

„Rzeźbiłem, żeby im przypomnieć, że jestem człowiekiem”

Grzegorz Pecuch (1923–2008) – sztuka wobec opresji

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12129>

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID 0000-0001-6283-4682

„W rzeczy samej sztuka nie istnieje. Istnieją tylko artyści”

Ernst Gombrich

Grzegorz Pecuch przyszedł na świat 23 stycznia 1923 r. jako najstarsze z sześciorga dzieci Jana (zm. 1954) i Melanii z d. Leszko (zm. 1985). Dorastał w niewielkiej miejscowości Florynka w Beskidzie Niskim na Łemkowszczyźnie. Już jako dojrzały artysta wielokrotnie podkreślał, że rodzinna ziemia ukształtowała jego wrażliwość i szczególnie, bliski związek z naturą. Przywoływał też dramatyczne dzieje rusińsko-polsko-ukraińskiego pogranicza jako znaczące nie tylko w procesie dojrzewania i hartowania charakteru, ale także jako impuls istotny dla narodzin pasji twórczej, która niejednokrotnie pozwalała mu na przetrwanie trudnych, traumatycznych doświadczeń.

Wobec takich deklaracji rzeźbiarza uzasadnione wydaje się odniesienie jego dorobku do stanu emocjonalnego, w jakim się znajdował, i zestawianie twórczości z wydarzeniami z życia. Jednak wielu badaczy

ma wątpliwości, czy posługiwanie się biografią artysty w historii sztuki jest zasadne i do jakiego stopnia. Biografizm i psychologizm, cenione i popularne jeszcze w XIX w., straciły uznanie, oceniane wręcz jako metody zbyt naiwne i nadto dosłowne w konfrontacji z modernistyczną i awangardową sztuką współczesną. Historia sztuki drugiej połowy XX w. w centrum zainteresowania postawiła dzieło a nie twórcę, wykorzystując teksty autopoietyczne co najwyżej jako źródła faktograficzne. Tę znamiennej, „wzajemną nieufność życia i metod jego opisu” zauważyła m.in. Dorota Kudelska, kiedy określała narzędzia konstrukcji biografii Jacka Malczewskiego – wiodącego polskiego malarza epoki symbolizmu¹. Badaczka uznała wówczas, że teksty autorskie artysty (jak korespondencja prywatna, zapiski i nieupubliczniane wcześniej próby poetyckie) stanowią istotny kontekst interpretacyjny jego twórczości. Uzyskane tą metodą efekty badań okazały się jednak odkrywcze i krytycznie zweryfikowały dotychczas przyjmowane tezy. Taka perspektywa wydaje się także obiecująca w odniesieniu do dorobku Grzegorza Pecucha, który nie do czekał się jak dotąd przekonującej

1 D. Kudelska, *Dukt pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 19–40.

interpretacji. Analiza tekstów publikowanych w latach 60.–80. XX w. na łamach czasopism branżowych i w katalogach wystaw dowodzi swoistego „metodologicznego impasu” rodzimych krytyków wobec twórczości tego rzeźbiarza². Stosowane przez badaczy metody oparte na analizie formy i ikonografii okazały się zawodne.

W tym kontekście obiecująca może być koncepcja estetyki antropologicznej, zaproponowana przez Magdalenę Popiel jako metoda badań z zakresu literaturoznawstwa i historii sztuki³. Jej autorka wskazuje, że kluczową przyczyną odrzucenia biografizmu i powodem zanegowania znaczenia wypowiedzi odautorskich była XX-wieczna postawa awangardowa, kontekstująca przekonanie o geniuszu i wyjątkowym statusie artysty. W konsekwencji, biografia twórcy stała się nieznacząca, wręcz zbędna, a psychologizm i biografizm, podobnie jak sentymentalizm czy naśladowanie natury, uznane zostały za cechy sztuki paseistycznej i potępione (czego przejawem była m.in. wölfflinowska historia sztuki bez nazwisk). Magdalena Popiel zauważa, że w drugiej połowie XX w. (wraz z postmodernizmem) racjonalny model analizy artefaktów zaczął jednak ustępować „myśleniu określone przez estetykę”, a ponowoczesna filozofia człowieka

2 Ta sytuacja dotyczy krytyki artystycznej całego powojennego zakopiańskiego środowiska rzeźbiarskiego. Na ten temat: K. Chrudzimska-Uhera, „Barwa drewna”. O kryteriach oceny i interpretacji twórczości rzeźbiarzy zakopiańskich w polskiej krytyce artystycznej i wystawiennictwie od zakończenia II wojny światowej do wystawy Sztuka Ludowa w 30-lecie PRL, „Saeculum Christianum”, t. 28, 2021, s. 122–142; też, *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rzqsy to jest sztuka Rzqsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rzqsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rzqsq. Antoniemu Rzqsie w stulecie urodzin*, red. M. Ciszewska-Rzqsa, M. Rzqsa, Zakopane 2020, s. 43–59.

3 M. Popiel, *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 49–73; też, „Artysta jest obecny”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, Białystok 2018.

w centrum umieściła „mityczne wyobrażenie twórcy”⁴, co odpowiadało też modernistycznemu akcentowaniu konceptualnego namysłu i uznaniu intencji artysty za fundament dzieła.

Magdalena Popiel postuluje uprawianie estetyki antropologicznej, która jako historia historii tworzenia, traktować będzie estetykę artystów już nie tylko jako dyscyplinę pomocniczą. W myśl tej koncepcji teksty autopoietyczne stanowić powinny materiał badań podstawowych, a nie jedynie źródło faktografii. Łącząc różne perspektywy badawcze (estetykę artystów, antropologię, socjologię sztuki, historię idei), estetyka antropologiczna rzuci nowe światło na rozumienie artysty jako kategorii estetycznej, odwróci perspektywę tradycyjnej estetyki. Wysunąwszy „człowieka stwarzającego” na plan pierwszy, „opisywałyby kondycję sprawcy”⁵.

Metoda antropologiczna znajduje uzasadnienie w przypadku, kiedy przekonani jesteśmy o wielowymiarowości narracji artystów, nieograniczającej się do poziomu artefaktu, ale obejmującej działania, doznania, przeżycia i doświadczenia również wtedy, kiedy w badaniach „pociąga nas bardziej człowiek w jego twórczym wymiarze niż formalne analizy jego pracy, chociaż do człowieka przyprowadza nas zazwyczaj jego dzieło”⁶. Przywracając głos artystom, Magdalena Popiel jako podstawowy materiał badawczy wskazuje m.in. teksty autobiograficzne (dzienniki, pamiętniki, korespondencję) oraz wypowiedzi o sztuce i innych artystach, w których twórcy wchodzą w rolę krytyków artystycznych lub tworzą wizerunki o cechach autoportretowych.

4 Taż, *Artysta awangardowy...*, dz. cyt., s. 50–51.

5 Tamże, s. 52. Magdalena Popiel zwraca uwagę, że podobne podejście metodologiczne w obszarze estetyki postulował już Stefan Morawski, a przejawy takiej postawy badawczej odnajduje także w pismach Władysława Tatarkiewicza. Tamże, s. 52–53.

6 Taż, „Artysta jest obecny”..., dz. cyt., s. 26.

Opisywanie artysty poprzez historie „te opowiadane przez niego i te opowiadane o nim” obiecuje czytanie tekstów pozwalających nie tylko na poznanie artysty i jego dzieła, ale na zbliżenie się do zrozumienia procesu wytwarzania, kreowania – odpowiedzi na pytanie: jak to się dzieje?⁷

Życie i dzieło Grzegorza Pecucha czekają na osobne, monograficzne opracowanie⁸. W artykule zaprezentowano dwa wcześnie dzieła rzeźbiarza (powstałe w latach 40. XX w.) w kontekście wojennych losów mieszkańców Łemkowszczyzny. Jako materiał badawczy, obok artefaktów, wykorzystane zostały wypowiedzi udzielane przez rzeźbiarza dziennikarzom, a także fragmenty korespondencji prywatnej i wspomnień.

Wybuch II wojny światowej zastał Grzegorza Pecucha w drodze do Lwowa. Szedł pieszo z Uniowa, gdzie ukończył właśnie sześćioletnią szkołę powszechną prowadzoną w tamtejszej ławrze. Zakonnicy studyci byli zadowoleni z postępów swojego wychowanka w nauce, planowali więc posłać go do lwowskiego gimnazjum. Na przeszkodzie stała jednak historia. Jesienią 1939 r. Pecuch wrócił do Florynki. W tym czasie na Łemkowszczyźnie, podobnie jak w całym Generalnym Gubernatorstwie, ludność miejscową objął obowiązek pracy. Początkowo dotyczył on osób w wieku od 18 do 60 lat, jednak obniżony został do 14 roku życia⁹. Dlatego w marcu 1940 r. niespełna 17-letni Grzegorz Pecuch, razem z młodszym o dwa lata bratem Bazylem,

został wywieziony na przymusowe roboty do Rzeszy Niemieckiej i skierowany do gospodarstwa Heinricha Wriggersa w Bünningstedt koło Hamburga.

Pobył przyszłego rzeźbiarza w Niemczech i relacje z rodziną gospodarza można częściowo odtworzyć, sięgając do wywiadu, jakiego udzielił on redaktorowi miesięcznika „Ty i Ja”¹⁰, a także do korespondencji z Elke Petter z Archiwum Miejskiego w Ahrensburg oraz z Gertrudą Preis, córką Wriggersa¹¹. Po blisko 30 latach, jakie upłynęły od tamtych wydarzeń, Pecuch wyznał: „Miewam parszywe sny. Najczęściej jest w nich wojna. Pamięć do tego wraca. Dostałem wtedy trochę w kość. W marcu 1940 roku wywieźli mnie na roboty do Niemiec. Miałem wtedy szesnaście lat. To się nazywa – najlepsze lata młodości. Powiesili mi na szyi tabliczkę z numerem. Zostałem człowiekiem numer 316”¹². Trudno jednoznacznie ocenić, jak zmieniały się relacje młodego pracownika przymusowego z jego gospodarzem. Początkowo Pecuch mieszkał razem z gospodarskimi zwierzętami. Doglądał inwentarza, pracował w ogrodzie, na roli i przy wyrębie drzew. Podczas ofensywy alianckiej razem z innymi robotnikami budował bunkier przeciwlotniczy, pomagał też przy transporcie wycofujących się niemieckich oddziałów. Wiadomo, że niepokodzony z losem podejmował nieudane próby ucieczki, ale skuteczniejszą od nich drogą ku wolności okazała się sztuka.

7 Taż, *Artysta awangardowy...*, dz. cyt., s. 54 i n.

8 Monografia artysty, która w chwili składania artykułu do druku była opracowywana, ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego UKSW. Artykuł obejmuje jej fragment, nieco zmieniony i uzupełniony. K. Chrudzimska-Uhera, *Rytm Natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923–2008)*, Warszawa 2022 [open access: <https://wydawnictwo.uksw.edu.pl/ksiegarnia/976--e-book-rytm-natury-o-zyciu-i-rzezbiarstwie-grzegorza-pecucha-1923-2008.html>].

9 A. Wilk, *Łemkowie. Między integracją a rozproszeniem (1918–1989)*, Warszawa 2019, s. 214.

10 W. Adamiecki, *Zanim zaśpiewa drzewo*, „Ty i Ja” 1970, nr 11(127), s. 24–27.

11 Korespondencja Elke Petter z lat 2002–2003 dotyczy przygotowywanej przez stronę niemiecką wystawy na temat pracy przymusowej podczas II wojny w Ahrensburgu i okolicznych wioskach. Przy tej okazji nawiązany został (podtrzymywany w późniejszym czasie) kontakt z Gertrudą Preis, córką gospodarza Wriggersa, którą Pecuch pamiętał z czasu pobytu w Niemczech. Korespondencja zachowana w archiwum prywatnym rodziny Grzegorza Pecucha.

12 W. Adamiecki, dz. cyt., s. 26.

Pierwsze próby rzeźbiarskie Pecuch miał już wtedy za sobą. W rodzinnej wsi, pomiędzy domowymi obowiązkami, znajdował czas na manualne zajęcia; już wtedy świadomy był uroku i właściwości plastycznych drewna. Wspominał: „Przy krowach każdy robił, co mógł, żeby się nie nudziło. [...] Miałem kozik – «klapacz», kawałek drewna i starczyło. [...] Robiłem postacie, zwierzęta, główki do skrzypiec, takie struganie. [...] Wszystko potrafiłem sobie zrobić: narty, sanki. Ważny był tartak. Pamiętam, jak pachniał. Matka posyłała mnie tam po trociny. Strasznie cieszyły mnie kawałki drzewa, obrzynki. Robiłem z nich różne zabawki, mosty, domy”¹³. Zdolności plastyczne przyszły rzeźbiarz rozwijał u studytów w Uniowie. Trafił tam dzięki wsparciu ojca Iłariona, przełożonego stacji misjonarskiej zakonu we Florynce, który dostrzegł talent i potencjał intelektualny chłopca. W Uniowie, gdzie Pecuch spędził dwa lata (1937–1939), ucząc się m.in. krawiectwa, kształceni byli też twórcy ikon, a w przyszłości zamierzano również otworzyć pracownię rzeźbiarską¹⁴. Tu po raz pierwszy zmierzył się z „poważnym” rzeźbiarskim tematem, wykonał m.in. portret metropolity lwowskiego Andrzeja Szeptyckiego¹⁵.

Kiedy więc w latach 40. XX w. Pecuch pracował w Niemczech, rzeźbienie w drewnie było już znaczącą częścią jego dotychczasowej aktywności, niosło ze sobą wspomnienia czasów dzieciństwa i nauki,

13 Tamże, s. 25.

14 K. Czerni, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie [październik 1942–lipiec 1943]*, w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2012, s. 307.

15 Г. Печух, *З мого минулого (спогади)*, „Ватра” 1993, nr 1(2), s. 10; В. Попович, *Григорій Печух. Нарис життя і творчості*, „Між Сусідями. Альманах Фондації св. Володимира Хрестителя Київської Русі / Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej”, t. 5–6, 1995–1996, s. 75.

kojarzyło się z poczuciem bezpieczeństwa i uznania ze strony wspólnoty. Były to wartości, których brakowało w gospodarstwie Wriggersa. Nieoczekiwanie, wiosenna burza, która nawiedziła okolice Bünningstedt, wypełniła tę lukę. Nawałnica powaliła starą gruszę rosnącą w sadzie gospodarza, a ten polecił Pecuchowi uprzętnąć drewno. Kontakt z drzewem rzeźbiarz odczuł jak powrót w rodzinne strony. Wspominał po latach: „W mojej rodzinnej wsi nieraz chodziliśmy z ojcem do lasu. Tam uczył mnie od dziecka władać piłą i siekierą. A teraz patrzyłem na tę powaloną gruszę, którą bauer kazał mi pociąć równiutko na podpałkę i myślałem o beskidzkich zagajnikach, o lesie naszym pod Kiczera. Rozciąłem siekierą powalony konar. Drewno było miękkie, soczyste. Żał mi się zrobiło. [...] i schowałem parę klocków w stajni, gdzie mieszkąłem wraz z końmi i byłem. Wieczorem wybrałem najładniejszy kawałek, rozłupałem go siekierą na połowę. Pogłaskałem ręką gładką powierzchnię i zadumałem się nad układem słoii”¹⁶.

Z gruszy *bauera* Pecuch wykonał dwie niezwykle kompozycje: *Konika* i *Lwa*. Pierwsza z nich to niewielka, polichromowana figurka jeźdźca, autoportret¹⁷. Wybór tej konwencji nie był przypadkowy. W Bünningstedt Pecuch traktował konie jak szczególnie bliskie mu istoty. Mieszkał z nimi, opiekował się, żył „w serdecznej i niebezpiecznej przyjaźni”¹⁸. Zajmował się końmi tym chętniej, że w gospodarstwie jego ojca, we Florynce, do prac polowych używano wołów. Konie we wsi były rzadkością, ich posiadanie świadczyło o wysokim statusie gospodarza. Grzegorz Pecuch pamiętał, jak zaprzęgniętą w konia bryczką jeździł z wujem na jarmark do Grybowa. Było to w życiu dziecka

16 G. Pecuch, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, oprac. Z. Zagłówna, Nowy Sącz 1987, s. 5–6.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 6.



1. Grzegorz Pecuch, *Konik*, 1945 r., grusza polichr., własność prywatna. Fot. N. Piwowarczyk

wyjatkowe, uroczyste wydarzenie. Uważał wtedy, że ten, kto miał konia, był lepszy¹⁹. I zapewne z taką intencją – podkreślenia „bycia lepszym”, w Niemczech wyrzeźbił siebie: dumnie wyprostowanego, ubranego w dobrze skrojony garnitur i wysokie, błyszczące oficerki, odważnie dosiadającego kłusującego rumaka. *Konik* jest dziełem szczególnym. Po wojnie Pecuch zabrał go ze sobą do Florynki i traktował jak talizman w ważnych momentach, w których ważyły się jego losy i kariera.

Okoliczności powstania i wymowa symboliczna drugiej rzeźby z Bünningstedt są zagadkowe. *Lew* to również niewielka (wys. ok. 20 cm), drewniana figurka,

przedstawiająca stylizowaną sylwetkę króla zwierząt, wspiętego na tylnych łapach, a wysuwającego przednie. Jego głowę Pecuch ozdobił koroną. Stylizacja i poza zwierzęcia nawiązują do tradycji przedstawienia tzw. trzymaczy heraldycznych flankujących i podtrzymujących tarczę herbową. Również *lew* Pecucha w uniesionych łapach dzierży tarczę. Umieszczony na niej został Tryzub – symbol niepodległości Ukrainy. Lew w układzie, w jakim przedstawił go Pecuch – tyle że złoty na niebieskim polu – był godłem Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej (ZURL), utworzonej w listopadzie 1918 r. na terenach Galicji Wschodniej i Łemkowszczyzny. ZURL powstała jako niezależne ukraińskie państwo istniejące równoległe z Ukraińską Republiką Ludową, której symbolem był z kolei złoty Tryzub

¹⁹ Wypowiedź w filmie: *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, reż. G. Dubowski, prod. TVP 1991.



2. Grzegorz Pecuch, *Lew*, ok. 1944 r., grusza polichr., własność prywatna. Fot. arch. rodziny G. Pecucha

na niebieskim polu. W styczniu 1919 r. oba państwa podpisały akt formalnego połączenia. Jednak niedługo potem, wiosną 1923 r., w wyniku działań zbrojnych Galicja Wschodnia włączona została do Polski²⁰.

Trudno odgadnąć, dlaczego 20 lat później, w odległym Bünningstedt, młody Łemko wykonujący niewolniczą pracę dla okupanta sięgnął po te właśnie narodowe symbole. Odpowiedź jest tym trudniejsza, że nie wiemy, kto był pomysłodawcą dzieła i jego programu ikonograficznego, nie znamy też okoliczności powstania rzeźby. Na pewno jednak *Lew* został doceniony, skoro wciąż stoi w domu Wriggersów i – jak w 2002

r. podkreślała córka gospodarza Gertruda – cały czas przypomina im młodego robotnika ze wschodu. Niewiele wyjaśniają również komentarze samego autora, który po latach wspominał, że inspiracją do stworzenia rzeźby były starożytne wizerunki zwierząt w książce podarowanej mu przez niemieckiego gospodarza. Jednak forma *Lwa* daleko odbiega od starożytnej, naturalistycznej animalistyki. Opowieść Pecucha wydaje się więc raczej próbą dezinformacji i ukrycia rzeczywistej wymowy i sensu dzieła. Prawdopodobne jest, że samodzielnie opracował formę i program ideowy tej kompozycji. Historię Ukrainy, zapewne również tę najnowszą, dobrze poznał podczas nauki w szkole powszechnej w Uniowie. Pamiętał nauczyciela Mykołę Diuka, „prawdziwego ukraińskiego patriotę”, który opowiadał

20 J. Nieścioruk, *Polityka zagraniczna Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej w latach 1918–1923*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 11–12, 1997–1998, s. 386 i n.

uczniom o dziejach i kulturze swojej ojczyzny, „o Tarasie Szewcencie, Iwanie France i innych narodowych ukraińskich poetach”²¹. Można przypuszczać, że Ukraina była wtedy dla Pecucha synonimem bliskiego Łemkom narodu, który upomniał się o swoją wolność, zdobył ją i potrafił bronić. Tereny Ukrainy, jej kultura i lud przynależały do obszaru pogranicza, na którym się wychował. Trzeba tu wprawdzie zaznaczyć, że w sporach o przyszłość Łemkowszczyzny mieszkańcy jej zachodniej części (gdzie leży Florynka) byli sceptycznie nastawieni do Ukrainy, skłaniając się raczej ku postawie rusofilskiej. Ale pamiętać należy, że kwestie tożsamości Łemków były komplikowane różnorodnymi wpływami w tym wielokulturowym środowisku i dla nich samych pozostawały nieoczywiste.

Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy gospodarz Wriggers rozumiał wymowę prezentu, jaki dostał od Pecucha. Czy był świadomy, że tym dziełem młody robotnik demonstrował swoją niezależność i dawał upust marzeniom o wolności? A może omówili tę rzeźbę wspólnie, zastanawiając się nad jej kształtem? Lew powstał na pewno już po ataku Niemiec na Związek Radziecki (1941), kiedy ukraiński OUN wspierał działania armii agresora. Na stosunek bauera do wojny wpływ miała też śmierć jego syna na froncie. Być może ten splot wydarzeń skłonił Wriggersa do weryfikacji oceny Łemka, którego dotąd traktował jak wroga, a rzeźba stanowiła potwierdzenie tej zmiany i otwierała nowy rozdział w ich relacjach?

Na początku 1945 r. Grzegorz i Bazyl Pecuchowie wyjechali z Bünnigstedt i latem powrócili do Florynki. Przebyli długą drogę, obfitującą w wyzwania i nieprzewidziane zdarzenia. Pecuch wspominał: „ukradziono mi walizkę, zostało mi tylko drewniane pudełko, w którym niosłem tego wyrzeźbionego konia. Goły wracałem z tej

wojny, z pobitej Rzeszy [...] na dachach pociągów, piechotą, w młockarni, co stała na towarowym wagonie – dojechałem. Kompletnie podarłem jedyne spodnie. Matka się ucieszyła. Od razu powiedziała: – Ty wracasz z wojny i nic nie masz, i my też tu nic nie mamy”²². Życie zaczynać trzeba było na nowo. Rzeźba towarzyszyła w nim Pecuchowi już nieprzerwanie.

To, jakie pytania stawiamy dziełom sztuki świadczy o nas – widzach i badaczach, o tym czego w sztuce poszukujemy, jakich odpowiedzi się spodziewamy. Czy chcemy „czytać” dzieła, czy oczekujemy raczej, że to one do nas przemówią. Krytyka artystyczna i teksty historyków sztuki są świadectwem czasów, w jakich powstawały, a przyjmowane w nich paradygmaty nie odzwierciedlają wyłącznie ówczesnych tendencji w sztuce i nauce. W jakimś stopniu opowiadają o aktualnej kondycji człowieka, jego modelach tożsamościowych, strategiach opisu i rozumienia rzeczywistości. W tym kontekście, antropologiczna perspektywa badań, postulująca analizę artefaktów w świetle ich relacji do procesu twórczego i tożsamości autora, jest odbiciem współczesnych nam refleksji nad światem. Wojenne opowieści Pecucha – te rzeźbione i te spisane, mówią o twórcy, który nie zgadza się na przemocowe panowanie człowieka nad światem, a swą sprawczość wpisuje w harmonię naturalnych procesów istnienia.

W swoich wypowiedziach Grzegorz Pecuch wielokrotnie akcentował związek swojego życia z twórczością. O rzeźbie *Konik* opowiadał, że niczym amulet prowadziła go przez życie, decydując w najważniejszych momentach o dokonywanych wyborach. Inne swoje dzieła traktował z kolei jak powierników tęsknot i cierpień. Ucieleśniały

22 G. Pecuch, *Moja droga do szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem*, mpis, b.d., nlb, archiwum prywatne rodziny Grzegorza Pecucha.

21 В. Попович, dz. cyt., s. 76.

to, co było bolesne i dojmujące. Pecuch objaśniał też wyjątkową więź, jaką odczuwał z naturą. Rzeźbił w drzewie (a nie w drewnie!) kształty, których sam nie tworzył, a jedynie wydobywał je z lasu. Czuł się współuczestnikiem procesów stale zachodzących w zamieszkiwanym przezeń środowisku. Jako artysta – podobnie jak wiatr, woda, ziemia – był aktywny jedynie w pewnym etapie życia drzewa, w ułamku dziejów świata. Ta szczególna, pecuchowa ontologia w zaskakujący i inspirujący sposób odpowiada współczesnym intuicjom i wątpliwościom rewidującym aksjomaty oświeceniowego modelu świata, w tym przekonanie o nadrzędnej roli, jaką przyzwyczailiśmy się przypisywać człowiekowi²³.

Po latach, opowiadając o czasach pracy przymusowej w Niemczech, Pecuch wyznał: „Rzeźbiłem pewno dlatego, żeby im przypomnieć, że też jestem człowiekiem, a nie siłą roboczą”²⁴. Poprzez sztukę chciał

23 Szerzej na ten temat w: K. Chrudzimska-Uhera, *Rytm Natury...*, dz. cyt.

24 W. Adamiecki, dz. cyt., s. 26.

zamanifestować swoją godność, zachowaną pomimo opresyjnej sytuacji, z jaką przyszło mu się zmierzyć. Zdolność kreacji zaświadczała o jego podmiotowości, odróżniającej od „siły roboczej” – pod-ludzi, traktowanych przez przedstawicieli „rasy panów” przedmiotowo, jako element świata, niemalże natury, który zamierzali sobie podporządkować. W tamtym momencie kontakt z drewnem, jego obróbka, dały Pecuchowi możliwość upragnionego powrotu do Łemkowszczyzny. Pisał: „Upadające wokół mnie drzazgi przypominały mi dzieciństwo. Moją wieś Florynkę, rodziców, sąsiadów, las i góry”²⁵. Był to powrót do bezpiecznego świata, w którym życie – choć obfitujące w trudne wyzwania i ciężką pracę, toczyło się według odwiecznego rytmu, w głębokim i nierozdzielny związku ludzi, zwierząt, gór, lasów, na równych prawach współtworzących środowisko – Naturę.

25 G. Pecuch, *Wydobyłem rzeźbę...*, dz. cyt., s. 7.

STRESZCZENIE

Grzegorz Pecuch (1923–2008) należy do pierwszego pokolenia uczniów Antoniego Kenara, nauczycieli rzeźby w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem (obok m.in. Władysława Hasióra i Antoniego Rząsy). Urodził się i dorastał we wsi Florynka, na Łemkowszczyźnie. Jako dojrzały artysta, wielokrotnie podkreślał, że rodzinna ziemia ukształtowała jego wrażliwość i szczególnie, bliski związek z naturą. Takie wypowiedzi artysty oraz fakty z biografii posłużyły w niniejszym artykule za istotny kontekst dla próby interpretacji wojennego okresu jego twórczości. Do analizy wybrano dwa dzieła Grzegorza Pecucha – rzeźby *Konik* i *Lew* z ok. 1944 r.,

SUMMARY

Grzegorz Pecuch (1923–2008) belongs to the first generation of Antoni Kenar's students, sculpture teachers at the State Secondary School of Art Techniques in Zakopane (along with, among others, Władysław Hasiór and Antoni Rząsa). He was born and grew up in the village of Florynka, in the Lemko Region. As a mature artist, he repeatedly emphasized that his native land shaped his sensitivity and a special, close relationship with nature. Such statements of the artist and facts from his biography served in this article as an important context for an attempt to interpret the wartime period of his work. Two works by Grzegorz Pecuch were selected for the

obiekty szczególne, stworzone przez młodego artystę podczas pobytu na przymusowych robotach w Niemczech. Po latach Pecuch wspominał, że w tamtym trudnym czasie rzeźbienie pozwalało mu na zachowanie człowieczeństwa. Kontakt z drewnem przywoływał pamięć o Łemkowszczyźnie i rodzinnym domu. Twórczość była wyrazem niezgody i oporu wobec rzeczywistości. Podejmując próbę odczytania treści wojennych dzieł Pecucha oparto się na koncepcji estetyki antropologicznej, której autorka – Magdalena Popiel, postuluje umieszczenie twórcy na pierwszym planie zainteresowań badacza, a analizę tekstów autopoietycznych traktuje jako badania podstawowe.

SŁOWA KLUCZOWE

rzeźba polska 2. poł. XX w., drewno, Zakopane, Łemkowszczyzna, estetyka antropologiczna, II wojna światowa

analysis – the sculptures *Horse* and *Lion* from around 1944, special objects created by the young artist during his stay in forced labour in Germany. Years later, Pecuch recalled that in those difficult times, sculpting allowed him to retain his humanity. Contact with wood evoked the memory of the Lemko region and family home. Creativity was an expression of disagreement and resistance to reality. When attempting to read the content of Pecuch's wartime works, the concept of anthropological aesthetics was used, whose author – Magdalena Popiel, postulates placing the artist in the foreground of the researcher's interests, and treats the analysis of autopoietic texts as basic research.

KEYWORDS

polish sculpture of the 2nd half of 20th century, wood, Zakopane, Lemko region, anthropological aesthetics, World War II

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Adamiecki Wojciech, *Zanim zaśpiewa drzewo*, „Ty i Ja” 1970, nr 11(127), s. 24–27.
- Пецух Григорій, *З моего минулого (спогади)*, „Варпа” 1993, nr 1(2), s. 10–11.
- Pecuch Grzegorz, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, oprac. Zdzisława Zegadłówna, Nowy Sącz 1987.
- Pecuch Grzegorz, *Moja droga do szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem*, mpis, b.d., nlb, archiwum prywatne rodziny Pecuchów.

Opracowania

- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, „Barwa drewna”. *O kryteriach oceny i interpretacji twórczości rzeźbiarzy zakopiańskich w polskiej krytyce artystycznej*

- i wystawiennictwie od zakończenia II wojny światowej do wystawy Sztuka Ludowa w 30-leciu PRL*, „Saeculum Christianum”, t. 28, 2021, s. 122–142.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rzęsy to jest sztuka Rzęsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rzęsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rzęsą. Antoniemu Rzęsie w stulecie urodzin*, red. Magda Ciszewska-Rzęsa, Marcin Rzęsa, Zakopane 2020, s. 43–59.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Rytm Natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923–2008)*, Warszawa 2022.
- Czerni Krystyna, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzyciela we Lwowie [październik 1942–lipiec*

- 1943], w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. Agnieszka Groniek, Alicja Nowak, Kraków 2012, s. 311–348.
- Kudelska Dorota, *Dukt pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Nieścioruk Jarosław, *Polityka zagraniczna Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej w latach 1918–1923*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 11–12, 1997–1998, s. 381–409.
- Popiel Magdalena, *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 49–73.
- Popiel Magdalena, „*Artysta jest obecny*”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, Białystok 2018.
- Попович Володимир, *Григорій Пецух. Нарис життя і творчості*, „Між Сусідами. Альманах Фондації св. Володимира Хрестителя Київської Русі / Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzyciela Rusi Kijowskiej”, t. 5–6, 1995–1996, s. 65–79.
- Wilk Anna, *Łemkowie. Między integracją a rozproszeniem (1918–1989)*, Warszawa 2019.