

Karolina Tomczak
Uniwersytet Śląski, Katowice

Pomnik Czynu Powstańczego Xawerego Dunikowskiego z lat 1946–1955 – artystyczna interpretacja historii Ziem Zachodnich wobec komunistycznej władzy

Doświadczony przez wojnę Xawery Dunikowski już w 1946 r. zaczął pracę nad *Pomnikiem Czynu Powstańczego* (il. 1). Jego dzieło, zgodnie z nazwą, miało upamiętnić bohaterską walkę ludu śląskiego z Niemcami w trzecim powstaniu śląskim, którą Polacy w 1921 r. przegrali. Jednak na ścianach monumentu Dunikowski przedstawił sceny, które nie ilustrują tego wydarzenia, ale obrazują wielowiekową historię Górnego Śląska z lat ok. 1000–1945¹. Jednocześnie stworzył on artystyczną wizję przeszłości tzw. Ziem Odzyskanych.

W tym pomniku interesujące jest ustosunkowanie się Dunikowskiego do specyfiki Ziem Zachodnich w przeszłości i w pierwszych latach Polski Ludowej oraz do zasad dyskursu historycznego narzuconego przez komunistyczną dyktaturę. Forma artystyczna monumentu wymaga przyjrzenia się jej w kilku kontekstach: modelu dzieła wypracowanego przez Dunikowskiego, dawnej sztuki Górnego Śląska, wymagań reżimu oraz trudnej relacji między artystą a komunistyczną władzą.

„Epos” o Górnym Śląsku

Pomnik Czynu Powstańczego wznosi się na Górze św. Anny – w miejscu nazwanym przez Dunikowskiego „świętym”², gdyż to tutaj Słowianie organizowali najwcześniejsze pogańskie



Il. 1 Xawery Dunikowski, *Pomnik Czynu Powstańczego*, 1946–1955, Góra św. Anny; granit. Fot. Jerzy Koszałka

obrzędy i tu Ślązacy złożyli ofiarę ze swojego życia, walcząc o polskość. Sam artysta mówił o tym w rozmowie z Marią Flukowską:

Historia i przebieg walki o polskość od najdawniejszych lat, z różnych okresów, walka z niemczyzną, twardość i nieustępliwość Ślązaków – oto, co mnie pasjonuje w pracy nad tym pomnikiem. [...] Musi to być epos. Muszą to być runy ryte w granicie, na świętej Górze, czytelne dla przyszłych pokoleń po wiele wieków³.

Dunikowski zbudował piętnastometrowe dzieło z czterech rozwarstwionych dolmenów⁴, które zwieńczył kwadratowym architrawem z kwadratowym otworem pośrodku

¹ Ramy czasowe zaprezentowanej na *Pomniku Czynu Powstańczego* historii Górnego Śląska podaję z konieczności w przybliżeniu, co wynika z braku dokładnego określenia przedstawionych scen zarówno w samym zrealizowanym dziele, jak i w dokumentacji o jego powstaniu i poświęconej mu bibliografii. *Niemcza* to wydarzenie pokazane na pierwszej według chronologii dziejów ilustracji, które jest datowane zgodnie ze źródłami historycznymi na 1017 r., natomiast na pomniku wyryto datę „950”; ostatnia sekwencja przedstawia niejednoznacznie sprecyzowaną czasowo rzeczywistość powojenną, a więc II połowę lat 40. XX w.

² Flukowska (1947: 6).

³ Flukowska (1947: 6).

⁴ Dunikowski, mówiąc o wielkich filarach *Pomnika Czynu Powstańczego*, sam używał nazwy „dolmeny”, która oznacza wzniesioną z głazów prehistoryczną budowlę megalityczną o charakterze grobowca. W ten sposób artysta podkreślał archaizującą stylistykę swego dzieła, odwołując się do prastarych monumentalnych budowli. Zob. Flukowska (1947: 6).



Il. 2 Xawery Dunikowski, *Pomnik Czynu Powstańczego*, 1946–1955, Góra św. Anny; granit. Fot. Jerzy Koszałka



Il. 3 Xawery Dunikowski, scena na pylonie *Pomnika Czynu Powstańczego: Niemcza 950*, 1955, Góra św. Anny; płaskorzeźba wkuwana, wypełniona ołowiem, granit. Fot. Karolina Tomczak

i postawił na okazałym podeście ze schodami. Między dolmenami centralnie umieścił znicz (il. 2). W górnej części pylonów, od strony wewnętrznej, wstawił fryz ozdobiony płaskorzeźbami, które przedstawiają wyobrażenia przyrody śląskiej i symbole przemysłu. Natomiast w części zewnętrznej – portrety męskich twarzy, tzw. *Głowy śląskie*. Przy filarach postawił cztery granitowe rzeźby, ukazujące *Kobietę śląską* i *Górnika* (1947) oraz *Hutnika* i *Rolnika* (1948). Figurom tym nadał rolę typowych reprezentantów społeczeństwa śląskiego, pozbawił je charakterystyki psychicznej i zamknął w geometrycznej prostocie rzeźbiarskiej bryły.

Na zewnętrznych ścianach pylonów rzeźbiarz przedstawił opowieść o wzniosłych dziejach Górnego Śląska, którą nazwał wrytym w artystycznym materiale

„eposem”⁵. Wydarzenia te to w kolejności chronologicznej⁶: bitwa pod Niemczą (il. 3, na ilustracji: walczący wojownicy z włóczniami w dłoniach), *Gwałty pruskie* (widać tu Ślązaczkę, na którą zamachuje się rękojeścią karabinu pruski żołnierz), *Lud śląski* (jest to przedstawienie śląskich robotników, reprezentujących różne profesje), *Strajk* (scena obrazuje grupę buntujących się ludzi pracy), *Walka o szkołę polską w 1934 roku* (widać tu strajk szkolny, czyli rodziców zabierających dzieci ze szkoły). Następną sceną – *Powstańcy śląscy* – przedstawia Ślązaków walczących podczas II wojny światowej, o czym świadczy data „1939”, widniejąca na projekcie pylonu z tą sekwencją⁷. Ilustracja zatytułowana *Wojska wyzwolencze polskie i radzieckie* ukazuje polskich i radzieckich żołnierzy. Natomiast ostatnia sekwencja zatytułowana *Pokój* obrazuje mężczyzn z dłońmi uniesionymi w geście zwycięstwa na tle budującej się komunistycznej Polski⁸. Najistotniejsza w tych scenach jest postać Ślązaka, którego charakteryzuje waleczność, bohaterstwo i upór podczas obrony polskości na przestrzeni wieków. Podkreślenie tych jego cech wpływa na kompozycję wrytych sytuacji związanych z walką. Charakteryzuje je dynamizm, zagęszczenie postaci i zdarzeń oraz planowość, która poddaje hierarchizacji pokazywaną przestrzeń. Za ich pozornie prostym układem kryje się trud kondensacji znaczenia każdej sceny w ograniczonych wymiarach ściany pylonu oraz problem wyrażenia jej tematycznej pojemności i historycznej odpowiedności.

Dystans wobec komunistycznego dyskursu historycznego

Komunistyczny dyskurs historyczny panował w Polsce najbardziej bezwzględnie w latach 1945–1956⁹, gdy

⁵ Flukowska (1947: 6).

⁶ Taka kolejność przedstawień została ustalona ze względu na ich narracyjną ciągłość i zgodność z historycznymi zmianami. Jednak układ niektórych sekwencji, tj. *Lud śląski*, *Gwałty pruskie* i *Strajk*, może budzić wątpliwości z powodu ich ogólnej problematyki, nieokreślonej odniesieniem do konkretnego zdarzenia historycznego.

⁷ Na podstawie dokumentacji projektowej do *Pomnika Czynu Powstańczego* (Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego [Królikarnia], oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, dalej: MKr MNW), zawierającej m.in. szkice rysunkowe i gipsowe autorstwa Xawerego Dunikowskiego oraz ich opis. Gipsowy projekt pylonu ze sceną z powstańcami śląskimi został wykonany w latach 1946–1952, MKr MNW (709).

⁸ Tytuły scen zgodnie z dokumentacją do *Pomnika Czynu Powstańczego*, por. MKr MNW (709), zwłaszcza karty opisowe.

⁹ Lata 1945–1956 to okres przyspieszonej budowy komunizmu w Polsce Ludowej. Zwłaszcza w latach 1948–1956 dominują rządy nazywane „sowietyzacją” lub „stalinizmem”, które charakteryzowały się

w rodzimej twórczości dominowała doktryna socrealizmu (1949–1956), i właśnie w tym okresie Dunikowski stawiał *Pomnik Czynu Powstańczego* (1946–1955). W związku z tymi zmianami w życiu politycznym i kulturalnym kraju artysta musiał się określić wobec konkretnej problematyki narzuconej sztuce, która odpowiadała programowi partii komunistycznej oraz wobec metody twórczej wskazanej przez władzę. W monumencie wznoszonym na Górze św. Anny wyraził swój stosunek do sztuki realizmu socjalistycznego, który odwoływał się do dziewiętnastowiecznego akademizmu, postulował typowość wykluczającą indywidualizm i twórczą suwerenność oraz łączył różne style podczas tworzenia monumentalnego i działającego na masy, eklektycznego dzieła. Dunikowski odniósł się do wymogu prostoty i przesłania dydaktycznego (propagandowego), wspomagających się konwencją schematycznie traktowanej ludowości, których realizacja najczęściej rzutowała na niską wartość artystyczną tak powstałych prac¹⁰. Konieczność ustosunkowania się do obowiązującej doktryny socrealizmu została odgórnie wpisana w proces powstawania *Pomnika Czynu Powstańczego*, który stanowił zlecenie państwowe. Koegzystowanie z władzą (zleciennodawcą) i wchodzenie w dialog z jej wymaganiami były nie do uniknięcia. Mimo to, wbrew skomplikowanym relacjom między systemem a twórcą, powstało dzieło reprezentujące wybitną jakość artystyczną, widoczną w dojrzałości i unikalności oryginalnej bryły.

O wątpliwej przynależności *Pomnika Czynu Powstańczego* do kanonu socrealizmu świadczy jego mistrzostwo formalne i wieloznaczność poruszanej w nim problematyki, nawiązująca do modernistycznego symbolizmu. Wielka, geometryczna bryła pomnika, prowadząca się do wertykalno-horyzontalnego układu jej poszczególnych elementów, osiąga klasyczną harmonię i statyczną równowagę. Na zasadzie kontrastu dopełnia ją mniejszych rozmiarów rzeźba nacechowana znaczeniem – dramatyzmem zmieniającą się historii – i literackością, które do konstrukcji dzieła

wprowadzają „dzianie się” oraz dynamizm. Te odmienne rozwiązania kompozycyjne Dunikowski poddaje scalającej całość architektoniczności. Wieloznaczna problematyka pomnika wynika z jego formy, głównie z oparcia się na sakralnej symbolice kwadratu¹¹, skupionego na swoim centrum (tu: znicz) oraz z zastosowania tzw. miejsc pustych, czyli niezabudowanej przestrzeni między dolmenami i prześwitu w górze, które tworzą sugestywną grę światła i cieni, zależną od drogi przemierzanej przez słońce. Padanie światła przez górny prześwit na wyeksponowany pośrodku znicz ma znaczenie symboliczne – łączy sugerowaną przez płonący ogień ofiarę ze sferą *sacrum*. Ten zabieg kompozycyjny odnosi się zarówno do najdawniejszych pomników z wielkich bloków kamiennych o układzie koncentrycznym, związanych z kultem solarnym¹², jak i do grobowców chrześcijańskich wzniesionych centralnie, zwłaszcza na planie kwadratu, które stanowiły miejsce przejścia ze świata ziemskiego do wymiaru niebiańskiego. W tym ostatnim przypadku dotyczyłby jej kult ofiary z życia złożonej za wyzwolenie Śląska spod władzy Niemców, która miałaby rangę walki patriotycznej, od wieków związanej z polską religijnością katolicką i odwołującej do wielkich narodowych zrywów powstańczych. Ich tradycja była żywa jeszcze na początku XX w., czyli wówczas, gdy Polska wywalczyła sobie niepodległość oraz gdy Dunikowski precyzował swój styl artystyczny o symbolicznej proveniencji młodopolskiej (modernistycznej)¹³, która odnosiła się do historycznej kondycji ojczyzny i rodzimej, martyrologicznej tradycji¹⁴.

Relacja między Dunikowskim a władzą wyraziła się w konkretnych sytuacjach. Mianowicie: Komitet Budowy *Pomnika Czynu Powstańczego*, reprezentujący system, próbował ingerować w tematykę dzieła¹⁵. Finalnie jednak ostatni głos należał do Dunikowskiego. Twórca odrzucił wyraźnie propagandową treść proponowaną przez Instytut Śląski w Katowicach, który uczestniczył w ustalaniu ideologicznego znaczenia monumentu. Sugerowana problematyka

stosowaniem przez władzę represji i terroru we wszystkich sferach życia społecznego, i które były widoczne w takich działaniach jak: poddanie polskiego społeczeństwa propagandzie ideologii komunistycznej i jej internalizacja, zanegowanie ojczystej historii i dotychczasowych wzorców kulturowych, rozpowszechnianie nowego modelu człowieka itp. Mimo tych konsekwentnych restrykcji lata stalinizmu w Polsce oceniane są jako względnie liberalne i umiarkowane w porównaniu z komunistycznymi reżimem w pozostałych państwach bloku wschodniego. Zob. Pronobis (1990: 371–405).

¹⁰ Por. Socrealizm (2004), Słownik realizmu socjalistycznego (2004), Stefański (1982), Tomasik (1999).

¹¹ Kwadrat oznacza Absolut i boską doskonałość, kształtem odwołuje się do chrześcijańskiego krzyżownika, symbolizującego Chrystusa; wspiera się na równoramiennym krzyżu greckim, który wyznacza plan bizantyjskich budowli sakralnych; stanowi punkt wyjścia (jednostkę miary) schematu rzutu bazyliki romańskiej wzniesionej zgodnie z systemem związanym, tzw. układem *ad quadratum*. Zob. Koch (1996: 452, 484).

¹² Estreicher (1986: 52), Porębski (1976: 74–77).

¹³ Podraza-Kwiatkowska (1992: 1055–1060).

¹⁴ Wysłouch (1992: 655).

¹⁵ MKr MNW (6607, 1949, 19 II).

uwzględniała narodziny marksizmu na Ziemiach Zachodnich i walkę śląskiej grupy robotniczej. Jasno też określała reprezentantów ideologii komunistycznej oraz jej wrogów. Do pierwszej grupy zaliczono: robotnika, socjalistę, Armię Radziecką, a do drugiej – kapitalistę, kler katolicki, nacjonalistę, burżuazję i „sabotażystę Piłsudskiego”¹⁶. Dunikowski zignorował sceny nazwane przez Instytut Śląski np. w taki sposób: *Walka proletariatu górnośląskiego z rządami burżuazji polskiej w okresie międzywojennym* lub *Powstanie górnośląskie z lat 1919–1921*, gdy „lud walczył o socjalne i narodowe wyzwolenie wbrew zdradzie nacjonalistów, negatywnemu stanowisku i sabotażowi Piłsudskiego”¹⁷. Artysta nie zgadzał się z deprecjonującym stosunkiem komunistów wobec pierwszego marszałka Polski, którego uważał za bohatera narodowego i przywódcę odzyskanej po wiekach niewoli ojczyzny. Tuż przed drugą wojną światową złożył mu hołd, projektując w 1938 r. okazały monument, na którego postumencie umieścił napis „*Wodzowi naród*”. Dunikowski w *Pomniku Czynu Powstańczego* podkreślił więc głównie walkę o wolność, przeciwstawianie się germanizacji oraz rolę oświaty. Taki aspekt przeszłości Górnego Śląska przedstawił jako „historię ciągłej ofiary”¹⁸ składanej przez Ślązaków w imię walki o polskość.

Tematyczne ustępstwa wobec wymagań komunistycznej władzy, widoczne w scenach przedstawiających bunt robotników czy wyzwolenie przez Armię Radziecką, umożliwiły ukończenie budowy monumentu. Warto tu zauważyć, że Dunikowski zgodził się bez większego sprzeciwu na wyrzucie w granitowym pylonie sceny prezentującej wspólny triumf wojsk polskich i radzieckich nad niemieckim wrogiem. Wynikało to z tego, że artysta poczuwał się do spłacenia długu wdzięczności wobec żołnierza Armii Czerwonej za wyzwolenie go z Auschwitz i ocalenie od pewnej śmierci z rąk likwidujących obóz, ewakuujących się hitlerowców. W rozmowie z Marią Flukowską zaznaczył, że to właśnie sowiecki wojak: „[. . .] uratował życie mnie i pozostałym w Oświęcimiu na wykończeniu moim towarzyszom. Gdyby spóźnił się o jedną godzinę bylibyśmy zamordowani, a cały obóz wyleciałby w powietrze”¹⁹. Wówczas dla Dunikowskiego był on rzeczywiście bohaterem, który zasługiwał

na artystyczny gest przychylności. Utrwalenie tego tematu w pomniku stanowi znak historii trudnej i niejednoznacznej oraz inaczej przeżywanej przez jej świadków w momencie, gdy się tworzyła. Jednak mimo obecności takich sekwencji można stwierdzić, że Dunikowski starał się samodzielnie opowiedzieć historię Ziemi Zachodnich i zaprezentować jej osobistą wersję. Bo jak sam twierdził, był „niewolnikiem”²⁰ swoich monumentów, które traktował jako „pisaną historię narodów”²¹ i indywidualną odpowiedź artysty na „wezwanie”²² do dania świadectwa losów jego ojczyzny.

„Narodowościowa” wizja historii

Dunikowski uwzględnił jeden aspekt losów Górnego Śląska. Ukazał tysiącletnią historię stosunków polsko-niemieckich, która sprowadzała się głównie do konfliktów i starć zbrojnych oraz pokazywała walkę Polaków o samo istnienie, byt narodowy i polskość. Ominął lepszą część polsko-niemieckiej przeszłości, czyli „długie okresy pokojowego współżycia, sąsiedzkiej współpracy, wspólnego tworzenia cywilizacyjnego dorobku naszego kontynentu”²³. Dunikowski nie uwzględnił tego aspektu, bo jako wiekowy artysta – urodził się w 1875 r. – w młodości doświadczył egzystencji pod zaborem, bez prawa do swojej narodowości. Potem, po krótkim okresie odrodzenia państwa polskiego, przeżył tragedię II wojny światowej, w tym pięcioletni pobyt w Auschwitz, doznając przemocy i okrucieństwa hitlerowskiej III Rzeszy. Finalnie musiał słyszeć o powojennych rozrachunkach z Niemcami, którzy przez Polaków nadal byli traktowani z największą nieufnością i urazą jako zagrażający wrogowie, czyli o masowym wypędzaniu ich, obozach internowania oraz o nieuregulowanym statusie społecznym mniejszości niemieckiej w pierwszych latach powojennych i stosowanych wobec niej restrykcjach²⁴. Zapewne wiedział też o zakazie używania języka niemieckiego, wprowadzonym w 1945 r. przez Aleksandra Zawadzkiego²⁵, wpływowego dygnitarza

²⁰ Starzyński (1957: 294).

²¹ Dunikowski (1958: 5).

²² Starzyński (1957: 294).

²³ Wypowiedź Tadeusza Mazowieckiego podczas wizyty Helmuta Kohla w Warszawie 9 listopada 1989 r., której ideą było pojednanie narodu polskiego i niemieckiego po wielowiekowych sporach. Zybura (2001: 234).

²⁴ Zybura (2001: 207–216).

²⁵ Zybura (2001: 209).

¹⁶ MKr MNW (6607, 1949, 19 II).

¹⁷ MKr MNW (6609).

¹⁸ Flukowska (1947: 6).

¹⁹ Zob. zapis wywiadu w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie – KPS (778).

partyjnego, który podsunął pomysł roślinnej i zwierzęcej tematyki płaskorzeźb na fryzie *Pomnika Czynu Powstańczego*²⁶.

Dunikowski, sam będąc ofiarą wojennej agresji Niemiec, tym bardziej pozostał podczas stawiania tego monumentu wierny swojej zasadzie narodowości polskiej sztuki, która uwidoczniła się już w jego dziełach okresu Młodej Polski i wypłynęła z marzenia o odrodzonej ojczyźnie²⁷. Ta reguła wiązała się z patriotycznym podejściem Dunikowskiego do twórczości, której celem było osiągnięcie najwyższych kategorii artystycznych, opartych na polskiej odrębności oraz sięgających do rdzenia ojczystej kultury²⁸. Polegała ona na powołaniu odrębnej rodzimej formy artystycznej w oparciu o oryginalność archaicznej twórczości prasłowiańskiej²⁹, którą charakteryzowała głównie swoistość jej rytmu, „ostrej” linii i bryły³⁰. Dla Dunikowskiego cenne były również folklor huculski³¹ oraz inne ludowe wzorce, stanowiące najgłębsze i „nieskażone” pokłady narodowej tradycji³². Wynikiem zastosowania zasady narodowości polskiej sztuki miała być wielka forma³³ – klarowna, a jednocześnie pojemna, tzn. taka, która synkretycznie łączyłaby wybrane twórcze osiągnięcia innych kultur i przetwarzała je dzięki typowo polskim konwencjom artystycznym. Artysta zbudował *Pomnik Czynu Powstańczego* jako wzorcową realizację tej wysuniętej przez niego reguły, wyrażonej w okazałym monumencie. Było to jego pierwsze, zgodnie z nią wzniesione założenie architektoniczno-rzeźbiarskie na tak wielką skalę, które okazało się możliwe dopiero w Polsce Ludowej.

Monument Dunikowskiego stanowi więc formalny i tematyczny wyraz ducha jego kraju, którego przez wieki kształtowała przede wszystkim walka z zaborcą o przetrwanie. Wydaje się, że widoczny tutaj wątek przeciwstawiania się niemieckiemu ciemieniu nie wynika z ulegania odgórnie



Il. 4 Robert Tischler, *Pomnik-mauzoleum*, 1933–1937, Góra św. Anny. Za: Fotopolska.eu ([b.d.]

sterowanej, powojennej propagandzie, która podsycala germanofobię i szerzyła utopijną ideę państwa monoetnicznego³⁴, pozbawionego mniejszości, w tym niemieckiej. Walka z niemieckim wrogiem to nieodłączny motyw polskiej historii i literatury, mimo że wpisuje się w propagandowe uprzedzenie do „obcych”. Dunikowski opowiedział o nim w swoim monumencie za pomocą języka sztuki, a jego wyeksponowanie wynikało bardziej z narodowościowej postawy artysty, niż z nacisków reżimu.

Uznanie dla niemieckiego mauzoleum i wykorzystanie prasłowiańskiego wzorca

Mimo że Dunikowski wyodrębnił negatywny wpływ Niemców na dzieje Górnego Śląska, to nie zignorował wartości niemieckiej sztuki, wcześniej powstałej na tych ziemiach. Widać to w dokumentacji jego pracy nad pierwszym projektem *Pomnika Czynu Powstańczego*, w którym wyraźnie zaznaczają się wpływy niemieckiego mauzoleum Roberta Tischlera, wybudowanego w latach 1933–1937³⁵ na Górze św. Anny (il. 4). Upamiętniało ono Niemców poległych w tym miejscu podczas zwycięskiej walki z Polakami w trakcie trzeciego powstania śląskiego. Miało formę niskiej rotundy z podłużnymi oknami i dwunastoma zewnętrznymi przyporami zwieńczonymi zniczem. W pierwszym

²⁶ MKr MNW (6607, 1949, 31 III).

²⁷ Melbechowska-Luty (2005: 165).

²⁸ Melbechowska-Luty (2005: 178).

²⁹ Melbechowska-Luty, Bal (2007: 21–22).

³⁰ KPS (778: 132).

³¹ Dunikowski posiadał swój prywatny zbiór etnograficzny, w którym zgromadził huculskie przedmioty takie jak: prystol, pas, turon, naczynia kuchenne (dzbanki, kubki, talerze), baryłki drewniane, lichtarze, wazon, kołatka, zob. KPS (781). Wyobrażenie tej ostatniej umieścił na obrazie *Krzyk* z cyklu *Oświęcim*, zob. *Xawery Dunikowski i polscy artyści* (1985: 27). Sam też zaprojektował do swojego użytku trzyskrzydłowy kredens przeznaczony na kolekcję ceramicznej sztuki ludowej, zob. KPS (781).

³² Szuman (1931).

³³ Szuman (1931).

³⁴ Zybura (2001: 206).

³⁵ Kozina (2004: 359–360).



Il. 5 Xawery Dunikowski, motyw rzeźbiarski *Pomnika Czynu Powstańczego: Głowa śląska*, 1949, Góra św. Anny; granit.
Fot. Karolina Tomczak

projekcie *Pomnika Czynu Powstańczego* z 1946 r. Dunikowski nawiązał do tego dzieła, planując wznieść mauzoleum–grobowiec w kształcie rotundy z wieżą pośrodku. Miało ono stanąć na tej samej górze, której ścianę artysta podzieliłby na trzy płaszczyzny – w środkowej zamierzał umieścić siedemnastometrowe figury piastowskich łuczników, a na obu bocznych postaci świętych. Te wielkie figury oraz koncepcja bryły rotundy przypominają inne dzieło niemieckiej architektury – pomnik narodowy Tannenbergs–Denkmal z lat 1924–1927 pod Olsztynkiem, wzniesiony na cześć Niemców poległych podczas wygranej bitwy pod Tannenbergiem (obecnie Stębark), która została stoczona w okolicach Grunwaldu symbolizującego polskie zwycięstwo i zinterpretowana przez niemiecką propagandę jako odwet za średniowieczną przegraną³⁶. Zaplanowane przez Dunikowskiego wymiary „naskalnych” postaci były jeszcze bardziej imponujące od wielkości czterometrowych figur niemieckich żołnierzy z kamienia, którzy pełnili „wieczną wartę” przy wejściu do krypty marszałka Paula von Hindenburga³⁷, kultowego pomieszczenia mauzoleum. Ponadto polski artysta w swoim pierwszym projekcie, podobnie jak architekci niemieckiego pomnika narodowego bracia Walter i Johannes Krügerowie, uległ wpływom nie tylko mauzoleum Tischlera, uznanego za prototyp pomnika Tannenbergs–Denkmal³⁸, ale również Stonehenge i romańskiego zamku warownego³⁹.

Pierwszy projekt *Pomnika Czynu Powstańczego* został przez komunistów odrzucony, bo korzystał z motywów chrześcijańskich, a jego wykonanie było zbyt trudne technicznie i zbyt kosztowne oraz za bardzo przypominał mauzoleum Tischlera, uważane za dzieło największego wroga. Na to więc władza nie mogła pozwolić. Gdyby jednak został zrealizowany, byłby artystycznym przykładem uznania Dunikowskiego dla monumentalizmu i narodowości nazistowskiej architektury⁴⁰. A przypominam, że podobnych właściwości wymagał od sztuki rodzimej, która miała wyrażać swój naród, utrwałać jego cenne wartości i służyć kultowi bohaterów⁴¹. Było to jednak uznanie niejednoznaczne i wybiórcze, bo artysta zdecydowanie krytykował rzeźbę niemiecką, według niego „martwą”⁴². W efekcie stworzył drugi, zrealizowany projekt *Pomnika Czynu Powstańczego* w formie kwadratowej bryły, wspartej na czterech dolmenach wyznaczających cztery kierunki świata, z umieszczonym centralnie zniczem. Formalnie wzorował się w nim na pogańskiej świątyni prasłowiańskiej z czterema wejściami od strony zachodniej, wschodniej, północnej i południowej oraz z posągami bóstwa pośrodku. Sięgnął po taki model, odwołując się do przekazów o znajdującym się w średniowieczu na Górze św. Anny chrampie, czyli przedchrześcijańskiej budowli sakralnej poświęconej bóstwom i duchom przodków, gdzie Słowianie organizowali pogańskie obrządki. W ten sposób Dunikowski zaproponował oparte na rodzimym wzorcu założenie architektoniczno–rzeźbiarskie, w którym twórczo przekształcił i utrwalił najbardziej pierwotną, narodową formę polskiej sztuki. Stworzył dzieło konkurencyjne wobec niemieckiej twórczości, przeciwstawiając jej wyjątkowe cechy rodzimej rzeźby, które dostrzegął w jej „gwałtowności” i „drapieżności w formie, rytmie”⁴³ oraz uwidoczniał w motywach rzeźbiarskich *Pomnika Czynu Powstańczego* (il. 5). Jednocześnie pozostał wierny zasadzie wzniesłego monumentu na wielką skalę, obecną również w architekturze totalitarnej. Jednak u Dunikowskiego ma ona swoje źródło w najwcześniejszej sztuce rodzimej oraz w architekturze wielkich starożytnych kultur.

³⁶ Spodenkiewicz (1989: 108–109).

³⁷ Dobesz (1999: 131).

³⁸ Dobesz (1999: 130).

³⁹ Spodenkiewicz (1989: 109).

⁴⁰ Spodenkiewicz (1989: 107–111).

⁴¹ Melbechowska–Luty, Bal (2007: 22).

⁴² Flukowska (1946: 13).

⁴³ Flukowska (1946: 13).

Miejsce komunistycznych uroczystości dla wielokulturowego społeczeństwa Górnego Śląska

Pomnik Czynu Powstańczego był tłem dla wielkich świąt organizowanych przez komunistyczny reżim⁴⁴. Na Górę św. Anny zjeżdżali się mieszkańcy Górnego Śląska, a także innych stron Polski, by spektakularnie świętować zakończenie wojny, panowanie władzy ludowej na Śląsku, rocznice powstań śląskich czy nastanie pokoju. Pierwsza uroczystość państwowa zorganizowana wokół pomnika odbyła się 19 czerwca 1955 r. z okazji X-lecia Władzy Ludowej na Śląsku (1945–1955) i jednocześnie stanowiła honorowe otwarcie niedawno ukończonego monumentu⁴⁵. Często obchodom towarzyszyły występy o charakterze rozrywkowym, które bardziej niż przesłanie ideologiczne zachęcały społeczeństwo do uczestnictwa w komunistycznych obrzędach. Na popisy zespołu Śląsk, Mazowsze czy artystów z Chin, elektryzujących widzów zjawiskowym tańcem kolorowego smoka, zjeżdżali mieszkańcy z Gliwic, Katowic i Tarnowskich Gór. Kosztowne uroczystości państwowe organizowano w tym miejscu z wielką pompą, nie szczędząc pomysłów na zjednanie systemowi przychylności jak najliczniejszej rzeszy, która według doniesień ówczesnej prasy miała liczyć ok. 300 tysięcy osób⁴⁶. Możliwe, że tę liczbę podano na wyrost w celach propagandowych, lecz nie zmienia to jednak faktu, że pomnik Dunikowskiego wzniesiony na Górze św. Anny miał wielkie ideologiczne znaczenie jako wyrafinowany sztafaż politycznego rytuału o ogromnym zasięgu społecznym. I jednocześnie sam w sobie, epatując formą monumentalną i oryginalną, stanowił wyjątkowe zjawisko artystyczne poruszające tłum i dlatego tym bardziej był przez władzę eksploatowany.

W trakcie obchodów wokół monumentu Dunikowskiego gromadziła się niejednolita kulturowo ludność tych ziem, reprezentująca kilka grup narodowościowych: Polaków, Ślązaków, Czechów, Niemców i Żydów. Nakłoniona przez władzę skupiała się na Górze św. Anny, by udowodnić propagandową tezę o polskim charakterze Górnego Śląska. Jednak sama obecność niejednorodnego etnicznie

społeczeństwa powojennej Polski zaprzeczała temu ujednolicającemu programowi nowego ustroju. *Pomnik Czynu Powstańczego*, wywyższony na wzniesieniu, stanowił centrum przestrzeni transgresji, czyli miejsce przekraczania granic narodowościowych oraz współistnienia reprezentantów różnych kultur i historii narodowych. Był świadkiem narzuconej przez system próby syntezy wieloetnicznej ludności, która realizowała się w atmosferze okazałych i pełnych przepychu imprez. Stanowił monumentalną scenografię dla integracji społeczeństwa zamieszkującego powojenne terytorium Polski, która odbywała się w duchu autorytarnej ideologii.

Pomnik nie-socrealistyczny i osobisty

Pomnik Czynu Powstańczego, reprezentujący wysokiej jakości sztukę uznanego, rodzimego artysty, został wykorzystany przez dyktaturę jako artystyczne tło dla uroczystości wzmacniających jedność państwa. Jest on jednak dziełem dwuznacznym, które nie wpisuje się w schemat sztuki socrealistycznej. Stanowi świadectwo modernistycznej postawy Dunikowskiego, która wyraziła się w jego bezdyskusyjnej i unikalnej wartości artystycznej. To przykład misternego zjednoczenia myśli awangardowej ze sztuką minionych epok. Dwudziestowieczny modernizm widać w jego zbliżonej do abstrakcji geometrycznej prostocie syntetycznej bryły oraz w symbolice formy nawiązującej do przestrzeni *sacrum* i sugerującej znaczenie ofiary. Natomiast o inspiracjach sztuką dawną świadczy jego formalna analogia do archaicznych megalitów i dolmenów, rytualnego kręgu Stonehenge oraz sepulkralnej architektury Egiptu i Asyrii. Taki kształt artystyczny pomnika i widoczna w nim kreatywność niepokornej osobowości twórczej Dunikowskiego przekraczały konwencje monumentalnej sztuki PRL-u. Sprzeciwiały się również homogenizującej ideologii komunistycznej, która wyrażała się podczas masowych widowisk organizowanych na Górze św. Anny.

Jednocześnie tak formalnie uwarunkowane dzieło ilustruje konkretną historię, która – ponieważ nie do końca pokrywa się z historyczną faktografią i nie korespondowała z decyzjami ówczesnego systemu – wydaje się przede wszystkim indywidualną wizją dziejów Ziemi Zachodniej samego twórcy. Pomnik ten stanowi świadectwo kontrolowanego przez władzę komunistyczną procesu „ukorzenia się”

⁴⁴ Por. fotografia przedstawiająca obchody 45. rocznicy powstań śląskich na tle *Pomnika Czynu Powstańczego*, która ukazuje harcerzy stojących wokół znicza oraz przedstawicieli władzy komunistycznej, na ścianie skalnej Góry św. Anny zawieszony wizerunek orła bez korony oraz tłum zalegający amfiteatr. Zob. MKr MNW (6610).

⁴⁵ MKr MNW (6609, 1955).

⁴⁶ Pollok (2016).

niejednorodnej, polskiej kultury na Górnym Śląsku. Jednocześnie jest, zgodnie z wolą artysty, osobistą manifestacją sztuki narodowej.

Bibliografia

- Dobesz 1999 = Janusz Dobesz, *Wrocławska architektura spod znakiem swastyki na tle budownictwa III Rzeszy*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1999.
- Dunikowski 1958 = Dunikowski Xawery, „Dążyłem do syntezy”, *Kierunki*, 20 (1958): 5.
- Estreicher 1986 = Estreicher Karol, *Historia sztuki w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1986.
- Flukowska 1946 = Maria Flukowska, „Pół czarnej z kolegą jaskiniowcem. Rozmowa z prof. Xawerem Dunikowskim”, *Przegląd Artystyczny*, 10 (1946): 13.
- Flukowska 1947 = Maria Flukowska, „Runy ryte w granicie. . . Rozmowa z prof. Xawerem Dunikowskim”, *Nowiny Literackie*, 17 (1947): 6.
- Fotopolska.eu [b.d.] = *Fotopolska.eu*, [b.d.], <http://opolskie.fotopolska.eu/40622,foto.html> (data dostępu: 1 listopada 2015).
- Koch 1996 = Wilfried Koch, *Styl w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, przeł. Waldemar Baraniewski, „Świat Książki”, Warszawa 1996.
- Kozina 2004 = Irma Kozina, „Sztuka pod znakiem swastyki. W kręgu ideologii narodowego socjalizmu 1933–1945”, w: *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, red. Ewa Chojecka, Jerzy Gorzelik, Barbara Szczypka-Gwiazda, Muzeum Śląskie, Katowice 2004.
- Melbechowska-Luty 2005 = Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- Podraza-Kwiatkowska 1992 = Podraza-Kwiatkowska Maria, „Symbolizm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992: 1055–1060.
- Pollok 2016 = Ewan Stefan Pollok, „Pomnik Czynu Powstańczego na Gorze św. Anny”, *Silesia-Schlesien-Śląsk*, http://www.silesia-schlesien.com/index.php?option=com_content&view=article&id=248:dr-ewald-stefan-pollok-pomnik-czynu-powstanczego-na-gorze-sw-anny-&catid=37:artykuy (data dostępu: 15 lutego 2016).
- Porębski 1976 = Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 1: *Od paleolitu po wieki średnie*, „Arkady”, Warszawa 1976.
- Pronobis 1990 = Witold Pronobis, *Polska i świat w XX wieku*, Editions Spotkania, Warszawa 1990.
- Słownik realizmu socjalistycznego 2004 = *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Socrealizm 2004 = „Socrealizm”, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Spodenkiewicz 1989 = Paweł Spodenkiewicz, „Pomnik w Tannenbergu – epizod architektury totalitarnej”, *Rzeźba Polska*, 4 (1989): 106–111.
- Starzyński 1957 = Juliusz Starzyński, „Dunikowski o Młodej Polsce. Rozmowy z Artystą”, *Sztuka i Krytyka*, 3/4 (1957): 288–304.
- Stefański 1982 = Krzysztof Stefański, „Architektura polska 1949–1956”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 27 (1982): 13–104.
- Szuman 1931 = Szuman Stefan, „Treść czy forma (Xawery Dunikowski)”, *Tęcza*, 34 (1931): nlb.
- Teoria i krytyka 2007 = *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, red. Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bał, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007.
- Tomasik 1999 = Wojciech Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, „Leopoldinum”, Wrocław 1999.
- Wysłouch 1992 = Seweryna Wysłouch, „Młoda Polska”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992: 651–664.
- Xawery Dunikowski i polscy artyści 1985 = *Xawery Dunikowski i polscy artyści obozie koncentracyjnym Auschwitz w latach 1940–1945. Rysunki – obrazy – rzeźby*, kat. wyst., red. Aleksandra Kodurowa, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1985.
- Zybura 2001 = Marek Zybura, *Niemcy w Polsce*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.

Summary

Xawery Dunikowski's Insurgent Monument from the years 1946–1955 — an artistic interpretation of the history of Western Territories in the face of Communist rule

Xawery Dunikowski's monuments (1875–1964) devoted to the history of the Recovered Territories can be understood as an expression of the difficult relationship between the prominent Polish sculptor and the Communist regime. The complex history surrounding the creation of the Insurgent Monument on St. Anna's Mountain and its semantic-formal value show Dunikowski's individual artistic vision of the fate

of the Western and Northern Lands and their inhabitants – although this vision is not entirely consistent with the historical fact-finding and corresponds to the world view of the communist rule.

The issue of the monument concerns many aspects of the situation that had exacerbated, especially the relationships between the artist's distance from the historical discourse of that time consequently imposed upon him by the authorities, and the "national" vision of history popularized by the artist, and epithets on the pylons of the monument

depicting the centuries-old history of the Upper Silesia and Communist ceremonies held there that ideologically integrated the multicultural society of these lands. Dunikowski's formal autonomy towards the oppressive canon of social realism is best expressed by the sacred body of the piece of work that consists of four dolmens centred around a candle, which refers to ancient cult buildings (ziggurat, megalith), pagan temples and chapels, and shows critical paraphrases of Nazi architecture.