

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Małżeństwo z rozsądku? : czyli o artystycznych dylematach i kompromisach w czasach władzy ludowej, w oparciu o działalność społeczną, wypowiedzi i projekty rzeźbiarskie Jana Szczepkowskiego z lat 1945-1964

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 145-164

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

**MAŁŻEŃSTWO Z ROZSĄDKU? – CZYLI
O ARTYSTYCZNYCH DYLEMATACH
I KOMPROMISACH W CZASACH WŁADZY LUDOWEJ,
W OPARCIU O DZIAŁALNOŚĆ SPOŁECZNĄ,
WYPOWIEDZI I PROJEKTY RZEŹBIARSKIE
JANA SZCZEPKOWSKIEGO Z LAT 1945-1964**

1. Wojna, horror, trauma

W dniu zakończenia II Wojny Światowej Jan Szczepkowski (1878-1964) miał 67 lat, a w swoim artystycznym dorobku wszystkie najbardziej znaczące realizacje i sukcesy. Cieszył się uznaniem w gronie kolegów plastyków i architektów oraz szacunkiem swoich wychowanków.¹ Po wyzwoleniu, a właściwie jeszcze podczas trwania działań wojennych, aktywnie włączył się w działania zmierzające do odbudowy życia artystycznego kraju. Ani na chwilę nie ustawał też w pracy. Kiedy inwazja niemiecka przerwała realizację sarkofagu Marszałka Józefa Piłsudskiego, rzeźbiarz przedzierzgnął się w architekta, który tworzył plastyczne wizje odbudowanej

¹ W okresie od ok. 1921 do 1936 r. Szczepkowski pracował jako pedagog w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, w okresie od 1 czerwca 1923 r. do 28 lutego 1936 r. na stanowisku dyrektora szkoły. Od 16 października 1924 r. do 30 czerwca 1926 prowadził dwa razy w tygodniu (poniedziałek i wtorek, od godz. 4 do 6) wykłady zlecone z rzeźby ornamentalnej w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. (Zob.: *Historyczny zarys Warszawskiej Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa mieszczącej się przy ul. Wierzbowej N. 11*, mps, w: *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa [w Warszawie] [Materiały 1922-39]*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 7047; *Księga protokołów posiedzeń Rady Pedagogicznej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie od 2 X 1920 do 1 czerwca 1923*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie [brak sygn.];

J. P u c i a t a - P a w ł o w s k a, *Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie*, Warszawa 1939-40, s. 59; *Księga wpisów pracowników ASP do 1939 r.*, rkps, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nr inw. 182; *Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akad. 1925/26*, rkps, w: *Księga zapisów studenckich SSP w Warszawie za rok akademicki 1925/26*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie [brak sygn.]; *Teczka osobowa pracowników Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nr inw. K-RP-94.)

stolicy.² Mimo, że w projektach i realizacjach powstałych po 1945 r. nie widać żadnego bezpośredniego odzwierciedlenia traumatycznych doświadczeń lat wojny, żadnego formalnego przełomu, to pewne jest, że artyści nie ominęły psychologiczne konsekwencje przeżyć „czasu pogardy” – a wśród nich: utrata wiary w człowieka, jego godność i szlachetność. Co więcej – zwątpienie to dotyczyło zarówno płaszczyzny czysto ludzkiej jak i artystycznej. Niedługo po wyzwoleniu Szczepkowski zanotował: „Wojna zniszczyła ludzi. Czas powojenny nasyca ludzi najniższymi instynktami. Ludzie są poniżeni. [...] Zły to jest czas na wszelką twórczość artystyczną. Trudno jest być prostym i szczerym i odtworzyć prosto i szczerze wzruszenia indywidualnie indywidualnie [...] Trudno wypełnić obowiązki jakie nakłada zrozumienie i ukochanie. Trudno wejść w formę uszczęśliwiająca [...]”³

Podobny kryzys wiary w tradycyjnie pojętą sztukę i jej zadania, przekonanie o nieadekwatności starych konwencji do opisu nowej rzeczywistości, dotknął w pierwszych latach powojennych całą populację artystów polskich. Tadeusz Kantor wspominał: „Rok 1947. Rok przełomowy. [...] Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. [...] Na nowo, od nowa rozpoczął cykl stwarzania. [...] To czas wojny i ‘panów świata’ sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach [...] Pamiętam, z jaką niechęcią i lodowatą obojętnością patrzyłem wtedy na te wszystkie wizerunki człowieka zaludniające tłumnie ściany muzeów, spoglądające na mnie niewinnie, jakby nic się nie stało.”⁴ Artyści tymczasem wiedzieli, że „coś się stało”, a ta świadomość zmusiła ich do rewizji tradycyjnych konwencji przedstawiania. Piotr Piotrowski w tej perspektywie ocenił postawy twórcze Tadeusza Kantora i Andrzeja Wróblewskiego. Jego zdaniem kryzys obrazu poprowadził pierwszego z nich w stronę surrealizmu, rozumianego jako traumatyczny realizm, a drugiego do realizmu bezpośredniego, utożsamiającego treści z formą czysto malarską.⁵

Jak wspomnieliśmy, w twórczości Szczepkowskiego wojna nie pozostawiła jednoznacznego śladu, a projekty i realizacje artysty z lat 1945-1964 wydają się być logiczną konsekwencją jego stylu z lat 30. Pamiętajmy jednak, że II Wojna Światowa była także drugą wojną w życiu Szczepkowskiego.⁶ Tę pierwszą spę-

² K. Ch r u d z i m s k a - U h e r a, *Rzeźbiarz Jan Szczepkowski (1878-1964) jako architekt. Projekty, wizje i teorie*, [w druku].

³ J. S z c z e p k o w s k i, *Refleksje powojenne*, b. d., rkps, zb. pryw., s. [1].

⁴ Cyt. za: P i o t r o w s k i, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 10-11.

⁵ T a m ż e, s. 12, 23.

⁶ Szczepkowski w czasie I Wojny Światowej pełnił służbę w c. k. armii austro-węgierskiej, następnie – ranny na froncie, został oddelegowany do pracy przy projektowaniu i budowie cmentarzy wojskowych w Galicji. Szerzej na ten temat: K. Ch r u d z i m s k a - U h e r a, *Austriackie cmentarze I Wojny Światowej w Galicji autorstwa Jana Szczepkowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2001, z. 3, s. 239-251. Szczepkowski jako ochotnik brał również udział w wojnie 1920 r. Autorce brak jednak szczegółowych danych na ten temat.

dził na linii frontu, gdzie odniósł poważne rany, a następnie pracował przy budowie cmentarzy wojskowych. Doświadczył grozy wojny jako młody jeszcze człowiek (w chwili wybuchu I Wojny miał 36 lat). Jego żona tak wspominała powrót męża ze szpitala: „Cieszyliśmy się sobą, rozmawialiśmy, ale wyczuwałam w jego skierowanym jakby w głąb siebie spojrzeniu, że wciąż jeszcze tkwi tam, w tej grozie, w tym piekle. Łapałam go na tym, że nie słyszał, co do niego mówię, że to, co dzieje się teraz, wydaje mu się raczej dziwne, nieprawdopodobne, że przyjmuje to jak dziecko, któremu opowiada się bajkę – słucha jej, ale ma świadomość, że to nieprawda.”⁷ Około 1922 r., kilka lat po zakończeniu I Wojny Światowej i wojny 1920 r. z Rosją, w twórczości artysty nastąpił przełom – pojawił się „nowy realizm” opisujący rzeczywistość systemem geometrycznych, stylizowanych form. Można tę zmianę zinterpretować jako próbę uporządkowania świata zdruzgotanego traumatycznymi przeżyciami żołnierza. W takiej perspektywie II Wojna Światowa była z pewnością dla Szczepkowskiego doświadczeniem zupełnie innego gatunku. Artysta pozostawał z dala od bezpośredniej walki. Oczywiście – każdego dnia i nocy towarzyszył mu lęk o życie własne i swoich najbliższych,⁸ lęk, który prawdopodobnie próbował świadomie leczyć sztuką. Terapią było tworzenie wizji odbudowanej Warszawy – a więc odrodzonej, wolnej Polski. Był to głos człowieka doświadczonego i dojrzałego, który wiedział już, że potrafi dźwignąć się z upadku i upodlenia.

2. Atrakcyjny Socrealizm

Piotr Piotrowski skonstatował, że w zaistniałym pod koniec lat 40. kryzysie wiary w sztukę, socrealizm okazał się jedną z możliwych dróg wyjścia. Zaproponował bowiem na powrót uznanie kompozycji za naczelną miarę obrazu, uznawał wagę konwencji, dał tym samym podstawę do przywrócenia dziełu sztuki zadania narzędzia porządkowania świata.⁹ Zwiódł w ten sposób licznych artystów – szczególnie młodego pokolenia, by wspomnieć jedynie Andrzeja Wróblewskiego. Wojciech Włodarczyk natomiast, zwrócił uwagę na przystawalność artystycznych celów twórców przedwojennej awangardy polskiej do tych, wniesionych przez rodzimy socrealizm. Rozwinął w ten sposób tezę Elżbiety Grabskiej, twierdzącej, że druga połowa lat 40. nie zmieniła w zasadzie problemów kultury plastycznej lat 30.¹⁰ Włodarczyk zauważył, iż socrealizm

⁷ M. M o r o z o w i c z - S z c z e p k o w s k a, *Z lotu ptaka. Wspomnienia*. Warszawa 1968, s. 200.

⁸ Szczególnie narażeni byli córka Hanna i zięć Adam Mickiewicz – oboje działający w wywiadzie AK.

⁹ P. Piotrowski, *Znaczenia...*, s. 23.

¹⁰ E. G r a b s k a, *Lata 1914-18 i 1939-49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*. W: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1982, s. 25-45.

w momencie jego narodzin w Polsce nie wydał się niemożliwy do przyjęcia dla polskich plastyków – zarówno tych starszej generacji jak i najmłodszych.¹¹ Badacz przeprowadził analizę tego zjawiska w oparciu o twórczość przedstawicieleli awangardy. Jako „wspólny mianownik awangardy i socrealizmu” wskazał właśnie lata 30., a jako punkty styczne m.in.: przekonanie o społecznych i politycznych uwarunkowaniach kultury oraz opinię o pierwszeństwie wartości etycznych nad estetycznymi.¹² Poszerzając krąg twórców o nie wspomnianych przez Piotrowskiego i Włodarczyka artystów Art Déco, zaangażowanych w sztukę oficjalną dwudziestolecia międzywojennego (takich jak Szczepkowski), zgadywać można, że im z kolei socrealizm zaoferował: kontynuację instytucji mecenatu państwa, uznanie wysokiego statusu artysty jako propagatora doktryny, a wreszcie wiarę w możliwość i konieczność kształtowania sztuki „narodowej w treści”.

W swej powojennej twórczości Szczepkowski kontynuował poszukiwanie formy narodowej, wolnej od naśladownictwa obcych stylów. Tak jak w latach 30., musiała być to forma monumentalna, w niej bowiem wyrażać się miała siła polskiego państwa. Prawdopodobnie na przełomie lat 40. i 50. grupa rzeźbiarzy – uczniów i przyjaciół Jana Szczepkowskiego,¹³ pod przewodnictwem swego Profesora postanowiła zawiązać *Zespół Plastyków Realistów „Styks”*. Artyści organizowali spotkania dyskusyjne w kawiarni SARP-u i prywatnych pracowniach. Szczepkowski zaproponował nazwę Zespołu, nawiązującą do fragmentu *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego, który Professor uczynił mottem grupy: „Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,/ Tę Dyjaniry palącą koszulę/
A wstań jak Wielkie Posągi bezwstydnę/ Naga, w Styksowym wykąpana mule.”¹⁴ Według relacji jednego z byłych członków grupy, jej program i działalność miały stanowić przeciwwagę dla doktryny socrealistycznej, a głównym zadaniem, jakie postawili sobie artyści ze Styksu była obrona wartości narodowych sztuki, poprzez nawiązanie do przedwojennej tradycji polskiej szkoły.¹⁵ Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że powołanie do życia zespołu Styks było próbą określenia się grupy twórców wobec otaczającej ich rzeczywistości realizmu socjalistycznego, było to częściowe przystanie na narzucone warunki, połączone z pełnym determinacji poszukiwaniem takiej odmiany przymusowej stylistyki, jaka mieściłaby się w granicach artystycznego kompromisu. Motto ugrupowania, akcentujące proces odrodzenia, odnosi się praw-

¹¹ Zob.: W. W ł o d a r c z y k., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Kraków 1991, s. 53-61.

¹² T a m ż e.

¹³ Byli to zapewne przede wszystkim współpracownicy J. Szczepkowskiego z Pracowni Plastycznych.

¹⁴ *Sztambuch Stanisława Lipskiego*, zb. pryw., nlb.

¹⁵ Według relacji p. Stanisława Lipskiego.

dopodobnie do usilnego dążenia do zmartwychwstania człowieka i sztuki, do odbudowy wiary w dobro i piękno. Doprowadzić miał do niego realizm, który Szczepkowski definiował jako zapatrzenie w dzieło Natury. Pisał: „Dwa są Piękna budujące Świat Twórczy: Piękno Boskie i Piękno Ludzkie – Piękno Ludzkie czerpie życie i istnienie z Piękna Boskiego. Otwórzmy szeroko oczy, by dostrzec rodzący się Realizm.”¹⁶

Realizm wyznawany w latach 50. kojarzyć się musi z konwencją lansowaną przez socjalistycznych ekspertów sztuki. Z drugiej jednak strony forma realistyczna wydaje się być logiczną konsekwencją ewolucji stylu Szczepkowskiego. Już przecież w realizacjach i projektach artysty z lat 30. widoczne było odejście od stylizacji, geometrii i abstrakcji, ku językowi bliższemu naturze, ku formom neoklasycystycznym, ku miękkiemu modelunkowi rzeźbiarskiemu. Wydaje się więc pewnikiem, że akces Szczepkowskiego nie był zdeterminowany względami koniunkturalnymi (choć zapewne i one odegrały jakąś rolę). Realizm był odpowiedzią na nurtujące artystę problemy plastyczne, a państwowe zamówienia – uwzględniające monumentalne płaskorzeźbione dekoracje architektoniczne, dawały mu nadzieję na kontynuowanie najbardziej inspirującej go dziedziny sztuki. Szybko doszło jednak do rozczarowań w zetknięciu z doktrynerstwem i ograniczeniami wolności twórczej artysty. Nim to jednak nastąpiło, Szczepkowski aktywnie uczestniczył w odbudowie, tworzeniu i działalności instytucji życia artystycznego. Jeszcze w czasie działań wojennych, 1 lutego 1945 r. w Milanówku ukonstytuował się Oddział Warszawski Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków.¹⁷ Zarząd tworzyli: Jan Cybis – prezes, Henryk

¹⁶ Sztambuch...

¹⁷ Od 1945 r. Jan Szczepkowski był członkiem rzeczywistym ZPAP. (*Lista Plastyków zarejestrowanych w Wydziale Kultury i Sztuki*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zb.: *Ministerstwo Kultury i Sztuki – Departament Plastyki, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków 1945-48*, sygn. 423.) W 1947 r. II Walny Zjazd Delegatów ZPAP powołał go do prezydium oraz na członka Głównej Komisji Artystycznej (K. W. [K o n r a d W i n k l e r], *II Ogólnopolski Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie*. „Przegląd Artystyczny” 1947, nr 3, s. 13-14). Szczepkowski pełnił też funkcję prezesa Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAP. (Informacja na podst. *Mowy pożegnalnej wygłoszonej przez Edwarda Piwowarskiego nad trumną Jana Szczepkowskiego podczas pogrzebu 22 II 1964 r.*, msp, ze zbiorów Stanisława Lipkiego.) Podczas I Walnego Zjazdu Delegatów Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie (w dniach 28 sierpnia – 2 września 1945 r.) artystę wybrano jednym z 88 członków Rady Artystycznej ZPAP (Szczepkowski figurował na liście pod numerem 49). (*Protokół z Walnego Zjazdu Delegatów ZPAP odbytego w dniach od 28 VII. do 2 IX 1945 w Krakowie „Dom Plastyków”*, mps, 1945, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zb.: *Ministerstwo Kultury i Sztuki – Departament Plastyki, I Walny Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków [protokół] 1945*, sygn. 408; *Lista członków Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków wybranych na Zjeździe Delegatów ZPAP w Krakowie*, mps, [1945], Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zb.: *Ministerstwo Kultury i Sztuki – Departament Plastyki, Zarząd Główny ZPAP 1945-47*, sygn. 410.) Rada Artystyczna działała na mocy statutu ZPAP i regulaminu ustalonego w dniu 5 grudnia 1957 r. W tym czasie liczyła już tylko 25

Kuna – wiceprezes¹⁸ oraz: J. Podoski, H. Polański i S. Samborski. Do Komisji Kwalifikacyjnej weszli: Chrostowski, Szczepkowski i Witkowski.¹⁹ W milanowskim okresie działalności ZPAP, dom Szczepkowskich służył jako miejsce spotkań informacyjnych członków Związku. 11 sierpnia 1945 r., również w Milanówku – została zorganizowana pierwsza powojenna wystawa artystów okręgu warszawskiego. Szczepkowski pokazał na niej 9 eksponatów – portrety i rzeźbę religijną.²⁰ W roku następnym – 1946, Szczepkowski wszedł w skład Komitetu Organizacyjnego Salonu Wiosennego ZPAP, pierwszego po wojnie ogólnopolskiego przeglądu twórczości artystycznej. Pokazał na nim tylko jeden gipsowy portret (prawdopodobnie swojej córki).²¹ *Przegląd Artystyczny* – wiodące pismo opiniotwórcze tamtego czasu, zamieścił niepochlebną recenzję wystawy, oceniającą dzieło Szczepkowskiego jako „przykład minionego etapu w rzeźbie”.²²

Działalność Jana Szczepkowskiego w ZPAP była przedłużeniem jego przedwojennego członkostwa Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy.²³ Usilnie zabiegał by, na wzór przedwojenny, doprowadzić do usamodzielnienia Sekcji Rzeźby w ramach ZPAP, a gdy to się udało, już jako prezes tej Sekcji, o dalszą autonomię, jaką zamierzano osiągnąć w strukturach SARP-u.²⁴ Zacieśnienie kontaktów między rzeźbiarzami a architektami leżało artyście szczególnie na sercu. Jest to zrozumiałe wobec tego, jak dużą wagę przywiązywał Szczepkowski do zagadnienia rzeźby architektonicznej, jej odpowiedniego powiązania

członków. Zadaniem R. A. było zabieranie głosu oraz uchwalanie zaleceń w sprawach dotyczących plastyki w Polsce. Opinie i wnioski Rady Zarząd ZPAP winien był przekazywać do wiadomości ogółu członków w Biuletynie Związku. W marcu 1957 r. R. A. wybrała Xawerego Dunikowskiego na swojego prezesa, Franciszka Strynkiewicza na sekretarza, a Eugeniusza Eibischa i Wojciecha Jastrzębowskiego na członków prezydium. W październiku 1957 r. Strynkiewicz złożył rezygnację, a jego miejsce zajął Jan Szczepkowski. (J. S z c z e p k o w s k i, *Sprawozdanie z działalności Rady Artystycznej za okres od października 1957 – do października 1958*, mps, [1958], zb. pryw., s. [1].) Współpraca Rady Artystycznej z Zarządem ZPAP nie układała się pomyślnie. Głos R. A. nie był brany pod uwagę, nie umieszczano jej uchwał w *Biuletynie*, a więc nie udostępniano ich treści środowisku.

¹⁸ J. Cybis i H. Kuna w czasie wojny zamieszkali w Milanówku, Kuna w domu Szczepkowskich.

¹⁹ J. C y b i s, *Tekst przemówienia na Nadzwyczajne Walne Zebranie OW ZPAP*, Warszawa 1945, rkps. cyt. za: *50 lat Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Wystawa Jubileuszowa*. Warszawa 1995, s. 9-10.

²⁰ *Wystawa Plastyków zorganizowana przez Zespół Artystów w Milanówku [...] od 11 VIII 45 r.*, [afisz], repr. w: *50 lat później w Milanówku*, Galeria Ars Longa Milanówek 21 X 1995, [katalog], s. [2].

²¹ *Salon Wiosenny ZPAP, maj – czerwiec 1946*, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. [4, 7].

²² J. M a l i n a, *Rzeźba na Salonie Wiosennym*. „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7, s. 8.

²³ *Kronika Artystyczna*. Warszawa. *Zgromadzenie ogólne Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 7, s. 273. Szczepkowski wraz z E. Wittigiem i A. Lauterbachem powołani zostali do komisji rewizyjnej.

²⁴ J. S z c z e p k o w s k i, *Sprawozdanie ustępującego Zarządu*, rkps, b. d., zb. pryw., s. [3]. Szczepkowski współpracował w Zarządzie z Horzowskim, Trenarowskim, Chojnackim.

z budynkiem, możliwego do osiągnięcia jedynie poprzez uczestnictwo artystów w etapie projektowania i wznoszenia budowli. Dla sprawy udało się pozyskać przychylność Ministra Kultury i Sztuki, który zainicjował nawet Zjazd Architektów i Artystów Rzeźbiarzy w Gdańsku. Jako model najodpowiedniejszy dla realizacji takiej interdyscyplinarnej kooperatywy, Szczepkowski proponował strukturę warsztatową. Pisał: „Powodzenie w zorganizowaniu współpracy uzależnione jest od poziomu dostarczanych rzeźb. Architektki zwracają się do tych kolegów rzeźbiarzy z którymi już pracowali lub do tych, którzy wartością prac wykonanych dają gwarancję, że dadzą prace dobre. Powiedzmy, że kolegów rzeźbiarzy cieszących się taką opinią jest 25%. Pozostaje 75% kolegów, którzy skazani są na bezrobocie i prace nietwórcze konserwatorskie itp. Problem ten domaga się jakiegoś rozwiązania. Jedyne wyjście jest organizacja warsztatowa ‘Organizacja cechowa’. Sekcja rzeźby w porozumieniu z Państwem i pracownikami Sztuk plastycznych powinny podjąć tę akcję i organizacyjną pracę zespołową uaktywnić.”²⁵

Prezydent Rzeczypospolitej Bolesław Bierut, w przemówieniu wygłoszonym 16 listopada 1947 r. we Wrocławiu (w tzw. „mowie wrocławskiej”) nakreślił podstawowe wytyczne dotyczące polityki upowszechniania i udostępniania kultury całemu narodowi. Zasadniczą tezę mowy wrocławskiej było stwierdzenie, że „w dziedzinie twórczości kulturalnej niezbędne są również elementy planu”²⁶. Zdanie to było w zasadzie przypomnieniem kierunku polityki kulturalnej państwa prowadzonej konsekwentnie od wyzwolenia. Planowa polityka państwa wymagała stworzenia odpowiednich centralnych instytucji koordynujących realizację zamierzonych celów. Na polu kultury i sztuki taką instytucją był Centralny Instytut Kultury, powołany zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki (Władysława Kowalskiego) z dnia 14 listopada 1945 r.²⁷. Na czele CIK-u stał Dyrektor mianowany i odwoływany przez Ministra Kultury i Sztuki,²⁸ odpowiedzialny za całokształt działalności Instytutu. Centralny instytut Kultury wyłączony został ze struktur Ministerstwa, a poddany stałej kontroli Rady Instytutu, powoływanej przez Ministra spośród przedstawicieli świata nauki, sztuki oraz organizacji społeczno-kulturalnych (ponadto w skład Rady wchodził delegaci Ministerstwa Oświaty oraz Ministerstwa Informacji i Propagandy). Członków i przewodniczącego Rady powoływał Minister.²⁹ Pierw-

²⁵ T a m ż e, s. [6].

²⁶ F. W i d y- W i r s k i, *Niektóre zagadnienia praktyczne w sprawach upowszechnienia i unowocześnienia kultury w Polsce*. Warszawa 1947, s. 3.

²⁷ Dz. Urz. Min. Kult. i Szt. Nr 1, poz. 13.

²⁸ W 1947 r. dyrektorem CIK-u był Ludwik Chomiński.

²⁹ W 1947 r. Rada CIK liczyła 28 członków (bez przedstawicieli Ministerstw). Byli to: Boguszeńska Helena, Bystroń Jan Stanisław, Chałasiński Józef, Dziedzic Władysław, Garstecki Zygmunt, Gruda Michał, Ferenc Władysław, Ignar Stefan, Iwaskiewicz Jarosław, Jabłoński Henryk, Kazuro Stanisław, Król Jan Aleksander, Kuzańska Maria, Lewińska Pelagia, Lo-

szym przewodniczącym został Jan Szczepkowski.³⁰ Tekst wygłoszonej przez Szczepkowskiego mowy otwierającej Posiedzenie inauguracyjne Rady CIK (16 lutego 1947 r.) dowodzi interesującego konglomeratu światopoglądowego, jaki artysta reprezentował w pierwszych latach powojennych. Był to zlepek ciągle dla niego aktualnych ideałów sięgających początków wieku, bliskich klimatowi Młodej Polski i „Polskiej Sztuki Stosowanej”, z hasłami propagandowymi głoszonymi przez socjalistyczną władzę. Szczepkowski powiedział wtedy m.in.: „jako społecznicy, demokraci z przekonania dbać musimy aby nareszcie marzenia nasze o rozwoju twórczym każdej jednostki w państwie stać mogły się ciałem. By rozwój nowego człowieka w nowej Polsce prowadził do pełnego rozwoju osobowości. Człowiek dzielny [...] wrażliwy na piękno i piękno tworzący, przeżywający i wyżywający się w uniesieniu dla tej iskry Ducha, która każdego jest udziałem czy urodził się w głuchej i zabitej deskami wsi czy w pałacu, w barakach robotniczych czy kamienicy, czy pełni doniosłą rolę społeczną jako chłop, robotnik czy inteligent pracujący. Każdy jest i winien być współtwórcą kultury. Niema lepszej drogi do osiągnięcia podanej atmosfery potrzebnej dla pracy twórczej [...] Chcemy, jak mówi Wyspiański, by chór nam odpowiadał. [...] Byśmy – jak powiedział Norwid – do sztuki z czemś własem szli a nie by ona jedynie zawsze przychodziła do nas. [...] Upowszechniać musimy sztukę i kulturę by zajrzała do najciemniejszego kąta, by stała się udziałem mas, by wlać treść ideową w hasło piękne lecz jeszcze niewypełnione treścią prawdziwej Rzeczypospolitej demokratycznej, rzeczywistej Polski ludowej.”³¹

Kolejną inicjatywą firmowaną przez Ministra Kultury i Sztuki (Karola Kuryluka) było powołanie ustawą z dnia 2 lipca 1947 r.³² Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa.³³ Był to organ opiniotwórczy i doradczy w zakresie wszelkich zagadnień związanych z upamiętnieniem miejsc walk i męczeństwa na ziemiach polskich i poza granicami kraju. Do zadań Rady należało w szczególności ustalanie wytycznych w zakresie: plastycznego upamiętnienia miejsc i faktów związanych z walką i męczeństwem; grobownictwa ofiar zbrodni hitler-

rentz Stanisław, Lubicz-Nycz Bronisław, Ładosz Henryk, Morawski Adam, Radlińska Helena, Srebrny Stefan, Schiller Leon, Suchodolski Bohdan, Sokorski Włodzimierz, Solarzowa Zofia, Szczepkowski Jan, Wasowski Józef, Zawieyski Jerzy, Zołna-Mangiewicz.

³⁰ Szczepkowski mianowany został przewodniczącym Rady CIK 29 stycznia 1947 r. przez Ministra Władysława Kowalskiego. (*Pismo od Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego do Jana Szczepkowskiego*, Warszawa 29 stycznia 1947 r., mps, zb. pryw.) Jak udało się ustalić, funkcję tę pełnił w 1947 i 1948 roku. Zob.: *Zaświadczenie wydane przez Dyrektora CIK L [Judwika] Chomińskiego*, Warszawa 1 kwietnia i 19 września 1947 r., mps, zb. pryw.

³¹ J. S z c z e p k o w s k i, [*Tekst przemówienia otwierającego pierwsze posiedzenie Rady CIK*], [Warszawa, 16 lutego 1947 r.], mps, zb. pryw., s. [1-2].

³² Dz. U. R. P. Nr 52, poz. 264.

³³ *Projekt Regulaminu Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa*, Warszawa 25 maja 1957, mps, s. 1.

rowskich; obchodów i uroczystości; akcji wydawniczej, filmowej i odczytowej.³⁴ Jan Szczepkowski został zaproszony jako członek Zarządu Głównego ZPAP na plenarne zebranie Rady 11 czerwca 1957 r. Artysta wystąpił też z własną inicjatywą projektu powołania specjalnej komisji pod protektoratem Ministra Kultury, która zajmować się miała akcją stawiania pomników w polskich miastach.³⁵ Szczepkowski zaproponował by w miastach przemysłowych powstały pomniki tematycznie związane z odpowiednią gałęzią przemysłu, czyli np.: w Łodzi pomnik tkacza, w Katowicach hutnika, w miastach śląskich pomniki górników, w Bydgoszczy pomnik stolarza, a w Lublinie rolnika. Drugą kategorią miały być pomniki sportowe – w Zakopanem narciarza a w Warszawie tenisisty i piłkarza nożnego. W miejscach takich jak: Psie Pole, Grunwald, Legnica i Kraków, powstać miały pomniki upamiętniające wydarzenia historyczne.

Warto również odnotować, że Jan Szczepkowski znalazł się w gronie 23 artystów plastyków i działaczy społecznych, którzy 5 lipca 1958 r. wyłonili Tymczasowy Komitet Organizacyjny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Pierwszego grudnia tego samego roku władze administracyjne zatwierdziły statut TPSP, a 22 grudnia, w lokalu SARP przy ul. Foksal 2/4, odbyło się pierwsze posiedzenie członków-założycieli. Pierwsze walne zebranie TPSP odbyło się w tym samym miejscu 26 stycznia 1959 r. Jan Szczepkowski nie znalazł się w Zarządzie.³⁶ Wziął natomiast udział w wystawie otwartej 2 lutego 1961 r. w nowej siedzibie TPSP – zabytkowym pałacyku przy ul. Chmielnej (wtedy Rutkowskiego).³⁷

3. Pierwsze rozczarowania

W latach 50. i 60. Jan Szczepkowski zatrudniony był w tzw. Pracowniach Sztuk Plastycznych, mieszczących się w Warszawie – początkowo na ul. Lwowskiej, a następnie na Pradze, przy Rondzie Waszyngtona nr 23. Jak pisała ówczesna prasa, PSP były załączkiem „kombinatu plastycznego” w stolicy.³⁸ W ich skład wchodziły pracownie: rzeźby, malarstwa, wnętrza, grafiki i przezroczy. Dyrektorem PSP był wojskowy – Henryk Urbanowicz, kierownikiem był malarz amator, z wykształcenia prawnik, Alojzy Nykel. Obok nich w PSP pracowali m.in.: Jan Cykowski, Alfons Karny, Stanisław Lipski, [?] Mazurek,

³⁴ Tamże.

³⁵ Informacje te pochodzą z zachowanego w zbiorach prywatnych fragmentu rękopisu J. Szczepkowskiego (stronice noszą numery 7 i 9), o nieznanym przeznaczeniu i dacie powstania. Nie wiadomo czy projekt ten miał coś wspólnego z Radą Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa.

³⁶ K. B a r c h a ń s k a (oprac. i red. Tekstu), *XX lat w służbie sztuki czyli o działalności Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1959-1984*, b. m. i r. wyd., s. [5-6].

³⁷ *Notatnik Warszawski. Wystawy*. „Stolica” 1961, nr 7, s. 4.

³⁸ M. S., *Plastycy współbudownicowie*, „Stolica” 1954, nr 15, s. 8-9.

Edward Piwowski, Maksymilian Potrawiak.³⁹ W Pracowniach Sztuk Plastycznych Szczepkowski pracował nad pomnikiem Moniuszki i rekonstrukcją pomnika Bogusławskiego oraz nad bliżej nieokreślonymi rzeźbami dla Pałacu Kultury,⁴⁰ tam S. Lipski odkuwał według projektów Szczepkowskiego posąg śś. Piotra i Pawła do kościoła w Radomiu, tam magazynowane były modele płaskorzeźb dla gmachu Ministerstwa Hutnictwa.⁴¹

Bez wątplenia uznaniem dla dorobku i talentu Jana Szczepkowskiego było powierzenie mu w tym czasie rekonstrukcji zniszczonej podczas wojny figury Adama Mickiewicza z pomnika w Warszawie, autorstwa Cypriana Godebskiego. W 1949 r. – w 150. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza, zawiązał się Ogólny Komitet Roku Mickiewiczowskiego, a wraz z nim Komitet Odbudowy Pomnika. Po żarliwych dyskusjach postanowiono nie wznosić nowego, ale zrekonstruować zniszczony pomnik. Jako pomoc przy wykonaniu nowej rzeźby służyły ocalałe fragmenty pomnika, fotografie pierwszego modelu pomnika w skali 1:5 oraz odnaleziona w Muzeum Narodowym makieta wykonana przez Godebskiego – posąg w skali 1:5. Nad wiernością rekonstrukcji czuwała specjalnie powołana Komisja Rzecznawców, w składzie: prof. Stanisław Lorentz, prof. Tadeusz Breyer, prof. Jan Zachwatowicz, Aleksander Żurakowski i rektor ASP Franciszek Strykiewicz. Praca nad gipsowym odlewem postaci trwała od maja do sierpnia 1949 r. Ze Szczepkowskim współpracowali: Józef Trenarowski, Józef Chojnowski i Edward Hoszowski. Ponieważ nie było w Polsce odlewni dysponującej technicznymi możliwościami odlewu całego posągu, figurę podzielono na 18 części i rozdzielono pomiędzy sześć krajowych firm.⁴² 24 grudnia 1949 r. statua została ustawiona na odremontowanym cokole. 28 stycznia 1950 r. pomnik odsłonił prezydent Bolesław Bierut.⁴³

³⁹ Na podst. relacji Stanisława Lipskiego. Zob. też: *List Jana Szczepkowskiego do Alojzego Nykla*, Jastarnia 25 lipca 1959 r., rkps, Zbiory Specjalne Muzeum Narodowego w Warszawie, Ks. Akc. 10066/78, Rks 2224/6;

⁴⁰ *List Jana Szczepkowskiego do Alojzego Nykla*, 11 marca 1954r., rkps, Zbiory Specjalne Muzeum Narodowego w Warszawie, Ks. Akc. 10066/78, Rks 2224/1;

⁴¹ Na podst. relacji Stanisława Lipskiego.

⁴² Były to: firma Braci Łopieńskich (zakład mianowany przez Komitet Odbudowy Pomnika koordynatorem wszystkich prac odlewniczych, tu wykonano głowę posągu, dolną część korpusu oraz zmontowano całość), odlewnia w Mikołowie (dwie części posągu), firma Czesława Chojnowskiego (popiersie), firma „Jal” A. Jastrzębskiego (tralki), firma Antoniego Bera (kartusz i dwie fałdy płaszczka), firma Mieczysława Górskiego (jedna fałda), odlewnia Floriana Cichockiego (płaskie dekoracje pomnika). Montowania całości podjęły się firmy Braci Łopieńskich i Gontarczyka. Prace kamieniarskie wykonał dział robót kamieniarskich SPB pod kierownictwem Z. Fedorowicza.

⁴³ *Protokół posiedzenia Komisji Rzecznawców powołanych do rozpatrzenia sprawy rekonstrukcji figury Pomnika Mickiewicza w Warszawie*, z dn. 27 czerwca 1949 r., oraz z dn. 19 lipca 1949 r., mps, zb. pryw.; *Umowa [pomiędzy Zarządem Miejskim m. st. Warszawy a Janem Szczepkowskim]*, z dn. 8 lipca 1949 r., mps, zb. pryw.; *List Jana Szczepkowskiego do Związku*

Szczepkowski, posiadający w środowisku renomę artysty gwarantującego wysoki poziom rzeźby architektonicznej (potwierdzały to przedwojenne dekoracje elewacji sali posiedzeń Sejmu oraz ryzalitu północnego Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie), około 1950 r. otrzymał – bezpośrednio, bez rozpisywania konkursu – zamówienie na projekt zespołu płaskorzeźb na elewacji gmachu Ministerstwa Hutnictwa przy ul. Marszałkowskiej.⁴⁴ Prawdopodobnie już latem 1950 r. artysta wykonał gipsowe modele dwu kompozycji złożonych z 20 płaskorzeźb każda oraz dziewięciu kariatyd przedstawiających zawody hutnicze.⁴⁵ Ostatecznie gmach wzniesiono w 1957 r. nie realizując płaskorzeźb. Artyście tłumaczono, że dekoracja zostanie wykonana po zakończeniu bardziej zaawansowanej budowy MDM-u. Sporządzone przez autora matryce naturalnej wielkości były przechowywane na placu budowy, przenoszone z miejsca na miejsce, uległy w końcu znaczącym uszkodzeniom. Mimo starań artysty wspieranego m.in. przez M. Leykama i ZPAP,⁴⁶ do naprawienia matrycy i realizacji projektu nigdy nie doszło.

Historia płaskorzeźb dla Ministerstwa Hutnictwa była dla Szczepkowskiego osobistą porażką. Odstąpienie od realizacji projektu bez podania przekonujących powodów oraz niefachowe obchodzenie się z modelami, a w efekcie ich zniszczenie, świadczyło o braku szacunku dla autorytetu i wieku rzeźbiarza. Kolejne upokorzenia i rozczarowania wiązały się z historią zniszczonego podczas wojny pomnika Wojciecha Bogusławskiego. Szczepkowski usilnie zabiegał o jego rekonstrukcję, napotykał jednak na

Autorów, Kompozytorów i Wydawców „Zaiks” w Warszawie, z dn. 22 czerwca 1949 r., mps, zb. pryw.; J. D., *Notatki kronikarskie*, „Stolica” 1949, nr 48, s. 12; nr 51, s. 12; 1950, nr 4, s. 12; nr 6, s. 1, 5, 6-7, 8; W. K i r c h m a y e r o w a, *Budowa i odbudowa pomnika Adama Mickiewicza. 1899, 1950*, „Stolica” 1950, nr 2, s. 10-11; *Pomnik Mickiewicza wraca na Krakowskie Przedmieście*, „Stolica” 1949, nr 39, s. 3; I. G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *Rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 194, s. 311-312; T. Ł o p i e ń s k i, *Okruchy brązu*, Warszawa 1982, s. 245-248.

⁴⁴ W literaturze przedmiotu, a także w tekstach i wypowiedziach samego Szczepkowskiego spotykamy określenie: płaskorzeźby dla Ministerstwa Hutnictwa lub dla Huty Warszawa. Tymczasem projektowane przez Leykama biurowce miały służyć CHPD i CZPD oraz CHPH i CHPC (zob.: W. J a s z u ń s k i, *I Ogólnopolski pokaz architektury monumentalne*, „Stolica” RVI: 1951, nr 3 (218) (16-18 II), s. 8-9) Skróty te możemy częściowo rozszyfrować jako Centrale Przemysłu Drzewnego, Hutniczego i Cukrowniczego.

⁴⁵ Była to zaledwie piąta część zamówienia, które pierwotnie zakładało wykonanie stu płaskorzeźb na elewacjach budynków przy Marszałkowskiej 80, 82, 84 i 86.

⁴⁶ *List Jana Szczepkowskiego i Marka Leykama do Naczelnej Komisji dla spraw Urbanistyki przy Naczelnym Architekcie m. Warszawy*, Warszawa 4 lipca 1958 r., mps, zb. pryw.; *List Rady Artystycznej Zarządu Głównego ZPAP do premiera Józefa Cyrankiewicza*, z lutego 1958 r., mps, zb. pryw.; [Rada Artystyczna ZPAP wystosowała również pismo w tej sprawie do Naczelnego Architekta m. st. Warszawy] *List artystów rzeźbiarzy członków Z. P. A. P. do Redakcji „Słowa Powszechnego”*, Warszawa 11 czerwca 1958 r., mps, zb. S. Lipskiego; *List Jana Szczepkowskiego do Alfreda Fiderkiewicza*, b. d., mps, zb. pryw.

obojętność i lekceważenie odpowiednich władz. Na początku 1951 roku pisał: „Mija rok kiedy osobiście natknąłem się na puste miejsce po pomniku W. Bogusławskiego. Po zniszczeniu figury brązowej [sic!] przez Niemców w 1945 r. pozostał mało uszkodzony cokół z polerowanego granitu, który niedawno na czyjeś zarządzenie i z jakiegoś powodu zniknął [...] nikt na terenie Teatru Wielkiego nie tylko w Dyrekcji Teatru ale i w wojskowym Zarządzie Budowy nie wiedział co się stało z rozebranymi częściami granitu. Na skutek moich osobistych poszukiwań w ruinach Teatru natknąłem się, wewnątrz frontowej części gmachu, na porzucone w największym nieładzie, wśród odłamków cegieł i tynków oraz nieczystości bloki pochodzące z pomnika W. Bogusławskiego. Złożyłem bezzwłocznie pisemny raport Komisji Pomnikowej wraz z prośbą o natychmiastową interwencję zanim i te części cennego, polerowanego granitu ulegną zupełnemu zniszczeniu. Skutki zlekceważenia tej sprawy przez czynniki miarodajne są fatalne. Bo obecnie i z tej brudnej komórki BLOKI ZOSTAŁY WYRZUCONE NA BRUK!”⁴⁷ Szczepkowski nie odnalazł już figury Bogusławskiego. Przyjął więc, że zniszczyli ją okupanci. Tymczasem brązowy posąg przetrwał wojnę lekko uszkodzony – w stanie umożliwiającym rekonstrukcję. Z Placu Teatralnego trafił do Muzeum Narodowego w Warszawie, a następnie do Ministerstwa Kultury i Sztuki.⁴⁸ Dalsze losy monumentu nie są znane, prawdopodobnie zdecydowano o jego przetopieniu.

Szczepkowskiemu zależało by to on osobiście mógł zrekonstruować pomnik Bogusławskiego. Wiązało się to z długą i nierówną walką. Jeszcze w sierpniu 1962 roku artysta apelował do sumienia prezydenta Warszawy: „Zwracam się niniejszym z prośbą bezpośrednio do Ob. Prezydenta o interwencję w uzyskaniu koniecznych warunków pracy przy odbudowie pomnika Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie. Starania moje przedstawione w urzędach R. N. nie dały dotąd wyniku. Nieotrzymałem dotąd żadnej sumy na prowadzenie robót około cokołu zniszczonego w trzech czwartych częściach, a co najważniejsze, zrobienie 4 płaskorzeźb z których jedynie dolne części ocalały. Czas szybko ucieka. Mam lat 84, muszę się liczyć z czasem. [...] Byłoby ze szkodą dla pomnika gdyby jego wykończenie musiało być powierzone innemu rzeźbiarzowi. Koncepcja pomnika jest w założeniu tak indywidualna że nowy autor napewno wypaczyłby jej plastyczne walory. Zniszczono mi DWADZIEŚCIA PŁASKORZEŻB dla gmachu Ministerstwa Hutnictwa przez niedbalstwo ludzkie. Rzeźby, które stanowiły wybitny etap plastyczny mojej pracy twórczej zostały pogruchotane na budowie. Także wiele innych prac spalonych lub zniszczonych wojną [...] Niechże przy-

⁴⁷ List Jana Szczepkowskiego do Prezydium Rady Narodowej m. st. Warszawy, Milanówek, b. d. [po 25 I 1951 r.], msp, zb. pryw.

⁴⁸ Według relacji p. Hanny Kotkowskiej-Bareja.

najmniej te pomniki [Bogusławskiego i Moniuszki] staną w niewypaczonej formie.”⁴⁹

Szczepkowski zgadywał (pocieszał samego siebie?), iż o takim postępowaniu władz, zdecydować mogły intrygi zawistnych kolegów rzeźbiarzy. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że w obu przypadkach – płasko-rzeźb dla Ministerstwa Hutnictwa oraz pomnika Bogusławskiego, przeważał argument oszczędności, socjalistyczne tempo pracy oraz wrodzone tamtej władzy ignorancja i arogancja. Nie można też wykluczyć, że w ciągu blisko dziesięciu lat dzielących pierwsze projekty gmachu Ministerstwa Hutnictwa od jego realizacji, Szczepkowski z cenionego artysty stał się człowiekiem o niewygodnych, bo zbyt odmiennych od obowiązujących, poglądach. Rzeźbiarz bowiem w tym czasie coraz częściej wygłaszał kontrowersyjne opinie. W 1950 r., w wypowiedzi na temat realizmu socjalistycznego, zakwestionował wyższość jednej, określonej stylistyki, podkreślił też konieczność twórczego wkładu artysty, polegającego na subiektywnym przetworzeniu i odzwierciedleniu w dziele sztuki „doznania artystycznego”, leżącego u progu procesu twórczego. Mówił: „Cechy realizmu miałyby dzieło sztuki, które najprawdziej i więc realistyczne doznanie artysty [...] uzewnętrzniałyby w formie, która najprawdziwiej, a więc najrealistyczniej, najlepiej i najwierniej tłumaczyłaby i odtwarzała prawdziwe doznanie artysty. Forma ta w każdym wypadku może być inna.”⁵⁰

Artysta stał niezłomnie na stanowisku obrony jakości dzieła sztuki. W odniesieniu do architektury monumentalnej apelował o konsekwentną współpracę architekta z plastykami, był również przeciwny pośpiechowi towarzyszącemu socjalistycznym inwestycjom. Już w 1946 r., odpowiadając na ankietę *Głosu Plastyków* powiedział m.in.: „Uważam [...], że niedopuszczalnym jest nadal dotychczasowy system powstawania planów, a mianowicie by do wykonanego już projektu [...] wzywać rzeźbiarza lub rozpisywać konkurs na wykonanie rzeźb. [...] Zamknięcie w szerokiej wielkiej formie treści, kształtu i wyrazu, jest ideałem pracy każdego dojrzałego plastyka. Tą drogą dochodzi do syntezy plastycznej, orientacji przestrzennej, konstrukcji organicznej w związku z architekturą. Ideał wynoszący twórczość ludzką na najwyższy poziom. Ale hańba pracom, które udają tę świetność, pozbawione wyrazu i kształtu, powstałe w bezmyślnym pośpiechu pustką zieją i beztreściwą nudą, pozostaną zakałą

⁴⁹ *List Jana Szczepkowskiego do Jana Zarzyckiego, prezydenta m. st. Warszawy, Milanówek 27 VIII 1962 r.*, mps, zb. pryw.

⁵⁰ *Streszczenie wypowiedzi prof. J. Szczepkowskiego*, wywiad przeprowadził mgr A. Vetulani, Warszawa 10 II 1950 r., mps, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr inw. 73, s. [1].

⁵¹ J. S z c z e p k o w s k i, *Współpraca architektury, rzeźby i malarstwa. Ankieta „Głosu Plastyków”* – [odpowiedź] „Głos Plastyków” 1946, II półr., s. 78-79, 81.

i powinny być zniszczone.”⁵¹ „Nareszcie raz trzeba z tem skończyć, by nasz udział ograniczony był do oddania rzeźbiarzowi wmurowanego w ścianę kamienia do zarzeźbienia, niedając mu możności do uczestniczenia w pracy twórczej w czasie decyzji koncepcji całości kształtu budowli pomieszczonej fragmenty rzeźbiarskie, decyzji ich umieszczenia i wymiaru [...] Stosunek architektury do rzeźbiarza i na odwrót, jest niemal zawsze pełen wzajemnych sentymentów, pochodzących z odwiecznego pokrewieństwa rzemiosł”⁵²

W związku z powyższym, reakcja Jana Szczepkowskiego na socjalistyczne realizacje – przedkładające ideologię i politykę ponad względy estetyczne, musiały być – i były, bardzo negatywne. Na forum publicznym, jako sekretarz Rady Artystycznej ZPAP, apelował do kolegów plastyków: „Rozprzestrzeniania brzydoty wprowadzonych form architektonicznych na M. D. M. w coraz dalej idącym obwodzie, tych fatalnych opracowań plastycznych obcych charakterowi miasta które plenią się jak chwast, należy zaprzestać. Należy wybrać komisję specjalną do oceny kompozycji architektonicznej i wykończenia plastycznego budowli w Odbudowie Warszawy.”⁵³ Artysta występował również przeciwko niekompetencji osób oceniających i kwalifikujących dzieła sztuki. „Oceny naszych prac twórczych są decydowane przez narzuconych nam ludzi, nic wspólnego ze sztuką niemających. Oni to decydują o wyborze i oni wybierają komu zlecić wykonanie. To jest powodem wielu pomyłek i nieporozumień. **Nie mogą o naszych robotach twórczych decydować ludzie którzy nie wyszli z naszego cechu** [podkr. K. Ch-U.]”⁵⁴ To stanowisko artysty pokrywało się z ówczesną postawą dużej części polskich plastyków, którzy – po początkowym okresie współpracy z nową władzą, na początku lat 50. opowiedzieli się przeciwko realizmowi socjalistycznemu. Decydującym dla nich argumentem były właśnie coraz częstsze i coraz bardziej jawne interwencje władz dotyczące języka form dozwolonego twórcom.⁵⁵

Zrealizowanej dekoracji MDM-u Szczepkowski zarzucał przede wszystkim: niezgodność z funkcją – „rzeźba nie może pozbawić filaru jego zasadniczego kształtu i roli”; niespójność rzeźby z architekturą – „czasem doznaje się wrażenia, że budowla była jedynie pretekstem dla podania graficznego”; nieprzemysłane mieszane materiałów burzące logikę konstrukcji budowli – „płaskorzeźby wykonuje się nie w tym samym materiale co blok [...] dźwigający kolumny, co jest dla tej budowli akcentem dominującym. [Blok] zostaje podcięty, osłabiony jasnymi łatanami piaskowca, w który zostały płaskorzeźby wkute.”⁵⁶ Był też

⁵² J. S z c z e p k o w s k i, *Tekst wystąpienia na zebraniu zwołanym przez Sekcję Rzeźby ZPAP*, b. d., mps, zb. pryw. s. [4].

⁵³ J. S z c z e p k o w s k i, *Tekst wystąpienia na plenum [ZPAP]*, b. d., rkps, zb. pryw., s. [1].
⁵⁴ T a m ż e.

⁵⁵ Zob.: W. W ł o d a r c z y k, *Socrealizm...*, s. 61.

⁵⁶ J. S z c z e p k o w s k i, *Tekst wystąpienia na zebraniu...*, s. [5].

Szczepkowski – co rozumiałe – przeciwnikiem ustawienia na placu kandelabrow: „Pierwotna koncepcja postawienia pomników w miejsce obecnych gigantycznych świeczników, wydaje mi się nierównie szczęśliwsza. Nienależy się zniechęcać nieudanymi konkursami, zbyt wielkie było zadanie, zbyt krótki termin.”⁵⁷

4. Siła przyzwyczajenia

Omawiany okres – od późnych lat 40., do początku lat 60., przypadł na zmierzch życia Jana Szczepkowskiego.⁵⁸ Artyście zaczęła doskwierać choroba oczu, dawały o sobie znać rany z I Wojny Światowej. Był to już etap podsumowań i rozrachunku. Zbyt późno było na otwarty bunt i poszukiwanie nowej, samodzielnej drogi. Dlatego Szczepkowski otoczył się gronem najbliższych współpracowników i uczniów, by w tej swego rodzaju enklawie przy Rondzie Waszyngtona, poświęcić się sztuce. Tam dopracowywał ostatnie projekty, tam też obchodził jubileusz 85 urodzin – otoczony życzliwymi i przyjaznymi osobami. To był – jak się wydaje – „sposób Szczepkowskiego” na przetrwanie – dzięki sile przyzwyczajenia – trudnych lat „małżeństwa z rozsądku” z państwem ludowym. Jak się okazało, udało się artyście ten plan zrealizować, zachowując własną godność twórcy. Jego nazwisko nie związało się na trwałe z żadną ideologiczną realizacją, w jego twórczości nie ma dzieł gloryfikujących ówczesny reżim, nie znajdziemy też rzeźb złych, o niskiej artystycznej wartości. Stworzył natomiast Szczepkowski kilka interesujących projektów w dwu najbardziej fascynujących go dziedzinach: rzeźbie pomnikowej i architektonicznej. Podejmując się realizacji dekoracji architektonicznej, artysta kontynuował drogę, jaką wyznaczyły jego przedwojenne realizacje – przede wszystkim fryz na Sali Obrad Sejmu (1927-1928) i dekoracja ryzalitu gmachu BGK w Warszawie (1929-1931). Artysta jako priorytet uznał silne powiązanie konstrukcyjno-kompozycyjne architektury z rzeźbą. W pierwszych latach powojennych (1946-1947) Szczepkowski wykonał rekonstrukcję części fryzu Sali Posiedzeń,⁵⁹ a kiedy w latach 1949-1952 Bohdan Pniewski przeprowadził kolejną rozbudowę gmachów Sejmu, Jan Szczepkowski został zaproszony do współpracy przy realizacji dekoracji rzeźbiarskiej budynków.⁶⁰ Spośród zachowanych projektów artysty kilka można identyfikować jako przeznaczone do Sejmu (m.in.: *Mazowsze, Pomorze, Družba, Jablonka*). Ostatecznie zrealizo-

⁵⁷ T a m ż e.

⁵⁸ Artysta zmarł 17 II 1964 r.

⁵⁹ Były to płaskorzeźby proj. Jana Biernackiego – płaskorzeźby Szczepkowskiego od strony Wiejskiej szczęśliwie przetrwały wojnę.

⁶⁰ *Projekt tematyki rzeźb zewnętrznych budynków Sejmu i Rady Państwa PRL*, Warszawa maj 1953, mps, zb. pryw.; *Zasady współpracy architekta i rzeźbiarza przy realizacji architektoniczno-rzeźbiarskiej koncepcji elewacji Sejmu i Rady Państwa PRL*, Warszawa dn. 9 maja 19 [53], mps, zb. pryw.

wanych zostało (pod koniec 1955 r.) jedynie sześć płycin dekoracyjnych umieszczonych pomiędzy otworami okiennymi przy głównym wejściu do gmachu Sejmu. Przedstawiają one stylizowane krzewy róż z siedzącymi na nich parami ptaków. Kompozycja podporządkowana została zasadzie symetrii osiowej, która – w połączeniu z motywem kwiatowym i *horror vacui* – przywołuje oczywiste skojarzenie z ludową wycinanką.

Projektem, który doczekał się realizacji (choć przypuszczać należy że również niepełnej) są trzy płaskorzeźbione kompozycje dla Ministerstwa Energetyki w Warszawie (1954-1957). Artysta, tak jak w przedwojennej dekoracji BGK, wyeksponował fugi pomiędzy andezytowych blokami, chcąc zespolić w ten sposób rzeźbę ze ścianą. W prostokątnych ramach trzech płycin umieścił płaskorzeźby o tematyce alegorycznej, przedstawiające trzy żywioły (*Ogień, Wodę, Powietrze*).⁶¹ Każda scena złożona została z dwu postaci rozdzielonych symbolem danego żywiołu: błyskawicą, strumieniem wody oraz słupem dymu z ogniska. Zespół płaskorzeźb Ministerstwa Energetyki jest dobrą ilustracją nowego – powojennego, stosunku Szczepkowskiego do rzeźby, jego poszukiwania formy realistycznej. Kształty wymodelowane zostały miękko, płynnie, bez deformacji czy stylizacji. Niewielka ilość szczegółów, pobieżne potraktowanie draperii i tła sprawiają jednak, że kompozycje budzą wrażenie umownych, gesty sztucznych, a całość staje się nieprzekonująca. Postaci (szczególnie w kompozycji *Woda*) zdają się być wciśnięte siłą w granice obrazu. Niekonsekwencje widać też w traktowaniu głębi przedstawień, którą artysta jednocześnie stara się zasugerować (poprzez pierwszy plan – strugi deszczu, liście oraz kłęby dymu w górnych partiach kompozycji) jednocześnie spływając poprzez wtapianie kształtów w puste, martwe tło. Płaskorzeźbom tym brak jest tej siły przekonywania, tej celowości i niezbędności, które emanują z każdego fragmentu przedwojennej dekoracji ryzalitu BGK. Brak również tej lekkości, finezji – po prostu doskonałości, jakie widać np. w porównywalnej kształtem i wymiarami przedwojennej płycinie z przedstawieniem *Wag*. Można się spodziewać, że podobne w charakterze miały być wspomniane płaskorzeźby dla Ministerstwa Hutnictwa. Ich struktura, zakładająca syntezę wielu, niewielkich scen, mogła jednak sprawiać lepsze wrażenie – rozległej płaszczyzny silnie oddziałującej efektem światłocienia. Joanna Szczepińska tak opisała oglądane przez nią gipsowe modele tych płaskorzeźb: „Cykl ten, którego tematem i treścią jest praca, różni się znacznie od rzeźb przedwojennych. Zachowując najbardziej zasadnicze cechy właściwego Szczepkowskiemu stylowi rzeźby, zyskuje on większą syntetyczność formy, pozbawioną nadmiernej szczegółowości; wyzbywa się zaś prawie całkowicie tak wyraźnej jeszcze choćby na rzeźbach z BGK ludowej stylizacji. [...] artysta zbliża się w dalszym ciągu ku formie bardziej klasycz-

⁶¹ J. Szczepińska pisze o czterech żywiołach, wymieniając również Ziemię. Prawdopodobnie więc pierwotnie projekt zakładał cztery kompozycje, z których zrealizowano trzy. Zob.: J. S z c z e p i Ń s k a, *Jan Szczepkowski*. Warszawa 1957, s. 20.

nej, czytelnej i komunikatywnej – będąc w niej zresztą szczęśliwie jak najdalszym od naturalizmu. W płaskorzeźbie przedstawiającej wołającą robotnicę uniknął artysta zarówno pretensjonalnego wdzięku, jak i nadmiernej ‘toporności’ i niezgrabności kształtu, cechującej często monumentalne kompozycje ostatnich lat. [...] W postaci spawacza, jednej z najlepszych w tej serii, zachowana tu bardziej geometryzacja i silne zrytmizowanie całej kompozycji ustępuje jednak roli czynnika nadrzędnego, podporządkowującego sobie całą powierzchnię, a na pierwszym planie coraz wyraźniej pojawia się zasadnicza myśl dzieła: człowiek i jego praca.”⁶² W rzeźbie pełnej analogiczne założenia artysta zrealizował w projekcie pomnika (ok. 1951) przedstawiającym sześć pełnoplastycznych posągów tańczących par ubranych w ludowe stroje, symbolizujących polskie krainy: Mazowsze, Kraków, Kujawy, Podole, Wielkopolskę i Małopolskę.

Spośród rzeźb pomnikowych wspomnieć wypada opracowany w 1947 r. projekt *Słupa Piastowskiego* w Szklarskiej Porębie. Otrzymał on formę nawiązującą zarazem do kolumny i kapliczki przydrożnej.⁶³ Zbliżony kształt – czworoboczny słupek, miała również jedna z wersji projektu *Pomnika Chopina w Warszawie* pochodząca z około 1951 r. Kolejny projekt – *Pomnika Ofiar Faszyzmu w Łodzi – Radogoszczy* (1959-60) jawi się jako niezwykle nowoczesny na tle twórczości Szczepkowskiego. Miał to być wysmukły, żelbetonowy obelisk, z symetrycznie rozmieszczonymi esownicami, nawiązującymi może do Art Décowskich zig-zaków, oraz z płaskorzeźbioną dekoracją. Taki inżynierski projekt był czymś wyjątkowym u Szczepkowskiego, ale nie był niczym rewolucyjnym w tamtym czasie. Był nie tak dalekim echem iglicy Hempla z Wystawy Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu (1948r.).

Równoległe z pracami nad rekonstrukcją pomnika Wojciecha Bogusławskiego Szczepkowski projektował monument ku czci Stanisława Moniuszki. Jego wzniesienie planowano już w okresie międzywojennym. Miał stanowić kompozycyjną i ideową całość z pomnikiem Bogusławskiego – Ojciec Teatru Polskiego znalazł miejsce naprzeciw wejścia do Teatru Narodowego, a Ojciec Polskiej Opery miał stanąć przed Operą.⁶⁴ Pomysł udało się zrealizować dopiero po wojnie. Niestety, autor obydwu pomników nie dożył momentu ich odsłonięcia (17 I 1965 r.). Wobec tego nie udało się uniknąć pewnych przekłamań – m.in. zmieniona została koncepcja płaskorzeźb cokołu pomnika Bogusławskiego. Przekuwający je Maksymilian Potrawiak zmatowił to, które według zamierzeń Szczepkowskiego pozostać miało gładkie, polerowane.⁶⁵

⁶² T a m ż e, s. 19.

⁶³ *Słup Piastowski* miał zastąpić zniszczone wojną kapliczki przydrożne. Za: *List Jana Szczepkowskiego do Biura Koordynacji Ruchu Amatorskiego w Ministerstwie Kultury i Sztuki*, b. d., rkps, zb. pryw.

⁶⁴ *Kronika Artystyczna*. „Sztuki Piękne” R X: 1934, nr 11, s. 433.

⁶⁵ Według relacji p. Stanisława Lipskiego.

Jan Szczepkowski pochowany został, z należnymi honorami, w Alei Zasłużonych Cmentarza Powązkowskiego. Niedługo po tym odszedł powtórnie – w zapomnienie. Jego twórczość powojenna okazała się zbyt mało nowoczesna by znaleźć miejsce w opracowaniach z dziedziny historii współczesnej rzeźby. Twórczość z okresu dwudziestolecia – tak jak cała Art Déco – musiała poczekać na jej odkrycie. Życiorys artysty okazał się niewygodny ze względu na powiązania z władzami sanacyjnymi, a sylwetka twórcza nieodpowiednia z powodu „nieprawomyślnych” dzieł, szczególnie tych poświęconych czci Marszałka Piłsudskiego.

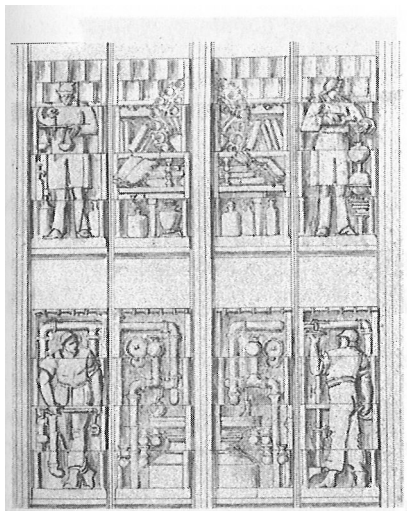
**MARRIAGE OF CONVENIENCE? ABOUT ARTISTIC DILEMMA
AND COMPROMISES IN THE TIME OF WORKING CLASS RULE,
ON THE GROUND OF JAN SZCZEPKOWSKI'S SOCIAL ACTIVITY,
DECLARATIONS AND DESIGNS OF PERIOD: 1945-1964**

Summary

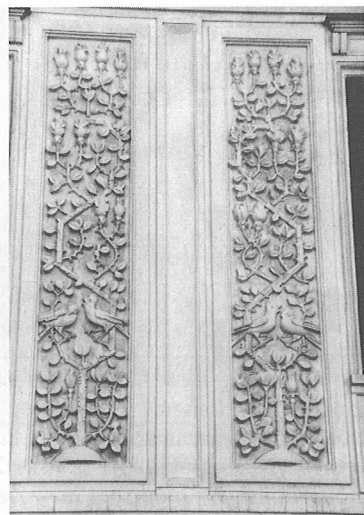
When the Second World War ended, Jan Szczepkowski was 67 years old, and was already well known and appreciated sculptor. The Second World War was also the second war in his life. During The First World War Szczepkowski was a soldier in the Austria-Hungarian army. Horror of those days changed the language of artistic expression – about 1922 his sculptures became more synthetic with strong geometric shape. The Second War Szczepkowski spent away from front, in his house in Milanówek. He worked over utopian projects for rebuilt Warsaw. Art and creation made for him a shelter, where he could try to forget about terrible reality. After 1945 his sculptures didn't change a lot – they had no visible trace of war.

In the very beginning of freedom Szczepkowski took part in the reconstruction of art institutions, such as: ZPAP (The Society of Polish Artists), CIK (The Central Institute of Culture), Rada Ochrony Pomników (The Monuments Protection Council) and TPSP (The Friends of Fine Arts Company) in Warsaw. In the collaboration with new socialist authorities Szczepkowski saw the continuation of ideology of the thirties. However, the Soc-Realism reality was totally different. Szczepkowski criticized the haste of socialist work, law artistic and esthetic value of socialist art and architecture, but first of all he resisted the imposition of one obligatory form and aesthetics. As a consequence of many difficult situations, even humiliations, often forced to compromise, Szczepkowski decided to find his own way of life and creation. Together with his collaborators and pupils he established the Realists Artists Group „Styks”.

Transl. by K. Chrudzimska-Uhera



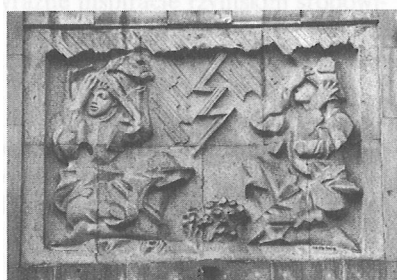
1. Projekt płaskorzeźb dla Ministerstwa Hutnictwa, 1 poł. lat 50.



2. Fragment płaskorzeźbionej dekoracji elewacji budynku Rady Państwa w Warszawie, 1953-1956.



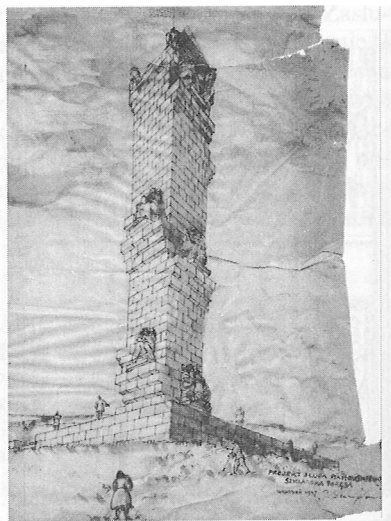
3. Mazowsze, gipsowy model płaskorzeźby przeznaczonej prawdopodobnie do Sejmu, lata 50.



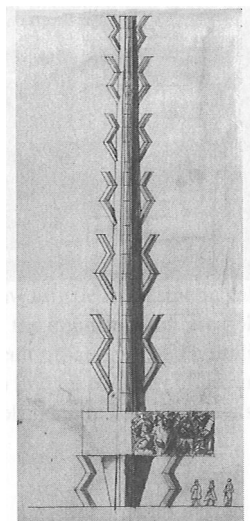
4. Ogień, jedna z płaskorzeźb na elewacji Ministerstwa Energetyki w Warszawie, 1954-1957.



5. Szkic pomnika, ok. 1951 r.



6. Projekt Słupa Piastowskiego, 1947 r.



7. Projekt pomnika w Radogoszczy, 1959-1960.