

# Kłopotliwa klasyka

**Pretekstem do napisania niniejszego tekstu stała się wystawa zorganizowana w pięćdziesiątą rocznicę śmierci wybitnego rzeźbiarza<sup>1</sup>. Tekst, który rozpoczął się jako zapis wrażeń recenzenta, szybko zrodził potrzebę głębszego namysłu nad stanem badań polskiej rzeźby okresu międzywojennego. Ranga ośrodka, w którym ekspozycja miała miejsce, jak i klasa rzeźbiarza, pozwalają wykorzystać to wydarzenie jako impuls do pytania o konieczne perspektywy badań i przewartościowania dotychczasowych ocen. Strategia kuratorska posłużyła jako trafna diagnoza trudności, jakie sprawia powrót do klasyki.**

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Jan Szczepkowski (1878-1964) należy do grona nielicznych rzeźbiarzy, którzy jeszcze za życia doczekali się krytycznego podsumowania dorobku. W 1957 r. Joanna Szczepińska opublikowała niewielki zarys monograficzny działalności mistrza, uzupełniony trzydziestoma ilustracjami<sup>2</sup>. Opracowanie to, w znacznej mierze oparte na wspomnieniach i wartościujących opiniach samego artysty, prezentowało Szczepkowskiego przede wszystkim jako twórcę stylu narodowego, konstruuując model (nie wolny od mitów i przemilczeń) na długo określający pozycję rzeźbiarza w historii polskiej rzeźby. Szczepińska wpiisała kanoniczny zestaw dzieł Szczepkowskiego (do dziś obowiązujący) do narodowej skarbnicy kultury. Wagę tej publikacji wzmacnia fakt, że pierwsze monograficzne opracowanie poświęcone artyście ukazało się dopiero pięćdziesiąt lat później<sup>3</sup>. Obecnie ugruntowaniu i popularyzacji wiedzy o rzeźbiarzu sprzyjają badania nad kulturą okresu międzywojennego, prowadzone przez historyków sztuki szczególnie intensywnie i owocnie

w ostatnich dwu dekadach. Badania te zostały zapoczątkowane jeszcze w ubiegłym stuleciu przez tak zasłużonych badaczy jak Irena Huml i Andrzej K. Olszewski – którzy włączyli dzieło Jana Szczepkowskiego w kanon kultury okresu międzywojennego, a Anna Sieradzka umieściła twórcę *Kapliczki Bożego Narodzenia* w ścisłym gronie rzeźbiarzy polskiej art déco. Stan wiedzy na temat rzeźbiarza wzmaga powszechne dziś zainteresowanie miłośników sztuki i kolekcjonerów wytworami kultury lat 20. i 30. XX w.

Nie miał natomiast Szczepkowski szczęścia do indywidualnych prezentacji swego dorobku. Ostatnią bardziej znaczącą ekspozycją – mającą miejsce jeszcze za życia twórcy, był pokaz zespołu jego szesnastu rzeźb podczas XXI Biennale w Wenecji w 1938 r.<sup>4</sup> W kolejnych latach nieliczne dzieła artysty pojawiały się jedynie na zbiorowych wystawach przeglądowych. W setną rocznicę urodzin rzeźbiarza, latem 1978 r., oficjalną działalność rozpoczęło jego muzeum, urządzone i prowadzone przez córkę artysty w rodzinnej willi w Milanówku<sup>5</sup>.

1 Jan Szczepkowski (1878-1964) *Wystawa jubileuszowa z okazji 50. rocznicy śmierci artysty*. Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko, 28 czerwca – 21 września 2014, kurator: M. Bartoszek.

2 J. Szczepińska, *Jan Szczepkowski*, Warszawa 1957.

3 K. Chrudzińska-Uhera, *Jan Szczepkowski. Życie i twórczość*, Milanówek 2008.

4 XXI *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1938*. *Catalogo*, s. 255, 256, il. 74.

5 Na kolekcję muzeum składały się głównie gipsowe projekty rzeźb (portretów, dekoracji architektonicznej, medalii) oraz drewniany Ołtarz Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (obecnie jako depozyt w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem).

Obecnie obiekt ten, wraz z pracownią rzeźbiarską oraz spuścizną artystyczną, jest własnością Miasta Milanówek, jednak publiczna dostępność kolekcji pozostaje ograniczona. Tym cenniejsze są działania przypominające sylwetkę Jana Szczepkowskiego i dorobek tego znaczącego i wybitnego rzeźbiarza. Pierwszą tego typu inicjatywą była wystawa zorganizowana dopiero czterdzieści pięć lat po śmierci artysty – w 2009 r., w Muzeum Niepodległości w Warszawie<sup>6</sup>. Ekspozycji tej, ze względu na jej skalę, nie wypada nazwać retrospektywną, niemniej prezentowała wszystkie znaczące etapy życia i twórczości rzeźbiarza. Szczególnie wyeksponowane zostały dwa czynniki, najbardziej wyraziście budujące indywidualność artystyczną Szczepkowskiego: styl narodowy i jego manifestacja w Paryżu w 1925 r., oraz rola mecenatu państwowego – którego efektem był imponujący dorobek oraz aktywność artysty w okresie międzywojennym i po roku 1945. Ważnym zadaniem wystawy było przywołanie w miarę pełnego obrazu działalności zawodowej Szczepkowskiego, przy jednoczesnym umieszczeniu go w kontekście realiów historycznych, z którymi twórczość rzeźbiarza była sprzęgnięta.

Kiedy w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku postanowiło wykorzystać pięćdziesiątą rocznicę śmierci Jana Szczepkowskiego, by zorganizować wystawę o charakterze retrospektywnym (28 VI–21 IX 2014), prestiż instytucji, jak również atrakcyjna przestrzeń ekspozycyjna – zapowiadały wydarzenie o doniosłym znaczeniu i rozmachu aranżacyjnym. W Muzeum Rzeźby Współczesnej zgromadzono – po raz pierwszy – większość znaczących dzieł artysty. Przestrzeń Muzeum pozwoliła na ich wyeksponowanie w korzystnej perspektywie. Część dzieł wydobyto na tę okazję z muzealnych magazynów, niektóre pokazane zostały po raz pierwszy po gruntownych

pracach konserwatorskich<sup>7</sup>. Jubileusz skłaniał do oczekiwania wystawy monograficznej, ugruntowującej pozycję Szczepkowskiego i pogłębiającej wiedzę o dorobku mistrza. Bogaty, dobrze zachowany i skatalogowany dorobek rzeźbiarza, opracowane dzieje jego artystycznego i prywatnego życia stawiały kuratorkę w komfortowej sytuacji pracy na rozpoznanych materiale w oparciu o dostępny stan badań. Dawały możliwość formułowania nowych pytań, krytycznego spojrzenia na – znany już przecież – dorobek artysty. Dawały nadzieję na ujrzenie wybitnych, klasycznych obiektów w perspektywie współczesności.

Wobec przywołanego powyżej stanu badań tym bardziej zaskakujące są intencje przyświecające organizatorom wystawy. Monika Bartoszek w tekście podsumowującym wydarzenie oświadcza: „Obecnie, nawet w gronie fachowców, mało kto pamięta o jego [Szczepkowskiego] międzynarodowych sukcesach, mało kto kojarzy konkretne dzieła, mało kto zdaje sobie sprawę z rozległych zainteresowań i całego wachlarza technik jakie były jego udziałem”<sup>8</sup>. O ile zdanie takie było prawdziwe jeszcze dekadę temu, dziś może budzić jedynie zdziwienie. Trudno zrozumieć, dlaczego celem wystawy, jak i towarzyszącej jej publikacji albumowej, nie uczyniono krytycznego, kontekstualnego spojrzenia na dorobek mistrza, w zamian proponując upomnienie się o miejsce w historii kultury dla rzeźbiarza, który posiada stabilną pozycję w panteonie twórców pierwszej połowy XX stulecia. Widzom zaproponowano znany już kanon dzieł, a zaletę wystawy można upatrywać głównie w fakcie, że w jednym miejscu po raz pierwszy zgromadzono wysokiej klasy obiekty rozproszone po zbiorach i magazynach muzealnych. I właśnie owa kompletność ekspozowanego materiału mogła stać się

<sup>6</sup> Jan Szczepkowski (1878–1964). *W służbie sztuce, w służbie ojczyźnie*, Muzeum Niepodległości w Warszawie, 11.XI.2009 – 21.II.2010.

<sup>7</sup> Obiekty ze zbiorów Miasta Milanówek.

<sup>8</sup> M. Bartoszek, *Sposób na klasyka. O jubileuszowej wystawie Jana Szczepkowskiego*, „Orońsko. Kwartalnik rzeźby” 2014, nr 4(97), s. 4.

mocną stroną wystawy. Niestety, kuratorka zrezygnowała również z retrospektywnego charakteru prezentacji. Jak argumentowała, wprawdzie „projekt aranżacji uwzględniał różne okresy twórczości Szczepkowskiego; miał także dawać świadectwo niezwykłości i wszechstronności jego talentu”, jednakże „nie wszystko dało się [...] pokazać”<sup>9</sup>. Ta oczywista konstatacja zamyka dyskusję, niemniej prowokuje namysł nad tym, dlaczego pokazano właśnie taki zestaw dzieł? Czy zdecydowała dostępność obiektów i możliwości ekspozycyjne ośrodka? A także: czego i z jakich powodów postanowiono w Orońsku nie eksponować?

Układ ekspozycji podporządkowany został chronologii. Ponieważ nie znamy zachowanych dzieł artysty z czasu jego nauki (w c.k. Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, w Szkole i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) okres ten nie mógł znaleźć swojej wizualizacji na wystawie w postaci obiektów. Narrację rozpoczął więc okres młodopolski, zilustrowany ekspresyjną figurą *Nad przepaścią* (ok. 1900). Nieopodal ustawione zostały dwie wersje (odlew gipsowy i brązowy) urzekającej kompozycji symbolicznej *Macierzyństwo* (ok. 1905 – z niezrozumiałych powodów określonej przez kuratorkę „na poły ludową wizją”<sup>10</sup>). Dalej widz odnajdywał studia typów wiejskich dziewcząt, ze znakomitą, unikalną w twórczości artysty, grupą *Dziewki* (1903–1904) – wciąż przekonującą siłą psychologicznej charakterystyki modelek. To jedna z bardziej interesujących rzeźb, której oryginał można było zobaczyć dzięki wystawie. Wypożyczona z muzealnych magazynów, niegdyś zdobyła ekspozycję stałą Muzeum Narodowego w Krakowie. Te cztery podkrakowskie Gracje są przykładem konsekwencji wyciągniętych przez Szczepkowskiego z lekcji Rodina, ale i inwencji młodego adepta sztuki, próbującego ująć

w tym zadaniu rzeźbiarskim różne punkty widzenia kobiecej postaci. Uzupełnienie okresu młodopolskiego stanowiła ekspozycja ceramiki wytwórni Józefa Niedźwieckiego w Dębnikach, w której Szczepkowski przez krótki czas (1902–1907) pełnił funkcję kierownika artystycznego. Po raz pierwszy obiekty te zostały pokazane w takiej liczbie<sup>11</sup>, co było słuszną decyzją kuratorki. Atrakcyjnie ekspozycjonowane, poprzez swoją barwną odmienność działały jako ciekawy kontrapunkt tej części wystawy. Niemniej, dowodzą wyraźnej niekonsekwencji w kuratorskiej strategii, zakładającej ograniczenie ekspozycji do obszarów stanowiących zasadniczą formę wypowiedzi artysty. W taki właśnie sposób uzasadniono pominięcie na ekspozycji twórczości z okresu pierwszej i drugiej wojny światowej<sup>12</sup>, ale z nieznanych powodów uwzględniono wspomniane obiekty ceramiczne, jak również uikatowe w dorobku rzeźbiarza projekty wyposażenia wnętrz: mosiężną lampę (1913) i komplet mebli do jadalni willi własnej w Milanówku (lata 30. XX w.).

Istotną merytorycznie część orońskiej wystawy stanowiły obiekty z okresu międzywojennego, określone przez kuratorkę jako „to, co najważniejsze” w ocenianym z dzisiejszej perspektywy dorobku rzeźbiarza<sup>13</sup>. Rzeczywiście, lata 20. i 30. XX w. były czasem największego uznania Jana Szczepkowskiego w środowisku zawodowym i artystycznym, ale dodać trzeba, że o uznaniu tym decydowała wpisanie przez rzeźbiarza własnej twórczości w dyskurs narodowy. Natomiast pod względem formalnym dzieła z okresu międzywojennego prezentują jakość, techniczną biegłość i artystyczną wartość, które rzeźbiarz osiągnął już przed 1918 r. Kuratorka dostrzegła ten związek pomiędzy kolejnymi etapami twór-

<sup>9</sup> Tamże, s. 5.

<sup>10</sup> Tamże, s. 6.

<sup>11</sup> Część obiektów ze zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku znalazła się wcześniej na wystawie w Muzeum Niepodległości w Warszawie (2009).

<sup>12</sup> M. Bartoszek, dz. cyt., s. 5.

<sup>13</sup> Tamże, s. 7.

czości rzeźbiarza, stawiając u genezy dzieł art déco projekty z lat 1917-1918 (dekorację domu Towarzystwa Rolniczego w Krakowie, rzeźby w ołtarzu św. Antoniego w Krzeszowicach<sup>14</sup>, epitafium matki). Oceniała realizację w Krzeszowicach za początek zwrotu w twórczości Szczepkowskiego – mimo że figury aniołów wieńczą raczej młodopolsko-symboliczny okres pracy artysty. Przywołując – jak go określa – rewolucyjny projekt nagrobka hr. A. Potockiego, wskazała moment, w którym Szczepkowski miał – jej zdaniem – odrzucić realizm i opowiedzieć się po stronie sztuki awangardowej<sup>15</sup>. Twórczość Szczepkowskiego z nurtem realizmu, a tym bardziej awangardyzmem, nie miała wiele wspólnego. Dlatego można przypuszczać, że kuratorka „awangardowość” rozumie jako „nowoczesność” i „postępowość” w dziedzinie środków artystycznej wypowiedzi. Przypuszczenie takie zdaje się potwierdzać również koncepcja prezentacji dorobku Szczepkowskiego w porządku chronologicznym, który narzuca myślenie o ewolucyjnym rozwoju jego twórczości. Jak można dalej zgadywać, postępowość uznana została za synonim wartościowości. Kuratorka usiłuje więc wpisać Szczepkowskiego do kanonu artystów modernizatorów. Jednak tak definiowana nowoczesność – w rozumieniu awangardowości i postępu – nie może być adekwatną miarą dla dorobku tego rzeźbiarza. Szczepkowski nie jest rewolucjonistą formy, wręcz przeciwnie – odwołuje się do tradycyjnej poetyki i wzorców przeszłości. Idee, z jakich wyrasta jego sztuka, dalekie są od lewicujących postaw artystów awangardowych. Można przypuszczać, że kuratorka dała się zwieść potocznemu odczuciu, iż klasyfikacja twórcy poza kręgiem modernizatorów otwartych na impulsy kultury zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej, oznacza uznanie jego twórczości

za paseistyczną i szablonową. Tego typu sądy uznać trzeba za fałszywe uogólnienia, a przyjęte przekonanie, że w polskiej kulturze od ponad dwu stuleci trwa „wojna nowoczesności z tradycją”<sup>16</sup> doczekało się już krytycznej dekonstrukcji, dobitnie sformułowanej przez Andrzeja Szczerskiego<sup>17</sup>. Szczerski dowodzi, że tradycjonalizm nie stanowił i nie stanowi przeszkody na drodze modernizacji, której wzorce nie muszą być zewnętrzne wobec polskości. Przywołując przykłady między innymi twórczości Stanisława Witkiewicza (1851-1915), Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (1929) i modernistycznej architektury międzywojennej, udowadnia, że nowoczesność mogła być konstruowana przy wykorzystaniu i w poszanowaniu dorobku rodzimej kultury minionych epok<sup>18</sup>. Stawia tym samym postulat reinterpretacji historii (sztuki i kultury), by ukazać związki polskiej tożsamości z nowoczesnością w nowej perspektywie, łączącej „afirmację polskości ze współpracą ze światem zewnętrznym”<sup>19</sup>.

Postulaty Szczerskiego są konsekwencją kilkunastoletnich badań historyków sztuki, pracujących nad nową i bardziej adekwatną perspektywą postrzegania sztuki II Rzeczypospolitej. Badania te pozwoliły na krytyczną refleksję nad dotychczasowym stanem badań. Ogniskowały się między innymi wokół ważnych międzynarodowych ekspozycji<sup>20</sup>, wystaw światowych – postrzeganych przez badaczy jako wydarzenia *par excellence* nowoczesne, a jednocześnie silnie osadzone

16 Opinia Jerzego Jedlickiego (*Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 68) cyt. za: A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 8.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 19-78.

19 Tamże, s. 9.

20 Materiały z sesji naukowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, publikowane pod redakcją naukową J. Sosnowskiej: *Wystawa paryska 1925*, Warszawa 2007; *Wystawa paryska 1937*, Warszawa 2009; *Wystawa nowojorska 1939*, Warszawa 2012.

14 Błędnie określone jako „wystrój prezbiterium”. Tamże, s. 7.

15 Tamże, s. 7. Stwierdzenie dotyczące „awangardowej lekcji stylu Art Déco” pojawia się również na s. 8.

w tradycji. Ukazały wystawy jako przestrzeń społeczną, w której współistnieją dwustronne relacje z publicznością. Odsłonięta została złożona struktura ideologiczna ekspozycji, wskazująca na ich protomodernistyczny charakter, a jednocześnie ujawniająca dowody myślenia imperialnego, kolonialnego. W perspektywie współczesności dostrzeżono zapowiedź procesów globalizacji i redystrybucji kultury<sup>21</sup>. Podkreślono, że wystawy światowe funkcjonowały w określonym kontekście historyczno-politycznym, budującym klimat, w jakim dojrzewały artystyczne projekty<sup>22</sup>. Powyższa perspektywa szczególnie adekwatna jest w kontekście dzieł Jana Szczepkowskiego. Rzeźbiarz największe uznanie zdobył wówczas, kiedy tworzył jako artysta „państwowo-twórczy”, aktywnie uczestniczący w realizacji projektu nowej kultury odrodzonego państwa. Brał udział w trzech wielkich wystawach międzywojennych: paryskich 1925 i 1937 r. oraz nowojorskiej 1939 r. W latach 20. współtworzył styl narodowy wywodzący się z młodopolskich poszukiwań odrębności kulturowej, z europejskiego odrodzenia wernakularnego i witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego. Klasyczny dla tej narracji był projekt *Kapliczki Bożego Narodzenia*, który stał się synonimem sukcesu Polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r., a jednocześnie dziełem życia swego autora. Rzeźbiarz wpisał się również w oficjalną sztukę dekady następczej, w której akcentowano rolę i znaczenie państwa inicjującego nowoczesny rozwój kraju. Realizowane wtedy projekty, zarówno w sferze gospodarczo-przemysłowej (Gdynia, COP) jak i propagandowo-artystycznej, charakteryzowały się rozmachem i znaczną skalą. Kultura akcentować miała wielkość

21 Por. tamże.

22 By przywołać choćby: dwie wojny światowe – otwierające i wieniące okres dwudziestolecia, rodzące się i dojrzewające w tym czasie nacjonalizmy, światowy kryzys gospodarczy.

narodu i aspiracje państwa<sup>23</sup>. Przypomnijmy, że Szczepkowski uczestniczył w licznych propagandowych ekspozycjach zagranicznych pod egidą TOSSPO, a w 1938 r. otrzymał indywidualny pokaz w ramach pawilonu polskiego na XXI Biennale Weneckim.

Na wystawie orońskiej ten okres reprezentowały między innymi autorskie repliki fragmentów *Kapliczki Bożego Narodzenia* i płaskorzeźb na sali obrad Sejmu. Trudno bezkrytycznie zgodzić się na ich pozostawienie w interpretacyjnej próżni. Zatrzymajmy się choćby przy *Kapliczce Bożego Narodzenia*. Widz został pozostawiony w jej obliczu z propozycją podziwiania wirtuozerii, z jaką rzeźbiarz przemyślał budowanie formy głębokim światłocieniem i po mistrzowsku komponowanym układem stojów drewna. Za zbędną uznano informację na temat formuły stylu narodowego, jaką dzieło konstruowało – formuły charakterystycznej dla tej właśnie dekady, nieaktualnej już w latach późniejszych. Oglądający wystawę nie otrzymał również możliwości poznania – jakże symptomatycznej i pouczającej – historii losów *Kapliczki* po jej paryskim sukcesie. Dzieje utraty i odzyskania przez obiekt tożsamości, a następnie uratowania go jako cennego dzieła dziedzictwa narodowego – mogły posłużyć za pouczającą lekcję historii i patriotyzmu<sup>24</sup>. Kuratorka nie widziała jednak sensu by „budować piramidy znaczeń, tam gdzie mamy do czynienia z kunsztem w czystej postaci”. Jak uzasadniała: „opracowania twórczości artysty [...] pozwalają na rezygnację z poszukiwania dru-

23 Na ten temat: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926-1939*, red. U. Schmid, Warszawa 2014.

24 Tomasz Merta, Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 20 IX 2009 r. dokonał odsłonięcia odrestaurowanego przez polskich konserwatorów ołtarza – *Kapliczki Bożego Narodzenia*, autorstwa Jana Szczepkowskiego, w kościele parafialnym św. Stanisława w Dourges (region Nord-Pas-de-Calais) we Francji. [http://mkidn.gov.pl/pages/posts/zakonczenie\\_prac\\_konserwatorskich\\_ol-tarza\\_jana\\_szczepkowskiego\\_w\\_dourges\\_we\\_fran-cji-407.php](http://mkidn.gov.pl/pages/posts/zakonczenie_prac_konserwatorskich_ol-tarza_jana_szczepkowskiego_w_dourges_we_fran-cji-407.php) [dostęp 18 IX 2015].

giego dna na rzecz delektowania się sztuką samą w sobie”<sup>25</sup>. Dlaczego więc, po pierwsze: wobec dostępności obszernych publikacji, wystawie towarzyszyła kolejna, *de facto* nie wzbogacająca stanu badań<sup>26</sup>? I po drugie: czy współczesnego widza miała szansę zainteresować propozycja wyłącznie estetycznej kontemplacji formalnej strony dzieł?

W projektach Szczepkowskiego z okresu międzywojennego zapisane zostały wartości patriotyczne, poczucie wspólnoty, potrzeba budowania tożsamości narodowej. O tym, że są one nadal aktualne, przypomniła zorganizowana przed trzema laty w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawa pt. *Nowa Sztuka Narodowa*. Prezentowała „szczególny nurt, funkcjonujący w polskiej kulturze poza oficjalnym obiegiem sztuki, rozwijający się w opozycji do lewicowej tradycji awangardowej”<sup>27</sup>. Kuratorzy warszawskiej ekspozycji wyeksponowali dwa zasadnicze aspekty tego, nazwanego przez nich „realizmu narodowo-patriotycznego”. Pierwszy dotyczył relacji między tradycją a nowoczesnością, drugi dotyczył kwestii statusu Muzeum jako narodowej instytucji sztuki, której zadaniem powinno być przełamywanie we współczesnej kulturze podziału na „dwie Polski”<sup>28</sup>. Retrospektywna wystawa Jana Szczepkowskiego miała szansę wpisać się w ten interesujący namysł nad potrzebą,

kondycją i formą polskiej sztuki narodowej. Tym bardziej, że zorganizowana została w ośrodku, w którym miejsce miała wystawa dokumentująca międzynarodowy konkurs na Pomnik Smoleński<sup>29</sup>. Otwarta formuła tego konkursu pozwoliła na zapis wyjątkowej, społecznej dyskusji. Dała obraz oczekiwaniń związanych z formą upamiętnienia narodowych doświadczeń współczesnych Polaków. Warto było tę wiedzę wykorzystać.

Jako kolejne, na wystawie w Orońsku, zaprezentowane zostały projekty Szczepkowskiego z okresu po drugiej wojnie światowej, które kuratorka oceniła jako nie odbiegające stylistycznie od rzeźb przedwojennych, ale reprezentujące znacznie od nich niższy poziom artystyczny<sup>30</sup>. Tym samym podkreśliła ciągłość pomiędzy twórczością artysty w tych dwu tak odmiennych epokach, różniących się pozycją twórców, zakresem ich wolności oraz powinności. O ile artystów zaangażowanych w propagandę II RP, z daniem Ulricha Schmida, postrzegać można nie tylko jako uczestników, ale aktywnych współtwórców sytuacji społeczno-politycznej kraju<sup>31</sup>, o tyle socrealizm w tym względzie przyniósł radykalną odmianę, narzucając odgórnie jedynie słuszną, obowiązującą stylistykę. Twórca nie był już reprezentantem własnych wartości i poglądów, a sztuka przestała być wyrazem jego patriotycznej postawy. Artyści cieszący się uznaniem przed wojną (rzeźbiarze formatu Szczepkowskiego i Duniakowskiego) byli chętnie wykorzystywani przez władzę ludową, jako legitymizacja ustroju nowego państwa. Ich rozpoznawalny i ceniony styl miał służyć zupełnie nowym treściom. W historii współczesnej polskiej sztuki podkreślana jest jednak

25 M. Bartoszek, dz. cyt., s. 9.

26 M. Bartoszek, *Jan Szczepkowski (1878-1964)*, Orońsko 2014. Albumowa publikacja przytacza znane już fakty z życia artysty, nie wzbogaca katalogu jego dzieł, nie rewiduje dotychczas obowiązujących interpretacji twórczości. W publikacji pojawia się jeden nowy obiekt – kolejny przykład typowej dla rzeźbiarza formuły portretu rzeźbiarskiego (poz. kat. 24), odnotować też można 5 oryginalnych, niepublikowanych wcześniej, prywatnych fotografii archiwalnych.

27 *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 02 VI – 19 VIII 2012, <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp 14 X 2015].

28 <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp 14 X 2015].

29 Międzynarodowy konkurs na opracowanie koncepcji pomnika upamiętniającego ofiary katastrofy lotniczej, która miała miejsce pod Smoleńskiem 10.IV.2010 r. Patrz: *Pomnik Smoleński*, Orońsko 2012.

30 M. Bartoszek, *Sposób na klasyka...*, dz. cyt., s. 9.

31 *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 380-394.

relacja między sztuką II RP i PRL<sup>32</sup>. Poza ciągłością pokoleniową twórców, istnienie takiego związku uzasadnia chęć postrzegania udziału artystów w socrealizmie jako wyniku ich utopijnej wiary w historyczną moc sprawczą sztuki. Wiara ta wyrastać miała między innymi ze spuścizny międzywojennych doświadczeń. W takim świetle udział artystów w tworzeniu sztuki przepojonej socjalistyczną ideologią postrzegany być może jako dramatyczny kompromis twórców pragnących zachować wierność sztuce zaangażowanej. Odbicie takiej strategii odnaleźć mogliśmy na wystawie *Figury retoryczne*<sup>33</sup>, prezentującej przykłady warszawskiej rzeźby architektonicznej 1918-1970, sugerującej spójność ideowego zaangażowania i języka formalnego realizacji przed- i powojennych. W ekspozycji tej uwzględniono również dzieła Jana Szczepkowskiego, potwierdzając konieczność pogłębionej refleksji nad relacjami sztuki oficjalnej II RP i PRL.

\*\*\*

„Czy minimalizm może być strategią kuratorską?” – pyta Monika Bartoszek w podsumowaniu swojego tekstu na temat orońskiej wystawy Jana Szczepkowskiego. Zdaniem tym jakby starała się usprawiedliwić ostrożność w stawianiu pytań i ekspozowaniu kontrowersyjnych aspektów twórczości „klasyka” – ostrożność, która nie dotyczy jedynie tej, przywołanej przez nas wystawy, ale świadczyc może o szerszej strategii kuratorskiej CRP Orońsko. Przypomnijmy zorganizowaną przed

kilkoma laty w tym samym ośrodku wystawę Xawerego Dunikowskiego<sup>34</sup>. Zarówno ekspozycja, jak i towarzyszący jej album-katalog, wzbudziły wątpliwości zbliżone charakterem do przedstawionych powyżej<sup>35</sup>. Lechosław Lameński zwracał uwagę między innymi na nieuzasadniony merytorycznie wybór eksponatów, brak krytycznego podejścia do dorobku rzeźbiarza, pomijanie kontrowersyjnych epizodów życia i twórczości mistrza. Podobne zastrzeżenia Lameński zgłaszał pod adresem towarzyszącej wystawie publikacji, która – jego zdaniem – nie miała „drażnić ani denerwować zbyt śmiałymi spostrzeżeniami i uwagami”<sup>36</sup>. Można więc potraktować pozostawianie przez kuratorki CRP dorobku klasyków rzeźby poza interpretacyjnym kontekstem jako symptom świadczący o potrzebie określenia narzędzi klasyfikacji rzeźby międzywojennej. Zadanie stworzenia metodologii leży oczywiście po stronie krytyków i historyków sztuki, ale żałować należy, że wspomniane ekspozycje nie stały się okazją do wspólnego namysłu nad tą problematyką. Dyskusja taka powinna była objąć przywołane powyżej aspekty: powiązań rzeźby z nacjonalistycznym dyskursem, sztuki jako oficjalnej reprezentacji państwa, współczesnego wymiaru stylu narodowego, pytania o dzisiejszy wyraz patriotyzmu. Również zagadnienia bardziej szczegółowe miałyby szansę w takiej konfrontacji się pojawić, jak np. wspomniana już refleksja nad związkami artystów międzywojennych z socrealizmem. Kolejną interesującą kwestię mogło stanowić szeroko pojmowane zagadnienie ikonografii rzeźby dwudziestolecia, tego szczególnego okresu,

32 Por. m.in.: E. Grabska, *Lata 1914-18 i 1939-49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie, Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982, s. 25-45; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991, s. 53-61. Z kolei socrealizm jako wyjście z kryzysu wiary w sztukę poprzez powrót do konwencji przedstawia P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.

33 *Figury retoryczne. Warszawska rzeźba architektoniczna 1918-1970*, Królikarnia oddz. Muzeum Narodowego w Warszawie, 14 VI. – 11 X 2015.

34 *Niepokorny. Xawery Dunikowski*. Muzeum Rzeźby Współczesnej, CRP Orońsko 9 VII-18 IX 2011, kurator: Joanna Torchała; *Niepokorny. Xawery Dunikowski*, Orońsko 2011.

35 L. Lameński, *Wielki zapomniany? „Niepokorny. Xawery Dunikowski”*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 1(23), s. 101-105.

36 Tamże, s. 105.

w którym – po długim czasie – sztuka uwolniona została od obowiązku odwoływania się do cierpienia, ofiary i martyrologii. Zastanowić się warto, w jakim stopniu oznaczało to realne wyzwolenie twórców, a w jakim kultura polska – jak sugeruje Ulrich Schmid – nadal pełniła charakter kompensacyjny<sup>37</sup>. Na temat nowych tematów i ich ujęć w dwudziestolecie powstały już pewne opracowania, między innymi mający charakter ogólny i syntetyzujący – zarys autorstwa Aleksandry Melbechowskiej-Luty<sup>38</sup>. Wątek słowiańskiej mitologii w nacjonalistycznym dyskursie Stanisława Szukalskiego przeanalizował Lechosław Lameński<sup>39</sup>. Joanna Sosnowska podjęła interesujący temat ikonografii wodza, analizowany w oparciu o przedstawienia upamiętniające Marszałka Piłsudskiego<sup>40</sup>. To ujęcie jest szczególnie ciekawe w kontekście dorobku Jana Szczepkowskiego, daje nową perspektywę oceny projektów pomnika Marszałka, a zwłaszcza sarkofagu – obiektu szczególnego w dorobku mistrza. Sarkofag ten otoczony jest do dziś ogromną estymą Polaków, jego zmitologizowanie nie pozwala jak dotąd obiektywnie oddzielić i ocenić rangi artystycznej od aspektów emocjonalnych, politycznych i ideologicznych, jakie w obiekcie tym zostały na trwałe zapisane.

Obie zorganizowane w Oronisku

37 Zdaniem U. Schmidta, w dekadzie lat 20. kultura akcentowała „narodową wielkość” Polski – odpowiadając w ten sposób na trudną sytuację państwa doświadczonego skutkami Pierwszej wojny i światowego kryzysu. W dekadzie kolejnej łagodzie miała brak konstytucyjnej legitymizacji władzy. *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 383-384, 393-394.

38 A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005, s. 258-297.

39 L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

40 J. Sosnowska, *Smutny rycerz – o polskiej rzeźbie pomnikowej*, w: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 306-323. Tematykę tę podejmuje i rozwija: I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

wystawy mistrzów – Dunikowskiego i Szczepkowskiego – dowiodły, że dzieła rzeźbiarskie mogą zostać zaprezentowane widzowi w sposób atrakcyjny i sugestywny. W tym zakresie kuratorki zdały egzamin celująco. Poprzez wyeksponowanie wartości estetycznych, odpowiednie oświetlenie i aranżację przestrzeni wystawowej dowiodły, że rzeźba ma potencjał, by w muzealnych przestrzeniach wyzwolić się spod dominacji medium malarskiego. W tym miejscu przywołać należy ważną krakowską wystawę *Na drogach duszy*, prezentującą twórczość polskich rzeźbiarzy przełomu wieków XIX i XX w kontekście dorobku Gustava Vigelanda<sup>41</sup>. Jej niezwykła wizualna atrakcyjność uzyskana została poprzez szczególną aranżację przestrzeni oraz efektowne oświetlenie obiektów. O wadze merytorycznej ekspozycji zadecydowało natomiast skonfrontowanie młodopolskich dzieł z głośnymi, skandalizującymi rzeźbami Norwega oraz wyeksponowanie nurtującego ówczesnych artystów zagadnienia cielesności i związanych z nim emocji. Wystawie towarzyszył katalog zawierający krytyczne teksty polskich i norweskich badaczy. Należy mieć nadzieję, że te trzy duże projekty ekspozycyjne staną się zachętą do oddania rzeźbie miejsca w galerijno-muzealnych salach i objęcia jej krytyczno-naukowym namysłem. Pozwoliłoby to na skonstruowanie obrazu rzeźbiarstwa polskiego pierwszej połowy XX stulecia, który ukazałby złożoność i atrakcyjność tego okresu łączącego tendencje uniwersalne, dotyczące egzystencjalnych treści ze specyficznymi polskim dyskursem narodowym; nawiązania do nowoczesnych, awangardowych trendów – z zachowawczymi tendencjami historyzującymi, odwołującymi się do tradycji; sztukę zaangażowaną z rzeźbą dekoracyjną i estetyzującą. To byłaby ciekawa wystawa.

41 *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6 X – 26 XII 2010.