

Anna Zelmańska-Lipnicka
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Franciszek Duszeńko – uczeń Mariana Wnuka. Podmiotowość miejsc

Jeśli wraz z dramatem żałobnym na scenę wkracza historia, czyni to jako pismo. Na obliczu natury widnieje „historia” wpisana znakowym pismem, jakie pozostawia to, co minęło. Alegoryczna fizjonomia przyrody-dziejów [Natur-Geschichte] w inscenizacji dramatu żałobnego uobecnia się rzeczywistość jako ruina. Wraz z nią historia zmysłowo przeniknęła na scenę. A przyjmując taką postać, nabiera ostatecznego kształtu nie jako proces życia wiecznego, lecz raczej jako kolejne stadia niepowstrzymanego rozpadu. Tym samym alegoria odnajduje się poza pięknem.

Walter Benjamin¹

Albowiem skończoną wizją nowego była – ruina.

Walter Benjamin²

Dla Waltera Benjamina *Angelus Novus* Paula Klee był „obrazem historii”, gdzie to co zniszczone ujawnia się jako twarz tego co odrzucone, fragmentaryczne i utracone. Tak, jak byśmy spoglądali na rumowisko, czując skamieniały niepokój.

Podobne odczucie towarzyszyło mi w trakcie przeglądania dokumentacji do przygotowywanej w 2015 r. monografii poświęconej profesorowi Franciszkowi Duszeńce. Ten wpleciony w XX-wieczną historię wschodniej Europy artysta był człowiekiem, który w dramatycznych okolicznościach II wojny światowej, tracąc przyjaciół i miejsca, po jej zakończeniu stworzył szereg „wyobrażeń ich nieobecności”. Robił to nie tylko ze względu na osobiste doświadczenie utraty, lecz także ze względu na troskę, którą rozpoznawał jako powinność. Jego ciało, doświadczenia, umiejętności. . . posłużyły do zmaterializowania pamięci inskrypcyjnej w przejmującej formie architektonicznych założeń pomnikowych. Łącząc materialność natury z tym co ucieleśniane,

¹ Benjamin (2013: 234).

² Benjamin (2013: 236).

zapośredniczył to, co abstrakcyjne w przestrzeni formowanych krajobrazów.

W jego twórczości przestrzeń była istotnym elementem „umiejscowienia”, tak dla koncepcji i skali tego, co przypomniane, jak i dla tych, którzy poprzez nią całym ciałem „ocie-rają się” o obecność ofiar, które utraciły swą materialność.

Jednak nawet bycie wytworem inskrypcyjnych praktyk nie oznacza, że rzeczy nie mogą odgrywać lub nabywać roli inkorporujących. Pomniki upamiętniające wojnę są oczywistym rezultatem świadomych praktyk inskrypcyjnych, które manifestują wolę pamiętania, a zarazem ułatwiają zrytualizowane zachowania i powtarzanie praktyk inkorporujących. Co więcej, rolę, którą rzeczy odgrywają w praktykach inskrypcyjnych, nie jest całkowicie określona przez cele i intencje człowieka. Z powodu solidności i trwałości swej natury materiały takie jak kamień zwracają uwagę na własny potencjał jako *aide-mémoire*, „mogły sobie pozwolić” na praktyki inskrypcyjne i wciągu dziejów obdarzały ludzi swoimi możliwościami jako nośniki przechowywania pamięci³.

Franciszek Duszeńko

Przyglądając się pozostawionej na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku spuściznie, dostrzec można zachodzące w rzeźbiarzu zmiany. Tak w procesie tworzenia, jak i w jego wyobrażeniach. Na początku, będąc pod wpływem swojego profesora Mariana Wnuka, Franciszek Duszeńko wychodził od zaczerpniętej z lat 30. wertykalnej siły patosu. Jednak

³ Bjornar (2013: 195).

osobiste doświadczenia ukierunkowały go w stronę prac poziomych. W obu przypadkach przestrzeń odgrywała znaczącą rolę. Ostatecznie to miejsce „naznaczone złem” sprawi, iż horyzontalne założenie pomnikowe uzewnętrznienie — jak to robił wcześniej — czym dana przestrzeń ma być, lecz to czym nie/jest. Czym, poprzez upamiętnianie, nie może się stać.

Aby zrozumieć jego drogę twórczą, warto zaprezentować nie tylko jego osobę, lecz również historię miejsc, w których przyszło mu żyć i tworzyć. Franciszek Duszeńko urodził się 6 kwietnia 1925 r. jako syn Józefa i Anny, w Gródku Jagiellońskim niedaleko Lwowa, które w tym czasie było jednym z sześciu wielkich miast II Rzeczypospolitej. W latach 1932–1939 ukończył szkołę powszechną i dwie klasy gimnazjum, następnie w 1941 r. ukończył tzw. dziesięciolatkę. Warto zaznaczyć, iż to samo gimnazjum rok wcześniej, czyli w 1938 r., ukończył Adam Haupt — architekt, który wspólnie z Duszeńką zrealizował najważniejsze założenia pomnikowe⁴.

Interesujące jest również to, iż — jako chłopiec — Franciszek dorastał w mieście, w którym zmarł król Władysław II Jagiełło i gdzie wspólnymi siłami „ku pokrzepieniu serc” w 1903 r. postawiono mu pomnik — miejsce spotkań mieszkańców miasta Gródka. Z listu Michała Krupińskiego do Duszeńki dowiadujemy się iż:

na początku września 1939 r. po wkroczeniu Niemców do Gródka, pomnik zwalili faszyci 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”⁵.

Zaznaczam ten epizod, ponieważ idea odkopania pomnika i „sprowadzenia go po wojnie do Polski”, oddziaływać będzie na wyobraźnię niektórych z tych, którzy przeżyją — także na już „gdańskiego rzeźbiarza” Franciszka Duszeńkę.

Jako szesnastolatek, zdaje w 1941 r. do Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych we Lwowie, przemianowanego na Kunstgewerbeschule, gdzie chciał studiować malarstwo. Dopiero pracujący tam od 1934 r. profesor Marian Wnuk,

po obejrzeniu jego — jak to sam określał — „glinolepów”, namówił go do studiowania rzeźby. Można przypuszczać, iż od tego momentu Duszeńko pozostał pod wyraźnym wpływem profesora. Adam Smolana, asystent Mariana Wnuka, zarówno we Lwowie jak i w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku wspominał, że istniało takie zjawisko jak „szkoła Wnuka”. Nawet wtedy, kiedy profesor tak uczył, aby zachować ogromny szacunek dla osobowości i temperamentu ucznia, nigdy nie zaproponował zmian w rzeźbie niezgodnych z charakterem i indywidualnością, nigdy nie narzucał własnego subiektywnego zdania.

W latach 30. Marian Wnuk, jako artysta, wpisywał się w rolę twórcy rzeźby monumentalnej, rozumianej jako zadanie wyjątkowej rangi — nie tylko ze względu na szerokość oddziaływania, ale przede wszystkim z powodu jej integralnego związku z architekturą — co stanowiło absolutną *idée fixe* rzeźbiarzy tego czasu, którzy w II połowie lat 30. natrafili na autentyczne zapotrzebowanie państwa⁶. Rozpisane konkursy łączyły założenia urbanistyczne i rzeźbiarskie, w następstwie czego, w ostatnich latach przed wojną, pomnik był jednym z najważniejszych zagadnień artystycznych. Marian Wnuk brał udział w licznych konkursach rzeźbiarsko-architektonicznych. Do pierwszego konkursu przystąpił będąc jeszcze na studiach w pracowni rzeźby monumentalnej Karola Strzykiewicza, gdzie zrobił *Projekt mauzoleum* (1930). Kolejne konkursy przypadają już na drugą połowę lat 30. Były to: *Projekt Pomnika 20-lecia Czynu Żołnierza Polskiego* (1935), *Projekt pomnika ku czci Francuzów poległych w Armii Polskiej w obronie Lwowa* (1936), *Projekt pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego we Lwowie* (1936) (il. 1), *Projekt pomnika Józefa Piłsudskiego w Warszawie* (1937), *Projekt pomnika Józefa Piłsudskiego w Warszawie* (II wersja, 1939)⁷. Projekty te Marian Wnuk realizował w zespołach z Tadeuszem Wojciechowskim i architektem Karolem Kocimskim. Co istotne, wojna, która uniemożliwiła realizację projektów z lat 30., nie zmieniła tych zainteresowań. Z przyczyny zmian geopolitycznych zmieniły się tylko warunki i zapotrzebowanie ikonograficzne dotyczące tematów realizacji.

Wracając do edukacji Franciszka Duszeńki, od 1941 r. do roku 1944 uczył się on w pracowni Mariana Wnuka wraz

⁴ Zelmańska-Lipnicka (2015: 18).

⁵ List Michała Krupińskiego do Franciszka Duszeńki z dnia 25 lutego 1989 r., Lublin. Ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku. Por. Zelmańska-Lipnicka (2015: 6).

⁶ Wrońska (1996: 9).

⁷ Wrońska (1996: 138–147).

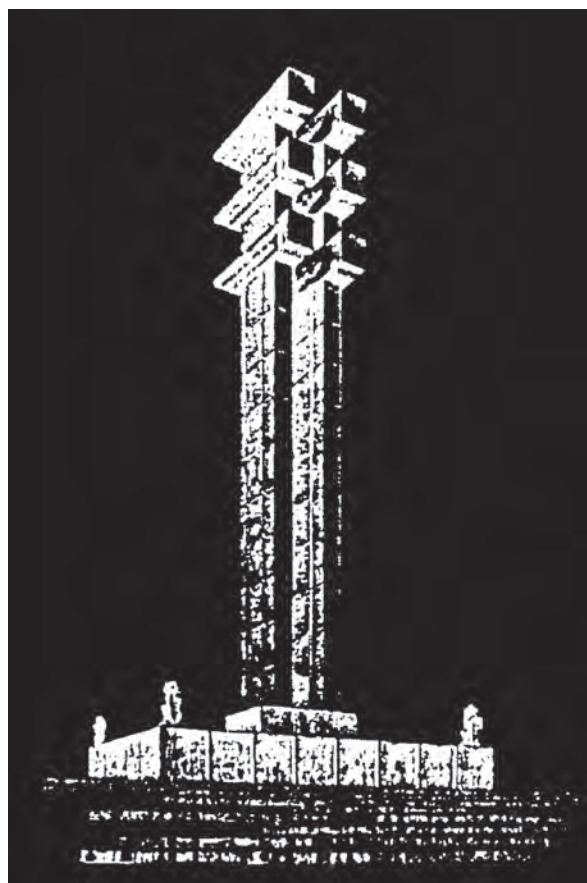
z Tadeuszem Łodzianą i Leszkiem Weroscym. Tadeusz Łodziana, wspominając ten okres, jak również dramatyczne losy związane z trwającym od 22 września 1939 do 22 czerwca 1941 r. terrorem okupacji sowieckiej, ujawnił, iż wszyscy studenci Instytutu byli na listach NKWD przeznaczeni do wywózki. Jednak ogromnym wstrząsem dla Lwowian była obwieszczone wiosną 1943 r. wiadomość o wymordowaniu polskich oficerów w Katyniu⁸. To wydarzenie o tyle było symboliczne, że po latach przemilczeń i wykluczania świadków zaistniał czas, iż można było oddać hołd zamordowanym oficerom. Zrobił to nie kto inny, jak uczeń i asystent profesora Franciszka Duszeńki – Zdzisław Pidek.

W czasie studiów, od sierpnia 1943 r., Duszeńko angażował się w walkę w oddziałach AK obszaru lwowskiego i przybrał pseudonim „Gustaw”, który po wojnie – w formie „Gutek” – towarzyszył mu w relacjach z przyjaciółmi. 25 maja 1944 r., na miesiąc przed opuszczeniem Lwowa przez Mariana i Józefę Wnuków, został aresztowany przez gestapo, w następstwie czego resztę wojny był uwięziony w obozach koncentracyjnych w Gross-Rosen, (gdzie pracował w kamieniołomach granitu) i Oranienburg-Sachsenhausen. W pamięci części artystów, tworzących życie w powojennym Gdańsku, miasto Lwów pozostało „utraconym miejscem” – domem, do którego chciało się powracać.

Po wojnie, po oswobodzeniu z Sachsenhausen, dwudziestoletni Franciszek trafił do Warszawy, a później do Zakopanego oraz Łodzi, gdzie rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. Wreszcie, w 1946 r., odnalazł w Sopocie swojego profesora Mariana Wnuka i w tym samym roku rozpoczął naukę na utworzonym i kierowanym przez niego Wydziale Rzeźby PWSSP, pod jego i jego asystenta – Adama Smolany – opieką.

W pracowni panowała koleżeńska atmosfera [. . .] Marian Wnuk (w Sopocie od 1945 do 1949 roku) należał do tych pedagogów sopockiej uczelni, którzy wywarli ogromny wpływ na studentów także swoją osobowością 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 postawą kształcenia

⁸ Łodziana (2003: 61).



Il. 1 Marian Wnuk, projekt *Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego* we Lwowie, 1936 (współautorzy: Tadeusz Wojciechowski, arch. Karol Kocimski). Za: Wrońska (1996: 144)

młodych rzeźbiarzy. Wnuk zachęcał młodych twórców do samodzielnej pracy, wskazując naturę i tradycję, jako właściwe kierunki poszukiwania⁹.

Franciszek Duszeńko studiował w PWSSP od 1946 do roku 1949¹⁰. 19 grudnia 1952 r. senat zwolnił go z pracy dyplomowej, w następstwie zaprezentowania dokumentacji fotograficznej prac nagrodzonych na wystawach ogólnopolskich. Z tego okresu zachowały się zdjęcia prac studenckich *Tors* oraz *Portret Janiny Stefanowicz* oraz *Akt męski* i *Akt kobiecy* – rzeźby wykonane przez prof. Mariana Wnuka wspólnie ze studentami na Międzynarodowe Targi Gdańskie w 1947 r.

W czasie drugiej połowy studiów Franciszka Duszeńki w sztuce polskiej panował socrealizm. Jego profesor wygrał

⁹ Zmorzyński (2005: 139).

¹⁰ W pracowni Mariana Wnuka razem z Franciszkiem Duszeńką studiowali Anna Pietowiec, Elżbieta Szczodrowska, Magdalena Więcek, Tadeusz Łodziana i Leszek Weroscy.

w 1949 r. konkurs na pomnik Braterstwa Polsko-Radzieckiego, nazwany później powszechnie pomnikiem Wdzięczności dla Armii Radzieckiej. Był to socrealizm — nie teoretyczny, widziany poprzez postulatory czy dyrektywy, ale jak w monografii Mariana Wnuka podkreśliła to Anna Wrońska: poważny realizm stosowany. W tym czasie młody student Franciszek Duszeńko wziął udział w prawie wszystkich konkursach państwowych:

- w konkursie na pomnik Wyzwolenia w Gdańsku w zespole z Lechem Weroscy i Lesławem Kiernickim, gdzie zespół otrzymał I nagrodę;
- w konkursie na pomnika Adama Mickiewicza,
- w „Konkursie Olimpijskim”, a za zaprojektowany medal otrzymał II nagrodę;
- w konkursie na pomnik Fryderyka Chopina w Krakowie (w zespole z architektem Adamem Hauptem i rzeźbiarzem Leszkiem Weroscy, otrzymał II nagrodę,
- w konkursie „Młódzież w walce o pokój” i wystawie pokonkursowej *Ogólnopolska wystawa Plastycy w walce o pokój* — za rzeźbę *Róża Luksemburg* otrzymał II nagrodę (1950),
- wykonał projekt pomnika Ludwika Waryńskiego (1950),
- uczestniczył w II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki *Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra* (1952) — za rzeźbę Majakowskiego, wykonaną wspólnie z Magdaleną Więcek, otrzymał II nagrodę; na tej samej wystawie Marian Wnuk wystawił swoją słynną rzeźbę Lenina,
- w konkursie na pomnik Partyzanta i rozwiązanie terenu w Lublinie (współpraca z architektem Adamem Hauptem), gdzie otrzymał I nagrodę; w zbiorze rysunków przekazanych Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku zachowały się szkice do tej realizacji,
- wykonał *Portret lekarki*, nagrodzony I Nagrodą na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1952 r.,
- w konkursie na pomnik Wyzwolenia w Sosnowcu — wspólnie z Adamem Hauptem otrzymał II nagrodę,
- zrealizował w zespole z inż. arch. Józefem Różyckim¹¹ (profesorem ASP w Krakowie) pomnik Wdzięczności

¹¹ Z profesorem Różyckim Duszeńki znał się jeszcze z okresu nauki we Lwowie, gdzie profesor był nauczycielem. Przed wojną był autorem licznych pomników i zdobywcą nagród w konkursach.

Armii Radzieckiej, który został odsłonięty w 1954 r. na placu Zwycięstwa; w 2003 r. pomnik został zdemontowany i przeniesiony na Cmentarz Komunalny w Koszalinie.

Po studiach podjął dziesięcioletnią pracę przy odbudowie Gdańska, którą traktował jak „działalność” kosztem czasu artysty-twórcy. Jednak Duszeńko znany jest przede wszystkim z dwóch założeń pomnikowych: z realizacji *Pomnika Pamięci Ofiar Zagłady* w Treblince i *Pomnika Obrońców Westerplatte*.

Podmiotowość miejsca

Zatem wiedza o złu jest bezprzedmiotowa. Nie ma go na tym świecie. Osadza się ono dopiero wraz z pragnieniem wiedzy, a raczej pragnieniem sądzenia, w samym człowieku. Wiedza o dobru — jako wiedza — jest drugorzędna. Wynika z praktyki. Wiedza o złu — oto co jako wiedza jest pierwszorzędne. Wynika z kontemplacji. Dobro i zło bowiem jako nienazywalne, bezimienne, pozostają poza językiem imion, w którym człowiek w raju nazwał rzeczy i który porzuca, stanąwszy wobec owego otchłanego zagadnienia.

Imię jest dla języków jedynie gruntem, w którym tkwią korzenie konkretnych elementów. Ale abstrakcyjne elementy języka tkwią korzeniami w słowie osądającym, w wyroku.¹²

Walter Benjamin

W 1955 r. Franciszek Duszeńko wygrał konkurs zorganizowany przez Centralny Zarząd Muzeów i Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki na Pomnik Pamięci Ofiar Zagłady w Treblince. Do realizacji zaprosił Adama Haupta. Pierwotnie idee tego pomnika sięgają pierwszych lat powojennych, a dokładnie 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 zaostreniem walki politycznej i zdobyciem władzy przez element stalinowski upadły wszelkie podobne inicjatywy. Pomniki bądź filmy zawierające wyraźne aluzje do losu poszczególnych grup czy jednostek były — z wyjątkiem, tych dotyczących

¹² Benjamin (2013: 316, 317).



Il. 2 Franciszek Duszerko, Adam Haupt, *Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*, 1964 r. Biblioteka ASP w Gdańsku, spuścizna po prof. Franciszku Duszeńce, sygn. I/A/2/109

politycznych bohaterów nowego reżimu – zdecydowanie źle przyjmowane. Idea wzniesienia pomnika w tym miejscu kaźni powróciła dopiero w kilka lat po śmierci Stalina. Powstały dwa pomniki dla dwóch obozów zagłady: Treblinka I i Treblinka II – dwa monumentalne projekty bardzo różniące się od siebie zarówno pod względem symbolicznym jak i estetycznym¹³.

W 1960 r. projekt Duszerki i Haupta został ostatecznie zatwierdzony i można było rozpocząć prace wykonawcze (il. 2). Urządzenie terenu pamięci odbyło się pod patronatem Komitetu Honorowego Budowy Pomnika w Treblince, ściśle współpracującego z władzami, przedstawicielami organizacji żydowskich i autorami koncepcji.

Duszerko tłumaczył genezę realizacji pomnika w Treblince oczywistością wspólnego zamieszkiwania ludzi różnych kultur, jako codzienności z której wyrastał. W jego notatkach można wyczytać: „[...] 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«¹⁴. „Rozliczeniem” uświęcającym życie, można powiedzieć – hebrajską cedaką, czyli „Sprawiedliwością” po tych,

¹³ Van Vree (2015: 103).

¹⁴ *Wspomnienia, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńce*, Biblioteka ASP w Gdańsku. Zob. Zelmańska-Lipnicka (2015: 10).



Il. 3. Profesor Franciszek Duszeńko przy *Pomniku Obrońców Westerplatte* w Gdańsku, 1966 (proj. Franciszek Duszeńko, Adam Haupt). Biblioteka ASP w Gdańsku, spuścizna po prof. Franciszku Duszeńku, sygn. I/A/3/109

po których nie mógł zostać nawet ślad, co obnażało fałsz miejsc w postaci „nie-miejsc” zagłady. Rzeźbiarz i przyjaciel Jacek Puget, w liście z 13 stycznia 1966 r. do przyjaciela, zauważył i docenił znaczenie umieszczonej przez niego na pomniku menory¹⁵, orientowanej na wschód. Sam Duszeńko opisywał pomnik jako w jego intencji archaiczny: „Składający się z 8-warstwowej granitowej bryły z frontową szczeliną rozdarcia. Ściana frontalna, ukazuje *Męczeństwo*, ściana prawa — *Kobiety i dzieci*, ściana lewa — *Walkę*, ściana tylna — *Przetrawianie*. Sama bryła kojarzona z biologiczną formą „grzyba”, jakby wyrastającą z tej ziemi przesiąkniętej krwią męczeńską — jak „wykwit” tej

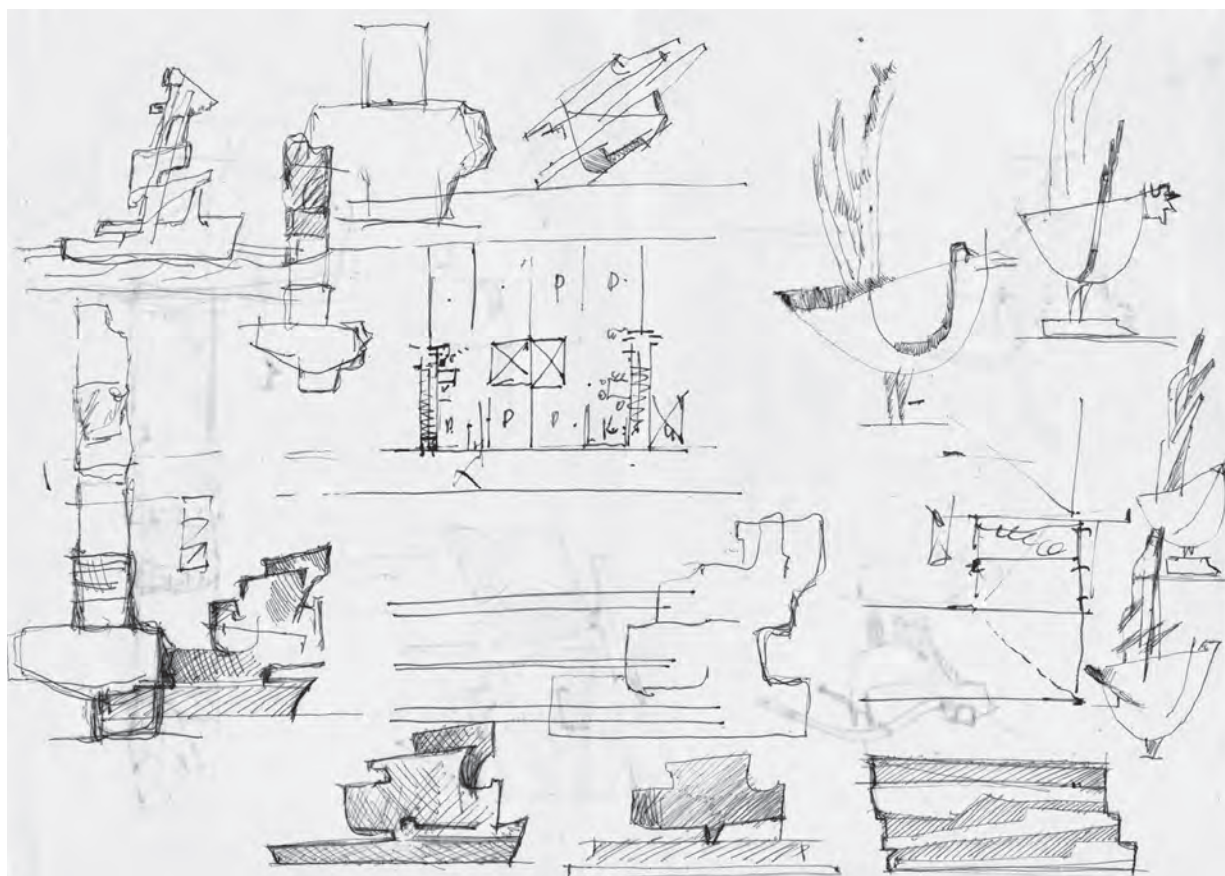
¹⁵ Na podstawie listu od Jacka Pugeta do Franciszka Duszeńki z dnia 13 stycznia 1966 r., Kraków, Biblioteka ASP w Gdańsku. Zob. Zelmańska-Lipnicka (2015: 11).

materii [...]”¹⁶. Haupt i Duszeńko zdołali w swoim dziele wyrazić ideę, która zajęła zasadniczą pozycję we współczesnej refleksji nad historią zachodniej cywilizacji — ideę katastrofy, której nie da się ująć w jedną, zamkniętą interpretację. Aby to osiągnąć Duszeńko i Haupt wyabstrahowali z tradycyjnej żydowskiej kultury pamięci zarówno podstawowy motyw, jak i poszczególne partie dzieła. Motyw „pęknięcia” odnaleźć można w wielu miejscach Europy Wschodniej, poczynając od zniszczonych żydowskich cmentarzy, z których zabierano fragmenty macew. Przede wszystkim zaś sama forma potężnych powierzchni betonowych, wysadzanych tysiącami kamieni, najlepiej wyraża związek z żydowską tradycją funeralną.

Następną realizacją Duszeńki i Haupta był *Pomnik Obrońców Westerplatte* w Gdańsku, wykonany w latach 1964–1966 (il. 3). Obie realizacje, choć bliskie w czasie, to jednak znacznie różnią się formą. W pierwszej Duszeńko odchodził od tradycyjnej, wertykalnej formy, w tej realizacji ponownie do niej powraca. Nie chcę omawiać propagandowej wymowy tego pomnika — chciałabym zwrócić uwagę na dwa szkice odkryte w dokumentach profesora Franciszka Duszeńki przechowywanych w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jako „intymne koncepcje *Pomnika Obrońców Westerplatte*”, prezentowane szkice odsłaniają skrywane reminiscencje. W trakcie poszukiwań formy, u Franciszka Duszeńki pojawia się dwuznaczność gestów. Szukając proporcji, napięć, wielkości — na marginesie strony rysuje on nielotnego ptaka (il. 4). Obok rozrysowywane jego transformacje, kierujące skojarzenia w stronę ironii czy dystansu wobec siebie (ucieczki od patosu). Rysuje statek, szuka najważniejszych kierunków, grubości, wprowadza walor, kreśli bryłę w perspektywie. Tworząc wertykalną syntezę, kreuje na niej powierzchni rodzaj erozji — „szczeliny” dla bohaterów. Jednak próba przejścia, zrównoważenia, wydaje się niemożliwa. To, co dominuje, to „uraz”, gest wzorujący się na założeniach z lat przedwojennych, podkreślający „tradycję siły monumentu”; „wstrętny uraz”, który podobnie jak u Hanny Arendt zaczyna przybierać kształt. Warto przywołać jej głos — w liście do Gershoma Scholema filozofka napisała:

Masz całkowitą słuszność: zmieniłam zdanie i przestałam się posługiwać pojęciem „radikalnego zła”. [...]

¹⁶ *Wspomnienia, dokumenty ze spuścizny po Franciszku Duszeńku*, Biblioteka ASP w Gdańsku. Zob. Zelmańska-Lipnicka (2015: 11).



Il. 4 Franciszek Duszerko, rysunki do *Pomnika Obrońców Westerplatte* w Gdańsku. Biblioteka ASP w Gdańsku, spuścizna po prof. Franciszku Duszerce, sygn. I/ B/2/84

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 jałowiej, bo dotyka nicości. Na tym polega „banalność zła”. Jedynie dobro posiada głębię i może być radykalne¹⁷.

Na koniec warto zaprezentować niezwykle miejsce, jakim stała się po śmierci profesora w 2008 r. jego pracownia – przestrzeń dzielona jedynie z synem. Otwarcie jej pozwoliło na uzmysłowienie nieprzeciętnej osobowości tego rzeźbiarza. Ostatnimi odnalezionymi tam pracami były powstałe w dwóch częściach pracowni (syna i ojca) horyzontalne kompozycje. Znalazły one miejsce na blatach

stołów, bądź z ich braku – na podłodze. Można przyjąć, iż pojawiły się wtedy, kiedy pomniki nie były już potrzebne. Niemniej jednak stanowiły one pewnego rodzaju kolaże wspomnień, autoprojekcję będącą kumulacją wartości wyselekcjonowanych z otaczającej go rzeczywistości. Pojęcie wnętrza w tym momencie nabiera specjalnego znaczenia. W pracach tych istnieje wyraźna relacja do zmarłego po długiej nieuleczalnej chorobie syna Marcina (il. 5). Powierzchnie nawarstwiały się przez osiem lat od jego śmierci. Wśród *Stołów* był pierwszy, jaki we wspólnym mieszkaniu posiadał Franciszek z żoną Urszulą.

Bibliografia

- Arendt 2004 = Hanna Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 2004: 402–403,
 Arendt 2003 = Hanna Arendt, *Odpowiedzialność i władza sądownia*, Kraków 2003.

¹⁷ Arendt (2004: 402–403).



Il. 5 Pracownia profesora Franciszka Duszeńki, ul. Chlebnicka 11/12 w Gdańsku, 2008. Fot. Robert Kaja

Benjamin 2013 = Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

Bjørnar 2013 = Olsen Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Łodziana 2003 = Tadeusz Łodziana, *Wspomnienia. Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych 1937–1944 we Lwowie, „Sudety”*, Wrocław 2003.

Wrońska 1996 = Anna Wrońska (red.), *Marian Wnuk 1906–1967*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1996.

Van Vree 2015 = Frank van Vree, *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Szchmit-Góra, Anna Zelmańska-Lipnicka, Marek Targoński, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Zelmańska-Lipnicka 2015 = *Franciszek Duszeńko 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Szchmit-Góra, Anna Zelmańska-Lipnicka, Marek Targoński, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Zmorzyński 2005 = Wojciech Zmorzyński (red.), *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005.

Summary

Outlining the shape: Franciszek Duszeńko (1925–2008) — a student of Marian Wnuk

If you want to do something, do it now, do it today, because tomorrow everything is going to end.

— For those who will forever remain a part of Antarctica.

Franciszek Duszeńko (from a sketchbook)

To outline the shape in order to “testify to the genocide”, so as not to lose one’s mind, was one aim shared by many artists and World War II survivors. The evidence of the physicality of Franciszek Duszeńko was the touch of a person intertwined in the history of Eastern Europe — the space where the architecture of the living “dwells” next to the architecture of those who are absent.

After the war the twenty-one-year-old Franciszek, along with his friends, “emigrated” and encountered the “new Poland”. After the liberation, he went to Warsaw, later to Zakopane and Łódź. There he

began his studies at the School of Art Industry. Finally, in 1946 in Sopot, he found his professor Marian Wnuk and in the same year he started his studies under the tutelage of the Professor along with his assistant — Adam Smolana.

Franciszek Duszerko is an example of a sculptor who dedicated his work mainly to the modern form of the monument. This was a challenge

that he tried to meet by combining the sculpture with the space where the designed monument was supposed to be placed. His work was preceded by numerous sketches. The foundation of the monument was to be compatible with space through form and idea. He invited architects to assist in the realization of his monuments, among whom was Adam Haupt.