

PANTEON KULTURY POLSKIEJ (1953–1961) XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO – MIĘDZY ARTYZMEM A RZEŹBĄ ZALEŻNĄ OD IDEOLOGII

Karolina Tomczak  <https://orcid.org/0000-0001-6836-4941>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ABSTRACT

THE PANTHEON OF POLISH CULTURE (1953–1961) BY XAWERY DUNIKOWSKI – BETWEEN ARTISTRY AND SCULPTURE DEPENDENT ON IDEOLOGY

The text describes the post-war series of portrait sculptures by Xawery Dunikowski – which not often are a subject of substantial analysis – in which the artist refers to his pre-war *Wawel Heads* (1925–1928). The extended approach to the artistic merit of the work (style) has been augmented with its contextual setting (the circumstances of its creation, ideological references) to indicate the significant formal and thematic ambivalence of the cycle as well as its multifaceted quality. In his sculpted heads Dunikowski manifests his curiosity as to the human individual, artistically reinterpreting the peculiarly Olympian, deified representatives of communism. Above all, it confirms the stylistic autonomy of the *Pantheon*, which dominates over ideological dependencies. At the same time Dunikowski attests to his undisputed craftsmanship as the doyen of Polish sculpture – the insightful realist and muckraker.

Keywords: Xawery Dunikowski, *Pantheon of Polish Culture*, *Wawel Heads*, sculpture, artistry, ideology.

Słowa kluczowe: Xawery Dunikowski, *Panteon kultury polskiej*, *Głowy wawelskie*, rzeźba, sztuka, ideologia.

Na początku lat 50. XX wieku władza państwowa zleciła Xaweremu Dunikowskiemu (1875–1964) wyrzeźbienie *Panteonu kultury polskiej* (1953–1961), czyli portretowych przedstawień osobistości ważnych dla komunistycznego ustroju, które zgodnie z oficjalną doktryną funkcjonowały jako doskonałe jednostki powiązane ze sobą w system hierarchicznej zależności. Cykl ten nawiązywał do wykonanych

przez twórcę w latach 1925–1928¹ *Głów wawelskich*, którymi zamierzano wypełnić kasetony rekonstruowanego stropu Sali Poselskiej na Wawelu (zwanej także Izbą pod Głowami²). Charakter powojennego zespołu postaci był już jednak inny – miał odzwierciedlać oblicza uznanych przez nową ideologię wielkich przedstawicieli narodowej kultury i nauki oraz działaczy rewolucyjnych i komunistycznych. Mimo odgórných zaleceń i tematycznych zależności *Panteon* to nadal dzieła potwierdzające niekwestionowany kunszt nestora polskiej rzeźby, ale – oprócz krótkich not i wzmianek – nieczęsto analizowane w literaturze przedmiotu³.

Zakres tematyczny artykułu dotyczy zatem wykonanych w komunistycznej Polsce⁴ portretów rzeźbiarskich z cyklu *Panteon kultury polskiej*, które zostaną ukazane w relacji do ówczesnych ideologicznych uwarunkowań kreacji, jak również w odniesieniu do cyklu *Głowy wawelskie* z doby międzywojnia oraz specyfiki stylu twórczości rzeźbiarskiej Dunikowskiego kształtowanej od okresu Młodej Polski do lat powojennych. Celem tekstu jest zakreślenie ambiwalencji formalno-tematycznej *Panteonu* dzięki naświetleniu z większą dokładnością i na zasadzie redefiniującego dookreślenia artystycznej wartości tych rzeźb (styl), a także ich kontekstowe osadzenie (okoliczności powstania, ideologiczne odniesienia). Przyświeca mi zamiar pokazania mistrzowskiej rzeźby, która powstała w komunistycznych realiach PRL i zachowała wyraźnie autonomiczną jakość stylistyczną – demaskującą modela, a zwłaszcza zideologizowaną tematykę cyklu. Metoda zrealizowania obranego celu, prowadząca do potwierdzenia tak sformułowanej tezy, opiera się na analizie stylistycznej ze wskazaniem unikatowych rozwiązań formalnych i sposobu ujęcia

¹ A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej. Dunikowski i odnowa Wawelu* [Katalog wystawy, 13 XI 2018 r.–10 II 2019 r., Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków], red. M. Podlowska-Reklewska, tłum. S. Potaczek-Jasionowicz, aneks M. Kamiński, Kraków 2018, s. 18.

² Ibidem, s. 12.

³ Najaktualniejsze omówienie cyklu zaproponowała A. Melbechowska-Luty w dotąd najbardziej całościowo ujmującej twórczość artysty monografii pt. *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 265–267. Ponadto m.in. J.E.K., *Xawery Dunikowski i jego uczniowie*, „Żołnierz Polski” 1956, nr 3, s. 8; J. Jarnuszkiewicz, *Dunikowski i jego uczniowie*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 6, s. 3; S. Flukowski, *Xawery Dunikowski – wielki artysta narodowy*, „Żołnierz Polski” 1958, nr 18, s. 10–11; S.K. Stopczyk, *Sztuka niepokoju*, „Kierunki” 1958, nr 20, s. 5; S. Flukowski, *O Xawerym Dunikowskim*, „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 2, s. 12; J. Kłysińska, *Forma i treść*, „Poznaj Swój Kraj” 1967, nr 4, s. 16; J.T. Petrus, *Słowo wstępne* [w:] *Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich* [Katalog wystawy, 16 VIII–16 IX 2001 r., Zamek Królewski na Wawelu, Kraków], oprac. A. Janczyk, wstęp J.T. Petrus, tłum. K. Malcharek, Kraków 2001, s. 8; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005, s. 178. Nieliczne istotne informacje na temat *Panteonu* z powyższych publikacji zostaną jeszcze przywołane.

⁴ Późna twórczość artysty (1945–1964) dopełniła się w powojennej Polsce określonej ustrojowo jako monopartyjny system „demokracji ludowej”, w której historii wyróżniają się wiadome podokresy i przesunięcia ideologiczne (zob. np. W. Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1996, m.in. s. 371–398). Te zmieniające się tendencje polityczne nie wpłynęły na stałą jakość artystyczną powstającego wówczas *Panteonu*.

postaci. Intertekstualne spojrzenie⁵ na omawiany *Panteon* określi najpierw jego zbieżność z *Głowami wawelskimi* na zasadzie porównawczego oglądu, a następnie relacje tego dzieła między innymi ze sztuką dawną oraz nowoczesną, czyli możliwe inspiracje stylistyczne w wypadku tego twórcy wyróżniające się wyraźnie osobną modyfikacją. Metoda kontekstualna wykorzystująca elementy perspektywy marksistowskiej⁶ pozwoli z kolei umieścić analizowane zagadnienie na tle ideologicznych wpływów i wskazać zależność tych dzieł od komunistycznej doktryny artystycznej (sorealizmu).

GŁOWY WAWELSKIE

Analizując *Panteon kultury polskiej*, nie sposób pominąć międzywojennego cyklu *Głowy wawelskie*, za czym przemawiają podobieństwo formalne i sposób podejścia do modelu. Pierwotnie strop Sali Poselskiej dekorowały 193 głowy przypisywane warsztatowi Sebastiana Tauerbacha i Hansa Snycerza, wyrzeźbione w latach 1536–1540⁷. Od 1804 roku część portretów była niszczone lub konfiskowana. W 1922 roku, po zawarciu pokoju ryskiego (1921), na zamek powróciły 24 rzeźby, które rewin dykowano z Muzeum Rumiancewa w Moskwie. Jeszcze w 1921 roku sześć sztuk przekazała Wawelowi żona profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisława Tarnowskiego. Po odzyskaniu 30 ocalałych renesansowych dzieł w 1924 roku podjęto decyzję o uzupełnieniu brakujących rzeźb w rekonstruowanym według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza stropie Sali Poselskiej. 21 lutego 1925 roku odbyło się 17. posiedzenie Komitetu Lokalnego Wawelskiego. Dunikowski przedstawił wówczas sześć wykonanych specjalnie z przeznaczeniem na to miejsce gipsowych głów próbnych. Zostały one zaakceptowane, artyście powierzono ich wykonanie. Przed przystąpieniem do rzeźbienia twórca najpierw rozpoczął studia nad epoką, w której powstały rzeźby Tauerbacha, oraz nad zachowanymi na Wawelu wzorcami z tego okresu. Według Dunikowskiego w tym czasie panował nieskrystalizowany styl stanowiący połączenie gotyku, renesansu i sztuki prowincjonalnej⁸. Stylizacja, której się podjął, była więc niełatwa, bo wymagała kreatywnej syntezy stylowej gotyku i renesansu, a nie powtórzenia określonej konwencji⁹. W „Głosie Narodu” informował,

⁵ Polega na uchwyceniu relacji między tekstami kultury, którymi w tym wypadku są dzieła sztuki, zob. A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Kraków 2008, s. 158–160.

⁶ Metoda marksistowska skupia się na określeniu m.in.: znaczenia i okoliczności fundacji państwowej; stosunku twórcy do władzy oraz zakresu jej stanowienia o warunkach, technice i materiale wykonania dzieła, a także o doborze przedstawianych w nim postaci; przejawów działania systemu w stylistyce portretowania jego przedstawicieli i sposobie ich ukazania. Zob. A. D’Alleva, op. cit., m.in. s. 66–71.

⁷ A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej...*, s. 12.

⁸ S. Flukowski, *Rozmowa z Ksawerym Dunikowskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, półr. I, s. 47–48, cyt. za: *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, wybór, oprac. i wpraw. A. Melbechowska-Luty, I. Bał, Warszawa 2007, s. 365–368.

⁹ J. Kisielewski, *W pracowni rzeźbiarza*, „Tęcza” 1929, nr 29, s. nlb.

że wyrzeźbił 18 portretów, w gipsie wymodelował 50, a do wypełnienia miał 160 kasetonów: „Wykuwam je w drzewie zależnie od napływu pieniędzy. Jest to praca bardzo mozolna i trudna, pochłaniająca 50 godzin pracy nad wyrzeźbieniem jednej głowy”¹⁰.

Zaczęły się jednak pojawiać głosy przeciwne umieszczeniu rzeźb Dunikowskiego w stropie Sali Poselskiej, bo podobno stylizacja na głowy renesansowe była zbyt znacząca i ingerowała w zabytkową materię wawelskiego pomieszczenia¹¹. Wraz z oficjalną decyzją Ministerstwa Robót Publicznych, zatwierdzoną pismem z grudnia 1928 roku o zakończeniu realizacji projektu Dunikowskiego, twórca przestał pracować nad cyklem *Głowy wawelskie*¹², co wzbudziło w nim poczucie żalu i goryczy. W sumie powstało 71 rzeźb modelowanych w gipsie oraz 18 wykonanych w drewnie, najczęściej pokrytych polichromią, a właściwie laserunkiem na bazie naturalnych pigmentów. W zbiorach wawelskich znajdowało się wówczas 12 rzeźb w drewnie i 16 w gipsie¹³. Obecnie w Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego w Królikarni przechowywana jest największa część przedwojennego cyklu *Głowy wawelskie* w liczbie 67 (stan na 2018 rok). Większość to modele gipsowe (65 sztuk), po kilka odlano zaś w brązie (6 sztuk) lub utrwalono w drewnie (7 sztuk)¹⁴. W zbiorach wawelskich w tej chwili znajduje się 13 portretów z omawianego cyklu, w tym 11 rzeźb w drewnie i 2 odlewy gipsowe (stan na 2018 rok)¹⁵.

Przedwojenne *Głowy wawelskie* spotkały się z pozytywną opinią historyków sztuki, chętnie też oglądała je publiczność, mimo że nie wyeksponowano ich w stropie Sali Poselskiej. Odwzorowują one twarze dobrych znajomych artysty z Krakowa, osób związanych z restauracją zamku wawelskiego, członków Komitetu Wawelskiego i Komitetu Towarzystwa Przyjaciół Zamku na Wawelu, prezydentów miasta oraz krakowskich intelektualistów i artystów. Charakteryzują się trafnym wpisaniem w kontekst historyczny, wysokim poziomem artystycznym, nowatorską formą i ekspresją¹⁶. Modelowane energicznie i dosadnie, odznaczają się syntetyczną formą bryły i wyselekcjonowanym motywem dekoracyjnym. Dunikowski nie pozostał w tych rzeźbach wierny historycznej konwencji stylistycznej, co byłoby sprzeczne z jego twórczą naturą. Dokonał pastiszu wawelskich portretów, a więc artystycznie zreinterpretował kanon, kierując się potrzebą kreacji i wyjątkową umiejętnością stylizowania. Finalnie *Głowy wawelskie* stanowią jedno z najoryginalniejszych rzeźbionych dzieł z zakresu architektury wnętrz.

Panteon kultury polskiej nie powstawał z myślą o udekorowaniu przestrzeni Zamku Królewskiego na Wawelu. Jego przeznaczenie było inne, mianowicie

¹⁰ X. Dunikowski, „Głos Narodu”, 16 VIII 1927 r., cyt. za: A. Janczyk, *Związki Xawerego Dunikowskiego z Wawelem*, „Spotkania z Zabytkami” 2004, nr 7, s. 14.

¹¹ J. Torchała, *Niepokorny. Xawery Dunikowski. Disobedient* [Katalog wystawy, 9 VII–18 IX 2011 r., Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku], Orońsko 2011, s. 58.

¹² A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej...*, s. 17.

¹³ Stan przed 1939 r. udokumentowany w spisach wystaw i inwentarzu, przechowywanych w Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, m.in. PZS-II-9, Inwentarz przedmiotów zabytkowych stanowiących własność wawelską przed 1939 r. w układzie topograficznym, s. 207.

¹⁴ Zob. M. Kamiński, *Aneks* [w:] A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej...*, s. 247–255.

¹⁵ Ponadto dwa portrety drewniane znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie (zob. ibidem).

¹⁶ *Xawery Dunikowski. Dzieła...*, s. 14.

niezwiązana z architekturą ekspozycja¹⁷. Oba cykle charakteryzuje jedność formy, do której Dunikowski powrócił w *Panteonie* na przekór traumatycznym doświadczeniom wojennym, podważającym wiarę w tradycyjną maestrię i artystyczne medium oraz w wartość człowieka okaleczonego przeżyciem dehumanizującego czasu Zagłady. Jednakowo widać w nich zdolność wyrażenia za pomocą niewielu środków rzeźbiarskich zróżnicowanej psychiki modelu¹⁸. Każda z wyrzeźbionych twarzy to kunsztowny realistyczny skrót, wydobywający esencję danej osobowości. Jest więc ona „lakoniczną definicją”, którą charakteryzują zmysł syntezy dążący do istoty rzeczy oraz nieomylnie przeprowadzona forma. Podobieństw pojawia się więcej. W *Panteonie kultury polskiej* Dunikowski ponownie stworzył „ogromny teatr” ciekawych fizjonomii. Portrety wzbogacił akcesoriami, na przykład wysokim kołnierzykiem z muszką (Tadeusz Kościuszko, 1956–1957)¹⁹, okularami *pince-nez* (Bolesław Prus, 1958)²⁰, kapeluszem udekorowanym piórem i z paskiem pod brodą (Józef Bem, 1956–1957)²¹ czy szpiczastą bródką (Józef Conrad-Korzeniowski, 1958)²², które przypominają sceniczną charakterystykę i świadczą o przynależności przedstawionej osoby do konkretnego etapu dziejów. Każda z głów obu serii wydaje się realistyczna, ponieważ artysta zmierzał do oddania prawdy o temperamencie postaci, jej charakterze i życiu wewnętrznym. Cechuje je także monumentalizm, który przejawia się w ich zwartości, lapidarnej przejrzystości kompozycji i sugestywnej wymowie treściowej²³. I co istotne: każdy z cyklów, niwelując narzucony wzorzec – czy to renesansowy, czy podległy komunistycznej ideologii²⁴ – potwierdza formotwórczy talent Dunikowskiego.

KONTEKST POWSTANIA PANTEONU KULTURY POLSKIEJ

Dunikowski wyrzeźbił 37 portretów należących do powojennego cyklu *Panteon kultury polskiej* (stan na 2011 rok²⁵), wykonanych w gipsie (36 sztuk), drewnie (10 sztuk)

¹⁷ Dzieła z cyklu *Panteon kultury polskiej* były eksponowane na znaczących wystawach, zwłaszcza krajowych (np. Warszawa: 1965, 1960, 1961, 1963, 1966), rzadziej zagranicznych (np. Moskwa: 1958, 1966; Duisburg: 1972).

¹⁸ S.K. Stopczyk, op. cit., s. 5.

¹⁹ Zob. eksponat przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie [dalej: MNW], Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego w Królikarni [dalej: MKr], nr inw. 165.

²⁰ Zob. MNW, MKr, nr inw. 145.

²¹ Zob. MNW, MKr, nr inw. 167.

²² Zob. MNW, MKr, nr inw. 159.

²³ *Xawerego Dunikowskiego „Głowy wawelskie”*, wstęp M. Walicki, A. Wojciechowski, Warszawa 1956, s. 5–15.

²⁴ W *Panteonie* Dunikowski zignorował zarówno socrealizm, jak i konwencję sztuki oficjalnej po 1955 r., nadal silnie zideologizowanej i stylistycznie ograniczającej, co widać zwłaszcza w rzeźbie monumentalnej (pomnikowej). Zob. I. Grzesiuk-Olszewska, *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–1980*, „Rzeźba Polska” 1989, t. 4, m.in. s. 19–23; H. Kotkowska-Bareja, *Polityka a pomniki PRL 1945–1968*, „Rzeźba Polska” 2000–2001, t. 10, m.in. s. 93–96.

²⁵ Stan ilościowy portretów z cyklu *Panteon kultury polskiej* ustalono na podstawie kwerendy przeprowadzonej w 2011 r. przez autorkę tego tekstu w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni,

i brązie²⁶ (37 sztuk)²⁷. Najczęściej sam twórca nie wybierał przedstawianych postaci. Działał na zlecenie instytucji państwowych, które przyczyniły się do powstania *Panteonu*: Ministerstwa Kultury i Sztuki, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Kancelarii Rady Państwa oraz Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej. Artysta wystrzegał się typowania osobistości według własnego uznania, ale uwzględnił nieliczne osoby, które miał okazję poznać i darzył osobistym sentymentem (między innymi Stanisława Wyspiańskiego, Olgę Boznańską)²⁸. Od początku swojej twórczości w dobie Młodej Polski, a zwłaszcza w międzywojniu, był przyzwyczajony do tworzenia dla konkretnego zleceniodawcy i to mu odpowiadało. Wykonywał określone zamówienia państwowe. Tak też było z należącymi do powojennego cyklu podobiznami Stanisława Staszica, Hugona Kołłątaja, Walerego Wróblewskiego czy

Oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, m.in. na podstawie kart katalogowych. We wskazaną liczbę 37 portretów wliczono także głowę Stalina (MNW, MKr, nr inw. 147, 1 model gipsowy).

²⁶ Wśród 37 modeli w brązie znajdują się dwukrotnie odlane portrety Marii Konopnickiej (MNW, MKr, nr inw. 60; MNW, MKr, nr inw. 1078), Jana Kochanowskiego (MNW, MKr, nr inw. 65; MNW, MKr, nr inw. 430) i Ludwika Waryńskiego (MNW, MKr, nr inw. 70; MNW, MKr, nr inw. 1068).

²⁷ Zaproponowany przez autorkę stan ilościowy przechowywanego w zbiorach Królikarni *Panteonu* obejmuje 37 portretów, czyli ok. 83 sztuk rzeźb wykonanych w ramach tego cyklu. Wcześniejsze dane o stanie ilościowym, podane w wydanym w 1975 r. katalogu A. Kodurowej (por. *Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog* [Katalog zbiorów Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], oprac. A. Kodurowa, Warszawa 1975, s. 120–132) informują o 80 rzeźbach należących do cyklu, tzn. portretach wykonanych w gipsie (35 sztuk), drewnie (10 sztuk) i brązie (35 sztuk). Wykaz ten nie uwzględnia wszystkich obiektów znajdujących się w zbiorach Królikarni. Mając na względzie stan ilościowy z 2011 r., należy stwierdzić, że do zbioru liczebnie określonego przez Kodurową należą lub dołączyły także portrety z brązu: Henryka Sienkiewicza – MNW, MKr, nr inw. 178 (1953–1961); Marii Konopnickiej – MNW, MKr, nr inw. 1078 (1956–1957); Jędrzeja Śniadeckiego – MNW, MKr, nr inw. 1177 (1956–1957); Marcelego Nowotki – MNW, MKr, nr inw. 1189 (1955); Olgi Boznańskiej – MNW, MKr, nr inw. 63 (1961). Natomiast ubyło portretów z brązu wskazanych w stanie ilościowym z 1975 r., tj. Olgi Boznańskiej – MNW, MKr, nr inw. 54; Marii Skłodowskiej-Curie – MNW, MKr, nr inw. 58 (1955) i MNW, MKr, nr inw. 134 (1955) (zob. *ibidem*). Ponadto A. Melbechowska-Luty w monografii wydanej w 2012 r. wskazuje bez dokładniejszego dookreślenia stan zasobów Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, czyli wymienia 79 obiektów gipsowych, drewnianych i odlanych w brązie (zob. A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło...*, s. 265). Należy także pamiętać, że wszystkich obiektów wchodzących w skład *Panteonu* jest więcej, tzn. ok. 83 rzeźb przechowywanych w Królikarni zostało uzupełnionych ok. 28 dodatkowymi odlewami brązowymi, które znajdują się w innych muzeach, instytucjach, a także w kolekcjach prywatnych (*Xawery Dunikowski. Rzeźby...*, s. 120–132). Zakreślona liczba portretów cyklu, czyli w sumie ok. 114 obiektów (wraz ze sztukami, które ubyły ze zbioru liczbowo ujętego przez Kodurową), jest płynna i trudno ją jednoznacznie określić, o czym świadczy np. przekazanie w 1976 r. przez Marię Flukowską m.in. portretów Norwida, Śniadeckiego i Lelewela do tworzonej w Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie Sali Stefana Flukowskiego (zob. B. Tokarska, *Archiwum Xawerego Dunikowskiego w zbiorach Oddziału Rękopisów Książnicy Pomorskiej*, „Bibliotekarz Zachodniopomorski” 2000, nr 1, s. 32). Dodatkowo oprócz najświetniejszych odlewów w brązie czujnie nadzorowanych przez Dunikowskiego w skład tego zbioru wchodzi portrety z brązu wykonane po jego śmierci i pozbawione autorskiej kontroli ich finalnej jakości artystycznej, m.in. rzeźbione głowy Władysława Biegańskiego, Józefa Dietla i Stanisława Wyspiańskiego (wszystkie wymienione obiekty odlano w 1971 r. w warszawskiej Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego „Braz Dekoracyjny”, zob. *Xawery Dunikowski. Rzeźby...*, s. 120–132).

²⁸ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło...*, s. 267.

Ludwika Waryńskiego. W zleceniu Kancelarii Rady Państwa z 16 maja 1956 roku oprócz wymienionych portretowanych osób zostały wskazane materiał do wykonania czterech rzeźb (brąz) oraz technika (metoda odlewu na wosk tracony – *cire perdue*). Poproszono także, by artysta umieścił podobizny na postumentach – kostkach marmurowych harmonizujących z całością. Zamówienie kolejnych głów zależało od akceptacji specjalnej komisji, która sprawdzała, czy wymogi stawiane twórcy zostały należycie spełnione²⁹. W 1960 roku między ministrem kultury i sztuki Tadeuszem Galińskim a Xawerym Dunikowskim została zawarta umowa o dzieło dotycząca wykonania 30 głów wawelskich odlanych w brązie metodą na wosk tracony, o wysokości 38 centymetrów (bez kostek granitowych). Termin wykonania pracy przewidziano na 1 marca 1961 roku, artysta dysponował więc tylko czterema miesiącami na opracowanie 30 rzeźb³⁰. Jeszcze inne zamówienie z kwietnia 1963 roku złożyło Ministerstwo Zdrowia i Opieki Społecznej – na wykonanie portretu Marii Skłodowskiej-Curie (gipsowy model powstał w 1955 roku) „w ramach kosztorysu przedstawionego przez Dunikowskiego i zatwierdzonego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki pismem z dnia 5 marca 1963”³¹. Było to kolejne zlecenie na opracowanie w brązie tej najczęściej powielanej głowy należącej do *Panteonu*, którą wstępnie artysta odlał w 1955 roku w dwóch egzemplarzach³².

W 1963 roku rzeźby zamówiło u Dunikowskiego również Muzeum Wojska Polskiego. Zażyczyło sobie sześciu głów w brązie, wykonanych techniką odlewu na wosk tracony. Miały one przedstawiać Jarosława Dąbrowskiego, Walerego Wróblewskiego, Jakuba Jasińskiego, Józefa Bema i Romualda Traugutta. Artysta wyznaczył niższą cenę za pojedynczą rzeźbę – 20 000, a nie 25 000 złotych, jak zdecydowała Komisja Artystyczna Ministerstwa Kultury i Sztuki³³. Tę ulgę zastosował wobec Muzeum Wojska Polskiego, ponieważ miał nadzieję, że pod patronatem PRL – dzięki wsparciu ministra obrony narodowej, generała broni Mariana Spychalskiego – powstanie muzeum jego dzieł. Świadomie obniżając cenę rzeźb, konsekwentnie dążył do realizacji coraz ważniejszego pod koniec życia zamiaru, by stworzyć jedno miejsce ekspozycji swej bogatej twórczości. Sportretowanie bojowników o wolność, włączających się w działania rewolucyjne, wpisywało się w ówczesne komunistyczne zaangażowanie ideologiczne Wojska Polskiego, co mogło mieć istotny wpływ na urealnienie tego planu. Dlatego też 8 grudnia 1963 roku twórca ofiarował Ludowemu Wojsku Polskiemu cały swój dorobek artystyczny wraz z osobistymi pamiątkami,

²⁹ MNW, MKr, sygn. 6595 (Materiały twórczości artystycznej. Zamówienia i umowy na wykonanie rzeźb, kosztorysy i rachunki, potwierdzenie odbioru gotówki i przelewy bankowe, potwierdzenia: autorstwa Prometeusza oraz nadania przesyłek, wezwanie do odbioru Stalina, korespondencja S. Barańskiego dotycząca odlewów głowy Schenker, kwit depozytowy z lat 1922–1963): Zamówienie Kancelarii Rady Państwa, Warszawa 16 V 1956 r.

³⁰ Ibidem, Umowa o dzieło między Ministrem Kultury i Sztuki Tadeuszem Galińskim a Xawerym Dunikowskim, 18 XI 1960 r.

³¹ Ibidem, Zamówienie Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej, IV 1963 r.

³² Zob. odlewy brązowe ze zbiorów Królikarni: MNW, MKr, nr inw. 58 (1955) i MNW, MKr, nr inw. 134 (1955), wspomniane także w przypisie 28.

³³ MNW, MKr, sygn. 6595, Rachunek dla Muzeum Wojska Polskiego wystawiony przez Xawerego Dunikowskiego, I 1963 r.

który 26 stycznia 1965 roku został przekazany przez Ministerstwo Obrony Narodowej powołanemu muzeum w dniu jego otwarcia³⁴. Nie była to pierwsza donacja artysty. Tuż po wojennych przeżyciach, 9 października 1948 roku, autor *Tchnienia* oddał państwu jako dar dla narodu swoją bogatą spuściznę, składającą się ze 151 rzeźb, 20 obrazów i 22 rysunków, czyli prace z okresu Młodej Polski, międzywojnia oraz dwóch lat po II wojnie światowej, w tym szkice do pomnika Czynu Powstańczego na Górze św. Anny (1946–1955).

Wydaje się, że *Panteon kultury polskiej* stanowi zestaw rzeźbionych portretów uznanych w komunizmie osobistości, konkurencyjny w stosunku do planowanej dekoracji rzeźbiarskiej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (1953). W jej skład miały wejść rzeźby ukazujące wybitnych przedstawicieli polskiej kultury i nauki: pisarzy, kompozytorów i uczonych, zestawionych z „bohaterami rewolucji”. Stąd proponowane w pałacowym wyposażeniu pary rzeźb, na przykład Kościuszko – Waryński, Dzierżyński – Świerczewski. Obok nich występowali działacze kultury: Kochanowski – Moniuszko, Słowacki – Rej, Bogusławski – Prus lub Żeromski i działacze nauki: Kołłątaj – Jędrzej Śniadecki. Obecność reprezentantów kultury narodowej w dekoracji rzeźbiarskiej reprezentacyjnego budynku stolicy „państwa budującego socjalizm”³⁵ wskazywałaby na elementy tradycji, za której kontynuatora chciała uchodzić władza komunistyczna. Założono, że rzeźby wykona zespół międzynarodowy, prawdopodobnie składający się z Polaków i Rosjan³⁶. Te plany nie zostały zrealizowane. Radzieccy artyści wyrzeźbili bowiem inny zestaw figur, przedstawiający postacie alegoryczne oraz osoby reprezentujące społeczeństwo komunistyczne. Śladem po pierwotnym zamiarze są dwa granitowe pomniki ukazujące Adama Mickiewicza (autorstwa Stanisława Horno-Popławskiego) oraz Mikołaja Kopernika (autorstwa Ludwika Nitschowej). Nigdy nie został też zrealizowany pomnik Józefa Stalina, który w planie symboliki ideologicznej zespołu przeznaczonych do wyrzeźbienia postaci miał odgrywać rolę największej osobistości, górującej nad innymi swoją boskością. Wykonanie jego projektu, oprócz Mariana Wnuka, Franciszka Strynkiewicza, Alfonsa Karnego i Alfreda Jesiona, powierzono również Dunikowskiemu³⁷. Wówczas obok projektu samej statuy Stalina artysta wyrzeźbił jego gipsowy portret³⁸, odrzucając idealizację typową dla przedstawiania prominentów komunizmu, w tym „Wodza ludzkości”, co stylistycznie koresponduje z równoległe powstającymi rzeźbami *Panteonu*.

Można założyć, że Dunikowski, uwzględniając zlecenie Rady Państwa, odpowiedział na zamiar pokazania w materiale artystycznym największych reprezentantów polskiej nauki i kultury oraz „bohaterów walki o postęp” rzeźbą przeciwstawianą pod względem poziomu wykonania, wyróżniającą się indywidualnym artystycznym

³⁴ Zob. A. Kodurowa, *Wstęp* [w:] *Xawery Dunikowski. Rzeźby...*, s. 7.

³⁵ W. Baraniewski, *Od Balzaka do Stalina. Koncepcje dekoracji rzeźbiarskiej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie i konkurs na pomnik Stalina, jako próba realizacji „nowego uniwersum symbolicznego”*, „Rzeźba Polska” 2000–2001, t. 10, s. 102–103.

³⁶ *Ibidem*, s. 99–111.

³⁷ *Ibidem*, s. 106.

³⁸ Zob. MNW, MKr, nr inw. 147.

wybitnego rzeźbiarza. Jako rodzimy rzeźbiarz wykreował *Panteon kultury polskiej*, którego skład niewiele się różni od zestawu planowanego dla Pałacu Kultury i Nauki – uwiecznił przedstawicieli tradycji narodowej, nie zapominając o kilku działaczach komunistycznych. Autor wcześniejszych *Głów wawelskich* przystąpił do pracy, mając na względzie głównie realizm (realistyczny typ obrazowania), czyli w tym przypadku oddanie prawdy o każdym człowieku za pomocą rozwiązań plastycznych opartych na obiektywnej obserwacji rzeczywistości. Zaproponowany zbiór różnych postaw, odcieni emocjonalnych, charakterów i fizjonomii to powstały w epoce komunizmu wyjątkowy *Panteon kultury polskiej*, którego wartość formalna nie jest jednak typowa dla obowiązującej w Polsce od 1949 do 1955 roku³⁹ doktryny i metody twórczej opartej na polityce kulturowej stalinizmu. Artysta odrzucił zatem przyporządkowany socrealizmowi prymat treści nad formą, stylistyczny schematyzm i akademicką poprawność, a także dezindywidualną oraz typowość bohatera, odbiorcy i twórcy sztuki⁴⁰. Stylem nawiązał do przedwojennych *Głów wawelskich*, mistrzowsko opracowując materiał rzeźbiarski – czasami subtelnie, a innym razem ostro uwypuklając detal. Dzięki „drapieżnej wiwiskcji” obnażył każdą postać, bez względu na jej przynależność ideologiczną i znaczenie dla hegemonicznej władzy. W portrecie Stalina podkreślił bezpretensjonalność fizjonomii dyktatora, którego grubiańskie rysy twarzy sugerują emocjonalną oziębłość i apodyktyczność, zaś oblicze Jana Kochanowskiego wymodelował z umyślnie pogrubionym nosem przypominającym o słabości poety do alkoholu⁴¹. Uwydatnił więc charakterologiczne wady portretowanego, zdecydowanie, ale nadal z finezją traktując rzeźbiarskie medium – na przekór konwencji realizmu socjalistycznego.

Ponadto warto pamiętać, że awangardyzująca⁴² przedwojenna twórczość Dunikowskiego w powojennym rodzimym dyskursie artystycznym poddanym komunistycznemu dyktatowi była okrywana milczeniem za swoją formalną odrębność lub tendencyjnie reinterpretowana jako zapowiedź realizmu socjalistycznego (między innymi przez Stefana Flukowskiego, przyjaciela i pomocnika artysty w przybliżaniu

³⁹ Za symboliczny koniec socrealizmu przyjmuje się 1955 r., kiedy to w warszawskim „Arsenale” zorganizowano Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” (lipiec–wrzesień), na której pokazano także prace sprzeciwiające się stylistyce realizmu socjalistycznego, a 13 listopada w Krakowie otwarto tzw. Wystawę Dziewięciu, czyli prawdziwie nowatorskich malarzy z kręgu Grupy Krakowskiej (zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, m.in. s. 66–69). Stopniowe rozluźnianie restrykcyjnego ograniczenia swobody twórczej widoczne jest już w 1953 r., tuż po śmierci Stalina, zob. np. K. Czerni, *Po kataklizmie* [w:] eadem, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 97.

⁴⁰ Zob. np. J. Ilkossz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211; K. Stefański, *Architektura polska 1949–1956*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1982, t. 27, nr 1–2, s. 13–108.

⁴¹ J. Torchała, op. cit., s. 84.

⁴² Awangardyzująca – nawiązująca do konwencji awangardy międzywojennej (m.in. kubizmu, ekspresjonizmu), ale nie *stricte* awangardowa, co wynikało z wierności artysty kreatywnie realizowanemu realizmowi; nakierowana na mocno indywidualne kształtowanie rzeźbiarskiej materii i podkreślenie wartości formalnej dzieła.

jego twórczości po 1945 roku, głównie w tekstach pisanych)⁴³. Rzeźbiarz w pracach z okresu przedwojennego indywidualnie czerpał z różnych stylów – Rodinowskiego impresjonizmu i naturalizmu (brązowy portret *Matka*, 1899), ekspresjonizmu Stanisława Przybyszewskiego i secesyjnych fascynacji zabarwionych findesieciowym dekadentyzmem (*Prometeusz*, 1900; *Fatum*, 1904; *Tchnienie*, 1903; *Ewa*, 1906; *Kobiety brzemiennie*, 1906)⁴⁴, nowoczesnego klasycyzmu (posągi Francuzek i Amerykank z okresu paryskiego, 1914–1922, w których artysta przeredagował kanon starożytnej rzeźby greckiej), kubizmu i abstrakcyjnego uogólnienia kształtu (*Autoportret – „Idę ku słońcu”*, 1916–1917; *Grobowiec Bolesława Śmiałego*, 1917). Korzystanie z młodopolskich i awangardowych inspiracji było ewidentne i przejawiało się również w pierwszym cyklu *Głowy wawelskie*, między innymi w secesyjnym dekoracyjnym wydłużeniu kształtu twarzy i wybranych elementów oblicza (*Uczennica w wieńcu róż*, 1926) lub kubizującym geometrycznym uproszczeniu ostro ciętego kształtu i selekcji szczegółu fizjonomii (*Leon Wyczółkowski*, 1929). Nie tylko Dunikowski spotkał się z tak stronną negacją wcześniejszej twórczości, eksperymentującej i osobniczej w artystycznych wyborach. Dotyczyło to także ważnych rzeźbiarzy doby międzywojnia, chociażby formisty Augusta Zamoyskiego (przebywającego na emigracji od 1945 roku), zacierającego przedstawiennictwo szatkowaniem bryły na geometryczne elementy układające się w dośrodkowy wir, czy też uczeni Dunikowskiego Marii Jaremy (podobnie jak Tadeusz Kantor zdecydowanie negującej kanon socu), która w ramach I Grupy Krakowskiej tworzyła mocno abstrakcyjne i skupione na wewnętrznym rytmie formy przestrzenne w zetknięciu z kubizmem i futuryzmem. Na tym tle Dunikowski-realista umiał się odnaleźć w rodzimych realiach powojennych, mimo że jego postawa wobec reżimowej władzy była ambiwalentna⁴⁵, o czym świadczy sprzeciw wobec stylistycznej miślkości socrealizmu, wyrażony w jego wówczas powstającej i nadal wybitnej pod względem wartości artystycznej sztuce⁴⁶, cenionej i fundowanej przez system. Widać to także w *Panteonie* – rzeźbiarskich majstersztykach tematycznie zaangażowanych w oficjalnie lansowaną ideologię, ale stale ujmujących unikatowym zastosowaniem formalistycznych⁴⁷ konwencji łączonych we wcześniejszym cyklu *Głowy wawelskie* (między innymi impresjonistycznej, secesyjnej i kubistycznej).

⁴³ Zob. K. Tomczak, *Powojenna twórczość pomnikowa Xawerego Dunikowskiego 1945–1964*, Katowice 2020, s. 91–94.

⁴⁴ A. Melbechowska-Luty, *Wielki Mag – Xawery Dunikowski [w:] Posągi i ludzie...*, s. 162–163.

⁴⁵ K. Tomczak, op. cit., m.in. s. 75–108.

⁴⁶ Ibidem. Artysta krytykował socrealizm także w swoich wypowiedziach, np. „Wysiłki aby stworzyć nową zrozumiałą sztukę dla mas są oparte na błędnej metodzie gdyż usiłuje się stworzyć sztukę poglądową jak dla dzieci, a człowiek pełny bez konwenansów odczuwa rzeczy w czasie, niezależnie od jego wiedzy i stopnia społecznego”. KP, sygn. 745 (Przemówienia, wywiady, refleksje Xawerego Dunikowskiego), Rozmowa z Xawerym Dunikowskim Budowniczym Polski Ludowej. Zachowano pisownię oryginalną za tekstem archiwalnym.

⁴⁷ Formalistyczne – dotyczące sztuki skupionej na wartości formalnej dzieła i specyfice artystycznego medium.

PANTEON KULTURY POLSKIEJ

Samo słowo *panteon* nawiązuje do Olimpu grecko-rzymskiego. *Panteon kultury polskiej* powstały w PRL można wpisać w teorię „Olimpu ery stalinizmu”⁴⁸ Jacka Łukasiewicza. Ten olimp oprócz upersonifikowanych pojęć abstrakcyjnych zasilali głównie ubóstwiani ludzie tworzący komunizm: Józef Stalin (największy heros posiadający cechy nadprzyrodzone), Włodzimierz Lenin (fundament komunistycznej ideologii), bohaterowie wojskowi (na przykład Feliks Dzierżyński, Karol Świerczewski), bóstwa opiekuńcze nauk i sztuk⁴⁹. Przywołana koncepcja jest tutaj pomocna, ponieważ pozwala uchwycić logikę doboru do *Panteonu* głównie postaci związanych z ideologią marksistowsko-leninowską. Natomiast uwzględnienie przez artystę – obok osób związanych z komunizmem – działaczy niepodległościowych oraz osobistości tworzących na przestrzeni wieków polską naukę i sztukę stanowi odwołanie do „nieprawomyślnych” *Głów wawelskich* z okresu międzywojennego.

Panteon kultury polskiej obejmuje okres od renesansu, kiedy to krystalizowały się język polski i rodzima kultura, po czasy współczesne artyście, w których panował ustrój komunistyczny. Kryterium grupowania portretów rzeźbiarskich może być więc tematyczne. Na podstawie takiej klasyfikacji należałoby wyróżnić: wojowników i działaczy niepodległościowych (Wróblewskiego, Traugutta, Bema, Dąbrowskiego, Jasińskiego, Kościuszkę oraz Kołłątaja i Staszica), dziewiętnastowiecznych bohaterów ruchu socjalistycznego (Waryńskiego), działaczy rewolucyjnych (Marchlewskiego), działaczy komunistycznych (Dzierżyńskiego, Nowotkę, Świerczewskiego i Stalina), przedstawiciele polskiej nauki (Skłodowską-Curie, Biegańskiego, Dietla, Lelewela, Oczkę, Petrycego, Jana i Jędrzeja Śniadeckich), literatów (Janickiego, Reja, Trembeckiego, Orzeszkową, Kochanowskiego, Konopnicką, Krasiczkiego, Prusa, Wyspiańskiego, Conrada-Korzeniowskiego, Norwida, Sienkiewicza, Żeromskiego) oraz artystów (Boznańską, Modrzejewską). W tym podziale granice są relatywne, bowiem Wyspiański to artysta parający się literaturą. Podobnie jest z Kołłątajem i Staszicem, którzy oprócz działalności niepodległościowej zajmowali się także publicystyką i nauką. Trzydzieści głów portretowych przedstawia ludzi pióra, osiem portretów ukazuje bojowników i działaczy niepodległościowych, a dziewięć naukowców. Na trzecim miejscu znajduje się sześć głów przedstawicieli socjalizmu i działaczy komunistycznych. Wydawałoby się, że w kontekście 37 wykonanych rzeźb nie jest to dominująca liczba. Warto jednak pamiętać, że ówczesne propagandowe moderowanie historii akcentowało także w życiorysach wytypowanych bojowników i działaczy niepodległościowych przejawy aktywności rewolucyjnej (Dąbrowski), sympatię do szeroko pojętego ludu (Kościuszko) i wkład w rozwój przemysłu (Staszic). Na samym końcu plasują się artyści.

⁴⁸ J. Łukasiewicz, *Mit socrealizmu* [w:] idem, *Jeden dzień w socrealizmie. I inne szkice*, Katowice 2006, s. 17–24.

⁴⁹ Ibidem, s. 11–68.

WYBRANE PORTRETY

W *Panteonie* Dunikowski przedstawił galerię fizjonomii wyglądających jak ożywione postacie reprezentujące zróżnicowane osobowości. Z taką samą przenikliwością traktował każdego modela, dlatego psychologicznie ujął także luminarzy komunizmu, nadając im naturalne rysy zwykłego człowieka. Dostrzegli to piszący o twórczości artysty: „twarz gen. Świerczewskiego, nareszcie prawdziwie ludzki portret”⁵⁰. Dunikowski uwidaczniał podpatrzone sekrety osobowości w formie plastycznej: „to jest zawsze bystre, przenikliwe patrzenie twarzą w twarz”⁵¹. W kształcie przestrzennym artystycznie wyrażał dynamizm drugiego człowieka, dlatego wyrzeźbione przez niego twarze są „obnażone w pełnym ruchu ich życia”⁵². Podobnie jest z rzeczami – to nigdy nie są „martwe akcesoria”⁵³, ale nacechowane czymś szczególnym przedmioty, na przykład kołnierz Karola Świerczewskiego czy nakrycie głowy Mikołaja Reja. Stanowią one „dodatkową pointę, która zaostrza indywidualność portretową”⁵⁴. Twórca stawał się demaskatorem – obnażał ludzki świat, na który patrzył i który go prowokował. Pokazywał dostrzeżoną prawdę, najczęściej ukrywaną pod presją uwarunkowań historycznych, ideologicznych i społecznych. Demaskował więc wstydliwie tajone życie wewnętrzne modela: najskrytsze emocje i myśli, między innymi znużenie leciwego działacza rewolucyjnego Marchlewskiego czy złożoną emocjonalność Boznańskiej, szczególną inteligencję sceniczną Modrzejewskiej wyzierającą spod wyidealizowanej fasadowości czy klarowność myślenia i badawcze skupienie Dietla. Odpowiadając na otaczającą go rzeczywistość, Dunikowski przede wszystkim unaoczniał prawdę o człowieku definiowanym przez jego osobistą biografię i moment historyczny. Następnie z pozycji wybitnego realisty eksperymentującego z awangardowymi stylistykami (między innymi kubistyczną, ekspresjonistyczną) sprzeciwiał się narzuconej doktrynie socrealizmu, która neutralizująco sprowadzała obiektywne oraz wieloaspektowe ukazanie człowieka i rzeczywistości do jego upraszczającego i tendencyjnego wzorca określonego komunistycznym światopoglądem. Rozdrażniony rzeźbą socrealistyczną, którą prześmiewczo nazywał obiektami „w wazelinie”⁵⁵, szokował szczerym wyrazem indywidualnie ujętej prawdy, niewskazanej w ówczesnym środowisku artystycznym. Warto zatem wnikliwiej przyjrzeć się czterem szczególnie charakterystycznym portretom – omawianym w kolejności podyktowanej kryterium diachronicznym (od osobistości żyjących w poprzednich stuleciach do reprezentantów komunizmu) – co przykładowo przybliży ich wartość formalną i sposób ujęcia modela.

⁵⁰ J. Jarnuszkiewicz, op. cit., s. 3.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Zob. wypowiedź artysty podczas oglądania w Zachęcie socrealistycznych popiersi dostojników i rzeźb robotników z kilofami: „Widziałem już rzeźby w glinie, w marmurze, w brązie. Pierwszy raz widzę w wazelinie. W wazelinie pierwszy raz”. D. Lubina-Cipińska, *Piętno odrębności*, „Śląsk” 2003, nr 5, s. 64.

Portret Mikołaja Reja (1505–1569), uznanego za „ojca literatury polskiej”, przedstawia mężczyznę w sędziwym wieku, o czym przesądzają głównie uwydatnione podkowy pod oczami, potraktowane przez artystę zarówno dekoracyjnie, jak i naturalistycznie. Taki wizerunek Reja Dunikowski podpatrzył zapewne na wielu rycinach, na których ten renesansowy poeta i prozaik był prezentowany z podkrążonymi oczami. Głowę ozdabia płaska czapka, którą w wersji drewnianej (1953) (ilustracja 1) wraz z wąsami i brodą pokryto niebieską farbą. W tym tworzywie wyeksponowano okazały nos i zarost, oddane zdecydowanymi cięciami w materiale rzeźbiarskim. Tak wydobyte kształty mogą przypominać kubizującą geometryzację i kanciastość fasetowo zestawionych pod kątem ostrym drobnych płaszczyzn, co jest także zauważalne w drewnianym wizerunku Modrzejewskiej, a najmocniej widoczne w drewnianym portrecie Józefa Conrada-Korzeniowskiego (1958). Podobnie zdecydowane rycie w drewnie pojawia się w przedwojennym przedstawieniu Leona Wyczółkowskiego (1929) z cyklu *Głowy wawelskie*. Wydaje się jednak, że w *Panteonie* to awangardowe kubizowanie, poświadczone ostrymi cięciami geometryzowanych kształtów, ma na celu nie tyle dekoracyjną stylizację, ile zaakcentowanie obiektywnej psychologizacji modelu za pomocą zdecydowanie wyrzeźbionego detalu bez zbędnego uwznioślenia portretowanego (we wspomnianej rzeźbie Wyczółkowskiego zasygnalizowanego poprzez ukazanie lekko podniesionej głowy, przymrużonych oczu i rozchylonych ust⁵⁶). Ponadto bezkompromisowe pozostawianie w tworzywie głębokich rytów oraz zaznaczenie wyraźnych podziałów odtwarzanego oblicza postaci, sugerujących jej charakterologiczną dominantę, zbliżają się również do konwencji ekspresjonistycznej, obnażającej w dobitnym i deformującym ujęciu kształtu esencję psychiki modelu (intensywną emocjonalność, stany ekstatyczne, krzyk rozpaczcy itp.). Gipsową podobiznę Reja (1953) (ilustracja 2) wyróżniają natomiast liczne grudy materiału, które uwypuklają rysy oblicza starego mężczyzny. Przedstawienie w brązie (1953) (ilustracja 3) ukazuje zaś twarz literata potraktowaną nieco łagodniejszym opracowaniem detalu, na co wpłynął głównie rodzaj tworzywa. Jego oblicze nadal zachowuje powagę i sędziwość. Zostało oddane w sposób bliski impresjonizmowi, o czym świadczą nierówna, pełna zgrubień i wklęsłości powierzchnia rzeźbiarska oraz wrażenie rozmywających się rysów twarzy na skutek odbijającego się od niej w różnych kierunkach światła.

⁵⁶ Zob. il. w: A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej...*, s. 113.



Ilustracja 1. *Mikolaj Rej*, 1953, drewno polichromowane, wł. MKr MNW, repr. z: ODS ASPW, fot. J. Langda



Ilustracja 2. *Mikolaj Rej*, 1953, gips, wł. MKr MNW, repr. z: ODS ASPW, fot. J. Langda



Ilustracja 3. *Mikołaj Rej*, 1953, brąz, wł. MKr MNW, fot. K. Tomczak

Dwa przedstawienia Heleny Modrzejewskiej (1840–1909) – w drewnie i w brązie (oba z 1955) – to zupełnie różne wizerunki. Pierwsza rzeźba w drewnie (ilustracja 4) jest polichromowana, dlatego wyraźnie podkreślono farbą główne partie zabarwionej na zielono twarzy: oczy (niebieskie), brwi (czarne), usta (niebieskie). Ten sztafirunek nawiązuje do charakteryzacji towarzyszącej aktorce w trakcie odgrywania najczęściej tragicznych ról w sztukach autorstwa Szekspira. Ujęcie twarzy Modrzejewskiej przypomina ją właśnie podczas wcielania się w jedną z postaci scenicznych – jej głowa jest teatralnie uniesiona w górę, a spojrzenie zdecydowane. Opadające na szyję długie faliste włosy są ufryzowane w dekoracyjnie wycięte w drewnie grube loki i przywołują sposób ujmowania kobiecych włosów w cyklu *Głowy wawelskie* (między innymi portrety: *Zofia Kuskówna [Uczennica N.K.]*, 1926⁵⁷; *Zofia Jachimecka*, 1926⁵⁸). Podobnie jak tam tworzą nienaturalnie wyolbrzymione pukle, wydawałoby się ożywione w stylizowanym skrucie. To bezpośrednio nawiązuje do projektów „kunsztownych koafiur”⁵⁹, które artysta wykonywał podczas pobytu w Paryżu (1914–1922) dla wieloletniego przyjaciela, fryzjera-nowatora Antoine’a Cierplikowskiego, współuczestnicząc w tworzeniu oryginalnego katalogu *Creation Antoine*⁶⁰

⁵⁷ Ibidem, s. 32, 117.

⁵⁸ Ibidem, s. 175.

⁵⁹ J.M. Szancer, *Curriculum vitae*, Poznań 2015, s. 93–94. Za: A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej...*, s. 17.

⁶⁰ M. Czernow, *Czesalem cały świat*, „Nad Wartą” 1997, nr 15, s. 12.

z wymyślnymi uczesaniem utrwalanymi lakierem lub gumożywicą⁶¹. Sposób wyrzeźbienia kształtu na zasadzie głębokiego rycia w materii wypukłych i zróżnicowanych modułów, zastosowany w przedstawieniu włosów Modrzejewskiej, kojarzy się głównie z późnośredniowieczną rzeźbą niderlandzką, na przykład Mikołaja z Lejdy, czy też niemiecką Wita Stwosza. Do tego ostatniego Dunikowski był porównywany rangą jako współczesny następca gotyckiego mistrza ulokowanego w hierarchii sztuki socrealistycznej na pozycji prekursora realizmu rodzimej tradycji rzeźbiarskiej⁶². Ponadto w *Panteonie* znać także wpływy rzeźby greckiej (autentyzm wyrazu, precyzję realistycznego potraktowania detalu oblicza) czy rzymskiego portretu prywatnego późnej Republiki (weryzm przedstawienia, wierność oddania osobniczych rysów twarzy, co nawiązywało do typowej dla woskowych masek pośmiertnych drobiazgowości odtworzenia fizjonomii zmarłego). Drugie przedstawienie, tym razem wykonane w brązie (ilustracja 5), pokazuje Modrzejewską pozbawioną teatralnej charakterystyki. Na twarzy już nieznacznie widać upływ czasu, ale nieco przymrużone oczy wciąż znacząco wpatrują się w widza. Zwracają uwagę wydatne kości policzkowe i bezpretensjonalne ułożenie ust. Włosy nadal są dekoracyjnie ujęte, ale mniej ufryzowane i swobodnie opadające. Jeszcze inny gipsowy wizerunek aktorki (1955) chropowatością faktury nawiązuje do jej portretu odlanego w brązie.



Ilustracja 4. *Helena Modrzejewska*, 1955, drewno polichromowane, wł. MKr MNW, repr. z: ODS ASPW, fot. J. Langda

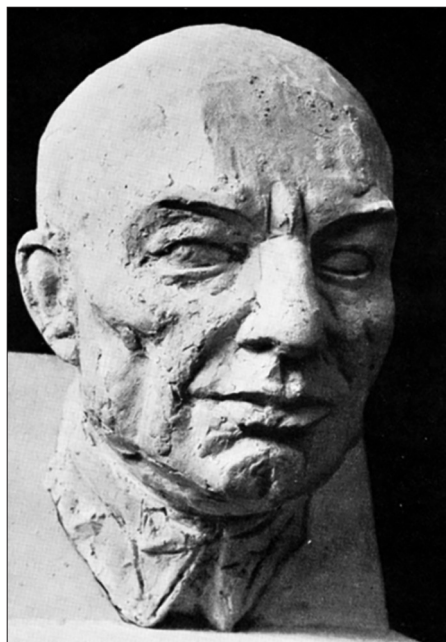
⁶¹ A.A. Szablowska, Antoni Cierplikowski. *Król fryzjerów, fryzjer królów* [w:] *Fryzjer w trumnie* [Katalog wystawy, 5 VII–27 VIII 2006 r., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], red. J. Torchała, E. Ziemińska, A.A. Szablowska, Warszawa 2006, s. 15.

⁶² E. Kał, *Między pomnikiem a gadzetem. Z problemów rzeźby okresu realizmu socjalistycznego*, „Rzeźba Polska” 2008, t. 13, s. 55–56.



Ilustracja 5. *Helena Modrzejewska, 1955, brąz, wł. MKr MNW, fot. K. Tomczak*

Portret Karola Świerczewskiego (1897–1947) (ilustracja 6) ukazuje poorly bruźdami twarz mężczyzny w średnim wieku. W rzeźbie uwydatniono sugestywnie patrzące na widza i wyraźnie podkrążone oczy, okazały nos oraz usta. Szyja została opatrzona generalskim kołnierzykiem, który podkreśla działalność wojskową Świerczewskiego jako dominantę jego osobowości. Główny nacisk położono na psychologizm oraz realizm przedstawienia (oprócz kołnierza nic go nie ozdabia). Widać też zarys nagiej czaszki, co tym bardziej zwraca uwagę na ascetyzm wizerunku i kieruje skupienie odbiorcy na mocno wydobyte w materiale rzeźbiarskim rysy twarzy, które trudno nazwać urodziwymi. Brakuje więc wyidealizowania i dostojęstwa typowych dla sposobu ukazywania głównych prominentów uznanego przez władzę komunistyczną panteonu. Ponadto wydatnie chropowata powierzchnia rzeźbiarska dodatkowo deformuje to oblicze i uwypukla jego mankamenty. Nierównomierność faktury jest charakterystyczna dla portretu wykonanego w gipsie (1955) oraz jego odpowiednika odlanego w brązie (ok. 1955).



Ilustracja 6. Karol Świerczewski, 1955, gips, wł. MKr MNW, repr. z: ODS ASPW, fot. J. Langda

Portret Józefa Stalina (1878–1953) został odlany w gipsie i wiarygodnie przedstawia jego osobę. W materiałach muzealnych nie określono daty powstania rzeźby⁶³. Aleksandra Kodurowa, redaktorka najobszerniejszego katalogu twórczości Dunikowskiego, wymienia ją przy *Szkicach do projektu pomnika Józefa Stalina, 1954*⁶⁴ jego autorstwa. Prawdopodobnie więc pracę tę twórca wykonał około 1954 roku. Jej przyporządkowanie do szkiców monumentu dyktatora nie musi być jednak jednoznaczne, bowiem koresponduje z portretami *Panteonu* tematycznie – ukazuje pioniera komunizmu stojącego na szczycie hierarchii postaci podobnie zdefiniowanych ideologicznie. Jest formalnie zbieżna z tym cyklem, to znaczy stanowi realistyczne studium twarzy modela, w którym indywidualnie podkreślono osobnicze cechy fizjonomii, a także odtworzono rewolucjonistę z niezmienną dbałością o naśladowczą poprawność, lecz bez przychylności i więzi emocjonalnej zauważalnych w portretach znajomych artysty. Dunikowski podobnie misternie, ale i neutralnie przedstawił innych przykładowych reprezentantów reżimowej władzy – Dzierżyńskiego czy Nowotkę, ale też Waryńskiego⁶⁵. Wizerunek tyrana różni się także od projektu pomnika Stalina, w którym jego twarz została ukazana schematycznie i współgra stylistycznie z formą całości, czyli pozbawioną detalu statuą-kolosem. Portret tej osobistości to

⁶³ Portret J. Stalina (MNW, MKr, nr inw. 147) dokumentuje karta katalogowa i jego fotografia przechowywana w Królikarni ze zdjęciami pozostałych głów *Panteonu*, zob. MNW, MKr, nr inw. 6641, Fotografie rzeźb Xawerego Dunikowskiego z cyklu *Głowy wawelskie*.

⁶⁴ Xawery Dunikowski. *Rzeźby...*, s. 132–133.

⁶⁵ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło...*, s. 265.

dokładne i oparte na psychologicznej analizie ujęcie głowy. Artysta odrzucił idealizację i nienaturalną wzniosłość wskazane w konwencji przedstawiania „generalissimusa”. W modelowym portrecie tuza komunizmu tej rangi twarz pozbawiano niedoskonałości⁶⁶. Faktura rzeźbiarska, traktowana jednolicie i gładko, podkreślała wyretuszowane oblicze, któremu nadawano harmonijność i nieprawdziwe piękno. W rzeźbie autorstwa Dunikowskiego widać natomiast wydatny nos i zakrywający wargi pokaźny sumiasty wąs, zaś powierzchnię rzeźbiarską – podobnie jak w innych wizerunkach gipsowych cyklu – tworzą grudy niewygładzonego gipsu⁶⁷. W ten sposób twarz Stalina ulega lekkiej deformacji, która zbliża się nawet do brzydoty. Takie przedstawienie nie spodobałoby się ówczesnej władzy, było niedopuszczalne, bo pozbawione głównych wyznaczników konwencji oficjalnego portretu socrealistycznego.

STYL (KOŃCOWE UWAGI)

Dunikowski w swojej twórczości rozróżniał i wykonywał portret architektoniczny oraz portret określany przez niego jako realistyczny, psychologiczny, a nawet impresja⁶⁸. Przykładem pierwszej odmiany jest podobizna Mohammeda Hagra (1955) – pracując nad nią, artysta syntetycznie operował szerokimi płaszczyznami i monumentalną prostotą ujęcia. Głowy wchodzące w skład *Panteonu kultury polskiej* reprezentują drugi wariant, pozwalający na pogłębioną analizę osobowościową modelu oraz eksploatację treści za pomocą detalu. Ale i tutaj Dunikowski zadbał o precyzję struktury portretu tradycyjnie budowanego na pionie i poziomie⁶⁹, wierny zasadzie matematycznej ścisłości w rzeźbie, o czym zapewnił w słowach: „Nie może tam [w rzeźbie – K.T.] być nic przypadkowego”⁷⁰. Nie ograniczał się do jednorazowej improwizacji rzeźbiarskiej podczas seansu. Pracował na materiale ikonograficznym dokumentującym fizjonomię portretowanych (przedwojenne *Głowy* tworzył wyłącznie z modelu⁷¹). Właściwe dzieło realizował długo, cierpliwie i etapami. Po dokładnej obserwacji wizerunku postaci pozostawał z wyobrażeniem danej

⁶⁶ Zob. określenie figuracji w sztuce socrealistycznej, np. E. Kał, op. cit., s. 55–60; W. Włodarczyk, *Jak dobrze namalować obraz socrealistyczny?* [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, red. J. Białostocki, Kraków 1981, m.in. s. 284–289.

⁶⁷ Zob. np. MNW, MKr, nr inw. 6641, Fotografie rzeźb Xawerego Dunikowskiego...

⁶⁸ J. Starzyński, *Wstęp* [w:] *Xawery Dunikowski. Wystawa rzeźby i malarstwa z lat 1956–1957* [Katalog wystawy, III–IV 1958 r., Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], Warszawa 1958, s. nłb.

⁶⁹ Metoda budowania na pionie i poziomie lub inaczej przestrzennego określania brył w naturze opiera się na obserwacji „procesu wzrastania organizmów” w przyrodzie, a następnie na dokładnym ustaleniu struktury rzeźbionej bryły w układzie pionowym i poziomym. Zob. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych imienia Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Ł. Skomorowska, *Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole Wrocławskiej w oparciu o założenia X. Dunikowskiego*, Wrocław, VI 1974 r., mps, s. 13.

⁷⁰ J. Starzyński, op. cit.

⁷¹ J.M. Szancer, *Curriculum vitae*, Warszawa 1969, s. 109.

twarzy i rzeźbiarską glina: „W istocie jednak to, co wydaje się wynikiem szybkiego, szczęśliwego »chwytu« – powstaje w trakcie wielokrotnych nawrotów, podczas wielogodzinnej, mozolnej, pełnej napięcia pracy z modelem i sam na sam z rzeźbą”⁷². Na początku sporządzał kilka pomocniczych rysunków stanowiących ogólny szkic, określający budowę i charakter danej głowy. Potem opracowując bryłę, ujmował grę koloru i światła. Koncentrował się na dyscyplinie planów, która wpływa na strukturę i rytmikę całości. Wiele uwagi poświęcał wydobyciu odpowiedniego wyrazu spojrzenia; odtwarzał kolor oczu i odbijające się od nich światło, lepiąc tak zwane „jaskółcze gniazda”⁷³, jak sam metaforycznie określał oczodoły uchwycone w materiale rzeźbiarskim. W ten sposób imitował rzeczywiste oblicze, udoskonalając szczegół.

Wszystkie podobizny w różnym stopniu charakteryzuje odwołanie do Rodinowskiego-impresjonistycznego sposobu potraktowania materii rzeźbiarskiej, która jest chropowata, nierówna, pełna miejsc wklęsłych i wypukłych oraz zgrubień. Tę technikę Dunikowski wzorcowo zrealizował w młodopolskim *Portrecie Szczyglińskiego* (1898, brąz). Nawiązując do niej w *Panteonie*, artysta uzyskał grę światłem, które odbija się od powierzchni w różnych kierunkach, tworząc wrażenie ruchu. Widać to głównie we wstępnych realizacjach gipsowych i brązowych odlewach. Ta ruchliwość ożywia rzeźbione twarze, nadaje im naturalniejszy wyraz i umożliwia wydobycie rozmaitych stanów emocjonalnych. Zbliżona do impresjonizmu metoda pracy w rzeźbiarskim medium podobnie sprowadza się tutaj do realistycznego poznania rzeczywistości poprzez uzyskanie efektu drgania barwy na powierzchni dzieła oraz przesuwających się po niej wibracji światła⁷⁴. Z tą wibracją świetlną wiąże się również problem rozczłonkowania bryły, co czynił Rodin: „rozbijał formę rzeźbiarską – poprzez nadanie jej chropowatej faktury – na plamki światła i cieni, które scalają się w oku widza w świetlistą, wibrującą formę, »atmosferyczną« otoczkę formy materialnej”⁷⁵. W ten sposób Dunikowski osiągnął efekt światłocieniowości i ciągłej zmienności. Ponadto taką technikę rzeźbienia utrwał w odlewie na wosk tracony, który umożliwił mu skorygowanie usterek, usunięcie tylko punktowań bez przeprowadzania retuszu⁷⁶. Dzięki zastosowaniu metody odlewu na wosk tracony płynny metal napelniający formę wciskał się w jej najdrobniejsze załamki, zapewniając precyzyjne wykonanie delikatnych i silnie zróżnicowanych odlewów. Tak uzyskana rzeźba tego twórcy jest unikatowa, bo stanowi jedyny ślad po procesie odlewniczym, i bardzo dokładna – odtwarza najmniejszy detal prototypu (modelu odlewniczego). Jako właściwy oryginał zachowuje „każde dotknięcie palca rzeźbiarza”⁷⁷, który w ten sposób sygnował swoje dzieło, nadając mu niepowtarzalny wyraz charakterologiczny.

Dunikowski, czołowy przedstawiciel polskiej rzeźby, wykonał omawiane powojenne portrety według metody typowej dla jego twórczości pierwszych dekad XX wieku, gdy tworzył dzieła w różnym stopniu osadzone w konwencji impresjonistycznej

⁷² J. Starzyński, op. cit.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ W. Strzeмиński, R. Modzelewski, *Droga Dunikowskiego*, „Wieś” 1949, nr 4, s. 6.

⁷⁵ A. Kotuła, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 134.

⁷⁶ S. Flukowski, *Nota*. KP, sygn. 778.

⁷⁷ M. Flukowska, *Jak poznałam Xawerego Dunikowskiego*, „Sztuka” 1975, nr 4, s. 37.

i secesyjnej⁷⁸, ekspresjonistycznej i kubistycznej. Kontynuował swój styl kształtowania materii rzeźbiarskiej, obojętny na regułę prostoty i schematyzmu przyświecającą skulpturze przyporządkowanej kanonowi sztuki państwowej. Podczas pozornie spon-tanicznej pracy w przestrzennym medium nadal dogłębnie analizował opracowywaną powierzchnię rzeźbiarską, co widać w rozmaicie ukierunkowanych i mozolnych ruchach w tworzyw. Niezmiennie poświadczając rzemieślniczy kunszt, w trójwymiarowym kształcie przywracał także autentyczność przedstawianego człowieka. Jednocześnie ujawniał nienaturalność wówczas preferowanego portretu socrealistycznego. W *Panteonie* twórca uaktualnił zatem wcześniejsze wzorce artystyczne: tradycyjne (na przykład starożytną rzeźbę grecką i rzymską, rzeźbę późnośredniowieczną) i nowoczesne (między innymi impresjonizm i awangardę międzywojenną). Był wierny realizmowi i figuratywności, wobec których młodszy artyści stawiali się krytycznie z powodu złego wspomnienia odtwórczego socrealizmu. Gdy polscy rzeźbiarze po okresie restrykcyjnego panowania doktryny uciekali w abstrakcję biologiczną (Tadeusz Łodziński) i surrealistyczną ekspresjonizm (Alina Szapocznikow, Alina Ślesieńska, Magdalena Więcek, Jerzy Jarnuszkiewicz), skupiając się głównie na penetracji tworzywa i faktury oraz interakcjach rzeźby z otaczającą ją przestrzenią⁷⁹ – Dunikowski pozostał tradycjonalistą mimo indywidualnego awangardyzowania. Chociaż czujnie śledził zmiany we współczesnej sztuce, trzymał się dawno wypracowanego osobistego realizmu, który niezmiennie warunkował jego kreację⁸⁰. Polega on na cyzelowaniu rzeźbiarskiej bryły zawsze ukazującej rzeczywistość na zasadzie reinterpretacji wspomnianych inspiracji artystycznych i wierności eksperymentowi stale osadzone-mu na rozumowej analizie świata widzialnego.

PANTEON KULTURY POLSKIEJ A IDEOLOGIA

Sympatia Dunikowskiego do socjalizmu, rozumianego jako nowa idea państwowo-twórcza oparta na miejskiej klasie robotniczej⁸¹, jest widoczna już w młodości artysty⁸². Jeszcze przed rozpoczęciem studiów w 1896 roku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych jako zwolennik Polskiej Partii Socjalistycznej został uwięziony

⁷⁸ W porównaniu z międzywojennymi *Głowami wawelskimi* w *Panteonie* stylizacja secesji jest widoczna, ale umiarkowana; pojawia się zwłaszcza w opartej na wyraźnie przekształconym płynnym linearyzmie stylizacji nielicznych detali, np. pasm włosów w portrecie Wyspiańskiego.

⁷⁹ A. Kotuła, P. Krakowski, *O nowej rzeźbie*, Kraków 1961, s. 106.

⁸⁰ X. Dunikowski był nauczycielem głównych nowatorów w powojennej polskiej rzeźbie: Marii Jeremy, Jerzego Beresia, Marii Pinińskiej-Beres czy Barbary Zbroźny, których zachęcał do kreatywności i zaufania własnemu instynktowi twórczemu, co pozwoliło na rozwój współczesnej polskiej sztuki przestrzennej.

⁸¹ Zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy strukturalnej* [reprint], Lwów 1910, s. 74–75.

⁸² Zob. K. Tomczak, *Dunikowski wobec komunizmu i sztuki zideologizowanej* [w:] e a d e m, *Powojenna twórczość pomnikowa...*, s. 75–108.

w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej⁸³. Później, będąc już profesorem, wstawał się w senacie akademickim i u władz sanacyjnych za swoimi więzionymi studentami-komunistami⁸⁴. Lewicową ideologię konsekwentnie wyraził w przedwojennej twórczości, między innymi w wizerunkach polskich działaczy socjalistycznych i niepodległościowych: Witolda Jodko-Narkiewicza (1912, popiersie, gips, brąz), Ignacego Daszyńskiego (1912, rzeźby i szkice posągu; 1914, plakieta z jego reliefową podobizną, cynk i brąz), Jana Stróżeckiego (1918, wypukłorzeźba z portretem zmarłego dekorująca jego nagrobek na cmentarzu Pantin w Paryżu)⁸⁵. Po 1945 roku artysta kontynuował tę tematykę, korespondującą z komunistycznymi realiami, a od 1949 roku z socrealistyczną doktryną, dlatego – oprócz *Panteonu kultury polskiej* – tworzył nadal wyraźnie formalistyczne pomniki (na przykład pomnik Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie, 1949–1954, granit) i portrety (*Popiersie robotnika*, 1946, gips patynowany, brąz; *Głowa Włodzimierza Sokorskiego*, 1958–1959, gips, brąz).

Dunikowski, rzeźbiąc *Panteon kultury polskiej*, skupił się na jego wartości artystycznej. Każdego modelu traktował podobnie, mistrzowsko ujmując jego osobowość w sugestywnie formowanej rzeźbie. Na swój sposób eksploatował motyw podsuwane przez komunistyczną władzę, przekształcał je, uporczywie pielęgnując istotne właściwości swojej wysokojakościowej sztuki. Kompromis, na który się zdecydował, dotyczył więc głównie treści, nie formy. Skoro twórca zestawiał wybitnych Polaków z działaczami komunistycznymi, można przyznać, że w ten sposób podporządkował się władzy, która zalecając taki dobór osobistości, narzucała „wspólny mianownik całej tradycji historycznej”⁸⁶ oraz zapewniała sobie „komfort społecznej akceptacji”⁸⁷. Jednocześnie artysta uzyskał konsensus: rzeźbiąc postacie do powojennego cyklu, ukazał zarówno osoby uznane przez aktualnie obowiązującą politykę w odpowiedzi na zamówienie państwowe (Dzierżyńskiego, Wróblewskiego), jak i znajomych, których pominął w pierwszej serii (Wyspiańskiego, Boznańską). Portrety te Dunikowski wykonał w stylistyce realizmu, którą indywidualnie modyfikował od początku swojej twórczości, by odkryć rzeczywistość. Werystyczne wydobywanie konkretności i deformująca chropowatość faktury, widoczne na przykład w przedstawieniu Świerczewskiego, Stalina czy Waryńskiego, kłócą się z idealizującym wizerunkiem tych postaci, obowiązującym wówczas opinię publiczną. Ta groteskowa sprzeczność działa ekshibicjonistycznie – obnaża zideologizowany wzorzec osobowy reprezentowany przez daną personę, pokazując jej prawdziwszą twarz. Zatem oceniając jakość artystyczną omawianego dzieła, zasadne jest stwierdzenie, że

⁸³ Odnotowany w spisie aresztowanych w latach 1892–1896, opublikowanym w: „Przedświt” 1897, nr 5, s. 22.

⁸⁴ M. Flukowska, S. Flukowski, *Życiorys*, s. 10. KP, rkps sygn. 777.

⁸⁵ Zob. J. Kozłowski, *Proletariacka Młoda Polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914*, Warszawa 1986, s. 101–105; A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło...*, s. 19.

⁸⁶ H. Kotkowska-Bareja, op. cit., s. 95.

⁸⁷ Ibidem.

Dunikowski zdekonstruował panteon komunistycznych bóstw⁸⁸ za pomocą odrębnego stylu: unikatowo modelował formę portretową – czyli kontynuował ideologicznie zdesankcjonowane awangardowe formaty – jednakże na podstawie wyostrojonej naturalistycznym ukonkretnieniem podmiotowej obserwacji rzeczywistości (osobisty realizm). W ten sposób dokonał demitologizacji – podważył oficjalny paradygmat przedstawiania czołowych przedstawicieli systemu (w tym konwencję portretu socrealistycznego), funkcjonujący w sposób autorytarny. Ukazał oblicza śmiertelników strąconych z ustanowionego olimpu dzięki zindywidualizowanej maestrii.

Gdyby druga seria rzeźbionych głów, a więc również portrety partyjnych dostojników, ozdabiała strop Sali Poselskiej dawnej siedziby królów Polski, zyskałaby charakter szczególnie reprezentacyjny. Ich wyeksponowanie w górnej części rozległej przestrzeni architektonicznej narzucałoby przedstawionym postaciom-fokalizatorom (spoglądającym z dzieła w kierunku odbiorcy⁸⁹) punkt oglądu z wysokości, uwznioślający i wzmacniający ich rangę. Wystawione w tym historycznym miejscu w sposób czytelny firmowałyby komunistyczną władzę przed tłumem zwiedzającym Wawel mimo swojej stylistycznej „nieprawomyślności”. Tak się oczywiście nie stało. Dunikowski, wracając myślą do międzywojennych *Głów wawelskich*, wykonał *Panteon* głównie jako ich formalną reminiscencję i reinterpretację, pozostając wierny imperatywowi pokazania prawdy o danym człowieku i wirtuozerskiego wyrzeźbienia twarzy modelu. W powojennych portretach twórca poddał się więc niezmiennej pasji uwieczniania skomplikowanych osobowości w kameralnej formie przestrzennej, poświadczając swoją fascynację psychiką i fizjonomią indywiduum⁹⁰, a zwłaszcza konsekwentną autonomię stylistyczną dominującą nad ideologicznymi zależnościami. Obecnie *Panteon kultury polskiej* przypomina o sobie w kilku rzeźbach ulokowanych w parku otaczającym Królikarnię, zaś pozostałe są przechowywane w jej pomieszczeniach studyjnych z możliwością udostępnienia widzom. Mimo tej fragmentaryczności odbioru *Panteon* nadal istnieje w przestrzeni publicznej, nie tracąc swojej wielowymiarowej jakości.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki
PZS-II-9, Inwentarz przedmiotów zabytkowych stanowiących własność wawelską przed
1939 r. w układzie topograficznym

⁸⁸ Zob. koncepcję „Olimpu ery stalinizmu” J. Łukasiewicza. *Idem*, op. cit., s. 17–24.

⁸⁹ Zob. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010, s. 69–70.

⁹⁰ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło...*, s. 265.

Książnica Pomorska imienia Stanisława Staszica w Szczecinie

Oddział Rękopisów

sygn. 745 (Przemówienia, wywiady, refleksje Xawerego Dunikowskiego): Rozmowa z Xawerym Dunikowskim Budowniczym Polski Ludowej.

sygn. 777, Flukowski Stefan, Flukowska Maria, *Życiorys*.

sygn. 778, Flukowski Stefan, *Nota*.

Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego w Królikarni

Zbiór Rękopisów

sygn. 6595 (Materiały twórczości artystycznej. Zamówienia i umowy na wykonanie rzeźb, kosztorysy i rachunki, potwierdzenie odbioru gotówki i przelewy bankowe, potwierdzenia: autorstwa Prometeusza oraz nadania przesyłek, wezwanie do odbioru Stalina, korespondencja s. Barańskiego dotycząca odlewów głowy Schenkera, kwit depozytowy z lat 1922–1963): Zamówienie Kancelarii Rady Państwa, Warszawa, 16 V 1956 r.

sygn. 6595, Rachunek dla Muzeum Wojska Polskiego wystawiony przez Xawerego Dunikowskiego, I 1963 r.

sygn. 6595, Umowa o dzieło między Ministrem Kultury i Sztuki Tadeuszem Galińskim a Xawerym Dunikowskim, 18 XII 1960 r.

sygn. 6595, Zamówienie Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej, IV 1963 r.

sygn. 6641, Fotografie rzeźb Xawerego Dunikowskiego z cyklu *Głów wawelskich*.

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych imienia Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Skomorowska Ł., *Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole Wrocławskiej w oparciu o założenia X. Dunikowskiego*, Wrocław, VI 1974 r., mps

Opracowania

Baraniewski W., *Od Balzaka do Stalina. Koncepcje dekoracji rzeźbiarskiej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie i konkurs na pomnik Stalina, jako próba realizacji „nowego uniwersum symbolicznego”*, „Rzeźba Polska” 2000–2001, t. 10, s. 99–111.

Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy strukturalnej* [reprint], Lwów 1910.

Czerni K., *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992.

Czernow M., *Czesalem cały świat*, „Nad Wartą” 1997, nr 15, s. 12.

D’Allea A., *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, J. Jedliński, Kraków 2008.

Flukowska M., *Jak poznałam Xawerego Dunikowskiego*, „Sztuka” 1975, nr 4, s. 36–37.

Flukowski S., *O Xawerym Dunikowskim*, „Przegląd Artystyczny” 1961, nr 2, s. 5–14.

Flukowski S., *Xawery Dunikowski – wielki artysta narodowy*, „Żołnierz Polski” 1958, nr 18, s. 10–11.

Grzesiuk-Olszewska I., *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–1980*, „Rzeźba Polska” 1989, t. 4, s. 14–45.

Ilkosz J., *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce [w:] Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 189–211.

- J.E.K., *Xawery Dunikowski i jego uczniowie*, „Żołnierz Polski” 1956, nr 3, s. 8–9.
- Janczyk A., *Artysta dla Niepodległej. Dunikowski i odnowa Wawelu* [Katalog wystawy, 13 XI 2018 r.–10 II 2019 r., Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków], red. M. Podłodowska-Reklewska, tłum. S. Potaczek-Jasionowicz, aneks M. Kamiński, Kraków 2018.
- Janczyk A., *Związki Xawerego Dunikowskiego z Wawelem*, „Spotkania z Zabytkami” 2004, nr 7, s. 12–15.
- Jarnuszkiewicz J., *Dunikowski i jego uczniowie*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 6, s. 3.
- Kal E., *Między pomnikiem a gadzetem. Z problemów rzeźby okresu realizmu socjalistycznego*, „Rzeźba Polska” 2008, t. 13, s. 55–60.
- Kamiński M., *Aneks* [w:] A. Janczyk, *Artysta dla Niepodległej. Dunikowski i odnowa Wawelu* [Katalog wystawy, 13 XI 2018 r.–10 II 2019 r., Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków], red. M. Podłodowska-Reklewska, tłum. S. Potaczek-Jasionowicz, aneks M. Kamiński, Kraków 2018, s. 246–265.
- Kisielewski J., *W pracowni rzeźbiarza*, „Tęcza” 1929, nr 29, s. nlb.
- Kłysińska J., *Forma i treść*, „Poznaj Swój Kraj” 1967, nr 4, s. 15–18.
- Kodurowa A., *Wstęp* [w:] *Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog* [Katalog zbiorów Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], oprac. A. Kodurowa, Warszawa 1975, s. 7–9.
- Kotkowska-Bareja H., *Polityka a pomniki PRL 1945–1968*, „Rzeźba Polska” 2000–2001, t. 10, s. 93–98.
- Kotula A., Krakowski P., *O nowej rzeźbie*, Kraków 1961.
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975.
- Kozłowski J., *Proletariacka Młoda Polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914*, Warszawa 1986.
- Lubina-Cipińska D., *Piętno odrębności*, „Śląsk” 2003, nr 5, s. 64.
- Łukasiewicz J., *Mit socrealizmu* [w:] idem, *Jeden dzień w socrealizmie. I inne szkice*, Katowice 2006, s. 11–68.
- Melbechowska-Luty A., *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012.
- Melbechowska-Luty A., *Poszgi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005.
- Petrus J.T., *Słowo wstępne* [w:] *Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich* [Katalog wystawy, 16 VIII–16 IX 2001 r., Zamek Królewski na Wawelu, Kraków], oprac. A. Janczyk, Kraków 2001, s. 7–9.
- Pronobis W., *Polska i świat w XX wieku*, Warszawa 1996.
- „Przedświt” 1897, nr 5, s. 22.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010.
- Starzyński J., *Wstęp* [w:] *Xawery Dunikowski. Wystawa rzeźby i malarstwa z lat 1956–1957* [Katalog wystawy, III–IV 1958 r., Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], Warszawa 1958, s. nlb.
- Stefański K., *Architektura polska 1949–1956*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1982, t. 27, nr 1–2, s. 13–108.
- Stopczyk S.K., *Sztuka niepokoju*, „Kierunki” 1958, nr 20, s. 5.
- Strzeziński W., Modzelewski R., *Droga Dunikowskiego*, „Wieś” 1949, nr 4, s. 6–7.

- Szablowska A.A., *Antoni Cierplikowski. Król fryzjerów, fryzjer królów* [w:] *Fryzjer w trumnie* [Katalog wystawy, 5 VII–27 VIII 2006 r., Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], red. J. Torchała, E. Ziemińska, A.A. Szablowska, Warszawa 2006, s. 10–29.
- Szancer J.M., *Curriculum vitae*, Poznań 2015.
- Szancer J.M., *Curriculum vitae*, Warszawa 1969.
- Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, wybór, oprac. i wpraw. A. Melbechowska-Luty, I. Bał, Warszawa 2007.
- Tokarska B., *Archiwum Xawerego Dunikowskiego w zbiorach Oddziału Rękopisów Książnicy Pomorskiej*, „Bibliotekarz Zachodniopomorski” 2000, nr 1, s. 25–33.
- Tomczak K., *Powojenna twórczość pomnikowa Xawerego Dunikowskiego 1945–1964*, Katowice 2020.
- Torchała J., *Niepokorny. Xawery Dunikowski. Disobedient* [Katalog wystawy, 9 VII–18 IX 2011 r., Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku], Orońsko 2011.
- Włodarczyk W., *Jak dobrze namalować obraz socrealistyczny?* [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, red. J. Białostocki, Kraków 1981.
- Xawerego Dunikowskiego „Głowy wawelskie”*, wstęp M. Walicki, A. Wojciechowski, Warszawa 1956.
- Xawery Dunikowski. Dzieła w zbiorach wawelskich* [Katalog wystawy, 16 VIII–16 IX 2001 r., Zamek Królewski na Wawelu, Kraków], oprac. A. Janczyk, wstęp J.T. Petrus, tłum. K. Malcharek, Kraków 2001.
- Xawery Dunikowski. Rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog* [Katalog zbiorów Muzeum Rzeźby imienia Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie], oprac. A. Kodurowa, Warszawa 1975.