole do twórczej interpretacji. Wychodząc od obserwacji, studenci rozwijają wyobraźnię. „Obiektywizacja – inspiracja – kreacja”³⁶³ – takie etapy poznawcze i artystyczne wyznacza profesor. To element szerszej tendencji – w ostatnich latach coraz liczniejsze grono pedagogów rzeźbiarzy prowadzi zajęcia z rysunku, który jest traktowany nie tyle jako etap pomocniczy do kompozycji rzeźbiarskiej, ile jako samodzielna domena plastyczna rozwijająca rozumienie przestrzeni. Na końcoworocznych wystawach prac studentów Akademii rysunki adeptów rzeźby zawsze wzbudzały podziw, uchodziły za najlepsze. Profesor Sękowski słusznie zauważa, że najlepszym rysownikiem był Michał Anioł, a przecież był rzeźbiarzem – „Rzeźbiarz najlepiej czuje przestrzeń. Niedobrze jednak, gdy rysunek staje się rodzajem »udawaczki graficznej«”³⁶⁴.

W 1975 roku dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Bandury (rzeźba z aneksem z odlewnictwa) otrzymał Krzysztof Nitsch. Absolwent technikum budowlanego i rzeźby łączy wiedzę teoretyczną z doskonałym przygotowaniem technicznym. Już jako uczeń szkoły średniej realizował zlecenia rzeźbiarskie pod kierunkiem swojego ówczesnego nauczyciela³⁶⁵. Rzeźbiarz

³⁶³ Etap I – „kształcenie – poznanie podstawowych pojęć plastycznych, form ekspresji, środków manualnych i technicznych w oparciu o rysunek studyjny aktu. Etap II – kształtowanie – to inspirowanie nowych układów psychicznych i mentalnych stymulujących samorozwój, to otwartość na eksperyment, próba przewartościowania (...) doświadczenia studyjnego na rysunek kreacyjny i koncepcyjny”. *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1996 – informator*, s. 16-17.

³⁶⁴ Rozmowa autorki z Józefem Sękowskim, 8 IV 2018.

³⁶⁵ W 1969 roku Krzysztof Nitsch otrzymał nagrodę za kompozycję w węglu przyznaną przez Muzeum Miejskie w Zabrze.

początkowo był asystentem prof. Bandury, a potem prof. Koniecznego. Od 1983 roku kieruje samodzielnie pracownią medalierstwa i małych form rzeźbiarskich (w 1991 roku otrzymał tytuł docenta, w 1992 – profesora).

To bardzo istotny moment dla historii dydaktyki ASP, uczelnia zyskała znakomitego medaliera, eksperymentatora, a także zaangażowanego i niezwykle sumiennego pedagoga, którego studenci uzyskują najwyższe wyróżnienia na biennale i konkursach medalierskich i małych form rzeźbiarskich³⁶⁶.

Nitsch to artysta poszukujący, mający zdolność dzielenia się swoją wiedzą z młodymi ludźmi, stymulujący ich tym samym do wysiłku. Pracownia małych form rzeźbiarskich nie ma statusu dyplomującej, jest traktowana jako pracownia pomocnicza, tym samym nie można jej wybrać po roku szkoły ogólnej jako pracowni głównej, wiodącej. Ma to swoje praktyczne uzasadnienie. Rzeźbiarz musi opanować w pełni warsztat rzeźbiarski w dużej skali, aby mógł przystąpić do opracowania małych form. W trakcie szkolenia student przechodzi przez wszystkie etapy pracy – od szkicu, koncepcji, modelu w glinie, modelu gipsowego po wykonanie odlewu, polerowanie, patynowanie. Student ma za zadanie wykonać zarówno medal, jak i małą formę rzeźbiarską. Jako dydaktyk Nitsch rozwija i warsztat, i wyobraźnię. Autor podręcznika o odlewnictwie³⁶⁷ prezentuje najwyższy poziom wiedzy w praktykowanej przez siebie dziedzinie. W pracach artysty powierzchnie gładkie stykają się



32. K. Nitsch, *Atena*, 2003.

³⁶⁶ M.in. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej im. prof. J. Kopczyńskiego w Poznaniu, konkurs na 250-lecie powstania Mennicy Państwowej, Międzynarodowe Warsztaty Odlewnicze w Gdańsku. Idąc śladem swojego mistrza, uczniowie zdobywają główne nagrody także za granicą.

³⁶⁷ Na podstawie własnych doświadczeń prof. Nitsch nakręcił film na temat materiałów i techniki odlewnictwa prezentowany studentom na pierwszych zajęciach.

z matowymi, dochodzi do połączenia różnych materii, przemysłane efekty fakturowe i bogata patyna pogłębiają siłę wyrazu tych poetyckich kompozycji.

Nitsch to prawdziwy pasjonat, który angażuje się nie tylko artystycznie, ale także bierze udział w licznych prezentacjach i konkursach (m.in. I i III nagroda na konkursie Dantego w Rawennie w 1983 roku). Artysta zdołał zdobyć imponującą liczbę (ponad 80) nagród i wyróżnień na konkursach rzeźbiarskich, uczestniczył w 200 zbiorowych wystawach. Stale doskonali warsztat, poszerzając swoje doświadczenia o wiedzę, którą zdobywa na międzynarodowych warsztatach i sympozjach. Pracuje cyklami, wychodząc z założenia, że w ten sposób ma możliwość powrotu do tematu, jego ponownej interpretacji. Jego sztuka jest pełna liryzmu i zadumy nad światem, niekiedy zabarwionej ironią. Nawet najbardziej codzienny temat zyskuje rację bytu; rodzajowe ujęcie, kameralna forma i maestria techniczna sprawiają, że zostaje on przeniesiony w inny rejestr. Rzeźbiarz nie cofa się przed użyciem elementów gotowych – fragmentów zegarowych tarcz i trybików, które umieszcza w swoich kompozycjach. W plaketach, płaskorzeźbach, medalach (bitych i lanych) z uwagą i zaangażowaniem godnym kronikarza utrwala wydarzenia, rocznice, oddaje hołd ważnym postaciom. Wykonuje także realizacje monumentalne. Najbardziej znanymi cyklami prac są „Karty”, „Schody”, „Klepsydry”. Ulubionym materiałem mistrza jest starannie patynowany brąz, ale zdarza się, że odwołuje się do mniej szlachetnych tworzyw, zwłaszcza w wypadku rzeźb umieszczonych w przestrzeni miejskiej.

Czesław Dźwigaj (ur. 1950) ukończył studia na Wydziale Rzeźby w pracowni Antoniego Hajdeckiego. Od 1990 roku prowadzi Pracownię Rzeźby w Ceramice.

To jeden z artystów, który najbardziej angażuje uwagę widzów, jego prace są niezwykle często komentowane na łamach prasy³⁶⁸.

Pierwsze znane dzieła rzeźbiarza to drzwi do katedry tarnowskiej oraz szereg obiektów w miejscach kultu w Krakowie (m.in. relief na nagrobku Cypriana Kamila Norwida w krypcie wieszczów katedry wawelskiej, 1993). Potem przyszło zainteresowanie duchownych z całej Polski, a następnie z za-

³⁶⁸ Szerzej na ten temat: M. Dąbrowska-Szelągowska, *Rzeźba pomnikowa w Krakowie. Perspektywy jej dalszego rozwoju*, [w:] *Mecenat a oblicze artystyczne miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 8–10 listopada 2007*, red. D. Nowacki, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Oddział Krakowski, Kraków 2008, s. 387–398.

granicy. Spośród profesorów Wydziału to Dźwigaj doczekał się największej liczby zrealizowanych pomników i kompozycji sakralnych w Polsce i za granicą – od pojedynczych detali rzeźbiarskich poprzez dekorację fragmentów architektury, projekty witraży, polichromii po wolno stojące pomniki (zwłaszcza Jana Pawła II, których wykonał ponad 70). Dobre relacje z hierarchią kościelną sprawiają, że artysta projektuje także założenia w dużej skali, o skomplikowanym programie ikonograficznym, jak Głgota Beskidów w Radziechowach (2009). Przedmiotem ożywionych dyskusji był pomnik Piotra Skargi (2001) – nie tylko z powodu formy artystycznej, ale także usytuowania w samym sercu historycznego centrum bez wymaganej zgody konserwatora³⁶⁹. Szerokim echem odbił się pomnik Józefa Piłsudskiego (2008) w Krakowie z racji podobieństwa do *Czwórki w marszu* (1917-1919) Jana Raszy (1918). Olbrzymia liczba zleceń sprawia, że od wielu lat pod kierunkiem rzeźbiarza pracuje zespół ludzi odpowiedzialnych za ich realizację.

Rzeźby Dźwigaja zostały umieszczone m.in. w Fatimie, Hanowerze, Rzymie, Chicago. Prestiżową realizacją jest pomnik Tolerancji na wzgórzu Armon HaNatziv w Jerozolimie³⁷⁰ pomiędzy terenem izraelskim a arabskim. W 2009 roku papież Benedykt XVI ofiarował Ziemi Świętej drzewo Jessego autorstwa krakowskiego artysty.

Amatorzy cenią sobie sztukę medalierską z wczesnych lat twórczości – w 1978 roku Dźwigaj otrzymał złoty medal na Biennale Dantesca w Rawennie; to punkt zwrotny, od którego rozpoczęła się jego kariera.

Istotnym elementem kształcenia rzeźbiarzy, na który zwracano uwagę od początku istnienia Wydziału, jest nauka projektowania architektoniczno-rzeźbiarskiego. Na renomę Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego powstałej w 1954 roku złożyły się nazwiska wykładowców rzeźbiarzy i architektów, takich jak: Józef Różyński (1950-1954), Józef Gałęzowski (1949-1972), Mirosław Dzikiewicz (1956-1972), Józef Galica (1951-1972), Witold Korski (profesor Politechniki Krakowskiej, 1963-1969), Jan Krug (1971-1976), Andrzej Getter (1972- 2017), Wojciech Firek (1972-1990), Józef Sękowski (1976/77-1991). Przez lata obowiązywał wyraźny podział na zajęcia z perspektywy i kreślenia, projektowania brył i płaszczyzn oraz właś-

³⁶⁹ M. Branicka, *Gniot na słupie. Kolejny pomnik Czesława Dźwigaja w Krakowie*, „Art & Business” 2001, nr 9, s. 12-13; M. Zgórnjak, *Figura księdza Skargi i Skarga Matejki*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Krakowie” 2001, 26-27 V, s. 6.

³⁷⁰ Przedsięwzięcie zostało sfinansowane ze środków Aleksandra Gudzwatego.

ciwe projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie. W roku akademickim 1971/1972 przyjęto rozróżnienie pomiędzy propedeutyką projektowania architektoniczno-rzeźbiarskiego (dla I roku studiów) i projektowaniem architektoniczno-rzeźbiarskim dla wyższych lat (geometria i perspektywa, inwentaryzacja jako przedmioty pomocnicze). Wiodącą postacią i przez lata kierownikiem Katedry był Andrzej Getter (ur. 1947), absolwent architektury politechniki gliwickiej, który studiował także rzeźbę w krakowskiej ASP. Jeszcze w trakcie nauki został zatrudniony przez prof. Jana Kruga na stanowisku asystenta w Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego.



33. A. Getter, *Studium głowy*, 2010.

W działalności pedagogicznej Getter łączył wiedzę i umiejętności rzeźbiarza i architekta. Uczyl studentów interdyscyplinarnego podejścia w projektowaniu przestrzeni publicznej – w tym ujęciu rzeźba jest traktowana jako współkomponent układu przestrzennego. Szereg ćwiczeń i projektów wiodło do stworzenia koncepcji pomnika w konkretnym otoczeniu. Zaslugą profesora jest nadanie Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego wysokiej rangi. Można przypuszczać, że to rozwiązania stosowane w krakowskiej ASP były inspiracją do stworzenia programu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Od lat artysta bierze udział w licznych konkursach. Jedną z pierwszych nagród otrzymał wraz z Józefem Sękowskim za pomnik Powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy (1967). Do jego ostatnich realizacji należą m.in. Ośrodek Sportowy „Kolna” oraz opracowanie projektu budowlano-wykonawczego kładki pieszo-rowerowej w Krakowie-Podgórzu (2007-2008). Twórczość rzeźbiarska artysty jest mniej znana niż realizacje w przestrzeni publicznej. Profesor Getter wprowadza do rzeźby racjonalną organizację

architektoniczną. Postacie są zwarte, o mocno zaznaczonej strukturze, którą podkreśla jeszcze surowość, czy wręcz nagość drewna. Można odnaleźć prymitywistyczne odwołania, daje o sobie znać pełne dystansu spojrzenie na świat. Ulubionym motywem pozostaje postać ludzka czy wręcz głowa, przedmiot osobnych studiów.

Artysta mówił: „Decydując się na studiowanie rzeźby, miałem na uwadze styk pogranicza architektury i rzeźby. Na tym styku istnieją rzeźba monumentalna i pomniki, architektura, która jest rzeźbą, i rzeźba, która jest architekturą”³⁷¹. W latach 1990-1996 Getter pełnił funkcję prorektora ASP, w latach 1996-2005 był pełnomocnikiem rektora ds. inwestycji, nadzorował tym samym rozbudowę uczelni na placu Matejki i na ul. Smoleńsk.

Pracownikiem Katedry Projektowania Architektonicznego był także Wojciech Firek (1944-2015). Kształcił się w pracowniach Jacka Pugeta i Mariana Koniecznego, był asystentem w Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego, uczył rzeźby dla malarzy (od stycznia 1988 roku). W jego pracach, powstających często w oparciu o połączenie drewna z mosiądzem, pojawiają się elementy jakby zapożyczone z kompozycji kubistycznych obok rozpoznawalnych form – fragmentów instrumentów muzycznych. Związek pomiędzy muzyką a sztukami plastycznymi stał się przedmiotem pogłębianych dociekań artysty. Nie bez znaczenia jest fakt, że realizował się także jako kompozytor i wykonawca (eksperymentalny zespół MW-2, który organizował także happeningi). Wykonał szereg kompozycji monumentalnych jak *Akcent pomnikowy – Legioniści* na cmentarzu Rakowickim w Krakowie, szereg realizacji w przestrzeni publicznej w Husum (Niemcy). Uczestniczył w 150 wystawach zbiorowych (w tym w wielu za granicą, zwłaszcza w Niemczech), a także w 100 wystawach indywidualnych.

Istotny trzon praktyki dydaktycznej stanowiły pracownie materiałowe.

Pracownią Rzeźby w Kamieniu od roku 1986 kierował prof. Wiesław Bielak (ur. 1943), kierownik Katedry Rzeźby II w latach 1996-1999. Artysta ukończył studia w 1969 roku w pracowni prof. Bandury. Był zatrudniony jako nauczyciel w Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie, a w 1978 roku otrzymał etat w ASP. Artysta najchętniej pracuje w kamieniu, który łączy niekiedy z innymi materiałami (np. z metalem w znanej pracy *Metamorfaza* z 1996 roku, w której to, co organiczne, styka się z doskonale opracowaną

³⁷¹ Wypowiedź Andrzeja Gettera. AASP, sygn. I-R 425/8, Posiedzenie Rady Wydziału w Galerii Pryzmat 25 II 1985.

metalową formą). Jerzy Madeyski tak opisywał swój zachwyt nad pracami artysty: „kamienne rzeźby Bielaka żyją biologicznym, zda się życiem, a brązy podążają ich śladem”³⁷². Profesor Bielak jest autorem pomników Krzyża Katyńskiego, generała Sikorskiego w Rzeszowie (1988), a także organizatorem szeregu plenerów rzeźbiarskich.

W nauczaniu dużą wagę przywiązywał do części teoretycznej – wiedzy na temat typów kamienia, ich występowania, właściwości, metod pracy, narzędzi do manualnej obróbki. Przedstawienie konkretnych realizacji stanowiło punkt wyjścia do analizy założeń artystycznych i refleksji nad filozofią materii.

Aspekty praktyczne i teoretyczne łączy z powodzeniem w swojej pracy prof. Aleksander Śliwa (ur. 1948), który dyplom uzyskał w pracowni Antoniego Hajdeckiego (1973). Początkowo pracował w warsztacie sztukatorskim, a następnie w Pracowni Rzeźby w Drewnie. Artysta znany jest przede wszystkim z subtelnych portretów, w których oddaje z wielką maestrią nie tylko rysy, ale i osobowość pozującego (włączając w to dzieci, których psychika jest niezwykle sugestywnie oddana). Konsekwentnie zmierza w kierunku tradycyjnego ujęcia, nie poddając się wszechobecnej dzisiaj presji bycia nowoczesnym. Być może z tego powodu rzeźbiarzowi powierzono szereg zleceń sakralnych. W 1985 roku Śliwa otrzymał złoty medal na biennale w Rawennie, a w 1988 – I nagrodę na konkursie olimpijskim w Warszawie. Jest laureatem wielu konkursów i realizacji monumentalnych, np. lwowskiego pomnika Pomordowanych Profesorów (2011).

Marian Konieczny odszedł na emeryturę w 2000 roku po 42 latach pracy na uczelni (od 1X 1958-30 IX 2000), gdy w pełni doszły do głosu nowe koncepcje nauczania i gdy rzeźbiarze zadawali sobie pytania dotyczące istoty, zakresu i definicji ich pracy twórczej. W obręb programu dydaktycznego zostały włączone nowe media. Działania postkonstruktywistyczne, również postmodernistyczne zyskały rację bytu. Nie bez znaczenia dla pytań stawianych w niniejszym opracowaniu pozostaje kontekst, zmieniony po 1989 roku, w jakim przyszło tworzyć rzeźbiarzom. W 1983 roku rozwiązano Związek Polskich Artystów Plastyków, który nigdy nie powrócił do sprawności organizacyjnej z czasów PRL-u³⁷³. Związek Polskich Artystów Rzeźbiarzy nie przyciągał

³⁷² Cyt. za: Jerzy Madeyski, cytat zamieszczony na stronie [on-line] <http://www.bielak-rzezba.pl/index.php?tresc=recenzja-madeyski-rzezba> – 1 II 2019.

³⁷³ Nie powrócił coroczny przegląd aktywizujący środowisko krakowskie – „Rzeźba Polski południowej”, odbyły się tylko dwie edycje wydarzenia „Idea – materia – przestrzeń”. Okreso-

w takim stopniu, jak dawniej młodych artystów pragnących zaangażować się w prezentację i promocję sztuki współczesnej. U progu niepodległości można stwierdzić zanik dawnych, tak bardzo potrzebnych struktur.

Minął okres, gdy dzięki mechanizmom, które są w niniejszej pracy opisane, rzeźba była popularna w społeczeństwie, gdy wzmacniano jej obecność w przestrzeni publicznej w podwójnym znaczeniu. Fizycznie była eksponowana w miejscach, w których stykał się z nią mieszkaniec miasta, mentalnie – obecna także w dyskursie społecznym. Obecnie wielkie realizacje rzeźbiarskie nie angażują widzów w takim stopniu jak kiedyś, brakuje zainteresowania krytyki. Ważną okoliczność stanowią narodziny wolnego rynku i możliwości dynamicznego handlu sztuką. W czasach PRL-u monopol na handel sztuką współczesną miały państwowe galerie Desa, które jednak za główną sferę działalności obrały sztukę dawną. Specjalistycznych instytucji poświęconych rzeźbie jest niewiele. Ta domena plastyczna stanowi marginalną część transakcji, chociaż od kilku lat można zaobserwować bezprecedensowy wzrost cen klasyków tej dyscypliny³⁷⁴. Wspomniana tendencja pozwala spodziewać się z czasem zwiększonego zainteresowania twórczością współczesną. Na razie pozostaje przede wszystkim obieg galeryjny, a nie aukcyjny, dominują prace o charakterze dekoracyjnym, statuetki.

Artyści otrzymują stosunkowo niewiele zleceń państwowych. Dominacja pomników ustąpiła szeroko rozumianej sztuce w przestrzeni publicznej. Rzeźba konkuruje z obiektami, które przybierają różnorodne formy, nawet efemeryczne. Projekty rzadko obejmują dekorację wnętrz budynków administracji publicznej. Wpisywanie rzeźby w strukturę miasta w dalszym ciągu nie stało się elementem planowania urbanistycznego.

Dziedzina, która niezwykle silnie się rozwija, jest sztuka sakralna. Niestety, brak wyczucia estetycznego obecnego kleru sprawia, że rzadko dokonuje się właściwych wyborów pozwalających połączyć tematykę religijną, ekspresję współczesną z autentycznym przeżyciem religijnym. Często zanika spójność między charakterem wnętrz kościołów a dekoracją malarską i rzeźbiarską. Odrzucane są rozwiązania kreatywne na rzecz „jałowości i blichtru”³⁷⁵. Na

we prezentację rzeźb w przestrzeni publicznej miały miejsce niezwykle rzadko.

³⁷⁴ Przykładem cena, za jaką sprzedano pracę *Ptak* Aliny Szapocznikow: 195 000 zł (170 000 zł cena spod młotka), Desa Unicum, 6 IV 2016.

³⁷⁵ K. Badyna, *Przejawy troski o polską sztukę sakralną od roku 1911 do chwili obecnej*, „Architectura et Artibus” 2017, nr 2, s. 6.

potwierdzenie swoich słów krakowski pedagog Karol Badyna cytuje słowa Josepha Ratzingera:

Sztukę religijną chciałbym pojmować jako specyficzną sferę *sacrum* wchodzącą w ponadczasowy obszar metafizyki. Ta perspektywa jest istotna w pojmowaniu bardzo specyficznej sztuki poświęconej poszukiwaniu *sacrum*, która w pewnym sensie „nie chce być posłuszna świeżym i nowoczesnym nurtom sztuki aktualnej”³⁷⁶.



34. A. Porczak, *Kolektyw*.

Ważną postacią, która postawiła przed rzeźbiarzami szereg pytań odnośnie do istoty samej dyscypliny, był Antoni Porczak, absolwent Wydziału (pracowni Pugeta i Koniecznego). Początkowo był zatrudniony jako asystent Paulina Wojtyny (rzeźba dla malarzy od 1971 roku), następnie prowadził pracownię rysunku. Staż we Francji i kontakt ze sztuką nowych mediów popchnęły go na nowe tory, co zaowocowało propozycją dydaktyczną uzupełniającą klasyczne nauczanie

rzeźby o nowe technologie. Granice dyscyplin artystycznych przekroczył już wcześniej, gdy w 1976 roku na Biennale Grafiki w Krakowie przedstawił wbudowany w *passepourtout* ekran telewizora ukazującego nagranie kamery rejestrujące Planty w czasie rzeczywistym. Artysta odwołuje się także do żywiołu ognia, procesu niszczenia, które stały się przedmiotem jego licznych performance'ów, początkiem kreacji inicjujących nowy kontakt pomiędzy widzem a artystą. Zwykl mawiać: „Popieram destrukcję, niszczę konstrukcje powodujące obstrukcję”³⁷⁷. W 1988 roku zaprezentował swoje prace na weneckim biennale (instalacja „Imperium emocji”). Artysta, znany z działalności

³⁷⁶ Kard. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Christianitas, Poznań 2002, s. 121, cyt. za: K. Badyna, *Przejawy troski...*, s. 8.

³⁷⁷ Słowa Antoniego Porczaka, cyt. za: *Antoni Porczak. Rzeźba*, red. J. Antecka, Galeria „Dziennika Polskiego”, Kraków 1997 [katalog wystawy].

w zakresie nowoczesnych technologii, jest cenionym rzeźbiarzem. Praca *Safety match* (1986) – przedstawiająca pudełko zapalek odlane w brązie – stała się jego wizytówką; w innych rzeźbach w blasze pojawiały się dziury, prześwity, za to starannie został wykaligrafowany biegnący przez centralną część kompozycji podpis „Porczak”, przestylizowany na wzór nazwy marki. Sam motyw otwartego pudełka zapalek został przekształcony z powodzeniem w formy eksponowane w przestrzeni publicznej (m.in. dynamicznie ujęte na kształt wyrzutni w Skulptur Park w Katowicach, Niemcy, 1982; *Zapalaki* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1992). Na prowadzonych przez artystę zajęciach poja-



35. J. Murzyn, *Czarny sztandar* (z cyklu *Procesje*), 2009.

wiły się instalacje, filmy video, a także performance'y. Tego rodzaju propozycja spotkała się z życzliwym przyjęciem wśród studentów, spragnionych dialogu, stosowania niekonwencjonalnych form wypowiedzi. Z czasem eksperyment zaczął dominować nad przewidzianym programem zajęć. Sugestie innych pedagogów Wydziału szły w dwóch kierunkach – likwidacji pracowni w tej formie i powrotu do klasycznego rysunku bądź otwarcia nowej pracowni multimedialnej, traktowanej jednak jako dodatkowa, nieobowiązkowa. W 1985 roku pedagodzy starszego pokolenia zgodnie oponowali przeciwko zmianom:

J. Bandura (...) wyraził swój sprzeciw wobec przerostu komentarza o pseudonaukowym, przeintelektualizowanym charakterze. (...) Jest to postawa negacji tradycji kultury i uznanych społecznie norm bez określonego, konstruktywnego celu. Destrukcja jako zaprzeczenie form przestrzennych jest bezsensowna, jeżeli nie tworzy nowego ładu³⁷⁸.

³⁷⁸ Posiedzenie Rady Wydziału Rzeźby, 25 II 1985, AASP, sygn. WR 425/8.

Po wielu dyskusjach na Radzie Wydziału z dnia 17 VI 1992 roku uchwalono utworzenie pracowni intermedialnej o charakterze fakultatywnym³⁷⁹. Nie szczędzono także gorzkich słów pod adresem nowej inicjatywy. Zarzucano prof. Porczakowi, że odrywając rzeźbę od tworzonego przez dziesięciolecia systemu wartości, podważa nie tylko jej istotę, ale także podstawy kształcenia. W roku 2007/2008 powstała Katedra Intermediów, jej kierownikiem został prof. ASP Artur Tajber, a wykładowcami byli: Antoni Porczak (działania medialne – rejestracja i przetwarzanie) przy wsparciu asystenta Mariusza Fronta, Artur Grabowski (kierownik i asystent Pracowni Sztuki Performance), Grzegorz Biliński (kierownik Pracowni Kreacji Cyfrowej), jego asystent Konrad Kuzuszyń, Bogdan Ahimescu (prowadzący kurs Galeria dydaktyczna), Tadeusz Wiktor (odpowiedzialny za Pracownię Rysunku). W roku 2008/2009 do Katedry dołączyli Krzysztof Kiwerski i Marcin Pazera (Pracownia Animacji).

Tak rozbudowana i mająca wielkie ambicje do niezależnego rozwoju struktura nie mogła przetrwać w ramach dotychczasowego wydziału. Rozwijanie nowej formuły programowej spowodowało oddzielenie Pracowni od Wydziału Rzeźby i powstanie od września 2012 roku Wydziału Intermediów. Ten fakt skłonił pedagogów do krystalizacji postaw i skupienia się na poszukiwaniu form ekspresji właściwych uprawianej przez nich dyscyplinie. Można spierać się o definicję, czym we współczesnej sztuce jest rzeźba, jakie są jej granice i w jakim zakresie nowe praktyki artystyczne powinny znaleźć odbicie w programach nauczania. Głębokiej rewizji uległy pojęcia zasadnicze dla tej dyscypliny artystycznej, poczynając od morfologii języka sztuki, formy, materii, definicji procesu twórczego, aż po kwestię percepcji. Analizując dokonania współczesnych artystów w okresie dekonstrukcji podstawowych kategorii estetycznych, Rosalind Krauss mówi o poszerzonym polu rzeźby³⁸⁰. Można się zastanowić, czy wspomniana formuła nie niesie ze sobą ograniczenia – podświadomego zakazu stosowania usankcjonowanych tradycją kategorii rzeźbiarskich. Opowiedzenie się po ich stronie stanowi bowiem negację wszechobecnej transgresji, wyjście poza system wartości wyznawanych przez współczesny świat sztuki.

Praca artystyczna i pedagogiczna rzeźbiarzy z Wydziału Rzeźby stanowi potwierdzenie słów Józefa Murzyna dowodzącego, że pojęcie „końca sztuki” w odniesieniu do rzeźby pozbawione jest racji bytu: „Jednak rzeźba, dzięki

³⁷⁹ Posiedzenie Rady Wydziału Rzeźby, 17 VI 1992, AASP, sygn. 425/10.

³⁸⁰ R. E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

swoim cechom esencjalnym, objawiła zdecydowanie większą odporność na oddziaływanie czynników dezintegrujących i nie uległa całkowitemu roztopieniu w ogólności pojęcia »sztuka«, zachowując swoją specyfikę i odrębność”³⁸¹. Trudno nie odmówić słuszności innemu twierdzeniu artysty: „dzisiaj, w epoce powierzchowności, łatwizny, szybkiego efektu, pływaczności i bylejakości warsztatowej, szczególnie uwidacznia się elitarny charakter rzeźby jako dyscypliny artystycznej”³⁸².

Wysoka aprecjacja poziomu kształcenia w krakowskiej szkole rzeźby nie jest bez znaczenia w tym kontekście. Starsze pokolenie profesorów nadal czuwa nad rozwojem młodych adeptów sztuki rzeźbiarskiej, ale pracownie rzeźby I-IV (Katedra Rzeźby I) są obecnie prowadzone przez pedagogów wprowadzających z powodzeniem własne koncepcje rzeźby i wizję nauczania odbiegającą od dawniej przyjętych standardów. Jest to o tyle łatwe, że limit przyjęć był stosunkowo niski (10 osób rocznie, zwiększany w niektórych latach do 12)³⁸³, co pozwalało na indywidualną pracę nauczyciel-uczeń, utrzymanie elitarnego charakteru kształcenia.

W 1987 roku na uczelni został zatrudniony jej niedawny absolwent (dyplom w pracowni prof. Borzęckiego) – Józef Murzyn (ur. 1960). Jego działalność artystyczna plasuje się w tradycji mistrza i jednocześnie otwiera nowe horyzonty. Proces tworzenia polega na kształtowaniu, modelowaniu, a więc na zastosowaniu tradycyjnych technik. Dzięki temu artysta zachowuje kontakt z materią. Można stwierdzić, że tradycyjne jest także ulubione tworzywo, którym się posługuje się – drewno.

Materią, która jest mi najbliższa, w której realizuję większość moich kompozycji, jest drewno. Dzięki swej biologicznej naturze i wynikającej z niej niepowtarzalności strukturalnej, kolorystycznej oraz ogromnym możliwościom wyrazowym, jest ono tworzywem wyjątkowym, skutecznie dopisującym do autorskiej koncepcji formy swoje tajemnicze brzmienia, pogłosy utajonego w nim życia³⁸⁴.

³⁸¹ J. Murzyn, *Pierwotność, bezpośredniość, realność. Rzeźba – nieprzemijający język sztuki*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2017, nr 9: *Koniec rzeźby*, s. 4.

³⁸² *Ibidem*, s. 11.

³⁸³ Posiedzenie Rady Wydziału Rzeźby, 13 III 1991, AASP, sygn. WR 425/10.

³⁸⁴ J. Murzyn, *Wstęp*, [w:] *Józef Murzyn. Rzeźba*, oprac. A. Bartak-Lisikiewicz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2012, s. 4.

Rzeźbiarz eksploruje twórcze możliwości użycia drewna pozbawionego kory, sęków, niejako wyjalowionego, doprowadzonego do stanu pierwotnego. Pewne jego partie zostają następnie polichromowane. Nie jest to jednak gruba warstwa malarska zacierająca strukturę, ale substancje chemiczne wchodzące w kontakt z drewnem, wywołujące barwną reakcję, zaledwie w części przewidywalną. Jak mówi sam artysta: „Budując swoje kompozycje, nie usiłuję »zmusić« drewna do uległości, narzucając mu zaprojektowany kształt. Próbuje go raczej wynegocjować, sprawić, aby drewno »wydało« go w naturalny sposób, zgodnie z istotą jego biologicznej materii”³⁸⁵. Proces rzeźbienia jest postrzegany jako odsłanianie pierwotnej energii, w kontakcie z materiałem ujawniają się nowe emocje. To nie tylko tworzenie, ale także współtworzenie uwzględniające siły natury. Poprzez stosowanie tej metody artyście udaje się stworzyć wrażenie, że jego rzeźby zyskują nową epidermę, przypominającą kamień, skórę, metal, a nawet szkło.

Efektom refleksji twórczej prof. Murzyna jest zawsze konkretny, plastyczny kształt – idea zostaje zmaterializowana w rzeźbie, nie w obiekcie czy pracy o charakterze konceptualnym. Jak twierdzi artysta:

(...) rzeźba współczesna dzięki swoim cechom esencjonalnym objawiła odporność na działanie czynników dezintegrujących i nie uległa, jak inne dyscypliny artystyczne, roztopieniu wobec ogólności pojęcia sztuka, zachowując swoją autonomię i integralność. Utrzymując wyraźny dystans wobec gwałtowności i natarczywości zewnętrznych presji, przez co postrzegana była jako dziedzina mało aktywna, niekompatybilna z obowiązującą aurą intelektualno-artystyczną „po cichu” przeżywała swoje znaczące technologiczno-strukturalne i formalne transgresje. (...) Jako medium przestrzenne, trójwymiarowe, rzeźba w zdecydowany sposób zakreśliła horyzont znaczeniowy pojęcia przestrzenności w sztuce. (...) Rzeźba nie tyle odnosi się do aspektu przestrzenności, co, będąc samą materializacją przestrzeni, staje się jej artystyczną obiektywizacją. Nie tylko odnosi się do realnej rzeczywistości, ale dzięki swym atrybutom materialności, fizyczności i trójwymiarowości staje się współrzedną łączącą rzeczywistość sztuki z rzeczywistością poza sztuką. (...) Atrybutami rzeźby jako kontekstu formalno-wyrazowego są: pierwotność, naturalność, obiektywność, bezpośredniość³⁸⁶.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Idem, *Kilka uwag o rzeźbie*, [wstęp do:] Józef Murzyn. *Rzeźba* [katalog wystawy], Galeria Labirynt, Kraków 2006; tekst reprodukowany we wstępie do ekspozycji „Rzeźba i malar-

W swoich wypowiedziach krytycznych Murzyn twierdzi jednoznacznie, że nie odcina się od historii rzeźby, że duchowo bliskie mu są polichromowane wyobrażenia świętych z epoki gotyku i baroku. W ten sposób powstaje synteza tradycji z nowoczesnością, drewno nasycy się metafizycznymi treściami. Dzieło sztuki zachowuje stany świadomości – „moje rzeźby to pozbawiona czasowych i przestrzennych odniesień obiektywizacja śladów gatunkowej pamięci, podświadomej religijności, euforii bytu i bólu egzystencji”³⁸⁷. Prace artysty stanowią zmaterializowane metafory.

W okresie 1991-1995 powstał cykl „Drogowskazy”, następnie „Katedry” (1994-1996), „Personalia” (1998-2001), „Feretrony” (1999-2003), „Gatunek” (2003-2010).

Jak mówi sam artysta, obiekty będące jego dziełem nie są ani przedstawiające, ani abstrakcyjne³⁸⁸, utrzymują związek z rzeczywistością, budzą jednak szereg refleksji, zapytań, figuratywne aluzje nie zawsze są łatwo rozpoznawalne. W ten sposób jego sztuka wpisuje się w metaforyczny sposób obrazowania, właściwy szkole krakowskiej. Janusz Janczy trafnie ujął dystans, który dzieli Murzyna od jego nauczyciela w zakresie użycia koloru w rzeźbie:

O ile Borzęcki chętnie wyraża za jego pomocą stany emocjonalne oraz podkreśla ogólną atmosferę dzieła, Józef Murzyn zdecydowanie łączy kolor z możliwością generowania dodatkowych treści, wydobyć na plan pierwszy metafizycznej narracji, symbolizowania duchowych przestrzeni³⁸⁹.

Adam Brincken, inny krakowski pedagog, umieszcza Murzyna na linii Bereś, Borzęcki, Antoni Rząsa, Georg Baselitz³⁹⁰.

Pobyt na stypendium w Wielkiej Brytanii w 1990 roku i kontakt z nowoczesnym szkolnictwem artystycznym skłania artystę do zastosowania niekonwencjonalnych metod pedagogicznych na macierzystej uczelni. Jest to o tyle

stwo – Józef Murzyn”, Galeria „Na piętrze” w Dzierżoniowskim Ośrodku Kultury, 2005, [on-line] www.dzierzonow.art.pl/mu/index.html – 1 II 2019.

³⁸⁷ J. Murzyn, *Wstęp*, s. 4.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ J. Janczy, *Wokół Dunikowskiego. Figuracja radykalna*, [w:] *Wokół Dunikowskiego. Rok Xawerego Dunikowskiego*, red. idem, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2016, s. 82.

³⁹⁰ A. Brincken, *Drewno życia / kilka myśli za sprawą rzeźby Józefa M.*, [w:] *Józef Murzyn. Rzeźba*, s. 8.

bardziej uzasadnione, że program zajęć wykracza poza tradycyjnie rozumianą rzeźbę i wchodzi w zakres szeroko rozumianych sztuk wizualnych. Profesor prowadzący Pracownię Rzeźby IV wychodzi z założenia, że nie należy przenosić własnej twórczości do dydaktyki, nie można odnaleźć w pracach jego studentów czegoś, co można byłoby określić jako „styl pracowni”, ważne jest bowiem wykształcenie u młodych umiejętności formułowania własnego języka rzeźbiarskiego. Powstające na zajęciach dzieło plastyczne stanowi przestrzeń do dalszych badań³⁹¹, do pogłębiania poruszonych zagadnień. Pracownia Józefa Murzyna oferuje kształcenie wybitnie zindywidualizowane – profesor pracuje oddzielnie z każdym studentem, zamiast oceniać i korygować realizację zadania wspólnego dla wszystkich uczestników kursu. Prowadzący niejako wyprzedza koncepcję studenta, dzięki doświadczeniu zdaje sobie sprawę z problemów, jakie mogą się pojawić w jego twórczej refleksji, jest „dwa kroki do przodu”. Sakralizowana przez wieki formuła, w której uczeń doskonali swój sposób ekspresji, pozostając pod wpływem mistrza, odeszła w zapomnienie – tym samym uprawomocnił się model partnerski. To sposób pracy, który wymaga od studenta dużej samodzielności i świadomości własnych celów. Zajęcia w pracowni prof. Murzyna należy traktować jako duchową przygodę, która pozwala jego wychowankom przechodzić przez kolejne stadia koncepcji, określając ją najpierw w sferze modelu teoretycznego, aby następnie dojść do technicznych sposobów realizacji. Warsztat jest elementem procesu, a nie metodą. Pracownia Rzeźby IV prowadzona przez prof. Murzyna i jego asystentkę dr hab. Iwonę Demko cieszy się opinią najbardziej sprzyjającej eksperymentom. W dużej mierze wynika to z niekonwencjonalnego podejścia do dydaktyki. Otwarcie na dialog, na wymianę stanowi podstawę działania. Model „podążania za mistrzem” został zastąpiony modelem „wspólnych poszukiwań i eksperymentów”³⁹².

Pogłębienie refleksji zapewniają zajęcia teoretyczne – od 2004 roku organizowane są „intelektualne wtorki”, na których pedagodzy i studenci analizują wybrane zagadnienia sztuki współczesnej, prowadzą refleksję teoretyczną (zajęcia układają się w cykle – wybitni rzeźbiarze, wydarzenia artystyczne, laureaci Nagrody Turnera itd.).

Profesor Murzyn był koordynatorem wielu projektów, jak np. „Miejsca Pamięci – Miejsca Wielokulturowe”. Za czasów, gdy pełnił funkcję dziekana

³⁹¹ Rozmowa autorki z artystą prof. Józefem Murzynem, 12 XII 2017.

³⁹² Ibidem.



36. I. Demko, *Kaplica waginy*, 2012.

Wydziału, specjalistyczne pracownie warsztatowe wyposażono w urządzenia pozwalające kształcić w zakresie technologii rzeźbiarskich. W tym okresie zostały także podjęte działania zmierzające do wprowadzenia umów bilateralnych z instytucjami edukacyjnymi (Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi) oraz wystawienniczymi (Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku), które zaowocowały wspólnymi wystawami, plenerami i panelami dyskusyjnymi. Artysta sprawował urząd prodziekana Wydziału Rzeźby w kadencjach 1996-1999 i 1999-2001, pełnił funkcję kierownika Katedry Rzeźby I w kadencjach 2002-2005 i 2005-2008 oraz dziekana Wydziału Rzeźby w latach 2008-2016.

Asystentką profesora jest od roku 2008 Iwona Demko (ur. 1974), obecnie doktor habilitowana. W kręgu jej zainteresowania znalazła się sztuka feministyczna. Jest autorką *Manifestu supremacji kobiecości*, dowodzącego konieczności odrotu od kultury patriarchalnej, podejmuje także trudny problem prostytucji. W pewnym sensie twórczość artystki stanowi kontynuację pomysłów wprowadzonych do sztuki przez Marię Pinińską-Bereś, o ile jednak tworzone przez nią miękkie formy obszyte różowym, wyspowym materiałem mają zgrzebny charakter, o tyle w pracach Demko można dostrzec zamiłowanie do dekoracyjności. W miejsce rzeźby operującej zwartą masą, ingerującej



37. K. Badyna, *Portret Jerzego Turowicza*, 2010.

w przestrzeń pojawiają się kompozycje wykonane z kolorowych, błyszczących tkanin o wyraźnej dominancie różu, składające się niejednokrotnie na rodzaj *environnement* (*Kaplica waginy*, 2012). W wielu swoich obiektach Iwona Demko odwołuje się do socjologicznych uwarunkowań – do feminizmu, miejsca kobiet we współczesnym świecie. Artystka zajmuje się także opracowaniem materiałów na temat kobiet-rzeźbiarzy, w tym pierwszej studentki Wydziału Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej.

Pracownia Rzeźby III, prowadzona od 2009 roku przez prof. Karola Badyne (ur. 1960), wpisuje się w bardziej tradycyjne ramy, jest ceniona przez studentów ze względu na to, że daje doskonale przygotowanie warsztatowe. Artysta uzyskał dyplom w 1988 roku, działalność dydaktyczną w ASP rozpoczął w tym samym roku jako asystent Mariana Koniecznego. Jego praca doktorska *Kokon* (1989)³⁹³ ukazuje strukturę szczelnie opasującą pustą przestrzeń, sugerującą kształt ludzkiego ciała. Spośród pedagogów ASP to jeden

³⁹³ W tym samym roku artysta został wyróżniony główną nagrodą w konkursie „Rzeźba Roku”. Wspomniana praca trafiła potem do Ogrodu Biblijnego w Proszowicach, otrzymawszy tytuł *Kokon, całun, zmartwychwstanie* (1989).

z artystów najbardziej aktywnych w sferze konkursów, wygrywający wiele z nich zarówno na poziomie ogólnopolskim, jak i za granicą. Badyna jest autorem licznych pomników, w tym: Chopina w Ogrodzie Botanicznym w Singapurze (2008), Żołnierzy Wyklętych w Rzeszowie (odsłonięty 2013), marszałka Piłsudskiego w Sulejówku (2010), Artura Rubinsteina w gmachu ONZ (2003). Opracował ponad 30 kompleksowych realizacji sakralnych (w tym do kościoła parafialnego w Trzemeśni koło Myślenic, kościoła dominikanów w Szczecinie). Ponadto uczestniczy w konferencjach i sympozjach poświęconych sztuce religijnej. Rzeźbiarz jest cenionym portrecistą – jedną z jego najlepszych prac jest, dynamicznie ujęty, pełen wewnętrznej siły i skupienia wizerunek Czesława Miłosza (2009). Powierzono mu realizację szeregu popularnych obecnie ławeczek, stanowiących formę upamiętnienia słynnych postaci (aż siedem ławeczek Jana Karskiego, m.in. w Waszyngtonie, Tel Awiwie, Nowym Jorku, Warszawie, Łodzi, Kielcach). W przestrzeni miejskiej Krakowa zaznaczają się wizerunki naukowców z Ogrodu Profesorskiego i miniatury zabytków dla niepełnosprawnych turystów (2010) umieszczone na drodze królewskiej. Artysta współpracuje z Instytutem Odlewnictwa AGH w celu wdrażania innowacyjnych rozwiązań technologicznych, prowadzi autorską pracownię projektową Forma. Oprócz klasycznej wiedzy rzeźbiarz przekazuje studentom także własne doświadczenia w zakresie sztuki sakralnej i sztuki w przestrzeni publicznej.

Asystentem w pracowni jest Marcin Smosna (ur. 1990). Dyplom uzyskał u prof. Karola Badyny w 2015 roku. Otrzymał I nagrodę w ogólnopolskim konkursie rzeźbiarskim „Xawery Dunikowski XX/XXI” (Kraków, 2015), za uwzględniony na konkursie rzeźby „Figurativas. Concurso de pintura y escultura”. Dwie jego prace, z 2013 i 2017 roku, trafiły do kolekcji muzealnej MEAM (Museo Europeu d’Art Modern) w Barcelonie. Obok prac o symbolicznym charakterze artysta tworzy kompozycje zbudowane z abstrakcyjnych form ułożonych na płaszczyźnie na kształt reliefu.

W 1991 roku do grona pedagogów ASP dołączyła Ewa Janus. Dyplom *Wokół starej fotografii. Próba przeniesienia klimatu starej fotografii w rozwiązanie przestrzenne* obroniła z wyróżnieniem w pracowni Stefana Borzęckiego; praca została nagrodzona medalem przez rektora Akademii Sztuk Pięknych. Dopelnieniem jej studiów był roczny staż w pracowni Alfia Mongellego w Accademia di Belle Arti w Rzymie (1994). Początkowo była asystentką w pracowni Józefa Sękowskiego, później prowadziła pracownię rysunku, a od

38. E. Janus, *Palimpsest*, 2008.

2017 roku objęła kierownictwo Pracowni Rzeźby II. Artystka stosuje z upodobaniem małe formy rzeźbiarskie – relief, plakietę, medal. Jej sztuka stanowi rzadki w naszych czasach przykład odwołania się do historii twórczo przetworzonej, na nowo odczytanej, będącej punktem wyjścia do osobistej refleksji nad przemijaniem i ulotnością pamięci. Rzeźbiarce bliska jest idea palimpsestu przywołująca nawarstwianie treści, prowokująca do budowania ciągle nowych znaczeń w oparciu o utrwalone,

aczkolwiek zatarte zapisy. Janus używa brązu, ale także cyny. Posługuje się specyficzną techniką – odlew składa się z nakładających się na siebie powłok o różnym stopniu czytelności, niekiedy zdobionych dopracowanym szczegółem, np. koronką, kiedy indziej elementem podkreślającym umowny charakter przedstawienia (odbite nitki tkaniny). Prace artystki składają się na cykle – najbardziej znane z nich to „Dzieje monarchii”, „Epitafia”. Piotr Krasny w ten oto sposób charakteryzuje jej sztukę: „Najważniejszym walorem sztuki medalierskiej musi więc być »wzniosła lakoniczność«, polegająca na poszukiwaniu wyrazistych znaków, które odkrywają wiele »warstw« treści, ale zarazem czynią to w bardzo precyzyjny sposób”³⁹⁴.

Zajęcia z rysunku prowadzone przez prof. Janus (Pracownia Rysunku III) pobudzały studentów do odchodzenia od naśladowania natury w celu po-

³⁹⁴ P. Krasny, *Warstwy reliefu. O najnowszych rzeźbach Ewy Janus*, [w:] Ewa Janus. *Uobecnienie. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galeria kameralna, 12 IV-22 VI 2008* [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Orońsko–Kraków 2008, strony nienumerowane.

szukiwania organizacji plastycznej niezależnych elementów, dochodzenia do syntezy. Nacisk kładziono na odnajdowanie i twórczą interpretację związków strukturalnych pomiędzy formami. Akceptowane były bardzo różnorodne formy ekspresji plastycznej, także te, które zmierzały w stronę całkowitej abstrakcji. Artystka jest autorką szeregu tekstów krytycznych na temat rzeźby krakowskich pedagogów. Była współzałożycielką Galerii „R” (prowadziła ją przez siedem lat) prezentującej szerokie spektrum działań artystycznych: rzeźba, rysunek, malarstwo, instalacje³⁹⁵. Została mianowana prodziekanem na lata 2008-2016, obecnie pełni funkcję dziekana Wydziału Rzeźby (kadencja 2016-2020).

Asystentem w pracowni prof. Janus jest dr Sławomir Biernat, który ukończył Wydział Konserwacji Dziel Sztuki, a następnie studiował rzeźbę. Dyplom uzyskał w pracowni Józefa Sękowskiego (2006) oraz w zakresie konserwacji rzeźby na Wydziale Konserwacji i Renowacji Dziel Sztuki w pracowni prof. Ireneusza Pluski (2004). Miał już kilka poważnych wystaw indywidualnych, między innymi w Orońsku³⁹⁶. Cykl jego autorstwa „Figury miasta” nie opiera się na przekazaniu przelotnych impresji, ale na wyrażających strukturę zurbanizowanej przestrzeni wyraźnych kontrastach masy, ciężaru. Dochodzi tu do zderzenia różnych materiałów – betonu i stali, stali i kamienia. W nowszych kompozycjach artysta łączy elementy zawierające jakości przestrzenne i graficzne, wkraczając tym samym na pogranicze grafiki i rzeźby.

Pracownią Rzeźby I kieruje prof. Bogusz Salwiński, jego asystentem został Jacek Dudek (ur. 1988), który prowadzi także warsztat metalu. Artysta znany jest przede wszystkim z kompozycji zbudowanych z wycinanych piłą kawałków drewna budujących stan równowagi. Zajmuje się również rysunkiem i malarstwem. Jest laureatem konkursu ArtNoble (2013) oraz Grand Prix w Salonie Jesiennym w Tarnowie (2013).

Ważnym elementem kształcenia rzeźbiarzy pozostaje w dalszym ciągu nauka umiejętności technicznych, które zapewniają pracownie rzeźby w materiale – kamieniu, ceramice, metalu. Nie mają one statusu pracowni dyplomatycznych – wchodzi w skład Katedry Rzeźby II. Obecnie student wybiera jedną pracownię obowiązkową, podczas gdy kiedyś musiał zaliczyć wszystkie

³⁹⁵ Galeria powstała przede wszystkim z darów artystów, uzupełnia ona „stałą ekspozycję” kopii rzeźb antycznych i późniejszych ustawionych na korytarzach Akademii.

³⁹⁶ S. Biernat, *Figury miasta*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 18 VIII 2012-16 IX 2012 [katalog wystawy].

z nich. Istnieje także możliwość wpisania się na zajęcia na inne wydziały ASP do wybranych pracowni. Do tradycyjnych technologii dołączyły nowe, takie jak warsztat metalu, obróbki drewna – stolarnia.

Pracownię kamienia prowadzi dr Marcin Nosko (ur. 1974). Dyplom uzyskał u prof. Sękowskiego (2002). Ukończenie studiów z etnologii na UJ pozwoliło mu analizować symboliczną funkcję tego materiału, nadać wymiar antropomorficzny rozważaniom prowadzonym w płaszczyźnie teoretycznej i praktycznej. W początkach swojej kariery pełnił funkcję asystenta w pracowni metalu kierowanej przez prof. Nitscha, od 2007 roku był zatrudniony jako asystent w pracowni prof. Wiesława Bielaka. Artysta zaprzecza zasadności używania pojęcia „dialog z materiałem” – zastępuje je pojęciem „gry w relacji twórca – materiał”. Kamień ulega odprzedmiotowieniu, staje się nośnikiem symboli, znaczeń. Z tego względu artysta postrzega go nie jako materiał ani tworzywo, lecz jako materię. W wielu kompozycjach zestawia ze sobą różne gatunki kamienia. Używając odmiennych technik obróbki i narzędzi, kładzie nacisk na specyfikę użytego materiału. „Zdradza” niekiedy kamień na rzecz innych materiałów, nie stroni od połączeń nieprzystających do siebie tworzyw – cykl „Hydroczule”. Kiedy indziej wzmacnia strukturę kamienia fragmentami ze stali – „Epitafia”. „Thesis-Identyfikacje” (praca doktorska, 2010-2013) to cykl kompozycji składający się z czterech elementów, z których każdy wykonany jest z innego surowca, ma odmienną strukturę i barwę. Artysta może poszczycić się niebagatelnymi osiągnięciami w zakresie medalierstwa (I nagroda w konkursie AD ASTRA organizowanym przez MKiDN). Nosko czynnie uczestniczy w plenerach rzeźbiarskich w Polsce – w Oronsku, Strzegomiu (plener rzeźby w granicie) – oraz w Finlandii. Od roku 2016 pełni funkcję prodziekana Wydziału Rzeźby. Asystentem w Pracowni Rzeźby w Kamieniu jest obecnie Andrzej Dromert (staż). Nastąpił powrót do starych tradycji, studenci pod przewodnictwem pedagogów realizują prace w przestrzeni publicznej. Niedawno pracownia obchodziła 10-lecie plenerowych realizacji, funkcjonujących dziś na terenie kampusu AGH, a także w Ożarowie i Wieliczce.

Pracownia Rzeźby w Metalu jest kierowana przez prof. Nitscha. Pod jego kierunkiem młodzi artyści zdobywają wiedzę na temat małych form rzeźbiarskich i technik odlewnictwa. Asystentem jest Tomasz Bielecki (ur. 1986). Dyplom uzyskał w pracowni Józefa Murzyna (2011). Początkowo był asystentem prof. Andrzeja Zwolaka w Pracowni Rysunku II. Artysta posiada gruntow-

na znajomość warsztatu rzeźbiarskiego, pozwalającą na swobodę tworzenia w tradycyjnych technikach rzeźbiarskich, jednocześnie operuje nowymi środkami wyrazowymi. Warsztat metalu prowadzi Jacek Dudek (także asystent w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego).

Pracownią Rzeźby w Ceramice kieruje od 1990 roku prof. Czesław Dźwigaj, który zastąpił na tym stanowisku uznanego specjalistę, panią Ludwikę Szemioth-Bursę. W roku akademickim 2005/2006 została zatrudniona pani Marita Benke-Gajda, mająca wieloletnie doświadczenie w tej dziedzinie, praktyk, ale także eksperymentator. Artystka ukończyła Wydział Form Przemysłowych. Wcześniej była zatrudniona (1982-2000) jako kierownik wydziału artystycznego Kafla. Brała udział w szeregu projektów związanych z ceramiką, także po zmianie ustroju. Jej twórczość obejmuje cykl prac w stylistyce dekoracyjnej (seria „Aniołów”). W kompozycjach o monumentalnym charakterze stosuje np. ceramikę (*Brama*, 2007). Tworzy ceramiczne obrazy pokryte siecią kontrastujących kresek. Imponująca liczba ponad 80 wystaw indywidualnych świadczy o popularności jej kreacji i społecznym zapotrzebowaniu na ten zakres działania sztuki. Artystka poświęca wiele uwagi zagadnieniom praktycznym – fascynują ją nowe rozwiązania materiałowe (obecnie realizuje projekt badawczy na temat szkliv). Jej uczestnictwo w plenerach ceramicznych w Bolesławcu skłoniło studentów pracowni do prowadzenia własnych, niezależnych eksploracji w zakresie nowoczesnej ceramiki. Polsko-niemiecki plener ceramiczny w Barlinku to kolejny etap jej twórczych poszukiwań.

Asystentem w pracowni jest obecnie Michał Dziekan (ur. 1989), dla którego struktura ceramiczna jest przedmiotem artystycznych prób i refleksji. W 1988 roku artysta otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie olimpijskim w Warszawie. Asystentką w Pracowni Rzeźby w Kamieniu prof. Śliwy została dr Magdalena Cisło, artystka wypowiadająca się ze swobodą w różnych technikach; drewno stanowi dla niej jedną z możliwych form ekspresji. Najbardziej znane są jej kompozycje łączące różne materiały, w których stal pojawia się w niecodziennych zestawieniach z ceramiką czy z wypchanymi formami obszytymi jutą.

Najnowszym ciałem jest powstała w 2015 roku Katedra Podstaw Kształcenia Kierunkowego, zastępująca szereg dawnych pracowni zapewniających zajęcia na wstępnym kursie rzeźby (I rok studiów). Autorami reformy kierowała chęć pełniejszego niż dotychczas powiązania treści zawartych w programie zajęć obejmujących studium natury z podstawami kompozycji przestrzeni

i analizą podstawowych pojęć rzeźbiarskich. Mają one wykształcić umiejętność syntezy, ułatwić wprowadzenie własnego porządku plastycznego. Uzasadnieniem powstania nowej jednostki była także potrzeba większej integracji grup na pierwszym roku studiów³⁹⁷. W efekcie powstały trzy pracownie, każda z nich prowadzona przez artystę o uznanej reputacji – Pracownia Podstaw Rzeźby (kierownik dr hab. Jan Tutaj, asystent dr Krzesimir Wiater), Pracownia Podstaw Kompozycji Przestrzennej (kierownik dr hab. Piotr Twardowski, asystent mgr Monika Rościszewska), Pracownia Rysunku i Kompozycji na Płaszczyźnie (dr Dobiesław Gała). Rzeźbiarzy prowadzących wspomniane jednostki łączy także fakt odbycia stażu w pracowni Tima Scotta w Norymberdze, co otworzyło przed nimi nowe horyzonty, pozwoliło wpisać rzeźbę w kontekst ponowoczesności.

Jan Tutaj (ur. 1969), kierownik Katedry i prowadzący Pracownię Podstaw Rzeźby, uzyskał dyplom w pracowni Józefa Sękowskiego w 1994 roku. W jego twórczości znalazło się miejsce zarówno na eksperymenty, jak i na formy ekspresji bardziej tradycyjne, przemawiające do widza oczekującego jasnego, czytelnego przesłania. Przykładem są rzeźby pomnikowe – pomnik Synom Ziemi Sanockiej i Pomordowanym za Polskę w Sanoku (odsłonięty w 2005), pomnik Jana Matejki w Krakowie (2008-2013) na krakowskich Plantach.

Artysta tworzy kompozycje w duchu, który można określić jako postkonstruktywistyczny, przy czym w niektórych jego pracach dają o sobie znać konsekwencje postminimalizmu czy sztuki postkonceptualnej. W powstałe struktury włącza błyszczące powierzchnie wywołujące odbicie obrazu, co pozwala wprowadzić widza w obręb kompozycji. Tego rodzaju ingerencja w otoczenie ma symboliczną wymowę. Powstawanie refleksów zaciera faktyczne relacje konstytuujące się w konkretnej przestrzeni. Sam obiekt schodzi na drugi plan wobec relacji z otoczeniem, wywiązuje się interakcja pomiędzy widzem a dziełem, a ściślej rzecz biorąc, pomiędzy widzem a przestrzenią znajdującą się wokół niego. Tutaj skupia się na poszukiwaniu nowych znaczeń, zdając sobie sprawę z tego, że jego prace odsyłają do wielości interpretacji. Potwierdzają to tytuły takie jak chociażby *Simulacrum* (2010), *Simulacrum/*

³⁹⁷ Należy zaznaczyć, że obecnie nie można dostrzec dominacji określonych ośrodków kształcenia, jak to miało miejsce wcześniej – aktualni studenci to absolwenci liceów plastycznych w Wiśniczu, Tarnowie, Krakowie, Rzeszowie, Jarosławiu. Coraz więcej jest także studentów z zagranicy pojawiających się w efekcie wymiany (głównie Erasmus).

speculis (2009-2010). Motyw zwierciadła i doskonale wygładzonych powierzchni zwielokrotniających przestrzeń, fałszujących realne odbicie, nadających jej umowny charakter, każących gubić fizycznie istniejące punkty odniesienia³⁹⁸ jest jednym z najważniejszych motywów spotykanych w pracach z pierwszej dekady XXI wieku. Nie bez powodu – zwierciadło stanowi bowiem figurę poznania, dotarcia do istoty, ale może też oznaczać zgubę, stratę. Problem *simulacrum*, odbicia, zwielokrotnienia obrazu nieodmiennie zaprzęta wyobraźnię twórcy. Następuje wyjście z przestrzeni rzeźby pojmowanej fizycznie do przestrzeni odczuwanej, wyobrażonej, przepuszczonej przez filtr kodów kulturowych; dopiero w ich kontekście poczynania artysty stają się zrozumiałe.

Warto zacytować słowa Jana Tutaja:

U podstaw moich poszukiwań artystycznych leży przeświadczenie o złożoności pojmowania przestrzeni odczuwanej i wyobrażonej, rzeczywistości odbieranej sensorycznie, a zarazem doświadczanej, przetwarzanej i redefiniowanej językiem sztuki. To, co dla rzeźbiarza wydaje się oczywiste i nieublagane: trójwymiarowość, ciężar, materia, wielosektorowość napięć, relacje mas itp., staje wobec warstwy subiektywnych kodów kulturowych, zjawisk zapośredniczanych poprzez płynność życia³⁹⁹.

Tworzeniu nowych układów kompozycyjnych towarzyszy mozolne konstruowanie sensów indywidualnych, ale także zbiorowych.

Główne poszukiwania artysty koncentrują się na problematyce znaku, a szereg stworzonych przez niego obiektów może być traktowanych jako inkarnacja idei symulaków. W wielu wypadkach rzeźbiarz odwołuje się do jasno zdefiniowanych geometrycznych form, innym razem, poszukując ukrytego sensu, jego prace odsyłają do rytuałów, myślenia magicznego. Stosuje tak różne materiały, jak beton, szkło, drewno, papier, substancje organiczne. W najnowszych pracach z cyklu „In_Out” pojawiają się stelaże – szkielety, na których wspierają się geometryczne formy, najczęściej o błyszczących powierzchniach. Te i inne kompozycje były prezentowane na wystawach w Polsce, ale także w Szwajcarii, Japonii, USA. Tutaj uczestniczył także

³⁹⁸ Słowa Jana Tutaja, cyt. za: A. Jankowska-Marzec, *Jego rzeźby łączą sztukę i naukę*, *Kultura.onet.pl*, 6 IV 2011, [on-line] <http://ksiazki.onet.pl/jego-rzezby-lacza-sztuke-i-nauke/g2wqj> – 1 II 2019.

³⁹⁹ J. Tutaj, *Zamiast wstępu*, materiały dostarczone przez autora, s. 10.

w międzynarodowych plenerach rzeźbiarskich w Austrii, Szwajcarii, Turcji, w wystawach w Szwajcarii, Japonii, USA. Od 2012 roku pełni funkcję prorektora ds. studenckich.

Dr Krzesimir Wiater (ur. 1986), asystent, uzyskał dyplom w 2011 roku w pracowni Bogusza Salwińskiego. Rzeźba i rysunek stanowią równoprawne domeny jego twórczości. O ile w kompozycjach w trójwymiarowej przestrzeni pociąga go poszukiwanie równowagi pomiędzy strukturami pozostającymi względem siebie w dynamicznej relacji budującej napięcie, o tyle w rysunkach pojawia się odwołanie do pierwotnych konstrukcji mikro- i makroświata.

Piotr Twardowski (ur. 1962), kierownik Pracowni Podstaw Kompozycji Przestrzennej, to dzisiaj jeden z najlepiej rozpoznawalnych artystów szkoły krakowskiej; zawdzięcza to przede wszystkim nagrodom i wyróżnieniom uzyskanym na zagranicznych konkursach. Jego wykute w metalu monumentalne rzeźby, wykonane w sposób niezwykle precyzyjny, budzą podziw widzów niezależnie od kultury, w jakiej się wychowali. Dzieła realizowane w wielkiej skali powstały ze stali, którą artysta opracowuje, kuje, patynuje i pokrywa woskiem. Charakterystyczna jest niezwykle wysoka jakość wykonania, gdyż Twardowski dokonuje własnoręcznie starannej obróbki. To swoisty kompromis pomiędzy formą, którą można uznać za nieprzedstawiającą, a delikatnie sugerowaną, przedmiotową treścią. Niewątpliwie można wpisać te obiekty w długą tradycję rzeźby w metalu idącą od Julia Gonzalesa, Davida Smitha, Anthony'ego Cara, rozwiniętą przez ich wychowanków i naśladowców (w tym Tima Scotta, który uważa się za ucznia tego ostatniego). Podczas swojego stypendialnego pobytu w Norymberdze w 1988 roku Twardowski kształcił się właśnie pod kierunkiem Tima Scotta.

W pracach tego artysty można odnaleźć kształty organiczne, zdradzające oczywisty związek z naturą. Poszukiwania prowadzą się do odnajdywania rytmów przyrody, przekładania ich na język kompozycji rzeźbiarskiej. Twardowski rezygnuje z postumentu, by tym wyraźniej podkreślić, że jego rzeźby stanowią część otoczenia, kształty zawierające aluzję do natury płynnie się weni wpisują. „Forma samonośna, zachowująca jednocześnie pewne jakości organicznego piękna... tak widziałbym jedno z fundamentalnych założeń, które znajdują we wszystkich pracach tego artysty” – pisał o jego twórczości Janusz Janczy⁴⁰⁰. Najbardziej znane z prac Twardowskiego to eksponowane

⁴⁰⁰ J. Janczy, *Wycinek. Rzeźby i projekty Piotra Twardowskiego*, „Wiadomości ASP” 2013, nr 61, s. 94.

za granicą *Kamerton*⁴⁰¹ (Ube, Japonia, 2005), *Jeden akord* (Resistencia, Argentyna, 2006; Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Rzeźby), *Permutacje* (Ube, Japonia, 2007; Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Rzeźby), *Kielkowanie* (Francja, 2010), *Z kraju skrzydlatych jeźdźców* (Chiny-Europa, 2011-2015)⁴⁰², *Gdzie jesteś?* (Gdańsk, 2011). Artysta skupia się na poszukiwaniu równowagi w trakcie przeobrażania się ruchu, udaje mu się uzyskać efekt drżenia monumentalnych form. Najczęściej eksponowaną w Europie i w Chinach pracą jest *Z kraju skrzydlatych jeźdźców* – powstała w ramach pro-



39. P. Twardowski, *Kamerton*, 2005, Ube, Japonia.

jektu 28 rzeźbiarzy europejskich i 3 artystów chińskich. Dzieła każdego z nich nawiązywały do terakotowej armii z grobowca chińskiego cesarza Qin Shi. Wyobrażenie husarza z rozłożonymi skrzydłami, choć silnie uproszczone, przemawia do wyobraźni, w aluzyjny sposób wyraża postać ludzką i pozwala uchwycić cienką granicę pomiędzy figuracją a abstrakcją.

Poszukiwania wielu współczesnych opierają się na eksploracji właściwości materii, co skłania rzeźbiarzy do eksperymentowania z tworzywami do niedawna uchodzącymi za nierzeźbiarskie, Twardowski jest wierny jednemu materiałowi. Otwarcie przyznaje:

Ja świadomie wybrałem stal. (...). Zdaję sobie sprawę, w jakim stopniu materia decyduje o granicach formy, lecz ostatecznie to ja chciałbym o nich decydować.

⁴⁰¹ Kamerton stanowi przyrząd, który rejestruje drżenie, rezonans, służy do strojenia instrumentów muzycznych.

⁴⁰² Praca była wielokrotnie eksponowana w ramach prezentacji obejmującej prace rzeźbiarzy chińskich i europejskich.

W efekcie pokonuję opory stali, nadając jej kształty organiczne, których zdaje się nie lubić. Wybrałem ten materiał ze względu na jego kowalność, rozciągliwość i niezwykle istotną dla mnie możliwość konstruowania rzeźb o unikalnej złożoności i przestrzenności⁴⁰³.

Sztuka Twardowskiego jest przeznaczona do przestrzeni publicznej, a nie do zamkniętego wnętrza galerii. Należy wyrazić ubolewanie, że jego realizacji – poza jednym obiektem, eksponowanym przed Bunkrem Sztuki⁴⁰⁴ – nie można odnaleźć w Krakowie. Przykład tego twórcy, znanego bardziej za granicą niż w Polsce, dowodzi dobitnie, że pokolenie, które rozpoczęło drogę artystyczną w latach 90. XX wieku, wyszło z izolacjonizmu narzuconego wcześniej przez warunki polityczne. Tym samym nowe generacje rzeźbiarzy zostały uprawnione do prowadzenia dialogu z żywą sztuką współczesności, bez wcześniejszych ograniczeń i bez kompleksów wobec twórców pracujących na Zachodzie.

Asystentką prof. Twardowskiego jest Monika Rościszewska, skupiająca się w swoich poszukiwaniach na dwoistości natury ludzkiej, na konflikcie pomiędzy tym, co świadome i nieświadome, wyrażonym poprzez warstwy masy szklanej pozostające w interakcji w stosunku do siebie. Ich sprężanie, rozciąganie oddaje dynamizm wewnętrznej walki.

Dobiesław Gała (ur. 1975) uzyskał dyplom w Pracowni Mariana Koniecznego w 2000 roku. Był asystentem w Pracowni Rysunku, obecnie prowadzi rysunek dla studentów pierwszego roku w Pracowni Rysunku i Kompozycji na Płaszczyźnie. Wypowiada się zarówno w tej technice, podkreślając efekty strukturalne i przestrzenne, jak i za pośrednictwem rzeźby. Przykładem jest cykl „Zjawisko ingerencji” – umieszczone w przestrzeni publicznej prace ze skorodowanego metalu, wycinane w stalowych płytach, prezentowane w postaci warstwowych multiplikacji.

Przedmioty dodatkowe stanowią naturalne uzupełnienie podstaw kształcenia na pierwszym roku studiów. Są to: nauka anatomii dla artystów (prowadząca dr Małgorzata Mazur z Collegium Medicum UJ oraz dwóch laborantów, wcześniej Agnieszka Suder), techniki prezentacji i dokumentacji dzieł

⁴⁰³ Rozmowa Piotra Twardowskiego z Agnieszką Jankowską-Marzec, materiały przekazane przez Agnieszkę Jankowską-Marzec.

⁴⁰⁴ Umieszczenie pracy na krakowskich Plantach nastąpiło w efekcie wystawy „Konfrontacje” (2017).

sztuki (prowadząca dr hab. Iwona Demko), podstawy dokumentacji foto-video (wykładowca mgr inż. arch. Piotr Świątoniowski), niezależny warsztat odlewniczy (zastępujący dawną sztukatornię) – za który odpowiada Stanisław Marek Dryniak (ur. 1974). Artysta obronił dyplom w pracowni Jerzego Nowakowskiego w 2000 roku. Rzeźba sakralna i nagrobkowa to podstawowe domeny jego twórczości.

Pracownię Rzeźby dla Wydziału Malarstwa, osadzoną organizacyjnie w ramach Wydziału Rzeźby, prowadzi prof. Jacek Kucaba (ur. 1961). Jego studia zostały uwieńczone dyplomem w pracowni Stefana Borzęckiego (1990). Artysta jest autorem szeregu realizacji w przestrzeni publicznej – od ławeczek, klasycznych pomników (głównie Jana Pawła II), aż po instalacje (*Filtr*) czy prace w dużej skali (Kalwaria Bydgoska, 2008). Monumentalne rzeźby jego autorstwa oglądać można w wielu polskich miastach, m.in. w Łodzi, Sopocie, Dębicy, Ryglicach, Bydgoszczy. Artysta zaangażował się także w przygotowanie projektów edukacyjnych i artystycznych. W latach 2010-2014 pełnił funkcję prezesa ogólnopolskiego ZPAP, będąc aktywnym propagatorem sztuki. Od 2012 roku jest dyrektorem Instytutu Sztuki w PWSZ w Tarnowie.

Asystentem Pracowni Rzeźby dla Wydziału Malarstwa jest dr Paweł Jach. Dyplom uzyskał w pracowni Bogusza Salwińskiego w 2005 roku. Artysta wygrał międzynarodowy konkurs na pomnik papieża w Madrycie w 2011 roku. Poszukiwanie misterium w sztuce stanowi jedną z jego najistotniejszych motywacji twórczych. Jachowi towarzyszy przekonanie o konieczności dostosowania dawnych symboli do czasów współczesnych. Jego kompozycje o silnej dynamice opierają się na zestawieniu spękanych brył drewna i wygiętych taśm ze stali nierdzewnej.

W ostatnich latach zaszły zmiany w ramach obsady personalnej i programu Katedry Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego. W 1983 roku prof. Andrzej Getter zatrudnił na stanowisku asystentki Krystynę Orzech, dyplomantkę Stefana Borzęckiego, w 1989 – architekta Jacka Budyna, a w 2003 – absolwenta Wydziału Rzeźby Bartłomieja Struzika (dyplom u Jerzego Nowakowskiego), który obecnie pełni funkcję kierownika Katedry. W 2009 roku powstała Pracownia Rzeźby w Przestrzeni Publicznej prowadzona przez dr hab. Krystynę Orzech (pracownia dyplomująca), asystentem jest inż. arch. Piotr Świątoniowski, zajmujący się rzeźbą i intermediami (dyplom u Józefa Murzyna). Krystyna Orzech otrzymała Grand Prix na „Rzeźbie Roku” w 1990 roku. Prowadziła w swojej sztuce dialog z dziełami

Pietera Brueghela, nawiązując do aluzyjnych, figuratywnych odniesień. Wizerunki zwierząt artystki wywołują u widzów współczucie i poczucie odpowiedzialności za losy otaczającego świata. Zainteresowania współczesnymi zagadnieniami dotyczącymi obecności działań rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej ukierunkowały jej twórczość w stronę tworzenia obiektów rzeźbiarskich o charakterze syntetycznych znaków uwzględniających konceptualny i kontekstualny wymiar kreacji, m.in. w pejzażu kulturowym przestrzeni zurbanizowanej.

W 1996 roku Krystyna Orzech objęła kierownictwo Pracowni Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego, a w 2009 Pracownię Rzeźby w Przestrzeni Publicznej, która pojawiała się jako alternatywa wobec zajęć z projektowania architektoniczno-rzeźbiarskiego. Elementem kształcenia są obecnie wykłady teoretyczne obejmujące różnorodne konteksty – socjologię sztuki, kwestie partycypacji społecznej, historię sztuki pomnikowej, uwarunkowania techniczno-prawne. Bloki programowe prowadzi prof. Anna Karwowska (socjolog), Maciej Mieziań (historyk sztuki), dr Piotr Winskowski i Piotr Świątowski (inż. architekt). Powstanie Pracowni Rzeźby w Przestrzeni Publicznej było wyrazem potrzeby koordynacji różnych dyscyplin artystycznych i nauk społecznych w celu stworzenia sztuki w przestrzeni miejskiej. Nie doszło do uruchomienia specjalistycznych studiów poświęconych tej coraz bardziej popularnej formie ekspresji artystycznej, a przecież w wielu krajach na świecie rzeźba przeniosła się z przestrzeni galerijnej i stała się nieodłączną częścią tkanki miejskiej.

W roku akademickim 2014/2015 powstała nowa pracownia – Technik Prezentacji i Kreacji Cyfrowej. Początkowo funkcjonowała pod kierownictwem prof. Andrzeja Gettera (asystent Jan Kuka), obecnie prowadzi ją dr hab. Bartłomiej Struzik. Utworzono ją w odpowiedzi na aktualne potrzeby projektowe, gdyż wizualizacja koncepcji stanowi niezbędny warunek przystąpienia do ogłaszanych konkursów.

„U podstaw idei projektowania architektoniczno-rzeźbiarskiego znajduje się przekonanie, że jest to proces o charakterze interdyscyplinarnym, który obejmuje m.in. doświadczenie rzeźby, architektury, krajobrazu i urbanistyki”⁴⁰⁵ – twierdzi Bartłomiej Struzik (ur. 1977). Projektowanie

⁴⁰⁵ Dr Bartłomiej Struzik, „Transitus – rozpoznanie przestrzeni jako forma” (Autoreferat), s. 7, Teczka osobowa Bartłomieja Struzika. Materiał archiwalny – Dokumentacja dorobku naukowego pracowników, Wydział Rzeźby.

obiektów w otoczeniu stanowi element refleksji rzeźbiarza, pogłębionej przez odniesienia do filozofii zen (kontakty z japońskimi architektami pozwoliły pogłębić wymiar duchowy i skłoniły do stosowania oszczędnej ekspresji). Artysta stosuje ciekawą praktykę – odnajduje odwiedzone przestrzenie w swoich pracach, niejako rekreuje je, odtwarza własne multisensoryczne doznania powstałe w zetknięciu z tkanką miejską – przestrzenne, zapachowe, haptyczne – eksponując fizyczny kontakt, uruchamia kontrolowaną pamięć ciała. Powołuje się także na związki ze szkołą skandynawską – według Juhaniego Pallasmy „Tradycja, pamięć i wyobraźnia!” to najistotniejsze odniesienia w pracy twórcy. O ile we wczesnym okresie Struzik konstruuje prace z materiałów nierzeźbiarskich, np. z białej parafiny, o tyle potem odwołuje się do surowców trwałych. Rozwiązania przestrzeni urbanistycznych jego autorstwa, obiekty memorialne charakteryzujące się oszczędną formą pojawiły się w przestrzeni publicznej, nie tylko w Polsce. Jego prace obrazują szerszą tendencję we współczesnej rzeźbie – polega ona na posługiwaniu się oszczędną formą i tworzeniu sytuacji emocjonalnych, w które zostaje wprowadzony widz. Artysta bierze udział w obradach jury międzynarodowych konkursów i sam w nich uczestniczy (otrzymał jedno z czterech wyróżnień na Kanazawa Machinaka Sculpture International Competition, 2004), prowadzi wykłady za granicą jako profesor wizytujący, uczestniczy w plenerach, sympozjach.

Sukcesy osiągają także inni pracownicy Katedry; pracując w zespole, realizują i wygrywają wiele konkursów. Dawny kierownik pracowni Andrzej Getter współpracuje ze swoimi asystentami lub składa projekty wobec nich konkurencyjne. Jan Kuka (rzeźbiarz) i Michał Dąbek (architekt), zatrudnieni w roku 2011, mają na swoim koncie tak ważne realizacje, jak pomnik Henryka Sławika i Józsefa Antalla przed katowickim Centrum Kongresowym (2015), pomnik Ofiar Deportacji do Związku Sowieckiego w Katowicach (2017), pomnik Upamiętnienia Ofiar Komunizmu na Łączce⁴⁰⁶ – Panteon – Mauzoleum Wyklętych-Niezlomnych (zlokalizowany na warszawskich Powązkach, 2015). To projekty zarazem proste i monumentalne, czytelne dla widza, pomimo że autorzy unikają oczywistej narracji i oddziałują na sferę emocjonalną za

⁴⁰⁶ Projekt, który wygrał konkurs, okazał się plagiatem, do realizacji przeznaczono projekt autorstwa Jana Kuki i Michała Dąbka pomimo tego, że nie zajął żadnego z trzech pierwszych miejsc, a był tylko projektem wyróżnionym. D. Bartoszewicz, *Panteon-mauzoleum na Powązkach. Plagiat odrzucony, przeszedł projekt wyróżniony*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 4 IV, [on-line] http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,17706491,Panteon_mauzoleum_na_Powazkach_plagiat_odrzucony_.html – 1 II 2019.

pomocą środków czysto plastycznych. Do zespołu dydaktycznego dołączyła w 2017 roku Michalina Bigaj. Stypendium Erasmus w Universität der Künste Berlin, Fakultät Bildende Kunst (2014/2015), wystawy w prestiżowym centrum polskiej rzeźby w Orońsku oraz rezydencja w Pradze (2017) potwierdzają interesujący rozwój jej twórczości.

Pracownie rysunku mają na Wydziale Rzeźby szczególny status. Wcześniej rysunek pełnił funkcję pomocniczą w stosunku do rzeźby, stanowił przede wszystkim studium przygotowawcze. Przed rokiem 2000 uczyli go malarze i graficy – Stanisław Puchalik (prodziekan Wydziału Rzeźby w latach 1984/85-1986/87, mistrz operowania światłem) oraz Roman Skowron (grafik), wcześniej Roman Jarosław Heger i Henryk Wójcik. W roku 1990 prof. Puchalik prowadził także zajęcia z malarstwa, co spotkało się z dużym uznaniem studentów. Wspomniani pedagodzy działali w ramach Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego.

Z czasem prowadzenie zajęć z tego zakresu przejęli rzeźbiarze. Studia rysunkowe pogłębiają znajomość przestrzeni, pozwalają uświadomić sobie relacje pomiędzy elementami składającymi się na dzieło plastyczne, utrwalając je na dwuwymiarowej powierzchni. Jak wspomniano, pierwszym rzeźbiarzem, który zaczął uczyć rysunku, był prof. Bogusz Salwiński. Pelen ekspresji sposób interpretacji natury przez artystę zachęcił innych rzeźbiarzy do wcielenia w życie własnych koncepcji dydaktyki tego przedmiotu, wolnych od obowiązujących wcześniej schematów.

Mariola Wawrzusiak-Borc (ur. 1971) jest kierownikiem Katedry Rysunku i Pracowni Rysunku I (asystentką jest Maria Woźniak). Artystka uzyskała dyplom w pracowni Józefa Sękowskiego w 1997 roku. Posługuje się spawanym, skorodowanym żelazem. Tworzy własną niepowtarzalną poetykę – łączy rdzewiejące blachy, włącza w nie śruby, pręty, świadomie podkreślając formę asamblażu, eksponując chropawą powierzchnię i pracowniany charakter. Jej uwaga skupia się na elementarnych gestach więzi i komunikacji, jakie nawiązują się pomiędzy silnie przetransformowanymi postaciami ludzkimi, pomiędzy ludźmi a zwierzęciem. To sublimacja pierwotnych instynktów, które ukształtowały nasz gatunek, wpłynęły na naszą tożsamość. Przedstawiając ludzi i zwierzęta, zdaje się stawiać znak równości między tymi dwoma kręgami. Prace artystki zasługują na miano sztuki egzystencjalnej. Zorganizowała 18 wystaw indywidualnych, w tym także za granicą. Prowadzone przez nią zajęcia z rysunku opierają się przede wszystkim na studium natury oraz krea-

cji strukturalnej. Należy zaznaczyć silną obecność pierwiastka ekspresyjnego w pracach studentów z tej pracowni.

Pracownia Rysunku II, prowadzona przez prof. Andrzeja Zwolaka (ur. 1957), ma charakter najbardziej klasyczny. Artysta uzyskał dyplom w pracowni Antoniego Hajdeckiego w 1984 roku. W latach 2002-2008 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Rzeźby. Umiejętnie korzysta z możliwości warsztatowych, łącząc w swych dziełach zarówno motywy figuratywne, jak i abstrakcyjne, nasyco-



40. B. Węgrzyn, *Behind the black mirror*, 2014.

ne symboliką i szczególnym liryzmem. Dekoracyjne statuetki, kompozycje wpisane w ramy, w których ujawnia się działanie pustą przestrzenią, medale i płaskorzeźby, formy monumentalne w przestrzeni publicznej ujawniają spektrum możliwości twórczych. Klasyczne, geometryczne motywy stały się punktem wyjścia do rzeźbiarskich fantazji i dekonstrukcji – przez długi okres artyście bliski był motyw złamanej kolumny. Piaskowiec łączy z innymi materiałami, ceramikę z metalem, eksponując ich walory i współbrzmienie znaczeniowe.

Asystentem w Pracowni Rysunku II jest Bartłomiej Węgrzyn (ur. 1984). Dyplom uzyskał u Józefa Murzyna w 2009 roku. W latach 2010-2012 uczestniczył w rezydencjach artystycznych w Chinach (Chongqing, Organhaus, 501 Art Space). Posługując się plexiglasem, artysta zdołał wypracować charakterystyczną formułę rzeźby, w której dynamicznie zderzające się ze sobą pod różnym kątem barwne gięte kształty poszukują równowagi (w pewnym sensie prace te stanowią kontynuację poszukiwań neokonstruktywistów). Dodatkowym efektem jest gra materii – obok gładkiego plexiglasu pojawiają się powierzchnie przezroczyste i półprzezroczyste, a nawet struktury odbijające światło na kształt lustro – rozszerzające kompozycję o refleksy, które dopełniają przekaz artysty. Kompozycje powstają na skutek formowania na ciepło, łączenia; nadawanie kształtu możliwego do uzyskania w miękkiej, podatnej

41. J. Janczy, *Balans*, 2003.

materii nie podlega tym samym zasadom co praca w tradycyjnych materiałach stosowanych w rzeźbie. Cykle graficzne „Matter of memory” (2012) dają pretekst do kolorystycznych eksploracji, w niektórych z nich formy przytwierdzone do płaskiej powierzchni mogą stanowić punkt wyjścia do późniejszych projektów rzeźbiarskich. W kompozycjach na płaskiej powierzchni rzeźba i efekty przestrzenne pojawiają się zawsze w tle.

Pracownię Rysunku III prowadzi dr Janusz Janczy (ur. 1974). Studiował w pracowni Stefana Borzęckiego, dyplom uzyskał w 1999 roku u Jerzego Nowakowskiego. Studia uzupełnił za granicą, w Norymberdze (2000-2003), pracując pod kierunkiem Tima Scotta. W 2002 roku otrzymał nagrodę Gustav-Weidanz für Plastik. Tworzone przez niego obiekty sytuują się na pograniczu wielu sztuk – rzeźby, malarstwa, fotografii wychodzącej poza stadium dokumentacji pracy, będącej pretekstem do samodzielnych kompozycji. Czteroletni pobyt w norymberskiej Akademii Sztuk Pięknych rozwinął jego warsztat rzeźbiarski, skłonił do pogłębionej analizy struktury, przestrzeni, dynamiki i pokazał, „na czym rzeczywiście może polegać dyscyplina rzeźbiarska”⁴⁰⁷. Na tym etapie w „odrzuconiu” malarstwa jako partnera do dialogu w kształtowa-

⁴⁰⁷ Wywiad Agnieszki Jankowskiej-Marzec z artystą, październik 2015. A. Jankowska-Marzec, *Twórczość Janusza Janczygo: poszukiwanie granic rzeźby*, [w:] *Paragone. Rzeźba na gra-*

niu języka rzeźby można dostrzec pewne znużenie kultywowaną na krakowskiej uczelni tradycją polichromowanej rzeźby, uprawianej z powodzeniem przez Józefa Marka, Stefana Borzęckiego oraz Józefa Murzyna.

W kolejnej fazie swojej twórczości Janczy eksplorował możliwości, jakie daje zastosowanie w kompozycjach rzeźbiarskich surowego drewna. Rzeźby są zrazu masywne, kiedy indziej wiotkie, z trudem podtrzymujące ciężką konstrukcję – to kontynuacja rozważań norymberskich skłaniających do analizy równowagi form – powstaje seria zatytułowana „Kwestia balansu” (2008). Janczy dochodzi do przekonania, że „rzeźba nie może być tu »gotową«, wymyśloną ideą dalej jedynie wykonaną w materiale. Materiał współkreuje ideę, być może jest tak naprawdę najbardziej uprawnionym do tego, by inspirować ostateczną formę dla idei”⁴⁰⁸. Jak sam wyznaje, rozkładanie i składanie struktur pasjonuje go od lat⁴⁰⁹. Jego szkice ewoluują od realistycznego obrazu zaobserwowanego w naturze do kompozycji, w których coraz bardziej widoczna staje się struktura i dążenie do abstrakcyjnego rozumienia formy. Rozbijanie, dyslokacja ludzkich kształtów jest tego pierwszym etapem, z czasem dynamika kształtów stanie się coraz bardziej wyraźna. Zagadnienie ruchu w naturalny sposób prowadzi do analizy zjawiska równowagi („Stojąc na jednej nodze”, „Kwestia balansu”), temat i forma rozwijają wspomnianą problematykę, ukazując, w jaki sposób masywna struktura może znaleźć przeciwwagę w postaci drobnego, umiejętnie umieszczonego elementu (np. połączenie stali z drewnem). W późniejszym okresie artysta znalazł inspirację w otaczającej rzeczywistości, budując z banalnych przedmiotów plastyczną orkiestrę barwnych kształtów⁴¹⁰, czyniąc tematem swoich dociekań relacje pomiędzy zaobserwowanymi formami, eksplorując efekty przenikania materii przezroczystych i półprzezroczystych. Wielkie znaczenie ma badanie wartości haptycznych wprowadzanych materii. To poszukiwania stojące na pograniu-

nicy, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016, s. 353.

⁴⁰⁸ J. Janczy, *Kwestia balansu*, 2018, [on-line] http://www.janczy.com/kwestia_balansu – 1 II 2019.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Część działań artystycznych jest realizowana w ramach projektu „Kreatywne możliwości wykorzystywania potencjału formalnego i semantycznego materiałów, przedmiotów codziennego użytku, »odpadów cywilizacji«, procesów i zjawisk efemerycznych dla działań artystycznych. Badania w oparciu o twórczość własną (15 IV 2015–31 XII 2018)”.

czu rzeźby i malarstwa; szczególnie bliski jest mu temat ławicy, eksponujący ulotność i zmienną grę form.

W 2009 roku artysta rozpoczął pracę dydaktyczną na krakowskiej uczelni. Tworzy także efemeryczne kompozycje z przedmiotów, które spotyka w swoim codziennym otoczeniu, utrwalając ich zestawienia za pomocą fotografii. Chętnie stosuje technikę rysunku, w którym dostrzega przestrzenne wartości. Eksploruje pogranicze rzeźby i malarstwa⁴¹¹. Jest autorem licznych tekstów krytycznych, uważnym komentatorem aktualnej twórczości swych kolegów z Wydziału.

W tym roku odchodzi pokolenie profesorów, które kształciło się w pracowniach Bandury, Ślędzińskiej za wczesnych lat działalności pedagogicznej Koniecznego. Jaki kształt przybierze nauczanie, będzie zależało przede wszystkim od tego, w jakim zakresie obecni pięćdziesięciolatkowie i czterdziestolatkowie zdołają narzucić swoją wizję sztuki i zarazem dydaktyki.

Wiele z obecnie prowadzonych zajęć może uchodzić za zbyt mocno osadzone w tradycyjnym modelu kształcenia, związane z akademickim studium modela. Inne mogą wydawać się zanadto nowoczesne. A jednak w czasach mcdonaldyzacji nauczania, w tym także artystycznego, możliwość zdobycia klasycznego wykształcenia rzeźbiarskiego stanowi niekwestionowany atut. W procesie dydaktycznym za granicą pedagogii skupiają się na fazie koncepcji, stosując komputerowe wspomaganie projektowania w miejsce studiów z modelem i poznawania tajników pracy w różnych materiałach.

Pojawiają się od wieków zadawane retoryczne pytania: Czy wybitny artysta, dydaktyk nie ogranicza swoją osobowością talentu, który dopiero się rozwija? W jakim zakresie interwencja pedagoga jest uzasadniona? Czy model partnerski zastępujący relację mistrz-uczeń zawsze się sprawdza, i jakie są jego ograniczenia?

Jakie w związku z tym są cele dydaktyki? Czy zdobycie konkretnych praktycznych umiejętności, czy wypracowanie zdolności do reagowania na przemiany w sztuce współczesnej i dostosowywania się do nich, podobnie jak do rynku sztuki? W jakim zakresie rewolucja technologiczna wpłynęła na proces twórczy? Jak można ocenić oddziaływanie kultury masowej? Jak istotne jest posiadanie predyspozycji do współpracy z artystami innych dziedzin, gdzie

⁴¹¹ Szerzej na temat związków rzeźby z innymi dyscyplinami artystycznymi: A. Jankowska-Marzec, *Twórczość Janusza Janczego...*, s. 351-374.

rzeźba jest elementem szerszej koncepcji? Czy nadrzędny cel – rozwinięcie własnej indywidualności studenta, wytworzenie autonomicznego systemu wartości – może być realizowany kosztem treści przewidzianych programem studiów? Czy Akademia Sztuk Pięknych jest miejscem na eksperyment, i jakie są jego granice? Na ile zdobyta wiedza i umiejętności rozmiągają się z powszechną praktyką artystyczną? Czy tzw. otwarte programy pozwalające zdobyć predyspozycje intelektualne nie sprawiają, że za mało uwagi przywiązuje się do sprawności warsztatowej, tak istotnej w niezwykle trudnej dyscyplinie, jaką jest rzeźba? Proces pracy nad koncepcją, strukturą, materiały jest czasochłonny, wymaga pogłębionej refleksji, przemyślanego wydatkowania emocji.

Wszystko wskazuje na to, że krakowskim pedagogom udaje się zachować równowagę pomiędzy nauką rzemiosła, a inspiracją do poszukiwania własnej drogi twórczej. Kształtują oni światopogląd swych podopiecznych w duchu poszukiwań i niezależności, dalekim od dogmatyzmu. Obecnie możliwość odwołania się zarówno do praktyk z gruntu nowoczesnych, jak i do klasycznego *compendium* wiedzy rzeźbiarskiej daje studentom i absolwentom Wydziału Rzeźby zdecydowaną przewagę nad artystami, którzy ukończyli szkoły za granicą, nawet te najbardziej prestiżowe. To od nich zależy, czy przetrwają cechy charakterystyczne szkoły krakowskiej – skłonność do metaforycznej figuracji, dobrze rozumiany tradycjonalizm wyrażający się przez znakomite opanowanie warsztatu i niechęć wobec powierzchownie rozumianej awangardy.

Teksty krytyczne pedagogów
krakowskiej ASP

Programma

W Izraelstwie Nauki w Siedzi Przewodnik:
Pamiętajcie i Uważajcie na to, że mając w swoim
ni do tej Nauki przystępować, również i w Siedziach
Dostawianych być obowiązkiem powinnym.

Wpisanym a to podługowym. Odrzucić będą
Uczniowie, którzy do posługiwania w klasie drzewek
w roku to: Uczeń. Ciepły. Mosa. i t. p. nauczanie są
połączane z naukami o drzewach, a w ten sposób
nał. będą. Póź. walek w prostej, stoczenie w wiel.
szym postępowaniu w trybowach, a na końcu i w skrzyto.
modelowaniu.

Wieloznaczność określenia Powszechność postępu
Antyfilosofów modelować racjonalną, właściwą i nie obciążoną mode-
lami, a gdy nie Dobro i Antyfilosofów obciążać, racjonalną mo-
delować i Naturę, ponieważ i w Kantonii, postępu Antyfilosofów
wykonalność mogą, będąc dostawcą objaśnienia i punktow-
nia i pogorszenia

Wiele gły naturalnej Arabeskiwa wygładzić, powłoka
swoimi wyrobami Sadz naturalne, Architektury białe
Malantowa Sadz Rysunków, ciocięci jej Sadz Ułomni-
wie wyrobiszcie, porządkiem architektonicznych, Oma-
mentów Arabesków wszelkiego rodzaju tak w Glinie
jak i w kamieniu — Proszę tego modelować Głaz na-
turalną figury ludzkie ale i zwierząt, rozmaitych Wazgi
i tego wszelkiego Jęził Stłotnich modzelek, kamieniarz
i Stuty relacje solenów potrzebują — w porządku białej
pyłolnianej czoła Ułomni doładnie — Natasy w kamieniu
wszelkie wyroby wyrobić Sadz w stanie.

Formowanie Gipsu tylko w Laboratorium do-
tywać się będzie.

Chęć zniemordowania, jelskościs i przyswoitym postępa
waniam tu Mordom wyhonynuc robotnigajic sji

Harob Leptowski
a cademieru Rusbiar.

Karol Ceptowski, *Programma*, Archiwum UJ, teczka S I 704, zdjęcie z Archiwum UJ.

Konstanty Laszczka

Keramos, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1948.

s. 7

Powódź produkowanych dziś obrazów i rzeźb w znacznej części zaginie bez śladu dla narodowej kultury, ale z poczuciem artystycznym wykonany dzban, misa lub piec, zawiasy u okna, drzwi, krzesło, wazon, oprawa książki lub klejnotu będą w oczach przyszłych pokoleń świadectwem wysokiego poziomu kultury.

s. 8

Wszystkie dziedziny sztuki początek swój biorą z uczucia ludzkiego, bystrości umysłowej, wzrokowej i słuchowej, a zatem są siostrami i nie ma między nimi ani wyższości, ani niższości – są wszystkie w równej mierze uprawnione przez naturę do życia. Budownictwo, ceramika, rzeźba, malarstwo, śpiew, muzyka, poezja itd. dopełniają się wzajemnie i są nierozłączne w życiu człowieka. Rozwój sztuki rośnie w zespołach ludzkich. Istotny pracownik w każdej dziedzinie sztuki jest prosty, skromny – panuje nad myślą, którą utrwała w swej pracy celem przekazania bliźnim. Dzieła jego będą żyły wśród ludzi i krzewić będą radość w ich duszach.

s. 8-9

Trzeba pamiętać, że nigdy nie powstanie nic godnego, jeżeli nie zostanie utwierdzone na własnym uczuciu, pracy i własnej myśli. Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że uczucia nie można przystosować do form obcych, gdyż przeczy to własnej myśli. Forma cudza, chociażby najbujniejsza w swym wykonaniu, niemożliwa się staje dla drugich, bo inna w niej dusza, inne serce było przy jej wykonywaniu. (...) Myśli twórcze nie znają nakazów i nigdy im nie ulegają. A jeżeli zostaną pogwałcone w swojej istocie, to powstaną z nich dziwolągi dla nikogo niezrozumiałe.

Xawery Dunikowski

Wypowiedź w tekście Juliusza Starzyńskiego, *Dunikowski o Młodej Polsce*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr 3-4 (31-32), s. 288-304.

s. 289

Młoda Polska, he, he, he – to były moje czasy. Byłem, żyłem z nimi. Krążyłem w tym akwarium jak taka ryba elektryczna, szukająca kogo, by go porazić prądem. (...) Jestem niewolnikiem pomników, które robię. Tak było przez całe życie. Te dzieci moje, te rzeźby stałe mi siedziały na karku.

s. 291

Sztuka grecka jest zupełnie doskonała, świetna, tylko że wyłącznie na miarę człowieka, a mnie to nie zadowala. Bliższe mi są epoki czujące nieskończoność: np. rzeźba asyryjska. Człowiek nie może być jedyną miarą sztuki.

s. 292

Nowa sztuka będzie ponad miarę człowieka, będzie czuła i pokazywała nieskończoność, ale powstanie z doskonałego zgłębiania natury, z wejścia w samą istotę człowieka. Tak będzie...

s. 295

Co zaś do architektów zajmujących się pomnikami (...) Dla nich istnieje tylko „zharmonizowanie”. Chcieliby wszystkie pomniki „harmonizować” z architekturą, żeby pozbawić je możliwości działania. Takie np. Trocadéro w Paryżu z tym śmiesznym pomnikiem Focha na koniu – to wzór zharmonizowania. Ja zaś uznaję tylko działanie kontrastem. Najpotężniejsze, co widziałem z tej dziedziny, to meczet Omara w Jerozolimie. (...) Idzie się do niego ciemnymi zaułkami, (...) i nagle otwiera się ogromny plac zalany słońcem, a na środku potężny szmaragd – to właśnie meczet, cały zrobiony z jakiejś szmaragdowej mozaiki... Takie jest działanie kontrastem, nie w podporządkowaniu, ale właśnie przeciw otoczeniu. Tylko takie działanie uznaję.

s. 301

Nasza sztuka stosowana cała niemal opiera się na zakopiańszczyźnie. W gruncie rzeczy zaś każdy folklor góralski jest taki sam. (...) Stąd brana inspiracja na styl narodowy wydawała mi się dość wątpliwa. I w ogóle sztuka stosowana to nie dla mnie. Mnie zawsze pasjonowały wielkie zagadnienia rasowe i psychologiczne – one stanowią istotną dziedzinę sztuki, w nich kryje się źródło odrębnej formy artystycznej.

s. 302

A Przybyszewski? Ten wywarł na mnie wpływ ogromny. W ogóle znacznie więcej dawało mi towarzystwo literatów niż malarzy, nie mówiąc już o rzeźbiarzach... Gdy tylko w Krakowie zjawiał się Przybyszewski, od razu byłem wśród jego wyznawców. Wcale nie obchodziły mnie jego dzieła, ale człowiek ogromny urok posiadał. Robiłem wtedy jego portret, który znakomicie się zapowiadał. Cóż z tego, kiedy podczas pozowania gadaliśmy bez przerwy i upijaliśmy się wprost niemożliwie, i portretu nie zrobiłem...

(...) Panie nie do wiary, czym był Przybyszewski w tych latach w Krakowie: gdyby po jednej stronie ulicy siedł Chrystus, a po drugiej Przybyszewski – to wszyscy ludzie patrzeliby na Przybyszewskiego.

Xawery Dunikowski

Wypowiedź w tekście Włodzimierza Sokorskiego, *Xawery Dunikowski*, Iskry, Warszawa 1978.

s. 27

Dla mnie największym rzeźbiarzem współczesnym był August Rodin. Stworzył syntezę myślenia figuratywnego i przestrzennego, sztuki starożytnej i Michała Anioła, impresjonistycznego tchnienia i realistycznego uwiązania człowieka do ziemi. Wszystko to jednak było w nim naprawdę. Nie mizdrzył się, a był sobą. Nie tracił czasu na zebrania, a rzeźbił. Był to jego zawód i była to jego sztuka. A ty chcesz zaczarować realizm socjalistyczny wśród tych, którzy nie umieją malować ani być sobą.

Edward Wittig

Rzeźba. Wykład inauguracyjny w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice w roku 1915, „Sfinks” 1915, nr 7-8.

s. 3-8

Rzeźba w najogólniejszym pojęciu jest to nadanie bezkształtnej bryle plastycznego znaczenia przez formę. Wszystko możemy z tej bryły wydobyć,

od chęci i napięcia naszego ducha to zależy. Puget do marmuru mówił: „Ode mnie zależy, co z ciebie będzie: Bóg, stół czy miska”.

Rzeźba ma trzy etapy niezmiennie. Może być spór, a jakim one idą porządku, to zostawiam archeologom, dla mnie rzeźbiarza powstała najpierw bryła, czyli objętość. Pierwszy to przejaw rzeźby z masy bezporządkowej. *Później idzie linia, czyli kierunek – to ruch bryły. W końcu fragment – czyli to, co przez dotyk ma wibracje, co żyje.* Fragment najwięcej znaczy epokę, najwięcej się zmienia, bo jest najżywszy.

(...)

Każdy rzeźbiarz, chcąc wyrazić się plastycznie, musi wszystko, co go otacza, co może sobie wyobrazić, co może odczuć, słowem cały wszechświat widzieć planami.

Planów jest sześć.

Są twierdzenia, że planów jest nieskończoność, ale jest to mylne; ci, co tak twierdzą, biorą oddzielne plany każdego detalu. Tak pojęta rzeźba nabiera ruchu *odśrodkowego*, dążeniem zaś każdego dzieła winno być *skoncentrowanie*. *Pojęcie wielkiej ilości planów daje też przewagę pierwiastkowi kolorystycznemu nad pierwiastkiem formy.* W moim pojęciu rozwiązanie każdego detalu musi się znaleźć w rodzinie sześciu planów. Mogą falować, zmieniać kierunek, ale zawsze są te same.

Owe sześć planów łączą rzeźbę z architekturą, która także musi w ich granicach pracować i dlatego za podstawowe zadanie zarówno rzeźby, jak i architektury, uznajemy osiągnięcie monumentalności, która *tylko wtenczas jest możliwą, jeżeli przesadne życie nadane szczegółom nie głuży zasadniczej kompozycji. Detal w rzeźbie jest tem, czem ornament w architekturze.* (...)

Model dla rzeźbiarza jest zawsze źródłem odkryć nowych, choć prostych i odwiecznych. Na modelu wzmacnia się nasza wyobraźnia, trzeba tylko umieć patrzeć. Im więcej model i wyobraźnia pomagają sobie wzajemnie, tem dalej idą.

Modelu, czyli natury, skopiować nie można, nie silmy się na to. Pojąć nie mogą tych plastyków, którzy mówią, że robią dokładną naturę. Nie rozumieją oni słów. Natura nie powtarza się. Natura i sztuka są niewspółmierne. Język sztuki jest językiem pewnych konwencyonalizmów. Ci, co mówią, że kopiuja, są pobłażliwi dla siebie. Oni najwyżej źle imitują, a owe słowo potępia już ich bezwzględnie. *Trzeba chwycić rytmy natury i przenosić je w rytmy danej materii.* Trzeba interpretować!

To jest zawsze świeże, nigdy niewyczerpane.

Im bardziej uogólniony jest rytm, tem głębsze jest jego znaczenie.

Nie ma rzeczy niezmiennych; jest tylko układ stosunku i porządek niezmieniający się, utrzymujący harmonię, czyli rytm całej przemiany.

Główną podstawą każdego modelu jest jego struktura albo szkielet, ornamentowany mięśniami lub inną materią. Konstrukcję musimy absolutnie uszanować, to nazywamy budowaniem rzeźby. W budowie wyrażamy funkcję wewnętrzną mechanizmu i powstanie człowieka, co czyni rzeźbę naszą organiczną.

W stosunku do ornamentowania musimy zachować pełną swobodę, to jest możliwość deformowania, dla uzgodnienia z harmonią ogólną.

Dążeniem rzeźby jest synteza, czyli uogólnienie. Już pierwsze spojrzenie, a jeszcze bardziej pamięć, dają nam wrażenie syntetyczne, ale nie ma ono swej ciężkości, nie jest zbudowane, jest wypełnione pustką. To jest grzechem pierwotnym pseudoklasyków, Canowy i jemy podobnych. (...)

Dla nas więc analiza jest drogą do syntezy. Synteza jest jedyną racją rzeźby. Style każdej epoki objawiają się w tem, jak ona syntetyzuje. *Synteza, uogólniając, nadaje dziełu monumentalność, t.j. nie rozmiar, lecz głębokość ujęcia formy stanowi o jej wielkości.*

Najmniejsze rzeźby, o ile są uproszczone, o ile budowa ich nie jest przesłonięta zbytnimi ornamentami, będą monumentalne (jako przykład – zwierzęta Barye). Przeciwnie zaś, kolosalne nawet rzeźby, chcąc wyrażać najwspanialsze uczucia, monumentalnymi nie będą, o ile gonią za szczegółami i powierzchownością. Przykładów takich mamy zbyt wiele. Wymienię pomnik Victora Hugo przez Barriasa, gdzie bezsensowność i kałamarzykowatość wstręt wzbudzają.

(...) Musimy z góry wiedzieć, jakiej materii nasza rzeźba ma trwać, to wpływa na rozwój jej techniki i jej charakter. *Od jaźni idzie świadomość, a od świadomości technika.* (...)

Każdy materiał ma swoje cechy i wymagania, te musimy podnieść i uwzględnić.

W całej naszej koncepcji muszą przebijać się jego bogactwa i zalety – to jest stylem materiału.

(...)

Andrzej Suarès powiedział: „Kocha się namiętnie porządek, ale ten porządek, który się samemu tworzy, a nie ten, który narzuca zewnętrzność”.

Jerzy Skrobot

Kształt pamięci. Rzeźba o Marianie Koniecznym, Promotor, Kraków 2009.

s. 95

We współczesnej rzeźbie – stwierdza Konieczny – portret uległ przykrej degradacji. Bardzo mało się robi tego rodzaju prac, choć przecież historia sztuki dokumentuje, że kiedyś rzeźbiarze właśnie portret wydzwignęli na wyżyny. Często mam wobec siebie żal, iż wobec portretu ja sam popełniłem grzech zaniedbania, ale ponieważ zdrowie i wyobraźnia nieźle mi dopisują, a i osób wartych uwiecznienia w brązie spotykam sporo na swojej drodze, jak potrafię, tak owe zaległości nadrabiam.

Ktoś powie, że w wielu pomnikach także występują ludzkie twarze, często nawet ich wyraz jest kluczowym elementem kompozycji, więc autor pomników bynajmniej od portretowania nie odchodzi. Prawda to, ale prawda ujęta nader powierzchownie. Tworząc pomnik, poszukuję najprostszej, najtrafniejszej metafory określającej pewną ideę, postacie i twarze są jej podporządkowane. Muszą mieć własną duszę, ale muszą również tę duszę zaprzedać, jak Mefistofelesowi, ogólnej idei monumentu.

s. 96

Aleksander Krawczuk jest nie tylko profesorem i literatem. Tu leży pies pogrzebany: rzeźbiarski portret powinien przedstawiać w pierwszej kolejności duchowość osoby portretowanej, a nie jej dokonania i pełnioną przez nią funkcję, choć naturalnie te walory w znacznym stopniu na siebie wpływają. Ponieważ jednak ludzka osobowość jest czymś bardzo złożonym, portretując konkretnego człowieka, każdy artysta wydobydzie inną jej część – i w tym sensie powstaje zawsze portret „podwójny”: artysty i modelu.

s. 97

Nie przysparzałem sobie i kolegom niepotrzebnej pracy wścibstwem, wtrącaniem się w sprawy, które inni równie dobrze albo i lepiej mogli rozwiązać. (...) Zaraz na wstępie oświadczyłem, że Akademia to „federacja wydziałów” i dziekani na swoim podwórku mają wolną rękę.

s. 99

Na równi traktowałem własną pracę twórczą i obowiązki pedagoga. W obu przypadkach wielką rolę odgrywała systematyczność.

(...) Parokrotnie słyszałem komplement, że jestem uczciwy. To wynika nie tylko z zasad wychowania w rodzinnym domu, ale także z mojego zawodu. W rzeźbie nie da się „czarować”. Rzeźba to konkret, taką prawdę im wpajałem.

s. 99

Osobiście nie wypieram się tradycjonalizmu. Najbliżsi moim wyobrażeniom mistrzowie to Michał Aniol i Auguste Rodin. Nie są to wyobrażenia oryginalne. Dla ukazania swoich emocji człowiek nie wymyślił nic lepszego niż ruch, dynamikę, walkę brył, pęd, metaforę.

s. 102

Jeśli Antoni Wiwulski gdzieś z nieba spogląda na Kraków, powinien czekać tam na mnie z bukietem kwiatów, bo jego pomnik poprawilem. Sądzę zresztą, że gdyby miał więcej czasu, sam zrobiłby go znacznie lepiej. Nie dręczy mnie natomiast zmora niezrealizowanych pomysłów. Miałem kilka takich w bardzo młodych latach, ale z perspektywy czasu widzę, że raczej nie były warte realizacji.

s. 67

Pomnik powinien być jak jedno słowo łatwe do zapamiętania. Wtedy może stać się znakiem.

Bogusz Salwiński

Epitafium dla M. Koniecznego (wygłoszone podczas pogrzebu artysty).

Dzisiejsze moje wystąpienie w imieniu Rady Wydziału Rzeźby Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych to wyraz szacunku i podziękowania, jakie składamy prof. M. Koniecznemu, naszemu wybitnemu artyście, pedagogowi i przyjacielowi. Jest to naszym moralnym obowiązkiem i przyjacielską powinnością.

Jako jego uczeń, wieloletni współpracownik i przyjaciel winien jestem Państwu, ze względu na pamięć o osobie Profesora, chociażby syntetyczną informację o twórczym życiu i ogromnym dorobku wielkiego artysty, pedagoga i społecznego działacza.

Prof. M. Konieczny był dla mnie postacią charyzmatyczną, którą zawsze odbierałem emocjonalnie z mieszaniną szacunku i podziwu wobec jego talen-

tu, pracowitości, determinacji i konsekwencji w działaniu. A nade wszystko pasji, tej wielkiej siły ducha, która kreuje etos artysty.

Byłem świadkiem narodzin gwiazdy polskiej Rzeźby, gdy jeszcze będąc w liceum, wpadła mi w ręce pierwsza monografia o młodej twórczości M. Koniecznego, napisana przez Władysława Loranca. Poznałem go w 1967 roku jako członka komisji kwalifikacyjnej, gdy zdawałem egzamin wstępny na Wydział Rzeźby krakowskiej ASP. Potem od I roku studiów byłem jego uczniem. W 1973 roku pod jego kierunkiem obroniłem z wyróżnieniem pracę dyplomową. Uczestniczyłem w realizacji pomników M. Koniecznego: Grunwaldzkiego i St. Wyspiańskiego w Krakowie, „Chwały i Męczeństwa” oraz Emira Abdelkadera w Algierze. Nasze relacje dydaktyczne, profesjonalne i przyjacielskie mają ponad 50-letnią historię.

Marian Konieczny urodził się 13 I 1930 roku w Jasionowie k. Brzozowa na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej, na styku kultury polskiej, ukraińskiej, ruskiej i żydowskiej. Jego ojciec Stanisław – wójt Jasionowa, o silnym instynkcie państwowca, wychowywał synów w duchu patriotyzmu i polskiej racji stanu. Ten państwowo-twórczy instynkt znajdzie potem wielowymiarowe przełożenie w późniejszej twórczości i działalności M. Koniecznego. Jako mały chłopiec przerabiał historię z autopsji. Był świadkiem narodowościowych, ukraińskich, etnicznych i religijnych czystek. W czasie II wojny światowej był świadkiem brunatnego barbarzyństwa i czerwonej nawały, przemarszu setek tysięcy Żydów i sowieckich jeńców wojennych pędzonych na zagładę. W domu słyszał opowiadania o przedwojennych chłopskich i robotniczych buntach na Rzeszowszczyźnie krwawo pacyfikowanych przez ówczesne władze.

To był okres ideowego i obywatelskiego przyspieszonego dojrzewania M. Koniecznego do nowej powojennej rzeczywistości, w którą wszedł dojrzały ponad swój wiek. Wtedy rodził się bunt przeciwko nędzy i tragiczności tego świata, rodził się imperatyw kategoryczny interwencji i uczestnictwa w budowaniu lepszego świata poprzez sztukę i społeczną aktywność.

Szkolę podstawową ukończył w rodzinnej wsi. W 1943 roku rozpoczął naukę w gimnazjum na tzw. tajnym komplecie. Małą maturę zdał w Państwowym Ogólnokształcącym Gimnazjum i Liceum w Brzozowie w 1946. Jesienią tego roku wyjechał do Krakowa, gdzie po egzaminie wstępnym zaczął uczęszczać do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych, które ukończył w 1948 roku. We wrześniu zdał egzamin do Krakowskiej Akademii Sztuk

Pięknych. Studia na Wydziale Rzeźby rozpoczął w prac. Xawerego Dunikowskiego (w ciągu 6-letnich studiów 2 lata był w pracowni prof. Stanisława Popławskiego). Dyplom obronił pod kierunkiem prof. Dunikowskiego w czerwcu 1954 roku. Jesienią tego roku wyjechał do Petersburga na studia aspiranckie. Jego promotorem był Michaił Arkadjewicz Kerzin w Instytucie Riepina Akademii Sztuki ZSRR.

Prof. M. Konieczny rozpoczął pracę dydaktyczną na Wydziale Rzeźby w roku akad. 1958-1959. W 1974 roku mianowany został na stanowisko profesora nadzwyczajnego, a w 1988 na stanowisko profesora zwyczajnego. Był pedagogiem i dydaktykiem przez 42 lata. W latach 1968-1972 pełnił funkcję dziekana Wydziału Rzeźby. W okresie od 1972 do 1981 był rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jako wieloletni rektor przyczynił się do Rozkwitu Akademii. Zainicjował proces rozbudowy matejkowskiego gmachu o nową potężną kubaturę przy ul. Paderewskiego, rozszerzył ofertę programową, powołał nowe jednostki edukacyjne, rozbudował kadrę dydaktyczną o młodych absolwentów.

Prof. M. Konieczny należy do grona najwybitniejszych polskich artystów rzeźbiarzy. To artysta o wyjątkowej wrażliwości i wyczuleniu na formę rzeźbiarską. Jego ogromny twórczy dorobek jest wszechstronny i wielowymiarowy. To imponujący zbiór dzieł, poczynając od realizacji pomnikowych, które wygrywa w ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach. Jest autorem autonomicznych cykli kompozycji kameralnych o symbolicznej i metafizycznej głębi: „Ikar”, „Dedał i Ikar”, „Macierzyństwo”, „Taniec życia”, w których artysta zdefiniował swoją antropologiczną koncepcję sztuki. Cykle te są humanistyczną wizją człowieka uwikłanego w egzystencję, los i historię. Istotnym elementem w twórczości profesora jest wyjątkowa zdolność operowania syntetycznymi środkami wyrazu przy realizacjach portretowych, również historycznych, które mistrzowsko spełnione, formalnie są autonomicznymi dziełami.

Realizacje pomnikowe weszły na stałe w panoramę narodowej kultury, organizując przestrzeń urbanistyczną, historyczną i mentalną wielu miast w Polsce i na świecie, sławią potęgę oręża polskiego, są hołdem złożonym ważnym postaciom z naszej narodowej historii i kultury.

(...)

Już jako autorytet artystyczny Marian Konieczny stał się społecznym i politycznym działaczem silnie osadzonym w realnej narodowej rzeczywistości.

Pełnił wiele ważnych społecznych funkcji, m.in. był radnym miasta Krakowa oraz posłem na sejm VIII i IX kadencji. Piastując te zaszczytne funkcje, dał się poznać jako człowiek o dużych kompetencjach intelektualnych, zdolnościach mediacyjnych i decyzyjnych. Jako osoba publiczna cieszył się również szacunkiem środowisk pozaartystycznych, naukowych, politycznych i kościelnych. Jako mąż zaufania, otwarty i wiarygodny, pełen empatii, zjednywał sobie łatwo ludzi dla wspólnej sprawy. Ten jego polityczny temperament często wykorzystywano dla ratowania wątpliwej konduity władzy. Stara rzymska zasada „dzieło chroni mistrza” i tu historycznie potwierdziła się i znalazła zadośćuczynienie.

(...)

Marian Konieczny jako artysta wszedł w dojrzałe życie w czasie, kiedy nasiliła się radykalizacja postaw destrukcyjnych w sztuce. Był to czas erozji artystycznego sacrum, negacji tradycji, kiedy ujawniły się tendencje do zaniegowania sensu dzieła opartego na klasycznym porządku. Podjęto działania świadomie odwołujące się do chaosu, do przestrzeni nieoznaczonej, uciekającej od logicznej organizacji, od odpowiednio ukształtowanego desygnatu skierowanego do drugiego człowieka. W tej mentalnej atmosferze obowiązkiem myślenia jego generacji było odzyskanie nadziei.

Prof. M. Konieczny był wyznawcą myślenia o rzeźbie jako dyscyplinie profesjonalnej i warsztatowej, której podstawowe paradygmaty nie mogą wyjść poza zasadę fizycznej formy, idei pełni, środka, całości struktury i konstrukcji, semantycznie czytelnego komunikatu. Konieczny swoją heroiczną postawą tworzył silny ruch alternatywny, który z jednej strony rewidował tradycję, z drugiej był opozycją do radykalizmu awangardy. Stał na stanowisku, że język sztuki powinien stać się na powrót językiem aksjologicznym, mówiącym o wartościach i dokonującym ciągłych wyborów między nimi. Twierdził, że z ładu aksjologicznego wynika ład antropologiczny.

Sztuka Rzeźby M. Koniecznego to postawa zaangażowania się w świat, jest składnikiem ideału i solidaryzmu społecznego oraz międzyludzkiej komunikacji. Jest rodzajem osławiania i udomawiania świata, jest formą uprawiania etyki czy wręcz synonimem etyki. W wymiarze eschatologicznym sztuka jest formą spełniania się naszej religijności i ludzkiego sacrum. Obraz refleksji nad etosem społecznym jego postawy jest określony przez pojęcia wolności, odpowiedzialności, obowiązku, nadziei i ofiary.

To wręcz ewangeliczne otwarcie się na drugiego człowieka i poczucie odpowiedzialności za jego los są kluczami do ontologii tego artysty.

Twórczość Mariana Koniecznego od początku nosi piętno silnego indywidualizmu, jednoznacznie określonej tożsamości i wolności wyboru. Nie uprawiał żadnych ekstremizmów estetycznych, pseudobuntów czy kontestacji. Wewnętrznie skupiony, wsłuchany we własną tajemnicę, samorealizował się zawsze w antropologicznym, społecznym i narodowym kontekście. W jego twarzy, spojrzeniu uważnych, ciepłych niebieskich oczu czuło się wewnętrzną koncentrację, mobilizację emocji i energii, a nade wszystko pasję kreacji. Ta pasja, która jest dożywotnym skazaniem na miłość Muzy, dotyka tylko nielicznych, ale też nieliczni wykorzystują ją z taką samodyscypliną i konsekwencją. Do tego potrzebna jest potęga ducha i talentu, woła walki czynienia dobra i asceza.

Twórczość M. Koniecznego to dialog z myśleniem według wartości, nadziei i celu. Aksjologiczne myślenie jest radykalne, jest buntem przeciwko tragiczności, barbarzyństwu i nędzy tego świata. Bunt ten narzuca wybory: porzucić ten świat i uciec w iluzję „sztuki dla sztuki”, oportunistycznie zaakceptować status quo, czy tworzyć wizję lepszego świata. Głos sumienia jest zdumiewająco prosty – ocalić człowieka. Konieczny wyznawał zasadę: „dobro czyń albo giń”.

Wielką siłą jego twórczości jest umiejętność prowadzenia dialogu z rzeźbiarzami minionych epok. Cenił rzeźbę egipską, włoskiego renesansu, XIX-wieczną rzeźbę francuską, którą reprezentowali tacy giganci jak Rodin i Bourdelle, czy w końcu naszego Xawerego Dunikowskiego. Jednocześnie w swojej twórczości wypowiada się z sugestywnym piętnem własnej indywidualności, przynależnej jednoznacznie czasowi, w którym przyszło mu żyć i tworzyć. Umiał przetwarzać fundamentalne zdobycze historycznych epok, jak również współczesnych mu artystów w zaskakujące inwarianty żywej aktualności.

Rzeźby Koniecznego są rozpoznawalne natychmiast, mają swoją genetyczną tożsamość, przyciągają uwagę magiczną emanacją potężnego witalizmu i energii formy. Zderzenie trzech żywiołów: prawdy materii, metafizyki formy i czytelnego komunikatu, wprawiały mnie zawsze w zdumienie. Intensywność i próba rozumienia moich kojarzeń szła w wielu kierunkach: wielkości i heroizmu, tragizmu i cierpienia, egzystencjalnego bólu i samotności człowieka. Tymi pojęciami-wytrychami szukałem dla siebie przesłania. Dziś

po latach już wiem, że przekaz tej sztuki odbierałem równolegle do intencji autora.

Rzeźby M. Koniecznego należą do tych faktów artystycznych, które bronią się same i nic z nich po upływie czasu nie wietrzeje, ponieważ bazują na myśleniu aksjologicznym, na głębokim profesjonalizmie i wirtuozerii formalnej, ale także na traumie przeżycia i ogniu pasji, a mówiąc ostrzej, na obsesyjnej potrzebie wyrażania się w języku sztuki. Rzeźby Koniecznego są uniwersalną refleksją o losie, sensie i nadziei życia.

Gdyby spojrzeć na dorobek twórczy prof. M. Koniecznego globalnie, jawi się on jako synteza wewnętrznej, egzystencjalnej prawdy o człowieku, który we wszystkich aspektach i wartościach życia próbuje dotrzeć do jednostkowej, personalnej tajemnicy życia, a równocześnie utożsamia się z etosem narodu i polskiej racji stanu. M. Konieczny jest artystą spełnionym, którego ostatecznym usprawiedliwieniem życia jest twórczość. Wszyscy odczuwamy satysfakcję z jego udanego życia i obficie rozmnożonego dzieła.

Marian Konieczny jako wybitny pedagog wykształcił całe pokolenia artystów, którzy dziś budują kondycję polskiej kultury, zasilają akademickie kadry i zasiadają w decyzyjnych gremiach artystycznych organizacji. Kształtował wśród studentów szacunek do profesji, samodyscyplinę, kreatywność, autonomię i niezależność intelektualną, potrzebę poszukiwania i eksperymentowania. Nie uprawiał dydaktyki normatywnej, twierdził, że studiowanie jest ciągłym przekraczaniem doświadczenia i odsłanianiem potencjalnych możliwości młodego człowieka. Wyznawał zasadę pluralizmu metod poznawania świata i uczył wsłuchiwania się we własną, osobową tajemnicę.

Muszę podkreślić fakt, że twórczość Koniecznego nie powstawała w reakcji na chwilowy trend, modę czy koniunkturę. W zaciszu pracowni powstawały prace w wyniku introspekcji, egzystencjalnej refleksji i prywatnego dialogu z transcendencją. Towarzyszyło tym działaniom przekonanie o sensie twórczości traktującej całościowo nasze doświadczenie kultury, która w swoich dziełach zawsze związana była z ludzkim sacrum.

Marian Konieczny jest wybrańcem Bogów, którego jedynym usprawiedliwieniem i formą życia była twórczość. Dzięki Rzeźbie realizował swoją życiową misję, funkcjonował indywidualnie i społecznie. Tajemnica jego sztuki tkwi w jego osobie i ktoś, kto poznał go bliżej, dobrowolnie poddawał się w jakimś stopniu zniewoleniu. Cały urok i charyzmatyczna atmosfera wokół Niego wytwarzały mimowolne przekonanie, że oto obcujemy z kimś wyją-

kowym i czymś magicznym, rzadko spotykanym, otwierającym nam wiarę i nadzieję w dobrą i bezpieczną naturę świata.

Żegnamy Cię przyjacielu z wielkim szacunkiem i pokorą. Cześć Twojej pamięci w nas wszystkich.

Bogusz Salwiński

Auto da fé (tekst przekazany przez artystę).

Wiek XX widział stosy, na których płonęły książki i obrazy, widział płonące stosy trupów, tłumy ludzi zaszczytanych na śmierć w imię fikcji, rzezie polityczne i religijne, dehumanizm graniczący z absurdem.

Agresja, przemoc i nihilizm zniszczyły przestrzeń wewnętrzną człowieka. Szczelina antropologiczna między egzystencją a nadzieją powiększyła się. Równolegle postępował w sztuce proceder destrukcji artystycznego sacrum. Wandalizm i terror kreacyjny doszedł do apogeum. Mam nadzieję, że ten czas profanum odszedł do historii.

Wierzę, że język sztuki znowu stanie się językiem aksjologicznym, mówiącym o wartościach i dokonującym ciągłych wyborów między nimi.

Obowiązkiem myślenia dziś staje się odzyskanie utraconych nadziei.

Ład semantyczny jest ładem antropologicznym. Sztuka ugruntowana jest na sensach i intuicjach uchwytanych w relacjach międzyludzkich, którymi rządzą pojęcia wolności, odpowiedzialności, obowiązku, nadziei i ofiary.

Dziś pytanie o sztukę to pytanie o człowieka. Sztuka jest formą uprawiania etyki. Dla artysty otwiera to szczególne pole odpowiedzialności. Stoimy wobec imperatywu kategorycznego – o sensie sztuki decyduje jakość ludzkiego bólu. Kto tego nie widzi jest bliski zdrady, tym bardziej że szczególny status sztuki dziś uwikłał się w istnienie pozorne.

Moja twórczość powstaje pomiędzy moralnym radykalizmem a kompromisem z egzystencją, nadzieją a utopią, między obowiązkiem wobec siebie a odpowiedzialnością za innych. Poczucie obowiązku wobec siebie jest kategoryczne, jest przestrzenią, w której najpełniej brzmi głos sumienia: „tak trzeba”.

Jako artysta znalazłem swój azyl między biologią a racjonalizmem, między nihilizmem świata a udręką wołania o sens i nadzieję życia. Moja artystyczna

idée fixe ma swą antropogenezę w ludzkim ciele. Od zawsze wierny jestem ikonografii „Ukrzyżowanego”, chociaż nie jestem – sensu stricto – artystą sakralnym czy religijnym.

Ciało u mnie ma znak Krzyża. Rzadko które narzędzie tortur i uśmiercania w naszej dumnej historii homo sapiens było tak wierne w stosunku do ludzkiej anatomii.

Ciało jest dla mnie źródłem inspiracji, źródłem sensów, znaczeń, fascynującą formą życia, filozoficznym pojęciem, które zawiera w sobie zarówno instynktowny szacunek do natury, jak i zachwyt nad jej pięknem i monumentalnością. Ciało jest pełne wzniosłych możliwości.

Antynomia ciało – duch nie istnieje u mnie. Ciało jest czyste, niewinne, wzniosłe i wolne. Nie ma grzechu w dziedzinie wolności. Grzech rodzi się dopiero w naszych umysłach. Ciało bywa również znakiem hipokryzji, jaki zbudowano na sztucznej opozycji natury i kultury dla uzasadnienia grzechu. Ale to już polityka.

Ciało jest komunią, jest komunikatem przeznaczonym dla drugiego człowieka. Jest potencjalnością dobra, a jednocześnie niezniszczalną, trwałą możliwością wtajemniczenia w miłość, cierpienie i śmierć.

W odkryciu człowieka zawarta jest tajemnica Krzyża. Semantyka Krzyża jako znaku cierpienia jest jednocześnie symbolem nadziei i obietnicą radości.

Nie jestem estetą. Szkoda mi życia na budowanie hedonistycznych atrap. Sztuka to nie trywialna uczta zmysłów, to nie filantropia dla ubogich duchem, to nie bunt na kolanach. Moje rzeźby, te ludzkie reminiscencje, często poddane radykalnej redukcji, odarte z naturalistycznego mięsa są ciągle jeszcze antropomorficzne. Są to obiekty intencjonalne, przenośne ołtarze – sakralizują miejsca, w których stoją. Są śladem człowieka w podróży przez przeznaczenie, są wyrazem mojej tęsknoty za sacrum.

Jako artysta nigdy nie byłem zdeprawowany postulatami sprawozdawczości czy dyspozycyjności dzieła sztuki. Jestem oczyszczony z kompleksów inwentaryzacji. W zaciszu mojej pracowni wciąż powstają rzeźby i rysunki w wyniku introspekcji, egzystencjalnej refleksji i prywatnego dialogu z transcendencją. Moje rzeźby powstają na zamówienie mojego własnego sumienia. Nigdy mnie nie opuszcza przekonanie o sensie twórczości traktującej całościowo nasze doświadczenie kultury, która w swoich świadectwach zawsze mocno związana była z ludzkim sacrum.

Czy sztuka może uratować jeszcze swą tożsamość, by duch ludzki znalazł w niej bezpieczny dom? Odpowiedź jest wyznaniem mojego Aktu Wiary, mojego *Auto da fé*.

Wszelkie kontrowersje wynikłe z nieuszanowania mojego pola wolności proszę wypowiadać w duchu tolerancji.

Bogusz Salwiński

Józef Murzyn

Kilka uwag o rzeźbie, [on-line] www.dzierzoniow.art.pl/mu/index.html – 1 II 2019. W publikacji wykorzystano, za zgodą komisarza wystawy p. Teresy Walczak, teksty i zdjęcia z katalogu *Józef Murzyn. Rzeźba*, Galeria Labirynt, Kraków 2006.

Rzeźba współczesna dzięki swoim cechom esencjalnym objawiła odporność na oddziaływanie czynników dezintegrujących i nie uległa, jak inne dyscypliny artystyczne, roztopieniu w ogólności pojęcia sztuka, zachowując swoją autonomię i integralność. Utrzymując wyraźny dystans wobec gwałtowności i natarczywości zewnętrznych presji, przez co postrzegana była jako dziedzi-
na mało aktywna, niekompatybilna z obowiązującą aurą intelektualno-artystyczną, „po cichu” przeżywała swoje znaczące technologiczno-strukturalne i formalne transgresje. Pomijając jej rolę w krystalizowaniu się wielu nurtów awangardowych o przełomowym dla sztuki znaczeniu, wspomnieć należy jednak funkcję, jaką spełniła w procesie konstytuowania się porządku i obrazu sztuki aktualnej. Jako medium przestrzenne, trójwymiarowe, rzeźba w zdecydowany sposób zakreśliła horyzont znaczeniowy pojęcia przestrzenności w sztuce. Wyznaczyła i uświadomiła antynomię biegunów realności, iluzyjności i wirtualności przestrzeni, wyraźnie wskazując przy tym obszary właściwe jej samej, jako pola potencjalnego artystycznego jej spełnienia. Rzeźba nie tyle odnosi się do aspektu przestrzenności, co, będąc samą materializacją przestrzeni, staje się jej artystyczną obiektywizacją. Nie tylko odnosi się do realnej rzeczywistości, ale dzięki swym atrybutom materialności, fizyczności i trójwymiarowości staje się współrzedną łączącą rzeczywistość sztuki z rzeczywistością poza sztuką. Zawiera się w niej i zarazem ją współkreuje. Główną i rozstrzygającą o artystycznej niezawisłości rzeźby, a także określającą

zasadniczo jej odrębność wśród sztuk wizualnych była transgresja granicy mimesis. Transgresja ta okazała się faktycznie wtargnięciem rzeźby w siebie samą, rozpoczynającą długi i wieloetapowy proces samooczyszczania się rzeźby i określania jej tożsamości. Przekraczając kolejne progi autoidentyfikacji, rzeźba ustalała i weryfikowała listę swoich cech podstawowych i kategorii granicznych. Poza cechami substancjalnymi i formalnymi, takimi jak realna przestrzenność i materialność, rzeźba współczesna opiera swoją autoreferencję na określeniach własnej specyfiki, jako wyróżnikach odrębności typu artystycznej kreacji. W ich świetle rzeźba nie jest imitacyjna, nie jest symulacyjna, nie jest ilustracyjna, nie jest reprezentacją „czegoś” poza nią samą. Atrybutami rzeźby jako konstruktu formalno-wyrazowego są: pierwotność, naturalność, obiektywność, bezpośredniość.

Rozwinięcie powyższych określeń pozwala uchwycić sens istotnych elementów budujących pojęcie rzeźby rozumianej zarówno jako gatunek artystycznego języka, jak i poziom przepływu emitowanych przez dzieło rzeźbiarskie znaczeń i treści. Obiektywność i bezpośredniość uobecniania się dzieła rzeźbiarskiego wpływają na kształtowanie się jedyne w swoim rodzaju mechanizmu percepcyjnego. Polega on nie tylko na fizycznym uczestnictwie w przestrzeni fizycznej dzieła, ale także partycypacji w jego przestrzeniach wewnętrznych poprzez ich mentalne współtworzenie i metaforyzowanie. Pozytywnie rozumiana pierwotność i naturalność środków wyrazu budujących język rzeźby pozbawiony sztuczności właściwej innym mediom, sprawia, że w procesie percepcji dzieła rzeźbiarskiego możliwy staje się przekaz *in mentis penetralia*, czyli swoista transmisja w podświadomość aktywizująca ponadzmysłowy aparat recepcji. Ma to swoje źródło w archetypicznym charakterze operacji rzeźbienia jako pierwszego zespołu czynności nie utylitarnych leżących u prapodstaw sztuki. Rzeźbienie jako uzewnętrznienie podświadomej potrzeby symbolicznego oznaczenia i uporządkowywania rzeczywistości stało się metaforycznym, pozawerbalnym sposobem komunikacji człowieka z otaczającym go światem. Pierwotny obraz tego świata budowały trójwymiarowa przestrzenność i bezpośredniość doznania jego realnej materialności. Tę prostą rzeczywistość dopełniało dotkliwe odczuwanie niewidzialnego, a obecnego pierwiastka tajemniczej logiki porządku obserwowanych zjawisk i zdarzeń. Podstawowym elementem oglądu pierwotnego, „prawdziwego” świata było odnajdywanie miejsca człowieka pomiędzy sferą realnego i poznawalnego a sferą nieznanego, niewidzialnego. Człowiek, tworząc fizyczne i intelektual-

ne narzędzia i protezy mające mu pomóc w rozszyfrowywaniu i pojmowaniu świata, paradoksalnie coraz bardziej przesłaniał nimi rzeczywisty jego obraz. Rzeźba dzięki immanentnym właściwościom przechowała schematy archetypicznej relacji człowieka z otaczającą go rzeczywistością. Pozostała medium tłumaczącym znaczenia pierwotnej, „prawdziwej” rzeczywistości człowieka w sztuczną rzeczywistość cywilizacyjną. Rzeźba współczesna, świadoma swej substancjalności, nie rozwija dyskursu na temat swoich granic. Są one oczywistymi bezdyskusyjnymi ekstremami, których przekroczenie równałoby się samounicestwieniu zarówno w płaszczyźnie formalno-wyrazowej, jak i pojęciowej. Z drugiej jednak strony olbrzymia siła rzeźby, wynikająca z jej pierwotności i realności, powoduje jej liczne i różnorodne fluidy i emanacje wyrażnie dostrzegalne w innych przejawach i formach artystycznej aktywności. Można właściwie powiedzieć, że wszelkie istotne transgresje formalne, jakie miały miejsce w dziedzinie sztuk wizualnych, były w jakiś określony sposób zapośredniczone w rzeźbie. Niektóre z nich nawet dopóki nie rozwinęły się, nie dojrzały, dopóki nie ustanowiły swej autonomii i odrębności, były postrzegane jako formalne i jakościowe rozszerzenia rzeźby. Do dziś niektóre odmiany instalacji, eksploatując materię i przestrzeń trójwymiarową, usiłują na tych i podobnych koneksjach z rzeźbą opierać swoją artystyczną legitymację. Rzeźba, będąc jedną z wielu autonomicznych i równoprawnych dziedzin sztuki, stanowi jeden z najstarszych i jednocześnie najżywotniejszych jej filarów. Pomijając jej aspekty formalno-estetyczne, jako nieprzerwany ciąg zmiennych, właściwy całej sztuce jako takiej, zauważyć należy jej ważną rolę integratora szeroko rozumianego pola sztuki. Rolę głęboko kulturowego punktu odniesienia, dzięki któremu łatwiejsze wydaje się uświadomienie nieuchwytniej, podstępnej i coraz bardziej zamaskowanej różnicy pomiędzy tym, co sztuka jest, a tym, co nią nie jest.

Karol Badyna

Przeżany troski o polską sztukę sakralną od roku 1911 do chwili obecnej,
„Architecturae et Artibus” 2017, nr 2, s. 5-9.

Sztuka współczesna ciągle jeszcze niesie balast okrucieństw XX wieku. Oto opadły wszelkie kurtyny. Sacrum powraca na swoje miejsce, ale pojawiają się

nowe dylematy. Jak sprostać tym czystym wartościom sacrum? Jak się uczyć troskliwości o sakralny charakter współczesnych katolickich świątyń? Jak ta troska wyglądała kiedyś i czym się ona wyraża dzisiaj? Pomimo tego, że podstawowe problemy sztuki sakralnej zostały zdefiniowane już dawno, to pod wpływem wielu czynników zewnętrznych wciąż polska sztuka sakralna nie może znaleźć swojego miejsca, a biorąc pod uwagę skalę realizacji sakralnych, na to by zasługiwała. W sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność i izolowany subiektywizm. Sztuka wypływa z wewnętrznego doświadczenia, ale potrzebuje oparcia. Odkrywane dziedzictwo kulturowe może stać się „tu i teraz” sztuki sakralnej prowadzącej do wiary widzącej.

Ogólnie rzecz ujmując, sztuka, kultura i religia jest w pewnym kryzysie, ale trzeba zauważyć także jej osiągnięcia, które wynikają z naszych specyficznych warunków. „Nadeszły czasy troskliwego pochylania się nad wartościami sacrum”⁴¹². Te słowa ks. Józefa Tischnera brzmią jak wyzwanie. (...) Chcę zwrócić uwagę na dwa słowa zagrażające sztuce sakralnej, aktualne także dzisiaj, a mianowicie jałowość i blichtr.

(...)

Od roku 1989 minęło już ponad ćwierć wieku, należałoby więc zrobić bilans. W Polsce bardzo dużo się budowało obiektów sakralnych i nadal się je buduje. Czy tym ambitnym zadaniom towarzyszy choćby najmniejsza refleksja? Czy istnieje jakaś płaszczyzna prezentacji i wymiany doświadczeń w obrębie sztuki sakralnej dotyczącej architektury, a zwłaszcza wystroju wnętrz sakralnych? (...) Czym wytłumaczyć obojętność estetyczną, a także niezwykłą wprost zachowawczość w dziedzinie gustów plastycznych dużej części naszego duchowieństwa? Dlaczego wciąż nie docenia się skutków duszpasterskich i społecznych odpowiedniej polityki kulturalnej Kościoła? Dlaczego tak niewiele robi się dla inwentaryzacji współczesnej sztuki kościelnej? Dlaczego wreszcie tak wielu artystów podchodzi do sztuki religijnej komercyjnie? Dlaczego nie ma periodyków poświęconych zagadnieniom współczesnej sztuki i architektury sakralnej?

(...) Na temat architektury sakralnej możemy znaleźć kilka opracowań wywodzących się z różnych ośrodków politechnicznych, ale problemem wystroju wnętrza sakralnego niemal nikt się nie zajmuje. (...) Pojęcie przestrzeni publicznej wymaga redefinicji. Nie myślimy o jakiejś anonimowej przestrzeni. Przestrzeń to miejsce z indywidualną pamięcią. Dostrzegamy oczywisty

⁴¹² J. Tischner, *Nieszczyśny dar wolności*, Znak, Kraków 1993.

związek pomiędzy na nowo odkrytą przestrzenią publiczną i dziedzictwem kulturowym tworzącym nowe narracje.

Ogrody Biblijne są nowym zjawiskiem w przestrzeni publicznej. Cieszą się bardzo dużym zainteresowaniem. Prócz tego, że wizualizują karty *Pisma Świętego* oraz naukę Kościoła, są także świetnym narzędziem ekumenicznym. Są chętnie odwiedzane przez grupy rekolekcyjne, także innych wyznań. Pierwszy ogród powstał w roku 2008 w Proszowicach, w ośrodku Caritas diecezji kieleckiej na 10-arowej działce.

(...)

Ogrody Biblijne mają także ogromne znaczenie terapeutyczne. Dwa z nich, w Proszowicach i Myczkowcach, powstały przy ośrodkach Caritas i są przystosowane dla osób niepełnosprawnych.

Przestrzeń publiczna, to przestrzeń społecznej identyfikacji. To jest nasza przestrzeń, ludzi młodych i starych, zdrowych i niepełnosprawnych. Przestrzeń otwarta i przyjazna. Równoważąca i dostrzegająca wszelkie potrzeby ludzi i zwierząt. Przestrzeń publiczna to pierwszy przejaw naszej kultury.

(...) Najwymowniejszym przykładem sakralizacji przestrzeni publicznej są Pola Lednickie. Rozwijające się szlaki pątnicze. Powstające sanktuaria z wielkimi zapleciami. Tak liczne w Polsce pomniki kanonizowanych świętych ozdabiające miejskie place. Przestrzeń sacrum nabiera nowego znaczenia, także za sprawą duszpasterzy Kościoła. Hasło „Kościół naszym domem” stwarza nową przestrzeń mentalną.

(...) Jak wygląda nasza troska o sacrum? Problem wystroju świątyni tkwi w harmonijnym budowaniu określonego klimatu wnętrza w zgodzie z zewnętrznymi i wewnętrznymi uwarunkowaniami. Jak je rozumieć? Zewnętrzne uwarunkowania to dziedzictwo kulturowe wyrażające się określoną postawą twórczą, a wewnętrzne uwarunkowania wynikają z wymogów liturgicznych. Jest jeszcze jedno uwarunkowanie, być może najważniejsze, które wiązałbym z potrzebami duchowymi, a raczej z zanikiem potrzeb duchowych zbyt często zastępowanych substytutami.

(...) „W chwili największego rozwoju technicznego i materialnego popadliśmy w swoistą ślepotę”⁴¹³. Cytowane słowa Kardynała Josepha Ratzingera z roku 2000 są znakomitą diagnozą naszych czasów. W dalszej części książki *Duch Liturgii* Ratzinger pisze bardzo bolesne dla twórców słowa: „...nasz świat obrazów nie przekracza tego, co ujawnia się zmysłowo, a natłok obra-

⁴¹³ Kard. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, s. 118.

zów, które nas otaczają, oznacza równocześnie koniec obrazu: prócz tego, co można sfotografować, nie widać już nic. W takiej sytuacji nie tylko sztuka ikony, sztuka sakralna, polegająca na spojrzeniu sięgającym poza materię, staje się niemożliwa, lecz także sztuka w ogóle ...staje się bezprzedmiotowa. Staje się eksperymentowaniem ze stworzonymi przez człowieka światami, pustą *kreacyjnością*, która nie dostrzega już *Creator Spiritus* – stwórczego Ducha. Próbuje ona zająć Jego miejsce, produkując już tylko to, co przygodne i puste, uświadamiając człowiekowi absurdalność jego twórczości”⁴¹⁴.

Sztukę religijną chciałbym pojmować jako specyficzną sferę sacrum, wchodzącą w ponadczasowy obszar metafizyki.

Ewa Janus

Miniatura, [w:] *Idea. Materia. Przestrzeń* [wystawa], Sosnowieckie Centrum Sztuki, Zamek Sielecki 2010.

Interesuje mnie sztuka małego reliefu jako pewien rodzaj miniaturyzacji; zarówno jako technika rzeźbiarska, jak i symboliczny wyraz kompresji czasu w zredukowanej formie. Tu odnajduję szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych i wyrazowych. Plakieta, medal, płaskorzeźba, mimo że pełnią określone funkcje we współczesnym świecie (w tym bardzo tradycyjne) pozostają autentyczną przestrzenią indywidualnej, a nawet bardzo subiektywnej wizji artystycznej. (...) Przy całej sile indywidualnego spojrzenia twórcy pozwala się uporać z poetyką absurdu, paradoksu, fikcji i nawet dzisiaj po latach doświadczeń wciąż jest dla mnie zaskakujące, jak w poetyckim widzeniu, w cichym geście, oszczędnym w środki działania, można wyrazić emocje, obnażyć się ze swoją szczerością, podzielić się z odbiorcą taką wizją świata, z którą być może każdy z nas mógłby się utożsamić, dostrzegając w niej ślady własnego losu. Oznacza to, że sztuka reliefu nie eliminuje z pola widzenia najintymniejszych walorów naszej egzystencji. (...)

Odnaleziona w trakcie eksperymentów i doświadczeń z formą rzeźbiarską idea książki-rękopisu ma tutaj szczególne zastosowanie. Relief palimpsestu symbolicznie obrazuje, jak zasoby kultury trwają przysłonięte następnymi pokładami doświadczeń i myśli, pod postacią nowych interpretacji, a czasami

⁴¹⁴ *Ibidem*, s. 118-119.

zaprzeczeń, podtrzymywane pamięcią, której do końca nie da się wymazać, nawet jeśli spoczywa w zasobach „uśpionych tradycji”.

Charakterystyczny, powtarzany we wszystkich cyklach rodzaj – motyw asamblaży, nieregularnych przysłon o cechach zwartej struktury pozwala tu na niemal fizyczne dotknięcie czasu uśpionego, wszystko po to, aby formę uczynić bogatą i pojemną, a mimo wszystko podatną na wielość odniesień i interpretacji.

Intertekstualny charakter tej formy wypowiedzi ułatwia włączenie w proces dowolnych elementów, nawet tych, które przez wielu uważane są za martwe znaki kultury, ich przywołanie nie jest rekonstrukcją przeszłości, lecz zapraszającym gestem wobec odbiorcy, aby wczytać się w ukryty przekaz przekazujący twórczy dialog.

Śladem przeszłości niech będą tutaj przedmioty kultury materialnej, ich trwałość, kunszt i estetyczna finezja rękodziela nie mające sobie równych. Posiłkując się ich plastycznym ekwiwalentem jako rodzajem cytatu, możemy odwołać się do wielorakich doświadczeń człowieka, który je wytwarzał i gromadził wokół siebie: dla splendoru, wygody, pragnienia estetycznych wzruszeń, a co dzisiaj w tym znaczeniu przekracza kategorię praktycznej użyteczności. Ich estetyczna i materialna wartość przemawia do nas głosem prostym i wiarygodnym, sugerując tezę, iż wybór materii to nie wybór środków, lecz przesłania mówiącego o stosunku do świata, do jego metaforycznej natury. Cynowe sarkofagi, które onegdaj stały się źródłem moich inspiracji, to nie tylko rzemieślnicze dzieła konwisarzy – to fizyczny nośnik pamięci i jednocześnie metafora odrodzenia materii wraz z nami i jej powrotu, jako rekonstrukcji zatartego esthesis. To tekst pisany formą rzeźbiarską.

Spoglądając zatem z ciekawością w „teksty kultury”, odczytujemy ich nowe treści: historyzujące motywy już dawno opuściły szuflady pełne szlachetnego kurzu i naftaliny, by poprzez osadzenie w szeroko panoramicznym – ikonograficznym tle, niezależność formalną, język i środki wyrazu stać się ikonami o dużym potencjale znaczeniowym. Stąd w mojej twórczości portret historyczny pojawia się wciąż jako gatunek dynamiczny i otwarty, nie jako powielanie „dawnej mowy”, lecz twórcza interpretacja odziedziczonych elementów, a zarazem portret może być: fikcyjny, imaginacyjny, liryczny, trumienny (...) Stare konterfekty stają się zatem nie tylko symbolicznym uobecnieniem modelu, włączeniem w ontologię, aksjologię, w nurt rozważań nad

sensem życia, pytań o relację między portretem a sposobem istnienia człowieka portrety historyczne.

Zdają się przede wszystkim poszukiwać odpowiedzi o obecność człowieka w rzeczach przez niego wytworzonych, zdają się również podpowiadać, że ich obecność w kulturowym ciągu to nie tylko historyczne dokumenty, kronikarskie zapisy, lecz z punktu widzenia wspólnotowości to świadectwo – ICH W NAS stałej obecności.

Bartłomiej Struzik

Przestrzeń pamięci – pomnik [rozprawa doktorska], Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Rzeźby.

Promotor: prof. Andrzej Getter

Recenzenci: prof. Jerzy Nowakowski, dr hab. Wojciech Sęczawa

s. 13-14

Spory o formę pomnika i jego miejsce w przestrzeni urbanistycznej.

Charakterystyczne dla współczesności są dyskusje i spory odnośnie estetyki miast i organizacji przestrzeni publicznej wraz z elementami ją kształtującymi. Wraz z rozpowszechnianiem się postawy indywidualistycznej obserwujemy stale umacnianie się podmiotowej subiektywności w postrzeganiu przestrzeni oraz pogłębiającą się polaryzację stanowisk. Areną, na której te różnice ujawniają się w najbardziej czytelnej i równocześnie nasyconej emocjami formie, są realizacje pomnikowe: od etapu formułowania szczegółowych warunków konkursu, poprzez przebieg procedury wyboru zwycięskiej koncepcji, na emocjach towarzyszących symbolicznemu odsłonięciu monumentu kończąc. Nie jest to problem zupełnie nowy. Historia budowy pomnika Adama Mickiewicza na krakowskim Rynku czy, w bliższych nam czasach, perturbacje związane z realizacją pomnika Powstania Warszawskiego na Placu Krasińskich w Warszawie, to tylko wybrane przykłady spośród wielu podobnych zjawisk. Problem związany ze znalezieniem adekwatnej formy pomnika wydaje się być szczególnie palący w miastach o wielowiekowej historii i ugruntowanej strukturze społecznej, próbujących dostosować się do nowych wy-

zwań i funkcjonowania w ekonomicznych i społecznych uwarunkowaniach współczesnego świata. Paraliżujący ciężar dziedzictwa przeszłości skłania ku działaniom zachowawczym i równocześnie utrudnia rozwój idei i koncepcji w zakresie projektowania pomników na miarę wyzwań współczesności. Pomnik na trwale ingeruje w przestrzeń publiczną, przekształca jej warstwę emocjonalną i znaczeniową oraz odwołuje się do świadomości wszystkich grup społecznych posiadających „własny”, subiektywny sposób postrzegania i oceny walorów estetycznych przestrzeni. W tym miejscu subiektywizm kreatorów przestrzeni spotyka się z subiektywnie ukształtowanym aparatem językowym jej odbiorców.

s. 22-23

Przestrzeń materialistyczna. Podejście pierwsze – materialistyczne. Jego cechą dystynktywną jest nadawanie materii wartości dominującej oraz przyznanie jej fundamentalnego miejsca w myśleniu o świecie. Opiera się ono na przekonaniu, że struktura świata mentalnego jest emanacją struktury świata materialnego, co np. w dobrze znanej tezie głoszonej przez marksistów zawarto w twierdzeniu, że „byt kształtuje świadomość”. Można powiedzieć, że zgodnie z poglądem materialistycznym: przestrzeń materialna oraz jej elementy „odciskają się” w przestrzeni kulturowej – zarówno jednostkowej (tj. w tym, jak indywiduum postrzega siebie oraz jak np. porządkuje informacje czy komponuje nowe treści), jak i w przestrzeni społecznej. Odwołując się do rozważań Hansena dotyczących Formy Zamkniętej, przestrzeń materialistyczną można identyfikować z mechanizmami funkcjonowania ustrojów totalitarnych i religii monoteistycznych. Typowym przykładem przestrzeni materialistycznej (i równocześnie Formy Zamkniętej) jest słynna statua Chrystusa w Rio de Janeiro czy Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina w Warszawie – „bezkonkurencyjny w swej wielkości i agresywny w formie, podporządkowuje sobie na zasadzie *kontrastu wielkości* i *kontrastu kształtu* wszystkie pozostałe elementy pejzażu Warszawy”⁴¹⁵. Przestrzeń materialistyczna, poprzez dosłowność przekazu i z mocą jednoznacznych gestów twórczych wyrażanych w rzeźbie pomnikowej i architekturze, uwydatniać będzie podstawowe cechy przypisywane materii i pojęciu materialności – bezpośredniość, masywność, symetrię, zwartość, ciężar i dominującą skalę. W urbanistyce akcentować będzie osiowy charakter założeń i rozległość placów i alej, nieliczących się ze skalą człowieka i naturalną potrzebą intymności. Przykładem tak zbudowanej

⁴¹⁵ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 102.

przestrzeni materialistycznej w urbanistyce jest układ przestrzenny Moskwy czy koncepcja Nowej Huty w Krakowie. Tak kształtowana przestrzeń ma zwrócić myśli ku absolutyzowanej materialności i właściwym jej cechom.

s. 24-26

Pomnik i przestrzeń materialistyczna. W kontekście powyższych stwierdzeń odwołam się do przykładu dwóch założeń pomnikowych, które, w moim przekonaniu, dobrze ilustrują podejście materialistyczne w kształtowaniu przestrzeni.

Założeniem pomnikowym, które zgodnie z przyjętą koncepcją kwalifikuje tę realizację do kategorii przestrzeni materialistycznej, jest pomnik walk i męczeństwa oraz mauzoleum na terenie dawnego obozu koncentracyjnego w Lublinie – Majdanku. Potężna brama, przywołująca skalą budowę megalityczne, otwiera centralną oś całego założenia pomnikowego, zamkniętego masywną kopułą mauzoleum. Skala monumentalnego elementu rzeźbiarskiego jest wymuszona koniecznością opanowania przestrzeni, którą w terminologii zaproponowanej przez Yoshinobu Ashihare, należałoby zdefiniować jako przestrzeń negatywną, nieposiadającą wyraźnych granic. Przytłaczająca forma bramy o dramatycznie ekspresyjnej fakturze, zawęża pole możliwych interpretacji pomnika, zaś fakt przebywania w rozległej, otwartej przestrzeni posadowienia pomnika sprawia, że monument staje się dziełem oddziałującym na „odbiorcę zbiorowego”. W oderwaniu od uwarunkowań społecznych, politycznych i estetycznych epoki, w której powstał pomnik – mauzoleum na Majdanku, zrealizowany został Pomnik Pomordowanych Żydów w Europie, zwany w skrócie Pomnikiem Holocaustu w Berlinie. Pomnik, który zaliczam również do rozwiązań przestrzeni materialistycznej, jest śmiałym założeniem przestrzennym operującym dużą skalą oraz powściągliwą, lapidarną formą detalu rzeźbiarskiego. Powierzchnia obiektu pomnikowego przekracza 19 tys. metrów kwadratowych, na której to powierzchni posadowiono 2711 betonowych bloków – stal. Ulokowanie tak rozległego obiektu pomnikowego w sercu stolicy Niemiec, oraz kontekst najbliższego sąsiedztwa budynków administracji państwowej i placówek dyplomatycznych, należy uznać za akt wielce wymowny i nieprzypadkowy. Pomnik, w swym przestrzennym rozmachu, ma stanowić rodzaj symbolicznej wyrwy, rany czy skazy na tkance urbanistycznej metropolii europejskiej, a w domyśle, poprzez wspomniany wcześniej kontekst, stać się stygmatem historii narodu niemieckiego. Cechy berlińskiego pomnika, które pozwalają mi na potraktowanie tej realizacji jako

przykładu materialistycznego podejścia w kształtowaniu przestrzeni, to przede wszystkim epatowanie skalą realizacji oraz charakterystyczne wyeksponowanie użytego materiału (beton) oraz jego metaforycznego i rzeczywistego ciężaru. Nagromadzenie tak potężnej ilości zunifikowanych, betonowych elementów w pewnym sensie odbiera im moc zamierzonego symbolicznego oddziaływania, stając się raczej „betonową dżunglą” – obiegową metaforą współczesnego miasta. W zakresie koncepcji pomnik odbieram jako rodzaj komunikatu, w którym nie pozostawiono zbyt wiele miejsca na indywidualną wrażliwość odbiorcy, ograniczając tym samym rolę duchowej percepcji i kontemplacji.

s. 26

Przestrzeń idealistyczna. Odmienne podejście do kształtowania przestrzeni, równie silnie oddziałujące w kulturze, można określić jako idealistyczne. Wartości absolutne przypisuje się tutaj wymiarom duchowemu i niematerialnemu. Podejście to jest więc konsekwentnym przeciwieństwem podejścia pierwszego. Zasada się ono na tezie sformułowanej już w estetyce pitagorejskiej oraz w pismach Platona, a głoszącej, że struktura świata widzialnego jest emanacją i uobecnieniem świata niewidzialnego. Kluczowe dla tej koncepcji jest także przekonanie, że poszczególne elementy zorganizowania przestrzeni wynikają z idealistycznego, niecielesnego, idealnego wzorca, który aktualizuje się, tj. ucieleśnia i niejako „odciska” w rzeczywistości materialnej. Przestrzeń idealistyczna zbliżać się będzie ku Formie Otwartej Oskara Hansena, której przypisywane są takie cechy jak: wolne plany i wolne przekroje oraz rozwojowość⁴¹⁶. Tym samym przestrzeń idealistyczna będzie konsekwentnie konfrontować i nakierowywać odbiorcę subtelną metaforą i finezyjną formą na to, co niematerialne – duchowe. Poprzez studium idei i doskonalenie proporcji będzie odrywać myśli od fizyczności materii oraz podstawowych problemów egzystencji człowieka, zmierzając do całościowego ujmowania indywidualnych zjawisk, np. powiązanych zależnościach „humanistyczno-ekologicznymi”⁴¹⁷. Osobną, niezwykle interesującą kwestią, która wymagałaby szczegółowego, niezależnego studium, jest tu dialog architektury (ze szczególnym uwzględnieniem architektury sakralnej), a więc komponowania przestrzeni materialnej wraz z muzyką i światłem, a więc komponowaniem przestrzeni niematerialnej. Poprzez muzykę architektura sakralna zyskuje o wiele większe oddziaływanie

⁴¹⁶ Por. *ibidem*, s. 29-41.

⁴¹⁷ *Ibidem*, s. 30.

w omawianym zakresie, zaś „...w katedrach gotyckich łączono światło i przestrzeń, aby osiągnąć mistyczne piękno. Zalane światłem wnętrza barokowych kościołów i sal to dalsza eksploracja możliwych wielkich i trwałych koncepcji przestrzennych”⁴¹⁸. Artystą współczesnym, w którego realizacjach odnajduję fascynującą koegzystencję elementów o rodowodzie architektonicznym ze światłem, jest James Turrell, którego twórczość jest powszechnie znana.

s. 34

Percepcja przestrzeni – odczytanie idei absolutnej. Należy zwrócić uwagę, że mamy często do czynienia z sytuacją błędnej identyfikacji pomników czy elementów przestrzeni miejskiej. Omawiany wcześniej pomnik Holocaustu w Berlinie, z uwagi na błędną interpretację lub nie odczytanie symbolicznego wymiaru tego fragmentu przestrzeni, staje się placem zabaw i miejscem rozrywki dla grup dzieci i młodzieży odwiedzających to miejsce. Przykład ten potwierdza, że ludzie „projektują” swój światopogląd na rzeczywistość zastaną i imputują jej własne przekonania co do funkcji oraz znaczeniowej tożsamości napotkanego obiektu. Czy gdyby wyeliminować z naszej świadomości pamięć historyczną, możliwe byłoby odczytanie przesłania jakiegokolwiek pomnika? Mamy tu więc do czynienia z odmiennym procesem, niż opisanym wcześniej. Poprzednio odniosłem się do architektury i procesów kreowania przestrzeni od strony architekta, urbanisty czy rzeźbiarza, obecnie zwracam uwagę na proces postrzegania elementów przestrzeni i ich percepcji przez użytkownika – odbiorcę.

s. 32

Teoria przestrzeni Yoshinobu Ashihary. Japoński architekt i teoretyk tej dyscypliny Yoshinobu Ashihara sformułował interesujące podejście do kwestii przestrzeni, wyróżniając przestrzeń pozytywną i przestrzeń negatywną. Dobrą wizualizacją fundamentalnych założeń jego koncepcji jest porównanie przestrzeni do kawy, która wlana do filiżanki przybiera uporządkowany kształt naczynia, rozlana zaś swobodnie na stole przyjmuje formy nieregularnych plam. Powtórzenie eksperymentu z kawą zaowocuje uzyskaniem powtarzalnej formy w pierwszym przypadku (przestrzeń pozytywna), zaś rozlewanie kawy na płaszczyznę stołu prowadzić będzie za każdym razem do niedającego się przewidzieć efektu rozmazanej chaotycznie plamy (przestrzeń negatywna). Teoria Ashihary ma znaczące konsekwencje dla kształtowania przestrzeni, w tym dla rozumienia pojęcia monumentalizmu w kompozycji przestrzennej.

⁴¹⁸ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 150.

Kluczowym gestem, prowadzącym do kreowania przestrzeni pozytywnej, jest wyznaczenie czytelnej granicy pomiędzy obszarem projektowanym a otaczającą sferą zjawisk przestrzennych – chaosem. W tak odseparowanej przestrzeni w japońskich ogrodach zen rolę granicy często stanowi wysoki mur, dzięki któremu wytwarzane jest odczucie monumentalizmu bez potrzeby sięgania do potężnych form rzeźbiarskich. Monumentalizm w przestrzeni pozytywnej osiąga się poprzez skupienie uwagi odbiorcy, wielozmysłową percepcję przestrzeni oraz element zaskoczenia, związany z odczytaniem zamysłu autora.

s. 40

W świetle omówionych powyżej realizacji rysują się zasadnicze aspekty, które bez wahania definiuję jako cechy wiodące i charakterystyczne dla mojej pracy twórczej. Są to: Synteza i redukcja środków wyrazu do niezbędnego minimum, zmierzające do wyrazistego akcentowania oraz uczynienia zawartości ideowej i intelektualnej realizacji, jako istoty mojej aktywności twórczej. Świadome i konsekwentne wykorzystanie kontekstu przestrzeni czasowej lub stałej ekspozycji, jako esencjonalnego i nieodzownego elementu współkreującego zjawisko plastyczne lub intencjonalna eliminacja kontekstu.

Iwona Demko

Waginatyzm [rozprawa doktorska], Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Rzeźby.

Promotor: prof. ASP Józef Murzyn

Recenzenci: prof. Izabella Gustowska, prof. Antoni Porczak

s. 4

Czy ja sama posiadam całkowitą swobodę w wypowiedzaniu się na temat dotyczący mojego narządu płciowego, który mam przecież od narodzin? Celowo od form abstrakcyjnych, jedynie sugerujących ten „wstydlivy” temat, przechodziłam w swoich pracach do przedstawień coraz bardziej bezpośrednich i dosłownych. Pomyślałam również, że ponieważ jest to temat, który spotyka się z naszym oporem, powinnam go przedstawić w sposób, który ten opór przełamie. Świadomie zaczęłam wykorzystywać elementy stereoty-

powo kojarzące się z kobietą – koraliki, cekiny, połyskujące kamienie, miękkie w dotyku tkaniny. Chciałam, aby moje prace były kokieteryjne, dzięki czemu mogły przekonać odbiorcę czynnie do tematu. Chciałam, aby czarowały swoim urokiem tak, abym zapomniała w końcu, że jest to temat „wstydlivy i pogardzany”.

s. 6

Kobieca płodność – zdolność wydawania na świat dziecka, zdolność kreacji nowego człowieka – miała boski charakter. Co za tym idzie, boski charakter miała również brama, przez którą człowiek przybywał na świat, czyli wagina. Była symbolicznym początkiem świata, źródłem istnienia. W związku z tym należało ją szanować i czcić. Ten tok myślenia wydaje się bardzo logiczny.

s. 37

W mojej koncepcji postanowiłam zerwać z negatywnym obrazem waginy i ciężącymi na niej stereotypami. Równocześnie wyciągając wnioski z dotychczasowych przedstawień, jakie pojawiały się w sztuce, postanowiłam przeciwstawić się patriarchalnemu kontekstowi rozumienia tego motywu i powrócić do matriarchalnego, w którym wagina była bramą, przez którą przychodzimy na świat, oraz symbolem szczęścia. Do momentu, w którym miała moc chroniącą przed wrogiem czy złymi mocami, do chwili kiedy ludzie odnosili się do niej z szacunkiem. Wreszcie do czasów, kiedy istniał kult waginy, a kobiety, które pragnęły dziecka, prosiły „ją” o błogosławieństwo płodności. Projekt swój nazwałam słowem *Waginatyzm* stworzonym przeze mnie z połączenia słów *wagina* i *fanatyzm* oraz na podobieństwo wszystkich -izmów, takich jak np. antropocentryzm, dekadentyzm, egzystencjalizm, feminizm, humanizm, impresjonizm, werteryzm, teocentryzm itd. W ten sposób wpisałam nowe słowo w obszar kultury niejako na wzór określeń prądów literackich, tendencji obyczajowych czy kierunków filozoficznych. Jednak najistotniejsze wydaje się tu świadome nawiązanie do nazw określających religie świata: katolicyzm, protestantyzm, buddyzm itp. Bowiem Waginatyzm przede wszystkim traktuję w kategoriach nowej „religii”. Ponieważ każda nowa religia wymaga swojej świątyni, postanowiłam, że moją pracą będzie „zbudowanie” takiej świątyni. Całość obmyśliłam dla ściśle określonej przestrzeni, aby projekt dopasować do konkretnych wymiarów. Do „budowy” kaplicy postanowiłam użyć miękkich materiałów – tkanin. Charakter realizacji chciałam utrzymać w kolorze złota, który jest symbolem dobrobytu, wzniosłych idei, szlachetności i boga-

ctwa. Kolor ten kojarzy mi się również z bogatymi wnętrzami katolickich kościołów, w których złoto jest wszechobecne. W ikonie złoto jest emblematem samego Boga. Jest obrazem jego blasku i wspaniałości królestwa niebieskiego, w którym nigdy nie ma nocy. Złoto to również hojność, dojrzałość, mądrość, żywotność i poświęcenie. Złoty to zwrot ku miłości, ku zaufaniu i odwadze. Złoto to także wybaczenie i dobroczyńca, a przede wszystkim ostateczne zwycięstwo. Zwycięstwo, w którym wprowadzam waginę do miejsca, z którego została wyparta, zatem do strefy sacrum.

s. 38

Dominującym kolorem w mojej pracy jest złoty, jednak obok niego pojawia się czerwień. Czerwony jest tutaj kolorem życia, symbolizującym kobiecą menstruację, która jest kolejnym tematem ciągle pomijanym przez naszą kulturę. Trudno się jednak temu dziwić, bowiem przez cały czas tkwi w nas stereotyp wywodzący się z tradycji katolickiej, według którego kobieta miesiączkująca traktowana jest jako nieczysta.

s. 40-41

Na drzwiach wejściowych umieściłam jedno z przedstawień Sheeli-na-gig. Jest to replika, której oryginał znajduje się w małym miasteczku Oaksey w Anglii (dwie godziny drogi samochodem od Londynu) na murach trzynastowiecznego kościoła. Znajdowała się około 3 metrów nad ziemią, na północnej ścianie kościoła, po prawej stronie okna. Ma 36 centymetrów i jest prawdopodobnie wykonana z tego samego kamienia co kościół. Przed wejściem ustawiłam kram odpustowy, podobny do tych, które pamiętam z dzieciństwa pod kościołem na wsi u mojej babci. Wszystkie umieszczone tam drobiazgi zostały zainspirowane istniejącymi przedmiotami. Niektóre z nich zobaczyłam w czasie podróży do Grecji w sklepikach przykościelnych. W Internecie można znaleźć niekończącą się ilość coraz bardziej zmyślnych gadżetów religijnych. Istnieją rankingi najbardziej popularnych, na których można znaleźć: adidasy z wizerunkiem Jezusa czy Maryi, patelnię, która pozwoli usmażyć naleśniki z podobizną Jezusa, kartę magnetyczną, na której jest wytłoczony różaniec umożliwiający modlitwę, figi damskie z przedstawieniem Maryi, pen driver z diamentami w kształcie krzyża, telefon komórkowy, który ma zablokowane kilka tysięcy grzesznych numerów, a połączenie w czasie Szabasu osiąga horrendalne ceny, odtwarzacz MP3 w kształcie krzyża, mydelko w kształcie papieża czy wizerunek św. Sebastiana jako poduszeczka na igły. W obydwu przypadkach, zarówno w przypadku waginy, jak i miesiączki,

zdaje sobie sprawę z tego, że dotykam tylko pozornie akceptowalnych przez nas tematów. Robię to poniekąd przekornie. Z drugiej też strony, jak już wspomniałam, chcę przekonać samą siebie do tych trudnych tematów. Aby to uczynić, celowo wykorzystuję takie środki, które – wydaje mi się – powinny raczej przekonać odbiorcę/czynię niż zdystansować. Wszystkie tkaniny mienią się i kokietują, zabiegając o akceptację odbiorcy. (...) Kolejnym istotnym środkiem, którego używam, są ozdoby w postaci koralików, cekinów, błyszczących kamieni. Wszystkie te elementy stosuję z kilku powodów. Pierwszy z nich, ten, o którym wspomniałam, ma „przekupić” swoim bogactwem oraz rzetelnością wykonania oglądającego/cą, ma zadziwić swoją ilością, skrupulatnością przyszycia, ma wkraść się w laski i spowodować zapomnienie o braku komfortu wywołanym samym tematem. Jest to ręcznie robiona praca, która pochłania niezliczoną ilość godzin. Cekin po cekinie, koralik po koraliku, żmudna i niezauważalna w efekcie ręczna praca. Jest to praca podobna do pracy kobiet, którym wiele godzin zajmuje wykonywanie zwykłych, codziennych czynności, których potem tak naprawdę nie widać.

(...)

W stylistyce całkowicie świadomie nawiązuję do kiczu czy „gustu popularnego”. Przez wiele lat, kształcona w estetyce akademickiej czy kierując się gustem sztuki współczesnej, unikałam jak ognia tego typu stylistyki jako niegodnej profesjonalnego/nej artysty/artystki. Wychowana w miłości do szlachetnych materiałów, przez lata bałam się sięgnąć po te zdyskwalifikowane i równocześnie dyskwalifikujące mnie środki. Zapewne znowu odezwała się moja wrodzona przekora... Środki te również jednoznacznie są sklasyfikowane jako te, których używa jedynie kobieta. Przez lata udawadniałam sobie i innym, że nie boję się „męskich materiałów”. Kułam w kamieniu, walczyłam ze szlifierką, nawet z przyjemnością posługiwałam się (i nadal posługuję) spawarką. Przyszedł jednak moment, kiedy nie czuję już potrzeby udawadniania sobie i innym, że stać mnie na takie działania. Zdałam też sobie sprawę, że to udawadnianie ma również związek z pewnym strachem. Strachem kobiety, której wydaje się, że musi używać „męskich materiałów”, aby tym samym potwierdzić swoją autentyczność jako artystki, a może raczej powinnam powiedzieć: artysty. Aktywność kobiety-artystki skojarzona z „babskimi robotkami” niemal automatycznie zyskuje status sztuki feministycznej. Kobiety tworzące w Polsce bardzo boją się tej etykiety. Dając tym samym dowód, że istnieje wartościowanie na sztukę lepszą, czyli sztukę męczyzn, i gorszą, czyli

sztukę kobiet. Co za tym idzie, „męskie materiały i środki wyrazu” są wyżej cenione niż te „babskie”. Kiedy zaczęłam cenić swoją kobiecość, niemal równocześnie przestałam się obawiać stereotypów dotyczących świata kobiet i ich obecności w świecie sztuki. Nie obawiam się klasyfikowania moich prac jako sztuki feministycznej, nie czuję się przy tym gorsza jako artysta/artystka, czy zamknięta w jakimś getcie.

s. 42

Chcę balansować na granicy ogólnie przyjętego dobrego smaku i kiczu, dokonując tym sposobem pewnego rodzaju przemytu: stosując „tanie” środki, przemycam jednak niebanalne czy wręcz niewygodne treści.

Janusz Janczy

Kwestia balansu, 2008, [on-line] www.janczy.com/kwestia_balansu – 1 II 2019.

Być może trudno w to uwierzyć, ale odkrycie pojawiającego się wciąż w mojej twórczości motywu rzeźby balansującej było dość dużym zaskoczeniem. Jeszcze w czasie studiów zajęty rozważaniami o kompozycji, relacjach form w przestrzeni, nawet się nie zorientowałem, a szereg balansujących na jednym punkcie rzeźb stał gotowy i jakby zapraszał mnie do czytania ukrytych w nim podświadomych treści.

Nawet po studiach, pracując w zaciszu norymberskiej akademii, analizując szczegółowo struktury formalne dynamicznych układów, inspirowanych ciałem człowieka, nie wydało mi się niczym niezwykłym, że oto spośród niezliczonych możliwości wybrałem układ, w którym model niczym bocian stoi pewnie na jednej nodze. Sprawa ta ustawiła „kwestię balansu” na przynajmniej kilka następnych rzeźb. Być może właśnie wtedy, przygotowując nową dokumentację, lub może po dalszych kilku tego typu rzeźbach, naszło mnie to spóźnione spostrzeżenie, że coś tu jest nie tak, że ilość wykonanych balansów zbyt wyraźnie rzuciła się w oczy, by uznać je za jedynie przelotną fascynację.

Cóż, fakt ten wcale nie wydawał mi się na rękę. Rzeźbiarz marzy przecież po cichu, by przywołać to uczucie siły, stateczności i mocy, wyrażonej przez duże masy, stojące pewnie na świadectwo zmagania się idei z materią. A tu,

wciąż chude, podługowate, wywołujące niekiedy nawet u mnie zdziwienie, jak to w ogóle stoi.

Tak więc nawet kilka lat później gdy rozmarzyłem się w formach nieco prostszych i masywniejszych, nie zdziwiłem się, gdy „kwestia balansu” pojawiła się znów na swój nowy sposób.

(...)

Rzeźba jest dla mnie dyscypliną szczególną, miałem okazję napisać o niej, że „jest dla mnie jedną z ciekawych i wartościowych dróg do naszego człowieczeństwa. Rzeźba może być (być może nawet powinna) działaniem zawieszonym dokładnie po środku... gdzieś pomiędzy sięgającą wysokich sfer ideą a ciężką, stawiającą ciągły opór materią.

Osobiste zmagania się z tą materią wnoszą w życie człowieka pewien rodzaj zrozumienia i pokory, dającej szansę na specyficzny wgląd w świat form i treści, jakie te formy mogą przenosić, oraz, co za tym idzie, związków świata form z człowiekiem jako istotą kulturową. Postrzegam rzeźbę jako dyscyplinę szczególnego rodzaju łączności z życiem, wartościowej także w relacjach z innymi ludźmi.

BALANS wyraża się w prezentowanych rzeźbach na różne sposoby. Ukazuje się w próbach bezpośredniego balansu form, jak i bardziej skomplikowanych zamierzeń przywołania odczucia „łapania równowagi”, równoważenia się, pojawiającego się gdzieś w przestrzeni psychicznej widza, przy użyciu dość statycznych form, poruszając się raczej w świecie skojarzeń formalno-treściowych. Posługiwanie się zestawami mocno kontrastujących ze sobą form, czy nawet odmiennych mediów, oraz próba scalenia ich w jednolitą strukturę, przy ukazaniu całej ich odmienności i podobieństw, stały się dla mnie dużym wyzwaniem. Nieustającym pretekstem do podejmowania „kwestii balansu”.

(...)

DIALOG z materią odkrywam jako jeden z najważniejszych aspektów rzeźby. Odważyłbym się go nazwać esencjonalnym, gdyż jest jednym z nielicznych aspektów, pozwalających wytrzymać, tradycyjnie pojmowanej definicji rzeźby, dwudziestowieczne próby rozciągania i pokonywania jej granic.

Dialog, który w przypadku „rozmowy z materiałem” musi tak uwzględniać i odkrywać jego charakter, jak zmieniać i modyfikować nasze wobec niego zamiary, nasze wizje, idee. Upraszczając, rzeźba nie może być tu „gotową”, wymyśloną ideą dalej jedynie wykonaną w materiale. Materiał współ-kreuje

ideę, być może, jest tak naprawdę najbardziej uprawnionym do tego, by inspirować ostateczną formę dla idei. Nie mówiąc już nawet o tym, że rzeźbiarzom nie obce jest przecież inicjowanie procesu twórczego od odwrotnej, wydawałoby się, strony procesu. Od obserwacji materii do odnalezienia idei. Taki swoisty taniec szamana, przywołujący deszcz w czasie suszy.

Rozumienie materii i dialog z materiałem wydaje mi się być bardzo istotnym dla rzeźby współczesnej z kilku powodów. Czas, w którym rzeźbiarze zaczęli „myśleć poprzez materię”, jest krótkim okresem, w którym dyscyplina ta wyzwoliła swój potencjał spod ciągłych i druzgocących dla niej wpływów architektury, malarstwa, inżynierii, konceptualizmu, współczesnego designu.

(...)

Fascynacja dynamiką i plastycznością ciała jest w konsekwencji fascynacją plastycznością rzeczy w ogóle. „Plastyczna natura”, dynamika życia i jego ciągle przemiany, rytm, możliwość pochwycenia tego zjawiska w trwałą formę rzeźby, są fenomenami przyciągającymi mnie do tej dyscypliny najmocniej. Mówią one dla mnie o zdolności rzeźby do uobecniania. Lubię rzeźby pełne śladów działania, myślenia, procesu. Ślad jest odkształceniem mówiącym o sile, która go uczyniła. Mówi także wiele o materii, w której ślad został uczyniony.

Bibliografia

Dokumenty archiwalne

Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego

AUJ S I 127, Statut organiczny Uniwersytetu z dnia 16 października 1818 roku, Statut z 1833 roku, programy nauczania, spisy uczniów, inwentarze zbiorów, konkursy na stanowiska profesorów, teczki profesorów, korespondencja Akademii, Szkoły Rysunku i Malarstwa z władzami Uniwersytetu i Senatem Wolnego Miasta Krakowa.

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Materiały do postępowań naukowych pracowników Wydziału Rzeźby.

Organizacja uczelni i program studiów na poszczególne lata akademickie.

Protokoły z Posiedzeń Główna Profesorów Szkoły Sztuk Pięknych.

Protokoły z Posiedzeń Rady Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Sprawozdania Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie za poszczególne lata akademickie.

Statuty Akademii Sztuk Pięknych.

Teczki personalne artystów, wykładowców ASP.

Zatrudnienie w poszczególnych katedrach Wydziału Rzeźby wraz z przydziałem zajęć dydaktycznych w ujęciu historycznym (lata 40., 50., 60., 70., 80., 90. XX wieku), wykaz sporządzony przez p. Brygidę Motykę na zlecenie Wydziału Rzeźby ASP.

Słowniki biograficzne, słowniki artystów

Polski Słownik Biograficzny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa (wychodzi od 1971 do chwili obecnej).

Opracowania zbiorowe na temat historii polskiej rzeźby

- Nowoczesna rzeźba polska 1955-1992*, red. R. Bochyński, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1995.
- Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych. Muzeum rzeźby współczesnej, 28 X-20 XII 1995*, red. R. Bochyński, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1997.
- Cengler J. F., *Przegląd rzeźby za 1866 rok*, [w:] *Jana Jaworskiego Kalendarz Polski Ilustrowany na Rok 1867*, red. „Gazeta Rolnicza”, Warszawa 1867, s. 136-137, [on-line] http://starepowazki.sowa.website.pl/Sztuka/Cengler_rz1866.html – 25 II 2019.
- Rzeźba polska 1944-1984*, red. B. Danecka et al., Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Poznań 1984.
- Dąbrowska M., *Dialogue avec Picasso. La sculpture cubiste en Pologne*, [on-line] www.picasso-sculptures.fr/wp-content/uploads/2017/04/Malgorzata-Dabrowska_.pdf – 1 II 2019.
- Dąbrowska-Szelągowska M., *La sculpture polonaise face au cubisme*, Warszawa 2000, *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, t. 14, s. 147-185.
- Dąbrowska-Szelągowska M., *Les sculpteurs polonais et la France 1887-1918. Entre les influences françaises et la quête d'un style national*, Université Paris X-Nanterre 1997 (niepublikowana praca doktorska).
- Dąbrowska-Szelągowska M., *Polscy moderniści wobec Rodina. Dwie poetyki kreacjonistyczne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1999, nr 3-4, s. 353-378.
- Deryng X., *Rzeźba polska na początku XX wieku, czyli odwrócona norma*, tłum. A. Pieńkos, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, t. 14, s. 123-146.
- Dziamski G., *Rzeźba w latach siedemdziesiątych*, „Rocznik Rzeźba Polska”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1986.
- Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, red. J. Torchala, P. Szubert, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 1999.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Polska rzeźba pomnikowa 1945-1978*, Neriton, Warszawa 1995.
- Grubba-Thiede D., *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej. Figurative Tendencies in Polish Postwar Sculpture*, Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2016.
- Kaczmarzyk D., *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1973.
- Kleczyński J., *Rzeźba współczesna. Rodin, Meunier, Vigeland, Biegas, Dunikowski*, Wydawnictwo Sfinks, Warszawa 1909.
- Kolekcja sztuki polskiej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, wstęp M. Knorowski, noty biograficzne A. Podsiadły, M. Pajek, BWA, Katowice 2007.

- Kotkowska-Bareja H., *Polska rzeźba współczesna*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1974.
- Leśniewska A. M., *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.
- Makarewicz Z., *Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej*, [w:] *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946-2006*, red. A. Saj, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2006, s. 83-125.
- Małodobry A., Nielsen T. O. B., *Na drogach duszy. Gustaw Vigeland a rzeźba polska ok. 1910*, MNK, Kraków 2010.
- Mikocka-Rachubowa K., *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.
- Morfologia rzeźby. Współczesne oblicza transgresji*, red. J. Kucaba, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2015.
- Oseka A., Skrodzki W., *Współczesna rzeźba polska*, oprac. not biograficznych A. Potocka, H. Szustakowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1977.
- Pajek M., *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2001.
- Pajek M., *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych i medali z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013.
- Posagi i ludzie: antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, red. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1-2, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1993.
- „Rocznik Rzeźba Polska”: t. 1, 1986 (1989); t. 2, 1987 (1992); *Obiekt*, t. 3, 1988 (1991); *Pomnik*, t. 4, 1989 (1994), *Archeologia i twórczość*, t. 5, 1990-1991 (1995); *Ciało i sztuczność*, t. 6, 1992-1993 (1997); *Sztuka instalacji*, t. 7, 1992-1993 (1998); *Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, t. 8, 1996-1997 (1999); *Teatr miasta, utopia i wizja*, t. 9, 1998-1999 (2000); *Metamorfoza figury*, t. 10, 2000-2001 (2001); *Rzeźba i architektura. Wzajemne relacje i strategie*, t. 11, 2005; *Sztuka w przestrzeni duchowej*, t. 12, 2006; *Rzeźba w Polsce 1945-2008*, t. 13, 2008.
- Szelągowska M., *Rzeźba pomnikowa w Krakowie. Perspektywy jej dalszego rozwoju*, [w:] *Mecebat a oblicze artystyczne miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 8-10 listopada 2007*, red. D. Nowacki, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Oddział Krakowski, Kraków 2008.
- Sokolowski M., *Rzeźba na Pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej. 2. Rzeźba, „Czas” 1887*, 12 X, nr 233, s. 1-2.
- Szubert P., *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, PWN, Warszawa 1981, s. 159-242.
- Struve H., *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie. Przegląd krytyczny*, „Kłoso” 1887, nr 1164, s. 246-247.
- Szubert P., *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Semper, Warszawa 1995.

- Tatarkiewicz W., Kaczmarzyk D., *Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 1-2, s. 31-73.
- Więcek A., *Dzieje medalierstwa w Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Zeszyt rzeźbiarski*, nr 9: *Koniec rzeźby*, red. G. Niemyjski, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Katedra Rzeźby i Działań Przestrzennych, Wrocław 2017.

Materiały i studia do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wydawnictwa jubileuszowe Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. L. Ząbkowski et al., Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994.
- Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1996 – informator*, red. A. Pawłowski, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 1996.
- Grabowska J., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1945-1956*, Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, *Monografie z Dziejów Oświaty*, t. 1.
- Grzechnik G., *Historia kolekcji odlewów gipsowych antycznych prac rzeźbiarskich Uniwersytetu Jagiellońskiego na tle rozwoju analogicznych zbiorów w Europie*, „Opuscula Musealia” 1986, z. 1, s. 34-48, *Zeszyty Naukowe UJ*, t. 784.
- Kopf M., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 1948-1954*, Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2009.
- Łuszczkiewicz W., *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa pierwszej połowy naszego wieku w Krakowie*, Drukarnia „Czasu” Fr. Kluczyckiego i Sp., Kraków 1896.
- Łuszczkiewicz W., *Przegląd krytyczny dziejów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (1818-1873)*, „Biblioteka Warszawska” R. 35, 1875, t. 4, z. 10, s. 54-78.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816-1895*, red. J. E. Dutkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, *Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej*, t. 10.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-1939*, red. J. E. Dutkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, *Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej*, t. 14.
- Michalczyk Z., *Wiedeńska Akademia der bildenden Künste a krakowska Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (1818-1833)*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2014, z. 14, s. 181-238.
- Pilikowski M., *Akademia na Uniwersytecie (1818-1833)*, cz. 1, „Wiadomości ASP” 2015, nr 68, s. 52-59.

- Pilikowski M., *Akademia na Uniwersytecie (1818-1833)*, cz. 2, „Wiadomości ASP” 2015, nr 69, s. 52-61.
- Pilikowski M., *Piękna historia. Krakowska Akademia Sztuk Pięknych w latach 1818-1939*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2018.
- Ręgorowicz L., *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1928.
- Rzepińska M., *Profesorowie ASP w Krakowie 1945-1950*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie – Galeria, Kraków 1986.
- Sękowski J., *Jubileusz 50-lecia Wydziału Rzeźby*, [w:] J. Sękowski et al., *Rzeźba*, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2015.
- Ślesieński W., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 158.
- Ślesieński W., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 515-518.
- Ślesieński W., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 139-145.
- Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i ogłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12 XII 2003-15 XII 2003*, red. J. Krupiński, P. Taranczewski, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2004.
- Wspominając Akademię. Napisane, wybrane, okazane. 1818-1920*, red. J. Dembosz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2018.
- Wspominając Akademię. Napisane, wybrane, okazane. 1945-1975*, red. J. Dembosz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2018.

Historia nauczania rzeźby w Akademii, wystawy zbiorowe pedagogów Akademii

- Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1996 – informator*, red. M. Pawłowski, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 1996.
- Benke-Gajda M., Dźwigaj C., *Wydział Rzeźby. Pracownia rzeźby w ceramice*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2012.
- Chmielowski F., *Krakowska szkoła rzeźby. Artystyczny fenomen*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 69, s. 102-109, [on-line] https://issuu.com/wasprakow/docs/wasp_69 – 1 II 2019.

- Galeria Wydziału Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gallery of the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Kraków*, red. E. Janus, wstęp T. Gryglewicz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2008.
- Grzywacz E., *Resurrectio*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2017.
- Kaczmarzyk D., *Jakub Tatarkiewicz profesorem Akademii Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 35, 1973, s. 276-290.
- Krakowska Szkoła Rzeźby*, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 13 grudnia 2014 – 1 lutego 2015, kurator Ewa Janus, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=gYardSbcT0> – 1 II 2019.
- Murzyn J. et al., *Pracownia Rzeźby IV. Dydaktyka sztuki. Sztuka dydaktyki: 10 + 2 lata działalności Pracowni Rzeźby IV Profesora Murzyna*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2016.
- Nosko M., Myszkiewicz M., *Kamień. Idea, forma, warsztat*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2009.
- Porczak A., „*Wszystkoizm*” kształcenia pod szyldem mediów sztuki, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 22, s. 114-138.
- Konstanty Laszczka. Twórca i pedagog. Rok Konstantego Laszczki 2016 w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, red. K. Badyna, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2018.
- Pracownia Rzeźby w Przestrzeni Publicznej*, red. K. Orzech, P. Winskowski, A. Karwińska, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2014.
- Rok Konstantego Laszczki w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, red. K. Badyna, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2016.
- Rzeźba*, red. J. Sękowski, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2001.
- Rzeźba w kamieniu: wystawa dydaktyków i absolwentów Pracowni Rzeźby krakowskiej ASP: Wiesław Bielak, Tomasz Bielecki, Jacek Dudek, Marcin Nosko, Krzesimir Wiater*, red. T. Skubisz, Nowohuckie Centrum Kultury, Kraków 2013.
- Witek Z. et al., *Pracownia rzeźby prof. Józefa Sękowskiego 1991-2001* [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 2002.
- Wokół Dunikowskiego. Rok Xawerego Dunikowskiego*, red. J. Janczy, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2016.
- Wydział Rzeźby Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – struktura Wydziału, skład osobowy, program nauczania – www.rzezba.krakow.pl.
- Wystawy jubileuszowe 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818-1968*, red. Z. Żygulski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1970.

Wystawy zbiorowe rzeźby

- 25 lat PRL: Okręg Krakowski ZPAP: rzeźba [katalog wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1968.
- II Ogólnopolska Wystawa Rzeźby Młodych [katalog wystawy], red. J. Tyc, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków 1969.
- Katalogi wystaw: od 1964: *Rzeźba Roku*; od 1976: *Rzeźba Roku Polski Południowej*, Rada Artystyczna Sekcji Rzeźby ZPAP w Krakowie, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków.
- Krakowskie malarstwo i rzeźba w XXX-leciu PRL: listopad-grudzień 1974* [katalog wystawy], red. S. Krzysztowicz, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków 1974.
- Krakowskie Spotkania Artystyczne 2017. Konfiguracje: malarstwo, rzeźba, rysunek* [katalog wystawy], red. Ł. Gazur, J. Warchol, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego, Kraków 2017.
- Spotkania krakowskie 1969 – Kraków, Miejski Pawilon Wystawowy* [katalog wystawy], Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej Miasta Krakowa, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Kraków 1969.
- Tendencje i osobowości 1974-1979. Ogólnopolska wystawa rzeźby w XXXV-lecie PRL. Sierpień 1979, Warszawa „Zachęta”* [katalog wystawy], oprac. i red. B. Mitschein, H. Szustakowska, T. Rostkowska, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1979.
- Wystawa rzeźby: listopad-grudzień 1961-styczeń 1962. Sale wystawowe Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], red. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1961.
- Zientara M., *Z pracowni naszych artystów*, cz. 1: *Sztuka krakowska lat dwudziestych. Katalog wystaw zorganizowanych w Wieży Ratuszowej w latach 1991-1997*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 1999.

Bibliografia ogólna

- Anders H., *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Arkady, Warszawa 1972.
- Apollinaire G., *Chroniques d'Art 1902-1918*, Gallimard, Paris 1993, *Folio essais*.
- Bartnicka K., *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX wieku (1764-1831)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, *Monografie z dziejów oświaty*, t. 13.
- Courbet G., *Lettre aux artistes de Paris*, 8 XII 1861, [on-line] www.deslettres.fr/lettre-de-gustave-courbet-aux-artistes-de-paris – 1 II 2019.

- Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, PWN, Kraków 1962.
- Gerson-Dąbrowska M., *Polscy artyści. Ich życie i dzieła*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1930.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.
- Hansen O., *Zobaczyć świat*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
- Janicka K., *O poglądach estetycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3-4, s. 176-226.
- Kraków w Polsce Ludowej*, red. J. M. Malecki, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków, Kraków 1996, *Rola Krakowa w Dziejach Narodu*, t. 15.
- Krauss R. E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Kremer J., *Dzieła*, t. 12, *Pisma pomniejszych. Filozofia, historia sztuki i estetyka, pedagogika, artykuły różnej treści*, Lewental, Warszawa 1879.
- Pevsner N., *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, Nowy Jork 1940.
- Polskie szkolnictwo artystyczne: dzieje – teoria – praktyka: materiały LII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 14 – 16 X 2004.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005.
- Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach ich założycieli, studentów, pedagogów. Lata 1946-1996. Monografia uczelni*, cz. 1, red. A. Saj, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Stattler W. K., *Pamiętnik Wojciecha K. Stattlera. Studya malarskie w Krakowie i Rzymie przed 100 laty*, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1916.
- Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas (1884-1898)*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1899, [on-line] https://archive.org/stream/sztukaikrytyka00witk/sztukaikrytyka00witk_djvu.tx – 1 II 2019.
- Włodarczyk W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005.
- Wysoczańska D., *Notatki o kształceniu artystycznym w Krakowie w XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 1975, nr 46, s. 83-99.

Bibliografia dotycząca twórczości poszczególnych artystów

Karol Badyna

Badyna K., *Przeżany troski o polską sztukę sakralną od roku 1911 do chwili obecnej*, „Architectura et Artibus” 2017, nr 2, s. 5-9.

Badyna K., *Sztuka sakralna*, Pracownia Rzeźby „Forma”, Kraków 2002.

Karol Badyna. *Rzeźba* [katalog wystawy], red. E. Tarnawska, Wydawnictwo Jagiellonia, Kraków 2000.

Rzeźbiarskie portrety Karola Badyny [katalog wystawy], Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu V-IX 2015, Kraków 2015.

W poszukiwaniu sacrum. Wnętrza kościołów i kaplic. Projekty i realizacje. Karol Badyna, Wydawnictwo ITKM, Kraków 2007.

Bolesław Biegas

Biegas B., *Boleslas Biegas. Sculpteur et peintre. Album*, Louis Theuveny, Paris 1906.

Biegas B., *Wędrownka ducha myśli*, Główny Skład w Księgarni S.A. Krzyżanowskiego, Kraków 1904.

Biegeleisen H., *Biegas*, Wydawnictwo Kultura i Sztuka, Lwów 1911.

Bolesław Biegas 1877-1945. Rzeźba, malarstwo [katalog wystawy], red. merytoryczna K. Budkiewicz, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1997.

Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures. Catalogue de l'exposition au Trianon de Bagatelle, réd. X. Deryng, Studio Reynes, Paris 1992.

Deryng X., *Le Sphinx de 1902 de Boleslas Biegas au musée d'Orsay*, „Revue du Louvre et des Musées de France” 1988, nr 1, s. 53-56.

Wędrownka ducha myśli. Bolesław Biegas, Xawery Dunikowski. Malarstwo i rzeźba (z polskich kolekcji prywatnych) [katalog wystawy], red. T. Kaczorowska, Galeria im. Bolesława Biegasa Powiatowego Centrum Kultury i Sztuki w Ciechanowie, Ciechanów 2016.

Wiesław Bielak

Janczy J., *Dusza, kamień i „świat prędkości nieczutej”*, „Wiadomości ASP” 2014, nr 66, s. 18-23.

Madeyski J., *Wiesław Bielak*, [on-line] www.bielak-rzezba.pl/index.php?tresc=recenzja-madeyski-rzezba – 1 II 2019.

Sławomir Biernat

Sławomir Biernat, „Figury miasta”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 18 VIII-16 IX 2012 [katalog wystawy], wstęp E. Janus. Tekst wydany powtórnie: E. Janus, „Tożsamość miejsca” *Sławomira Biernata*, „Wiadomości ASP” 2014, nr 66, s. 24-27.

Stefan Borzęcki

Profesor Stefan Borzęcki. Wystawa rzeźby [katalog wystawy], Ośrodek Kultury, Będzin 2010.

Stefan Borzęcki. *Rzeźba / sculpture. 1957-2006*, red. E. Janus, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2006.

Karol Ceptowski

Ceptowski J., *Rzeźbiarz Karol Ceptowski (1801-1847)*, „Studia Muzealne” 1992, z. 15, s. 153-172.

Bolesław Chromy

Chromy B., *Kamień i marzenie. Autobiografia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.

Janiszewska K., *Profesor Chromy. Wawelski smok, owieczki i pies*, „Gazeta Krakowska” 2014, 9 I, [on-line] <http://www.gazetakrakowska.pl/arttykul/1084682,prof-chromy-wawelski-smok-owieczki-i-pies,id,t.html> – 1 II 2019.

Madeyski J., *Bronisław Chromy*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.

Iwona Demko

Smalej G., *Różowa owca Wydziału*, „Nowa Orgia Myśli” Magazyn filozoficzno-kulturalno-polityczno-społeczno-literacki, [on-line] <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/12/17/rozowa-owca-wydzialu/> – 1 II 2019.

Manifest supremacji kobiecości, [on-line] www.iwonademko.art.pl/linki/MANIFEST_SUPREMACJI_KOBIECOSCI.pdf – 1 II 2019.

Demko I., *Waginatyzm* [rozprawa doktorska], Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Rzeźby, [on-line] www.iwonademko.art.pl/rzezba/waginatyzm/waginatyzm.html – 1 II 2019.

Xawery Dunikowski

[b. a.], *Rozmowa z Ksawerym Dunikowskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 3, s. 48.

Bandura J., *Xawery Dunikowski*, „Życie Literackie” 1969, nr 21, s. 5.

Janczy J., *Wokół Dunikowskiego. Figuracja radykalna*, [w:] *Wokół Dunikowskiego. Rok Xawerego Dunikowskiego*, red. J. Janczy, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014, s. 75-76.

Kodurowa A., *Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1975.

Melbechowska-Luty A., *Kreator – rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Neriton, Warszawa 2012.

Skomorowska-Wilimowska Ł., *Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole wrocławskiej w oparciu o założenia Xawerego Dunikowskiego*, „Rzeźba Polska” 1996-1997, t. 8: *Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, s. 153-166.

Skomorowska-Wilimowska Ł., *Moje wspomnienia o Xawerym Dunikowskim*, [w:] *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach ich założycieli, studentów, pedagogów. Lata 1946-1996. Monografia uczelni*, cz. 1, red. A. Saj, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 1996, s. 63-68.

Sokorski W., *Xawery Dunikowski*, Iskry, Warszawa 1978.

Starzyński J., *Dunikowski o Młodej Polsce*, „Sztuka i krytyka” 1957, nr 3-4 (31-32), s. 288-304.

- Torchala J., *Niepokorny. Xawery Dunikowski*, „Orońsko” 2011, nr 3, s. 7-14.
- Treter M., *Xawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Wydawnictwo Altenberga, Lwów 1924.
- Xawery Dunikowski i jego uczniowie. Wystawa w stulecie urodzin Xawerego Dunikowskiego, październik-grudzień 1975* [katalog wystawy], red. A. Kodurowa, A. Tyczyńska-Skromny, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1975.
- Ziemińska E., *Rodin/Dunikowski. Kobieta w polu widzenia*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016.
- Czesław Dźwigaj**
- Branicka M., *Gniot na słupie. Kolejny pomnik Czesława Dźwigaja w Krakowie*, „Art & Business” 2001, nr 9, s. 12-13.
- Dźwigaj C., *Pomnik jako charakterystyczny znak tożsamości wizualnej*, [w:] *Krajobraz semantyczny wsi i miast*, red. J. Marecki, L. Rotter, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2016, s. 7-16, [on-line] <http://bc.upjp2.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=3544&from=publication> – 1 II 2019.
- Ślusarczyk K., *Czesław Dźwigaj. Od medalu do monumentu*, Art-Mea, Kraków–Rząska 2008.
- Ślusarczyk K., *Czesław Dźwigaj. Dzieło w spiżu*, Art-Mea, Kraków–Rząska 2006.
- Zgórnai M., *Figura księdza Skargi i Skarga Matejki*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Krakowie” 2001, 26-27 V, s. 6.
- Franciszek Flaum**
- Frantz Flaum, Feunf Essays von S. Przybyszewski, R. v. Delius, S. Lublinski, dr E. Geyer, C. Jellenta, K. Schnabel*, Berlin 1904.
- Antoni Hajdecki**
- Krakowski P., *Antoni Hajdecki. Wystawa rzeźby, XII 1966-I 1967* [katalog wystawy], Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Krzysztofory, Kraków 1966.
- Janusz Janczy**
- Janczy J., *Kwestia balansu*, 2008, [on-line] http://www.janczy.com/kwestia_balansu – 1 II 2019.
- Janczy J., *Rzeźba – esencje. Droga dialogu z materią* [niepublikowana praca doktorska], Kraków 2009.
- Janczy J., Jankowska-Marzec A., Łaczyńska-Widz E., *Janusz Janczy. Pejzaż podręczny, 25.09-14.10.2015* [katalog wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych, Tarnów 2015.
- Jankowska-Marzec A., *Twórczość Janusza Janczego. Poszukiwanie granic rzeźby*, [w:] *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Wydawnictwo KUL, Warszawa–Lublin 2016, s. 351-374.
- Ewa Janus**
- Idea. Materia. Przestrzeń* [wystawa], Sosnowieckie Centrum Sztuki, Zamek Sielecki 2010.

Krasny P., *Warstwy reliefu. O najnowszych rzeźbach Eny Janus*, [w:] *Ewa Janus. Uobecnienie. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galeria kameralna, 12 IV-22 VI 2008* [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Orońsko–Kraków 2008, strony nienumerowane.

Marian Konieczny

Loranc W., *Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.

Marian Konieczny: katalog rzeźb, Kraków 2010.

Michalik G., *Synteza mitu (wywiad z profesorem Marianem Koniecznym)*, Radziejowice 2016, [on-line] <http://palacradziejowice.pl/9173-2/> – 1 II 2019.

Skrobot J., *Kształty pamięci. Rzeczyć o Marianie Koniecznym*, Promotor, Kraków 2009.

Jan Kuka

Bartoszewicz D., *Panteon-mauzoleum na Powązkach. Plagiat odrzucony, przeszedł projekt wyróżniony*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 4 IV, [on-line] http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,17706491,Panteon_mauzoleum_na_Powazkach_plagiat_odrzucony_.html – 1 II 2019.

Staraczestochowa.pl, [on-line] <http://staraczestochowa.pl/index.php?Pomnik%20Wdzi%EAczno%B6ci,%20d%B3uta%20prof.%20Mariana%20Koniecznego,%20ods%B3oni%EAty%20w%201968r.%20&www=Modules/stary-dokument&akcja=staredokumenty&katg=pca&id=4406> – 1 II 2019.

Konstanty Laszczka

Kleczyński J., *Konstanty Laszczka*, „Sztuki Piękne” R. 2, 1925/1926, s. 329-347.

Konstanty Laszczka w 150-lecie urodzin. Zbiory Społecznego Muzeum Konstantego Laszczki w Dobrem, red. P. Piątkowski, Ochotnicza Straż Pożarna w Dobrem, Dobro 2015.

Kraków J., *W pracowni Konstantego Laszczki w Paryżu*, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 1, s. 8-9.

Laszczka K., *Gawędy z uczniami*, Księgarnia Polska, Warszawa 1927.

Laszczka K., *Keramos*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1948.

MNK, nr III 3912, t. 1-4, Laszczka K., Rozmowy z Heleną Blum z 1946 (maszynopis).

MNK, nr III 3912, t. 1-4, Laszczka B., Materiały do monografii Konstantego Laszczki.

Szelągowska M., *Konstanty Laszczka jako uczeń szkół artystycznych i profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185. rocznicy założenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 12.12.2003-15.12.2003*, red. J. Krupiński, P. Taranczewski, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2004, s. 431-443.

Weiss Z., Łomnicka K., *Konstanty Laszczka*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2017.

Wirtualne Muzeum Konstantego Laszczki w Dobrem, [on-line] <http://muzeumlaszczka.pl/> – 1 II 2019.

Józef Murzyn

Józef Murzyn. Rzeźba [katalog wystawy], red. J. Antecka, Wydawnictwo Jagiellonia, Kraków 1998.

Józef Murzyn. Rzeźba, oprac. A. Bartak-Lisikiewicz, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2012.

Józef Murzyn. Rzeźba, Galeria Labirynt, Walbrzyska Galeria Sztuki BWQA Zamek Książ, Kraków–Walbrzych 2005.

Józef Murzyn. Rzeźba. Wystawa w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 18 lutego-18 marca 2012, [on-line] www.youtube.com/watch?v=OVzqmzMuFSI – 1 II 2019.

Murzyn J., *Józef Murzyn. Rzeźba* [katalog wystawy], Galeria Krypta u Pijarów, Kraków 2008.

Murzyn J., *Kilka uwag o rzeźbie*, [wstęp do:] *Józef Murzyn. Rzeźba* [katalog wystawy], Galeria Labirynt, Kraków 2006 (tekst częściowo powielony [on-line] www.dzierzoniow.art.pl/mu/index.html).

Murzyn J., *Pierwotność, bezpośredniość, realność. Rzeźba – nieprzemijający język sztuki*, „Zeszyt Rzeźbiarski” 2017, nr 9: *Koniec rzeźby*, s. 4-12.

Krzysztof Nitsch

Glinickie inspiracje. Twórczość rzeźbiarska Krzysztofa Nitscha (Glinvice Inspirations. Sculpture output Krzysztof Nitsch), red. M. Pleszyniak, Urząd Miejski w Gliwicach, Gliwice 2009.

Krzysztof Nitsch. Rzeźbiarz. Sculptor. Glinvice Inspirations, red. M. Pleszyniak, Urząd Miejski w Gliwicach, Gliwice 2015.

Jerzy Nowakowski

Jerzy Nowakowski. Jubileusz 40-lecia pracy twórczej i pedagogicznej, 1971-2011 [katalog wystawy], red. J. Nowakowski, Agencja Artystyczna GAP, Kraków 2014.

Jerzy Nowakowski. Medaloteka, proj. K. Badyna, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2009.

Jerzy Nowakowski. Pracownia rzeźby 1999-2014. Sculpture studio 1999-2014, red. J. Nowakowski, Agencja Artystyczna GAP, Kraków 2014.

Jerzy Nowakowski. Rzeźby i medale [katalog wystawy], Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, Wrocław 1996.

Marcin Nosko

Janczy J., *Dusza, kamień i świat prędkości nieczulej*, „Wiadomości ASP” 2014, nr 66, s. 18-23.

Maria Pinińska-Bereś

Maria Pinińska-Bereś (1931-1999) [katalog wystawy], red. B. Gajewska, J. Hanusek, Bunkier Sztuki, Kraków 1999.

Antoni Porczak

Antoni Porczak. Rzeźba, październik-listopad 1997 [katalog wystawy], red. J. Antecka, Galeria „Dziennika Polskiego”, Kraków 1997.

Instalacje – teksty: installations – texts, [sl] 2000.

Mechaniczna czułość: instalacje, rzeźba / Antoni Porczyk, BWA, Bydgoszcz 1999.

Monika Rościszewska

Rościszewska M., *Świadomość rozdarć*, „Wiadomości ASP” 2012, nr 58, s. 46-47.

Bogusz Salwiński

Bogusz Salwiński [katalog wystawy], proj. J. Chwalek, Galeria Biura Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim, Ostrowiec Świętokrzyski 2000.

Salwiński B., *Auto da fé*, tekst dostarczony przez autora (tekst poszerzony), „Wiadomości ASP” 2012, nr 58, s. 80-82.

Salwiński B., *Bogusz Salwiński. Rzeźba, rysunek* [katalog wystawy], Galeria Krypta u Pijarów, Kraków 2006.

Szoska A., [tekst bez tytułu], [w:] *Bogusz Salwiński* [katalog wystawy], [bez miejsca i roku wydania], strony nienumerowane.

Josef Schmelzer

Pancheri R., *Un'aggiunta all'iconographia di Lampi. Il busto di Joseph Schmelzer all'Accademia di Vienna e il suo modello*, [on-line] http://fl-italia.it/UploadDocs/5310_art05_pancheri.pdf – 1 II 2019.

Józef Sękowski

Antecka J., *Temperatury metalu*, „Dziennik Polski” 2004, 27 XI, s. 35.

Janczy J., *Sequitur non sequitur. O zawartości treści w formie – rozważania przy okazji wystawy rzeźb Józefa Sękowskiego*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 69, s. 110-113.

Józef Sękowski. Rzeźba, Galeria „Dziennika Polskiego”, Kraków, czerwiec-lipiec 1997 [katalog wystawy], red. J. Antecka, Wydawnictwo Jagiellonia, Kraków 1997.

Witek Z. K. et al., *Pracownia rzeźby prof. Józefa Sękowskiego, 1991-2001. Wystawa w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 5-28 kwietnia 2002 roku* [katalog wystawy], red. E. Janus et al., Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 2002.

Bartłomiej Struzik

Struzik B., *Transitus*, Galeria „Oranżeria” 16 stycznia-28 lutego 2018, [on-line] <https://www.youtube.com/watch?v=N0QSwf7Q1Ew>.Struzik – 1 II 2019.

Struzik B., *Transitus – rozpoznanie przestrzeni jako forma* (autoreferat), [on-line] https://rzezba.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2017/04/autoreferat_BS_2017_PL.pdf – 1 II 2019.

Ludwika Szemioth-Bursa

ludwika.szemioth_bursa.ceramika, [on-line] <http://ludwika-szemioth-bursa6.webnode.com/#plaskorzezba-kon-jpg> – 1 II 2019.

Stanisław Szukalski

Lameński L., *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

Szukalski S., *Atak Kraka. Twórczynie czy akademie?*, Gebethner i Wolff, Kraków 1929.

Szukalski S., *Bohatorły wyfruną z modłona Polski*, „KraK” R. 2, 1932, nr 9, s. 1-2.

Wanda Ślędzińska

Wanda Ślędzińska i jej uczniowie. Katalog rzeźby, 27.05-15.08 2017, Dwór w Stryżowie – oddział Zamku Królewskiego na Wawelu [katalog wystawy], red. J. Nowakowski, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2017.

Jakub Tatarkiewicz

BJ 3553 II rękopis, Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej, skreślony przez Jakuba Tatarkiewicza.

Jan Tutaj

Jankowska-Marzec A., *Jan Tutaj. Rzeźba, obiekt, rysunek*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 2011.

Jankowska-Marzec A., *Jego rzeźby łączą sztukę i naukę*, Kultura.onet.pl, 6 IV 2011, [online] <http://ksiazki.onet.pl/jego-rzezby-lacza-sztuke-i-nauke/g2wqj> – 1 II 2019.

Jankowska-Marzec A., d'Obyrn K., *Rozpoznawanie. Identification*, tłum. A. Ptak, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków–Wieliczka 2010.

Szoska A., *Jan Tutaj. Re-wizje*, Centrum Rzeźby Polskiej, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków–Orońsko 2007.

Tabisz S., Bednarczyk A., *Jan Tutaj. Aspectus. Rzeźba, obiekt, rysunek* [katalog wystawy], BWA, Rzeszów 2016.

Tabisz S., Bednarczyk A., *Jan Tutaj. Ratio* [katalog wystawy], Nowohuckie Centrum Kultury, Kraków 2016.

Tutaj J., *Zamiast wstępu*, tekst dostarczony przez autora.

Piotr Twardowski

Janczy J., „Strategie form” Twardowskiego, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2009, nr 3-4, s. 78-83.

Janczy J., *Wycinek. Rzeźby i projekty Piotra Twardowskiego*, „Wiadomości ASP” 2013, nr 61, s. 94-97.

Mariola Wawrzusiak-Borcz

Janczy J., *W cieniu człowieka. O wystawie rzeźb Marioli Wawrzusiak-Borcz*, „Wiadomości ASP” 2014, nr 66, s. 90-92.

Major B., *Więzi i sploty. Mariola Wawrzusiak. Rzeźba*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2012.

Paulin Wojtyna

Gościej-Lewińska J., Porczak A., Sieprawski P., *Paulin Wojtyna. Rzeźba, malarstwo, rysunek, grafika*, Agencja Artystyczna GAP, Kraków 2013.

Edward Wittig

Kozicki W., *Edward Wittig. Rozwój twórczości*, Komitet Budowy Pomnika ku Czci Poległych Lotników, Warszawa 1932.

Rutkowski S., *Edward Wittig*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925.

Wittig E., *Rzeźba. Wykład inauguracyjny w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice w roku 1915*, „Sfinks” 1915, nr 7-8, s. 2-8.

Wywiady udzielone przez: prof. Karola Badyń, Dorotę Boryło, prof. Andrzeja Gettera, dra Janusza Janczego, prof. Ewę Janus, Edwarda Krzaka, prof. Józefa Murzyna, prof. Jerzego Nowakowskiego, Aleksego Pawluczuka, prof. Bogusza Salwińskiego, prof. Józefa Sękowskiego, Ludwikę Szernioth-Bursę, prof. Józefa Wąsacza.

Lista ilustracji

1. Plan pomieszczeń Akademii Sztuk Pięknych działającej przy Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1818-1829. Archiwum UJ, S I 490. Fot. M. Dąbrowska 22
2. J. Schmelzer, portal z rzeźbą godła domu Pod Białą Głową, ok. 1830, ul. Bracka 6 w Krakowie. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK, 7980/K. Fot. Pracownia fotograficzna MHK 27
3. K. Ceptowski, *Portret nieznanego uczonego*. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, MUJ 169, 118/III. Fot. M. Dąbrowska 41
4. H. Kossowski, *Portret Staszica*, niedatowany. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, MUJ 3504, 746/III. Fot. M. Dąbrowska 44
5. A. Kurzawa, *Geniusz zrywający pęta*, 1874. Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK 958/K. Fot. N. Krieger 45
6. M. Guyski, *Anioł śmierci*, 1859. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK-II-rz-85. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 49
7. W. Gadowski, *Salome (Herodiada)*, 1883. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-rz-83. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 51
8. A. Daun, pomnik Lilli Wenedy, 1885 (marmur), 1897 (brąz), Planty w Krakowie. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-254/K. Fot. N. Krieger (ok. 1900) 54
9. K. Laszczka, *Portret Feliksa Jasińskiego „Mangghi”*, 1902. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-rz 707. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 59
10. Pracownia rzeźbiarska K. Laszczki w Akademii Sztuk Pięknych przy pl. Jana Matejki 13. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-Fs12224/IX. Fot. Agencja Fotograficzna „Światowid” (ok. 1928) 59
11. K. Laszczka, *Żal*, 1901. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Fot. M. Dąbrowska 60
12. K. Laszczka, *Złote jabłko*, 1927. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK IV-C-5146. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 61
13. B. Biegas, *Marsz żałobny Chopina*, 1902. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fotografia zeskanowana z czasopisma: „Sztuka” 1904, nr 7, po s. 367. Autor fotografii nieznanany 67

14. B. Biegas, *Wszelchświat*, ok. 1902. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-rz-1680. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 67
15. X. Dunikowski, pomnik Józefa Dietla, 1936, pl. Wszystkich Świętych w Krakowie. Fot. J. Mehlich, [on-line] https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_J%C3%B3zefa_Dietla_w_Krakowie#/media/File:Kra%C3%B3w_-_Pomnik_J%C3%B3zefa_Dietla_01.JPG 73
16. X. Dunikowski w swojej pracowni przy ul. Karmelickiej. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-Fs 21444. Fot. H. Hermanowicz (1947) 74
17. E. Wittig, *Ewa*, 1913. Fotografia zeskanowana z monografii: S. Rutkowski, *Edward Wittig*, Warszawa 1925, po s. 20, il. 18, *Monografie Artystyczne*, t. 3 76
18. J. Puget, *Portret Magdaleny Potworowskiej*, 1930. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-rz-959. Fot. Pracownia fotograficzna MNK 101
19. W. Ślędzińska, *Portret modelki*, 1934. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Fot. J. Nowakowski 103
20. W. Ślędzińska, *Dziecko*, 1956. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Fot. J. Nowakowski 103
21. Pracownia W. Ślędzińskiej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rok szkolny 1968/1969. Archiwum ASP w Krakowie 104
22. J. Bandura, medal pamiątkowy z napisem „Budowa kopca Józefa Piłsudskiego, Kraków-Sowiniec, 1936”. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-3813/II N. Fot. Pracownia fotograficzna MHK 105
23. J. Bandura, W. Cęckiewicz, *Grunwaldzki Pomnik* (pomnik Zwycięstwa Grunwaldzkiego, fragment), 1960, Grunwald. Autor fotografii nieznany 107
24. M. Konieczny, pomnik Bohaterów Warszawy (*Warszawska Nike*), 1964, ul. Nowy Przejazd w Warszawie. Fot. F. Konieczny 111
25. Pracownia M. Koniecznego, po prawej rzeźbiarze Bogusz Salwiński i Edward Krzak. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-Fs 21407/IX/1. Fot. Pracownia fotograficzna MHK 111
26. M. Konieczny, *Ikar*, 1965. Fot. F. Konieczny, własność artysty. Fot. dzięki uprzejmości autora 113
27. B. Chromy, pomnik Fryderyka Chopina, 2005, Park Decjusza w Krakowie. Fot. M. Pikus 121
28. J. Sękowski, *Matroszka dobrej zmiany*, 2016, własność artysty. Fot. dzięki uprzejmości autora 133
29. J. Nowakowski, *Skok o tycze*, 1971, własność artysty. Fot. dzięki uprzejmości autora 135
30. J. Nowakowski, *Pomnik pokoleń*, 1978. Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-rz-863/1-3 136
31. Widok z wystawy Jerzego Nowakowskiego, na pierwszym planie *Intronyja 9*, z cyklu *Intronyje*, 2009. Fot. J. Nowakowski, dzięki uprzejmości autora 137

32. K. Nitsch, <i>Atena</i> , 2003, własność artysty. Fot. K. Nitsch, dzięki uprzejmości autora	141
33. A. Getter, <i>Studium głowy</i> , 2010, własność artysty. Fot. A. Getter, dzięki uprzejmości autora	144
34. A. Porczak, <i>Kolektyw</i> . Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK-1284/Dep. Fot. Pracownia fotograficzna MHK.....	148
35. J. Murzyn, <i>Czarny sztandar</i> (z cyklu <i>Procesje</i>), 2009, własność artysty. Fot. dzięki uprzejmości autora	149
36. I. Demko, <i>Kaplica waginy</i> , 2012. Fot. K. Król, dzięki uprzejmości autora.....	155
37. K. Badyna, <i>Portret Jerzego Turowicza</i> , 2010. Fot. K. Badyna, dzięki uprzejmości autora	156
38. E. Janus, <i>Palimpsest</i> , 2008, własność artystki. Fot. E. Janus, dzięki uprzejmości autorki.....	158
39. P. Twardowski, <i>Kamerton</i> , 2005, Ube, Japonia. Fot. P. Twardowski, dzięki uprzejmości autora	165
40. B. Węgrzyn, <i>Behind the black mirror</i> , 2014. Fot. B. Węgrzyn, [on-line] http://bartekwegrzyn.blogspot.com/	171
41. J. Janczy, <i>Balans</i> , 2003, własność artysty. Fot. J. Janczy, dzięki uprzejmości autora	172

Indeks osobowy

- Abd el-Kader, emir Algieru 113, 186
Ahimescu Bogdan 150
Anders Henryk 78
Antall József 169
Antecka Jolanta 132, 148
Apollinaire Guillaume 76
Ashihara Yoshinobu 202, 204-205
- Bacciarelli Marcello 9
Badyna Karol 94, 113-114, 126, 147-148, 156-157
Bak Nielsen Trine Otte 66
Baltarowicz-Dzielińska Zofia 71, 156
Balzukiewicz Bolesław 111
Bandtke Jan Samuel 26
Bandura Jerzy 14, 74, 83-84, 86, 88-89, 92, 98, 105-108, 116, 124, 140, 145, 149, 174
Barrias Louis-Ernest 183
Bartak-Lisikiewicz Agnieszka 151, 153
Bartnicka Kalina 30
Bartoszewicz Dariusz 169
Barye Antoine-Louis 183
Baselitz Georg 153
Batowski Stanisław 70
Bauer Franz 51-52
Benedykt XVI, papież 143, 148, 198
Benke-Gajda Marita 161
Bereś Jerzy 11, 91, 118-119, 153
Beuys Joseph 132
- Bębnowski Wacław 55, 61
Biegas Bolesław 55, 61, 64-68
Bielak Wiesław 107, 145-146, 160
Bielecki Tomasz 160
Biernat Sławomir 159
Bigaj Michałina 170
Biliński Grzegorz 150
Bizański Jan Nepomucen 29-30, 32
Black Franciszek 111
Blotnicka-Mazur Elżbieta 173
Blotnicki Tadeusz 50
Bochyński Romuald K. 11
Boryczewski Klemens 9
Borzęcki Stefan 89, 92, 94-95, 107, 109, 118, 120, 124-127, 151, 153, 157, 167, 172-173
Bourdelle Émile Antoine 99, 189
Branicka Monika 143
Breyer Tadeusz 55, 73, 75, 116
Brincken Adam 153
Brodowski Józef 18, 20-21, 23-26, 32, 36
Brueghel Pieter 168
Brun André Le 9
Brzega Wojciech 61
Budyn Jacek 167
Buryło Dorota 106
- Canova Antonio 30, 32, 44, 183
Caro Anthony 164
Cengler Juliusz Faustyn 44, 55

- Ceptowski Jacek 40, 43
 Ceptowski Karol 13, 39-45, 178
 Ceptowski Konstanty 40
 Ceptowski (Zöpf) Michał 39
 Cercha Maksymilian 40
 Cęckiewicz Witold 84, 86, 107
 Chadwick Lynn 133
 Charpentier Alexandre 76
 Chlanda Marek 11
 Chłopicki Józef 21, 28
 Chopin Fryderyk 157
 Chromy Bronisław 87, 89, 91, 119-122
 Cisło Magdalena 161
 Cornelius Peter von 39, 44
 Courbet Gustave 7
 Cyrankiewicz Józef 89-90, 111

 Czaja Stefan 86, 97
 Czelkowska Wanda 11, 90, 107, 119
 Czermiński Julian 21, 24

 Dannecker Johann Heinrich von 39, 42
 Daun Alfred 52, 54-55, 61, 70, 72
 Dąbek Michał 169
 Dąbrowska-Szelągowska (Dąbrowska, Szelągowska) Małgorzata 66, 68, 73, 142
 Dehm (Deym von Stritez) Joseph 23
 Delacroix Eugène 90
 Demko Iwona 154-156, 167
 Deryng Xavier 61, 66
 Despiauw Charles 70, 99
 Dietl Józef 46, 73
 Dobrowolski Tadeusz 66, 108
 Dousa Stefan 107
 Dromert Andrzej 160
 Dryniak Stanisław Marek 167
 Dudek Jacek 159, 161
 Dudek Władysław 128
 Dunikowski Xawery 13-14, 55, 61, 64-68, 72-74, 82-91, 93, 96, 99, 101-103, 105, 109, 116, 127, 187, 189
 Dutkiewicz Józef Edward 12-13, 45
 Dyck Anton van 23
 Dyrda August 88
 Dziamski Grzegorz 131
 Dziekan Michał 161
 Dzikiewicz Mirosław 85, 143
 Dźwigaj Czesław 129, 142-143, 161

 Elias Władysław 51
 Estreicher Alojzy 32-33, 35
 Estreicher Karol 108

 Falguière Alexandre 58
 Fałat Julian 13, 55, 57-58, 61, 63
 Fangor Wojciech 118
 Filipowicz Kornel 102
 Filippi Parys 45
 Filippi Paweł 35-36, 39, 51
 Firek Wojciech 120, 143, 145
 Fischer (Fiser) Johann Martin 25
 Flaum Franciszek 64
 Flaxman John 40
 Foch Ferdinand 180
 Frister Johann Christian 31
 Front Mariusz 150
 Fryderyk Wilhelm III, król Prus 44

 Gabryś Bogusław 105, 119-120, 132
 Gadowski Walery 9, 45, 50-51, 55
 Gajewska Bożena 116
 Galica Józef 85, 91, 94-95, 98, 143
 Galli Jan 21, 24-26, 35, 39
 Gała Dobiesław 162, 166
 Gałęzowski Józef 85, 143
 Germanik, wódz rzymski 26
 Gérôme Jean-Léon 58
 Gerson Wojciech 9, 70
 Gerson-Dąbrowska Maria 49

- Getter Andrzej 106, 118, 132-133, 143-145, 167-168
Giacometti Alberto 122
Girtler Sebastian 25-26, 29
Głowacki Bartosz 112
Głowacki Jan Nepomucen 29
Gonzales Julio 164
Gosławski Józef 75
Gościej-Lewińska Joanna 117, 122
Grabowska Joanna 15, 81-82, 84-85, 95
Grabowski Artur 150
Grabska Elżbieta 52, 117
Greenberg Clement 131
Grottger Artur 52
Grubba-Thiede Dorota 11
Gudzowaty Aleksander 143
Guyski Marcei 48-50

Hajdecki Antoni 91, 94, 117-120, 127-129, 134, 142, 146, 171
Halbig Johann 45
Hansen Oskar 118, 202-203
Hanusek Jerzy 116
Hegel Konstanty 9, 48
Heger Roman Jarosław 109, 140, 170
Hellmer Edmund von 55
Hochman Heschel (Henryk) 61
Hodys Włodzimierz 108
Hube Karol 37-38
Hugo Victor 183
Hukan Karol 73, 121
Hussarska Helena 84, 86, 108, 117
Hussarski Roman 84, 86, 108

Jach Paweł 167
Jackowski Stanisław 61
Jagmin Stanisław 61
Jan Paweł II, papież 113, 143, 167
Janczy Janusz 15, 88-89, 126, 153, 164, 172-173

Janiszewska Katarzyna 121
Jankowska-Marzec Agnieszka 163, 166, 172, 174
Jankowski, sekretarz Uniwersytetu Jagiellońskiego 33
Janus Ewa 11, 15, 125, 134-135, 157-159
Jaracz Stefan 100
Jarema Maria 11, 75, 116
Jarnuszkiewicz Jerzy 84
Jaroszewski Tadeusz S. 52
Jasiński Feliks „Manggha” 59
Jaskulski Edward 51
Jeleniewska-Ślesieńska Jadwiga 12
Jelski Konstanty 9, 35
Jordan Henryk 55
Jouvray Madeleine 76
Józef II Habsburg, cesarz rzymsko-niemiecki 21

Kaczmarzyk Dariusz 20, 37-38
Kalfas Franciszek 92
Kalinowski Lech 96
Kamieński Antoni 58
Kantor Tadeusz 11, 117
Kapustowa Maria 93
Karny Alfons 84
Karski Jan 157
Karwowska Anna 168
Kasińska Katarzyna 96
Kawalerowicz Jerzy 113
Kenar Antoni 92
Kerzin Michail 187
Kędziński Krzysztof 120
Kisling Jan 62
Kisling Mojżesz 62
Kiwerski Krzysztof 150
Kleczyński Jan 64-65
Klenze Leo von 40
Klieber Ulrich 27, 30
Kochanowski Jan 46

- Kochanowski Piotr 46
 Kodurowa Aleksandra 91
 Kollataj Hugo 17
 Konieczny Marian 82, 86-89, 91, 94, 98, 109-115, 117, 124-125, 132, 138, 145-146, 148, 156, 166, 174, 184-190
 Konieczny Stanisław 186
 Konieczny Włodzimierz 62
 Koniew Iwan 128
 Kopernik Mikołaj 32, 52
 Kopf Marian 87
 Korski Witold 143
 Kosicki Ludwik 38
 Kossowski Henryk (ojciec) 24, 28, 30, 44-45, 51-52
 Kossowski Henryk (syn) 45
 Kościuszko Tadeusz 21, 28, 113
 Kotkowska-Bareja Hanna 115
 Krakowski Piotr 11, 128
 Krasny Piotr 158
 Krauss Rosalind E. 150
 Krawczuk Andrzej 184
 Kremer Józef 47
 Kremer Karol 46
 Kretz Leopold 84
 Kruczek Marian 11, 120, 132
 Krug Jan 143-144
 Krupiński Janusz 68, 135
 Kryński Jan 58
 Krzak Edward 97, 111
 Krzywiec Rudolf 108
 Kucaba Jacek 167
 Kućma Wincenty 105, 119-120, 132
 Kuhn Ferdynand 21, 24-25, 35-36, 39
 Kuka Jan 168-169
 Kuna Henryk 61, 73
 Kunz Włodzimierz 112
 Kunzek Henryk 61, 70
 Kurzawa Antoni 45, 52, 64
 Kurzawski Roman 128
 Kuś Jan 109
 Kuzuszyński Konrad 150
 La Fayette Marie Joseph 21, 28
 Lameński Lechosław 68, 173
 Lampi Giovanni Battista 26
 Laszczka Bohdan 62
 Laszczka Konstanty 13, 58-65, 68-72, 74-75
 Lenin Włodzimierz 112, 115-117
 Lepla Anastazy 73
 Lewandowski Stanisław Roman 52
 Lipowski Emanuel 27
 Loranc Władysław 72, 74, 88, 110, 112, 186
 Lowanson (Lovason, Lauvason) Andrzej 24, 28-29, 35
 Luchter Stefan 121
 Łęcki W. K. 24
 Łuszczkiewicz Władysław 18, 20, 24, 30, 39-40, 42-47, 51
 Madeyski Antoni 52
 Madeyski Jerzy 133, 146
 Maillol Aristide 70
 Majchrzak Stanisław 75
 Maliński Paweł 9, 25, 35, 39
 Malecki Jan M. 116
 Małodobry Agata 66
 Marek Józef 87, 91, 173
 Maria Kazimiera Sobieska, królowa Polski 40
 Matejko Jan 9, 13, 47-48, 50-51, 55, 162
 Mazur Małgorzata 166
 Mehoffer Józef 58
 Michalczyk Zbigniew 21, 30-31
 Michalik Gabriel 111
 Michał Anioł 140, 185
 Mickiewicz Adam 52, 55, 107, 201

- Mieroszowski Ignacy 24
 Mieźian Maciej 168
 Miłosz Czesław 157
 Mondrian Piet 125
 Mongelli Alfio 157
 Monti Raffaele 32
 Moore Henry 14, 117, 125
 Morawińska Agnieszka 204
 Morawski Stefan 108
 Moreau Mathurin 45
 Motyka Brygida 81
 Munch Edvard 66
 Murzyn Józef 149-154, 160, 167, 171, 173
 Muszkiet Karol 75
 Müller Władysław 51

 Nalborczyk Jan 52
 Niedźwiedzki Józef 62
 Niewska Olga 71
 Nitsch Krzysztof 106-107, 140-141, 160
 Norwid Cyprian Kamil 142
 Nosko Marcin 160
 Nowacki Dariusz 142
 Nowakowski Jerzy 100, 102, 104-105, 114, 118, 120, 135-138, 167, 172

 Olkusa Małgorzata 115
 Orzech Krystyna 167-168
 Osiecki Edward 128
 Ostrowski Jan 9
 Ostrowski Stanisław 55
 Otowski Ludwik 51
 Overbeck Johann Friedrich 44

 Österreichischer Dominik 17

 Pallasma Juhani 169
 Pancheri Roberto 26
 Paromuzzi Jakub 35

 Pastwa Marcin 173
 Paszucha Władysław 75, 83
 Paula Lamberg-Sprinzenstein Anton Franz de 23
 Pawluczuk Aleksy 129
 Pawłowski Andrzej 11, 96, 134
 Pazera Marcin 150
 Pelczarski Bronisław 61-62, 69-70, 78, 83
 Pelczarski Władysław 70
 Peszka Józef 18, 21, 23, 29
 Pevsner Nikolaus 19
 Picasso Pablo 124
 Pichler, profesor rzeźby 25
 Pieciul Eliza 148, 198
 Pieńkos Andrzej 66
 Pietsch Andrzej 112
 Pigalle Jean-Baptiste 9
 Pilikowski Michał 21
 Piłsudski Józef 112, 143, 157
 Pinińska-Bereś Maria 11, 91, 116, 118, 155
 Pius VII, papież 32
 Platon 203
 Płaskowski Stanisław 120
 Pluska Ireneusz 159
 Podolski Józef 38
 Podsiadło Anna 11
 Pollo Andrzej 11, 119
 Pompon François 99
 Poniatowski Józef 32
 Popławski Stanisław 61-62, 70, 78, 82-86, 93, 109, 187
 Porczak Antoni 11, 117, 122-123, 148, 150
 Porębowicz Edward 58
 Potępa Józef 84, 86, 91, 93, 95, 98
 Potocka Julia 32
 Potocki Artur 32
 Potocki Włodzimierz 32
 Potworowska Magdalena 101

- Pradier James 39
 Proust Marcel 106
 Pruszyńska Magdalena 96
 Przesmycki Zenon „Miriam” 58
 Przybyszewski Stanisław 64, 66, 69, 181
 Puchalik Stanisław 170
 Puget Jacek 14, 75, 84, 91-92, 94, 96-102, 104, 109-110, 116, 132, 145, 148, 182
 Puget Julia 98
 Puget Ludwik 55, 61, 73, 91, 98-99
 Pyrowicz Ludwik 58

 Qin Shi, cesarz chiński 165

 Radwański Feliks 32
 Raszka Jan 129, 143
 Ratzinger Joseph zob. Benedykt XVI
 Rauch Christian Daniel 44
 Reichertówna Janina 71
 Ręgorowicz Ludwik 12, 20, 26-27, 47-48, 50-51, 58, 79
 Ricci Stefano 32
 Riedlinger (Reidlinger) Józef 18, 20-21, 23-25, 31
 Rodin Auguste 13, 58-61, 68, 72, 76, 113, 132, 181, 185, 189
 Rogoziński Marcin 44, 46
 Rościszewska Monika 162, 166
 Rottenbger Anda 119
 Rożek Michał 99
 Różyński Józef 85, 124, 143
 Rubens Peter Paul 23
 Rubinstein Artur 157
 Rudzka-Cybisowa Hanna 102
 Ruffer Józef 61
 Rząsa Antoni 153
 Rzeczycki Bolesław 88
 Rzepińska Maria 108-109
 Rzepiński Czesław 108, 110

 Saj Andrzej 90
 Salwiński Bogusz 111, 113-115, 125, 138-140, 159, 161, 164, 167, 170
 Schadow Godfried 44
 Schaeffer Bogusław 102
 Schimser Antoni 30, 35, 37, 44
 Schinkel Karl Friedrich 39-40
 Schmelzer (Szmelcer) Joseph 21, 26-30, 32-33
 Schnegg Lucjan 76
 Schwanthaler Ludwig 45
 Scott Tim 162, 164, 172
 Sebastian, św. 208
 Sękowski Józef 11, 98, 102-105, 109, 115, 118, 120, 132-135, 140, 143-144, 157, 159-160, 162, 170
 Siek Jan 105, 120, 129
 Sieprawski Piotr 117, 122
 Sikorski Władysław 146
 Skarga Piotr 143
 Skomorowska-Wilimowska Łucja 88
 Skowron Roman 170
 Skrobot Jerzy 89-90
 Sławik Henryk 169
 Smith David 164
 Smokowski Franciszek 9
 Smolana Adam 96
 Smosna Marcin 157
 Sobczak Stanisław 61
 Sokołowski Marian 49
 Sokorski Włodzimierz 72, 82, 90, 116
 Stalin Józef 116
 Stanisław August Poniatowski, król Polski 9
 Staszic Stanisław 44
 Stattler Henryk Antoni 30
 Stattler Wojciech Korneli 28-30, 32-33, 36-39, 42, 46
 Stehlik Edward 44
 Stern Jonasz 94

- Struve Henryk 53
 Struzik Bartłomiej 167-169
 Stryjeński Karol 99
 Stulgiński Tadeusz 84-86, 96-97
 Stwosz Wit 18
 Suarès André 183
 Suder Agnieszka 166
 Szapocznikow Alina 147
 Szczepkowski Jan 55, 61-62, 84
 Szczygliński Henryk 72
 Szelągowska Małgorzata zob. Dąbrow-
 ska-Szelągowska Małgorzata
 Szemioth-Bursa Ludwika 86, 100, 108,
 121, 161
 Szoska Antoni 139
 Szuba Monika 150
 Szubert Leon 44, 46, 51
 Szubert Piotr 52
 Szukalski Stanisław „Stach z Warty” 61-
 62, 68-69
 Szwarc Marek 109
 Szymanowski Wacław 83
 Szyborska Wisława 102
 Szyszko-Bohusz Adolf 98

 Ślesieńska Alina 88, 91
 Ślesieński Władysław 12, 71
 Ślędzińska Wanda 14, 71, 75, 82, 84, 87,
 97-98, 101-104, 110, 116, 132, 135,
 174
 Śliwa Aleksander 128, 146, 161
 Śpik-Dziamska Maria 131
 Świątoniowski Piotr 167-168
 Świdorski Jan 96

 Taborski Roman 66
 Tadolini Adam 32, 48
 Tajber Artur 150
 Taranczewski Paweł 68
 Taranczewski Wacław 108

 Tatarkiewicz Jakub 33-37
 Tatarkiewicz Władysław 20
 Tautenheim Józef 76
 Thorvaldsen Bertel 25, 30, 32-34, 36-37,
 39-40, 42
 Tiesler Franciszek 121
 Tischner Józef 196
 Trembecki Zygmunt 51
 Treter Mieczysław 88
 Turowicz Jerzy 156
 Turrell James 204
 Tutaj Jan 162-163
 Twardowski Piotr 115, 162, 164-166
 Tyczyńska-Skromny Anna 91

 Vigeland Gustav 66

 Waga Andrzej 108
 Wallis Mieczysław 117
 Waltoś Jacek 11
 Wawrzecki Aleksander 24, 28-29, 35, 39,
 44
 Wawrzusiak-Borcz Mariola 170
 Wąsacz Józef 107
 Weiss Wojciech 75
 Wejman Mieczysław 98
 Weloński Pius 70
 Werndl Witold 86, 92, 97
 Węgrzyn Bartłomiej 171
 Wiater Krzesimir 162, 164
 Wichmann Ludwig 44
 Wiciński Henryk 75
 Wiktor Tadeusz 150
 Wincenty a Paulo, św. 46
 Witek Zbigniew Kazimierz 133
 Witkiewicz Stanisław 52-53
 Witos Wincenty 84
 Wittig Edward 73, 75-78, 84
 Wiwulski Antoni 111, 185
 Włodarczyk Wojciech 12, 90

- | | |
|--|-----------------------------------|
| Wnuk Marian 84, 92 | Zagajewski Bogumił 105 |
| Wojciechowski Aleksander 71 | Zalewski Daniel 48 |
| Wojciechowski Jan Stanisław 11 | Zaluski Józef Bonawentura 28-29 |
| Wojtyna Paulin 85, 92-93, 95-96, 117-118, 122-123, 148 | Zambrzycka-Śliwa Barbara 115 |
| Wolska Zofia 97 | Zamecznik Wojciech 118 |
| Woźniak Maria 170 | Zauner Franz Anton von 21, 25 |
| Wójcik Henryk 170 | Ząbkowski Józef Lucjan 11 |
| Winskowski Piotr 168 | Zbigniewicz Stefan 75, 129 |
| Wyczółkowski Leon 70 | Zbrożyna Barbara 91 |
| Wyspiański Franciszek 45, 55 | Zgórniak Marek 143 |
| Wyspiański Stanisław 58, 108, 112, 186 | Zin Wiktor 96 |
| | Zwolak Andrzej 129, 140, 160, 171 |
| Yi-Fu Tuan 204 | |
| | Żarkowski Eugeniusz 86 |

Abstrakt

Książka jest poświęcona historii Wydziału Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych od jego powstania w 1818 roku do chwili obecnej. Opracowanie stanowi poszerzoną wersję tekstu przygotowanego do jubileuszowego tomu wydanego z okazji dwusetlecia tej uczelni artystycznej w Polsce. W książce opisano proces zdobywania wiedzy na temat teorii i praktyki zawodu rzeźbiarskiego oraz wskazano, w jaki sposób silne osobowości profesorów oddziaływały na młode pokolenia.

Bazę do badań stanowiły dokumenty archiwalne przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej, w archiwum ASP, analiza programów nauczania, artykuły w prasie, a przede wszystkim wywiady i rozmowy z artystami. Przedstawiono ewolucję polskiej rzeźby – od zdobywania podstaw akademickiego warsztatu, uwalniania się od obcych wzorów, poprzez reakcję na nowe prądy w XX wieku, po związki z współczesną awangardą. Reputacja Wydziału Rzeźby opiera się przede wszystkim na wysokim poziomie technicznym prac uczniów i nauczycieli, na ich wysokiej świadomości artystycznej, choć u wielu wychowanków krakowskiej uczelni można dostrzec swoisty tradycjonalizm.

Uwaga autorki skupia się na analizie twórczości pedagogów, którzy ukształtowali oblicze polskiej rzeźby ostatnich dwóch wieków. O ile nazwiska Dauna, Laszczki, Dunikowskiego, Koniecznego są bliskie miłośnikom sztuki, o tyle twórcy tacy jak Puget, Bandura, Ślędzińska, Borzęcki są znani jedynie wąskiemu kręgowi wtajemniczonych. Liczne zlecenia na obiekty w przestrzeni publicznej i sukcesy wystawiennicze aktualnych pracowników wydziału ugruntowują ich pozycję w sztuce współczesnej, skłaniając do popularyzacji ich dzieła.

Co może się wydawać kuriozalne, nauczanie rzeźby w krakowskiej uczelni nie było jak dotąd przedmiotem odrębnych publikacji, a tylko niewielu

rzeźbiarzy doczekało się opracowań monograficznych. Autorka musiała ustalić podstawowe fakty na ich temat zanim przeszła do analizy twórczości. Publikacja została uzupełniona o wybór tekstów krakowskich pedagogów podejmujących różnorodną problematykę, obrazujących rozległość ich zainteresowań artystycznych.

Abstract

The book focuses on the history concerning the Sculpture Department of the Krakow Academy of Fine Arts from its creation in 1818 to the present day. The study constitutes a broadened version of the text prepared for the jubilee volume published on the occasion of the bicentenary of this leading artistic academy in Poland. The book describes a process of acquiring the knowledge about the theory and practice of the sculptural profession and indicates how strong personalities of professors influenced young generations.

The basis of this research was shaped by archival documents kept in the Jagiellonian Library and archive of the Academy of Fine Arts as well as by press articles, an analysis of teaching programmes and, most of all, by interviews and discussions with artists. The evolution of the Polish sculpture has been depicted – from reaching the foundations of the academic workshop, liberating from foreign models, through the reaction for new currents in the 20th century, to relations with the modern avant-garde. The reputation of the Sculpture Department is based primarily on the high technical level of students and teachers' works, their high artistic awareness, although many graduates of the Krakow academy exhibit special traditionalism.

The author's attention concentrates on the analysis of works created by the pedagogues who formed the image of the Polish sculpture in the last two centuries. The surnames of Daun, Laszczka, Dunikowski, Konieczny are close for art enthusiasts, but the artists as Puget, Bandura, Ślędzińska, Borzęcki are known only by a narrow circle of insiders. Numerous commissions for objects in the public space and exhibition successes of the current staff members of the department harden their position in the modern art, prompting to popularisation of their work.

It may seem to be peculiar that teaching of the sculpture art in the Krakow academy has not been the subject of separate publications so far, and only few sculptors have been presented in monographic studies. The author had to determine basic facts concerning their lives before analysing their works. The publication was supplemented by the selection of Krakow pedagogues' texts considering different issues and depicting extent of their artistic interests.

Abstrait

Le livre est dédié à l'histoire de la Section de la Sculpture de l'Académie des Beaux-Arts à Cracovie depuis sa création en 1818 jusqu'à présent. La publication constitue une version élargie du texte édité à l'occasion du bicentenaire de cette école artistique, l'une des plus influentes en Pologne. Son sujet est l'enseignement de la théorie et de la pratique de la sculpture avec l'accent mis sur la relation maître-élève afin de démontrer l'influence de fortes personnalités sur les générations nouvelles.

L'étude s'appuie sur les documents d'archives conservés dans la Bibliothèque Jagellonne, dans les archives de l'Académie des Beaux-Arts, tout comme sur l'analyse de programmes d'enseignement, sur les articles de presse, et, avant tout sur les interviews et sur les discussions avec les professeurs. L'évolution de la sculpture a été retracée, à commencer par l'apprentissage de méthodes de travail propres à cette discipline artistique, par le processus de l'affranchissement de l'esprit académique, par la réaction aux mouvements artistiques nouveaux du XXème siècle pour aborder la question de liens avec l'avant-garde actuelle. La réputation de la Section de la sculpture s'appuie avant tout sur l'excellence technique et sur la haute conscience artistique bien qu'un certain traditionnalisme ne soit pas absent dans les travaux de nombreux professeurs et de leurs élèves.

L'attention de l'auteur se focalise sur l'oeuvre de professeurs qui ont formé la sculpture polonaise des deux derniers siècles. Daun, Laszczka, Dunikowski, Konieczny sont proches aux amateurs d'art alors que les noms de Puget, Bandura, Ślędzińska, Borzęcki ne sont connus que d'un cercle restreint des initiés. De nombreuses commandes de monuments et des invitations dans les expositions les plus prestigieuses ne peuvent que confirmer la haute appréciation de professeurs en exercice par le milieu d'art contemporain.

Ce qui peut paraître curieux, l'enseignement de la sculpture dans l'Ecole des Beaux-Arts, devenue plus tard l'Académie, n'a pas fait l'objet d'études exhaustives, qui plus est seuls quelques sculpteurs du milieu cracovien ont attiré l'intérêt de critiques suffisamment fort pour voir naître les ouvrages leur dédiés. Toutes ces circonstances évoquées ont fait que l'auteur a dû établir les faits fondamentaux les concernant avant de passer à l'analyse de l'opus. Un choix de textes écrits par les professeurs éminents complète la publication, choix qui reflète la diversité et l'étendue de leurs horizons artistiques.

Doktor Małgorzata Dąbrowska jest specjalistą z zakresu rzeźby XIX i XX wieku. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukończyła studia podyplomowe na Sorbonie, obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską na Uniwersytecie Paris X-Nanterre (*Rzeźbiarze polscy i Francja. Między wpływami francuskimi a poszukiwaniem stylu narodowego 1887-1918*). Było to pierwsze kompleksowe opracowanie historii polskiej rzeźby na tle relacji artystycznych z Francją.

Stypendystka Fundacji Lanckorońskich, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Rządu francuskiego. Autorka prowadzi badania interdyscyplinarne łączące problematykę socjologii sztuki, historii sztuki, ekonomii. Opublikowała szereg artykułów z zakresu rzeźby, była uczestniczką wielu międzynarodowych konferencji w Polsce i za granicą, współpracuje z czołowymi francuskimi muzeami, w tym z Musée d'Orsay, Musée Rodin, Musée Picasso.

Książka pod tytułem *Środowisko akademickie krakowskich rzeźbiarzy 1818-2018* ma za zadanie wypełnić lukę w wiedzy na ten temat. Opisuje postacie wybitnych artystów i pedagogów uczelni, obrazując ich wpływ na młode pokolenia. Uwaga autorki jest skupiona na metaforycznej figuracji, nurcie dominującym w krakowskiej szkole rzeźby.