

Institut Historii Sztuki KUL

RYSZARD KNAPIŃSKI

Nike i Tanatos.

*Metafora zwycięstwa nad śmiercią
w rzeźbach Gustawa Zemły*

The Metaphor of Victory over Death in the Sculptures by Gustaw Zemła

W dorobku wielu artystów można doszukać się zmagania z plastycznym przedstawieniem dwóch wielkich obszarów tematycznych, jakimi są Miłość i Śmierć — Eros i Tanatos. Stanowią one przeciwległe bieguny określające granice egzystencji człowieka. Można te dwa uniwersalne pojęcia przełożyć na inną parę określającą Początek i Koniec — początek życia i koniec w śmierci. Ukazywane w plastyce zazwyczaj jako personifikacje oznaczać mogą tyle samo, co Życie i Śmierć. Także w dziełach współczesnych malarzy i rzeźbiarzy tematyka eschatologiczna jest obecna, a źródłem inspiracji dla niej stają się zarówno antyczne mity i legendy, biblijne wersety, jak literackie eposy i poetyckie strofy. Metaforyczne przedstawienia śmierci ilustrowano, ukazując mityczne czyny helleńskich herosów, utrwalone w marmurze greckich tympanonów świątynnych, jak i w późniejszych pomnikach postaci historycznych należących do panteonu narodowych bohaterów, stylizowanych na wzór antyczny, czego wiele przykładów pozostało w rzeźbach neoklasycystycznych. Nekropolie starożytne, średniowieczne i renesansowe nagrobki, barokowe epitafia i klasycystyczne pomniki ukazują drogę ewolucji ikonografii Śmierci w sztukach plastycznych. Nierzadko przedstawieniom nadawano wymowę chrześcijańskiego wyznania wiary w życie wieczne. Po ten temat sięgają również artyści współcześni.¹

¹ Wśród obszernej literatury przedmiotu wskażemy jedynie na wybrane pozycje, np.: K. Cie-

Upersonifikowana Śmierć nie zawsze przybierała przerażającą postać. Człowiek uczył się żyć ze śmiercią u boku. A sentencja *non omnis moriar* z horacjańskiej *Pieśni* (30,6) stała się aforyzmem wskazującym na wieczne trwanie w duchowej pamięci poprzez dzieła sławiące swego autora. Pamięć ta trwała jest od monumentu wzniesionego ze spizu.² Na podłożu chrześcijańskiej nauki wyrosło przekonanie, iż wraz ze śmiercią nie wszystko się kończy, lecz zmienia się stan bytowania. I gdy rozpadnie się dom ziemskiego przebywania, znajdziemy w niebie inne — wieczne mieszkanie (myśl z prefacji o zmarłych).

W średniowiecznej ascezie zwracano uwagę na dobre przygotowanie do śmierci, nazywając to sztuką umierania — *ars moriendi*. Pisano traktaty o dobrej śmierci, czyli o przygotowaniu człowieka na ostateczną chwilę życia, a ich fabularyzowane wersje były odgrywane w misteriach. Wiele misteryjnych scen obie-rano potem jako tematy przedstawień w sztuce.³ Podnosząc umieranie na poziom teologiczny, w chrześcijaństwie ukazywano śmierć człowieka jako uczestnictwo w śmierci Chrystusa-Odkupiciela. Stąd zrodził się zwyczaj umieszczania krzyży na grobach zmarłych. Nieodwracalny los, nieznan i nieunikniony czas śmierci oraz niemożność wykupienia się od umierania demonstrowano od średniowiecza po barok pod obrazem tańców śmierci, noszących wyraźnie charakter moralitetu.⁴

Artyści w różnoraki sposób reagowali na tę eschatologiczną determinantę. Jedni demonizowali śmierć, jak np. Francisco Goya w obrazie *Chronos pożerający własne dzieci*. Inni oswojali ją poprzez tajemnicze personifikacje i alegorie. Ich metaforyczne treści ukryte były pod formami pełnymi poetyckich odniesień,

ślak, *Kościół — cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992; P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994; *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. W. Maier, W. Schmid, W. V. Schwarz, Berlin 2000.

² Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Ody i epody*, przeł. O. Jurewicz, Wrocław 1986, s. 306 i n.

³ Średniowieczne sposoby obrazowania omawiają: M. Włodarski, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991; Z. Kliś, *Przedstawienia śmierci w średniowiecznych malowidłach ściennych w Europie Środkowej*, „Analecta Cracoviensia” 2001, 33, s. 627–653. Natomiast trwanie typu i jego barokowe odmiany opisała M. Leśniakowska, *Tarłów — Sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, 46, nr 2–3, s. 155–186.

⁴ Bogatego materiału ilustracyjnego wraz z omówieniem literatury, obrzędów i wierzeń religijnych, dawnego obyczaju polskiego i obcego dostarczają katalogi wystaw. W ostatnim dziesięcioleciu odbyło się ich wiele, m.in.: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, red. P. Jetzler, Schweizerisches Landesmuseum Zürich 1994; J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1996–luty 1997, Poznań 1996; *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, 15 grudnia 2000—15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie, red. P. Mrozowski, Warszawa 2000; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, wrzesień–listopad 2000.

jak np. przeciętej przędzy tkackiej lub zerwanej nici pajęczyny. W ludowo-romantycznym nurcie Śmierć była zwiastowana symbolicznie przez pojawienie się puszczyka w oknie komnaty z umierającym albo przez smugę dymu z tłącego się knota dopiero co zgasłej świecy. W sagach ludowych i w baśniach od śmierci można się było doraźnie wykupić, ogrywając diabła w karty lub wygrywając z nim decydującą partię szachów.

Refleksję nad przemijaniem życia i czekającym sądem obrazowały na pozór niewinnie wyglądające kompozycje w typie *natura morta*. W istocie są one po mistrzowsku skomponowanymi enigmatycznymi alegoriami wanitatywnymi.⁵ Ich nieodłącznym atrybutem jest trupia czaszka i klepsydra, w której przesypuje się piasek. Nawet tak barwne kompozycje kwietne jak w malarstwie Jana Brueghela Starszego — z opadłymi płatkami kwiatów, z uschłymi łupinami owoców, muszli i skorupki wraz z mnóstwem ukrytych w nich owadów, larw i różnych robaczek — składają się na umowny kod znaczeń ikonicznych, które za biblijnym kaznodzieją Eklezjastą przepowiadają nieuniknioną prawdę o końcu wszystkiego: *vanitas vanitatum et omnia vanitas [...] tempus fugit, mors trahit*.⁶ Uniwersalnym symbolem o wielorakich alegorycznych odniesieniach stało się upostaciowanie Śmierci jako ożywionego szkieletu, okrytego płachtą i wkraczającego w najmniej oczekiwanych sytuacjach życiowych w świat ludzi żywych, zaskoczonych tym spotkaniem. Lista atrybutów Śmierci, jakie dadzą się odczytać z jej ikonosfery, byłaby zbyt długa, aby ją tu przytaczać.⁷

Najwięcej pomników Śmierci występuje na cmentarzach. Prawie wszystkie miasta mają swoje własne nekropolie, a niektóre z nich urosły do rangi symbolu o ogólnoludzkim charakterze, jak np. Père-Lachaise — w Paryżu, Campo Verano w Rzymie, Cimitero Monumentale w Mediolanie, Monte Cassino czy Powązki w Warszawie. Są tam pochowani wybitni mężowie stanu, bohaterowie narodowi, literaci i ludzie sztuki.

Rzeźba sepulkralna jest na ogół związana z miejscem pochówku lub innym utrwalającym pamięć, np. miejscem męczeństwa albo jakiejś innej tragedii. Bywa niekiedy, że dzieło sztuki wcale nie jest związane z konkretnym grobowcem, stając się autonomicznym monumentem o tematyce mortualnej. Gdy jest ono udane pod względem formy i zawiera określony ładunek treści — wówczas nabiera znaczeń symbolicznych. Z tych powodów artyści w poszukiwaniu najwłaściwszych form

⁵ E. Gemar-Koeltzsch, *Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Bd. 1–3, Lingen 1995.

⁶ Problematykę tę dobrze ilustrują na przykładzie grafiki i malarstwa holenderskiego katalogi wystaw: T. Vignau-Wilberg, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, Staatliche Graphische Sammlung München 1994; ead., *Durch die Blume. Natursymbolik um 1600*, Staatliche Graphische Sammlung München 1997.

⁷ Ikonosferę tematu śmierci obszernie opracował: J. Białostocki, *Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] id., *Płec śmierci*, Gdańsk 1999, s. 41–112.

ekspresji, aby ich myśl stała się czytelna dla patrzącego, sięgają po motywy patetyczne, ilustrujące majestat i dostojeństwo umierania. Kiedy indziej właściwszym wydaje się ukazanie dramatu i tragedii, a jeszcze innym razem, preferencje używa cisza, skupienie i spokój dusz, które weszły w krainę cienia, a ich udziałem ma być wieczne spoczywanie. Odpowiedzialne podejście do takiej tematyki wymaga nie lada trudu ze strony artysty poszukującego właściwego repertuaru atrybutów i symboli. Czasami ich uzupełnieniem są dodatkowo wypisane sentencje. I tak rodzi się specyficzny język form plastycznych, którego znaki potrafią czytać ludzie wrażliwi i współczujący.

*

Temat śmierci widoczny jest także w pracach współczesnego rzeźbiarza Gustawa Zemły, profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W wielu jego monumentalnych realizacjach można dopatrzeć się tej tematyki niejako aluzyjnie. W kilku epitafiach, kommemorujących ważne osobistości, wyczuwa się bliski związek z rzeźbą sepulkralną. W ostatnim okresie artysta wykonał cykl miniaturowych nagrobków ceramicznych, przypominających mogiły ziemne. Pierwszy z nich powstał dla uczczenia odejścia do wieczności wielkiego podróżnika Toniego Halika, który był przyjacielem artysty. Te małe studyjne formy stanowią eschatologiczny entourage w pracowni artysty na Woli w Warszawie.⁸

Artysta stworzył własny język rzeźbiarskich form poetyckich i metaforycznych, takich jak: mokre draperie, płynna, falująca linia, rozerwane piersi bohatera, które przypominają bruzdy poranej ziemi, a w niektórych przypadkach ich faktura naśladuje spaloną pożogą ziemię lub zwęglone w płomieniach ciała ofiar. Kiedy indziej w powierzchnię bryły figur zostają wmontowane naturalne odłamki kamieni, jakby twórca chciał uwiecznić zadany cios. Ten repertuar fakturalnego rozrzeźbienia powierzchni pozwala łatwo rozpoznać warsztat i osobisty styl Gustawa Zemły. Dały temu początek już pierwsze monumentalne pomniki, jak np. w Katowicach — *Pomnik Powstańców Śląskich*, w Warszawie — *Pomnik Bohaterów Monte Casino*, czy w Szczecinie — *Pomnik Czynu Polaków*, inaczej zwany *Gniazdem Orłów*. Takie podejście do kształtowania formy skomentował Zemła w słowach:

„Najważniejszą rzeczą w tworzeniu pomnika zawsze była dla mnie sprawa jego wartości artystycznej, kształtu symbolu [...] najważniejszą sprawą zawsze był wyraz artystyczny.”⁹

⁸ Wiele przywołanych tu prac zostało omówionych lub zilustrowanych w monograficznym opracowaniu zbiorowym: *Gustaw Zemła. Rzeźby 1956–2003*, Ostrowiec Świętokrzyski 2004.

⁹ Wypowiedź udzielona w wywiadzie, jaki przeprowadziła Lidia Nowicka z wybranymi artystami na temat: *Artyści o pomniku. Dlaczego robiliśmy pomniki? Dlaczego pomników nie robiliśmy?* „Rzeźba Polska '89. Pomnik”, s. 12.

Formalnie odrębny repertuar zróżnicowanych fakturalnie form ekspresji zastosował mistrz w kameralnych rzeźbach o wymowie alegorycznej, które wzbogacają galerie (np. *Spalona Warszawa*, w stołecznym Muzeum Niepodległości). Jeszcze inaczej temat śmierci przemawia w epitafiach kościołów i katedr — np. w epitafium ks. Janusza Pasierba w kościele seminaryjnym w Warszawie, czy płockich biskupów, Antoniego Juliana Nowowiejskiego i Leona Wetmańskiego, w wolnej przestrzeni miasta lub w epitafium bpa Bogdana Sikorskiego w katedrze płockiej. W niektórych pracach daje się zauważyć szczególnie bliski stosunek rzeźbiarza do osoby, która ma być uwieczniona na tablicy z brązu. Najlepszym tego przykładem jest jedyne w swoim rodzaju epitafium na cześć Tadeusza Łomnickiego, wybitnego aktora, który zmarł nagle na deskach Teatru Nowego w Poznaniu podczas próby przedstawienia *Król Lear* Szekspira. Aktor był przyjacielem Gustawa Zemły.

Jak Zemła rzeźbi Śmierć? Czy katowicki monument upamiętniający bohater-ski zryw wolnościowy Ślązaków można zaliczyć do ikonografii Śmierci? Pomnik został odsłonięty w roku 1967, a związane z nim prace trwały dwa lata.¹⁰ Artysta miał 36 lat, gdy zrywając z panującym wówczas w sztuce socrealizmem i resztkami neoklasycyzmu odważył się w nowej formie wyrazić w rzeźbie walkę Polaków o odzyskanie Śląska spod panowania Niemców. Trzy skrzydła symbolizują zryw powstańczy w latach 1918, 1919 i 1920. Myślę, że warto podjąć próbę skonfrontowania wypowiedzi samego artysty z interpretacją, która rodzi się z bardzo bliskich, bo przyjacielskich kontaktów moich z rzeźbiarzem. Ważne jest poznanie intencji twórcy, który tak o tym mówił w jednym z wywiadów w 1989 roku:

„Pierwszym moim dziełem był pomnik Powstańców Śląskich w Katowicach [...] To było zmierzenie się z przestrzenią, z miastem, z pejzażem, z ruchem, ze światłem [...] pomnik niósł ze sobą jakąś ideę, nie powstawał jako dzieło abstrakcyjne, jako sztuka dla sztuki [...] cały naród, okaleczony przejściami wojennymi wymagał utrwalenia tych heroicznych, dramatycznych zdarzeń — wtedy właśnie pojawił się na ulicach Warszawy znak krzyża, który oznaczał miejsce zroszone krwią Polaków. Pojawiły się najrozmaitsze symbole, które utrwały wydarzenia historyczne. Przecież Oświęcim, Majdanek, Treblinka — wołały o pomstę do nieba i to musiało być utrwalone pomnikiem. A później — wracając do Pomnika Powstańców Śląskich — Warszawa budzi się do życia, Śląsk buduje, wracamy do tych wspaniałych zrywów ludu śląskiego i [...] powstaje pomnik.

Byłem ogromnie dumny, że jako młody człowiek wygrałem taki konkurs, że mogłem go zrealizować, więcej, że potrafiłem znaleźć symbol i znak, że unikałem pomnikomanii tj. realistycznej figury na cokole. Nikt mi nie kazał tak rzeźbić. To było moje własne poszukiwanie formy. To było moje odkrycie. Uważam, że każda epoka powinna odkrywać swoje symbole, swoje znaki. Takim swoistym znakiem lat 80-tych są Krzyże Gdańskie. Każda epoka budowała swoje pomniki [...] Nauczyłem się w moim długim życiu jednego, że sztuka powinna być ponad polityką, ponad ideologiami, które dziś wydają się takie wielkie i wzniosłe, a jutro się zdewaluują, zbledną, staną się płaskie. Ale nie jest to do końca możliwe. Człowiek zawsze jest

¹⁰ Założenie architektoniczne do pomnika opracował inż. arch. Wojciech Zabłocki.

unurzany w jakąś politykę. Znam to z autopsji. Kiedy pamiętnego grudnia pojawił się wspaniały temat — możliwość wyrzeźbienia ukrzyżowanego Chrystusa dla kościoła w Mistrzejowicach, podjąłem tę pracę z pełnym oddaniem, z całą wiedzą jaką miałem na ten temat. Chciałem zrobić najpiękniejszą rzeźbę. Ale jak się okazało, w stanie wojennym dla pewnych ludzi był to akt polityczny. Dla nich nie była to tylko rzeźba Chrystusa.

A więc nie można żyć tylko dla siebie, tylko dla sztuki. Człowiek zawsze jest zamieszany w dramat życia, w zmagania dobra i zła. Jak odnaleźć się w tym wszystkim? Po prostu trzeba rzeźbić, zgodnie z własną wiedzą i sumieniem!”

Artysta ceni najbardziej ten pomnik z różnych powodów. Przywołajmy jeszcze raz jego słowa:

„Pomnik mi najdroższy i jednocześnie najbliższy. Była to pierwsza próba zmierzenia się z przestrzenią, ideą, a jednocześnie pierwszy egzamin wobec społeczeństwa. [...] Jest on dla mnie niesłychanie ważny i znaczący dlatego, że wielka to sprawa i miejsce drogie sercu każdego Polaka. To także moja pierwsza próba, która utarowała mi drogę do wielu innych prac. Co więcej, miałem okazję sprawdzić się jako twórca. Była to odskocznia, która mnie uskrzydliła, która pozwoliła mi w siebie uwierzyć.

W tym właśnie monumencie chciałem wyrazić wielkość człowieka, naszego narodu, jego bohaterstwo. Poprzedziły go lata studiów i poszukiwań. Przed nim powstał cykl uskrzydionych form Spalona Warszawa. Sam pomnik to już tylko dedykacja tych wszystkich rzeźb i lat Katowicom. Oczywiście wszystko to zostało odpowiednio zaadaptowane, przekształcone w relacji do otoczenia, tematu i konkretnego.

Te skrzydła katowickie to w moim przekonaniu odpowiedź na pytanie: Jaki symbol? To nowy symbol. Były przecież skrzydła Nike Samotrackiej, skrzydła husarskie. Na tę okoliczność bohaterski zryw powstańczy wymagał skomponowania nowego znaku. Znaku, z którym — jak zauważyłem — chętnie identyfikują się powstańcy śląscy, a który i inni przyjęli.”¹¹

Przejdźmy do rozważań ikonograficznych nad Pomnikiem Powstańców Śląskich.¹² Nie polegli żołnierze ani zwały zgliszczy lub potrzaskane trzony kolumn mówią tu o złożonej przez powstańców daninie życia, lecz trzy olbrzymie skrzydła rozwijające się do lotu (10, 11 i 14,5 metra wysokości). Ich architektoniczna tektonika zbudowana jest nie z piór, lecz z pomarszczonych połaci udrapowanej

¹¹ Wypowiedź przytacza I. Grzesiuk-Olszewska, *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–1980*, „Rzeźba Polska '89. Pomnik”, s. 28 n.

¹² Analiza ikonograficzna harmonizuje z charakterystyką formalną pomnika, zawartą w artykule Grzesiuk-Olszewskiej: „[...] pomnik stał się aktywnym elementem całego założenia urbanistycznego. Widoczny ze wszystkich stron, nasunął autorowi pomysł stworzenia rzeźby wielokierunkowej, wirującej, zmiennej w zależności od toru i kierunku poruszania się widza. Formę jego stanowią trzy ogromne, ustawione koncentrycznie, pod kątem w stosunku do siebie skrzydła, symbolizujące trzy kolejne powstania śląskie. Monumentalność ich podkreśla jeszcze wysoki bastion, pełniący rolę cokołu. Możliwość oglądania rzeźby ze wszystkich stron, przy nieustannym nakładaniu się wzajemnie na siebie profilów poszczególnych jej elementów, wprowadza do rzeźby czwarty wymiar — ruch. I to jest największe osiągnięcie Zemły w tym pomniku. To jedna z koncepcji pomnika czasoprzestrzennego, pomnika-spektaklu, zaaranżowania plastycznego sytuacji o określonym napięciu emocjonalnym, narastającym w czasie zbliżania się do punktu kulminacyjnego” *ibid.*, s. 28.

materii. Nie widać do kogo przynależą. Są aluzyjne. Oprócz symboliki, na którą wskazał twórca — Nike z Samotraki oraz husarii polskiej — możemy dopatrzeć się w nich aluzji do greckiego Tanatosa — uskrzydłonej personifikacji Śmierci.¹³ Może zostały tu połączone w jedno wszystkie te wątki? Wszak sam artysta nie ogranicza wymowy dzieła, dopuszczając jego dalszą interpretację:

„[...] nie zależy mi na jednoznacznej interpretacji tworzonych pomników, raczej sugeruję znaczenie, przekazuję pewne intencje, zapraszam do samodzielnego myślenia o dziele i przekazywanych treściach”.¹⁴

Grecka Nike funkcjonuje w sztuce jako alegoria Zwycięstwa.¹⁵ Tanatos był uosobieniem Śmierci, często przedstawianym jako skrzydłaty geniusz ze zgaszoną pochodnią w ręku. W przypadku omawianego pomnika artysta zrezygnował z postaci, wybierając jedynie skrzydła. I to wystarczyło. Rozwijające się do lotu lub zastygłe w bezruchu wiecznego snu tych, co pomarli, mówią o Zwycięstwie i o Śmierci. W pomniku katowickim pomiędzy skrzydłami umieszczony jest pokazanych rozmiarów znicz-pochodnia, który zapala się tylko przy okazji świątecznych obchodów. To wielkie dzieło współczesnej rzeźby polskiej, wyrastające z inspiracji sięgającej początków kultury śródziemnomorskiej — antycznej tradycji helleńskiego mitu — jest zrozumiałe dla wszystkich. Ma europejski i ogólnoludzki wymiar. Nie trzeba podpisu ani komentarzy, a dyskretne umieszczenie kolejnych lat powstańczych walk w 1919, 1920, 1921 roku w przyziemiu posadowienia skrzydeł stanowi jedyne odniesienie do lokalnej historii tej „małej” śląskiej Ojczyzny. Symboliczna wymowa triumfu Nike i wieczny sen Tanatosa tworzą symbolikę uniwersalną. Takie są śródziemnomorskie korzenie artystycznego przesłania rzeźbiarza. Tworząc monument upamiętniający odległe fakty, jakie rozegrały się na śląskiej ziemi, artysta głosi chwałę poległych i utrwala wiarę w sens walki o wartości narodowe.

W roku 1973 został odsłonięty pomnik, *Polegli Niepokonani 1939–1945*, usytuowany na cmentarzu na Woli. Intencją rzeźbiarza oraz Komitetu Budowy Pomnika było uczczenie pamięci uczestników Powstania Warszawskiego w 1944 roku. Jednakże ówczesne władze polityczne nie pozwoliły na wyeksponowanie tej dedykacji. Opodal znajdują się mogiły żołnierzy, którzy zginęli na początku wojny w roku 1939 oraz funkcjonariuszy poległych w walkach o utrwalanie władzy ludowej. Partyjni decydenci z lat 70. nie zezwolili na umieszczenie na pomniku ani

¹³ Tanatos w mitologii greckiej uchodził za syna Nocy i Erebu, bliźniaczy brat Hypnosa, zob.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 1167; *Tanatos*, [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 333.

¹⁴ Wypowiedź przytacza Grzesiuk-Olszewska, *op. cit.*, s. 37.

¹⁵ *Nike* — uosobienie Zwycięstwa. Przedstawiano ją ze skrzydłami u ramion szybko mknącą przez przestwór. Według Hezjoda była córką tytana Pallasa i nimfy Styks. Należała zatem do pierwszego pokolenia bogów, starszego od Olimpijczyków, zob.: Grimal, *op. cit.*, s. 251.

symbolu Polski Walczącej, w którym splecione są symbole krzyża i kotwicy, ani żadnego znaku religijnego. Dodając daty 1939–1945, zmieniono jego wymowę. Zamiast Pomnika Powstania na Woli stał się monumentem ofiar II wojny światowej. Okoliczności te są mało znane. Przypomnijmy realia poprzedzające wzniesienie monumentu.

W 1939 roku oddziały pancerne Wehrmachtu zaatakowały Warszawę od strony Woli. Zrazu nie udało im się odnieść zwycięstwa, napotkały bowiem silny opór żołnierzy polskich. Po klęsce wrześniowej dzielnica ta stała się terenem stałych utarczek z okupantem, a w czasie Powstania Warszawskiego oddziały pacyfikacyjne Reindefartha wymordowały tu ponad 50 tysięcy ludzi. Po wojnie, podczas odbudowy stolicy, na cmentarz Wolski zwieziono prochy pomordowanych, grzebiąc je w krypcie zbiorowej mogiły. Nad nią usypano symboliczny kurhan. Takie oto miejsce oddano Gustawowi Zemle, by na nim zbudował pomnik. Powstało dzieło wybitne. Artysta wprowadził do polskiej rzeźby nowe ujęcie tematu. Dotychczas nie przedstawiano w takiej formie bohaterów narodowych. Obowiązywały wzory sowieckie, polegające na przedstawianiu stojącego na wyniosłym cokole żołnierza z karabinem albo z rozwiniętym sztandarem.

Kompozycja pomnika obejmuje dwie flanki rozbitej barykady, zbudowanej z bloków kamieni. Pokryty brukiem kurhan zastępuje postument. Zburzoną ścianę barykady zakrywa swym ciałem leżący na ziemi człowiek z rozdartą piersią. Wolski powstaniec nie ma żadnej broni, własnym ciałem i trzymaną w prawej ręce tarczą zasłania wyrwę w barykadzie. Nie może już walczyć, a tarcza jest jego jedynym orężem. Osłania nią siebie i miasto przed niewidzialnym ciosem najeźdźcy. Drugą ręką podpira się, by jak najdłużej oddalić moment śmiertelnego upadku. Jeszcze chwila, a martwe ciało legnie bezwładnie na kamiennym bruku. Tarcza przywołuje reminiscencję warszawskiej Syrenki. Bruk ułożony został z kamieni ulicznych, po których spływała krew powstańców. Jakże mocne jest to przypomnienie. W figurze z pomnika odczytujemy symbolicznie nie tylko bezimiennego bohatera z Woli, lecz wszystkich tych, którzy polegli za wolność Warszawy. Leżący na ziemi muskularny wojownik Zemły, z rozdartą i pooraną bruzdami piersią — to nowe w polskiej rzeźbie spojrzenie na „umierającego Galla” z Muzeum Kapitońskiego w Rzymie. Klasyka spotyka się tu ze współczesną interpretacją młodego, bo stojącego u progu kariery artystycznej rzeźbiarza (miał wówczas 42 lata). Ukochana Warszawo, *morituri te salutant!*

Nie dziwi, iż Zemła, aby uczcić warszawskich bohaterów, przy realizacji pomnika *Polegli Niepokonani* sięgnął po wzorzec rodem z antycznej sztuki greckiej. Nie jest to zwykłe zapożyczenie, lecz transpozycja toposu rzeźby hellenistycznej, wzbogacona o nowe elementy o symbolicznej wymowie. Gall jest samotny i opuszczony, pozbawiony jakiegokolwiek sztafażu. Zemła, pozbawiając powstańca uniformu, uczynił zeń symbol bohatera — męczennika w walce o wolność stolicy.

Powstała wielka metafora o uniwersalnej wymowie. Ponownie oddajmy głos rzeźbiarzowi, on najlepiej skomentował własne dzieło:

„Jest to dzieło bardzo bliskie memu sercu, symbol człowieka poległego, ale nie pokonanego, leżącego na bruku w cieniu barykad. Temat to tak wielki i godny, że do pracy przy nim niezbędne było nie tylko dłuto, lecz całe serce [. . .] Po raz pierwszy z kompozycją postaci leżącej wystąpiłem w 1961 r. na wystawie indywidualnej w stołecznym klubie oficerskim. Jej protoplastów nietrudno odnaleźć w inspirującej moją wyobraźnię sztuce starożytnej Grecji, w postaciach wojowników przedstawionych w wystroju rzeźbiarskim ateńskiego Partenonu, we fryzie ołtarza z Pergamonu, w sylwetce umierającego Galla. Rzeźba starożytna fascynowała mnie zresztą zanim jeszcze zostałem rzeźbiarzem, a cała moja twórczość jest nią przesycona”.

Warszawski bezimienny Powstaniec na Woli przypomina nie tylko grecki archetyp. W Pomniku dopatrzeć się można jeszcze innego źródła inspiracji. Dotąd nie było w Polsce przykładu takiego ujęcia w kompozycji pomnikowej. W latach poprzedzających przygotowywanie do realizacji tego dzieła Zemła był pod silnym urokiem dzieł angielskiego rzeźbiarza Henry Moore'a, śmiałego odkrywcy nowych form i twórcy nowego języka ekspresji w rzeźbie z drugiej połowy XX w. Wybór koncepcji dla pomnika *Polegli Niepokonani* świadczy o tym, iż artysta śmiało nawiązał do aktualnych wówczas awangardowych nurtów w sztuce światowej.

W twórczości profesora Gustawa Zemły, oprócz względów artystyczno-formalnych, cenioną przezeń wartością jest czynnik emocjonalny, przesłanie dzieła, czego sprawdzianem jest reakcja, z jaką dzieło spotyka się u widza:

„Nie chodziło mi o samo powstanie [Powstanie Warszawskie — RK] — powiedział — ale o tragedię mieszkańców Woli. Zastanawiałem się, jak wyrazić bezmiar dramatu ludzkiego i heroizmu. Stworzyłem płonąca, rozerwaną barykadę. W znajdującej się w niej wyrwie umieściłem człowieka z rozdartą piersią, z tarczą, lecz bez miecza, na autentycznym warszawskim bruku [. . .]

Rzeźba operuje specyficznym językiem, wielkim skrótem i symbolem. I tutaj rozgadywać się nie da. Trzeba tylko znaleźć celną syntezę. Znaleźć nowy symbol, który stałby się takowym i który by się przyjął, to ogromna praca mózgu i wyobraźni. Sam wynik zależy tylko od znajomości życia. Sprawy albo jakiegoś przeżycia.”¹⁶

W roku 2001, a więc po 28 latach od odsłonięcia pomnika, zwrócono się do rzeźbiarza o uzupełnienie kompozycji o symbol chrześcijański — krzyż. A to dlatego, jak to było wcześniej wspomniane, że w czasie realizacji monumentu władze komunistyczne nie zgodziły się na umieszczenie żadnych symboli religijnych, nawet symbolu walczącej Warszawy na tarczy powstańca. W lipcu 2001 artysta dodał na koronie barykady siedem krzyży, różnej wielkości, przypominających proste, drewniane krzyże stawiane na mogiłach poległych powstańców. Jednak przy pomniku miały miejsce skandaliczne działania o niewyjaśnionym charakterze. Pewnej nocy, we wrześniu, pomazano krzyże czarnym asfaltem. Zbulwersowało to

¹⁶ Grzesiuk-Olszewska, *op. cit.*, s. 28; przedruk z: „Trybuna Robotnicza” 1979, nr 168.

opinię publiczną, zareagowała prasa. Lecz eskalacja wrogości wobec religijnych symboli na mogile-kurhanie miała jeszcze inny bluźnierczy akcent. Po oczyszczeniu krzyży z farby, znowu w nieznanych okolicznościach, dokonano kolejnego aktu wandalizmu — ciężkim młotem poutraćono ramiona krzyży. Dziś na koronie barykady sterczą w niebo ich kikuty, a na ziemi leżą pokruszone kamienne odłamki, jako świadectwo nietolerancji i wrogości wobec krzyża-symbolu zarazem męki i wiary, którą wyznawali Polegli Niepokonani.

Pomnikiem tym artysta rozpoczął serię prac, których tematem staje się, mniej czy bardziej wyraźnie, śmierć. Jeśli przywołaliśmy w tym miejscu jako punkt odniesienia rzeźbę konającego Galla, to aby pozostać w nurcie rozważań nad wpływami greckich wzorów na wyobraźnię Gustawa Zemły — należałoby wskazać, iż podobnie jak w sztuce greckiej Tanatos był uosobieniem śmierci, tak samo w jego rzeźbie pojawia się ta personifikacja jako wyobrażenie nadrzędnej idei o metafizycznym charakterze. Pomniki stawiane dla uczczenia ofiar śmierci męczeńskiej, dla upamiętnienia bohaterów narodowych, wreszcie ofiara Chrystusa na krzyżu, są zawsze dziełami o transcendentnym odniesieniu. Ukazują umieranie lub śmierć jako nadrzędną ideę, związaną z ludzką egzystencją. Podjęcie przez rzeźbiarza symbolicznie rozumianego tematu śmierci stanowi dla odbiorcy wyzwanie do określenia własnej filozofii życia i stwarza okazję do wyznania własnego Credo.

W pracach z początkowego okresu twórczości Gustawa Zemły wyznanie to budowane jest jeszcze w znacznym stopniu na wartościach humanistycznych, ogólnoludzkich, dla których wystarczyło nawiązanie do greckiej tradycji kulturowej. W późniejszym okresie twórczości, z lat 80. i 90. występuje natomiast wyraźne odniesienie do wartości chrześcijańskich. Miejsce greckiego Tanatosa zajmuje Chrystus, przedstawiany przez rzeźbiarza w wielu wersjach jako Ukrzyżowany Odkupiciel. Ale rozważania nad ikonografią Chrystusa w rzeźbach Gustawa Zemły to już temat na odrębny artykuł.

SUMMARY

The theme of victory and death is seen in the works of present-day sculptor Gustaw Zemła. The artist has created his own language of plastic forms with metaphorical significance, such as: wet folds, fluent, wavy lines, ruptured breasts of the human body that resemble the furrows of ploughed soil or the texture of scorched earth, or charred bodies of victims. This is revealed by his monumental works, e.g. in Katowice: the Silesian Insurgents Monument, in Warsaw — The Fallen Unvanquished 1939–1944 and the Monte Cassino Heroes Monument. Inspired by Greek Hellenistic sculpture and novel forms of Henry Moore, the artist has created a different language of expression, which communicates universal content in a symbolic form. These messages are, however, deeply rooted in important national events, which was the Polish struggle for independence.



Gustaw Zemła, *Pomnik Powstańców Śląskich*, Katowice 1967, brąz, granit



Gustaw Zemła, *Pomnik Polegli Niepokonani*, Warszawa 1973, brąz, granit



Gustaw Zemła, *Pomnik Bitwy o Monte Cassino*, Warszawa 1999, marmur Carrara



Gustaw Zemła, *Statuetka nagrody literackiej „Nike”*, 1997, brąz