

Katarzyna Chrudzimska-Uhera*

Trudne dziedzictwo – strategie i perspektywy. Przypadek Władysława Hasióra

Difficult legacies – strategies and perspectives. The case of Władysław Hasiór

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Trudne dziedzictwo – strategie i perspektywy. Przypadek Władysława Hasióra*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 11–25.

Abstrakt

Artykuł skupia się na dwóch wybranych realizacjach pomnikowych Władysława Hasióra: Żelaznych Organach na przełęczy Snozka i Płonących Ptakach w Koszalinie, jako części współczesnego dziedzictwa kulturowego, szeroko definiowanego – w sposób nie ograniczony do artefaktu, ale podkreślający potrzebę spojrzenia na materialne dziedzictwo jako przedmiot nieodłącznych odeń niematerialnych praktyk, doświadczeń i relacji społecznych.

Zmienne losy pomników Hasióra i ich odbioru publicznego posłużyły jako przyczynek do dyskusji nad celowością utożsamiania dziedzictwa z procesem kulturowym. Taki model zapewne nieprędko znajdzie praktyczne zastosowanie w strategiach ochrony zabytków i opieki nad nimi, może jednak stać się inspirującym dopełnieniem procedur wartościowania artefaktów przeszłości. Może też wzbudzić refleksję przy podejmowaniu decyzji dotyczących szczególnie trudnych, bo niechcianych upamiętnień – pomników czasów Polski Ludowej.

Słowa kluczowe

Władysław Hasiór, pomniki, sztuka w przestrzeni publicznej, sztuka publiczna

Abstract

The article focuses on two selected monumental installations created by Władysław Hasiór: the *Iron Organ* on the Snozka Pass and the *Burning Birds* in Koszalin, as part of contemporary cultural heritage in a broad sense – in a way that is not limited to the artefact, but emphasizes the need to consider material heritage as an object of the intangible practices, experiences and social relationships that are inseparable from it.

The changing fate of Hasiór's monuments and their public reception has served as a contribution to the discussion on the usefulness of identifying heritage with the cultural

* Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0001-6283-4682
e-mail: k.uhera@uksw.edu.pl

process. Such a model is unlikely to find practical application in strategies for the protection and care of monuments anytime soon, but it may become an inspiring supplement to procedures for evaluating artefacts of the past. It may also provoke reflection when making decisions about particularly difficult, because unwanted, commemorations – the monuments of the People’s Republic of Poland (Communist Poland).

Keywords

Władysław Hasiór, monuments, art in public space, public art

WŁADYSŁAW HASIÓR (1928–1999) JEST JEDNYM Z NAJWYŻEJ CENIONYCH POLSKICH TWÓRCÓW XX WIEKU. Mimo to wciąż bywa postrzegany niejednoznacznie, wręcz jako artysta kontrowersyjny, a jego dzieła wywołują powracające fale polemik i sporów. Dzieje się tak, mimo że od śmierci Hasióra właśnie mija ćwierć wieku, a jego dorobek, poddany procesowi muzeifikacji, został już uznany za część polskiego dziedzictwa kulturowego. O ile w przypadku dzieł prezentowanych we wnętrzach muzealnych i galeryjnych¹ możemy mówić o pewnym wyciszeniu emocji i dystansie publiczności, o tyle realizacje plenerowe nadal polaryzują postawy i wywołują spory.

W artykule skupię się na przypadkach monumentalnych dzieł Hasióra z Polski² i postaram się zdiagnozować naturę skomplikowanych relacji z otoczeniem oraz zaproponować możliwe strategie postępowania w przyszłości. Przywołane obiekty będę traktować jako część współczesnego dziedzictwa kulturowego, definiowanego w szeroki i otwarty sposób, który nie ogranicza do artefaktu, lecz podkreśla potrzebę spojrzenia na materialne dziedzictwo jako przedmiot nieodłącznych odeń niematerialnych praktyk³. Jest to postawa szczególnie uzasadniona przy analizie dzieł Hasióra, ich wartość materialna (między innymi artystyczna) stanowi bowiem zaledwie jeden z aspektów, nie zawsze decydujący o zmiennym trwaniu tychże dzieł, kształtowanym na przykład działaniami i relacjami o charakterze społecznym i politycznym. W tym kontekście trzeba przypomnieć (szczególnie ważne) uwikłanie kariery zawodowej Hasióra w realia Polski Ludowej, przez co podejmowane przezeń działania znaczna część środowiska oceniała jako koniunkturalne. Przyjęty w artykule punkt widzenia uwzględni także charakter przestrzenno-środowiskowych relacji obiektów plenerowych (mam tu na myśli relację do środowiska naturalnego), które przez Hasióra były traktowane jako kluczowy element procesu kreacji i percepcji.

Twórczość plenerowa Władysława Hasióra

Twórczość plenerowa Hasióra zamyka się pomiędzy 1959 (kiedy w Zakopanem powstał monument Ratownikom Górskim) a 1980 rokiem (kiedy odsłonięto pomnik Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie)⁴. Każdą ze swoich realizacji w przestrzeni publicznej Hasiór

¹ Największy dostępny publicznie zbiór dzieł artysty zgromadziła Galeria Władysława Hasióra, filia Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Ekspozycji stałej towarzyszy oferta edukacyjna, obejmująca możliwość zwiedzania galerii z przewodnikiem oraz wystawy czasowe budujące relacje do miejsca – dawnej pracowni Hasióra. Jest to przykład wartościowego i odpowiedzialnego stosunku muzealników do powierzzonego im dziedzictwa, które chronią i popularyzują, umiejętnie objaśniając odbiorcom wartość i znaczenie spuścizny Hasióra dla współczesności.

² Trzeba tu zaznaczyć, że w odbiorze społecznym realizacji zagranicznych Hasióra również nie brakowało trudnych i kontrowersyjnych momentów, jednak te przypadki – ze względu na odmienny kontekst (kulturowy, społeczny i polityczny) ich powstania i funkcjonowania – wymagają omówienia w osobnym opracowaniu.

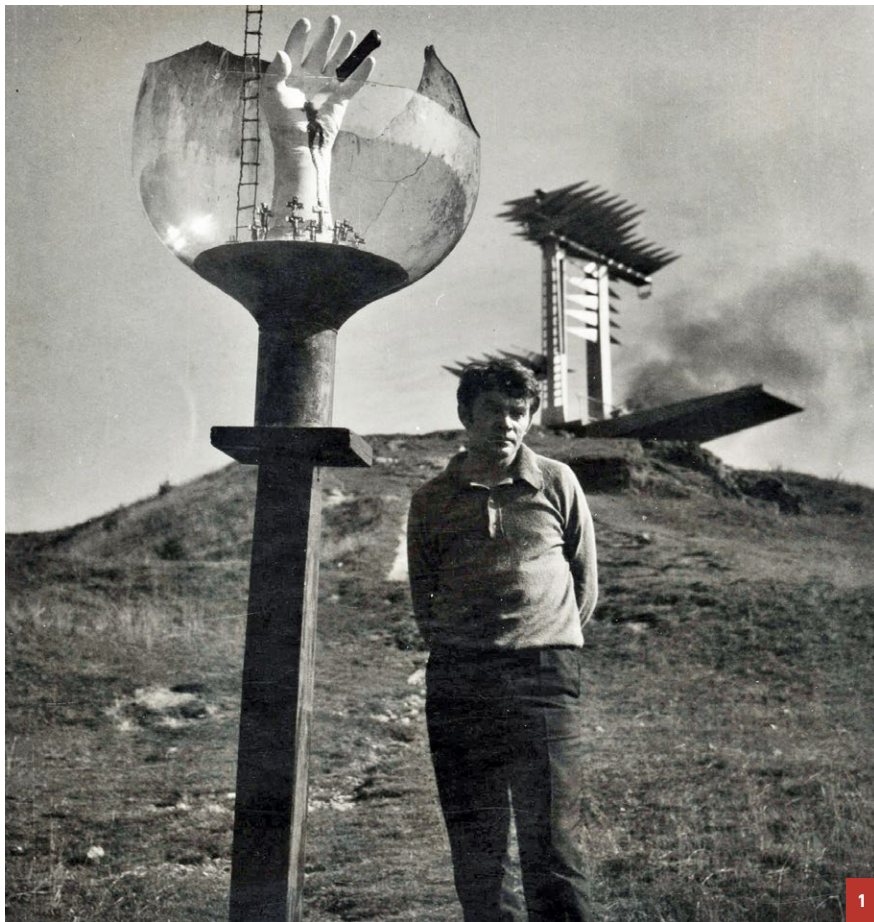
³ Przyjmuję postawę postulowaną przez zwolenników krytycznych studiów nad dziedzictwem (*critical heritage studies*). Zob. M. Stobiecka, *Wprowadzenie. Krytyczne studia nad dziedzictwem – między teorią a praktyką* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. eadem, Warszawa 2023, s. 11–34.

⁴ Twórczość Władysława Hasióra (również plenerowa i pomnikowa) doczekała się bogatej literatury przedmiotu. Obszerny stan badań opracował Jacek Gernat w: idem, *Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta – antropolog? Władysław Hasiór – wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań*, „Sensus Historiae” 2005, vol. 19, no. 2, s. 155–173.

1

Władysław Hasior obok swojej pracy *Golgota II* na przełęczy Snozka, w tle Pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej jego projektu. Fot. nieznaną, 1971. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Władysław Hasior next to his work *Golgotha II* on the Snozka Pass; in the background *In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power* of his design. Photo: unknown author, 1971. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopanem



1

w krytyczny i odkrywczy sposób interpretował tradycję rzeźby pomnikowej⁵. Nie był jednak obrazoburczy. W znacznym stopniu zachował rzeźbiarską formę i wertykalny charakter monumetu⁶. Pomniki realizował jako materialne artefakty wpisane w otoczenie, ale niemal od samego początku środowisko naturalne traktował nie jak bierne tło, lecz jako materiał będący aktywnym uczestnikiem procesu tworzenia, istnienia i odbioru dzieła. Hasior rewidował tym samym klasyczny model sztuki monumentalnej. Pierwszy raz tę metodę zastosował w upamiętnieniu Rozstrzelanym Partyzantom w Kuźnicach (1964). Na tradycyjnej ścianie pomnikowej umieścił ekspresyjną, na poły abstrakcyjną metalową formę – przybity strzałami bezgłowy i pusty korpus przypominający ukrzyżowanego człowieka. Integralnymi elementami kompozycji uczynił przepływające przez pomnik źródło i ogień, rozpalany przez artystę w specjalnie do tego przeznaczonej wnęce.

Dwa lata później na przełęczy Snozka, nieopodal wsi Kluszkowce na Spiszu, został odsłonięty pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej, od 2009 roku funkcjonujący jako Żelazne Organy. To bezsprzecznie jedno z wybitniejszych dzieł Hasiora już w momencie powstania wzbudziło protesty i kontrowersje, które nie ucichły właściwie do dziś. Pomnik powstał z inicjatywy Komendy Powiatowej Milicji Obywatelskiej w Nowym Targu jako upamiętnienie poległych w walce po stronie komunistycznej władzy. Stał na przełęczy łączącej pasma Gorców i Pienin, w malowniczej, atrakcyjnej turystycznie okolicy, obciążonej jednak trudną historią, w tym regionie

⁵ Zob. K. Chrudzimska-Uhera, *Obiekt w przestrzeni. Pomniki i rzeźbiarskie realizacje plenerowe Władysława Hasiora* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, Nowy Sącz 2011, s. 29–32.

⁶ Hasior odszedł od tej koncepcji dopiero w późniejszych realizacjach, między innymi koszalińskich Płonących Ptakach (1980).



2

2 Pomnik *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie. Fot. P. Kojta Kowalski, 2024

Monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin. Photo: P. Kojta Kowalski, 2024

toczono bowiem bratobójcze boje. Powojenny czas „wielkiej trwogi”⁷, do dziś niewystarczająco przepracowany, stanowi dla dzieła Hasiora dojmujący kontekst, do którego odwołam się w dalszej części artykułu. Forma pomnika została przez autora udanie wkomponowana w krajobraz. Geometryczna konstrukcja wpisuje się w linie panoram górskich, a jednocześnie stanowczym gestem przecina horyzont i kontrastuje z organicznością przyrody. Natura (pejzaż, fauna i flora) oraz jej siły – wiatr i ogień – zostały włączone w strukturę dzieła, które w zamierzeniu autora miało być pierwszym w Polsce grającym pomnikiem.

Kolejnym przykładem trudnej spuścizny w dorobku Władysława Hasiora jest pomnik *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie (1980), znany jako *Płonące Ptaki*⁸. Jest to rozbudowana instalacja długości około 80 m, usytuowana w mieście na specjalnie w tym celu usypanym wzgórzu. Składa się z kilkunastu żeliwnych figur przypominających mechaniczne formy zbliżone do ptaków (identyfikowane jako orły) trzymających w szponach karabiny. Zamontowane zostały na dwukołowych rydwanach ciągnących lemieszce. Żeliwną materię pomnika dopełnia ogień, rozpalany okresowo na metalowej konstrukcji mechanicznych pojazdów.

⁷ Terminem „Wielka Trwoga” historyk Marcin Zaremba nazwał okres 1944–1947 w historii Polski. W przedmowie na polskim gruncie pracy naukowej Zaremba przywraca świadomość tego trudnego czasu dramatycznej wojny domowej, strachu, biedy i niepewności, które prowadziły do wstrząsających przejawów przemocy i zbrodni. Zob. M. Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków–Warszawa 2012.

⁸ W dokumentach urzędowych funkcjonował też wariant nazwy *Płomienne Ptaki*, chociażby w decyzji w sprawie wpisania rzeźby do rejestru zabytków.

Żelazne Organy i Płonące Ptaki jako przykłady trudnego dziedzictwa

Żelazne Organy na Snozce i Płonące Ptaki w Koszalinie należą do trudnego dziedzictwa⁹, wywołującego dyskomfort swoim związkiem z politycznymi ideami i historią powojennej Polski. Po zmianie ustrojowej w 1989 roku tego rodzaju upamiętnienia były i spontanicznie, i systemowo usuwane jako niechlubne relikty PRL-u. Obalanie pomników rozpoczęło od tych, które jednoznacznie odnosiły się do wdzięczności Armii Radzieckiej i do przywódców totalitarnego reżimu. Działania te są kontynuowane w ramach „dekomunizacji przestrzeni publicznej”. Regulująca je ustawa o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego (uchwalona 1 kwietnia 2016 roku) nakazuje między innymi usuwanie z przestrzeni publicznej pomników propagujących komunizm lub inny ustrój totalitarny i ma zastosowanie również do obiektów wpisanych do rejestru zabytków¹⁰. Jej efektem jest między innymi emocjonujący spór dotyczący rozbiórki pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie. Monumentalna skala obiektu, jego długotrwały związek z przestrzenią miasta, a zwłaszcza wybitny twórca – Xawery Dunikowski – dostarczają obrońcom pomnika (samorządowcom i części mieszkańców) ważkich argumentów¹¹. Racje strony nakazującej usunięcie obiektu (ministra i wojewody) opierają się natomiast na ugruntowanym przekonaniu o przedstawieniowej i symbolicznej wartości dziedzictwa kulturowego w procesie kształtowania tożsamości narodowej. W praktyce właśnie obiekty wyjątkowe pod względem skali, poziomu artystycznego i siły oddziaływania (jak olsztyńskie dzieło Dunikowskiego) są uznawane za szczególnie doskonałą formę, „kwintesencję tożsamości narodowej i jej najlepszą reprezentację”¹². Wskazany aspekt legitymizacji (i delegitymizacji) określonych form tożsamości jest kluczowy dla zrozumienia losów sztuki w przestrzeni publicznej – wszelkich jej przejawów, nie tylko omawianych tu przez mnie pomników, choć w ich przypadku proces ten odgrywa wyjątkowo ważną rolę, nader często decyduje bowiem o ich materialnym (nie)istnieniu.

Oba pomniki Hasióra powstały w szczególnych momentach dziejów Polski. Jako pierwszy wzniesiony został w 1966 roku monument na Snozce. W tym roku przypadała tysięczna rocznica chrztu Polski, do której Kościół katolicki przygotowywał się obchodami Wielkiej Nowenny (1957–1966). Władze państwowe postanowiły przyćmić religijne uroczystości i w tym celu już w 1958 roku ogłosiły konkurencyjne obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego. Istotnym elementem tej rywalizacji była „wojna obrazowa”, wykorzystująca kulturę wizualną jako oręż propagandowy i ideologiczny. Jej częścią stało się zlecenie zrealizowane przez Hasióra – posadowiona na przełęczy Snozka monumentalna konstrukcja Żelaznych Organów. Pracując nad projektem, artysta musiał być świadomy wspomnianego kontekstu. Zdawał sobie też sprawę z rozdźwięku pomiędzy dopuszczaną przez cenzurę wersją historii a jej obrazem zapisanym w pamięci miejsca. Tereny

⁹ Temat niniejszego artykułu, w którym skoncentrowano się na obiektach istniejących w przestrzeni publicznej, wymusza pominięcie niezrealizowanych koncepcji Hasióra. Warto jednak o nich wspomnieć w odniesieniu do świadomego wpisywania przez artystę rzeźb w zmienność i płynność otoczenia – które uwzględniał jako artystyczny i twórczy kontekst nie tylko na etapie projektowania i realizacji, lecz także w późniejszym istnieniu obiektu już poza kontrolą twórcy, ale w ciągłym dialogu ze środowiskiem. Taką niezwykle interesującą grupę dzieł stanowią rzeźby wykonywane w technice zbrojonego betonowego odlewu ziemnego. Przykładem ich zastosowania w sztuce monumentalnej jest projekt niezrealizowanego pomnika Rozstrzelanym Zakładnikom w Nowym Sączu (1966–1968). W tym przypadku swoim sprzymierzeńcem i współpracownikiem artysta uczynił materię ziemi, w której drażył formy odlewnicze. Zainspirował się kształtem ziemnych mogił, które oglądał podczas podróży do Francji. W tych człekopodobnych grobowcach ujrzał symbol zmartwychwstania. W „wyrzrywanych ziemi” cementowych kadłubach znajdowały się specjalne zagłębienia, w których miał płonąć ogień. Wśród nigdy niezrealizowanych projektów Hasióra znajduje się też utopijny koncept szklanych pomników. Ten nieoczywisty (w kontekście monumentów) materiał odsonił przed artystą zarówno estetyczne, jak i ideowe wartości. Tym razem do dopełnienia zamierzonego efektu posłużyły rzeźbiarzowi światło, woda i ogień.

¹⁰ Instytut Pamięci Narodowej, *Dekomunizacja pomników*, tinyurl.com/5dk7ee2b, dostęp: 28.01.2024.

¹¹ J. Krzeziński, *Spór o rozbiórkę pomnika wdzięczności dla armii radzieckiej*, tinyurl.com/ysxdaa56, dostęp: 28.01.2024.

¹² Temu aspektowi dziedzictwa jako tożsamości wiele uwagi i krytycznego namysłu poświęca Laurajane Smith: eadem, *Dziedzictwo jako proces kulturowy* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem...*, op. cit., s. 78–148 (szczególnie s. 84–95).



3

Pomnik Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej na przełęczy Snozka. Fot. nieznaną, ok. 1970. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power on the Snozka Pass.
Photo: unknown author, c. 1970.
From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

Gorców i Beskidów w latach 1944–1949 były miejscem walk oddziałów partyzanckich, początkowo wymierzonych w niemieckiego okupanta, a następnie wspierających akcje sowieckiej partyzantki i Armii Czerwonej lub im przeciwdziałających. W tamtych czasach w okolicach Czorsztyna najaktywniejszy był oddział dowodzony przez Józefa Kurasia, pseudonim „Ogień”. Zarówno postać dowódcy, jak i działalność jego żołnierzy do dziś pozostają niejednoznaczne i kontrowersyjne, a pamięć o nich i ich historyczna ocena są wypadkową aktualnej sytuacji politycznej. Hasior tłumaczył, że swoją rzeźbą na Snozce chciał oddać cześć wszystkim poległym – bez względu na przynależność państwową i ideologiczną. Dlatego, jak mówił, w kompozycji zawarł żywy płomień – ogień mający przywoływać pamięć o żołnierzach Kurasia. Modelując leżące figury poległych¹³, umundurowanie pozbawił cech umożliwiających identyfikację armii. Potwierdza to, że Hasior próbował znaleźć konsensus pomiędzy własną wizją a oczekiwaniami fundatorów. Ci w warunkach konkursu zapisali bardzo precyzyjne wytyczne, między innymi żądanie, by twórca uwzględnił „przynależność partyjną poległych oraz organy władzy, którą sobą reprezentowali”. Dzieło miało mieć jednoznaczny charakter – potępiać „działalność band reakcyjnych” (jak nazywano oddziały partyzanckie) oraz podkreślać krzywdę moralną, „jaka spotkała miejscowe społeczeństwo ze względu na działalność bandy”¹⁴.

¹³ Są to jedyne figuralne elementy tego pomnika. Zostały umieszczone na betonowej platformie, daleko wysuniętej w przestrzeń górskiego krajobrazu.

¹⁴ List do Władysława Hasiora z 20 marca 1965 roku [cyt. za:] E. Tatar, *Władysław Hasior, Żelazne Organy albo Poległym w walce o utrwalanie władzy ludowej przełęcz Snozka, Kluszkowce pod Czorsztynem, 1966*, tinyurl.com/2patm7md, dostęp: 28.08.2023.



4

Fragment pomnika Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej na przełęczy Snozka – platforma z postaciami poległych i płonącym zniczem. Fot. nieznany, ok. 1970. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Fragment of *In Memory of the Fallen in the Struggle to Consolidate the People's Power* on the Snozka Pass – platform with figures of the fallen and a burning flame. Photo: unknown author, c. 1970. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

Na wiele lat pomnik na Snoczce stał się dojmującym znakiem opresji władzy. U jego stóp odbywały się uroczystości świąt i rocznic państwowych. Był on też potwierdzeniem braku respektu dla doświadczeń i pamięci miejscowej ludności, co dosadnie wyrażał napis na (nieistniejącej już) tablicy: WIERNYM SYNOM OJCZYZNY / POLEGŁYM NA PODHALU W WALCE / O UTRWALENIE WŁADZY LUDOWEJ / SPOŁECZEŃSTWO ZIEMI KRAKOWSKIEJ / W 1000-LECIE PAŃSTWA POLSKIEGO 1966. Od samego początku monument wywoływał społeczne niezadowolenie jako nośnik wartości i znaczeń sprzecznych z treściami kolektywnej pamięci. Do 1990 roku pozostawał pod opieką Milicji Obywatelskiej, później, wobec malejącego zainteresowania władz, zaczął niszczyć. Był dewastowany i pokrywany napisami wyrażającymi polemikę z zapisaną w nim historią. Po raz kolejny stał się przyczyną dyskusji w 2008 roku, kiedy z lokalnych środowisk prawicowych wyszła inicjatywa jego demontażu. obrońcy pomnika doprowadzili do usunięcia tablicy z kontrowersyjną inskrypcją, podnosili argument wysokiej jakości artystycznej dzieła i uznanej pozycji jego wybitnego twórcy. Wreszcie uchwałą rady gminy Czorsztyn z 2009 roku obiekt oficjalnie przestał być pomnikiem Ofiar Walk Wewnętrznych po II Wojnie Światowej i otrzymał powszechnie dziś uznawaną nazwę Żelazne Organy¹⁵.

¹⁵ Historię sporu obszernie relacjonowała prasa lokalna i ogólnopolska. Zob. m.in. F. Springer, *Organy na Podhalu, kontrowersyjny pomnik Hasióra*, „Polityka”, 1.12.2011, tinyurl.com/2tb39yhq, dostęp: 28.01.2023.



5

5

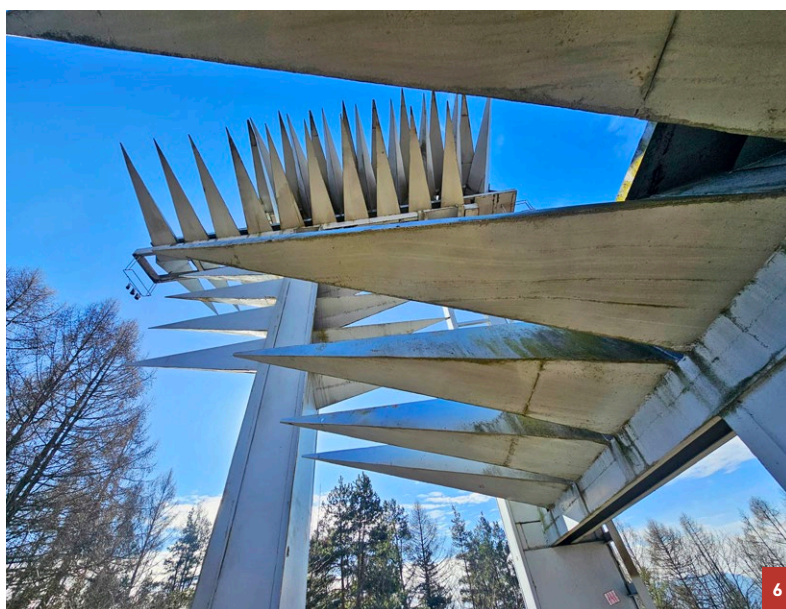
Żelazne Organy na przełęczy Snozka. Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

The *Iron Organ* on the Snozka Pass. Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024

6

Relacja form rzeźbiarskich z otoczeniem – Żelazne Organy na przełęczy Snozka. Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

Relationship of sculptural forms to their surroundings – *Iron Organ* on the Snozka Pass. Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024



6

Stając się zarzewiem dyskusji i prowokując działania (również akty wandalizmu), pomnik na Snozce ujawnił potencjał dzieła *site-specific*, którego istotą jest związek działań twórczych – także wizualny, ale przede wszystkim ideowy – z otoczeniem. Hasior świadomie pracował z przestrzenią, cenił właściwości materii, celowo włączał elementy świata w konstruowane obiekty, wykorzystywał ich ekspresję i siłę sprawczą. Bazował na „mocy miejsca”, którą – w odniesieniu do dziedzictwa

7

Władysław Hasior podczas montażu pomnika Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie w 1980 roku. Fot. J. Rajewska. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Władysław Hasior during the installation of the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin in 1980. Photo: J. Rajewska. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane



7

kulturowego – Dolores Hayden rozumie jako potencjał przestrzeni publicznej będącej katalizatorem zbiorowej pamięci, poczucia przynależności i tożsamości¹⁶.

Drugi z analizowanych pomników, *Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza* w Koszalinie, ukończony w ostatnich dniach sierpnia 1980 roku, również został uwikłany w szczególny moment historyczny. Realizacja pomnika w postaci rozbudowanej, wieloelementowej instalacji z żeliwa, była możliwa dzięki współpracy artysty z wykonawcami – załogami zakładów przemysłowych. Jak wspominał sam Hasior, pod wpływem wydarzeń na Wybrzeżu robotnicy „wycofali się za bramę i rozpoczęli strajk. Czas był tak rozżarzony, że nie doszło do odsłonięcia pomnika, a sam fakt jego budowy stał się przedmiotem dyskusji”¹⁷. W jednej chwili obiekt utracił legitymizację władzy, zabrakło mu też zaplecza społecznego. Pojawiły się głosy krytyki, między innymi typowe w takich okolicznościach zarzuty nieuzasadnionych, zbyt wysokich kosztów inwestycji¹⁸. Doszło do zbliżonej sytuacji jak w przypadku *Żelaznych Organów*, mimo że społeczno-historyczny kontekst tych dwóch pomników był bardzo odmienny. Dla mieszkańców Kluszkowic i Czorsztyna Snózka przynależała do ojcowizny, była częścią środowiska, które ich przodkowie zasiedlali od wieków. Tymczasem dla koszalinian ich związek z miastem rozpoczął się po II wojnie światowej, wraz z historią tak zwanych Ziemi Odzyskanych. Natomiast wspólny i decydujący w obu przypadkach okazał się resentyment do władzy ludowej i autorytarne systemu, którego ucieleśnieniem były dzieła Hasiora.

Podobnie jak w przypadku pomnika na przełęczy Snózka również w historii koszalińskich *Płonących Ptaków* nastąpił długi okres odrzucenia, skutkujący powolną destrukcją metalowych konstrukcji. Tym razem upływający czas działał jednak na korzyść. Jak się wydaje, decydujący był charakter dedykacji – odnoszący się do uniwersalnych idei antywojennych i toposu chwały

¹⁶ D. Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, MA 1997 [za:] L. Smith, *Dziedzictwo jako proces kulturowy*, op. cit., s. 100–101.

¹⁷ W. Hasior, *Krajobraz materii*, rozmawiał Paweł Kwiatkowski, „Literatura” 1983, nr 9, s. 36.

¹⁸ Z. Michta, *Zamiast kwiatów*, „Sztuka” 1981, t. 8, nr 1, s. 16.



8 Obiekt w relacji do przestrzeni publicznej – pomnik Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie. Fot. P. Kojta Kowalski, 2014

An object in relation to public space – the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin. Photo: P. Kojta Kowalski, 2014

bohaterów. Kiedy zapomnieniu uległo ideologiczne zaangażowanie w propagandę Polski Ludowej, obiekt zaczął odzyskiwać widzialność. Przy okazji podjętych prac renowacyjnych konstrukcję pokryto barwną malaturą. Złagodzona została drapieżna forma surowego, rdzewiejącego stopu, która – w zamierzeniu Hasiora – miała budzić emocje kojarzone z traumą wojenną. Tak oswojony monument zbliżył się charakterem do neutralnej ideologicznie rzeźby plenerowej. Od kilku lat jest włączany w oficjalne obchody rocznic państwowych: odzyskania niepodległości (11 listopada) i zakończenia II wojny światowej (8 maja). Przy tych okazjach ptaki – tak jak chciał ich twórca – płoną, a ten niezwykle spektakl przyciąga tłumy koszalinian. Co ważne, wspomniane wydarzenia są organizowane przez lokalne społeczności¹⁹. Charakter tych obchodów daleko wykracza poza oficjalne uroczystości rocznicowe i nabiera cech rodzinnego festynu oraz spotkania mieszkańców²⁰. Obecnie obiekt jest uważany za jeden z wartościowszych w Koszalinie, w 2007 roku został wpisany do rejestru zabytków. Władze miasta i jego mieszkańcy uznali go za ważną część swojego dziedzictwa i jedną z atrakcji turystycznych, polecaną między innymi na oficjalnej stronie marszałka województwa i przez popularny portal podróżniczy²¹. W uznaniu dla twórcy pomnika Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Koszalinie nosi jego imię.

¹⁹ Bałtyckie Stowarzyszenie Miłośników Historii „Perun” i Hufiec Ziemi Koszalińskiej ZHP przy wsparciu Politechniki Koszalińskiej, z której terenem sąsiaduje pomnik.

²⁰ Przykładowo zanim następuje podpalenie figur ptaków, odbywają się *fireshow* – pokazy teatru ognia. D. Jurszewicz, *Płonące ptaki Hasiora zakończyły świętowanie Dnia Niepodległości w Koszalinie*, „Gazeta Wyborcza. Koszalin”, 12.11.2023, online: tinyurl.com/5n76tp99, dostęp: 28.01.2024.

²¹ Zob. *Rzeźba Płonące Ptaki (Koszalin)*, tinyurl.com/ys3zz974, dostęp: 28.01.2024; *Pomnik „Tym, którzy walczyli o polskość i wolność Pomorza”*, tinyurl.com/bdc48u2n, dostęp: 28.01.2024; *Płomienne ptaki Hasiora*, tinyurl.com/3sb7s82k, dostęp: 28.01.2024.



9

Żelazne Organy jako landmark – rozpoznawalny element lokalnego krajobrazu.
Fot. K. Chrudzimska-Uhera, 2024

The *Iron Organ* as a landmark – a recognizable element of the local landscape.
Photo: K. Chrudzimska-Uhera, 2024

Żelazne Organy na Snozce również zostały uznane za landmark – unikatowy, łatwo rozpoznawalny element lokalnego krajobrazu kulturowego. Jednak społeczna recepcja obiektu jest znacznie słabsza niż w Koszalinie. Co jakiś czas (w sprzyjającej politycznie atmosferze) odzywają pomysły demontażu pomnika. Obiektu nie zdołano oczyścić z kontrowersyjnej wymowy. Być może przeszkodę stanowią figuralne elementy, nasuwające łatwe i oczywiste interpretacje. Decydujący jest jednak brak aktywnej roli, jaką Żelazne Organy mogłyby odgrywać dla lokalnych społeczności, jednocząc je wokół wspólnych wartości. Kluczowe jest to, by owe społeczności chciały wykorzystać dziedzictwo jako narzędzie w konstruowaniu i podtrzymywaniu ich związku z miejscem i ze sobą nawzajem. Antropolog Arjun Appadurai nazywa ten proces „tworzeniem lokalności” (*production of locality*)²². Tymczasem do tej pory działania chroniące i promujące Żelazne Organy podejmowane były przede wszystkim na poziomie instytucji i struktur władzy²³, co pozwoliło na odrestaurowanie obiektu i jego promowanie. Pewną szansę stanowi rosnące z biegiem lat zainteresowanie twórcą instalacji i jego dziełami widoczne wśród badaczy

²² A. Appadurai, *The globalisation of archeology and heritage. A discussion with Arjun Appadurai* [w:] *The Heritage Reader*, ed. G. Fairclough et al., New York 2008, s. 209–218 [za:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem...*, op. cit., s. 75.

²³ Trzeba wspomnieć też o zaangażowaniu części środowiska twórców, a szczególnie prof. Andrzeja Szarka, artysty rzeźbiarza, ucznia Hasióra, który wielokrotnie występował w obronie pomnika.



10

Montaż pomnika Tym, Którzy Walczyli o Polskość i Wolność Pomorza w Koszalinie w 1980 roku. Fot. J. Rajewska. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Installation of the monument *To Those who Struggled for Freedom and Polishness of the Lands of Pomorze* in Koszalin in 1980. Photo: J. Rajewska. From the collection of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane

10

i artystów młodego pokolenia. Ten potencjał dostrzega Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, którego filia – Galeria Władysława Hasióra – jest miejscem cyklicznych wystaw, konferencji i wydarzeń organizowanych również lokalnie, między innymi w Kluszkowcach i na Snoczce. Podejmowane działania powoli, ale chyba już nieodwołalnie wpisują spuściznę Hasióra w obszar dziedzictwa, co stwarza możliwość wykształcenia oddolnych, społecznych procesów.

Podsumowanie

Przywołując zmienne losy pomników Władysława Hasióra, chciałam zwrócić uwagę na szerszy problem relacji do dziedzictwa upamiętnień, które stają się nieaktualne, kontrowersyjne, podatne na ich ponowne ideologiczne wykorzystanie. Pragnęłam skłonić do spojrzenia na dziedzictwo kulturowe przez pryzmat dzieł, które bynajmniej nie są statycznymi artefaktami, ale podlegają dynamicznym przeobrażeniom; nie funkcjonują w izolacji, ale są silnie relacyjne, chłonne, otwarte na środowisko i mają wybitnie performatywny charakter. Tak jak cała twórczość Hasióra pozostają w ścisłym związku ze środowiskiem – społecznym i przyrodniczym. Nie ograniczają się do sfery materialnej, ale funkcjonują w całej złożoności emocji i praktyk wymaganych od widza – aktywnego odbiorcy. Jeśli przypominają naturę, to nie za sprawą mimetyzmu, ale w związku z silnym, wielozmysłowym odczuwaniem i doświadczaniem. Hasiór doceniał materię świata jako kluczową kategorię, a zarazem traktował ją jako medium swojej sztuki. Respektował podmiotowość przyrody, poddając jej działaniu wznoszone w plenerze konstrukcje, ale jednocześnie deklarował tęsknotę za sztuką, „która swym fizycznym istnieniem prześcignie dumę biologicznej architektury dębu, a swym blaskiem przyćmi tęczę”²⁴.

²⁴ W. Hasiór, *Mysli o sztuce*, wybór i oprac. Z. Zegadłówna, Nowy Sącz 1986, s. 30.



11
a
b
Fragment pomnika Tym, Którzy
Walczyli o Polskość i Wol-
ność Pomorza w Koszalinie.
Fot. P. Kojta Kowalski, 2024

11
a
b
Fragment of the monument
*To Those who Struggled for
Freedom and Polishness of the
Lands of Pomorze in Koszalin.*
Photo: P. Kojta Kowalski, 2024

W kontekście współdziałania z naturą i środowiskiem postawa Hasióra kojarzyć się może z posthumanistycznym nowym materializmem, negującym koncepcję materii jako pozbawionej podmiotowości, wymagającej porządkujących ją kategorii i interwencji człowieka. Bliska wydaje się też tezom antropologa Tima Ingolda, zastępującego hylemorficzny model świata wizją ciągłego ruchu zmiennej materii (jej przepływów). Taki świat nie podporządkowuje się biernie projektom człowieka, ale tworzy wzajemną i równorzędną relację²⁵. Hasiór był – w pewnym stopniu – artystą twórczo zaangażowanym w świat, tak jak rozumiał to Ingold: percepcja rzeczywistości oznaczała dla niego jednocześnie jej wytwarzanie, a potencjał twórczy zawsze przejawiał się w relacji ze środowiskiem, będącym strukturą przepływu materialności. Ale Hasiór pozostał

²⁵ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. E. Klekot, przeł. E. Klekot, D. Wąsik, Kraków 2018, s. 129.

daleki od posthumanistycznej idei eliminacji człowieka. Czuł się artystą w modernistycznym sensie – demiurgiem kodującym emocjonalny przekaz dzieł i nadzorującym proces ich odbioru²⁶. Jego sztuka była performatywna, ale nie efemeryczna. Wpisując ją w Ingoldowskie „pola sił i prądy materiału”, Hasiór był jednocześnie świadomy jej działania jako obiektu, znaku i idei. Szczególnie w przypadku pomników (dzieł w przestrzeni publicznej) chciał pozostawić trwałe i widoczne ślady swojego talentu i geniuszu. W odpowiedzi na pytanie dziennikarza Hasiór przyznał, że „przyjąłby zlecenie od samego diabła, gdyby ów diabeł umożliwił mu realizację eksperymentalnego pomnika”²⁷. Możliwość urzeczywistnienia wizji artystycznej, ale też uwiecznienia samego siebie jako twórcy monumentalnego dzieła (spełnienie nieodłącznego marzenia każdego rzeźbiarza!) stanowiła dla Hasióra argument decydujący. Tak było również w przypadku pracy nad pomnikami na Snoczce i w Koszalinie.

Spuścizna Władysława Hasióra zdaje się – jak mało które rzeźby w przestrzeni publicznej – uzasadniać możliwość zmiany tradycyjnego spojrzenia na materialne dziedzictwo kulturowe. Potwierdza trafność koncepcji Laurajane Smith, postulującej odejście od skupiania uwagi na zabytkowych obiektach na rzecz dostrzegania potencjału miejsc, które są przestrzeniami doświadczeń, przechowują emocje, pamięć, „stają się przestrzeniami rzeźbionymi przez znaczenia”²⁸. Jak podkreśla Smith, kluczowe jest zrozumienie, że „miejsca uznawane za dziedzictwo” (*heritage places*) są nie tylko reprezentacjami minionych ludzkich doświadczeń, lecz także aktywnymi źródłami reakcji emocjonalnych – afektu wywoływanego zarówno przez to, co wizualne, jak i przez doznania zmysłowe²⁹. To właśnie doświadczenie pobytu w miejscu może ułatwić zwiedzającym „konstruowanie znaczeń i idei – nie tylko w kategoriach przeszłości, której reprezentację w tym miejscu odnajduje, lecz także sensów, które ma ono dla teraźniejszości w postaci społecznych i kulturowych konstruktów »miejsca« oraz tożsamości, które jednostka z pobytu wynosi”³⁰. Tę „moc miejsca” od dawna wykorzystuje sztuka publiczna, oparta na szczególnej relacji między dziełem a odbiorcą (przechodniem). Z perspektywy socjologicznej Marek Krajewski podnosi, że sztuka publiczna zawsze rodzi spory i konflikty, bo jej odbiorcami są przypadkowi, różniący się między sobą użytkownicy przestrzeni. Tym samym, niezależnie od tego, jakie formy przybiera, sztuka publiczna „jest zawsze aktualizacją tej demokratycznej zbiorowości i pozwala jej doświadczyć”³¹.

Zarysowana powyżej koncepcja utożsamiająca dziedzictwo z procesem kulturowym, podkreślająca znaczenie niematerialnych – aktywnych i zmiennych w czasie – relacji społecznych zapewne nieprędko znajdzie praktyczne zastosowanie w strategiach ochrony zabytków i opieki nad nimi. Może jednak stać się inspirującym dopełnieniem modeli i procedur wartościowania artefaktów przeszłości. Powinna znaleźć zastosowanie, a przynajmniej wzbudzić refleksję przy podejmowaniu decyzji dotyczących bytu pomników czasów Polski Ludowej – tych szczególnie trudnych, bo niechcianych w społeczeństwie upamiętnień.

²⁶ Ulubionym zajęciem Hasióra było obserwowanie z ukrycia widzów odwiedzających jego galerię-pracownię w Zakopanem. Chętnie oprowadzał też gości po ekspozycji, a do historii przeszły legendarne wykłady ilustrowane pokazem przezroczy, tak zwane Kino Hasióra.

²⁷ Za: S. Szablowski, *Dialog ze zjawą*, Dwutygodnik.com, tinyurl.com/pbxube5z, dostęp: 28.01.2024.

²⁸ Określenie Yi-Fu Tuana, przywołane przez Laurajane Smith w: eadem, *Dziedzictwo jako proces kulturowy*, op. cit., s. 35.

²⁹ Ibidem, s. 136–137.

³⁰ Ibidem, s. 137.

³¹ M. Krajewski, *Meandrujące linie* [w:] *Sztuka. Aktualizacja. Co widać w przestrzeni publicznej Warszawy?*, red. A. Litorowicz, M. Wróbel, Warszawa 2023, s. 9.

dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW

Historyczka sztuki, kieruje Katedrą Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki UKSW w Warszawie. Specjalizuje się w sztuce XX i XXI wieku. Autorka monografii i artykułów koncentrujących się wokół takich zagadnień, jak: sztuka sakralna XX wieku, ewolucja istoty oraz miejsca rzeźby w przestrzeni publicznej, wystawienniczej i prywatnej, rzeźba plenerowa i pomnikowa, sztuka w przestrzeni publicznej, a także narodowotwórcza i państwowotwórcza rola sztuki oraz stylu narodowego w architekturze, plastyce i sztuce wnętrza. Uczestniczka projektów dokumentacji polskiego dziedzictwa w kraju i za granicą. Ekspertka w Zespole do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, UKSW Professor

Art historian, Head of the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History at Cardinal Stefan Wyszyński University (UKSW) in Warsaw. She specializes in twentieth and twenty-first century art. Author of monographs and articles on topics such as twentieth-century sacred art, the evolution of the nature and place of sculpture in public, exhibition and private spaces, outdoor and monumental sculpture, art in public spaces, as well as the nation- and state-forming role of art and national style in architecture, the fine arts and interior design. Participant in projects documenting Polish cultural heritage in Poland and abroad. Expert in the team of the Warsaw Historic Art Studios.

Bibliografia

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Obiekt w przestrzeni. Pomniki i rzeźbiarskie realizacje plenerowe Władysława Hasióra* [w:] *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, Nowy Sącz 2011, s. 29–32.

Gernat Jacek, *Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta – antropolog? Władysław Hasiór – wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań*, „Sensus Historiae” 2015, vol. 19, no. 2, s. 155–173.

Hasiór Władysław, *Krajobraz materii*, rozmawiał Paweł Kwiatkowski, „Literatura” 1983, nr 9, s. 36.

Hasiór Władysław, *Mysli o sztuce*, wybór i oprac. Zdzisława Zegadłówna, Nowy Sącz 1986.

Ingold Tim, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. Ewa Klekot, przeł. Ewa Klekot, Dorota Wąsik, Kraków 2018.

Krajewski Marek, *Meandrujące linie* [w:] *Sztuka. Aktualizacja. Co widać w przestrzeni publicznej Warszawy?*, red. Aleksandra Litorowicz, Monika Wróbel, Warszawa 2023, s. 8–17.

Michta Zbigniew, *Zamiast kwiatów*, „Sztuka” 1981, t. 8, nr 1, s. 16.

Smith Laurajane, *Dziedzictwo jako proces kulturowy* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. Monika Stobiecka, Warszawa 2023, s. 78–148.

Stobiecka Monika, *Wprowadzenie. Krytyczne studia nad dziedzictwem – między teorią a praktyką* [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. eadem, Warszawa 2023, s. 11–34.

Zaremba Marcin, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków–Warszawa 2012.

Źródła internetowe

Instytut Pamięci Narodowej, *Dekomunizacja pomników*, tinyurl.com/5dk7ee2b, dostęp: 28.01.2024.

Jurszewicz Dana, *Płonące ptaki Hasióra zakończyły świętowanie Dnia Niepodległości w Koszalinie*, „Gazeta Wyborcza. Koszalin”, 12.11.2023, tinyurl.com/5n76tp99, dostęp: 28.01.2024.

Krzemiński Jacek, *Spór o rozbiórkę pomnika wdzięczności dla armii radzieckiej*, tinyurl.com/ysxdaa56, dostęp: 28.01.2024.

Springer Filip, *Organy na Podhalu, kontrowersyjny pomnik Hasióra*, „Polityka”, 1.12.2011, tinyurl.com/2tb39yhc, dostęp: 28.01.2023.

Szablowski Stach, *Dialog ze zjawą*, Dwutygodnik.com, tinyurl.com/pbxube5z, dostęp: 28.01.2024.

Tatar Ewa, *Władysław Hasiór, Żelazne Organy albo Poległym w walce o utrwalanie władzy ludowej przełęcz Snozka, Kluszkowce pod Czorsztynem*, 1966, tinyurl.com/2patm7md, dostęp: 28.08.2023.