

Poznałem go w początku lat 50. Był piękny, sprężysty, młody, wysportowany. Nikt go nie uczył biegania, ale kiedy spróbował, pobiegł setkę w granicach rekordu stadionu. Trener oszalał, co za talent! Ale jego sport nie pociągał. Od najmłodszych lat dłubał, lepił, rysował. Wiedział, że to jest jego powołanie. Pojawiła się śliczna dziewczyna, mądra, czytana. Polonistka. Wtedy postawił stopę na krześle, uniósł nogawkę: „Widziała Pani kiedyś taką ljdkę?”. Nie widziała. Ślub odbył się wkrótce. Rozpierała go energia, manualne zdolności miał ogromne, rysował, rzeźbił, ciął klocki drzeworytnicze, jak gdyby od niechcenia. W grupie bibliofilów, której przewodził w latach okupacji Tadeusz Cieślewski, „zjawił się jako cudowne dziecko. Wycinał najtrudniejsze ekslibrisy bez trudu i wahania, dosłownie od ręki. Praca, która u innego drzeworytnika trwała kilka dni, jemu nie zabierała nawet godziny”.¹ Pomysły realizował z niefrasobliwością chłopca, który jeszcze nie przeżył męki dochodzenia do istoty dzieła. Ta męka przyszła po wielu latach, na początku była spontaniczność i talent.

Jeszcze jako student otrzymał w 1950 r. nagrodę państwową I stopnia za figury żołnierzy na cmentarzu mauzoleum Armii Czerwonej w Warszawie. Wyrzeźbił *Małego Powstańca*, chłopczyka w za dużych butach, w hełmie, z karabinem. Rzeźbę, która stała się beziemienna, reprodukowana i powielana – symbol Powstania. Dziś, powiększona stoi przy warszawskim Barbakanie.

ALEKSANDER JACKOWSKI

Jerzy Jarnuszkiewicz – szkic do portretu*

Kiedy Bolesław Bierut, wzorem Medyceuszów, choć bez ich talentów, uznał, iż należy warszawski MDM ozdobić posągami socrealistycznej rzeźby, skrzyknęci naprędce rzeźbiarze przystąpili do gorączkowej pracy. Jarnuszkiewicz wyrzeźbił *Hutnika* w pięć dni, i tyleż czasu zajęła mu *Nauczycielka* – pięć dni! Ale ostatnią w życiu rzeźbę, *Pietę* na grób rodziców tworzył siedem lat. W ogromnym trudzie, ze świadomością problemów, do rozwiązania których wciąż nie czuł się przygotowany. Kiedy skończył, powiedział: „Dopiero teraz mógłbym uczyć rzeźby...”

Bolesna ocena lat, w których przyszło mu żyć, lat kiedy w sztuce nie tylko odkrywano, ale i zapominano o doświadczeniach pokoleń.

Należał do pokolenia, które kształtowało się na gruzach zwanego miasta, wierne pomięci Powstania.



Jerzy Jarnuszkiewicz w latach pięćdziesiątych

To określiło jego życiową postawę. Zanotował: „Przede wszystkim trzeba pamiętać, że nie ma kawałka ziemi polskiej, nie ma ulicy i domu, który by nie był grobem, nie był godny upamiętnienia”.² Jego czas domagał się tej pamięci, zmuszał do zmierzenia się z otoczką kłamstw, z kneblem cenzury. Dziś młodzi artyści tych uwarunkowań nie mają, są wolni, nie czują potrzeby upamiętniania czegokolwiek. Świat ich wyobraźni jest otwarty. Zaskakują, a nawet szokują. Teraz to nic nie kosztuje. Ktoś zechce obierać kartofle w salach Zachęty – nikt mu nie przeszkodzi. Problemem stała się troska o swój wizerunek, o to, by czymś jeszcze zaskoczyć, zaimponować. Sztuka i komercja przenikają się, twórczość straciła ideologiczną motywację, przestała być sprawą ważną, narodowej pamięci. Świat się zmienił, ogromną rolę odgrywają film, telewizja, Internet. Rzeźba utraciła społeczne znaczenie. Młodzi mają niewielkie szanse pokazania swych możliwości, pleni się tandeta. Jeśli powstają dzieła ważne, to na marginesach sztuki, w kręgu raczej socjotechniki niż plastyki. No i rzadko, ale jednak – w sztuce sakralnej. W niej dowcip nie wystarczy, temat narzuca powagę. Świadczą o tym freski Jerzego Nowosielskiego, rzeźby Antoniego Rząsy, a także Jerzego Jarnuszkiewicza.

Jerzy Jarnuszkiewicz należy do artystów, którzy podobnie, jak Oskar Hansen, Tadeusz Kantor, Jerzy Sołtan, Roman Cieślewicz, czy Henryk Tomaszewski wywarli wpływ na sztukę naszego czasu, a śledząc jego dokonania, stykamy się z podstawowymi problemami nurtujących sztukę powojenną. Był przy tym nie tylko znakomitym artystą, ale i wspaniałym człowiekiem, jednym z najważniejszych, jakich dane mi było poznać. Absolutnie uczciwy, bezkompromisowy i pozbawiony zawiści, co już samo w sobie w naszym kraju jest zadziwiające. Czasem stawał się bezbronny, jak dziecko. W trudnych dla sztuki latach inwazji socrealizmu bronił swej osobowości sferą prywatnej twórczości, wielkiej piękności ekslibrisami, rysunkami, medalami.

W rzeźbie osiągał ekspresyjny wyraz zderzeniem form miękkich, płynnych i twardych, ostrych. Stworzył przerażający symbol czasów peerelu – głowy w kagańcach.

Czy wizerunek artysty, nawet tak znakomitego, może zainteresować dziś, kiedy w sztuce wszystko ulega zmianom, kiedy wręcz wstydlive jest mówienie o kategoriach piękna, o tym co etyczne i przekraczające granice smaku?

Żyjemy w czasach tak szybkich, że pamięć niknie błyskawicznie. Sztuka? Artyści? Każdego dnia więcej jest malarzy, rzeźbiarzy niż w ciągu całych dziejów ludzkości. Natłok faktów jest olbrzymi.

Zapominamy szybko. Kto z młodych, inteligentnych ludzi wie coś dziś o Tadeuszu Siekluckim, Tadeuszu Brzozowskim, a nawet Józefie Gielniaku czy Jerzym Panku? O wielkich artystach.

Młodość

Jerzy urodził się 27 lutego 1919 r., w Kaliszu. Pierwsze doznania: zlizywał wapno ze ścian, jak mały piesek. Matkę miał dobrą, serdeczną. Można się było do niej przytulić, poczuć bezpiecznie. Ojciec zaś budził respekt, doskonały rzemieślnik, mistrz blacharskiego fachu, właściciel pracowni, w której wyrabiano przedmioty artystyczne, zwłaszcza służące liturgii. Był głową rodziny,³ ale słuszniej byłoby powiedzieć – głową Rodu. Hierarchia bowiem w domu nie podlegała dyskusji, wszystko było podporządkowane jemu, seniorowi. Jerzy był już profesorem, autorytetem, laureatem państwowej nagrody, ale jego projekty realizowane w pracowni wciąż podpisywał ojciec. Również umowy. Najważniejszy był syn pierworodny. On miał dziedziczyć pracownię, on był najmądrzejszy, najlepszy. Jerzy, drugi w kolejności (dzieci było ośmioro) wychowywał się z silnym przeświadczeniem, że chwałą rodu jest Zbyszek, architekt, mieszkający w Kanadzie.

Ród, powtarzam, był najważniejszy. Łączył nawet wygląd. Byli do siebie podobni. Smagłe, zgrabne postacie, pięknie sklepione głowy o nieco mongolskich rysach. Przekaz genetyczny przodków z siedemnastego, a może szesnastego wieku, kupców z Persji, Turkmenii czy Tatarstanu, wędrujących po Polsce bursztynowym szlakiem.

Jerzy pamiętał swe dziecinne pasje – rysował, rzeźbił, lepił z plasteliny. Mówiono – będziesz rzeźbiarzem. Rodzina mieszkała w Kaliszu. Szwagier z siostrą w Łodzi, obok fabryki termometrów. Rteć robiła swoje, synek ich był już „taki chudziutki i zielony jak termometry, tylko nie taki srebrzysty”. Im w Kaliszu powodziło się lepiej. Dobrze. Mieli dwa czy trzy domy, sklepy, warsztat blacharski odziedziczony po ojcu, bowiem rodzina z dziada pradziada zajmowała się blacharstwem. Wyrabiano przedmioty artystyczne. Ojciec Jerzego, pan Mieczysław, otrzymał dyplom czeladnika z wytłaczanym w blasze wizerunkiem konia skaczącego przez płot oraz portretem Mickiewicza. Wykonaną przez niego w metalu piękną różę widziałem po wojnie w pracowni na Nowym Mieście.

Był wysportowany, jeździł na łyżwach, na rowerze. Z dumą przechowywał w domu szarfę z wyhaftowanym napisem „Szosowy Mistrz Kalisza – 1926”. Należał do Bractwa Strzelców Kurkowych, na zawodach organizowanych co roku zdobywał medale, przechowywane starannie w drewnianej skrzynce.

Pierwsze ważne wydarzenie w życiu rodziny nastąpiło w latach Wielkiego Kryzysu. Jerzy miał wtedy 11 lat. Po raz pierwszy usłyszał wówczas słowo plajta. „Ojciec wracał w nocy z jakimiś walizami, wykryliśmy, że w jednej były spinki do mankietów, w innych krawaty, czy jakieś tam rzeczy... Był komiwojażerem, żeby zarobić tych parę złotych i żebyśmy nie pomarnieli”.⁴ Stracili wszystko.

Drugie wydarzenie, które zmieniło ich byt i zmusiło do przeniesienia się do Mysłowic, na Śląsku, to była wojna. Jerzy chodził do szkoły, później przeniósł się do Krakowa, rodzina zaś wyemigrowała do Warszawy. Tam, już po wojnie, w latach odbudowy miasta ojciec otrzymał najważniejsze, bo państwowe, zlecenie – zbudowanie trzech wielkich kandelabrow na MDMie. Władzę denerwował dominujący nad placem Zbawiciela kościół, ponieważ jednak nie można go było ani zburzyć, ani zasłonić postanowiono pominąć, prowadząc ruch bokiem, poszerzoną ul. Waryńskiego. Zmianie kierunku, przesłonięciu niewygodnej perspektywy miało służyć postawienie wielkich kandelabrow. Tak zdecydował sam prezydent. Wezwał do siebie pana Mieczysława i poprosił, by wykonał świeczniki z blachy miedzianej. Chętnie, ale muszę mieć blachę! Prezydent bardzo się zadumał, ta prośba przekraczała jego możliwości, nie wiedział, komu zabrać blachę, aby ją mieć, poprosił więc, żeby pan Mieczysław sam ją zdobył. Ten udał się w „w Polskę” i blachę przywiózł, dzięki czemu kandelabry stanęły na placu.

Jerzego poznałem w 1952 r. dzięki jego żonie Jadwidze, która pracowała, tak jak ja, w Państwowym Instytucie Sztuki. Była krytykiem sztuki, doskonale rozumiejącym problemy rzeźby, i jeżeli coś jej przeszkodziło w tamtych latach pogłębiać te zainteresowania to decyzja o pomaganiu mi w redagowaniu kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa”. Stała się dla mnie osobą niezastąpioną, bliską, a jej dom, dzięki Jerzemu i ciekawym ludziom, których tam spotykałem, stał się dla mnie miejscem ważnym – może najważniejszym, kształtującym wrażliwość. Stałem się niejako domownikiem, stąd też myśląc czy mówiąc o Jerzym nazywałem go jak Jadwiga, Misiem, co nie budziło jego zachwyty, choć świadczyło o aurze, którą rozaczał.

Zadziwił mnie jego talent, wyobraźnia, mądrość i rozwaga sądów o sztuce i o życiu. Fascynował mnie jego syn Marcin, miał 5 lat, kiedy go poznałem. Odziedziczył po rodzicach to, co najlepsze. Talent, wyobraźnię, mądrość. Ale i bezwzględność wyborów etycznych, estetycznych. A więc to, co nie ułatwia życia. Rysował sugestywnie takie zjawiska jak lęk, strach, zło, dobro. Jak to robisz? – dziwił się ojciec. – Tato, biorę kredki tak jak leci! – odpowiedział, co oczywiście nie wyjaśniało niczego. Czytał. W szkole zachwycał się Norwidem. – Marcin! Co ty z tego rozumiesz? – pytała Jadwiga. – Nic, mam, ale to takie piękne...

Później w Akademii Sztuk Pięknych naraził się profesorowi, akurat była jakaś rocznica i w gazetach były wszędzie wizerunki Lenina. Chłopcy mieli przerwę w zajęciach, więc poszedł do kiosku i przyniósł stos gazet. Zaczęli rysować różne wersje wodza rewolucji w czapce, bez czapki, w cylindrze, konfederatce. Zobaczył to profesor, który zajrzał do sali. Awantura. Wyrzucić! Interweniowaliśmy, także ja rozmawiałem z profesorem. O, tu mi korzeń wyrośnie! pokazywał rozcapierzoną dłoń, jeśli on

zostanie w Akademii. Ku memu zdziwieniu Marcin się nie załamał, zaangażował się do Teatru Dramatycznego, w brygadzie technicznej przygotowywał scenę. Poznał teatr od środka, nie lada gratka dla przyszłego scenarzysty. Po roku robotnicy zażądali od rektora Akademii, by przyjęto Marcina. No i tak się stało.

Ale wróćmy do opowieści o domu, o Jerzym. Powiedziałem już, że mi imponował, że od początku naszej znajomości stał się dla mnie autorytetem. Podziwiałem jego ekslibrisy, zwłaszcza te, w których określał osobowość właściciela. Podziwiałem jego rzeźby, medale. Piękniejszych, mądrzejszych nie znam. Dlatego o nich teraz piszę. Oczywiście nie kryłem zachwyty, kiedy mi pokazywał swe kolejne dzieło. A to nie! – gasił mój entuzjazm – musisz poznać Zbyska, to jest talent. Jest w Kanadzie, w „wolnym świecie”. Zna się na muzyce, literaturze, zbudował kilka ważnych budynków w Toronto. No i Zbyszek przyjechał. Pamiętam, jedliśmy wówczas śniadanie. Dowcipkował, opowiadał o domu, o sobie, tak zwyczajnie jakby wrócił z Grójca czy Pułtyska. Pomyślałem, że każda opowieść Jerzego była ciekawsza, bardziej barwna. Jadwiga próbowała ożywić rozmowę, zabłysnąć erudycją – czytam teraz Faulknera, powiedziała. Kto to? – dziwił się. Nie znam. Mit niezwykłości przysł. Nawet ucieszyłem się z tego. Jerzy w trudnych, powojennych warunkach stał się bowiem już wtedy osobowością wybitną. Artystą świadomym tego, co robi. Jego talent rozwinął się wcześniej, spontanicznie. „Jak sięgam pamięcią, a sięgam do drugiego roku życia – zawsze albo rysowałem, albo lepiłem. Z pierwszych wspomnień z dzieciństwa zapamiętałem sądy dorosłych, że „Jurek będzie to zawsze robił”. Miałem około pięciu lat, szliśmy z matką obok cmentarza w Kaliszu, gdzie był zakład kamieniarski. Zobaczyłem, jak robotnicy odkuwali jakieś części nagrobka i pamiętam przejęcie, emocje, jakich doznałem, i poczucie, że strasznie chcę to robić. Skąd takiemu dziecku może przyjść coś podobnego do głowy? A ja czułem, że właśnie to chcę robić. Nawet powiedziałem wtedy matce, że tu przyjdę się uczyć. Z przekonaniem, że tylko to będę robił, żyłem od zawsze”.⁵

Taka świadomość wyznacza horyzonty, ale nie ułatwia życia. Zwłaszcza w szkole. Wiedział, że ma talent, że zostanie rzeźbiarzem. Tylko taką widział drogę życiową. Po latach napisał, wracając do tamtych czasów: „Całe szczęście, że miałem te zdolności, bo szczerze mówiąc, żadnych innych nie miałem”.⁶

Fascynowały go lalki, ale już jako przyszłego artystę. „(...) intrygowały mnie, pisał, pomniejszone ludzkie kształty i na pewno nie było to wyzwianie uczuć macierzyńskich, jak u dziewczynek. To ówczesne uczucie teraz nazwałbym pierwotnym przeżyciem rzeźbiarskim. Wtedy była to tylko fascynacja, ale ona miała mi już towarzyszyć przez całe życie. W tym samym czasie fascynował mnie maluteńki samochodzik odlany chyba w szarej cynie (pamiętam tę szarość) z ruchom-



Pieta z Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie, 1950 rok. Fot. A. Funkiewicz

mymi, maleńkimi kólkami ze szprychami jak niteczka. Fascynowała mnie ta maleńkość, specjalnie te kółeczka. Taka fascynacja towarzyszyła mi później przy ekslibrisach. Kiedy miałem trzy lata, lepiłem, bo trudno to nazwać rzeźbieniem, karety z zaprzęgiem dwóch par koni. Pamiętam bardzo dokładnie wygięte w rogalki przednie nogi wyrażające galop, a nad nimi łukiem pochylone głowy. Pamiętam radość, jaką sprawiało mi to, że zaistniało coś, czego przedtem nie było”.⁷

Miał chyba dziesięć lat, kiedy zrobił z masła głowę marszałka Piłsudskiego. Ojciec wystawił ją w oknie pracowni, wzbudziła sensację. Piłsudski i masło, to zakskiwało. Dostał w nagrodę kwiaty, oczywiście wręczył je mamie.

W szkole radził sobie marnie, interesowało go tylko to, co rysował. Na szczęście zdarzali się nauczyciele, którzy umieli dostrzec jego uzdolnienia.

„W pierwszych klasach gimnazjum, wspomina, robiłem linoryty. Raz nie zdążyłem skończyć czegoś w domu i zabrałem do szkoły. W klasie zastawiłem się książkami, schowałem za chłopaka siedzącego przede mną i kończyłem pracę. Ocknąłem się, gdy poczułem, że coś jest inaczej. Była cisza. Podniosłem wzrok i zobaczyłem stojących wokół kolegów i profesora pochylonego nad moją pracą. W panice próbowałem ukryć swoje dzieło pod ławką, a wtedy profesor powiedział: «Jarnuszkiewicz, ty rób to dalej, a jak skończysz, to mi pokaż, bo to jest twoja przyszłość». No i miałem u niego zezwolenie na robienie nie tego co inni na lekcji”.⁸

W tym czasie zrobił pierwszą płaskorzeźbę. Z plasteliny, którą mu kupili rodzice. Był to rydwan, czwórka koni i jeździec. Zapamiętał dobrze tamtą sytuację.

„Pracowałem cały dzień i noc, żeby mi nikt tego nie zniszczył, wstawiłem za okno. W izbach było bardzo ciepło i gorące powietrze rozchodziło się po wszystkich pomieszczeniach. Rano skoro świt podchodzę do okna, patrzę, a tu wszystko rozmyte, bezkształtne. Byłem zrozpaczony, to było moje pierwsze przeżycie rozpaczy, niepowodzenie. Wziąłem to żeby poprawić, ale się nie udało. Ciepłe palce deformowały plastelinę. Wreszcie zrobiłem kulki i dodałem, że w tym to ja nie będę robić.

Profesor od łaciny i od polskiego miał wielkie zainteresowanie teatrem. Był reżyserem różnych rzeczy np. *Zemsty* Aleksandra Fredry i wszystko sam aranżował. Ponieważ nie uczyłem się łaciny i polskiego, to on zadawał mi tematy działające na wyobraźnię. Kiedyś powiedział mi, żebym narysował Neptuna, Nereidy i jakieś tam potwory. Narysowałem to. Dużo zawdzięczam tym profesorom. To byli bardzo dobrzy nauczyciele. Oni nie żądali ode mnie ani łaciny – tych odmian – tylko kiedy zauważyli, że coś w tym człowieku jest innego i jest utalentowany w tym kierunku, to inaczej z nim pracowali. Nawet profesor od niemieckiego traktował mnie pobłaźliwie. Cała klasa miała go za głupka, bo miał manię bakterii, chodził z dużą teczką ze spirytusem salicylowym, watą i innymi tymi przyborami. Jak już usiadł na krześle za katedrą, to wyciągał to wszystko i się dezynfekował. A my byliśmy takie gówniarze naprawdę i tacy byliśmy niedobrzy, bo robiliśmy jakieś

rzeczy i z tego były śmichy i chichy. Po wakacjach dał temat – przygoda na wakacjach. Ja wszystko ściągałem, bo nie miałem najmniejszej zdolności do niemieckiego (...), a ten profesor podszedł do mnie i mówi: jak nie potrafisz, to narysuj”.⁹

Później też w Mysłowicach zainteresował się grafiką. „Ojciec sprawił mi w dwóch czy trzech tomach, księgi grube i wielkie w czerwonej i sztywnej oprawie pt. *Polska* i podtytułem – *Dzieje i kultura*. Dzięki tej książce to ja się nawet z historii podciągnąłem. Tam była cała prawda. To, co braliśmy na lekcjach, to ja śledziłem i czytałem w tej książce. Wielokrotnie mi to pomogło, a nawet któryś z profesorów spytał mnie:

– A skąd ty to wiesz?

– A bo przeczytałem.

– A z czego przeczytałeś?

No to mówię, że to z książki, którą mam w domu, i widziałem, że był bardzo zadowolony, że uczniowie sami pogłębiają to, co przerabiali wcześniej w szkole. O kulturze i sztuce też było (w tej książce) bardzo dużo”.¹⁰

Poznał obrazy Grottgera, Wyspiańskiego, drzeworyty Kulisiewicza, Skoczylasa, Stellerera. Chciał też robić takie rzeczy, ale jak? Nie miał farb, pędzli, dłuta. Wspominał z goryczą, jak nauczyciel, któremu nie umiał odpowiedzieć na jakieś pytanie, powiedział – na siedzenie czy na łapę? No i dostał.

Następnego dnia sytuacja się powtórzyła. Znowu dostał. Klasa się śmiała. Uznał, że kara jest słuszną, w domu nauczono go, że dorośli zawsze mają rację. Był to okres upokorzeń, o których nigdy nie zapomniał. Na klasówce z łaciny zamiast męczyć się nad tekstem, narysował dworek z Zosią na pierwszym planie. W końcu jednak oswojono się w szkole z tym, że uczą artystę, coraz mniej od niego wymagano, zadowolając się tym, że pięknie rysuje, zdobi, rzeźbi. Na jubileusz szkoły namalował na tafli szkła Kościuszkę. Kiedy indziej wyklepał z blach *Polonię* Grottgera, zdobiła korytarz szkoły. Otrzymał także pierwsze zamówienie zaprojektowanie i wykonanie nagrody na turniej tenisowy w Radomiu. Ściągał, zwłaszcza na klasówkach z matematyki, ale geometrię uwielbiał. Miał niezwykle rozwiniętą wyobraźnię przestrzenną, potrafił nakreślić rzut wielokątnej figury na płaszczyźnie, przenikanie się form w przestrzeni. Geometria stała się dla niego olśniewającym odkryciem, przedmiotem pochłaniającym go całkowicie, źródłem doznań.

„Raz napisałem wypracowanie, wylewając w nim wszystkie swoje myśli – na 20 stron. I dostałem niedostatecznie – za błędy ortograficzne. Z następnej klasówki dostałem lepszą ocenę, bo kiedy nie wiedziałem jakie dać „u” lub „z”, wyrzucałem całą myśl i pisałem co innego. To wyczuliło mnie na bzdurność i umowność podobnych sytuacji, ale też zahamowało w ekspresji – unikałem pisania. Równie niechętnie zabierałem głos, bo w szkole zazwyczaj obrywałem za to – wywoływany na środek i wykpiwany przez całą klasę. Pamiętam tych lizusów, śmiejących się wkoło mnie z głupich dowci-

pów profesora. Nie miałem w sobie dość siły i agresywności, żeby się temu przeciwstawić”.¹¹

Po ukończeniu szkoły (mała matura) Jerzy przez dwa miesiące pracował w drukarni im. Karola Miarki. Opanowywał arkana sztuki drukarskiej, poznawał zgromadzone w archiwum drzeworyty i linoryty Pawła Stellerera i Władysława Skoczylasa. Na ich wzór wykonał kilka prac. Szczególne uznanie zyskała *Sowa*. Odbito i sprzedano kilka jej egzemplarzy. Ucieszyło to ojca, utwierdziło w przekonaniu, że syn powinien się kształcić w szkole rzemiosła artystycznego. Jakiej? Najlepiej w słynnej wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. Jednak wcześniej trzeba było zacząć naukę w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem albo w szkole krakowskiej. Rozważał – Zakopane to góry, tradycje sztuki ludowej, sport, Kraków zaś to Wawel, Młoda Polska, Wyspiański, muzea, teatry, wystawy, koncerty.



Mały Powstaniec, 1946. Fot. Jan Świdorski

Ślady wielkiej przeszłości. Nie wahał się długo, wybrał Kraków, Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Ojciec umieścił go w bursie księdza Kunowicza, w dwuosobowym pokoju. „Okazało się, że nie jestem w stanie znieść mieszkania w bursie. Rano potworny wrzask chłopaków, trzaskające drzwi, długie korytarze i bieg do umywalni – to było straszne. Czułem, że coś się dzieje z moim mózgiem. A do tego obok naszego pokoju była sala, gdzie orkiestra dęta trenowała marsz gwiaździsty. Naprawdę można było oszaleć! Na szczęście zetknąłem się wtedy w szkole ze Stanisławem Töpferem i Bogdanem Zieleńcem, którzy szukali trzeciego do pokoju wynajmowanego na Podgórzu, i zamieszkałem z nimi”.

Szkoła po gimnazjum wydała mu się rewelacją. Zetknął się z profesorami, którzy mówili tym, co on językiem. Zwłaszcza zapamiętał Karola Homolacsa. Cytuję dalej: „Spadły mi łuski z oczu, wspominał po latach. Olśnił mnie impresjonizm, wówczas w szkole zakazany, wypadły mi korki z uszu i usłyszałem Debussy’ego, Ravela i Szymanowskiego, a potem Bacha i chorały gregoriańskie. Już w tym czasie pociągał mnie zarówno realizm, jak abstrakcja”.¹² Odkrywał piękno wielkiej literatury, chodził do muzeów, na koncerty. Sypiał trzy-cztery godziny na dobę. Rano malował, potem uprawiał w *Sokole* gimnastykę, po południu rzeźbił,

biegał na Błoniach. „Czas, powiada, wykorzystywałem maksymalnie, bo po prostu kochałem sztukę i bardzo chciałem zostać artystą”. Chciał zostać rzeźbiarzem, ale interesował go także drzeworyt, metal. Na całe życie zapamiętał to, co mu mówił ukochany profesor Franciszek Kalwas – sztuka to wielka rzecz, ale też i ciężka praca. To, że wielka rzecz, wydało się oczywiste, ale z tą ciężką pracą nie bardzo pojmował, o co chodzi. Wszystko przychodziło mu łatwo, rysunki cieszyły, drzeworyty ciął bez namysłu. Szkoła dawała mu wiele radości, tu ceniono go za to, że był sobą. Wojna zbliżała się do końca. Rodzina przeniosła się do Warszawy. On też szukał w stolicy dalszych możliwości kształcenia. Zamieszkał na ul. Pięknej 21, obok niemieckiej ambasady. Szybko wszedł w krąg ciekawych ludzi, zwłaszcza interesujących się sztuką. W Warszawie mimo niebezpieczeństw i trudów kwitła kultura, w prywatnych mieszkaniach, w kawiarniach, które zastępowały sale wystawowe i koncertowe. U Lardellego grywali Andrzej Panufnik i Witold Lutosławski. Jego wariacje na tematy Paganiniego na dwa fortepiany tam właśnie usłyszał. Poznał środowisko miłośników książki i sztuki drzeworytniczej, konspiracyjne Koło Miłośników Exlibrisu. Tam właśnie spotkał Jadwigę.¹³ Była wówczas żoną Jerzego Krama, bibliofila. Nie było to dobre małżeństwo, Jadwiga cierpiała po utra-



Marcinelle 2, gips patynowany, 1957

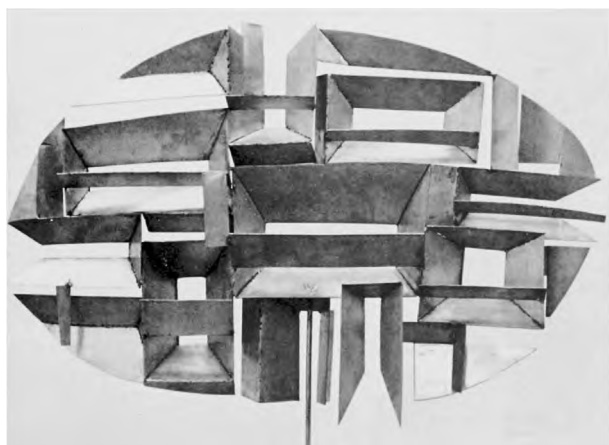
cie w getcie rodziców, którym nie starczyło już woli i sił, by zdecydować się na ucieczkę. Zresztą ich nic nie łączyło ze społecznością żydowską. Ojciec był znakomitym pedagogiem, wielkim patriotą, nagrodzonym *Virtuti Militari* przez Marszałka, a Jadwiga wyrobiła sobie aryjskie „papiery” z Zuzanny Rozenfeld stała się Jadwigą Gołaszewską. Jednakże to nie uchroniło jej od donosów, których w tym czasie nie brakło. Wspomnę o jednym. Mieszkała już sama w budynku Prudentialu (obecnie hotel Warszawa) na placu Napoleona. Nagle rozległ się łomot do drzwi, wszedł niemiecki major z żołnierzami. Spojrzał na nią, poprosił do drugiego pokoju i zapytał czy jest Żydówką. Tak! – odpowiedziała. Ja ich teraz zabiorę, powiedział, ale musi pani natychmiast stąd uciekać. Proszę powiedzieć, komu należy, że donosi windziarz. Kiedy będzie pani potrzebowała pomocy proszę, przyjsć do mnie. Dokąd? Do gestapo na Szucha. Ten Niemiec ryzykował nie mniej niż ona.

Jerzy, o czym była już mowa we wstępie, bez trudu zyskał uczucie Jadwigi. Wkrótce został jej mężem. Zdobył też uznanie w środowisku bibliofilskim, z którym Jadwiga była związana. Rzeźbił w tym czasie w pracowni Stanisława Komaszewskiego na Nowym Świecie 55. Wiele czasu zajmowały mu „drobiazgi rzeźbiarskie” – kilka ostało się po latach w pracowni

przy ul. Magiera, zapamiętałem Chrystusa, Matkę Boską, Chopina, Mickiewicza. Narzekał, że niewiele umie, że sam się musi rzeźby uczyć. Ciął jednak drzeworyty, i – zachęcany – po spotkaniach w środowisku miłośników ekslibrisu zajął się intensywnie tą dziedziną. Zdobył uznanie znawców, zwłaszcza Tadeusza Cieśliewskiego juniora, który o debiutującym dopiero młodym artyście napisał książkę analizując jego prace.¹⁴ Jerzy zachwycał, to co innym zabierało wiele czasu on robił „od ręki”, niejako bez wysiłku. Scenę komponował bezbłędnie, z elegancją, choć jeszcze na początku nie zawsze wiązał ją konsekwentnie z liternictwem. Ono też było ważne, określało adresata, a także atrybut charakterystyczny dla zawodu czy zamiłowania, np. pióro – dla pisarza, nuty dla muzyka, pędzel i paleta dla malarza. Jeszcze w pracach z tego wczesnego okresu nie widzimy tej intuicji psychologicznej, która później czyni z tych „pieczętek” prawdziwe arcydzieła. Mówią one o osobowości bohatera ekslibrisu, niekiedy więcej, niż on sam chciałby powiedzieć. Pierwsze „pieczętki” powstałe w ostatnich latach wojny, noszą jeszcze ślady dekoracyjnych fascynacji, utwierdzonych doświadczeniami wyniesionymi ze szkoły rękodzieła w Krakowie. Jarnuszkiewicz miał dużą łatwość kreślenia ornamentów, tworzenia pięknych, dekoracyjnych kompozycji, scen buduarowych, pięknych kobiet prze-



Suka I, gips patynowany, 1957



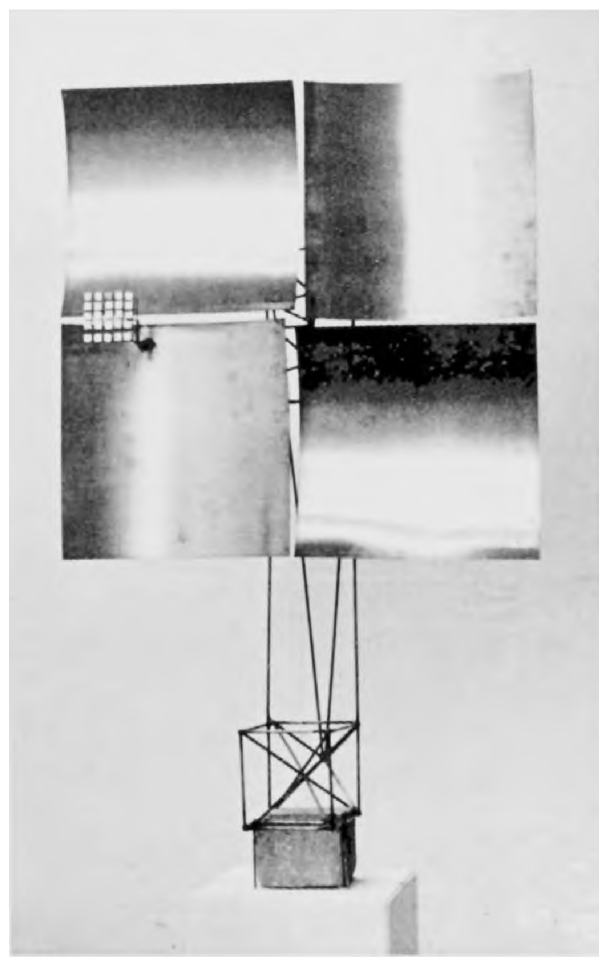
Okna, blacha spawana, 1965

glądających się w lustrze, pozujących na sofie, na tle draperii. Łatwość rysunku, tworzenie kompozycji widoczna jest także w powstałych po wojnie ornamentach rzeźbiarskich na budynkach. Architekt określał miejsce, przestrzeń, którą trzeba było wypełnić, a on to robił znakomicie, niejako spontanicznie. Ale wciąż miał w pamięci przestrożę profesora Kalwasa przed pokusą łatwości w rysunku, kompozycji. Wiedział, że musi się jej pozbyć, przezwyciężyć w studiach rzeczywistości, przyrody, ale także w interpretacji rzeźb. Nie minie wiele lat, a zacznie rysować oszczędną kreską, przywodzącą na myśl rysunki dawnych mistrzów.

Lata dojrzewania artystycznego to proces przezwyciężania wrodzonej łatwości, szukanie ujęć syntetycznych, symbolu, znaku wyrażającego zjawisko. Ta umiejętność pojawia się w późnych ekslibrisach, medalach, rzeźbach. No i oczywiście w rysunkowych opowieściach o Rzymie, Wenecji, Nowym Jorku, rzeźbach widzianych w muzeach. Jedną ciemniejszą kreską określał w nich strukturę kompozycji, napięcie form. Dar syntezy widzenia i emocji może najsilniej dać o sobie znać w powstałej w 1946 r. niewielkiej figurze *Małego Powstańca*, reminiscencji wciąż jeszcze żywych i bolesnych doświadczeń. Wyrzeźbił ją „jednym tchem”, małego chłopca w za dużych butach, hełmie nasuniętym na czoło, z karabinem w dłoni. Wzruszający symbol nierównej walki – wszystkich, także dzieci pomagających żołnierzom. Może dla kogoś z zewnątrz ten *Powstaniec* wyda się teraz zbyt sentymentalny, ale jest w nim przerażająca prawda Powstania, które rozgrywało się, jak w greckiej tragedii bez nadziei na zwycięstwo, z poczuciem konieczności działania. *Małego Powstańca* pokazał Jarnuszkiewicz na wystawie konkursowej „Małe formy rzeźbiarskie”. Zdobył trzecią nagrodę. Jury nie zauważyło symbolicznej wymowy rzeźby, zwracając uwagę zresztą zdaniem Jarnuszkiewicza słusznie, na mankamenty figury. Poprawił je, a przez lata *Małego Powstańca* odlewał w pracowni na Nowym Mieście jego brat Wojciech. Rzeźba zyskała niezwykle powodzenie, sprzedawała ją pani Wanda

Kromkowska w sklepie na Hożej, tuż przy placu Trzech Krzyży. Widziałem *Powstańca* w wielu domach, a pracując wówczas w Departamencie Prasy i Informacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wręczałem co ważniejszym, zagranicznym gościom. Był to znakomity prezent, tyle tylko że minister prosił, by pominąć w tytule słowo „powstaniec”. Dla ludzi rzecz była oczywista, ale władza chciała jak najszybciej zapomnieć o warszawskim powstaniu, o Armii Krajowej. Dlatego *Powstaniec* stał się tylko „żołnierzem”. Losy tej rzeźby to też ważny fragment w życiorysie artysty. Stała się ikoną kultury masowej, znakiem historii ważnym dla ludzi a wypieranym przez władzę. Dlatego dopiero w osiemdziesiątych latach postanowiono wznieść ją, jak pomnik, na tle murów warszawskiego Barbakanu. Jarnuszkiewicza decyzja ta wzruszyła, ale zdawał sobie sprawę z tego, jak trudno jest powiększyć drobną figurkę, jaki to jest rzeźbiarski problem. Na szczęście ten efekt kameralności, intymności w pomniku został w znacznej mierze zachowany.

Zdawał sobie sprawę z tego, że wie jeszcze niewiele, patrzył więc na reprodukcje dzieł Michała Anioła, a przede wszystkim Donatella. Jak rzeźbić w trudnym materiale a nie lepić z gliny. Pociągał go kamień, ale pierwsze doświadczenia nie były pomyślne, gdy uderzał



Kwadraty, pręty, blacha stalowa, 1967

młotem długo w kamień, rozpryskiwał się, zamiast podać woli rzeźbiarza. Może to wszystko nie ma sensu – przychodziło mu do głowy. Czy będzie rzeźbiarzem?

Czy ktoś może na takie pytanie odpowiedzieć? Pomyślał o jasnowidzu. W czasie wojny wszędzie, nie tylko w Polsce szukano, pocieszenia, pomocy u wróżów, przewidywaczy przyszłości. Jak skończy się wojna? Kiedy? Co z mężem, synem, czy wróca? Wróże przynosili uspokojenie w bombardowanym Londynie, ja i moi pobratymcy, wtedy na syberyjskim zesłaniu też wystukiwaliśmy nogami ciężkich stołów odpowiedzi. Hitler musiał przegrać, ale wszystkie dokładnie podawane daty były fałszywe. Jednak jasnowidze coś wiedzieli, Jerzy miał tego namacalny dowód. Jadwiga zaszła do znajomych, u których odbywał się tego dnia seans spirytystyczny. Było ciemno, prowadzący gdy tylko się pojawiła w pokoju, wykrzyknął: „pani, która weszła! W pani mieszkaniu jest gestapo, niech pani nie wraca teraz do domu”. Została, w mieszkaniu rzeczywiście było gestapo. Jasnowidz miał rację... Jerzy postanowił zatem zwrócić się do wróża, by dowiedzieć się rzeczy absolutnie najważniejszych – czy zostanie artystą? Rzeźbiarzem? I czy sztuka po wojnie będzie jeszcze miała sens. Ktoś wskazał mu wróżkę, podobno bardzo dobrą. Poszedł do niej, z lękiem w sercu. Miała szklaną kulę, w którą się wpatrywała, zapewne zdumiona pytaniami, które jej zadał. Takich w całym życiu nie słyszała, ludzi interesował los bliskich, rodziny, majątek – jego los sztuki.

Uspokoiła młodzieńca, niech się uczy, będzie rzeźbiarzem. Prawdziwym! Niczego więcej nie potrzebował wiedzieć. Będzie rzeźbiarzem, to potwierdzało jego decyzję.

Rzeźba

Wstąpił do warszawskiej Miejskiej Szkoły Zdobniczej, w której rzeźbą zajmowała się, bardzo przez niego szanowana profesor Zofia Trzecińska-Kamińska. Pracował dużo Tadeusz Cieślowski junior, wyróżnia w swej książce powstałe wówczas popiersia, głowy, ale też i mniejsze kompozycje, które określa jako rzeźby galanteryjne. Gdy zaczęła działalność Akademia Sztuk Pięknych zapisał się do pracowni profesora Tadeusza Breyera. Liczył na rzetelne studia, jednak rzeczywistość była inna. Profesor nie był intelektualistą, każda wypowiedź przychodziła mu z trudem. Rzeźbiono w pracowni akty, wszystkie podobne, grube karki, grube kostki, masywne nogi. Breyer cenił, gdy praca niczym się nie wyróżniała od innych. Ale on próbował, starał się wyrazić osobowość modelu. Jednak glina, z której Jarnuszkiewicz lepił, wracała bez słowa komentarza do paki. Wspominał: w ciągu trzech lat profesor tylko dwa razy zainteresował się tym, co robię. Przy studium głowy powiedział «więcej charakteru» i poszedł. Wtedy zapytałem asystenta, co przez to ro-



Kompozycja drogowskazowa, model do rzeźby w Elblągu, 1965

zumieć, o co mu chodzi. «A skąd ja mogę wiedzieć?» usłyszał. Za drugim razem profesor był rozmowniejszy, oświadczył – rzeźba to nie jest fotografia! Miał rację, ale studentowi niewiele z tego przyszło, zwłaszcza że właśnie wtedy otrzymał I nagrodę w konkursie na mauzoleum. Drugiej nagrody nie przyznano, trzecią dostał profesor Akademii. Przeniósł się wówczas do pracowni prof. Franciszka Strynkiewicza, bardziej komunikatywnego, ale i tam z usłyszanych uwag niewiele wyniósł. Więcej dawało oglądanie dawnej rzeźby na ilustracjach w albumach.

Na konkursach zdobywał nagrody. Nie zachwycało to profesorów, w uczelni hierarchia wydaje się naturalna, a tu student co i raz wyprzedzał swych mentorów. No i kolegów. Na konkurs ogłoszony przez Komitet Olimpijski wysłał pięć rzeźb, otrzymał cztery nagrody: pierwszą, drugą i dwa wyróżnienia. Ale nagród nie odebrał, na widok studenta urzędnik się wściekł – to niesprawiedliwe, krzyczał, żeby jeden – i to student – dostał cztery nagrody. To był pierwszy zimny przysnec, zetknięcie ze światem, w którym naprzeciw artysty stawał urzędnik. A później stawały ideologia, koneksje partyjne. Socrealizm początkowo nie wydawał mu się groźny, równie dobrze można było zrobić akt robotnika, jak modelu w Akademii. Hutnik, miotacz kulą czy nauczycielka mieścili się w konwencji rzeźby realistycznej. Gorzej było z postaciami wielkich wodzów proletariatu czy symbolami rewolucji. Ci, którzy je rzeźbili, stawali

się beniaminkami władzy, im powierzano intratne zadania. Jarnuszkiewicz wodzów nie rzeźbił, bohaterski Lenin w mieszczańskiej marynarce po prostu go śmieszył. Ale była sfera, która nie mogła budzić zastrzeżeń – wojna, śmierć. W czasie wojny w Rosji (oczywiście z konieczności) wrócono do religijnej symboliki: „żołnierz w ataku-święty”. Były to lata patetyczne. Walka, śmierć, dramat Powstania, zniszczenie miasta, odbudowa. Miłość i śmierć. „Marzyłem wówczas o tematach heroicznym – wspominał Jarnuszkiewicz – zawierających doświadczenie spraw ostatecznych, czyli również śmierci, śmierci na wojnie”. Bohdan Lachert, architekt wybrał jego projekt spośród innych z pracowni prof. Strynkiewicza. Zaprosił studenta do współpracy przy tworzeniu cmentarza – mauzoleum żołnierzy Armii Czerwonej. Miejsce wybrano przy projektowanej dopiero ulicy Żwirki i Wigury. Ważną rolę w mauzoleum miały pełnić rzeźby. Jarnuszkiewicz zaproponował Pietę, scenę, w której walczący żołnierz podtrzymuje osuwające się ciało umierającego kolegi. Scena przejmująca, pełna napięcia. W tej sytuacji nie było miejsca na polityczne dywagacje, cmentarz zamyka dyskusję. Ci żołnierze walczyli z wrogiem, ale wielu z nich było przekonanych, że płacą życiem także za wyzwolenie Polski. Rzeźba miała siedem metrów wysokości i tworząc ją, zderzył się z problemem skali. Twarz, oko, oprawa oka inaczej wyglądały w niewielkim modelu, a inaczej, gdy się patrzyło z poziomu ziemi na pomnik. Te sytuacje przestudiował pra-

cując przy realizacji pomnika „czterech śpiących” na warszawskiej Pradze. Pieta Jarnuszkiewicza jest świetna, to jedno z najciekawszych dzieł artystycznych tamtych lat. Nie może więc dziwić, że otrzymał za nie (razem z innymi twórcami mauzoleum) w 1950 r. nagrodę państwową I stopnia. Najwyższe wyróżnienie, i to przyznane jeszcze studentowi. Taki sukces może zawrócić w głowie. Chłopiec kończy dopiero Akademię, a już jest laureatem. Niemal od razu zaczyna w niej pracę jako wykładowca, zakłada przy wydziale rzeźby pracownię brył i płaszczyzn. Wie, czego nie wie i, co za tym idzie, co powinno być ważne dla studenta. Akademia jest miejscem szczególnym, tam spotyka Jarnuszkiewicz ludzi twórczo myślących, niezależnych, z którymi będzie odtąd zawsze związany. W trudnych latach inwazji ideologii socrealizmu Akademia staje się ośrodkiem twórczych poszukiwań, dyskusji. W sztuce koncentrują się one właśnie wokół pracowni rzeźby, wokół takich artystów pedagogów jak Oskar Hansen, Jerzy Sołtan, Julian Pałka. Sołtan wnosi idee Corbusierowskie, Hansen koncepcje architektoniczno-urbanistyczne, których skala przekracza możliwości realizacji. A obok powstaje szkoła plakatu, znaku plastycznego Henryka Tomaszewskiego. Uczy się myślenia i widzenia. W tej atmosferze formuje się program pedagogiczny Jarnuszkiewicza i kształtuje ważny nurt jego zainteresowań. Szerokich, zarówno dotyczących rzeźby, jak i medalierstwa, drzeworytu, ekslibrisu. Ale gdy nasz bohater zaczyna swą działal-



Jerzy Jarnuszkiewicz i rzeźba *Planeta*, blacha stalowa, 1965



Okna VI, blacha stalowa, 1967



Kaganiec, cement, brąz chromowany, 1973–1978

ność, tworząc pracownię brył i płaszczyzn, socrealizm wciąż jest żywy w sferze publicznej.

Od socrealizmu do nowoczesności

Studia w Akademii przygotowywały do realistycznej interpretacji. Ale realizm może być bezduszny, schematyczny i twórczo interpretujący modela, podporządkowany emocji. Takie były w tamtym czasie rzeźby Aliny Szapocznikow (zwłaszcza jej *Pierusza miłość*). Jarnuszkiewicz również dążył do tego by figura „mówiła”, prezentowała indywidualność modela. Taką jest Jadwiga z sześciolatkiem Marcinkiem, wyrzeźbiona w płaskorzeźbie na warszawskim MDM, tuż przy placu Zbawiciela. Jedyna tam kompozycja żywa. Inne figury są bowiem na tyle schematyczne, że trudno wyróżnić kto je robił. Powstały pospiesznie. „Lud”, jak to postulował prezydent Bierut, wchodził do śródmieścia.

Do nowych bloków wprowadzali się ludzie przybyli ze wsi, nieraz z całym dobytkiem, królikami, gołębiami. „Lud” ma być prosty, prymitywny – inaczej przecież nie byłby „ludem” – przeciwstawianym inteligencji, i ten lud powinien mieszkać jak dawni dziedzice. W Moskwie powstało bogato, pałacowo zdobione metro, u nas tę rolę miał odgrywać MDM. Sztuka dla wszystkich. Niech zobaczy pomniki swojej chwały, a więc rzeźby (co z tego, że toporne) hutnika, górnika, kolejarza... No i „inteligenta pracującego” – nauczycielkę. Prezydent zwołał do siebie rzeźbiarzy, tłumaczy – sprawa

jest ważna, pilna, tydzień czasu! MDM trzeba przecież otworzyć uroczyste 22 lipca, w święto narodowe. Ta data to była zhora, na ten termin trzeba było zwołać statek, oddać do użytku fabrykę, ulice, dworzec, mimo że nie były ukończone, poprawiane później przez miesiące, ale przecież święto musiało być, a „zobowiązania” wypełnione. Jarnuszkiewicz rzeźbi więc hutnika i nauczycielkę. Hutnik to typowy kłoc socrealistyczny, nie gorszy i nie lepszy od innych, ale nauczycielka z synkiem rzeźbiona jest z troską, powiedziałbym sympatią. Robota na zamówienie, szybka, bez zaangażowania, tyle że dobrze płatna. Gdy dostał honorarium wyszedł z żoną na miasto i zapytał: „Słuchaj, czy ty masz coś ciepłego na zimę? No, nie mam. A co byś chciała? Futro piżmowe!”. Kupił, a dla siebie jasną marynarkę z samodziału w kratę. Socrealizm kwitł. Powstawały następne martwe rzeźby. Jarnuszkiewicz, który początkowo sądził, że w narzuconej konwencji można zrealizować interesujące prace, traci tę nadzieję.

Ogląda wystawę „przodującej” rzeźby radzieckiej, poraża go brzydota, zadaje sobie pytanie – dlaczego niewolniczy Egipt wydał wspaniałą sztukę, a nie ma jej w krajach totalitarnych, we Włoszech, w Niemczech i w Związku Radzieckim. Być może, konstatuje, zgodnie z marksistowską tezą sztuki odbija ona rzeczywistość, i stąd ta brzydota. „Odwróciłem się od mojego «wielkiego» czasu, notuje. Zacząłem szukać powodów mojej pracy w sobie, we własnych potrzebach i własnych emocjach”. Otacza go wielu ciekawych, wybitnych ludzi o samodzielnych poglądach. Do domu przychodzą architekci z Biura Odbudowy Stolicy. Tam pracuje Jadwiga, tam toczą się dyskusje, żarliwe, w których ścierają się koncepcje – rekonstrukcji, tworzenia nowoczesnej metropolii, zabudowy w duchu socrealistycznych miast. Na nowoczesność nie było ani środków, ani ochoty, nic dziwnego, że Marek Nowicki, wielki wizjoner, wyjedzie do Stanów Zjednoczonych, a Jerzy Sołtan do Ameryki Południowej. Rekonstrukcja też nie była łatwa, w kraju, który odrzucił plan Marshalla nie było na nią pieniędzy, a odbudowywane kamienice „dla oszczędności” pozbawiano dekoracji. Zresztą, władza nie życzyła sobie pamiątek dawnej świetności stolicy, żadnych wyrazistych symboli, np. Zamku. W początku okresu powojennego „nadzorcy” radzieccy wręcz demonstracyjnie gwałcili wolę lokalnej władzy (np. jeden z generałów Armii Czerwonej nakazał zburzyć ruiny Zamku Ujazdowskiego, mimo iż zostały zakwalifikowane do odbudowy). Zwolennikiem rekonstrukcji Starówki, Alei Ujazdowskich, Nowego Świata byli architekci Jan Zachwatowicz i Jan Bogusławski. Idee społecznikowskie, których wyrazem był Żoliborz, znalazły kontynuację tylko w projektach państwa Piechotków. W Biurze Odbudowy Stolicy gromadzili się wówczas (1945-50) najciekawszy architekci, rzeźbiarze a także malarze. Z domem Jarnuszkiewicza wiąże się też śro-

dowisko Instytutu Badań Literackich, a później także Państwowego Instytutu Sztuki, instytucji, z którymi związana była Jadwiga.

Dzięki współpracy z Biurem Odbudowy Stolicy Jarnuszkiewiczowie otrzymali własny dom. Powiedzmy ściślej, domek, zelektryfikowaną chałupę. Te domki, zwane fińskimi, ofiarował stolicy Stalin. Przydzielano je architektom, plastynom, pracownikom BOS-u. Miały służyć przez lata odbudowy, ale jak to bywa z prowizorkami, stoją do dziś (na tyłach Parku Ujazdowskiego). Dom Jarnuszkiewiczów stanął przy ul. Wawelskiej. Dwa pokoje, alkowa, kuchnia. Do tego, gdy poznałem Jarnuszkiewiczów było tam dziewięć kotów a później także pies, jamnik, którego koty uznawały za swego szefa, próbując szcekać jak on. Pies zaś chodził z kotami po dachu. Jadwiga urządziła swój pokój z wdziękiem. Zaproszeni goście doskonale się w nim czuli. Co pewien czas oknem wskakiwał czarny kot i uważnie przyglądał się wszystkim. W „salonie” spotykali się ludzie ciekawi, socjologowie Marcin Czerwiński, Aleksander Wallis, Maria Ofierska, scenografowie Jan Kosiński, Czesław Sadowski, historycy sztuki Michał Walicki, Julian Starzyński, Andrzej Jakimowicz, Wiesław Juszcak, Elżbieta Grabska-Wallisowa, Jacek Sempoliński, a ze starszego pokolenia Michał Walicki, Julian Starzyński. To był krąg ludzi, który otaczał Jarnuszkiewicza, który „dawał” ale i „brał”. Z wielkim zainteresowaniem słuchano jego opowieści, relacji z wydarzeń, a zwłaszcza filmów. Opowiadał fantastycznie. Był gwiazdą, inteligentny, swobodny, niezależny w myśleniu. A poza tym twórczy, pełen pomysłów, które śmiało realizował. Zachwycały ekslibrisy, którymi obdarowywał przyjaciół. Potrafił pokazać w nich człowieka przez gest, sytuację – jak np. w ekslibrisie prof. Juszcaka (wytworność, elegancja, „angielskość”), scharakteryzowanie osobowości przez odwołanie do symboliki (mnie przedstawił jako upadłego Ikara), skojarzenia nieba z dziecinnej gry w klasy z postacią ślicznej znajomej.

W 1957 r. Jadwiga Jarnuszkiewiczowa zorganizowała wystawę *Rzeźba w ogrodzie*. Był to ważny krok w przełamywaniu konwencji socrealistycznej. W ogrodzie, a więc w przestrzeni, w konkretnym miejscu, w kontekście drzew, krzewów, perspektyw. Znalazły się na wystawie rzeźby organizujące przestrzeń. Jarnuszkiewicz pokazał dwie rzeźby, porażające swym dramatyзмом *Marcinelle* i *Sukę*. Podobnie jak *Ekshumacja* Aliny Szapocznikow świadczą o nowym zobaczeniu roli rzeźby. O tym, że może ona wyrażać poprzez skrót, symbolikę, stosunek do wydarzeń publicznych, ale i osobistych. *Ekshumowany*, stracony na Węgrzech Laszlo Rajk był pierwszą tak drastycznie ujawnioną zbrodnią komunistyczną. *Marcinelle* Jarnuszkiewicza była reakcją na katastrofę w belgijskiej kopalni, na tragedię górników. Wizja artystyczna pozwoliła mu stworzyć dzieło wybitne, porażające swym wyrazem. Chciał stworzyć wrażenie martwoty, bezła-

du, ale też rozpaczy. Rzeźbę można i trzeba oglądać z różnych perspektyw, idąc dokoła. Czas i przestrzeń łączyły się w jej oglądzie. Faktura zaskakiwała, przypominała zwęglone szczątki materii dramatycznie skręcone i rozpięte w przestrzeni. Jednak po latach w rozmowie o rzeźbie Jarnuszkiewicz powiedział, że teraz tworząc ją zostawiłby samą brutalność.

Drugą rzeźbą, którą pokazał na wystawie, była *Suka*. „Dramatyzm przerysowany aż do bólu” pisał o niej Waldemar Baraniewski. Dramat człowieka, artysty. Przerazająca rzeźba, trudno w niej nie dostrzec krzyku rozpaczy, wyrazu przeżyć wręcz intymnych. Czy wolno sięgnąć do doświadczeń osobistych artysty, by zrozumieć ich sens? Dla historyka sztuki istotny jest związek zarówno *Marcinelle* jak i *Suki* z rzeźbami Germaine Richier, ale odwołanie do tych właśnie inspiracji wynika u Jarnuszkiewicza także z osobistych przeżyć, doznań.

Przywykliśmy do jednoznacznych wyjaśnień, a przecież w świadomości człowieka, zwłaszcza artysty, ból nie wyklucza radości. Jerzy kochał życie, uważał za dar Boży, że może żyć rzeźbiąc, rysując, ucząc. Promieniował na zewnątrz energią, ból ujawniał tylko pośrednio, w swych dziełach.

Mówi się o pięknych latach młodości, chce zapomnieć o goryczach. Ale on o nich pamiętał.

Ile wstydu najadł się w szkole, a później w pracowni prof. Breyera, gdy ten wrzucał jego rzeźby do paki z gliną, a przecież były na pewno nie gorsze od innych. Tyle, że inne. A potem za te rzeźby, za podobne, dostawał nagrody. Nagrody? Znow upokorzenia. Z goryczą opowiadał, jak mu nie dano przyznanej nagrody, bo za młody, za zdolny. Później obrażał go minister Wieczorek, zarzucając, że zgodnie z cennikiem żąda honorarium za pomnik. Za co? Że sobie coś wymyślił? Kamieniarz dostał więcej, bo ten „pracował”. Wiele bólu przysporzyła mu kampania w obronie praw autorskich do *Malego Powstańca*. Przypomnę ją, ponieważ i ja się czuję winny, namawiając go do tego, do rzeczy, zdawałoby się oczywistej.

Rzemieślnik grawer p. Miecznik produkował i sprzedawał figurki *Malego Powstańca* twierdząc, iż jest autorem rzeźby. Sprawa trafiła do sądu, pierwsza, albo jedna z pierwszych dotyczących prawa autorskiego. Wydawało się, że rzecz jest prosta, sąd nie miał wątpliwości, ale w obronie p. Miecznika stanął prezydencki minister Wieczorek. Ujął się za kombatantem. Sprawa trwała wiele miesięcy. Sędzina zrezygnowała z prowadzenia sprawy, która sprawiła Jerzemu tyle zmartwień i upokorzeń, że bliski był psychicznego załamania. W końcu wygrał, ale pewny „wysokiego” poparcia giser, mimo wyroku, nie przestał produkować figurek.

Pisząc o goryczy zwróćmy też uwagę na sferę intymną. A więc Dom. Pamięć rodzinnego zaważyła na wyobrażeniu własnego. Spoistość rodziny, trwałe związki klanu, braci, siostr, rodziców, sprawiała, że to był w istocie dla Jerzego dom najważniejszy. Kiedy coś by-

ło potrzebne ojcu czy bratu, bywało, że stawało się ważniejsze niż sprawy własnej rodziny. Dom rodzinny był spoisty, zwarty, podczas gdy ten, który miał z Jadwigą był związkiem dwóch wybitnych podmiotów, a może nawet i trzech. Każdy miał swoje życie. Marcin kolegów, Jadwiga swą pracę, pisanie. A Jerzy? Marcin zapytany o niego przez dziennikarkę powiedział: „Jest cudowny, wspaniały. Taki bezradny... Wszystko widzi prosto i jasno, jak dziecko. A przy tym żyje jak poeta, zawsze z nami, a jednak troszeczkę gdzie indziej”.¹⁵ Jadwiga piękna, pełna energii, miała swój świat, swój krąg przyjaciół. Pod wpływem męża rozkwitła, wydobyła się z gąszczy okupacyjnych wspomnień, skonkretyzowała swoje zainteresowania, zajmując się rzeźbą. Znakomicie, ale równoległe do tego, co robił Jerzy. Była towarzyszką życia, zaangażowana w twórczość męża, ale nie na prawach wyłączności. Zapewne Jerzy chętnie by widział kogoś, kto by dokumentował jego działalność, tworzył warunki do pracy, oszczędzał niepotrzebnych wysiłków (zakupy, wychodzenie z psem itd.), po prostu – kto był żył jego sprawami, tymczasem Jadwiga, otwarta na świat, miała swoje życie, zainteresowania, problemy. Fascynowała się ludźmi, zakochana w Jerzym z wdzięcznością bezmierną, za to co jej dał. Zakochana absolutnie, ale jak w ojcu, któremu wierzyła jak dziecko. Naiwnie. Pewna, że i jego ucieszą jej sukcesy, a nawet otwarcie się na miłość do drugiego człowieka. Miłość, której się nie wybiera, a jest przecież niezmiernie bolesna dla towarzysza życia. To trudne do uwierzenia, ale ona, ze swoją żarliwą, infantylną uczuciowością, wierzyła, że to jej otwarcie na życie, odrodzenie po okupacyjnych koszarach jego ucieszy! I znów w życiu Jerzego nastąpił dramat, odrzucenie. Dramat, jako że w kręgu spraw najbardziej intymnych chce się być tym jedynym, wymarzonym, chce się wierzyć w zespolenie dwóch połówek, w całkowite oddanie. Gorycz, raz przeżyta, nie mija bezkarnie. Zwłaszcza gdy życie co pewien czas każe o niej pamiętać. Dla Jerzego takim faktem bolesnym okazała się sprawa pomnika oświęcimskiego. Zaangażował się w nią z przekonaniem, że jest to sprawa wielka. Wyjątkowa.

W 1957 roku ogłoszono konkurs na pomnik oświęcimski. Do Auschwitz Niemcy zwozili Żydów z całej Europy, tam ich mordowali. Obcych. Tu jest ich cmentarz. Ich, ponieważ nikt z miasta Oświęcimia nie ma tu swych bliskich, ale ma ich świat. Miejsce to szczególne, upamiętniające Holocaust.

Jarnuszkiewicz przygotowywał projekt razem z Oskarem i Zofią Hansenami oraz Julianem Pałką. Koncepcja powstała już w pierwszych rozmowach z Hansenem. Żadnej rzeźby! W tym miejscu każda figura jest nietaktem. „Wychodziliśmy z założenia, pisał Jarnuszkiewicz, że to, co się stało, dziś po dwudziestu latach jest niewyobrażalne, wydaje się niemożliwe, nie jest tego w stanie przekazać żadna najświetniejsza nawet i najbardziej dramatyczna w wyrazie rzeźba, że nie

wystarczy tu nasz sąd, nasza ekspresja, nasze osobiste wzruszenia, że tylko to miejsce może świadczyć o sobie. Sądziłem zatem, że w tych warunkach współautorem pomnika należy uczynić odbiorcę, człowieka odwiedzającego obóz, nasz udział zaś sprowadzić do roli przewodnika, czy może raczej reżysera, który by nakreślił linię przewodnią, uwypuklił najbardziej ważne elementy tego dramatycznego spektaklu”.¹⁶ Więc nie rzeźba, nie jakiś monument, ale przestrzeń traktowana niemal sakralnie. No i reżyseria postrzegania tej przestrzeni. Wyodrębnienie jej czarną drogą, ukośnie przecinającą obóz. Drogą, jak snop światła wydobywający granice śmierci, pionowe słupy ogrodzenia, zawsze pod napięciem, baraki, wypalone szkielety kominów, żelazne klatki, w których zamykano więźniów, kloaczne doły, krematoria.

Takie są ślady tego, co było, co jest. Ten pomnik-droga miał więc żyć, to nic, że chwasty zarosną, krzewy się wedrą w ruiny, przyroda pochłonie teren, tak jak to widać na żydowskich cmentarzach, zawsze to będzie prawda. Nie rekonstrukcja, nie scenografia. Takiej jednak oczekiwali inicjatorzy konkursu, byli więźniowie Oświęcimia, pisarze – Seweryna Szmaglewska, Tadeusz Hołuj, a przede wszystkim Józef Cyrankiewicz. Premier.

Odbudują baraki, prąd puszcza w ogrodzenia, tylko czekać, aż zapudlują w nich ludzi, powiedział Jerzy, ni by żartem, ale mnie, po doświadczeniach sowieckich, ciarki przeszły. Rzeczywiście, jak się później dowiedziałem, bito, torturowano ludzi w innych zrekonstruowanych obozach. W nich zginął Niemiec, wybawca Szpilmana, moja wychowawczyni z dzieciństwa, volksdeutschka, złotej duszy kobieta.

Na konkurs zgłoszono 429 prac z 36 krajów, projekt otrzymał najwyższe wyróżnienie. Nie było wątpliwości, że był najlepszy, rewelacyjny. A dodam, jury było wyjątkowe, wielki rzeźbiarz Henri Moore na czele, w składzie m.in. J. B. Bakema, naczelny architekt Rotterdamu, Pierre Courthion z Francji, L. Venturi i P. Perugini z Włoch, nasz wielki rzeźbiarz zamieszkały we Francji August Zamoyski.

Jednak ich ocena nie przekonała naszego Komitetu Oświęcimskiego. Ma być, jak to wtedy było! Baraki? Tak, jak wtedy. Tworzy się więc, co widać m.in. w Majdanku – scenografię. Zgniją nary? To się zastąpi nowymi. Podmaluje, wyretuszuje, by wyglądały jak stare. W Oświęcimiu (przepraszam, w Auschwitz) jest wielka pracownia konserwacji ubrań, butów, włosów. Mają być jak wtedy, gdy wypędzono Niemców. Powstają po latach nowe problemy – jak rekonstruować? Do jakich granic?

Jarnuszkiewicz tłumaczył, że pomnik jest nie tylko dla nas, trzeba myśleć o przyszłych pokoleniach. Pomnik ma do nich mówić. Postanowiono zrobić drugi etap konkursu, powierzając realizację pomnika Włochom Maurizio Vitalemu, Julio Lafuente oraz Jerzemu

Rysunek, *Obory*, 1989

Jarnuszkiewiczowi. Powstała hybryda, Jerzy dążył do wizji przestrzeni obozu, Włosi eksponowali elementy rzeźbiarskie (złącza wagonów). A jednak:

„Konkurs oświęcimski pomimo, że dał w wyniku dzieło kompromisowe, dokonał przełomu w rzeźbie pomnikowej i wywarł ogromny wpływ na realizację wielu pomników w latach następnych”.¹⁷ Praca myślowa, zauważył Jarnuszkiewicz, może być ważniejsza niż realizacja. Bywają projekty, w których sama koncepcja ma ogromną wartość jako osiągnięcie twórcze. Dodam, że wśród najciekawszych, najbardziej twórczych, są realizowane wspólnie z architektami, np. *Treblinka* Adama Haupta i Franciszka Duszenki, a także projekt pomnika Grunwaldu przygotowany w 1960 r. przez Jerzego Jarnuszkiewicza wspólnie z Włodzimierzem Wittekiem.

Kilka słów o tym projekcie. Autorzy zamierzali ukazać Grunwald w całym ciągu historycznym. Punktem wyjścia założenia była Nidzica, gdzie miał znajdować się hotel dla przyjezdnych i muzeum pamiątek, skąd autobusami odwiedzający ludzie mieli być przewożeni na pola grunwaldzkie. Pięć wzniesień zamierzali artyści przeciąć w kierunku północ-południe betonowymi ścianami. Ten zabieg przekształcał wzgórze w symboliczną tamę przeciwko Drang nach Osten. W miarę posuwania się do przodu wylaniałyby się kolejne zapory. Zmiany punktów widzenia następujące w ruchu miały wywoływać różne doznania i wrażenia, które nakładały się w czasie. Na końcu drogi, w zasięgu wzroku zwiedzającego, miał znajdować się stalowy

sześciąt z krzyżem Grunwaldzkim oraz mapa bitwy. W odległości pół kilometra, na tyłach wzgórz miały się wznosić konstrukcyjne wieże ustawione w punktach koncentracji wojsk krzyżackich. W szczerym polu autorzy przewidywali umieszczenie pleksiglasowych skrzyń mieszczących broje. To zestawienie miało uświadomić odbiorcy obszar.

Znakomity to przykład reżyserii nastroju, pomnika, który realizuje się oglądany w czasie. Niestety, jurorzy, organizatorzy konkursu, tego nie dostrzegli. Zwyciężył projekt „typowy”, w którym najważniejsze były postument, sztandary, miejsce na wieńce, hołdy.

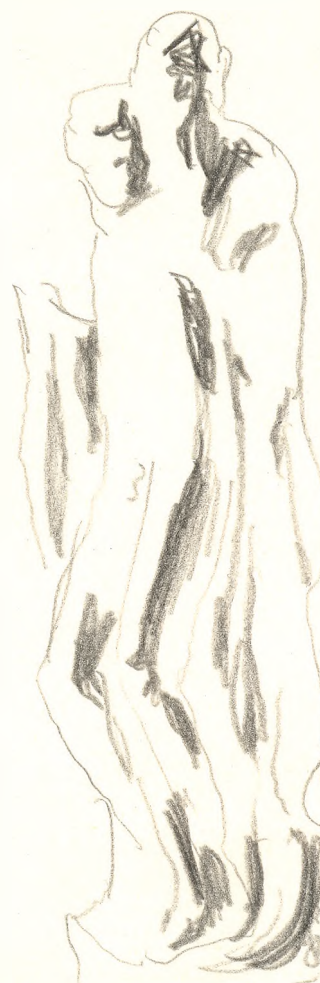
Wkrótce Jarnuszkiewicz otrzymał propozycję wzniesienia pomnika w rodzinnym swym mieście Kaliszu. Pomnika Asnyka. Ale tu reżyseria nastroju nie była potrzebna, należało wrócić do konwencji pomników pisarzy, a więc rzeźby realistycznej. Wieszczyk powinien stać, albo siedzieć. Jarnuszkiewicz wyrzeźbił Asnyka siedzącego na niskim postumencie, trochę pochylonego, znużonego. Jak ludzie przyjmą ten pomnik – zastanawiał się. Nie spodobał się, chociaż protestów nie wywołał. Był za skromny, bez akcesoriów, które by potęgę wywyższały. Ale kiedy następnego dnia baby wiejskie z jajkami, masłem, warzywami pojawiły się na rynku, zdarzyło się coś, czego autor nie przewidział. Oswoiły pomnik! Na ramieniu zawiesiły różańce, jeden, drugi. Siedzącą postać potraktowały jak Frasobliwego. Z czułością. Kiedy Jerzemu o tym powiedziałem wzruszył się.

Był zmęczony, spracowany, wyjechał więc odpocząć w góry. Na narty. Nastąpił zawał. Dopiero po trzech dniach przywieziono go do szpitala. Zawałowcom kazano wtedy tygodniami leżeć w łóżkach, miał więc czas by czytać. Pierwszą książką było *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, siedem tomów. Słuchał muzyki, Bacha, najchętniej Arvo Pärta. Bliska mu była jego wizja nowoczesności, w której żyła pamięć o przeszłości, zwłaszcza związanej z tradycją sztuki sakralnej mówiącej o sprawach najważniejszych, ostatecznych. Wracał często (zresztą nie tylko wtedy) do wspomnień z lat dzieciństwa, młodości.

Nastąpił okres powrotu do natury, spacer, przeżywanie przyrody. Ważne też było wspomnienie obrazów, które widział w młodości. Kiedy myślał o nich ogarniało go wzruszenie, opowiadał o płótnach Rapackiego, o przeżyciu, które wywoływał widok łąki pokrytej śniegiem z krechą czarnego lasu w oddali i chatą, której oświetlone okna wnosily w pejzaż spokój i nadzieję. Wspominał krzyże stojące przy drogach, małe wiejskie cmentarzyki. Nie wstydził się tych doznań, wracał wtedy pamięcią do dawnych lat.

Kiedyś do domu na Wawelskiej przyniesiono drewno do pieca, małe szczapy sosnowe. Zaczął od razu zestawiać je ze sobą, z trzech drewnienek tworzył rzeźby, z radością dziecka i wrażliwością rzeźbiarza. Potem pokazywał młodzieży w telewizji, jak trzy zestawione elementy tworzą rzeźbę, jak zmiana kąta ich ustawienia wpływa na jej charakter. Robił to świetnie. Wrócił do pierwszych doświadczeń kiedy to w szkole prowadzono testy polegające na kombinowaniu prostych elementów – trzy kreski i dwa kółka, które należało połączyć w jakieś dowolne układy. „Zrobiłem ich najwięcej i to w takiej proporcji, że następny po mnie zrobił sześć kombinacji, a ja – sto dwadzieścia pięć! I to było coś nieprawdopodobnego! Jeśli kiedykolwiek czułem, że mam natchnienie, że coś na mnie splywa, to wówczas gdy zajmowałem się geometrią. Przestrzeń, układy przestrzenne zawsze niesłychanie mnie emocjonowały, działałem wtedy jak w natchnieniu. To jest cudowne, wspaniałe uczucie, gdy gdzieś spoza mnie coś nadchodzi i działa przeze mnie!”¹⁸

Długo trwał okres przychodzenia do siebie, niemal cztery lata. Wspominał: „Ponieważ w tym czasie nie byłem w stanie pracować wzywano mnie do stania w kolejkach sklepowych. Więc stałem. Nieraz robiło mi się słabo, ale za to miałem poczucie użyteczności i czas na myślenie. W tym czasie, będąc kiedyś w pracowni mojego Ojca, z którym pracował mój młodszy brat, zastałem go przy spawaniu. Mimo lęku przed wszystkimi maszynierami, zapragnąłem przesłonić twarz maskownicą i wziąć w rękę uchwyt z elektrodą. Tak zaczęło się moje wielkie przeżycie metalu. W ciągu półtora roku wykonałem przeszło czterdzieści prac i dziesiątki rysunkowych szkiców koncepcyjnych. Zachwyty nad geometrią znalazły swój kształt i materię.



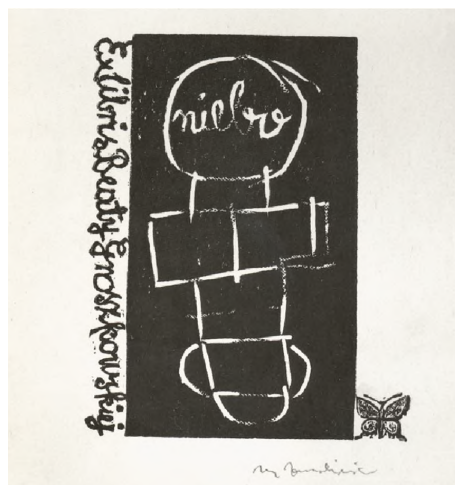
Rysunek *Piety* Michała Anioła w notatniku

To były piękne lata mojego życia. Wszystko co robiłem było jak ptaki wylatujące z moich dłoni”.¹⁹

Cudowne porównanie, ptaki i te rzeźby, lśniące, świetliste, przestrzenne, drżące na wietrze. Wspomina ten czas: „Jeśli kiedykolwiek czułem, że mam natchnienie, że coś na mnie splywa, to wówczas gdy zajmowałem się geometrią. To były piękne lata mego życia. Praca (...) sprawiała mi wręcz zmysłową radość, wprowadzała mnie w trans. Gdy zestawilem ze sobą blachy, dopasowując ich układy, aż mnie za gardło łąpało, że to tak świetnie wygląda. (...) Wyraźnie ciągnęło mnie wtedy do spolerowanego metalu, kształtów zupełnie czystych, perfekcyjnych. Interesowały mnie układy symetryczne, mechanizmy, siły mogące nimi zachwiać”.²⁰ Narastała w nim potrzeba ekspresji wynikającej z abstrakcyjnego formułowania. W jednej z rozmów powiedział, że emocje można wyrazić posługując się postacią człowieka, ale też łącząc poziom z pionem. Fascynuje się rzeźbą abstrakcyjną, niewolną przeciw od skojarzeń. Spawa żelazne blachy, ponieważ nie stać go na stalowe, spawa prymitywnie, ze strupami ołowiu na złączach. To może robić po zawale, konstruować, unieść w rękach całą rzeźbę. Wraca do



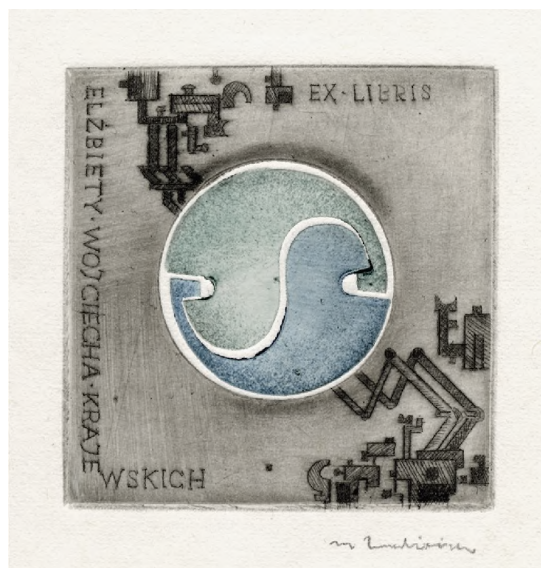
EX•LIBRIS Jadwigi Jarnuszkiewiczowej



EX•LIBRIS Beaty Groszkowskiej, 1964



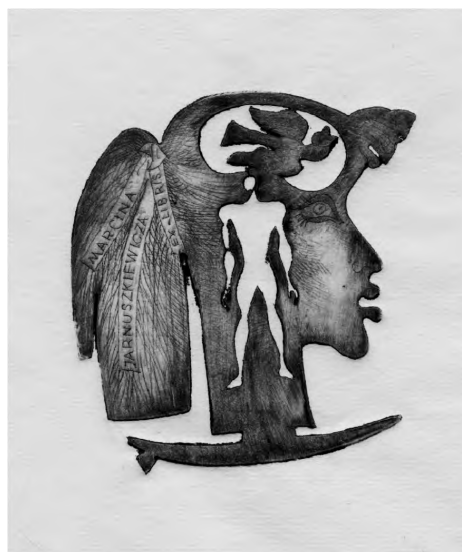
EX•LIBRIS Joanny Pollak



EX•LIBRIS Elżbiety i Wojciecha Krajewskich



EX•LIBRIS Marcina Jarnuszkiewicza, 1968



EX•LIBRIS Marcina Jarnuszkiewicza, 1970



EX•LIBRIS Aleksandra Jackowskiego, 1964



EX•LIBRIS Pietro Cascella, 1962



EX•LIBRIS Wiesława Juszcza

emocji, które odczuwał w szkole na zajęciach z prof. Dyrzem, zachwytu nad geometrią wykreślną. W tych latach – pisał Mieczysław Porębski – rzeźba towarzyszyła naszym egzystencjalnym lękom, przerażeniom i niepokojom. „Być może nadszedł czas, żeby zacząć się odnajdywać. Tak przynajmniej myślę, kiedy oglądam ostatnie rzeźby Jerzego Jarnuszkiewicza. Są wśród nich konstrukcje z metalowego złomu, zawrócone ręką i decyzją artysty, z drogi rozpadu. Praca prostowania kierunków, porządkowania przeciwstawięń, koordynowania osi, nawrót do najprostszego języka przestrzeni – języka poziomego i pionowego, płaszczyzny czołowej i płaszczyzny strzałkowej, strony prawej i strony lewej, jest tą pracą, którą należało wykonać przede wszystkim, i którą należy wykonywać nadal, aż każda rzecz znajdzie właściwy jej sens i miejsce.

Podobną treść odnajduję w jego cierpliwych, systematycznych i poetyckich konstrukcjach z blachy, przedziwnych, błyszczących monstrancjach, które nie zagrażają przestrzeni, ale ją otwierają, zwielokrotniają, mnożą, czynią przenikliwą dla wzroku, na swój milczący sposób akustyczną i pomimo całej przejrzystości mieszkalną, to znaczy zatrzymującą, ale nie zamkniętą”.²¹

Wiesława Wierchowska zauważyła: „Przy pozorach spekulatywności i obiektywizmu dzieła Jarnuszkiewicza stanowią najbardziej osobisty pamiętnik, kronikę życia wewnętrznego, a poszczególne okresy, rozdziały tego pamiętnika wyznaczone zostały przez przeżycia własne i zawarte w nich doświadczenia historyczne pokolenia Kolumbów”.²²

Rzeźby tego okresu są zjawiskiem wyjątkowym w naszej sztuce. Bez precedensów i kontynuacji. Szczególnie, tylko jego, artysty, który wyszedł z tradycji pracowni metaloplastycznej, a na skutek choroby zajął się technikami dostępnymi mu w tym czasie. Zresztą, jak zauważył, każdego rzeźbiarza po pewnym czasie odrzuca od gipsu, a praca w granicie czy brązie jest kosztowna. W kompozycjach przestrzennych wyrażał emocje osobiste i radość tworzenia: „Od niemal surrealnych klimatów zagrożenia w zakrzywionych przestrzeniach prostokątnych lejków czy tuneli – do żywiołowej, triumfującej radości łodzi i żagli, gdzie miękka, lśniąca blacha tworzy kształt zawierający pogodę wiecznej słonecznej morza ze starego śródziemnomorskiego mitu”.²³

Powstają w tym czasie rzeźby robione dla siebie, niewielkie, w których autora wyraźnie cieszą skojarzenia, odwołania do nie istniejących w rzeczywistości przedmiotów, owadów, zapalników, kompasów, zamków, a które są jednocześnie wręcz podręcznikowymi przykładami tworzenia form zamkniętych. Przedmioty zmieniają znaczenie tworząc nowe układy, służąc wyrażeniu iluzji. Takie też są rzeźby – pomniki, np. *Żywią i bronią*. Drugą grupę stanowią rzeźby przestrzenne, nasuwające reminiscencje wojskowych obiektów, stacji radarów, tuneli lub zahaczających o siebie żagli, sztandarów, okien, drogowkskaszów, monstrancji, blach

ostrzych i zaczepnych, działających blaskiem odbitego światła. Muzyka światła i cienia, zauważa Aleksandra Prokop. W fascynujących *Rytmach II* pręty i liny tworzą układ napięć, w którym ściskanie i rozprężanie znalazły się w stanie równowagi. W *Rytmie III* napięcia zależą od kierunku i naszego punktu widzenia. *Okna* otwierają i zamykają przestrzenie. Kiedy na nie patrzymy z różnych pozycji, są efektem odbić światła.

Wiesław Borowski nazwał je regulatorami przestrzeni, aparatami mówiącymi coś o naturze świata.²⁴ Artystę interesuje gra form, przestrzeni otwartej i zamkniętej, siły grawitacji i nacisku, rytmów. Rzeźby rozrastają się drapieżnie atakując przestrzeń. (*Planeta*). „Tworzą sztuczne perspektywy, zakrzywiają powierzchnię im przestrzeń, nadają jej coraz to inny charakter, coraz to inną głębię. I w ten sposób w jednej rzeźbie, w jednym czasie krzyżuje się kilka symultanicznych rzeczywistości, krzyżuje się – a więc i splata, jak ogniwa łańcucha. Artysta uczynił z tak pojętej przestrzeni źródło niepokoju, scenerię zagadkową, dwuznaczną – osobliwie pobudzającą wyobraźnię, zbijającą z tropu” – pisze Andrzej Osęka.²⁵

Skrzydlate kompozycje powstają także w przestrzeni, organizują ją, albo uzupełniają. W 1965 r., na plenerze w Elblągu, powstaje wielka, zrytmizowana kompozycja, na długi czas stanowiąca znak miasta. Nazywano ją różnie – drogowskaz, radar, monstrancja. Niestety została zniszczona.

W Ravnem stworzył Jarnuszkiewicz w czasie pleneru (1964 r.) dużą kompozycję przestrzenną, wpisana w przestrzeń, w Ostrawie zaś rzeźbę w pejzażu.

Wracając do zdrowia pokonywał lęk, jaki towarzyszy zawałowi, poczucie samotności. Odkrywa jakby na nowo urodę świata, rysuje, szkicuje – powstają dziesiątki projektów pomników, rzeźb. Mówił, że gdyby miał, jak wielu rzeźbiarzy na Zachodzie, środki, możliwości techniczne, asystentów, dobrze wyposażone pracownie powstałyby dzieła wybitne i skończone. Niestety, w ówczesnych warunkach nie było to możliwe, a o wyjeździe z kraju nie chciał myśleć. Trzeba się było dostosować. Taka była nasza rzeczywistość. Tak np. znakomity Tadeusz Sieklucki rysuje w tym czasie w notesach setki projektów pomników z żelaznych belek, jako że nie ma szans na realizację żadnego. Taki był czas.

Jarnuszkiewicz chałupniczo konstruuje niezwykle konstrukcje przestrzenne, realizuje je dzięki pomocy robotników z elbląskiego ZAMECHU i życzliwości dyrekcji. Trzeba o tym koniecznie powiedzieć, bowiem bez zaangażowania metalowców z ZAMECHU, a później warszawskiej FSO, wiele dzieł by nie powstało. Choćby ta kompozycja, którą zobaczył w 1967 roku wysłannik Muzeum Guggenheima, jeżdżąc po Europie Wschodniej. Zaprosił Jarnuszkiewicza do udziału w najważniejszej wówczas wystawie rzeźby: *Najwybitniejsi XX wieku*. Robotnicy bezinteresownie pomogli

mu zespawać blachy. Ale jego sukcesu nikt u nas nie zechciał odnotować. Głupota czy zawiść? Tylko w radio „Wolna Europa” przekazano opinię dyrektora Muzeum Guggenheima: „Jarnuszkiewicz to szczytowe osiągnięcie europejskiego konstruktoryzmu”. Był to triumf artysty, ale zarazem i jego dramatyczna refleksja – nie chcę uczestniczyć w wyścigu nowoczesności. Zresztą z czym? „Oni” mają świetnie wyposażone pracownie, ich konstrukcje lśnią, spawów nie widać, rzeźby są precyzyjnie wykonane. A my? Epatujemy talentami, „rękodziełem”. Rozumiał to dobrze Antoni Kenar, posyłając na zagraniczne wystawy przedmioty... z gliny, drewna i słomy.

Jarnuszkiewicz nie chce być nowoczesnym za wszelką cenę. Z nieufnością spogląda na eksperymenty, które nie wynikają z interpretacji tematu. Idzie swoją drogą. Andrzej Jakimowicz zauważa, że jego sztuka jest polska, romantyczna. A więc człowieka żyjącego w tym kącie Europy, w tym czasie. Narasta w nim głód ekspresji, powstają lane z brązu medale z cyklu *Kobieta i mężczyzna*, później inne wracające do krzywd z lat młodości.

Romantyczność rzeźb Jarnuszkiewicza wiąże się z osobowością człowieka, z jego charakterem. Wszystko co robi wynika z emocji, z przeżycia tematu. W jego dorobku nie ma identycznego ekslibrisu, medalu czy rzeźby. Nie ma rzeczy „puszczonych”, zrobionych. Był artystą. Kiedy ktoś chciał zamówić medal na rocznicę swej instytucji, powiedział, że musi mieć miesiąc na znalezienie koncepcji. Po co? – zdumiał się klient, podzielił pan krąg na sześć części, na każdej da rysunek i już. To niech pan sam to narysuje, rzemieślnik panu wykona – powiedział Jarnuszkiewicz, mimo że bardzo wówczas potrzebował pieniędzy.

Medale były mu potrzebne, nie tylko jako źródło zarobku, ale też jako forma wyrażenia treści i emocji. To były w istocie prywatne rzeźby, odrębny dział jego twórczości, którego nie można tu pominąć.

Medale

Jak się zaczęło zainteresowanie nimi?

W końcu lat czterdziestych Mennica rozpisła konkurs na monety. To było ciekawe zadanie, zmieścić syntetyczny rysunek na maleńkiej powierzchni. Zdobył trzy nagrody, a później w ciągu blisko 20 lat wykonywał kolejne projekty, z których 7 znalazło się w obiegu. Tak zaczęło się zainteresowanie medalierstwem. W trudnych dla siebie chwilach rekonwalescencji ratował się nim. To mógł robić, w tym wyrażać treści ważne, a zarazem zarabiać.

Wyrzeźbił 110 medali bitych, a więc powielanych z matrycy oraz 23 lanych, każdy tylko w kilku egzemplarzach. Te lane są w istocie miniaturowymi pomnikami, formą reakcji na wydarzenia w świecie, które szczególnie silnie odebrał Jerzy. Znalazło się wśród

nich Getto warszawskie i rozstrzelanie Garcii Lorki. Przejmujące wrażenie robi rewers tej rzeźby, ślady kul, które przeszły poetę. Każdy z medali jest nowatorski, twórczo pokazujący tematy, np. złożony z dwóch części Xawery Dunikowski. Złożone razem tworzą portret artysty, w wersji wypukłej oraz wklęsłej. Pozytyw i negatyw. Ale obok medali-rzeźb związanych z rocznicami (Kolumb) są też osobiste, pełne gorczy. *Współkrzyżowanie* (z cyklu *Kobieta i mężczyzna*) przedstawia zespolone w jedno ciało mężczyzny i kobiety, która staje się krzyżem dla swego partnera. W medalu *Zgodnie z prawem* ciało mężczyzny rozpięte jest jak na krzyżu, ugięte nogi przechodzą na rewers.

Wiele prac wiąże się z obsesjami lat młodości, czasem upokorzeń, niesprawiedliwych ocen. Wystarczy przywołać tytuły: *Kobieta i mężczyzna*, *Ecce Homo – Ecce Homines*, *Chłosta*, *Mistrz – wzorowi uczniowie i wyrodek*, *Niezrozumienie*, *Homo homini lupus*, *homo homini angelus*.

Niezwykły to cykl dzieł intymnych, bolesnych, (odpowiedniki ich można znaleźć tylko w rysunkach innych artystów), obsesyjnie powracających refrenów o samotności, niezrozumieniu, przemocy, okrutnych prawach rządzących światem. Jak pisze zaprzyjaźniona z artystą Zofia Kossakowska-Szanajca. „Naturalistycznie przerysowana dosłowność wizji tortur, upokorzeń, krzywd. Opowiadanie o niemożności porozumienia odnajdywanego na chwilę w naszej bezbronnej, niczym nie osłoniętej miłości, to uporczywe tematy medali”.²⁶

W medalach robionych na zamówienia (o średnicy 7 cm) dominują portrety królów polskich, wzorowane na ikonografii Jana Matejki. Wykonywał je artysta dla Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w Chełmie, nieoczekiwanego i ważnego w tamtych latach mecenasa kultury. Stworzył dzieło znakomite, z twórczą rzeźbiarsko interpretacją poszczególnych postaci. W każdej z tych postaci starał się wydobyć element istotny. To „jakim był”. Pokazywanie nosa, czy uszów mnie nie interesuje – mówił Jarnuszkiewicz. Trzeba pokazać co ważne, co wyróżnia bohatera. A przy tym każdy medal, to zmaganie się z problemem głębi, planów przestrzennych, i to wszystko w skali już nawet nie milimetrowej, ale mikronowej.

Większe możliwości interpretacyjne tematu stwarzały medale związane z okolicznościami, rocznicą powstania instytucji czy ważnego wydarzenia historycznego, czy prywatnego (medal 50-lecia pożycia małżeńskiego). W takich przypadkach trzeba było znaleźć właściwy symbol, znak plastyczny, jak np. w medalach dla Instytutu Sztuki, Politechniki, Akademii Wychowania Fizycznego. Czasem zadanie było frapujące i artysta długo się z nim zmagał. Projekty medalu na 200-lecie Mennicy Państwowej w Warszawie zajęły mu... dwa lata. Po półtora roku miał już ponad 120 rysunków, ale z żadnego nie był zadowolony. Dopiero po dwóch latach przyszedł pomysł. Prosty.



Pamięci Garcii Lorki, medal lany, brąz patynowany, awers i rewers, 1967

Genialny, jak orzekli dyrektorzy banków w Paryżu, którym polska delegacja zaprezentowała medal. Na krążku umieszczony jest w środku sześcián z napisem na bocznych ściankach 200 lat mennicy warszawskiej. Na sześciánie litery M/W (Mennica Warszawska). Spód z negatywem orla wpasowuje się w pozytyw we wgłębieniu, tak jak w formie drukarskiej.

W rocznicę pięćsetlecia odkrycia Ameryki zrobił Jarnuszkiewicz swój prywatny medal. Kolumb przepływa Ocean, spotykając różne potwory, węże morskie, a na rewersie medalu dopływa do „końca świata” – odkrywając Amerykę. Pomysł, łączący obie strony medalu. To też odkrycie rzeźbiarza, zobaczenie awersu i rewersu we wzajemnym związku. Zwróciła na to uwagę Wiesława Wierchowśka w tekście *Medale i exlibrisy Jerzego Jarnuszkiewicza*. Zauważyła tam, iż „obojętne dawniej tło staje się elementem znaczącym, pełniącym istotną funkcję”.²⁷

Najtrudniejszy był medal z wizerunkiem naszego paiepa. Jeśli nie pierwszy, to jeden z pierwszych jakie się pojawiły. Nie istniały jeszcze wówczas wzory przedstawienia jego postaci, zwłaszcza twarzy, a jest ona wyjątkowa, trudna do „jednoznacznego” określenia kreską, nie tak wyrazista i jednoznaczna jak np. marszałka Piłsudskiego, Ignacego Paderewskiego czy Fryderyka Chopina. Twarz to piękna, wielowymiarowa, rozświetlona w uśmiechu, życzliwa, dobra. Jak ją przedstawić?



Aleksander Jagiellończyk, brąz patynowany, 1978

Władysław Jagiełło, brąz patynowany,
awers i poniżej rewers

„Chciałem czegoś monumentalnego, wspomina Jarnuszkiewicz. Zgromadziłem jako materiał pomocniczy około czterdzieści zdjęć i zacząłem pracę. Po pięciu dniach zorientowałem się, że nic mi nie wychodzi, że ta głowa ciągle jest *nie w charakterze*, że nie mogę uchwycić podobieństwa. Byłem w rozpacz, w życiu nie zdarzyło mi się nic podobnego. Normalnie zrezygnowałbym z całego przedsięwzięcia, ale w tym przypadku nie mogłem. Poprosiłem rodzinę o pomoc – mój brat jest rzeźbiarzem i też robi medale, bratowa jest malarką i także para się medalierstwem – słowem zwołałem konsylium rodzinno-towarzyskie w sprawie Papieża. Ich uwagi, rady, sugestie pozwoliły mi dopiero wybrnąć z twórczego impasu, w jakim się wtedy znalazłem. Zrobiłem pewne poprawki i od razu uzyskałem efekt podobieństwa. Ale dopiero w czasie pobytu Jana Pawła II, kiedy oglądałem Go w telewizji, zobaczyłem, co to jest za twarz, co to za wspaniała głowa, konstrukcja tej głowy i ta niesłychana siła charakteru emanująca z całej postaci Ojca Świętego”.²⁸

Tworzy dzieła wybitne, chyba najciekawsze z tych, które wiążą się z tematyką chrystologiczną. O ile Krucyfiks z Québec nie narusza jeszcze konwencji dwudziestowiecznej rzeźby religijnej, to czyni to wykonany w blasze repusowanej krucyfiks przeznaczony dla Katolickiego Uniwersytetu Ludowego w Lublinie (1968-1970).

Jest on syntezą wiary, śmiałą koncepcją zarówno ze względu na mistrzostwo rzeźbiarskiej techniki, jak i na ujęcie postaci. Zaskakiwać może brak drzewca krzyża, krzyżem jest sama rzeźba. Krzyżem, znakiem błogosławieństwa, wyzwolenia z cierpienia. Jezus, obnażony, ale majestatyczny, jest tu miłością i nadzieją. Fałdy szat zarzucone na ramiona tworzą znak M, Marii; nadają figurze znamiona antycznej rzeźby, tak syntetycznej w swym wyrazie, że zdaje się przekraczać granice czasu i miejsca.

W „Tygodniku Powszechnym” Antoni Maśliński zauważa w artykule *Nowatorskie dzieło sztuki sakralnej w Kościele KUL*, iż powstał nieznanym dotąd w sztuce typ ikonograficzny Ukrzyżowanego – „A ja gdy nad ziemią zawisnę wszystkich do siebie przygarnę”.

Stan zdrowia artysty pogarsza się. Następuje to, czego się obawiał, drugi zawał. Ale wciąż pracuje, nie poddaje się. Uczy. Wie, że ma przed sobą dzieło najważniejsze, rzeźbę na grób rodziców. Pietę. Myśli o niej, szkicuje.

W początku lat osiemdziesiątych dostaje propozycję wykonania rzeźby papieża i prymasa, na dziedziniec Katolickiego Uniwersytetu Ludowego w Lublinie. Przeraził się, ale wyzwanie podejmuje.

Pracuje w trudnych warunkach, cztery lata. Już sama kompozycja wymagała przemyślenia, nie można przecież powtórzyć gestu ze znanej fotografii, kiedy to papież pochyła się nad klęczącym przed nim prymasem, a trzeba tę sytuację, ten gest uszanować. Trzeba uchwycić ten moment, kiedy papież się pochyła i nie

wiadomo, czy chce podnieść klęczącego kardynała, czy go objąć, uklęknąć nad nim. „I ja właśnie tę chwilę przedstawiam, ujęcie tego, co się dopiero ma stać”.²⁹ Fotografia zamyka sytuację, ale rzeźba pokazuje moment poprzedzający. Studenci nazywają żartobliwie pomnik – zapaśnicy. Istotnie, jest w nim napięcie. Po latach Jarnuszkiewicz stwierdził: „Gdybym miał życie przed sobą, za punkt wyjścia mojej drogi wziąłbym ten właśnie pomnik”.

Rzeźbiarz stanął wobec problemów dotąd mu nieznanymi, musiał wykonać wiele szkiców, wybrać jeden, zdecydować, na którym kolanie (czy może na obu) klęczą. Rozpatrywał różne możliwości, zanim wybrał tę ostateczną, czując, że „już nic więcej zmienić, doszukać się, pogłębić nie zdoła. Ale bez tej pewności, że to, co osiągnąłem jest najlepsze”. Analizuje sposób kształtowania fałd materii, sprawdza na sutannie, którą ma od papieża, nakłada ją na swego pomocnika, a także na mnie. „Zaczął od szkiców portretów, rąk – by wreszcie dojść do kilku bozzetów w gipsie, w skali 1: 3. Cztery z nich wiązały się z momentem uchwyconym przez fotografa, piąty od tego się odrywał: pokazywał obie postacie klęczące na obu kolanach, zwrócone ku sobie autentycznie, tworzące jakby bramę; nie przedstawiające historycznego momentu, a wyrażające sens zdarzenia”.³⁰ Ale w rezultacie osiąga sukces, największy w życiu. 30 maja 1983 r. na dziedzińcu Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie staje pomnik papieża Jana Pawła II. Najlepszy jego wizerunek, jaki powstał. Przejmujący. Tłum szczelnie otoczył rzeźbę, jeszcze przykrytą brezentem. Gdy go opuszczono ludzie ogarnęło wzruszenie, papież obejmował w ojcowskim uścisku klęczącego prymasa Wyszyńskiego. Są fotografie, zapadające w pamięć, które się wyróżniają z tysięcy innych; gesty tak symboliczne i oczywiste, że poprzez nie zapamiętujemy wydarzenie. Takim był tamten gest, oddania, pokory i miłości. Zdarzyło się coś, czego nigdy nie widziałem, ludzie garnęli się do pomnika, dotykali go dłońią ze czcią, tak jakby to był żywy człowiek, święty.

Wraca zainteresowanie ekslibrisem. „Bardzo lubię robić exlibrisy. To moje hobby. Nieraz tak jestem zmęczony tym, co wydaje mi się moim zawodem, że chwilami myślę jakby to było dobrze rzucić to wszystko, pojechać gdzieś w spokojne miejsce i robić tylko exlibrisy. Tylko. Wydaje mi się, że byłbym wtedy ogromnie szczęśliwy. Dużo exlibrisów, całe masy. Różne. W różnych technikach dla różnych ludzi. Można by nimi scharakteryzować cały świat. Można nimi powiedzieć wszystko o człowieku”.³¹ Ale nie są to już ekslibrisy z poprzednich lat, zanika drzeworyt, nowe robi suchą igłą na dwóch, a nawet trzech kliszach, kolorowe, wypukłe, reliefowe faktury. Nawiązują do idei tabliczek fajansowych z biblioteki aleksandryjskiej. Blachę odcisniętą na grubym, mięsistym papierze wycina w kształt obranego motywu. Są to



Cyprian Kamil Norwid, brąz patynowany



Politechnika Warszawska, brąz patynowany



Centrałne Biuro Wystaw Artystycznych, brąz patynowany



Laski – Instytut dla Niewidomych, brąz patynowany, 1973

wszystko prace powstałe z inspiracji rzeźbiarskich. Ekslibrisy te pokazał Jarnuszkiewicz na III Międzynarodowym Biennale Ekslibrisu Współczesnego w Malborku. Zaskoczyły środowisko miłośników książki naruszeniem konwencji znaku własnościowego wklejanego do książek, tym że są w istocie jednorazowymi dziełami artystycznymi. Wielu, zwłaszcza reliefów, nie daje się powielać. Nie określają także osobowości osób, którym są poświęcone w takim stopniu jak dawne, drzeworytnicze. Sądzę, że ich autor doskonale zdawał sobie z tego sprawę, dostrzegając zmiany zachodzące w kulturze, w obcowaniu z książką.

Rysuje także w tym czasie pejzaże, rzeźby widziane w muzeach, notuje to, co w nich ważne, co tworzy ich esencję. Znakomite są szkice z Nowego Jorku, kilka kresek tworzy niemal niewidoczną wizję krajobrazu. Obraz raz zobaczony pozostaje w pamięci. Ma moc syntezy. I piękna.

Zmienia się jego stosunek do nowoczesności, awangardowych poszukiwań. Pasjonując się geometrią, układami symetrycznymi, kształtami czystymi, perfekcyjnymi, odczuwał potrzebę ekspresji realistycznej. Mam podwójny temperament, mówił o sobie. Powoływał się na rzeźby Jean Ipousteguy`ego, w których łączyły się ze sobą inspiracje geometryczne z realizmem. Czuł coraz większą potrzebę mówienia o świecie, o tym co naprawdę ważne. W 1968 r. przeżywa wypadki marcowe. W lecie jedziemy razem nad Wigry. Biorę ze sobą Henia Morela, ulubionego jego asystenta, ma depresję pogłębianą tym, co widział wówczas na dziedzińcu Uniwersytetu. Wierzę, że go

upilnuję przed nierozważnym, a ostatecznym krokiem. Jeden raz zostawiam go na trzy godziny, jadę do sklepów, do Sejn. Gdy wracam Henia nie ma. Noc, następny dzień – nie wraca z lasu. Czuję, wiem co się stało. Doktor Ałapin w Tworkach miał rację, ale Henio błagał bym go stamtąd zabrał. Organizuję ludzi, wyznaczam dokąd mają iść. Jerzego posyłam tam, gdzie niczego nie zobaczy. Jest tak poruszony, że przede wszystkim trzeba go uchronić. Ja idę z moim psem Kleksem, wiem... jest jak we śnie. Ta sama dróżka, pies się zjeża, stoi. Patrzę – na drzewie Henio... Mądry ksiądz, chowamy go w poświęconej ziemi. Ksiądz coś mówi, rodzina płacze. My też. Wychodzimy, Jacku, mówi Jerzy, co my robimy? Ile mi jeszcze lat zostało?

Łączę blaszkę z blaszką, a tu takie życie, krew się leje... Następuje drugi zawał. Nie ma sił, ale dojrzewa w nim koncepcja *Kagańców*, rzeźb, w których chce zawrzeć swój testament, podsumować to, co przeżył, zarówno on, jak i pokolenie, kraj. Blisko dziesięć lat szkicuje wersje tych pomników, bo tak je trzeba nazwać. Symbol czasów. Mają być wielkie, ciężkie, bryły cementu – głowy o ustach spiętych żelazną klamrą. Tylko w 1972 r. rysuje ponad czterdzieści kagańców, w końcu decyduje się na cykl piętnastu. Ale realizacja przekracza jego możliwości. Nie ma sił, nie ma środków finansowych. Realizuje w materiale tylko jedną rzeźbę, ale patrząc na nią nietrudno sobie wyobrazić jakby wszystkie razem wyglądały w sali muzeum. Potężne pomniki czasu, z cementu i żelaza. Pomniki milczenia.

W kręgu sacrum

Jak udźwignąć ciężar tematu, jak się z nim zmierzyć z odpowiedzialnością i wiedzą? Chwytać, dowcip na nic się nie zdadzą. Rzeźbiąc krucyfik czy figurę Marii pozostajemy w konwencji realistycznej, ale – tworząc obecnie musimy pozostać sobą, ludźmi przełomu XX i XXI wieku. Ludźmi po wielkiej wojnie, po Holokauście. To wielkie, trudne zadanie i artystyczne i teologiczne. Rzeźbiąc w latach studenckich plakietkę gipsową z postacią Matki Bożej, Jarnuszkiewicz nie czuł jeszcze związanej z tym odpowiedzialności. Maria jest piękna, śliczna, bo jakby mogła być inna. W przedwiny, niezwykle sposób znalazłem tę plakietkę w ruinach, po wojnie, i po latach przyniosłem Jerzemu: Twoja? Wzruszył się, rzeźbił tę Marię w latach okupacji – tak, jak się odmawia modlitwę. Nie myślał o formie.

Rzeźbił często w repusowanej blasze. W tej technice wykonał też w 1963 r. Chrystusa do kościoła w Québec, dzieło wybitne. Głowę Chrystusa zdobi aureola, wielka, mistyczna. Znak Boga. Chrystus z tego krucyfiks jest majestatyczny, ale nie groźny, nie karzący, nie oczekujący współczucia, a Linca Jerzym ma wokół siebie ludzi głębokiej wiary, pogłębia swoje życie wewnętrzne. Także Jadwiga przeżywa stany religijnego uniesienia, przyjmuje w Kościele św. Marcina chrzest, z ufnością i radością dziecka.

Znakomite, nie bojąc się powtarzać tego słowa, są rzeźbione stacje Drogi Krzyżowej w Płocku. Nie potrafię oczu od nich oderwać. Jest w nich przejmująca opowieść o wydarzeniach, o męce, ale też o człowieku, który cierpiał za świat. Pojawia się w cyklu dodana przez artystę stacja – Chrystus z szat obnażony. Stoi samotny. U stóp figury leżą kostki sugerujące skalę. Jezus jest wielki, kiedy patrzę na niego, coraz większy. Bolesny, ludzki. Taki po Oświęcimiu, po Holokauście.

A w kaplicy Seminarium Duchownego w Białymstoku Chrystus, którego wizerunek znamy już z innych dzieł artysty, wznosi się do nieba, zwycięski Bóg. Dyskretny rysunek krzyża zdaje się sugerować moment Zmartwychwstania, cudownie oddany jest moment uniesienia się, oderwania od ludzkiego prawa ciężenia.

W listopadzie 1986 r. umiera Jadwiga. Zostaje sam, bez opieki, przenosi się więc do syna, na piąte piętro! To izolacja, ma coraz mniej sił a przed sobą cel, może najważniejszy w życiu – *Piętę* na grób rodziców.

Zaczął ją po śmierci matki w latach sześćdziesiątych, wykonał wówczas setki szkiców, wreszcie postawił gotową na kawalecie. *Piętę* nawiązującą w swej idei do ostatnich dzieł Michała Anioła, zwłaszcza *Piety Rondanini*. Wielka figura stoi w pionie, Maria podtrzymuje bezwładne ciało Syna, obnażone, bolesne, przejmujące w swej cielesności. Niezwykła jest ekspresja głów obu postaci, patetyczna bolesć Matki i smutek Jezusa. Rozedrgana powierzchnia podkreśla dramatyzm pomnika, w którym ruch zdaje się zatrzy-



Warszawa 1944, medal lany, brąz patynowany, awers i rewers



200 lat mennicy, medal bity, brąz patynowany, awers 1966



Pomnik Jana Pawła II i prymasa Wyszyńskiego, Lublin 1983

many w mgnieniu sekundy, jak w migawce fotograficznej. *Piętę* tworzy Jarnuszkiewicz dwanaście lat, wciąż nie mając pewności, że jest to dzieło skończone. Ale rzeźbę trzeba odlać w brązie, w glinie ledwie się trzyma na kawalecie. Jerzy czeka na pieniądze, które obiecał mu brat z Kanady. Jednak przesyłka się opóźnia, a stan zdrowia pogarsza gwałtownie. „Nie widzę już na prawe oko, pisze – to katarakta, lewe jest zagrożone. Dostaję zapalenia nerwu kulszowego. Stałe bóle pod mostkiem, to szykuje się trzeci zawał. W maju 1989 r. w Instytucie Kardiologii w Aninie przechodzę operację serca”.³² I wtedy *Pieta* zwała się na ziemię. Katastrofa... Załamuje się. Na szczęście ma obok siebie kobietę, która się nim opiekuje z największą troską. Wyjątkową, wielkiej siły ducha, mądrą. Też artystkę, jego uczennicę, Annę Grocholską. Zabiera go do siebie, daje w najtrudniejszych latach bezwładny to, co może dać najbardziej bliska istota. Żona. Ale fakt małżeństwa tylko potwierdza to oddanie, tę wyjątkowość poświęcenia swojego życia drugiemu człowiekowi, mistrzowi.

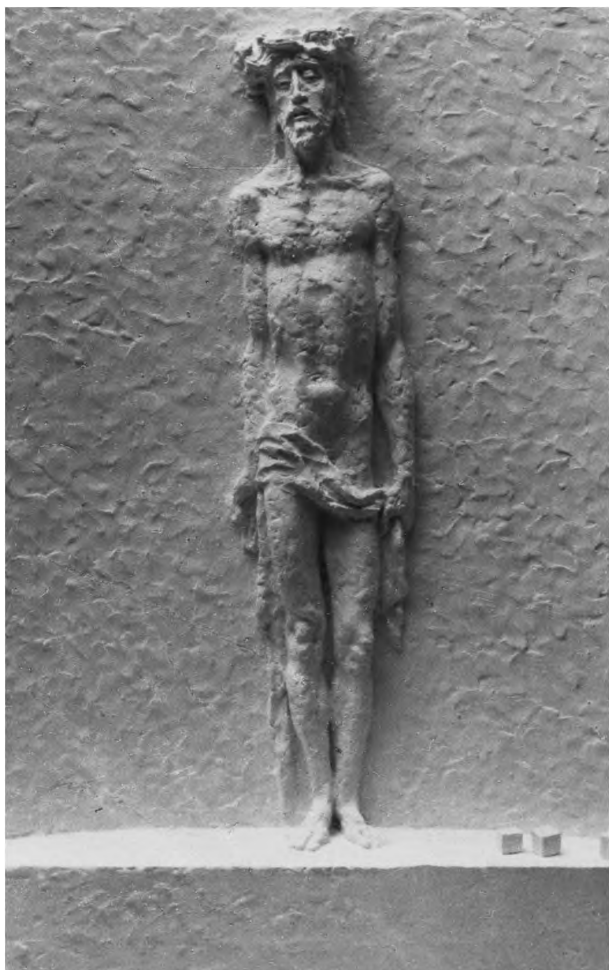
Dzięki Annie, Jerzy podejmuje wręcz szaleńczą decyzję – wyrzeźbi nową *Piętę*. I o ile pierwsza zrodzona była z ducha Buonarrotiego, teraz rzeźbiona zdaje się bliższa klimatowi dzieł Donatella. Powstaje wielkie

dzieło, dla którego nie widzę w sztuce współczesnej analogii. Jest w niej ból, spokój i medytacja. Maria podtrzymuje bezwładne ciało Syna. Kaptur przesłania oczy, ból zaostrza rysy. W odróżnieniu od poprzedniej wersji rzeźbiona jest oszczędnie.

Jest w niej powaga i ból. Patrząc skupiamy uwagę na twarzach, później wzrok spływa, zgodnie z rytmem figur ku dołowi. Rzadko się zdarza, by artysta podejmując temat sakralny czynił to z takim zaangażowaniem, emocją. W tym dziele troska o formę łączy się wręcz z ekshibicjonistycznym przeżyciem. Rzeźby płaczą, wyciskają łzy. Ale są przy tym dziełami sztuki. *Pieta* stała nad grobem rodzinnym 23 października 1999 roku.

O ostatnich latach życia trudno mówić. Każde odchodzenie jest rozpaczliwe, zwłaszcza gdy wspinały człowiek gaśnie z dnia na dzień, do końca będąc sobą, artystą.

Młodziutka dziewczyna, rzeźbiarka, postanowiła napisać o Profesorze. Zanotowała kilka rozmów, ostatnia z 16 maja 2000 roku jest przejmująca. „Odwiedziłam profesora w jego mieszkaniu. Siedział w fotelu i czekał na mnie. Przyniosłam mu moją oprawioną pracę dyplomową i bukiet niebieskich chabrów. (...) Kiedy zostałam sam na sam z profesorem, poczułam



Chrystus z szat obnażony, Stacja „Drogi Krzyżowej,
Płock 1984

jego dłoń na mojej dłoni, po czym powoli zaczął przesuwając ją po moim przedramieniu, łokciu, ramieniu, przesunął ją na łopatkę, dotknął kręgów szyjnych, ucha, włosów. Kiedy dłoń objęła moją głowę usłyszałam – jakie to piękne”.³³

Jedno tylko umiem – rzeźbić. Tak powiedział i nie było w tym przesady. Całe życie wypełniła mu rzeźba. W glinie, cemencie, drewnie, drzeworyty, ekslibrisy – skrzydlate blachy, pomniki.

Na pytanie dlaczego został rzeźbiarzem odpowiedział: „Prawdopodobnie dlatego, że nie mam żadnych innych uzdolnień. Nie mam pamięci – nie potrafię niczego się wyuczyć. Nie mam zaradności życiowej, ani w ogóle żadnej zaradności. Nie mam wytrwałości, szybko się niecierpliwę. Brak mi pracowitości (trochę wypracowałem ją sobie przy okazji robienia medali). A poza tym, jak sięgam pamięcią – a sięgam do drugiego roku życia – zawsze albo rysowałem albo lepiłem”.³⁴ W malarstwie zachwycił go Piero de la Francesca. Monumentalizm jego dzieł. Powaga. Sakralność. W każdej wielkiej sztuce jest ten rys sakralności – tłumaczył. W rzeźbie

egipskiej, indyjskiej, w gotyku, w Grecji. Sztuka sakralna na miarę potrzeby i miary religii. Dzieła poważne, nieruchome, zatrzymane w czasie. Ponadczasowe. I mówione językiem współczesnym. A w tych dziełach wieczność. Tak też odbierał twórczość Jana Ipousteguy.

Zachwycił go Bach, a z współczesnych kompozytorów Arvo Pärt. On nie zgubił tego co ważne, a mówi językiem naszego czasu – komentował. Pięknie słuchał, kilka razy byliśmy na koncertach muzyki cerkiewnej. Pracował chętnie przy miniaturach Satiego. Mówił o poetyckiej ekspresji w rzeźbie. Podkreślał, że przede wszystkim trzeba być człowiekiem, następnie poetą, a na końcu rzeźbiarzem.

Był znakomitym pedagogiem, uczył rzeźbienia, ale przede wszystkim wrażliwości na świat. Myślenia. Bycia sobą. Otwierał horyzonty, zachęcał do samodzielnych poszukiwań. Wiedział, że artyści nie można stworzyć, można tylko studentowi przekazać metodę



Pieta II na grobie rodziców, Warszawa 1999



Krucyfiks, kaplica KUL, Lublin 1971

myślenia i pracy. „Uczyłam się po co, a nie jak rzeźbić” powiedziała Barbara Falender.³⁵ Inny uczeń profesora zauważył „Jeśli przychodziłeś do profesora po recepty, zawiodłeś się, w zamian dostawałeś tylko pakiet pytań. Zamiast pewników otrzymywałeś zachętę do poddawania pewnika w wątpliwość”.³⁶

Jego następcą (a wcześniej student, asystent) Grzegorz Kowalski napisał „traktował każdego studenta jak niepowtarzalne indywiduum... Szanował nasze poglądy, nawet jeśli ich nie podzielał”.³⁷

Pracownia gromadziła krąg ludzi twórczo myślących. Spotykamy wśród nich nazwiska znanych, wybitnych artystów, jak Grzegorz Kowalski, Zofia Kulik, Henryk Morel, Maciej Szańkowski, Wiktor Gutt, Krzysztof Bednarski, Krystian Jarnuszkiewicz, Anna Kamińska-Łapińska, Emil Cieślak, Adolf Ryszka, Karol Broniatowski, Paweł Kwiek czy Jan St. Wojciechowski.

Co z Pracowni Jarnuszkiewicza zostało w świadomości obecnych studentów – zastanawia się Paweł Mysera, asystent na Wydziale Rzeźby.

„Dziś w pracowni profesora Kowalskiego gliny jest jak na lekarstwo. Miejsce po składowanej glinie zasłonięto śnieżnobiałą ścianką działową, której powierzchnia służy jako ekran wielkoformatowych projekcji multimedialnych. (...) Zamiast obrotowych kawalców, statywy z aparatami i kamerami. Zamiast żmudnego procesu rzeźbienia i odlewania – zapisywanie obrazu na taśmie filmowej i długie godziny spędzone na montażu. Pracownia radykalnie zmieniła profil”.

Otrzymał nagrody: Państwową I stopnia (1950); Ministra Kultury i Sztuki I stopnia (1966), Minister-



Krucyfiks w Kaplicy Seminarium Duchownego w Białymstoku, 1987-8, fot. Jan Świderski

stwa Obrony Narodowej (1964), wiele za rzeźby, medale i szczególnie cenione nagrody za twórczość religijną – im. Brata Alberta (1983), Fundacji Alfreda Jurzykowskiego (1989).

Był wielki, ale nie sądzę by o tym wiedział. Zmarł w Warszawie 14 lipca 2005 roku.

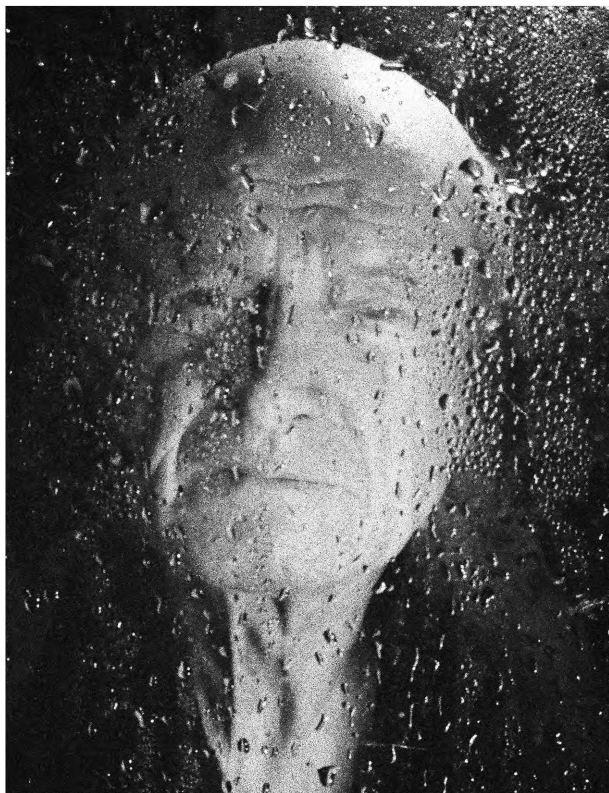
Przypisy:

* Tekst powstał z inspiracji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Dziękuję panu dyr. Mariuszowi Knorowskiemu za pomoc w uzyskaniu ilustracji. Dziękuję też pani Bogumile Omieczynskiej za użyczenie reprodukcji ekslibrisów ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku. Dziękuję pani Annie Grocholskiej za przeczytanie tekstu i cenne uwagi oraz Piotrowi Jarnuszkiewiczowi za fotografię medali.

¹ Andrzej Banach, *I pieniądz ma swego autora*, „Kulisy”, 14.01.1968

² *Sztuka, która utrwala pamięć. Mówi prof. Jerzy Jarnuszkiewicz*, „Słowo Powszechne”, 3.11.1969.

³ Rodzina: synowie pamiętają, że ich krewnym był Stanisław Szukalski, znakomity rzeźbiarz, chyba najbardziej oryginalny i kontrowersyjny artysta polski pierwszej połowy XX wieku. Pradziadek Jerzego, za zasługi dla Legionów, dostał prawo handlowania wyrobami monopolowymi. Miał podobno „wschodnią twarz”. Do dzieci się nie odzywał. Dziadek Eugeniusz był w Kaliszu kupcem. W jego warsztacie produkowano komody, później zajął się blacharstwem. Usposobienie miał dziwaczne, ryżu nie jadł, bo „niemiecki”, sprawiał sobie garnitury z najlepszej angielskiej wełny, ale żądał, by krawiec plecy zrobił z worka. Ja dla ludzi nie potrzebuję pokazywania – mówił. Warsztat przejął po nim syn Mieczysław, ojciec Jerzego. Miał wysokie kwalifikacje, związane z tym prawo wyzwalania uczniów na czeladników. Napisał podręcznik o technikach blacharskich, do którego ilustracje wykonał Jerzy. Uczył rzemiosła, aktywnie uczestniczył w życiu Kalisza, w Stowarzyszeniu Cyklistów, w Bractwie Kurkowym, Towarzystwie Wioślarskim, Straży Pożarnej. Przez pewien czas zajmował się handlem, miał sklep. W 1916 r. ożenił się ze Stanisławą Spodenkiewicz ze Zduńskiej Woli. Mieli ośmioro dzieci, dwóch synów zmarło wcześniej. W 1918 r. urodził się Zbigniew. W czasie wojny przedarł się do Francji, by walczyć w polskich oddziałach. Jako oficer uzyskał w Londynie stypendium, podjął studia



Jerzy Jarnuszkiewicz, lata dziewięćdziesiąte XIX w., fot. Piotr Jarnuszkiewicz

architektoniczne, wyemigrował do Kanady, gdzie został architektem. Drugi z kolei syn Jerzy (ur. 1919), o którym tu piszę – został rzeźbiarzem. Wojciech (ur. 1926) metaloplastyk, przejął warsztat po ojcu, później wyjechał do Kanady. Po ciężkich latach pracy otworzył pracownię metaloplastyki i zdobył uznanie swymi realizacjami. Najmłodszy syn, Krystyn (ur. 1930) jest rzeźbiarzem (ucniem Jerzego), profesorem Akademii Sztuk Pięknych. Grał główną rolę (w istocie siebie) w filmie Krzysztofa Zanussiiego *Struktura kryształu*. Córki to: Urszula i Barbara.

- ⁴ Anna Konik, zapis rozmowy z prof. Jarnuszkiewiczem 11.08.1998.
- ⁵ *W kręgu Pracowni Jarnuszkiewicza*. W 35-lecie pracy pedagogicznej profesora Jerzego Jarnuszkiewicza. Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 22.11-19.12.1983. Waldemar Baraniewski, *Rozmowa z profesorem Jerzym Jarnuszkiewiczem*, s. 57
- ⁶ *Najtrudniejsze zadanie. Z Jerzym Jarnuszkiewiczem*, „WTK Tygodnik Katolicki”, 29.07.1979.
- ⁷ Jerzy Jarnuszkiewicz, *O mojej pracy*, [w]: *Rzeźby, medale i ekslibrisy*, Galeria Kordegarda, listopad 1990.
- ⁸ *W kręgu Pracowni...* op., cit. s. 8
- ⁹ A. Konik, Zapis rozmowy, op. cit.
- ¹⁰ Tamże
- ¹¹ *W kręgu Pracowni...* op. cit., s. 8
- ¹² *W kręgu Pracowni...* op. cit., s. 9
- ¹³ Krytyk sztuki. Ur. 9.03.1918 r. w Warszawie, w patriotycznej polskiej rodzinie. W 1935 r. ukończyła gimnazjum i zaczęła stu-

dia polonistyczne na warszawskim Uniwersytecie. W latach okupacji zajmowała się tajnym nauczaniem, od 1943 r. ukrywała się jako Żydówka przed Niemcami. Po wojnie uczyła w Sosnowcu. Jesienią 1945 r. wróciła do Warszawy, zaczęła pracę w Biurze Odbudowy Stolicy, podjęła studia na historii sztuki. Wyszła za mąż za Jerzego Jarnuszkiewicza. W 1951 r. uzyskała magisterium polonistyki. Współpracowała z Instytutem Badań Literackich, później, podejmując pracę nad historią rzeźby związała się z Instytutem Sztuki PAN. Wydała książkę o pomniku Mickiewicza w Warszawie, o współczesnej rzeźbie, razem z A. Jackowskim *Sztukę ludu polskiego*. Współpracowała z katedrą rzeźby Akademii Sztuk Pięknych, galerią Repassage, publikowała artykuły o rzeźbie współczesnej. Jako krytyk towarzyszyła wielu młodym artystom, inicjowała ważne wydarzenia, wystawy (np. *Rzeźba w ogrodzie*, 1957). „Spełniała się w bezpośrednich kontaktach z ludźmi, napisał Grzegorz Kowalski. Miała zdumiewającą intuicję. Była świadkiem przemian rzeźby powojennej od jej początku”. Zmarła 7 listopada 1986 r.

- ¹⁴ Tadeusz Cieślowski syn, *Analiza estetyczna drzeworytowych ekslibrisów Jarnuszkiewicza Jerzego*. Próba recenzji wzorcowej. Wydanie drugie Warszawa – New York 1946. Nakładem Zofii Cieślowskiej. [wydanie I – 1944 r. maszynopis, 15 egz. ozdobionych 12 oryginalnymi odbitkami]
- ¹⁵ Joanna Sabiełło, *Dom otwarty na świat*, „Zwierciadło”, 4.03.1976.
- ¹⁶ Irena Grzesiuk-Olszewska, *W trzydziestą rocznicę Międzynarodowego Koncertu na Pomnik Ofiar Oświęcimia. Projekty niezrealizowane*. „Rzeźba polska”, rocznik 1980 Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ *W kręgu Pracowni...* op. cit., s. 13
- ¹⁹ Jerzy Jarnuszkiewicz, *O mojej pracy* [w] *Jerzy Jarnuszkiewicz. Rzeźby, medale i rysunki*, Galeria Kordegarda, listopad 1990 r.
- ²⁰ *W kręgu Pracowni...* op. cit., s. 19
- ²¹ Mieczysław Porębski, *Jarnuszkiewicz* [w:] *Pożegnanie z krytyką*, Kraków-Wrocław, 1983, s. 306.
- ²² Wiesława Wierzchowska, *Jerzy Jarnuszkiewicz*, „Poezja” nr 6, 1969.
- ²³ Tamże
- ²⁴ Wiesław Borowski, *Jerzy Jarnuszkiewicz, Rzeźby w metalu*, „Projekt” nr 3, 1966
- ²⁵ Andrzej Osęka, *Rzeźbiarskie źródła niepokoju*, „Polska” nr 2, 1966.
- ²⁶ Zofia Kossakowska-Szanajca, *Pokaz medali, ekslibrisów i notatek z podróży Jerzego Jarnuszkiewicza*, Galeria Kordegarda, 1971.
- ²⁷ Wiesława Wierzchowska, *Medale i ekslibrisy Jerzego Jarnuszkiewicza*
- ²⁸ *Najtrudniejsze zadanie. Z Jerzym Jarnuszkiewiczem*, WTK, „Tygodnik Katolicki”, 29.07.1979.
- ²⁹ *J. Jarnuszkiewicz, O mojej pracy...* op. cit.,
- ³⁰ Andrzej Ryszkiewicz, *Lubelski pomnik*, „Tygodnik Powszechny”, nr 45, 1983.
- ³¹ W. J. Jakubowska, *Exlibrisy Adama Młodzianowskiego i Jerzego Jarnuszkiewicza*, wydał Antoni Brosz, Kraków 1967.
- ³² J. Jarnuszkiewicz, *O mojej pracy...* op. cit., s. 7
- ³³ Anna Konik, *Jerzy Jarnuszkiewicz*, praca magisterska w Katedrze Rzeźby ASP w Warszawie.
- ³⁴ *W kręgu Pracowni...* op. cit.,
- ³⁵ Grzegorz Kowalski, *Jerzy Jarnuszkiewicz 1919-2005*; „Orońsko” Kwartalnik rzeźby, Orońsko, nr 3 (60) 2005.
- ³⁶ Tamże
- ³⁷ Tamże...