

Stanisław Hadyna

Ciągłość pokoleń... Rzec o Gustawie Hadynie

Horacy

Exegi monumentum aere perennius

(Carm. III, 30)

Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu,
strzelający nad ogrom królewskich piramid,
nie naruszą go deszcze gryzące, nie zburzy oszalały Akwilon,
oszczędzi go nawet łańcuch lat niezliczonych i mijanie wieków,
nie wszystkim umrę wiem że uniknie pogrzebu,
cząstka nie byle jaka i rosnący w sławę
potąd będę wciąż młody pokąd na Kapitol,
ma wstępować z milczącą westalką pontifeks,
i niech mówią że stamtąd gdzie Aufidus huczy,
z tego kraju gdzie gruntem brak wody,
gdzie Daunus rządził ludem rubasznym ja z nizin wyrosły,
pierwszy doprowadziłem nurt eolskiej pieśni,
od Italów przebiwszy najpewniejszą drogę,
bądź dumna z moich zasług i delfickim laurem,
Melpomeno łaskawie opleć moje włosy.

(przeł. Adam Ważyk)

Przygotowując się do pisania niniejszego opracowania, mam świadomość trudności wynikającej z interpretacji życiorysu i twórczości ojca. Tym trudniejsze jest to zadanie, że polegać będzie ono na krytyce dwóch różnych, a nawet skrajnych poglądów, kształtujących się w odmiennych realiach historycznych. Nie jest moim zadaniem, jako syna dzierzającego to samo nazwisko, wystawianie oceny ojcu, ale przede wszystkim

ukazanie człowieka zmagającego się z realiami twórczymi jakże bardzo ważnymi w życiu każdego artysty. Mam świadomość pewnego obciążenia natury rodzinnej, ale zapewne punkt odniesienia będzie dla czytelnika tym cenniejszy, może bardziej wiarygodny, bo wywodzący się z „tego samego gniazda”. Tyle tytułem wprowadzenia.

Gustaw Hadyna, mój ojciec przyszedł na świat, jak sam wielokrotnie mówił żartując, jako... „wyrocznia niebios” 4 maja 1946 roku w niewielkiej świętokrzyskiej wsi Wola Grójecka jako syn Janiny i Stanisława Hadynów. Zapewne nie bez znaczenia na kształt osobowości ojca miał dom rodzinny oraz najbliższe otoczenie sąsiedzkich spotkań, w czasie których toczyły się dyskusje o chłopskich bohaterach powstania styczniowego 1863 roku, rewolucji 1905 roku, walkach Legionów Polskich w latach 1914–1918 roku oraz brzemieniach w skutki wydarzeniach II wojny światowej. Atmosfera ciągłości pokoleń, przekazywana z „ojca na syna”, była nieodzownym elementem chłopskiej tradycji, w której wzrastał młody Guccio, czego dowodem są słowa Zbigniewa Nosala, określającego podstawy twórczości ojca: „Przywołują czasami miejscowi tę pamięć w wieczornych, zimowych opowieściach, odtwarzają przeszłe zdarzenia po kolei i na wrywki, zależnie od miejsca czasu, sytuacji i słuchaczy. Zimami, sobotami i niedzielami schodzili się starzy i młodszy, jedni żeby powspominać, drudzy aby posłuchać, przesiąknąć najbliższą, własną ich wsi historią nieoszczędzającą jej wojennych i nie tylko wojennych dramatów (...)”.

Powiązania rodzinne z rozgrywającymi się wydarzeniami historycznymi ukształtowały światopogląd chłopskiego trudnego losu, którego przejawem w przyszłości będą realizacje pomnikowe, odwołujące się do tradycyjnych wartości przetrwania i zmagania człowieka z trudnościami życia. Ta atmosfera rodzinnego domu, zaszczerpiona poprzez opowiadania o zamierzchłych czasach i osnuta na poły legendarnymi podaniami, była dostrzegalna przez wszystkich tych, którzy mieli okazję zawitać w przeszłości do naszego domu, rzeźbiarzy, pisarzy, ludzi sztuki. Wymowne w swoim rodzaju są słowa Ryszarda Miernika – pisarza ziemi świętokrzyskiej, który tak scharakteryzował twórczość ojca, osadzoną w realiach wiejskiego bytu, określającego miejsce człowieka w rzeczywistości: „Ile człowiek może na przekór wszystkim i samemu sobie. Ile może powiedzieć o budowie pracowni, rodziny, o rzeźbie. Gustaw na przekór panującej niemożności, żyje za pan brat z Norwidem tam, gdzie rzekomo diabeł powiedział dobranoc, a jego Ania, Łukasz i Stasiu bardzo mu chcą pomóc w tym przedziwnym zmaganiu się człowieka z cza-

sem, w jego upartym bulwersowaniu niedowiarków, że chłopscy synowie dają świadectwo i życie nowemu istnieniu w prawdzie”.

Śmiało mogę stwierdzić, że charakter ojca był trudny, potrafiący zjednać przyjaciół swoją autentycznością „wykutą” w czasie opowiadań o rodzinnych losach, uwikłanych w niełatwe życie powojennej surowej rzeczywistości, a jednocześnie osadzonych na twardym fundamencie kamieniarza zmagającego się z twardym materiałem rzeźbiarskim. Mimo statusu chłopskiego pochodzenia, wpisującego się w ideologiczne ramy narzuconego nowego ustroju, gloryfikującego odwracanie się od własnych tradycji i wartości duchowych, ojciec wyniósł z domu, jak pisał historyk sztuki Seweryn Wisłocki, prostotę, prawość i służbę prawdzie transcendentnej oraz historycznej swojej ziemi. Jak mogę jedynie mieć, było to na tyle ważne, że w rodzinnych wspomnieniach, na które składały się relacje dziadków Jana Drucha oraz Stanisława Hadyny, dostrzegał ojciec nieprzejednane *genius loci* – moc miejsca, tworzącego podstawy jego twórczości artystycznej ściśle – jak pisał wspomniany Seweryn Wisłocki – uformowanej przez regionalną tradycję kulturową i patriotyczne podejście do historii narodu, głównie poprzez XX-wieczne doświadczenia swojej małej ojczyzny.

Kontynuując swoje rozważania na temat wpływu środowiska lokalnego na postawę twórczą ojca, Seweryn Wisłocki tak scharakteryzował jej znaczenie: „Artysta wyrastał w atmosferze chłopskiego patriotyzmu, ale i ludowej ontologii, gdzie na prawach „magicznego” synkretyzmu byty fantastyczne z folkloru wierzeniowego współistniały obok świętych Pańskich z chrześcijańskiego obszaru sacrum. Nigdy nie starał się niczego zmieniać w zasłyszanych opowieściach, tylko zawsze chciał je zrozumieć do końca zgłębić ich tajemnicę, by móc pozwolić sobie na ich własną interpretację, na zastosowanie jako materiału do artystycznego przetworzenia, często symbolicznej syntezy. Taki sam stosunek miał i ma do historii swojej ziemi rodzinnej (...)”.

We wspomnieniach ojca, przekazywanych przy okazji rodzinnych spotkań, szczególne miejsce miały opowiadania Łucji Wasilewskiej – repatriantki z Kresów Wschodnich, która miała przemożny wpływ na wykształcenie wyobrażeń estetycznych oraz ciekawości otaczającego świata w młodym Guciu. Powojenna trudna rzeczywistość zapewne wpłynęła na światopogląd przyszłego rzeźbiarza, którego już w szkole podstawowej dostrzeżono jako utalentowanego rysownika, przypominającego historię sienkiewiczowskiego „Janka Muzykanta”. Trudności społeczno-polityczne, jakie wynikały z zagmatwanych powojennych

lat, nałożyły się na osobisty dramat młodego człowieka, wchodzącego w brutalne życie, odseparowane idyllicznym bytem poprzez wąwozy oddzielające Wolę Grójecką od reszty świata. Określone sytuacje życiowe determinują nasze postawy na całe życie, co znalazło wyraz w wypowiedzianych po latach słowach ojca, określających jego *credo* artystyczne: „Wszystko co robię sięga źródeł kultury ludowej, moich korzeni, których gdybym był pozbawiony, to nie miałbym się do czego odwołać i po kilku latach nie miałbym nic do roboty. W każdej mojej rzeźbie można znaleźć odnośniki przetrwania, uniwersalne i czytelne. Odnośnikiem, symbolem trwania ludowości może być w niej krzyż przydrożny, strach na wróble, drogowskaz – a więc znaki swojskie, użytkowe, a jednocześnie pełniące rolę form przestrzennych. Przetworzone artystycznie mogą służyć już jako tematyczne uogólnienia...”

W wieku 14 lat młody Gutek Hadyna z walizeczką wyruszył w świat, zdając egzaminy wstępne do Państwowego Liceum Plastycznego w Lublinie, które otwierało drogę przyszłemu adeptowi sztuki rzeźbiarskiej do kariery artystycznej. Przez pryzmat własnych doświadczeń uzmysławiam sobie trud i determinację młodego człowieka, który z małej podopatowskiej Woli Grójeckiej idzie w „wielki świat” do Lublina w poszukiwaniu lepszego życia, w celu kształcenia własnej wrażliwości, poczucia estetyki oraz warsztatowej profesji. Lubelski etap życia ojca był podstawą jego rozwoju intelektualnego z zakresu historii sztuki, a na gruncie osobistym nawiązywania kontaktów zarówno koleżeńskich, jak i wymiany poglądów towarzyszących plenerom z kadrą pedagogiczną.

Po zdanej maturze, pełen werwy artystycznej młody Hadyna, nie dostając się na studia na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, trafił do Studium Nauczycielskiego w Radomiu, które przygotowywało pod względem pedagogicznym przyszłego nauczyciela wychowania plastycznego. Pomijając szereg anegdot związanych z barwnym życiem studenckim w siermiężnej socjalistycznej rzeczywistości 2. połowy lat 60. XX wieku, chciałbym zwrócić szczególną uwagę na jedno wydarzenie, które warto jest przywołać w tym miejscu. Jako student drugiego roku, młody Gustaw Hadyna miał obowiązek zapisać się na zajęcia fakultatywne z rysunku odręcznego, prowadzone przez prof. Halinę Hermanowicz, która gdy usłyszała, że będzie prowadzić konwersatorium, przy radzie pedagogicznej otwarcie zadeklarowała, że może przyjąć każdą grupę studencką, byleby znajdował się w niej student Hadyna.

Po zakończeniu nauki w Studium Nauczycielskim w Radomiu, kolejnym wyzwaniem ojca było zdobycie indeksu Akademii Sztuk Pięknych.

Dla początkującego rzeźbiarza estyma akademickiego szlifowania nadawała wymiaru profesjonalizmu i pozbycia się odium amatorszczyzny. Ojciec przez sześć lat uporczywie zdawał egzaminy wstępne na Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jednak zawsze otrzymywał negatywną odpowiedź „z braku miejsc”. Na podstawie wspomnień ojca, relacjonującego perypetie nieudanych prób zdobycia indeksu ASP, chciałbym podkreślić, że mimo możliwości protekcji kuzyna, mogącego wpłynąć na pozytywny rezultat egzaminu wstępnego, ojciec zawsze odmawiał skorzystania z tej drogi. Dopiero w 1972 roku młody Gustaw Hadyna, mający za sobą nieudane doświadczenia, za sprawą programu telewizyjnego, nagłaśniającego problemy młodego rzeźbiarza wreszcie został przyjęty w poczet studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, której poziom artystyczny, jak i otwartość na ludzi z prowincji torowała drogę przybyszowi z Woli Grójeckiej do świata sztuk pięknych. Młody Hadyna uczęszczał na zajęcia z rysunku, medalierstwa, małych form rzeźbiarskich, a jego nieukrywaną pasją była rzeźba pomnikowa i monumentalna, której realizacje zaczynały powstawać w Zakładach Porcelany w Ćmielowie oraz Zakładach Materiałów Ogniotrwałych w Ostrowcu Świętokrzyskim. Pod okiem prof. Bohdana Chmielewskiego i prof. Stanisława Słoniny uczył się operować formą w przestrzeni, nadając jej właściwą oprawę pozyskaną z teoretycznych rozważań nad rzeźbą starożytnego Egiptu oraz klasycznych uwarunkowań formalnych, wywodzących się ze starożytnej Grecji. Okres studiów na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie to nieustanna praca twórcza, wymiana poglądów artystycznych ze środowiskiem literackim oraz w życiu osobistym realizacja marzeń budowy domu z pracownią na ojcowiznie, a także założenia własnej rodziny. Po okresie 5-letnich studiów, zwieńczonych obroną pracy dyplomowej w 1977 roku, magister rzeźby Gustaw Hadyna rozpoczął profesjonalną drogę artystyczną, której początkiem było zainaugurowanie na neolitycznej polanie w Krzemionkach Opatowskich cyklu rzeźb zatytułowanych „Ja żyć będę w kłosach zbóż...”. Na uroczystość tę zjechała kadra profesorska z warszawskiej ASP, koledzy „po fachu” oraz mieszkańcy Woli Grójeckiej, których doświadczenia II wojny światowej stanowiły kanwę powstania monumentalnych założeń rzeźbiarskich. Obrona pracy dyplomowej magistra rzeźby Gustawa Hadyny na polanie w Krzemionkach Opatowskich, połączona z prezentacją cyklu rzeźb „Ja żyć będę w kłosach zbóż...”, była nieodzownym elementem ciągle żywych wspomnień z czasów okupacji niemieckiej mieszkańców Woli Grójec-

kiej oraz innych świętokrzyskich wsi, stanowiących przykład bohaterstwa Polaków czynnie przeciwstawiających się obcej przemocy.

Naczelnym akcentem tego cyklu była rzeźba, nosząca sugestywny tytuł *Piety partyzanckiej*, która uosabiała ludzki wymiar matki oplakującej zamordowanego w boju syna, jako wartości uniwersalnej i niedającej się zrozumieć pod względem podstawowego systemu wartości. Rzeźba ta, posiadająca wszystkie cechy założenia monumentalnego, powszechnie budziła u widzów głębokie emocje i nadal prowokuje swoją prostotą, jako wyraz natchnionego zaangażowania mieszkańców polskiej wsi w opór przeciwko najeźdźcy, posuwający się nawet do posyłania na pewną śmierć swoich dzieci. W opiniach krytyków sztuki, jak i osób niezajmujących się profesjonalnie artystyczną warstwą ideową, rzeźba ta przyrównywana jest niekiedy do *Piety* Michała Anioła. Mimo dalekich asocjacji, można wysnuć wniosek o właściwym zestawieniu poziomu rzeźbiarskiego obu dzieł występujących na gruncie emocjonalnym.

W kolejnych rzeźbach tego cyklu, już pozbawionych tytułów, ojciec przekazał na zasadzie skrótu myślowego ideę stanowiącą podstawę determinacji ludzkiego losu, nieodzownie związanego z chłopskim przywiązaniem do ziemi oraz nieustannego odradzania się sił dobra, czego symbolem jest rozpoznawalny w twórczości artystycznej ojca motyw pszenicznego kłosa. Wśród licznych rzeźb tego cyklu możemy dostrzec formę przestrzenną przypominającą rozwiany przez wiatr snop pszenicznego zboża, który nasuwa skojarzenie dotyczące tragicznych wypadków rozgrywających się w lipcu 1944 roku na polach otaczających Wolę Grójecką.

Kolejnym założeniem rzeźbiarskim, posiadającym cechy przestrzennej formy monumentalnej, jest spersonifikowana postać ludzka ukazana z pochyloną głową, jako przejaw cierpienia i zadumy towarzyszącej śmierci bliskiej osoby. Układ ramion oraz zaakcentowany motyw kłosa znamionują rzeźbę o wielkim ładunku emocjonalnym, odczuwanym przez odbiorcę na zasadzie semantyki transcendentnej bliskiej każdemu człowiekowi. Następną rzeźbą dyplomowego cyklu „Ja żyć będę w kłosach zbóż...” jest przedstawienie polskiego orła wybijającego się z łanu zboża, jako zapowiedź przyszłego zwycięstwa dobra nad złem wraz z zaakcentowaniem kłosa – symbolu odrodzenia, pracy oraz pojednania. Oddajmy w tym miejscu głos twórcy tego cyklu rzeźbiarskiego, który tak scharakteryzował swe dzieła: „Mają te rzeźby coś z krzyża przydrożnego, coś z wiatraka. Rzeźba powinna być znakiem graficznym w przestrzeni, a już szczególnie tyczy się to prac z tego cyklu”.

Wspominając liczne realizacje rzeźbiarskie, chciałbym zwrócić szczególną uwagę na dwie rzeźby o założeniach monumentalnych, których przesłanie jest wymowne w życiu ojca, ale również posiada wartość uniwersalną dla każdego człowieka, jako hołd oddawany swoim rodzicom. **Ojcom naszym** – rzeźba na założeniach monumentalnych, przedstawia uśpionego człowieka, pogrążonego w mrocznej marze, którego ramiona w abstrakcyjnej formie nawiązują do dramatycznego wydarzenia z krótkiego życia mojego dziadka. Rzeźba ta, w majestatyczny sposób oddaje ludzki dramat, za pomocą abstrakcyjnej formy u podstawy, która skonfrontowana jest ze „statycznym” korpusem, pnącym się w górę, gdzie występują nieregularne przedstawienia na kształt ramion. Naczelną częścią jest głowa, gdzie surowa ojcowska twarz została ukazana poprzez zamknięte oczy, regularny nos, masywnie zbudowaną podstawę czaszki oraz rozwiane włosy. Rzeźba ukazująca postać Stanisława Hadyny czeka jakby na „obudzenie”, tkwi w pamięci jako nierozzerwalny dramat młodego człowieka, którego ojciec już nie powrócił z nocnej zmiany w Hucie im. Marcelego Nowotki. **Matkom naszym** – to rzeźba przedstawiająca postać kobiecą z wyrwywającym się polskim orłem na piersi, która nawiązuje do trudnych realiów wojennej i powojennej rzeczywistości. W warstwie symbolicznej jest to hołd złożony za ofiarny wkład polskich kobiet w działalność konspiracyjną w czasie II wojny światowej oraz trud wychowania nowego pokolenia w wolnej Polsce. Stylistyka formy rzeźbiarskiej, ukazana zwłaszcza w twarzy portretowanej kobiety, pozwala na przypuszczenie o rodzinnych powiązaniach z ojcem, którego matka Janina Hadyna zaangażowana była w działalność podziemia niepodległościowego na terenie Woli Grójeckiej. W szczególności mocne rysy twarzy, ułożenie włosów oraz subtelność spojrzenia kierującego się na wyrwywającego z piersi orła, pozwala na stwierdzenie o silnych więzach patriotycznych, jakie towarzyszyły matce mojego ojca. Wymienione dzieła stanowiły prelude do rzeźbiarskiej działalności twórczej Gustawa Hadyny, którego monumentalne założenia pomnikowe rozpoznawane odtąd będą nie tylko na ziemi świętokrzyskiej, ale także w wymiarze ogólnopolskim. We wczesnym etapie twórczości ojca, osadzonej „blisko” ziemi, z której wyrósł, *credo* artystyczne zawarte w licznych realizacjach pomnikowych traktowało o zmaganiu człowieka z przeciwnościami losu, z trudem chłopskiego bytowania, ale także wyznaczało nośniki uniwersalne, związane z wiernością tradycji opartej na ciągłości pokoleń.

W tym kontekście należy rozpatrywać nowy cykl rzeźb pod znamienym tytułem „Znaki Polskie”, których przewodnim motywem jest postać

ludzka oraz znak krzyża, jako specyficznego i uniwersalnego nośnika wartości, nie tylko w wymiarze sakralnym. Rzeźby z tego cyklu stanowiły swoistą dokumentację pod względem znaku czasu, miejsca, myśli i uczuć zaklętych w kamieniu, ceramice i brązie. Kwintesencją tego cyklu jest nostalgiczny wymiar każdej z rzeźb, która została ukazana jako nierozzerwalny symbol polskiego krajobrazu, odwołującego się szczególnie do zadumy „dotykającej” sferę bliską każdego Polaka. Rzeźba ***Znaki Polskie I*** – przedstawia spersonifikowaną postać kobiety, której ramiona w stylizowany sposób rozkładają ciężar całego monumentalnego założenia. Semantyka tej rzeźby naznaczona jest pozytywnym przesłaniem, w którym dominuje istota człowieczeństwa z problemami natury moralnej i egzystencjalnej. Rzeźba ***Znaki Polskie II*** – ukazuje spersonifikowaną postać mężczyzny, na którego ramionach znajduje się nowo narodzone dziecko. Rzeźba ta, to odwołanie się do „ciągłości pokoleń”, w której wartości ponadczasowe przekazywane są z „ojca na syna” oraz stanowi zapewne symbol wartości rodzicielskich, a zwłaszcza znaczenie ojca w przekazywaniu nowego życia. Rzeźba ***Znaki Polskie III*** – to abstrakcyjny wyraz twórczości przedstawiającej kobiece „ramiona” wychodzące z brzemiennego torsu, ukazanego w nieregularny sposób i zaakcentowanego charakterystycznym kontrapostem osadzonym na nieregularnej podstawie. Rzeźba ***Znaki Polskie IV*** – to sugestywne przedstawienie rzeźbiarskie, odwołujące się do znaku krzyża z zawartym jednocześnie nośnikiem wartości, bazującym na trudnościach ludzkiego życia oraz noszącym elementy przetrwania i przezwyciężenia przeciwności losu. Rzeźba ***Znaki Polskie V*** – przedstawia uśpioną postać ludzką, ukazaną w nostalgicznej zadumie, której centralnym miejscem jest głowa pogrążona we śnie. Charakterystycznym elementem jest motyw kłosa, wyłaniającego się z podstawy monumentu. Rzeźba ***Znaki Polskie VI*** – przedstawia spersonifikowaną postać ludzką, pogrążoną w zadumie, której ramiona, zróżnicowane pod kątem nachylenia, w sugestywny sposób akcentują głowę jako antropomorficzny element całego założenia rzeźbiarskiego. Rzeźba ***Znaki Polskie VII*** – przedstawia postać ludzką „wpisaną” w znak krzyża, której charakterystycznymi elementami są części ludzkiego ciała – głowa, dłoń, tułów.

Rzeźbami wchodzącymi w dyplomowy cykl „Ja żyć będę w kłosach zbóż...” oraz „Znaki Polskie” Gustaw Hadyna rozpoczął profesjonalną przygodę artystyczną, która nie zaliczała się do łatwych, biorąc pod uwagę złożoność sytuacji społeczno-politycznej w Polsce przełomu lat 70. i 80. XX wieku. Każda droga na Parnas, choćby ten regionalny, wiedzie

wyboistymi i krętymi ścieżkami, co zaznaczyło się po okresie prosperity, wyznaczonej dekadą rządów ekipy Gierka, kiedy nastąpiły „chude” lata, również w zakresie zamówień artystycznych. Mogę śmiało stwierdzić, że małżeństwo z moją mamą Anną i narodziny najpierw brata Łukasza, a następnie mnie Stanisława, pozwoliło ojcu na uzyskanie zaplecza rodzinnego, bez którego wizja przyszłości jako artysty-rzeźbiarza nie byłaby możliwa. Kryzys lat 80. zweryfikował plany artystyczne ojca pod kątem trudności w budowie domu z pracownią, stabilizacji ekonomicznej rodziny oraz usytuowania własnej pozycji artystycznej w środowisku rzeźbiarskim zarówno tym na poziomie regionalnym, jak i ogólnopolskim. Nie bez znaczenia dla kontynuowania planowanych zamierzeń ojca, była pomoc Ryszarda Miernika, który niekiedy wbrew „partyjniaczkim” dyrektywom w dziedzinie kultury, podejmował śmiało decyzje związane z zamówieniami rzeźbiarskimi. Mecenat artystyczny i opieka merytoryczna z zakresu treści przekazywanych wartości ideowych, związanych często z historią regionu świętokrzyskiego, dały rezultat w postaci licznych realizacji rzeźbiarskich autorstwa Gustawa Hadyny. Pokłosiem tych działań są istniejące do dnia dzisiejszego w przestrzeni publicznej wielu miast regionu świętokrzyskiego realizacje rzeźbiarskie, wyróżniające się swoim profesjonalizmem, a jednocześnie zintegrowane w warstwie dziedzictwa historycznego jako nieodzowne elementy przeszłości tej ziemi.

Z punktu widzenia własnej osoby oraz doświadczenia życiowego zarówno tego nabytego na poziomie rodzinnym, jak i zawodowym, mogę jedynie mniemać, iż trudności przed jakimi stajemy, determinują naszą postawę i „wymuszają” określone relacje z innymi, których kwintesencją jest bagaż doświadczeń oraz bezcenne „zdobycze”, posiadające wymiar ogólnonarodowy czy po prostu ogólnoludzki.

Pierwszą tego typu rzeźbą był projekt **Pomnika – Mauzoleum Męczeństwa Wsi Polskich w Michniowie**, wykonany jako wspólna praca ojca i kieleckiego rzeźbiarza Jerzego Fronczyka. Projekt ten zakładał przedstawienie „płonącego kręgu”, składającego się z czterech części, w których wnętrzach mieścić się miały pomieszczenia użyteczności publicznej. Jak wielokrotnie wspominał ojciec, założenie to na wpół rzeźbiarskie, na wpół architektoniczne, nawiązywało do prasłowiańskich obrzędów religijnych, które jednoczyły starszyznę plemienną wokół ognia jako symbolu zarówno podtrzymującego życie, jak również siejącego spustoszenie i zniszczenie. Historyk sztuki Seweryn Wisłocki tak scharakteryzował to niepowtarzalne w twórczości ojca założenie rzeźbiarskie:

„Płonący projekt pomnika, upamiętniającego pacyfikację kieleckiej wsi Michniów, płonący Michniów, symbol męczeństwa wsi polskiej, świadectwo niemieckich zbrodni z czasów II wojny światowej nie został zrealizowany. Szkoda. Całe założenie zostało zaprojektowane wspólnie z Jerzym Fronczykiem jest wciąż aktualne, wciąż wstrząsa i ostrzega. Także przypomina, jest swoistym ostrzeżeniem, memento. Ale też przestrzega przed szalonymi pomysłami różnych nowoczesnych »reformatorów«, jest ostrzeżeniem złożonym wszelkiemu totalitaryzmowi”.

Jury konkursu podkreślało, że „»pierścień śmierci«, ze względu na wybitne walory jednorodnego zamysłu przestrzennego i rozpoznawalną oryginalną formę rzeźbiarską, powinien stanowić podstawę do opracowania realizacyjnego”. Ostatecznie projekt autorstwa Gustawa Hadyny i Jerzego Fronczyka nie uzyskał akceptacji realizacyjnej, co mimo wszystko nie oznaczało całkowitej przegranej, gdyż poziom wartości artystycznej udało się zachować w postaci projektu. Miejmy nadzieję, że w przyszłości decydenci polityczni Polski dostrzegą przesłanie, jakie zostało zawarte w tym projekcie pomnika i doczeka się on realizacji, aby świadczył o wciąż istniejącym zagrożeniu występowania sił zła w postaci totalitaryzmów oraz przywiązania do słowiańskich tradycji, odwołujących się do wspólnoty narodowej opartej na wolności. Aby zrozumieć przesłanie twórców pomnika oddajmy głos Gustawowi Hadynie, który tak charakteryzował swoją wizję artystyczną: „Według naszej koncepcji Mauzoleum, Pomnik-Mauzoleum miał być symbolem, znakiem rzeźbiarskim, w tym wypadku w przestrzeni Michniowa, utożsamianym z konkretnym wydarzeniem, michniowską tragedią, a poprzez nią z losami okupacyjnymi całej Polski, całej polskiej wsi. Nie wolno tego symbolu traktować tylko lokalnie, stąd odpowiednia forma i skala projektu. Rzecz należy rozpatrywać w kontekście cierpienia całej naszej ojczyzny, wszystkich mieszkańców, bez rozróżnienia narodowości. Nie można więc się bać skali i rozmachu. Forma, jaką nadaliśmy temu pomnikowi musiała być sugestywna, nawet w pewnym sensie drapieżna i krzykliwa, aby ten symbol mógł utrwalić się w pamięci, widza-odbiorcy dość jednoznacznie. Przy takim przedsięwzięciu nie trzeba szukać wyrazu w mniej lub bardziej realistycznych scenkach lub gestach. To już nie ten czas, nie ta świadomość odbiorców. Potrzebne są nowe formy w przedstawianiu takich idei, takich tragedii. Forma powinna być odpowiednio wkomponowana w otoczenie, ale też musi mieć wątki wspólne z historią polskiej kultury. Tak jak nie przypadkiem jest, że Pomnik – Mauzoleum zlokalizowano w świętokrzyskiej wsi, sławnej z partyzanckich działań

i powstań narodowych, tak nie jest przypadkiem, forma, jaką zaproponowaliśmy – ów ognisty krąg, płomienny pierścień. Nasz projekt ma wieloznaczne konotacje symboliczne: ogień to symbol niszczycielski, ale też jest symbolem ciepła domowego ogniska. To także symbol czterech pór roku, z którymi życie polskiej wsi jest bardzo związane. A mówiąc współczesnym kodem; ogień jest tu formą abstrakcyjną, tak też możemy sobie jego funkcje tłumaczyć (...).”

Wielokrotnie przysłuchując się opowiadaniom ojca o pracy nad projektem Pomnika-Mauzoleum Michniowa, uzmysławiałem sobie ogromną wartość emocjonalną tego przedsięwzięcia, którego upamiętnienie stało się symbolem tysięcy spacyfikowanych polskich wsi oraz tysięcy ofiar niemieckiego bestialstwa. Aby ukazać ogrom ładunku emocjonalnego zawartego w przygotowanym projekcie Pomnika-Mauzoleum, pozwolę sobie przywołać wiersz opolskiego literata Harrego Dudy, który na okoliczność wystawy prezentującej m.in. projekt Pomnika-Mauzoleum, napisał utwór poetycki, poświęcony tragedii michniowskiej:

W szczękach płomieni przestrzeń jak w ruinie pusta
znaczy po chacie i polu wiosennie
bujnym; twarze bezgłośnie otwierają usta,
wśród popiołów żar oczu niezgasły przeklina;
pamięć piekła bez winy i wysokopiennie
zastygły czas. Niech świeci ten stos zapalony
na widnokręgu Ziemi, bo jest to danina
od żywych na ołtarzu cierniowej korony

Opole, 31.01.1988 r.

Kolejnym niezrealizowanym pomnikiem była rzeźba *Jędrusiów* dla Tarnobrzega, która upamiętniać miała słynny oddział partyzancki, dowodzony przez Władysława Jasińskiego pseudonim „Jędrus”. Projekt pomnika, oddający hołd członkom oddziału partyzanckiego „Odwet”, działającego od 1940 roku na terenie ziemi sandomierskiej, w sugestywny sposób charakteryzuje udział lokalnej społeczności w walce z niemieckim okupantem, niejednokrotnie składającej swoje życie na ołtarzu ojczyzny. Oddajmy głos Tadeuszowi Skoczkwowi, który tak wyraził swoją opinię o tym niezrealizowanym pomniku: „Patos opisu rzeźb Hadyny nie zastąpi jednak wrażeń budowanych na bezpośredniej kontemplacji jego sztuki. Żałować należy, że tyle pomysłów artystycznych pozostało

w sferze projektów. W ogólnym odbiorze rzeźba stanowiąca projekt pomnika »Jędrusiów« wyróżnia się harmonijnym budowaniem napięcia, które odczuwalne jest przede wszystkim dla odbiorcy uwrażliwionego pamięcią okresu okupacji. Bryła pomnika ukazana została przez autora na zasadzie przeciwstawnego budowania formy artystycznej, w której z jednej strony sugestywnie widoczny jest wybijający się orzeł ze skrzydłami, natomiast z drugiej stanowiącej kulminację założenia rzeźbiarskiego – przedstawienia często anonimowych członków oddziału »Jędrusiów«”.

Niezrealizowane pomniki zarówno do Michniowa, jak i Tarnobrzega nie zraziły ojca, czego przykładem były kolejne prace rzeźbiarskie, które uzyskały zgodę na realizację w przestrzeni publicznej miast regionu kieleckiego. Jedną z nich była rzeźba *Pokolenie* po dziś dzień stanowiąca nieodzowny element urbanistyczny Tarnobrzega. Rzeźba symbolicznie przedstawia dwa pokolenia „ojca i syna”, jako ciągłość następujących po sobie zmian generacyjnych. Rzeźba *Pokolenie* jest dla mnie osobiście szczególnie ważna, ukazuje bowiem dorosłego człowieka, posiadającego doświadczenie życiowe, ugruntowane latami życia, czego widocznym przejawem jest twarz naznaczona trudami życia oraz nowe pokolenie w postaci rozłożonego w ramionach dziecka, jako symbolu następującego nowego życia – pokolenia. Rzeźba ta powstała po narodzinach brata Łukasza i odnaleźć w niej można dwa przesłania na gruncie ideowym: „ciągłość pokoleń”, co zostało oddane w przedstawieniu dojrzałej i nowej generacji człowieka „wpisanej” w formę krzyża jako wartości uniwersalnej, posiadającej elementy przetrwania.

Zaplecze rodzinne, bez budowania którego ojciec zapewne nie poradziłby sobie w swojej drodze artystycznej, było zasługą mojej mamy, która jako cierpliwa żona, znosiła niewygodę bycia jedyną muzą mojego ojca. Kolejną rzeźbą, posiadającą „familijny” charakter, było *Macierzyństwo*, które oglądać można w królewskim mieście Sandomierzu. Aby „pogodzić” dwóch braci ojciec rzeźbę tę zadedykował tym razem mnie, nowo narodzonemu synowi Stanisławowi – imiennemu spadkobiercy swojego ojca i dziadka. Jako dorosły człowiek, wielokrotnie przyglądając się artystycznej formie rzeźby *Macierzyństwo* poświadczyc mogę o jej głębokim przesłaniu emocjonalnym, co zostało osiągnięte poprzez odpowiednią semantykę. Oddajmy raz jeszcze głos autorowi, który tak przedstawił intencje swojego dzieła rzeźbiarskiego: „Moje rzeźby to nie tylko graficzne znakowanie przestrzeni (rzeźba w naszym krajo-
brazie), ale także wywołanie uczuć i odczuć emocjonalnych, historycz-

nych, patriotycznych itd. w zależności od tematyki i idei danej formy. Stąd winny to być specyficzne znaki, kulturotwórcze jak też dokumentujące pamięć o... Stąd często u mnie sprawa pionu i poziomu, skrzydła. Krzyżowanie się różnych przestrzeni... piętrzenie...”.

Rzeźba ta, w zawoalowanej formie przypominającej „taniec życia”, ukazuje postać kobiecą, która trzyma na rękach narodzone dziecko, co zostało osiągnięte poprzez nadanie adekwatną formą przekazu artystycznego tożsamej pozycji matki, tulącej w ramionach swoje dziecko.

Zupełnie inny charakter miały pomnikowe realizacje rzeźbiarskie w kamieniu, które znajdują się w miejskiej przestrzeni publicznej Kielc, czego przykładem są monumenty poświęcone Januszowi Korczakowi czy Hilaremu Mali. Pierwsza z wymienionych rzeźb przedstawia **Janusza Korczaka** wraz ze swoimi podopiecznymi idącego do komory gazowej. Dramat widoczny w mimice twarzy, nachylenie postaci oraz znajdujące się u podstawy przedstawienia dzieci, tworzą całość emocjonalnego ładunku rzeźby, która posiada bardzo mocne konotacje historyczne. Jest ona dobitnym przykładem monumentalnego założenia pomnikowego, zrealizowanego w kamieniu, który zmusza artystę-rzeźbiarza do specyficznego operowania formą artystyczną, odmienną niż rzeźba ceramiczna. „Surowość” materiału rzeźbiarskiego, połączona z treścią przekazywanych informacji, w przekazie zwrotnym ukierunkowanym bezpośrednio na odbiorcę, umiejscawia rzeźbę Janusza Korczaka na czołowym miejscu twórczości artystycznej ojca. Drugą z wymienionych rzeźb było przedstawienie XVII-wiecznego podkieleckiego górnika **Hilarego Mali**, którego mistyczny sen z udziałem trzech wyrrywających się koni doprowadził do odkrycia samorodków ołowiu. Wykuty w marmurze pomnik uderza swoją lapidarnością i operowaniem skrótami formy artystycznej, co powoduje wrycie w pamięć odbiorcy, jako charakterystycznego elementu budującego dziedzictwo kulturowe, opartego na historycznych podaniach społeczności lokalnej Świętokrzyskiego.

Zmiany ustrojowe z przełomu lat 80. i 90. XX wieku, związane z upadkiem komunizmu i wprowadzeniem wolności słowa, doprowadziły również w dziedzinie sztuki do przeobrażeń przekazywanych treści ideowych, które do tej pory znajdowały się pod ścisłym okiem cenzury. W twórczości ojca ostatniej dekady XX wieku odnaleźć można zarówno elementy świadczące o historycznym przywiązaniu do wartości związanych z dziedzictwem regionalnym ziemi świętokrzyskiej, jak i bezpośrednio odwołujących się do *sacrum*, stanowiących uniwersalne podstawy etyczne każdego człowieka.

Przykładem tego typu realizacji była rzeźba **Chrystusa Zmartwychwstałego**, znajdująca się na cmentarzu księży emerytów w Sandomierzu. Rozmach w potraktowaniu formy artystycznej świadczy o nowych wyzwaniach, przed którymi stanął artysta, stanowi zapowiedź tłumionych do tej pory przez polityczne uwarunkowania wartości związanych z duchowością chrześcijańską, co mimo wszystko nie podlegało w działalności twórczej ojca ograniczeniom w przekazywanych treściach. Rzeźba Chrystusa w ukazanej formie artystycznej została przedstawiona w kształcie litery V, nasuwającej skojarzenie odwołujące się do zwycięstwa życia nad śmiercią, co zostało wyeksponowane również poprzez charakterystyczne ułożenie palców prawej dłoni. Całość założenia rzeźbiarskiego ma romantyczno-secesyjną oprawę formalną, zwłaszcza w przedstawieniu rozwianych szat, co zostało skonfrontowane z gestem zwycięstwa ukazany poprzez wyciągnięte ku górze ręce – pod względem ideowym utożsamiać należy to z zapowiedzią przyszłego zbawienia. Rzeźbiarska forma artystyczna, jaka została nadana przedstawieniu Zmartwychwstałego Chrystusa, bezpośrednio odwołuje się do malarskich wizji zapoczątkowanych w późnym gotyku, kończąc na klasycystycznych prezentacjach tego wątku nowotestamentowego, będącego kulminacyjnym wydarzeniem w kalendarzu liturgicznym chrześcijaństwa. Finezyjna, a jednocześnie linearna kompozycja układu szat oraz zachowane proporcje postaci, w połączeniu z unikatową stylistyką, wyróżniającą warsztat artystyczny ojca przesądziły o wyjątkowym charakterze tego typu przedstawienia, wyróżniającego rzeźbę Chrystusa Zmartwychwstałego na tle innych figuratywnych form przestrzennych o tematyce religijnej.

Kolejnym założeniem pomnikowym, posiadającym silną emocjonalną więź z dziedzictwem kulturowym lokalnej ziemi, z której wyrósł ojciec, był pomnik poświęcony **Batalionom Chłopskim** w Opatowie. Monumentalne założenie pomnikowe, składające się z czterech wielkich kamiennych części, kompozycyjnie stanowi trawestację greckiej antycznej kolumny z charakterystycznymi motywami pszenicznych kłosów, kojarzących się ze snopami zboża, co było nowatorskim pomysłem w upamiętnieniu mieszkańców wsi, stawiających zbrojny opór niemieckiemu okupantowi w czasie II wojny światowej. Lapidarność przekazu i skrót myślowy zastosowany przez artystę, pozwala dotrzeć do większego grona odbiorców, dzięki czemu pomnik *Batalionów Chłopskich* w Opatowie wkomponował się w urbanistykę miasta oraz w historyczną atmosferę ziemi opatowskiej, jako miejsca zawsze wiernego Polsce i nigdy niepod-

legającego obcej zależności. Siła przekazu tego pomnika, uwarunkowana jest tradycyjnymi wartościami nieustannie kultywowanymi przez mieszkańców podopatowskich wsi, które dostosowując się do współczesnych czasów, zawsze zachowują swój uniwersalistyczny wymiar.

Przedstawieniem rzeźbiarskim o szczególnej sile wyrazu artystycznego jest pomnik **ks. Piotra Ściegiennego** w Lublinie. Pod względem formy artystycznej rzeźba ta jest statycznym przykładem budowania przestrzennego założenia monumentalnego, osiągniętego przez układ pionów w wewnętrznej części korpusu z motywami zdobniczymi wyróżniającymi zarówno warsztat artysty-rzeźbiarza, jak i nadającego „rdzeń” konstrukcyjny całej rzeźbie, której zwieńczeniem jest głowa o silnym ładunku emocjonalnym. Jako prekursor ruchu ludowego ziemi kieleckiej i lubelskiej oraz radykalny działacz niepodległościowy związany z walką z carskim najeźdźcą, ks. Piotr Ściegienny został ukazany w artystycznej wizji jako niezachwiana postać, stanowiąca o bogatej tradycji walk narodowyzwoleńczych związanych z podnoszeniem poziomu świadomości społecznej i narodowej wśród najbardziej upośledzonej grupy społecznej, jaką była warstwa chłopska. Uderzającymi elementami w rzeźbiarskim przedstawieniu ks. Piotra Ściegiennego są charakterystyczne w twórczości ojca motywy pszenicznych kłosów zbóż oraz atrybut stanu duchownego, czyli alba i stuła. Rzeźba ks. Piotra Ściegiennego jest niczym „słup milowy” trwającej walki mieszkańców wsi, dążących do emancypacji spod feudalnych pozostałości starego systemu społeczno-politycznego, stanowi również o sile narodowej i społecznej istniejącej w najbardziej skłonnej do poświęcenia grupie społecznej, w sytuacjach zagrożenia bezpieczeństwa narodowego. Wartość ideowa rzeźby przedstawiającej ks. Piotra Ściegiennego w sposób niepodlegający żadnej wątpliwości jest związana z „bliskością ziemi” i wartościami przekazywanymi z „ojca na syna”, świadczącymi o ciągłości pokoleń. Wyrazem tych imponderabiliów są kłosa pszenicznych zbóż oraz przywiązanie do wartości chrześcijańskich jako umocowania w konkretnym kręgu cywilizacyjnym. Wartość historyczna rzeźbiarskiego przedstawienia ks. Piotra Ściegiennego, polega na ukazaniu niezłomnego, a wręcz radykalnego jak na ówczesne czasy bojownika o niepodległość Polski, który nie bacząc na własne życie i zdrowie, posuwał się do zorganizowania skazanego na porażkę ogólnonarodowego powstania, skierowanego przeciwko rosyjskiemu obcemu panowaniu na ziemiach polskich.

Następną rzeźbą, na którą chciałbym zwrócić uwagę, jest *Pieta*, stanowiąca element pomnika poświęconego ofiarom II wojny światowej,

znajdującego się w Samborcu. Kompozycja tej rzeźby, według klasycznych założeń, składa się z dwóch postaci, a mianowicie oplakującej matki oraz poległego w partyzanckiej bitwie syna. Silna więź emocjonalna, łącząca obydwie postacie, jest zaakcentowana przez relację wzrokową między oplakującą matką a martwym synem. Rzeźba ta pozbawiona jest zbędnego patosu, mimo to emocjonalnie oddziałuje na percepcję odbiorcy, zmuszając do zastanowienia i refleksji. Aby nadać lokalny charakter temu rzeźbiarskiemu założeniu pomnikowemu, artysta posłużył się ukrytymi motywami, podkreślającymi związek tematu rzeźby z historią i tradycją ziemi świętokrzyskiej, co zostało osiągnięte przez zastosowanie widocznych atrybutów, a mianowicie regionalnej kieleckiej zapaski oraz pszenicznych kłosów zbóż. Dramat przebijający się z twarzy oplakującej śmierć syna-partyzanta matki jest również wyrazem ciągłości pokoleń, która zaznaczyła się w twórczości ojca, jako kontynuacja tradycji XIX-wiecznych artystów rzeźbiarzy i malarzy, dokumentujących tragiczne skutki powstań narodowych. *Pieta* według Gustawa Hadyny posiada jednak artystyczno-formalny wydźwięk pozytywny, co zostało osiągnięte poprzez ukazanie w dolnej partii rzeźby kłosów zbóż jako symbolu nowego życia w pokoju, prawdzie i przebaczeniu. Całość założenia rzeźbiarskiego utrzymana jest w semantyce secesyjno-romantycznej, co oddziałuje na percepcję oglądającego, wywołując wrażenie płynności oraz harmonii, jak również nadaje kompozycji statyczności, poprzez układ kłosów u podstawy, przechodzących w tors oplakującej martwego syna-partyzanta matki. Posługując się może zbyt daleko posuniętym porównaniem, *Pieta* Hadyny jest trawestacją *Piety* Michała Anioła, z zaznaczeniem regionalnego uwarunkowania historycznego, co sprawia że rzeźba ta jest uznawana za kwintesencję wciąż żywych tradycji historycznych regionu świętokrzyskiego „ubranych” w profesjonalny warsztat rzeźbiarski.

Rzeźbą również osadzoną w konkretnym środowisku historycznym, posiadającym nawiązanie do literackich wątków romantycznych, jest przedstawienie **Króla Ducha**, nazywanego przez lokalną ludność **Świętym Rochem**, usytuowane na skraju Puszczy Niepołomickiej w miejscowości Proszówki koło Bochni. Rzeźba, wykonana z surowego bloku czerwonego piaskowca spod kieleckiego Suchedniowa, swoją lapidarnością ukazuje na wpół legendarnego starca z koroną, wyposażonego w atrybuty, jakimi są królewski orzeł, liście dębu oraz jeleń. Centralną częścią założenia jest głowa, która „zbudowana” została według klasycznej zasady, posiada słowiańskie cechy, odwołujące się do wierzeń

z czasów przedchrześcijańskich. Mityczny charakter twarzy w połączeniu z kompozycją całości ukazuje postać Króla Ducha Puszczy Niepołomickiej, którego moc oddziaływania zawarta jest w spokoju, powadze oraz królewskim majestacie jako synonimach odwołujących się do słowiańskich bożyszcz kultywowanych w okresie pogańskim, a uwspółcześnionych przez lokalną społeczność pod wpływem synkretyzmu religijnego. Nadała ona tej rzeźbie nazwę Święty Roch, co jest hagiograficznym wyrazem bardzo żywych tradycji kultu spopularyzowanego na ziemi bocheńskiej.

Zupełnie odmienny charakter mają założenia rzeźbiarskie, nawiązujące do klasycznych form monumentalnych, będące pokłosiem greckich podróży ojca po dawnej Helladzie. Jako estetyczny wyraz antycznej spuścizny cywilizacyjnej powstały *Kapłanka ze świątyni Heliosa witająca wschód Słońca*, *Atena* oraz *Nike*. Wszystkie wymienione założenia monumentalne posiadają wspólną charakterystyczną cechę, a mianowicie podstawę, będącą jednocześnie klasyczną kolumną. Nawiązują do greckich wierzeń opartych na podaniach mitologicznych. Pierwszą rzeźbą z omawianego cyklu greckiego jest przedstawienie *Kapłanki ze świątyni Heliosa witającej wschód Słońca*, której proveniencję ideową należy przypisać do okresu archaicznego. Uderzającą cechą tego założenia rzeźbiarskiego jest statyczność, osiągnięta poprzez układ kanelur u podstawy kolumny, z której wyrasta całe założenie, a następnie skontrastowany układ szat rozwianych na tułowiu, stanowiących przykład znajomości zasad budowania form przestrzennych. Centralną częścią rzeźby są rozpostarte ramiona bogini oraz głowa, będące wyrazem kumulacji ładunku emocjonalnego związanego z tytułem rzeźby. Rzeźba, ukazująca kapłankę ze świątyni Heliosa witającą wschód Słońca, jest wyrazem świadomego budowania formy przestrzennej, dostosowanej do konkretnej lokalizacji terenowej, która w sposób jednoznaczny powinna współgrać z otoczeniem.

Atena jest rzeźbiarskim założeniem monumentalnym, którego podstawę stanowi grecka kolumna, będąca trzonem całego układu formy artystycznej. Surowy charakter przedstawienia postaci Ateny jest uwarunkowany stylem rzeźbiarskim ojca, który wprawdzie odbiega od pierwowzoru klasycznej rzeźby Fidiasza, jednak daje unikatowe oblicze portretowanej bogini, tworząc słowiańską recepcję największej w panteonie greckiej mitologii patronki mądrości i ateńskiej polis.

Szczególne znaczenie w percepcji estetycznej kręgu cywilizacji grecko-rzymskiej ma rzeźba *Nike*, która podobnie jak poprzedniczka „wyrasta”

z antycznej kolumny, nadającej jej statyczność. Rzeźba ta, powstała pod wpływem przemian zachodzących w okresie klasycznym i hellenistycznym, czego dowodem są rozwiane skrzydła oraz charakterystyczny dla kultury greckiej specyficzny rodzaj szat. Nike autorstwa Hadyny jako bogini zwycięstwa emanuje spokojem, powagą, majestatycznością oraz siłą wyrazu zwycięskiej kobiety, chroniącej swoją ojczyznę, ziemię i jej mieszkańców. Konkludując powyższe ustalenia, należy stwierdzić że tematyka rzeźbiarskiej formy klasycznej w recepcji twórczości Hadyny jest szczególnie bliska autorowi i stanowi podstawę jego twórczej drogi artystycznej, będąc świadectwem silnego zakorzenienia w cywilizacyjnych osiągnięciach kultury śródziemnomorskiej.

Rzeźbami utrzymanymi w stylu romantyczno-nostalgicznym są prace zatytułowane *Taniec* i *Nostalgia*, które są przejawem w twórczości ojca krańcowego kunsztu rzeźbiarskiego, uzyskiwanego poprzez wyszukany, a jednocześnie harmonijny dobór formy artystycznej. W rzeźbie *Taniec* uwidoczniła jest egipska kapłanka pochłonięta rytualnym tańcem, oddającym cześć Słońcu, czego przejawem są rozłożone ręce, otoczona słoneczną aureolą głowa oraz podstawa wychodząca z planu koła, stanowiąca jednocześnie przykład rzeźby zaliczanej do późnorenesansowego typu figury serpentynaty. Egipska kapłanka przedstawiona w trakcie rytualnego tańca jest przykładem rzeźby o charakterystycznej wymowie ideowej, która ukazuje kult Słońca, oddawany bóstwu Re, a taniec jako wyraz wierzeń i obrzędów politeistycznych, był jedną z wielu form czynnych przejawów okazywania czci najwyższym egipskim bóstwom. Kompozycja rzeźby *Taniec* jednoczy statykę, poprzez pionowy układ osi założenia rzeźbiarskiego, z secesyjną oprawą formalną, nadaną przez autora w postaci płynnej podstawy, z której „wyrasta” monument wraz z górną partią, gdzie widoczna jest kumulacja ruchu, będącego przejawem wartości ideowej, odnoszącej się bezpośrednio do tytułu rzeźby. W podobnej konwencji ideowej została przedstawiona rzeźba *Nostalgia*, której przesłanie semantyczne odwołuje się do zadumy postaci kobiecej nad przemijaniem oraz ciągłością bytu ziemskiego. Centralnym fragmentem formy rzeźbiarskiej jest tors wraz z przedstawieniem głowy oraz ramion, które rozczłonkowane na dwie strony, budują przestrzenną kompozycję, natomiast podstawa, wychodząca z regularnego czworoboku, nadaje statyczności oraz konfrontuje środkową partię, będącą harmonijnym połączeniem „zlewającym się” w całość. W rzeźbie tej możemy odnaleźć także elementy świadczące o wysokim poziomie świadomości twórczej artysty, która przejawia się w nadawaniu dynamiki, poprzez

odpowiedni kierunek linii, znajdujących się zarówno u podstawy założenia, jak i w centralnej części kompozycji. Rzeźba *Nostalgia* wywołuje emocje, których źródłem mogą być doświadczenia autora, odwołujące się do bytowania w środowisku wiejskim i co za tym idzie zmienności przyrody, połączonej nierozzerwalnie z ludzkim życiem. *Nostalgia* zalicza się do tych prac ojca, w których możemy dostrzec przejawy „raju utraconego” przede wszystkim z okresu wczesnych lat dzieciństwa, tak ważnych dla każdego człowieka wchodzącego w samodzielne życie.

Nowy etap w twórczej drodze artystycznej Gustawa Hadyny, który uwidocznił się w przedstawieniach portretowanych wybitnych Polaków, jest symptomatycznym przejawem świadomości z zakresu sztuk pięknych, jaki nastąpił po okresie form abstrakcyjnych, dominujących w twórczości ojca. Przedstawienia te, w klasycznym pojmowaniu rzeźby portretowej, w opinii autora powinny być odzwierciedleniem cech charakteru danej osoby, a nie fotograficznym zapisem, co często bywa mylone, ze względu na brak estetycznego wycucia w powszechnym odbiorze społecznym.

Wśród licznego grona osób, które stały się podstawą i tematem rzeźbiarskiej analizy portretowej, wymienić należy jako pierwszego **Stanisława Hadynę** – ojca Gustawa, a mojego dziadka. Portret, oprócz walorów symbolicznych i ideowych zawartych w formie artystycznej, należy rozpatrywać jako przejaw rzeźbiarskiego *novum*, które polega na ukazaniu człowieka w sile wieku, naznaczonego nieszczęśliwym życiowym zdarzeniem oraz, rzecz znamienna, „wyłaniającego” się z mrocznej sennej mary pamięci sąsiadów i członków rodziny, znających jego usposobienie. Stanisław Hadyna, przedstawiony w rzeźbie autorstwa mojego ojca, to postać pozytywna, odważna, charakteryzująca się spokojem, a wręcz uśpiona w pamięci sprzed tragicznego wydarzenia. Rzeźba mojego dziadka jest mi szczególnie bliska ze względu na pokrewieństwo imienia i nazwiska oraz na zbieżne cechy charakterologiczne, jakie zostały przypisane mi przez osoby znające Stanisława Hadynę. Oprócz walorów rzeźbiarskich, portret Stanisława Hadyny jest zapewne przejawem nostalgicznego charakteru autora pracy, który w wymierny sposób przeniósł skrywaną tęsknotę za swoim ojcem w formę rzeźbiarską.

Kolejną osobą, która stała się kanwą do rzeźbiarskiej analizy portretowej jest **Wiesław Myśliwski** – wybitny współczesny powieściopisarz i dramaturg, wyróżniany wieloma prestiżowymi nagrodami z dziedziny literatury. Forma wyrazu artystycznego, jaka została zastosowana przy opracowaniu portretu tej osoby, odnosi się zapewne do tematyki

poruszanej w dorobku literackim Myśliwskiego oraz związana jest ściśle z chłopskim pochodzeniem powieściopisarza. Tematyka trudu chłopskiego losu zawarta w jego spuściźnie literackiej, pod postacią takich utworów jak *Pałac*, *Kamień na kamieniu* czy *Widnokrąg*, odzwierciedla charakter pisarza ujęty w karby formy artystycznej, ukazując jednocześnie „naturalistyczność” przekazywanych wartości polskiej wsi. Pod względem rzeźbiarskim portret Wiesława Myśliwskiego jest przykładem dokładnego studium charakterologicznego postaci, celowo zastosowanych środków artystycznych pod postacią „żywych”, a jednocześnie „surowych” modulowanych linii, nadających portretowanej osobie autentycznego wyrazu w ogólnej percepcji zwłaszcza pod względem twórczości literackiej, stanowiącej w środowisku kultury chłopskiej warunek unikatowości w skali dziedzictwa europejskiego.

W specyficznej konwencji stylistycznej utrzymane jest popiersie **prof. Włodzimierza Bonusiaka**, które odpowiada klasycystycznym formom, odwołującym się do przedstawień starożytnych cesarzy rzymskich. Powaga emanująca z popiersia portretowanej osoby wynika również z atrybutów urzędu rektorskiego, do których zaliczyć należy rektorski biret, togę oraz łańcuch z piastowskim orłem usytuowanym u podstawy i w centralnej części założenia. Atrybuty władzy rektorskiej stanowią rozpoznawalny w powszechnym odbiorze, widoczny przejaw sprawowanej funkcji, jak również, w połączeniu z cechami fizjonomii twarzy, współgrają w całości portretowanego, nadając mu indywidualny charakter rzeźbiarski. Forma artystyczna zastosowana przez artystę jest konwencjonalnym środkiem wyrazu rzeźbiarskiego przy realizacjach tego typu, w których oprócz typowych czynników wpływających na percepcję odbiorcy, jak kolor, światłocien oraz modulowanie elementami „pozytywu” i „negatywu”, świadczącymi o umiejętnościach rzeźbiarza, umieszczone zostały w tym przypadku także cechy charakteru portretowanej osoby. Prof. Włodzimierz Bonusiak przedstawiony został jako człowiek o wysokim majestacie sprawowanego urzędu rektorskiego, podkreślone zostały również przez autora popiersia cechy fizjonomiczne twarzy, co kieruje tym samym myślenie odbiorcy w stronę humanistycznych zainteresowań portretowanego.

W podobnej stylistyce rzeźbiarskiej utrzymane zostało popiersie **prof. Feliksa Kiryka**, którego strudzona twarz oraz rektorskie insygnia współgrają ze sobą na zasadzie harmonijnego oddziaływania na percepcję oglądających. Twarz prof. Kiryka ma silny przekaz emocjonalny, który został osiągnięty przez odpowiednie ukazanie detali budu-

jących całość założenia, zarówno poprzez naniesioną polichromię, jak i formę rzeźbiarską, ukazującą człowieka w podeszłym wieku na wzór naturalistycznych przedstawień cesarzy rzymskich z okresu Flawiuszy. Kompozycja artystyczna popiersia prof. Feliksa Kiryka stanowi przykład klasycznego rozwiązania rzeźby portretowej, która posiada umocowanie w treści oraz formie, jednocząc i przenikając wszystkie wspólne elementy, świadczące o dobrze wypracowanym warsztacie autora. Popiersie prof. Feliksa Kiryka zostało przedstawione jako klasyczna rzeźba portretowa, w której wyróżnić można głowę oraz tors z zaznaczonymi insygniami władzy rektorskiej, co kompozycyjnie „buduje” jedną wartość, stanowiącą całość założenia rzeźbiarskiego. Semantyka rzeźby ukazującej prof. Kiryka nasuwa skojarzenia przybliżające jego indywidualne cechy charakteru, a jednocześnie stanowi „statyczną” podstawę postrzegania jego usposobienia przez artystę.

W całkowicie odmiennym klimacie artystycznym utrzymane zostało popiersie **Jerzego Wydrycha** – świętokrzyskiego patrioty wywodzącego się z rodziny o tradycjach niepodległościowych oraz mecenasa kultury i sztuki. Popiersie to, w charakterystyczny sposób zostało „skomponowane” według klasycznej zasady rzeźbiarskiej, w celu ukazania cech fizjonomicznych modelu, powodując że zarówno głowa, jak i tors są ze sobą harmonijnie skonfigurowane. Popiersie Jerzego Wydrycha ukazuje „typowego” świętokrzyskiego Sarmatę, przypominającego popiersie Jana Kochanowskiego z kościoła zwoleńskiego, co uzmysławia odbiorcy pokrewieństwo charakteru zarówno pod względem przekonań patriotycznych, jak i cech osobowości, ze szczególnym naciskiem na sybarytyczny tryb bycia. Rzeźba Jerzego Wydrycha to również naturalistyczne studium portretowe, ukazujące człowieka o „zdecydowanych” rysach twarzy, nadających mu również psychologiczny obraz osoby o stanowczych poglądach, odzwierciedlających jego cechy charakteru. Z portretu Jerzego Wydrycha „przebijają” rubasność oraz prostota, typowe dla człowieka obdarzonego przymiotami, takimi jak bezpośredniość, szczerłość, surowość oraz gospodarność, które to cechy można przypisać członkom społeczności ziemi świętokrzyskiej.

Kolejnym popiersiem, na które chciałbym zwrócić uwagę w twórczości artystycznej ojca, jest rzeźba przedstawiająca **ks. kardynała Adama Kozłowieckiego**, która ukazuje duchownego – misjonarza, a także zwykłego człowieka przez pryzmat jego cech charakteru. Ów jezuicki misjonarz, pochodzący z niewielkiej podkarpackiej miejscowości – Huty Komorowskiej, stał się przykładem obrony człowieczeństwa w dotkniętym

totalitaryzmami XX wieku. Nie bez znaczenia na kształt osobowy i charakter ks. kardynała Adama Kozłowieckiego miał dom rodzinny oraz wychowanie w ziemiańskiej rodzinie, co zostało również podkreślone w rzeźbiarskim ujęciu portretowanego, poprzez nadanie mu dostojnego, a jednocześnie spokojnego wyrazu. Rzeźba ks. kardynała Adama Kozłowieckiego stanowi portret człowieka naznaczonego trudnościami życia w okupowanej przez niemieckiego najeźdźcę Polsce, ale jest to też wizerunek duchownego, który poświęcił swoje życie w służbie innemu człowiekowi, co osiągnął jako misjonarz, przyczyniając się do uzyskania niepodległości przez Zambię – jedno z wielu państw afrykańskich, pozostających pod protektoratem Wielkiej Brytanii. Mimo trudności życia, jakich doznał zarówno jako więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, jak i podejmując wyzwanie ewangelizacji ludów afrykańskich, postać ks. kardynała Kozłowieckiego w rzeźbiarskim ujęciu przedstawiona została w sposób bardzo pozytywny, harmonijny oraz nacechowany afirmacją życia. Przybliżając rzeźbiarskie akcenty tego popiersia, oprócz takich elementów składających się na przekaz treściowy jak pektorał czy kardynalska tunika, chciałbym podkreślić jego wymowę emocjonalną, wpływającą na percepcję odbiorcy. Dominującym jej elementem jest zastosowany przez artystę środek wyrazu, polegający na zrównoważeniu formy przez nadanie jej harmonijnego z przekazem treściowym wymiaru rzeźbiarskiego.

Osobliwy wymiar założenia rzeźbiarskiego posiada popiersie przedstawiające **Romualda Traugutta** – członka Rządu Narodowego i ostatniego dyktatora powstania styczniowego. Popiersie to, jest doskonałym studium rzeźbiarskim człowieka, którego cechami charakteru były opanowanie, spokój, dostojność, determinacja oraz głęboka ideowość. Wyrazem artystycznym zastosowanym przez rzeźbiarza jest „uśpienie” modelu w momencie dramatycznego biegu wydarzeń związanych z przebiegiem działań wojennych, co dodatkowo buduje napięcie emocjonalne w percepcji odbiorcy. Romuald Traugutt w artystycznej wizji ojca został przedstawiony jako człowiek posiadający cechy wielkiego wizjonera oraz obrońcy podstawowych wartości, z jakimi podejmowano trud walki z rosyjskim zaborcą.

W podobnej stylistyce rzeźbiarskiej utrzymane zostało popiersie przedstawiające **Juliusza Słowackiego**, reprezentującego młodszą generację wieszczów narodowych, których twórczość literacka była ukierunkowana na „obudzenie” tożsamości narodowej wśród Polaków znajdujących się pod jarzmem zaborców. Wpływ ideologii romantyzmu na

spuścizną literacką Juliusza Słowackiego jest niezaprzeczalnym dorobkiem kulturowym, jaki został uwydatniony poprzez zastosowanie odpowiednich środków wyrazu artystycznego w popiersiu tego polskiego wieszczki narodowego. W ujęciu artystycznym popiersie Juliusza Słowackiego nacechowane zostało semantyką romantyzmu, poprzez odpowiedni dobór formy rzeźbiarskiej, skoncentrowanej przede wszystkim na charakterystycznym kołnierzu, z którego „wyrasta” głowa portretowanego poety. Jest ona zbudowana według klasycznej zasady, z uwzględnieniem detali anatomicznych charakteryzujących okres literacki, w którym przyszło żyć i tworzyć jednemu z największych polskich poetów narodowych. Statyka portretowanej osoby, jako jedna z zasad klasycznej budowy rzeźbiarskiej wizji artysty, przejawiająca się we wszystkich tego typu pracach Gustawa Hadyny, jest podstawowym warunkiem uzyskania efektu dobrze uchwyconego charakteru rzeźby portretowej. Wymusza ona nie tyle fotograficzną dokładność, lecz uchwycenie charakterologicznego portretu modela, w celu nadania odpowiedniej formy rzeźbiarskiej, a tym samym ukazania zarówno cech fizjonomicznych, charakterologicznych oraz ducha czasu, w którym przyszło żyć i tworzyć portretowanej osobie.

Ostatnim omawianym w tym miejscu przeze mnie popiersiem, stworzonym według klasycznego wzoru, jest rzeźba kompozytora **Karola Józefa Lipińskiego**, znajdująca się w Radzynie Podlaskim. Reprezentuje ona klasycystyczny typ popiersia, które można porównać do figuratywnych przedstawień rzeźbiarskich Bertela Thorvaldsena – rzeźbiarza tworzącego w okresie neoklasycyzmu, czyli w latach życia i twórczości portretowanego kompozytora. W artystycznym ujęciu Karol Józef Lipiński emanuje spokojem, równowagą, harmonijnością, które to cechy zapewne odpowiadały wykonywanemu zawodowi portretowanego modela. Charakterologiczny obraz tego kompozytora jest zbieżny z cechami fizjonomicznymi, wśród których dominują pozytywne elementy zarówno w jego życiu, jak i twórczości muzycznej. Popiersie tego kompozytora jest nacechowane klasycznymi środkami wyrazu rzeźbiarskiego, co powoduje, iż w percepcji odbiorcy „wytwarza” się poczucie estetyki oparte na wzorcach jasnych do zdefiniowania i ogólnie przyjętych.

Przedstawione przeze mnie reprezentatywne przykłady rzeźby portretowej w formie popiersi, stanowią jedynie namiastkę licznych realizacji, których nie sposób omówić i opisać pod względem ideowym. Wszystkie tego typu założenia rzeźbiarskie znajdują się na terenie Polski – świadcząc o wybitnych postaciach z zakresu kultury, nauki czy sztuki

lub też stanowią własność muzeów gromadzących obiekty rzeźbiarskie poświęcone swojej działalności tematycznej, tak jest w przypadku Muzeum Niepodległości oraz Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie. Droga artystyczna, którą przeszedł Gustaw Hadyna była bardzo kręta i wyboista, poczynając od polany w Krzemionkach Opатовskich, gdzie rozpoczynał profesjonalną przygodę ze sztuką rzeźbiarską, poprzez budowę domu z pracownią w rodzinnej wsi i założenie rodziny, a kończąc na nobilitacji, jaką była możliwość wystawiania prac artystycznych w renomowanych galeriach sztuki i warszawskich muzeach. Świadczy to o ogromnej determinacji z jaką chłopski syn z małej podopatowskiej wsi, Woli Grójeckiej, pomimo przeciwności losu, wszedł na ogólnopolski Parnas życia artystycznego i kulturalnego.

Wśród prac rzeźbiarskich ojca, zamykających pewien etap w jego twórczości, należy również wymienić Panteon Twórców Polski Niepodległej, powstały z okazji obchodów 100. rocznicy odzyskania przez Polskę Niepodległości. Ten osobliwy cykl popiersi, na który składają się rzeźby polskich wybitnych mężów stanu: Józefa Piłsudskiego, Wincentego Witosa, Romana Dmowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Wojciecha Korfantego, Ignacego Daszyńskiego oraz Lucjana Żeligowskiego, świadczy o dojrzałości twórczej zarówno w zakresie poziomu artystycznego, jak i świadomości historycznej, wpisującej się w bieżący dyskurs na temat tożsamości narodowej Polaków w zglobalizowanym świecie XXI wieku.

Epilogiem ukazującym przebytą drogę „ciągłości pokoleń” przez Gustawa Hadynę w jego twórczości rzeźbiarskiej, niech będą kamienne i ceramiczne rzeźby, znajdujące się w przestrzeni publicznej wielu polskich miast oraz ten zapis jego syna, który aktualnie nabiera samodzielnej świadomości twórczej w trudnym „rzeźbiarskim rzemiośle”.

Pamięć o Tobie będzie wciąż żywa nie tylko „w kłosach zbóż”, ale w moich myślach jako o ojcu, nauczycielu życia oraz sztuki rzeźbiarskiej, której poświęciłeś całe życie.

Stanisław Hadyna