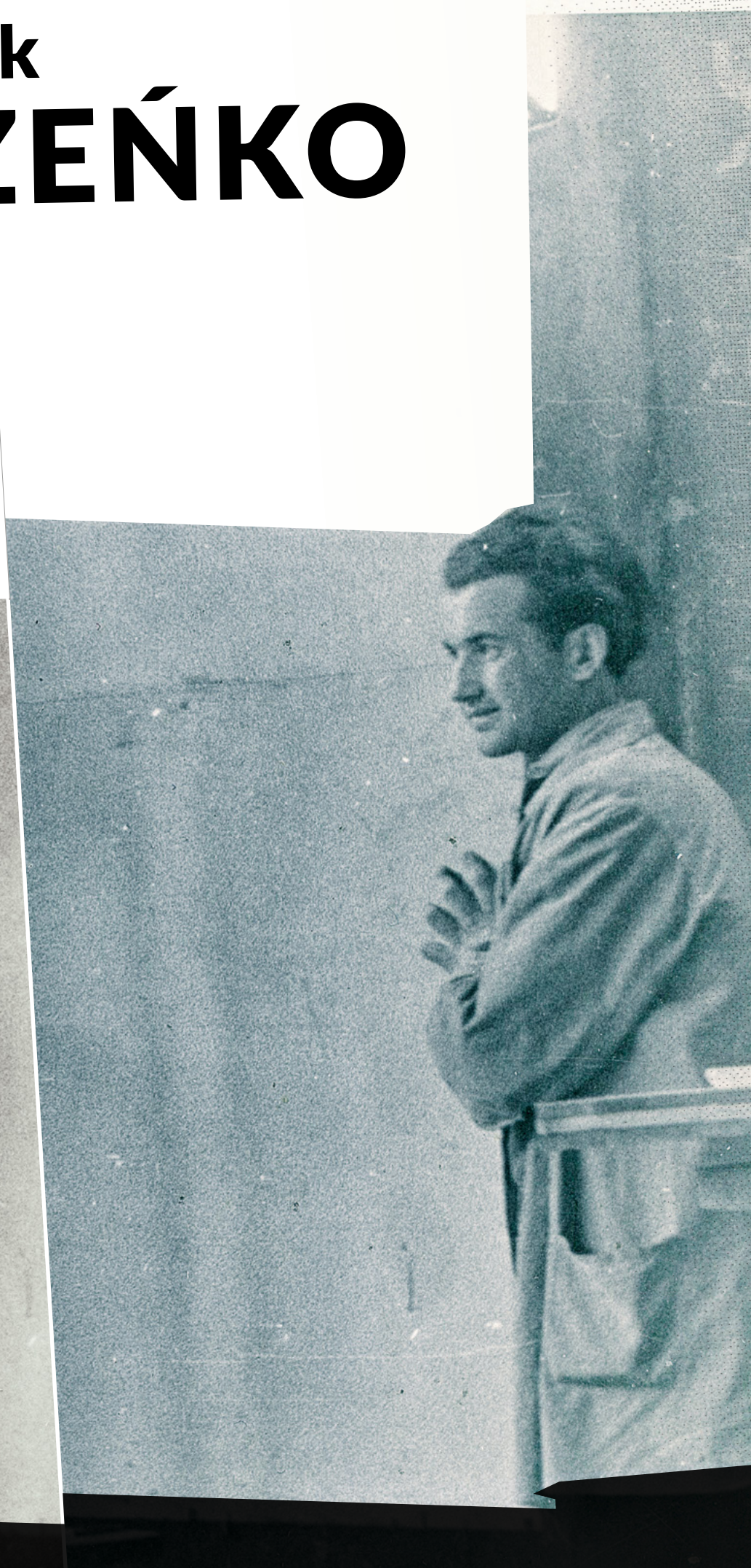
Franciszek
DUSZEŃKO





Franciszek

DUSZEŃKO

SPIS TREŚCI

7 Słowo wstępne
8 Nakreślić kształt
14 Kalendarium życia
60 Teksty krytyczne
118 Audycje Małgorzaty Żerwe
142 Recenzje
156 Program pracowni
162 Wspomnienia uczniów
176 List z Indii
184 Przemówienie rektora
186 Bibliografia
190 Katalog prac
232 Noty o autorach

Franciszek DUSZEŃKO

1925–2008

SŁOWO WSTĘPNE

Przed nami spotkanie z profesorem Franciszkiem Duszeńką.
Będzie to przemierzanie i odczytywanie drogi rzeźbiarza, pedagoga, mistrza, rektora, człowieka –, którego znaliśmy, który był autorytetem nie tylko dla nas – jego studentów.
Ta perspektywa pozwoli odkryć zarówno siłę jego wpływu na rzeźbę i wydobycie jej znaczenia w przestrzeni publicznej, jak i pokazać oddziaływanie osobowości Profesora na formowanie różnorodnych postaw artystycznych w pracowni, którą prowadził, i istotność w kształtowaniu historii Wydziału Rzeźby oraz budowaniu pozycji Uczelni.

prof. Ludmiła Ostrogórska
Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

NAKREŚLIĆ KSZTAŁT

Rzeźba bryły lodu z naciętym krzyżem

Anna Zelmańska-Lipnicka

Jeżeli chcesz coś zrobić, to zrób teraz, zrób to dzisiaj, bo jutro wszystko zmierza ku końcowi.
– Tym, którzy na zawsze pozostaną cząstką Antarktydy[1].

Franciszek Duszeńko (ze szkicownika)

1 Cytat do rysunku, Franciszek Duszeńko, brudnopis, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

Nakreślić kształt, aby „świadcząc o ludobójstwie", nie postradać zmysłów. Dowody fizyczności Franciszka Duszeńki były rodzajem dotykania osoby wplecionej w historię Europy Wschodniej. Przestrzeni, w której architektura żyjących „zamieszkuje" obok architektury nieobecnych.

Wspomnienia

Z okna akademika na Chlebnickiej codziennie widać było zmierzającego do swojej pracowni starszego pana, a wewnątrz budynku, ostatnich jego studentów. Dla mnie sylwetka profesora Franciszka Duszeńki nierozerwalnie nałożyła się na obraz przestrzeni życia wielu pokoleń, pozostając częścią wspomnień bliskich nam osób.
Jedną z nich jest Teresa Sierant-Mikicicz. Pamiętam, jak wspominała, kiedy, uczestnicząc w pracy uczelnianej komisji wyborczej, jako działacz Solidarności, była usatysfakcjonowana, iż to właśnie on został po raz pierwszy demokratycznie wybranym rektorem. Podczas sprawowania tej funkcji w latach 1981–1987 doświadczał przełomu – „trudnej nadziei". Pod koniec kadencji, gdy zamykał sprawozdanie ze swojej pracy, skierował podziękowanie do wszystkich „za pomoc". Odchodząc, pozostawił po sobie przekonanie o wadze niezależności tak w życiu, jak i w sztuce.
Po kilku latach, po śmierci profesora, w wyniku konieczności „zamknięcia" jego pracowni pojawiła się idea, by wszystko w niej zachować w pozostawionym przez rzeźbiarza stanie.
Nie było jednak komu jego spuścizny przekazać. Nie było syna, który zmarł po ciężkiej chorobie w 2000 roku. Pozostała osamotniona Urszula, żona, dla której pracownia stała się miejscem na nowo odkrywanym.
Prócz rzeźb i szkiców zachowały się różnego rodzaju dokumenty, w pośpiechu pakowane, często tylko z pozoru poukładane i posegregowane, ważne i nieważne, zdjęcia bez podpisów, notatki pisane na skrawkach papieru, rachunkach, kopertach, szkice do drugiej monografii szkoły, recenzje do przewodów różnego stopnia, powstałe dla niezliczonej liczby rzeźbiarzy, często przyjaciół. Liczne prace magisterskie studentów profesora, ale nie tylko, wszystko, co było dla niego interesujące i warte uwagi: fragmenty dorobku rzeźbiarzy młodego pokolenia, opracowania do publikacji Wydziału Rzeźby, sprawozdanie rektora, listy, telegramy, plany, programy pracowni, próby tekstów o historii uczelni. Notatki z nazwiskami wybitnych, jego zdaniem, i bliskich mu artystycznie studentów.

Do dokumentów z pracowni doszły materiały z opuszczonego przez panią Urszulę mieszkania. Dzięki niej udało się częściowo poopisywać zdjęcia, rozpoznać widniejące na nich osoby.
Ważna stała się jednak nie tylko historia artysty rzeźbiarza, uczelni, na której pracował, lecz również ich wspólne życie. Wciąż zastanawiam się, jak ocalić od zapomnienia nawet to, czego nie mam świadomości i mieć nie mogę.

Metryka i dokumenty

Franciszek Duszeńko – rocznik 1925, miejsce urodzenia – Gródek Jagielloński… W stosunku do obecnej sytuacji Ukrainy i ukraińskiego Городока, był to czas istnienia wielu narodowości obok siebie nie bez konfliktów – jednak możliwy. Jako chłopiec Franciszek dorastał w mieście, w którym zmarł król Władysław II Jagiełło i gdzie wspólnymi siłami „ku pokrzepieniu serc" w 1903 roku postawiono mu pomnik – miejsce spotkań. Z listu Michała Krupińskiego do Duszeńki dowiadujemy się, iż „[…] na początku września 1939 r. po wkroczeniu Niemców do Gródka pomnik zwalili faszyści ukraińscy, później wniesiono go do remizy strażackiej w magistracie, po 17 września pomnik wyniesiono za magistrat przy ul. Wałowej (obecnie Komsomolskiej) i tam go zakopano. W tej straży był mój brat Michał Ślipko i uczestniczył w tym «pogrzebie» […]"[2].
Idea odkopania pomnika i „sprowadzenia go po wojnie do Polski" oddziaływać będzie na wyobraźnię wielu tych, którzy przeżyją – także na „gdańskiego rzeźbiarza".
Jako szesnastolatek zdaje w 1941 roku do Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych we Lwowie, przemianowanego na Kunstgewerbeschule. Chciał studiować malarstwo. Dopiero profesor Marian Wnuk po obejrzeniu jego – jak to sam określa „glinolepów" – namówił go do studiowania rzeźby.
Student prof. Wnuka, przyjaciel i kolega studencki Franciszka Duszeńki, Tadeusz Łodziana, wspominając ten okres, jak również dramatyczne losy związane z terrorem okupacji sowieckiej, trwającej od 22 września 1939 roku do 22 czerwca 1941, ujawnia, iż wszyscy studenci Instytutu byli na listach NKWD przeznaczeni do wywózki. Opisuje tragiczne losy przyjaciół pochodzenia żydowskiego, prześladowanych tak ze strony Niemców, jak i „sąsiadów". Dramat trwał wiele lat, przykładem jest tragiczna śmierć twórcy makiety *Panoramy Lwowa* inż. Janusza Witwickiego, który został ukamienowany przez służby bezpieczeństwa Ukrainy w 1946 roku po wydanej przez Nikitę Chruszczowa zgodzie na wywóz *Panoramy* do Polski.
Ogromnym wstrząsem dla mieszkańców Lwowa była jednak obwieszczona wiosną 1943 roku wiadomość o wymordowaniu polskich oficerów w Katyniu[3]. Sprawa o tyle jest symboliczna, że po latach przyszedł czas, iż można było oddać hołd zamordowanym oficerom. Zrobił to nie kto inny, jak uczeń i asystent profesora Franciszka Duszeńki – Zdzisław Pidek.

W tym czasie, obok Tadeusza Łodziany, przyjacielem FranciszkaDuszeńki był Leszek Weroscy. Stanowili oni we Lwowie nierozłączną parę. Obaj zostali aresztowani – Franciszek przez policję ukraińską w maju 1944 roku w Gródku Jagiellońskim, po wpadce swojej organizacji AK, Leszek we Lwowie. Ostatecznie spotkali się w obozie Gross-Rosen. Po wojnie obaj różnymi drogami szukali wywiezionego na roboty do Rzeszy profesora Mariana Wnuka.

2 List Michała Krupińskiego do Franciszka Duszeńki z 25 lutego 1989 roku, Lublin. Ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

3 Informacje te pochodzą z: T. Łodziana, *Wspomnienia. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych 1937–1944 we Lwowie*, Wrocław 2003.

W rozmowach z panią Urszulą wspomnienia męża tamtych lat ocierają się o milczenie. Znaczącą ciszę. Holenderski historyk sztuki Frank van Vree, analizując polską kinematografię, filmy Andrzeja Wajdy (*Kanał*) i Andrzeja Munka (*Pasażerka*), Wojciecha Jerzego Hasa, Jerzego Kawalerowicza, zauważa przewartościowanie wspomnień z najbliższej przeszłości, które ujawnia się w chęci przekształcenia miejsc zagłady w pomniki[4].
Zagłębiając się w tę myśl, można znaleźć wspólny mianownik. Brat Leszka Weroscego, Mietek, studiował w Wyższej Szkole Filmowej w Krakowie, przeniesionej później do Łodzi, ze swoimi lwowskimi przyjaciółmi Jurkiem Pyrkoszem, Andrzejami: Wajdą i Munkiem.

4 Za: Frank van Vree, *Kamienie Treblinki*, „Porta Aurea" 2009, nr 7/8, s. 35.

Fotografie i listy

Po wojnie dwudziestojednoletni Franciszek wspólnie z przyjaciółmi „emigruje", poznając „nową Polskę". Po oswobodzeniu trafił do Warszawy, później do Zakopanego i Łodzi. Tam rozpoczyna naukę w Szkole Przemysłu Artystycznego wraz z Bohdanem Borowskim. Wreszcie, w 1946 roku, odnajduje w Sopocie swojego profesora Mariana Wnuka i w tym samym roku rozpoczyna naukę pod opieką jego i asystenta Adama Smolany.
W pracowni studiują także: Anna Pietrowiec, Elżbieta Szczodrowska, Magdalena Więcek, Tadeusz Łodziana, Leszek Weroscy. Duszeńko wspomina: „mieliśmy za sobą czas wojny, zmorę okupacji, kaleką młodość – byliśmy rządni budowania życia, życia od nowa, należeliśmy do tych, którym się udało przeżyć, współpraca, a raczej współistnienie nauczających i nauczanych w tym okresie były niezwykłym ewenementem w procesie powstawania gdańskiej uczelni, a klimat towarzyszący tym działaniom, niezwykły w swojej intensywności, aktywności i zachłanności na poznawanie i doświadczanie, trudny, czy też niemożliwy w innych bardziej poprawnych okolicznościach do powtórzenia. Różne życiorysy. – Niektórzy z nas byli bardziej dorośli. Wszystkich łączyła konieczność uprawiania sztuki – potrzeby życia"[5].
W pozostawionych listach znajdują się ślady ciągłości zawartych przyjaźni: od Jacka Pugeta z lat sześćdziesiątych, z którego autorytetem liczył się, zapraszając go na obrony dyplomów, od Adama Smolany, Adama Haupta, Reginy i Jacka Czapiewskich, Jerzego Zabłockiego, jest też korespondencja z Tadeuszem Łodzianą. Liczne telegramy z gratulacjami. Jak wspominają Katarzyna i Józef Stasińscy, dom państwa Duszeńków w Gdańsku i Patoce był zawsze otwarty[6].

5 Cyt. z: wspomnienia Magdaleny Więcek (żony Mariana Wnuka), dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

6 Na podstawie przeprowadzonych rozmów telefonicznych z Katarzyną i Józefem Stasińskimi, wrzesień 2014 roku.

Kartki i brudnopisy

Duszeńko tłumaczył genezę realizacji pomnika w Treblince oczywistością wspólnego zamieszkiwania jako codzienności.
„[…] określenie «żyli wśród nas» jest czymś dogłębnie prawdziwym i faktycznym jak własne istnienie w tym czasie. Byłem także żołnierzem Armii Krajowej i tragedia zagłady przy naszej bezsilności i niemocy była okrutna. Byłem również więźniem obozów koncentracyjnych Gross Rosen i przypuszczam, że moje doświadczenia w Treblince – były pewnego rodzaju «rozliczeniem»[7]" uświęcającym życie – hebrajską cedaką. „Sprawiedliwością" po tych, po których nie mógł zostać nawet ślad, obnażającą fałsz miejsc w postaci „nie-miejsc" zagłady.

7 Cyt. z: wspomnienia, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

Walter Benjamin, według którego „[...] wspomnienie powinno oferować obraz tego, kto wspomina, podobnie jak dobry raport archeologiczny powinien

wskazać nie tylko warstwy, z których pochodzą znaleziska, lecz także, przede wszystkim, te, przez które trzeba się przekopać”[8]. W przypadku Duszeńki i Haupta zaprojektowanie pomnika dla największego ze wszystkich cmentarza kryjącego szczątki ludzkie, przypomina zamiar przekopania się przez podłoże do nieodpartej potrzeby ochrony, naznaczenia strażą, która zapewnia potrzebę ciszy. Jacek Puget w liście do przyjaciela z 13 stycznia 1966 roku zauważył i docenił znaczenie umieszczonej przez niego na pomniku menory[9], orientowanej na wschód.

Sam Duszeńko opisywał „[…] pomnik jako archaiczny w swojej intencji. Składający się z ośmiowarstwowej granitowej bryły z frontową szczeliną rozdarcia. Ściana frontalna ukazuje «Męczeństwo», Ściana prawa – «Kobiety i dzieci», Ściana lewa – «Walkę», Ściana tylna – «Przetrwanie». Sama bryła kojarzona z biologiczną formą «grzyba», jakby wyrastającą z tej ziemi przesiąkniętej krwią męczeńską – jak «wykwit» tej materii […]”[10].

Ukryte szkice

Jako „intymne koncepcje Pomnika Obrońców Westerplatte”, szkice odsłaniają skrywane reminiscencje. W trakcie poszukiwań formy pojawia się dwuznaczność gestów. Szukając proporcji, napięć, wielkości – na marginesie strony Duszeńko rysuje nielotnego ptaka.
Obok rozrysowywane jego transformacje kierują w stronę ironii, dystansu wobec siebie (patosu). Rysuje statek, szuka najważniejszych kierunków, grubości, wprowadza walor, kreśli bryłę w perspektywie.
Tworząc wertykalną syntezę tradycji europejskiej, kieruje ku powierzchniowej erozji – „szczelinie” dla bohaterów/ofiar sprzed „czasu granicznego”. Próba przejścia jednak, zrównoważenia nie jest możliwa. To, co dominuje – to „uraz”. Gest wzorujący się na założeniach z lat przedwojennych, podkreślający „tradycję siły monumentu”. „Wstrętny uraz”, który podobnie jak u Hannah Arendt zaczyna przybierać kształt. W liście do Gershoma Scholema filozofka napisała: „Masz całkowitą słuszność: zmieniłam zdanie i przestałam się posługiwać pojęciem «radykalnego zła». […] uważam obecnie, iż zło nigdy nie jest «radykalne», a tylko skrajne i że nie posiada ono żadnej głębi ani jakiegokolwiek demonicznego wymiaru. Może ono wypełnić i spustoszyć cały świat, bo rozprzestrzenia się jak grzyb porastający powierzchnię. «Urąga myśli», jak napisałam, gdyż myśl próbuje dotrzeć na pewną głębokość, sięgnąć korzeni, w momencie zaś, gdy zajmie się złem jałowieje, bo dotyka nicości. Na tym polega «banalność zła». Jedynie dobro posiada głębię i może być radykalne”[11].

Rozmowy z profesorem pozostały w tych, którzy go słuchali chłonęli wraz z nim znaczenie wolności, odpowiedzialności, spokoju. W jego „radykalności” zbliżali się do wiecznego szeptu. Człowieka nacinającego „bryły lodu”.

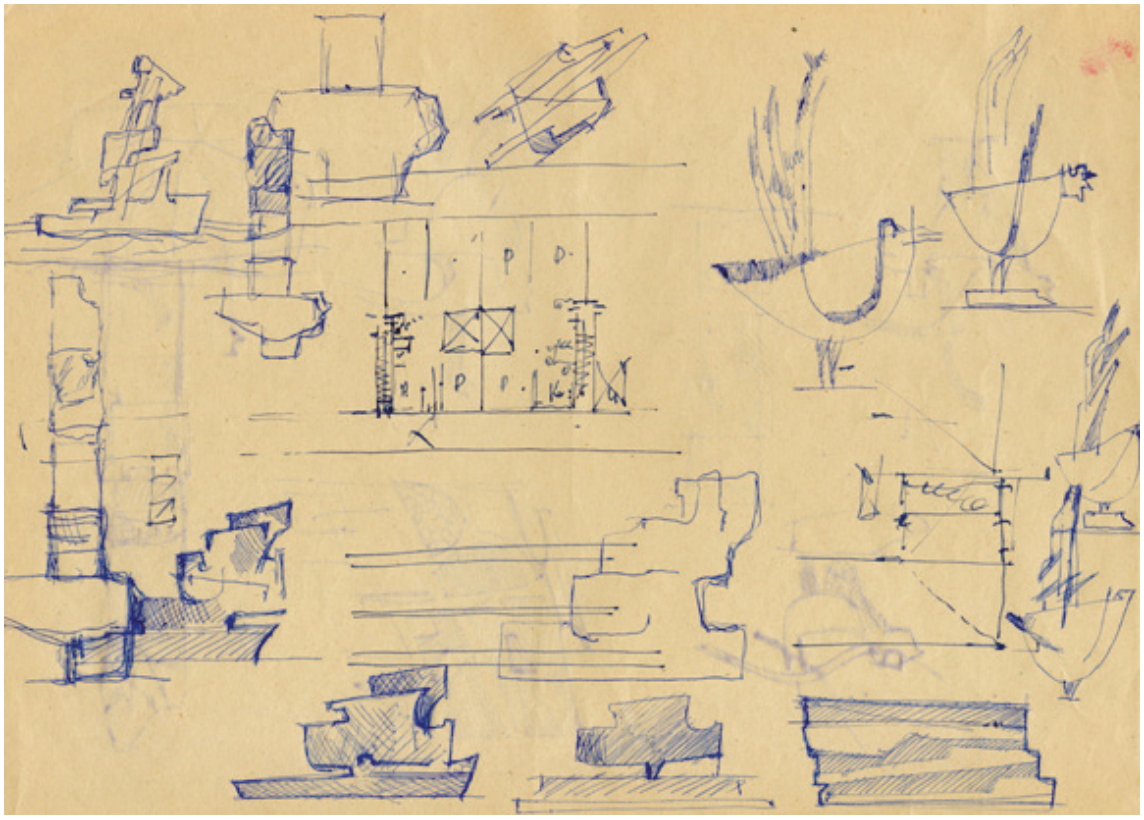
Gdańsk, 18.11.2014

8 *Walter Benjamin* w: George Didi-Huberman, *Kora*, Gdańsk, 2013. s. [84].

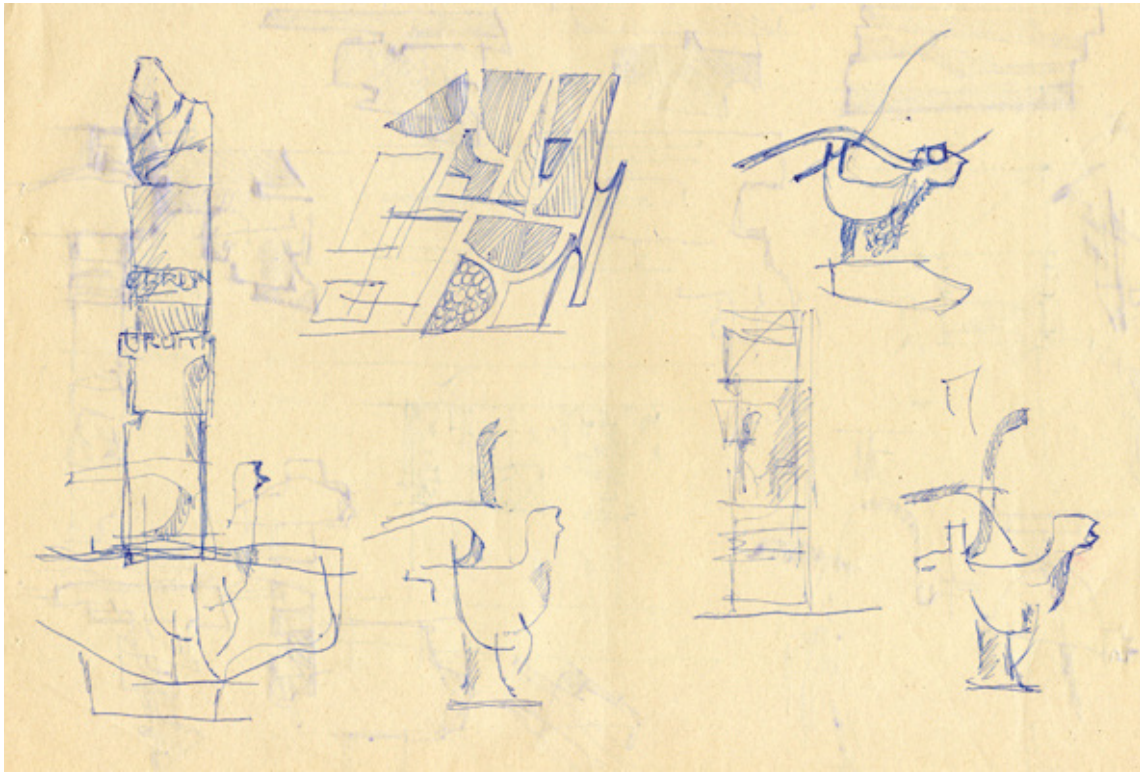
9 Na podstawie listu od Jacka Pugeta do Franciszka Duszeńki, z 13 stycznia 1966 roku, Kraków.

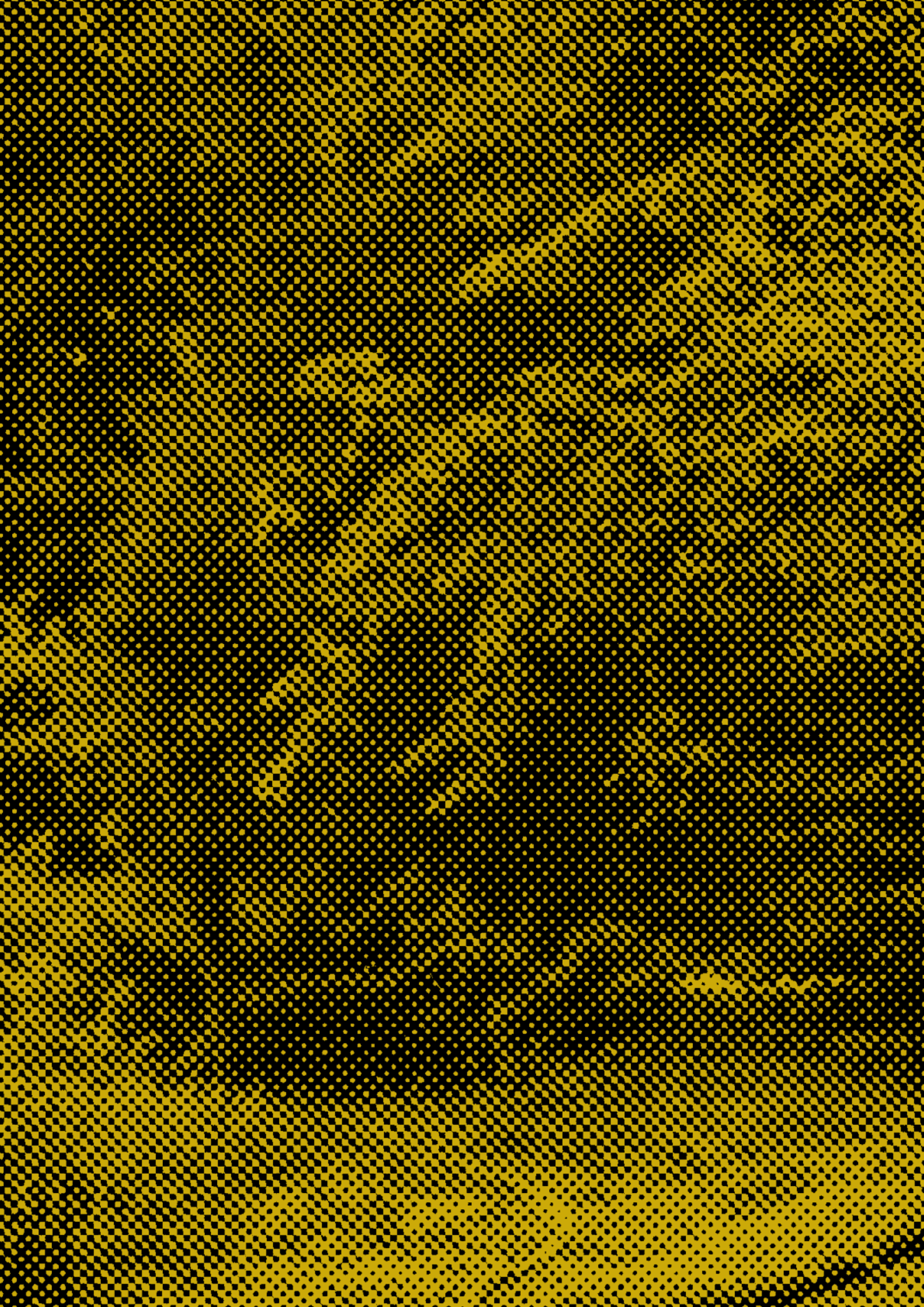
10 Cyt. z: wspomnienia, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

11 H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Kraków 2004, s. 402–403, w: tejże, *Odpowiedzialność i władza sądzenia*, Kraków 2003, s. 317.



Szkice do projektu pomnika Obrońców Westerplatte,
z: szkice z brudnopisu, ze spuścizny Franciszka Duszeńki,
Biblioteka ASP w Gdańsku






KALENDARIUM

KALENDARIUM

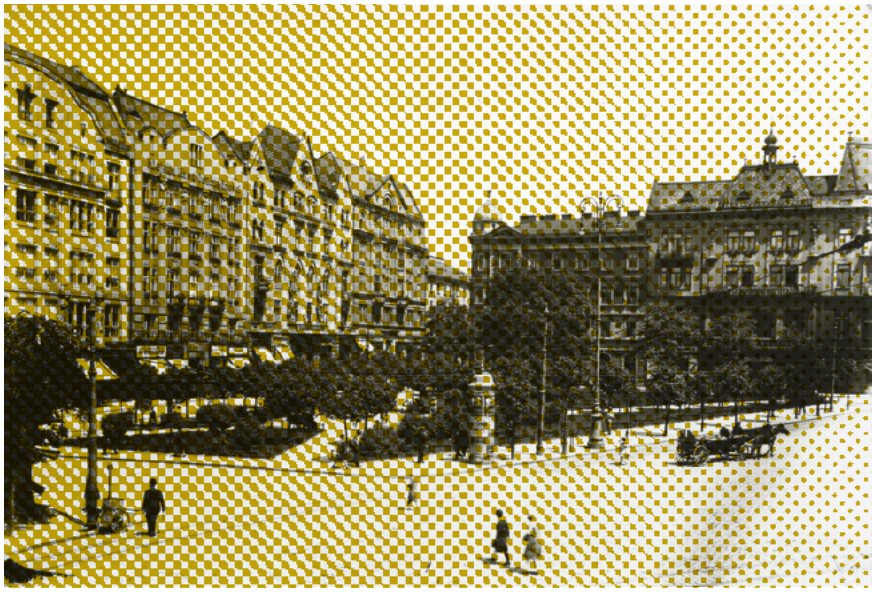
1925

Franciszek Duszeńko urodził się 6 kwietnia 1925 roku w Gródku Jagiellońskim koło Lwowa, jako syn Józefa i Anny z domu Kiszko.

1 Zdjęcia Lwowa zostały opisane na podstawie strony: http://www.karta.org.pl/, (dostęp: 1 lipca 2014).



Lwów, Plac Mariacki, w tle pomnik Adama Mickiewicza, około 1915



Lwów, plac Halicki z Kasą Oszczędnościową (wcześniej Bank Lwowski), około 1915[1]



Lwów, ul. Zbylkiewicza, około 1915

Lwów, około 1915





Lwów, kinoteatr
około 1915



RZECZPOSPOLITA POLSKA
Urząd Stanu Cywilnego w Łodzi
OBWÓD ŚRÓDMIEJSKI
Nr 9220 /U/1951

Odpis skrócony aktu urodzenia

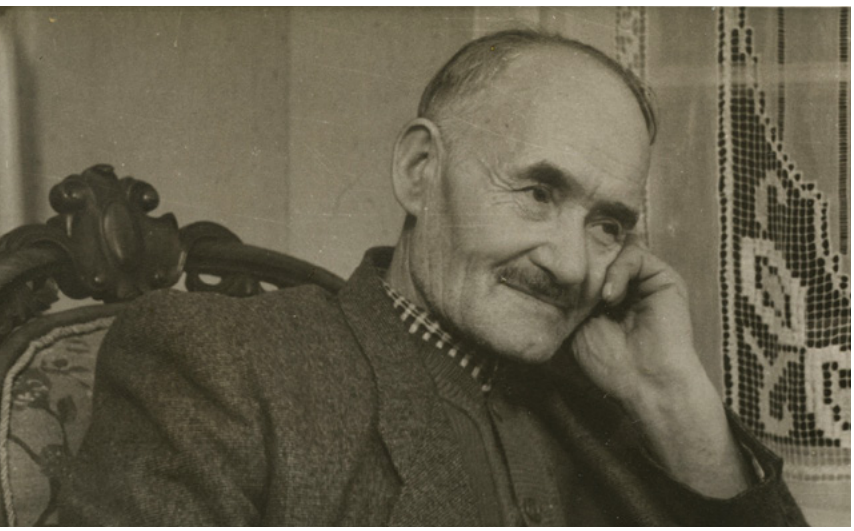
Zaświadczam, że Franciszek Duszenko
urodził się dnia 6 kwietnia tysiąc dziewięćset
dwudziestego piątego r. 1925 roku w Gródku Jagiellońskim
z ojca Józefa Duszenko (imię i nazwisko) (zawód) zamieszkałego
w Gródku Jagiellońskim
i matki Anny Duszenko, uro zonej Kiszko (imię i nazwisko) (nazwisko rodowe) (zawód)
zamieszkałej w Gródku Jagiellońskim
Łódź, dnia 6 sierpnia 195 1 r.
Urzędnik Stanu Cywilnego
Maria Zielińska

C. D. A. P. Warszawa, Dodaj 1 z 24 — Zam. 959 złec.
ŁZG. Oddział 03 w Łodzi — N1.80. — 8804 168,000 D-1-25701-08.11.50

Odpis aktu urodzenia



Rodzice Józef i Anna Duszeńkowie





Z lewej Franciszek Duszeńko,
Gródek Jagielloński, około 1930

1932–1939

Uczęszczał do szkoły powszechnej i dwóch klas Gimnazjum Humanistycznego w Gródku Jagiellońskim.

1938

W 1938 roku ukończył gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Gródku Jagiellońskim Adam Haupt – współtwórca realizowanych w zespole z Franciszkiem Duszeńką pomników (na podstawie świadectwa gimnazjalnego z 18 maja 1938 roku)[2].

1941

Ukończył tak zwaną dziesięciolatkę – po zmianie systemu szkolnictwa[3].

1941–1944

Studiował w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, w pracowni prof. Mariana Wnuka razem z Tadeuszem Łodzianą, Leszkiem Weroscy[4].

2 http://tomaszhaupt.com/roots/Adam/index.html, (dostęp: 24.11.2014).

3 Na podstawie życiorysu w: teczka studencka, archiwum ASP w Gdańsku.

4 Informacje te pochodzą z: Tadeusz Łodziana, *Wspomnienia. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych 1937–1944 we Lwowie*, Wrocław 2003.



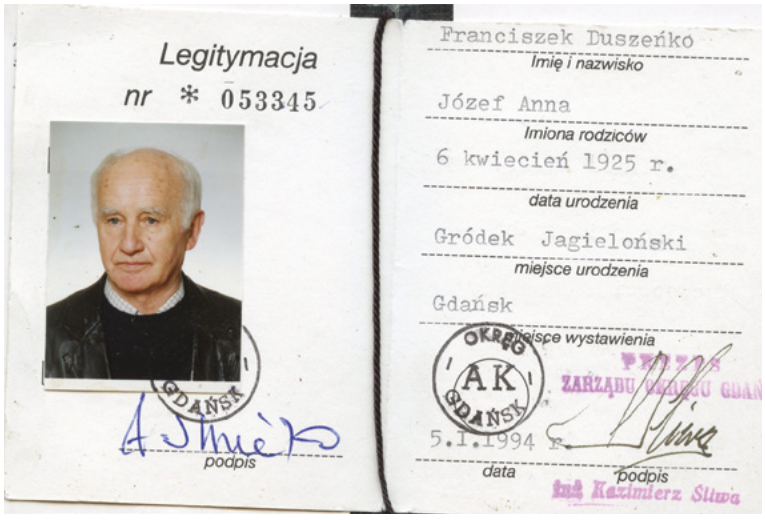
Okres studiów, drugi z lewej Duszeńko, najprawdopodobniej Lwów

07.1943 –05.1944

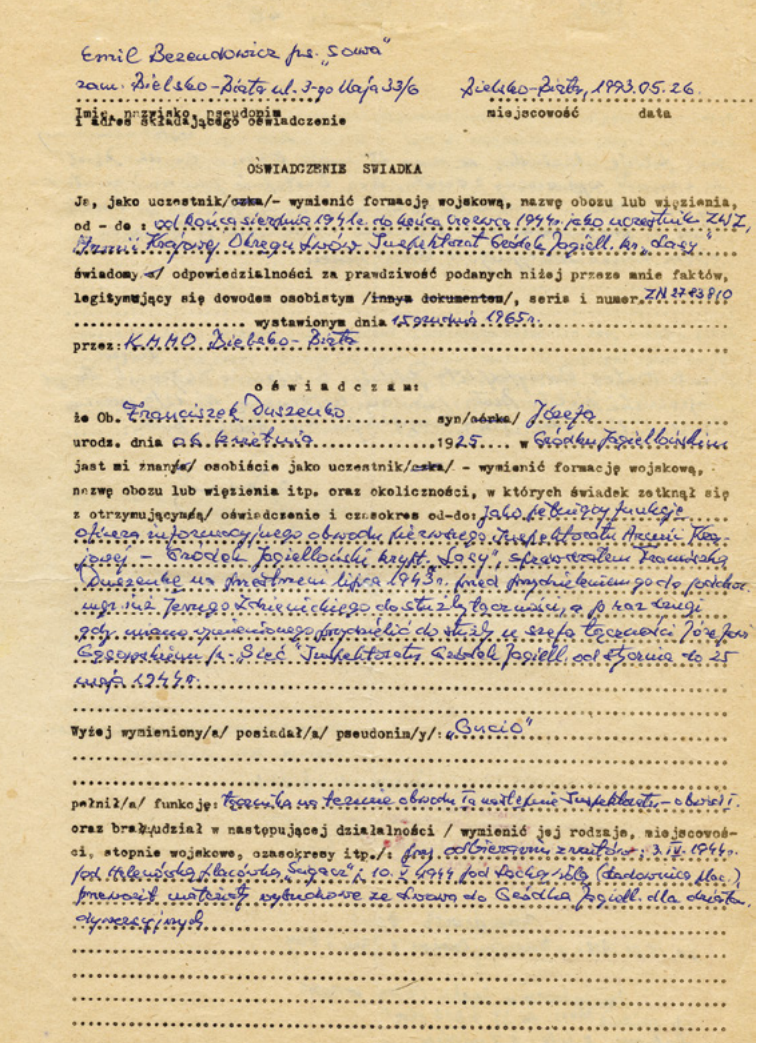
Został żołnierzem Armii Krajowej (obszar Lwów), pseudonim „Gustaw". Od lipca tego roku do maja 1944 sprawował służbę w łączności, głównie między Gródkiem Jagiellońskim a Lwowem przewoził radiostację, materiały wybuchowe, brał udział w przyjmowaniu lotniczych zrzutów broni[5].

5 Na podstawie zeznań świadków: Ernesta Drew z 8 grudnia 1986, Elima Bezendowicza z 26 maja 1993, Józefa Gąsowskiego z 1 września 1993 w: dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku (dalej: dokumenty...).

6 Tamże.



Legitymacja AK nr 053345[6]



Emil Bezendowicz ps. „Sowa"
zam. Bielsko-Biała ul. 3-go Maja 33/6 — Bielsko-Biała, 1993.05.26
Imię, nazwisko, pseudonim i adres składającego oświadczenie — miejscowość — data

OŚWIADCZENIE ŚWIADKA

Je, jako uczestnik/czka/- wymienić formację wojskową, nazwę obozu lub więzienia, od - do : od końca sierpnia 1944r. do końca grudnia 1944r. jako uczestnik ZWZ, Armii Krajowej, Okręgu Śląsk, Inspektorat Bielsko, Rejon Lasy
świadomy/a/ odpowiedzialności za prawdziwość podanych niżej przeze mnie faktów, legitymujący się dowodem osobistym /innym dokumentem/, seria i numer ZN 273 810
wystawionym dnia 15 grudnia 1965r.
przez: K.M.M.O. Bielsko-Biała

o ś w i a d c z a m:

że Ob. Franciszek Duszeńko syn/córka/ Józefa
urodz. dnia 04. kwietnia 1925 r. w Środku Śląskim
jest mi znany/a/ osobiście jako uczestnik/czka/ - wymienić formację wojskową, nazwę obozu lub więzienia itp. oraz okoliczności, w których świadek zetknął się z otrzymującym/ oświadczenie i czasokres od-do: jako dowódcy plutonu oficera inspektoratu obwodu Bielsko Inspektoratu Armii Krajowej - Środek Śląski kryptonim Lasy", sprawowałem dowództwo Duszeńko na przełomie lipca 1943r. aresztowany przez gestapo, następnie przebywał w więzieniu Łąckiego we Lwowie, a potem w Krakowie w więzieniu Montelupich, we Wrocławiu w więzieniu policyjnym. Od 3 lipca więzień obozów koncentracyjnych Gross-Rosen (pracował w kamieniołomach granitu, w Gross-Rosen przebywał wspólnie z Leszkiem Weroscym) i Oranienburg-Sachsenhausen (nr obozowy 86262).

Wyżej wymieniony/a/ posiadał/a/ pseudonim/y/: „Sucio"

pełnił/a/ funkcję: dowódca na terenie obwodu Bielsko Inspektoratu - obwodu
oraz brał udział w następującej działalności / wymienić jej rodzaje, miejscowości, stopnie wojskowe, czasokresy itp./: brał odbieranie zrzutów - 3.IV.1944. pod Międzybrodziem Żywieckim; 10.X.1944 pod Łodygą (Radziechowice) przewód wiatrowy wybuchowe ze Lwowa do Środka Śląskiego dla dalszej dywersyjnej.

Wyżej wymieniony/a/ był/a/ represjonowany/a/:/wymienić jej rodzaje, miejscowości, czasokres, organy represjonujące /nazwę/, z jakich powodów itp.: został aresztowany przez Gestapo w Bielsku-Białej w dniu 25 maja 1944r. w Środku Śląskim. Za udział w dywersyjnej grupie Lasy" kierowanej przez Duszeńko na obszarze 1 pułku piechoty do końca maja 44 r. Następnie przebywał w więzieniu Łąckiego we Lwowie, Krakowie w więzieniu Montelupich, we Wrocławiu w więzieniu policyjnym. Od 3 lipca więzień obozów koncentracyjnych Gross-Rosen (pracował w kamieniołomach granitu, w Gross-Rosen przebywał wspólnie z Leszkiem Weroscym) i Oranienburg-Sachsenhausen (nr obozowy 86262).

Jeśli świadek jest członkiem organizacji kombatanckiej powinien podać jej nazwę, wpisać numer legitymacji członkowskiej, datę jej wydania, przez kogo: Związek Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej i b. Więźniów Politycznych Zarząd Wojewódzki Bielsko-Biała, którego legitymacja nr 12/3 wydana 14.12.1975r. przez Zarząd Wojewódzki Bielsko-Biała

własnoręczny podpis

P o t w i e r d z a m:
wiarygodność powyższych danych:

Pieczęć organizacji, imię i nazwisko, funkcja, data, miejscowość

Związek Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej i b. Więźniów Politycznych ZARZĄD WOJEWÓDZKI 43-300 BIELSKO-BIAŁA tel. 246 69

za zgodność własnoręcznego podpisu
Związek Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej i b. Więźniów Politycznych ZARZĄD WOJEWÓDZKI 43-300 BIELSKO-BIAŁA tel. 246 69
ul. 3 Maja nr 5
z dn. 07.1993 r.

ZARZĄD WOJEWÓDZKI ZBoWiD w BIELSKU-BIAŁEJ
ul. 3 Maja nr 5 tel. 246 69

zaświadcza na podstawie posiadanych dokumentów, że Kol. Duszeńko Emil ur. 15.01.1918 r. w Nowosielicach Ordynacie p. Jana i Ewy jest zweryfikowanym członkiem ZBoWiD z tytułu działalności w Związku Odwetu w okresie od grudnia 1943 r. do 27 lipca 1944 r. Zaliczenie 2 lata 8 miesięcy
Nr 12/3
z dn. 25.11.1975 r.
24.08.1993 r.

Związek Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej i b. Więźniów Politycznych ZARZĄD WOJEWÓDZKI 43-300 BIELSKO-BIAŁA tel. 246 69

Poświadczenie świadka Emila Bezendowicza, ps. „Sowa"[7]

1944

25 maja został aresztowany przez Gestapo, od 29 maja przebywał kolejno: w więzieniu Łąckiego we Lwowie, w Krakowie w więzieniu Montelupich, we Wrocławiu w więzieniu policyjnym[8].

Od 3 lipca więzień obozów koncentracyjnych Gross-Rosen (pracował w kamieniołomach granitu, w Gross-Rosen przebywał wspólnie z Leszkiem Weroscym) i Oranienburg-Sachsenhausen (nr obozowy 86262)[9].



SERVICE INTERNATIONAL DE RECHERCHES
INTERNATIONAL TRACING SERVICE
INTERNATIONALER SUCHDIENST

D - 3548 AROLSEN
Tel. (05691) 637 – Telegr.-Adr. ITS Arolsen

EXTRAIT DE DOCUMENTS | EXCERPT FROM DOCUMENTS | DOKUMENTEN-AUSZUG

Votre Réf. / Your Ref. / Ihr Az. ———— Notre Réf. / Our Ref. / Unser Az. T/D – 110 156

Nom / Name / Name	DUSZENKO	Prénoms / First names / Vornamen	Franz	Nationalité / Nationality / Staatsangehörigkeit	polnisch
Date de naissance / Date of birth / Geburtsdatum	6.4.1925	Lieu de naissance / Place of birth / Geburtsort	nicht angeführt	Profession / Profession / Beruf	nicht angeführt
Noms des parents / Parents' names / Namen der Eltern	nicht angeführt			Religion	nicht angeführt

Dernière adresse connue / Last permanent residence / Zuletzt bekannter ständiger Wohnsitz: nicht angeführt

Arrêté le / Arrested on / Verhaftet am	nicht angeführt	à / in / in	nicht angeführt	par / by / durch	nicht angeführt
Est entré au camp de concentration / Entered concentration camp / Wurde eingeliefert in das Konz.-Lager	Sachsenhausen			No. de détenu / Prisoner's No. / Häftlingsnummer	86262
le / on / am	3. Juli 1944	venant de / coming from / von	nicht angeführt	par / by / durch	nicht angeführt

Catégorie, ou raison donnée pour l'incarcération / Category, or reason given for incarceration / Kategorie, oder Grund für die Inhaftierung: "Schh" (* Schutzhaft)

Transféré / Transferred / Überstellt: nicht angeführt

Dernière mention dans la documentation des CC / Last entry in CC-records / Letzte Eintragung in KL-Unterlagen: War im März 1945 im Konzentrationslager Sachsenhausen/Kommando Heinkel inhaftiert.

Remarques / Remarks / Bemerkungen: keine

Dokument potwierdzający pobyt w obozie[10]

7 Tamże.

8 Brudnopisy Franciszka Duszeńki w: dokumenty…

9 Na podstawie pisma z organizacji „Czerwony Krzyż" z Genewy z 24 lutego 1977, w: dokumenty...

10 Tamże.

1945

Uwolniony z Sachsenhausen 8 maja. Po zakończeniu wojny powrócił do Polski, na początku zatrzymał się w Warszawie.

Warszawa, Stare Miasto, październik 1945





Warszawa, Park Ujazdowski
przy rzeźbie Edwarda Wittinga.
Ewa, nn, Franciszek Duszeńko
w środku, nn, październik 1945

1945–1946

Przebywał w Zakopanem, gdzie między innymi szukał u Antoniego Kenara informacji o losach i pobycie swojego lwowskiego profesora Mariana Wnuka.



Zakopane,
przed Muzeum Tatrzańskim,
drugi z lewej Franciszek Duszeńko,
nn, Antoni Kenar, nn; grudzień 1945

Podjął naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Łodzi, w której studiował razem z Bohdanem Borowskim.

Zachowane prace z okresu nauki w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Łodzi:

Sarenka, rzeźba, wrzesień 1945



Św. Franciszek, płaskorzeźba



Św. Franciszek, rzeźba, 1945





Koledzy w pracowni w Państwowej
Szkole Przemysłu Artystycznego
w Łodzi, pierwszy z lewej
Franciszek Duszeńko, 1945

Kartka z Zakopanego do ojca,
lipiec 1946





Franciszek Duszeńko,
na odwrocie dedykacja z datą 13.03.1946

U państwa Bielskich, Łódź 1946





Franciszek Duszeńko, Jan Bielski,
Łódź 1946

Pierwszy z lewej
Bohdan Borowski,
obok Franciszek Duszeńko,
Kraków około 1946





Trzeci z prawej Franciszek Duszeńko,
Tatry, około 1946



W drugim rzędzie od góry,
pierwszy z prawej
Franciszek Duszeńko,
około 1946



Pierwszy na drabinie Franciszek Duszeńko,
w kapeluszu Bohdan Borowski,
obok „prawdziwa góralka”,
Bukowina Tatrzańska, około 1946

Pierwszy z lewej Franciszek Duszeńko,
z prawej Bohdan Borowski,
Tatry, ok. 1946





Drugi z prawej Franciszek Duszeńko,
Bukowina Tatrzańska, około 1946[11]

Świadectwo ze Szkoły Przemysłu Artystycznego
w Łodzi[12]

PAŃSTWOWA SZKOŁA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W ŁODZI

Dzienne szkoły zawodowe

L.kat. 79

ŚWIADECTWO SZKOLNE

Duszeńko Franciszek

urodz. dnia 6. IV. 1925 w Grodku Jagiel. woj. lwowskie (U.Z.)

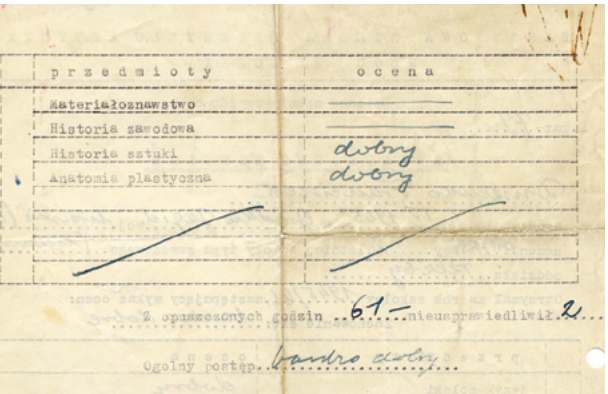
uczeń klasy 2-letniej szkoły typu zawodowego (liceum)

oddziału rzeźby

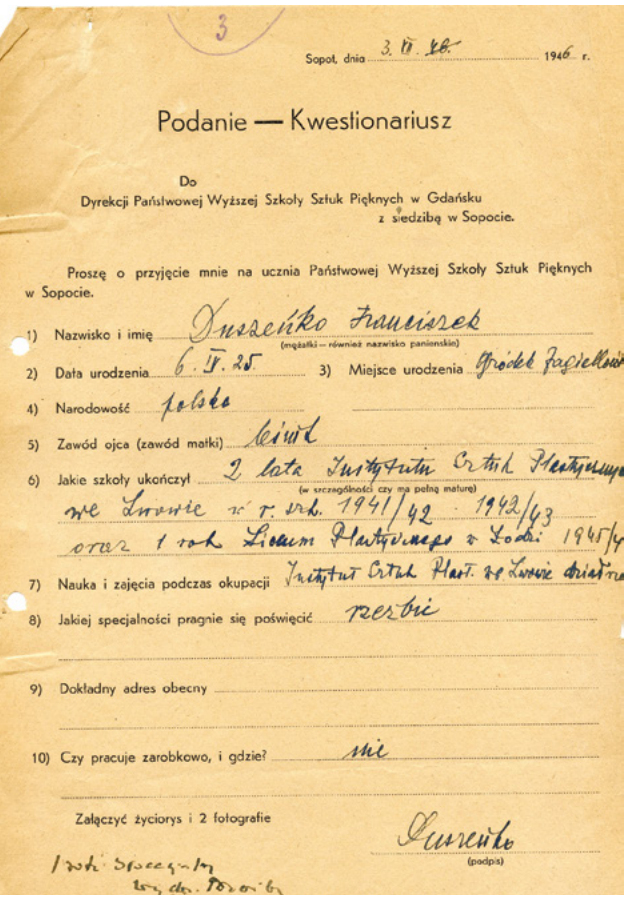
Otrzymał za rok szkolny 1945/46 następujący wykaz ocen:

Zachowanie się: bardzo dobre

przedmioty	ocena
język polski	dobry
język obcy francuski	bardzo dobry
język obcy	
Historia	
Matematyka	dobry
Fizyka	dobry
Geografia	
Geometria wykreślna	bardzo dobry
Zagadnienia współczesne	dobry
Higiena	bardzo dobry
Religia	
Przysposobienie wojsk. stopnia	dobry



Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie w pracowni Mariana Wnuka, miał legitymację studencką o numerze 84 (data otrzymania: 10 stycznia 1947)[13].



3

Sopot, dnia 3. VI. 46 1946 r.

Podanie — Kwestionariusz

Do
Dyrekcji Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku
z siedzibą w Sopocie.

Proszę o przyjęcie mnie na ucznia Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie.

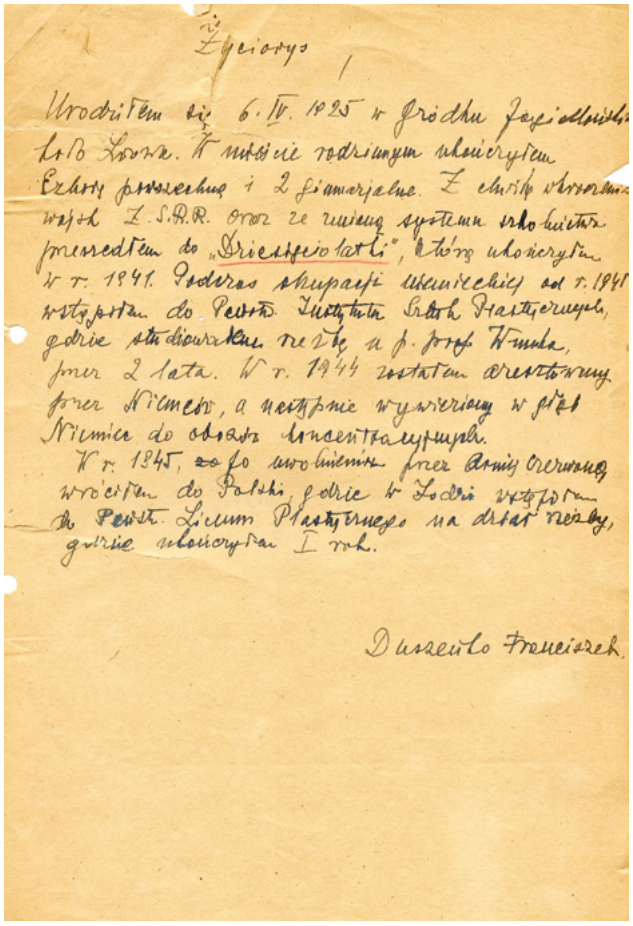
1) Nazwisko i imię Duszeńko Franciszek (mężatki – również nazwisko panieńskie)
2) Data urodzenia 6. IV. 25. 3) Miejsce urodzenia Gródek Jagiellońs
4) Narodowość polska
5) Zawód ojca (zawód matki) ślusarz
6) Jakie szkoły ukończył 2 lata Instytutu Sztuk Plastycznych (w szczególności czy ma pełną maturę)
we Lwowie w r. szk. 1941/42 1942/43
oraz 1 rok Liceum Plastycznego w Łodzi 1945/4
7) Nauka i zajęcia podczas okupacji Instytut Sztuk Plast. we Lwowie działa
8) Jakiej specjalności pragnie się poświęcić rzeźbi
9) Dokładny adres obecny
10) Czy pracuje zarobkowo, i gdzie? nie

Załączyć życiorys i 2 fotografie

Duszeńko
(podpis)

1 rok Specjalny
Wydz. Rzeźby

Podanie – kwestionariusz o przyjęcie na studia, 3 lipca 1946[14]



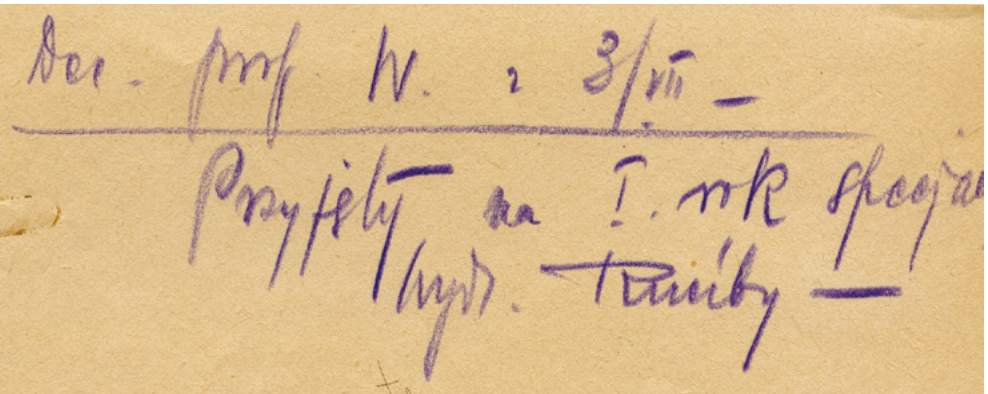
Życiorys

Urodziłem się 6. IV. 1925 w Gródku Jagiellońskim koło Lwowa. W miejscu rodzinnym ukończyłem 6 klas powszechnej i 2 gimnazjalne. Z chwilą wkroczenia wojsk Z.S.R.R. oraz ze zmianą systemu szkolnictwa przeszedłem do „Dziesięciolatki", którą ukończyłem w r. 1941. Podczas okupacji niemieckiej od r. 1941 wstąpiłem do Państw. Instytutu Sztuk Plastycznych, gdzie studiowałem rzeźbę u p. prof. Wnuka, przez 2 lata. W r. 1944 zostałem aresztowany przez Niemców, a następnie wywieziony w głąb Niemiec do obozu koncentracyjnego.
W r. 1945, po wyzwoleniu przez Armię Czerwoną wróciłem do Polski, gdzie w Łodzi wstąpiłem do Państw. Liceum Plastycznego na dział rzeźby, gdzie uczęszczam I rok.

Duszeńko Franciszek

Życiorys[15]

Adnotacja o przyjęciu na I rok studiów[16]



Dec. prof. W. z 3/VII –
Przyjęty na I. rok Specjal
Wydz. Rzeźby

11 Zdjęcia opisane na podstawie notek na odwrocie zdjęć i rozmów z Urszulą Ruhnke-Duszeńko, czerwiec 2014.

12 Dokument pochodzi z Teczki Studenckiej Franciszka Duszeńki, Archiwum ASP w Gdańsku (dalej: teczka studencka).

13 Tamże.

14 Tamże.

15 Tamże.

16 Tamże.

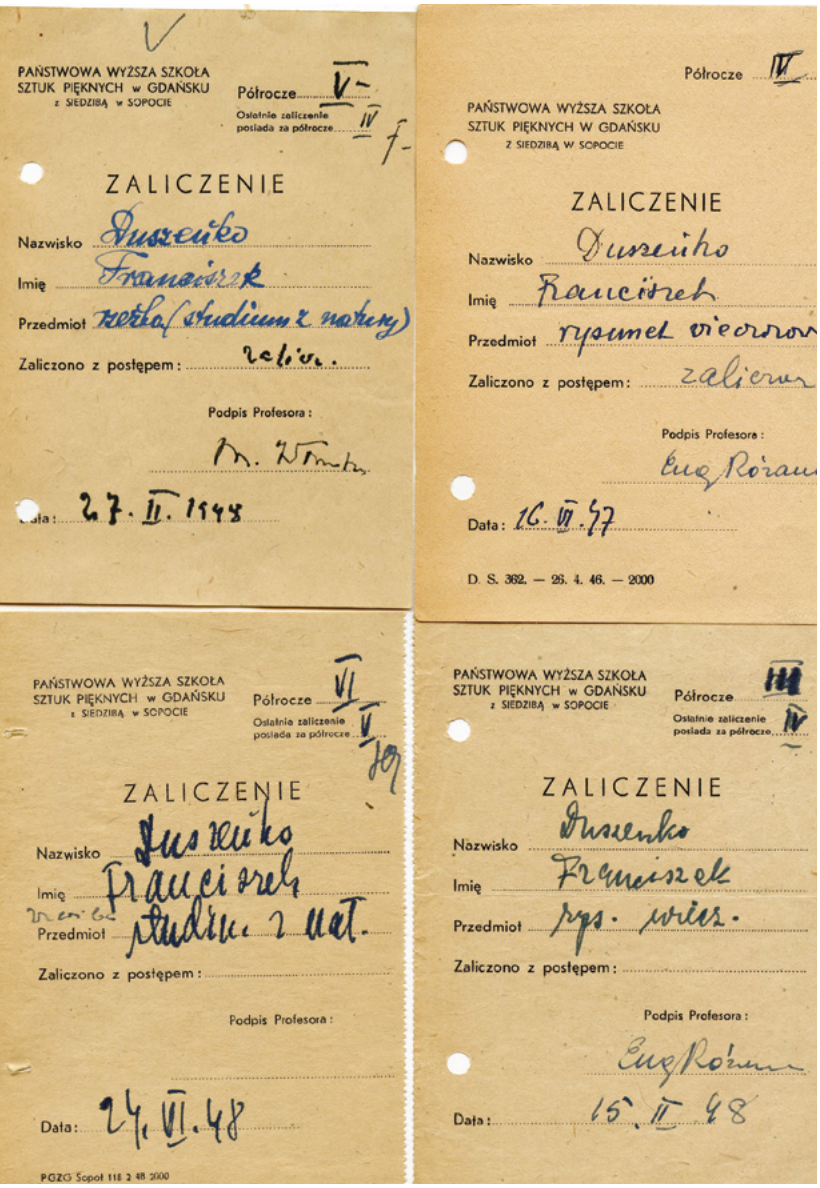
Program studiów:

Rzeźba (z natury) – Marian Wnuk, as. Adam Smolana
Kompozycja brył i płaszczyzn – Józefa Wnukowa, Aleksander Kobzdej, Adam Haupt
Rysunek wieczorny – Eugenia Różańska
Historia sztuki – Władysław Lam
Projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie – Marian Wnuk

(Informacja na podstawie książeczki ewidencyjnej studenta Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych [nowa nazwa uczelni funkcjonuje od roku akademickiego 1950/51).[17]

17 Tamże.

Dokumenty z zaliczeniami


PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze V

Ostatnie zaliczenie posiada za półrocze IV

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot rzeźba (studium z natury)

Zaliczono z postępem: celuje.

Podpis Profesora: M. Wnuk

Data: 27. II. 1948

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze IV

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot rysunek wieczorn

Zaliczono z postępem: zaliczen

Podpis Profesora: Eug. Różan

Data: 16. VI. 47

D. S. 362. — 26. 4. 46. — 2000

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze VI

Ostatnie zaliczenie posiada za półrocze V

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot studium z nat.

Zaliczono z postępem:

Podpis Profesora:

Data: 24. VI. 48

POZG Sopot 118 2 48 2000

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze III

Ostatnie zaliczenie posiada za półrocze IV

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

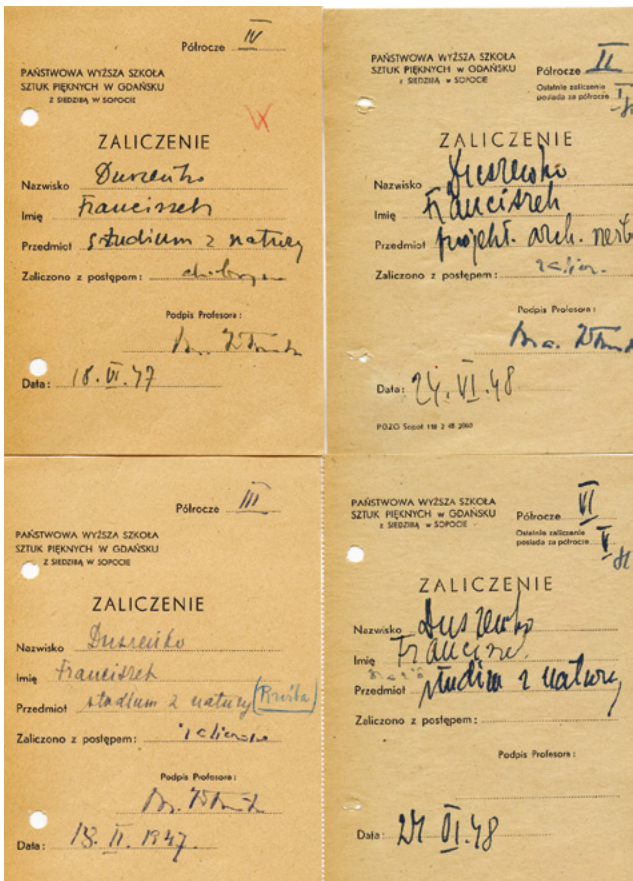
Imię Franciszek

Przedmiot rys. wiecz.

Zaliczono z postępem:

Podpis Profesora: Eug. Różan

Data: 15. II. 48


PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze IV

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot studium z natury

Zaliczono z postępem: celujący

Podpis Profesora: M. Wnuk

Data: 18. VI. 47

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze II

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot projekt. arch. nerz

Zaliczono z postępem: celuje.

Podpis Profesora: M. Wnuk

Data: 24. VI. 48

POZG Sopot 118 2 48 2000

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze III

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot studium z natury (figura)

Zaliczono z postępem: celuje.

Podpis Profesora: M. Wnuk

Data: 15. II. 1947.

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH w GDAŃSKU z SIEDZIBĄ w SOPOCIE

Półrocze VI

Ostatnie zaliczenie posiada za półrocze V

ZALICZENIE

Nazwisko Dusenko

Imię Franciszek

Przedmiot studium z natury

Zaliczono z postępem:

Podpis Profesora:

Data: 24. VI. 48

Wydział Rzeźby PWSSP, *utworzony i kierowany przez prof. Mariana Wnuka z asystentem Adamem Smolaną*[18]*, mieścił się w oranżerii, przy willi zajmowanej przez Instytut (ul. Obrońców Westerplatte 24).*

W pracowni panowała koleżeńska atmosfera, […] *Marian Wnuk należał do tych pedagogów sopockiej uczelni, którzy wywarli ogromny wpływ na studentów także swoją osobowością. Imponował świadomością twórczą, znawstwem rzeźbiarskiego rzemiosła i historii sztuki. W metodzie nauczania Wnuka najważniejsze było opanowanie realistycznego warsztatu (choć ten realizm pojmował szeroko). Pedagog zachęcał do studiowania natury. Studium postaci, tors i portret, stanowiące przecież punkt wyjścia do realizacji plenerowych i pomnikowych, były podstawą kształcenia młodych rzeźbiarzy. Wnuk nie narzucał gotowych rozwiązań, zmuszał młodych twórców do samodzielnej pracy, wskazując naturę i tradycję, jako właściwe kierunki poszukiwań*[19].

W czasie studiów mieszkał w Domu Akademickim przy ul. Puławskiego 18/20 w Sopocie.

W piśmie z 21 czerwca do Rady Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie skierował prośbę o pół dyplomu, zaświadczył, że ma zaliczenie II i III roku. Prosił o zaliczenie mu dwóch lat nauki w Instytucie Sztuk Pięknych we Lwowie i pierwszego roku w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznego w Łodzi[20].

18 Powołano wówczas dwie pracownie specjalistyczne: Pracownię Projektowania Rzeźbiarsko-Architektonicznego oraz Pracownię Ceramiki.

19 Wojciech Zmorzyński, *Rzeźba*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005, s. 139.

1948

20 W: teczka studencka.



Od lewej, dolny rząd: Ryszard Kozakiewicz, prof. Marian Wnuk, Halina Cybertowicz, Magdalena Więcek. Górny rząd, od lewej: as. Adam Smolana, Leszek Weroscy, Franciszek Duszeńko, Sopot 1947, fot. archiwum ASP Gdańsk



Od lewej prof. Juliusz Studnicki, prof. Jacek Żuławski, prof. Łada Studnicka, prof. Jan Wodyński, prof. Hanna Żuławska, Franciszek Duszeńko, Roman Madeyski, nn, as. Adam Smolana, Sopot, ul. Obrońców Westerplatte 24, fot. archiwum ASP Gdańsk

[…] *Marian Wnuk – nasz profesor, jeden z założycieli szkoły, artysta, rzeźbiarz, człowiek wielkiej kultury, i uroku osobistego. Prawdziwie przez nas kochany. Emanacja serdecznej przyjaźni i życzliwej cierpliwości, szacunek dla indywidualności ucznia – uczenie myślenia w kategorii rzeźby, nieodłącznych kategoriach sztuki. Nie było dążenia do szkoły stylu – było natomiast uwrażliwienie i przekazywanie emocji, w tym własnych. Był profesorem, któremu się wierzy – wydaje mi się to we wzajemnych relacjach bardzo istotne, a z perspektywy czasu może najistotniejsze. Był w uczelni gdańskiej zaledwie cztery lata – wydaje się to trwać ciągle. Jest w tym moim opisywaniu wspomnień dużo sentymentalizmu, ale czy może być inaczej?…*[21]

Z rękopisu prof. Franciszka Duszeńki

21 Na podstawie brudnopisu Franciszka Duszeńki znajdującego się w: dokumenty...

Zachowane prace z okresu studiów:



Praca studencka, tors



Rzeźba dekoracyjna na terenie Międzynarodowych Targów Gdańskich, 1947, wykonana przez prof. Mariana Wnuka, as. Adama Smolanę i studentów pracowni.



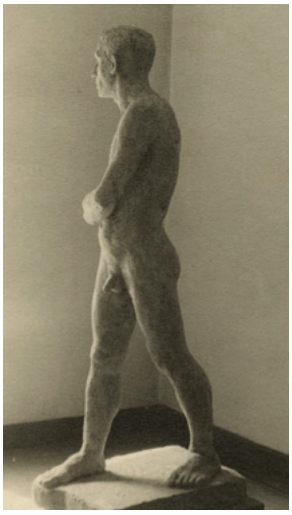
Praca studencka, akt kobiecy





Praca studencka, portret Janiny Stefanowicz





Praca studencka, akt męski



Od lewej: Stanisław Wakuliński, Franciszek Duszeńko,
„Duża pracownia rzeźby", Sopot, 1947/1948

Leszek Weroscy przy rzeźbieniu głowy,
portretu Urszuli Ruhnke, Sopot około, 1949/1950





Od lewej: Tadeusz Łodziana, Franciszek Duszeńko,
Leszek Weroscy, Andrzej Strumiłło, Sopot, 1947/1948

Od lewej: nn,
Adam Haupt, Anna Pietrowiec,
Halina Cybertowicz,
Leszek Weroscy,
Stanisław Wakuliński,
Franciszek Duszeńko,
Władysław Jackiewicz,
Sopot, 1947/1948





Od lewej, w górnym rzędzie:
Marian Strzelecki,
Zdzisław Brodowicz,
Urszula Ruhnke,
Władysaw Jackiewicz.
Od dołu: nn,
Franciszek Duszeńko,
Bohdan Borowski,
dom studencki, 1947/1948



Od lewej:
Ryszard Kozakiewicz,
Urszula Ruhnke,
Franciszek Duszeńko,
Sopot 1947/1948

Franciszek Duszeńko w łopianach, około 1948



Od lewej, od góry: nn,
Stanisław Wakuliński,
Roman Madeyski,
Franciszek Duszeńko,
nn, Arika Madeyska,
dom studencki,
około 1947/1948



[…] *Pierwsze lata powojenne, rok 1945 w Sopocie zostanie powołany Instytut Sztuk Plastycznych, następnie 1 grudnia 1945 aktem erekcyjnym przekształcony w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Powstała szkoła, w której ponad 50 lat istnienia zapisało chlubną, istotnie ważną kartę życia artystycznego Wybrzeża i kraju.* […]

[…] *Ograniczam swoje przemówienie głównie do pierwszych lat towarzyszących powstaniu kierunku rzeźby. Usiłuję zebrać okruchy wspomnień i refleksji tych lat. Mieliśmy za sobą czas wojny, zmorę życia, życia od nowa. Należeliśmy do tych, którym udało się przeżyć.*

Współpraca, a raczej współistnienie nauczających i nauczanych w tym okresie było niezwykłym ewenementem w historii powstawania gdańskiej uczelni, a klimat intensywności, aktywności i zachłanności na poznawanie i doświadczanie trudny, czy też niemożliwy w innych bardziej poprawnych okolicznościach do powtórzenia.

Była jedna pracownia rzeźby dla wszystkich lat wspólna. Jeden profesor – Marian Wnuk, jeden asystent Adam Smolana, sześciu studentów – Anna Pietrowiec z Polesia, Magdalena Więcek ze Śląska, Elżbieta Szczodrowska z Tczewa, Tadeusz Łodziana, Leszek Weroscy, Franciszek Duszeńko (od 1946/47) ze Lwowa.

[…] *Podczas którejś z naszych rozmów o szkole wieloletni jej rektor i profesor, Stanisław Teisseyre powiedział: «Szkoła ta miała wiele szczęścia, miała dobre dzieciństwo».*

Jedną z istotnych, a specyficznych cech, towarzyszących powstawaniu i kształtowaniu gdańskiej uczelni był uśmiech – Codzienny, zabawny i od święta – wszystkiemu towarzyszący uśmiech zabawy i poważnej, najważniejszej pracy.

Zaraźliwy uśmiech Studnickiego, jego chmieleńskich plenerów, jego gwardzistów. Koleżeński, wyzwalający odwagę, wiarę w swoje dążenia, przyjazny Wnuka. Refleksyjny Samborskiego, uśmiech jego wieczornych obchodów w poszukiwaniu spotkań, niekończących się rozmów z młodszymi. Nieśmiały, zarazem pełen wdzięku i fantazji uśmiech Jacka Żuławskiego.

Późniejszy bliski temu kręgowi uśmiech BIM-BOMU, Zbyszka Cybulskiego i Bogusia Kobieli, Frejerowski uśmiech Teatrzyku Rąk CO TO, Cyrku Rodziny Afanasjewów, Teatru Galerii Krechowicza. Wszystkiemu towarzyszący uśmiech zabawy i poważnej, najważniejszej pracy. Pełen radości życia uśmiech balów «Na piec» i «Rzymskiego» […][22]

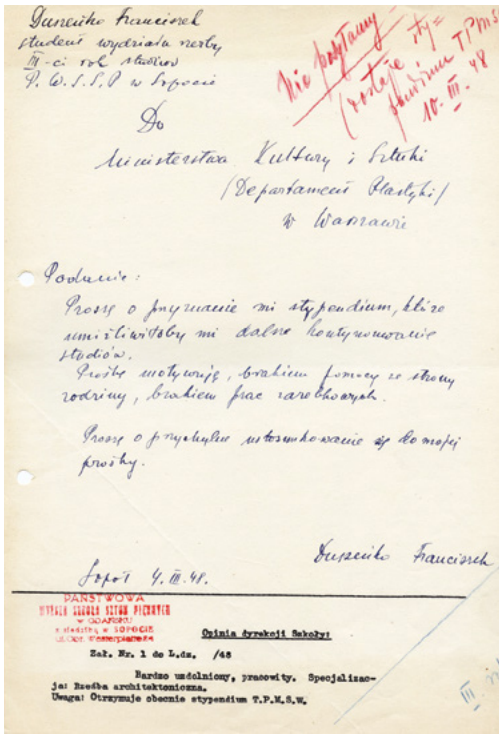
Z rękopisu prof. Franciszka Duszeńki

22 Na podstawie brudnopisu Franciszka Duszeńki znajdującego się w: dokumenty...



Anna Pietrowiec, Franciszek Duszeńko, projekt rzeźby Kopernika

Wziął udział w konkursie na pomnik Wyzwolenia w Gdańsku (zespół: Lech Weroscy, Lesław Kiernicki) – I nagroda.
Wykonał projekt na konkurs Pomnika Adama Mickiewicza.



Prośba o stypendium

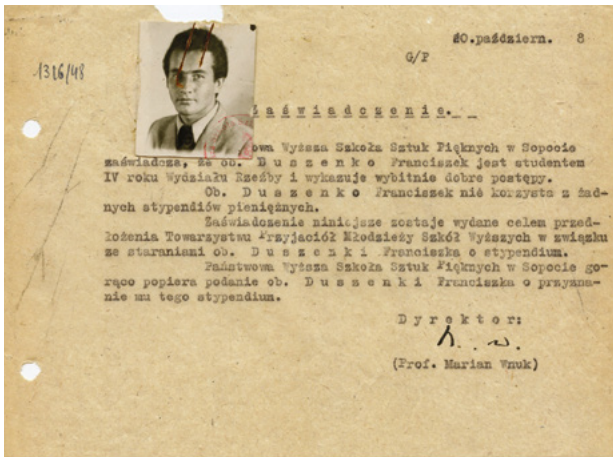




1949

W roku akademickim 1948/1949 otrzymał stypendium z Towarzystwa Przyjaciół Młodzieży Szkół Wyższych[23].

23 W: teczka studencka.



Zaświadczenie popierające ubieganie się o stypendium, 1948



Uczestniczył w „Konkursie Olimpijskim" – za zaprojektowany medal otrzymał II nagrodę.

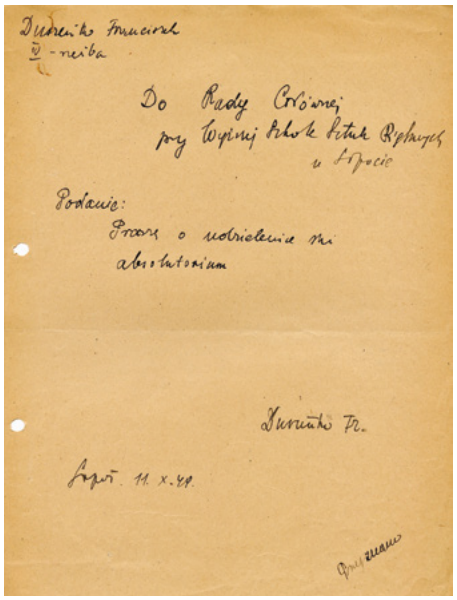
Brał udział w konkursie na pomnik Fryderyka Chopina w Krakowie (zespół: architekt – Adam Haupt, rzeźbiarz – Leszek Weroscy), II nagroda.

W roku akademickim 1949/1950 otrzymał stypendium z Towarzystwa Przyjaciół Młodzieży Szkół Wyższych[24].

24 Tamże.

12 listopada uzyskał absolutorium w specjalności rzeźba architektoniczna z wynikiem bardzo dobrym[25].

25 Tamże.



Prośba o absolutorium

1950

Wstąpił do ZPAP (nr leg. ZPAP 1817).

Brał udział w konkursie „Młodzież w walce o pokój" – i wystawie pokonkursowej *Ogólnopolska wystawa, Plastycy w walce o pokój* – za rzeźbę Róża Luksemburg otrzymał III nagrodę.

Wykonał projekt pomnika Ludwika Waryńskiego.

5 października został zatrudniony w charakterze asystenta na godziny zlecone.

7 grudnia uzyskał etat asystenta kontraktowego Studium Rzeźby dla Wydziału Architektury, co dało początek ponadpięćdziesięcioletniej działalności pedagogicznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (od 1990 Akademii Sztuk Pięknych) w Gdańsku[26].

26 Tamże.

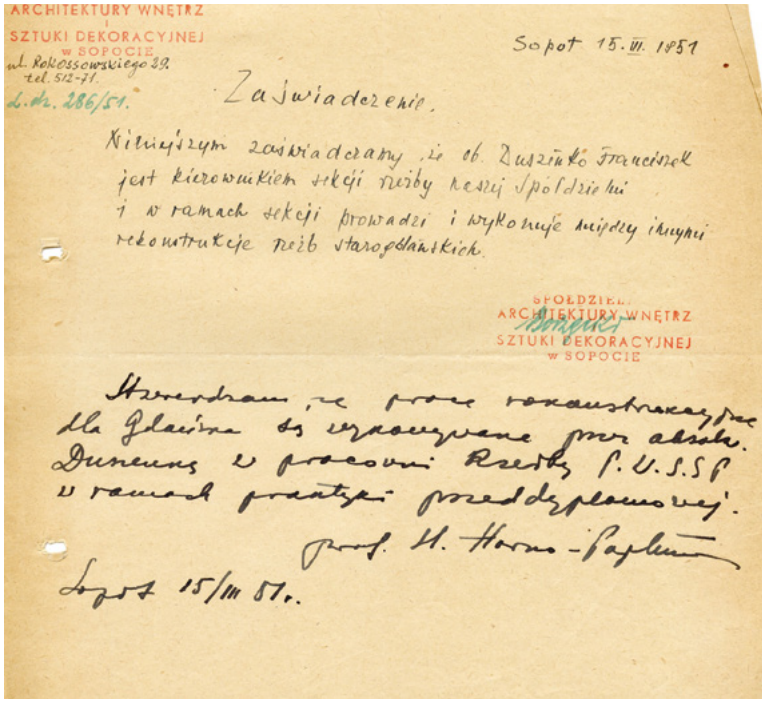
1951

Otrzymał zaświadczenie o przyznaniu polskiego obywatelstwa (na podstawie art. 2 pkt. 1 ustawy z dnia 8.01.1951 o obywatelstwie polskim, Dz. U. R. P. Nr. 4 poz. 25)[27].

27 W: dokumenty...

Był kierownikiem sekcji rzeźby Spółdzielni Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Sopocie, w ramach sekcji prowadził i wykonywał rekonstrukcje rzeźb „starogdańskich" – obejmowało to praktykę przeddyplomową[28].

28 Tamże.


ARCHITEKTURY WNĘTRZ
I
SZTUKI DEKORACYJNEJ
w SOPOCIE
ul. Rokossowskiego 32
tel. 512-71
L. dz. 286/51.

Sopot 15. III. 1951

Zaświadczenie.

Niniejszym zaświadczamy, że ob. Duszeńko Franciszek jest kierownikiem sekcji rzeźby naszej Spółdzielni i w ramach sekcji prowadzi i wykonuje między innymi rekonstrukcje rzeźb starogdańskich.

SPÓŁDZIELNIA
ARCHITEKTURY WNĘTRZ
I
SZTUKI DEKORACYJNEJ
w SOPOCIE

Stwierdzam, że prace rekonstrukcyjne dla Gdańska są wykonywane przez adiunkta. Duszeńko z pracowni Rzeźby P.W.S.S.P. w ramach praktyki międzyplenerowej.

prof. H. Horno-Popławski

Sopot 15/III 51.

Dokument zaświadczający pracę w Spółdzielni Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej

27 października w Urzędzie Stanu Cywilnego w Sopocie zawarł związek małżeński z Urszulą Ruhnke, malarką. Świadkami na ślubie byli Krystyna i Leszek Weroscy[29].

Urszula Ruhnke-Duszeńko (ur. 8.09.1921 w Poznaniu, zm. 18.09.2014 w Gdańsku). W latach 1952–1971 pracowała w PWSSP, początkowo w Pracowni Malarstwa prof. Juliusza Studnickiego, następnie prowadziła Pracownię Malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Gdańsku.

29 Na podstawie odpisu skróconego aktu małżeństwa.

Urszula Ruhnke i Franciszek Duszeńko



1952

Uczestniczył w I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki *Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra* – za rzeźbę Majakowski wykonaną przy współpracy z Magdaleną Więcek otrzymał II nagrodę:





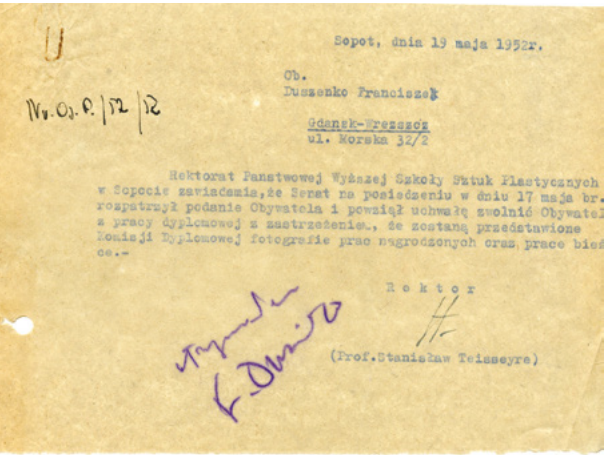


19 maja Senat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie rozpatrzył prośbę Franciszka Duszeńki i powziął uchwałę zwalniającą go z pracy dyplomowej. Franciszek Duszeńko miał przedstawić prace nagrodzone na wystawach ogólnopolskich i fotografie prac bieżących[30].

30 Tamże.

19 grudnia otrzymał dyplom nr 22 Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie (stopień zawodowy dyplomowanego artysty plastyka w dziale rzeźby).

Uchwała Senatu, Nr Os. P./52/R,
Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie z 17 maja 1952



Sopot, dnia 19 maja 1952r.

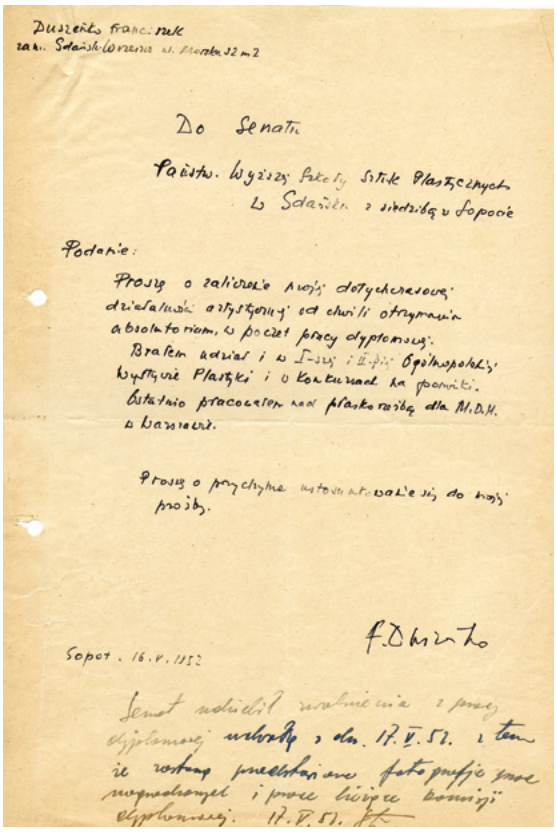
Ob.
Duszenko Franciszek

Gdańsk-Przeszcz
ul. Morska 32/2

Rektorat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie zawiadamia, że Senat na posiedzeniu w dniu 17 maja br. rozpatrzył podanie Obywatela i powziął uchwałę zwolnić Obywatel z pracy dyplomowej z zastrzeżeniem, że zostaną przedstawione Komisji Dyplomowej fotografie prac nagrodzonych oraz prace bież[illegible] ce.-

Rektor

(Prof. Stanisław Teisseyre)



Duszeńko Franciszek
zam. Gdańsk-Oliwa ul. Morska 32 m 2

Do Senatu
Państw. Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych
w Gdańsku z siedzibą w Sopocie

Podanie:

Proszę o zaliczenie mojej dotychczasowej działalności artystycznej od chwili otrzymania absolutoriom, w poczet pracy dyplomowej.
Brałem udział w I-szej i II-giej Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki i w Konkursach na pomniki.
Ostatnio pracowałem nad płaskorzeźbą dla M.D.H. w Warszawie.

Proszę o przychylne ustosunkowanie się do mojej prośby.

Sopot, 16.V.1952

Senat uchwalił zwolnienia z pracy dyplomowej uchwały z dn. 17.V.52. z tem że zostaną przedstawione fotografie prac nagrodzonych i prace bieżące Komisji dyplomowej. 17.V.52.

Prośba o zaliczenie dotychczasowych
prac na poczet dyplomu

Brał udział i otrzymał I nagrodę w konkursie na pomnik Partyzanta i rozwiązanie terenu w Lublinie. (współpraca z architektem Adamem Hauptem).

Wykonał *Portret lekarki* – w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.







Podjął dziesięcioletnią pracę przy odbudowie Głównego Miasta w Gdańsku, realizował rzeźby, portale, płaskorzeźby, między innymi: kobiece sfinksy na słupkach przed schodami kamienicy przy Długim Targu 8, rycerzy na kamienicy przy Długim Targu 40, portal kamienicy przy ul. Ogarnej 99.



„Dzisiejszy kształt Starego Miasta, i ten rzeźbiarski, wszystko jest z tego czasu radosnej odbudowy, tego nie było przecież. Była to działalność kosztem skąpego czasu artysty-twórcy. Ja to nazywam działalnością, bo twórczość to jest to, co moje i czego nikt tak nie zrobił, jak ja robię, prawda? To jest To” [31]

Uczestniczył w II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki *Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra*. Za portret lekarki otrzymał wyróżnienie.

Brał udział w konkursie na pomnik Wyzwolenia w Sosnowcu (współpraca z architektem Adamem Hauptem), w którym otrzymał III nagrodę.

Od roku akademickiego 1953/1954 do 1956/1957 adiunkt Franciszek Duszeńko prowadził Pracownię Rzeźby dla Studium roku ogólnego.

1954

Współrealizował pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej, który odsłonięto tego roku na placu Zwycięstwa (od 2003 roku znajduje się na Cmentarzu Komunalnym) w Koszalinie.

„Pomnik Wdzięczności Żołnierza Radzieckiego w Koszalinie nie jest w pełni mojego autorstwa – rozpoczynałem go z projektu inż. Architekta Józefa Różyckiego prof. ASP w Krakowie – pracowałem przy nim w ostatnim okresie studiów, czy też tuż po studiach i był dla mnie ważny jako pewnego rodzaju wstawka, zdobycie doświadczenia i w swojej działalności rzeźbiarskiej i nie odegrała poważnej roli” [32].

Z rękopisu prof. Franciszka Duszeńki

31 Małgorzata Żerwe, *Herbatka u Duszeńków*, audycja w Radiu Gdańsk, 27 lutego 2000.

32 Z brudnopisu w: dokumenty...

[…] *a jak jest z twoim zdrowiem daj spokój z temi robotami bo tam najprędzej można się przeziębić uważaj na zdrowie. Bo bez zdrowia jest źle, ja Bogu dzięki czuję się dość dobrze tylko chodzić zbytnio nie mogę bo mi nogi mdleją, mama jak mama dopiero zdrowa za chwilę już się musi położyć* […][33]

Z listu od ojca

33 Paszowice, 10/XI 1954 N.B.P.Ż.CH. w: dokumenty...



Franciszek Duszeńko u rodziców w Paszowicach około 1954



Franciszek Duszeńko, około 1954

Z Zabłockim na rybach, Kaszuby 1954



„Zabłocki ze szczupakiem", Kaszuby 1954



1955

Wraz z architektem Adamem Hauptem wygrał (I nagroda zespołowa) konkurs na pomnik Pamięci Ofiar i Zagłady w Treblince i opracowanie terenu Obozu.





1956

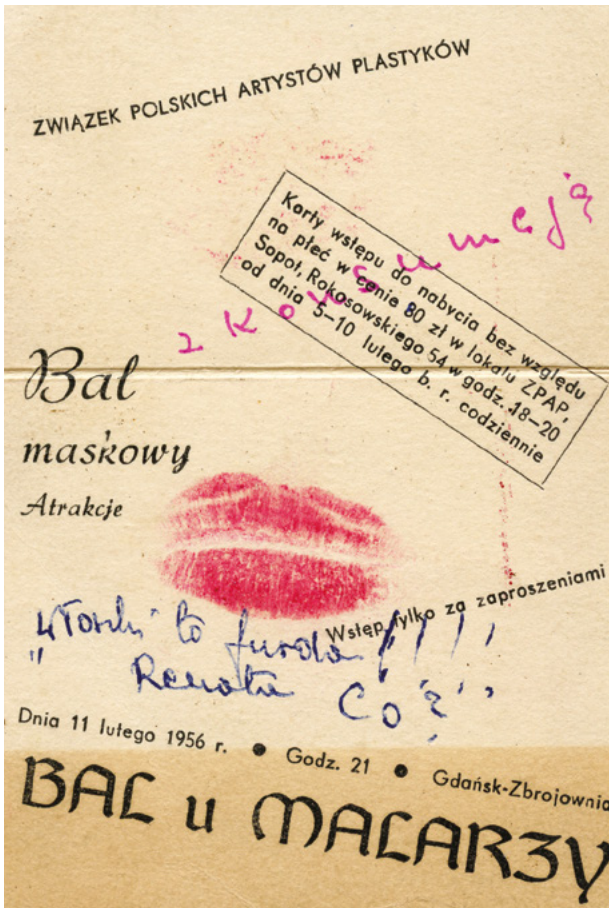
24 maja uzyskał stopień naukowy docenta (nominacja Ministra Kultury i Sztuki) i z dniem 1 czerwca został powołany do pracy na stanowisku samodzielnego pracownika nauki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku[34].

Otrzymał stanowisko Kierownika Pracowni Rzeźby I roku, jednocześnie prowadził Pracownię Rzeźby dla Studium roku ogólnego dla Wydziału Rzeźby.

34 W: teczka studencka.



Zaproszenie na bal, rewers i awers



Brał udział w wystawie zbiorowej w Berlinie i Lipsku.



Franciszek Duszeńko
i Stanisław Teisseyre
podczas meczu koszykówki



Życzenia
dla Franciszka Duszeńki
od grafików

1958

14 lipca przyszedł na świat syn Urszuli i Franciszka Duszeńków, Marcin.



Marcin z Urszulą

Otrzymał odznakę honorową za zasługi dla Miasta Gdańska.

Realizował rzeźbę do pomnika Rozstrzelanych Patriotów w Tczewie.

[…] *w obiekcie tym przyznaję się do wyrzeźbienia figury (brąz, metoda woskowa) niż całości – zastałem tam już działania innego autora, z którym zerwano umowę wskutek niewywiązania się, pomnik ten ma dla mnie marginalne znaczenie*[35].

Z rękopisu prof. Franciszka Duszeńki

35 Z brudnopisu
w: dokumenty...

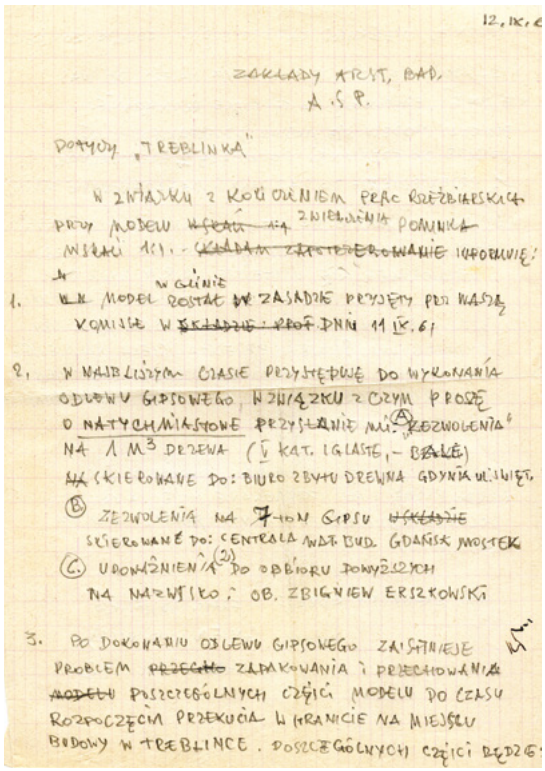


Od lewej: Roman Usarewicz,
Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Franciszek Duszeńko

Objął funkcję dziekana Wydziału Rzeźby, którą sprawował do 1964 roku. **1960**

Rozpoczął współpracę z Jackiem Pugetem, profesorem ASP w Krakowie.

Realizował (do 1964 roku) pomnik Pamięci Ofiar i Zagłady w Treblince. Wspólnie z Adamem Hauptem i Franciszkiem Strynkiewiczem opracował projekt terenu Obozu Zagłady. **1961**



ZAKŁADY ARTYST. BAD.
A.S.P.

DOTYCZY „TREBLINKA"

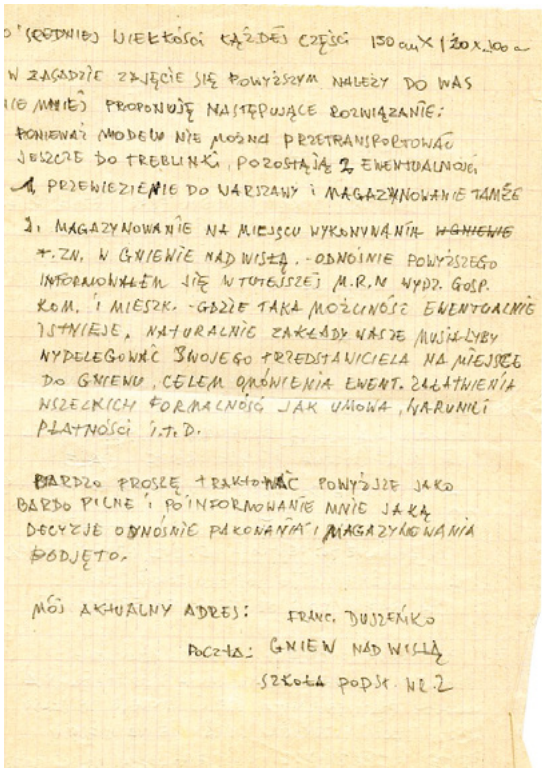
W ZWIĄZKU Z KOŃCZENIEM PRAC RZEŹBIARSKICH PRZY MODELU W GLINIE 2-GO ZWIĘKSZENIA POMNIKA W SKALI 1:1 - ZAWIADAMIAM CIĘ O TYM:

1. MODEL ROSTAŁ W ZASADZIE PRZYJĘTY PRZEZ NASZĄ KOMISJĘ W DNIU 11 IX. 61

2. W NAJBLIŻSZYM CZASIE PRZYSTĘPUJĘ DO WYKONANIA ODLEWU GIPSOWEGO, W ZWIĄZKU Z CZYM PROSZĘ O NATYCHMIASTOWE PRZYSŁANIE MI: A) ZEZWOLENIA NA 1 M³ DRZEWA (I KAT. IGLASTE, - BALKI) SKIEROWANE DO: BIURO ZBYTU DREWNA GDYNIA ULICA, B) ZEZWOLENIA NA 7 TON GIPSU SKIEROWANE DO: CENTRALA MAT. BUD. GDAŃSK MOSTEK C) UPOWAŻNIENIA (2) DO ODBIORU POWYŻSZYCH NA NAZWISKO: OB. ZBIGNIEW ERSZKOWSKI

3. PO DOKONANIU ODLEWU GIPSOWEGO ZAISTNIEJE PROBLEM ZPAKOWANIA I PRZECHOWANIA MODELU POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI MODELU DO CZASU ROZPOCZĘCIA PRZEKUCIA W GRANICIE NA MIEJSCU BUDOWY W TREBLINCE. POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI BĘDZIE

Pismo w sprawie Treblinki



(ODNOŚNIE WIELKOŚCI KAŻDEJ CZĘŚCI 150 cm X 120 X 100 cm)

W ZAGADZIE ZAJĘCIE SIĘ POWYŻSZYM NALEŻY DO WAS (NIE MNIE) PROPONUJĘ NASTĘPUJĄCE ROZWIĄZANIE: PONIEWAŻ MODELU NIE MOŻNA PRZETRANSPORTOWAĆ JESZCZE DO TREBLINKI, POZOSTAJĄ 2 EWENTUALNOŚCI:

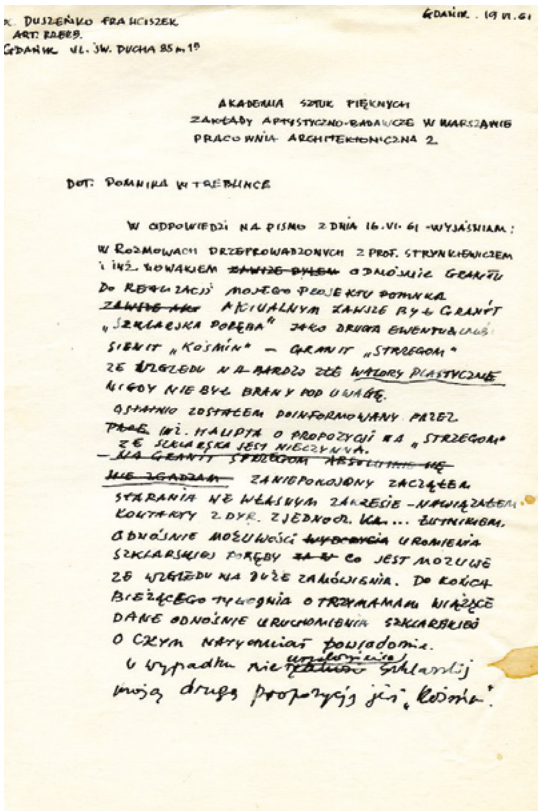
1. PRZEWIEZIENIE DO WARSZAWY I MAGAZYNOWANIE TAMŻE

2. MAGAZYNOWANIE NA MIEJSCU WYKONYWANIA W GNIEWIE NAD WISŁĄ. - ODNOŚNIE POWYŻSZEGO INFORMOWAŁEM SIĘ W TUTEJSZEJ M.R.N WYDZ. GOSP. KOM. I MIESZK. - GDZIE TAKA MOŻLIWOŚĆ EWENTUALNIE ISTNIEJE, NATURALNIE ZAKŁADY NASZE MUSIAŁYBY WYDELEGOWAĆ SWOJEGO PRZEDSTAWICIELA NA MIEJSCE DO GNIEWU, CELEM ORÓWNIENIA EWENT. ZAŁATWIENIA WSZELKICH FORMALNOŚCI JAK UMOWA, WARUNKI PŁATNOŚCI I.T.D.

BARDZO PROSZĘ TRAKTOWAĆ POWYŻSZE JAKO BARDZO PILNE I POINFORMOWANIE MNIE JAKĄ DECYZJĘ ODNOŚNIE WYKONANIA I MAGAZYNOWANIA PODJĘTO.

MÓJ AKTUALNY ADRES: FRANC. DUSZEŃKO
POCZTA: GNIEW NAD WISŁĄ
SZKOŁA PODST. NR 2

Pismo w sprawie granitu



F. DUSZEŃKO FRANCISZEK
ART. RZEŹB.
GDAŃSK UL. ŚW. DUCHA 85 m 19

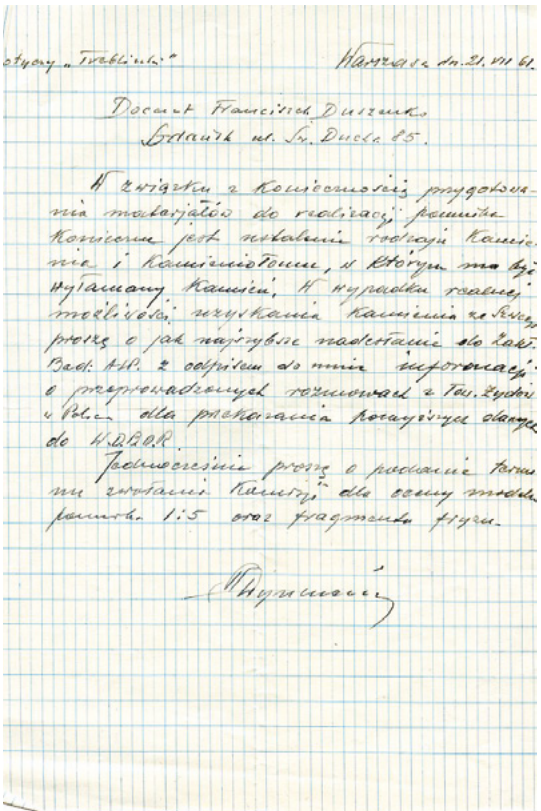
GDAŃSK, 16 VI. 61

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
ZAKŁADY ARTYSTYCZNO-BADAWCZE W WARSZAWIE
PRACOWNIA ARCHITEKTONICZNA 2.

DOT: POMNIKA W TREBLINCE

W ODPOWIEDZI NA PISMO Z DNIA 16.VI.61 -WYJAŚNIAM:
W ROZMOWACH PRZEPROWADZONYCH Z PROF. STRYNKIEWICZEM I INŻ. NOWAKIEM ZAWSZE BYŁEM ODMIENNIE GRANITU DO REALIZACJI MOJEGO PROJEKTU POMNIKA ZAWSZE JAK AKTUALNYM ZAKŁADZIE RYB. GRANIT „SZKLARSKA PORĘBA" JAKO DRUGA EWENTUALNOŚĆ SIENIT „KOŚMIN" - GRANIT „STREGOM" ZE WZGLĘDU NA BARDZO ZŁE WALORY PLASTYCZNE NIGDY NIE BYŁ BRANY POD UWAGĘ.
OSTATNIO ZOSTAŁEM POINFORMOWANY PRZEZ PROF. INŻ. HAUPTA O PROPOZYCJI NA „STREGOM" ZE SZKLARSKA JEST NIEBEZPIECZNA. NA GRANITY STREGOM ARTYSTYCZNIE NIE ZGADZAM ZANIEPOKOJONY ZACZĄŁEM STARANIA NE WŁASNYM ZAKRESIE - NAWIĄZAŁEM KONTAKTY Z DYR. ZJEDNOCZ. KA... ZUTNIKIEM, ODNOŚNIE MOŻLIWOŚCI WYKONANIA URUCHOMIENIA SZKLARSKIEJ PORĘBY ZŁY CO JEST MOŻLIWE ZE WZGLĘDU NA DUŻE ZAMÓWIENIA. DO KOŃCA BIEŻĄCEGO TYGODNIA OTRZYMAM WIĄŻĄCE DANE ODNOŚNIE URUCHOMIENIA SZKLARSKIEJ O CZYM NATYCHMIAST POWIADOMIĘ.
W WYPADKU NIEURUCHOMIENIA SZKLARSKIEJ MOJĄ DRUGĄ PROPOZYCJĄ JEST „KOŚMIN".

Pismo w sprawie granitu

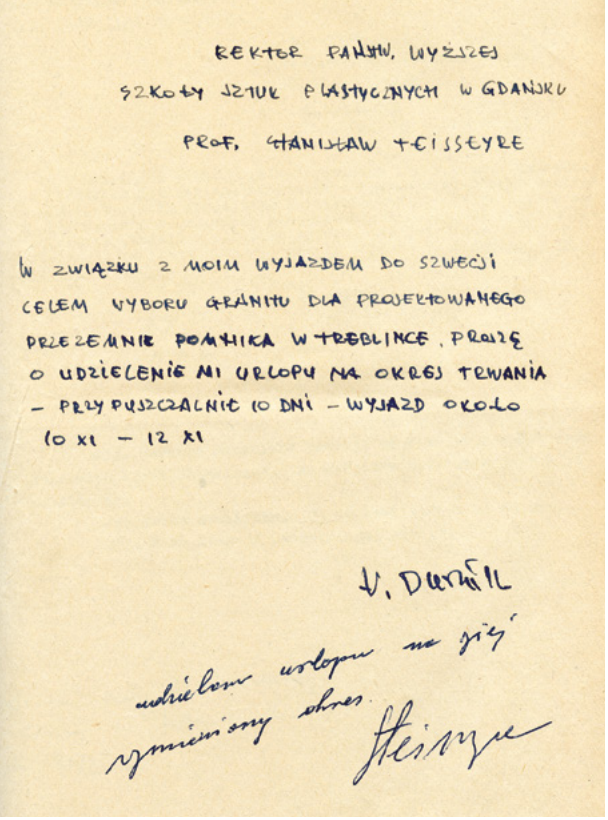


Dotyczy „Treblinki" Warszawa dn. 21. VII 61.

Docent Franciszek Duszeńko
Gdańsk ul. Św. Ducha 85.

W związku z koniecznością przygotowania materiałów do realizacji pomnika Koniecznie jest wskazanie rodzaju kamienia i kamieniołomu, z którym ma być wykonany kamień. W wypadku realnej możliwości uzyskania kamienia ze Strzegomia proszę o jak najrychlejsze nadesłanie do Zakł. Bad. ASP. z odpisem do mnie informacji o przeprowadzonej rozmowie z Tow. Zjednoczonych w Polsce dla załatwienia formalności do K.D.R.O.R.

Jednocześnie proszę o podanie formalnego zamówienia kamieniarskiego dla całego modelu pomnika 1:5 oraz fragmentu figury.



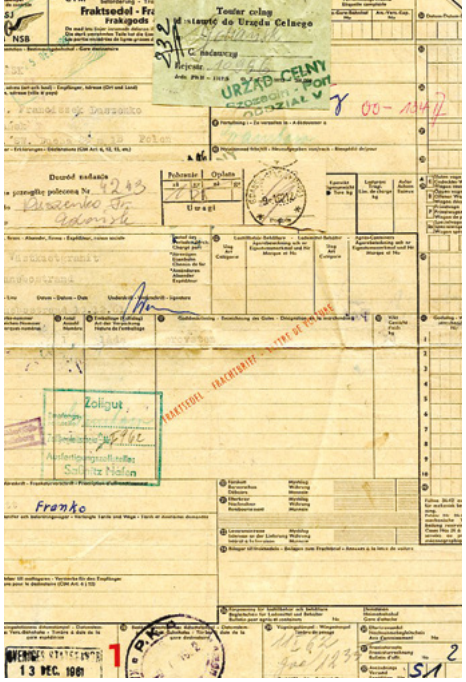
REKTOR PAŃSTW. WYŻSZEJ
SZKOŁY SZTUK PLASTYCZNYCH W GDAŃSKU
PROF. STANISŁAW TEISSEYRE

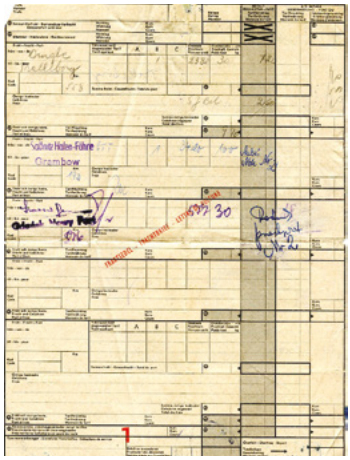
W ZWIĄZKU Z MOIM WYJAZDEM DO SZWECJI
CELEM WYBORU GRANITU DLA PROJEKTOWANEGO
PRZEZEMNIE POMNIKA W TREBLINCE, PROSZĘ
O UDZIELENIE MI URLOPU NA OKRES TRWANIA
– PRZY PUSZCZALNIE 10 DNI – WYJAZD OKOŁO
10 XI – 12 XI

J. Duszeńko

udzielam urlopu na żądany
wymieniony okres.

Pismo do rektora Stanisława Tesseyra w sprawie urlopu





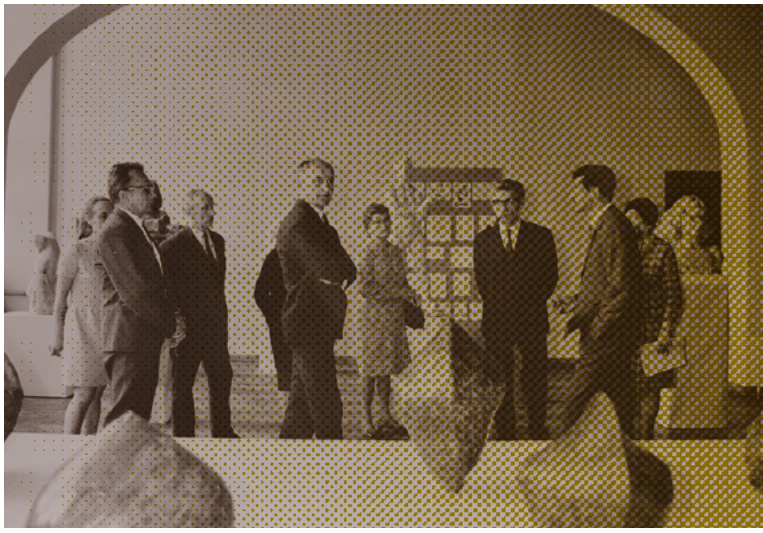
Pisma z Urzędu Celnego

1963 Uzyskał I nagrodę w konkursie na pomnik Obrońców Westerplatte (współpraca z architektami Adamem Hauptem i Henrykiem Kitowskim)

1964 Został kierownikiem Katedry i Dyplomującej Pracowni Rzeźby.



Franciszek Duszeńko udzielający korekty studentowi



Od lewej Teresa Sierant, Zbigniew Erszkowski, Stanisław Horno-Popławski, Franciszek Duszeńko, za nim Hanna Żuławska, Anna Pietrowiec, Alfred Wiśniewski, Adam Smolana, kierownik toku studiów Lucyna Kieszkowska

Odsłonięcie pomnika pomnik Pamięci Ofiar i Zagłady w Treblince.

Uznanie zdobyła idea pomnika – rzeźba granitowa bryła menhiru dolmenu – w stosunku do realizacji terenu (las, pustkowie). Pewna irracjonalność działań. Jak sadzę również pewna świeżość koncepcyjnego widzenia. Konkurs robiłem z architektem A. Hauptem.

„Z ramienia zakładów do naszego zespołu wchodził prof. F. Strynkiewicz – reżyserem całości terenu pozostaje A. Haupt. Prof. F. Strynkiewicz projektuje i realizuje pomnik w tzw. «Obozie pracy» ja zająłem się głównym akcentem – pomnikiem w Obozie Zagłady – jest to rozpracowanie idei konkursowej. Byłem więźniem politycznym dwóch hitlerowskich obozów koncentracyjnych w Gross-Rosen i Oranienburgu – myślę, że to przeżycie dawało mi również pewną relatywność do Treblinki.

Pochodzę z Kresów – spora część mojego miasteczka stanowiła społeczność żydowska – łączyły nas bliskie związki. Wielki dramat Narodu Żydowskiego – przeżyłem bardzo emocjonalnie.

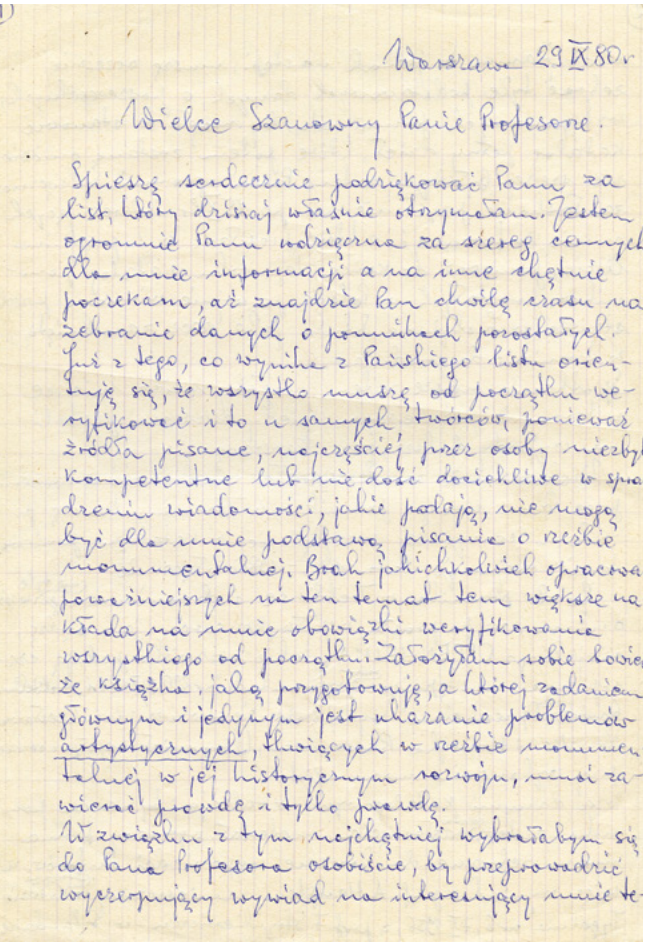
Sądzę, że to również jest odniesieniem do Treblinki.

Znajdę ich wiele – wymienię kilka.

Przede wszystkim pomnik Dunikowskiego. Osobiście żałuję, że nie zrealizowano jego pomnika «Bohaterów Warszawy». Pomnik Powstańców Śląskich G. Zemły za zachowanie indywidualnej formy w realizacji pomnikowej. Pomnik pomordowanej Ludności Żydowskiej w Lublinie (wydaje mi się autorstwa Bogumiła Zagajewskiego – lecz nie jestem pewny, czy nie przekręciłem nazwiska). Szlachetna w swoim refleksyjnym dramacie bryła[36].

36 W: dokumenty...

Z brudnopisu listu Franciszka Duszeńki do Ireny Olszewskiej.

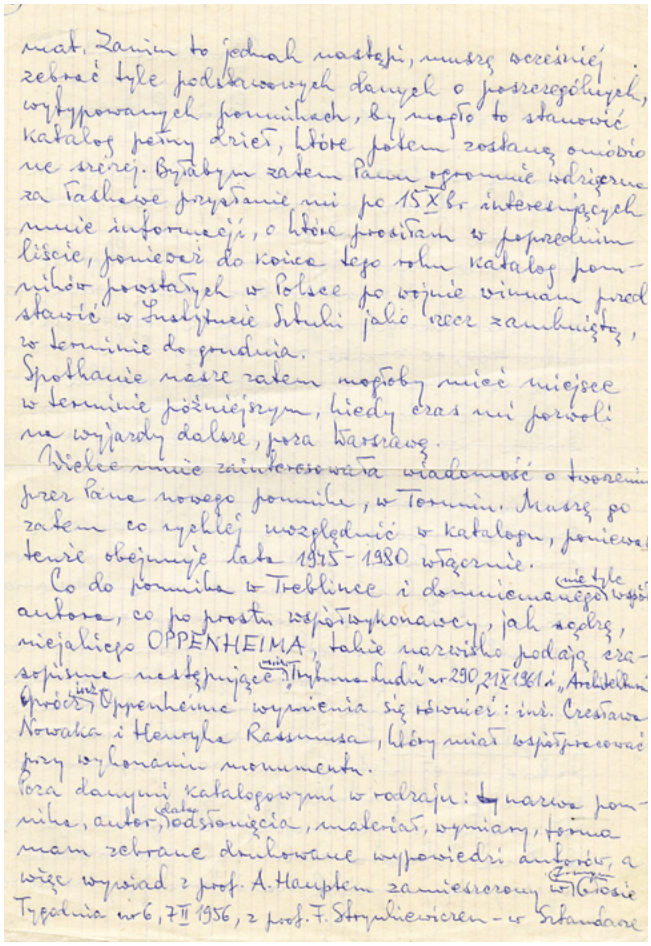


Warszawa 29 IX 80 r.

Wielce Szanowny Panie Profesorze!

Spieszę serdecznie podziękować Panu za list, który dzisiaj właśnie otrzymałam. Jestem ogromnie Panu wdzięczna za szereg cennych dla mnie informacji a na inne chętnie poczekam, aż znajdzie Pan chwilę czasu na zebranie danych o pomnikach pozostałych. Już z tego, co wynika z Pańskiego listu orientuję się, że wszystko muszę od początku weryfikować i to u samych twórców, ponieważ źródła pisane, najczęściej przez osoby niezbyt kompetentne lub nie dość dociekliwe w sprawdzaniu wiadomości, jakie podają, nie mogą być dla mnie podstawą pisania o rzeźbie monumentalnej. Brak jakichkolwiek opracowań poważniejszych na ten temat tym większą na każdą na mnie obowiązki weryfikowanie wszystkiego od początku. Zaopatrzyłam sobie kilka ze książek, jakie przygotowuję, a których zadaniem głównym i jedynym jest uchwycenie problemów artystycznych, tkwiących w rzeźbie monumentalnej w jej historycznym rozwoju, mimo zawsze prawdę i tylko prawdę.

W związku z tym niechętnie wybrałabym się do Pana Profesora osobiście, by przeprowadzić wyczerpujący wywiad na interesujący mnie te-



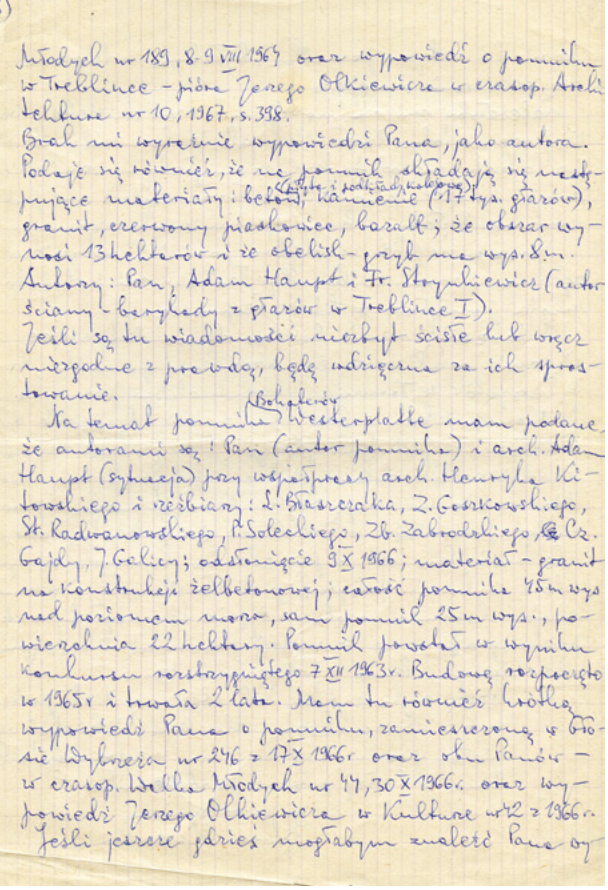
mat. Zanim to jednak nastąpi, muszę wcześniej zebrać tyle podstawowych danych o poszczególnych występujących pomnikach, by mogło to stanowić katalog pełny dzieł, które potem zostaną omówione szerzej. Byłabym zatem Panu ogromnie wdzięczna za łaskawe przysłanie mi po 15 X br. interesujących mnie informacji, o które prosiłam w poprzednim liście, ponieważ do końca tego roku katalog pomników powstałych w Polsce po wojnie winnam przedstawić w Instytucie Sztuki jako rzecz zaawansowaną, w terminie do grudnia.

Spotkanie nasze zatem mogłoby mieć miejsce w terminie późniejszym, kiedy czas mi pozwoli na wyjazdy dalsze, poza Warszawę.

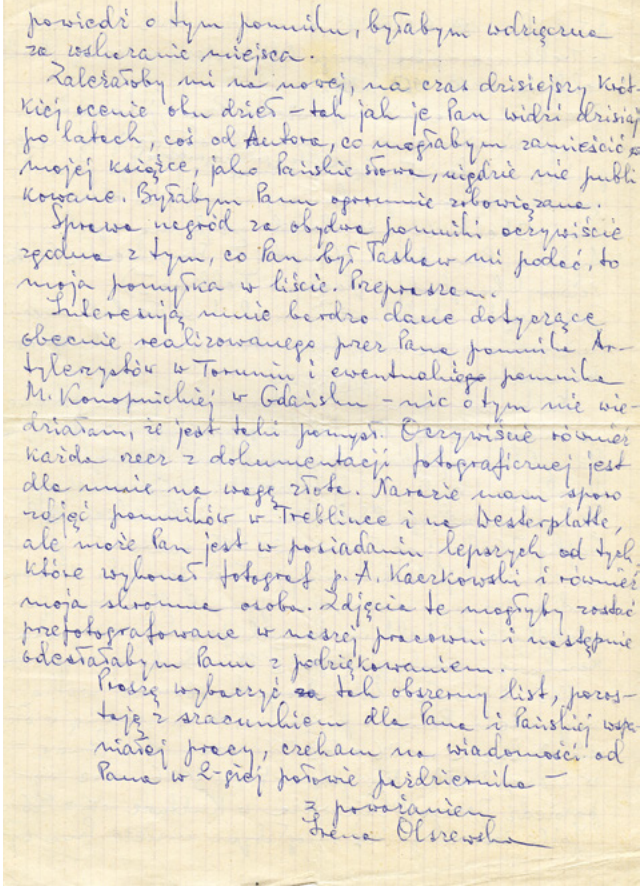
Wielce mnie zainteresowała wiadomość o tworzeniu przez Pana nowego pomnika w Tomnie. Muszę go zatem co rychlej uwzględnić w katalogu, ponieważ teren obejmuje lata 1945 – 1980 włącznie.

Co do pomnika w Treblince i dominującego (nie tyle autora, co po prostu współwykonawcy, jak sądzę, niejakiego OPPENHEIMA, takie nazwisko podają czasopisma następujące: „Tygodnik Ludu" nr 290, 21 X 1951 r., Arkadiusz Oppenheim wymienia się również: inż. Czesława Nowaka i Henryka Rasmusa, którzy mieli współpracować przy wykonaniu monumentu.

Poza danymi katalogowymi w rodzaju: nazwa pomnika, autor, data odsłonięcia, materiał, wymiary, forma mam zebrane drukowane wypowiedzi autorów, a więc wywiad z prof. A. Hauptem zamieszczony w „Kobiecie i Życiu" Tygodnik nr 6, 7 II 1956, z prof. F. Strynkiewiczem – w Sztandarze



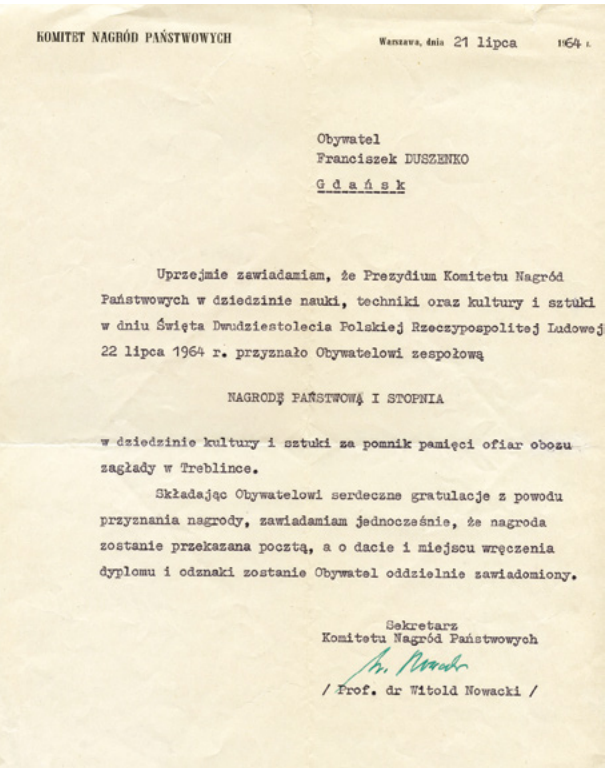
Nr 189, 8-9 VIII 1967 oraz wypowiedź o pomniku w Treblince - pióra Jerzego Olkiewicza w czasop. Archi tektura nr 10, 1967, s. 398.
Brak mi wyraźnie wypowiedzi Pana, jako autora. Podaje się również, że na pomnik składają się następujące materiały: beton, kamienie (17 tys. głazów), granit, czerwony piaskowiec, bazalt; że obszar wynosi 13 hektarów i że obelisk - przy nie wys. 8 m.
Autorzy: Pan, Adam Haupt i Fr. Stoppkiewicz (autor ściany - bohaterowie z głazów w Treblince I).
Jeśli są tu wiadomości niezbyt ścisłe lub wręcz niezgodne z prawdą, będę wdzięczna za ich sprostowanie.
Na temat pomnika Westerplatte mam podane, że autorami są: Pan (autor pomnika) i arch. Adam Haupt (sylwetka) przy współpracy arch. Henryka Kitowskiego i rzeźbiarzy: L. Brzeczka, Z. Gostkowskiego, St. Radwanowskiego, P. Soleckiego, Zb. Zabrodzkiego, Cz. Gajdy, J. Gelicy; odsłonięcie 9 X 1966; materiał - granit na konstrukcji żelbetonowej; całość pomnika 45 m wys. nad poziomem morza, sam pomnik 25 m wys., powierzchnia 22 hektary. Pomnik powstał w wyniku konkursu rozstrzygniętego 7 XII 1963 r. Budowę rozpoczęto w 1965 r. i trwała 2 lata. Mam tu również kopię wypowiedzi Pana o pomniku, zamieszczoną w Gazecie Wybrzeża nr 246 z 17 X 1966 r. oraz obu Panów - w czasop. Walka Młodych nr 44, 30 X 1966 r. oraz wypowiedź Jerzego Olkiewicza w Kulturze nr 42 z 1966 r.
Jeśli jeszcze gdzieś mogłabym znaleźć Pana wy-



powiedź o tym pomniku, byłabym wdzięczna za wskazanie miejsca.
Zależałoby mi na nowej, na czas dzisiejszy krytycznej ocenie obu dzieł - tak jak je Pan widzi dzisiaj po latach, coś od Autora, co mogłabym zamieścić w mojej książce, jako Pańskie słowa, niedrukowane. Byłabym Panu oczywiście zobowiązana.
Sprawa nagród za obydwa pomniki oczywiście zgodna z tym, co Pan był łaskaw mi podać, to moja pomyłka w liście. Przepraszam.
Interesują mnie bardzo dane dotyczące obecnie realizowanego przez Pana pomnika Artylerzystów w Toruniu i ewentualnego pomnika M. Konopnickiej w Gdańsku - nic o tym nie wiedziałam, że jest taki pomysł. Oczywiście również każda rzecz z dokumentacji fotograficznej jest dla mnie na wagę złota. Narazie mam sporo zdjęć pomników w Treblince i na Westerplatte, ale może Pan jest w posiadaniu lepszych od tych, które wykonał fotograf p. A. Kaerkowski i również moja skromna osoba. Zdjęcia te mogłyby zostać przefotografowane w naszej pracowni i następnie odesłałabym Panu z podziękowaniem.
Proszę wybaczyć za tak obszerny list, pozostaję z szacunkiem dla Pana i Pańskiej wspaniałej pracy, czekam na wiadomość od Pana w 2-giej połowie października —
z poważaniem
Irena Olszewska

List od Ireny Olszewskiej
do prof. Franciszka Duszeńki,
Warszawa, 29 września 1980[40]

Otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia (zespołową) za pomnik Pamięci Ofiar w Treblince.



KOMITET NAGRÓD PAŃSTWOWYCH

Warszawa, dnia 21 lipca 1964 r.

Obywatel
Franciszek DUSZENKO
Gdańsk

Uprzejmie zawiadamiam, że Prezydium Komitetu Nagród Państwowych w dziedzinie nauki, techniki oraz kultury i sztuki w dniu Święta Dwudziestolecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej 22 lipca 1964 r. przyznało Obywatelowi zespołową

NAGRODĘ PAŃSTWOWĄ I STOPNIA

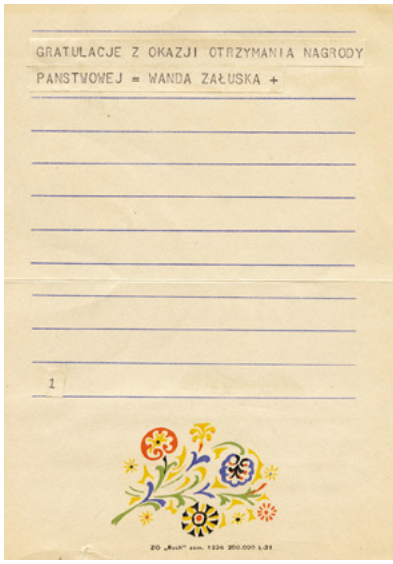
w dziedzinie kultury i sztuki za pomnik pamięci ofiar obozu zagłady w Treblince.

Składając Obywatelowi serdeczne gratulacje z powodu przyznania nagrody, zawiadamiam jednocześnie, że nagroda zostanie przekazana pocztą, a o dacie i miejscu wręczenia dyplomu i odznaki zostanie Obywatel oddzielnie zawiadomiony.

Sekretarz
Komitetu Nagród Państwowych
/ Prof. dr Witold Nowacki /

Zawiadomienie o przyznaniu
Nagrody Państwowej I stopnia





Gratulacje od Wandy Załuskiej
z okazji przyznania Nagrody
Państwowej I stopnia



Telegram
od Stanisława Horno-Popławskiego
z okazji przyznania Nagrody
Państwowej I stopnia

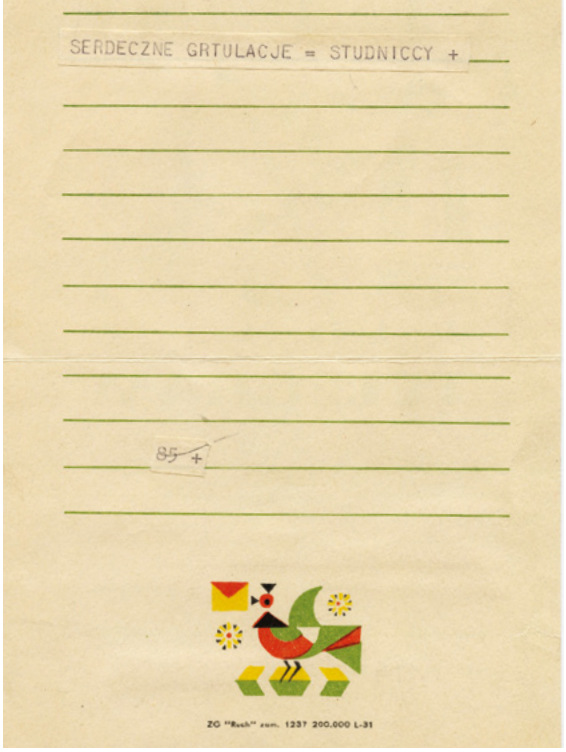


TELEGRAM

72/TJ WARSZAWA TEL 10000563 10 21 0933 =
LX = DUSZENKO FRANCISZEK
GDANSK SWIĘTEGK DUCHA 85 =

PRZYJĘTO DN. 21/7 GM. 18 Z 81 291TJ WAR C PODPIS

FPTT 1017/63



SERDECZNE GRTULACJE = STUDNICCY +

85 +

ZG "Ruch" zam. 1237 200.000 L-31

Gratulacje od Łady i Juliusza Studnickich z okazji przyznania Nagrody Państwowej I stopnia

Otrzymał medal za zasługi dla województwa warszawskiego.

1964–1966

Realizował pomnik Obrońców Westerplatte. We współpracy z architektami Adamem Hauptem i Henrykiem Kitowskim opracował projekt terenu wokół pomnika.

1966

Otrzymał: Nagrodę Ministra Obrony Narodowej I stopnia (zespołową) za pomnik Obrońców Westerplatte, medal Za Zasługi dla Obronności Kraju (brązowy), Medal Tysiąclecia, dyplom „Gdańszczanin Roku".

Dyrektor Stoczni w 11.XI.1966 r. Powierzył profesorowi opracowanie projektu akcentu rzeźbiarskiego o charakterze stałym symbolizującego rozwój przemysłu okrętowego. Akcent miał być zlokalizowany w rejonie Bastionu św. Elżbiety. Realizacje i wykonanie miała przejąć na siebie Stocznia. Został zaproponowany termin zakończenia prac na dzień 15.03.1966 roku z uwzględnieniem realizacji w lecie 1967 r.[37]

37 Pismo N6/NB/1001/66 z 11 listopada 1966 roku podpisane przez dyrektora stoczni inż. Jerzego Piaseckiego, w: dokumenty...

Rzeźba nie została zrealizowana.

Odebrał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. **1967**

Została mu przyznana Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za działalność artystyczno-wychowawczą. **1969**

Otrzymał zaproszenie i wziął udział w konkursie na projekt pomnika Żołnierza Polskiego i Antyfaszysty Niemieckiego, Berlin (współpraca z architektem Adamem Hauptem).

Podjął pracę nad niezrealizowanym później „akcentem rzeźbiarskim" dla Stoczni Gdańskiej (trzy warianty). **1970**

W latach siedemdziesiątych powstała „Patoka" – siedlisko na Kaszubach, które było miejscem odpoczynku z rodziną, pracy i spotkań z przyjaciółmi.





Franciszek Duszeńko
z synem Marcinem,
Kaszuby

Franciszek Duszeńko,
Patoka



1971 Wykonał medal z okazji v Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu Współczesnego w Malborku.





Uczestniczył w wystawach: *Rzeźby Pomnikowej i Monumentalnej* we Wrocławiu oraz *Rzeźby polskiej* w Berlinie

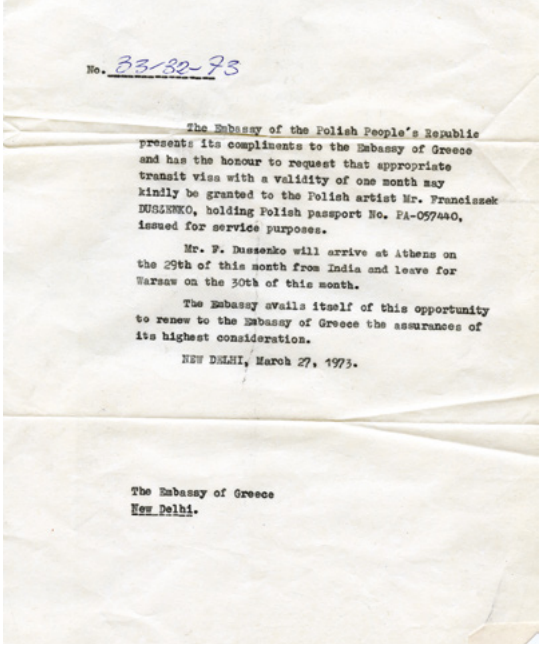
1972 Wziął udział w Wystawie Sztuki Polskiej w Budapeszcie i Bukareszcie. Pracował nad niezrealizowaną rzeźbą dla lotniska w Rębiechowie.

W tym czasie powołano w Parku Oliwskim stałą Plenerową Galerię Rzeźby Gdańskiej. Powstała z inicjatywy Dyrekcji Muzeum Pomorskiego i piętnastoosobowej grupy rzeźbiarzy, do której należał Franciszek Duszeńko[38].

38 Tamże.

1973 Otrzymał stopień naukowy profesora nadzwyczajnego.

03.1973 Wyjechał na stypendium do Indii.



No. 33/32-73

The Embassy of the Polish People's Republic presents its compliments to the Embassy of Greece and has the honour to request that appropriate transit visa with a validity of one month may kindly be granted to the Polish artist Mr. Franciszek DUSZENKO, holding Polish passport No. PA-057440, issued for service purposes.

Mr. F. Duszenko will arrive at Athens on the 29th of this month from India and leave for Warsaw on the 30th of this month.

The Embassy avails itself of this opportunity to renew to the Embassy of Greece the assurances of its highest consideration.

NEW DELHI, March 27, 1973.

The Embassy of Greece
New Delhi.

Pismo z ambasady w Grecji w sprawie wyjazdu do Indii

Odbył podróż do Grecji, zwiedził między innymi Ateny.

Wykonał projekt niezrealizowanego pomnika dedykowanego „Ludziom Morza”. **1974**

Wykonał medale z okazji otwarcia Portu Północnego – z Terminalami Węglowym i Naftowym. **1974–1975**









Wziął udział w Biennale Internazionale Dantesca di Ravenna.

Wykonał rzeźbę i płaskorzeźbę (metal, granit) do hallu Wyższej Szkoły Marynarki Wojennej na Oksywiu.

1976 Uczestniczył w VI Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie.

1977 Otrzymał Złotą Odznakę ZPAP.

Prace z tego okresu: medal Gdynia Polcargo, pomnik Marii Konopnickiej, figura pomnika Rozstrzelanych Patriotów w Tczewie, płaskorzeźba *Kopernik* na zamku w Malborku.

Pomnik Marii Konopnickiej



Płaskorzeźba *Kopernik* – zamek w Malborku





Medal Gdynia Polcargo



[…] *wiceminister kultury Bogusław Płaza wraz z dyrektorem Zarządu Muzeów Bohdanem Rymaszewskim, w obecności ministrów kultury państw socjalistycznych odsłonił na Zamku Średnim tablicę ku czci Mikołaja Kopernika (2 czerwca 1973)*[39].

Wykonał rzeźbę na zamówienie Miasta Pelplina.

39 Za: Ryszard Rząd, *Goście zamku malborskiego*, mps, Malbork 2014.

1978

Uczestniczył w wystawie Wnuk i jego uczniowie w Galerii CBWA Zachęta w Warszawie.

Otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski.

Rozpoczął realizację odsłoniętego w 1980 roku pomnika Polskich Artylerzystów w Toruniu.









Opracował kilka projektów różnych wariantów pomnika Polskich Artylerzystów w Toruniu.





1979

Wykonał medal dla Gdańskiego Portu Północnego.

Został wyróżniony Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za działalność dydaktyczno-wychowawczą.

Wziął udział w wystawie laureatów Nagrody Państwowej w Warszawie.

1980

Wykonał: medal z okazji odsłonięcia pomnika Polskich Artylerzystów w Toruniu oraz medal dla Stoczni im. Lenina w Gdańsku z okazji trzydziestej rocznicy wodowania statku „Sołdek".





Otrzymał medale: srebrny – Za Zasługi dla Obronności Kraju i pamiątkowy Za Zasługi dla Pomorskiego Okręgu Wojskowego.

Od lewej: Marcin Duszeńko, Franciszek Duszeńko, Urszula Ruhnke-Duszeńko, Gdańsk, około 1985



Wszedł w skład Komisji Stypendiów Twórczych Ministra Kultury i Sztuki, w której zasiadał do 1984 roku.

1981

W pierwszych („od 1968 roku" – dopowiedzenie z rękopisu Franciszka Duszeńki) demokratycznych wyborach został wybrany rektorem PWSSP w Gdańsku i pełnił tę funkcję do roku 1987.







Wybory rektora w 1981 roku.
Pierwszy od lewej prof. Franciszek Duszeńko,
prof. Roman Petrycki, prof. Adam Haupt,
doc. Stanisław Radwański, w tle prof. Kazimierz Ostrowski,
prof. Jerzy Zabłocki, doc. Jerzy Krechowicz, doc. Henryk Lula

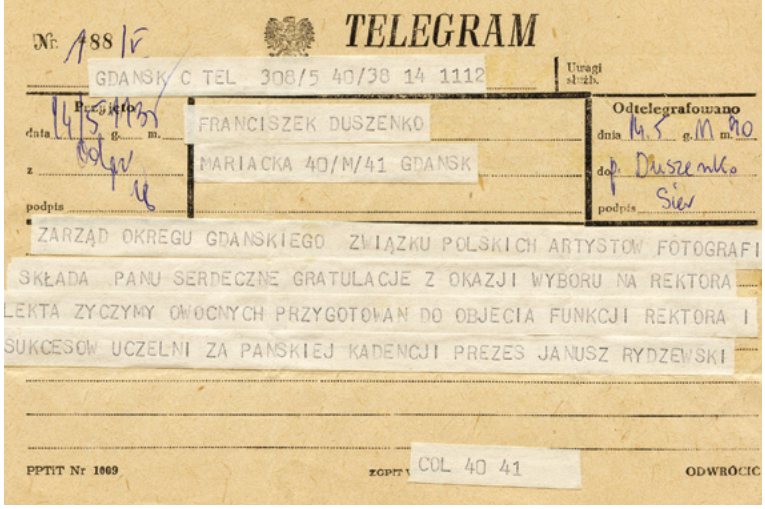












№ 488/5

TELEGRAM

GDANSK C TEL 308/5 40/38 14 1112

Uwagi służb.

Przyjęto dnia 14.5 g. 18.51 m.

Odtelegrafowano dnia 14.5 g. 19.10 m.

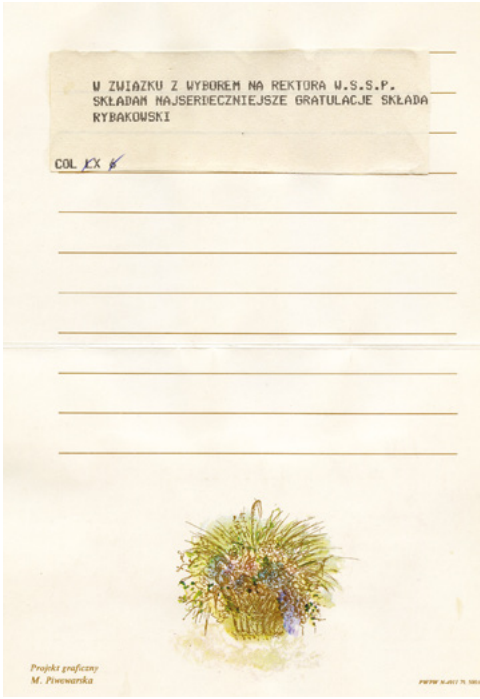
FRANCISZEK DUSZENKO

MARIACKA 40/M/41 GDANSK

ZARZĄD OKREGU GDANSKIEGO ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTOW FOTOGRAFI SKŁADA PANU SERDECZNE GRATULACJE Z OKAZJI WYBORU NA REKTORA LEKTA ZYCZYMY OWOCNYCH PRZYGOTOWAN DO OBJECIA FUNKCJI REKTORA I SUKCESOW UCZELNI ZA PANSKIEJ KADENCJI PREZES JANUSZ RYDZEWSKI

PPTiT Nr 1009 ZGPiT COL 40 41 ODWRÓCIĆ

Telegramy z gratulacjami
z okazji wygranych wyborów na rektora PWSSP



W ZWIĄZKU Z WYBOREM NA REKTORA W.S.S.P. SKŁADAM NAJSERDECZNIEJSZE GRATULACJE SKŁADA RYBAKOWSKI

COL XX

Projekt graficzny M. Piwowarska

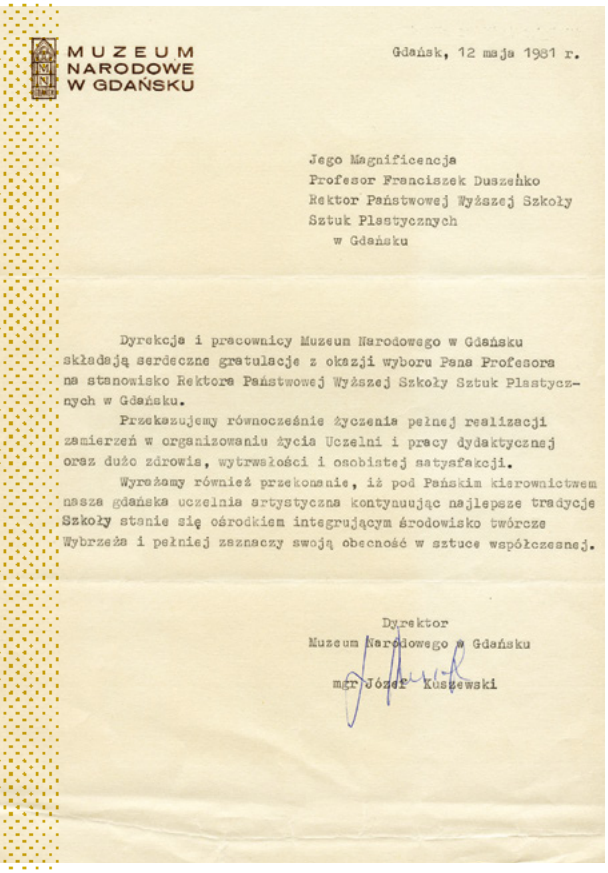


Z OKAZJI PONOWNEGO WYBORU NA STANOWISKO REKTORA WSSP GRATULACJE I ZYCZENIA SUKCESOW W PRACY ZAWODOWEJ ORAZ W ZYCIU OSOBISTYM SKŁADA NACZELNIK GMINY SOMONINO OK INZ. JOZEF HUDELA

COL LX

Proj. graficzny D. Nowakowska

Gratulacje z okazji wybrania na rektora



MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU

Gdańsk, 12 maja 1981 r.

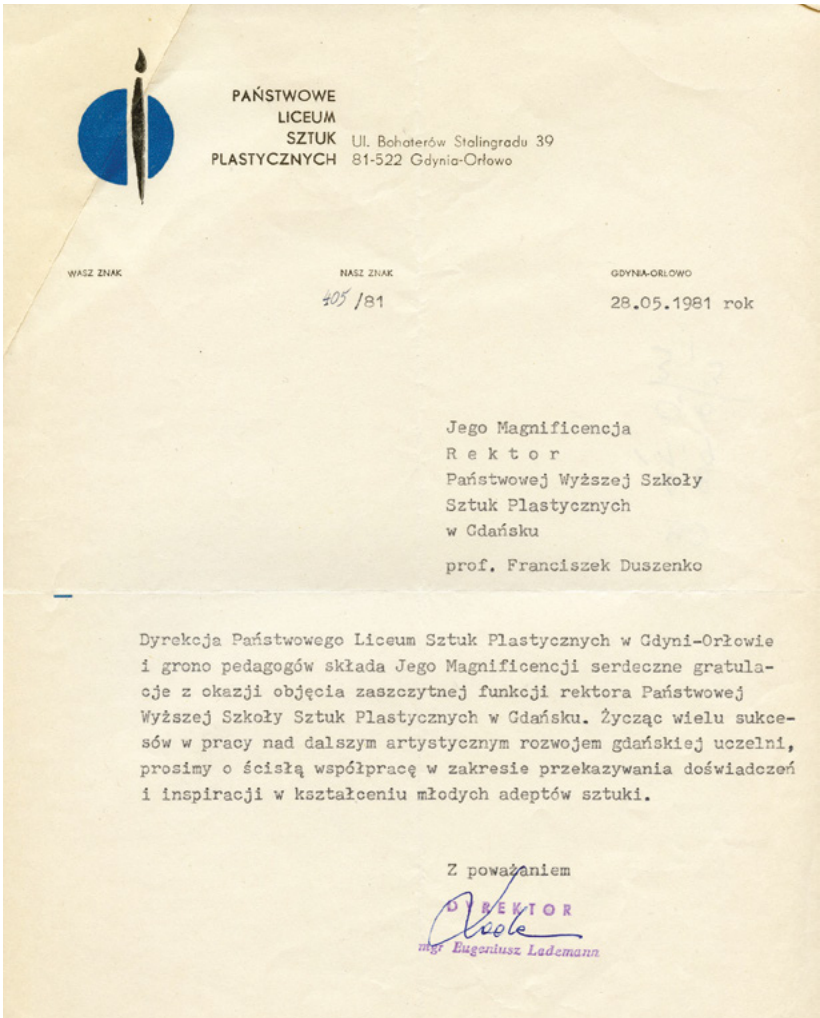
Jego Magnificencja
Profesor Franciszek Duszeńko
Rektor Państwowej Wyższej Szkoły
Sztuk Plastycznych
w Gdańsku

Dyrekcja i pracownicy Muzeum Narodowego w Gdańsku składają serdeczne gratulacje z okazji wyboru Pana Profesora na stanowisko Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

Przekazujemy równocześnie życzenia pełnej realizacji zamierzeń w organizowaniu życia Uczelni i pracy dydaktycznej oraz dużo zdrowia, wytrwałości i osobistej satysfakcji.

Wyrażamy również przekonanie, iż pod Pańskim kierownictwem nasza gdańska uczelnia artystyczna kontynuując najlepsze tradycje Szkoły stanie się ośrodkiem integrującym środowisko twórcze Wybrzeża i pełniej zaznaczy swoją obecność w sztuce współczesnej.

Dyrektor
Muzeum Narodowego w Gdańsku
mgr Józef Kuśpewski



PAŃSTWOWE LICEUM SZTUK PLASTYCZNYCH
Ul. Bohaterów Stalingradu 39
81-522 Gdynia-Orłowo

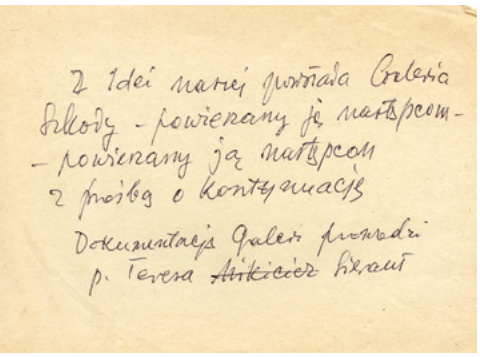
WASZ ZNAK — NASZ ZNAK 405/81 — GDYNIA-ORŁOWO 28.05.1981 rok

Jego Magnificencja
R e k t o r
Państwowej Wyższej Szkoły
Sztuk Plastycznych
w Gdańsku
prof. Franciszek Duszenko

Dyrekcja Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni-Orłowie i grono pedagogów składa Jego Magnificencji serdeczne gratulacje z okazji objęcia zaszczytnej funkcji rektora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Życząc wielu sukcesów w pracy nad dalszym artystycznym rozwojem gdańskiej uczelni, prosimy o ścisłą współpracę w zakresie przekazywania doświadczeń i inspiracji w kształceniu młodych adeptów sztuki.

Z poważaniem
DYREKTOR
mgr Eugeniusz Lademann

Powołał galerię Uczelni.



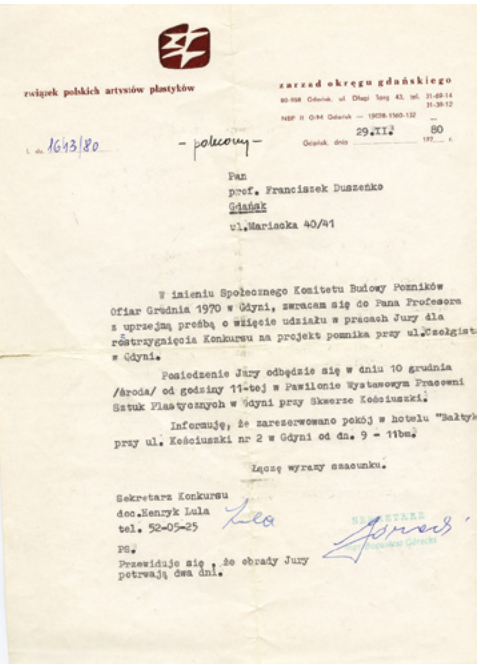
Odręczne pismo o powołaniu
Galerii PWSSP



Artykuł z „Głosu Wybrzeża" nr 52 (7723)



Otrzymał zaproszenie do jury konkursu na pomnik Ofiar Grudnia 1970 w Gdyni.



związek polskich artystów plastyków

zarząd okręgu gdańskiego

- polecony -

Gdańsk, dnia 29.XI.80

Pan
prof. Franciszek Duszeńko
Gdańsk
ul. Mariacka 40/41

W imieniu Społecznego Komitetu Budowy Pomników Ofiar Grudnia 1970 w Gdyni, zwracam się do Pana Profesora z uprzejmą prośbą o wzięcie udziału w pracach Jury dla rozstrzygnięcia Konkursu na projekt pomnika przy ul. Czołgistów w Gdyni.

Posiedzenie Jury odbędzie się w dniu 10 grudnia /środa/ od godziny 11-tej w Pawilonie Wystawowym Pracowni Sztuk Plastycznych w Gdyni przy Skwerze Kościuszki.

Informuję, że zarezerwowano pokój w hotelu "Bałtyk" przy ul. Kościuszki nr 2 w Gdyni od dn. 9 - 11bm.

Łączę wyrazy szacunku.

Sekretarz Konkursu
doc. Henryk Lula
tel. 52-05-25

PS.
Przewiduje się, że obrady Jury potrwają dwa dni.

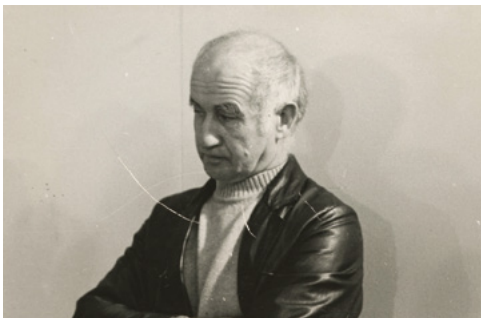
Zaproszenie do jury konkursu
na pomnik Ofiar Grudnia 1970

Jury konkursu na pomnik Ofiar Grudnia 1970.
Od lewej: Barbara Zbrążyna, Jerzy Zabłocki,
Franciszek Duszeńko





Jury konkursu na pomnik Ofiar Grudnia 1970.
Od lewej: Stanisław Horno-Popławski,
Franciszek Duszeńko,
przedstawiciel Solidarności Roman Okoniewski



Franciszek Duszeńko w jury konkursu pomnika
Ofiar Grudnia 1970 w Gdyni



Franciszek Duszeńko, Stanisław Horno-Popławski
w jury pomnika Ofiar Grudnia 1970 w Gdyni

Przekazał do Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu pięć medali swojego autorstwa: v Międzynarodowe Biennale Malbork, 1971; Gdynia Polcargo, 1977; Port Północny, 1974; Port Północny, 1979; Odsłonięcie pomnika Polskich Artylerzystów, 1980[40].

40 Tamże.

1981–1982

Przyjął członkostwo w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego





Zdjęcia ze spotkania Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego





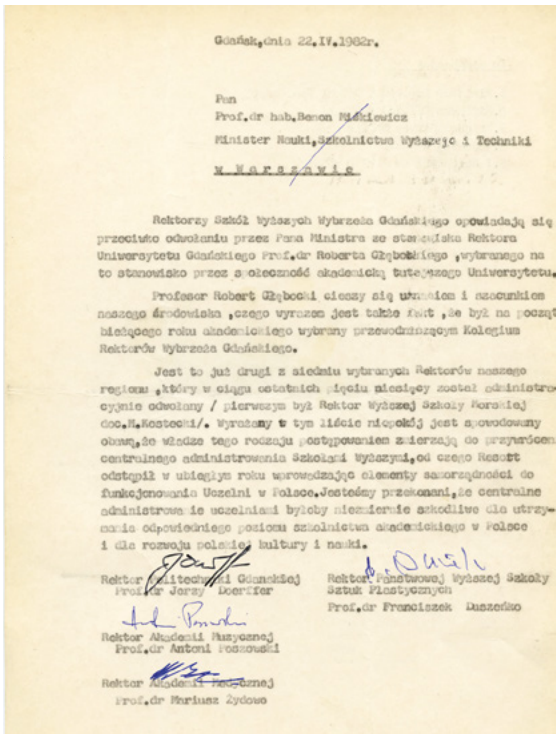


Franciszek Duszeńko, Patoka, lata osiemdziesiąte

1982

Otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za działalność dydaktyczno-wychowawczą i kierowanie PWSSP. 22 czerwca wraz z rektorami innych uczelni skierował list do prof. Benona Miśkiewicza, ówczesnego Ministra Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki, w sprawie usuwania z funkcji demokratycznie wybranych rektorów[41].

41 Tamże.



Gdańsk, dnia 22.IV.1982r.

Pan
Prof.dr hab.Benon Miśkiewicz
Minister Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki
w Warszawie

Rektorzy Szkół Wyższych Wybrzeża Gdańskiego opowiadają się przeciwko odwołaniu przez Pana Ministra ze stanowiska Rektora Uniwersytetu Gdańskiego Prof.dr Roberta Głębockiego, wybranego na to stanowisko przez społeczność akademicką tutejszego Uniwersytetu.

Profesor Robert Głębocki cieszy się uznaniem i szacunkiem naszego środowiska, czego wyrazem jest także fakt, że był na początku bieżącego roku akademickiego wybrany przewodniczącym Kolegium Rektorów Wybrzeża Gdańskiego.

Jest to już drugi z siedmiu wybranych Rektorów naszego regionu, który w ciągu ostatnich pięciu miesięcy został administracyjnie odwołany / pierwszym był Rektor Wyższej Szkoły Morskiej doc.M.Kostecki/. Wyrażony w tym liście niepokój jest spowodowany obawą, że władze tego rodzaju postępowaniem zmierzają do przywrócenia centralnego administrowania Szkołami Wyższymi, od czego Resort odstąpił w ubiegłym roku wprowadzając elementy samorządności do funkcjonowania Uczelni w Polsce. Jesteśmy przekonani, że centralne administrowanie uczelniami byłoby niezmiernie szkodliwe dla utrzymania odpowiedniego poziomu szkolnictwa akademickiego w Polsce i dla rozwoju polskiej kultury i nauki.

Rektor Politechniki Gdańskiej
Prof.dr Jerzy Doerffer

Rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych
Prof.dr Franciszek Duszenko

Rektor Akademii Medycznej
Prof.dr Antoni Pomorski

Rektor Akademii Rolniczej
Prof.dr Mariusz Żydowo

Pismo w sprawie odwołania rektora Głębockiego

Opracował niezrealizowany projekt architektoniczno-rzeźbiarski „Chopinowi w hołdzie".

Rozpoczął realizację rzeźby *Redemptor* do zabytkowego kościoła Redemptorystów w Zamościu. Praca została zakończona w 1984 roku.

1983

Został powołany do Rady Plastyki na dwuletnią kadencję[42].

42 Na podstawie Pisma z listopada 1983 roku. Rada była organem opiniotwórczym i doradczym Ministra Kultury i Sztuki w zakresie twórczości plastycznej i jej upowszechniania. w: dokumenty...

Wszedł do Komisji Stypendialnej dla Młodych Twórców, w której zasiadał do 1988 roku.

1984

Realizował projekty i uczestniczył w konkurach na pomniki: Trudu Górniczego w Katowicach, Zamenhofa w Białymstoku, Edwarda Szymańskiego i Poezji Rewolucyjnej w Warszawie, Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie, Bohaterów Ziemi Kieleckiej w Kielcach.

Otrzymał medale: Za Zasługi dla Obronności Kraju (złoty), 40-lecia Polski Ludowej.

Uczestniczył w *Wystawie Plastyki 40-lecia Polski Ludowej* w Warszawie.



Rozpoczął trwającą do 1986 roku realizację rzeźby Ukrzyżowanego do kościoła św. Józefa w Gdyni-Leszczynkach.

„*Chrystus Współczujący – Było dla mnie interesującym wyzwaniem – jak przy pomocy rozwiązania rzeźbiarskiego (figura) wypełnić wnętrze kościoła o bardzo prostej strukturze. Napełnić treścią sacrum w sposób, który sugestywnie rozstrzygałby problem. Figura Chrystusa Współczującego, odlana w brązie umieszczona na centralnej frontalnej ścianie prezbiterium*”[43].

Z rękopisu prof. Franciszka Duszeńki

43 W: dokumenty...

1984

Na podsumowanie kadencji rektora napisał sprawozdanie ze swojej działalności.

1985

Brał udział w *Wystawie Rzeźby 40-lecia Polski Ludowej* w Poznaniu.

1986

Otrzymał nagrody: Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za działalność artystyczną i dydaktyczną, Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za działalność dydaktyczno-wychowawczą i kierowanie PWSSP, Prezydenta Miasta Gdańska. W dniach 7–21 maja odbył wizytę służbową na Kubie, poprzedzoną zwiedzaniem Madrytu. Pobyt zakończył się sprawozdaniem złożonym dr. Mirosławowi Rogalskiemu, dyrektorowi Zarządu Szkół Artystycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki.

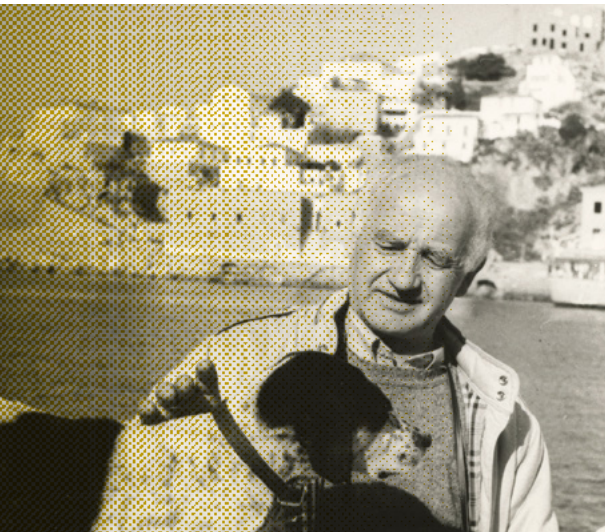
Rozpoczął pracę nad projektem rewitalizacji miejsca pamięci narodowej Westerplatte. Na zlecenie Polskiej Akademii Nauk sporządził *Raport o stanie nauki o sztukach pięknych w regionie Polski północnej.*

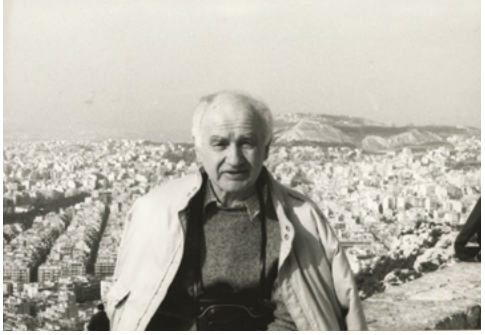


1987

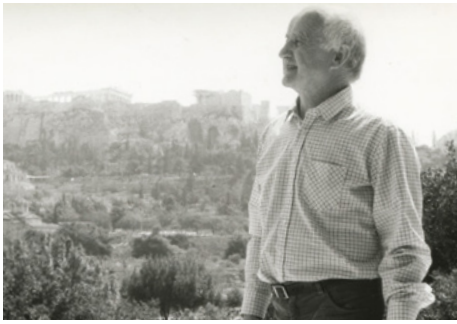
Został mu przyznany Krzyż Oświęcimski. Wyjechał do Grecji, gdzie zwiedził Ateny, Korynt, Mykeny, Epidauros, Delfy.











Został powołany do Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego oraz do Komisji Ministra Kultury i Sztuki ds. Rozwoju Szkolnictwa Artystycznego na lata 2000. Otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia za działalność dydaktyczno-wychowawczą i kierowanie PWSSP oraz Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska. Realizował prace związane z rozpoczętą przebudową cmentarza Poległych Obrońców Westerplatte.

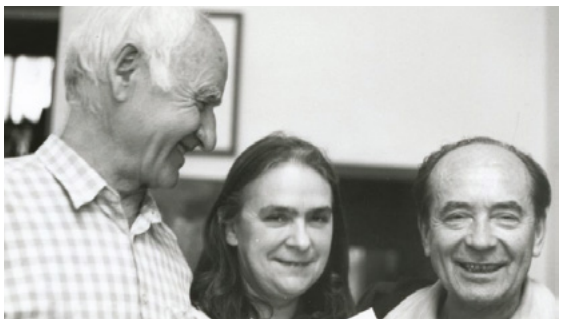


Rzeźba *Westerplatte*
– akcent wprowadzający

Józef Stasiński,
Duszeńkowie



Zrealizował i przekazał rzeźbę do hallu Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku.



Franciszek Duszeńko,
Katarzyna Stasińska,
Józef Stasiński





Od lewej:
Franciszek Duszeńko, Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Sylwia Stasińska, Józef Stasiński, Patoka

1987

Przyjął funkcję kierownika Zespołowej Katedry Rzeźby i Rysunku PWSSP, którą sprawował do 1996 roku.



Pracownia
prof. Franciszka Duszeńki,
ul. Chlebnicka, Gdańsk





Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Franciszek Duszeńko w domu,
ul. Mariacka, Gdańsk

1988

W dniach od 27 stycznia do 4 lutego odbył podróż do Egiptu.

1989

Otrzymał Nagrodę im. Brata Alberta za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki sakralnej.

Decyzją Rady Państwa został nominowany na profesora zwyczajnego.



Od lewej:
prof. Franciszek Duszeńko,
Jerzy Lipczyński,
Marek Targoński,
Marek Sycz (niewidoczny),
Eugeniusz Szczudło,
Monika, Magda Kostrzewa,
Darek Łysak, Anna Baumgart,
Zuzanna Domsta, Ewa



Otrzymał zaproszenie do wzięcia udziału w wystawie w The Jewish Museum w Nowym Jorku.

1994–1995





Nadanie tytułu profesora Zdzisławowi Pidkowi. Prof. Stanisław Radwański, prof. Zdzisław Pidek, profesor Duszeńko, 1994

Został mu przyznany Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.

1996

Po ciężkiej chorobie zmarł syn – Marcin Duszeńko, malarz, grafik, rysownik, pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Powstały ostatnie prace min. cykl – „Stoły", na który składały się instalacje, wypełniające przestrzeń pracowni zmarłego syna Marcina.

2000

Zakończył pracę dydaktyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

2001

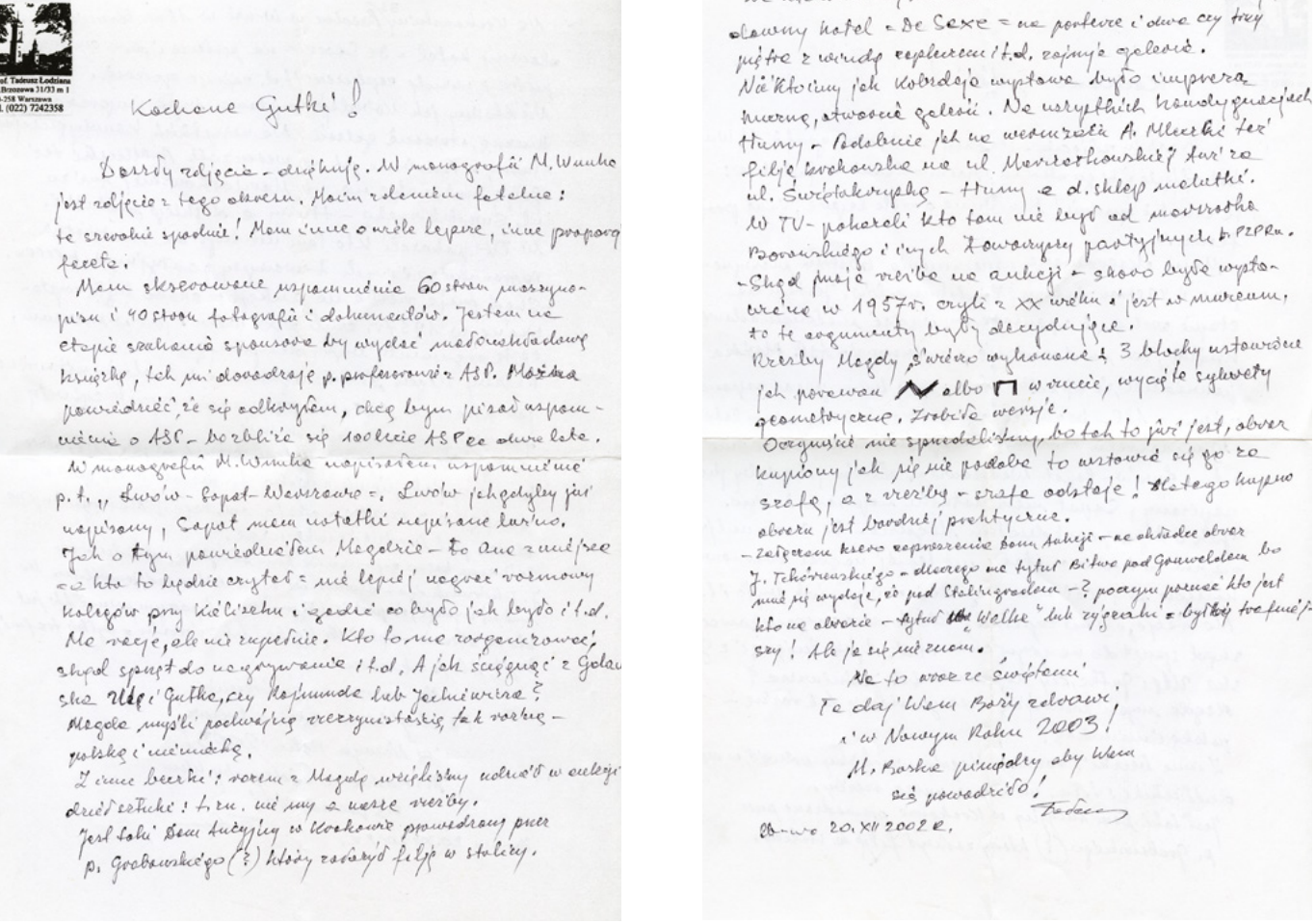


Dyplom Bogusława Szycika – ostatni przygotowany w pracowni Franciszka Duszeńki, Gdańsk 2001

7 sierpnia została wydana decyzja o ustaleniu pisowni nazwiska Franciszka na Duszeńko[44].

2002

44 Tamże.



Kochane Gutki!

Dzisiaj zdjęcia - dużo. W monografii M. Wanka jest zdjęcie z tego okresu. Mam również fotelik: te srebrne spodnie! Mam inne o wiele lepsze, inne proporcje.

Mam skserowane wspomnienie 60 stron maszynopisu i 40 stron fotografii i dokumentów. Jestem na etapie szukania sponsora by wydać niedokończoną książkę, tak mi doradza p. profesorowa z ASP. Można powiedzieć, że się odkryłam, chcę bym przed wspomnieniami o ASP - bo zbliża się 100lecie ASP co dwa lata.

W monografii M. Wanka napisałam wspomnienie p.t. „Lwów - Sopot - Warszawa". Lwów jeszcze jest napisany, Sopot mam natomiast napisane luźno. Jak o tym powiedziałam Magdzie - to aż zmierzchło się kto to będzie czytał - nie lepiej wcześniej rozmowy kolegów przy kieliszku i zgodzić się na byle jakie byle co i.t.d. Mi wiejo, ale nie wypada. Kto to nie rozgenerował, skąd sposób do nazywania i.t.d. A jak sięgnąć z Golasa Ulę Gutka, czy Kapturek lub Jacek Wróbel? Magda myśli podwójnie wrzucić tak wokół - polskę i niemiecką.

I inne bzdury: razem z Magdą wepchnęły nolens volens do edycji estetyki i.t.p. nie my z wiejskiej wioski. Jest taki Bem tłumaczył w Kolonii prawdopodobnie p. Grabowskiego (?) który zasiadł Filip w stolicy.

sławny hotel „De Saxe" na portowej dwa czy trzy piętra z rondem wejściem i.t.d. zajmuje galerie. Niektórzy jak Kobrdaja wystawę dużo wspomina wiernie, stworzyć galerii. Na ulicy Hrubej Hrubej - Polskiej jest na wschodzie A. Mleczki też Filip Grabowskiego na ul. Mariackiej? Tak! za ul. Świętokrzyską - Hrubej - sklep malutki. W TV - pokazali kto tam nie był od początku Bonarskiego i cykl Towarzysz partyjniacki PZPR. Skąd jest wiele na aukcji - skoro były wystawione w 1957r. czyli z XX wieku i jest w miarę, to te egzemplarze były decydujące. Niektóry Magdy „wiersz wyłowiony" 3 blachy ustawione jak powinien albo w rzucie, wyciąć sylwety geometryczne. Zrobić wersje. Oczywiście nie spodobałby, bo tak to jest jest, obraz kupiony jak się nie podoba to ustawić się go za szafę, a z wiersz - zrobi się! Dlatego lepiej obraz jest bardziej praktyczne. - Zdjęcia które wspomniałam Bonn Galerie - nie chodzi o obraz J. Tchórzewskiego - dlatego nie tytuł Bitwa pod Grunwaldem bo musi się wydaje, że pod Stalingradem - ? pocztu pomóc kto jest kto na obrazie - tytuł Wielka lub zdjęcia - byłby trafniejszy! Ale jest się nie zrobi.

Na to wszystko Świętami
Te dni Wam Boży zdrowia,
i w Nowym Roku 2003!
M. Baśka przypomni aby Wam
się powodziło!

Bonn 20.XII 2002 r.

List od Tadeusza Łodziany

Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Franciszek Duszeńko,
Gdańsk, 26 grudnia 2007



Wnuk Mateusz Duszeńko, nn,
Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Franciszek Duszeńko, 26 grudnia 2007



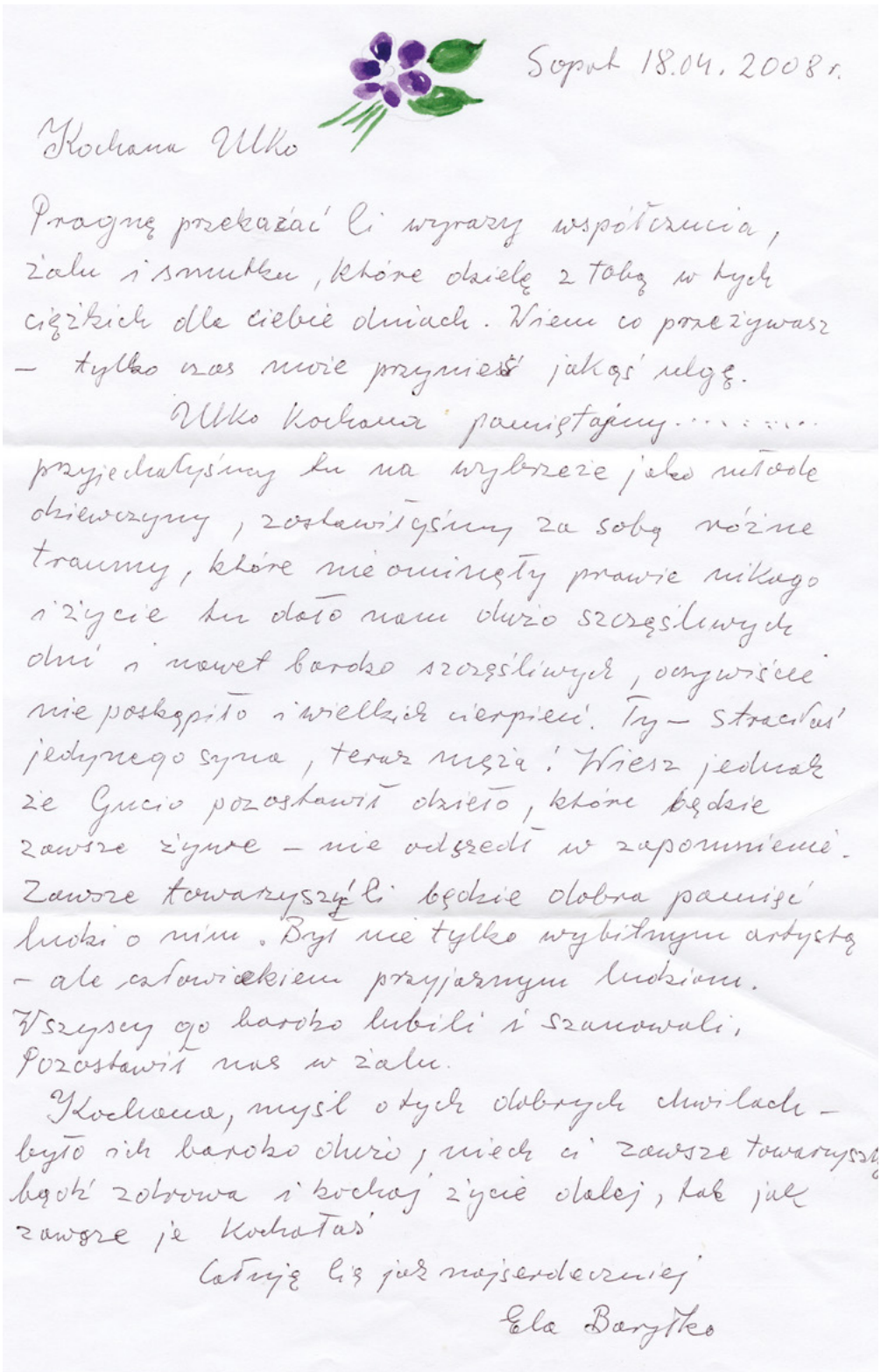
Franciszek Duszeńko,
Urszula Ruhnke-Duszeńko,
Patoka zimą



Zmarł 11 kwietnia i został pochowany w rodzinnym grobie na Centralnym Cmentarzu na Srebrzysku w Gdańsku.

2008

Kondolencje
od Eleonory Baryłko



Sopot 18.04.2008 r.

Kochana Ulko

Pragnę przekazać Ci wyrazy współczucia, żalu i smutku, które dzielę z tobą w tych ciężkich dla ciebie dniach. Wiem co przeżywasz – tylko czas może przynieść jakąś ulgę.

Ulko kochana pamiętajmy ..... przyjechaliśmy tu na wybrzeże jako młodzi dziewczyny, zostawiliśmy za sobą różne traumy, które nie ominęły prawie nikogo i życie tu dało nam dużo szczęśliwych dni i nawet bardzo szczęśliwych, oczywiście nie poskąpiło i wielkich cierpień. Ty – straciłaś jedynego syna, teraz męża! Wiesz jednak że Gucio pozostawił dzieło, które będzie zawsze żywe – nie odszedł w zapomnienie. Zawsze towarzyszyć Ci będzie dobra pamięć ludzi o nim. Był nie tylko wybitnym artystą – ale całowiekiem przyjaznym ludziom. Wszyscy go bardzo lubili i szanowali. Pozostawił nas w żalu.

Kochana, myśl o tych dobrych chwilach – było ich bardzo dużo, niech ci zawsze towarzyszą będą zobrowa i bocheaj życie dalej, tak jak zawsze je kochałaś!

Całuję Cię już najserdeczniej

Ela Baryłko

W styczniu w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa została zorganizowana wystawa poświęcona postaci profesora Franciszka Duszeńki.

2013

Działalność w stowarzyszeniach twórczych, jury konkursów i komisjach nadzoru

- wieloletni rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Sztuki z zakresu plastyki współczesnej;
- wieloletnie członkostwo Rad Artystycznych sekcji Rzeźby Zarządu Głównego i Zarządu Okręgu ZPAP;
- udział w sądach konkursowych na pomniki i opracowania rzeźbiarskie:
  pomnik Zwycięstwa – Warszawa,
  pomnik Martyrologii Żydów – Lublin,
  pomnik Władysława Broniewskiego – Płock-Warszawa,
  pomnik Marcelego Nowotki – Warszawa,
  pomnik Stanisława Wyspiańskiego – Kraków,
  pomnik Fryderyka Chopina (dla Londynu) – Warszawa,
  pomnik Ofiar Grudnia 1970 – Gdynia,
  pomnik Powstania Warszawskiego – Warszawa,
  pomnik Powrotu Ziem Zachodnich i Północnych – Wrocław,
  pomnik 1000-lecia Jazdy Polskiej – Warszawa,
  pomnik Żołnierza Polskiego dla ZSRR,
  pomnik Wincentego Witosa – Warszawa;
- udział w pracach kolegium powołanego przez Ministra Kultury i Sztuki do oceny projektu pomnika Powstania Warszawskiego;
- członkostwo Komisji przyjęć projektowania i realizacji rzeźb, opracowań rzeźbiarskich dla Głównego Miasta Gdańska,
- nadzór artystyczny (na zlecenie Konserwatora Zabytków) nad realizacją opracowań rzeźbiarskich (rzeźby balustrad, kominki, strop) dla Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku.

Wyjazdy i studia zagraniczne

Włochy – wymiana kulturalna
Indie – wymiana kulturalna, marzec 1973
ZSRR – wymiana kulturalna
NRD – współpraca Szkół
Kuba – współpraca Szkół, 7–21 maja 1986

Prace w zbiorach

Muzeum Narodowe – Warszawa, Gdańsk, New Delhi
Muzeum Medalierstwa – Wrocław
Zbiory prywatne w kraju i zagranicą

Opracowania teoretyczne

1986–1987 – „Raport o stanie nauki o sztukach pięknych w regionie Polski północnej" – zlecenie Polskiej Akademii Nauk.

Wszystkie[45] dokumenty i fotografie umieszczone w Kalendarium zostały przekazane przez Urszulę Ruhnke-Duszeńko na podstawie zawartej 13 grudnia 2013 roku w Gdyni umowy między Urszulą Ruhnke-Duszeńko a Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku. Dokumenty i zdjęcia zostały wybrane, zeskanowane, opracowane przez Annę Zelmańską-Lipnicką.

45 Zdjęcia umieszczone pod datą 1990 pochodzą z archiwum Marka Targońskiego.



„Ostatni spacer"
– Franciszek Duszeńko,
Urszula Ruhnke-Duszeńko,
czerwiec 2007



TEKSTY KRYTYCZNE

LINIE PAPILARNE RZEŹBY

Dorota Grubba-Thiede

W ciemnych salach muzeum, które jest tym, co zostało z Oświęcimia – widzę stos dziecięcych butów, lub coś innego w tym rodzaju, coś, co widziałam już gdzie indziej, pod bożonarodzeniową choinką, na przykład lalkę. Nikczemność nazistowskiej zbrodni osiąga szczyt, kiedy śmierć, która bynajmniej mnie nie zabija, nakłada się na coś, co istnieje w moim świecie i co, jak sądzę, chroni mnie od śmierci: między innymi na dzieciństwo, na naukę[1].

Julia Kristeva

1 Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 268.

Kontemplując przestrzeń, w której tworzył, myślał, poszukiwał, eksperymentował Franciszek Duszeńko, w której przez wiele lat gościł również swojego utalentowanego syna, Marcina Duszeńkę (1958–2000), doświadczając następnie jego dotkliwej, niechcianej, fizycznej nieobecności, nie mogę oprzeć się uczuciu, że choć misja kulturowa epoki związała go z rzeźbą, czy raczej formą monumentalną (i kontekstami militarnymi), w której koniecznością staje się syntezowanie, jest jednym z ujmujących wrażliwością analityków, a jego efemeryczne, w surowości piękne szkice wydają się obroną jednostkowego, indywidualnego sensu życia. Istnieje tu również analogia do trudnej, współczesnej poezji, podskórna bliskość ze zrywającym potoczną narrację Mironem Białoszewskim, nasłuchującym impulsów i poszukującym metod niespektakularnego opowiadania o życiu i przestrzeni.

W jakimś wymiarze została Franciszkowi Duszeńce skradziona ta najbardziej intymna, prywatna, osobista wizja sztuki, gdyż niemal całe jego życie wypełniły prace nad projektami i realizacje docenionych, ale też niedocenionych założeń monumentalnych. Nie było również skupienia, by zabiegać o widoczność własnej sztuki, a także na spokojną pedagogikę. Franciszek Duszeńko jednak cenił sobie nawet najtrudniejsze doświadczenia, starał się je przepracować wewnętrznie, odwrócić ich destrukcyjny wymiar albo chociaż zdystansować się do nich. Choć był niedostępny, skryty, to inspirował studentów swoimi nieobliczalnymi ripostami, wszechstronną wiedzą, przenikliwym postrzeganiem spraw sztuki i życia[2].

2 Na podstawie licznych i bogatych wspomnień Roberta Kaji oraz Marka Targońskiego przekazanych w trakcie spotkań i rozmów w 2013 i 2014 roku.

Wyjątkowe były na przykład wspomnienia Franciszka Duszeńki z organizacji budowy pomnika na Westerplatte, którą przywoływał jako wielkie przeżycie, interpretując jako „działanie z dźwigami". W codzienności pracy inżynieryjno-konstrukcyjnej dostrzegał znamiona choreografii czy laboratoryjnego koncertu, bezwiednie odnoszącego do eksperymentalnych kompozycji Johna Cage'a czy Karlheinza Stockhausena, by przypomnieć koncert z zastosowaniem helikopterów.

Śledząc odwagę działań w otwartych przestrzeniach Franciszka Duszeńki, można wskazać również wyrazistą postać, którą był Zdzisław Pidek (1956–2006), dotykający procesualnymi, symbolicznymi formami miejsc właściwie infernalnych, zarówno z uwagi na ich dramatyczną historię, jak i niedostępność. W żywej, twórczej inspiracji do pomnika w Treblince (1964) Pidek (współ)tworzył symboliczne przestrzenie w miejscach tragicznych nekropolii w Katyniu, Miednoje, Charkowie i Bełżcu, ewokujące pamięć o miastach grobowcowych Etrusków (i tragicznych losach ich kultury), przestrzenie nasycone wyrazem, działające wprost na zmysły, katalizujące emocje.

Silny związek Franciszka Duszeńki zarówno z semantyczną architektoniką mogącą spełniać funkcje memoratywne, jak i z efemerycznością szczególnie dotykał w konfrontacji z przestrzenią jego pracowni. Tym atelier opiekował się i udostępniał je po odejściu profesora Robert Kaja, będący wcześniej wsparciem dla niego w ostatnim okresie życia, szczególnie po śmierci Zdzisława Pidka, która okazała się kolejnym ciosem, również w płaszczyźnie osobistej. Po przestrzeni dwupoziomowej pracowni Franciszka Duszeńki usytuowanej na parterze kamienicy przy ulicy Chlebnickiej w Gdańsku, nieopodal Domu Angielskiego (akademika ASP), Robert Kaja oprowadził mnie w marcu 2011 roku w towarzystwie Anny Zelmańskiej-Lipnickiej i Danuty Ćwirko-Godyckiej. Robert Kaja był w tym czasie kuratorem i inicjatorem szczególnego dialogu twórczości w ramach eksponowanej w sali monumentalnej Centrum Rzeźby Polskiej wystawy *Zapis pamięci. Franciszek Duszeńko (1925–2008) –, Zdzisław Pidek (1955–2006)*, zrealizowanej w drugą i czwartą rocznicę ich odejścia.

Podczas przechodzenia wzdłuż nawarstwionych czasowo struktur przestrzennych w pracowni na Chlebnickiej oko i myśli wędrowały od nasyconego różnorodnością i ustrukturalnionego „ogółu" do precyzyjnie ukształtowanych szczegółów, by na nowo odchodzić, konfrontować całość. Poruszająca była bezbronność tego wartościowego Zbioru, ewokująca marzenie o jego zachowaniu jako jednostkowej instalacji, która mogłaby być odwiedzana na podobieństwo pracowni Constantina Brancusiego, zrekonstruowanej przy Centrum Pompidou w Paryżu. Idea nabierała wagi również wobec pamięci o randze nazwiska Duszeńko zarówno w ogólnoświatowych badaniach nad sztuką, jak i w progresywnych poszukiwaniach artystów (na przykład Mayi Lin), tworzących przestrzenie kommemoratywne. Wyczuwalna aura, pochwycona również przez Roberta Kaję w interpretacyjnych materiałach filmowych z wnętrza pracowni, wydawała się wskazywać na obecność w twórczości Franciszka Duszeńki związku z teozofią i antropozofią Rudolfa Steinera, co pozwala włączyć go do obecnego w badaniach nad sztuką współczesną dyskursu o duchowym rezonansie Steinerowskiej myśli, wskazywanym między innymi w surowych, anestetycznych praktykach Josefa Beuysa, a także u artystów z kręgu arte povera i innych[3]. Monochromatyczność szlachetnych, niełatwych w percepcji kompozycji Franciszka Duszeńki ustanawiała hermeneutyczną przestrzeń do indywidualnego czytania przestrzeni po Nim.

OJCIEC przestrzeni społecznej

Franciszek Duszeńko nie był chyba nigdy w swoich wewnętrznych przekonaniach częścią systemu patriarchalnego i miał dystans do „zabawy we władzę". Od najmłodszych lat również obserwował nastroje społeczne danych miejsc, narodów, nacji, większości i mniejszości społecznych, wskazywał na prawdopodobne zarzewia konfliktów i wykształcanie dominacji, wrogości, wreszcie przemocy. Również z perspektywy bycia w środku starał się nabierać potrzebnego dystansu.

Charakteryzowała go zarazem skłonność do cynicznych dekonstruowań wszystkiego, co monolityczne, nazbyt pewne siebie, a nawet krytyczne nastawienie do własnych sądów czy formotwórczych idei powojennego modernizmu, w którym pokoleniowo uczestniczył. Po dyplomie w 1952 roku miał styczność z założeniami rozwijanej przez Oskara Hansena (1922–2005) „teorii formy otwartej", z dokonaniami Jerzego Sołtana (1913–2005), z twórczością i działalnością pedagogiczną Jerzego Jarnuszkiewicza (1919–2005), starał się

3 Odnoszę się do publikacji monograficznej oraz wystawy pt. *Rudolf Steiner and contemporary art* (katalog wystawy, red. Markus Brüderlin, Ulrike Groos, Wolsburg, Stuttgart 2010) eksponowanej w Kunstmuseum w Wolfsburgu (maj–październik 2010), w Kunstmuzeum w Stuttgarcie (2011), a także w Wiedniu i Pradze; por. http://www.dox.cz/en/exhibitions/rudolf-steiner-a-soucasne-umeni-myslet-bez-konce (dostęp: 8 listopada 2014).

jednak zachowywać własne intuicje, niechętnie przystawał do silnych prądów zewnętrznych, kulturowych, społecznych czy historycznych, również tych pojawiających się wewnątrz konstelacji ludzkiej, w której żył. Bliska mu była postawa nasłuchująca, analityczna i jakby programowa antyrewolucyjność. Sprzyjała ona, jak się okazało, dojrzewaniu przemian, których też nie powstrzymywał. Jego dążenie do demokratyzacji przestrzeni społecznej, do rozbrajania nabrzmiałych napięć, zarazem przypominania o równym prawie do wolności indywidualnej wypowiedzi (również artystycznej), wydaje się mieć reperkusje w filozofii twórczości jego uczniów, w tym Anny Baumgart. W 2014 artystka ta podkreślała: „Feminizm jest dla mnie jak powietrze, jest zupełnie transparentny. Pytanie, czy jestem feministką, jest dla mnie pytaniem o to, czy jestem za równością i wolnością dla wszystkich. Jest to tak uwewnętrzniona wartość, że aż trudno ją opisywać jako coś zewnętrznego. Cała moja praca z kliszami kultury odbywa się po to, by dokonać subwersji, zastanowić się, jak wygląda transgresja, przekroczenie i czy to jest prawdziwe”[4].

Franciszek Duszeńko interesował się ewolucjami w twórczości swoich podopiecznych, otrzymywał od nich również morfemy swoich dokonań, które eksponował w mieszkaniu na ulicy Mariackiej, wśród nich znalazły się prace wybitnych artystów: Ludmiły Ostrogórskiej, Tomasza Misztala, Janiny Rudnickiej, Zdzisława Pidka, Marii Talagi-Korpalskiej, Krystyny Andrzejewskiej-Marek, Katarzyny Jóźwiak-Moskal, Magdaleny Schmidt-Góry, Roberta Kaji, Marka Targońskiego, Edwarda Cichonia i innych. Ale profesor Duszeńko otaczał się również materiałami laboratoryjnymi: na przykład w pracowni, w osobistej biblioteczce miał liczne numery wielkoformatowego kwartalnika nowej sztuki „EXIT” (ukazującego się od roku 1990). Obok leżał niebieskawy architektoniczny obiekt z wieloelementowego *Habitatu* Katarzyny Józefowicz i bladoróżowa kostka pokryta drukowanymi literami Jadwigi Sawickiej. Zachował też katalogi offowych zdarzeń w Galerii EL w Elblągu: *Zjazdu Marzycieli* (1971) oraz sympozjum *Notatnik Robotnika Sztuki – Kino Labratorium* (1973). Przypominane dziś Sympozja Elbląskie były zainicjowane przez niezależnych twórców oraz Gerharda Blum-Kwiatkowskiego wybitnego artystę, kuratora pięciu edycji Biennale Form Przestrzennych, który w 1974 w wyniku różnego rodzaju problemów wyjechał do Niemiec. Mimo doświadczenia urzędniczej nieprzychylności na terenie Polski Blum-Kwatkowski nie zaprzestał fascynować się polską sztuką współczesną, jak i konkretnymi artystami, których twórczość prezentuje i upowszechnia w założonym przez siebie Museum Moderne Kunst, w zaadaptowanej na ten cel starej gazowni w Hünfeld. Filozofie godzenia się ze stratą i udane próby dalszego budowania „na ranach” były bliskie biografii Franciszka Duszeńki, w którego złożoną osobowość wpisywała się „filozofia pęknięć” i „sztuka pęknięć” (odnosząc się do określenia Jerzego Ludwińskiego)[5]. Do ostatniej chwili pracował nad koncepcją form, obserwował uważnie konteksty przestrzenne bądź międzyludzkie i był też otwarty na dalsze przemiany, nawet w czasie finalnej realizacji. Kierowało nim bardziej pragnienie docierania do głębszych powodów istnienia i tworzenia niż chęć osiągnięcia wymiernych korzyści, wynikająca z sukcesów zawodowych, czy szerokiej aprobaty społecznej.

Postrzegam postawę i twórczość Franciszka Duszeńki, tworząc metaforę „linii papilarnych rzeźby”, ewokującej namysł nad sferą haptyczną, w tym dokonującymi się w jego życiu nieustannymi tarciami między wewnętrznym powołaniem do sztuki i zranieniem psychiczno-fizycznym, którego doświadczył od zewnętrznego świata w bardzo wczesnym wieku, co – jak wspomina

4 Anna Baumgart, wypowiedź dotycząca twórczości artystki w związku z wystawą *Zaśpiewajcie niewolnicy*, Bunkier Sztuki, Kraków 2014, za: http://www.youtube.com/watch?v=h_N0Pi6Q5lI (dostęp: 8 września 2014).

5 Jerzy Ludwiński, *Sztuka pęknięć – sztuka kolekcji*, „Kultura”, 16 maja 1976, nr 20.

prof. Ludmiła Ostrogórska – ukształtowało jego osobowość, naznaczyło życiowe kroki ostrożnością, czujnością, ale i odwagą[6]. Gdy się myśli o procesie twórczym Franciszka Duszeńki, można wskazać analogię do osobowości Paula Cézanne'a, zmagającego się samotnie z ograniczeniami i intuicjami twórczymi, którego rola dla sztuki współczesnej trudna jest jednak do przecenienia.

Franciszek Duszeńko starał się również zbliżać do mniej dostępnych i oczywistych fenomenów, by wspomnieć tu jego samotny wyjazd na Kubę oraz w 1973 roku do Indii, bardzo dla niego ważne, również w kontekście teozoficzego procesu „nadzmysłowego poznawania świata i przeznaczenia człowieka"[7]. W uczuciach bliskości odkrywanych osobiście przebogatych kultur Indii, do których to doświadczeń Duszeńko powracał, można zasygnalizować delikatny punkt przecięcia z międzykulturowymi zainteresowaniami Stanisława Horno-Popławskiego (1902–1997), starszego współpedagoga rzeźby w gdańskiej PWSSP, Horno-Popławski od lat studenckich w warszawskiej uczelni artystycznych fascynował się poezją Rabindranatha Tagore (1861–1941) oraz jego wykładami, które wygłaszał w licznych miastach globu (między innymi w roku 1931 w Wilnie i Warszawie). W 1913 roku Tagore otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, co otworzyło mu drzwi do międzynarodowej misji zbliżenia kultur Wschodu i Zachodu. Poezja tego hinduskiego ambasadora światowego pokoju tłumaczona od lat dwudziestych na język polski, stała się natchnieniem dla kamiennych rzeźb Stanisława Horno-Popławskiego, cenionych przez Franciszka Duszeńkę. Zachowały się ślady wzajemnej życzliwej korespondencji artystów, na przykład telegram Horno-Popławskiego z gratulacjami dla Franciszka Duszeńki w związku z wygraniem konkursu na pomnik w Treblince w 1956 roku[8], jak też szczere powinszowania z tytułu udziału Horno-Popławskiego w Biennale Sztuki w Wenecji w 1962 roku, gdy laureatem został fascynujący rzeźbiarz egzystencjalista Alberto Giacometti (1901–1966).

W latach 1960–1964 Franciszek Duszeńko pełnił funkcję dziekana Wydziału Rzeźby PWSSP, a czas ten okazał się równolegle gorącym okresem finalnych prac realizacyjnych pomnika w Treblince, do którego zaprosił znaczną społeczność rzeźbiarzy swojego i młodszego pokolenia. Współpracowali z nim wtedy Albert Zalewski, Konstanty Solecki, Zacheusz Pypeć, Robert Pepliński, Józef Fukś, rodzina Drozdów, Zbigniew Erszkowski oraz inni artyści i kamieniarze[9]. Mimo obowiązków zewnętrznych starał się sprostać obowiązkom dziekana i pedagoga, choć tuż po ukończeniu prac w Treblince rozpoczął kolejne czasochłonne prace nad monumentem na Westerplatte, również współtworzonym z prof. Adamem Hauptem (1920–2006).

Z zewnątrz duet ten mógł kojarzyć się z pedagogiczną relacją Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena na warszawskiej ASP, gdyż na linii Duszeńko–Haupt dochodziło do inspirującej wymiany doświadczeń, wypracowywania kluczy teoretyczno-pedagogicznych, motywujących podopiecznych do twórczej pracy, także do aktywności w świecie, a zarazem do dostrzegania w procesie tworzenia jego interdyscyplinarnych możliwości i kontekstów.

Franciszek Duszeńko wspominał, iż z zakłopotaniem przyjął wyniki wyborów na rektora gdańskiej PWSSP jesienią 1981 roku, ale liczba przychylnych mu głosów była tak przeważająca, że uznał, iż „nietaktem byłoby odmówić". Duszeńko starał się być rodzajem bufora, na którym skupiały się złe energie. Zatrzymywał je na sobie, nie oddawał dalej, nie wybuchał, nie dawał się sprowokować. Te cechy Duszeńki podkreślił w 2014 roku we wspomnieniach Witosław Czerwonka (od 1975 pedagog na wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby gdańskiej PWSSP), który jako asystent wprowadzał do pedagogiki praktykę

6 Rozmowa z prof. Ludmiłą Ostrogórską w październiku 2014 w Gdańsku.

7 Rudolf Steiner, *Teozofia. Wprowadzenie w nadzmysłowe poznanie świata i przeznaczenie człowieka*, tłum. Tomasz Mazurkiewicz, Warszawa 2002.

8 Za zwrócenie uwagi na istnienie telegramów dziękuję Annie Zelmańskiej-Lipnickiej.

9 Notatki Franciszka Duszeńki, skan: Anna Zelmańska-Lipnicka, teczka osobowa Franciszka Duszeńki w archiwum Biblioteki ASP w Gdańsku (dalej: arch. Bibl. ASP w Gd.).

„innych mediów", następnie, razem z prof. Romanem Usarewiczem, tworzył nowatorski program pracowni podstaw projektowania, od 1982 roku kontynuując pedagogikę samodzielnie, by następnie od 1992 roku zorganizować pracownię intermedialną współtworzoną przez Wojciecha Zamiarę. Czerwonka przypominał: „Prof. Duszeńko starał się, jak odpowiedzialny ojciec, nie dopuszczać do eskalacji przemocy słownej czy psychicznej, szczęśliwie wyhamowywał okoliczności dla społeczności uczelni destrukcyjne, co było przecież trudne, szczególnie w czasie stanu wojennego. Uczelnia miała szczęście, że profesor Duszeńko był rektorem w tych czarnych okolicznościach zewnętrznych"[10]. Jak wspomniała Janina Stefanowicz-Schmidt, zdarzały się w tym czasie donosy do rektora informujące o podziemnej działalności kulturalnej artystów, w tym o ich uczestnictwie w ruchu przykościelnym, z którymi to informacjami Franciszek Duszeńko dyplomatycznie nic nie robił, mimo sugerowania mu represyjnej postawy[11]. Tak jakby roztoczył parasol ochronny nad uczelnią, chcąc zagwarantować jej niezależność i prawo do eksperymentu, podobnie jak czynił to w latach 50. i 60. XX wieku Marian Wnuk (1906–1967), pełniąc funkcję rektora warszawskiej ASP, z różnych względów też ważna postać w życiu profesora Duszeńki.

Z drugiej strony nie był bierny, a opiniotwórczy. Reagował na dramaty danego czasu, na co zwróciła uwagę Anna Zelmańska-Lipnicka w rozmowie z żoną profesora we wrześniu 2014, mówiąc: „odnalazłam dokument z momentu, gdy zamordowano księdza Jerzego Popiełuszkę. Było to pismo rektora Franciszka Duszeńki do ministerstwa opiniowane przez senat uczelni, z prośbą o wyjaśnienie przyczyn śmierci księdza Popiełuszki, pismo imiennie przez rektora podpisane. Także gdy w 1982 roku został odwołany z funkcji rektora Uniwersytetu Gdańskiego prof. Robert Głębocki (1940–2005), Duszeńko przyłączył się do pisma trzech rektorów, pytającego rząd polski o powody odwołania rektora UG"[12]. Jako członek Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego, pełnił tę funkcję od początku lat 80. XX wieku przez kilka kadencji[13].

Wojciech Zamiara w 2013 roku podkreślił, że czuł się jego uczniem, gdyż zdawał sobie sprawę z „nieortodoksyjności" swoich w dużej mierze sytuacjonistycznych działań, które na innych uczelniach zapewne mogły skończyć się usunięciem, a od rektora Duszeńki otrzymywał stypendium naukowe, pozwalające mu przeżyć i rozwijać się w przeczuwanych przez siebie kierunkach[14]. Zamiara tłumaczył również: „W sytuacji bez wyjścia próbowaliśmy robić swoje. Chodziłem po mieście i malowałem różne rzeczy na ścianach. Nie *Solidarność* albo *Wiosna nasza*, ale i tak chłopaki w zielonych mundurach mnie gonili […]. Myślę, że nie mamy żadnej innej szansy, musimy cały czas tworzyć kontrkulturę. Kultura i tak powstaje […], my po prostu róbmy sztukę. Działajmy na skalę jednostki, na skalę małej zbiorowości, nad którą jesteśmy w stanie zapanować, z którą jesteśmy w stanie dyskutować"[15].

Franciszek Duszeńko należał do prekursorów zarówno koncepcji antypomnika, jak i otwierania perspektyw interdyscyplinarnych. Ponadto w całej swojej ludzkiej powściągliwości umiał dystansować się do własnych nawyków i poglądów, obserwował zmiany w kulturze, także na uczelni, w której wykładał, poszukując ludzi, którzy mają narzędzia merytoryczne do dokonywania swoistych „przekładów". Takim gestem było zaproszenie Witosława Czerwonki do przyjęcia funkcji opiekuna naukowego praktycznie niezależnie powstającego doktoratu artystycznego Grzegorza Klamana.

W stanowiącej zbiór doktorski wystawie *Monumenty* Grzegorza Klamana, którą zrealizował w 1993 roku PGS w Sopocie, młody artysta transformował znane z pomnika w Treblince metafory losów istnień ludzkich zakleszczonych

10 Rozmowa z prof. Witosławem Czerwonką w listopadzie 2014 roku w Sopocie.

11 Rozmowy z prof. Janiną Stefanowicz-Schmidt w czerwcu, maju i lipcu 2014 roku. Odniesienia do tego czasu w kulturze polskiej również w: Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

12 Spotkanie z Urszulą Duszeńko, Anną Zelmańską, Robertem Kają i Dorotą Grubbą we wrześniu 2014 roku.

13 W teczce osobowej prof. Duszeńki w Bibliotece ASP w Gdańsku zachował się dokument z września 1991 roku informujący, iż Minister Kultury i Sztuki RP przyznał nagrodę indywidualną „dla Pana prof. Franciszka Duszeńko za wybitne osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne. […] Minister KiS składa serdeczne podziękowania za odpowiedzialną i pełną zaangażowania pracę w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego […]. RWSA – będąca organem przedstawicielskim wyższych szkół artystycznych – godnie i skutecznie wpływa na rozwiązywanie najwyższych problemów tych szkół, na przyspieszenie awansu kadry naukowo-dydaktycznej, na utrzymanie wysokiego poziomu szkolnictwa artystycznego i całego szkolnictwa wyższego w Polsce. Wielkie oddanie Pana sprawom realizowanym przez RWSA wpłynęło w sposób istotny na sukces całej Rady. Mając nadzieję na dalszą współpracę życzę Panu pomyślności".

w trybach systemów totalitarnych, zarazem sugerując zmierzch epoki przemocy (rodzaj dotkniętej modernizmem fasady świątyni rzymskiej, diagonalnie „zapadającej się" do wnętrza ziemi). Klaman eksponował też między innymi metalowe „młyńskie koło" z reliktami włosów ludzkich, czy wreszcie ciemny labirynt, w którym w szklanych akwariach o wyrafinowanych formach, zamieścił „nowe relikwie", między innymi emanujący „anestetycznym pięknem" autentyczny ludzki mózg, współtworzący tę na poły sakralną, na poły abjectową przestrzeń. Już wcześniej filarami dzieła Klamana stały się „[…] historia, pamięć, polityka. W 1988 zakopał on skrawki mięsa, sól, zwęglone ziarno i książki: praca ta nosiła tytuł *Koryto*. Symbolika książek w tym zestawieniu sugerowała ucisk, zdławienie idei, wyciszenie głosów"[16].

Profesor Duszeńko wspierał również działania prowadzonej przez Czerwonkę i Wojciecha Zamiarę naukowo-badawczej pracowni intermedialnej[17]. Starał się nie doginać wizji sztuki do własnego horyzontu myślowego, lecz nieustannie obserwował i otwierał, z uwagą oraz niejednokrotnie aprobatą reagując na odważne wystąpienia studentów.

Franciszek Duszeńko werbalizował swoje przemyślenia w luźnych notatkach, listach, zapiskach, przede wszystkim jednak pozostawił ogromny dorobek pisarski, popełniając kilkaset tekstów odgrywających rolę recenzji na wszystkich etapach awansów w uczelniach artystycznych Polski. Były to przenikliwe charakterystyki twórczości kilku pokoleń artystów-pedagogów, by podkreślić ich różnorodność, na przykładzie Zofii Demkowskiej, wybitnej medalierki i reformatorki „małych form rzeźbiarskich", Grzegorza Kowalskiego, wokół którego od początku lat 90. XX wieku rozwinęła się multimedialna „Kowalnia" na ASP w Warszawie; Andrzeja Wojciechowskiego – niezależnego artysty z wrocławskiego kręgu Galerii pod Moną Lisą (Jerzego Ludwińskiego), prekursora arteterapii od lat 70. XX wieku i pedagoga sztuki, w tym osób niewidomych i upośledzonych, autora zrealizowanej w 1970 roku z mieszkańcami Wrocławia efemerycznej, zbudowanej z kwiatów, dziesięciometrowej *Wieży radości*, antycypującej aktualne projekty partycypacyjne.

Przywołany poniżej fragment recenzji jest w moim odczuciu również portretem osobowości Franciszka Duszeńki, śladem jego wrażliwości i odwagi w mierzeniu się z Innym. Pisał on: „Rozpatrując działalność artystyczną i pedagogiczną ad. Andrzeja Wojciechowskiego, nie można nie zauważyć wyjątkowości i jakby innego, a zarazem szerszego aspektu tej działalności. Odnoszę wrażenie bardzo silnej wewnętrznej potrzeby artysty, samookreślenia się w sztuce również poprzez służbę innym, a w tym szczególnym przypadku dzieciom niepełnosprawnym – potrzeby spełnienia określonego posłannictwa. Wzbudza to mój szacunek i uznanie. Jest Wojciechowski rzeźbiarzem przekornym i opornym, o silnie zindywidualizowanym stosunku i rozumieniu zasadniczych zagadnień tej dyscypliny sztuki. Ważną, istotną cechą Jego twórczości jest pewna prywatność i niezależność"[18].

Przyroda ma to do siebie, że zabliźnia

Jak podkreśliła w lipcu 2014 roku Urszula Ruhnke-Duszeńko, wspomnienia dotyczące gehenny II wojny światowej, działalności w AK (1943–1944) i czasu obozów niemal nie istniały w życiu codziennym Franciszka Duszeńki[19]. Podobnie jak prawie nigdy nie wracała do nich Alina Szapocznikow (1926–1973), można jednak interpretować w tym kontekście szereg osobistych szkiców i kompozycji obojga artystów (prac przestrzennych czy rysunkowych, w tym tych późnych,

14 Rozmowa z prof. Wojciechem Zamiarą na Wydziale Rzeźby ASP w lipcu 2013 roku.

15 *(A)polityczność sztuki? O gdańskim środowisku artystycznym minionych dekad*, debata z udziałem Huberta Bilewicza, Jacka Friedricha, Wojciecha Zamiary, Zofii Tomczyk-Watrak i Agaty Rogoś, w: *Trójmiasto. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa–Gdańsk 2010, s. 174.

16 Gabriela Salgado, *Korpus dzieła sztuki jako czynnik wirusowy w organizmie społecznym*, w: *Klaman, monografia-album*, red. Krzysztof Gutfrański, Gdańsk 2010, s. 26–27.

17 Marek Rogulski, *Wykres trójmiejskich podmiotów o charakterze zespołowym, realizującym koncepcje ponowoczesności w wymiarze artystycznym i społecznym*, w: tenże, *Virtual Dyktatura Eksperymentu*, katalog wystawy, Gdańsk 2012, s. 6–7.

18 Franciszek Duszeńko, Recenzja działalności Andrzeja Wojciechowskiego, około 1984, arch. Bibl. ASP w Gd.

19 Spotkanie z Urszulą Ruhnke-Duszeńko i Robertem Kają w Gdyni w lipcu 2014 roku.

tworzonych pod koniec życia). Zachowały się natomiast archiwalne dokumenty wypełnione przez Franciszka Duszeńkę, ujawniające na przykład działanie w Armii Krajowej pod pseudonimem „Gucio" (z dzisiejszej perspektywy brzmiącym jak parafraza Gustawa z III części *Dziadów* Mickiewicza), w której pełnił funkcję łącznika, zrzeszony w sztabie w Gródku Jagiellońskim. Brał także udział w akcjach odbioru zrzutów broni, przewoził broń z magazynu we Lwowie do Gródka Jagiellońskiego. Józef Gąsowski, od 1944 roku szef łączności w sztabie, w roku 1993 w oświadczeniu świadka napisał: „Franciszek Duszeńko był dzielnym Bojownikiem o Wolność, po aresztowaniu, w czasie przesłuchiwania nie zdradził żadnego z wielu znanych mu kontaktów. […] Aresztowany 22 maja 1944 [został] deportowany do obozu koncentracyjnego w Gross-Rosen"[20].

Zachowały się również małe kartki z ascetycznymi w słowach zapiskami Franciszka Duszeńki, ograniczonymi często do dat i podstawowych przeżyć czy okoliczności, jak: przyjazd, odjazd, aresztowanie, uwolnienie, poddanie go przesłuchaniom, katowaniom, leczenie stóp, czy „pobyt w szpitalu pod Berlinem aż do lipca 1945"[21]. Jedna z nich wygląda niemal jak litania:

„Dzień aresztowania 22 Maj 1944
Przyjazd do Łądzkiego 29 maj 1944
Odjazd ze Lwowa – 15 czerwiec 1944
Przyjazd do Gross-Rossen – 3 Lipiec 1944
Przyjazd do Sachsenhausen – 5 Lipiec 1944
Przyjazd do Briesen 7 Lipiec 44
Pisanie pierwszego Listu 9 Lipiec
Wyjazd z Briesen – 10 Luty 1945
Przyjazd do Sachsenhausen – 11 Luty
Przyjście na Heinkel – 15 Luty
Bombardowanie Heinkla – 15 Marzec
Bombardowanie Klinkru – 10 Kwiecień
Przyjazd do szpitala w Sachsenhausen – 11 Kwiecień
Paczki z Czerwonego Krzyża – 19 Kwiecień
Ewakuacja Łagru 21 Kwiecień
Wolność – wejście do Łagru Żołnierzy Sowieckich – 22 Kwiecień
Pobyt w szpitalu aż do 11.7.1945.
11.7. wyjechaliśmy autem ciężarowym
do przedmieścia Berlina, Bisdorfu,
12.7 wyjazd furmankami (2 na 72 ludzi) do Karlskrony

Oczekiwanie na pociąg.
Wsiadamy do pociągu towarowego i jedziemy aż pod Kostrzyn.
Po drodze napad bandytów.
Pod Kostrzynem wsiadamy do innego pociągu towarowego
i jedziemy nim aż do Krzyża.
W Krzyżu dostajemy przepustki i jedziemy aż do Poznania.
Staruszki zostały w Krzyżu
W Poznaniu rozstaliśmy się.
Janek, Tadzik i Hanka jadą na Katowice i my
na Łódź. W Łodzi Staszek i Janek wyjeżdżają a my
ze Stefanem walimy
do Warszawy
W Warszawie na Pradze Targówek"[22].

20 Józef Gąsowski, *Dokument świadka z dnia 10 września 1993*, skan: Anna Zelmańska-Lipnicka, teczka osobowa Franciszka Duszeńki w arch. Bibl. ASP w Gd.

21 Dokument w arch. Bibl. ASP w Gd.

22 Franciszek Duszeńko, zapiski na wąskiej kartce papieru, niedatowane, arch. Bibl. ASP w Gd.

Częściej Franciszek Duszeńko wspominał przyjazd do Gdańska w 1946 i wcześniejszy powrót do Polski z obozu spod Berlina w 1945 roku, gdy nie mógł już przedostać się do rodziny do Lwowa, więc, jak sam to ujął, „grasował" po Polsce w poszukiwaniu Mariana Wnuka, ukochanego pedagoga sztuki, którego uczniem był we Lwowie w Kunstgewerbeschule. Duszeńko wspominał: „to niesłychanie urokliwy człowiek, zachęcił, prawie, że nakazał, że ja mam się zająć rzeźbą (a chciałem malarstwem). Ta przyjemność i ten romans trwał do 1944 roku… do mojego aresztowania[23]. […] potem to była taka pogoń za profesorem… i wreszcie mi się udało dowiedzieć, że jest na Wybrzeżu, więc się tu wybrałem. […] Byli tu koledzy ze Lwowa: Leszek Weroscy, Smolana, no i przede wszystkim był Wnuk… […] Z Urszulą też tu się związałem […] Urszula… cacy… […] najładniejsza, tak mi się wydawało".

Jego żona Urszula Ruhnke-Duszeńko (1923–2014), wspominała Franciszka z czasów studiów „miał dużo włosów, ogromnie, materac taki. […] szybko to zauroczenie nastało. (*śmiech*) […]. Byliśmy wszyscy jakoś zżyci, Leszek Weroscy…". Urszula Ruhnke-Duszeńko swoją pasją do malarstwa dzieliła się z podopiecznymi jako jedna z pierwszych absolwentek, następnie pedagożek Szkoły Sopockiej i PWSSP (wykładała do 1970)[24]. Wielokrotnie towarzyszyła mężowi w podróżach, również odległych, zagranicznych, w tym do stolic dawnych (jak Ateny) i współczesnych (jak Paryż) kultur. „Ciężko tam pracowaliśmy, wstawało się wczesnym rankiem, a zasypiało późną nocą, by zdążyć możliwie wszystko, co najciekawsze w tych miejscach zobaczyć: muzea ogromne przede wszystkim, ale i miasta, zaułki, góry…" wspominała w lipcu 2014 roku. W rygorystycznym względem siebie programie starali się doświadczyć możliwie najwięcej z tego, co dla danej przestrzeni właściwe i co w niej cenne: labirynty ulic, pasaże miast, miejsca inferalne, offowe, drogi wzdłuż meandrów rzek, przepastne zbiory muzealne, ogromne zimne oraz kameralne ciepłe świątynie. Gdy było nieco więcej czasu, zdarzało się, że szkicowali w muzeach, najczęściej jednak notatki rysunkowe i kompozycje przestrzenne oraz malarskie powstawały po powrocie, gdy wspomnienia przepracowała już (nie)świadomość. Refleksy podróży trafiały również do rozmów ze studentami zarówno Franciszka, jak i Urszuli, do dyskusji z bliskimi osobami.

Franciszek Duszeńko dotykał przenikliwym słowem rzeczywistości, w której przyszło mu żyć i na którą nie miał bądź miał możliwość oddziaływać. W rozmowie z Małgorzatą Żerwe w 2002 roku opowiadał również:
„[…] A mojej wystawy indywidualnej nie było jeszcze, […] Ciągle jest przede mną. […] Przypuszczam, że dojdzie do tego. Już wydawało mi się, że trzeba to wreszcie pozbierać do kupy… Ale zawsze mi się trafiała jakaś realizacja paskudna. Jednak nie rezygnuję, absolutnie. Wydaje mnie się, że to się jeszcze uda. Taka wystawa z różnych czasów, z różnego „bełtania" trochę. […] Świat pojęć, wyobrażeń, wierzeń, wszystkiego, co dla nas było niezwykłe […].

Robert Kaja, inicjator i kurator pierwszych wystaw indywidualnych Franciszka Duszeńki w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz w Gdańskiej Galerii Miejskiej w Gdańsku już po odejściu mistrza, podkreślił: „Mam wrażenie, że on w jakimś sensie tę wewnętrzną ekspozycję miał w swojej pracowni. To był świat jego wewnętrzny. Może nawet nie chciał tego jakoś burzyć, po prostu nie miał takiej potrzeby. To jakby działo się tam… prywatna ekspozycja, która dla mnie jest bardzo silna…"[25].

23 Fragmenty rozmowy Franciszka Duszeńki z Małgorzatą Żerwe i Urszulą Ruhnke-Duszeńko w audycji *Herbatka u Duszeńków*, za której udostępnienie dziękuję Annie Zelmańskiej-Lipnickiej.

24 Między innymi Stanisław Seyfried, *Urszula Ruhnke-Duszeńko. Ostatni wywiad*, za: http://www.wybrzeze24.pl/salon-sztuki-gdanskiej/urszula-ruhnke-duszenko-ostatni-wywiad (dostęp: 26 października 2014).

25 Rozmowa z Robertem Kają w czerwcu 2014 roku.

Nieuchwytny symbolizm i geografia znaczeniowej rzeźby

Dostrzegane w wielu późnych projektach zaniechanie końcowych scaleń i wzmocnień w komponowanych przez Franciszka Duszeńkę wielomateriałowych wypowiedziach wydaje się świadczyć o towarzyszącej mu niekiedy niechęci do twardego formalizmu, o jego intuicjach w kierunku wartości poezji i muzyki współczesnej (aleatoryka, dodekafonia, sonorystyka etc.) oraz wartości anestetyki i antypomnikowości. Anestetyka (którą analizował w swoich pismach Wolfgang Welsch oraz inni badacze kultury współczesnej) nie powinna być rozumiana jako zaprzeczenie estetyki, ale staje się przekroczeniem priorytetu estetyki w sztuce na rzecz innych środków wyrazu komunikujących poszukiwane sensy, które twórca świadomie bądź nieświadomie w swoich dziełach zawiera. Rudolf Arnheim uznał, iż o statusie dzieła sztuki decydują nie tematy ikonograficzne czy treści przedmiotowe uwarunkowane zewnętrznie (na przykład literacko, historycznie itp.), lecz zdolność danego obrazu do wizualnego symbolizowania, do przedstawiania […] dynamicznej równowagi" struktury wizualnej. Czytelnym „atrybutem" byłaby też opisywana przez Hansa Beltinga „łączność dzieła z czasem", w którym powstawało, częstokroć o cechach progresywnych. Charakteryzuje je również pewna „kondensacja", „redukcja" formy, swoista surowość, wzmacniająca oddziaływanie, poszerzające odbiorcom zakres postrzegania[26]. W tym kontekście przydatne wydaje się również wprowadzone przez Marię Annę Potocką pojęcie „geografii znaczeniowej rzeźby", którym obejmowała cechy twórcy, czyli: wnikliwość – przewyższającą dotychczasowych artystów, wiedzę, kiedy rzeźba w pełni obejmuje i wyświetla zakres swojej intencji; bezgraniczne panowanie nad powierzchnią rzeźby. W tym doświadczeniu formy stają się trudne, szorstkie, zaniedbujące piękno, „reprezentując niezwykłą czujność znaczenia"[27].

Późniejsze kompozycje przestrzenne Franciszka Duszeńki mają często charakter otwarty, jakby dopiero się stawały, nasycały bądź zanikały właśnie. Ceniony w międzynarodowym obiegu sztuki jako współczesne arcydzieło formy memomratywnej pomnik w Treblince budują „sonorystycznie" rozrzucone zindywidualizowane ostańce kamienne, niepowtarzalne jak losy ludzi – ofiar obozu, których symbolizują. Już w XX wieku powstały niezależne filmy współczesnych artystów interpretujące tę szczególną przestrzeń. Przypomnę tu medytacyjną pracę wideo Wojciecha Zamiary *Treblinka*, która powstała w 2009 roku we współpracy z Piotrem Józefowiczem (z muzyką Krzysztofa Olczaka), prezentowaną przez tych artystów w Toronto w 2009 roku w ramach projektu *Memory Space* przy współudziale konsulatu RP w Kanadzie[28]. Film ten współtworzył również wspomnianą, przygotowaną przez Roberta Kaję w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku wystawę *Zapis pamięci*, konfrontującą sylwetki Franciszka Duszeńki i Zdzisława Pidka.

Wśród kontekstów warto przypomnieć także film Katarzyny Radeckiej, który powstał w 2010 roku, w czasie podróży do Treblinki, we współpracy z Grzegorzem Radeckim. Był on prezentowany między innymi wiosną roku 2011 na zbiorowej wystawie *Antypomnik – pamięć rozproszona* w Gdańsku-Wrzeszczu, którą współtworzyli również Marek Rogulski, Katarzyna Józefowicz, Mariusz Białecki i Tomasz Radziewicz, a którą zainicjował Jarosław Bauć, kurator galerii „Jesionowa 3/4"[29].

W styczniu 2013 roku z inicjatywy Roberta Kaji w Gdańskiej Galerii Miejskiej odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Franciszka Duszeńki pt. *Pracownia* (we współpracy z Grażyną Tomaszewską). W zapowiedzi wydarzenia

26 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1971, s. 57.

27 Maria Anna Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 193.

28 Rozmowa z Piotrem Józefowiczem w lipcu 2011 roku.

29 Wernisaż odbył się 3 marca 2011 roku. Za: http://www.jesionowa.art.pl/wystawy/11.html (dostęp: 20 grudnia 2013).

Robert Kaja pisał: „Wystawa […] jest efektem odkrycia, jakim stała się pracownia prof. Franciszka Duszeńki, gdy po jego śmieci żona profesora Urszula Ruhnke-Duszeńko umożliwiła obejrzenie zasobów kryjących się w murach pracowni.

Jednym z dalekich odniesień mnogich, delikatnych, jakby o kruchości szeptem opowiadających kompozycji Franciszka Duszeńki wydaje się niespektakularny nurt szkiców i obiektów Meret Oppenheim, tworzonych w trakcie osiemnastoletniego borykania się artystki z depresją (od schyłku lat 30. XX wieku), gdy budowała sugestie bezsilnych sylwet z surowych skrawków drewna, dołączając też fragmenty piórek, kości, węgla, kamieni, dziecięce buciki, pleksi i inne materiało-kształty[30].

W laboratoryjnej, szkicowej linii prac polskiego rzeźbiarza ważne wydają się być zwroty ku źródłowym wartościom materiałów samych w sobie, jakie respektowali także między innymi twórcy arte povera czy wcześniej jeszcze Władimir Tatlin, autor pojęcia „kultura materiału". Tatlin w swoim teoretycznym tekście *Ze sztuką w stronę techniki* postulował „sztukę osadzoną w tradycji poszanowania tworzywa i liczenia się z nim, jako jednym z głównych elementów wpływających na dzieło". Franciszek Duszeńko podkreślał: „Materiał jest wtedy istotny, o ile on buduje to zamierzone dzieło"[31].

U Duszeńki prawie nie istnieje polichromia, która przysłaniałaby wartość materiału jako takiego. Zestawiane na przykład i komponowane układy serpentyn blachy to wariacje niekiedy niemal kwietne bądź korespondujące z motywem wstęgi Möbiusa, które jednak mają namiastki przebarwień, nadgnieceń czy korozji – bardzo cenionej również wcześniej przez wybitnego hiszpańskiego rzeźbiarza Eduarda Chillidę (1924–2002). Chillida wskazywał na jej wartości semantyczno-wyrazowe w swojej twórczości, przybliżonej w Polsce na niewielkiej indywidualnej jego wystawie pt. *Milcząca muzyka* w Zamku Ujazdowskim w 2004 roku. Inspirująca jest obserwacja zjawiska antycypacji w twórczości artystów aktualnego boomu na skorodowaną płaszczyznę, rewolucjonizującą współczesną architekturę. Chillida, który podobnie jak Duszeńko sięgał najczęściej po stal, żelazo, drewno dębowe, marmur, alabaster, czarny kamień i między innymi terrakotę, uważał, że materiał rzeźbiarski i muzyka są jak dźwięk i cisza[32].

Okazją, by się indywidualnie przyjrzeć niewielkim kompozycjom Franciszka Duszeńki, była wystawa Aleksandry Went i Alicji Karskiej pt. *Monumenty – Franciszek Duszeńko* eksponowana w PGS w Sopocie. Artystki z równoległą powściągliwością stworzyły ascetyczne przestrzenie, w których zakomponowały mnogie, niewielkie modele rzeźb nauczyciela. Obiekty te, udostępnione w 2013 roku przez Roberta Kaję i Urszulę Ruhnke-Duszeńko, artystki zaaranżowały w wykonanych z jasnej (niemal cielistej) sklejki misternych makietach pustych pokoi, w niektórych skrzynkach wykonały w mikroskali parkiet, bądź inne elementy wystroju wnętrza. Instalacja prowokowała zmieszane emocje: eksponowała piękno i zarazem kruchość tych monumentalnych w proporcjach *Modeli bez przestrzeni*, jakby czekających na przyszłą realizację. Ich atrakcyjność kontrastowała z wiedzą o odejściu artysty. Usytuowanie struktury nisko, na ziemi nakłaniało odbiorców do pochylenia się. Sama delikatna chromatyka skrzynek nasuwała skojarzenia z kolorytem tyleż jasnego drewna, co bezbronnego, młodego, może dziewczęcego ciała, które i chroni, i prezentuje *Monumenty* Franciszka Duszeńki. Układy tych spiętrzonych przez Aleksandrę Went i Alicję Karską pokoików dla mikro Rzeźb, przypominały charakter jakiegoś wspinającego się miasta, fenomen architektury bez architektów.

30 Nancy Spector, Meret Oppenheim: *Performing Identities*, w: *Meret Oppenheim: Beyond the Teacup*, red. Jacqueline Burckhardt, Bice Curiger, New York 1996, s. 40 i n.; Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993, s. 69–72.

31 *Herbatka u Duszeńków…*, dz. cyt.

32 Marisa Oropesa, *Eduardo Chillida – milcząca muzyka*, zapowiedź wystawy w CSW Zamku Ujazdowskim w 2004, za: http://csw.art.pl/new/2004/Chillida_Eduardo.html (dostęp: 7 czerwca 2014).

Kompozycje Duszeńki mają w sobie ciszę i ekspresję zarazem wynikającą też z przekroczenia priorytetów idealności, perfekcyjności, z podążania w kierunku emocjonalnych imponderabiliów. Nigdy nie lśnią „pełnią blasku" (jaki znamy na przykład z realizacji Maxa Billa, podejmującego zagadnienia nieskończoności, w tym wstęgi Möbiusa). Natomiast mnogość we wrażliwy sposób zestawianych form i materiałów o różnych fakturach, gradacjach, gabarytach, pozwala na docenienie i przeżywanie ich jako formy monochromatycznego malarstwa, swoiste *continuum* poetyckich umiejętności Kurta Schwittersa.

W 2011 roku pisałam: „Robert Kaja otwiera drzwi pracowni Profesora Duszeńki, jest początek marca 2011, więc zbliża się trzecia rocznica odejścia mistrza, ale czas zatrzymał się tu szczęśliwie, jakby mistrz wczoraj jeszcze pracował nad czymś, przy stolikach ustawionych w aneksie na antresoli. Wspinając się po drewnianych schodach przychodzący natyka się na późne fascynacje profesora – to ludzka czaszka, ale nieopodal także fragmenty zwierzęcych czaszek oraz kompozycji ujmujących uważnym znalezieniem proporcji, komplikacją materiałów, faktur, wewnętrznych napięć i kodów znaczeniowych (w tych nadanych w formach wykonanych dłonią rzeźbiarza i tych, które znalazł, wybrał z otoczenia, jak fragmenty zwęglonego drewna, czy inne «przedmioty gotowe»).

Ogląd tego, co rozgrywa się na blacikach, ścianach, szafkach, półkach, w zakamarkach i zaułkach dwupoziomowego, trójprzestrzennego atelier, staje się doświadczeniem obcowania z mikro- i makrokosmosem artysty, ze swoistym laboratorium zawładniętego żywiołem problemów czasoprzestrzeni Rzeźbiarza. Robert Kaja wyjaśnił, iż mistrz stopniowo budował nasycone struktury poszczególnych fragmentów własnej pracowni; gdy czuł, że ustawienie elementów względem siebie i otoczenia jest znaczące, silne, intensywne – wycofywał się w miejsca jeszcze nieukształtowane. Tak pewnego dnia wyszedł z ukończonego *environment* w przestrzeni przyziemia i działał już tylko na blacikach antresoli, obok zdeponowanej w obszernej drewnianej szafie biblioteki (w niej między innymi wielkoformatowe kwartalniki nowej sztuki „EXIT"). W odległych korespondencjach te działania może mogą przypominać o kruchych komórkach, wzmacniających przybierającą na gabarytach quasi-gotycką strukturę *Merzbau*, w jej trzech kolejnych, wznoszonych misternie przez Kurta Schwittersa miejscach. Kompozycje wnętrza pracowni współtworzą też mniejsze i większe reprodukcje, wśród nich malarstwo sieneńskiego protorenesansu: Simone Martiniego *Portret konny Guidoriccia da Fogliano*, Ambrogia Lorenzettiego fragment *Alegorii dobrych rządów*. A ponadto: wyraziste konfrontacje elementów metalowych, serpentyny poszukujące rozwinięć i przekształceń formy wstęgi Möbiusa, różne refleksje nad układami tkanin, studia fałd, nagromadzenia wklęsłych odcisków, struktur materii kamiennych, łupkowych, powtarzalnych, często ażurowych modułów wykonanych z różnych materiałów i pospiętrzanych, pogrupowanych. Wśród elementów przestrzennych na różnorakich, niekiedy przebarwionych czasem kartkach wiele rysunkowych szkiców – tych szybkich, nieomylnie od razu trafionych, zakomponowanych na wyrafinowanych często formatach i tych bardziej analitycznych, przestudiowanych. Są również czarno-białe fotografie: twarze średniowiecznych krucyfiksów, Madonny Piękne, twarz Madonny i Dzieciątka z Krużlowej, fotograficzny akt młodej kobiety: krótkowłosej modelki stojącej w wyciszonej pozie (nieopodal realnego, skomplikowanego obiektu, tj. wnętrza metalowego zamka do drzwi – dawnego typu), pomnik Spalonego Miasta Osipa Zadkine'a na tle intensywnej niebieskości nieba Rotterdamu. Powtarzają się studia nad motywami macierzyństwa, piety, krucyfiksu, chusty Weroniki, studia portretowe, rozwiązania liternicze, warianty jakichś kompozycji

monumentalnych (wśród nich projekt bryły zrealizowanego z Adamem Hauptem w 1966 pomnika na Westerplatte i innych nagradzanych pomników), układy sylwet, często kobiecych – (odnoszących do ekspresji rzeźb hellenistycznych), bądź jakichś tajemniczych znaków, jakby quasi-aborygeńskich ornamentów"[33].

Posłaniec innych epok kulturowych

Mieke Bal w odniesieniu do twórców dzieł o wysokiej emocjonalności i potencjale kreowania znaczeń, sygnalizowała istotną w procesach tworzenia tak zwaną „bezwiedną wiedzę" (pojęcie psychoanalityka Christophera Bollasa) oraz typ subiektywizmu, „który prowadzi do tego, co filozof kultury Walter Beniamin określa mianem «nieuchwytnego symbolizmu» […]. Czegoś, co podmiot czuje, co warunkuje jego działania, czego nie potrafi jednak sformułować w kategoriach racjonalnego dyskursu […]. Jednocześnie bezwiedna wiedza jest czymś, co podmiot wie, co chce stwarzać i kształtować"[34]. Prace prywatne Franciszka Duszeńki oraz projekty i realizacje do przestrzeni otwartej przyjmowały funkcję symbolu – stając się formą kondensatorów pamięci kulturowej; często również ekwiwalentem archaiczności czy tekstu kulturowego, realizującego funkcje archaiki. Symbole, zdaniem Jurija Łotmana, posiadają zdolność do „przechowywania w zwiniętej postaci wyjątkowo obszernych i ważnych tekstów"[35]. Zbigniew Benedyktowicz podkreślił, iż „symbol nigdy nie należy do jakiegoś jednego, synchronicznego przekroju kultury – zawsze przeszywa on ten przekrój pionowo, przybywając z przeszłości i odchodząc w przyszłość. Pamięć symbolu jest zawsze starsza niż pamięć jego niesymbolicznego tekstowego otoczenia. Będąc ważnym elementem pamięci kultury, symbole przenoszą teksty, schematy fabularne i inne twory semiotyczne z jednej warstwy kultury do innej. Symbol występuje jako coś niejednolitego w stosunku do otaczającej go przestrzeni tekstowej, jako posłaniec innych epok kulturowych (= innych kultur), jako przypomnienie o prastarych (= wiecznych) podstawach kultury. Z drugiej strony, symbol aktywnie koreluje z kontekstem kulturowym, transformuje się pod jego wpływem i sam go transformuje"[36].

Przypominając kamienny żywioł pomnika w Treblince (zaprojektowanego przez Franciszka Duszeńkę, Adama Haupta z pomocą przy „szańcu" Franciszka Strynkiewicza), którego ikonografia współtworzy współczesną historię sztuki od 1964 roku, choć konkurs został pozytywnie rozstrzygnięty w już 1956, dotycząc centralnego monumentu, wspomnieć należy kontekst niemal równoległego i zapoznanego przez szereg lat projektu pomnika Drogi. Koncepcja powstała w roku 1958 (opracowana przez zespół: Jerzy Jarnuszkiewicz, Zofia i Oskar Hansen, Julian Pałka, Edmund Kupiecki i Lechosław Rosiński) i otrzymała pierwszą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie na Pomnik Ofiar w Oświęcimiu. Opracowano w nim plan przeprowadzenia przez regularny układ zabudowań obozowych diagonalnej linii przejścia – rytualnego przekreślenia – dokonywanego przez osoby przybywające na teren dawnego obozu (po drodze asfaltowej o wymiarach 70 metrów na kilometr). Zamysł ten, w opinii Henry'ego Moora, rewolucjonizował myślenie o przestrzeniach kommemoratywnych. W wyniku protestów Komitetu Oświęcimskiego nie został zrealizowany, a „papierowe makietki poszły w kąt" (jak wspominał w 1985 roku Jerzy Jarnuszkiewicz)[37]. Niemniej, od lat 90. XX wieku za sprawą publikacji Ireny Grzesiuk-Olszewskiej, następnie między innymi wystawy i książki *Powinność i bunt* (2004) oraz kolejnych ekspozycji pomnik Drogi powraca do świadomości osób zainteresowanych oryginalnymi dokonaniami polskich artystów[38].

33 Dorota Grubba, *To coś, co czuwa nad. Franciszek Duszeńko – Zdzisław Pidek*, w: *Zapis pamięci. Franciszek Duszeńko (1925–2008), Zdzisław Pidek (1954–2006)*, katalog wystawy, teksty Ludmiła Ostrogórska, Mariusz Knorowski, Dorota Grubba, kuratorzy Robert Kaja, Jarosław Pajek, CRP w Orońsku, Orońsko 2011, s. 16–18.

34 Mieke Bal, *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształy filozofii czasowości Louise Bourgeois*, w: *Louise Bourgeois Geometria pożądania*, katalog wystawy, red. Paweł Leszkowicz, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 37.

35 Zbigniew Benedyktowicz, *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności. Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. Dariusz Czaja, Kraków 1994, s. 21–22. Autor powołuje się na Jurija Łotmana, *Symbol w systemie kultury*, „Konteksty «Polska Sztuka Ludowa»" 1988, nr 3, s. 151–154.

36 Jurij Łotman, *Symbol w systemie kultury*, dz. cyt.

37 Jerzy Jarnuszkiewicz w rozmowie z Waldemarem Baraniewskim, w: *W kręgu pracowni profesora Jarnuszkiewicza*, katalog wystawy, Warszawa 1985, s. 7.

38 Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995; *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, katalog wystawy, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 186–187.

Wartościami zbliżającymi pomnik w Treblince i projekt pomnika Drogi dla Oświęcimia były: zaskakujące na tamte czasy operowanie myśleniem z lotu ptaka, wola przekształcań wielkich obszarów przestrzeni prostymi formalnie i symbolicznymi zarazem gestami, myślenie sensami oraz poszukiwanie przestrzeni przeżycia i doświadczenia, a nie tradycyjnej, dosłownej narracji. Wydają się one mieć w sobie czystość i moc oddziaływania nieco późniejszych w czasie ingerencji w samotne przestrzenie pierwszych twórców land artu, między innymi Micheala Heizera czy Roberta Smithsona. O ile jednak założony w Oświęcimiu zimny gest rytualnego przekreślenia terenu obozu *suma summarum* wydaje się zarazem gestem modernistycznym (o znamionach totalności), w Treblince – dziele Duszeńki i Haupta dochodzi do wypracowania antymonumentalności, gdyż nawet centralny element, wywyższony, oddziałuje jako swoisty zwornik w przestrzeni zbiorowej rozpaczy, budując niejako rodzaj zwróconego ku niebu „sklepienia". Tę najmocniejszą, zmonumentalizowaną formę krępego w proporcjach obelisku (o wysokości ośmiu metrów i ewokującego jakby obraz komina) przeszywa na osi ażurowym „pęknięciem". Wzniesiona ze zgrubnie obrobionych granitowych ciosów, zwieńczona jest swoistym „tympanonem" wypełnionym wyobrażeniami sfragmentaryzowanych, granicznie wychudzonych sylwetek ludzkich, o wielkich oczach i błogosławiąco-błagalnych gestach, jakby w trakcie wymawiania słów „z głębokości wołam do Ciebie, Panie"; tylne pole tympanonu współtworzy ascetyczna, reliefowa forma kamiennej menory – to upamiętnienie straconych w komorach gazowych prawdopodobnie około 800 tysięcy osób[39].

Pokrycie w 1964 roku ogromnego obszaru pomnika w Treblince (22 tysiące metrów kwadratowych) medytacją kamiennych (pulsujących) sterczyn, zatopionych w cementowej równi, rosochatych „menhirów", zindywidualizowanych fragmentów skał, które w poetyce metaforyzują rytm dawnych judaistycznych cmentarzy – było gestem OSŁONIĘCIA ZIEMI dla zapewnienia spokoju złożonych w Niej Ofiar, podyktowanym powtarzającymi się i trudnymi do zrozumienia incydentami eksplorowania ciał[40]. Robert Kaja wskazał również na inny aspekt tego rozwiązania: gdy Franciszek Duszeńko przyjechał w 1956 roku sam do Treblinki, zobaczył rozległy teren pokryty morzem sterczyn rosnących tam niewysokich krzaków jałowca, zrobił też wtedy fotografie tego miejsca, które zachował. Początkowo skłaniał się ku wyciszeniu przestrzeni, gdyż, jak podkreślił wiele lat później, „przyroda ma to do siebie, że zawsze zabliźnia". Gdy w 1964 roku doszło do konieczności przytrzymania ziemi, wrócił do portretu pamięciowego tego terenu, jakby teozoficznie upamiętniając również „społeczność" jałowców, stopniowo po zakończeniu wojny naznaczającą coraz intensywniejszym duktem przestrzeń dawnego obozu zagłady. Anna Odi, kustosz muzeum w Oświęcimiu, badająca projekty pomników Holokaustu z roku 1958 (w odpowiedzi na międzynarodowy konkurs), zwróciła uwagę, iż koncepcji otwierających niejako przestrzeń dla przeżyć było więcej, jakby coś w atmosferze tamtego czasu sprawiało, iż wybrani artyści metaforyzowali tragedię w bardziej złożony, obejmujący reakcję widza, sposób. I nie mamy tu do czynienia z *teatrum*, z tworzeniem scenografii, tylko z samym życiem i zarazem jego odwróceniem. Przypominają się słowa Aliny Szapocznikow, która w zapiskach z 1958 roku postrzegała wegetację roślin na terenie obozu zagłady jako sprzyjającą zapominaniu. W wyróżnionym również projekcie dla Oświęcimia, który współtworzyła, postanowiła zalać teren betonową (formalnie antycypującą *minimal art*) swoistą rampą. O ile u Szapocznikow teren pokryty roślinnością miał być zlikwidowany, zamieniony na ascetyczny horyzont, opresyjny, bezwzględny jak los, który spotkał

39 Znaczenie „pęknięcia" formy obelisku oraz nawiązanie do występującego na judaistycznych cmentarzach ikonograficznego, symbolicznego gestu błogosławieństwa podkreślał ostatnio Frank van Vree w swoim tekście: *Kamienie Treblinki* publikowanym w: „Porta Aurea" 2009, nr 7/8, s. 435.

40 Na podstawie zapisków Adama Haupta i Franciszka Duszeńki, jak i wypowiedzi Wojciecha Zamiary, autora filmu *Treblinka* z 2009.

Ofiary tego Miejsca, to u Duszeńki sterczyny kamieni postrzegam trochę również jako pomnik tych wyeliminowanych roślin, których rytm tak silnie zapadł w nieświadomość artysty. Kontekstem pozostaje tu spór przestrzeni kształtowanej architektonicznie z żywiołem natury, która wnika wszędzie, gdzie znajdzie wolność, a także postulowany przez Wolfganga Welscha transhumanizm, postrzegania człowieka i jego losów jako *continuum* natury, a nie jako oświeceniowego demiurga, nad światem panującego.

Innym elementem zbliżającym rozwiązania Franciszka Duszeńki i Aliny Szapocznikow jest spajająca tragiczną przestrzeń wywyższona, wzruszająca też w swej koncepcji forma zwróconych ku sobie, jakby płonąco-tańczących dłoni, opowiadająca o przebłagalnej lamentacji. Projekt pomnika dla Oświęcimia z 1958 roku Alina Szapocznikow zrealizowała z Romanem Cieślewiczem, Jerzym Chudzikiem i Bolesławem Malmurowiczem. W 1958 Szapocznikow pisała: „W całym byłym obozie, już w chwili obecnej dzieło przyrody zaczyna zakrywać ślady zbrodni tu popełnionej w latach 1940–45. Postanowiono cały ten teren, między krematoriami, gdzie znajduje się rampa, obnażyć z zarastających go drzew i traw, tworząc martwy plac, na którego osi położeniem ogromnej płyty – mauzoleum chciano uczcić męczarnię milionów tu straconych. […] Wszystkie elementy pomnika podporządkowano płycie, której rozdarcie na osi, w miejscu, gdzie kończą się tory, tworzy wejście do mauzoleum i krypty z prochami. Schodzenie w dół pozwala narastać wrażeniu tracenia kontaktu ze światem, aby znaleźć się w okowach wysokości 5 metrów, przed martwą ścianą, skąd wyrasta na zewnątrz jedynie rzeźba – symboliczne ręce. Horyzontalny układ całej kompozycji podkreśla beznadziejność losu tych, dla których była to ostatnia droga życia. Zagubiona w ogromie płyty rzeźba – [to] symbol ostatnich uczuć ludzi ginących”[41].

W Obelisku Duszeńki, jaki i w Dłoniach Szapocznikow rezonuje jakiś pierwiastek katarktycznego piękna, które uruchamia tragiczną narrację „Nadmiaru Pamięci”, ujmujący jest sposób „objęcia” przemijającej historii i przetransponowania jej w nieobojętny gest wiecznie zwracających się ku niebu próśb. Wywyższenie, publiczne uwidocznienie tych wrażliwych formalnie motywów wydaje się odnosić do gestu rytualnego, modlitewnego, lamentacyjnego, właściwego dla dawnych zgromadzeń społeczności, wspólnych modlitw przebłagalnych. Jakimś rezonansem zbliżonego poczucia skali i międzyludzkiej komunikacji oraz emocjonalności pozostają wybrane projekcje w przestrzeni publicznej Krzysztofa Wodiczki, które realizował od początku lat 80., stosując już nowe media, początkowo wielkie ciężkie projektory, za których pomocą naświetlał statyczne obrazy na budynki czy pomniki, następnie już filmowe obrazy. Wodiczko przypomniał 54. rocznicę zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę, gdy w roku 1999 emitował na upamiętniającym tragedię pomniku zachwycające formalnie wideo-obrazy dłoni i tragiczne opowiadania ofiar wybuchu – pierwszego i drugiego pokolenia, denuncjując zarazem przemilczanie wykluczeń społecznych, z jakim spotykają się nadal współcześni mieszkańcy Hiroszimy – ziemi obciążonej promieniowaniem nuklearnym, obszaru niebezpiecznego, „przeklętego”. Dokonania Duszeńki i Haupta w Treblince, projekt Szapocznikow z zespołem, a także realizacje Mayi Lin, Zdzisława Pidka i efemeryczne, w mądry sposób zaangażowane dźwięko-obrazy Wodiczki można postrzegać „jako pracę nad estetycznym rozwinięciem idei Hanny Arendt, traktującej sferę publiczną jako przestrzeń pojawiania się. Przestrzeń rzucającą podwójne wyzwanie – dotyczące zarówno sposobu pojawiania się, jak i sposobu odpowiadania na pojawianie się innych”[42].

41 Rękopis Aliny Szapocznikow z archiwum Muzeum w Oświęcimiu, za którego udostępnienie dziękuję pani Annie Odi, Kustosz Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Również w: *…apokryfy, imponderabilia. Alina Szapocznikow (1926–1973)*, katalog wystawy, red. Dorota Grubba-Thiede, Sopot 2013, s. 10.

42 *Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej*, katalog wystawy, red. Bożena Czubak, PGS Sopot, Warszawa 2011, s. 007.

Ważną warstwą symboliczno-znaczeniową całego założenia przestrzennego Treblinki pozostają uczytelnione, między innymi sugestią kolejowych pokładów, przebiegi tras prowadzenia Jeńców na zagładę (w których formom zgeometryzowanym towarzyszą kamienne otoczaki, chropawe, pękate, boleśnie odczuwane pod stopami), jak i charakter zapisanych w kamiennych kształtach (uproszczonym, minimalistycznym liternictwem) nazw krajów i miast, z których pochodzą Zgładzeni. Nagromadzenie skalnych bloków przypomina żydowskie kirkuty „z ich macewami ciasno stłoczonymi obok siebie w pozornym chaosie. Trzeba je także interpretować jako wyraz ekspresji artystycznej żywego obyczaju żydowskiego, wedle którego kładzie się na grobie mały kamyk – rytuał wywodzący się z czasów, kiedy miejsce pochówku było zaznaczone tylko stertą kamieni lub kurhanem, który trwał po części dzięki kamyczkom dorzucanym ręką każdego przejezdnego”[43].

Wymieniony wcześniej film Wojciecha Zamiary pt. *Treblinka* to osobisty dokument przejścia – przeżycia tego miejsca. Kamera dotyka kolejnych warstw doświadczeń, mija kamień POLSKA, potem GRECJA, CZECHOSŁOWACJA, BUŁGARIA, AUSTRIA, BELGIA, ZSRR, NIEMCY… BIAŁOBRZEGI, CIECHANOWIEC, DRZEWICA, BROK, LEGIONOWO, SIENNO, OPATÓW, BŁONIE, KOCK, PIOTRKÓW, CHĘCINY, zagęszczenie mniejszych i większych skał, MARIAMPOL, SOKÓŁKA, RADOM, SUCHEDNIÓW, SIEMIATYCZE, FALENICA, ZWOLEŃ, KOZIENICE, WASILKÓW, ŁUKÓW, ŻELECHÓW, SOKOŁÓW PODLASKI, CZĘSTOCHOWA, CHMIELNIK, SANDOMIERZ, WAWER, kadry z potężnego prostokąta wypełnionego stopionym bazaltem „w tym samym miejscu gdzie palono ciała na ruszcie z kolejowych szyn”[44], studia diorytowych spękań, przylegania do siebie nieregularnych fragmentów, zatrzymanie kamery w obszarze tego krematorium, wyciszenie i pojawiająca się mantra: NIGDY WIĘCEJ powtórzona w językach jidysz, greckim, rosyjskim, angielskim, francuskim, niemieckim…

Obraz w delikatnych krokach oddalania rozszerza kadr panoramy, skały stają się coraz mniejsze, „pogodzone”?, „uspokojone”? Między skalno-cementowymi połaciami pojawia się w końcu intensywna zieleń żywej trawy i biel drobnych, rachitycznych, łąkowych kwiatów. Kamera pochwytuje „grań” kamieni, zaczynają przypominać niemal medytacyjny ogród ZEN w Kioto; kadry położone na obelisku (jakby symbolu śmiercionośnego komina) – ujawniają drobne przestrzenie między ciosami, niemal wyczekujące wypełnienia ich zapiskami intencji; Wojciech Zamiara jakby znajdował w nich nowe – odwrotne – związane z Życiem znaczenia.

Równoległą czystość i kontrapunktowość znaczeń przekształcenia wyczuwa się zarówno w pomniku *Blizna* w Bełżcu Zdzisława Pidka, Andrzeja Sołygi i Marcina Roszczyka, jak i w realizowanych w latach 1997–2000 pomnikach Polskich Cmentarzach Wojennych w Katyniu, Miednoje, Charkowie (autorami zwycięskiej pracy konkursowej byli Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga, Wiesław Synakiewicz, Jacek Synakiewicz, Leszek Witkowski; autorami projektu realizacyjnego – Zdzisław Pidek i Andrzej Sołyga).

Mariusz Knorowski pisał: „Pomnik BLIZNA nie nastraja do kontemplacyjnej zadumy, napięcie emocjonalne jest tak duże, że nie pozwala pozostać w bezruchu – zagłębiająca się optycznie ścieżka budzi lęk i wciąga do wewnątrz. […] Żywiołowa wegetacja natury towarzyszy temu, co stanowi jej negatyw, co już jest obumarłe. […] wartości, które wywodzą się z ziemi (dosłownie i w planie mitologicznym), które stanowią o continuum cywilizacji, tradycji i kultury, zostały naruszone inwazyjnym działaniem energii zła i napiętnowane raną na zawsze”[45].

43 Frank van Vree, *Kamienie Treblinki*, dz. cyt., s. 451. Autor tekstu podkreśla, iż Duszeńce i Hauptowi udało się rozwinąć nowy język plastyczny, chwalony jeszcze dziesiątki lat później za swą aktualność i walor przykładu do naśladowania, m.in. podczas debaty wokół Pomnika Holokaustu w Berlinie Petera Eisenmana 1998; tamże, s. 452.

44 Tamże, s. 448.

45 Mariusz Knorowski, *Blizna*, „Rocznik Rzeźba Polska”, t. 11. *Rzeźba – Architektura. Wzajemne relacje i strategie*, Orońsko 2005, s. 143.

Bełżec, a wcześniej Katyń, Miednoje, Charków wydają się twórczym hołdem Pidka i Sołygi dla dokonań Franciszka Duszeńki i jego zespołu w Treblince. Zwycięska i realizowana na przełomie XX i XXI wieku idea trzech cmentarzy jest bardzo bliska. „Punktem wyjścia i jednocześnie inspiracją w ich projektowaniu była dokumentacja historyczna i odkrycia archeologiczne. Decydowały one o wyborze sposobu symbolizacji przestrzeni, odtwarzające dramatyczne zdarzenia. […] Projekt trzech cmentarzy opierał się na wspólnej koncepcji otwarcia ziemi, skrywającej przez sześćdziesiąt lat wstrząsającą tajemnicę. Najważniejsze elementy – żeliwna ściana z epitafiami i dzwon – znajdują się częściowo pod ziemią, jakby odkopane. Epitafia umieszczone są na cementowej ścianie, która powtarza strukturę ziemi, dodatkowo sprawiając wrażenie, jakby ziemia je odsłaniała”[46]. Z drugiej strony już sam katyński las Krystian Jarnuszkiewicz określił jako znaczącą strzelistą strukturę zieleni, „która nie tylko była świadkiem historii – ale swoim pięknem adorowała i adoruje nadal prochy męczenników”[47].

Z archiwalnej fotografii patrzą na nas szczęśliwym wzrokiem Franciszek Duszeńko – gestem dłoni podkreślający sens rozmowy prowadzonej z entuzjastycznie rozpromienionym Zdzisławem Pidkiem. Chwila ulotna zatrzymana w kadrze zdjęcia eksponowanego przez Roberta Kaję w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku na wystawie *Zapis pamięci* stała się symbolem i zarazem znakiem indeksowym zarówno głębokiej przyjaźni obu artystów, jak i ich licznych poważnych dyskusji.

46 Zofia Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 1995, s. 156.

47 Krystian Jarnuszkiewicz, *Las w cmentarzach katyńskich*, w: „Arche” 1997, nr 10, s. 52, za: Jeremi Królikowski, *Poza rzeźbą*, w: *Zdzisław Pidek. Pamiętamy…*, dz. cyt., s. 22.

Urbanistyka litery oraz „archaiczno-romańskie” figury ludzi i zwierząt

W podsumowaniu niniejszych przemyśleń chcę powrócić na chwilę do początków twórczości Franciszka Duszeńki, który należał do wybitnych kontynuatorów idei rzeźby wypracowanych w owym czasie w kręgach warszawsko-wileńsko-lwowskich. Jego poszukiwania skupiały się na twórczości w dużej mierze figuratywnej, charakteryzującej się respektowaniem wartości klasycznych, ale również odnoszącej się do sztuki przedklasycznej, archaicznej, do sztuki średniowiecznej i kultury ludowej, z wiedzą o awangardzie, w tym geometryzujących osiągnięciach Jana Szczepkowskiego, Xawerego Dunikowskiego, Augusta Zamoyskiego czy między innymi Leona Chwistka.

Reperkusje tych doświadczeń widoczne są również w pomniku na Westerplatte (zrealizowanym przez Franciszka Duszeńkę z Adamem Hauptem w 1966 roku), w którym wizerunki żołnierzy polskiego i rosyjskiego przypominają wyobrażenia archaicznych przedstawień mitologicznych postaci syren bądź harpii, zarazem jakby nawiązując do charakteru etruskich urn twarzowych, silnie tu zgeometryzowanych. W sposobie rozglifienia monumentu, parafrazującego obelisk, przychodzą również reminiscencje losów najstarszych miast, na przykład Troi, budowanej warstwa na warstwie. Wojna była tam swoistym procesem tworzenia gruntu do nowej epoki (i nowej władzy), aż do kolejnego przewrotu. W wertykalnej kompozycji mamy dwie strefy: dolna, choć ugeometryczniona, to jakby symbol chaosu i zdławionego siłą buntu (na podobieństwo motywów z egipskiej Palety Narmera, czy asyryjskich wyobrażeń podboju); górna jest już ładem, strzelistością, zarazem kojarzącą się z ostrzem bagnetu. Dwustrefowa forma monumentu, usytuowana na wzniesieniu, staje się elementem kształtującym psychogeografię całej okolicy, widoczna z odległych plaż Zatoki Gdańskiej, także między innymi z modernistycznej Gdyni.

Ważnym dla odbioru i przeżycia tej przestrzeni jest szeroki kontekst zagospodarowania terenu, współprojektowany przez Adama Haupta i Henryka Kitowskiego.

To, co pozostaje również niezwykle dla kultury współczesnej oryginalne, to wypracowanie przez Franciszka Duszeńki koncepcji narracyjnej, a zarazem monumentalnej litery – jako morfemu rzeźbiarskiego, semantycznego, działającego pozawerbalnie. Analizując sekwencje złożeń literniczych Duszeńki, rodzi się pojęcie „urbanistyki litery", gdyż to ona stanowi większe konstelacje przestrzenne, jednocześnie niezależnie w pełni zawiera kondensację sensów nadanych przez artystę. Zachowały się fotografie pojedynczych portretowo ujętych „rzeźbo-liter" Franciszka Duszeńki, dodatkowo ujawniające ważność i rangę poszukiwań wartości wyrazowo-semantycznych zmonumentalizowanej litery, na której blokowej sylwecie pojawiały się na przykład „rany postrzałowe" bądź „Fidiaszowe mokre szaty", przynoszące skojarzenia z Chrystusowym perizonium. Dalekim echem może pozostają wybrane działania Julity Wójcik, w których artystka ta operuje przeskalowaną literą, by przypomnieć efemeryczną instalację *Cień* wyodrębnioną na chodniku w obrębie autentycznego cienia modernizującej czcionki słowa „MOLO" – wieńczącego wejście na molo w Sopocie (2012). Inną jej przejmującą pracą była partycypacyjna realizacja w przestrzeni Katowic, gdy mieszkańcy objętego bezrobociem rejonu kraju, na placu przy modernistycznym „Spodku" i przed pomnikiem Powstańców Śląskich (autorstwa Gustawa Zemły) wspólnie ułożyli słowo „BOGACTWO". Materiałem były czarne „grona" połyskliwego węgla kamiennego, wydobytego z zamykanej właśnie nieodległej kopalni, a stylistyka ułożonych liter przypominała tak zwaną solidarycę.

W kontekście pomnika Duszeńki i Haupta na Westerplatte Robert Kaja podkreślił formalne odniesienia monumentu do stylistyki kryształowych struktur Jana Szczepkowskiego oraz ukryte sensy realizowanego dla Polski monumentu, w tym możliwe sugestie antytezowych sensów, na przykład forma buta – synonimu brutalnego wkroczenia, podeptania[48]. Zwartość tej choć bogatej formalnie, ale też psychologicznie niezwykle zimnej, jakby bezwzględnej formy, wydaje się „ranić Ziemię", wpisując się w tradycje wbijania w nią miecza.

Wrażliwość poszukiwań profesora Franciszka Duszeńki przypomina mi o działaniach oraz przemyśleniach innego wybitnego artysty, Krystiana Jarnuszkiewicza (młodszego brata Jerzego Jarnuszkiewicza), autora przejmujących zapisków, a także efemerycznych, wielomateriałowych i poetyckich kompozycji, które sam określa jako „Złożenia". Krystian Jarnuszkiewicz przybliżając kontekst własnej formy dyplomowej (zrealizowanej w 1959 roku w odpowiedzi na założenia formy otwartej Hansena), przeznaczonej do nadwiślańskiego pejzażu Kępy Potockiej, analizował: „Kępa ta […] był to nasyp dość niezwykły, utworzony z gruzu z całej Warszawy, więc dużo tam jest na pewno łez, krwi, kości, kląt w… wszystko, co wojna mogła zrodzić, to tam w tej gmatwaninie jest. Są też inne miejsca – takie cmentarzyska. I albo ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, albo nie chcą sobie zdawać sprawy z tego… że są to takie mogiły, na których na przykład budowało się Muranów (podniesiony trzy metry teren na obszarze dawnego getta)"[49].

Biskie filozofii Duszeńki wydaje się też wspomnienie Jarnuszkiewicza z czasów studenckich: „Na akademii strasznie się mordowałem, będąc rzeźbiarzem, który analizuje, na czym polega istota postaci człowieczej, rozumianej nie tylko jako kopiowanie prawdy z natury. Chodziło o to, żeby nadać temu siłę przekazu o wielkiej komplikacji tego wszystkiego"[50].

48 Rozmowa z Robertem Kają we wrześniu 2014 roku w Gdańsku.

49 Elżbieta Grubba, Dorota Grubba-Thiede, *Krystian Jarnuszkiewicz. Kamienny sen pod dębem*, „Kwartalnik Rzeźby «Orońsko»" 2014, nr 1, s. 74.

50 Tamże, s. 74.

Sam Duszeńko również wracał pamięcią do odległych czasów nauki, między innymi przy okazji powstawania monografii Mariana Wnuka pod redakcją Anny Wrońskiej. W 1996 roku pisał:

„Przywołuję pamięć tamtych lat, okruchy wspomnień tego czasu… Lata 1941–43, Lwów – dotychczasowy Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych przemianowany na Kunstgewerbeschule. […] Marian Wnuk profesor pracowni rzeźby proponuje mi rzeźbę jako główny kierunek poszukiwań. […] Następne nasze spotkanie (po drodze były więzienia i obozy) to Sopot 1946. Szukałem profesora po całej Polsce – znalazłem na Wybrzeżu budującego nową szkołę. Zostałem. Niepowtarzalne lata wielkiego entuzjazmu i radości. Był jeden profesor Marian Wnuk, jeden asystent – Adam Smolana, sześcioro studentów – Anna Pietrowiec, Elżbieta Szczodrowska, Magdalena Więcek, Tadeusz Łodziana, Leszek Weroscy i Franciszek Duszeńko. Wytwarzane przez profesora pole zachęty i oczekiwania wymagało od studenta skupienia i wiary w siebie, zarazem podjęcia wysiłku, sprostania tym oczekiwaniom. Wytwarzany obszar twórczego napięcia stawał się czymś istotnie niepowtarzalnym. Wzajemne obcowanie miało swoją temperaturę, nie było obojętne, zrutynizowane ani zdawkowe”[51].

Z lwowskiej pracowni pochodzi prawdopodobnie przestrzenny akt wysportowanego mężczyzny autorstwa Franciszka Duszeńki z fragmentarycznie zaznaczonymi rękami, zdradzający wpływ Łucznika Bourdellea. Innym odniesieniem wydaje się rzeźba Na mecie Mariana Wnuka z roku 1936 (eksponowana w tym samym roku na wystawie Sport w sztuce w Instytucie Propagandy Sztuki), pokrewny jest pierwiastek ekstatyczny sylwety, a zarazem jej niekompletność, nawiązująca do losów rzeźby starożytnej, na Tańczącej Menady Skopasa, znanej tylko z dynamiki zachowanego torsu. Warto przypomnieć, iż Marian Wnuk po pobycie w 1937 roku we Francji i obejrzeniu paryskiej międzynarodowej wystawy Sztuka i technika, wygłosił następnie we Lwowie wykład Rzeźba francuska na tle wystawy paryskiej dla społeczności Koła Pań Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków[52]. Przemyśleniami dzielił się również z podopiecznymi Kunstgewerbeschule, co przybliża inspiracje wczesnych prac Duszeńki. Marian Wnuk „dążył w tym czasie do klasycznego spokoju zrównoważonej formy. Zachwycał się rzeźbą romańską (konny posąg rycerza z Werony), a w rozmowach przeciwstawiał klasyczny umiar Donatella ekspresyjnej dynamice Michała Anioła”[53].

Po wojnie Franciszek Duszeńko przez rok pobierał nauki w Łodzi w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. Z 1945 roku zachowała się fotografia artysty, który stoi wobec swojej rzeźby: pełnej figury św. Franciszka skłaniającego się ku towarzyszącej mu u lewego boku smukłej sarence. Zwarta forma sutanny świętego kontrastuje z ażurowo-rachitycznymi nóżkami jakby zapierającego się o ziemię zwierzątka. Rzeźba ta wydaje się nastrojem korespondować z malarstwem Eugeniusza Żaka oraz rzeźbami Henryka Kuny (na przykład *Rytm*), Ernsta Barlacha i Käthe Kollwitz. Cechy sztuki średniowiecznej, szczególnie jakiś pierwiastek rzeźby romańskiej znajdujemy w wizerunku św. Franciszka z Asyżu prezentującego dłonie dotknięte stygmatami. Nad głową świętego, w narożnikach asystują bawiące się ze sobą dwa gołębie. Od 1946 roku Duszeńko zaczął współtworzyć Szkołę Sopocką. W 1947 roku nasycił duchem maillolowskim wyobrażenie aktu młodej, korpulentnej, urodziwej dziewczyny (postać siedząca), a zbliżona aura obecna jest również w figurce putta z kucykiem. Powody kontynuowania nurtów figuratywnych pojawiały się niemal w całym dorosłym życiu Franciszka Duszeńki.

51 Franciszek Duszeńko, *Przywołuję pamięć tamtych lat*, w: *Marian Wnuk 1906–1967*, red. Anna Wrońska, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1996, s. 46.

52 Anna Wrońska, *Kalendarium*, w: *Marian Wnuk 1906–1967*, dz. cyt., s. 79.

53 Tadeusz Wojciechowski, *Wspomnienie o Marianie Wnuku*, w: tamże, s. 26.

W 2000 roku wspominał dojrzałe figuratywne realizacje, również pomnikowe. Mówił: „Figura Marii Konopnickiej, troszkę pędzona czasem, skromny pomniczek […]. Pomnik artylerzystów w Toruniu… […]. W Gdyni Leszczynkach w kościele świętego Józefa, jest tam moja figura jakby romańskiego Chrystusa, bardzo duża. Została odlana w brązie, i efekt w jakiś sposób mnie satysfakcjonuje. To był taki mały konkurs w stanie wojennym. Jeszcze decydował o tym ksiądz Pasierb. Wnętrze kościoła bardzo obojętne – jest budowlanką. […] Zastanawiałem się jak nasycić ten kościół…”[54]. Ogromny Chrystus łączy ekspresję i ludyczną łagodność zarazem. Twarz Chrystusa przypomina o miękkim stylu rzeźby w romańskich świątyniach w Moissac czy Soulillac. Figura ma piękne stopy, z dramatycznymi, ogromnymi otworami po gwoździach, w odniesieniach ikonograficznych łącząc motywy wyobrażeń Zmartwychwstania, Ecce Homo i Vir-Dolorum. Oryginalnym zabiegiem było również „okrycie” bioder Chrystusowej figury mocno przedłużonym perizonium. Twarz jest cierpiąca, surowa, niemal brzydka, o romańskich partiach czoła, brwi, oczu. Ekspresją sylweta przypominała o figuracji z renesansowych obrazów Hugo van der Goesa, jak tam części ciała wydają się nie być harmonijne, zachwycają jednak, gdy wodzimy wzrokiem po konturach rzeźby, po detalach, po migdałowych, romańskich powiekach, gronach łez, gronach żeber. W pracowni profesora Duszeńki znajdował się inny projekt krucyfiksu o młodzieńczym smukłym ciele, może bliskim młodzieńczej rzeźbie Michała Anioła – wyobrażeniu nagiego Chrystusa.

Wśród uczennic, pokrewną koncepcję figuracji reprezentowała Maria Talaga-Korpalska (1946–2013), której stylistykę można przeanalizować w pomniku memoratywnym zrealizowanym na dziedzińcu Poczty Polskiej w Gdańsku, upamiętniającym bohaterską obronę oraz rozstrzelanie pocztowców we wrześniu 1939 roku. Ekspresja figur monumentalnej kompozycji, którą w 1979 roku współtworzyła z mężem Zygfrydem Korpalskim wydaje się nawiązywać do dramatycznych sylwet znajdujących się w szczycie centralnego elementu pomnika w Treblince, rzeźbionych przez Franciszka Duszeńkę pod wpływem osobistych przeżyć oraz fascynacji rzeźbą romańską[55].

Oddziaływanie profesora można wskazać również u Tomasza Misztala, szczególnie w mniejszych kompozycjach, zwłaszcza w poważnym stosunku do liternictwa, który współtworzy hybrydycznie nawarstwione kompozycje. W kościele św. Józefa w Gdyni-Leszczynkach, w którym Andrzej Sołyga i Zdzisław Pidek pomagali w realizacji wielkiej figury Chrystusa autorstwa Duszeńki, sam Tomasz Misztal zrealizował smukły, nieomal Donatellowski krucyfiks pielgrzymkowy oraz archetypową, sugestywną formę tabernakulum. Jeszcze w latach 90. Misztal wykonał między innymi szlachetny w formie wielkoformatowy krucyfiks (wysokości 3,5 metra) dla kościoła św. Andrzeja Boboli w Gdyni-Obłużu. Tworzył także zainspirowane kulturą średniowiecza obiekty quasi-relikwialne, zdradzające podobne do profesora Duszeńki zafascynowanie sztuką romańską, które również konsultował ze swoim nauczycielem. Pozostawał z nim w przyjaznych kontaktach również po wyemigrowaniu w połowie lat 90. do Kanady. Misztal wielokrotnie podkreślał rangę autorytetu prof. Duszeńki i motywujące, a zarazem jego jakby ojcowskie cechy w praktyce pedagogicznej, podobnie jak dostrzegali je inni uczniowie, między innymi Waldemar Cichoń, który mimo życiowej tragedii – utraty wzroku przygotował wysoko przez Duszeńkę ocenioną grupę rzeźb obronioną w przewodzie doktorskim na gdańskiej PWSSP w 1996 roku[56]. Cichoń wypracował wtedy osobliwy, „magiczno-totemiczny”, wymiar interpretacji ludzkiej obecności.

54 *Herbatka u Duszeńków…*, dz. cyt.

55 Jan Foncé, *Maria Talaga. Sculptures et Dessins Pays-Bas Papiers avec Envoi signé*, katalogue, Format, Bornem [Belgium], 1990; także: http://alternativa.org.pl/przechodniu-powiedz-oraz-deszcz-kruche-narracje-o-makroprzestrzeniach-falowiec-julity-wojcik-dr-dorota-grubba-thiede-altern (dostęp: 8 listopada 2014). Za podkreślenie cech tworczości Marii Talagi-Korpalskiej dziękuję prof. Irenie Zabrockej, rzeźbiarce, absolwentce szkoły sopockiej (dyplom w pracowni Stanisława Horno-Popławskiego), wieloletniej nauczycielce rzeźby w liceum plastycznym w Gdyni-Orłowie (od lat 80. XX wieku do 2012 roku).

56 Korespondencja Anny Zelmańskiej-Lipnickiej z Tomaszem Misztalem w 2014 roku oraz wspomnienia Waldemara Cichonia za: *Herbatka u Duszeńków…*, dz. cyt.

O wadze korekt profesora Duszeńki w latach 1976–1978 wspomina również Andrzej Sołyga, który dyplom (1981) otrzymał już na warszawskiej ASP. Jego dojrzała działalność skupia się na problemach przestrzeni jako takiej, gubiąc granice między rzeźbą, architekturą i organizacją urbanistyki. Po odejściu Zdzisława Pidka (z którym współtworzył cmentarze w Katyniu, Miednoje, Charkowie i pomnik w Bełżcu) uznawany jest za wybitnego kontynuatora „nadzawartości" założenia w Treblince. W 2012 otrzymał I nagrodę (wraz z realizacją) w konkursie na pomnik dla Smoleńska, upamiętniający tragedię 10 kwietnia 2010 roku. Sołyga odniósł się do znaków i śladów w przestrzeni zastanej, podkreślając, iż przebieg wprowadzonego tam ascetycznego elementu architektonicznego jest zapisem kierunku ostatniej fazy przemieszczania się samolotu –ze wschodu na zachód. Ciągnący się horyzontalnie geometryczną linią „czarny mur o żałobnym, cmentarnym charakterze stanowi jednocześnie granicę dzielącą przestrzeń na część sakralną (teren, na którym były rozproszone szczątki) oraz część publiczną, w której obrębie znajdują się dwie prostopadłe do siebie drogi, a w tle – ogrodzenie lotniska"[57]. Marta Leśniakowska podkreślała obecną w tych przestrzeniach nową hermeneutykę pomnika jako tekstu i reprezentacji przeszłości, przeżywanej z perspektywy ofiar, będącego zarazem przeciw-pomnikiem. Wprzęgając podstawowe kategorie: pustki, ciszy, nieobecności, niewyobrażalnej traumy, konstruują „nowe, perswazyjne metody pokazywania przeszłości oraz jej zapomnianych/wykluczonych aspektów, tworząc w ten sposób „widzialny obraz rzeczy niewidzialnych. [Mają] zarazem cechy charakterystyczne dla modernizmu i historii monumentalnej: esencjonalność, uniwersalność, obecność telosu, linearność przerwaną kajirosem – czyli wydarzeniem katastroficznym, które łamie historię"[58].

Dojrzała twórczość Franciszka Duszeńki ewoluowała w różnych kierunkach. W 1970 roku wyszła z jego pracowni pierwsza grupa dyplomantów, w roku 2001 – ostatnia.

Wśród mnogich doświadczeń Franciszek Duszeńko projektował i realizował również kompozycje medalierskie, życzliwym okiem wspierając wykształcającą się od 1981 roku na Wydziale Rzeźby Pracownię Małych Form Rzeźbiarskich, współtworzoną przez prof. Janinę Stefanowicz-Schmidt i dr Ludmiłę Ostrogórską, która po otrzymaniu profesury od 2001 roku prowadzi ją samodzielnie jako Pracownię Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. Co ciekawe, z gdańską uczelnią utrzymywała inspirujące kontakty również Zofia Demkowska, z warszawskiej ASP, o której tak pisał Franciszek Duszeńko: „Prof. Zofia Demkowska tradycyjne pojęcie medalu poszerza i rozwija, wprowadzając szeroką skalę możliwości wyrazowych, głównie używając specyficznie przestrzennego sformułowania relacji płaszczyzny reliefu – wprowadza przypisanego dotychczas malarstwu pojęcia i zagadnienia pejzażu w zakres twórczości medalierskiej – wzbogaca zastosowanie materiałów – prócz tradycyjnego metalu używa palonej gliny i ceramiki. Cechy te przy twórczych wyczuleniach formalnych stanowią o własnych odkryciach, a w konsekwencji o własnym stylu. Osobista, nieskrępowana wypowiedź staje się głównym celem w działalności medalierskiej i rzeźbiarskiej artystki"[59].

Pracownia Duszeńki oscylowała niejako między wartościami ortodoksyjnymi i eksperymentalnymi. I tak skłonność do procesualności i performatywności zarazem można wskazać w delikatnych i kruchych, symbolicznych pracach Magdaleny Schmidt-Góry. Na przykład jej lśniąca połyskliwymi, rudymi tasiemkami przejmująca forma pt. *Dlatego stoi w miejscu i czeka w milczeniu*, przypomina fragment anatomii jednego z mięśni, pod (zdjętą) skórą, zarazem

57 Andrzej Sołyga, *Koncepcja pomnika upamiętniającego ofiary katastrofy lotniczej, która miała miejsce pod Smoleńskiem 10 kwietnia 2010 r.*, cyt. za: http://andrzejsolyga.pl/index.php/10-polski/6-smolensk (dostęp: 19 listopada 2014).

58 Marta Leśniakowska, *Przeciwpomnik*, „Kwartalnik Rzeźby «Orońsko»" 2010, nr 3, tekst publikowany również w: http://andrzejsolyga.pl/index.php/bibliografia (dostęp: 19 listopada 2014).

59 Franciszek Duszeńko, recenzja Zofii Demkowskiej związana z przewodem na profesora zwyczajnego, teczka z archiwum ASP w Gdańsku.

zgrzebne łóżko (uruchamiające pamięć o *Krześle z tłuszczem* Josepha Beuysa), metaforyzując życie i ukrywaną pisarską twórczość Simone Weil.

Cisza i medytacja jest może najsilniejszym komunikatem płynącym z pięknych formalnie eksperymentalnych ceramik Katarzyny Jóźwiak-Moskal, w których artystka wykorzystuje niejednokrotnie „magiczno-performatywny" odcisk własnego ciała. Praca *Grządka* Jóźwiak-Moskal to autoportret zwielokrotniony w czasie i przestrzeni, rodzaj pytania o wieczność, o nieskończoność.

Optyczny kinetyzm towarzyszy percepcji zaskakujących kolorystycznie i fakturowo szkliwień pokrywających perfekcyjne, niemal hiperrealnie naśladujące naturę formy ceramiczne Krystyny Andrzejewskiej-Marek, wśród nich cykle: *Planeta suszy* (technika redukcyjna, 1989), *Krater* (2009), *Prakreacja* czy *Trzy odcienie czerni* (2010–2011). Laboratoryjna efemeryczność cechuje szereg niejako poklatkowych kompozycji Janiny Rudnickiej, w uważny sposób wykorzystującej w instalacjach przeskalowane fotografie, lustra, różnorodne inne materiały, z których buduje następujące po sobie cykle, by przypomnieć kilkanaście ekspresywnych, polimateriałowych, i wręcz totemicznych *Kamertonów* z cyklu *Podróż z uporządkowanego świata symboli*[60].

Performatywne, jakby membranowe pulsowanie czasu rozgrywa się w wieloelementowych (niekiedy też kinetycznych) obiektach Ludmiły Ostrogórskiej, na przykład w subtelnym, delikatnym cyklu *Księgi Piasku*, czy w wertykalnych rzeźbach *Wieża Imion*, *Wieża Tajemnic*. Pobrzmiewa w nich pamięć pierwotnych, koptyjskich protoikon, zarazem wywołują refleksję nad naturą palimpsestu oraz nad palimpsestowymi kontekstami historii – dawnej i współczesnej. W 1974 Franciszek Duszeńko pisał: „Ludmiła Ostrogórska – Rzeźbą autentycznie zainteresowana, co […] wynikało […] z pełnej skupienia i powagi koncentracji w obserwowaniu natury i poszukiwań wyrazowych, jak również pewnej intymności w przekazie własnych doznań młodego artysty"[61]. Rzeźby z cyklu *Głowy* Ludmiły Ostrogórskiej wydają się swoistymi „obiektami mocy". Przejmujący wzrok *Pytii* decyduje o przeczuciu jej żywej obecności, a silnymi skojarzeniami pozostają japoński teatr śmierci nō, jak i twarze zindywidualizowanych manekinów Tadeusza Kantora, współtwórców jego spektakli[62].

Ekspresyjną, niekiedy liryczną bądź obrazoburczą figurację wypracował Eugeniusz Szczudło, zafascynowany również możliwościami filmu eksperymentalnego. Poetycko-ironiczne sylwety, jakby odwołujące się do antropologii rzeźby, wyposażał niejednokrotnie w jakiś element ruchomy – jak „lalki" Dedala czy figury misteryjne, (na przykład *Na psa urok*). Łączył je zarazem z nowymi mediami, na przykład na pośladki szerokobiodrej żeńskiej sylwety naświetlał obraz filmowy. Rzeźbiarsko-performatywne intuicje wyczuwalne były również w szeregu tworzonych równolegle (od 1982) eksperymentalnych filmach Szczudły, które łączyły, według Witosława Czerwonki, „archeologię kina z postkinem"[63]. Surowy w poetyce paradokument pt. *Gra* jest mantrycznym, operatorskim zapisem swoistego rytuału, wykonywanego przez Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka, wobec zaaranżowanej prowizorycznie na Wyspie Spichrzów absurdalnej, „landartowej" – „biało-białej" szachownicy: z równie tajemniczymi, surrealnymi pionkami (kamienie, butelki, niewielkie przedmioty), które artyści „z namysłem" przenosili z pola na pole.

Bardzo silne pozostawały w pracowni intuicje efemeryczno-archetypowe. Wydaje mi się, że zakiełkowały nie tylko w uznanej w międzynarodowym obiegu sztuki twórczości Grzegorza Klamana, kontekstualisty, niekiedy też sytuacjonisty i badacza, autora koncepcji „archeologii odwrotnej" czy znaczących gestów w przestrzeni Gdańska, jakim są między innymi dwie bramy *Drogi*

60 Por. *Wydział Rzeźby ASP w Gdańsku*, wprowadzenie Franciszek Duszeńko, red. Ludmiła Ostrogórska, Janina Rudnicka, Gdańsk 2003; *„Mała Zbrojownia" Rzeźba, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Mariusz Białecki, Janina Rudnicka, Adrianna Majdzińska, Gdańsk 2008, i m.in. *Sztuka Ceramiki. Forma i Osobowość: Henryk Lula, Katarzyna Andrzejewska-Marek, Katarzyna Jóźwiak-Moskal*, katalog wystawy, red. Joanna Szymula-Grygiel, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014; oraz *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005, Tradycja i współczesność*, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005.

61 Franciszek Duszeńko, Ludmiła Ostrogórska, recenzja, teczka osobowa arch. Bibl. ASP w Gd.

62 Por. tamże oraz Ludmiła Ostrogórska, katalog wystawy, red. Barbara Sulowska, Jan Kucz, Muzeum Miedzi w Lednicy 1996; Ludmiła Ostrogórska. Rzeźba, Medalierstwo, katalog wystawy, red. Aneta Szyłak, Muzeum Ziemi Puckiej, Puck 1989 i in.

63 Określenie prof. Witosława Czerwonki w rozmowie w 2010 roku. Wybrane rzeźby Eugeniusza Szczudły, jak i innych artystów „pokolenia buntu" przypomniała w latach 2008–2010 Jolanta Ciesielska, w przygotowanej przez siebie objazdowej wystawie Republika bananowa. Ekspresja lat 80. oraz m.in. w publikacji Suplementy do sztuki polskiej lat 80., red. J. Ciesielska, Wrocław–Szczecin–Poznań 2008.

do Wolności Klamana z 2000 roku, a także jego działalność w Galerii Wyspa, następnie w Instytucie Sztuki Wyspa – współtworzonym przez Anetę Szyłak. Efemeryczność z coraz silniejszym akcentem na kontekstualność pozostawała także ważnym doświadczeniem i punktem wyjścia dla poszukiwań studentów najmłodszych pokoleń, gdy pracownię współprowadził już z profesorem Duszeńką Marek Targoński, by wymienić: Dorotę Spłocharską, Dorotę Kos, Aleksandrę Łączek, Bogusława Szycika, Anetę Śramską, Justynę Wiejak, Mariusza Pniewskiego czy Artura Gogołkiewicza[64].

Osobowość Marka Targońskiego intrygowała Franciszka Duszeńkę, obserwował jego poczynania. Podobnie jak u Roberta Kaji i innych podopiecznych zauważał talent – dar do łączenia niewidzialnych korzeni kulturowych, archetypów nieświadomych z nowymi mediami. Targoński również odsłaniał transhumanistyczną filozofię postrzegania zwierząt jako równych nam partnerów na ziemi, co przypominam też w kontekście wczesnych, uważnych wyobrażeń animalistycznych profesora. W katalożku pierwszej wystawy indywidualnej w *Baszcie czarownic* w Słupsku, Marek Targoński umieścił własny esej o kocie. W 1995 roku zrealizował między innymi przejmującą instalację *Bez tytułu*, przypomnianą wiosną 2014 roku na przygotowanej przez Leszka Golca i Dorotę Łagodzką międzynarodowej wystawie w Orońsku pt. „*Ecce Animalia*" – *Przedstawienia zwierząt w sztuce w sieci relacji i znaczeń*[65].

64 Artur Gogołkiewicz współtworzy gdańską scenę sztuki niezależnej, brał udział w ważnych wystawach pokolenia lat 90., w 2014 przyjął zaproszenie Agnieszki Wołodźko do ekspozycji artystów z krajów nadbałtyckich *Bliski nieznajomy* w CSW Łaźnia Gdańsk, w której brali udział także inni uczniowie Duszeńki: Julita Wójcik i Jacek Niegoda. Za: http://www.closestranger.eu/pl/wystawy/bliski-nieznajomy (dostęp: 11 października 2014).

65 *„Ecce Animalia": Przedstawienia zwierząt w sztuce w sieci relacji i znaczeń*, w: *Ecce Animalia*, kuratorzy D. Łagocka, L. Golec, katalog wystawy, red. Dorota Łagodzka, Orońsko 2014.

„Żarnikowe menhiry"

W czerwcu 2014 roku zmarł Robert Kuwałek, wybitny historyk, badacz historii Zagłady Żydów na Lubelszczyźnie i dziejów społeczności żydowskiej w Lublinie, który w 2011 roku współtworzył I Międzynarodową Konferencję Naukową w Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, oddziale Muzeum Regionalnego w Siedlcach. Podzielił się wtedy ze słuchaczami referatem na temat *Deportacji z dystryktu lubelskiego do obozu zagłady w Treblince*. We wrześniu 2014 roku odbyła się druga międzynarodowa naukowa konferencja[66].

W tym też roku uzupełniono pomnik, umieszczając na jednym z symbolicznych kamieni nazwę miejscowości Bliżyn, w której od XVIII wieku wzrastała osada ludzi wyznania mojżeszowego. Historia obozu w Treblince poddawana jest analitycznym badaniom naukowym, a także działaniom kuratorsko-edukacyjnym[67]. W ostatnim czasie wprowadza się tu również działania resocjalizacyjne, zapraszając do porządkowania tego ogromnego obszaru osoby skazane, wywodzące się z Siedleckiego Zakładu Karnego. Jest w tym dowód na życie tego Miejsca i wbrew obawom Franciszka Duszeńki pamięć wydaje się być odsłaniana, Ziemia się nie zabliźnia. Natomiast być może wrogiem aktualnego czasu jest odczuwalny dla mnie w konfrontacji z materiałami filmowymi czy fotograficznymi jakiś szczególny rodzaj perfekcyjnego zadbania o obszar, na którym w 1964 zrealizowano pomnik. Trochę tak, jakby teren ten został ufryzowany, odmłodzony, przygotowany do masowych wystąpień.

W 2013 do Muzeum w Treblince wprowadzono bilety i pierwsze pokazy multimedialne: „prezentujące historię obozu i nazistowskiej polityki Zagłady w czasie II wojny światowej. […] zrealizowane przez studio Arkadia Film i Fundację Wyższej Szkoły Artystycznej Homo Faber, pod kierownictwem reżysera dokumentalisty, Władysława Jurkowa. […] powstały w ramach projektu modernizacji ekspozycji muzealnej «Treblinka – Prawda i Pamięć» dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dzięki współpracy historyków ze specjalistami od nowoczesnych technik audiowizualnych

66 Nota redakcyjna Muzeum WIM w Treblince, za: http://www.treblinka-muzeum.eu/index.php/8-aktualnosci/158-zmarl-robert-kuwalek (dostęp: 26 października 2014).

67 Roman Falarowski, *Bliżyn na symbolicznym kamieniu*, za: http://www.treblinka-muzeum.eu/index.php/8-aktualnosci/157-blizyn-na-symbolicznym-kamieniu (dostęp: 26 października 2014).

unikatowe prezentacje multimedialne dostępne są dla indywidualnych zwiedzających oraz dla zorganizowanych grup młodzieży szkolnej" – czytamy na stronie internetowej muzeum[68]. Modernizacje zgodne z duchem czasu, „żywe opowieści" ostatniego świadka Samuela Wilenberga (dramatyczno-dydaktyczny wideodokument pt. *Byłem w Treblince* wydają mi się wywodzić z innego porządku filozoficznego i symbolicznego. Pomnik, dając pojęcie o ogromie tragedii (morze ostańców), prowokuje refleksje o zagładzie indywidualnych, jednostkowych istnień, gdyż każdy kamień jest inny. Projekcje multimedialne wprowadzają w tę przestrzeń rodzaj weryzmu, a zarazem cień spektakularności.

Małgorzata Omilanowska z ramienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2013 roku podkreśliła: „Treblinka, podobnie jak Bełżec i Sobibór stanowiła część zorganizowanego na skalę przemysłową systemu mordu i grabieży realizowanego w latach okupacji na ziemiach naszego kraju pod kryptonimem Akcji Reinchard. Była to największa zbrodnia, jaką kiedykolwiek popełniono na polskich obywatelach. Za sprawą tej akcji żydowscy obywatele stanowią najliczniejszą grupę ofiar Holocaustu.[…] Obowiązkiem władz każdego szczebla jest zbadanie, wyjaśnienie i upamiętnienie tragicznych losów, męczeństwa, śmierci, a także przypadków pomocy, którą niektórzy z nich otrzymali. Jesteśmy winni prawdy o zbrodni, zwłaszcza jeśli jest ona skomplikowana, trudna i bolesna. Dla nas, żyjących kilkadziesiąt lat po tych tragicznych wydarzeniach, przestrogą niech będzie to, by jak najwięcej działań podejmować wspólnie, nigdy nie zaprzestawać prób rozmowy z drugim człowiekiem, by słowo otwartość nie stało się pustym sloganem"[69].

Witosław Czerwonka, analizujący nurt perfekcyjnego udoskonalania przestrzeni memoratywnej w Treblince, mówiąc o osobowości Franciszka Duszeńki zbudował metaforę *Spiralnej grobli* Roberta Smithsona, którą współcześni kuratorzy nieustannie poddają konserwacji, podtrzymując jej wyrazistą widoczność, a przecież zgodnie z życzeniem artysty *Spiralna grobla* miała istnieć tylko do tego momentu, dopóki pozwoli jej na to Natura[70].

Denuncjacji różnorodnych jawnych i ukrytych strategii doby posthumanizmu w głęboki sposób dokonuje za pomocą własnych praktyk artystycznych Robert Kaja. Jak wspomina Witosław Czerwonka, Kaja jeszcze jako student Duszeńki, w latach osiemdziesiątych skonstruował w zaskakujący sposób medytacyjne (granitowe) „menhiry", łącząc sugestie „neolitycznych" słupów z żarnikami – mieniącymi się quasi-sakralnym światłem. Stopniowo powstawały następne osobliwe obiekty. Można tu przywołać zrealizowany w pracowni prof. Duszeńki cykl prac obronionego w 1993 roku dyplomu. Kaja poddał analizie związki życia i śmierci wobec fenomenu mediów, tworząc tak zwane „Przedmioty na telewizor" (na przyklad quasi-organowe, biologizujące tajemnicze formy układane według tytułu), dialogujące z ikonografią chrześcijańską: Irysy (odlewy „anatomiczne" przypominające secesyjne kwiaty, a zarazem mięso) i inne prace.

Intuicyjnym kontekstem wartym wspomnienia był studencki konkurs na pomnik dla najmłodszej niemal społeczności – osób poparzonych w pożarze hali stoczni 24 listopada 1994, w którym było również siedem ofiar śmiertelnych. Profesor Franciszek Duszeńko rozpisał ten konkurs na początku 1996 roku, a wygrał go jego uczeń Tadeusz Marek Sycz[71]. Zrealizował on koncepcję *Bramy* jako tak zwanych „drzwi pozornych", nawiązując do symbolicznych drzwi w mastabach egipskich, w grobowcach greckich, etruskich, renesansowych czy między innymi oświeceniowo-romantycznych. Belkę wieńczącą *Bramę* wsparł Sycz na dwóch masywnych kolumnach, o delikatnie spękanej powierzchni[72]. Kompozycja (z fragmentami tekstu piosenki zespołu Golden Life

68 Za: http://www.treblinka-muzeum.eu/index.php/8-aktualnosci/155-prezentacje-multimedialne-w-naszym-muzeum (dostęp: 2 listopada 2014).

69 Małgorzata Omilanowska, ówczesna wiceminister KiDN RP, dziś minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wystąpienie w Treblince w październiku 2013 roku, za: http://www.treblinka-muzeum.eu/index.php/8-aktualnosci/105-jestesmy-razem (dostęp: 1 listopada 2014).

70 Rozmowa z Witosławem Czerwonką 1 listopada 2014.

71 *Kolekcja Sztuki Współczesnej na 1000-lecie Gdańska*, kurator Aneta Szyłak, idea Grzegorz Klaman, CSW Łaźnia Gdańsk 1999, s. 172.

72 Tadeusz Marek Sycz (który do obrony dyplomu w roku 1996 współtworzył także Pracownię innych mediów Wojciecha Mokwińskiego i Grzegorza Klamana) zastosował w kolumnach jakby „negatyw młodego krzewu cierniowego", który z czasem rozrastał się, powodując przejmującą w wyrazie degradację monolitowych słupów. Co znamienne, w 2013 roku kolumny zostały poddane zasklepiającej spękania konserwacji (koniecznej według opinii konserwatorów), na którą artysta musiał wyrazić zgodę mimo świadomości sporego uszczerbku zarówno w warstwach semantycznych, jak i procesualnych oraz wyrazowych całego założenia.

pt. *24 listopada 1994*: „życie choć piękne tak kruche jest / zrozumiał ten, kto otarł się o śmierć" przylega do ściany wymurowanej w miejscu dawnego wejścia do hali stoczni: która zaczęła płonąć w trakcie trwania koncertu (halę po pożarze zburzono).

Na początku XXI wieku Angelika Fojtuch w pracowni Grzegorza Klamana opracowała własną koncepcję upamiętnienia osób poparzonych w hali stoczni, opierającą się na interakcyjności widza i pomnika – na Dotyku. Miał to być wykonany w strategii mimikry interaktywny obszar przypominający ceglane morfemy stoczniowego muru. Elementy ocieplane przez przechodniów dłońmi, miały uwalniać skrywane wewnątrz nagrania opowiadań uczestników tragicznie zakończonego koncertu, tych, którzy przeżyli i którzy zgodzili się swoimi wspomnieniami podzielić. Mimo nowatorskich cech i entuzjazmu autorytetów uczelni, urzędy Trójmiasta nie wsparły realizacji tego wartościowego projektu, katalizującego bliskość międzyludzką i wzajemne nasłuchiwanie, wsłuchiwanie. Tak jak zbyt delikatną i szepczącą wobec współczesnych relacji ekonomiczno-społecznych i międzyludzkich okazała się zarówno przestrzeń pomnika w Treblince, tak i idea zachowania w niezmienionym kształcie dla Gdańska przestrzeni „wewnętrznej wystawy profesora Franciszka Duszeńki" (określenie Roberta Kaji), czyli jego strukturalnej pracowni przy ulicy Chlebnickiej, która podobnie jak mur Stoczni Gdańskiej zachowała się w emblematycznej, indeksowej niemal formie. Zachowały się relikty jej przestrzennej struktury, w tym wielkoformatowe fotogramy, materiały filmowe. Liczne prace Franciszka Duszeńki uległy rozproszeniu, przyjęte do macierzystej uczelni, na Wydział Rzeźby i Intermediów w Małej Zbrojowni i do muzeów. Mądre i swoiście szorstko-niespektakularne działania sporej grupy uczniów wydają się nosić podskórne odniesienia do „lekcji z Duszeńką", który, jak wspominają często po latach, w surowości swojej „czegoś ich nauczył" (określenie Tuvdendorja Darizava). Pozostaną też pamięć i uczucia wynikające z doświadczenia życia Osobowości, które okazało się nie tylko misternie budowaną, przebogatą w czasochłonne i drogocenne meandry, zdmuchniętą na wiatr mandalą.

marzec 2011 – listopad 2014

FRANCISZEK DUSZEŃKO POSTAĆ MONUMENTALNA

Agnieszka Gębczyńska-Janowicz

Profesor Franciszek Duszeńko to postać wybitna w wielowymiarowym aspekcie. Uznany rzeźbiarz, wspaniały pedagog oraz jeden z najsłynniejszych przedstawicieli polskiej szkoły sztuki monumentalnej. Założenia pomnikowe jego autorstwa to nie tylko wybitne dzieła kommemoratywne, ale również wzór inspiracji dla następnych pokoleń artystów związanych z wizualizacją pamięci zbiorowej. Najbardziej znane z jego dokonań, pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince oraz pomnik Obrońców Westerplatte stały się punktami przełomowymi dla rozwoju sztuki pomnikowej. Pod względem dobranych środków oddziaływania artystycznego wyprzedzały epokę i wprowadziły znaczące zmiany w pojmowaniu formuły pomnika. Obie realizacje powstawały w złożonym kontekście kulturowo-społecznym. Przełom lat 60. i 70. to odbudowa kraju po kataklizmie II wojny światowej, sytuacja polityczna dokładnie kontrolująca pamięć zbiorową oraz społeczeństwo nadal silnie żyjące powojenną traumą.

Hekatomba wojny, potężna aktywność militarna na całym globie, milionowe ofiary wśród ludności cywilnej oraz przemysłowy sposób masowej eksterminacji ludności spowodował, że forma wizualnego upamiętniania wymagała nowego podejścia. Pomnik jako rzeźba figuralna na cokole w powojennym kontekście był formułą z jednej strony niewystarczającą w stosunku do charakteru pamięci zbiorowej, a z drugiej zaś dla wielu narodowości niósł skojarzenia z ideologią totalitarną. Dla artystów zajmujących się wizualizacją pamięci zbiorowej oznaczało to punkt wyjścia dla poszukiwania nowych środków artystycznych.

Franciszek Duszeńko swoją twórczością przyczynił się w zasadniczy sposób do ukształtowania nowej postaci pomnika. Realizacje jego autorstwa powstawały w czasie, kiedy bardzo trudno było podjąć decyzję, jaka formuła jest najbardziej odpowiednia do zwizualizowania wydarzeń II wojny światowej.

Jak upamiętniać po Auschwitz…

W granicach powojennej Polski znalazły się dziesiątki miejsc naznaczonych dramatem masowej eksterminacji ludności zorganizowanej przez niemieckich nazistów. Symbolem barbarzyńskiego ludobójstwa przekraczającego dotychczasowe doświadczenia stał się teren po obozie koncentracyjnym w Auschwitz-Birkenau, w którym straciło życie ponad milion Europejczyków. Przeważająca liczba ofiar dotyczyła ludności pochodzenia żydowskiego i dlatego nazwa tego miejsca stała się ikoną bardzo ważnego wątku w pamięci zbiorowej. Holocaust jako masowa eksterminacja ludności żydowskiej dokonana przez niemieckich nazistów jest stałym motywem funkcjonującym nieprzerwanie w sztuce do dnia dzisiejszego.

Teren byłego KL Auschwitz-Birkenau stał się przestrzenią pierwszej międzynarodowej próby zmierzenia się z bolesną tematyką upamiętniania rozegranej tu tragedii. W 1957 roku ogłoszony został Międzynarodowy Konkurs na Pomnik Ofiar Faszyzmu

w Oświęcimiu. Otwarto publiczną dyskusję nad tym, jak upamiętniać ofiary reżimu nazistowskiego w kontekście zadanej przez Theodora W. Adorno tezy, że „Pisanie wierszy po Oświęcimiu jest barbarzyństwem". Wieloletnia historia konkursu – kilkakrotnie rozpisane etapy, rozbieżności między oczekiwaniami jury a organizacji zrzeszających byłych więźniów – uświadamia, jak trudnym przedsięwzięciem okazało się utworzenie adekwatnej formuły upamiętniania nadrealnych zbrodni. Słynny rzeźbiarz, Henry Moore, przewodniczący jury oceniającego prace konkursowe uznał, że tak niesłychana zbrodnia wymaga dostosowania odpowiedniej skali upamiętniania, a dotychczasowe środki artystyczne praktykowane w sztuce wymagałyby talentu porównywalnego do kunsztu Michała Anioła lub Augusta Rodina[1].

1 *Holocaust Memorials in History: The Art of Memory*, ed. James E. Young, New York 1994, s. 24.

Sędziowskie gremium złożone częściowo z artystów i krytyków sztuki otwarte było na innowacyjne rozwiązania. Zasadniczo członkowie jury wywodzili się ze środowisk związanych ze sztuką ekspresjonizmu abstrakcyjnego, konstruktywizmem, modernizmem Bauhausu oraz innymi kierunkami artystycznymi z początków XX wieku. Sam przewodniczący, Moore, popierał rozwiązania ideowe bazujące na współgraniu rzeźby z kontekstem krajobrazu. Tym samym atmosfera konkursu sprzyjała poszukiwaniom nowych formuł upamiętniania.

Rozstrzygnięcie pierwszego etapu konkursu przyniosło nagrodę dla zespołu pod kierownictwem Oskara Hansena[2], który przedstawił koncepcję Pomnika-Drogi. Opierała się ona na formułowanej przez Hansena idei Formy Otwartej. Zakładała ona przeprowadzenie przez środek byłego obozu Auschwitz II symbolicznej drogi w formie pokrytego asfaltem pasa zorientowanego w poprzek do prostopadłego układu zabudowy stworzonej przez nazistów. Początek symbolicznego traktu nie miał być związany z żadnym z historycznych wejść na teren obozu, a jego koniec otwierał się na pola bez finalnego akcentu. Tylko strefa drogi miała być porządkowana i utrzymywana w nienaruszalnym stanie – jak po przejściu lawy. Plan autorów wobec pozostałej przestrzeni infrastruktury obozowej zakładał pozostawienie tych terenów naturalnemu wpływowi przyrody.

2 Skład zespołu Oskara Hansena: Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki, Julian Pałka i Lechosław Rosiński.

Projekt został odrzucony na wskutek protestów społecznych. Zrealizowany na terenie KL Auschwitz-Birkenau pomnik powstał po wieloletnich pracach innego zespołu autorskiego. Dyskusje i kontrowersje towarzyszące konkursowi nie przyniosły ogólnie oczekiwanego efektu, ale same w istocie rzeczy stały się ważnym impulsem prowadzącym do przemian w polskiej sztuce pomnikowej i drogowskazem dla zaangażowanych w nią artystów. Historia tego konkursu jest również doskonałym tłem dla dokonań tych twórców, którzy pomimo skomplikowanego kontekstu społeczno-kulturowego wypracowali realizacje pomnikowe zaakceptowane przez szerokie grono odbiorców. Wśród postaci zasłużonych w tej strefie znalazł się również Franciszek Duszeńko.

Roztrzaskany cmentarz

Równocześnie z rozgrywającymi się wydarzeniami związanymi z powstawaniem Pomnika Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu ruszyły w Polsce prace nad organizacją Miejsca Pamięci w Treblince.
W 1955 roku Franciszek Duszeńko oraz Adam Haupt wygrali zorganizowany przez Centralny Zarząd Muzeów i Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, konkurs na koncepcje zagospodarowania byłego obozu zagłady w Treblince.

Inicjatorem opracowania koncepcji miejsca pamięci był Duszeńko[3]. Przystępował do konkursu ze sporym doświadczeniem zawodowym zdobytym między innymi przy odtwarzaniu zrujnowanego podczas wojny Gdańska. Jako autor rzeźb wieńczących przedproża i portale kamienic na Głównym Mieście uczestniczył w przywracaniu miastu przedwojennego charakteru.

Do współpracy przy projekcie zaprosił kolegę z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, architekta Adama Haupta. W późniejszym okresie do zespołu dołączył również Franciszek Strynkiewicz, autor pomnika na terenie byłego karnego obozu pracy w Treblince I.

Pierwsze zetknięcie z terenem po byłym obozie zagłady musiało być wstrząsem dla artystów. Po przybyciu ujrzeli rozkopane pole z wyłaniającymi się spośród darni ludzkimi kośćmi. Adam Haupt tak wspominał pierwsze chwile w Treblince: „Rozgrzebana była tu i tam ziemia, kości leżały na wierzchu, trzeba było po pierwsze – zabezpieczyć, żeby tego nie profanowali, bo przecież to są święte groby. Po drugie, żeby upamiętnić, ale upamiętnić tak, aby nic nie było tego w stanie ruszyć, żeby to było jak najprostszymi środkami, uniknąć wszelkiego popisywania się, bo to by było nieprzyzwoite w stosunku do tego, co tam się stało”[4].

Można tylko przypuszczać, jak trudnym zadaniem było podejście do koncepcji zagospodarowania. Obaj artyści przeszli w młodości przez koszmar obozów koncentracyjnych. Franciszek Duszeńko w wieku 17 lat, po dołączeniu do Armii Krajowej, został przez Niemców złapany i umieszczony najpierw w KL Sachenhausen, potem w KL Gross-Rosen. Znaki bolesnych wspomnień można dopatrzeć się w detalach rzeźbiarskich umieszczonych w Treblince.

Priorytetem w pracach nad koncepcją było odnalezienie sposobu zabezpieczenia masowych mogił – tak bynajmniej wynika ze wspomnień artystów[5]. Trzy miejsca, w których odkryto najwięcej szczątków zostały pokryte betonowymi płytami. Na nich stanęło kilkanaście tysięcy rozłupanych głazów. Ustawione w pionie nasuwają skojarzenie z kirkutami – żydowskimi cmentarzami, które nigdy nie stały się miejscem godnego pochówku dla ofiar Treblinki. Bolesną świadomością o anonimowości zamordowanych osób jest brak imiennych inskrypcji na symbolicznych stelach. Od czasu do czasu widnieją na nich tylko nazwy miejscowości, z których do obozu zagłady docierały transporty z więźniami. Jedyna imienna inskrypcja przypominająca postać Janusza Korczaka została umieszczona na jednym z głazów w kilka lat po odsłonięciu założenia.

Główny układ przestrzenny założenia nie nawiązuję do kompozycji cmentarza, mimo to duża część zwiedzających odczuwa atmosferę nekropolii.

Miejsce Pamięci w Treblince ukształtowane zostało według składni artystycznej charakterystycznej dla formułującej się dwie dekady później na arenie międzynarodowej sztuki *site-specifity*. Elementy kompozycji założenia odwołują się do historycznej topografii obozu zagłady, a rzeźbiarskie detale akcentują sensytywne punkty w przestrzeni dokonanych zbrodni.

W Treblince, poza szczątkami ofiar, nie pozostał żaden fizyczny ślad świadczący o tym, że pod koniec wojny funkcjonował tu obóz zagłady. Uciekająca

3 *The Art of Memory*, dz. cyt.; Frank van Free, *The Stones of Treblinka*, w: *Neue Staaten – neue Bilder?: visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Tom 1 z Visuelle Geschichtskultur, ed. Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva, Stefan Troebst, Köln–Weimar 2005, s. 207.

4 Halina Taborska, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka”, 27 lipca 2002, nr 30, s. 65.

5 Tamże.

załoga zadbała o to, by dokładnie zniszczyć infrastrukturę miejsca zbrodni. Pomimo niewielu informacji o funkcjonowaniu obozu, Duszeńko i Haupt starali się przestrzennym układem nawiązać do dawnej dramatycznej konfiguracji. Metaforycznie zwizualizowana została historyczna infrastruktura – linia kolejowa, rampa, miejsce straceń i masowe groby.

Prosta betonowa brama wprowadza na brukowaną drogę. Rozpoczyna się wędrówka poprzez scenerię upamiętniania. Początkowo trakt biegnie wzdłuż ułożonej w pobliżu symbolicznej linii kolejowej. Rytm betonowych podkładów kolejowych prowadzi do miejsca dawnej rampy. Tu otwiera się widok na rozległe terytorium roztrzaskanego cmentarza. Nad polem dominuje monumentalna bryła rzeźbiarska. Autorem tego przestrzennego akcentu jest Franciszek Duszeńko. Na granitowych blokach umieścił alegorie związane z kontekstem miejsca. Miejsce Pamięci powstawało w czasach, gdy każdy napis i inskrypcja podlegała wnikliwej kontroli politycznej. Artyście udało się przedstawić najważniejsze informacje. Układ głazów nawiązujący charakterem do jerozolimskiej ściany płaczu został zwieńczony czworobokiem, na którym rzeźbiarz w poszczególnych odsłonięciach umieścił między innymi menorę oraz kłębowisko ludzkich korpusów – przejmujące odwzorowanie barbarzyńskiego stosunku nazistów do ciał ofiar. Odbiorca poprzez dłuto rzeźbiarza przeniesiony zostaje w koszmar obozów zagłady. „Wydawało mi się, że płaskorzeźby winny być tak rzeźbione, aby forma budująca treści – wyobrażenia deformacji torsów ludzkich, ich «gęstość» były z tej samej substancji kaleczonego rozrywanego granitu jak blok trzonu, jak kamienie przykrycia mogił”[6] opisywał pracę na monumentem artysta.

W cieniu rzeźby, w prostopadłym dole umieszczona została struktura uzyskana ze stopionego bazaltu – sugestywne odwzorowanie masowego grobu. Jeszcze jeden element przybliżający odbiorcę do estetyki historii miejsca.

Przybywający do Treblinki wkraczają w scenografię uzmysławiającą dramatyczną przeszłość. Wielka przestrzeń miejsca pamięci wymusza aktywność w procesie upamiętniania. Droga – jeden z ważniejszych punktów kompozycyjnych prowadzi odbiorcę od punktu do punktu jak pielgrzyma w sferze sacrum. Spełnia podobne zadanie jak trakt w koncepcji upamiętniania zaproponowanej przez Oskara Hansena dla terenu KL Auschwitz-Birkenau, ale dodatkowo odnosi się do kontekstu miejsca. Granice, osie kompozycyjne, otwarcia i akcenty wprowadzają element narastającego napięcia.

Duszeńko i Haupt dokonali w Treblince to, co zostało zaprzepaszczone przy pracach nad Pomnikiem Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu. Wytyczyli nowy kierunek w sztuce upamiętniania. Zastosowane tu środki artystyczne wyprzedzały takie nurty sztuki współczesnej, jak *land art* czy idea kontrpomnika z lat 80. Wielkoprzestrzenność, wielowymiarowość stosowanych sztuk, konceptualne podejście do pamięci zbiorowej to elementy, które stały się charakterystyką innych miejsc pamięci powstających później w Polsce i na świecie. Wielu teoretyków sztuki wskazuje, że echa Treblinki można odkryć, spacerując między innymi pośród stel berlińskiego Pomnika Żydów Pomordowanych w Europie[7], a słynny badacz zjawiska upamiętniania Zagłady James E. Young[8] wielokrotnie w swoich publikacjach uznał pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince za najwspanialszy monument dotyczący Holocaustu.

6 Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 250.

7 Zob. Peter Reichel, *Auschwitz*, w: *Deutsche Erinnerungsorte: Eine Auswahl*, (ed.) Étienne François, Hagen Schulze, München 2005, s. 327.

8 *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, (ed). James E. Young, New York 1994.

Wizytówka dla Gdańska

Miejsce Pamięci w Treblince nie było ostatnim założeniem pomnikowym zaprojektowanym przez zespół Duszeńki i Haupta. W 1964 roku wraz z Henrykiem Kitowskim przystąpili do pracy nad upamiętnieniem pola walki na półwyspie Westerplatte. W miejscu wybuchu pierwszych starć II wojny światowej artyści umieścili monumentalną pionową rzeźbę na sztucznie usypanym wzniesieniu. Ponaddwudziestometrowa, rozrzeźbiona bryła góruje nad półwyspem. Według zamysłu Franciszka Duszeńki forma pomnika „[…] w swym ostatecznym kształcie wyraża w układzie poziomym – front obrony, poświęcenie bez granic, męczeństwa, a w układzie pionowym wyraża ideę zwycięstwa, które przyszło po latach walk i cierpień”[9].

9 Tamże.

Masywna bryła z granitowych bloków stała się z biegiem lat symbolem Gdańska. Jest stałym elementem pocztówek i prospektów prezentujących miasto. Pomnik został doskonale wyeksponowany zarówno od strony lądu, jak i od strony kanału portowego i Zatoki Gdańskiej. Podobnie jak w Treblince założenie pomnikowe zostało zorganizowane na terenie całej przestrzeni uznanej jako miejsce pamięci. Trakt do kopca, na którym stoi pomnik, prowadzi obok zachowanych ruin budynków koszar i wartowni.

Franciszek Duszeńko jest autorem jeszcze kilku pomników, między innymi: Artylerii Polskiej w Toruniu oraz Marii Konopnickiej w Gdańsku, to jednakże realizacje w Treblince oraz na Westerplatte wprowadziły do sztuki kommemoratywnej nową formułę czasoprzestrzennego upamiętniania. Spacer poprzez założenie pomnikowe uaktywnia proces kontemplacji nad przeszłością i uwrażliwia na kontekst miejsca. Odwołaniem do tradycji pomnika jest monumentalny akcent ustawiony w kulminacyjnym miejscu. Współgra ona z architekturą przestrzeni i poprzez dynamikę bryły wzmacnia odbiór. Wprowadza wizualną narrację tam, gdzie o przeszłości trudno jest mówić.

Artystyczne kontynuacje

Profesor Duszeńko pasję do sztuki kommemoratywnej przekazał następnym pokoleniom artystów. Ideę przestrzennej formy upamiętniania oraz wyczulenie w strefie wizualizacji pamięci zbiorowej przekazał swoim uczniom na gdańskiej uczelni. Większość życia rzeźbiarz spędził w Gdańsku. Pomimo że wychował się w okolicach Lwowa, wojenne losy skierowały młodego artystę do Trójmiasta. W Sopocie podjął przerwane we Lwowie studia plastyczne. Kontynuował naukę u swojego dawnego nauczyciela, Mariana Wnuka. Był świadkiem powstawania Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, która w 1996 roku została przekształcona w Akademię Sztuk Pięknych. Z uczelnią związany był do końca życia. Pełnił funkcje rektora uczelni oraz kierownika Katedry Rzeźby i Rysunku. Na uczelni pracowała również rodzina profesora. Żona, malarka Urszula Ruhnke-Duszeńko zatrudniona była najpierw w Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Juliusza Studnickiego, a następnie samodzielnie prowadziła Pracownię Malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Gdańsku. Syn, Marcin Duszeńko pracował na Wydziale Malarstwa.

Zażyłe, przyjacielskie więzi łączyły profesora także ze studentami uczelni. Jeden z najbliższych podopiecznych, Zdzisław Pidek, stał się kontynuatorem

jego idei upamiętniania poprzez sztukę. Rzeźbiarz i profesor gdańskiej ASP jest współautorem jednych z najważniejszych realizacji polskiej sztuki pomnikowej z pierwszej dekady XXI wieku. Artysta przy realizacji Polskich Cmentarzy Wojennych w Katyniu, Charkowie i Miednoje oraz Miejsca Pamięci w Bełżcu połączył tradycje sztuki kommemoratywnej z lat sześćdziesiątych XX wieku ze środkami artystycznymi charakterystycznymi dla sztuki współczesnej.

Przełom XX i XXI wieku to w Polsce ponowne formalne ożywienie w sztuce pomnikowej. Zmiany kulturowe i polityczne spowodowały odkrywanie się nowych stref pamięci zbiorowej, które wymagały wizualizacji w przestrzeni publicznej. Po wielu latach starań polskie społeczeństwo zyskało zgodę władz rosyjskich oraz ukraińskich na upamiętnienie miejsca masowych eksterminacji związanych ze zbrodnią katyńską.

W roku 1995 roku Zdzisław Pidek wraz z zespołem w składzie: rzeźbiarz Andrzej Sołyga, arch. arch. Jacek i Wiesław Synakiewicz i Leszek Witkowski wygrał konkurs na uporządkowanie oraz upamiętnienie trzech polskich cmentarzy wojennych w Rosji i na Ukrainie. Artyści pracowali nad trzema koncepcjami równocześnie ze świadomością intensywności społecznej uwagi zwróconej na przyszły efekt pracy. Oficjalne otwarcie katyńskich nekropoli miało się odbyć w 2000 roku w sześćdziesiątą rocznicę dokonanych zbrodni – presja czasu powodowała napiętrzenie emocji utrudniające pracę artystom.

W każdej z powstałych realizacji wyeksponowany został indywidualny charakter topografii miejsca. Podobnie jak w przestrzeni pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, ważna jest tu architektura krajobrazu odwołująca się do wizualizacji wydarzeń historycznych. W Katyniu doły po masowych mogiłach, skąd zwłoki ekshumowano do nowych miejsc pochówku, zostały przykryte żeliwnymi płytami. Stały się one symboliczną skazą w leśnym krajobrazie. W Miednoje, pośród strzelistego lasu ustawiono wysokie, żeliwne krzyże. Dla Charkowa charakterystycznym elementem jest metaforyczna Czarna Droga – trakt, wzdłuż którego poruszał się transport przywożący ciała do zbiorowych mogił.

Układem kompozycyjnym wspólnym dla wszystkich trzech cmentarzy jest zespół ołtarzowy, składający się z żeliwnej ściany z nazwiskami pomordowanych, wysokiego krzyża, umieszczonego pod nim dzwonu, na którego powierzchni widnieje tekst z *Bogurodzicy*, oraz żeliwnego stołu ofiarnego. Do ołtarza prowadzi aleja, która poprzez usytuowanie wśród wysokich drzew nasuwa skojarzenia z główną nawą w kościele. Detale rzeźbiarskie jednoznacznie nawiązują do polskich tradycji, dzięki czemu położone z dala od granic Polskich nekropolie mają dla przybywających zrozumiałą aurę.

Bardzo ważnym elementem są aleje okalające cmentarze, przy których umieszczone zostały tabliczki z nazwiskami pomordowanych osób. Jest to przestrzeń umożliwiająca bliskim zmarłych fizyczne oddanie hołdu poprzez złożenie kwiatów i zniczy.

Indywidualne wyeksponowanie danych o poległych osobach jest elementem charakterystycznym dla realizacji, w których uczestniczył Zdzisław Pidek. Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w Miejscu Pamięci w Bełżcu.

W umieszczonej tam Niszy Ohel znajdują się najbardziej popularne imiona występujące we wspólnotach, skąd pochodziły ofiary obozu zagłady. W ten symboliczny sposób przywrócono identyfikację osobom, o których istnieniu niemieccy naziści chcieli zatrzeć wszelki ślad.

Pracę nad Miejscem Pamięci Zdzisław Pidek rozpoczął wraz Andrzejem Sołygą i Marcinem Roszczykiem w 1997 roku w wyniku wygranego międzynarodowego konkursu na koncepcję nowego zagospodarowania przestrzennego dla byłego niemieckiego obozu zagłady w Bełżcu.

W odsłoniętym kilka lat później założeniu pomnikowym zauważalne są nawiązania do sztuki ziemi. Większość terenu kryjącego mogiły została przykryta szarym żużlem. Ciemniejsze plamy wskazują na dokładne umiejscowienie masowych grobów. Jedyną zachowaną roślinnością wśród wyjałowionej ziemi są samotne drzewa – prawdopodobni świadkowie dramatycznych wydarzeń. Poprzez ten apokaliptyczny krajobraz do wewnątrz wzniesienia prowadzi szczelina. Kończy się ona na wspomnianej, symbolicznej Niszy Ohel. Przyjaciele Zdzisława Pidka wspominają niesamowitą intuicję, z którą rzeźbiarz wytyczył trakt upamiętniania, nie naruszając przy tym żadnych leżących w sąsiedztwie zbiorowych mogił. Droga ta, zagłębiając się w przestrzeń nekropolii, jest elementem, który wymusza pielgrzymkę. Czasoprzestrzenność zatasowana tutaj jest stałym składnikiem polskich założeń pomnikowych od czasu odsłonięcia pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince. Droga jako szlak aktywizujący proces upamiętniania pojawia się we wszystkich realizacjach, w których uczestniczyli profesorowie Duszeńko i Pidek. Znamienne, że to właśnie artyści związani z gdańską Akademią Sztuk Pięknych wprowadzali najwięcej innowacji do sztuki pomnikowej. Z uczelnią związany był również Wiktor Tołkin, współautor założeń pomnikowych w Sztutowie i na Majdanku.

Poszanowanie indywidualności

Postać Franciszka Duszeńki jako pedagoga jest doskonale znana absolwentom gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. We wspomnieniach o profesorze akcentowana jest jego akceptacja dla stosowania oryginalnych rozwiązań oraz wyboru indywidualnej ścieżki postępu artystycznego. Popierał rozwój w oryginalnych, wielokrotnie odmiennych od własnej stylistykach. Jedna z dyplomantek profesora, Julita Wójcik, wspomina: „Otaczała go aura pedagoga, bardzo dostojnego człowieka. Być może dlatego, że jego realizacje pomnikowe (Westerplatte, Treblinka) za nim szły. Okazało się, że profesor bardzo szanował studentów i namawiał ich do eksperymentu. Dlatego myślę, że spod jego ręki wyszli tak odmienni od niego twórcy. Pozwalał nam na niedokończenie pracy. Ważne były poszukiwania. Do tej pory korzystam z jego rad. Namawiał nas, żeby eksperymentować, nie bać się. Mawiał, że prace nie muszą być dokończone, że trzeba poszukiwać i ważne jest, aby powstawały one w kontekście do miejsca i czasu, w którym się je tworzy”[10].

Prowadzona przez profesora pracownia stała się miejscem rozwoju dla wielu artystów, których działalność w zasadniczy sposób różni się pod względem ideowym. Jego dyplomantami, oprócz wspomnianego Zdzisława Pidka, byli między innymi: Ludmiła Ostrogórska, Grzegorz Klaman, Robert Kaja, Marek Targoński, Katarzyna Jóźwiak-Moskal, Anna Baumgart-Duszeńko, Julita Wójcik.

10 Za: http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/743811,franciszek-duszenko-i-jego-stoly-wystawa-w-gdanskiej-galerii-guntera-grassa,id,t.html?cookie=1 (dostęp: 6 listopada 2013).

Część jego podopiecznych kontynuuje poszukiwania inspiracji w pamięci zbiorowej jako fenomenie społecznym. Grzegorz Klaman w 2000 roku w ramach wystawy *Drogi do wolności* zainicjonowanej przez Fundację Centrum Solidarności z okazji dwudziestolecia podpisania Porozumień Sierpniowych ustawił dwie instalacje rzeźbiarskie w formie symbolicznych bram, które stały się elementem zmieniającego się krajobrazu terenów postoczniowych. Twórczość Klamana na stałe związana jest z terenami po Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Artysta wraz z Instytutem Wyspa promuje rozwiązania artystyczne prowokujące do dyskusji nad panującymi postawami społecznymi, również tymi związanymi z przeszłością.

Pamiętając o Profesorze

Artyści, którzy kształtowali się w kręgu artystycznego i pedagogicznego wpływu Franciszka Duszeńki, pielęgnują pamięć o profesorze, odnosząc się do niej w swojej twórczości. Po jego śmierci w 2008 roku powstało kilka wystaw i instalacji artystycznych zainspirowanych postacią wybitnego rzeźbiarza.
Wiosną 2011 roku Robert Kaja, wspólnie z Jarosławem Pajkiem zorganizowali wystawę Zapis pamięci. *Franciszek Duszeńko (1925–2008), Zdzisław Pidek (1954–2006).* W Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku przedstawiono twórczość obu rzeźbiarzy. Wśród eksponatów znalazły się rzeźby, szkice, miniatury i makiety, które powstawały przy pracy nad założeniami pomnikowymi w Treblince, na Westerplatte oraz Cmentarzy Wojennych w Katyniu, Charkowie, Miednoje, a także Miejsca Pamięci w Bełżcu. Zgromadzony materiał dobitnie wizualizował wkład artystów w formalny rozwój polskiej sztuki pomnikowej.

Dwa lata później twórczość Duszeńki została przypomniana w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa. Wystawa została przygotowana przez rzeźbiarza Roberta Kaję, dawnego ucznia profesora, który dba o zachowanie w pamięci społecznej dorobku mistrza poprzez upublicznianie jego mniej znanych prac.
Główną inspiracją do powstania ekspozycji była możliwość wykorzystania, dzięki zgodzie żony profesora, wyposażenia jego pracowni jako elementu wystawy. W przestrzeń ekspozycyjną przy ul. Szerokiej zostały przeniesione stoły wraz z rozstawionymi na nich pracami i układami kompozycji, w takim stanie, w jakim zastała je śmierć artysty. Miniatury rzeźbiarskie, rysunki, a także modele, które powstawały podczas pracy nad założeniami pomnikowymi w Treblince i na Westerplatte zostały zaprezentowane na tle wielkoformatowych fotogramów ilustrujących wnętrze pracowni profesora, jego rysunki i projekty rzeźb. Zatrzymane w czasie artefakty tworzyły wizualizację dorobku rzeźbiarza. Równocześnie z wystawą organizatorzy umożliwili małym grupom zainteresowanych wejście do oryginalnej pracowni znajdującej się przy ul. Chlebnickiej. Wizyta w tym miejscu sprowokowała między innymi do pytań (pozostających na razie bez odpowiedzi) o dalszy los zatrzymanej w czasie pracowni.

Do twórczości słynnego monumentalisty odwołują się również uczennice uczniów Duszeńki – Alicja Karska oraz Aleksandra Went. W instalacji zatytułowanej *Franciszek Duszeńko – monumenty (2012–2013)* przedstawiły mniej znane prace profesora w modelach improwizujących przestrzenie wystawiennicze. Małe formy rzeźbiarskie oraz szkice odkryte we wnętrzach pracowni zostały wyeksponowane w makietach sal ekspozycyjnych zbudowanych z drewnianych skrzyń. Twórczość mistrza schowana do niedawna w zaciszu pracowni została zaprezentowana szerszemu forum.

Franciszek Duszeńko wniósł ogromy wkład w kreację powojennego nurtu polskiej sztuki pomnikowej. Pomimo wielu dekad zaniedbań w promocji, szczęśliwie jego twórczość jest dostrzegana w skali międzynarodowej. Pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince jest uznanym dziełem w światowej sztuce pomnikowej, a monument na Westerplatte pozostaje rozpoznawalnym elementem polskiego krajobrazu historycznego.

Najważniejsze lata swej twórczości profesor spędził w Gdańsku. Wspierał odbudowę miasta i organizację uczelni plastycznej. Poświęcając swoją energię na wsparcie rozwoju młodych artystów, zyskał uznanie wśród kolejnych pokoleń. Szacunek dla jego osoby podtrzymywany jest w wielu aspektach wizualizacji pamięci zbiorowej i indywidualnej.

Bibliografia

1. *Deutsche Erinnerungsorte: Eine Auswahl*, ed. François E., Schulze H., München 2005.
2. Gębczynska-Janowicz A.*, Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010.
3. Grzesiuk-Olszewska I., *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995,* Warszawa 1995.
4. *Oskar Hansen. Ku Formie Otwartej,* red. Gola J., Warszawa 2005.
5. Rusiniak M. *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943–1989)*, Warszawa 2008.
6. *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History,* Young James E. (ed.), New York 1994.
7. van Free, *The Stones of Treblinka, w: Neue Staaten – neue Bilder?: visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918, Tom 1 z Visuelle Geschichtskultur,* red. Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva, Stefan Troebst, Köln–Weimar 2005.
8. *Zapis pamięci.: Franciszek Duszeńko (1925–2008), Zdzisław Pidek (1954–2006)*, red. Gajewska H., Orońsko 2011.
9. *Zdzisław Pidek. Pamiętamy*, red. Józefowicz P., Kulazińska A., Gdańsk 2008.

KAMIENIE TREBLINKI[1]

Frank van Vree

Pod koniec 2001 roku nadszedł wreszcie od dawna oczekiwany moment, gdy w Berlinie rozpoczęto prace przy budowie pomnika Pomordowanych Żydów Europy (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), słynnego lub – powiedzmy – cieszącego się smutną sławą pomnika Holokaustu, według projektu amerykańskiego architekta Petera Eisenmana. Projekt został zatwierdzony przez niemiecki Bundestag po dziesięciu latach debat i skandali równie burzliwych, co i zapalczywych, i całej nawałnicy publikacji, planów i programów dotyczących tego tematu. Praca Eisenmana – ogromne, falujące pole złożone z trzech tysięcy betonowych słupów o zróżnicowanej wysokości, od pięćdziesięciu centymetrów do trzech metrów, na powierzchni pięciu arów pomiędzy Bramą Brandenburską a placem Poczdamskim – została wybrana spomiędzy pięciuset początkowo nadesłanych z czterech stron świata. Przedstawione projekty wyróżniały się dużym zróżnicowaniem orientacji estetycznych i politycznych, zmierzających od „piękna do groteski, od wyżyn modernizmu do nizin kiczu, od form architektonicznych do konceptualnych”[2].



1

Wybór stał się kwestią wyjątkowo kontrowersyjną nie tylko z powodu niesłychanej liczby i różnorodności nadesłanych projektów, ale i rozbieżności w kwestii c z y i j a k naród dawnych oprawców został uprawniony do uczczenia swoich ofiar. Niemniej, pomijając te problemy, istotna była przede wszystkim kwestia, czy z estetycznego punktu widzenia projekty te w odpowiedni sposób mogły trwale i w pełni upamiętnić zbrodnię tej wielkości i zachować jej świadomość w pamięci potomnych. Te zapytania odbijały się echem we wcześniejszych polemikach i pismach dotyczących powyższej kwestii, zaczynając od często cytowanej myśli Theodora Adorno: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”[3]. Słowa te wypowiedziane nazajutrz po II wojnie światowej unosiły się ponad aktualną debatą na podobieństwo śmiertelnej strzały, gotowej ugodzić każdego uczestnika. Adorno wprawdzie nie chciał powiedzieć, że nie powinno się dalej tworzyć ani poezji, ani powieści, ani obrazów, ale że tradycyjne kanony estetyczne kultury zachodniej nieodwołalnie straciły sens i że ideał „piękna” na zawsze się zmienił.

1 Pierwodruk: „Porta Aurea” 2009, nr 7/8, s. 435.

2 James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven 2000, s. 187. Odnośnie do projektów zob.: *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas”: eine Dokumentation*, hg. Ute Heimrod, Berlin 1999.

3 Theodor W. Adorno, *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*, w: tegoż, *Gesammelte Schriften*, v.10.1, Kulturkritik und Gesellschaft, red. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Mein, 1977, s. 30.

Podobną wątpliwość wyraził sławny rzeźbiarz brytyjski Henry Moore, kiedy jako przewodniczący międzynarodowego jury w 1957 roku bronił ostatecznej decyzji odrzucenia wszystkich 426 przedstawionych projektów pomnika oświęcimskiego. Wedle Moore'a „Wybór pomnika upamiętniającego Auschwitz to niezmiernie trudne zadanie. To, czego tu oczekiwano, to stworzenie monumentu upamiętniającego zbrodnię i zło, mord i grozę. Zbrodnia była tak wielka, że jakiekolwiek dzieło odnoszące się do niej musiałoby zachować odpowiedniość skali. Niezależnie od tego nasuwa się jednak pytanie, czy w ogóle jest możliwe stworzenie dzieła sztuki, które mogłoby wyrazić emocje, jakie budzi Auschwitz?"[4].

Tym pytaniem Moore odwoływał się do problemów poruszonych przez kilka niekonwencjonalnych i raczej abstrakcyjnych dzieł. Artyści, architekci i krytycy wchodzący w skład jury odnieśli się do nich z entuzjazmem, którego jednak nie podzielili reprezentanci byłych więźniów. Taki los spotkał przede wszystkim projekt przedłożony przez polski zespół: Oskara i Zofię Hansenów, Jerzego Jarnuszkiewicza, Edmunda Kupieckiego, Juliana Pałkę i Lechosława Rosińskiego. Ich projekt przewidywał przecięcie terenu obozu asfaltową drogą, długą na kilometr i szeroką na siedemdziesiąt metrów. Obszar nieobjęty tą drogą miał podlegać działaniu czasu i popadać w stopniową ruinę. Ta otwarta forma upamiętnienia tragedii zyskała uznanie profesjonalistów, którzy sądzili, że tradycyjne formy estetyczne nie są wystarczające dla stworzenia pomnika w podobnym miejscu zbrodni. Reprezentanci międzynarodowego komitetu oświęcimskiego zajęli jednak pozycję szczególnie krytyczną wobec tego rodzaju prac: „To nie w abstrakcji byliśmy torturowani, a nasze rodziny zamordowane"[5].

4 „…Is it in fact possible to create the work of art that can express the emotions engendered by Auschwitz?", cyt. za: J.E. Young, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, w: *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, ed. J.E. Young, New York – Munich 1994, s. 24; por.: Jochen Spielman, *Auschwitz Is Debated in Oświęcim. The Topography of Remembrance*, w: *The Art of Memory…*, s. 169.

5 Cyt. za: J.E. Young, *The Art of Memory…*, s. 24.



2

Pamięć idealizowana

Napięcia, które narodziły się wokół konkursu na stworzenie pomnika oświęcimskiego, nie były bynajmniej wyjątkowe. Wręcz przeciwnie, w całej Europie odbywały się podobne debaty i niemal w każdym przypadku to artyści musieli ustępować pola. Podczas pierwszych dekad powojennych pomniki były odbiciem, zarówno w znaczeniu, jak i w stylu, kultury upamiętnienia i wszędzie, od Holandii po Związek Radziecki, były zgodne z istniejącymi kanonami narodowymi, ideologicznymi i religijnymi. Kultura ta ledwie tolerowała głosy

niezgody, tym bardziej zaś doświadczenia i opinie jednostek i grup, które nie współbrzmiały wcale, albo współbrzmiały niewystarczająco, z ideami jedności narodowej, walki klas czy też ciągłości historycznej. A to właśnie tego rodzaju idee i wartości stały się fundamentem pomników wojny, filmów, podręczników szkolnych, oficjalnych ceremonii rocznicowych i innych nośników pamięci zbiorowej.

Bardziej szczegółowa analiza tych przejawów pamięci zbiorowej i – przede wszystkim – sposobu, w jaki one się narodziły, pozwala ujawnić serię tematów fundamentalnych, o dających się wyodrębnić cechach charakterystycznych. Po pierwsze postrzegano II wojnę światową w perspektywie „ciągłości historycznej". Lata wojny przedstawiały w tym znaczeniu czasowy upadek lub zerwanie ciągłości w postępującej ewolucji narodów czy też ludzkości, a faszyzm i narodowy socjalizm kwalifikowane były jako wykwity kapitalizmu. Z tej interpretacji wynika inna charakterystyka kultury pamięci tych dekad: w przeważającej większości przedstawień ukazana walka i cierpienie nie są próżnym wysiłkiem, umarli zaś to męczennicy lub jednostki, które poświęciły życie dla wyższego celu, bądź niewinni obywatele, którzy zginęli w wojnie wydanej przez Niemców i ich sprzymierzeńców narodowi, chrześcijaństwu lub realnemu socjalizmowi[6].

Te idee powinny odbijać się jasno w stylu i tematyce publicznych pomników. Oczekiwano od rzeźbiarzy i architektów, aby wyrażali w sposób harmonijny wielkie tematy wojny – cierpienie, odwagę, poświęcenie, siłę umysłu i przede wszystkim „wytrwałość prowadzącą w przyszłość"[7] – i by czynili to w sposób przejrzysty, wymowny i zarazem estetycznie usprawiedliwiony. Dzieła ich miały być przestrogą, poruszając umysły na długie lata. Z tego punktu widzenia fakt, że twórcy zainspirowali się następnie tradycyjnym repertuarem, jest mało zaskakujący. Z drugiej zaś strony nie jest przypadkiem, że taki pomnik jak Zniszczone Miasto (1953), ekspresjonistyczne dzieło Ossipa Zadkine'a stojące w sercu portowego Rotterdamu zniszczonego przez niemieckie bomby, było owocem nie inicjatywy publicznej, a prywatnej[8].



3

6 Zob.: Pieter Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945–1965*, Cambridge 2000; Frank van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995; Nina Tumarkin, *The Living & the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994; Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, 1944–198…, Paris 1987.

7 Warna Oosterbaan Martinius, *Herdenken op de Dam'*, w: W. Oosterbaan Martinius i in., *Het Nationaal Monument op de Dam*, Amsterdam 1998

8 Monument ten został wystawiony w Paryżu w 1947 roku pod tytułem Pomnik ku Czci Zniszczonego Miasta Rotterdamu, a w kilka lat później ofiarowany miastu Rotterdam przez przedsiębiorstwo, którego 700 żydowskich robotników zginęło podczas wojny. Początkowo pomnik wzbudził liczne głosy krytyki, tak z uwagi na styl, jak i na „negatywną" tematykę oraz „demoniczne promieniowanie". Zob.: *Zadkine*, red. Jana Beranová & Jim Postma, Rotterdam 1985, s. 45.

Dominacja w kulturze kommemoratywnej plastyki hołdującej konwencjonalnej idealizacji rozciągała się w całej Europie od Wschodu po Zachód. Uderzającym pod tym względem przykładem jest pomnik Nathana Rappaporta upamiętniający powstanie w getcie warszawskim. Wzniesiony został w 1948 roku z kamieni, które – o, ironio historii – zostały wycięte początkowo na użytek Arno Brekera, ulubionego rzeźbiarza Hitlera i posłużyć miały do zbudowania przezeń pomnika Zwycięstwa w Berlinie[9]. Pamiątkowy monument Rappaporta jasno wyrażał dominującą komunistyczną politykę pamięci, wychwalającą martyrologię i solidarność przeciw uwarunkowanemu klasowo terrorowi hitlerowskiemu. Powstanie w getcie w 1943 roku, które zakończyło się unicestwieniem tych, którzy jeszcze pozostali z żydostwa polskiego, było uznawane za akt oporu wobec zgniłego porządku społecznego, za heroiczny epizod w polskiej i międzynarodowej walce klasowej i jako takie odgrywało ważną rolę w oficjalnych obchodach rocznicowych. Tymczasem większość narodowo i katolicko nastawionych Polaków pielęgnowała pamięć o powstaniu warszawskim z 1944 roku, które również zakończyło się straszliwą rzezią, gdy Niemcy zabili dwieście tysięcy ludzi, i które przyniosło miastu zagładę. Jednakże pamięć ta represjonowana była przez komunistyczne władze przez wiele dziesięcioleci[10].

9 J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven – London, 1993, s. 155.

10 Na temat przeciwstawnej kultury pamięci i rozwoju stosunków Żydów i nie-Żydów w Polsce zob.: Michael C. Steinlauf, *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse 1997.



4

Oświęcim jako pęknięcie

Począwszy od lat 60. obserwujemy wyczerpanie leżącej u podstaw konwencjonalnych i idealizujących pomników kultury historycznej. W niektórych krajach ewolucja ta nastąpiła w sposób szybki i radykalny, jak w Holandii i w Niemczech, w innych trwała dłużej, jak we Francji, gdzie odbył się przykry i niekiedy zjadliwy spór o schedę po de Gaulle'u i Pétainie. W sercu tego procesu tkwi zachwianie tradycyjnych, ekskluzywistycznych koncepcji historycznych, opierających się na wartościach narodowych, religijnych i politycznych, które przypisywano doświadczeniom z przeszłości. Zastąpiono je pluralistyczną kulturą historyczną, która pod wieloma względami była mniej imperatywna, mniej zhierarchizowana i mniej moralizatorska. Ewolucja ta jest dostrzegalna aż po Europę Wschodnią. Tradycyjne i ultranacjonalistyczne echa dźwięczące w wielu krajach po upadku komunizmu wygasły. Szczególnie ostatnio pewna „europejska zbieżność" zdaje się zarysowywać tam, gdzie pojawia się bardziej pluralistyczna koncepcja historii[11].

11 Por. F. van Vree, *Auschwitz and the Origins of Contemporary Historical Culture. Memories of World War II in European Perspective*, w: *Historizing Europe*, red. Jörn Rüsen, Hamburg 2002.

Zasadniczą część transformacji kultury historycznej, która się dokonała w ostatnich dekadach w świecie zachodnim, można przypisać dominującej w pamięci zbiorowej roli Oświęcimia – postrzeganego jako symbol prześladowań i systematycznej eksterminacji Żydów, Cyganów, chorych umysłowo i innych grup uznanych za „podludzi" przez nazistów. Coraz częściej *Endlösung* uznaje się za kluczowe doświadczenie II wojny światowej[12]. Transformacja ta przejawia się w dyskursie niemającym już nic wspólnego z nacjonalistyczną i ideologiczną kulturą upamiętnienia pierwszych lat powojennych. Jeżeli w tamtych czasach tradycyjne przedstawienia przesycone były ideami historycznego *continuum*, to odtąd doświadczenia wojny były opisywane jako r y s a w historii. Tak więc Jean-François Lyotard określa Auschwitz jako wstrząs, którego siły nie jesteśmy w stanie zmierzyć, ponieważ nie dysponujemy adekwatnymi do tego celu środkami, gdyż zniknęły one wraz z życiem ludzi, z budynkami i przedmiotami. Wobec tego faktu możemy jedynie zachować milczenie – milczenie, które dla każdego śmiertelnika będzie znakiem[13].

Tę samą ideę odnajdujemy w pomniku Nooit meer Auschwitz (nigdy więcej Auschwitz), stworzonym przez pisarza i rzeźbiarza Jana Wolkersa na zamówienie holenderskiego Komitetu Oświęcimskiego w tym miejscu Amsterdamu, gdzie u progu lat pięćdziesiątych pochowano urnę z prochami pochodzącymi z obozu. Na inauguracji pomnika w 1977 roku Wolkers wyraził się tymi słowami: „Jakże znaleźć formę, która upamiętni zbrodnię, wobec której ma się wrażenie, że jeszcze nie zostanie wymazana, gdy za dwa, bądź za dwa tysiące stuleci nasza planeta rozpadnie się we wszechświecie. Można torturować się w duchu aż do szaleństwa, aby zechciał pojawić się obraz mogący wyrazić w przybliżeniu ten wstyd i to cierpienie. Wznosicie oczy do nieba i nie rozumiecie, że ten niebieski firmament mógł rozciągać się ponad tą przerażającą grozą równie niewzruszony i spokojny, jak ponad kwietną łąką. I w wizji sprawiedliwości widzicie to błękitne niebo ponad waszą głową pękające w kawałki, jakby koszmar, który odbył się tam w dole, na ziemi na zawsze rozbił wieczność"[14].

12 Richard J.B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945–1990*, London – New York 1993; M.R. Marrus, *The Holocaust in History*, London 1987.

13 Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris 1983, s. 91.

14 „Auschwitz Bulletin" 1985, nr 3, s. 16.



5

I dokładnie to właśnie ten pomnik ukazuje: niebo odbijające się w potłuczonych lustrach, pokrytych szklaną płaszczyzną. Patrząc przez nią, widać sklepienie niebieskie nieodwracalnie zniszczone.

Treblinka

Mimo że idea nazistowskiego prześladowania i eksterminacji jako traumatycznego epizodu w zachodniej historii przyjęła się w szerokich kręgach

społeczeństwa dopiero w latach sześćdziesiątych, nie była ona całkiem nowa. W literaturze, udzielającej dość często gościny głosom niezgody, podobne echa dało się słyszeć już nazajutrz po wojnie. Nawet kino, które – ze swoimi wysokimi kosztami produkcji i powołaniem, a w konsekwencji z szerokim odbiorcą – jest medium konformistycznym *par excellence*, zajęło w rękach nowego pokolenia reżyserów pozycję niekiedy na przekór dominującej kulturze upamiętnienia w latach pięćdziesiątych. Jako ilustrację tej tezy można przytoczyć oczywiście pamiętny dokument Alaina Resnais *Noc i mgła* (*Nuit et Brouillard*, 1956), w którym wspomnienie obozu – „wszechświata koncentracyjnego", wszechświata perwersyjnego, gdzie słowa i codzienne czynności nabierają odwrotnego, piekielnego sensu – jest ukazane nie jako historia „zakończona", ale jako wciąż jeszcze „bezustannie dziejąca się".

Po drugiej stronie żelaznej kurtyny, w Polsce, również rozwinięto analogiczne tematy. Pisarze i artyści tego kraju umieli zręcznie wykorzystać bałagan i załamania władzy, które dotknęły komunistyczne reżimy po śmierci Stalina. Nowy prąd kinematograficzny, nazwany odtąd „polską szkołą filmową", rozpoczął w latach 1956–1963 poszukiwania nowych strategii, zmieniających się od komediowych do „strategii psychoterapeutycznej", aby wyrazić najświeższe przeżycia[15]. Do tej szkoły przyłączyli się wielcy filmowcy, tacy jak Andrzej Wajda, Andrzej Munk i Wojciech Has, konfrontujący publiczność z mało konwencjonalnymi i upokarzającymi obrazami, z bolesnymi epizodami narodowej przeszłości i przede wszystkim z szokami i głębokimi ranami spowodowanymi politycznymi i społecznymi tragediami ubiegłych dekad.

Tendencja ta wyraziła się nie tylko w słynnych filmach takich jak *Kanał* (Wajda, 1957) i *Pasażerka* (Munk, 1963), ale i w mało znanym obrazie *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (Kawalerowicz, 1957). Film opowiada historię architekta cierpiącego na syndrom poobozowy. Prześladują go więzienne doświadczenia obozu koncentracyjnego i nie jest w stanie normalnie funkcjonować: dotknięty jest, zarówno dosłownie, jak i w przenośni, „osłupieniem". Obozowe rany nie mogą się u niego zabliźnić, przeciwnie, bezustannie otwierają się przy każdym ożywieniu wspomnień – przez światło lub hałas, które bohater łączy z doświadczeniami z przeszłości – z coraz większą siłą, aż do momentu, kiedy cierpienie staje się nieznośne i mężczyzna odbiera sobie życie.

Przewartościowanie wspomnień z najbliższej przeszłości przejawiło się również w odrodzonej chęci przekształcenia miejsc zagłady w pomniki. Idea tanie dotyczyła wyłącznie Oświęcimia, ale także Treblinki, leżącej 80 kilometrów na północny wschód od Warszawy, gdzie między 23 lipca 1942 roku a jesienią 1943 roku zgładzono 800 tysięcy ludzi. W większości byli to polscy Żydzi; 25 tysięcy stanowili Żydzi pochodzący z innych krajów, a dwa tysiące to Romowie. Operacja trwała mniej niż piętnaście miesięcy i prowadzona była przez garść osób, inaczej mówiąc oddział dowodzenia składający się z około 25 niemieckich i austriackich oficerów ss i ponad stu Ukraińców, wspomaganych przez więźniów żydowskich w liczbie od 700 do tysiąca oraz mniej liczną grupę więźniów w większości polskiego pochodzenia, przybyłych z pobliskiego *Straflager* (karnego obozu pracy). Bunt, który wybuchł latem 1943 roku, sprawił, że niecałej setce więźniów udało się umknąć z tej fabryki śmierci.

15 Tadeusz Miczka, *Cinema Under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature-Film 1945–1995*, „Kinema". A Journal for Film and Audiovisual Media, Fall 1995; F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen: Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Kino 1945–1963*, w: *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelle Gedächtnis*, hg. Waltraud Wende, Stuttgart–Weimar 2002, s. 44–66. Zob. również: Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 1989; I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington 1988.

Obóz zagłady znajdujący się o półtora kilometra od *Straflager* – nazwanego następnie Treblinką I – zbudowany został przez polskich i żydowskich więźniów, z materiałów pochodzących z rozbiórki warszawskiego getta[16]. Nie ma żadnych wątpliwości, jakiego rodzaju cele stawiali sobie naziści w Treblince – już wcześniej eksperymentowali oni z masowymi formami uśmiercania ludzi: w Chełmnie, gdzie ofiary zabijano za pomocą gazu spalinowego w hermetycznie zamkniętych ciężarówkach, w Bełżcu, w którym używano dieslowskich komór gazowych, oraz w Sobiborze, gdzie funkcjonowały już komory gazowe. W Treblince II zorganizowano ten proceder bardziej skutecznie: udoskonalono tam technikę ludobójstwa na skalę przemysłową[17].

16 Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York 1985.

17 *NS-Prozesse: nach 25 Jahren Strafverfolgung: Möglichkeiten, Grenzen, Ergebnisse*, ed. Adalbert Rückerl, Karlsruhe 1971, s. 35–42.

Treblinka zaczęła w pełni pracować na początku ewakuacji warszawskiego getta. Obóz funkcjonował wedle tych samych chorobliwych zasad i miał te same charakterystyczne perwersyjne cechy, co inne nazistowskie obozy śmierci – ukryte zasieki, rytuał przyjmowania nowych „pensjonariuszy" w owym „obozie przejściowym", szpital, gwiazdę Dawida na fasadzie komór gazowych i hebrajski napis nad wejściem: „Oto brama, którą przechodzi sprawiedliwy". Było tam nawet zoo, pełne kwiatów i rzadkich ptaków, wybudowane wiosną 1943 roku na rozkaz Obersturmführera Franza Stangla[18].

18 Zob. Yitzhak Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka: the Operation Reinhard death camps*, Bloomington 1987.

Jako że znacząco zwiększono pojemność komór gazowych wkrótce po uruchomieniu obozu, „ewakuacja" trupów stała się problemem już po kilku miesiącach. Grzebanie zmarłych zabierało zbyt dużo czasu, więc zdecydowano się na palenie ciał na rusztowaniach budowanych ze starych szyn kolejowych. Ponieważ proceder ten okazał się nader skuteczny, otwarto masowe groby i spalono setki tysięcy ekshumowanych ciał. Na wieść o zbliżaniu się wojsk radzieckich obóz ewakuowano, aczkolwiek nie bez zadbania o zatarcie wszelkich śladów dokonanej masakry. Posadzono drzewa, a teren obsiano zbożem; jedyny pozostawiony w stanie nietkniętym budynek przypominał najzwyklejszą zagrodę wiejską. Jednak iluzja arkadyjskiej sielanki szybko prysła: kości i czaszki, czasem na wpół spalone wynurzały się z ziemi jeszcze po dziesięciu latach[19].

19 Young, *The Texture*..., s. 186.

Kamienie Treblinki

W tym straszliwym miejscu, z dala od zamieszkałych terenów, pośrodku lasów i pól uprawnych, wzniesiono na początku lat 60. pomnik, który dzięki swej powierzchni i szczególnej formie plastycznej może bez najmniejszego wahania być zaliczony do grona najbardziej wstrząsających miejsc pamięci. Kto dziś zbliża się do obozu, pozostaje pod wrażeniem spokoju i wyizolowanego charakteru pejzażu, przypominającego dzieło malarza i poety Armando. Zwiedzający zderza się wpierw z oryginalną granicą, zaznaczoną kamieniami do wysokości człowieka, zanim dotrze do bramy wejściowej, oznakowanej dwoma betonowymi blokami. Następnie jest prowadzony brukowaną ścieżką ku peronowi, wzdłuż torów symbolicznie zaznaczonych betonowymi belkami. Za peronem wznosi się rząd dziesięciu wielkich płyt granitowych noszących nazwy krajów pochodzenia pomordowanych: Polska, Związek Radziecki, Jugosławia, Czechosłowacja, Bułgaria, Austria, Francja, Belgia, Niemcy i Grecja. Od dawnego peronu ścieżka wiedzie do miejsca, w którym wznosiły się komory gazowe – gdzie rozciągają się przed odwiedzającym trzy ogromne betonowe pola, usiane kamiennymi blokami różnej wielkości – w liczbie 17 tysięcy.



6



7



8

Pola z betonu, oddzielone od siebie niczym wyspy, pokrywają wspólnie powierzchnię 22 tysięcy metrów kwadratowych i stanowią trzy kolosalne płyty nagrobne, pod którymi spoczywają popioły i szczątki 800 tysięcy zamordowanych. Ponad 200 kamieni nosi nazwę miejscowości, z których pochodziły ofiary. Jedyny kamień upamiętniający jednostkę – Janusza Korczaka, pedagoga i dyrektora sierocińca, który nie opuścił swoich podopiecznych i został wraz z nimi zagazowany w Treblince – kamień oddający hołd nadziei i miłości bliźniego, nie stanowił początkowo fragmentu pomnika. Nazwisko Korczaka wyryto dopiero przy okazji obchodów setnej rocznicy jego urodzin w 1978 roku[20]. Konstelacja kamieni rozciągająca się aż po horyzont, kamieni małych i dużych, kapryśnych w formie i o zróżnicowanych barwach, wywołuje żywe odczucie pęknięcia, nagłego olśnienia, które – jak to opisaliśmy już wyżej – zacznie się częściej pojawiać począwszy od lat 60., u Wolkersa, Lyotarda i innych. W sercu tej rozległej nekropolii wznosi się obelisk z granitowych bloków wysoki na osiem metrów, motyw, który można odnaleźć w innej części pomnika.

Ogromna szczelina w płaszczyźnie jego ściany sprawia wrażenie, że jest pęknięty w środku. Jego wyższa partia pokryta jest płaskorzeźbą; z jednej strony widnieje na niej przedstawienie ludzkich szczątków i dłoni w geście błogosławieństwa – symbolu, który można odnaleźć na wielu żydowskich macewach

20 Tamże, s. 189.

– na drugiej zaś przedstawiona jest menora. U stóp obelisku spoczywa tablica z napisem „Nigdy więcej" w języku polskim, jidysz, rosyjskim, francuskim, niemieckim i angielskim.

Z tyłu głównego pomnika, pomiędzy dwoma betonowymi polami, w tym samym miejscu, gdzie palono ciała na ruszcie z kolejowych szyn, potężny prostokąt stopionego bazaltu spoczywa w płytkim dole. Nie można mieć żadnych wątpliwości co do sensu tego dzieła.
Pierwotne idee tego pomnika sięgają pierwszych lat powojennych, a dokładniej roku 1947, kiedy to czynniki oficjalne zdecydowały, iż należy wznieść pomnik w Treblince. Projekt nie został jednak wykonany. Nie wiadomo, z jakiego powodu, niemniej jasne jest, że wraz z postępującym zaostrzeniem walki politycznej i zdobyciem władzy przez element stalinowski, upadały wszelkie podobne inicjatywy. Pomniki, bądź filmy zawierające wyraźne aluzje do losu poszczególnych grup czy jednostek były – z wyjątkiem tych dotyczących politycznych bohaterów nowego reżimu – zdecydowanie źle przyjmowane[21].

Idea wzniesienia pomnika w tym miejscu kaźni powróciła dopiero w kilka lat po śmierci Stalina. Ówczesny minister kultury i sztuki ogłosił państwowy konkurs na dwa pomniki pamięci: pierwszy dla karnego obozu pracy (Treblinka I), drugi dla obozu zagłady (Treblinka II). Procedura wyboru wyłoniła dwa monumentalne projekty bardzo różniące się zarówno pod względem estetycznym, jak i symbolicznym. Projekt pomnika dla Treblinki II, szczegółowo opisany powyżej, autorstwa rzeźbiarza Franciszka Duszeńki i architekta Adama Haupta miał w każdym razie niewiele wspólnego z drugim projektem, przeznaczonym dla obozu, w którym zginęło ponad 10 tysięcy Polaków. Obszar ten został zagospodarowany zgodnie z narodową i chrześcijańską tradycją kommemoracyjną.

Trzeba było doczekać roku 1960, aby projekt Duszeńki i Haupta został ostatecznie zatwierdzony i można było rozpocząć prace wykonawcze; z terenu obozu usunięto już wówczas pozostałości szczątków ludzkich[22]. Koszty tego monumentalnego pomnika – część projektowanego obszaru została zagospodarowana jako ziemia rolna, którą należało wykupić – były w znacznej mierze finansowane przez miasto Warszawę, pomocniczo zaś przez darowizny publiczne i prywatne. Urządzanie terenu pamięci odbyło się pod patronatem Komitetu Honorowego Budowy Pomnika w Treblince, ściśle współpracującego z władzami, przedstawicielami organizacji żydowskich i autorami koncepcji. Udział w konkursie był wielkim pragnieniem Duszeńki, związanego wówczas z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Podczas wojny, w wieku lat siedemnastu wstąpił on do Armii Krajowej, przypłacając swój wybór pobytem w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Starszy nieco od niego Haupt we wspomnianym okresie również pracował w gdańskiej PWSSP. Współpracowali przy projekcie, uzupełniając się wzajemnie, chociaż podstawowa idea monumentu – wyłączając symboliczne miejsce kremacji – zdaje się pochodzić głównie od Duszeńki[23].

Ich głównym celem było zaprojektowanie pomnika, który ikonograficznie sugerowałby największe ze wszystkich cmentarzysk kryjących szczątki ofiar ludobójstwa; kontemplacyjnego dzieła o metaforycznym znaczeniu, którego rozmaite części miały tworzyć wyjątkową metafizyczną atmosferę[24]. Aby to osiągnąć Duszeńko i Haupt wyabstrahowali z tradycyjnej żydowskiej kultury pamięci

21 Toteż po roku 1948 nie pokazano już żadnego filmu na temat żydowskiej martyrologii. F. van Vree, *Auschwitz liegt in Polen…* Por.: Steinlauf, dz. cyt.

22 Informacje te zasadniczo pochodzą z: J.E. Young, *The Texture…*, s. 186–192; Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 249–251; oraz z mojej korespondencji z Franciszkiem Duszeńką (list z 14 lutego 2002 roku).

23 List od Franciszka Duszeńki z 14 lutego 2002 roku

24 Tamże. Por. J.E. Young, *The Texture…*, dz. cyt., s. 186.

zarówno podstawowy motyw, jak i poszczególne partie dzieła. Motyw „pęknięcia" odnaleźć można w wielu innych miejscach Europy Wschodniej, poczynając od zniszczonych żydowskich cmentarzy, z których zabierano fragmenty macew wmurowując je następnie w pomniki bądź ściany, jak w Warszawie. Złamane życie i zaburzona równowaga wspólnoty również są powracającymi tematami w tekstach i ilustracjach symbolicznych zdobiących *yizker-bikher*[25] – publikowane w tysiącach księgi pamiątkowe ocalałych z zagłady.
Przede wszystkim jednak to sama idea potężnych powierzchni betonowych wysadzanych tysiącami kamieni najlepiej wyraża związek z tradycją. Nie tylko dlatego, że widok tych bloków silnie przypomina dawne żydowskie kirkuty, te z Pragi i z Warszawy, z ich macewami ciasno stłoczonymi obok siebie w pozornym chaosie. Trzeba je także interpretować jako wyraz ekspresji artystycznej wciąż żywego obyczaju żydowskiego, wedle którego kładzie się na grobie mały kamyk – rytuał wywodzący się z czasów, kiedy miejsce pochówku było zaznaczone tylko stertą kamieni lub kurhanem, który trwał po części dzięki kamyczkom, dorzucanym ręką każdego przejezdnego.

Gigantyczne rozmiary monumentu, fakt, że znajduje się on właśnie w miejscu grozy, będąc samemu jej świadectwem, czystość koncepcji i wreszcie – co nie jest bez znaczenia – jego odosobniona lokalizacja, w samym środku lasów i bezkresnych pól, wszystkie te czynniki wyjaśniają w zasadzie, dlaczego pomnik ten przyćmił inne sobie współczesne. W zestawieniu z Treblinką spora liczba monumentów wygląda niepozornie, zbyt dosłownie, nieodpowiednio, a nawet fałszywie. Duszeńce i Hauptowi dzięki jasnej i abstrakcyjnej koncepcji udało się zbliżyć do starych żydowskich tradycji i zintegrować je, by następnie nadać im wyższe znaczenie. Autorzy pomnika rozwinęli tym samym nowy język plastyczny, chwalony jeszcze wiele dziesiątek lat później za swą aktualność i walor przykładu do naśladowania – między innymi podczas debaty wokół pomnika Holokaustu w Berlinie.

Jednakże wyjątkowe emocjonalne oddziaływanie pomnika zgładzonych w Treblince nie jest jedynym powodem, by przypominać jego historię. Abstrahując od dawnych tradycji, Haupt i Duszeńko zdołali w swym dziele wyrazić ideę, która – w moim przekonaniu – zajęła zasadniczą pozycję we współczesnej refleksji nad historią zachodniej cywilizacji, ideę katastrofy, której nie da się ująć w jedną, zamkniętą interpretację. Im się to udało w czasach, gdy tego rodzaju perspektywa nie była szerzej akceptowana, wręcz przeciwnie, a wzorce dominujące w powojennej kulturze pamięci w ogóle obowiązywały również w Polsce. I to zarówno w oficjalnej praktyce władz komunistycznych, jak i w aluzyjnym kontrdyskursie: antykomunistycznym, narodowym, katolickim. Jednakże pamiętać przy tym trzeba, że oficjalna polityka w ówczesnej Polsce wydaje się bardziej otwarta niż gdzie indziej. Pamięć Zagłady mogła tu znaleźć swe własne, odrębne miejsce – los Żydów nie był już tylko ilustracją cierpienia narodowego, jak to było w wypadku reprezentacji pojawiających się w większości ówczesnych krajów zachodnioeuropejskich. W tym sensie pomnik w Treblince – zarówno co do źródeł, jak i co do estetycznej formy – stanowi jeden z pierwszych ważnych przejawów pluralizmu w kulturze historycznej.

Tłum. Danuta Zasławska i Jacek Friedrich

25 Zob. np.: Jack Kugelmass, Jonathan Boyarin, *From a Ruined Garden. The Memorial Book of Polish Jewry*, Bloomington 1998; J.E. Young, *The Texture…*, passim.

Spis ilustracji

1. Peter Eisenman, pomnik Pomordowanych Żydów Europy (pomnik Holokaustu), Berlin 1998
2. Ossip Zadkine, Zniszczone Miasto, Rotterdam 1953
3. Natan Rappaport, pomnik Bohaterów Getta, Warszawa 1948
4. Jan Wolkers, Nooit meer Auschwitz („Nigdy więcej Auschwitz"), Amsterdam 1977
5. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960–1964), kamienie z nazwami krajów, fot. Steve Gowler, Berea, Kentucky, USA
6. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960–1964), kamienie, wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych. Gdańsk. 1945–1965*
7. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960–1964), kamienie i obelisk, wg: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005
8. Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, pomnik w Treblince (1960–1964), obelisk, wg: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych. Gdańsk. 1945–1965*

POMNIK BOHATERÓW WESTERPLATTE

Garść uwag o gdańskim dziele Franciszka Duszeńki

Jacek Friedrich

Gdy w maju 1964 roku odsłaniano pomnik w Treblince, jego autorzy, Franciszek Duszeńko i Adam Haupt, pracowali już nad następnym wielkim założeniem pomnikowym, tym razem upamiętniającym bohaterów Westerplatte[1]. Treblinka Haupta i Duszeńki to jedno z największych arcydzieł sztuki polskiej w XX wieku, sztuki polskiej w ogóle. Jak na tym tle sytuuje się późniejsze dzieło gdańskich projektantów?

1 Autor przygotowuje obszerniejsze opracowanie poświęcone okolicznościom powstania i recepcji pomnika – przyp. red.

Od razu powiem, że w moim przekonaniu, pomimo licznych podobieństw pomiędzy obydwoma pracami, gdański pomnik nie dorównuje jednak Treblince. Co sprawiło, że pomnik z założenia poświęcony bohaterom Westerplatte, należącym przecież – już wtedy – do narodowego panteonu, nie zyskał tak potężnej siły oddziaływania, jak nieco wcześniejszy pomnik ofiar Zagłady? Nie chcę, bynajmniej, powiedzieć, że gdańskie dzieło Haupta i Duszeńki jest dziełem całkiem nieudanym. Przeciwnie, uważam, że od strony formalnej całość należy do najciekawszych polskich założeń pomnikowych powstałych po 1945 roku. W konfrontacji jednak ze wstrząsającym arcydziełem z Treblinki wypada blado. Dlaczego?

Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, przedstawię garść podstawowych informacji. Pomnik Bohaterów Westerplatte, nazywany również pomnikiem Obrońców Wybrzeża powstał w wyniku konkursu, ogłoszonego przez SARP w styczniu 1963 roku. Spośród kilkudziesięciu zgłoszonych prac w grudniu tego samego roku wybrano projekt Franciszka Duszeńki i Adama Haupta. Decyzję o realizacji zwycięskiego projektu podjęto na początku 1964 roku, a w następnym rozpoczęto budowę pomnika. Jego odsłonięcie nastąpiło 9 października 1966 roku[2].

2 Podstawowe dane faktograficzne daje Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 211–213.

Podobnie jak w wypadku Treblinki dwaj główni projektanci (wspierani, rzecz jasna, przez liczne grono współpracowników) opracowali zarówno monumentalne założenie przestrzenne wokół właściwego pomnika – to zadanie spoczęło ponownie na barkach Haupta, jak i sam pomnik, który i tym razem był dziełem Duszeńki. Jakkolwiek architektoniczne opracowanie terenu Westerplatte należy do najciekawszych w swoim rodzaju, to jednak w tym miejscu chciałbym skupić uwagę wyłącznie na właściwym pomniku autorstwa Duszeńki. Przede wszystkim interesować mnie będzie warstwa ikonograficzna i szerzej – znaczeniowa pomnika oraz sposób, w jaki zaktualizowana została ona w konkretnej rzeźbiarskiej formie.

Sami autorzy opisali pomnik – pozostający jeszcze wówczas najprawdopodobniej w fazie projektowej – i jego sens w następujący sposób: „Pomnik składa się z dwóch ustawionych na sobie przestrzennie elementów. Całość o czytelnej sylwetce i zróżnicowanej rzeźbiarsko powierzchni spoczywa na szerokiej podstawie wzbogaconej z dwóch stron stromymi schodami. Dolny element pomnika symbolizować ma «front obrony». Tematyka rzeźb i napisów ma być

związana z bohaterską obroną Westerplatte i walką na morzach świata w czasie II-giej wojny światowej. Górny element pomnika symbolizować ma «front zwycięstwa». Tematyka rzeźb i napisów ma być związana z wyzwoleniem Wybrzeża w 1945 r."[3]

Założenia te zostały w zasadzie zrealizowane, choć z pewnymi zmianami, czy może raczej należałoby powiedzieć – uzupełnieniami. Przede wszystkim w trakcie prac nad projektem do zarysowanego powyżej podziału pomnika na element dolny i górny wprowadzono pewną korektę, wydzielając z dolnego elementu jeszcze jedną odrębną część środkową, poświęconą przyporządkowanym wcześniej elementowi dolnemu walkom na morzu, a nazwaną „marynistyczną". Tę nieco zaskakującą nazwę wprowadził zapewne sam Duszeńko, a przynajmniej ją zaakceptował, pojawia się ona bowiem także w jego własnoręcznych notatkach[4]. Nie wykluczone jednak, że wyróżnienie owej dodatkowej, „marynistycznej" części środkowej podyktowane było kwestiami formalnymi, a może nawet służyć miało wręcz celom natury ściśle praktycznej, nie kryło natomiast w sobie większego znaczenia symbolicznego. Nie pojawia się ono bowiem w bardziej szczegółowym omówieniu symbolicznej wymowy dzieła opublikowanym na łamach „Walki Młodych", w wypowiedzi udzielonej w związku z odsłonięciem pomnika w październiku 1966 roku. Rzeźbiarz dał wówczas następującą egzegezę własnego dzieła: „Bryła ta w swym ostatecznym kształcie wyraża w układzie poziomym – front obrony, poświęcenia bez granic, męczeństwa, a w układzie pionowym wyraża ideę zwycięstwa, które przyszło po latach walk i cierpień. Na szlaku klęsk zjawiło się zwycięstwo. Ta historyczna prawda posiada ogromne znaczenie wychowawcze zwłaszcza dla młodego pokolenia i dlatego została tak mocno wyeksponowana w naszym dziele"[5].

Dysponując powyższymi wskazówkami samego artysty, spróbujmy teraz przyjrzeć się gdańskiemu pomnikowi w postaci, jaką ostatecznie zrealizowano.

Z formalnego punktu widzenia całość dzieli się na trzy wyraźne części. Dwie dolne mają formę ustawionych jeden na drugim masywnych kamiennych bloków o horyzontalnym układzie, przy czym ustawione są one względem siebie pod kątem prostym. Nad nimi góruje jeszcze jeden potężny blok kamienny, tym razem w układzie pionowym. Przemienność rytmu tych trzech wyraźnie wydzielonych bloków stanowi dominujący rys formalny, a jak wiemy z wypowiedzi samego projektanta, służy także przekazaniu treści symbolicznych. W każdym z bloków bez trudu można wyróżnić cztery ściany, co sprawia, że pomnik ma w pewnym sensie charakter bardziej architektoniczny niż rzeźbiarski. Co więcej, posługując się właśnie architektonicznym językiem, można tu wskazać „fasadę", „ściany boczne" i „ścianę tylną". „Fasadą" jest ściana południowo-zachodnia, na której pojawia się większość elementów plastycznych i semantycznych, „ściana tylna" jest ich z kolei niemal całkiem pozbawiona. To sprawia, że jakkolwiek z formalnego punktu widzenia pomnik można z satysfakcją oglądać z różnych stron i z różnych perspektyw (a więc na sposób „nowoczesny"), to jednak dla zrozumienia wyrazu symbolicznego niezbędny jest odbiór frontalny (a więc bardziej „tradycyjny", powiedzmy – posługując się wielkim skrótem – dziewiętnastowieczny).

Przyjrzyjmy się więc teraz poszczególnym partiom pomnika, by na końcu spróbować uchwycić jego całościowy wyraz.

3 Wytyczne programowe do projektu pomnika i zagospodarowania terenów Westerplatte w Gdańsku", maszynopis w zbiorach ASP w Gdańsku. Dokument podpisany nazwiskami obu projektantów jest niedatowany, jednakże jego charakter wskazuje, że został on sporządzony jeszcze w trakcie prac projektowych, a więc zapewne w 1964 bądź 1965 roku.

4 Na przykład „Analiza i harmonogram przekuć rzeźbiarskich w granicie dla Pomnika Bohaterów Westerplatte" z 8 lipca 1966 roku, archiwum ASP w Gdańsku. Warto zauważyć, że w dokumencie z października 1965 roku ograniczono się jedynie do formuły „część środkowa", nie określając jej mianem „marynistycznej", podczas gdy dolną i górną część nazywa się już w nim „Frontem Obrony" i „Frontem Zwycięstwa". Por. „Załącznik do aneksu do umowy z dnia 3 maja 1965 r. zawartej z doc. Franciszkiem Duszeńko", Gdańsk, 5 października 1965 roku, archiwum ASP.

5 Adam Haupt, Franciszek Duszeńko, „Walka Młodych" 1966, nr 44, s. 15. Cyt. za: I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 212–213.

Z geometrycznego masywu dolnego bloku wyłaniają się syntetycznie ukazane postaci martwych żołnierzy, trzymających w dłoniach broń i tworzących jakby barykadę czy zaporę z ciał. Nad nimi unosi się ukazana w profilu głowa o na wpółotwartych oczach, która jakby z góry spoglądała na zabitych, przywołując jakieś odległe skojarzenie z antycznymi bóstwami czy figurami losu[6]. Szczególnie silnie oddziałuje narożnik, w którym stykają się ze sobą dwie czaszki martwych żołnierzy, tworząc jakby zrąb – zarówno konstrukcyjny, jak i symboliczny tej części pomnika, a nawet całej jego kompozycji. W dolnej części umieszczono ponadto nazwy odnoszące się do obrony Wybrzeża w 1939 roku – „HEL", „OKSYWIE", „POCZTA GDAŃSKA"[7], „KOSYNIERZY GDYNI" i „WESTERPLATTE". Ten ostatni napis nie tylko zajmuje centralne miejsce w całej kompozycji, ale także – jako jedyny – przylega bezpośrednio do partii figuralnej, co może sugerować, że ukazani w niej martwi żołnierze, to w istocie obrońcy Westerplatte. Jednakże równie dobrze mogą oni symbolizować wszystkich poległych w obronie Wybrzeża.

Drugi, środkowy, blok pozbawiony jest elementów figuralnych, a jego forma jest bardziej architektoniczna od pozostałych. Dominującym elementem są tu napisy przywołujące wojenne zmagania polskich marynarzy: „LA MANCHE", „DUNKIERKA", „MORZE ŚRÓDZIEMNE", „ATLANTYK", „NARWIK" i „MURMAŃSK". Są one zapisane na froncie w jednolitym bloku, a więc inaczej niż w dolnej części pomnika, gdzie napisy rozrzucone były luźno przy krawędziach kompozycji (to zróżnicowanie w kompozycji napisów, to także element przemienności rytmicznej poszczególnych części, o której była już mowa). Napisy te stanowią jedyny element plastyczny frontalnej ściany środkowej, „marynistycznej" (by posłużyć się określeniem znanym z archiwaliów) części pomnika, element jednakże na tyle silny, że zdecydowanie dominuje w tej partii dzieła Duszeńki. Abstrakcyjna, zgeometryzowana dekoracja pojawia się z kolei na ścianach bocznych, a na jednej z nich dodatkowo jeszcze enigmatyczny napis „TYM CO NA MORZU". Zapisane w takiej właśnie formie słowa odnosić się miały zapewne do tych, którzy na morzu polegli, jednakże mogą równocześnie sugerować dedykację pomnika tym, którzy obecnie (czy raczej w chwili tworzenia pomnika) pływają i pracują na morzu. Rzecz jasna, trudno przyjąć taką interpretację, owa dwuznaczność jednak stanowi pewną niezręczność i osłabia wymowę dzieła.

Ostatnia część pomnika, wznosząca się w śmiałym, wertykalnym ruchu ku górze, to ów symboliczny „front zwycięstwa", o którym mówił Duszeńko. Główny element tej partii pomnika stanowią ukazane od pasa w górę postaci marynarza i żołnierza rozdzielone ściśle symetrycznie usytuowanym motywem karabinu[8]. Ta grupa rzeźbiarska dominuje zresztą nad dolnymi partiami pomnika, a do tego jej ściśle frontalny i symetryczny układ przyczynia się istotnie do wzmożenia frontalności całej kompozycji. Również w górnej partii ważną, a nawet – jak spróbuję za chwilę wykazać – bardzo ważną rolę odgrywają napisy. Są to widniejące na bocznych ścianach napisy: „30 MARCA 1945" (na ścianie południowo-wschodniej) oraz: „LENINO" i „STUDZIANKI" (na ścianie północno-zachodniej). Napisy („KOŁOBRZEG" oraz „CHWAŁA WYZWOLICIELOM") umieszczono także na tylnej ścianie górnej części pomnika, i są to jedyne elementy zarówno plastyczne, jak i semantyczne, jakie w ogóle pojawiają się na tylnej ścianie gdańskiego monumentu.

6 Jest to jednak efekt najpewniej niezamierzony przez autora, o czym mogą świadczyć wstępne studia tej partii pomnika, gdzie pojawia się głowa odwrócona od postaci poległych żołnierzy i sprawiająca wrażenie, jakby i ona miała należeć do jednego z zabitych.

7 W komentarzach do pomnika często zwraca się uwagę na błędność, czy przynajmniej niefortunność tej formy, wskazując na to, że właściwa Poczta Gdańska była wówczas zdominowana przez Niemców, a tą, która się w 1939 przed Niemcami broniła, była Poczta Polska w Gdańsku. Sądzę, że jakkolwiek istotnie jest to drobna nieścisłość, to jednak dla ówczesnych odbiorców napis był całkowicie oczywisty.

8 Dokumentacja fotograficzna studialnych modeli sugeruje, że Duszeńko zakładał w tym miejscu możliwość usytuowania figur całopostaciowych. Co więcej, nie były one tak bardzo frontalne, jak w ostatecznie zrealizowanej wersji, a nawet wykazywały dążenie do bardziej dynamicznego powiązania ściany „frontowej" z „bocznymi". Por. dokumentacja fotograficzna w Archiwum ASP w Gdańsku.

Już nawet tak pobieżny opis pozwala uchwycić dominującą, według mnie, cechę dzieła Duszeńki, a więc silnie rozbudowaną narracyjność, dyskursywność, semantyczność. Warstwa znaczeniowa, niekiedy wręcz literalnie znaczeniowa, została tu – inaczej niż w Treblince – silnie rozbudowana, a liczne napisy pełnią funkcję swego rodzaju przewodnika po pomniku i umożliwiają rozszyfrowanie jego nadrzędnego sensu. W 1966 roku, zaraz po odsłonięciu pomnika, Jerzy Olkiewicz pisał co prawda o tym, że pomimo „dość rozbudowanego programu pomnika" autorom udało się zachować „dyscyplinę artystyczną ograniczającą do minimum konieczną w tym wypadku opisowość"[9], nie całkiem można się jednak z tą przychylną opinią zgodzić. O ile przywołana przez krytyka opisowość i rozbudowany program kommemoratywny w warstwie formalnej zostały przez Duszeńkę rzeczywiście dość skutecznie okiełznane, o tyle w warstwie semantycznej pomnik jest prawdziwie zagmatwanym kalamburem.

9 Jerzy Olkiewicz, „Kultura", 16 października 1966, nr 42, cyt. za: Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 213.

Trudno wręcz wskazać, kogo w gruncie rzeczy ów pomnik honoruje. Czy bohaterów Westerplatte, którzy pojawiają się w najczęściej stosowanej nazwie pomnika, i którzy być może ukazani są w figuralnych partiach jego dolnej części, czy może w ogóle obrońców Wybrzeża, których wskazuje druga z używanych nazw? A może jeszcze kogoś innego?

Nad całością górują słowa „Chwała wyzwolicielom", a przecież nie mogą one odnosić się ani do obrońców Westerplatte, ani do obrońców Wybrzeża z roku 1939, a jedynie do „wyzwolicieli" Gdańska (czy nawet szerzej – polskiego Wybrzeża) z roku 1945. Świadczą o tym dwa dalsze napisy: „30 marca 1945", przywołujący datę „wyzwolenia" Gdańska, oraz „Kołobrzeg", który z kolei wskazuje na to, że istotnie chodzi o „wyzwolenie" Wybrzeża szeroko pojmowanego. W takim razie tymi, którzy tu zostali najpełniej uhonorowani, może są wyzwoliciele z roku 1945, czy raczej – patrząc na to z dzisiejszej perspektywy – zdobywcy Wybrzeża, a więc żołnierze Armii Czerwonej i towarzyszący im żołnierze 1. Armii Wojska Polskiego? Na rzecz takiej interpretacji przemawiają nie tylko przywołane już napisy „30 marca 1945" oraz „Kołobrzeg", ale także uhonorowane tu odrębnymi napisami bitwy pod Lenino i Studziankami, które ze zdobywaniem (czy trzymając się ówczesnej terminologii – wyzwalaniem) Wybrzeża nie miały wszak nic wspólnego, a ich obecność na gdańskim pomniku można tłumaczyć jedynie chęcią skierowania uwagi odbiorcy właśnie na idących ze Wschodu „wyzwolicieli".

Ów kierunek ujawnia się także w wieńczącej całość kompozycji i nad nią dominującej grupie rzeźbiarskiej, ukazującej marynarza i żołnierza. Szczególnie ważny jest właśnie ów żołnierz. Po pierwsze wyposażony jest w hełm, w którym – jakkolwiek został on ukazany syntetycznie – bez trudu rozpoznajemy formę hełmu będącego w czasie II wojny światowej na wyposażeniu wojsk sowieckich i walczących u ich boku oddziałów polskich. Podobnie jest z trzymanym przez owego żołnierza karabinem, który z kolei dość jednoznacznie przywołuje kształt tak zwanej pepeszy, a więc – znów – elementu charakterystycznego dla wyposażenia Armii Czerwonej i 1. Armii Wojska Polskiego. Syntetyczny, monumentalizujący charakter przedstawienia sprawił, że autor rzeźby nie wprowadził do niej szczegółowego emblematu, który pozwalałby rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z sowieckim, czy polskim żołnierzem – brak tu zarówno pięcioramiennej gwiazdy, jak i orzełka.

W praktyce jednak postać ta często odczytywana była jako żołnierz sowiecki[10]. Zapewne na taki właśnie odbiór wpłynęła swoista stylizacja twarzy tej postaci, o wąskich oczach, płaskim nosie i silnie wystających kościach policzkowych, a więc o cechach, które w kontekście Armii Czerwonej Polacy pogardliwie nazywali „kałmuckimi" i wiązali właśnie z „wyzwolicielami", czy raczej najeźdźcami ze Wschodu. Nie sądzę zresztą, by Duszeńko tę stylizację wprowadził świadomie. Zapewne zadecydowało tu dążenie do pewnej monumentalizacji obu wieńczących postaci, czego dowód odnajdujemy w postaci marynarza, który (biorąc pod uwagę to, że Gdańsk i Wybrzeże w roku 1945 „wyzwalane" były na drodze operacji lądowych) raczej odwoływać się ma do obrońców Wybrzeża z roku 1939, co przecież owe „kałmuckie" rysy czyniłoby bezsensownymi. Niezależnie jednak od rzeczywistych intencji autora, zastosowana przezeń forma wpłynęła na odbiór jego dzieła, dodatkowo komplikując i tak niejasny przekaz jego dzieła.

Tę niejasność pogłębia także to, że przywoływany już wcześniej napis: „Chwała wyzwolicielom" umieszczony jest co prawda u góry pomnika, a więc w miejscu – zdawałoby się – symbolicznie mocnym, ale za to na tylnej ścianie monumentu, a więc w miejscu symbolicznie wątłym. Do tego ponad nim zmieścił się jeszcze napis: „Kołobrzeg", co dodatkowo pogłębia niejasność przekazu, bowiem to on jest tym, który wieńczy całość. To zagmatwanie sensów sprawia wrażenie, jakby autorzy i zleceniodawcy pomnika nie byli do końca zdecydowani, jakie ostatecznie znaczenie mu nadać, co wysunąć na plan pierwszy.

Co gorsza, przyjęta forma sprawia, że ci, którzy – jak by się mogło zdawać – powinni tu być najważniejsi, a więc obrońcy Westerplatte, w całej tej gmatwaninie wątków niemal giną. Nawet jeśli przyjmiemy, że martwe ciała u dołu kompozycji, odnoszą się właśnie do nich, to i tak nad ich zwłokami (które na domiar złego przygwożdżone są potężnymi kamiennymi blokami) dominuje postać „wyzwoliciela" z pepeszą, którego wyraz tylko po części osłabia sąsiedztwo polskiego marynarza. Jest to szczególnie niefortunne z punktu widzenia pewnej wielowiekowej tradycji ikonograficznej, w której u dołu kompozycji pomnikowych ukazywano pokonanych wrogów lub ich symbole, a u góry – triumfujących zwycięzców (tak było chociażby w krakowskim pomniku grunwaldzkim, czy lwowskim – a w chwili odsłonięcia pomnika na Westerplatte już gdańskim – pomniku Sobieskiego, żeby przywołać tylko przykłady, które bez wątpienia znali zarówno twórcy pomnika, jak i znaczna część odbiorców). Widz może więc odnieść wysoce niefortunne wrażenie, że to „wyzwoliciel" z 1945 roku zatriumfował nad powalonymi i zmiażdżonymi obrońcami Westerplatte. I choć w głębiej symbolicznej warstwie istotnie tak można by z dzisiejszej perspektywy na tę sprawę spojrzeć, to jednak trudno uwierzyć, by podobny zamysł przyświecał twórcom gdańskiego pomnika, tym bardziej zaś jego zleceniodawcom.

Uwagi wyrażone powyżej kryją w sobie odpowiedź na pytanie, które pojawiło się na początku niniejszego tekstu. Dlaczego pomnik na Westerplatte siłą oddziaływania nie dorównuje wcześniejszemu arcydziełu tych samych autorów powstałemu w Treblince? Przecież i tym razem Duszeńce udało się stworzyć wyrazistą i charakterystyczną formę rzeźbiarską, co przecież jest ważnym atutem każdego pomnika, Haupt natomiast zdołał w ciekawy i pełen rozmachu sposób zaaranżować rozległy teren wokół pomnika. Walory formalne i plastyczne nie zostały jednak tym razem – inaczej niż w wypadku Treblinki

10 Tu przywołuję w pamięci ustne wypowiedzi wielu osób, z którymi przez dziesięciolecia zdarzyło mi się rozmawiać na temat pomnika na Westerplatte. Ze zrozumiałych względów ów drażliwy wątek nie był natomiast eksponowany w oficjalnych publikacjach doby PRL.

– scalone z walorami symbolicznymi. To właśnie niejednoznaczność, niejasność, pogmatwanie ideowego przekazu, żeby nie powiedzieć wręcz swego rodzaju ideologiczne kunktatorstwo, osłabiają poważnie, jeśli nie wręcz unicestwiają symboliczny wyraz gdańskiego dzieła Haupta i Duszeńki.

ROZBITE MACEWY FRANCISZKA DUSZEŃKI

Roman Nieczyporowski

Jest w naszym interesie, aby to wielkie historyczne i społeczne pytanie: […] jak mogło do tego dojść? […] zachowało swoją wagę, swoją absolutną nagość, swoją grozę.

Gershom Scholem

Prolog

Rok 1968 zapisał się w mojej pamięci kilkoma zdarzeniami. We wrześniu spóźniłem się kilka dni na rozpoczęcie roku szkolnego, ale nie to było najważniejsze. W końcu sierpnia zmarł mój dziadek, więc zamiast nudzić się na akademii w szkole, brałem udział w przedziwnej ceremonii jego pogrzebu. Pośród żałobników był Roman Brandstaetter, z którym dziadek się przyjaźnił i do którego na kilka miesięcy przed swoją śmiercią mnie zabrał. Z wizyty tej zapamiętałem niewiele, dwóch starszych panów rozmawiających o czymś ze smutkiem, herbatę, smak marcepanowego kurczaka, stojącą na stole menorę z zawieszonym na niej różańcem. Jej wyryty w kamieniu znak odnalazłem na pomniku w Treblince latem roku 1968, kiedy to, chyba skutkiem wydarzeń marcowych, pojechaliśmy tam z moimi Rodzicami.

Dymiące kominy Auschwitz na zawsze zmieniły nasze postrzeganie świata[1]. Endlösung der Judenfrage – ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej[2] stało się momentem granicznym w dziejach cywilizacji Zachodu[3]. Planowe, „fabryczne" wymordowanie kilku milionów ludzi sprawiło, że tradycyjne kanony estetyczne kultury europejskiej straciły sens. Po Holocauście nic nie jest już takie samo, jak wcześniej. Stary Kontynent odarty został ze swoich radości. Trudno zachwycać się *Słonecznikami* van Goga, mając w pamięci Shoah. Sytuację tę najlepiej ujął chyba Theodor Adorno, który już w pierwszych powojennych latach zwrócił uwagę na niestosowność tworzenia poezji[4]. Adornowskie pytanie o to, czy możliwe jest tworzenia poezji i sztuki po Holocauście stało się fundamentem nowoczesnego myślenia estetycznego. Towarzyszyło twórcom koncepcji upamiętnienia obozu zagłady w Treblince.

Treblinka jest małą wsią należącą do gminy Małkinia Górna, której bogactwem w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku była położona w lesie żwirownia[5]. Późnym latem roku 1941 w jej pobliżu Niemcy założyli karny obóz pracy (Treblinka I)[6], z którego część więźniów wykorzystywana była do pracy w żwirowni. W bezpośrednim sąsiedztwie karnego obozu pracy[7], między 1 czerwca a 11 lipca roku 1942 rękami więźniów Niemcy zbudowali obóz zagłady (Treblinka II) – ostatni z ośrodków zbudowanych w ramach tak zwanej Akcji Reinhardt[8]. Jego położenie wydawało się być idealne. Oddalona o około 80 kilometrów w linii prostej na północny wschód od Warszawy, położona wśród lasów i pól Mazowsza Treblinka jeszcze dziś wydaje się być odcięta od świata. Idealne miejsce na obóz zagłady.

1 Jak zauważa Kenneth Murphy, „momentem określającym współczesną historię jest tragedia definiująca rodzaj ludzki: wymordowanie sześciu milionów europejskich Żydów", zob.: Kenneth Murphy, *Rodin wśród kanibali*, przeł. Magdalena Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa" 1997, nr 127 (grudzień), s. 74.

2 Decyzje dotyczące szczegółów technicznych akcji Reinhardt podjęto 20 stycznia 1942 roku na konferencji w Wannsee.

3 Drugorzędne jest, jakiej nazwy w odniesieniu do tego wydarzenia użyjemy. Alan Milchman i Alan Rosenberg używają nazwy „wydarzenie przekształcające", zob.: Alan Milchman, Alan Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, przeł. Leszek Krowicki i Jerzy Szacki, Warszawa 2003, s. 11 i n.; por.: Richard J. B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History Writing and the Second World War 1945–1990*, London – New York 1993; Michael R. Marrus, *The Holocaust in History*, London 1987. Dan Diner nazywa to zjawisko „rozdarciem cywilizacji", zob.: Dan Diner, *Vorwort des Herausgebers*, w: tenże (red.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main 1988, s. 7. Najbardziej radykalny jest tu jednak Philipp Lacoue-Labarthe, który Holocaust traktuje jako cezurę historyczną w znaczeniu hölderliniańskim, zob.: Philipp Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*, Oxford 1990, s. 45. Do tekstów Dana Diner'a i Phillippe'a Lacoue-Labarthe'a dotarłem dzięki książce Alana Milchmana i Alana Rosenberga.

4 Chodzi tu oczywiście o „nach Auschwitz Gedichte schreiben barbarisch sei". W rzeczywistości uczony w swojej wypowiedzi odnosi się do literatury, twierdząc, iż pisanie o Holocauście jest nie tylko niemożliwe, ale wręcz niemoralne. W tym przypadku miał on zapewne na myśli przede wszystkim poezję, być może nawet, jak pisze Rosenfeld, tylko jeden wiersz – *Fugę śmierci* Paula Celana, utwór „który uderzył go

Obóz założono na planie nieregularnego czworokąta z wieżyczkami strażniczymi w narożnikach. Teren otoczono ogrodzeniem z drutu kolczastego, które dodatkowo maskowano roślinnością. Wewnątrz wzniesiono trzy komory gazowe[9], baraki dla załogi i więźniów z komand roboczych[10]. Później, przy bocznicy kolejowej zbudowano zadaszoną rampę z atrapami okienek kasowych, rozkładów jazd pociągów, dworcowym zegarem etc., które miały stworzyć złudzenie typowego dworca kolejowego[11].

Pierwszy transport z więźniami przybył do obozu 23 lipca 1942 roku[12]. W początkowym okresie wielu więźniów było mordowanych strzałami z karabinów maszynowych już w okolicach bocznicy kolejowej i na pobliskim placu. Załoga obozu nie przejmowała się jeszcze wtedy bezładnie porozrzucanymi ludzkimi ciałami, stąd widok, jaki stawał przed oczyma Żydów przybywających kolejnymi transportami, nie pozostawiał złudzeń co do czekającego ich losu. Sytuację tę najlepiej ilustruje wypowiedź późniejszego komendanta Treblinki[13], Franza Stangla, który w rozmowie z brytyjską dziennikarką Gittą Sereny, tak opisuje swoje pierwsze wrażenia z obozu: „Tego dnia w Treblince było istne Piekło Dantego […]. Kiedy wjechałem do obozu i wysiadłem z samochodu na placu (Sortierungplatz), stałem po kolana w pieniądzach. Brodziłem w banknotach, monetach, kamieniach szlachetnych, biżuterii, odzieży. Leżały rozrzucone po całym placu. Fetor był nie do zniesienia. Wszędzie leżały setki, nie, tysiące rozkładających się ciał. Za placem, w lesie, kilkaset metrów dalej, po drugiej stronie płotu z drutu kolczastego i wokół obozu, pośród namiotów i ognisk zobaczyłem grupy Ukraińców i kobiet – były to, jak się później dowiedziałem, prostytutki z całej okolicy – wszyscy pijani, tańczyli, śpiewali i grali na instrumentach..."[14]

Sytuacja taka była po części wynikiem panującego wówczas w obozie niezorganizowania[15]. Mimo swoistej efektywności zabijania[16], w wyniku przeprowadzonej kontroli obóz na kilka dni zamknięto[17], zmieniono wówczas komendanta, rozbudowano infrastrukturę obozową oraz dopracowano metody mordowania ludzi na tyle, iż od tego momentu zdecydowana większość więźniów ginęła w komorach gazowych. Początkowo ciała zamordowanych w komorach gazowych ludzi układano warstwowo w masowych grobach. W krótkim czasie jednak okazało się, iż te mogiły bardzo szybko się zapełniły, a co więcej fetor rozkładających się ciał rozprzestrzeniał się po całej okolicy. By temu zaradzić, zbudowano specjalny ruszt do palenia zwłok: na betonowych podporach, około 70 centymetrów nad ziemią umieszczono kilka kolejowych szyn, na których układano ciała. Pod nimi palono drewnem przy wykorzystaniu dmuchaw dostarczających powietrza do paleniska. Zbrylone, spalone ciała rozbijano na popiół, który sypano do głębokich dołów. W ten sposób palono zarówno zwłoki bieżąco mordowanych ludzi, jak i te wydobywane metodą przemysłową z grobów masowych[18].

W listopadzie 1943 roku obóz zlikwidowano, zacierając ślady jego istnienia. Bilans istnienia tej fabryki śmierci jest przerażający, według różnych szacunków w Treblince Niemcy zamordowali między 700 tysięcy a 912 tysięcy osób[19].

Po likwidacji obozu jesienią 1943 roku na jego terenie powstało gospodarstwo rolne prowadzone przez byłych strażników obozowych, którzy w sierpniu 1944 roku uciekli przed zbliżającym się frontem. Wówczas to na polach byłego obozu zagłady zaczynają pojawiać się ludzie, którzy owładnięci chęcią zysku,

jako niestosownie liryczny", zob.: Theodor W. Adorno, *Engagement*, w: tenże, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965; por.: tenże, *Erziehung nach Auschwitz*, w: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969; tenże, *Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft*, w: tenże, *Gesammelte Schriften*, V. 10.1, Kulturkritik und Geselschaft, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, s. 30; por.: Alvin H. Rosenfeld, *Podwójna* śmierć. *Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. Barbara Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 27 i n.

5 Początkowo eksploatowana była przez Przemysł Żwirowy spółka z o.o., od 1934 zaś przez spółkę Lubelskie Kopalnie Granitu i Żwiru, zob.: Edward Kopówka, *Karny obóz pracy w Treblince*, w: *Co wiemy o Treblince? Stan badań*, Referaty wygłoszone podczas I Konferencji Naukowej w Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 4–5 października 2011, red. Edward Kopówka, Siedlce 2013, s. 45.

6 Zarządzeniem gubernatora dystryktu warszawskiego Ludwiga Fischera z 15 listopada 1941, zob.: tamże, s. 46–47.

7 W odległości około dwóch kilometrów.

8 Jacek A. Młynarczyk, dz. cyt., s. 63 i n.

9 Później ich liczbę zwiększono do dziesięciu, zob.: tamże, s. 81.

10 Tamże, s. 66 i n. Na marginesie warto zauważyć, iż przy budowie obozu zagłady w Treblince wykorzystano materiały rozbiórkowe pochodzące z warszawskiego getta, zob.: Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, New York 1985.

11 J.A. Młynarczyk, dz. cyt., s. 75, oraz 82–83; por.: Richard Glazar, *Stacja Treblinka*, Warszawa 2011, s. 143.

12 J.A. Młynarczyk, dz. cyt., s. 64, por.: tamże, s. 72.

13 Przeniesiony z Sobiboru.

14 Gitta Sereny, *W stronę ciemności. Rozmowy z komendantem*

rozkopują ziemię kryjącą szczątki pomordowanych. Proceder ten trwać będzie aż po rok 1964, kiedy na terenie byłego obozu odsłonięty zostanie pomnik upamiętniający żydowskie ofiary niemieckich zbrodni[20].

Kwestia upamiętnienia ofiar Holokaustu jest w sztuce problemem chyba najtrudniejszym. Łatwo tu popaść w banał, łatwo popaść w kicz[21]. Podejmując takie wyzwanie, artysta staje przed zadaniem stworzenia dzieła sztuki, które odnosi się do sfery emocji.

Mimo iż pierwsze idee upamiętnienia obozu zagłady w Treblince pojawiły się tuż po wojnie[22], a 2 lipca 1947 roku Sejm Polski uchwalił stosowną ustawę, to dopiero w wyniku ogłoszonego w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku konkursu[23] wybrano koncepcję autorstwa Franciszka Duszeńki, Adama Haupta i Franciszka Strynkiewicza, która realizacji doczekała się w roku 1964. Dziś możemy stwierdzić, iż powodów takiego „opóźnienia" należy się doszukiwać w ówczesnej sytuacji politycznej.

Jako że z infrastruktury obozowej w Treblince (II) nic nie pozostało, pracujący nad koncepcją upamiętnienia miejsca zagłady w Treblince artyści stanęli przed koniecznością wykreowania środkami ekspresji identyfikacji miejsca. Można powiedzieć, iż dzięki temu ominął ich los zespołu Oskara Hansena. Już we wstępnej fazie projektowej zespół przyjął założenie rezygnacji z operowania konwencjonalną rzeźbą figuratywną na rzecz form nieprzedstawieniowych wykonanych z brył łupanego (dartego) kamienia[24]. Trzeba przyznać, iż takie zabiegi formalne potęgują odczuwanie dramatu miejsca.

Obszar byłego obozu zagłady wyznaczony został linią granitowych ciosów rytmicznie ustawionych w miejscu dawnego ogrodzenia. Do symbolicznego wejścia na teren byłego obozu prowadzi brukowana kocimi łbami, wytyczona leśną przecinką droga. Wejście na teren obozu wyznaczają dwa betonowe prostopadłościany ustawione w taki sposób, iż przywodzą na myśl rozwartą lekko bramę. Stojąc przed nią uległem wrażeniu, że jej prawe skrzydło lekko porusza się na wietrze, że zaraz zaskrzypią zardzewiałe zawiasy. Tuż za bramą przestrzeń się otwiera i wchodzimy na obszerną polanę. Z prowadzącej krajem lasu brukowanej drogi widać po prawej (zachodniej stronie) ciągnącą się linię rytmicznie ułożonych betonowych bloków, które przywodzą na myśl pozbawione szyn kolejowe podkłady. Obraz ten przypomniał mi emitowany w 1986 roku filmu Claude Lanzmanna *Shoah*[25], w którym jednym z głównych, powtarzających się motywów jest widok pustych torów kolejowych prowadzących do obozów zagłady. Mam wrażenie, że prócz czysto dokumentacyjnego charakteru betonowy ślad linii kolejowej przywołuje mimowolnego sprawcę – człowieka, który zbudował tę żelazną drogę. To swoiste oskarżenie cywilizacji a zarazem sugestia, iż technologia nie jest obojętna czy nic niewarta. Patrząc na prowadzące dokądś tory kolejowe, myślimy, że to dzięki nim możliwy był transport milionów ludzi do obozów zagłady, możliwy był Shoah[26].

Brukowana droga prowadzi do szerokiej kolejowej rampy, przy niej ustawione zostały, opatrzone nazwami jedenastu krajów[27], kamienne płyty z łupanego granitu – dramatyczny w swojej lakoniczności wykaz państw, z których do Treblinki przychodziły transporty więźniów. Od rampy poprowadzona jest ku wschodowi droga. W oddali, na jej osi, na miejscu dawnych komór gazowych,

Treblinki, przeł. Jan K. Milencki, Warszawa 2002, s. 135; por.: J.A. Młynarczyk, dz. cyt., s. 80.

15 Tamże, s. 74.

16 W okresie od 23 lipca do 28 sierpnia 1942 roku miano zamordować w Treblince około 320 tysięcy Żydów, zob.: tamże, s. 80.

17 28 sierpnia – 4 września 1942 roku.

18 J.A. Młynarczyk, dz. cyt., s. 88.

19 Tamże, s. 97.

20 Martyna Rusiniak-Karwat, dz. cyt., s. 179 i n.

21 Jak delikatna jest to materia najlepiej widać na przykładzie Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau i zamieszanie, jakie wywołały tezy angielskiego historyka, Davida Irvinga, który nazwał Auschwitz disneylandem, zob.: http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1310819/My-death-camp-tours-arent-sick-Holocaust-denier-David-Irving-defends-plans-Nazi-Travel-tourist-trail.html#ixzz3OLH2bIwq/ (dostęp: 15 stycznia 2006); http://polska.newsweek.pl/david-irving-w-polsce-czyli-auschwitz-jak-disneyland,64810,1,1.html/ (dostęp: 15 stycznia 2006); http://www.haaretz.com/jewish-world/auschwitz-being-promoted-as-a-disney-style-tourist-site-1.313263 (dostęp: 15 stycznia 2006); http://www.poland.us/strona,25,10752,9,.html/ (dostęp: 15 stycznia 2006).

22 Katarzyna Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince*, w: *Co wiemy o Treblince?*, dz. cyt., s. 310–311.

23 Według kroniki zamieszczonej w jubileuszowym wydawnictwie PWSSP w Gdańsku, podana jest data przypadająca na rok akademicki 1953/1954, zob.: Kronika, w: *Państwowa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa, (b.d. i m.), s. 182. Podobne datowanie spotykamy u Ignacego Witza, zob.: Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 62 oraz 77. Wojciech Zmorzyński podaje rok 1955, zob.: Wojciech Zmorzyński, *Rzeźba*, w: *Akademia Sztuk*

majaczy monumentalny obelisk. Wzniesiony z granitowych bloków, wysoki na osiem metrów, przypomina jerozolimską Ścianę Płaczu. Od strony zachodniej obelisk przecina głęboka, pionowa szczelina. Przywodzi ona na myśl skojarzenie z dinerowskim rozdarciem cywilizacji[28] lub lyotardowskim wstrząsem[29]. Na wieńczącym obelisk fryzie od strony zachodniej widzimy rzeźby przedstawiające ludzkie szczątki (Męczeństwo, Kobiety i dzieci, Walka, Przetrwanie[30]) oraz błogosławiące dłonie, od strony wschodniej zaś fryz ozdobiony jest reliefem ukazującym menorę. Oba te motywy, błogosławiące dłonie i menora, należą do jednych z najczęściej spotykanych symboli umieszczanych na macewach. Tuż przed obeliskiem, na północny zachód od niego umieszczono głaz z wyrytym na nim w kilku językach[31] napisem: „Nigdy więcej". Pierwotnie na kamieniu miał zostać wyryty fragment wiersza Władysława Broniewskiego[32], później zaproponowano wiersz Mieczysława Jastruna[33]. Uznać należy, iż przyjęte rozwiązanie zdaje się być najlepsze z możliwych: pozbawione patosu, niedookreślone, pozostawia wiele możliwości interpretacyjnych.

Znajdujące się na wschód od obelisku miejsce dawnego polowego krematorium zaznaczone zostało prostokątem stopionego bazaltu. Ten prosty zabieg zdaje się być najlepszą ilustracją popełnionych w tym miejscu zbrodni.

Dalej na wschód i południe trzy gigantyczne betonowe „wyspy" jak płyty nagrobne przykryły miejsca zbiorowych mogił[34]. Osadzono w nich 17 tysięcy[35] granitowych płyt o poszarpanych powierzchniach i nieregularnych kształtach symbolizujących macewy. Na 130[36] z nich umieszczono nazwy miejscowości, z których przywożono do obozu Żydów. Jedyną osobą, której nazwisko wyryte zostało tu na kamieniu jest Janusz Korczak. Mimo iż pierwotny projekt to zakładał[37], napis upamiętniający Henryka Goldszmita umieszczono dopiero w 1978 roku w setną rocznicę urodzin Dobrego Doktora.

Teren obozu zagłady w Treblince (tak zwana Treblinka II) jest jednym wielkim cmentarzyskiem, na którym znajdują się prochy około 800 tysięcy ludzkich istnień. Według Simona Schamy: „krajobrazy są kulturą, jeszcze zanim staną się przyrodą; tworami wyobraźni nakładanymi na las, wodę i skały". W takim ujęciu krajobraz postrzegany jest jako nośnik pamięci oraz substytut ludzkiej historii. Simon Schama nazywa Holocaust mianem wydarzenia bez krajobrazu. Dla jadących do krematoriów Żydów widok rodzimej ziemi został zasłonięty zabitymi na głucho oknami wagonów towarowych. Oczyma wyobraźni postrzegamy Holocaust jako coś pozbawionego krajobrazu – lub w najlepszym razie – pozbawionego cech charakterystycznych i barw; spowitego w ciemność i mgłę, otulonego nieustającą zimą, skąpane w odcieniach szarości i mroku, szarości dymu, szarości popiołów, sproszkowanych kości, niegaszonego wapna[38]. W Treblince nie ma krajobrazu, jest przestrzeń pozbawiona elegancji. Duszeńko, Haupt i Strynkiewicz zaprojektowali dzieło o metaforycznym znaczeniu, przestrzeń zmuszającą do myślenia, pole kamieni budujące atmosferę kontemplacji. Artystom udało się uniknąć patosu i efekciarstwa. Może dlatego wielu badaczy uważa tę realizację za najlepszy przykład upamiętnienia Holocaustu[39].

Świadomie starałem się nie zajmować stanowiska w powracającej co rusz dyskusji o to, czyja idea, czyj pomysł? Można by oczywiście się pobawić, przeprowadzić analizę pod kątem rozwiązań formalnych, można by było postarać się określić charakter rzeźbiarski bądź architektoniczny poszczególnych

Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, red. tenże, [Gdańsk] 2005, s. 160; por.: Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady. 1944–1950*, Warszawa 2009, s. 360; Katarzyna Radecka nie zajmuje tu stanowiska, stwierdzając, iż „data powtórnego konkursu na upamiętnienie Treblinki, jest różnie podawana od 1954 do 1957", zob.: K. Radecka, dz. cyt., s. 310. Na marginesie zauważyć należy, iż Katarzyna Radecka, której tekst jest dowodem niezwykłej pracy badawczej, rekonstruując proces projektowania pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, koncentruje się głównie na postaci Adama Haupta, starając się udowodnić (stawianą w podtekstach) tezę o dominującej roli projektowej swojego dawnego profesora. W wyniku przyjętego stanowiska często pomija noty odnoszące się do Franciszka Duszeńki. W szczególności brak tu informacji Wojciecha Zmorzyńskiego, który pisze, iż „W 1955 roku Franciszek Duszeńko otrzymał zaproszenie z ministerstwa Kultury i Sztuki do zamkniętego konkursu na Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (skierowano je do kilku rzeźbiarzy). Do realizacji wybrano projekt Duszeńki. Po zapoznaniu się z rozległym terenem obozu rzeźbiarz zaproponował współpracę architektowi Adamowi Hauptowi". Zob.: W. Zmorzyński, dz. cyt., s. 160.: por.: I. Witz, dz. cyt., s. 62 oraz 77.

24 Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Warszawa 1995, s. 117; por.: H. Taborska, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka", 27 lipca 2002, nr 2360 (30/2002), s. 65; por.: Agnieszka Gębczyńska-Janowicz, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010, s. 64–65.

25 Nakręcony w 1985 roku *Shoah* pokazany został na festiwalu filmowym w Berlinie w lutym 1986 roku. Następnie, wiosną tegoż roku, wyemitowany został w ówczesnych Niemczech Zachodnich przez kanał 3 telewizji (ADR),

elementów składowych tej realizacji. Nie ma to jednak żadnego sensu. Kiedy Franciszek Duszeńko został zaproszony do konkursu na pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, poprosił równocześnie Adama Haupta o współpracę. Jeżeli sami twórcy nie zdecydowali się na zaznaczenie podziału koncepcji, wizji czy pomysłów, to my dziś tym bardziej robić tego nie powinniśmy.

Epilog

W miejscu pamięci obozu zagłady w Treblince byłem kilkakrotnie. Był jednak moment, kiedy pojechałem tam, by zrobić zdjęcia, które chciałem pokazać studentom. Było pięknie, ciepło, słonecznie. Wyciągnąłem aparat i już chciałem zacząć robić zdjęcia, kiedy nagle dotarło do mnie poczucie niestosowności całej tej sytuacji, przypomniał mi się Adorno. Pojechałem do Warszawy, w której przeczekałem piękną pogodę. Do Treblinki wróciłem w pochmurny, dżdżysty dzień. Było cicho, przygnębiająco, wręcz depresyjnie – odpowiedni klimat na zdjęcia.

vide: http://www.txt.de/trotzdem/titel/shoah.htm (dostep: 10 października 2009). Kilka lat później ukazała się niemiecka wersja książki Lanzmanna, *vide*: Claude Lanzmann, *Shoah*, Frankfurt am Main, 2000.

26 Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, w: tenże, *Odczyty i rozprawy*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2007, s. 7 i n. (w szczególności s. 29 i n.); por.: tenże, *Technika i zwrot*, przeł. Janusz Mizera, Kraków 2002.

27 Początkowo było ich dziesięć (Austria, Belgia, Bułgaria, Czechosłowacja, Francja, Grecja, Jugosławia, Niemcy, Polska, ZSRR), ale w 2008 dostawiono obelisk z nazwą Macedoni, zob. A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.

28 Dan Diner, *Vorwort des Herausgebers*, w: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, red. tenże, Frankfurt am Main 1988, s. 7.

29 Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris 1983, s. 91.

30 A. Gębczyńska-Janowicz, dz. cyt., s. 67–68.

31 Polskim, hebrajskim, jidysz, rosyjskim, angielskim, francuskim i niemieckim.

32 K. Radecka, dz. cyt., s. 312.

33 Tamże.

34 O łącznej powierzchni 22 tysięcy metrów kwadratowych.

35 Liczba ta symbolizuje największą liczbę ofiar zamordowanych w Treblince w ciągu jednego dnia.

36 W 1998 roku dopisano kolejne nazwy miejscowości, skutkiem czego ich liczba zwiększyła się do 221.

37 Rysunek na kalce E-4, datowany na 20 września 1961, archiwum ASP Gdańsk, cyt. za: K. Radecka, dz. cyt., s. 312.

38 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 26.

39 *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, ed. James E. Young, New York 1994, s. 26; Frank van Vree, *Kamienie Treblinki*, przeł. D. Zasławska, J. Friedrich, „Porta Aurea" 2009, nr 7/8, s. 435 i n.



AUDYCJE MAŁGORZATY ŻERWE

HERBATKA U DUSZEŃKÓW

Jest początek lutego 2002 roku, do mieszkania Duszeńków przy ulicy Mariackiej w Gdańsku wdziera się dźwięk dzwonów wybijających południe. Urszula nalewa herbatę do filiżanek.

Małgorzata Żerwe — W lecie pewnie trudno tu wytrzymać, jak te tłumy się przewalają?

Urszula Ruhnke-Duszeńko — W lecie zawsze wyjeżdżamy. Mamy za Żukowem taką chatkę. Tak mawiał nasz syn Marcin: „chatkę kopulatkę". Gucio ją sam stawiał. Tam jest bardzo miło.

Franciszek Duszeńko — Na Wybrzeże dotarłem w 1946 roku, przyjechałem z Łodzi, tam byłem w Wyższej Szkole podobnej do Gdańska, bo w ogóle przyjechałem z obozu spod Berlina. Nie mogłem się już dostać do rodziny do Lwowa i tak grasowałem po Polsce. Szukałem swojego miejsca. Byłem w poszukiwaniu Mariana Wnuka, ponieważ we Lwowie w czasie wojny byłem jego uczniem w Kunstgewerbeschule. Zresztą, co to był za człowiek! Niesłychanie urokliwy człowiek. Zachęcił, przekonał, prawie, że nakazał, że mam się zająć rzeźbą, a nie malarstwem. Bo ja chciałem być malarzem.
Ta przyjemność studiowania, ten romans trwał do 1944 roku. Do mojego aresztowania...
Tak, że jak już potem wróciłem zatrzymałem się w Łodzi. A właściwie szukałem i w każdy sposób dowiadywałem się, gdzie może być Wnuk. Co się z nim stało i tak dalej. Taka pogoń za profesorem.
Aż wreszcie mi się udało! Po ponadrocznym poszukiwaniu udało mi się dowiedzieć , że jest na Wybrzeżu, organizuje tutaj szkołę. I wybrałem się nad morze niepewny, czy to rzeczywiście tak jest. Ale przyjechałem tutaj od razu. Koledzy ze Lwowa już tu byli: Leszek Weroscy, Adam Smolana, no i przede wszystkim był Wnuk. Niestety ta przygoda z Wnukiem niedługo trwała, ponieważ on był tutaj zaledwie cztery lata. Dostałem pracę, naturalnie wszystko to już było po skończeniu studiów, umiejscowiłem się, jeżeli chodzi o działalność pedagogiczną. Związałem się z tą szkołą.

Małgorzata Żerwe — A z Urszulą kiedy się pan związał?

Franciszek Duszeńko — A też tutaj. Po kilku latach.

Małgorzata Żerwe — Poznaliście się na uczelni?

Franciszek Duszeńko — Tak. To było...

Małgorzata Żerwe — Ciekawa jestem, jaką ona ma wersję?

Franciszek Duszeńko — No właśnie, ja też jestem ciekawy, jaką ona ma wersję?

Urszula Ruhnke-Duszeńko — O Boże! To było jeszcze w akademiku, pierwszy czy drugi rok studiów. Nie, bo ty przyszedłeś później do szkoły. Rok później.

Wyście budowali szkołę, a ja przyszedłem na gotowe. Franciszek Duszeńko

To strasznie zamierzchłe czasy. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Już nie zapytam, jak był ubrany ... Małgorzata Żerwe

O nie! Tego to nie pamiętam, ale miał bardzo dużo włosów. Jak taki ogromny materac... Szybko to zauroczenie nastało, że tak powiem. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Urszula była jak cacy! Franciszek Duszeńko

Najładniejsza na roku? Małgorzata Żerwe

Musiałam być dla niego najładniejsza. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Tak mi się wydawało. Franciszek Duszeńko

Śmiejemy się wszyscy długo i serdecznie

Nas było bardzo mało wtedy, bardzo mało osób, więc wszyscy byliśmy zżyci: Leszek Weroscy, Luśka Solska, Andrzej Żywicki – nasz wielki przyjaciel, nieżyjący już, bardzo zdolny malarz. Irka – jego żona, Irka Podbereska. Już też nie żyje. Niedawno jakieś stare zdjęcia mi wpadły do rąk, to 60 procent odeszło. Jak ma się tyle lat, to już dużo odpada po drodze. Urszula Ruhnke-Duszeńko

---

Ale pan ciągle do pracowni chodzi i pracuje? Małgorzata Żerwe

Chodzę. Chodzę, bo muszę. (*śmiech)* To nie może trwać w nieskończoność. Ale, powiedzmy, ten zakres jest jakby innej natury. Franciszek Duszeńko

Nie przypominam sobie żadnej pana wystawy. Małgorzata Żerwe

A, bo nie było. Franciszek Duszeńko

On nie ma wystaw. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Nie było. Ciągle jest przede mną. Może się jeszcze uda. Franciszek Duszeńko

To przecież nie jest ci potrzebne. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Eee... Przypuszczam, że dojdzie do tego. Już wydawało mi się, że trzeba to wreszcie pozbierać do kupy... Ale zawsze mi się trafiała jakaś realizacja paskudna. Jednak nie rezygnuję, absolutnie. Wydaje mnie się, że to się jeszcze uda. Taka wystawa z różnych czasów, z różnego „bełtania" trochę. Franciszek Duszeńko

A pana nazwisko? Jedni piszą Duszeńko, inni Duszenko. Małgorzata Żerwe

Po rosyjsku i potem zapisane po niemiecku to już było „Duszenko" i koniec. Ciągła była walka o to. Franciszek Duszeńko

Małgorzata Żerwe

Bo nawet w albumach, czy nawet w encyklopediach pojawia się Duszenko.

Franciszek Duszeńko

Tak, tak. I jego przynależność: Duszenko jest nazwiskiem wyraźnie ruskim. Duszeńko może być nazwiskiem ukraińskim, może i polskim.
U nas zresztą na Kresach wszystko było ot tak *(Profesor splata dłonie)* pozawijane. Koneksje poukładane w różny sposób. Tam zresztą była duża, dosyć duża tolerancja.
Pomiędzy ludnością miejscową np. pojecie Ukraińca – nacjonalisty bardzo długo nie istniało. To byli Rusini. Rusini jeszcze od najstarszych czasów. Natomiast nacjonaliści pojawiali się w zachodniej Ukrainie. Oni byli niesłychanie wrogo nastawieni do Polski. Podczas okupacji na przykład ja zostałem aresztowany przez policję ukraińską i potem dopiero przekazany gestapo. Mówienia o tym się teraz unika. Nie mówi się tego, ale podczas okupacji policja ukraińska była niesłychanie wroga w stosunku do Polaków.
Może byłem wtedy za młody, aby zrozumieć cały szereg rzeczy? Ja nie mogę budować swojego światopoglądu na zasadzie rozważań i dociekań poprzez własne przeżycia, to ma jakąś granicę.
Dopóki nie zaczęła się wojna. Przychodzili najpierw Niemcy. Potem Niemcy odchodzili – przychodzili Rosjanie. Zawsze była jakaś rezerwa do tych Rosjan. Taki trochę strach, trochę rezerwa. Zawsze z dystansem traktowani przez Polaków, a nawet przez Ukraińców. Natomiast byli witani kwiatami przez niektórych Żydów. Niechęć ludności nieżydowskiej do takich reakcji była oczywista. Nawet pewnego rodzaju zdziwienie.
Bo jednak Rosjanie przychodzili jako wrogowie. A ci już witali ich jako wyzwolicieli. Potem jak już znowu Rosjanie odeszli i przyszli Niemcy, i zaczęła się cała epopeja tragedii żydowskiej – to z kolei z rezerwą na to Polacy patrzyli... Trochę tak to było przyjmowane.

Małgorzata Żerwe

Czy to za przynależność do Armii Krajowej nastąpiło aresztowanie w 1944 roku?

Franciszek Duszeńko

Tak. Szczęście takie z kolei paradoksalne, że właściwie to koniec wojny nas uratował. Wzięli nas z zaskoczenia na ulicy w Gródku Jagiellońskim, z kilku stron – nie dało się uciec. Na miły Bóg! Co to jest 16–17 lat? Co to za żołnierz?! Takie okrutne, paskudne przeżycia. Przede wszystkim dla ludzi młodych. Co innego, jeżeli się jest starym wyjadaczem, wtedy się jakoś porządkuje. Ale młodzi...
Potem nas oddali w ręce gestapo i wsadzili do więzienia. Najpierw we Lwowie na Łąckiego, w Krakowie na Montelupich, i we Wrocławiu Policyjne. Groziło rozstrzelanie albo skazanie na obóz koncentracyjny. Gross-Rosen, a potem Oranienburg-Sachsenhausen, pod Berlinem. Potem bombardowanie straszne – Amerykanie, żeby było śmieszniej. Kto jeszcze mógł, to uciekał. Tak nas przysypało, ja dostałem w nogę kawałkiem betonu i z tą połamaną nogą uciekałem przez druty kolczaste, wysokie.
Na szczęście już nie były podłączone do prądu… (*śmiech)* Straszne.
Przy realizacji projektu do Treblinki mieszkałem przez prawie rok tam na miejscu i ciągle żyłem w tym, tak jakbym jeszcze był w obozie, tyle, że w tym swoim. Ten obóz wprawdzie nie był prawdziwym obozem zagłady, gdzie tylko się ludzi uśmiercało, ale krematorium dymiło codziennie. Bez końca.

Profesor sięga do dokumentacji

Treblinka, Westerplatte, Żołnierzy Polskich Antyfaszystów. Pomnik Żołnierza Polskiego i Antyfaszysty Niemieckiego w Berlinie to był udział *(w konkursie),* pomnik Trudu Górniczego w Katowicach – udział, pomnik Zamenhofa w Białymstoku – zaproszenie i udział, pomnik Szymańskiego i Poezji Rewolucyjnej, pomnik Marii Curie-Skłodowskiej, pomnik Bohaterów Ziemi Kieleckiej, pomnik Ofiar Grudnia Gdynia – zaproszenie i udział.

Właściwie większość Pana życia twórczego to były różne konkursy? Małgorzata Żerwe

Tak, jak teraz tak sobie przypomniałem, to tego było bardzo dużo. Również, o czym mówiliśmy wcześniej, z tego też wynika brak wystawy indywidualnej. Jak już dałem sobie spokój z konkursami, chyba zabiorę się za działanie bardziej intymne. Bardziej takie własne.
Materiał wtedy jest istotny, jeżeli to on buduje zamierzone dzieło. W przypadkach realizacji takich jak Treblinka miałem do czynienia z wielkimi ilościami kamienia. Franciszek Duszeńko

Urszula pokazuje mi swoją kolekcję kamieni.

Mam różne. Przeważnie agaty Urszula Ruhnke-Duszeńko

To też jest agat? Bywa taki błękitny? Małgorzata Żerwe

Tak. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Piękne są.

No! Prawda? Przecież tu jest cały Wszechświat. Gucio nie zbiera takich rzeczy. On się zachwyca moimi muszlami, moimi kamieniami. To są jaspisy, tylko jedne są meksykańskie, a inne uralskie. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Jakże jest przyjemny w dłoni. Małgorzata Żerwe

Tak, ja też tak lubię je dotykać, kocham. A ten jaki śmieszny! Ale pokażę ci kamień z takich rzadszych. Czekaj, gdzie on jest? Gucio mi przywiózł z Indii… Zobacz pod światło – one się „mszyste" nazywają. Widzisz? Tam cała historia, jakieś roślinki, jakieś coś. Ten jest japoński. Gucio! Jak się ten najtwardszy kamień świata nazywa? Urszula Ruhnke-Duszeńko / Małgorzata Żerwe

Bazalt. Franciszek Duszeńko

Bazalt. A ten kawałek drewna Gucio mi z Indii przywiózł, ale on nie wie, jakie to drzewo, po drodze znalazł. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Kiedy był Pan w Indiach? Małgorzata Żerwe

Dawno, bardzo dawno. W siedemdziesiątych latach. Franciszek Duszeńko

Marzę, wiesz, o czym? O takim dużym stole, na którym to wszystko można by położyć, dotknąć, dokładnie zobaczyć. Zobacz, jakie to wszystko twarde, mocne, bo w suszy rośnie. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Małgorzata Żerwe

A tutaj, jak ładnie pajęczynką obrosło.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Ty wiesz, że ja kiedyś pajęczynkę w pokoju przez całe lata hodowałam, bo była taka ładna.

Franciszek Duszeńko

Pająka się pozbyć jakoś szkoda.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

No pewnie! Przecież to cudowne stworzenie. A czemu ty, Guciu tak cichutko mówisz? Bo ja zauważyłam, że ty ostatnio bardzo cichutko mówisz.

Franciszek Duszeńko

Taak? A Indie to zupełnie inny wymiar. Z moich wyjazdów, takich pobytowych, to właśnie Indie były najciekawsze. Indie właśnie. Świat pojęć, wyobrażeń, wierzeń, wszystkiego, co dla nas było niezwykłe. Żyło się w jakiejś postaci niesłychanie metafizycznej. Gdzie jeszcze podróżowałem?

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Kuba, byłeś na Kubie.

Franciszek Duszeńko

Byłem na Kubie, tam jest takie piękne powietrze. Gdzie jeszcze? Hiszpania, Włochy, Niemcy, Francja, Związek Radziecki: Wilno, Leningrad, Moskwa, potem Odessa, hen, daleko – Morze Czarne. I południe, i z powrotem do Lwowa. Lwów to było niezwykłe przeżycie, nie da się tego opisać. To są spotkania, na przykład kelner, który mówi po polsku. I namawia: „Proszę Państwa, to będzie maczanka", jeszcze coś. *(śmiech)* Ten powrót był oparty na wielkich sentymentach...

Urszula Ruhnke-Duszeńko

W jego rodzinie jest duży obraz. Ile miałeś wtedy lat, jak to malowałeś? Duży obraz olejny, taki kościelny, ale piękny!

Franciszek Duszeńko

A, to kopię jakąś zrobiłem. W każdym razie, jak swoje rysunki i to wszystko pokazywałem Wnukowi, kiedy zdawałem do Kunstgewerbeschule, to on powiedział: „Schowaj to wszystko, chodź na rzeźbę!"

Małgorzata Żerwe

Uważał, że rzeźba to jedyny zawód dla prawdziwego mężczyzny? Ale pan chciał być malarzem.

Franciszek Duszeńko

Tak, ja chciałem być malarzem, ale Wnuk mnie przekonał. I do tego stopnia mu uwierzyłem, że potem bez końca szukałem tego Wnuka. Po całej Polsce. Byłem zupełnie bezradny. I bezdomny był człowiek w tamtym czasie. Myśmy wtedy wszyscy jeździli pociągami towarowymi, gdzie się tylko dało przytulić. Czasami się wysiadało, bo się coś spodobało po drodze. No naturalnie było to jedno wielkie zachłyśniecie się końcem wojny. To było wielkie szczęście. Do Niemców można mieć największą pretensję o to, że nam ukradli młodość. Nasza ukradziona młodość, to było straszne! Bo i zmuszenie nas do walki, potem do tych obozów, do tego wszystkiego... To przecież straszne wszystko.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

No tak, ten piękny okres...

Franciszek Duszeńko

Najpiękniejszy, niepowtarzalny, a zniszczony. Przeżyło się wojnę i to było wielkie szczęście.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Mieliśmy zresztą cudownych profesorów. Szkoła była wciąż taka mała. Mieliśmy profesorów wykształconych i inteligentnych, umiejących przekazać wiadomości, bywających już przedtem w świecie. Ciągle się razem przebywało: od rana w szkole i wieczorem w Grand Hotelu na przykład. Musowo! Więc to było takie współżycie, to nie była relacja, jak później, bo potem się wytworzyły się relacje: profesor – student, jakiś dystans. A my przeżywaliśmy wspólne zachłyśniecie się radością końca wojny...

Ludmiła Ostrogórska

Broniłam dyplom w roku 1974. Szkoła wtedy wyglądała co nieco inaczej niż obecnie. Był Wydział Malarstwa i Rzeźby.

Franciszek Duszeńko

Wtedy pracownię rzeźby prowadził prof. Alfred Wiśniewski. Moja pracownia była druga. Prof. Adam Smolana prowadził wtedy z Adamem Hauptem projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie. Niedawno oglądałem zdjęcia z tamtych czasów: pracownia składała się z profesora, asystenta i sześciu studentów – i to było wszystko.

Ludmiła Ostrogórska

Były dwa powody, dla których wybrałam pracownię Duszeńki: wielkie realizacje Profesora przyciągały na pewno wszystkich młodych ludzi i w tej pracowni nie było takiego reżimu jak w sąsiedniej pracowni. Po latach, kiedy patrzę z perspektywy swoich doświadczeń pedagogicznych, to myślę, że profesor zaszczepił w nas poczucie odpowiedzialności za to, co się robi. Może wtedy sobie jeszcze tego nie uświadamiałam, ale ten cały proces, któremu podlegaliśmy do tego zmierzał.

Franciszek Duszeńko

(przeglądając zdjęcia) No właśnie: dyplomanci, wychowankowie... Różne indywidualności, różne w swoich poszukiwaniach i osiągnięciach, część z nich po studiach pozostaje w kręgu uczelni. Kilka nazwisk: prof. Zdzisław Pidek, prof. Ludmiła Ostrogórska, prof. Grzegorz Klaman, adiunkt Robert Kaja, asystent Marek Targoński, Tomek Misztal – artysta, który zaistniał i znalazł uznanie w Stanach Zjednoczonych. On bardzo często dzwoni, rozmawiamy sobie i jest nam bardzo sympatycznie. Po prostu się lubimy. No i Waldek Cichoń – rzeźbiarz, który mimo utraty wzroku nie przestał rzeźbić. Też mój student, mój dyplomant, mój absolwent. Podejrzewam, że jeśli w skrócie przyjmiemy, że każdego roku jest czterech–pięciu dyplomantów, to po 20 latach jest ich już ilu? 100? Może nawet więcej.

Waldemar Cichoń

Ukończyłem studia w 1980 roku. Kiedy po pierwszym roku wybrałem tę pracownię, kierowałem się famą, że jest to najbardziej progresywna, postępowa i otwarta pracownia. Mówiliśmy o nim per „Stary" i to nie miało nic wspólnego z jego wiekiem. Bardziej mówiliśmy w ten sposób o nim, jak o szefie lubianym. O szefie czy kapitanie statku.
Dzisiaj po latach myślę sobie, że ta konotacja miała jeszcze jedno znaczenie, bo wtedy to jeszcze mówiliśmy o swoich rodzicach per „starzy", o ojcu. I dla wielu z nas, którzy porzucili na kilka lat rodzinne domy, był właśnie kimś takim. Instytucją ostateczną, autorytetem. Człowiekiem, od którego uczyliśmy się. I który w zasadzie decydował o naszym być albo nie być. Jest osobą odmienną niż to, co początkowo o nim myślałem patrząc na jego realizacje: na Treblinkę, na Westerplatte.
Skromny, cichy, ale przenikliwy. Mogłem się jakoś na nim oprzeć. Pamiętam jedno z końcowych zaliczeń, kiedy po którymś z moich kolegów, który założył

rysunkami podłogę pracowni i wszystkie okoliczne korytarze, ja wyjąłem tylko trzy rysunki. Profesor spojrzał na mnie i powiedział: „Niezłe, ale gdzie reszta?" I wtedy powiedziałem mu,że od jakiegoś czasu mam fizjologiczny wstręt do rysunku. Zamyślił się: „No tak, z rysunku dwója i muszę postawić panu piątkę z rzeźby, żeby miał pan jakąś normalną średnią". I to była moja chyba jedyna piątka z rzeźby, jaką otrzymałem w czasie studiów. Po latach profesor pomógł mi bardzo, kiedy z defektem wzroku zdobyłem się na wykorzystanie możliwości zdobycia specjalizacji w Akademii Sztuk Pięknych. Zdecydował się, że będzie moim promotorem. Na otwarciu przewodu oficjalnie powiedział, rozwiewając moje wątpliwości i wątpliwości osób tam zebranych, że względy poza merytoryczne, związane z moimi ograniczeniami nie są tu ważne, że dziś będzie sądzone, co potrafię i będą sądzone moje prace. I powiem jeszcze więcej: profesor odmówił przyjęcia gratyfikacji finansowej za pracę, którą wykonał. I zawsze we wszystkim, co robię, każdy mój sukces po części dedykuję jemu, czy wie o tym , czy też nie wie.

Ludmiła Ostrogórska

Bardzo powściągliwy, bardzo oszczędny w słowach był zawsze. Korekty były dosyć krótkie. Zdarzało się też, że jeśli Profesorowi nie odpowiadało to, co jego student robi to go przez jakiś czas unikał. Unikał rozmowy. Być może chciał jeszcze poczekać i zobaczyć, co z tego wyniknie? Nie speszyć na samym początku korektą, która by wybiegała zbyt daleko, była zbyt surowa. Ma taką wspaniałą cechę, że wychwytuje istotne rzeczy. Pojawiali się u Profesora studenci, dyplomanci o tak bardzo różnych zainteresowaniach. Jestem dziekanem Wydziału Rzeźby i po części jest gdzieś w tym zasługa profesora, że zawiązałam się z uczelnią, że tak to się potoczyło.

Zdzisław Pidek

Dyplom ukończyłem w roku 1979 w pracowni profesora Duszeńki, a później w latach 80–89 byłem jego asystentem. O Profesorze słyszałem bardzo dużo, będąc jeszcze w Liceum Sztuk Plastycznych w Nałęczowie. Czytałem dużo na temat polskiej rzeźby i polskich rzeźbiarzy. Zdawałem na Wydział Rzeźby w Gdańsku, ponieważ jedną z pracowni prowadził właśnie profesor Franciszek Duszeńko.
Otwarty, potrafił wczuć się w osobowość studenta, w jego inność. Właśnie wyszukiwanie tej innej wartości w każdym studencie wartościuje pedagoga. Profesor cały czas inspirował do działania do pracy twórczej. Mówił o sensie tej pracy.

Franciszek Duszeńko

Na Treblinkę był konkurs zamknięty urządzony przez Ministerstwo Kultury. Nie było żadnych nagród, niczego takiego. Realizacja. Ja pojechałem, a dziwne, bo trzeba było się tam dostać przy pomocy takich okazji, jak samochody pocztowe. W każdym bądź razie zobaczyłem miejsce, zobaczyłem teren i wtedy doprosiłem architekta Adama Haupta, ponieważ to był rozległy teren, kilkanaście hektarów tego obozu. Treblinka się skończyła w 1943 roku bodajże jako obóz zagłady, a to były lata pięćdziesiąte.
Przyroda ma zawsze to do siebie, że zabliźnia. Niczego tam nie było, tylko trochę jakichś dziwnych kamieni leżało, takich pewnych sygnałów, jeżeli się już wiedziało o tym wszystkim, to potem trzeba było to otworzyć i w tym się poruszać. Po jakichś pięciu latach dopiero dostaliśmy wiadomość, że projekt nabiera kształtu realizacyjnego.

Zdzisław Pidek

Jego dzieło w Treblince uważam za jedno z najlepszych na świecie w tej kategorii sztuki. Takich dzieł jest naprawdę bardzo mało, nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Profesor Duszeńko jako pierwszy zmienił formułę pomnika. Nie jest to tylko pionowy element rzeźbiarski, ale praca z całym otoczeniem. Z tym, co się dzieje dookoła. To stanowi niesamowite osiągniecie profesora w dziedzinie rzeźby pomnikowej. Treblinka to jest dla mnie dzieło doskonałe wręcz. Nie traci na wartości, świetne dzieło.

Franciszek Duszeńko

Treblinka wychodziła z głównego akcentu bryły: rozłupanej, z płaskorzeź bami. Ekspresja zawierała się we wnętrzu tej bryły. Chodziło o to, żeby nie było żadnej wątpliwości, że jest to obóz zagłady Żydów.
Natomiast Westerplatte to był konkurs ogólnopolski. Wzięliśmy udział swoim zespołem, takim sprawdzonym, z Hauptem. Traf czy szczęście, że zdobyliśmy pierwszą nagrodę i możliwość realizacji naszego projektu.
Budować pomnik. W jaki sposób na ten kopiec dostarczyć bloki, które ważyły niesłychanie dużo, to były tony całe ? Więc potrzebny był dźwig. Mam jeszcze takie zdjęcia, które bardzo lubię, gdzie dźwig stoi na dole, podnosi taki element kamienny i montuje pomnik. To technicznie było ciekawe, bo przy pomocy komunikacji radiowej montowano.
Treblinka była w 1964, a Westerplatte w 1966, więc wpadliśmy w taki ciąg wręcz bez oddechu. Zaprojektowanie pewnej formy rzeźbiarskiej, którą do końca się buduje i zrealizowanie jej w granicie jest niemożliwe bez ciągłego współżycia i korekty, i działania, i tak dalej, i tak dalej. Ta konieczność ciągłego, ciągłego nadzorowania, bo jak coś się nie zgadza, to się szybko tego autora znajduje...
Wracając jeszcze do realizacji – jest pomnik Konopnickiej. Brązowa figura Marii Konopnickiej, troszkę „pędzona czasem", taki skromny pomniczek.
W Gdyni-Olszynce [!], w kościele św. Józefa jest moja figura Chrystusa, duża figura. Tam jest cała ściana odlana w brązie. Ta realizacja mnie w jakiś sposób satysfakcjonuje: był taki mały konkurs w stanie wojennym, pamiętam. Jeszcze decydował o tym ks. Pasierb. Właśnie to wnętrze kościoła, które jest bardzo obojętne, nie ma swojej wymowy, swojej ekspresji. Jest taką budowlanką jakby. I teraz: jak nasycić ten kościół sugestywną treścią artystyczną? Religijną i artystyczną. Przy okazji namawiam, żeby zobaczyć. Realizacja figury była dosyć dziwna i inna, odchodząca od takiej zwyczajowej, bo była robiona na miejscu. To nie było zrobione gdzieś poza, jak większość. Na przykład modele na Westerplatte były robione na lotnisku w hangarze. Ten Chrystus ma nastrój figury romańskiej. W każdym razie ja ją lubię.
Zrealizowany pomnik Artylerzystów, dla mnie to brzmi dokładniej: Polskich Artylerzystów, żeby nie było już wątpliwości o jakich artylerzystów chodzi. Takie łączenie brązu, metalu z granitem.
W Gdańsku mam dużo realizacji, ale to głównie z odbudowy, z tego czasu, gdzie wszyscy zajmowaliśmy się odbudową. Absolutnie wszyscy, profesor Wnukowa szalała i nie tylko – wszyscy rzeźbiarze: Horno-Popławski, Smolana, Wiśniewski, wszyscy byliśmy zaangażowani. Nawet mamy w Gdańsku rzeźbę, rzeźbę szczytową wykonaną przez Alinę Szapocznikow, ewenement dosyć szczególny.
Dzisiejszy kształt Starego Miasta, i ten rzeźbiarski, wszystko jest z tego czasu radosnej odbudowy, tego nie było przecież. Była to działalność kosztem skąpego czasu artysty-twórcy. Ja to nazywam działalnością, bo twórczość to jest to, co moje i czego nikt tak nie zrobił, jak ja robię, prawda? To jest To.
Wprowadzenie odmienności, pewnej inności. Każdy ze studentów ma ten problem.

Stawia mu się taki problem: bądź inny! W tym bądź równie dobry jak on, ale bądź inny. Nie bądź taki sam. To jest zasada.

Grzegorz Klaman

Dyplom zrobiłem w 1985 roku. Przyjechałem z drugiego końca Polski z Zakopanego z myślą o studiowaniu u Smolany. I po jakichś obserwacjach dwuletnich stwierdziłem, że pracownia u Duszeńki jest najlepsza. Ona była moim zdaniem przez wiele lat jedną z najciekawszych pracowni. A to chyba z tego powodu, że Duszeńko miał taką cechę nie przeszkadzania. Albo przynajmniej takiego podejścia, które nie tłumiło pewnych dość interesujących, śmiem powiedzieć nowszych , czy nowatorskich poszukiwań. W tej pracowni zawsze się zdarzały jakieś ciekawe odkrycia i był osobą , która potrafiła to zauważyć. Nawet jeżeli pewnych rzeczy nie lubił czy nie akceptował, miał taką cechę według mnie istotną – negocjowania wartości. To cecha niezwykle ważna na przykład na Radach Wydziału, czy w dyskusjach o nowych rzeczach, które się w sztuce pojawiały. Był autorytetem, według mnie takim niepodważalnym

---

Franciszek Duszeńko

Kiedy zostałem wybrany na rektora, nie było kandydatów przedkładanych. Kandydatami na rektora byli wszyscy pracownicy samodzielni, pracownicy naukowi ze stopniem profesora czy też docenta. Moje rektorstwo było trochę jakby ofiarą takiej ordynacji. Dlatego, że ja nie wyobrażałem sobie siebie istniejącego w tej funkcji. To miało coś z uroków władzy... Mówię to z całą odpowiedzialnością: z pewnym dystansem do tego podchodziłem. Ale wynik był zaskakujący. Wygrałem taką ilością głosów, że właściwie byłoby pewnego rodzaju nieprzyzwoitością i niekoleżeńskością nie przyjąć tego, i to jeszcze w tym czasie. Bo cóż – był to stan wojenny. Był to czas bardzo niespokojny, czas represyjny, który mógł się skończyć w stanie wojennym bardzo przykrymi rzeczami. Wyzwalał różne odruchy, których władza nie uznawała, nie znosiła, i które mogły się kończyć czymś przykrzejszym. Właściwie w dużym stopniu władza rektora, tego zespołu polegała na tym, żeby społeczność uczelni chronić.
Natomiast w drugiej kadencji już chodziło o to, że pewne rzeczy się już rozpoczęło, że życie organizacyjne uczelni istniało. Ponowne powołanie Wydziału Rzeźby nastąpiło właśnie w tym czasie.

Grzegorz Klaman

No tak, nawet była taka sytuacja, dość ciężki czas – bo to był stan wojenny i pamiętam, że mój dyplom zawisł na włosku dlatego, że tuż przed samym dyplomem wpłynął jakiś raport z SB o naruszenie flagi narodowej. I tutaj bardzo ładnie zachował się rektor Duszeńko, który po prostu odparł te wszystkie zarzuty i dopuścił mnie do obrony dyplomu. Za to jestem mu wdzięczny do dzisiaj.

Franciszek Duszeńko

Trzeba sobie spisać te wszystkie nazwiska studentów.

Małgorzata Żerwe

A pisze pan pamiętniki?

Franciszek Duszeńko

A wie pani, że zacząłem. Ale nie tyle byłby to pamiętnik dotyczący mnie osobiście, ile wyobrażeń, sytuacji w Szkole. Ostatecznie ja należę do tego pokolenia, które tworzyło Szkołę w 1946 roku, będąc jej studentem. A z pamięcią jest tak, że robi się coraz bardziej omylna.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

I coraz bardziej nazwiska się zacierają.

(ze śmiechem) Trzeba się zdobyć na napisanie czegoś takiego. Siedziałem w szkole trzymany wspaniałomyślnie przez moich młodszych kolegów ponad stan, to znaczy ponad 70. rok życia. I nawet zacząłem pisać, ale odniosłem wrażenie, że to właściwie nikomu nie jest do niczego potrzebne. Franciszek Duszeńko

Ja bym chciała, żeby pan napisał o Szkole ze swojego punktu widzenia. Małgorzata Żerwe

O, może tak. Franciszek Duszeńko

Ciekawy też jest ten czas bycia rektorem w stanie wojennym, niezłe tajemnice można by odkryć. Małgorzata Żerwe

W tym wypadku były też pewne, powiedziałbym namiętności, które trzeba było uspokajać w różny sposób. Ale pisanie o tym okresie wymagałoby dużej precyzji. Dlatego, że są to sprawy, które mogłyby zostać podważane. Nie można tylko polegać na własnej, niedoskonałej pamięci. Przecież stan wojenny to był okres niezwykle kontrowersyjny. To zahacza o politykę Franciszek Duszeńko

Pan był poza układami politycznymi? Małgorzata Żerwe

Nigdy nie byłem w partii. Bo ja jestem wychowany... ja jestem okazem patriotyzmu, który obowiązywał przed wojną. W moim mniemaniu Polska międzywojenna była o wiele bardziej patriotyczna. Potem znalazłem się jako bardzo młody człowiek w Armii Krajowej. To również ukształtowało mój światopogląd, moje wyobrażenie i moją chęć dalszego funkcjonowania. I dlatego miałem dystans. W uczelni była zawsze jakaś część kolegów partyjnych, która bardzo zdecydowanie czegoś chciała. Zawsze mnie to gdzieś ustawiało obok i przypuszczam, że to było też powodem mojej „popularności" w trakcie wyborów rektora. Śmieszne takie tam sprawy... Franciszek Duszeńko

A skąd się wzięło imię Gutek? Małgorzata Żerwe

A... to z partyzantki Urszula Ruhnke-Duszeńko

Ja nie byłem nigdy partyzantem! Franciszek Duszeńko

No przepraszam – właśnie, to była przecież ... Urszula Ruhnke-Duszeńko

Organizacja. Małgorzata Żerwe

Tak. I on miał pseudonim Gustaw. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Naturalnie, to przecież Gustaw z *Dziadów*. Zrozumiałe, że mogłem mieć taki pseudonim. I kiedyś moja „przemiła" koleżanka we Lwowie dostała notatkę dla mnie, na której było napisane Gustaw. „A, to dla Gucia" – mówi. Franciszek Duszeńko

I został Guciem! Urszula Ruhnke-Duszeńko

Gucio a Gustaw to dosyć daleka droga. Małgorzata Żerwe

No właśnie. Przecież Gustaw to było poważne, a ta zgagula tak mnie przezwała. *(śmiech)* Franciszek Duszeńko

Robert Kaja

Dyplom u prof. Duszeńki zrobiłem w 1993 roku. W zasadzie rozpatrywałem też inne pracownie, jednak w pewnym momencie spotkałem ówczesnego asystenta Profesora, czyli Zdzisława Pidka i on powiedział, żebym wybrał pracownię profesora Franciszka Duszeńki. Potem okazało się, że było to słuszne. Przede wszystkim ceniłem go i cenię za korekty. Za sposób, w jaki potrafił dobierać słowa, to był rodzaj takich „kwiatków słowotwórczych", które jednocześnie były i dowcipne, i bardzo często też dosadne, ale w sposób inteligentny określały to, co myśmy zrobili i czy to na plus, czy na minus. Najczęściej było na minus. Jednym z takich mocniejszych określeń na temat mojej rzeźby było: „bezkształt". Dla rzeźbiarza nie ma gorszego określenia!
Pamiętam też, na przykład mojego kolegę, który zrobił taką usztywnioną, bardzo zagniecioną rzeźbę. Przychodzi profesor. I wszyscy czekają na taka właśnie krytyczną korektę, a on zaczyna w taki sposób: „No dobrze, że pan to zrobił". Konsternacja. Pauza. „No taki wrzód trzeba z siebie wycisnąć".
Tak, sporo tego by było. Można było tak chodzić za nim i spisywać. To tworzyło specyficzny klimat. I to, że wszyscy mieli dla niego dużo szacunku. Silna osobowość i to promieniało w tej pracowni, każdy był ciekaw, co usłyszy od profesora. I do tej pory każde z nim spotkanie jest dla mnie wielką przyjemnością. Tak zostało i tak wspominam te studia.

Oglądamy prace Marcina, zmarłego w 2000 roku po ciężkiej chorobie w wieku 48 lat syna Duszeńków.

Małgorzata Żerwe

Bardzo rozpoznawalne.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Bardzo łatwo poznać.

Małgorzata Żerwe

Wystawę w PGS widziałam.

Franciszek Duszeńko

Doszliśmy do wniosku, że należy wszystko pokazać.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Na pewno. Bo to była jego pośmiertna wystawa.

Małgorzata Żerwe

Marcin od razu wiedział, że będzie malarzem?

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Tak.

Franciszek Duszeńko

Chyba tak.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Jaka walka z nim była, bo myśmy nie chcieli, żeby poszedł do tej szkoły. Bo to ciężki kawałek chleba, co by tu nie mówić.

Małgorzata Żerwe

Ale to jest tak naturalne, kiedy się ma rodziców artystów...

Franciszek Duszeńko

Chyba coś w tym jest.

Zdzisław Pidek

Śmierć Marcina rzeczywiście była szokiem dla niego przede wszystkim, ale też

dla nas wszystkich, którzy byliśmy zaprzyjaźnieni z Marcinem. Później pomagałem profesorowi w zorganizowaniu wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Pomagałem fizycznie, była to dla niego wystawa niesłychanie ważna, ponieważ to pokazanie tego, czego jeszcze nie widzieliśmy, prace nowe, które profesor znalazł w pracowni Marcina. Świetne prace, których nie znaliśmy do tej pory. Zresztą wystawa była bardzo dobra, bardzo udana. Tak.

Franciszek Duszeńko

Nie wiem. To bardzo jest trudne. Urszuli jeszcze trudniej niż mnie przejść przez tę barierę. Tym właściwie żyjemy tutaj... Istnieje tutaj ten duch Marcina, prawda? Poprzez jego prace...
Cóż, tutaj niczego się nie da się odwrócić. Nic... nic... Nie umiem... Jest trudno o tym mówić. Jest trudno mówić o tym. No tak zaistniało... gdzie właściwie... według natury rzeczy powinno być inaczej. Nastąpiło zakłócenie wielkiego porządku, który został przez nas przyjęty, uznany, uregulowany i nagle... katastrofa. I co w tym było niesłychanie dramatyczne, że było się zupełnie bezbronnym, że był to rodzaj choroby na którą... nic… wszystko... nie ma... Strasznej choroby, z której nie ma wyjścia. Ileś tam czasu... i potem następuje w umieraniu umieranie.
I to jest tragiczne. Już z tym pozostajemy. Ale On istnieje – On istnieje tutaj. Są jeszcze obrazy. Jeszcze mam pracownię, mieliśmy razem, ja mu dałem część mojej pracowni, nic tam nie zmieniam, jest dużo prac jeszcze. Powydawałem trochę.
I On tam też jest. Bez końca jesteśmy razem.
Tak musiało być widocznie.



PRACOWNIA DUSZEŃKI

Przedproże kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11/12 w Gdańsku. Tutaj do 2008 roku tworzył Franciszek Duszeńko.
Robert Kaja na prośbę Urszuli Ruhnke-Duszeńko opiekuje się pracownią swojego profesora.

Czekam tu na nich zimowego popołudnia w lutym 2012 roku. Dzień jest szary i raczej paskudny, chodniki oblodzone. Stojąc przed wejściem, widzę, jak niespiesznie idą od ulicy Mariackiej. Urszula wspiera się na ramieniu Roberta. Jej twarz rozpromienia uśmiech. Witamy się serdecznie, Robert otwiera masywne drzwi.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Nigdy tu nie byłam, więc wchodzę z zaciekawieniem, ale i niepewnością. Robert ma własne wspomnienia:

Robert Kaja

Kiedy tu wszedłem po raz pierwszy, to było takie silne wrażenie, jakbym zajrzał Profesorowi do środka, gdzieś do duszy. Towarzyszyło temu poczucie jakbym niestosowność popełniał, jakbym w prywatną przestrzeń wszedł... Teraz już się przyzwyczaiłem, ale jak wchodzą inne osoby też, widzę pewien rodzaj zakłopotania i skrępowania. Czuje się, że to nie było pokazywane, bo on tu właściwie nikogo tu nie zapraszał.

Urszula potwierdza, nie zapraszał nawet własnej żony.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Ja tu prawie nigdy nie przychodziłam, rzadko bardzo. Nie chodziliśmy do siebie, on do mnie też nie przychodził, bo nie życzyliśmy sobie tego. Tylko na wyraźne zaproszenie: „przyjdź do mnie do pracowni, bo chcę ci coś pokazać". I to było wzajemne – uważam, że to dobre, kiedy żyje razem dwoje artystów. Ja w domu miałam pracownię, jak on przychodził, to nawet nie zaglądał, absolutnie, dopiero kiedy go zaprosiłam, a i to rzadko.

Po śmierci Profesora i po oswojeniu się z jego nieobecnością można było zacząć odkrywać nieznane...

Robert Kaja

Odnalazłem mnóstwo rysunków, które odwołują się do tych wspomnień z czasów kiedy był w obozie koncentracyjnym, i myślę, że z wiekiem wracało to przeżycie.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Wiesz, patrzę na te jego „sztukowanki" różne takie. Jak on potrafił łączyć różne prace ze sobą, różne elementy i to go inspirowało do rzeźby.

Robert Kaja

Znalazł kawałek papieru czy tkaniny, czy kawałek styropianu nadtrawionego przez rozpuszczalnik i już układał z tego jakąś kompozycję.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Bardzo dużo miał takich abstrakcji.

Robert Kaja

On sam zresztą mówił, że ma poczucie jako pedagog, że dużo wychodzi z niego tej artystycznej energii i gdzieś się spala. To chyba tak jest, że energia przenika porami skóry, nie trzeba nawet o tym mówić. Ja też znalazłem tutaj mnóstwo takich niby moich własnych pomysłów – patrzę: profesor już wcześniej miał to w swoim szkicowniku.

W relacjach ze studentami i nawet z asystentami, współpracownikami był rodzaj dystansu, który mało kto próbował przekroczyć. Ale z drugiej strony był człowiekiem, który, przynajmniej dla mnie, wywoływał też bardzo ciepłe uczucia. Ale dopiero po bliższym poznaniu, bo na początku było widać, że to silna osobowość i od razu człowiek na baczność stawał...

Tutaj odnajdujemy i katalogi takie, których można było się spodziewać u profesora: Moore czy Rodczenko, ale obok leży FLASH ART. A na górze znalazłem katalogi EXIT, czyli o sztuce współczesnej, leżały na wierzchu. To dla mnie niesamowite, że osiemdziesięcioletni profesor do końca starał się być na bieżąco. Mimo że już nie pracował na uczelni. Ale on już będąc na emeryturze, jeszcze miał taki epizod po śmierci profesora Sitka, że prowadził chyba przez rok tę pracownię. To też było niesamowite – on się po prostu w tej pracowni pojawił i wszyscy nagle poczuli taki przymus intensywnej pracy. Ta pracownia zupełnie się zmieniła, kiedy on tam wszedł, ludzie nagle taki respekt poczuli i zaczęli intensywnie pracować. Podczas choroby profesora Sitka pracownia była raczej leniwa i nagle wszystko zostało znowu doprowadzone do takiego napięcia, i taki nerw tam się pojawił. On miał to w sobie – nic nie musiał robić, on się pojawiał i było wiadomo.

Urszula przegląda szkice, krząta się po głównej części pracowni... Wszędzie leżą szkice, narzędzia, niedokończone prace.

Tutaj jest kawalet, na którym leżą narzędzia tak, jakby dopiero co wyszedł i miał wrócić, żeby dokończyć... Na mnie ten kawalet z tą zaczętą, poprawianą gipsową głową wywarł niezwykłe wrażenie. Przez długi czas tu przychodząc, czułem jego obecność, poprzez to nasycenie przestrzeni jego osobą. I początkowo w ogóle nie wyobrażałem sobie, że ja będę mógł tu pracować. Przestrzeń profesora, do której można wejść jako gość, ale trudno było mi rozłożyć się z czymś i zburzyć to, co on zostawił.
Gipsowa głowa z cyklu głów obozowych, ja to tak kojarzę z tymi ostrymi płaszczyznami pociętych, jakby okaleczonych i cierpiących. Obok jakiś pędzel do strzepywania nadmiaru gipsu, jakieś tarniki, jakaś szmatka.

Robert Kaja

Biorę do ręki płaskie narzędzie z resztkami gipsu, rękojeść wyślizgana dłonią i czasem.

To jest właśnie tarnik do gipsu. Takiego już nigdzie się nie dostanie, z końca lat sześćdziesiątych, takich narzędzi już nie produkują. Tak samo jak tych noży ze stali rdzewnej, których się kiedyś powszechnie używało do gliny, tu – widzisz jaki zbrązowiały? One były najlepsze do gliny, teraz już wszędzie jest nierdzewka...

Robert Kaja

I te gazety porozkładane z artykułami, na których widać wyblakłe kolory, i te narzędzia – wszystko jest jakby z innego czasu.

Bardzo ekspresyjnie wygląda niedokończona głowa stojąca na kawalecie, osłonięta postrzępionym kawałkiem płótna ...

Zaczął i nie skończył, to chyba w glinie jest ? Ona jest taka popękana, bo po prostu wyschła.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Robert Kaja

Mnie ta głowa trochę przypomina wnuka profesora, czyli waszego wnuka Mateusza, ale może mi się wydaje.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Mateusza? To przypomina? No może, może... Może gdzieś w podświadomości nawet.

Robert Kaja

Glina popękała.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Mnie to też wzrusza, bo ona tak naturalnie popękała, tak jak pęka glina suszą-ca się. A te strzępy, to były ścierki, w które ją zawijał, żeby wilgotność trzymały. I jak jego zabrakło, no to tak się stało, jak się stało – wyschły, to jest taki prosty proces.

Nieodwracalny już teraz proces… Na stołach i półkach mnóstwo przedmiotów, część poupychana pod sufitem.

Robert Kaja

Cały zbiór różnych rzeczy, które się miały do czegoś przydać.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Ach! Jemu były potrzebne tak różne klamoty, wszystko gromadził i jak mu zagrało, potrafił z tego wykrzesać inspiracje do pracy.

Oglądam notatki, kawałki drutu kolczastego, numery telefonów: „Alina, Antek...”

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Alina, Antek... ach to sąsiedzi ze wsi.

Robert Kaja

Kilka telefonów najważniejszych, czyli do profesora Haupta, do asystenta Zdzi-cha Pidka, do Marka Targońskiego, który było jego ostatnim asystentem.

Czytam nazwiska pisane ołówkiem ręką Profesora: Edward Sitek, Roman Usarewicz, Albert Zalewski, wszyscy już nie żyją…

Robert Kaja

Tak, tak...

Urszula Ruhnke-Duszeńko

To jest niesamowite: kiedyś jak wychodziłam z domu, tu w Gdańsku, zawsze kogoś spotykałam. Teraz idę i nikogo nie ma, ten nie żyje, tamten już dawno odszedł i tak dalej... Jak się tak długo żyje, potem są tego rodzaju doświadczenia.

Urszula Ruhnke-Duszeńko wie, o czym mówi – ma 90 lat.

Robert Kaja

Mam poczucie, że jest tu jakiś zapis epoki, jakiegoś czasu. Zarówno nazwiska tych przyjaciół i znajomych, jak i estetyka tych puszek, pudełek, narzędzi, i es-tetyka tych prac to jest czas, który już odszedł i który coraz mniej jest czytelny w Gdańsku. Jest w tej pracowni jakaś wartość.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Mnie się wydaje, że nawet dla miasta byłoby to ciekawe, żeby mieć coś takiego i móc pokazać.

Robert Kaja

Bardzo bym chciał, żeby tu większa liczba osób zaglądała.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Jak ja go znam, to on by nie chciał!

Jak ja tu przyprowadziłem Wydział Rzeźby, to też nie wiedziałem, czy dobrze robię, że ich wpuszczam! Robert Kaja

To już jest twoja decyzja. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Robert wraca do refleksji nad czasem:

Tutaj wartością jest nawet ta deska, te przerdzewiałe obcęgi, kawałek szmaty, która się tu urwała, która ma jakąś taką materię.

I niepokoi cię, co dalej będzie z pracownią Profesora Duszeńki przy Chlebnickiej?

No właśnie. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Jesteś właścicielką. Robert Kaja

No to ja nie wiem, co z tym zrobić... Urszula Ruhnke-Duszeńko

Wracamy do pierwszego pomieszczenia, którego część Profesor odstąpił synowi. Marcin Duszeńko, malarz zmarł po ciężkiej chorobie w 2000 roku.

Jak Marcin robił dyplom i nie miał gdzie malować, to on przedzielił to pomieszczenie ścianą i dał Marcinowi, żeby miał gdzie pracować. Strasznie zniszczone są te obrazy, trzeba je wymyć. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Możemy jeszcze wejść na antresolę, gdzie są ostanie kompozycje profesora, a Urszulę bym poprosił, żebyś już nie wchodziła po tych schodach, bo chyba to może być ryzykowne. Tu usiądziesz sobie na krzesełku. Robert Kaja

Tak, tak. Urszula Ruhnke-Duszeńko

A tam, pamiętam, że mi mówiłaś, że ten stół to wasz pierwszy wasz zakup jako małżeństwa. Robert Kaja

Gdzie? Urszula Ruhnke-Duszeńko

Tutaj. Mówiłaś, żebym nie wyrzucał przypadkiem. Robert Kaja

Który stół? Może to Roberta jakaś fantazja? Urszula Ruhnke-Duszeńko

Nie, nie, tak mi mówiłaś. Robert Kaja

A, ten! Kochany mój pierwszy stół! Tu jest szufladka gdzieś, wszystko Gucio zagospodarował. Tak, to nasz pierwszy stół. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Może sobie tu usiądziesz? Robert Kaja

Tak, ja sobie tu usiądę. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Urszula zostaje na dole, my z Robertem wchodzimy na antresolę, która Profesor na pewno sam zbudował, ściana działowa z perforowanej płyty, pomalowane

na niebiesko krzesło z poduszką zieloną w białe groszki pobrudzoną niebieską farbą, blaty z desek kreślarskich i płyt, na nich szkice, przedmioty, ołówki, „sztukowanki" profesora, jego zegarek...

Robert Kaja

Ja tę przestrzeń trochę uporządkowałem, bo tu się nie dało wejść. Stało to niebieskie krzesło otoczone stołami dookoła tak, żeby wygodnie było sięgnąć ręką i były te blaty z kompozycjami, które tutaj widzisz poukładane z kawałków kalafonii, kamieni, jakiś gliniany gołąbek, któremu się ułamało skrzydło, jakiś sęk, huba. Te metale to mogą być jakieś odłamki i tak się zastanawiam, że może znalezione gdzie na Westerplatte, bo to są bardzo dramatycznie poszarpane grube blachy. Wygląda jak pamiątki wojenne. Tutaj albumy, pisma o sztuce, katalogi z galerii Wyspa, katalog Klamana wczesny.

Grzegorz Klaman, Zdzisław Pidek, sporo ich było, znanych artystów-wychowanków Profesora.

A skończywszy na Julicie Wójcik i Jacku Niegodzie. Taki zbiór ciekawych osobowości. Profesor był na pewno najsilniejszą osobowością na wydziale. Ale tak poza uczelnią nikt nie mógł o nim słyszeć poza tymi informacjami encyklopedycznymi, że pomnik w Treblince, że pomnik na Westerplatte.
Z tego, co Urszula mówi, to chodził do pracowni codziennie, dopóki mógł i właśnie te ostanie kompozycje, które oglądamy, to były jego ostatnie próby. Kiedy już niewiele był w stanie wykonać własnoręcznie, po prostu zestawiał te przedmioty.

Z dołu dochodzą niepokojące dźwięki, Robert sprawdza, co upadło i upewnia się, czy z Urszulą wszystko w porządku.

Ona przegląda Marcina obrazy. Zwłaszcza ten okres tuż po śmierci Profesora był tak trudny, że ona w zasadzie nic nie była w stanie zrobić. Jakby ją tak zostawić, to ona by w tym fotelu została i tyle...

Moje ostatnie z nim spotkanie było dramatyczne, ja go widziałem na dzień przed śmiercią, kiedy już właściwie nie miał świadomości. I tylko takie kilkanaście sekund, kiedy odzyskał świadomości i coś żartobliwego powiedział do pielęgniarki. Ale kiedy podszedłem bliżej, on już był znów nieprzytomny. Więc widziałem go kilkanaście godzin przed śmiercią, i tyle.

Tutaj mamy jeszcze dużo rysunków, które znalazłem. Posegregowałem je tematycznie, są najróżniejsze szkice na takim cienkim papierze, jakieś projekty do pomników tutaj są i do przestrzeni zupełnie innych, rysowane taką grubą krechą, tego jest naprawdę dużo. Zresztą Urszula opowiada, że on w zasadzie codziennie coś szkicował, jakiś modelik robił, tu są też jakiś obozowe tematy, tego jest bardzo dużo.

Robił też trochę zleceń do kościoła. O! to jest ten Chrystus z Gdyni-Leszczynek, który Zdzichu z kolegami, Zdzichu Pidek realizował w skali jeden do jeden. Profesor zrobił tylko model. No i z Treblinki też są rysunki, stare - sześćdziesiąte lata. Ten zbiór to naprawdę skarby.

Robert boi się, że po opróżnieniu pracowni wszystko ulegnie rozproszeniu.

Nie wiem właściwie kto powinien się zająć zabezpieczeniem tego. Gdzie to powinno trafić jako dokument? To jednak osobowość znacząca w Gdańsku. Jeżeli tak hołubimy Guntera Grassa wydaje mi się, że rzeźbiarza skali profesora Duszeńki też powinniśmy jakoś pamiętać. To temat do rozważenia i to szybko, wydaje mi się.

A tu – popatrz coś jeszcze z takich skarbów odkrytych: tu profesor najwyraźniej zachował sobie liczenie głosów w czasie wyborów, kiedy wybrano go na rektora ASP. Są tu nazwiska: Duszeńko, Haupt, Jackiewicz.

Duszeńko był rektorem w czasie stanu wojennego:1980-1984. Bardzo trudny czas. Patrzę na nazwiska i kreseczki przy nich, Duszeńko ma tych kreseczek znacznie więcej niż kontrkandydaci. Ale na czym robił te notatki? Na okładce tomiku poezji Anny Czekanowicz „Ktoś kogo nie ma". Kiedyś były takie zeszyty poetyckie wydawane przez Akademię Sztuk Pięknych wówczas PWSSP, zawsze z grafiką któregoś ze studentów na okładce. Anna Czekanowicz pełni teraz funkcję Dyrektora Biura Kultury przy Prezydencie Miasta Gdańska

To jest ciekawa pętla.

Robert Kaja

Trudno w tej pracowni nie zauważyć śladów Marcina, wiszące na gwoździu flanelowe koszule w kratę też pewnie do niego należały. Robert potwierdza i zwraca moją uwagę na niewielkie obiekty z blachy.

On to kiedyś lutował, bo widziałem, że sporo jest tutaj takich blaszanych lutowanych modeli, to są pewnie jakieś starsze rzeczy, które się rozsypały i zaczął układać z tego coś innego. Takie rysuneczki. Fajna jest taka świadomość, że każdy element, który miał w ręku, rozpatrywał w kategorii kompozycji rzeźbiarskiej, jakby nie patrzył na to jako na coś, co służy do czegoś, tylko jak na kompozycję, jakieś rytmy, jakiś materiał, który zestawiał z innym materiałem i od razu budowała się z tego metafora. Trochę tak jak poeta zestawia słowa i nagle one zaczynają coś innego znaczyć.

Mój wzrok wychwytuje w stercie papierów zeszyty papierów kolorowych, jakich używaliśmy w podstawówce.

No to zwracam twoją uwagę na pismo „Litery" z roku sześćdziesiątego czwartego ze znaczkiem pocztowym Westerplatte. To musiał być model z konkursu, bo pomnik później powstał.

Pamiętam, jak kilka lat temu była w prasie nagonka na pomnik, domaganie się zburzenia „tego reliktu komunistycznej przeszłości".

To było niedługo przed śmiercią Profesora i on to przeżywał mocno. Ale pamiętam taki wywiad, gdzie bardzo spokojnie i zdecydowanie odpowiadał. To bardzo było krzywdzące, uważam. Im dłużej patrzę na ten pomnik, tym bardziej widzę, że to, co można było zawrzeć w takim pomniku w tamtych czasach, to on zawarł. Zresztą – możemy zejść, na dole jest zdjęcie, pokażę ci, jak też można interpretować ten pomnik, o czym mało kto mówi...

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Słuchaj, przestawiałam niektóre rzeczy, przepraszam cię, ale nic nie nabałaganiłam!

Robert Kaja

W porządku, tu jest kran, jeśli chcesz umyć ręce, ale tylko zimna woda jest tutaj.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Nie szkodzi.

Robert Kaja

O, zobacz tutaj – masz ten pomnik i on się składa wyraźnie w dwóch elementów jeden jest w kształcie jakby takiego buta, z wyobrażeniami radzieckich żołnierzy i ten but jakby rozgniata coś, co jest tym porządkiem sprzed wojny. Tutaj mamy zaznaczonych właśnie obrońców Westerplatte i tych żołnierzy, którzy zginęli, broniąc Westerplatte. A tu mamy już jakby historię tych bitew u boku armii radzieckiej, czyli jeden porządek postawiony został na tym poprzednim. No i więcej chyba nie można było w tamtych czasach powiedzieć. A ludzie się czepiają, że zrobił żołnierzy radzieckich, a on zrobił...

Robert przerywa, bo Urszula szuka ręcznika do wytarcia rąk. To Urszula uczyniła Roberta strażnikiem pracowni.

Robert Kaja

No tak, tak – przekazała mi klucze i tutaj wchodzę, trochę pracuję w jednej części.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

No bo by się marnowała pracownia, a tak ma pracować gdzie chłop i patrzę jak pracuje, bierze udział w konkursach, taki zdolny artysta! On jest na wagę złota. Taki kochany i tak dobry, taki dobry z kością!

Robert Kaja

A wracając do profesora, to pochodził spod Lwowa, a w wieku lat, jeszcze chyba nie miał osiemnastu już należał do AK, potem trafił do obozu, potem znalazł się tutaj w Gdańsku, kiedy Gdańsk właściwie była cały zburzony.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

On szukał Mariana Wnuka po całej Polsce .

Robert Kaja

Bo to były jeszcze czasy, kiedy się zastanawiano, czy w ogóle Warszawa będzie odbudowywana.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Wtedy Warszawy nie było jako takiej.

Robert Kaja

A potem znalazł się w Gdańsku i tutaj brał udział jak większość artystów rzeźbiarzy w tej odbudowie starówki. Zaczęła się organizować uczelnia Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Ona powstała, ona była w Sopocie.

Robert Kaja

Tak najpierw w Sopocie, potem dopiero przeniosła się do Gdańska. Za jego czasów ten wydział był bardzo silny i wyrazisty, właśnie mając takie osoby właśnie jak Zdzichu Pitek, Grzegorz Klaman, Kasia Józefowicz, oczywiście byli ci starsi profesorowie: Sławoj Ostrowski czy Staszek Radwański, który przez jakiś czas był asystentem profesora Duszeńki.

Ciekawe, czy też mówili na niego Gucio lub Gutek? Urszula inaczej męża nie nazywała, to od akowskiego pseudonimu Gustaw.

Ja też nie wiedziałem długi czas skąd to się wzięło. Tak mi było to dziwne dla mnie studenta, który z takim namaszczeniem patrzył na profesora i nagle mówią na niego Gutek w domu. Robert Kaja

Gutek był nieprzystępny, on był taki z daleka. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Wszystko wie ten człowiek o tobie, jak tylko na ciebie spojrzy. To spojrzenie potrafiło zmrozić, ale potrafiło też wiele wyjaśnić. Robert Kaja

A mnie nie zmroziło! Urszula Ruhnke-Duszeńko

Czyli to była miłość od pierwszego wejrzenia.

Czy ja wiem? czy od pierwszego... chyba blisko tego. Mieszkaliśmy wtedy w Sopocie w Domu Akademickim. Tych akademików tośmy mieli od cholery, bo to co chwilę z jednego nas wyrzucali i dawali drugi. To były te czasy takiej beztroski chociaż to była głęboka komuna, myśmy w ogóle chyba tego nie zauważali, jakoś się od tego izolowaliśmy. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Młodość Robert Kaja

Młodość, tak... A co tam jest? Urszula Ruhnke-Duszeńko

Farby. Olejne. Robert Kaja

Ale to są dobre farby Urszula Ruhnke-Duszeńko

Tutaj tych pudełek masz trochę. Robert Kaja

Dobrze, dobrze ja je któregoś dnia wezmę. Ja ostatnio nie maluję, ale w ogóle to tak. Ja słabo widzę ale ja maluje tak, że nie muszę widzieć tak dokładnie, bo nie jestem precyzyjna, to nie musi być podobne czy coś. Robert, zlituj się! W same oczy, przepraszam. Urszula Ruhnke-Duszeńko

Robert włączył lampę z mocną żarówką, pewnie kiedyś służyła do doświetlenia przy malowaniu w ponure dni.

Chciałem trochę ocieplić atmosferę, bo teraz taki chłód przez okna. Robert Kaja

A nie możesz jakoś inaczej ustawić? Urszula Ruhnke-Duszeńko

Mogę, mogę. Robert Kaja

O Jezus to jest jeszcze... Pokaż. Tak to moja pierwsza lampa jaką w życiu miałam. Urszula Ruhnke-Duszeńko

I pierwszy stół przykryty „obrusem" z szarego papieru. Stół przy którym pijemy herbatę i jemy drożdżówki przyniesione przez Roberta

Właściwie to miło tu w tej pracowni. Urszula Ruhnke-Duszeńko

No bardzo. Robert Kaja

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Prawda? Dobry nastrój.

Robert Kaja

Lubię tu sobie posiedzieć, popracować, zajrzeć do Profesora.

Urszula Ruhnke-Duszeńko

Już?

Tak, już pora wychodzić. Robert troskliwie pomaga Urszuli włożyć kurtkę, umieścić w rękawie „paluch niesforny". Jeszcze okulary, czapka na głowę, zgrzyt zamka w drzwiach, za którymi zostawiamy zaklęty w przedmiotach czas Profesora.

Od autorki

W moim radiowym archiwum są dwie audycje poświęcone profesorowi Franciszkowi Duszeńce: *Herbatka u Duszeńków* z 2002 roku oraz *Pracownia* z 2012 roku, audycja, która powstała już po śmierci Profesora. Zbiegiem okoliczności obie były wyemitowane tego samego dnia: 27 lutego. A może zbiegi okoliczności nie istnieją? W każdym razie trochę metafizyki w opowieści o artyście nie zaszkodzi.

W lutym 2002 roku byłam po raz pierwszy z wizytą u państwa Duszeńków i po raz pierwszy rozmawiałam z Profesorem dłużej niż przez kilka minut. Do tej pory spotykałam Go na uczelni albo na wernisażach, gdzie raczej wymienialiśmy jedynie ukłony. Inaczej z Urszulą, z Nią zawsze była okazja do pogawędki i to Ona ośmieliła mnie do wejścia w prywatność tego domu.

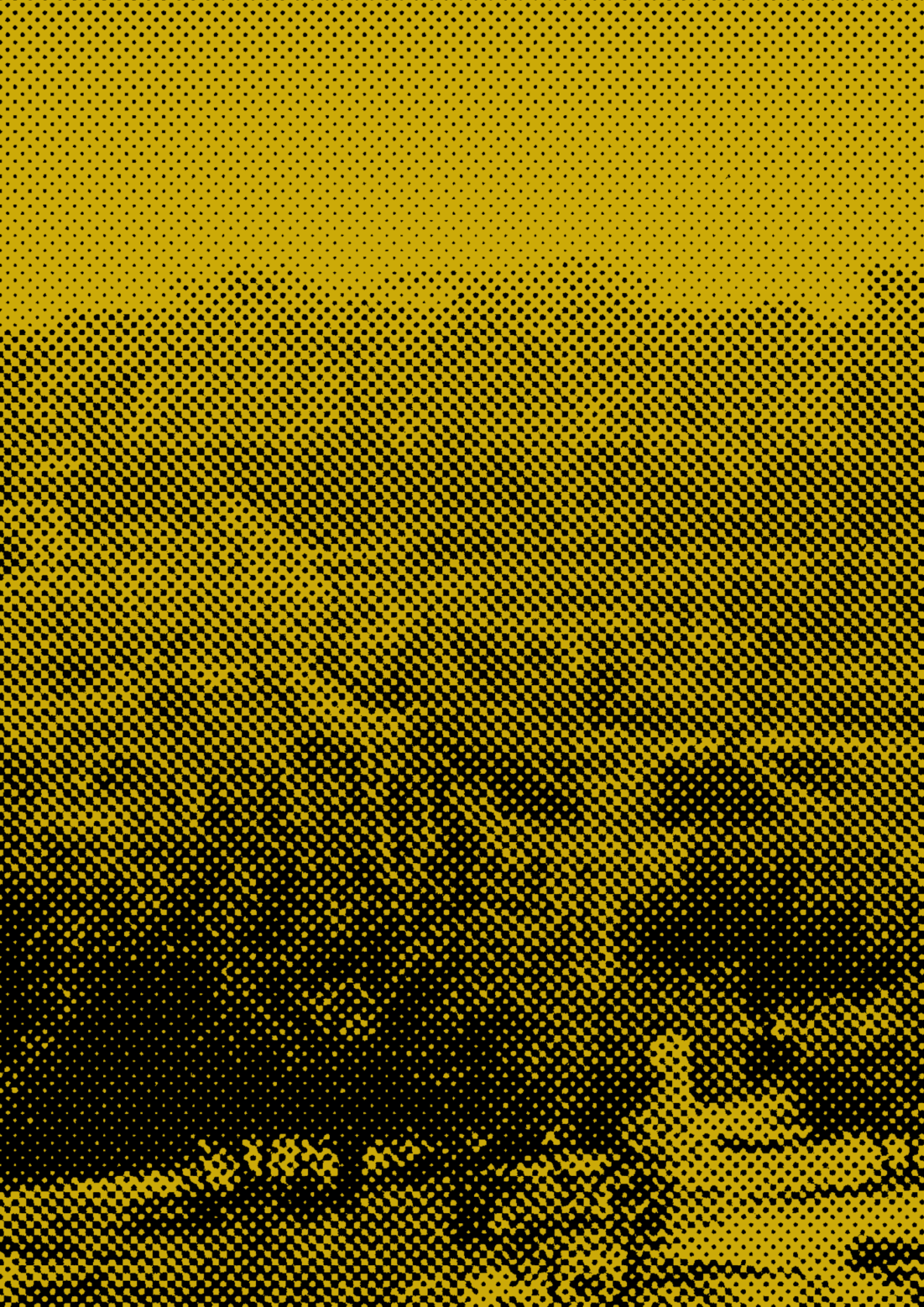
W *Herbatce u Duszeńków* prócz gospodarzy wypowiadają się również uczniowie prof. Duszeńki: obecna rektor Ludmiła Ostrogórska, nieżyjący już Zdzisław Pidek, Grzegorz Klaman i Waldemar Cichoń oraz Robert Kaja – jeden z narratorów o dziesięć lat późniejszej *Pracowni*.

W *Herbatce* zachowuję niemalże dosłowny styl naszej swobodnej rozmowy przy tytułowej herbacie. W *Pracowni* zaś próbuję oddać klimat miejsca, który w audycji radiowej obrazowany jest nie tylko słowem, ale każdym oddechem, westchnieniem i prozaicznym przesuwaniem mebli, narzędzi, a nawet smakowitym mlaskaniem przy jedzeniu drożdżówek przyniesionych przez Roberta Kaję. No bo jakże rozmawiać bez herbaty?









RECENZJE

RECENZJE ZWIĄZANE Z PRZYZNAWANIEM STOPNI I TYTUŁÓW NAUKOWYCH

NA ZLECENIE RAD WYDZIAŁÓW I REKTORÓW UCZELNI

Stopień adiunkta kwalifikacje I stopnia:

Ludmiła Ostrogórska	PWSSP w Gdańsku
Zdzisław Pidek	PWSSP w Gdańsku
Tomasz Misztal	PWSSP w Gdańsku
Grzegorz Klaman	PWSSP w Gdańsku
Marian Molenda	Uniwersytet Opolski
Janusz Tkaczuk	Politechnika Gdańska
Bogdan Wajberg	ASP w Łodzi
Andrzej Sołyga	ASP w Warszawie
Regina Kratke-Czapiewska	Politechnika Gdańska

Tytuły naukowe docenta:

Jan Kucz	ASP w Warszawie
Stanisław Kulon	ASP w Warszawie
Stanisław Radwański	PWSSP w Gdańsku
Edward Sitek	PWSSP w Gdańsku
Albert Zalewski	Uniwersytet Opolski
Józef Stasiński	Politechnika Poznańska
Wincenty Kućma	ASP w Krakowie
Jerzy Boroń	PWSSP we Wrocławiu

Tytuły naukowe profesora nadzwyczajnego:

Jan Kucz	ASP w Warszawie
Stanisław Kulon	ASP w Warszawie
Wincenty Kućma	ASP w Krakowie
Adam Myjak	ASP w Warszawie
Janina Stefanowicz-Schmidt	PWSSP w Gdańsku
Stanisław Radwański	PWSSP w Gdańsku
Edward Sitek	PWSSP w Gdańsku
Zofia Dąbrowska	UMK w Toruniu

Tytuły naukowe profesora zwyczajnego:

Zofia Demkowska	ASP w Warszawie
Tadeusz Łodziana	ASP w Warszawie

NA ZLECENIE RADY WYŻSZEJ SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO:

Kwalifikacje II stopnia:

Teresa Klaman	PWSSP w Gdańsku
Mariusz Kulpa	PWSSP w Gdańsku
Ludmiła Ostrogórska	PWSSP w Gdańsku
Andrzej Wojciechowski	PWSSP w Poznaniu
Danuta Mączak	ASP w Poznaniu
Zofia Dąbrowska	UMK w Toruniu
Wiesław Bielak	ASP w Krakowie
Wojciech Firek	ASP w Krakowie
Bogusz Salwiński	ASP w Krakowie
Ewa Twarowska-Sioda	PWSSP w Poznaniu
Maria Górecka	UMCS w Lublinie
Dobrosław Bagiński	UMCS w Lublinie
Halina Stawowy-Dombrowska	WSP w Kielcach
Małgorzata Olkuska	WSP w Krakowie
Joanna Imielska	ASP w Poznaniu
Jan Grodek	PWSSP w Łodzi

Tytuły naukowe profesora:

Grzegorz Kowalski	ASP w Warszawie
Piotr Gawron	ASP w Warszawie
Janusz Pastwa	ASP w Warszawie
Krzysztof Jakub Kędzierski	ASP w Krakowie
Janusz Nowakowski	ASP w Krakowie
Antoni Porczak	ASP w Krakowie
Teresa Lipska-Zworska	PWSSP we Wrocławiu
Henryk Wilkoński	PWSSP we Wrocławiu
Alojzy Gryt	PWSSP we Wrocławiu
Jacek Dworski	PWSSP we Wrocławiu
Maciej Szańkowski	PWSSP w Poznaniu
Józef Petruk	PWSSP w Poznaniu
Andrzej Jocz	PWSSP w Łodzi
Józef Stasiński	Politechnika Poznańska
Adolf Ryszka	UMK w Toruniu
Roman Pawelski	Politechnika Warszawska
Alfreda Poznańska	PWSSP we Wrocławiu
Krzysztof Nitsch	ASP w Krakowie
Andrzej Getter	ASP w Krakowie

FRAGMENTY RECENZJI

Asystent Ludmiła Ostrogórska
Na stopień doktora,
Wydział Rzeźby PWSSP, Gdańsk 1984

W tym okresie poszukiwania artystki koncentrują się na niewielkiego formatu rzeźbach, w których następuje proces dalszego znachodzenia [sic!] własnej drogi, proces dalszego przetwarzania rzeczywistości.
Twórczość rzeźbiarska Ostrogórskiej to twórczość o dużej delikatności, subtelności widzenia i kojarzenia, szlachetnej dyscypliny formy, precyzyjnym opanowaniu rzemiosła – twórczość ta staje się autentycznie w swojej wymowie zauważalna, każe przewidywać dalszy jej rozwój, a zdobyta wiedza, doświadczenie pedagogiczne pełne zaangażowanie w procesie nauczania, każą przewidywać w osobie Ostrogórskiej pozyskanie dla Uczelni pełnowartościowego pracownika naukowego.

Profesor Zofia Demkowska
Na stopień profesora zwyczajnego,
Wydział Rzeźby ASP, Warszawa 1988

Prof. Zofia Demkowska tradycyjne pojęcie medalu poszerza i rozwija, wprowadzając szeroką skalę możliwości wyrazowych, głównie używając specyficznie przestrzennego sformułowania relacji płaszczyzny reliefu – wprowadza przypisanego dotychczas malarstwu pojęcia i zagadnienia pejzażu w zakresie twórczości medalierskiej – wzbogaca zastosowanie materiałów – prócz tradycyjnego metalu używa palonej gliny i ceramiki. Cechy te przy twórczych wyczuleniach formalnych stanowią o własnych odkryciach, a w konsekwencji o własnym stylu. Osobista, nieskrępowana wypowiedź staje się głównym celem w działalności medalierskiej i rzeźbiarskiej artysty.

Docent Janina Stefanowicz-Schmidt
Na stopień profesora nadzwyczajnego,
Wydział Rzeźby PWSSP, Gdańsk 1988

Ważną dziedziną twórczości p. Stefanowicz jest dyscyplina medalierstwa.
W większości realizowanych medali, medali dokumencie czasu, zauważalny jest wyraz osobistego stosunku do rozwiązywanych tematów, tematów historycznych, religijnych, społecznych, tematów podejmowanych na zamówienie, których artystka nie unika, gdzie troska o znalezienie najtrafniejszej formy dla wyrażania tych treści, osiągnięte rezultaty, stanowią o profesjonalności, również o wartości i dojrzałości artysty w relacjach odbioru społecznego.
Poszukiwania artystyczne doc. Janiny Stefanowicz wynikające z humanistycznego widzenia świata, często klasyczne w swoich rozstrzygnięciach formalnych, wynikające z pełnej skupienia i powagi koncentracji, pewnej intymności w przekazywaniu własnych przeżyć i doznań, niewątpliwie stanowią o substancji wyrazowej dzieła, stanowią, że twórczość ta, twórczość o cechach dużej delikatności, subtelności widzenia i kojarzenia, szlachetnej dyscypliny formy, precyzyjnego opanowania rzemiosła,, staje się autentyczna w swojej wymowie.

Docent Jan Kucz
Na stopień profesora,
Wydział Rzeźby ASP, Warszawa 1989

Artysta ciekawej umysłowości, nieprzeciętnego talentu i wrażliwości o poważnych osiągnięciach, rzeźbiarz, którego bogaty życiorys świadczy o Jego aktywności, ciekawości, o ciągłej potrzebie poznawania i doświadczania.
Specyficzną cechą Sztuki Kucza jest humanizm – głównym motywem człowiek i sprawy z nim związane, sprawy ludzkie. Rzeźba jest u Kucza refleksją, poezją, przyjazną ironią, czułością i wrażliwością, walory plastyczne, świetnie opanowane rzemiosło, odkrywczość formy, wszystko staje się u Kucza jednością. Na bazie kultury humanistycznej artysta tworzy pełen inwencji swój własny świat.

Docent Adam Myjak
Na stopień profesora,
Wydział Rzeźby ASP, Warszawa 1990

Przekazanie własnego sądu w relacji zjawisk współczesności oraz własnej wizji twórczej staje się dla artysty w okresie lat osiemdziesiątych szczególnie istotną potrzebą i koniecznością. W okresie tym osiąga dojrzałość i wyrazistość swoich poszukiwań, gdzie z szeregu wątków zostaje ukształtowana pewna jednolitość stylu. Głównym tematem działań i rozważań jest w dalszym ciągu człowiek, natomiast poszerza się zasięg pojęć i wyobrażeń figuracji – figuracji, w której rzeźbiarz porusza się swobodnie. „Ludzki pejzaż", nazwany przez autora „Figury", cykle rzeźb są tego wykładnią. Rzeźba staje się dla Myjaka przede wszystkim zapisem idei, a ekspresja formy, dominującą siłą wewnętrzną. Stosowanie różnych materiałów, umiejętnie łączonych, w tym fragmentów polerowanego brązu, w całokształcie organizmu rzeźby, staje się nie tylko odrębnością, ale pozwala poprzez efekt niezwykłego napięcia tkanki tejże materii na uzyskanie swoistego wewnętrznego piękna i czaru tych rzeźb. Również szczególne, a specyficzne dla artysty wyczulenie na kolor i materię stanowią o rozpoznawalności autorskiej.

Docent Józef Stasiński
Na stopień profesora,
Wydział Rzeźby PWSSP, Gdańsk 1991

Znaczące, ważne osiągnięcia w dziedzinie medalierstwa polskiego każą mi uznać w Stasińskim jednego z najpoważniejszych, a zarazem najwartościowszych rzeźbiarzy tworzących i kształtujących tę dziedzinę rzeźby.
Jest Stasiński wybitnym rzeźbiarzem, stanowią o tym jego liczne realizacje, wymienię tylko niektóre z nich, pomnik Zagłady w Chełmie o niezwykłej dramaturgii, pomnik Kardynała Hlonda w bazylice poznańskiej, rzeźby w kościołach, w realizacjach architektury, zieleni, jednak samookreślenie twórcze Stasińskiego to medal, mały krążek metalu, który staje się u tego Artysty wszystkim, medal dokument czasu staje się refleksją, czułością i wrażliwością na otaczający świat, staje się poetyckim zapisem autorskim, walory plastyczne, gdzie rzeźbiarz znajduje specyficzne twórcze rozstrzygnięcia formalne, literackość i muzyczność, wszystko staje się jednością.

Adiunkt Bogusz Salwiński
Na stopień profesora,
Wydział Rzeźby ASP, Kraków 1991

Nieprzeciętny talent, wyczuwalność, a zarazem umiejętność ustawienia bryły w przestrzeni, rozumienie jej wyporności, integralne poczucie proporcji i wzajemnych relacji do architektury otoczenia pozwalają rzeźbiarzowi określić i narzucić życie miejsca, w którym usytuowano dzieło.
Jego projekty pomnika Powstania Warszawskiego i Bohaterów Powstania Warszawskiego wyróżnione pierwszymi nagrodami, ze wskazaniem przez sąd konkursowy do realizacji (dotyczy projektu pomnika Bohaterów Powstania Warszawskiego), potwierdzają powyższe.
Angażuje wyobraźnię. Należy ubolewać, że w wyniku manipulacji administracyjnych ówczesnych władz nie dopuszczono projektu do realizacji.

Adiunkt Andrzej Wojciechowski
Kwalifikacje II stopnia,
Wydział Rzeźby PWSSP, Poznań 1991

Rozpatrując działalność artystyczną i pedagogiczną ad. Andrzeja Wojciechowskiego, nie można nie zauważyć wyjątkowości i jakby innego, a zarazem szerszego aspektu tej działalności. Odnoszę wrażenie bardzo silnej wewnętrznej potrzeby artysty, samookreślania się sztuce również poprzez służbę innym, a w tym szczególnym przypadku dzieciom niepełnosprawnym – potrzeby spełnienia określonego posłannictwa.
Wzbudza to mój szacunek i uznanie.
Jest Wojciechowski rzeźbiarzem przekornym i opornym, o silnie zindywidualizowanym stosunku i rozumieniu zasadniczych zagadnień tej dyscypliny sztuki. Istotną cechą Jego twórczości jest pewna „prywatność" i niezależność. Cykl powstałych w okresie lat osiemdziesiątych pod wspólnym tytułem Opłakiwanie lub Pieta jest pewnym odniesieniem do tradycji, przede wszystkim jest głównie przeniesieniem na swój indywidualny świat widzenia, rozumienia, odczuwania i kojarzenia pojęć, również w sferze konstrukcji substancji wyrazowej dzieła.

Adiunkt Ludmiła Ostrogórska
Ocena Twórczości na zlecenie Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego,
Wydział Rzeźby PWSSP, Gdańsk 1992

Adiunkt Ludmiła Ostrogórska jest rzeźbiarką wypowiedzi kameralnej, intymnej wrażliwości i czułości wyabstrahowanego świata metafory poetyckiej. Jest to twórczość dużej delikatności, subtelności widzenia i kojarzenia, szlachetnej wyciszonej dyscypliny formy, perfekcyjnie opanowanego rzemiosła, jest to twórczość autentycznie w swojej wymowie zauważalna.

Docent Grzegorz Kowalski
Recenzja o działalności artystycznej i pedagogicznej.
Wydział Rzeźby ASP w Warszawie, 1992

Grzegorz Kowalski artysta wszechstronny, poszukujący w różnych kierunkach, artysta otwarty i twórczo wyczulony na działania świata, w różnych okresach swojej niezwykle aktywnej twórczości zajmuje się sztuką ziemi, sztuką efemeryczną, minimal art, – nie są Mu obce takie pojęcia, jak enviroment, instalacje.
Jest również teoretykiem, bierze udział w licznych sympozjach i kongresach, konferencjach i zespołach problemowych, udziela wywiadów, wygłasza wykłady w kraju i zagranicą. Imponująca jest również lista wystaw własnych, wystaw zbiorowych, wystaw, które kształtuje, którym przewodzi.
Jego zakres kompetencji, niewątpliwa wiedza, perfekcyjna umiejętność, pozwalają Mu na swobodne poruszanie się w obszarze zdarzeń i sytuacji kreujących współczesnego artystę.
Grzegorz Kowalski artysta „wszechstronny" przyznaje i podkreśla genetyczne pochodzenie swojej natury twórczej z rzeźby. Nie wyklucza ze swego obszaru działania, działań, które można uznać za odniesienia „tradycyjne". Jest to zastanawiające i pouczające zarazem. Potwierdzeniem zdają się być projekty pomników „Ofiar Grudnia '70" dla Gdyni i projekt upamiętnienia miejsca porwania ks. Jerzego Popiełuszki 1984. Projektowana dramaturgia tych pomników o silnych napięciach wyrazowych każe je uznać za jedne z najciekawszych propozycji pomnikowych.
Nie miałem możliwości szerszego bezpośredniego zapoznania się z działalnością pedagogiczną doc. Grzegorza Kowalskiego, miarodajną staje się dla mnie opinia najbliższych współpracowników, profesorów Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych, wyrażona tak w omówieniach, jak i wynikach głosowania, gdzie uzyskuje (z wyjątkiem jednego głosu przeciw) pozytywne potwierdzenie wniosku przy obecności wszystkich profesorów wydziału znakomitych rzeźbiarzy i pedagogów.
Sadzę, że zwyczajna i naturalna u Kowalskiego potrzeba współistnienia w sztuce, a zarazem umiejętność współtworzenia z innymi, staje się dla Kowalskiego nauczyciela cenną cechą, a szeroki zakres i zasięg tych działań stanowi o Jego wartości, autentycznych skłonnościach i upodobaniach pedagogicznych. Wszechstronna bogata działalność, każe mi uznać w Kowalskim wybitnego twórcę i pedagoga o nieprzeciętnym wymiarze, zasługującego w pełni na tytuł profesora.
Wniosek o nadanie docentowi Grzegorzowi Kowalskiemu tytułu naukowego profesora popieram.

Docent Antoni Porczak
Wydział Rzeźby ASP, Kraków 1993

Antoni Porczak – niespokojny duch rzeźby polskiej ostatnich lat. Artysta niezwykle ekspansywny w swojej działalności – kontrowersyjny w odbiorze. Artysta otwarty, twórczo wykluczony na działania innych, swobodnie poruszający się w obszarach współczesności, teoretyk, którego zakres kompetencji, wszechstronna wiedza,, współtworzą kreatywność Jego sztuki.
Genetycznie natura twórcza Porczaka wywodzi się z rzeźby, wydaje mi się, że właśnie pewna „rzeźbiarskość" w swoim klasycznym odniesieniu, wyróżnia tego twórcę w relacjach współczesności. Dla przykładu, przeskalowane pudełko zapałek, czy też zapałka w swoim metaforycznym kształcie, zostaje wyrzeźbione, podkreślam to jako istotną inność, zatraca cechy makiety przedmiotu. Jest Porczak rzeźbiarzem

emocji, być może jest to najistotniejsza cecha tej twórczości, w moim rozumieniu i odczuciu najistotniejsza cecha każdej twórczości. Zawarta w poszczególnych dziełach i działaniach ukryta, wewnętrzna energia ekspresji tych dzieł stanowi zawsze o ich wartości. Twórczość tego artysty, również sprzeciw i przekora wobec stereotypów i schematów tak w myśleniu, jak i nieodłącznym tworzeniu. Działalność Porczaka, będąca w swojej istocie przeciwieństwem sztuki ułądzonej i racjonalnej, jest wyrażeniem postawy wobec życia. Artysta jest pod urokiem destrukcji, jej sugestywnej siły – interesują Go, jak sam wyznaje, reakcje na unicestwienie czegoś.

Asystent Grzegorz Klaman
Na stopień doktora
Wydział Rzeźby PWSSP w Gdańsku, 1993

Bogaty życiorys artysty stanowi o Jego twórczości, aktywności i ciekawości świata, o Jego ciągłej potrzebie poznawania i doświadczania, a jego zakres kompetencji pozwala na swobodne poruszanie się w obszarze zdarzeń i sytuacji kreujących współczesnego twórcę. Idee i pojęcia neoekspresjonizmu głównie niemieckiego, sztuki ziemi, minimal artu, instalacji, w różnych okresach jego twórczości są Mu bliskie. Imponująca jest ilość wystaw, w których uczestniczy, wystaw własnych, zbiorowych i problemowych, krajowych i zagranicznych, wystaw, które kształtuje i którym przewodzi.

Działania artystyczne Klamana to świadome i uporczywe poszukiwanie własnych środków wyrazowych, własnego miejsca w świecie sztuki, artysta dotyka różnych prawd, prawd już odkrytych i odkrywanych, lecz również prawd, które odkrywa samotnie.

Swoją postawą i działalnością chce prowokować i prowokuje to, co najbardziej cennym wydaje się być u Klamana-rzeźbiarza to umiejętność budowania emocji, osiągana irracjonalność Jego rzeźb i działań artystycznych oraz umiejętność zachowania ciągłości postawy twórczej.
Już po otrzymaniu dyplomu, zostaje Mu przez Radę Wydziału Rzeźby powierzona organizacja Pracowni Plenerowej na Wyspie Spichrzów. Naturalnie istniejąca, inspirująca sceneria tego miejsca pozwala Klamanowi na jego zobaczenie, następnie przekształcenie na pewnego rodzaju laboratorium działań artystycznych, staje się istotnie ważnym momentem dla Jago własnej twórczości, jak i kreującej działania współpracy z innymi, o stale poszerzającym się zakresie i wymowie artystycznej, z czasem w uzupełnieniu tych działań z Jego inicjatywy powstaje Galeria „Wyspa" zlokalizowana w Domu Akademickim przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku.

Docent Alojzy Gryt
Na stopień profesora nadzwyczajnego, PWSSP we Wrocławiu, 1994

Organizacja przestrzeni, jej konstrukcja i definicja tego pojęcia w świecie rzeźby, a w konsekwencji twórcza kreacja artysty. Niezwykły krąg wzajemnych relacji, uzupełnień i potwierdzeń relatywności stosowanych materiałów, jak: kamień, płaszczyzny prostego szkła, sznurek, piasek, płaszczyzny pogiętego malowanego i znaczonego papieru, tektury, iluzja przestrzeni rysunku kredą na podłodze i ścianie. Równoległe wyobrażenie dwóch światów, rzeźby i architektury. Elemen-

tarność nieudawanego, konkretnego materiału, zarazem uzyskanie jego irracjonalnego brzmienia budującego wyraz dzieła sztuki.

Docent Albert Zalewski
Na stopień profesora
Wydział Rzeźby ASP, Gdańsk 1996

Doc. Albert Zalewski jest rzeźbiarzem znajdującym swoje twórcze miejsce w tradycji, w relacjach transpozycji wyobrażenia człowieka, jego kształtu, jego spraw, spraw wielkich i małych.
Jest to twórczość pełna odniesień do pojęć w sferze tradycji, tak w sferze intelektualnej jak również w czystych doznaniach rzeźbiarza.
W swoich wypowiedziach dotyczących własnej twórczości artysta wyznaje, że pragnie zawrzeć i przekazać w dziele rzeźbiarskim świadectwo swojego czasu i własną prawdę.
Należy Zalewski do twórców, którzy potrafią i widzą potrzebę wielokrotnego powrotu do swoich koncepcji, czy też zrealizowanych już rzeźb poprzez budowanie od nowa, bądź też uzupełnienie ich struktur i materii rzeźbiarskiej, wzbogacając w ten sposób emocjonalne wnętrze swoich rzeźb.

Adiunkt Zdzisław Pidek
Na II st. kwalifikacji
Wydział Rzeźby ASP, Gdańsk 1997

Bogata biografia Pidka stanowi o jego aktywności i ciekawości odkrywania świata, o jego ciągłej potrzebie poznawania i doświadczania, a zdobywany zakres kompetencji, pozwala na swobodne poruszanie się w obszarze zdarzeń i sytuacji kreujących współczesnego twórcę. Działania artystyczne Pidka to świadome i uporczywe poszukiwania własnych środków wyrazowych, własnego miejsca w świecie sztuki. W różnym czasie artysta dotyka różnych prawd, prawd już odkrytych, prawd odkrywanych, lecz przede wszystkim prawd, które odkrywa samotnie. Artysta poszukuje, artysta znajduje rozstrzygnięcia własne. Umiejętność budowania emocji, w każdej sytuacji osiągania irracjonalności tych działań, oraz umiejętności zachowania ciągłości postawy twórczej to cechy osobowości twórczej ad. Pidka.

Recenzja dla Zdzisława Pidka
Ocena dorobku artystycznego i dydaktycznego w zawiązku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora, Wydział Rzeźby ASP, Gdańsk 2001

Pokonkursowa (1995) kilkuletnia realizacja Polskich Cmentarzy Wojennych na terenie Rosji i Ukrainy oraz wstępnie realizacyjne pokonkursowe (1997) opracowanie idei, w tym założeń terenowych Pomnika Martyrologii Żydów w Bełżcu, stały się główną treścią działań twórczych artysty rzeźbiarza Zdzisława Pidka, w okresie od otrzymania kwalifikacji II stopnia (1997).
Polskie Cmentarze Wojenne, trzy miejsca kaźni. Trzy cmentarze – Katyń, Miednoje, Charków, tereny naznaczone zbrodnią nieludzką. Żołnierze, oficerowie tu pochowani nie zginęli w walce, zostali zdradziecko w okrutny sposób zamordowani.

Wspólnym dla trzech cmentarzy przyjęto pojęcie ziemi oświeconej, uszanowanie uwarunkowań przyrody, uszanowanie zastanych znaków i symboli pamięci. Generalnie przyjęto zasadę wnikania w głąb ziemi, zarazem przenikania tego, co pod ziemią, z tym, co na powierzchni. Formalnie to sztuka ziemi. Autorzy, tak w cmentarzach wojennych, jak i obozie zagłady, wykazali doskonałe zrozumienie i twórcze poruszanie się w terenie, ujawniając zarazem istotnie ważną umiejętność budowania napięć w istniejącej dramaturgii oraz umiejętność wydobywania ekspresji w jej metafizycznym kształcie. Obydwie sytuacje każą zejść w podziemia, w inny świat nieludzkich wydarzeń, a ciągle obecna refleksyjność znajduje tu swoje spotęgowane miejsce.

Podziemna kaplica i Muzeum Pamięci w cmentarzach Wojennych natomiast w obozie zagłady w zwieńczeniu „szczeliny drogi" kamienna ścianę z modlitwą „KADISZ" świadomie relatywną do ściany płaczu w Jerozolimie oraz kamienne nisze „KAHEL", z imionami i nazwiskami pomordowanych.

Wszystkie elementy rzeźbiarskie, architektoniczno-rzeźbiarskie na terenie cmentarzy, przy pewnych różnicach wynikających ze specyfiki danego obiektu, danego terenu, konsekwentnie budują wyraz całości. Powyższe dotyczy również zastosowania niekonwencjonalnych materiałów, takich jak żeliwo, wyjałowiona ziemia pozbawiona roślinności, metoda ścianek szczelinowych w betonie.

Dotyczy tak cmentarzy wojennych, jak i obozu zagłady. W cmentarzach wojennych, na szczególną uwagę i szczególne uznanie zasługuje wprowadzenie w całościowy organizm, żałobnego podziemnego dzwonu umiejscowionego na styku powierzchni terenu, co w połączeniu z centralnym akcentem (jak w Katyniu), epitafijnej żeliwnej ściany z nazwiskami ofiar, stołem ołtarzowym i zejściem w podziemie, staje się istotnym komponentem dramaturgii całości. Niepowtarzalnym w swoim historycznym aspekcie, urzekająco trafnym w swojej nadrealnej wymowie. Dzwony istniejące na trzech odległych cmentarzach, stają się łącznikiem wydarzeń, łącznikiem historycznej pamięci.

Po rozstrzygnięciu konkursu podjęto badania archeologiczne na terenie Obozu zagłady w Bełżcu, mające na celu wytyczenie granicy obozu i zlokalizowanie masowych grobów. W rezultacie potwierdzono zasadność autorskiej koncepcji potraktowania całego obszaru cmentarza jako jednej masowej mogiły symbolicznej. Pozwoliło to autorom przystąpić do projektów realizacyjnych.

„Szczelina Droga" zostaje uznana za najistotniejszy element tworzący i budujący emocje dramaturgii miejsca. Droga bez odwrotu, droga, którą pędzono ludzi skazanych na zagładę, na oczywistą śmierć w krematorium.

Utworzona w tym miejscu szczelina działa jak pęknięcie, rozerwanie ziemi. Wznoszący się teren potęguje wrażenie wnikania w głąb ziemi i powiększenie wysokości szczeliny. Zastosowanie utrwalenia ścian wykopu drogi, odlewu betonu spełniającego rolę ochronną, staje się ekspresyjną materią. Prace nad charakterem i wyrazem tej materii są szczególną troską autorów. Jak już wcześniej nadmieniłem, w zwieńczeniu u końca szczeliny drogi jej docelowym zamknięciem jest kamienna ściana z modlitwą „KADISZ" – nawiązująca do Ściany płaczu w Jerozolimie. Wytworzona podziemna przestrzeń umiejscawia również kamienną niszę „KAHEL" z nazwiskami pomordowanych na ścianach oraz wyjście schodami na powierzchnie ziemi.

Omówienie dotyczy wybranych w moim odczuciu głównych elementów budujących istotę i wyraz tak cmentarzy wojennych, jak i obozu zagłady. Pozostałe równie istotne możliwe do zapoznania w przedłożonej wyczerpującej dokumentacji fotograficznej i opisowej.

Niezależnie od aktywnego zaangażowania w złożoną problematykę realizacyjną znajduje Pidek czas na inne działania., W roku 1998 w zespole architektów FORT *w zamkniętym konkursie na projekt Cmentarza Marynarki Wojennej w Gdyni-Oksywiu zdobywa nagrodę realizacyjną, a w 1999 roku bierze znacząco zauważalny udział w zbiorowej wystawie PUBLICKELATIONS w Galerii Łaźnia w Gdańsku.*

W swojej działalności pedagogicznej osiąga nieprzeciętne rezultaty. Wiedzę i doświadczenie zdobywa w Gdańskiej ASP, *Uczelni, w której studiował, której jest wychowankiem, gdzie otrzymuje kolejne stopnie, będąc zawsze prawdziwie i autentycznie zaangażowanym w procesy i problematykę nauczania.*

Aktualnie jest jednym z wyróżniających się twórców-pedagogów, który wyczuwa i rozumie istotę złożonej materii nauczania we współczesnym świecie pojęć i wartości.

Zdzisław Pidek, art. rzeźbiarz, ad II *stopnia, zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego, twórca o nieprzeciętnych możliwościach, potwierdzonych wybitnymi realizacjami pomnikowymi. Pedagog przez środowisko akceptowany i ceniony, w pełni zasługuje na tytuł naukowy profesora w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie, Rzeźba.*

Wniosek popieram z głębokim przekonaniem.

RECENZJA PROFESORA GUSTAWA ZEMŁY DLA PROFESORA NADZWYCZAJNEGO FRANCISZKA DUSZEŃKI

prof. Gustaw Zemła
Warszawa, marzec 1990 r.
ASP Warszawa
Wydział Rzeźby

Recenzja dla profesora nadzwyczajnego
artysty rzeźbiarza Franciszka Duszeńki
wobec rozpoczętego postępowania o nadanie
tytułu naukowego profesora zwyczajnego.

Pisząc tę recenzję mam świadomość, że muszę w bardzo krótkim tekście przedstawić i scharakteryzować prawie czterdziestoletni okres pracy twórczej, pedagogicznej i społecznej człowieka o niepospolitej osobowości, wielkim talencie i ogromnym dorobku artystycznym.
Czynię to z niepokojem, ale również z przekonaniem, iż wszystko, co napiszę jest przecież powszechnie znane, opisane i zrecenzowane. Piszę bowiem o człowieku, który współtworzył historię powojennej kultury polskiej, którego rzeźba wniknęła w sztukę polską, którego dzieła wrosły w pejzaż Polski, stając się jego immanentną częścią o wartościach nieprzemijających.
Wyliczanie wszystkich dokonań artystycznych w moim przekonaniu jest niepotrzebne. Pełny wykaz dzieł, wystaw, realizacji pomnikowych, nagród, odznaczeń działalności pedagogicznej przedstawiony jest w nocie biograficznej. Chciałbym zatem zatrzymać się nad dwoma dziełami, które pochodzą z różnych epok twórczych artysty i są dziełami najwybitniejszymi, chociaż diametralnie różnią się od siebie. Pierwsze to wielkie dzieło przestrzenne powstałe w 1963 roku, pomnik na terenie byłego obozu zagłady w Treblince.
Drugie powstałe w 1986 to pięciometrowa figura w brązie ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa we wnętrzu kościoła św. Józefa w Gdyni.
Pomnik w Treblince, który oglądałem jeszcze jako młody rzeźbiarz, zafascynował mnie ogromnie. Nie spodziewałem się takiego rozwiązania, nie wyobrażałem sobie, że tak może wyglądać pomnik. Tak właśnie rzeźbiarz Duszeńko wraz z architektem Adamem Hauptem zerwali z uświęconą w XIX wieku tradycją pomnikową cokół-figura. Zjawiło się coś zupełnie nowego. Pomnikiem stał się cały teren obozu. To miejsce cierpienia i śmierci setek tysięcy niewinnych ludzi, pokryło się kamiennymi bryłami. Wyłamane z bloków pionowe łomy, boleśnie zdeformowane, popękane, ostre, rwane o różnych kształtach i rozmiarach, stworzyły jeden wielki niemy w kamiennej ciszy zaklęty cmentarz bólu i rozpaczy. Jest w tym coś z apokaliptycznej wizji, coś ze świętego patosu trwania. Powstało dzieło mądre, dzieło wzniosłe, głęboko humanistyczne, symbolem sięgając czasom bardzo odległym, a jakże współczesne i czytelne dla każdego człowieka. Jest to moim zdaniem największe dzieło pomnikowe w Polsce, a być może na świecie. Za dzieło to autorzy otrzymali nagrodę Państwową I-go stopnia.

Drugie dzieło, Jezus Chrystus ukrzyżowany, a raczej rozpostarty na tle marmurowej ściany prezbiterium, jakby unoszący się w przestrzeni, jest dziełem pięknym, szlachetnym, dziełem artysty dojrzałego, który wie, że oprócz formy rzeźbiarskiej i doznań artystycznych, sztuka sakralna musi służyć ludziom i Bogu, ma być niejako pośrednikiem między człowiekiem a niebem. Ma wyrazić poprzez materię to, co niematerialne, transcendentne i nieprzemijające. Artysta, który podejmuje taki temat, musi mieć świadomość ogromu dokonań twórców w ciągu całego rozwoju sztuki. Pokonanie wewnętrznych oporów, przełamanie kanonów, dokonanie choćby małego kroku jest wysiłkiem ogromnym, który jednak musi być dokonany, aby zaistniało dzieło nowe autentycznie. Duszeńko stworzył dzieło natchnione, ukazał Chrystusa ukrzyżowanego, ale bez krzyża, wyzwolonego z cierpienia, tego, który przekroczył próg śmierci i jest z nami. Za dzieło to artysta otrzymał w 1989 roku nagrodę Brata Alberta.
Myślę, że te dwa dzieła, Treblinka i Chrystus, dotknęły tajemnicy życia, cierpienia i śmierci i stały się niejako biegunowymi wyznacznikami Jego twórczej drogi.

Duszeńko swój czas tworzenia musi podzielić jaszcze na czas nauczania i czas pracy organizacyjnej na Uczelni, w której wiele lat pełnił funkcje Dziekana [Wydziału Rzeźby] i Rektora. Jest pedagogiem wybitnym, posiada łatwość kontaktu i łatwość przekazywania swej wiedzy i bogatych doświadczeń rzeźbiarskich. Daje to studentom szansę pełnego rozwoju warsztatowego i artystycznego. Jestem głęboko przekonany, że wybitny rzeźbiarz, pedagog i organizator życia społecznego zasługuje w pełni na tytuł profesora zwyczajnego, czego Mu z całego serca życzę.

Zemła




PROGRAM
PRACOWNI

PROGRAM NAUCZANIA PRACOWNI RZEŹBY

Program przepisany z programów pracowni pozostawionych przez prof. Franciszka Duszeńkę w formie brudnopisów, notatek, maszynopisów przy udziale asystentów. Z achowana oryginalna pisownia i interpunkcja – przyp. red.

Prowadzący prof. Franciszek Duszeńko
asystenci:
Zdzisław Pidek (1981–1992)
Eugeniusz Szczudło (1992–1996),
Marek Targoński (1996–2001)

Rok studiów III, IV, V

Ilość zajęć:
III – 20 godz.
IV – 16 godz.
V – 20 godz.

Celem w procesie kształcenia jest zapoznanie studenta z podstawowymi problemami, pojęciami i wartościami działania rzeźbiarskiego. Rozwijanie twórczej inwencji w poznawaniu i przekształcaniu natury i jej zjawisk, wyzwalaniu wyobraźni. Rozwijanie pojęcia istnienia form w uzyskiwaniu wyrazu plastycznego, zagadnień bryły, zależności, proporcji, kontrastów, mas, ciężarów, kierunków, Problematyka światła, barwy, i linii, problematyka światła, barwy, i linii, problematyka istnienia i współzależności przestrzeni. W wyniku powyższego założeniem generalnym staje się praca nad kształtowaniem własnej kreacji artystycznej w relacji ujawnianych predyspozycji – poszerzania obszaru zainteresowań.
Zagadnienia powyższe rozwiązywane są na wszystkich 3 latach studiów w różnym stopniu rozumienia i dojrzałości. Doświadczanie świadomej względności i subiektywności poznanych praw pozwala na otwarcie na nowe zjawiska w sztuce.

Równolegle w wyniku zapotrzebowania i konieczności realizowanych zadań ma miejsce możliwie pełne zapoznanie warsztatowe w relacjach z różnymi materiałami.
Studia artystyczne mają z zasady i konieczności indywidualny charakter postępowania w stosunku do każdego studenta. Ścisła ciągła współpraca prowadzącego z asystentem ma również charakter kształcenia kadry przede wszystkim w sferze dydaktyki i zagadnień pedagogicznych.

Rok III

Założenie generalne – praca nad kreacją artystyczną. Student ujawnia swoje predyspozycje, zainteresowania – praca z modelem. Student może korzystać i pracować z modelem , dla rozwijania indywidualnych cech z położeniem nacisku na interpretację.

Rok IV

Rozwijanie ujawnionych cech i predyspozycji na roku III, poszerzenie obszaru zainteresowań. Próby sformułowania zagadnień światopoglądowych w sferze twórczości poprzez pisemne sformułowania.

Rok v

Na pierwszym semestrze v roku prowadzone studia nad ideą i koncepcją dyplomu w wyniku czego w semestrze drugim winna nastąpić realizacja pracy dyplomowej. Możliwości pracy w materiale istnieją ciągle na wszystkich latach i są nierozłączną częścią kształtowania kreacji.

Zadania:

Rok III

1. Dowolny temat rzeźbiarski – celem prezentacja autorska – ujawnienie upodobań i predyspozycji.

2. Praca z modelem – dowolność ustawienia – rozstrzygnięcia formalne i koncepcyjne.

3. Wynikające z powyższych zadań stają się podstawą do rozwiązania ujawnionych upodobań.

Rok IV

1. Kontynuowanie zagadnień kompozycyjnych – temat dowolny, podjęcie zagadnienia określonego przez studenta.

2. Praca z modelem – kreowanie widzenia koncepcji artystycznej przy wyjściu z natury. Pojęcie deformacji.

3. Temat zadany – może być różny bądź wspólny dla wszystkich studentów pracowni. Zadanie ma na celu podjęcie i opracowanie zagadnienia narzuconego.

Rok v

1. Studia nad koncepcją dyplomu. Student, który nie uzyska zatwierdzenia przedłożonej koncepcji dyplomu otrzymuje zadany temat pracy dyplomowej.

2. Rzeźba w architekturze – zadanie pomnikowe, temat może być indywidualnie podjęty tak w okresie studiów jak i pracy dyplomowej.

2. Realizacja pracy dyplomowej w wybranym materiale. Do pracy dyplomowej winny być dołączone wybrane prace – aneks. Ze specjalizacji z ostatniego okresu studiów.

Zadania mają charakter wyjściowy – student na początku każdego semestru proponuje indywidualny program uwzględniający rozwijanie poszczególnych problemów.

DYPLOMANCI

1970

Gerard Dziecielski
Jerzy Grygorczuk
Janusz Kompowski
Eugeniusz Lademann
Bogdan Markowski
Szymon Wypych
Wojciech Załęski

1972

Teresa Czyż-Manthey
Zofia Jura-Marchlewska
Jerzy Kędziora
Lech Marchlewski
Maria Talaga-Korpalska
Iwona Urbaniak-Zalewska

1973

Lech Kasprzykowski
Jan Masa
Bogumiła Masicka-Grzygorczuk
Szczepan Siudak

1974

Krystyna Górska
Ludmiła Ostrogórska
Barbara Skrzypacz (Cieciuch)
Leon Strzelczyk
Jan Wakuliński

1975

Arletta Babilińska (Kinderman)
Krzysztof Borowski
Donat Sendal

1976

Andrzej Irzykowski

1977

Grażyna Grądkowska
Ryszard Ihnatowicz

1978

Krystyna Andrzejewska-Marek (Popławska)
Lech Małkowski
Wojciech Wasilewski
Zdzisław Pidek

1980

Marek Bogdaszewski
Waldemar Cichoń

1981

Martin Makarewicz
Janina Rudnicka (Kowalska)

1982

Tomasz Misztal

1983

Grzegorz Baranowski
Hanna Bomba (Dopierała)
Marian Molenda
Teresa Tusk

1984

Bernard Ossowski
Eugeniusz Szczudło

1985

Grzegorz Klaman

1986

Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Anna Węgrzyn (Lasocka-Biczysko)
Jurata Baranowska-Marszałek
Marian Ludwicki

1987

Janusz Litwiniuk
Elżbieta Suchwałło
Urszula Szmyt

1988

Lidia Kijewska
Wiesław Kwak
Andrzej Wittstock

1989

Piotr Cichocki
Leszek Krauze

1990

Maria Romanowska
Magdalena Schmidt-Góra
Maria Smreczek

1992

Stanisław Strama

1993

Robert Kaja
Jerzy Lipczyński
Jerzy Mazur

1994

Dariusz Łysak
Anna Baumgart
Monika Zadurska

1995

Zuzanna Domsta
Piotr Tyborski

1996

Dariusz Gros
Marek Tadeusz Sycz
Marek Targoński

1997

Ewelina Welinowa (Bułgaria)
Julita Wójcik

1998

Magdalena Kostrzewa
Tamara Leśniewska
Jakub Maliszewski

1999

Małgorzata Brygida Dunaj
Matylda Kotlińska
Beata Magdalena Ostrowska

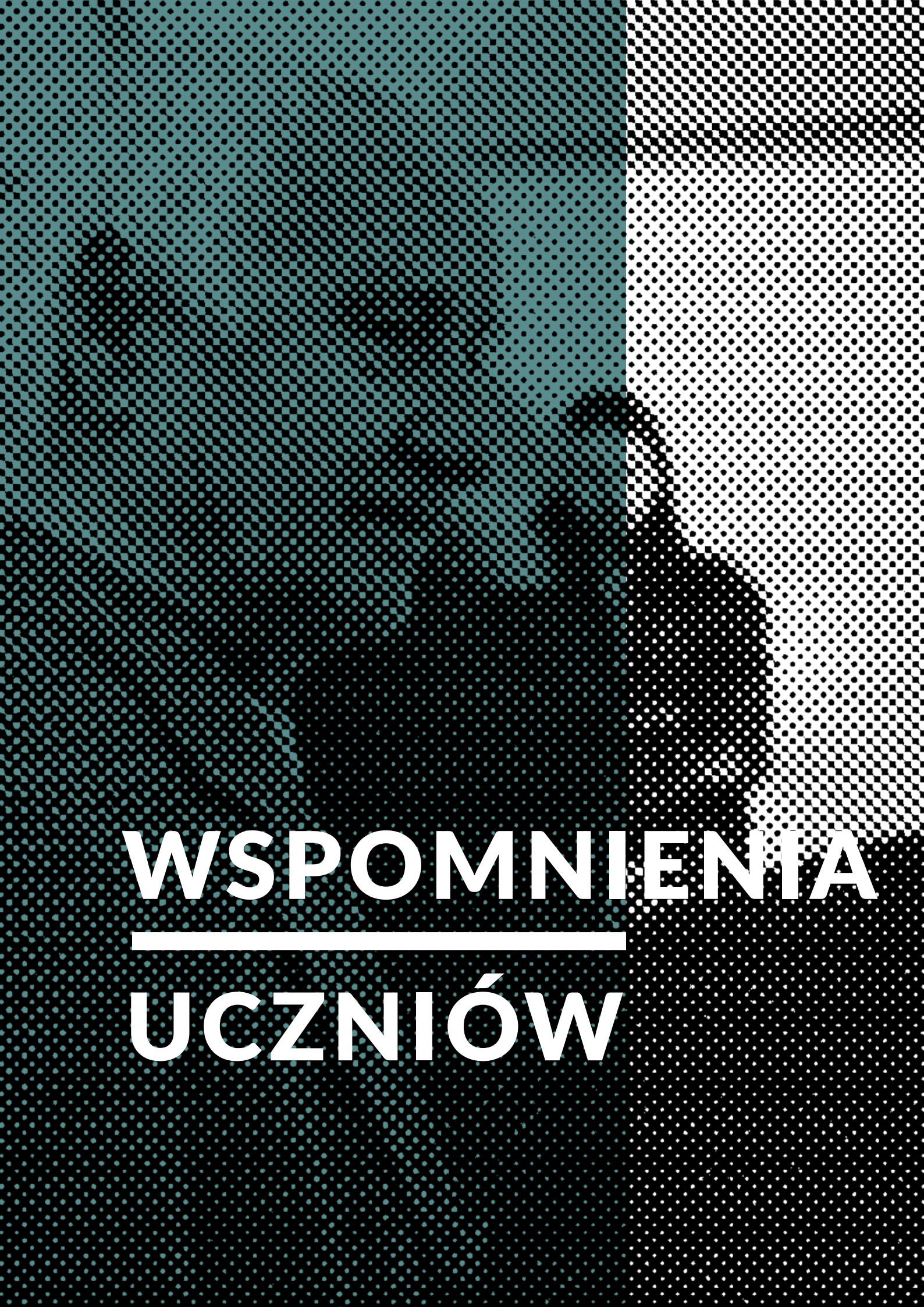
2000

Dorota Kos
Aleksandra Łączek
Darizav Tuvdendorj (Mongolia)
Dorota Spłocharska

2001

Bogusław Szycik
Justyna Wiejak





WSPOMNIENIA UCZNIÓW

SPOTKANIE Z PROFESOREM

Ewa Beyer-Formela

Historia mojego spotkania z profesorem Franciszkiem Duszeńką zaczęła się w 1954 roku, zdałam wtedy szczęśliwie egzamin do Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, na Wydział Rzeźby[1]. Po okropnościach wojny i przeżytej okupacji przez starsze i młodsze pokolenia, wszyscy cieszyliśmy się wolnością i pełni entuzjazmu chcieliśmy realizować swoje marzenia.

1 Właściwie: Wydział Architektury i Studium Rzeźby (lata 1951–1956, od 1956 reaktywowano Wydział Rzeźby) – przyp. red.

Profesor Duszeńko był w tamtych latach młodym wykładowcą w gdańskiej szkole, na pierwszym roku rzeźby, a ja całkiem „zieloną" maturzystką, która bardzo chciała rzeźbić. Pod okiem profesora wiele się wtedy nauczyłam. Profesor Duszeńko był człowiekiem zrównoważonym, nie tracił cierpliwości dla swoich studentów, którzy zmagali się z trudnym rzeźbiarskim życiem. Wtedy, zaraz po wojnie, nie mieliśmy podstawowych materiałów służących do rzeźbienia: drut zdobywaliśmy, odzyskując go z ruin. W tamtym Gdańsku z odbudowaną dopiero co Zbrojownią, w której już znalazła siedzibę nasza szkoła, było jak okiem sięgnąć, aż do Motławy, całe morze ruin. Ulica Szeroka była tylko drogowskazem, z którego oglądać można było cudem ocalałą Kaplicę Królewską, a także widok na wypalone ruiny domów i kościół Mariacki. Najbliżej szkoły, na ulicy Mariackiej, wszystkie domy zburzone, ulica była wtedy wąską ścieżką z otwartymi piwnicami i sterczącymi drutami, wszelkim żelastwem, z tym wszystkim, co po domach zostało.

W takich warunkach, w takiej rzeczywistości powstawała Szkoła, w której zmagali się z przeciwnościami profesorowie, a także studenci.

Wytrwałości i entuzjazmowi sprzyjała atmosfera w pracowni, z profesorem, który umiał w nas wzbudzić wiarę w nasze możliwości, entuzjazm w sens podejmowania wyzwań, nieraz w konfrontacji z trudnym życiem wokół. Myślę, że przejmował się każdym studentem jak osobistym sukcesem. W tej przyjaznej atmosferze dotrwałam do końca pierwszego roku – Profesor na spotkaniu na koniec roku akademickiego polał moją rzeźbę winem, życząc sukcesów. Dzięki tym pierwszym wyborom żyłam, jak chciałam z rzeźbą i ludźmi, których spotkałam na swojej drodze. Zawsze będę miło wspominała ten pierwszy rok, szkołę, profesora Franciszka Duszeńkę i tę jedyną w swoim rodzaju szczęśliwą pracownię i moich kolegów niej, w zrujnowanym wtedy Gdańsku…

Sopot, październik 2014

O PROFESORZE...

Katarzyna Jóźwiak-Moskal

Pracownię rzeźby, prowadzoną przez profesora Franciszka Duszeńkę, wybrałam, słuchając dobrych rad starszych kolegów, jako tę, która najpełniej umożliwiała indywidualny rozwój. Wtedy (rok 1980) wyboru pracowni dyplomującej dokonywało się po ukończeniu pierwszego roku studiów. W tym samym czasie Zdzisław Pidek objął w niej stanowisko asystenta. Jakoś pod koniec października zorganizował dla nas, studentów, wspólny wyjazd do Torunia na uroczystość odsłonięcia pomnika Artylerzysty. I tam właśnie poznałam Profesora, który był autorem pomnika.

Nie tylko tego, jak wiadomo, ale tylko w odsłonięciu tego, było mi dane uczestniczyć.

Tak uroczyście rozpoczęta znajomość z panem Profesorem w czasie studiów układała się różnie. Nie należałam do tych studentów, którzy mieli najlepszy kontakt z Mistrzem. Czasem po korektach zdarzało mi się siedzieć w uczelnianym barku, z mętlikiem w głowie i łzami na „podorędziu".

Po czwartym roku, przed dyplomem, postanowiłam (w porozumieniu z Profesorem) wziąć roczny urlop dziekański, tym samym dając sobie trochę więcej czasu na poszukanie odpowiedzi na męczące mnie pytania dotyczące rzeźby i na dorośnięcie, po prostu, do podjęcia realizacji swojej pracy dyplomowej. Ten rok był mi bardzo potrzebny. Na studia dostałam się zaraz po zdaniu matury w klasie o profilu matematyczno-fizycznym w „Topolówce".

Po urlopie wróciłam na uczelnię z gotowym już pomysłem na dyplom. Profesor odniósł się do niego, oględnie mówiąc, z rezerwą. Nie zabronił mi jednak realizacji, podkreślił tylko, że robię to na własne ryzyko. Tak jak to widzę dziś, z perspektywy 28 lat, było to świetne zagranie pedagogiczne Profesora. Spowodowało, że mogłam pracować swobodnie, w zgodzie z własnym zamysłem, w pełni odpowiedzialnie, jakoś tak dorośle po prostu. Usamodzielniło mnie to. Dało poczucie własnej sprawczości. Obiekcje Profesora sprawiły, że starałam się chyba jeszcze bardziej. Kiedy zatem w trakcie obrony mojej pracy dyplomowej Profesor zwrócił się do mnie ze słowami (które tak dobrze pamiętam i które wciąż słyszę) „przekonała mnie pani", to było jak największa nagroda. DZIĘKUJĘ PROFESORZE.

Sopot, październik 2014

FRANCZESKO

Grzegorz Klaman

„Od samego dzieła ważniejsze jest doświadczenie, jakie ono rodzi".

Michael North[1]

Cisza opuszczonej pracowni rzeźbiarskiej, rozrzedzone powietrze pozbawione pyłu i drobin dźwięku. Studium głowy do jednej z pomnikowych realizacji, która się obsesyjnie powtarza, ślady tarcia i szlifowania powierzchni, leżą narzędzia na kawalecie, nieokreślony czas, gipsowa materia zachowuje świeżość. Nie trzeba wielkiej wyobraźni, aby taką scenę odnaleźć u Antoine'a Bourdelle'a Fritza Wotruby czy Osipa Zadkina. Znajoma, właściwie rozpoznawalna forma w procesie, europejska praca nad ludzką postacią, setki lat studiowania i badania ciała, podobne narzędzia, ta sama materia gliny i gipsu. Twarz wyraża spokój i dystans, jest otwarta jak podczas zabiegu, w czuwającym półśnie, gotowa do obróbki, prawie uformowana nieodparcie wydaje się być posłańcem ostatniego słowa od autora. To tylko gra wyobraźni. Wiele niedokończonych projektów, szkice z gliny i gipsu niezmordowanie czekają.



Pracownia to miejsce wyrywania z siebie ukrytych nabierających kształtu pomysłów, to mozolna i czasami monotonna praca zwłaszcza w rzeźbiarskiej materii, która nie toleruje pośpiechu. W przestrzeni pracowni słowa nabierają innego ciężaru, nie są gołosłowne, gdy znajdują oparcie w wymodelowanych formach. Rozmowa z Duszeńką była mową poprzez gest wgniatania i uderzania gliny, odcięcia zbędnej masy, wrycia się w kształt. Niewiele słów, sporo do myślenia; żadnej nadobecności autorytetu. Kto chciał coś uzyskać, nie mógł zginać karku, ani się bać, nie miał serca do pokornych uczniów. Oszczędność formy, którą po mistrzowsku zastosował w realizacji w Treblince była jego rozpoznawalną cechą także w relacjach międzyludzkich. Jeśli dystans, to po to, aby wyważyć osąd i dać miejsce na odrębność i inność, i po to, aby poobserwować i zrozumieć. W jego pracowni w PWSSP były dwie grupy studentów: tych, których odpychał, bo się go bali, i tych, których zasysał i mieli niedosyt kontaktu z nim i chcieli więcej. Liczyła się ta druga grupa, a z pracowni dopiero o północy wyrzucali nas portierzy, ponieważ nie chcieliśmy z niej wychodzić. Dla nas to był mistrz „Franczesko". Taka pracownia to przestrzeń nieprzeregulowanej relacji,

1 Michael North, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 215. Więcej o procesach transformacji rzeźby pisze North: „Acz różnorodne, eksperymenty te rządzone są tą samą potrzebą, zmierzają ku jednemu: przekroczyć ograniczenia narzucane przez cokół, przestrzeń galerii, wreszcie samą sztukę. Z oporu wobec utowarowienia sztuki rodzą się prace tak efemeryczne i nieuchwytne, że nie mogą być przedmiotem handlu, inne umykają monopolizowaniu poprzez multiplikację, która unicestwia ich wartość rynkową. Polityczny wymiar owej postawy czyni z większości stymulowanych nią »rzeźb« wypowiedzi publiczne. Zmiany w naturze sztuki nadają też odmienny status odbiorcy, gdy kwestionują czystą kontemplacyjną rolę obserwatora, jaką narzuca muzeum lub galeria". Tamże, s. 215.

gdy instytucja ją ramująca jest wtórna wobec ludzkiej energii, która ją stymuluje. Czy tak działają pracownie mistrzowskie? Zapewne ta nią była. Siłą takiego miejsca jest napływ nowych idei i pomysłów kreowanych przez młodych ludzi, nie zaś zastygły monolit nieustępliwego strażnika klasycznej formy. Nie będzie banałem stwierdzenie, że ta pracownia sprzyjała eksperymentom i poszukiwaniom nowej formy w rzeźbie. O niewielu pracowniach w całej Polsce da się tak z całą odpowiedzialnością powiedzieć. Nie istnieją przeszkody do rozciągnięcia formalnego kontinuum od Zadkine'a i Wotruby do braci Chapmann, Richarda Deacona czy współczesnej sztuki instalacji, a już z całą pewnością nowatorska intuicja Duszeńki z realizacji w Treblince przekładalna jest na aktualną sztukę w przestrzeni publicznej.

„Rzeźba podobnie jak inne konwencje, posiada swoją wewnętrzną logikę, własny zbiór zasad. Wydaje się, że choć prawa te można stosować w różnych okolicznościach, to nie bardzo można je zmienić. Logika rzeźby wydaje się podobna do logiki monumentu – pomnika. Rzeźby nadają znaczenie miejscom, stanowią ich specyficzne oznakowanie. Konwencje nie trwają jednak wiecznie i przyszedł czas, że uległy zmianie. Według [Rosalind] Krauss od czasów Rodina funkcje i znaczenie współczesnej rzeźby wyznaczane są przez ich nomadyzm i postępującą fetyszyzację. Rzeźby stały się czarnymi dziurami w przestrzeni, czymś, co można zdefiniować tylko poprzez określenie, czym na pewno nie są. Rzeźba znalazła się na ziemi niczyjej, pomiędzy nie-architekturą i nie-krajobrazem, stała się rodzajem ontologicznej absencji"[2].

Rzeczywistość wizualna jest zatłoczona obrazami – jest nadmiarem pustych obrazów i przedmiotów jednorazowego użytku. Digitalizuje się nasze otoczenie, radykalnie zmieniając naszą wrażliwość na materię i jej kształt. Jeśli funkcja rzeźby miałaby być determinowana przede wszystkim tradycją, to oznaczałoby jej koniec, byłaby działalnością determinowaną historycznie i ramami historycznymi ograniczona. Rzeźba ze swej natury jest interdyscyplinarna, tak nauczyłem się ją traktować w pracowni Duszeńki: jego otwarta formuła rzeźby brała początek w otwartej postawie wobec rzeczywistości i tego, jak na nią reaguje kreatywny podmiot. Ciągłe przedefiniowanie aspektów przestrzennych, kontekstów roli i pozycji zarówno twórcy, jak i odbiorcy gwarantuje jej żywotność i kompatybilność do ciągle zmieniającej się rzeczywistości. Cechy, które wydają się zagrożeniem – multiplikacja, *ready made*, modelowanie 3D, instalowanie pozwalają jednak rzeźbie poszerzać granice, idąc za myślą Grzegorza Sztabińskiego: „W przypadku instalacji artystycznych zmiany mogą być bardziej różnorodne i znacznie dalej idące. Instalacja, włączając się w to, co jest, stopniowo, czasami w sposób subtelny, pozornie mało agresywny zmienia charakter miejsca"[3].

Duszeńko był „instalatorem", tworząc założenie w Treblince – użył kamieni, przestrzeni symbolicznej, kontekstu i stworzył niepowtarzalną całość. Pracując z pamięcią zbiorową, nie ulegając pokusie uprzedmiotowiania i tworzenia totalizujących i ujednolicających schematów, rozciągnął rzeźbę na sferę publiczną. Definicja materii się zmienia, „materia rzeźby" również zmieniać się powinna, stając się częścią krytycznej refleksji nad światem. Spotkanie z Duszeńką było inspirującym doświadczeniem, nie pozbawionym obszarów spornych i dyskusji – tym wartościowsze się wydaje. Dziękuję, Franczesko.

Gdańsk, 24 października 2014

2 Marek Wasilewski, *Rzeźba, czyli performance…*, w: *Seks, pieniądze i religia*, Poznań 2001, s. 65.

3 Grzegorz Sztabiński, *Sens sztuki instalacji*, „Format" 1998, nr 3–4 (28/29)

PODMIOTOWOŚĆ MIEJSCA

Robert Kaja

Profesor Duszeńko był postacią wybitną. Jako autor (wraz z architektem prof. Adamem Hauptem) pomników w Treblince i na Westerplatte odegrał ogromną rolę w środowisku artystycznym Pomorza i całej Polski. Skala oraz rozmach, ale przede wszystkim oryginalność założenia z Treblinki, okazały się punktem odniesienia dla kilku pokoleń rzeźbiarzy i architektów na świecie. Nadrzędnym celem całego rozwiązania stało się naznaczanie miejsca, wydobywanie (wyciąganie na powierzchnię) jego tragicznej tożsamości, wprowadzenie odwiedzającego w poziomą narrację wędrówki poprzez (horyzont zdarzeń) gęstość chropowatych kamiennych form do kulminacji – granitowych ścian centralnego sarkofagu przeszytego czernią pionowej szczeliny i zwieńczonego „kamienną pokrywą" opatrzoną motywem gwałtownie rozrzeźbionych, głów i rąk. Forma głównego elementu rzeźbiarskiego to bryła sprawiająca wrażenie obłoku spowijającego górę – ołtarz ofiarny (skojarzenie z biblijną Kainową zbrodnią nasuwa się podprogowo). Chmura przykrywająca kostkę ociosanej granitowej bryły, zapis uchodzącego z tego miejsca w niewyobrażalnie tragicznym ciągu zdarzeń strumienia istnień ludzkich daje namiastkę bezmiaru katastrofy kultury i humanizmu w ogóle, która naznaczyła to miejsce.

Z kolei Westerplatte to monumentalny pion złożony z dwóch odrębnych narracyjnie form, jednej zgniatanej i zapadającej się w podłożu wzgórza i drugiej, dominującej, postawionej na tej pierwszej i przytłaczającej ją bezwzględnym ciężarem nowego porządku. Choć monument sprawia wrażenie jednorodnej formyrzeźbiarskiej, to jednak stylistycznie odróżnia się dwie wspomniane części: dolna estetyką krystalicznie pociętych form oddaje klimat rzeźby przedwojennej Polski zakłócony dramatycznymi formami położonych jedna na drugiej głów poddanych presji górnego elementu. Ten z kolei epatuje zwycięskim topornym socrealizmem, zwieńczony dwoma żołnierskimi torsami o twarzach zdradzających wschodnie rysy. Sens porządku umieszczonych na obelisku napisów miejsc walki jest analogiczny – dół to obrona Polski w 1939 roku, góra – bitwy z udziałem Polaków na różnych frontach po klęsce wrześniowej, w tym u boku Armii Radzieckiej. W moim odczuciu jest to bardzo głęboki komunikat i przemyślane (świadome) zastosowanie różnych estetyk niekoniecznie w zgodzie z obowiązującą ówcześnie doktryną. Na uwagę zasługuje także cmentarz obrońców Westerplatte – prosta kompozycja zbudowana z powtarzającego się lapidarnego elementu krzyża opatrzonego motywem nieśmiertelnika, którego częściowo poszarpana forma nawiązuje do kształtu głowy w wojskowym hełmie, co nadaje chłodnej zwielokrotnionej, geometrycznej strukturze żołnierskiego cmentarza aspekt jednostkowego ludzkiego dramatu.

Duszeńko oprócz tych spektakularnych dokonań pomnikowych przede wszystkim był współtwórcą Wydziału Rzeźby, zarówno wtedy, gdy będąc rektorem PWSSP w Gdańsku, ponownie wyodrębnił ten kierunek, powołując osobny wydział, jak i potem, gdy odciskał swoje piętno na kształcie rozwijającej się jednostki. Właściwa mu intuicja artysty oraz ciekawość wiecznego eksperymentatora (o czym przekonałem się, gdy mogłem zobaczyć ogrom i różnorodność projektów wypełniających jego pracownię) przełożyły się na zróżnicowanie i wartość osobowości twórczych składających się na kształt wydziału. Przychylność profesora dla postaw niekonwencjo-

nalnych, oryginalnych, sprawiła, że wśród pracowników Rzeźby mogły znaleźć się takie osoby, jak Zdzisław Pidek, Grzegorz Klaman, Katarzyna Józefowicz, Eugeniusz Szczudło czy Marek Targoński. Pracownia, którą prowadził, stała się kuźnią różnorodnych postaw artystycznych, a jego osobowość wpłynęła na ukształtowanie wielu pokoleń twórców. Poparcie profesora dla powstających w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Intermediów pozwoliło na okrzepnięcie tej dyscypliny sztuki na gruncie uczelni, co wywarło ogromny wpływ na rozwój Wydziału Rzeźby, na który nowe strategie sztuki działały ożywczo przez wiele lat. Ważną funkcję w tym procesie odgrywała pracownia prof. Duszeńki– wyszło z niej gros artystów, których twórczość łączyła elementy rzeźby i intermediów. Warto wymienić przy tej okazji takie osobowości, jak: Anna Baumgart, Julita Wójcik, Jacek Niegoda, Dorota Nieznalska. Istotną rolę w omawianych zjawiskach odegrał wieloletni asystent i kontynuator idei pomnikowej prof. Duszeńki Zdzisław Pidek[1], który stał się jego naturalnym następcą i gwarantem utrzymania linii rozwoju Wydziału. Niestety przedwczesna śmierć profesora Pidka sprawiła, że funkcji tej nie mógł spełnić do końca, co pozostaje wyzwaniem dla obecnej obsady Wydziału Rzeźby i Intermediów.

1 Prof. Zdzisław Pidek razem z Andrzejem Sołygą (w latach 1976–1978 także student pracowni prof. Franciszka Duszeńki) był autorem pomników w Katyniu, Charkowie, Miednoje oraz Bełżcu.

Niezwykłym odkryciem stała się pracownia prof. Franciszka Duszeńki, gdy po jego śmieci żona profesora Urszula Ruhnke-Duszeńko umożliwiła obejrzenie zasobów kryjących się w jej murach. Dopiero osobiste doświadczenie tej przestrzeni pozwoliło na stworzenie pełnego obrazu nieprzeciętnej osobowości znakomitego rzeźbiarza. Klimat pozostawionego wnętrza przesyconego indywidualnością artysty i pedagoga, nagromadzenie szkiców, modeli – eksperymentów rzeźbiarskich, zdjęć, publikacji i niejako zatrzymanych w czasie różnych przygodnych artefaktów tworzył sumę wartości, form i idei oniemiającą swoim nasyceniem. Pracownia unaoczniała dopiero powagę, z jaką traktował swoją profesję. Gęstość i intymność charakterystyczna dla przestrzeni gromadzących osobiste doświadczenia pozwalała dostrzec i rozumieć minioną rzeczywistość niejako od środka, z pozycji artysty narratora historii, którą obserwował, odbierał i przetwarzał w sobie właściwy sposób. Strategia tego opisywania, gramatyka, składnia budowanych fraz formy rzeźbiarskiej zapisana na półkach wypełniających pracownię była jak szczególna partytura, którą można odczytać w realizacjach pomnikowych Duszeńki. Można też doszukać się jej echa w twórczości licznego grona uczniów, którzy – jak sobie zdałem sprawę – w jakiś tajemniczy pozawerbalny sposób przesiąkali wrażliwością i pomysłami profesora. Ale na koniec sam autor, mam wrażenie, zdał sobie sprawę, że to nagromadzenie okruchów czasu i wartości plastycznych na różnym poziomie zapisu w jednej przestrzeni jest pewną wartością samą w sobie i utrwalał ją jako swego rodzaju wewnętrzną ekspozycję – autoprojekcję, czy kumulację wartości wyselekcjonowanych z otaczającej rzeczywistości, traktując całość jako samoistny utwór – dokumentację procesu twórczego, nawarstwianego latami codziennej obecności. Pojęcie wnętrza w tym momencie nabiera specjalnego (wielorakiego) znaczenia, jest to przestrzeń przeżyć duchowych i przestrzeń świadomej bytności wewnątrz, wobec tego, co zewnętrzne, jednocześnie było miejscem zapisu obcowania niezwykle silnej, twórczej osobowości z tąż zewnętrznością, przez co się w istocie upodmiotowiło. Dlatego likwidacja pracowni była dla mnie swoistym zabójstwem osobistej przestrzeni pamięci albo, jak kto woli, unikalnej spuścizny duchowej, pozostawionej społeczności Gdańska, ale w świadomości mieszkańców Trójmiasta nie utrwalonej, i bezpowrotnie jako realna całość utraconej.

Gdańsk, 27 listopada 2014

LUSTRO I ŚWIATŁO

Tomasz Misztal

Miałem niezwykły zaszczyt i szczęście być jednym z uczniów Pana Profesora Franciszka Duszeńki. Ten wspaniały człowiek był nie tylko najwyższej klasy artystą, ale także bardzo wrażliwym pedagogiem, który wykształcił wielu znakomitych rzeźbiarzy. W relacji ze mną Profesor emanował serdecznością, ciepłem, troską, jednocześnie budził respekt i szacunek, które należą się mistrzowi. Każda jego korekta inspirowała i stymulowała do twórczych poszukiwań. Profesor był poważnie zainteresowany moim artystycznym rozwojem. Czułem jego wiarę w mój talent, którego sam jeszcze wtedy nie byłem w stanie rozpoznać i wyrazić. Byłem i wciąż jestem zafascynowany geniuszem mojego mistrza, który obudził we mnie przyszłego artystę. Często wydawało mi się, że Profesor mnie przecenia i że nigdy nie będę mógł sprostać wyzwaniu, każde jednak nasze spotkanie dodawało mi otuchy. W prostych słowach i geście Profesor pomagał mi odnajdywać siebie samego. Jego spokojna obecność stanowiła dla mnie lustro i światło. Z czasem zaczynałem widzieć zarysy własnej artystycznej tożsamości. Był to intensywny, pełen radości okres zarówno dla mnie, jak i profesora. Korekty przybrały charakter koleżeńskich odwiedzin i fascynujących rozmów o niezwykłych rzeczach sztuki. Rozumieliśmy się w pół słowa. Pozostawiony byłem teraz samemu sobie na dość długie okresy, wystarczająco długie, żeby wyartykułować pełne artystyczne sekwencje. Mój dyplom broniłem w roku 1982. Wystawiłem rzeźby, płaskorzeźby i rysunki w dużej mierze oparte na autoportrecie i starych sepiowanych zdjęciach z rodzinnego albumu. Był to chyba pierwszy dyplom wykonany w innym materiale niż gips (wystawiałem jedno popiersie w drewnie i dużo prac ceramicznych). Była to konkluzja naszego dialogu, zwieńczenie mojego cudownego spotkania z przewodnikiem, mistrzem, przyjacielem i drugim ojcem.

Rok dyplomowy z perspektywy 32 lat postrzegam jako wielkie przebudzenie i jednocześnie syntezę wszystkich moich doświadczeń artystycznych z całego okresu studiów. Przez kolejnych jedenaście lat pozostałem na uczelni jako asystent. Nasze spotkania zmieniły swą częstotliwość, lecz pozostały niezmiennie serdeczne.

Profesor Duszeńko był też recenzentem przy moim przewodzie drugiego stopnia, jego duma i radość z mojego sukcesu były moją dumą i radością. Rok po przewodzie wyemigrowałem… Siłą rzeczy straciliśmy osobisty kontakt… Pozostały rozmowy telefoniczne, kartki i za krótkie wizyty raz w roku i rzadziej… Były to niezwykłe rozmowy przy herbacie i cieście Pani Urszuli… Dystans emigracji i lat daje mi perspektywę, z której jeszcze wyraźniej widzę piękno osoby Profesora Duszeńki: jego serce, źródło prawdziwej mądrości i najwyższego lotu sztuki.

Profesor 1

był dla mnie drugim ojcem
oczywiście pierwszy dał
tylko nasienie i pieniądze na biedę
drugi, znacznie bliżej Trzeciego
dzielili pęknięcie nieba
wspólny rys

drgnięcie głosu co dawało oddech wytchnieniu
załamanie światła w źrenicy pachnące tęczą
gest mądrej ręki rzeźbiący granitowe obeliski by nigdy nie zapomnieć…
Urszula kładła ciasteczka jak
opłatki
siedzieliśmy razem popijając gorącą herbatę z naszym Trzecim
Prawdziwym.

Profesor 2

drugi ojciec profesor
nauczał o Trzecim i
o konieczności pierwszego
o szczęśliwym grzechu co
odłupuje dłutem kawały mięsa
obnażając niezwykłej piękności
obłość serca.
I za/to co płacze/zobaczenia rozbija się delikatnie o zwierciadło przebaczeń.
wszystkie twarze jak autoportret
przecież jednym są Obliczem

Profesor 3

resztkę białych włosów starannie zaczesywał na
splot z lauru i kolczastego drutu.
z Lwowa zanikająca jakość obecności
mówił : znachodzić formę
nie: znajdować.
pomiędzy gestem kciuków
koan
haiku
ewangelia
perła
hojnie rzucona.

Profesor 4

pozostawiał cię sobie
samemu
z echem powolnych słów
na glinianej pustyni
Tu
liczą się fatamorgany
żywią nadzieję
poją wątpliwą wiarę
rzeźbią rzeczywiste źródła wyobraźni
Tryskające sztuką
miłością
życiem
śmiercią

Profesor 5

nasze pierwsze rzeźby odlewaliśmy w makaronie czterojajecznym i
zwietrzałym gipsie co nie wiązał (jak komuna)
reszta szła do paki…
trzeba było polać łzami i wódką,
dobrze ubić i szczelnie zakryć folią dla następnych pokoleń

Profesor 6

czarno białe zbiorowe zdjęcie profesora z modelką
na którym mnie nie ma…
musiałem przecież chyba gdzieś być
nieuwzględniony w monografii szkoły
zapomniany emigrant,
nie pił razem
chodził do kościoła bo wierzył gorąco w sztukę,
muszę chyba gdzieś być
przecież w cieniu wielkich ludzi rosną dęby

Profesor 7

powróciłeś
za synem
Urszula po was
już Mariacka nie ta sama
poczerniałe bursztyny
srebro odlane w zimne żeliwo kaloryferów
w dłoniach pusta forma niezwykłej piękności
kamienieje w trzy
nisze
nikt nie zapuka i nikt nie otworzy
Mariacka przejdzie przeze mnie pusta do przezroczystości.

Profesor 8

powiedział ze najważniejsza rzeczą w rzeźbie jest właściwa wilgotność gliny
zapisuje labirynty odcisków palców właściwe osobie
reaguje na falowanie krwi wartko biegnącej w tunelach żył
pod cienką faktora naskórka/
klify
Christo otulone folią/
jak szkic szybka
musi być właściwie wilgotną
wodą z mgieł poranków
po miłości
z której się tyle tylko rozumie co wyrzeźbi

Portland, Oregon, USA, 1 września 2014

TAKI TO BYŁ CZAS…

Janina Rudnicka

Pierwszy rok studiów przemija i wszyscy gdzieś się rozchodzą. Trwa dyskusja nad wyborem pracowni dyplomującej. Różnice są odczuwalne. Mam wrażenie, że czytelniejsze niż dzisiaj. W mej wyobraźni dzieliłam je na: pracownię dialogu z drewnem, pracownię socrealistycznej figury i pracownię przestrzeni otwartej.

Wybieram tę trzecią, chociaż słyszę, że kobiet do niej nie przyjmują. Nie przyswajam tego, więc ignoruję. Myślę o kontraście pomiędzy realizacją Treblinki a Westerplatte, podejrzewając, że ta druga do pracowni socrealistycznych figur przynależy. Drewna też nie lubię. Jest za miękkie, o strukturze, której musiałabym ulec, a tego nie akceptuję. Wyzwaniem była droga nie prosta, więc pełna energii zapisuję się tam, gdzie potencjalnie odrzucona być mogę, czyli do pracowni nieznanej, a w moim przeświadczeniu będącej gwarancją przestrzeni otwartej. Po raz kolejny intuicja pokierowała moim losem i błędu nie popełniłam. Nie ukrywam, zgrzytów było wiele, szczególnie gdy losowe zawirowania pognały me myśli w przeciwne strony.

W pracowni dyplomującej prof. Franciszka Duszeńki czułam spokój. Byłam sama, odizolowana od reszty. Miałam tam swój mały kącik, świat narzędzi, gipsu i gnijącego kleju. Analizowałam naturę, bawiłam się formą i wydawało mi się, że robię to, co sobie życzę. Profesor nie nachodził nas często, przydzielił czas swobody. Ale bywało, że wpadał, gdy pracownia tonęła w ciszy i mroku. Korekty były minimalistyczne, skromne i nieprzeładowane werbalnie. W trosce o niezbanalizowanie zawartych w nich treści balansowały na granicy domysłu i przypuszczeń, by każdy mógł je interpretować według własnych potrzeb i na własny użytek. Z tą formą korekty otwartej i nienegującej studenckiego działania, niedławiącej zapału, odrzucającej nakaz, a wskazującej priorytety identyfikuję się do dzisiaj. Jest trudniej, bo korekta w formie pozornie luźnej rozmowy wymaga natężonego słuchu.

Wraz ze mną wśród innych studentów w pracowni dyplomującej prof. Franciszka Duszeńki był Zdzisław Pidek, przyszły profesor macierzystej uczelni, oraz Andrzej Sołyga i Marcin Roszczyk, późniejsi absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Właśnie w pracowni prof. Franciszka Duszeńki czas wspólnych studiów oraz plenerowe pobyty w pińczowskim kamieniołomie doświadczyła cała trójka – Andrzej, Marcin i Zdzichu. Wtedy się poznali, by w przyszłości według własnych koncepcji stworzyć monumentalne założenia rzeźbiarsko-architektoniczne, takie jak Polski Cmentarz Wojenny w Katyniu, Cmentarz Ofiar Totalitaryzmu w Charkowie, Polski Cmentarz Wojenny w Miednoje i muzeum obozu zagłady w Bełżcu. Ile w tych realizacjach jest poszanowania dla Profesora, ocenić musimy sami.

Przejeżdżając przez Toruń, mijam wyciągniętą ku niebu rękę Zdzicha. Profesor pozwolił, by w 1980 roku posłużyła za model przy realizacji pomnika Artylerii Polskiej. Zaglądaliśmy potajemnie do pracowni na Wyspie Spichrzów, gdzie monument powstawał, uprzedzeni, że tego nie lubi. Rozszerzyliśmy formę naszej edukacji poprzez podglądanie. Przyłapał, skarcił, nagadał…

PATOKA

Magdalena Schmidt-Góra

Wielki poczerniały kamień, zarośnięty trawami i mchem, porzucony przed zamkniętą od wielu lat pracownią, wciąż jednak gotowy ujawnić swoje marmurowe wnętrze, piękno krystalicznej struktury, ukazać gładkość spod chropowatej, surowej powierzchni. Zimowe słońce prześwitujące przez las kładzie delikatny złocisty walor na jego powierzchni.

Trudno uwierzyć, że nie dotknie go już ręka Mistrza, nie uderzy Jego dłuto, by wydobyć formę.

Patoka wiele lat temu – łąka, zakole skrzącej się w słońcu Raduni, pierwsze drzewa ze znawstwem sadzone przez Duszeńków, wokół stary las z potężnymi sosnami, w pobliżu rezerwat. I dom, który z latami rozrastał się o nowe pomieszczenia, pracownie, garaż… W mojej pamięci pozostały kolekcje muszli, a przede wszystkim, kamieni – polnych otoczaków, granitowych kul i jaj lub tych o niezwykłych kształtach czy barwach, wyeksponowane i na równi ważne, jak inne domowe i dekoracyjne przedmioty. Fascynowały i pobudzały dziecięcą wyobraźnię i, kto wie, może zaważyły na późniejszych decyzjach i wyborach.

Kolejne wizyty w Patoce. I jedna niezapomniana, kiedy (już jako studentka Wydziału Rzeźby) dostąpiłam zaszczytu zobaczenia Profesora przy pracy. Tak to chyba mogę nazwać, gdyż pracownia była dla niego przestrzenią intymną, do której prawie nie zapraszał nikogo. We wnętrzu jego wiejskiej pracowni mogłam zobaczyć model monumentalnej figury Chrystusa, którą rzeźbił do kościoła w Leszczynkach. Potężne wrażenie siły i trwania, cierpienia i tryumfu, cielesności i ducha. Wspaniałe zespolenie formy z treścią – formy bardzo współczesnej, w której jednocześnie czytelna jest obecność wielu wieków rzeźbiarskich przedstawień Ukrzyżowanego, szczególnie tych najdawniejszych, wczesnośredniowiecznych. Wyraz tryumfu ducha nad cierpieniem i śmiercią – tryumfu Zmartwychwstania. To jedno z najmocniejszych przeżyć artystycznych w moim życiu.

Patoka 2014 – opuszczone przez ludzi miejsce, które znów zagarnia dla siebie przyroda. Mogłoby budzić przygnębiającą refleksję o przemijaniu i marności naszych ziemskich wysiłków, gdyby nie trwający na straży zamkniętej pracowni Kamień. Blok marmuru, cierpliwie oczekujący na uderzenie dłuta. Niezrealizowana rzeźba Profesora, może ta najznakomitsza, którą zamierzał, ale nie zdążył. Kamień, świadek jego wysiłków, wytężonej pracy, zamysłów, nad którymi tam pracował, i planów, które pozostaną nieodkryte.

To testament Mistrza, wyzwanie dla nas, jego uczniów, zadanie do zrealizowania.



LIST
Z INDII

LIST Z INDII

14.03.73

Moi Kochani[1],

Od wczoraj jestem w Calcucie. Jestem tu nie [pierwszy raz] – jeżeli ktoś przyjeżdża do Indii, tylko do Calcuty to śmiało może jak – najgorzej – miasto moloch 8 milionów ludzi, ścisk, brud, smród, wszystko co najgorsze to właśnie tu. Miasto ustanowione przez Anglików w stylu wiktoriańskim okrojony eklektyzm. Chociaż z drugiej strony muzea o bardzo pięknych zbiorach, jak dotąd piękniejszych nie widziałem. Cudowne terakoty bengalskie. W sztuce światowej odpowiednikiem jest chyba tylko Tanagra, a jakie tkaniny!! Sztuka ludowa fantastyczna, no i cudownie ogromne zbiory miniatur. Tego nie oddaje żadna reprodukcja, która właśnie jest już obojętna i martwa.

Jutro stąd wylatuję niedaleko na południe (raczej północ) na stare świątynie (Waranasi), skąd – po dwóch dniach wracam do Calcuty. – Mam pół dnia zarezerwowane na ogród botaniczny – podobno najpiękniejszy i największy w Azji. Filmów i slajdów mam o wiele za mało. Mam już parę egzotyków do naszej kolekcji szyszkowej. Skóra płatami mi z głowy schodzi. Przyjadę prawie za murzyna. Jeszcze mam mnóstwo rzeczy i miejsca do zobaczenia. Kilka dni temu byłem w Himalajach w Czandigarh sławnym mieście Corbusiera i widziałem jeżeli nie największą, to chyba jedną z dwóch największych w świecie tamę i elektrownie wodną która zaopatruje w prąd ⅓ Indii. – Coś niezwykłego. Szkoda tylko że była mgła i z Himalajów niewiele. Z powodu mgły nie było również samolotu i musiałem 5 godzin do New Delhi tłuc się autobusem, chociaż tyle, że był pospieszny i całą drogę było kino (romansidło z Aleksandra Macedońskiego). Kino w autobusie, my do tego nie przywykli.

Tłumaczy mam przeważnie na rosyjski (dotychczas jeden niemiecki) – niemiecki śmieszny bo uczył się tam, więc sobie wyobrażacie jak żeśmy sobie pogadywali. Marcin – czynię postępy w angielskim, nauczyłem się liczyć do dziesięciu, zamawiać śniadanie obiad i kolację. Wentylatory w pokoju pracują bez przerwy dzień i noc. Nawet nocą trochę chłodnawo – w dzień za to żar i chłodny pokój jest zabawieniem. Biorę 3 prysznice dziennie – w życiu nie byłem taki czyścioszek. Tak wieczorem to mi trochę tęskno za Wami.

15.3.73

Dzisiaj od rana prawie cały dzień jechałem do Bhubaneswaru. Pokręcili bilet z programem? 2 różne godziny odlotu – samolot zamiast o 12 według programu odleciał rano o 8 – było wiele zachodu i kłopotu żeby przełożyć bilet na następny samolot o 17 tej. – Jakoś się udało i na wieczór jestem w Bhubaneswar – mieście sławnych świątyń – Będę je oglądał jutro z samego rana. Jest godz. 22 – straszny upał ledwie można oddychać – o tej porze to u nas w największe upały jest to niemożliwe. W pokoju pracują bez końca 2 wielkie wentylatory u sufitu, bez końca radiator nawiewa zimne powietrze. Dom w którym mieszkam jest wiejskim domem gościnnym. (u nas chyba rzecz nieznana) do pokoju wchodzi się z dużych lodżii (w stylu hindi) mnóstwo różnych roślin, w ogrodzie pięknie z angielska ułożo-

1 List Franciszka Duszeńki do rodziny, napisany 14 marca 1973 roku w trakcie pobytu stypendialnego w Indiach. Zachowano oryginalną pisownię – przyp. red.

nym jak zwykle w Indii szaleje różnego koloru i rodzaju kwiecie. No i cykady. Przypuszczam że w południowych Włoszech i Sycylii w lecie również musi być tak gorąco. Pierwszy raz spotkałem się z moskitierami na łóżkach już nie/mi 2 komary wlazły, spryskałem się znakomitym płynem „Urody" i mam spokój. W konsulacie w Kalkucie powiedzieli mi – troszkę za późno przyjechałem że z każdym dniem będzie coraz bardziej gorąco że podobno w tym roku jest wyjątkowo długo zimno. O Boże! Whisky mi się kończy – oszczędnie starczy na jutro, tyle może mi się uda wyprosić w Konsulacie w Bombaju – o kupieniu nie ma mowy. Gdyby w tym kraju pozwolono pić alkohol to przypuszczalnie codziennie działy by się straszne rzeczy.

Jutro mam Bhubaneswar – świątynie (ponad sto) i Konaraku (jedna ale za to podobno wspaniała) na wieczór jutro może uda mi się przemieścić do Puri podobno prócz świątyni Bogini Zła – super plaża arcykurort morze – Zatoka Bengalska. Liczę tam na muszle.

Niedziela 18 marca

Bombaj – dzisiaj niedziela – myślę że pewnie byliście dziś w Patoce. W nocy z soboty na dzisiaj przyleciałem z Calcutty z opóźnieniem. Samolot z Bubaneswaru do Calcutty miałem z 5 godz. opóźnieniem (zdarza się to na liniach krajowych dość często mało mnie szlag nie trafił, bo przepadł […] ogród botaniczny w Calcucie – ledwie udało mi się zdążyć na opóźniony sam. Do B […] Był to bardzo męczący dzień – rano Puri – święte miasto pełne pielgrzymów, pątników i wszystkich innych pobożnych – port rybacki – zatoka bengalska o pięknej zielonej (szmaragd) wodzie – potem samolotem 70 mil do Bhubaneswaru no i zamiast o 14 odleciałem o 19. Ale wszystko to marność. Widziałem rzecz niezwykłą wspaniałą świątynię w KONARAKU. Myśleć, że chyba jeszcze Greckie są tak pięknie.

W Bombaju potem do 23.III.

3 dni spędzam razem z ruskim rzeźbiarzem BONDARENKĄ, Rektorem instytutu Szukowa w Moskwie – równy facet i jeśli mamy tam połączenie razem płyniemy na ELEPHANTĘ, następnie lecimy do AUGERABADU skąd do ELORY i ADJANTY. Wszystko to świątynie i klasztory skalne – no i piękne malowidło ścienne w ADIANCIE. Rano jedziemy do ELORY 30 km (samolotem z AUGENRABADU) bardzo piękny surowy wypalony pejzaż, dużo budownictwa i zabytków muzułmańskich.

Po obiedzie w Augenrabadzie [Aurangabadzie] wyjeżdżamy do Adjanty daleko 180 km.

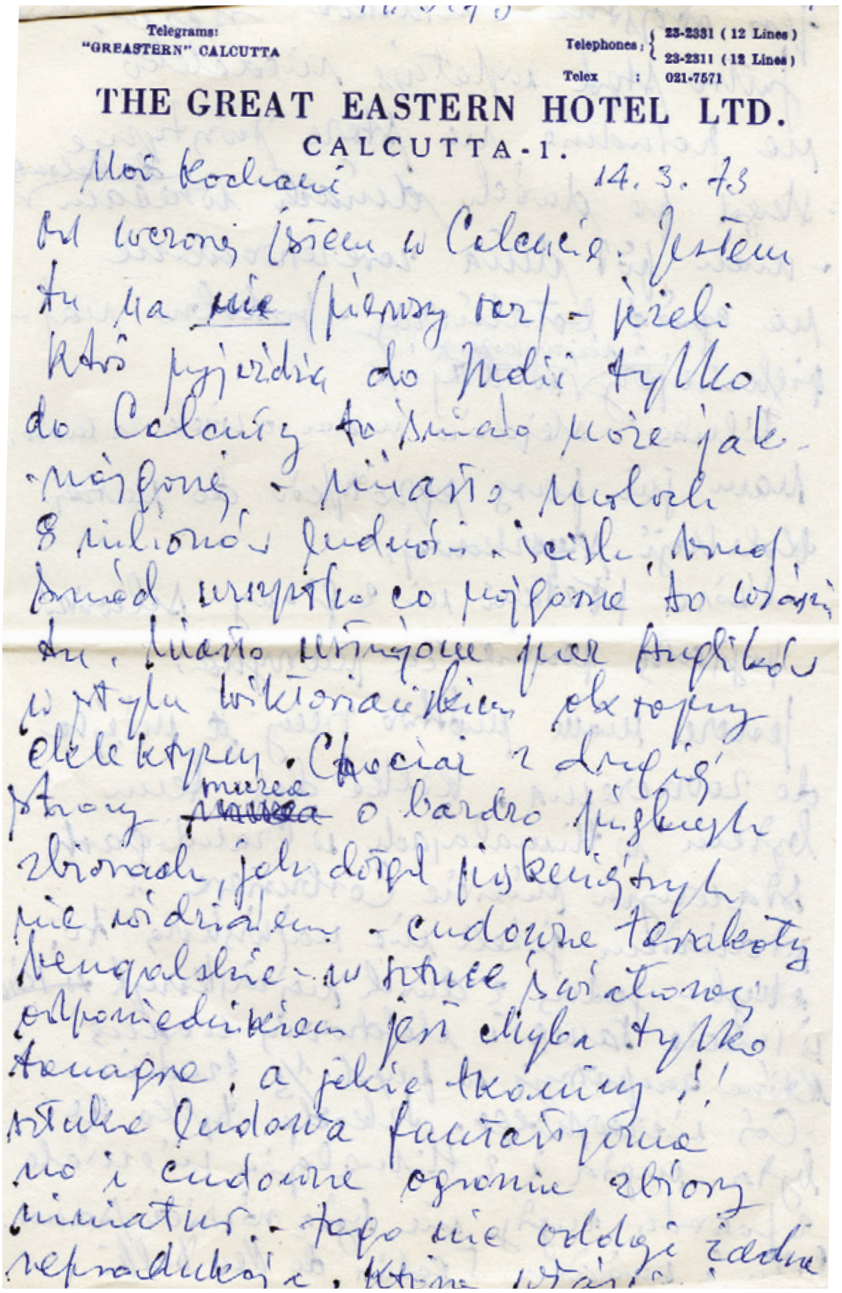
Piękny zjazd (góry i wąska dolina górskiej rzeki (suche w tej chwili) ogromne głazy – żyje tutaj dużo małp, chodzą po drodze jak święte krowy, których z kolei tu nie ma.

ADJANTA.
Kilkadziesiąt klasztorów i świątyń w kilku freski. Cudo jak najpiękniejsze… w Bombaju bardzo dobre Muzeum wielka wystawa współczesna 25 lat Indii, Zoo i ogród botaniczny, razem bardzo sympatyczny – piękne akwarium. Bombaj miasto ciekawe europejskie a także dzielnice przeróżne między innymi muzułmańskie i prostytutki b. zabawne męskie też ubrane w sari. Byłem kilkanaście kilom[etrów] w K [onarak] plaże, baseny, super modern no i ceny – woda bardziej czysta niż

w Bombaju gdzie jest okropnie brudna. Na koniec w ostatnim dniu 40 km od Bombaju w grotach gdzie jest kilka małych świątyń – [...] dżungla. Piękny górzysty krajobraz b. pięknie i refleksyjnie.

Byłem również w [...] Jogi zobaczyłem jak oni robią te łamańce.

Spotkanie na odmianę nie z plastykami. Byłem z prof. Uniwersytetu specjalisty od starego pisma oraz z pisarzem […]. W obydwu wypadkach byłem u nich w domu, przyjaźnie podejmowany. Bardzo piękny nowoczesny dom mieszka […] synowa prof. Uniwersytetu (od języków) bardzo miła dała mi dla Marcina adres córki równolatki dla nawiązania korespondencji – Jeżeli córka tak ładna jak matka […]. Bohdarenko wyjechał wcześniej do HEJDARABADU.

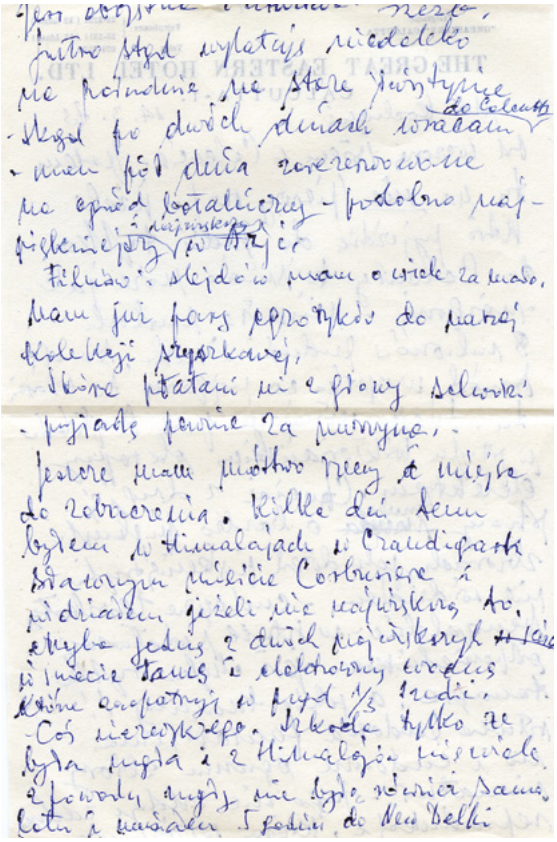

Telegrams:
"GREASTERN" CALCUTTA

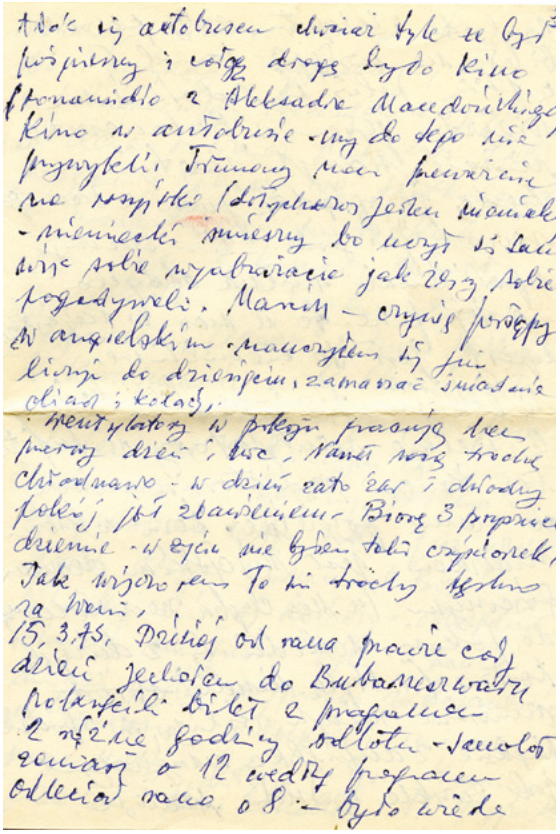
Telephones: 23-2331 (12 Lines)
23-2311 (12 Lines)
Telex : 021-7571

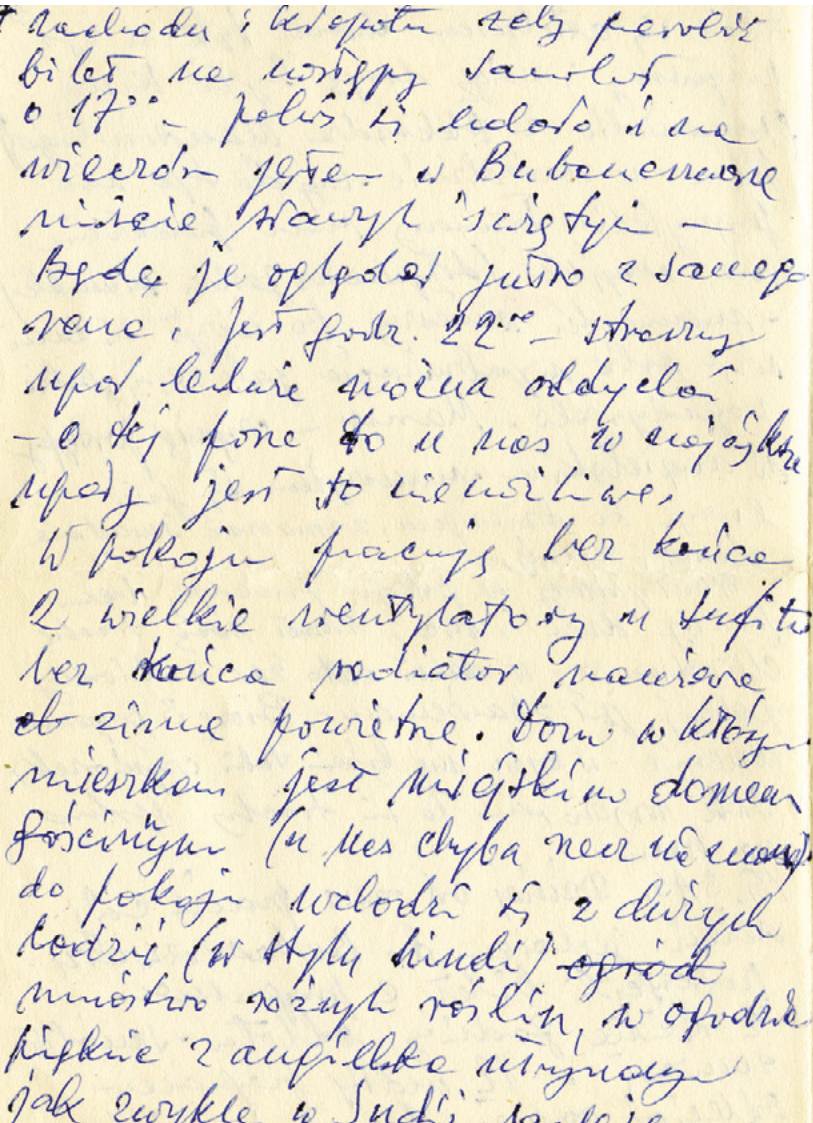
THE GREAT EASTERN HOTEL LTD.
CALCUTTA-1.

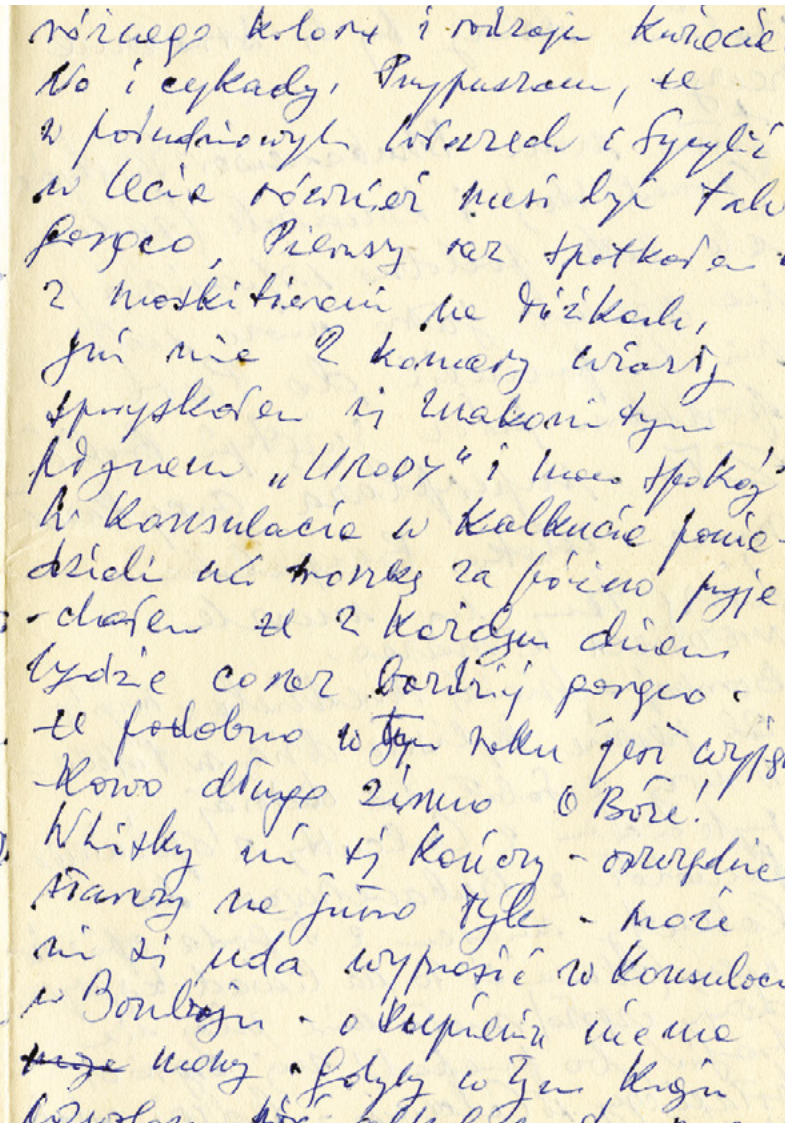
Moi Kochani 14. 3. 73

Od wczoraj jestem w Calcutta. Jestem tu na raz (pierwszy raz) - jeżeli ktoś pojedzie do Indii tylko do Calcutty to źle mógłby sobie jak myślę wyobrazić Indie. Miasto milionowe 8 milionów ludności - jeśli źle mnie pamięć nie myli to mieszka tu 3 miliony ludzi. Miasto niesamowite jest Anglików w stylu wiktoriańskim olbrzymy elektryczny. Chociaż z drugiej strony murzyn o bardzo pięknych zębach, jak dotąd pięknych nie widziałem - cudowne temperatury tropikalne - w hotelu światowej sławy klimatyzacja jest cudowna tylko temperatura, a jakie ekonomy!! Hotel cudowna fantastyczna no i cudowne ogromne zbiory miniatur - tego nie oddaje żadna reprodukcja, które [illegible]









-cholerze dnia by ti Strasznie
ncey.
Przez Aurea Bhubaneswar świętyje
(ponad 100) i Konarak (jedne
ale rzeźb podobno wspaniała)
Nie zwiedzi jestem może uda
mi ti pojechać do Puri
podobno piękne świętyje Brahmi
Zła - superplaza oxy kurort
morze - rzeźba Bengalska,
Lecz tam na miesiąc.
NIEDZIELA 18 marca.
Bombaj - dzisiaj niedziela - myśl
że pewnie byliście dziś w Potsce -
W nocy z sobotę na dzisiaj
przyleciałem z Calcutty z opóźnie-
niem samolot z Bubaneswaru do
Calcutty miałem z 1 godz. opóźnie-
nie (zdaje się to na lotnisk bezpiecz-
dużo czekać) mało nie spóźnił się
trochę, bo przebudzenie nie opóźnił
bo zapomniałem że Calcutta - Madras
mi to zabrało nie opóźnienie Delhi do Bombaju

9. Był to bardzo upalny dzień
- tam Puri - świętyje miasto pełne
pielgrzymów, pątników i wszystkich
innych pobożnych - pośród wspaniałej
- zatoka bengalska o pięknej
zielonej (szmaragd) wodzie - potem
samochodem to mil do Bubaneswaru
no i zdążam o 14 odlecieniem o 19.00
Ale wszystko to mało -
widziałem moc niezwykłą,
wspaniałe zadanie świętyjne
w KONARAKU. Myślę
że dyba jeszcze żyłko Grecy
są tak piękni.
W Bombaju jestem do 23.III.
Jak dni spędzam razem z naszym
nieba rzem BONDARENKĄ Religijnem
świętyte Buddyzm w Moskwie - różny
jacy i jeśli mam sympatyczne
razem pojedziemy na ELEPHANTE

8

najpiękniejsze do AUGERABADU
dalej do ELORY i AJANTY
Wszystko to są świętyje i klasztory
skalne - ino i piękne malowidła
ścienne w AJANCIE. Razem jedziemy
do ELORY 30 km samochodem z AGENRABADU
bardzo piękny teren, urozmaicony
dużo budownictwa i zabytków murowanych
itd.
Po obiedzie w Aurangabadzie wyjeżdżamy
do AJANTY daleko 130 km.
Piękny rejon góry i wąskie doliny
górskie rzeki (suche w tej chwili)
ogromne skały - jedzie tutaj dużo
mniej drogo po drodze jak świętyte
krowy, które stoją tu dużo,
AJANTA - Kilkudziesięt klasztorów
i świętyń w kilku skałach -

8

cudo jak najpiękniejsze obrazki,
W Bombaju bardzo dobre Marcin
wielka wystawa kopiowanie 25 lat
Indii - 200 i około BOMBAJSKIE RZEŹBY
bardzo sympatyczny - piękne
akwarium. Bombaj ciekawe
europejskie a inne dzielnice
przedziwne nigdy zapomnę murowanych
i pomyślałem b. zabawne męskie
ceremonie w skórze. Byłem
Kilkanaście kilometrów w kierunku
południe, brudny, hałaśliwy
ale ciekawy - wiele bardziej czysta
niż w Bombaju gdzie jest okropnie
brudno. Na wyspie o Elefanta dużo
10 km od Bombaju z grotami
gdzie jest kilka małych świętyń - dużo
dżungla - piękny górzysty krajobraz
b. piękne i refleksyjnie

10

Byłam dziś w Instytucie Jodi
- zobaczyć jak oni robią te badania
profilaktyczne na odległość nie znając
kogo. Jest z prof. Uniwersyt. Wyjątkowy
od starego pisma ~~tak~~ cud z pisaniem
Stanisław w okularach wypoczywał
dobrze u nich w domu - przyjaźnią
się z moimi - bardzo przykro
mi wracać do miasta przez
wojnę prof. Uniwersytet (od przyp.)
d. Wilda daje mi dla Marii
adres córki mieszkającej dla
Mnie zawsze niespodzianki - jeżeli
ciocia Tal Talma jak Mietka!
Bardzo wyjeżdżam wreszcie
do HEJDYRABADU.

PRZEMÓWIENIE REKTORA

W moim przekonaniu niezależnie od corocznych wystąpień rektorskich na inauguracji nowego roku akademickiego, informujących o aktualnie ważnych sprawach Uczelni,
- corocznych sprawozdań finansowych przedkładanych Senatowi o charakterze raczej formalnym - jest rektor winien Senatowi i Społeczności akademickiej opisanie rytmu i nurtu życia Uczelni, W czasie trwania kadencji.

Niniejsze sprawozdanie jest próbą zebrania w pewien porządek zagadnień wynikających z okresu ostatnich 6 lat.

Objęcie kadencji nastąpiło w wyniku wyborów 1.IX.1981 r. - był to okres wielkich niepokojów społecznych jakie opanowały nasz kraj -
- okres niepokojów jakie opanowały Wyższe Uczelnie w tym również naszą. Z perspektywy czasu możemy go również bezspornie uznać naprawdę trudnym i złożonym.

Ogłoszenie stanu wojennego 13.XII.1981 r. stworzyło nową sytuację, w której musiała umieć się znaleźć cała nasza społeczność, a zachowanie wewnętrznej równowagi było najpilniejszą potrzebą tego czasu - było też wspólnym osiągnięciem. Właściwa postawa tak nauczających jak i nauczanych nie spowodowała poważniejszego, a trudnego do odrobienia zakłócenia w rytmie dydaktycznym.

Chcę również przypomnieć, że Rektor tego czasu był jednoosobowo odpowiedzialny za wszystko co się działo i mogło dziać na Uczelni.

Zachowałem wdzięczność dla swoich najbliższych współpracowników, pracowników naukowych, studentów, kolegów i pracowników pełniących funkcje polityczne, pracowników administracji i tym wszystkim, którzy w okresie tego czasu udzielili mi pomocy i wsparcia, przyjaźni, zrozumienia i lojalności, tak bardzo potrzebnych do wypełnienia przyjętego obowiązku.

Odchodzą profesorowie; Józefa Wnukowa, Alfred Wiśniewski, Lech Kadłubowski, Władysław Jackiewicz, później Kazimierz Śramkiewicz - docenci Bogdan Borowski, umiera doc.Roman Usarewicz, asyst.Marek Borowski, odchodzi na emeryturę st.wykł. Maria Petrycka. Z ich odejściem jesteśmy ubożsi o żywą wartość niepowtarzalnych osobowości, tworzących istotną treść substancji każdej Szkoły artystycznej. Ich następcy przyjmują ciężar kształtu i oblicza artystycznego Uczelni, ich udziałem i ambicją staje się przywrócenie najlepszych tradycji Uczelni.

Uważaliśmy za słuszne i konieczne zwolnienie kilku stanowisk administracyjnych - i tak z braku jakiegokolwiek zapotrzebowania stanowiska referenta do spraw zakupów inwestycyjnych /obsługujący pracownik inżynieryjno techniczny przeszedł na dobrowolną wcześniejszą emeryturę/ stanowiska obsługi katedr malarstwa, architektury oraz Studium Nauk Społeczno-Polityczny konieczne usługi maszynopisania dla tych jednostek pełnią odtąd sekretariaty dziekanatów, rektoratu i zakładów naukowo badawczy W rezultacie pozwoliło nam to na dodatkowe /w ramach posiadanych globalnie etatów/ zatrudnienia naukowe, których konieczność wynikała z wprowadzenia w życie nowej Struktury.

Nie udało nam się w pełni zrealizować programu obchodów 40-lecia Uczelni proponowanego przez Komitet Koordynacyjny powołany dla tego celu przez Senat.

Ze względu na przyznane środki jak również i przedewszystkim posiadany potencjał wykonawczy zostaliśmy zmuszeni do ograniczenia Rozpisany konkurs na medal 40-lecia nie dał oczekiwanych rezultatów.

Proponowanej sesji naukowej również nie udało się zorganizować.

Wobec powyższego zdecydowaliśmy wszystkie nasze możliwości zaangażować w uroczystą inaugurację o specjalnym charakterze połączoną z dużą wystawą, oraz organizacją ogólnopolskiej wystawy najlepszych dyplomów roku "DYPLOM 85".

Rozbicie środków i możliwości realizacyjnych na więcej imprez groziło niewykonaniem w zadowalający sposób żadnych.

3 letni okres pierwszej kadencji to przedewszystkim okres, którego udziałem powstała Ustawa o Szkolnictwie Wyższym - Ustawa ważna i potrzebna - to również okres tworzenia Statutu Szkoły. Nie było w historii Uczelni kadencji, której udziałem powstawały w tak krótkim czasie tak ważne akty normatywne i prawne, takie nasilenie wymagań i działań obcych naturze artysty, którym należało sprostać. Tymbardziej jesteśmy winni wdzięczność tym kolegom, którzy zechcieli i potrafili poświęcić swój wiecznie skąpy czas artysty tym działaniom. Przypomnę tylko nieustanne prace Komisji Statutowej, zwielokrotnione obrady Senatu i Rad Wydziałowych.

Ważnym kierunkiem naszego działania tego czasu było również wprowadzenie w życie nowej struktury. Zasadnicze zmiany to reaktywowanie Wydziału Rzeźby - wydziału w pewnym okresie "nie kochanego" Wprowadzenie kształcenia wstępnego na dwóch pierwszych latach oddzielnie na wszystkich kierunkach, powołanie w związku z powyższym nowych pracowni. Powołanie na Wydziale Architektury i Wzornictwa - katedry kształcenia plastycznego. Stopniowa likwidacja Zaocznego Studium Wychowania Plastycznego z zamiennością na stacjonarne podyplomowe lub specjalizacją fakultatywną.

Pociągnęło to za sobą konieczne przemieszczenia kadrowe. Znaleźliśmy się również w niesłychanie trudnej sytuacji lokalowej.

Od 1954 r. momentu oddania do użytkowania istniejącego budynku - pomimo dynamicznego rozwoju Uczelnia nie wzbogaciła swojej bazy materialnej szczególnie lokalowej, a nawet dzierżawione dla celów Studium Wychowania Plastycznego pomieszczenie przy ul.Ogarnej traci w 1980 r. - co staje się między innymi również powodem stopniowej likwidacji tego Studium. Poważne trudności lokalowe istnieją prawie na wszystkich wydziałach.

Swoje naglące potrzeby zgłaszają również międzyuczelniane Studia Wojskowe i Nauk Społeczno-Politycznych. Na Wydziale Rzeźby z powodu braku miejsca zostaje zawieszona specjalizacja - projektowanie architektoniczne.

Odejście w tym czasie na emeryturę wielu doświadczonych i zasłużonych nauczycieli akademickich, wybitnych artystów i znakomitych wychowawców długo i serdecznie z Uczelnią związanych, stwarza wielce skomplikowaną sytuacją kadrową .

Druga kadencja to nowelizacja Ustawy - związane z tym wątpliwości i czasochłonne konsultacje - to dalsze dwukrotne już opracowywanie i zatwierdzenie Statutu.

Długotrwałe prace nad regulaminem Studiów, opracowywanie programu wychowawczego oraz programu rozwoju Uczelni na okres 2000 roku.

Należałem do tych Rektorów, którzy w imieniu własnym w imieniu swoich Senatów apelowali o czas próby dla Ustawy o Szkolnictwie Wyższym - władze państwowe i Sejm postanowiły wprowadzenie w życie nowelizacji tejże Ustawy. Stworzyło to nową sytuację również w życiu organizacyjnym Szkoły,
- nowe składy Senatów - Rad Wydziałowych.

Nowelizacja Ustawy dawała większe uprawnienia Rektorowi -
- nie chciałem z nich korzystać /wyłączając przypadki bezwzględnie konieczne/, wychodząc z założenia że zostałem wybrany i w okresie i systemem, które nie przewidywały tych uprawnień - dlatego też pozostałem wierny idei decyzyjności Senatu.

Następują dalsze regulacje toku nauczania dalsze stabilizacje procesów dydaktycznych.

Nieustanne wysiłki dziekanów w procesach normalizujących problem nauczania, likwidowanie opóźnień wynikających z zaległości okresu stanu wojennego, zagadnienia sprawności nauczania problematyka procesów wychowawczych, uaktywnianie działań studenckich w kołach naukowych i galeriach studenckich.

Druga kadencja to również uroczystości związane z 40-lecie Uczelni, to dalsze prace nad Monografią. Ogólnopolska Wystawa "DYPLOM 85" oraz intensywne działania o powiększenie bazy lokalowej

Z edycją II tomu Monografii Szkoły natrafiliśmy również na trudności niemożliwe do pokonania w tym czasie i w tych spiętrzeniach pilnych spraw szczególnie dotyczyło to potencjał realizacyjnego w przygotowaniach graficznych /makieta/ i odtworzenia kroniki lat 1965-1980.
Przygotowany przez nas materiałów w postaci fotografii, zapisu not biograficznych, wstępnych opracowań graficznych makiety niewątpliwie ułatwi naszym następcom szczęśliwą realizację II Tomu Monografii Uczelni.

Druga kadencja to nowelizacja Ustawy - związane z tym wątpliwośc i czasochłonne konsultacje - to dalsze dwukrotne już opracowywanie i zatwierdzenie Statutu.
Długotrwałe prace nad regulaminem Studiów, opracowywanie program wychowawczego oraz programu rozwoju Uczelni na okres 2000 roku.

Należałem do tych Rektorów, którzy w imieniu własnym w imieniu swoich Senatów apelowali o czas próby dla Ustawy o Szk nictwie Wyższym - władze państwowe i Sejm postanowiły wprowadzen w życie nowelizacji tejże Ustawy. Stworzyło to nową sytuację również w życiu organizacyjnym Szkoły,
- nowe składy Senatów - Rad Wydziałowych.
Nowelizacja Ustawy dawała większe uprawnienia Rektorowi -
- nie chciałem z nich korzystać /wyłączając przypadki bezwzględni konieczne/, wychodząc z założenia że zostałem wybrany i w okresi i systemem, które nie przewidywały tych uprawnień - dlatego też pozostałem wierny idei decyzyjności Senatu.

Następują dalsze regulacje toku nauczania dalsze stabilizacje procesów dydaktycznych.
Nieustanne wysiłki dziekanów w procesach normalizujących problem nauczania, likwidowanie opóźnień wynikających z zaległości okres stanu wojennego, zagadnienia sprawności nauczania problematyka procesów wychowawczych, uaktywnianie działań studenckich w kołac naukowych i galeriach studenckich.

Druga kadencja to również uroczystość związane z 40-lecie Uczelni, to dalsze prace nad Monografią. Ogólnopolska Wystawa "DYPLOM 85" oraz intensywne działania o powiększenie bazy lokalowej

Wystawy najlepszych dyplomów.

Nasz udział w ogólnopolskich wystawach najlepszych dyplomów roku mających na celu prezentację nowych talentów, KONFRONTACJE systemów dydaktycznych 7 wyższych Uczelni Plastycznych Kraju
- eksponowany kolejno w Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu, Gdańsku i Łodzi należy uznać za znaczący, zauważalny i przyjmowany z zainteresowaniem przez władze resortowe i inne ośrodki akademickie. Świadczą również o tym otrzymane przez naszych dyplomantów nagrody w Gdańsku i Łodzi./w innych ośrodkach nagród nie przyznawano/.

Naszą współinicjatywą było wyprowadzenie tych wystaw z warszawskie Zachęty, po kolejnych ośrodkach wyższych Szkół Plastycznych. Uzyskane na różnych płaszczyznach rezultaty wydają się potwierdzać słuszność tych postanowień.
Sądzę, że nowe władze będą w dalszym ciągu stały na stanowisku kontynuacji podjętych inicjatyw.

Współpraca z Uczelniami trójmiasta
i innymi Uczelniami Plastycznymi Kraju.

Realizowana częściowo Umowa o współpracy między A.W.F. a nas Uczelnią przy obiecujących założeniach i perspektywach, stopniow w wyniku zmniejszenia zainteresowania stron traci na aktualności Zawarte porozumienie w 1985 r. i podpisana umowa o współpracy z Uniwersytetem Gdańskim - przebiegająca w głównej mierze prowadzenie katedry historii sztuki z odejściem rektora prof. K.Taylora przestała być tematem zainteresowania władz Uniwersyte Wieloletnia współpracą z Wyższą Szkołą Marynarki Wojennej po okresie intensywnej obustronnie korzystnej działalności w ostatnim okresie traci na aktywności.
W wyniku zawartego porozumienia z łódzką PWSSP głównie w dyscyplinie tkaniny artystycznej gościliśmy w ubiegłym roku interesującą wystawę tkaniny studentów i niektórych dyplomantów Szkoły łódzkiej -
- w rewanżu nasza tkanina przygotowuje swoje prace do ekspozycji w Łodzi.

Swoje serdeczne podziękowanie za lojalną i ofiarną współpracę składam panom prorektorom, dziekanom i prodziekanom, kierownikom katedr, kierownikom Studiów i biblioteki, przewodniczący i członkom wszystkich Komisji, kierownikom pracowni i wszystkich pracownikom naukowym, studentom, opiekunom studenckich kół naukowych Dyrektorowi Administracyjnemu, Kwestorowi, dziekanatom, sekretariatowi rektoratu, oraz wszystkim pracownikom administracji.

Składam je również sekretarzom i egzekutywie partyjnej za pomoc i wsparcie w najtrudniejszym czasie kadencji.

Za konstruktywną, wyrozumiałą i wzajemnie cierpliwą współpracę składam najserdeczniejsze podziękowanie Wysokiemu Senatowi.

Rektorowi elektowi /jeszcze dzisiaj elektowi/ życzę tak często dotychczas ujawniana przez Niego niechęć do przestrzegania obowiązujących przepisów nie upuszcza Go w Jego nowej sytuacji i żeby z tego wynikała korzyść dla Uczelni - ale tak naprawdę życzę Rektorowi i nowemu kierownictwu szczęśliwej realizacji tych wszystkich ważnych dla Uczelni problemów , których nam nie udało si zrealizować - życzę Wam by Wasz czas był czasem konstruktywnym.

Wspólnie nam wszystkim - życzę by wartość Uczelni stale o nowa ujawniana, była ciągle żywą i doskonaloną wartością, towarzyszącą naszym dalszym działaniom, a klimat autentycznej pracy twórcz naukowej i wychowawczej,
- wzajemne zaufanie, towarzyszyły naszym poczynaniom.

BIBLIOGRAFIA

„Art. Kunstmagazin" 1989, nr 8.

Kraak P., *10 lat plastyki na Wybrzeżu. O sztuce naszych czasów*, „Dziennik Toruński" 1954, grudzień, nr 173.

Nowi rektorzy, „Dziennik Bałtycki", 7 czerwca 1984, nr 134 (12069).

Lubicz B., *Przywoływanie czasu, Pomnik Bohaterów Westerplatte*, „Dziennik Bałtycki", 25 września 1989, nr 192.

Rozpoczynają sie prace przy pomniku Westerplatte, „Głos Wybrzeża", 10–11 października 1964, nr 242.

Ordery „Stańczyka" za osiągnięcia kulturalne, „Głos Wybrzeża", 31 marca 1967, nr 76 (623).

Nagrody Prezydenta Gdańska. Twórcy w służbie miastu – F. Duszeńko laureatem nagrody, „Głos Wybrzeża", 27 lipca 1987, nr 172.

Olszonowicz B., *Wędrówki po Archidiecezji. Kościół św. Józefa*, Gdynia-Leszczynki, „Gwiazda Morza", 1994, nr 5.

Azarowa Ł., *O niektórych cechach polskiej rzeźby monumentalnej*, „Iskusstvo" 1978, nr 8.

Азарова Л., *О некоторых особенностях польского монументальной скульптуры*, „Искусство" 1978, nr 8.

Daszewski W., *Nagrody Państwowe w zakresie nauk plastycznych literatury i sztuki – zespół w składzie: Franciszek Duszeńko, Adam Haupt, Franciszek Strynkiewicz – Za pomnik pamięci ofiar obozu zagłady w Treblince*, „Kultura", 2 sierpnia 1964, nr 31.

Olkiewicz Jerzy, „Kultura", 2 sierpnia 1966. nr 42.

Kosińska J., *Pływająca plastyka*, „Nasza Ojczyzna", 1964, nr 10 (październik).

Burczyk M., zd. Wesołowski R., *Ludzie Gdańskiej Starówki*, „Nasza Ojczyzna" 1980, nr 7 (sierpień).

Wałoch J., *Zanim w Toruniu stanie pomnik artylerzystów. Prof. F. Duszeńko: zaprzyjaźniłem się z rzeźbą pomnikową*, „Nowości. Dziennik Toruński", 23–24 czerwca 1979, nr 38.

Grubba D., *To coś co czuwa nad*, w: „Orońsko", 2011, nr 1–2 (82–83).

Vree F. van, *Kamienie Treblinki*, tł. D. Zasławska i J. Friedrich, „Porta Aurea", 2009, nr 7/8, s. 435.

Kronika rozstrzygnięcia Konkursu na pomnik T. Kościuszki w Łodzi, w: „Przegląd Artystyczny" 1947, nr 1/2.

Jakimowicz A., *Uwagi o kilku rzeźbach*, „Przeglad Artystyczny" 1952, nr 1.

Porębski M., *Z rozważań nad II Ogólnopolską Wystawą Plastyki*, w: „Przegląd Artystyczny" 1953, nr 1, s. 16–43.

Bołdok S., *Laureaci Nagród Państwowych w Zachęcie*, w: „Przegląd Artystyczny" 1967, nr 2 (36).

Pomniki polskie. Maria Konopnicka w Gdańsku, „Rzeczpospolita", 16–17 stycznia 1988, nr 12 (1843).

Garztecka E., *Laureat Nagrody Państwowej Zespołowej*, „Trybuna Ludu", 1 sierpnia 1964, nr 211. *Nagroda Państwowa* 1964, „Trybuna Ludu", 26 kwietnia 1978, nr 98.

Westerplatte – pomnik pamieci narodowej… przebudowane jest według nowej kompleksowej koncepcji zagospodarowania przestrzenno-plastycznego, którą opracowali autorzy pomnika profesorowie Adam Haupt i Franciszek Duszeńko, „Trybuna Ludu", 3 czerwca 1986, nr 128.

Trębińska-Mazur Z., *Kształtować talent ale i osobowość*,
„Wieczór Wybrzeża" 1981, nr 52 (7723).
Męclewski A., *Na 50-lecie września 1939. Jakie będzie Westerplatte?*,
„Wieczór Wybrzeża", 3–5 kwietnia 1987, nr 66.

Publikacje Miriam Novitch[1] na temat pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (na podstawie jej listu Franciszka Duszeńki z 20 czerwca 1962 roku, Lohamei Haghettaoth)[2].
„Arbeiter Wort", 1 czerwca 1962 aut.
„Avanti" 1962.
„Jewish Chronicle".
„Jewish Voice".
„N. Joodsche Weekblat".
„Droit et Liberté", „Droit de Vivre", „La Terre Retrouvée".

The Art Of Memory: Holocaust Memorials in History,
ed. James E. Young, New York 1994.
Gruszczyński R., Grabowski L., *Przegląd rzeźby polskiej 1944–1974 w XXX-lecie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Warszawa 1974.
Czerny W., *Architektura Zespołów Osiedleńczych*, Warszawa 1972.
Gębczyńska-Janowicz A., *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa 2010.
Grzesiuk-Olszewska I., *Polska Rzeźba Pomnikowa w latach 1945–1995*,
Warszawa 1995
Jakimowicz A., *Polska Rzeźba Współczesna*, Warszawa 1966.
Kaniowska K. i in. red. Paulina Orłowska; tł. na jęz. ang. Jessica Taylor-Kucia, *Pamięć: rejestry i terytoria = Memory: registers and territories*, Kraków 2013.
Leksykon PWN, red. A. Karwowski, Warszawa 1972.
Kopydłowska A., Kowalczyk W., *Medale Mennicy Państwowej w Warszawie 1946–1973*, Warszawa 1974, poz. 362.
Kopydłowska A., *Medale Mennicy Państwowej w Warszawie 1974–1978*,
Warszawa 1979, poz. 5, il. 83, 339.
fot. Karasiewicz F., Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, *Westerplatte: bojownikom o polskość Gdańska 1939–1945*, Warszawa, 1967.
Malarstwo, grafika, rzeźba laureatów nagród państwowych i ministra kultury i sztuki za całokształt twórczości, październik 1966,
katalog wystawy, Warszawa 1966.
Medale Mennicy Państwowej 1945–1983, Muzeum Rzemiosł Drzewnych,
Środa Śląska 1983.
Medale Mennicy Państwowej 1944–1984, Muzeum Ruchu Robotniczego,
Jelenia Góra 1984.
Medale Mennicy Państwowej 1924–1984, Muzeum Sztuki Medalierskiej
we Wrocławiu, Wrocław 1984.
Medale Mennicy Państwowej 1945–1987, Muzeum w Grodkowie, Grodków 1988.
Monumentalplastik vr Polen. Neue Berliner Galerie, Berlin 1971.
III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra, grudzień 1952 – luty 1953, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Warszawa „Zachęta", Warszawa 1952.
Laureaci Nagród Państwowych Ministra Sztuki przyznanych w 35-leciu PRL, lipiec 1979, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Warszawa „Zachęta",
Warszawa 1979.

1 Miriam Novitch (ur. 1908 na Białorusi – zm. 1990 w Izraelu) – historyk Holocaustu. Studiowała przed wojną filologię słowiańską w Wilnie. Przed wybuchem II wojny światowej wyjechała do Francji, należała do francuskiego ruchu oporu, została aresztowana w czerwcu 1943 roku i wywieziona do obozu w Vittel we Francji. Przez całe życie dokumentowała zagładę Żydów. Od 1946 w Izraelu, współzałożycielka kibucu Lohamei ha-Getta'ot i muzeum Holocaustu, którego była pierwszym kustoszem w 1949 roku, pionierem w zbieraniu i archiwizowaniu dokumentów z Zagłady.

2 W: Dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku.

Osęka A., Skrodzki W., *Współczesna Rzeźba Polska*, Warszawa 1977.
Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,
red. Ludmiła Ostrogórska, Gdańsk 2003.
Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965,
red. J. Wnukowa, Gdańsk 1965.
Rusinek M., *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943–1989)*,
Warszawa 2008.
Szypowscy M. i S., *Gdańsk*, Warszawa 1978.
Kto jest kim w Polsce 1984. Informator biograficzny, red. Lidia Becela i in.,
Warszawa 1984.
Witz I., *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969.
Vree F. van, *The Stones of Treblinka*, w: *Visuelle Geschicgtskultur*,
hg. S. Troebst et al., bd. 1: *Neue Bilder?: visuelle Kultur im Dienst staatlicher
Selbstdarstellung in Zentral-und Osteuropa seit 1918*, hg. A. Bartetzky,
M. Dmitrieva, S. Troebst, Köln–Weimar 2005.
Zapis pamięci. Franciszek Duszeńko (1925–2008), Zdzisław Pidek (1954–2006),
red. H. Gajewska, Orońsko 2011.
Zdzisław Pidek. Pamiętamy, red. P. Józefowicz, A. Kulazińska, Gdańsk 2008.
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność,
red. W. Zmorzyński, Gdańsk 2005.




KATALOG
PRAC

KATALOG PRAC

1. *Sarenka*, rzeźba, wrzesień 1945, dokumentacja na podstawie fotografii
2. *Św. Franciszek*, płaskorzeźba, 1945, dokumentacja na podstawie fotografii
3. *Św. Franciszek*, rzeźba, 1945, dokumentacja na podstawie fotografii
4. Praca studencka, rzeźba tors, dokumentacja na podstawie fotografii
5. Rzeźba dekoracyjna na terenie Międzynarodowych Targów Gdańskich, 1947, wykonana przez prof. Mariana Wnuka, as. Adama Smolanę i studentów pracowni, dokumentacja na podstawie fotografii
6. Praca studencka, rzeźba, akt kobiecy, dokumentacja na podstawie fotografii
7. Praca studencka, portret, dokumentacja na podstawie fotografii
8. Praca studencka, rzeźba, akt męski, dokumentacja na podstawie fotografii
9. Pomnik Wyzwolenia, Gdańsk, projekt, 1948, brak pracy w katalogu
10. Pomnik Adama Mickiewicza, 1948, dokumentacja na podstawie fotografii
11. Konkurs Olimpijski, medal, 1949, brak pracy w katalogu
12. Pomnik Fryderyka Chopina, projekt, Kraków, 1949, dokumentacja na podstawie fotografii
13. *Róża Luksemburg*, gips 80 cm, 1950, brak pracy w katalogu
14. Pomnik Waryńskiego, 1950, brak pracy w katalogu
15. Majakowski, aut. Magdalena Więcek, Franciszek Duszeńko, 1952, dokumentacja na podstawie fotografii, udostępnionej przez Daniela Wnuka
16. Pomnik Partyzanta, projekt, 1952, brak pracy w katalogu
17. *Portret lekarki*, w zbiorach MN w Warszawie, studium Portret lekarki, 1952, dokumentacja na podstawie fotografii
18. Kobiece sfinksy na słupkach przed schodami kamienicy przy Długim Targu 8, 1952–1962
19. Rycerze na kamienicy przy ul. Długi Targ 40, Gdańsk, 1952–1962
20. Portal kamienicy przy ul. Ogarnej 99, 1952–1962
21. Pomnik Wyzwolenia, Sosnowiec, projekt, 1953, brak pracy w katalogu
22. Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej, Koszalin, 1954, dokumentacja na podstawie fotografii (studium do pomnika nr 1, nr 2, nr 3)
23. Pomnik Pamięci Ofiar i Zagłady w Treblince, 1955 – rozstrzygnięcie konkursu, 1961–1964 – realizacja
24. Pomnik Rozstrzelanych Patriotów, Tczew, 1960, brak pracy w katalogu
25. Pomnik Bohaterów Westerplatte, 1963 – rozstrzygniecie konkursu, 1964––1966 – realizacja
26. Pomnika Żołnierza Polskiego i Antyfaszysty Niemieckiego, Berlin, 1969, projekt, brak pracy w katalogu
27. „Akcent rzeźbiarski" dla Stoczni Gdańskiej, 1970, praca niezrealizowana, brak pracy w katalogu
28. Medal z okazji „V Międzynarodowego Biennale w Malborku", 1971, w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej Wrocław
29. Rzeźba dla lotniska w Rębiechowie, 1972, praca niezrealizowana, brak pracy w katalogu
30. Pomnika dedykowanego „Ludziom Morza", 1974, praca niezrealizowana, brak pracy w katalogu
31. Medal z okazji Otwarcia Portu Północnego, 1974, w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej Wrocław

32. Medal z okazji Otwarcia Portu Naftowego, 1975, w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej Wrocław
33. Rzeźba i płaskorzeźba, hall Wyższej Szkoły Marynarki Wojennej na Oksywiu, 1975–1976, brak pracy w katalogu
34. Medal Gdynia Polcargo, 1977, w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej Wrocław
35. Pomnik Marii Konopnickiej, Gdańsk, 1977
36. Figura Pomnika Rozstrzelanych Patriotów, Tczew, 1977, brak pracy w katalogu
37. Płaskorzeźba Kopernik, zamek w Malborku, 1977
38. Rzeźba dla Miasta Pelplina, 1977, brak pracy w katalogu
39. Pomnik Polskich Artylerzystów w Toruniu, 1978–1980
40. Pomnik Polskich Artylerzystów w Toruniu, projekty alternatywne, 1978–1980
41. Medal dla Gdańskiego Portu Północnego, 1970, w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej Wrocław
42. Medal z okazji Odsłonięcia Pomnika Polskich Artylerzystów w Toruniu, 1980, w: spuścizna Franciszka Duszeńki
43. Medal z okazji trzydziestolecia wodowania Sołdka dla Stoczni im. Lenina w Gdańsku, 1980, brak pracy w katalogu
44. Pomnik Ofiar Grudnia 1970 w Gdyni, 1981, praca niezrealizowana, brak pracy w katalogu
45. Projekt architektoniczno-rzeźbiarski „Chopinowi w hołdzie", 1982, projekt, brak pracy w katalogu
46. Rzeźba *Redemptor*, Zamość, 1982–1984
47. Pomnik Trudu Górniczego, Katowice, 1984, projekt, brak pracy w katalogu
48. Pomnik Ludwika Zamenhofa, Białystok, 1984, projekt, brak pracy w katalogu
49. Pomnik Edwarda Szymańskiego i Poezji Rewolucyjnej, Warszawa, 1984, projekt, brak pracy w katalogu
50. Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie, Uniwersytet Lublin, 1984, projekt, brak pracy w katalogu
51. Pomnik Bohaterów Ziemi Kieleckiej, Kielce, 1984, projekt, brak pracy w katalogu
52. Rzeźba Ukrzyżowanego do kościoła św. Józefa w Gdyni, 1984–1986
53. Projekt rewitalizacji miejsca pamięci narodowej Westerplatte, 1986–1987
54. Realizacja prac związanych z rozpoczętą przebudową cmentarza Poległych Obrońców Westerplatte, 1987
55. Rzeźba *Westerplatte*, 1987
56. Rzeźba do hollu Filharmonii Bałtyckiej, Gdańsk, 1987, praca niezrealizowana, brak pracy w katalogu

57.–60. Cykl *Stoły*, 2000–2008

Szkice rzeźbiarskie z pracowni
Wybrane rysunki

194

1



2



4



7







3

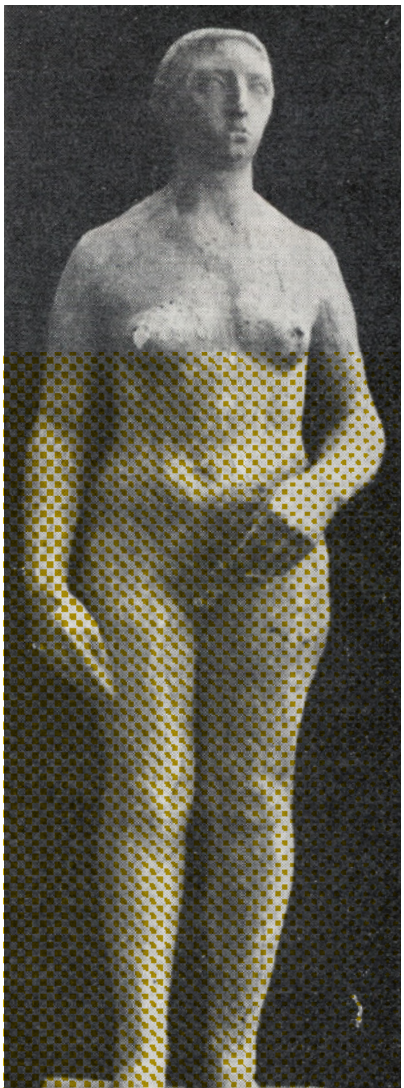




8



10

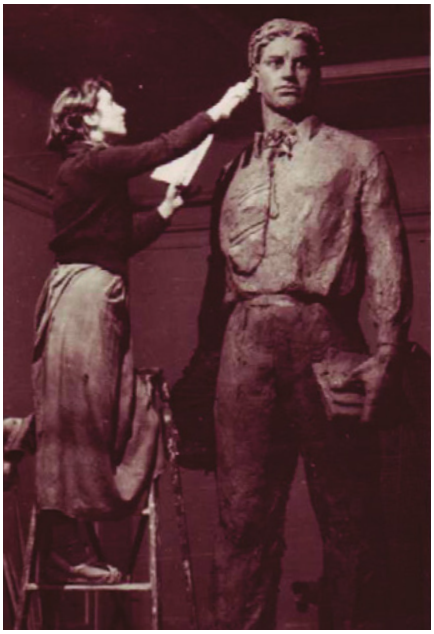






6

15





20



18

17



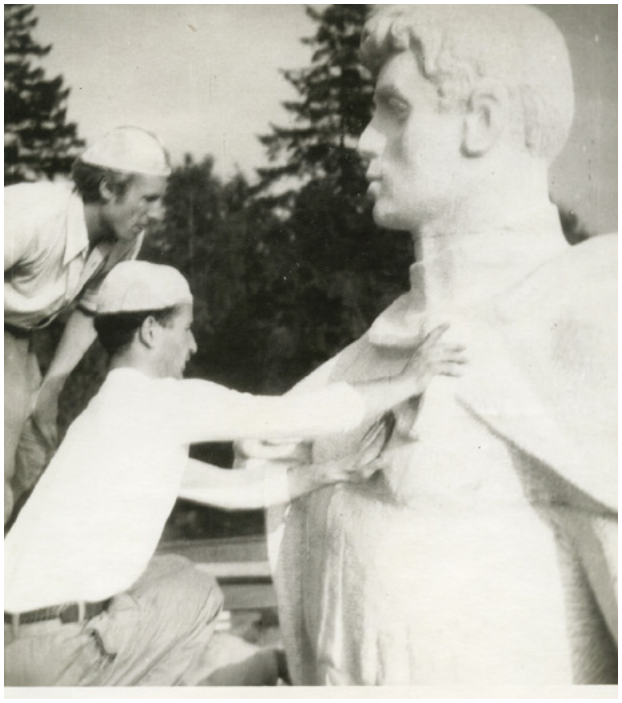
















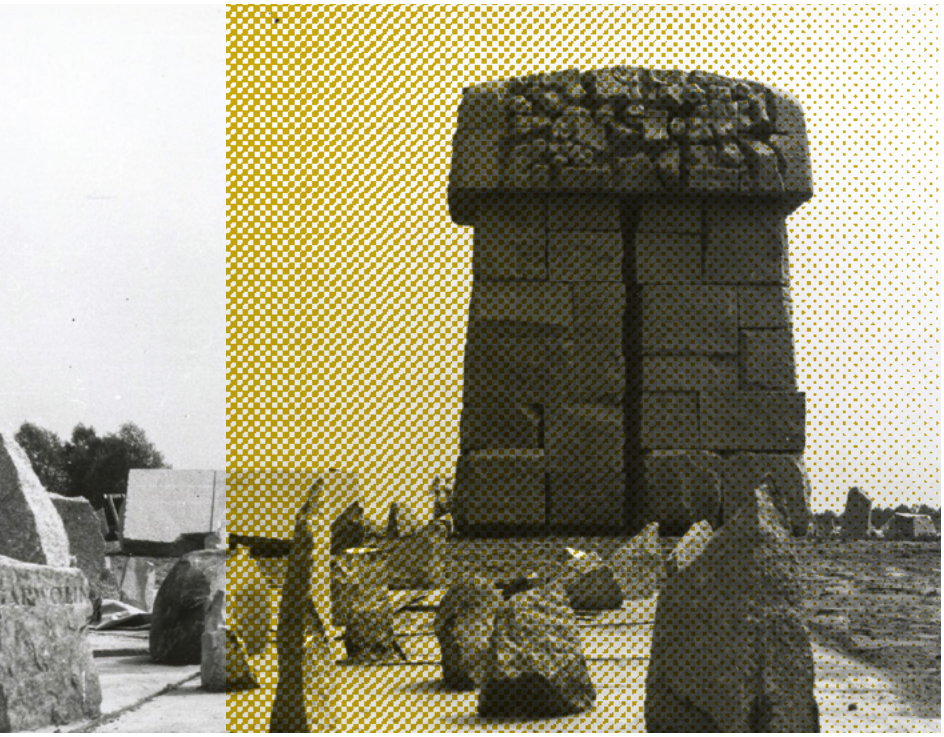








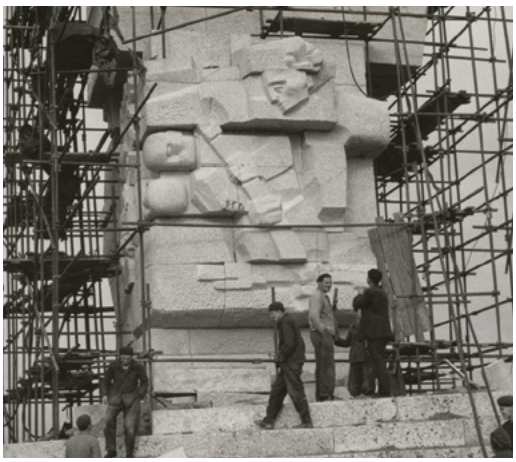
23







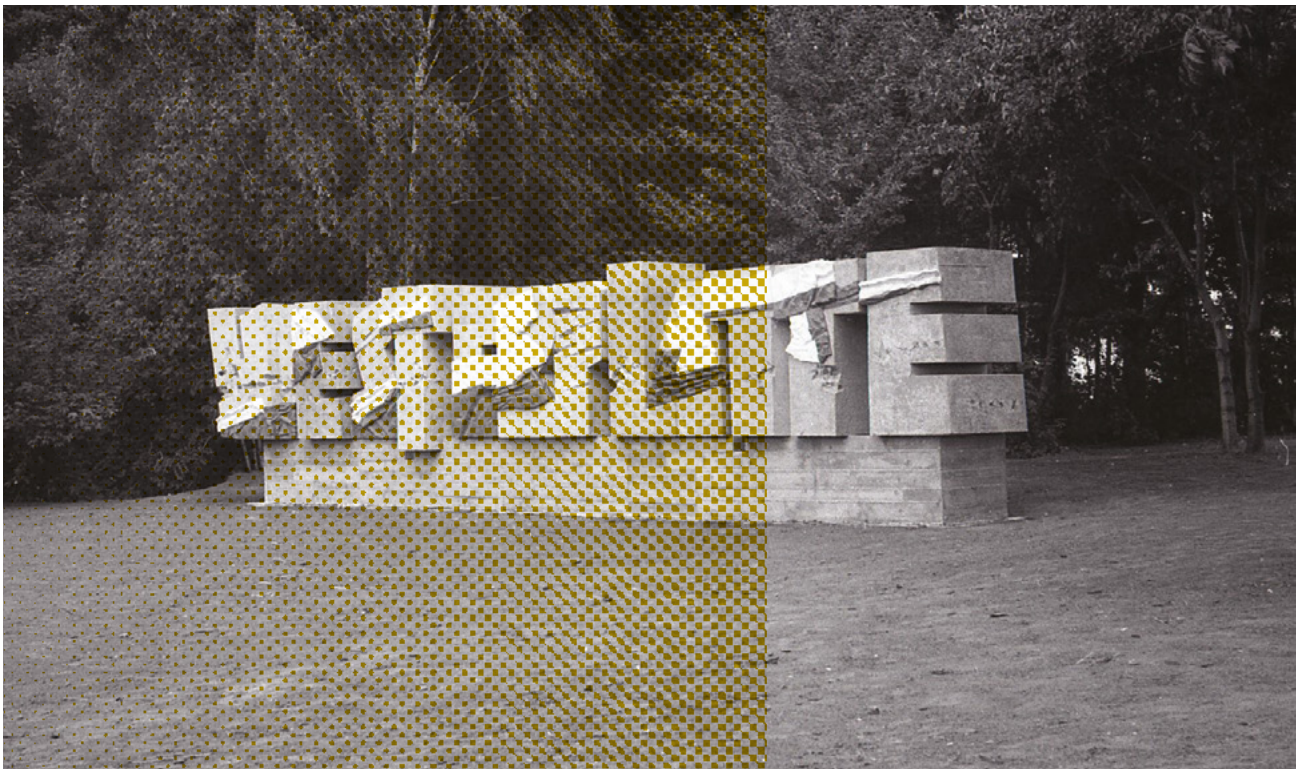








55



201





25









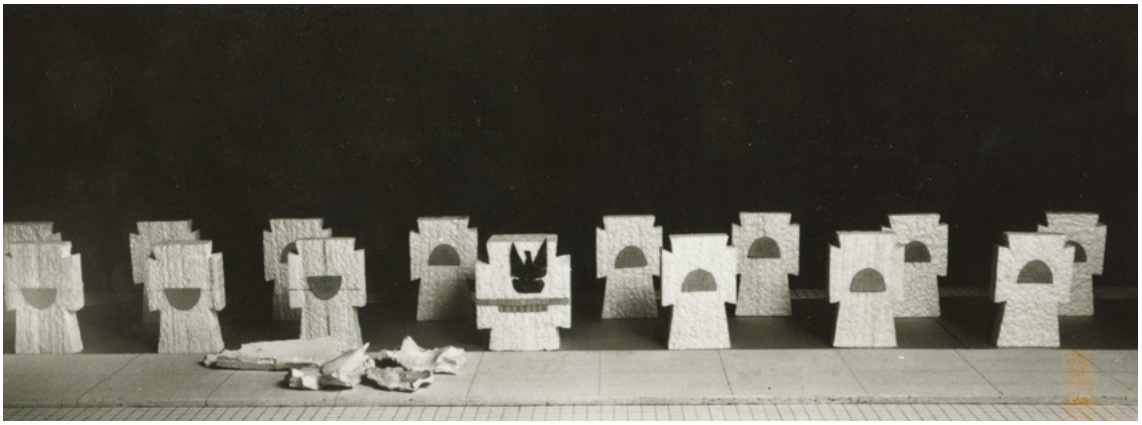

NIECH ZŁ





54

53



28

31

















32

34

35





37





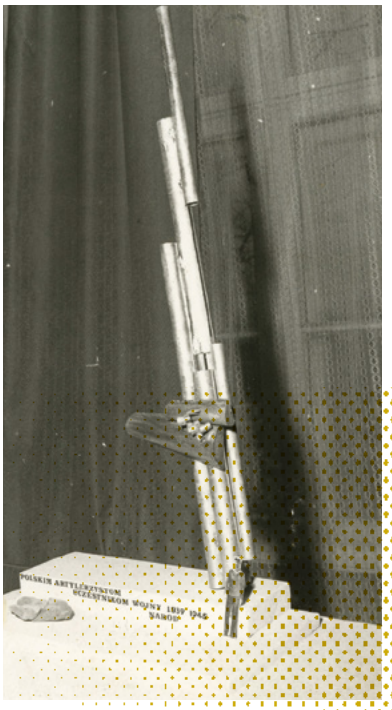






39





40





42



46



52









57



58

59




FOTO


Moore
FlashArt
chemia praktyczna dla wszystkich













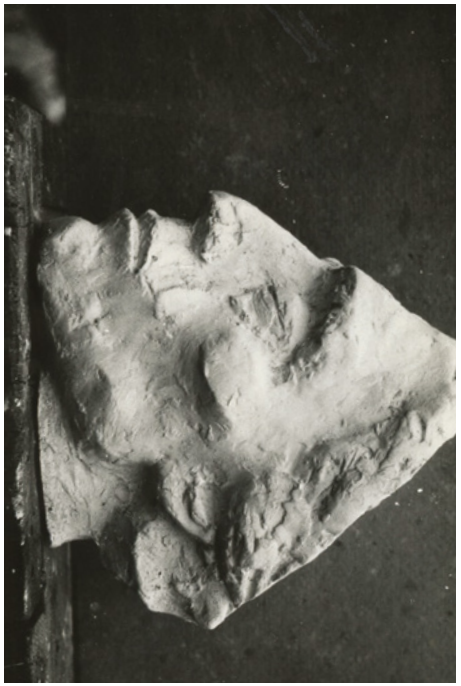








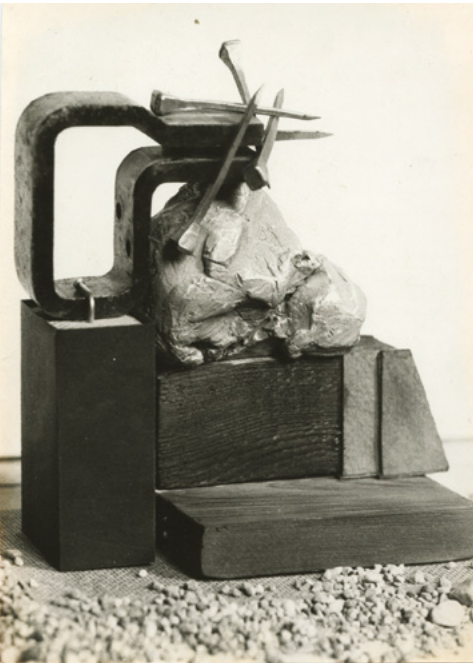








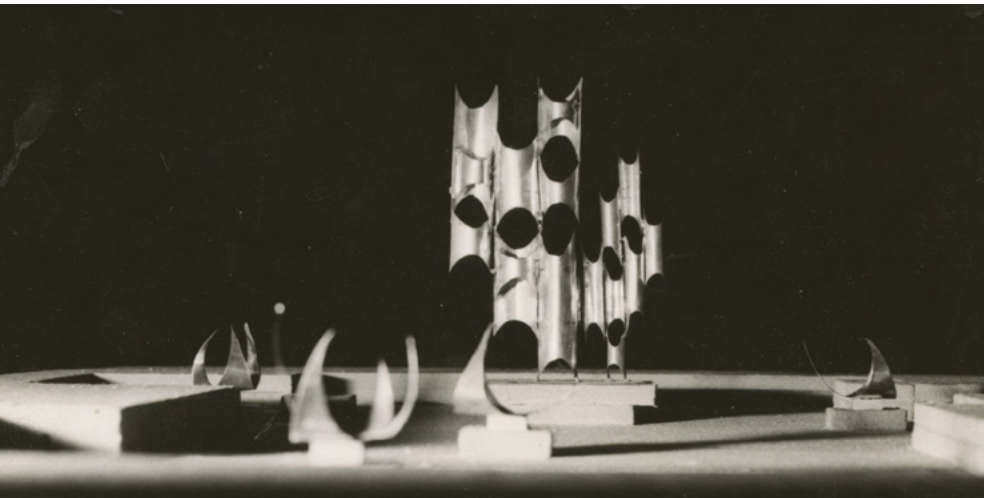


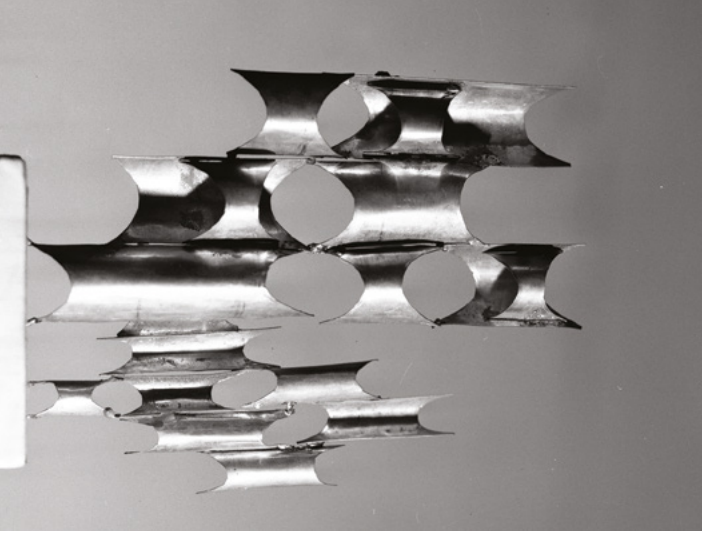


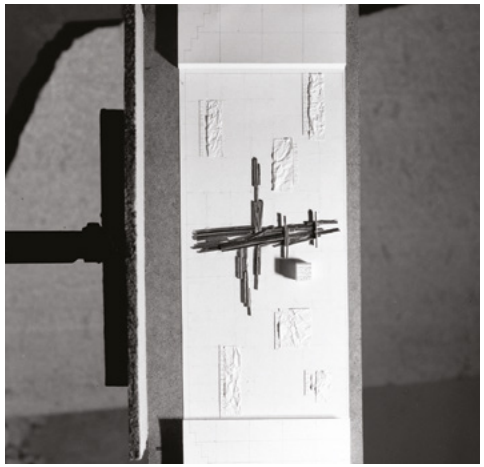


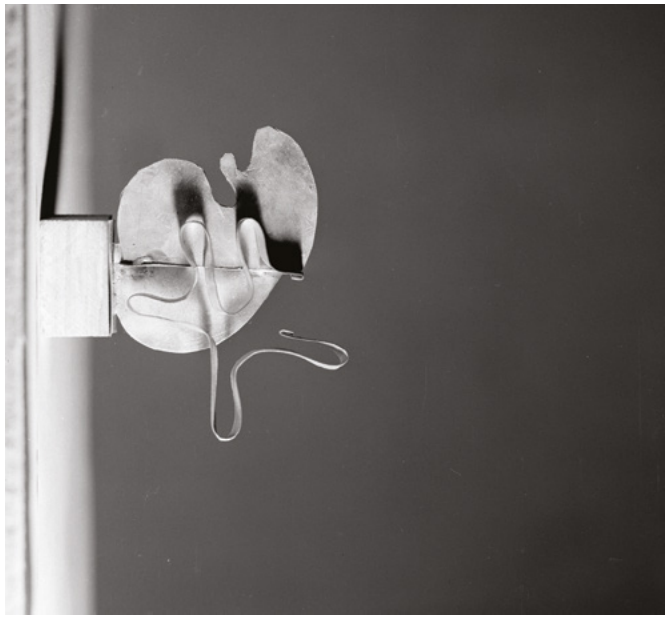




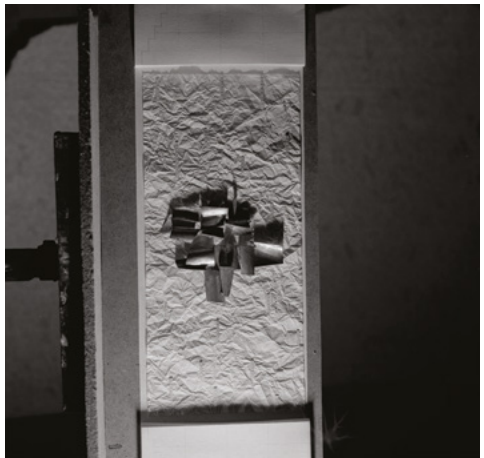


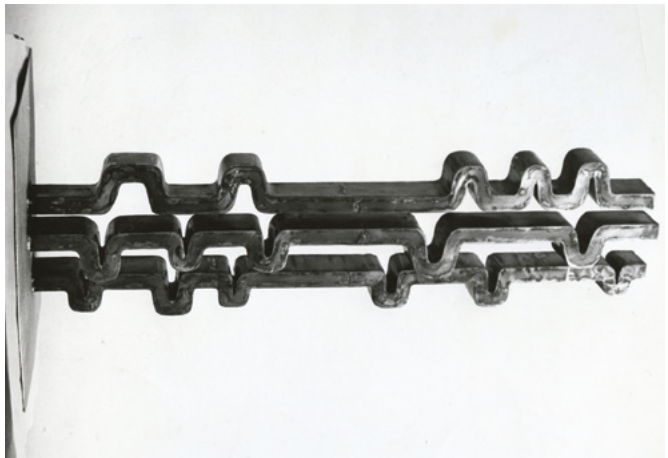




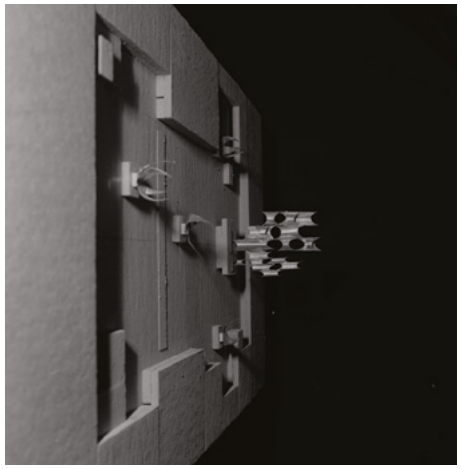






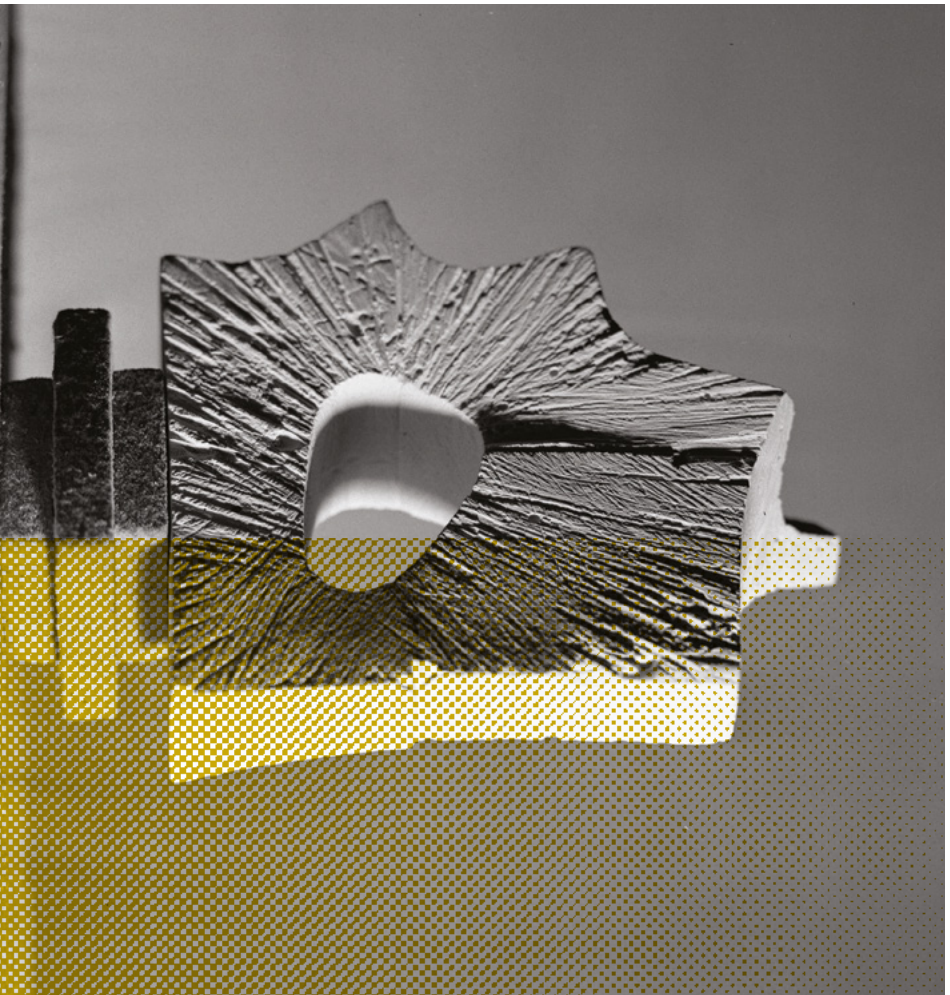




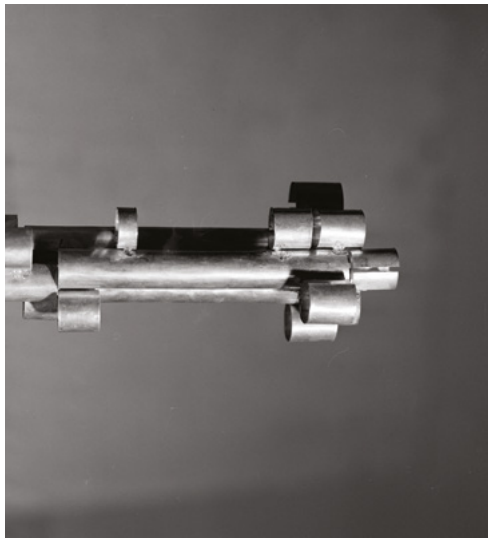


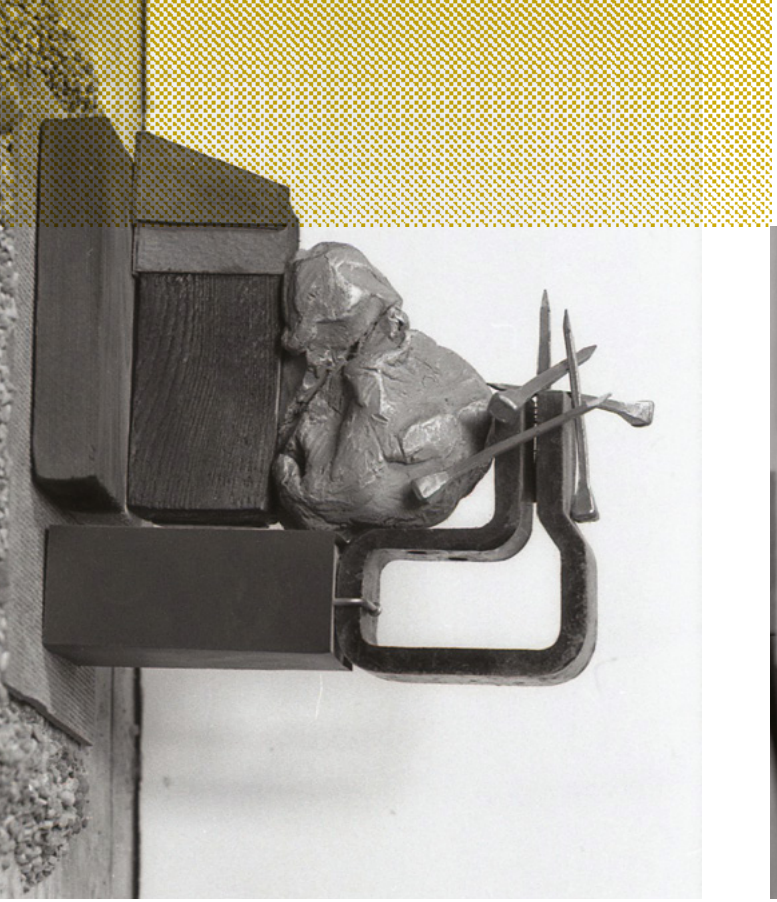


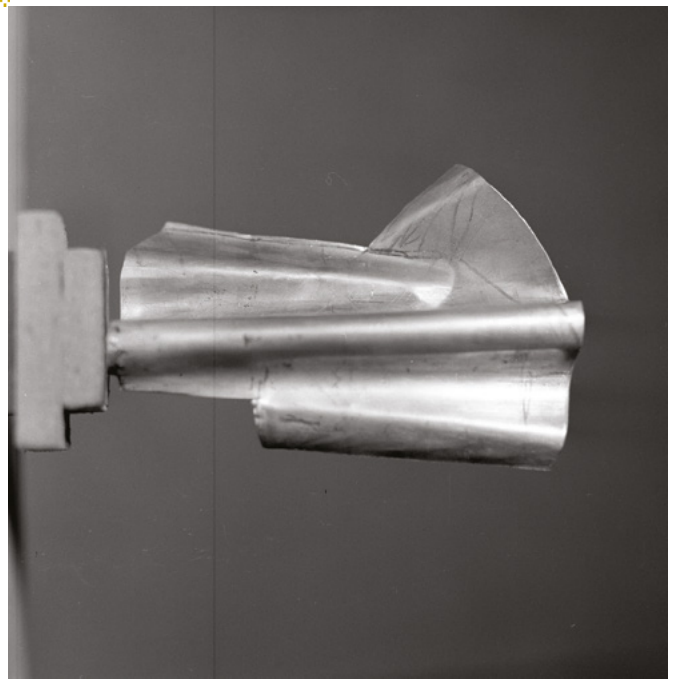


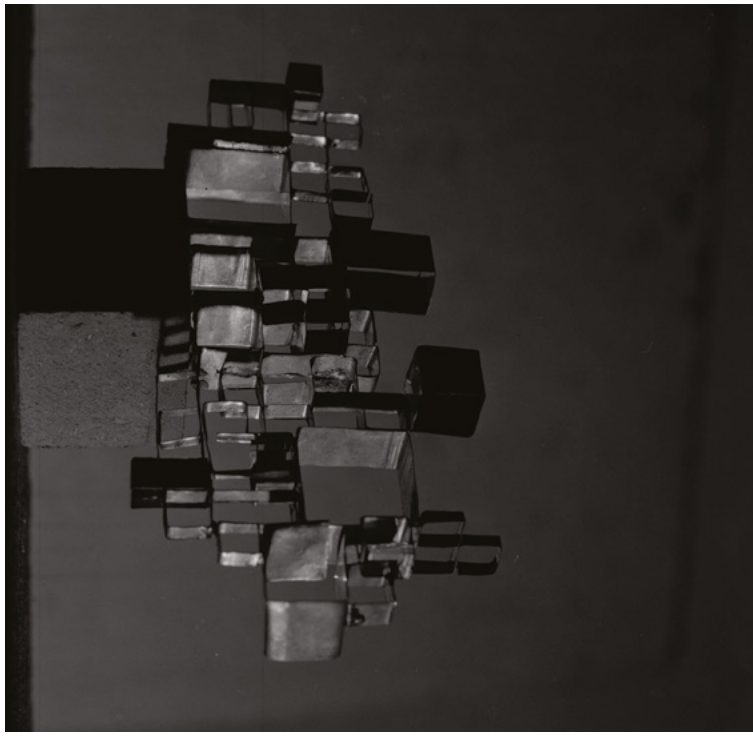


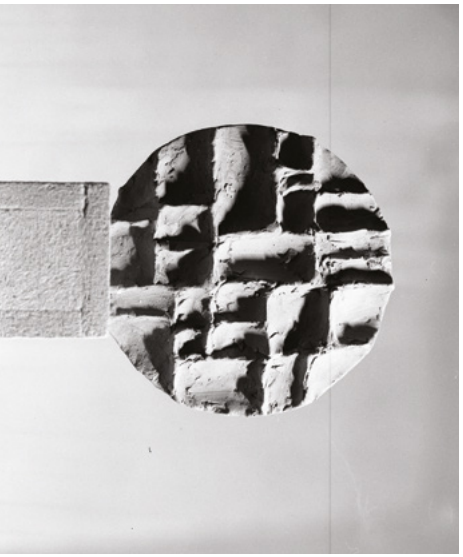




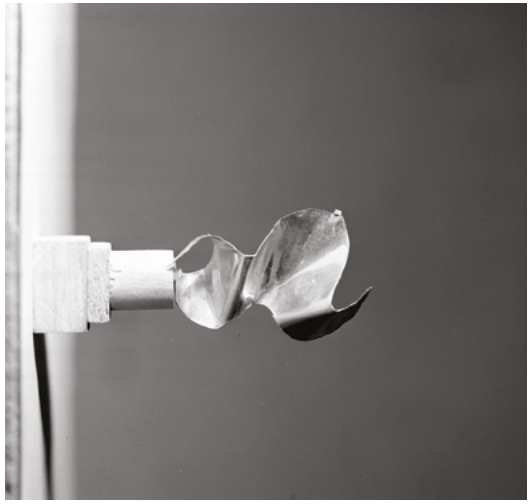


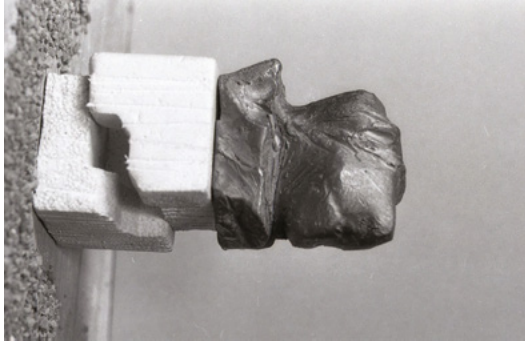


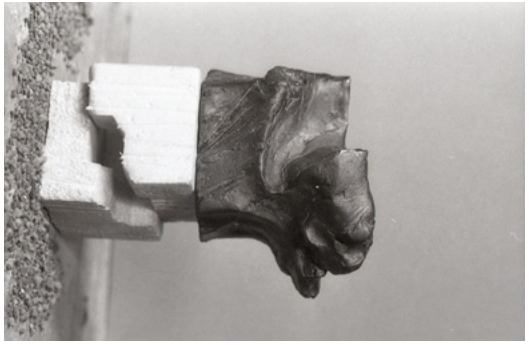


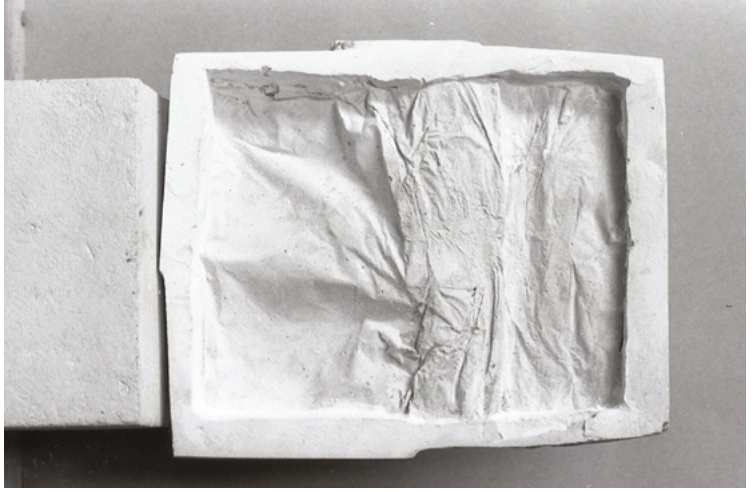




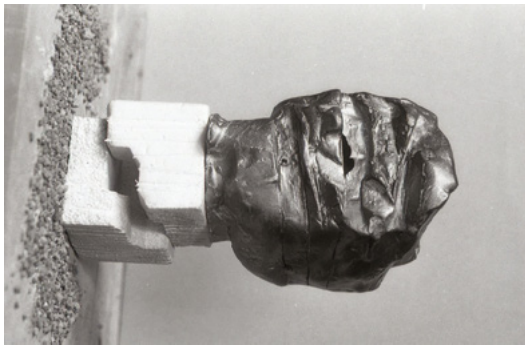


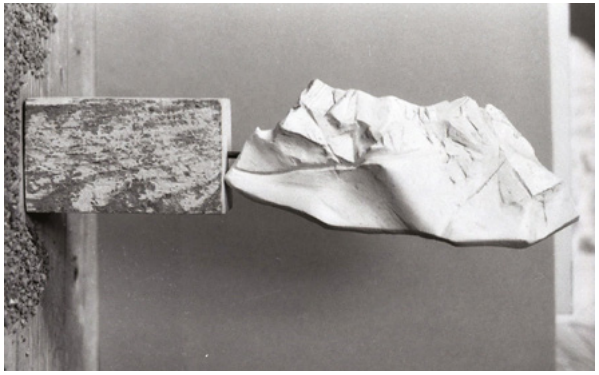




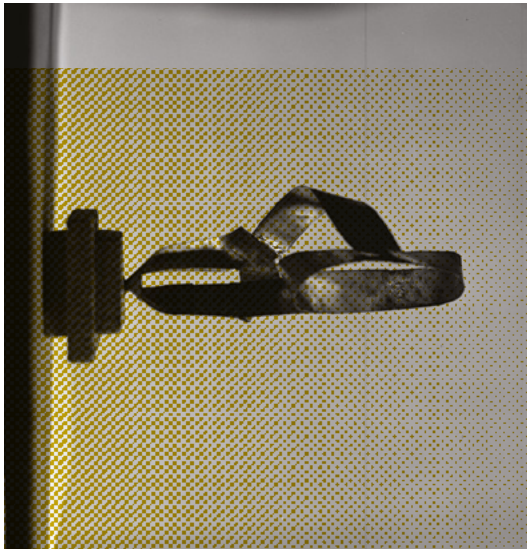


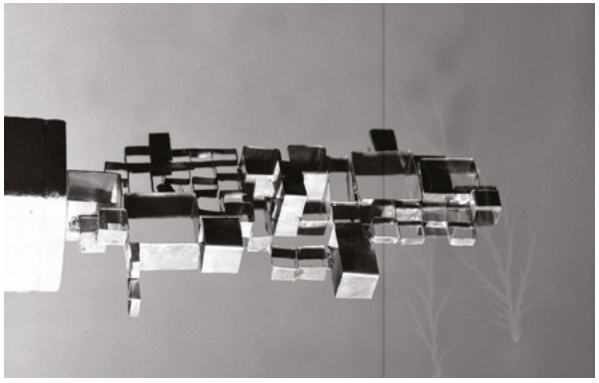


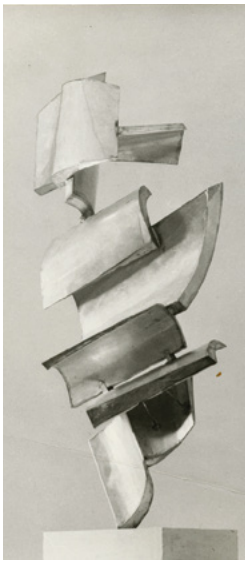






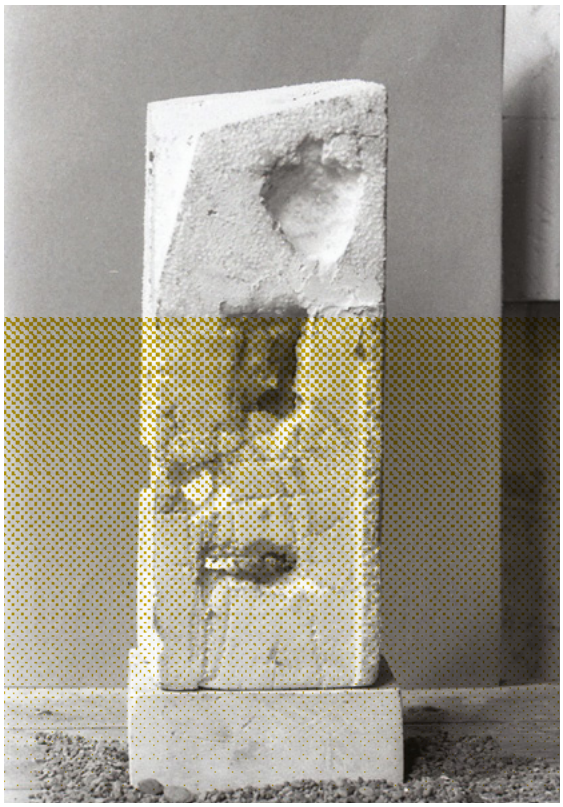








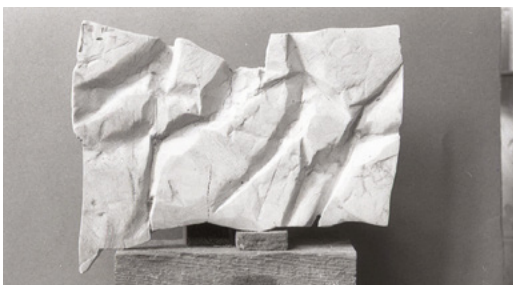




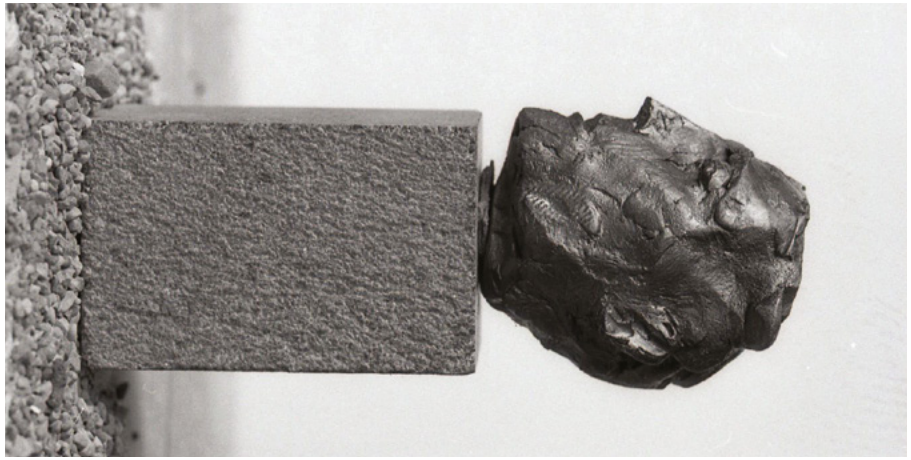




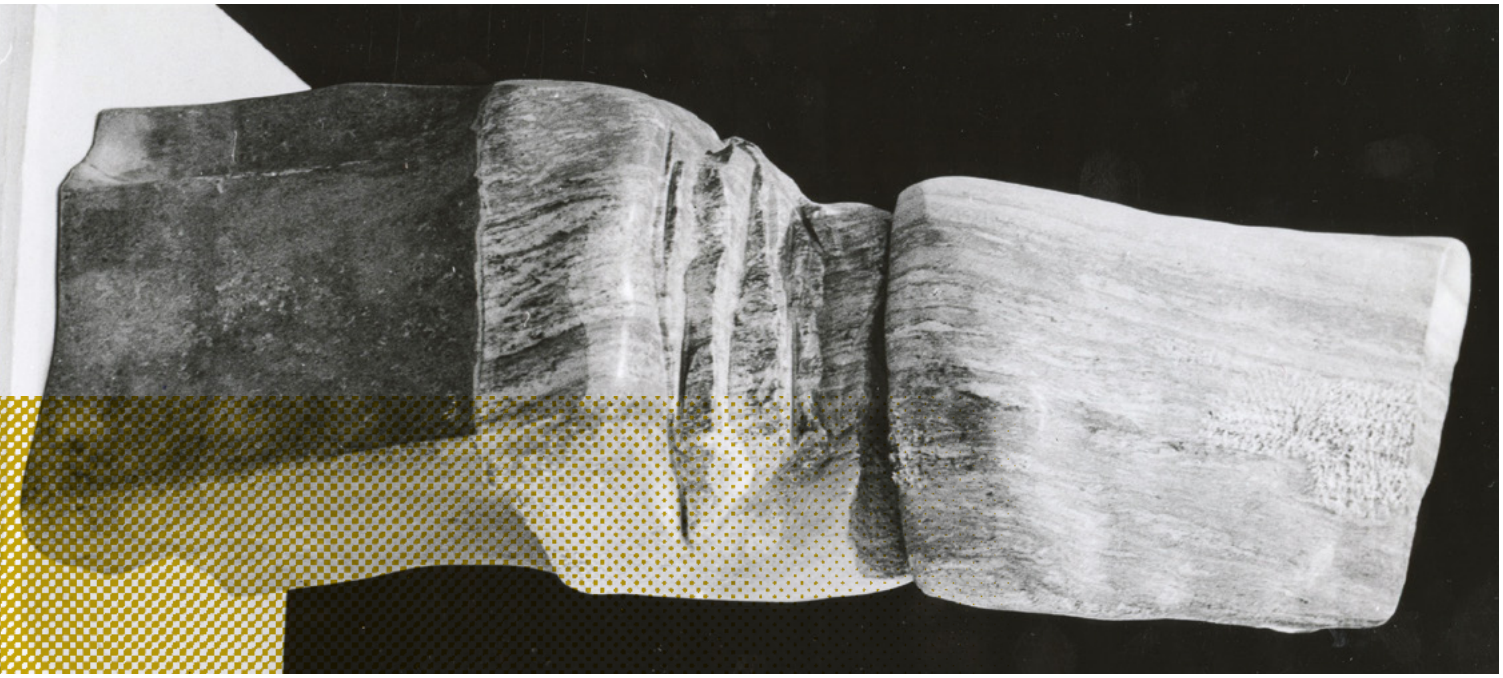




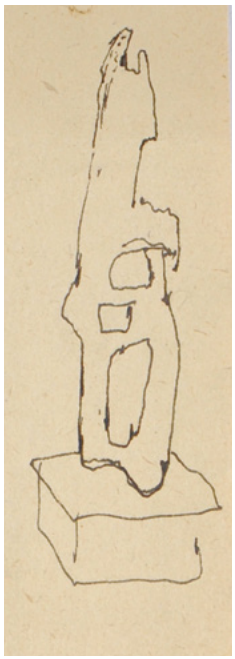








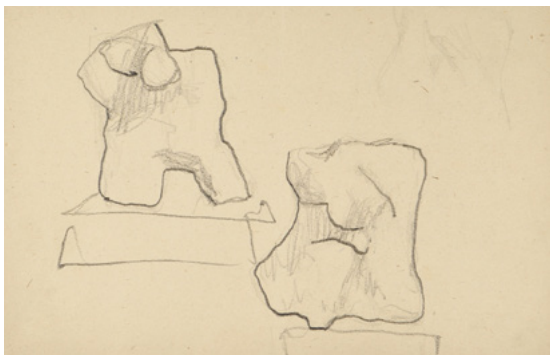










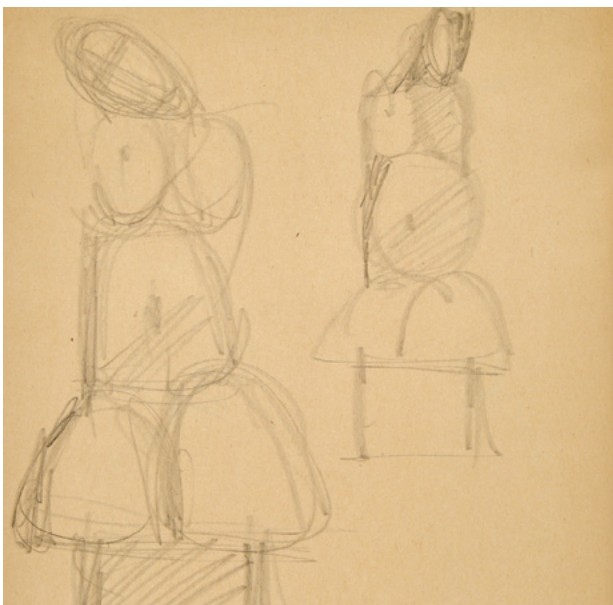






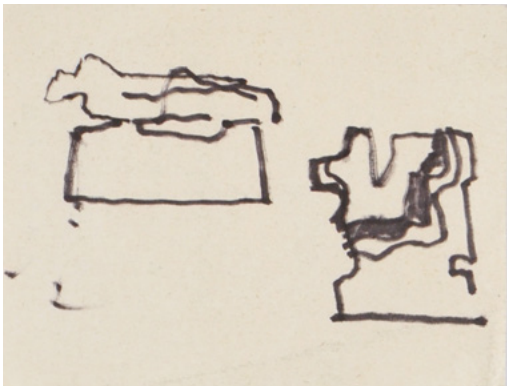
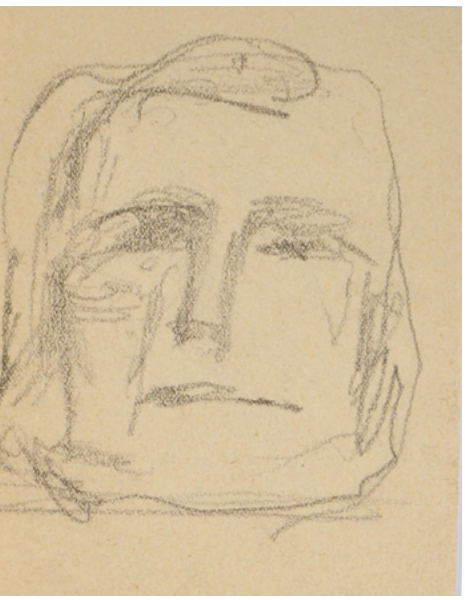


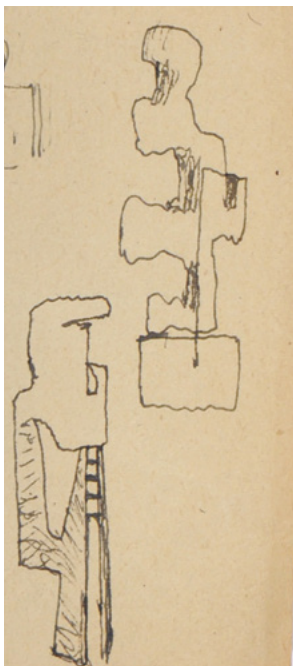






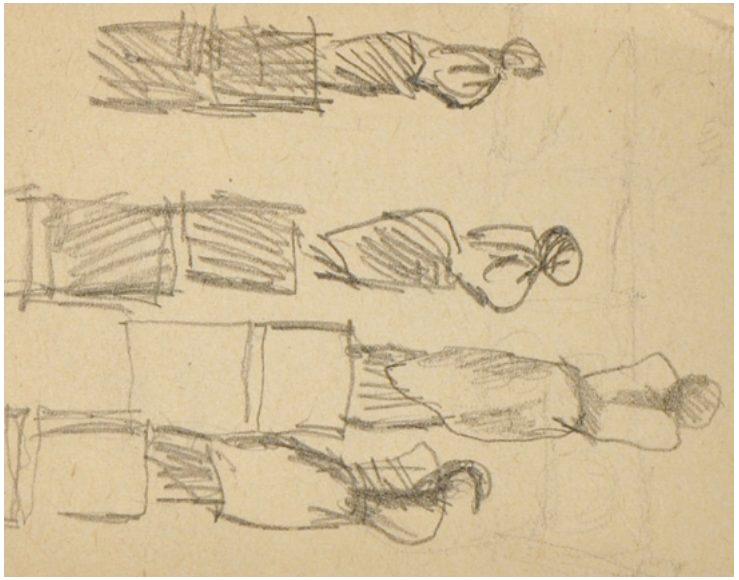


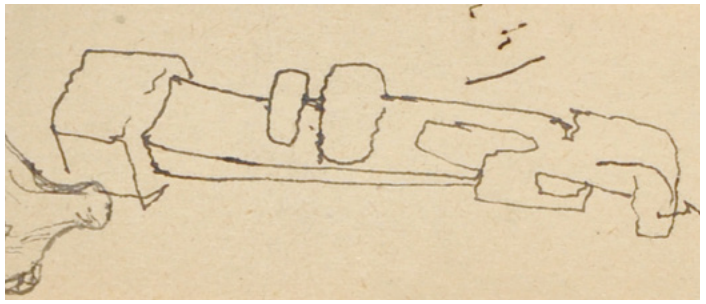





















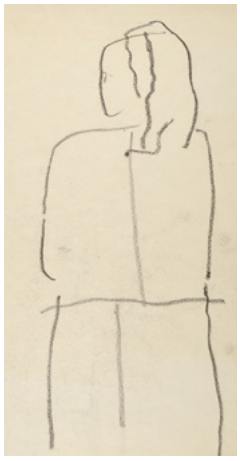






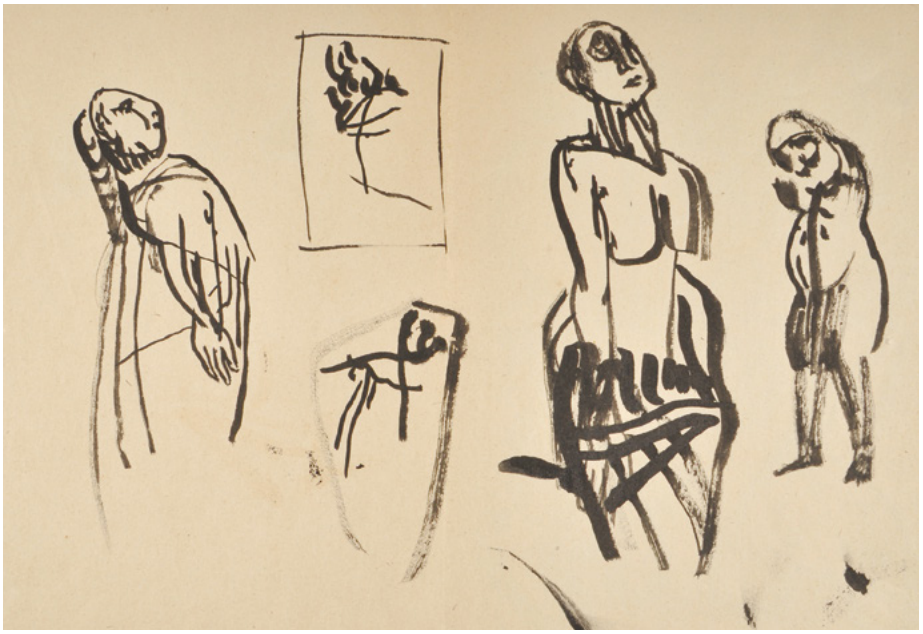








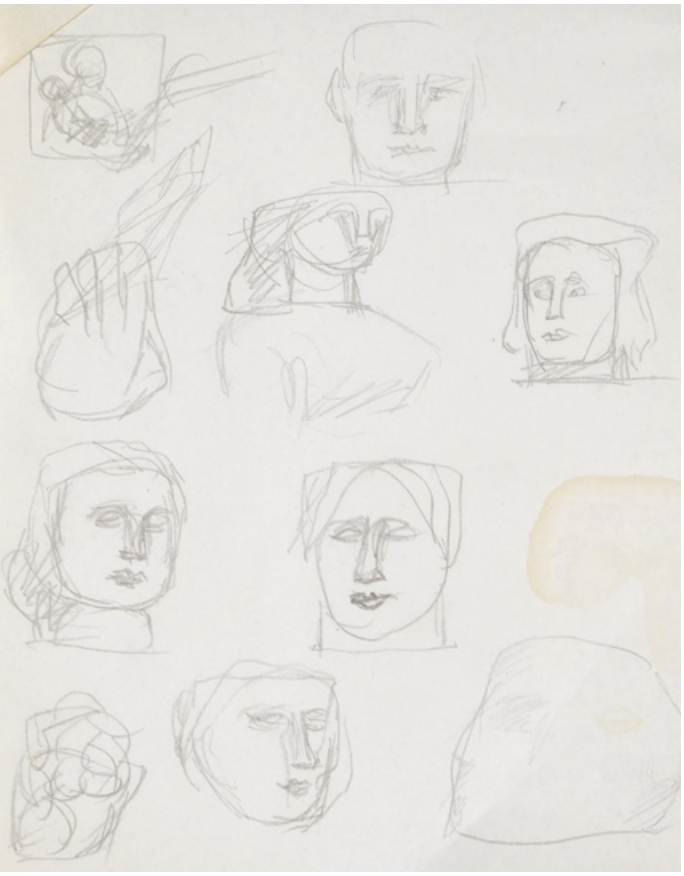






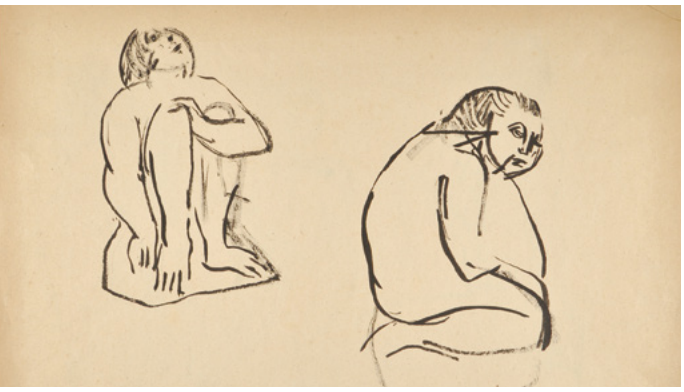




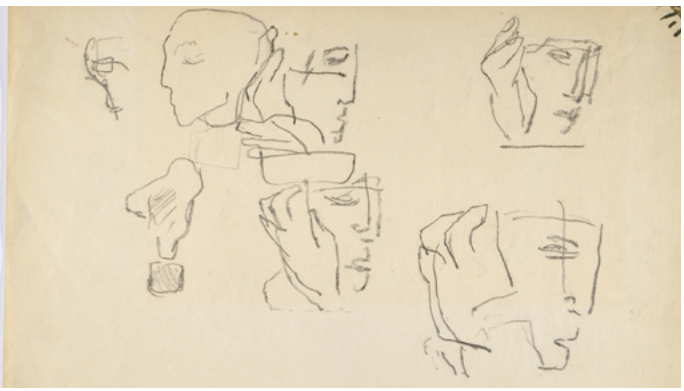




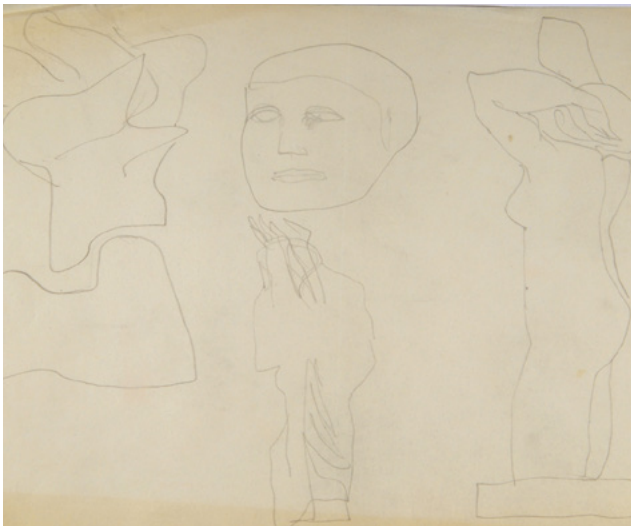


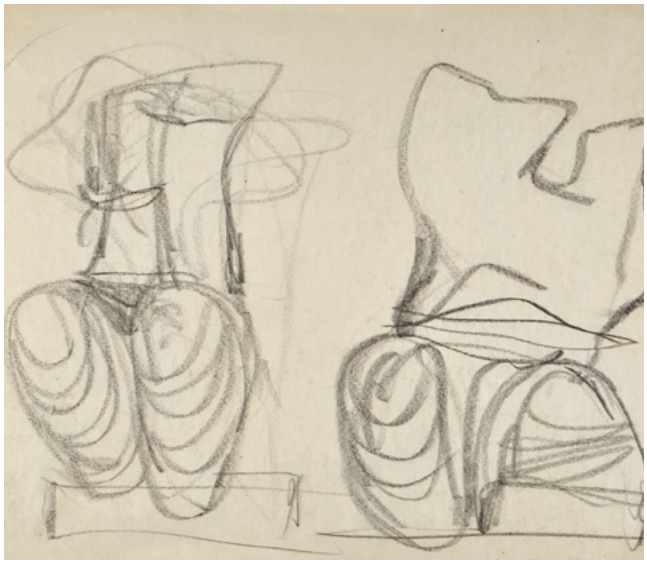


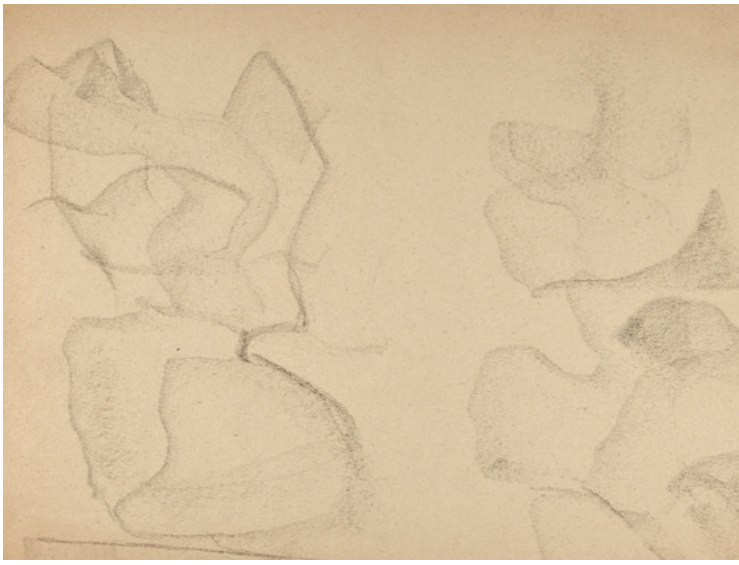










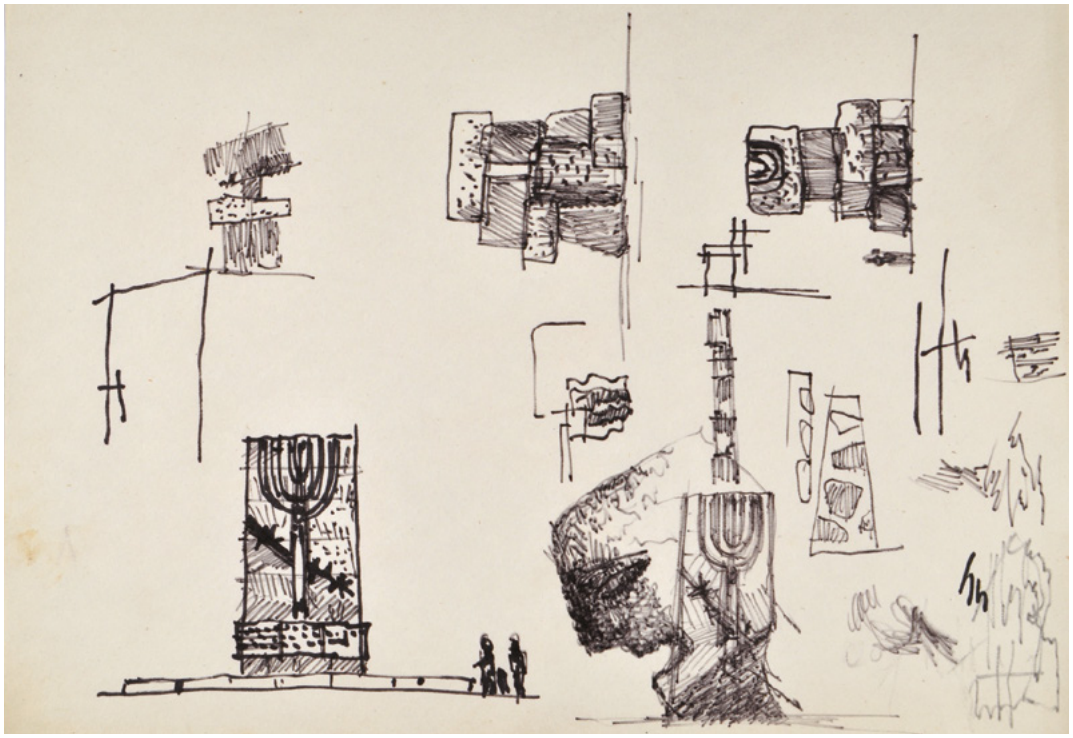




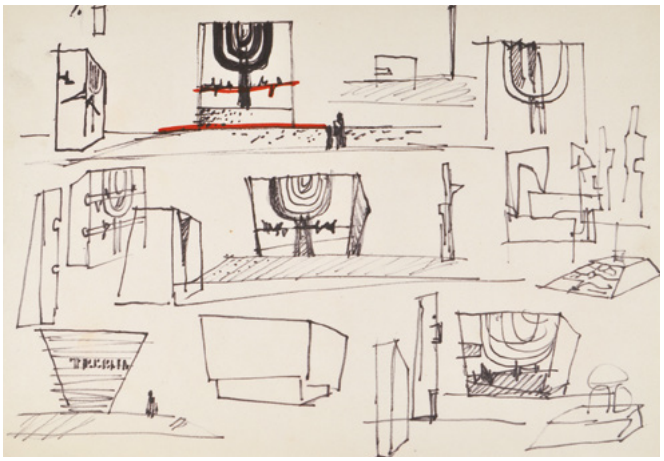






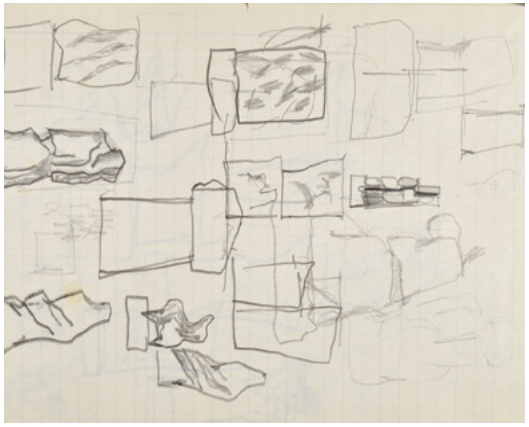




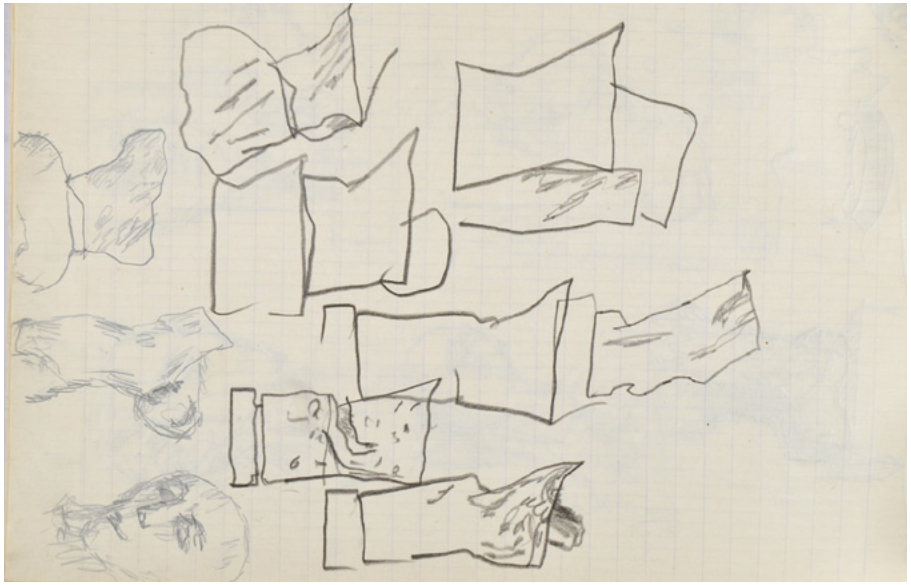






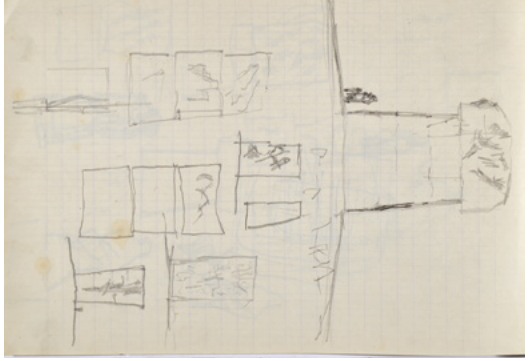






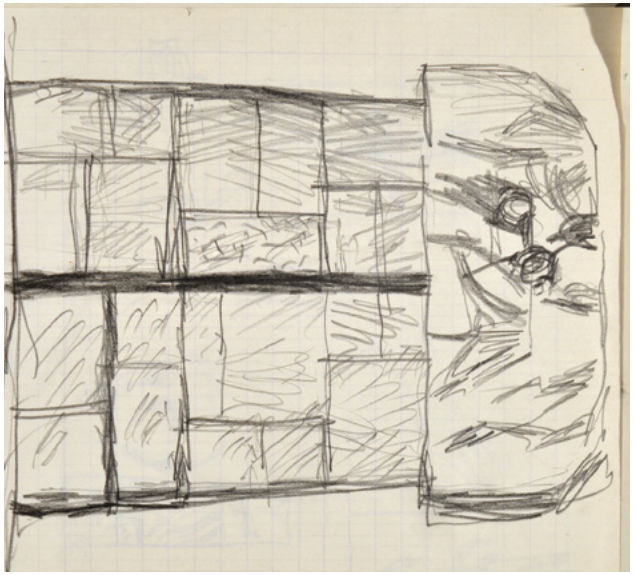

WARSZAWA
POLSKA

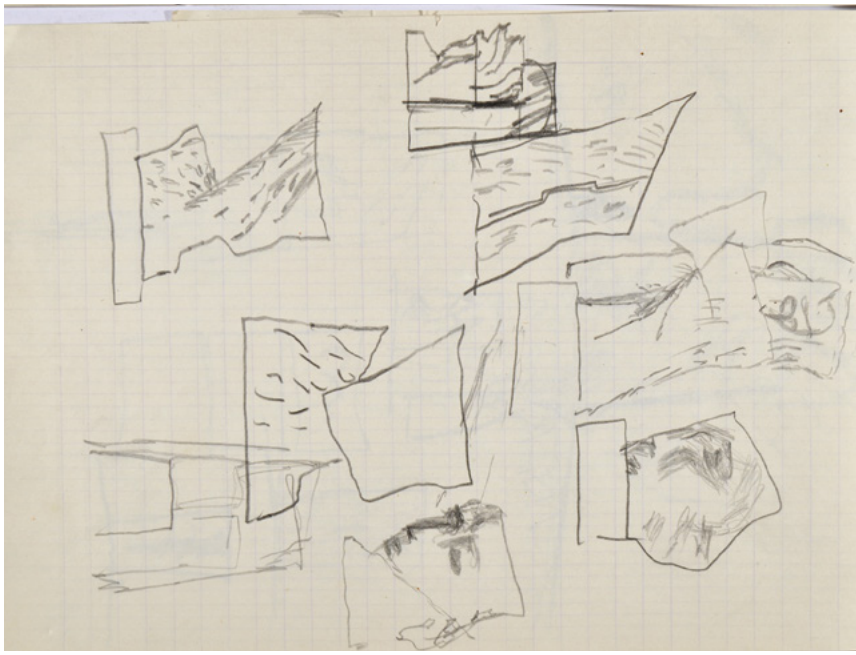


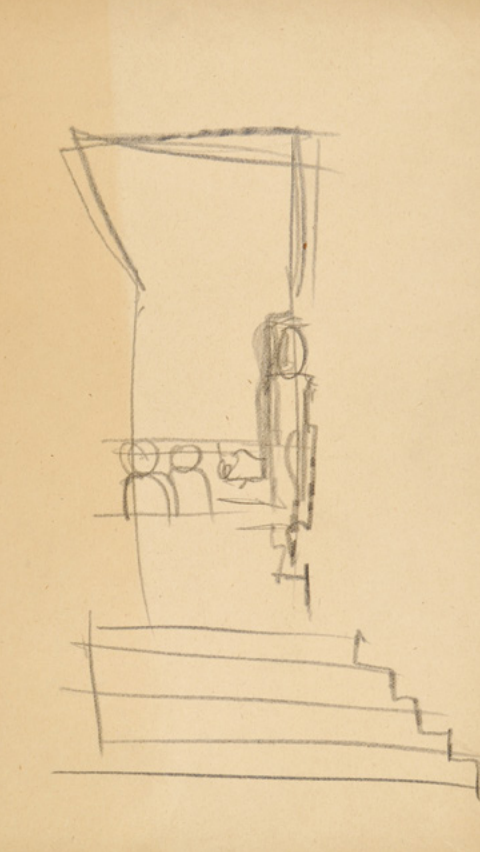








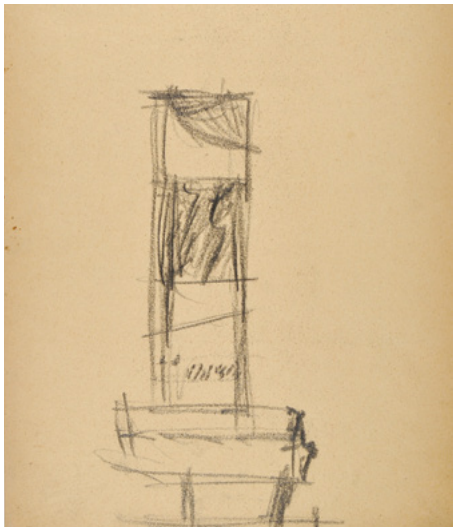


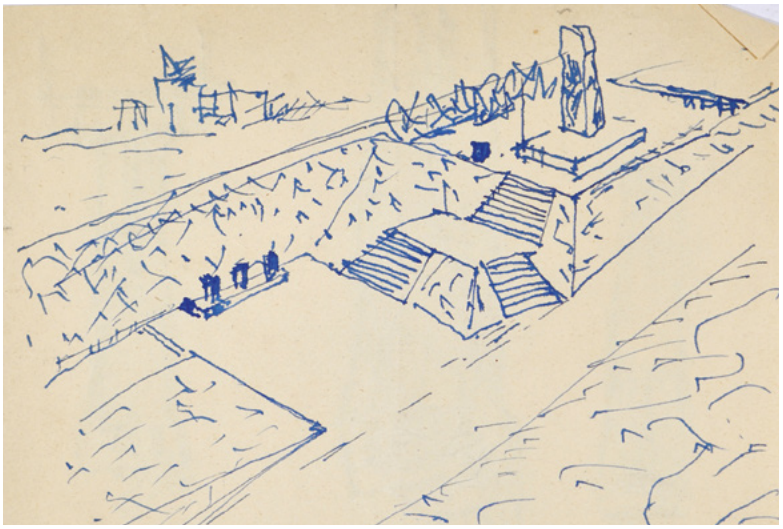


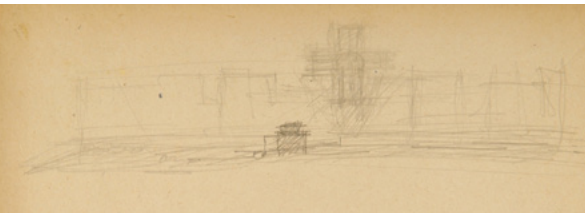


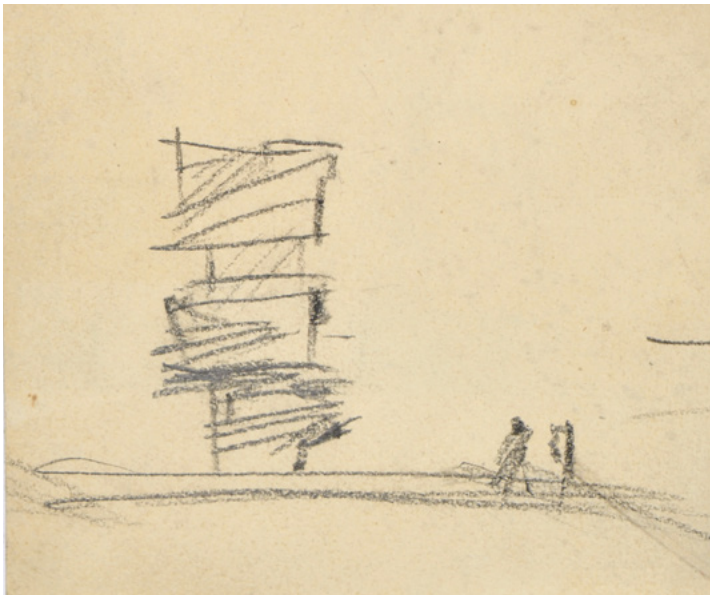


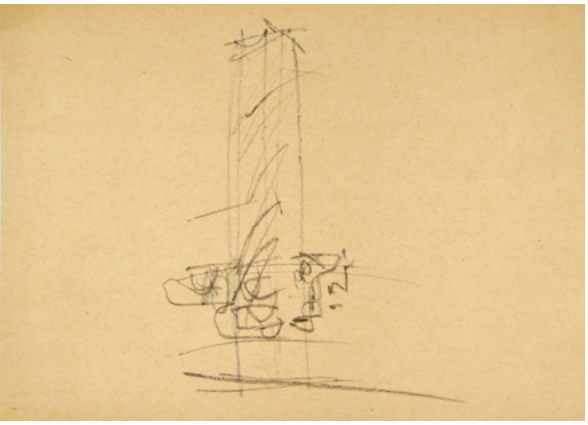




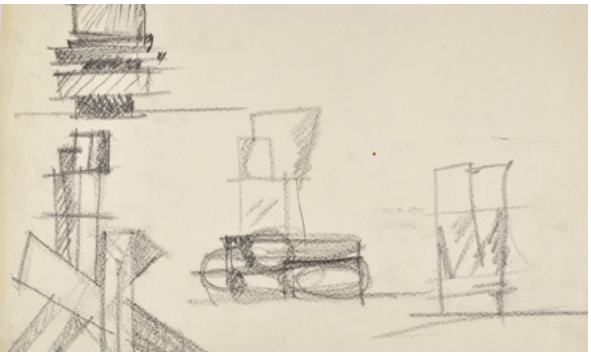


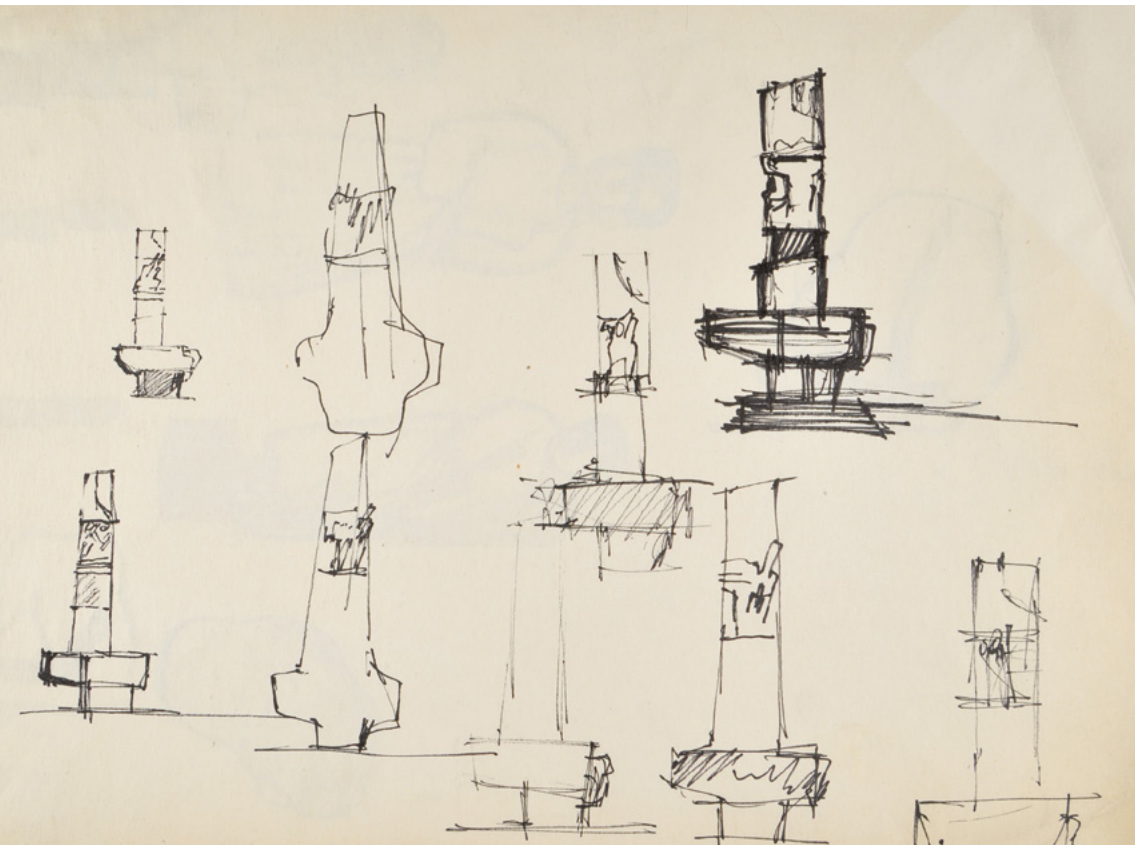






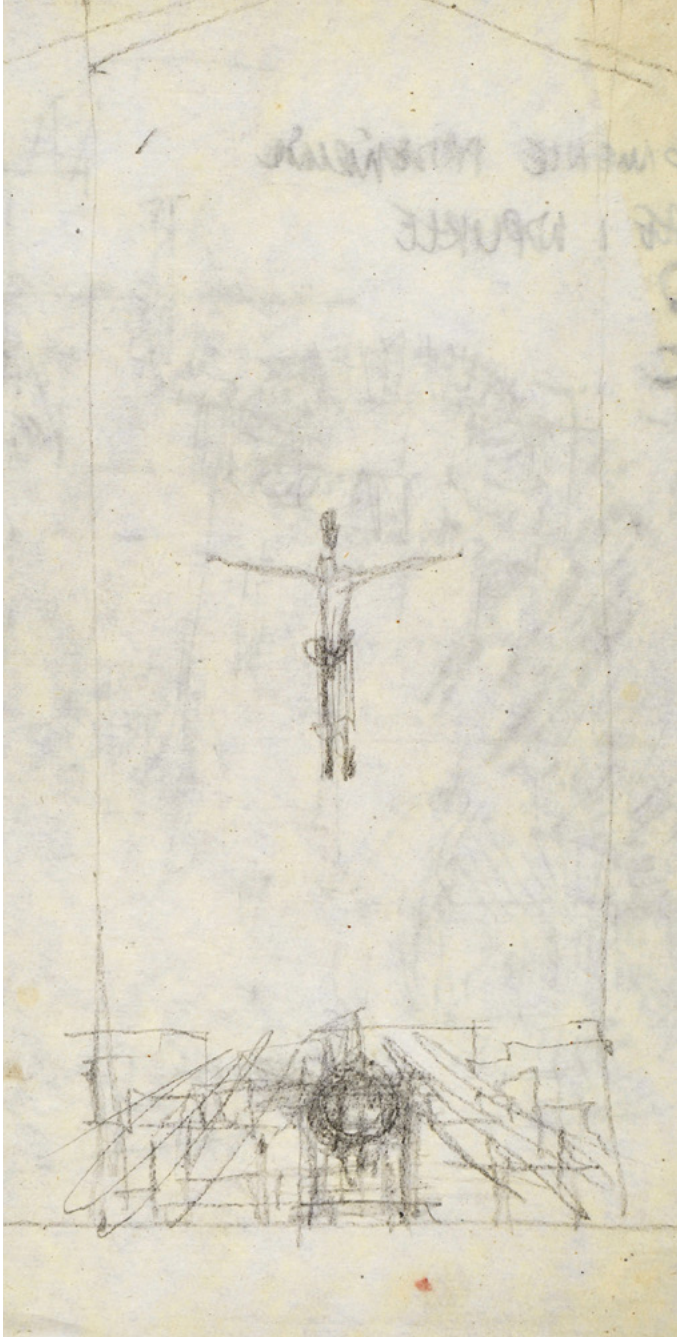




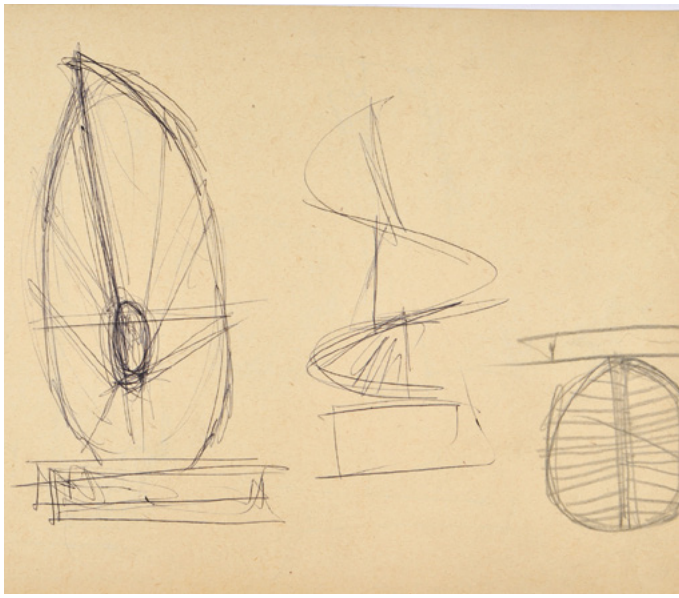


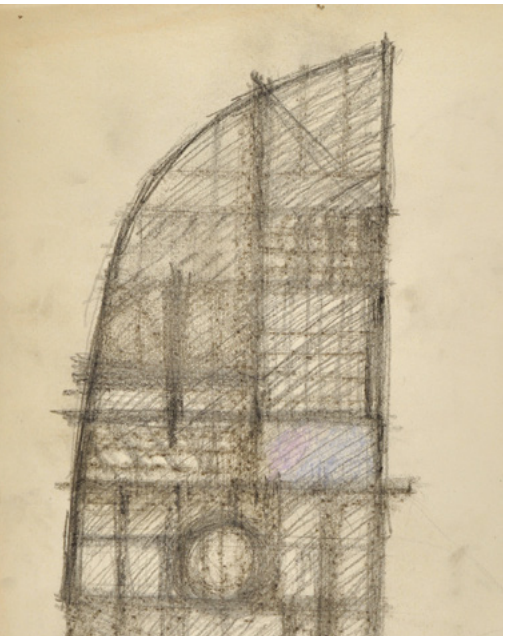










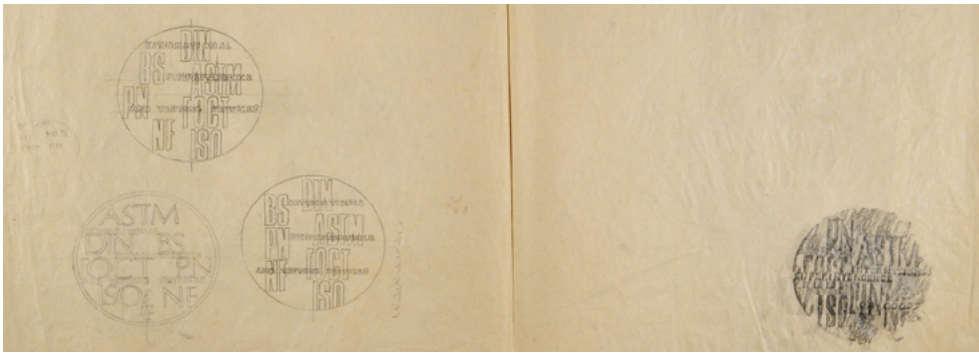


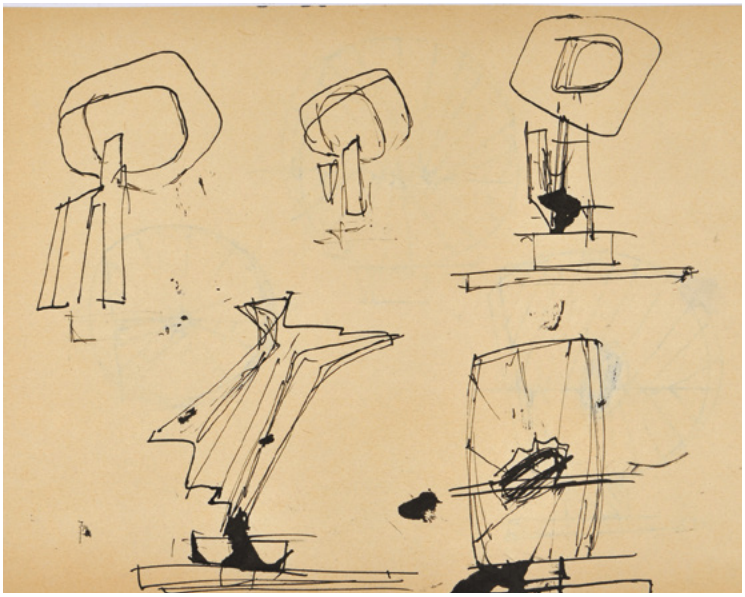







ASTM
INTERNATIONAL
DIN BS
SUPERINTENDENCE
ГОСТ PN
AND TESTING SERVICES
ISO NF









NOTY O AUTORACH

NOTY O AUTORACH

Ewa Beyer-Formela

Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Stanisława Horno-Popławskiego. Dyplom uzyskała w 1960 roku. Pracowała przy odbudowie Gdańska, wykonując prace rzeźbiarskie w kamieniu. Od 1974 roku jest inicjatorką i organizatorką plenerów rzeźby w granicie we Wdzydzach Kiszewskich. Wykonuje rzeźby w granicie, marmurze, drewnie oraz metalu i ceramice. Zajmuje się także malarstwem pastelowym.

Jacek Friedrich

Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego i Muzeum Miasta Gdyni. Jego zainteresowania naukowe obejmują między innymi historię architektury nowoczesnej, dyskursu architektonicznego, projektowania w Polsce po 1945 roku, ochronę zabytków oraz historię architektury i sztuki Gdańska nowożytnego i nowoczesnego.

Agnieszka Gębczyńska-Janowicz

Doktor inżynier architekt, od 2011 roku adiunkt na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Naukowo zajmuje się tematyką upamiętniania w przestrzeni publicznej. Autorka publikacji w tym zakresie, między innymi książki: *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku.*

Dorota Grubba-Thiede

Doktor w zakresie nauk o sztuce, magister sztuki, wykładowczyni, kuratorka wielu wystaw. Zajmuje się interdyscyplinarnymi badaniami w zakresie sztuki współczesnej oraz jej upowszechnianiem. Związana z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata.

Katarzyna Jóźwiak-Moskal

Uzyskała dyplom w pracowni prof. Franciszka Duszeńki w 1986 roku. Doktor habilitowany. Pracuje na Wydziale Rzeźby PWSSP/ASP w Gdańsku (od 1987 roku) i w Pracowni Ceramiki Artystycznej.

Robert Kaja

Pracuje w PWSSP/ASP w Gdańsku od uzyskania dyplomu w pracowni prof. Duszeńki w 1993 roku. Prowadzi Pracownię Projektowania i Organizacji Przestrzeni na Wydziale Rzeźby i Intermediów. Jest prodziekanem Wydziału Rzeźby i Intermediów.

Grzegorz Klaman

Od obrony dyplomu w pracowni prof. Duszeńki w 1985 roku pracuje w PWSSP/ASP w Gdańsku. Jest profesorem, prowadzi Pracownię Działań Transdyscyplinarnych. Kieruje Katedrą Intermediów na Wydziale Rzeźby i Intermediów.

Tomasz Misztal

Absolwent prof. Franciszka Duszeńki w 1982 roku. Na uczelni asystent kolejno: prof. Stanisława Radwańskiego, prof. Alberta Zalewskiego, prof. Ludmiły Ostrogórskiej.

Roman Nieczyporowski

Doktor nauk humanistycznych, historyk i teoretyk sztuki, pracownik Międzywydziałowego Instytutu Nauk o Sztuce Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Wykłada również na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej oraz w gdańskiej Akademii Muzycznej. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajduje się historia sztuki średniowiecznej (w szczególności malarstwo Hieronima Boscha oraz architektura romańska Skandynawii) i współczesnej (twórczość tak zwanej szkoły nowojorskiej oraz problem pamięci Zagłady w sztuce współczesnej). Jest członkiem Zarządu Fundacji im. dr Katarzyny Cieślak, należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Hembygsförening (Szwedzkiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami) oraz Polskiego Związku Alpinizmu.

Ludmiła Ostrogórska

Dyplom w pracowni prof. Franciszka Duszeńki w 1974 roku. Od 1976 roku związana z macierzystą uczelnią. Jest profesorem, prowadzi Pracownię Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. W latach 1999–2005 była dziekanem Wydziału Rzeźby, 2005–2008 prorektorem, a od 2008 roku jest rektorem ASP w Gdańsku.

Janina Rudnicka

Dyplom w pracowni prof. Franciszka Duszeńki w 1981 roku. Jest profesorem, na Wydziale Rzeźby i Intermediów w ASP w Gdańsku prowadzi II Pracownię Rysunku dla kierunku Rzeźba oraz zajęcia Zagadnienia z rysunku i przedmiot Przekaz wizualny dla kierunku Intermedia. Od 2010 roku jest kierownikiem Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Magdalena Schmidt-Góra

Dyplom w pracowni prof. Duszeńki w 1990 roku. Pracuje w PWSSP/ASP w Gdańsku od 1991 roku. Obecnie prowadzi Pracownię Podstaw Rysunku na Wydziale Rzeźby i Intermediów.

Frank van Vree

Jest dziekanem Wydziału Humanistycznego i profesorem medioznawstwa na Universiteit van Amsterdam. Wykładał także na Erasmus University w Rotterdamie, a w latach 1994–1995 w Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) (Holenderski Instytut Studiów Wyższych). Jest profesorem wizytu-jącym uniwersytety, ostatnio New York University (2010–2011). Studiował historię nowożytną i filozofię na uniwersytecie w Groningen i w Leidzie. Prowadzi badania w dziedzinie historii i heritologii, historii kultury i nauki, zajmuje się również dziennikarstwem i mediami. Wraz z Robem van der Laarsem był inicjatorem głównego programu badawczego *The Dynamics of War Heritage, Memory and Remembrance* (Dynamika dziedzictwa wojny, tradycja/pamięć i pamiętanie) prowadzonego w latach 2009–2015. W roku 2010 wraz z Karin Tilmans i Jay'em Winterem był współredaktorem *Performing the Past. Memory, History, Identity* (Konstruując przeszłość. Pamięć, historia, tożsamość) i autorem artykułu *In de schaduw van Auschwitz* (W cieniu Auschwitz) (1995). Prowadzi badania nad pamięcią zbiorową w Holandii.

Anna Zelmańska-Lipnicka

W 1997 roku obroniła dyplom z grafiki warsztatowej w pracowni prof. Leszka Kiljańskiego na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, pracę magisterską u dr. Bogusława Mansfelda, ukończyła studia podyplomowe Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UMK, w tej chwili kończy studia II stopnia na kierunku krytyka artystyczna ASP w Gdańsku. Od 1998 roku pracuje w Bibliotece ASP w Gdańsku.

Małgorzata Żerwe

Studia na Wydziale Malarstwa i Rzeźby PWSSP w Gdańsku, dyplom w pracowni prof. Józefy Wnukowej w 1979 roku. Brała udział w wielu krajowych i międzynarodowych wystawach i konkursach na tkaninę (między innymi w Niemczech, USA, Finlandii, Francji, Holandii, Szwajcarii), na których zdobyła wiele nagród i wyróżnień. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Rządu Niemiec w Atelierhaus Worpswede 1994/95, Kunstlerhaus Hooksiel 1998. Od 1997 roku etatowo pracuje w Radiu Gdańsk. Zajmuje się publicystyką kulturalną, reportażem i dokumentem artystycznym – jest autorką ponad stu audycji monograficznych. Laureatka nagród w ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach na dokument i reportaż, nominowana do Prix Europa i Prix Italia.

Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku Wydział Rzeźby i Intermediów

Zespół redakcyjny
Robert Kaja
Magdalena Schmidt-Góra
Anna Zelmańska-Lipnicka
Marek Targoński

Opracowanie
Kalendarium – Anna Zelmańska-Lipnicka, współpraca Magdalena Schmidt-Góra
Audycje radiowe Małgorzaty Żerwe – Małgorzata Żerwe, współpraca Anna Zelmańska-Lipnicka i Karolina Kliszewska
Recenzje – Magdalena Schmidt-Góra, Marek Targoński, Anna Zelmańska-Lipnicka
Spis dyplomantów – Anna Polańska, Anna Zelmańska-Lipnicka
List z Indii – Magdalena Schmidt-Góra, Anna Zelmańska-Lipnicka
Bibliografia – Anna Zelmańska-Lipnicka
Katalog prac – Magdalena Schmidt-Góra, Anna Zelmańska-Lipnicka,

Opracowanie graficzne
Zespół projektowy – Adam Kamiński, Zuzanna Zamorska, Mikołaj Sałek

Autorzy zdjęć
Franciszek Duszeńko, Urszula Ruhnke-Duszeńko, Marcin Duszeńko, Witold Węgrzyn,
Zbigniew Kosycarz, Wojciech Zamiara, Leszek Krutulski, Marek Targoński, Robert Kaja,
Małgorzata Borowska, Magda Usarewicz, Anna Zelmańska-Lipnicka

Zdjęcie na okładce
Z archiwum ASP w Gdańsku

Redakcja Naukowa
Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra

Redakcja i korekta
Daria Majewska

Wsparcie finansowe publikacji
ASP Gdańsk
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

ISBN 978-83-62759-63-7
Gdańsk 2014

Dziękujemy: Redakcji rocznika Instytutu Historii Sztuki UG „Porta Aurea"
za udostępnienie tekstu Franka van Vree *Kamienie Treblinki*.
Muzeum Narodowemu w Warszawie oddział Rzeźby
Muzeum Medalierstwa we Wrocławiu
Franciszkanom z Zamościa za udostępnienie zdjęć

Recenzenci
prof. Jan Kucz, prof. Stanisław Radwański

ERRATA
W trakcie druku niniejszych materiałów
zauważono następujący błąd:

str. 217
zdjęcie pracy prof. Edwarda Sitka
Za zaistniałą pomyłkę serdecznie przepraszamy.

Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku

asp.gda.pl

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Rzeźby i Intermediów

asp.gda.pl

ISBN: 978–83–62759–63–7

Gdańsk 2014



Akademia
Sztuk
Pięknych
w Gdańsku



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego