

MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA

UWIKŁANIE SZTUKI W HISTORIĘ  
PROBLEMY INTERPRETACJI, POZNANIA I WARTOŚCIOWANIA  
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WIKTORA TOŁKINA

Historia sztuki rozwija się w tempie dyktowanym przez przemiany w sztuce. Artyści podejmują nowe wyzwania oraz proponują adekwatne do nich rozwiązania i w ten naturalny sposób wytyczają wciąż nową problematykę badawczą w historii sztuki. Potrzeba ciągłego weryfikowania istniejącego stanu wiedzy dotyczy nie tylko sztuki aktualnej, lecz także dawnej, niezależnie od okresu jej powstania. Naukowcy starają się zanalizować i zinterpretować dzieła sztuki, by móc przypisać badanym poczynaniom artystycznym należną rangę. Podejmując wyzwanie interpretowania dzieła, historia sztuki popada w problematykę jego wartościowania. Stosowany przez twórcę język, symbol czy metafora, służą jako narzędzia poznania.

W niniejszej pracy chciałabym omówić zagadnienie wpływu historii na interpretację i wartościowanie dzieła sztuki na wybranych przykładach z twórczości Wiktora Tołkina. Związany z Gdańskiem rzeźbiarz należy do odchodzącego już „pokolenia Kolumbów”. Jego życie jest uwikłane w historię i może być reprezentatywne dla jego generacji. Te zmieniające się, często bardzo dramatyczne koleje losu odzwierciedlane są w jego pracy. Dla opisu nie tylko swoich indywidualnych przeżyć, ale również ogólnospołecznych artysta buduje własny język wypowiedzi artystycznej. W niniejszym tekście zwrócę szczególną uwagę na proces kreacji artystycznej w aspekcie poszukiwania przez Tołkina odpowiedniej symboliki, czy metafory dla oddania założonej wcześniej treści dzieła. Przedmiotem moich badań będzie także analiza

zastosowanych środków artystycznych, które miały wpływ na późniejszą interpretację i odbiór jego dzieł.

Artyści, jak wszyscy inni ludzie, zanurzeni są w aktualnej rzeczywistości. Zrodzone z ich myśli dzieła podejmują dialog z otaczającym ich światem, są zatem rodzajem autorskiego komentarza do rzeczywistości. Jednym z najkolorowniejszych sposobów wyłożenia zależności pomiędzy człowiekiem, jego oglądem sytuacji, a rzeczywistością jest diagram słynnego francuskiego psychoanalityka Jacquesa Lacana<sup>1</sup>. Jego spostrzeżenia dotyczące sfery psychologicznej zostają tu przywołane, ponieważ można je przyrównać do relacji zachodzących pomiędzy oglądem artysty, dziełem a rzeczywistością. Obraz jest tu ekranem funkcjonującym jako przecięcie dwóch przeciwstawnych względem siebie trójkątów. Jeżeli za wierzchołek jednego uznamy „spojrzenie” (ogląd, sposób widzenia), to wówczas podstawę trójkąta wyznaczy nam „przedmiot przedstawienia”. Jednocześnie wierzchołkiem trójkąta może stać się „przedmiot przedstawienia”, a wtedy analogicznie podstawą trójkąta stanie się lacanowskie „spojrzenie”<sup>2</sup>. Jednocześnie autor tego graficznego zapisu przedstawienia relacji pomiędzy oglądem, ekranem, a przedstawieniem wydaje się podkreślać znaczenie natury obrazu/ekranu. Dzieło sztuki z jednej strony staje się granicą pomiędzy oglądem artysty a postrzeganą rzeczywistością, z drugiej zaś jest ich częścią wspólną.

Można uznać za pewnik i swoistą podstawę do dalszych rozważań istnienie związku pomiędzy artystą, rzeczywistością go otaczającą, a dziełem sztuki. Ogół doświadczeń zbieranych przez umysł artysty znajduje swoje ujście w jego twórczości. Jakość bodźców, jakie przynosi życie, ma charakter heterogeniczny, umysł artysty przetwarza je na równie wielorakie projekcje, które ponownie ulegają modyfikacjom kierowanym przez rzeczywistość. Dopiero wówczas mamy możliwość zetknięcia się z dziełem. Są jednak sytuacje, w których na umysł artysty brutalnie oddziałuje rzeczywistość i to w sposób ekstremalny. Takich przykładów dostarczyły wydarzenia II wojny światowej. Lata okupacji zaznaczyły się głębokim terrorem, jakiego doświadczyła ludność cywilna. Do więzień i obozów koncentracyjnych trafiali również artyści, którzy, mimo ciężkich warunków bytowania, nie zaprzestali działalności ar-

---

<sup>1</sup> *The Gaze as „Object Petit a”*, [w:] t e n z e, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, New York: W. W. Norton & Company 1978, s. 105-106 – za: P. P i o t r o w s k i, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999, s. 10-11.

<sup>2</sup> Za: P i o t r o w s k i, tamże.

tystycznej<sup>3</sup>. Dla wielu z nich świat sztuki stał się alternatywny do realnego-  
-obozowego. Po wojnie wielu z nich podejmowało próbę rozprawienia się ze  
wspomnieniami obozowymi w ramach autoterapii i przetwarzało swoje trau-  
matyczne doświadczenia na język sztuki. Stała się ona rodzajem antidotum  
dla poszarpanego drastycznymi przeżyciami twórcy. Wspomniany wyżej La-  
can omawia zagadnienie traumy z punktu widzenia psychoanalizy jako „chy-  
bionego spotkania z rzeczywistością” i uważa, że wówczas praktyka terapeutyczna  
winna opierać się nie na przedstawianiu rzeczywistości, lecz na jej powtarza-  
niu<sup>4</sup>. Takie działania można zauważyć w twórczości wielu artystów, którzy  
przeżyli koszmar faszyzmu. Jednym z nich jest Wiktor Tołkin.

Jako nastolatek należał do Szarych Szeregów. Od 1942 r. był w Związku  
Walki Zbrojnej, a następnie w AK, gdzie działał w ugrupowaniu „Wachlarz”,  
w którego skład wchodził harcerze. Dnia 20 lipca 1942 r. Niemcy urządzili  
zasadzkę w mieszkaniu, w którym zorganizowano zbiórkę, w ręce Gestapo  
wpadła większość spiskowców. Po krwawych przesłuchaniach w budynku  
przy al. Szucha i kilkumiesięcznym pobycie na Pawiaku Tołkina wywieziono  
do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau (18.11.1942), gdzie otrzymał  
numer obozowy 75 886<sup>5</sup>. Swoją pierwszą rzeźbę – postać kobiecą z brukwi,  
stworzył w obozowej kartoflarni. Tak rozpoczęła się jego artystyczna działal-  
ność<sup>6</sup>. Po latach artysta wspominał: „Zajmowałem się w obozie sztuką i ona  
pozwoliła mi przetrwać. Zajmując się nią, znajdowałem się w innym świe-  
cie”<sup>7</sup>. Słowa te pozwalają nam zrozumieć, jak wielkie znaczenie dla sfery  
psychicznej artysty miała sztuka.

Po wojnie Tołkin kontynuował naukę na Politechnice Gdańskiej i Państwo-  
wej Wyższej Szkole Plastycznej w Sopocie (Załączek Gdańskiej Akademii

---

<sup>3</sup> Zagadnienie to znajduje swoje odbicie w literaturze przedmiotu, pisze o tym m.in. J. Ja-  
worska („*Nie wszystkich umrę...*” *Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach  
i obozach koncentracyjnych*, Warszawa: Książka i Wiedza 1975); zob. też: t a ż, *Polska sztuka  
walcząca 1939-1945*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1985; A. K. O l-  
s z e w s k i, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 w zarysie*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress  
1988, s. 70-71; *Pamięć wojny w sztuce*, red. J. M. M i c h a ł o w s k i, Warszawa: Ossoline-  
um 1978.

<sup>4</sup> P i o t r o w s k i, dz. cyt., s. 10.

<sup>5</sup> Wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12.2008.

<sup>6</sup> L a i k, *Poddasza, pracowni. Pierwsza rzeźba z... brukwi*, „Dziennik Bałtycki” z dn.  
19.12.1961, nr 295; wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12.2008.

<sup>7</sup> H. U l a t o w s k a, *Świątynie życia i śmierci*, maszynopis, własność: Wiktor Tołkin,  
s. 2. (Hanna Ulatowska, prof. na uniwersytecie w Dallas, Texas. Badała działalność artystyczną  
w obozach koncentracyjnych. Była więźniarką Auschwitz); wywiad autorki z Tołkinem z dn.  
5.12.2008.

Sztuk Pięknych). Do grona jego profesorów należeli Antoni Wnuk, Stanisław Horno-Popławski, Alfons Karny.

Zważywszy na obozową przeszłość tematyka martyrologiczna była Tołkinowi niezwykle bliska. Jako były więzień obozu koncentracyjnego w Auschwitz pragnął przekuć to traumatyczne doświadczenie w materię bryły rzeźbiarskiej. Los dał mu taką szansę. W omówionych poniżej dwóch realizacjach na terenach byłych obozów koncentracyjnych – w Stutthofie i na Majdanku – Tołkinowi udało się znaleźć reprezentatywny język formy. Za pomocą symbolu przedstawił, a nawet – można by rzec – zmaterializował gehennę ofiar obozów koncentracyjnych.

W pierwszym z nich – pomniku na terenie byłego obozu w Stutthofie<sup>8</sup> (1968 r.) (il. 1) artysta zaproponował przesyconą głęboką symboliką wizję. Tołkin wraz z inż. Januszem Dembkiem nobilitował teren obozu jako *terra sacra*. W surowych, ale wymownych zabiegach uwidocznia się dbałość Tołkina o traktowanie ofiar jak męczenników. W konsekwencji teren obozu staje się ołtarzem ofiarnym. Dalszy logiczny rozwój tej wizji znajduje swoją wykładnię w powiązaniu zachowanych reliktyw obozu z pomnikiem. Całość założenia przeradza się w monumentalną kompozycję przestrzenną. Pomiedzy zachowane obozowe zabudowania wplata artysta założenie pomnikowe. W Stutthofie składa się ono z dwóch zasadniczych elementów skonfrontowanych ze sobą poprzez przeciwstawne kierunki: pionowy – obelisk i poziomy – mauzoleum w formie leżącego graniastosłupa. Obelisk jako element pionowy nawiązuje do tradycji pomników zwycięstwa i został nazwany przez twórcę Forum Narodów. Upamiętnia miejsce zsypania prochów ciał palonych w krematorium, ma jedenaste metrów wysokości<sup>9</sup>. Z jego chropowatych ścian wylaniają się, niczym z płomieni, zastygłe antropomorficzne kontury – ślady, cienie ludzi tu zabitych. W tym jednym elemencie zawiązuje się podwójna symbolika: z jednej strony powstające z popiołów ciała ofiar, przed-

---

<sup>8</sup> Konzentrationslager Stutthof był najdłużej działającym obozem na ziemiach polskich. Został zlokalizowany w miejscu odosobnionym, gdzie samo ukształtowanie terenu (Zatoka Gdańska, Zalew Wiślany, Wisła oraz liczne na tym terenie kanały i rzeki) stanowiło naturalne ogrodzenie uniemożliwiające ucieczkę. Celem obozu była eksterminacja ludności polskiej z terenu Wolnego Miasta Gdańska i Pomorza. Pierwszy transport więźniów przybył tu już drugiego września 1939 r. Przez sześć lat istnienia obozu przebywało tu 110 tysięcy więźniów, z których blisko 80 procent poniosło tu śmierć. Ich prochami zasypywano okoliczne doły. Wolności doczekało około dwustu więźniów. Państwowe Muzeum Stutthof utworzono w 1962 r. (I. G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa: Neriton 1995, s. 118-119; <http://www.stutthof.pl/>)

<sup>9</sup> Tamże.

stawione w rzeźbiarsko opracowanej formie, zaświadczać o pamięci o ofiarach nazizmu, z drugiej zaś symbolizują ich moralne zwycięstwo – w ostatecznej konfrontacji z oprawcą ocaliły swoje człowieczeństwo mimo utraty życia. W tym kontekście znaczeniowym formuła obelisku jako pomnika zwycięstwa, jest uzasadniona. Artysta dążył do opracowania uniwersalnego języka wypowiedzi. Zobowiązywała go do tego tematyka martyrologiczna, która obejmowała takie rozliczne aspekty, jak: wielonarodowość więźniów obozów koncentracyjnych, ogólnoludzki wymiar zbrodni ludobójstwa przy jednoczesnym indywidualnym doświadczeniu tego koszmaru przez ofiary. By sprostać tym zadaniom Tołkin zrezygnował z reportażowego ujęcia tematu. Zaproponowana przez niego forma nie opisuje jednostkowego wydarzenia, lecz opiera się na takich warstwach treściowych, które są wspólne dla wielości zaznaczonych tragedii ludzkich. Dlatego też z obelisku wyłaniają się poddane deformacji zarysy odindywidualizowanych twarzy. Podobnie uniwersalne przesłanie zawiera mauzoleum. Jest ono przedstawione w formie prostopadłościanu liczącego czterdzieści osiem metrów długości i wytycza kierunek poziomy. Mauzoleum w Stutthofie, zgodnie z zakorzenionym w tradycji posthellenistycznej rozumieniem, jest budowlą o charakterze sepulkralnym. Plastyczne przedstawienie wspomnienia o zmarłych zostało ukazane w formie reliefu wklęsłego. Jest to ukazanie konduktu nierealnych, zdeformowanych postaci podążających ku miejscu zsypywania prochów – Forum Narodów. Na przeciwległej ścianie, poprzez umieszczenie oszklonej wnęki, jak w osobliwym relikwiarzu, ukazane są szczątki ofiar – prochy z niedopalonymi fragmentami kości ludzi spalonych w stojącym obok krematorium. Przywołane zostaje również znaczenie relikwiarza, które jest wprowadzeniem kolejnego skojarzenia zakorzenionego w europejskiej spuściźnie. Utworzona hybryda mauzoleum-relikwiarz niesie ze sobą szereg komplementarnych względem siebie znaczeń. Symboliczne przeciwstawienie śmierci i życia możemy również dostrzec w skontrastowaniu treści długich ścian prostopadłościanu mauzoleum z jego krótszą ścianą boczną pokrytą numerami obozowymi więźniów, którzy przetrwali tę gehennę. To zestawienie unaocznia dobitnie, iż żniwo śmierci było obfite.

Drugą znaczącą realizacją Tołkina, dotyczącą tematyki martyrologicznej, jest Pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady na Majdanku w Lublinie<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Obóz koncentracyjny na Majdanku istniał od 1941 do 1944 r. Umiejscowiono go na południowo-wschodnich krańcach Lublina. W założeniach miał być to obóz dla jeńców wojennych, jednak od początku swego istnienia stał się obozem koncentracyjnym przetrzymującym od 25 do 50 tysięcy więźniów wielu narodowości (w tym 38% stanowili Polacy) i wciąż był rozbudowywany. Dokładna liczba ofiar nie jest znana. W przybliżeniu określa się ją na ok. 360

(1969 r.) (il. 2)<sup>11</sup>. Tołkin zrealizował koncepcję pomnika przestrzennego osadzonego na osi prowadzącej z północy na południe. Zwiedzający stają się tu pielgrzymami podążającymi wzdłuż artystycznej wizji drogi męki i kaźni obozu koncentracyjnego. By to osiągnąć, buduje prawie teatralnymi efektami narastające napięcie, które wzbudza w zwiedzających uczucia zbliżone do doznań, jakie towarzyszyły ofiarom nazizmu. Turysta staje się uczestnikiem retrospekcji psychologicznej doznań ofiar. Pierwszym elementem przygotowującym odbiorcę jest betonowy wawóz, którego ściany boczne najeżone są ostrymi głazami. Dostać się do niego można po równi pochyłej, która budzi w przechodniach wrażenie nieuchronności wejścia na nieprzyjazną, wręcz wrogą drogę. W zwiedzających narasta wówczas namiastka lęku, który trawił przywożonych tu bydłocymi wagonami ludzi. Otwierająca założenie artystyczne równia pochyła jest symboliczną materializacją emocji nowoprzybyłych więźniów. Jako młody człowiek Tołkin przeżył to w Auschwitz. W betonowym wawozie straszącym głazami, które sprawiają wrażenie, iż lada chwila runą na przechodniów swoimi ostrymi krawędziami, artysta-więzień snuje dalej swoją opowieść o człowieku pędzonym pod kolbami karabinów ku bramie piekła, jakim tu na ziemi stały się obozy koncentracyjne. Z kamiennego wawozu można się wydostać po stromych i trudnych do pokonania schodach. Ten wysiłek, włożony we wspinaczkę ku Bramie, jest zapowiedzią cierpienia, jakie czeka po przejściu przez bramę obozu. Jednak jest też inna droga – wąska szczelina w prawej ścianie, dająca nadzieję i symbolizująca tych wszystkich, którzy przetrwali. Monumentalna, ekspresyjna forma Bramy wprowadza w stan skupienia i powagi. Nieforemna betonowa bryła, porozdzierana prześwitami, agonalnie wije się swymi ramionami nad głowami prze-

---

tysięcy. Większość z nich straciła życie przez rozstrzelanie lub w komorach gazowych. Ciała początkowo zakopywano, następnie palono na stosach, a ostatecznie spalano w krematoriach. Resztki spalonych ciał mielono i przerabiano na nawóz. W październiku 1944 r. powstało Państwowe Muzeum na Majdanku. (G r z e s i u k - O l s z e w s k a, dz. cyt., s. 120; <http://www.majdanek.pl/>). Dzieje obozu na Majdanku w kontekście historycznym opisuje J. Marszałek (*Majdanek. Obóz koncentracyjny w Lublinie*, Warszawa: Interpress 1987).

<sup>11</sup> Do publikacji, które wnikliwiej traktują temat pomnika na Majdanku należą: N. S m o l a r z, *Pomnik ku czci Ofiar Obozu Zagłady na Majdanku*, „Architektura” 1970, nr 11, s. 382-389; A. K. O l s z e w s k i, *Pomniki walki i zwycięstwa w Polsce*, [w:] *Pamięć wojny w sztuce*, red. J. M. Michałowski, Warszawa: Ossolineum 1978, s. 16; G r z e s i u k - O l s z e w s k a, dz. cyt., s. 119-121; M. L a c h o w s k i, *Wobec pomników zagłady*, „Rzeźba Polska” 13(2008), s. 107-110; M. H o w o r u s - C z a j k a, *The Dynamic Process of Remembering in Art – Perception of Victor Tolkin’s Historical Monuments Before and After Transformation of State System in Poland*, [w:] „Current Issues in European Cultural Studies. Conference Proceedings”, red. M. Fredricksson, Linkopings: Linkoping University Electronic Press 2011.



chodniów. Ta olbrzymia masa betonu podtrzymywana przez dwie wąskie podpory staje się zagadką dla dzisiejszego odbiorcy. Nie była nią jednak dla byłych więźniów obozów koncentracyjnych, którzy nie mogli wymazać ze swojej pamięci widoków sprasowanych ludzkich ciał leżących jedne na drugich w stosach, ani zapachu dymu buchającego z kominów krematoriów. Artysta-były więzień symbolicznie ukazał te traumatyczne doznania.

W prześwicie pod masywem Bramy widoczny jest dalszy etap pielgrzymki zwiedzających – Droga Hołdu i Pamięci. Liczy ona blisko kilometr i wiedzie wzdłuż zachowanych wież strażniczych aż do Mauzoleum. Stworzony przez artystę dystans daje czas przechodniom na refleksje i kontemplacje. To czas ważny i poważny. Każdy krok przybliża do kulminacyjnego punktu założenia, jakim jest Mauzoleum. Tołkin nadał mu formę potężnego relikwiarza, w którego wnętrzu zamknięto siedemset metrów sześciennych ludzkich prochów. Podobnie jak w realizacji stutthofskiej, rzeźbiarz-architekt położył nacisk na oddanie czci pomordowanym poprzez traktowanie ich szczątków jako relikwii. W twórczości Tołkina jest to wiodące zagadnienie. Stąd za egzegezę koncepcji Mauzoleum na Majdanku należy uznać czaszę, kopułę, kurhan, czy znicz. Siła oddziaływania surowej, acz głęboko symbolicznej, bryły architektonicznej wzmocniona jest rzeźbiarskim akcentem. Unoszący się na trzech podporach dysk Mauzoleum obiega fryz wypełniony nieregularnymi, negatywowymi formami, które korespondują z abstrahizującą bryłą Bramy. Dopełnieniem i skonkretyzowaniem odczuwanej dotąd sensorycznie lecz wciąż niewypowiedzianej treści jest reliefowy napis *LOS NASZ DLA WAS / PRZESTROGA*, umieszczony w centralnej części fryzu, ponad schodami prowadzącymi na podest.

Tu kończy się ta specyficzna pielgrzymka. Brama i Mauzoleum stanowią dla zwiedzających początek i kres emocjonalnej drogi pamięci, a dla ofiar – był to kres życia. Artysta umożliwił wrażliwemu odbiorcy wstrząsającą podróż w przeszłość. Dał wspaniały popis potęgi ekspresji wypływającej z połączenia sztuk. Mam tu na myśli nie tylko architekturę i rzeźbę. W tym dziele jest również świadome sterowanie emocjami odbiorców. Tołkin za pomocą odpowiedniej gradacji plastycznych środków buduje doznania z wirtuozerią reżysera teatralnego widowiska. Wykorzystuje bodźce psychologiczne. Jego twórczość to poszukiwanie – „Oto np. doszukałem się paraleli między grozą głazu wiszącego na stromej ścianie kamieniołomu a kształtem Drogi Pamięci, wyobrażonej w postaci kamiennego wężu-otchłani”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> A. S t a n i s ł a w s k i, *W 25-lecie wyzwolenia obozu. Pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku*, „Dziennik Bałtycki” 1968, nr 226, s. 4.

Tołkin swoje koncepcje pomników na terenach byłych obozów koncentracyjnych wypracował na podstawie własnych doświadczeń z Auschwitz, konsultacji z innymi więźniami, ówczesnych tendencji w sztuce, dostosował je do zastanych warunków lokalnych (historia obozu, topografia terenu itp.).

Zagadnienie „drogi” w pomnikach martyrologicznych – nieśmiało jeszcze podjęte przez Tołkina w Stutthofie, lecz na dużą skalę przedstawione na Majdanku – zaistniało wcześniej na międzynarodowym konkursie na pomnik w Auschwitz w 1958 r., w którym przewodniczącym jury był Henry Moore, i znalazło już swoje miejsce w literaturze przedmiotu. Kluczowy dla tego zagadnienia wydaje się projekt zaproponowany przez polski zespół rzeźbiarzy pod przewodnictwem Oskara Hansena<sup>13</sup>. Koncepcja ta zakłada biegnącą ukośnie przez cały obóz ku krematorium drogę, która upamiętniać miała główne miejsca tej fabryki śmierci. Po obu stronach drogi miał rosnąć las, który w miarę upływającego czasu pochłonałby pozostałości po fabryce śmierci, odkupując zbrodnie i dając wieczny pokój rozsianym po tej ziemi prochom ofiar. Projekt ten okazał się zbyt kontrowersyjny i nie został zrealizowany. Mimo to otworzył nowe horyzonty dla pomników o tej tematyce. Sam Tołkin, jako były więzień i rzeźbiarz, sprzeciwia się zaproponowanej przez zespół Hansena koncepcji pomnika. Swoje stanowisko w tej sprawie wypracował jeszcze jako więzień Auschwitz. Wspomina rozmowę, którą odbył zimą 1943/1944 r. ze swoim przyjacielem i współwięźniem Marianem Tolińskim. Obaj zastanawiali się nad tym, co należy po wojnie zrobić z tym straszliwym miejscem (oczywiście żaden z nich nie wątpił w zwycięstwo)<sup>14</sup>. Toliński był zdania, że należy tu zasiać las, którego szum będzie opowiadał o okropnościach, jakie tu się wydarzyły. Tołkin był innego zdania. Uważał, że „las to jest miejsce do przyjemnych spacerów i o niczym innym nie opowie” – przekonywał kolegę<sup>15</sup>. Być może dlatego późniejszy rzeźbiarz zawsze zdecydowanie przeciwstawiał się próbom zadrzewiania terenów poobozowych.

---

<sup>13</sup> Zob. m.in. A. K. O l s z e w s k i, *Pomniki walki i zwycięstwa...*, s. 15; I. G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *W trzydziestą rocznicę Międzynarodowego Konkursu na Pomnik Ofiar Oświęcimia. Projekty niezrealizowane*, „Rzeźba Polska” 1989, s. 113-118; M. K i t o w s k a - Ł y s i a k, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1999, s. 59-70; G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *Polska rzeźba...*, s. 110-112.

<sup>14</sup> Marian Toliński ur. 23.03.1915 r. w Krakowie, numer obozowy: 49, zawód: mgr farmacji, uwagi: przen. 1944 do KL Sachsenhausen, przeżył. ([http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=97](http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_wrapper&Itemid=97)). Toliński był szefem obozowej apteki w 28 bloku. Tołkin zaprzyjaźnił się z nim i wyrzeźbił dla niego do obozowej apteki rzeźbę, która potem stała w jej oknie (wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12.2008).

<sup>15</sup> Wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12.2008.



Przygotowywanie terenu pod budowę pomnika w Stutthofie rozpoczął od wykarczowania dwudziestoletniego już zagajnika<sup>16</sup>. Od usunięcia dziko rosnących drzew zaczął również prace na Majdanku<sup>17</sup>. Ten silny opór przeciwko wykorzystywaniu natury dla upamiętnienia miejsc pamięci ucieleśnia się w preferowanej przez Tołkina koncepcji pomnika martyrologicznego jako potężnej, „grzmiącej” bryły<sup>18</sup>. Tołkin wielokrotnie podkreślał, iż na jego twórczość mają wpływ wojenne przeżycia, pisał np.:

[...] temat martyrologii i walki jest mi szczególnie bliski. Czuję i pamiętam atmosferę tamtych dni. To były czasy straszliwej próby narodu. Przez ten okres przeszedłem i dziś nie mogę być obojętny na to, co się wtedy działo. I dlatego HEROIZM TAMTYCH CZASÓW PRZEKAZUJĘ potomności w twardym, monumentalnym tworzywie<sup>19</sup>.

W wypowiedzi tej artysta sam identyfikuje swoje działania jako specyficzną metaforę. Dokonuje transkrypcji traumatycznych doświadczeń o psychologicznej naturze na język rzeźbiarskiej bryły. Innym razem mówił:

Jestem z tego rocznika, który ktoś kiedyś nazwał „pokoleniem Kolumbów”. Te sprawy znam nie tylko z opowiadań. Wiem, jak wyglądały cele Pawiaka, kiedy na ich ścianach były jeszcze świeże ślady polskiej krwi, znam Oświęcim nie z wycieczki turystycznej, ale byłem tam więźniem<sup>20</sup>.

O swojej wizji pomnika i jego roli opowiedział słowami: „Przecież pomników nie tworzymy dla samego tworzenia. Pomnik jest symbolem. Jest hołdem oddanym komuś, albo jakiejś sprawie”<sup>21</sup>.

Na artystyczną kreację traumatycznych doświadczeń Tołkina z okresu wojny miały wpływ nie tylko jego indywidualne doświadczenia, ale również wizje innych współwięźniów. Artysta wsłuchiwał się w ich wspomnienia, a nawet konsultował. Tak było w wypadku pisarki i byłej więźniarki Auschwitz-Birkenau – Zofii Posmysz, która, poproszona przez Tołkina o pomoc, tak opisała swoje wyobrażenie:

---

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> M. G a j d z i ń s k i, *25-lecie Powrotu Ziem Zachodnich do Polski. Przekazuję heroizm tamtych dni. Rozmowa z art. rzeźbiarzem Wiktorem Tolkinem*, „Słowo Powszechne” 1970, nr 5, s. 3.

<sup>20</sup> S. S i e r e c k i, *Wybieramy gdańszczanina roku. Pamięć o przeszłości zaklęta w głazy*, „Wieczór Wybrzeża” 1968, nr 159, s. 3.

<sup>21</sup> G a j d z i ń s k i, *25-lecie Powrotu Ziem Zachodnich...*

Mój oświęcimski pomnik nie miałby rysów, tylko piszczele nóg, tylko kadłuby, tylko rusztowania kości. Pomnik to symbol i forma, która musi przemówić jednoznacznie. Jego treść – chyba w równym stopniu co i treść napisu – nie może wyrażać tylko chwili. Zakładamy przecież, że przetrwa wieki. Nie jest więc obojętne co odczują i pomyślą oglądający go po nas [...]. Musi ukazywać właściwą wielkość i miarę zjawiska, któremu jest poświęcone<sup>22</sup>.

Do dziś Tołkin przechowuje przysłany mu przez Posmysz maszynopis zatytułowany *Chrystus Oświęcimski*. Autorka tak tam opisuje swoje doznania: „[...] znów widziałam «rzygający płomieniem komin krematorium», stopy nągich zwłok pod blokami, słyszałam apokaliptyczny zgiełk rampy, czułam wszechobecny, duszący smród palonego ludzkiego mięsa”. Jej sugestie zmaterializowały się w symbolicznej Bramie Obozowej Majdanka – olbrzymia masa ugnieczonego w poszarpany graniastosłup betonu wisi nad ziemią, jakby wbrew zasadom grawitacji, podparta dwoma czterobocznymi filarami. Odczytywana jest jako porównywanie do bramy piekieł z *Boskiej Komedii* Dantego<sup>23</sup> – „Porzucicie wszelką nadzieję, wy, którzy [tu] wchodzicie”. Artysta sugeruje również, iż Brama wzięła swoją formę od makabrycznej wizji „chmury sprasowanych ludzi”. Tołkin powraca pamięcią do tamtych dni mówiąc w jednym z wywiadów:

Wiele razy ocierałem się o śmierć. Najmocniej tkwią mi w pamięci potworne widoki z Auschwitz-Birkenau. Otworzyła się brama między blokiem dziesiątym a jedenastym i ukazała się olbrzymia, pchana przez ludzi fura pełna trupów, ręce i nogi zwisały ku ziemi. Stos trupów widziałem także przy piecu w obozowym szpitalu. Przez obozowe okno zobaczyłem stertę przed chwilą rozstrzelanych kobiet. Z ciał, przeładowywanych przez Niemców na wóz, bluzgała krew<sup>24</sup>.

Pomniki martyrologiczne związane są z konkretnymi wydarzeniami historycznymi, które mają charakter krwawej rany w substancji społecznej danego kraju. Nie inaczej jest w Polsce. W związku z tak dużym obciążeniem moralnym i balastem historii oraz oczekiwaniami społecznymi bardzo łatwo jest popaść w pustą retorykę. Zagadnienie tego rodzaju zagrożeń dla pomników tej grupy podjął Gustaw Herling Grudziński:

---

<sup>22</sup> G. B r a l, *Głazy wołać będą...*, „Tygodnik Morski” 1968, nr 19, s. 1, 6.

<sup>23</sup> I.J.K., *Kamienny symbol męczeństwa i heroizmu*, „Kamena” 1968, nr 19, s. 5; G r z e - s i u k - O l s z e w s k a, *Polska rzeźba...*, s. 121; wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12. 2008.

<sup>24</sup> K. K o r c z a k, *Pomnik. 80. urodziny Wiktora Tołkina*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 63, s. 10.

Nie lubię na ogół pomników, a już szczególnie takich, które ogrom tragedii próbują ująć w kamienne ryzy retoryki. Nie podobał mi się, na przykład, pomnik bohaterów getta w Warszawie. Ale Majdanek! Ten długi, ropowaty, porowaty, bezkształtny gład u wejścia obok bramy z szarpanego żeliwa, z rozległym, pustym i jałowym polem poobozowym w tle, aż do odległego muzeum na horyzoncie. Całość, przejmująca do głębi całość zaprojektował ktoś (nie mogłem niestety dowiedzieć się kto), rozumiejący dobrze, jak wolno stawiać pomniki Zagłady<sup>25</sup>.

Te słowa zostały wypowiedziane w okresie, gdy transformacja ustrojowa w Polsce stała się faktem. Należy jednak pamiętać, że na stosowaną przez wcześniejsze dziesięciolecia formę miały silny wpływ aspekty pozaartystyczne, które oddziaływały na całe środowisko twórców, w tym także na Tołkina.

Po II wojnie światowej, w miarę umacniania się „ludowej władzy” w Polsce rosło zapotrzebowanie na rozbudowywanie panteonu bohaterów nowej nomenklatury. Na szczęście obywatele Polski „już” Ludowej nie byli podatni na oddawanie hołdu bohaterom typu „Pawlik Morozow”<sup>26</sup>. Dlatego też jako instrument propagandy poszukiwano innej tematyki. Ze względu na wciąż niezabliźnioną ranę istniejącą w zbiorowej świadomości narodu polskiego, wywołaną okrucieństwami dopiero co zakończonej wojny, sztuka o tej tematyce znajdowała uznanie w społeczeństwie. Na tej fali zbiorowej potrzeby złożenia hołdu bohaterom walki z faszyzmem powstawały pomniki doniosłe artystycznie i ważne, lecz czystość idei w nich zawartych została zbrukana poprzez uwikłanie ich w polityczne rozgrywki aparatu władzy. Podczas badań nad sztuką okresu PRL należy zawsze zadać sobie pytanie o stopień i przyczynę jej uwikłania w politykę. Dla poparcia powyższych wywodów można przywołać przykłady dzieł o wielkich walorach artystycznych. Znajdzie się w tej grupie pomnik Czynu Powstańczego na Górze św. Anny (1946 r.) na Śląsku autorstwa Xawerego Dunikowskiego, który odnosi się do wydarzeń sprzed II wojny światowej, ale swoją tematyką nawiązuje do walki o polskość Śląska. Ten sam autor stworzył siedem lat później pomnik Wyzwolenia Ziemi Warmińskiej i Mazurskiej w Olsztynie (1953 r.). Oba te przykłady powstały dzięki aprobachie ówczesnej władzy i były zgodne z kierunkiem jej polityki umacniania władzy na terenach wytyczonych przez pojałtański „porządek”. Nie zmienia to faktu, że powyższe pomniki pod względem artystycznym stanowią wysoki poziom artystycznej kreacji i udaną próbę przełamania kon-

---

<sup>25</sup> *Podróż do Polski*, „Kultura” 1991, nr 9, s. 528.

<sup>26</sup> Postać młodego pioniera została rozślawiona przez propagandę ZSRR w latach trzydziestych i stawiana za wzór obywatelskiej postawy. Dla budowania socjalizmu Pawlik zasłużył się wydając władzom ojca-kułaka, który ukrywał zboże (przyp. autorki).

wencji umieszczania postaci na cokole, wywodzącej się z XIX w. W zamian zaproponowano ekspresyjną symfonię architektury, krajobrazu i rzeźby<sup>27</sup>.

Omówione wyżej dwa pomniki Tołkina na terenach byłych obozów zagłady należą do dość licznej w Polsce grupy dzieł podejmujących szeroko rozumianą tematykę martyrologiczną. Jednocześnie są to najgłośniejsze realizacje tego autora. Na ich znaczenie dla polskiej sztuki miały wpływ zarówno ranga tematu, forma, jak i rozmiar realizacji. Tołkin nie stronił jednak od zleceń mniejszych. W jego dorobku twórczym znajdują się pomniki o znaczeniu, można by rzec, lokalnym, popiersia, a nawet liczne formy medalierskie. Do interesujących realizacji należą pomnik Zwycięstwa<sup>28</sup> w Darłowie (1960 r.), pomnik Zaślubin Polski z morzem w Kołobrzegu (1963 r.), jak również kontrowersyjny pomnik Wdzięczności dla Armii Radzieckiej w Sztumie (1967 r.).

Pomnik w Darłowie (il. 3) należy do wczesnych realizacji Tołkina<sup>29</sup>. Został odsłonięty w 15. rocznicę „wyzwolenia miasta i na cześć jego wyzwolicieli”<sup>30</sup>. Forma pomnika przypomina lekko półkuliście zagięty ekran<sup>31</sup>, na którym rozgrywają się historyczne dzieje tych ziem oczywiście z naciskiem na wątki słowiańskie i polskie. Stąd też pojawiła się druga nazwa pomnika, obecnie powszechniejsza – 1000-lecia Państwa Polskiego. Realizacja ta jest przykładem wpływu interpretacji na dzieło, która doprowadza do jego przemianowania. Forma uległa z czasem dość silnej zmianie w wyniku renowacji wykonanej przez rzeźbiarza koszalińskiego Zygmunta Wujka w 2000 r.

---

<sup>27</sup> Omówienie tych bardzo ciekawych i ważnych dla rozwoju polskiej rzeźby pomników przekracza ramy tematyczne niniejszej pracy. Ich znaczenie i artystyczna ranga jest jednak silnie podkreślana w literaturze przedmiotu.

<sup>28</sup> Nazwa pomnika nie jest jednoznacznie ustalona. Podczas badań nad twórczością Tołkina spotykam się również z nazwami: „Zwycięstwa”, „Wyzwolenia” lub „1000-lecia Państwa Polskiego”. Także co do daty odsłonięcia pojawiają się nieścisłości – podawany jest rok 1960 lub 1961 (przyp. autorki).

<sup>29</sup> Tołkin debiutował sześć lat wcześniej w konkursie na lubelski „Łuk Wyzwolenia” w 1954 r. (B. G a r l i Ń s k i, *Po konkursie na „Łuk Wyzwolenia”*, „Życie Lubelskie” 1954, nr 91, s. 4 (artykuł powtórzony [w:] B. G a r l i Ń s k i, *Po konkursie na „Łuk Wyzwolenia”*, „Architektura” 1954, nr 7-8, s. 159-165); *Z wystawy projektów na Łuk Wyzwolenia w Lublinie*, „Kultura i Życie” 1954, nr 18, s. 3).

<sup>30</sup> Andrzeja Czechowicza, Tadeusza Gasztolda, Krystyny Strzałkowej, *Miejsca Pamięci Narodowej na Pomorzu Środkowym*, Wojewódzki Komitet Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa w Koszalinie, Koszalin 1976, s. 76-77.

<sup>31</sup> Podobną formę, lecz dużo skromniej opracowaną rzeźbiarstwo, zastosował Tołkin w pomniku „Poległym Wyzwolenia Ziemi Kołobrzesckiej” (1958) na cmentarzu wojenny w Zieloniewie pod Kołobrzegiem – jest to podobnie lekko półkuliście zagięty ekran z betonu mający kuty na przestrzał motyw dwóch mieczy grunwaldzki w tarczy – bardzo popularny w pomnikach związanych z walkami o Wał Pomorski.

Podczas tych prac utraciła pierwotną ażurowość, uzyskaną dzięki fragmentom kutym na przestrzał. Przedstawienia straciły swoją symboliczną aluzyjność na rzecz konkretnie prawie plakatuowych przedstawień. Do nowatorskich rozwiązań technicznych wprowadzonych przez Tołkina należy zastosowanie po raz pierwszy „techniki sztucznego żeliwa”, która polegała na opryskiwaniu powierzchni płyty pomnika płynnymi opiłkami żelaza<sup>32</sup>. Pomnik darłowski pozostaje uwikłany w historię poprzez genezę swojego powstania (rocznica wyzwolenia, a raczej zdobycia miasta, a także poprzez hołd jego wyzwolicielem) oraz formę. Zagadnienie genezy powstania pomnika okazuje się niejednokrotnie ważne dla późniejszych jego losów<sup>33</sup>. Forma tej realizacji zdaje się dwójako osadzona w kontekst historyczny: poprzez swoją treść nadaną jej przez Tołkina i poprzez jego przekształcenie w 2000 r., kiedy to znika z jej powierzchni oryginalny styl artysty.

Kołobrzeski pomnik<sup>34</sup> (il. 4) wart jest szczególnej uwagi. Uznany jest za punkt, w którym Tołkin wkroczył na drogę poszukiwań wiodącą go do pomnika na Majdanku<sup>35</sup>. Jego strzelistą, paraobeliskową formę wywodzi się od powiewającej flagi<sup>36</sup>. Dolna część została rozbudowana tworząc masywną podstawę i przypomina bramę. W pomniku tym kryje się jednak o wiele ciekawsza myśl – jest to dwójako rozegrana przez artystę forma bramy i bunkra. Dzięki temu w jednej bryle widzimy pełną symbolikę przejścia i wyjścia. Przejście zaznaczone jest poprzez kuty na przestrzał otwór przelotowy. Symbolikę bramy ubogacza relief zdobiący pomnik. Rozpoczynając jego ogląd od strony miasta widzimy wykonane w reliefie płaskim sylwety wojów, które w miarę zbliżania się ku morzu zastąpione są sylwetami żołnierzy I Armii WP, wykonanymi w reliefie wypukłym o uproszczonej, zwartej formie. Zatem jest to dwukrotne „przeniesienie w czasie”: nawiązanie do rycerzy Bolesława Krzywoustego, którzy przed wiekami stanęli na piaszczystym brzegu ziemi kołobrzeskiej i do historii najnowszej tych ziem – zdobycie Wału Pomorskiego. Do zamierzonych dziejów nawiązują ryty wypełnione barwnymi kamieniami, w części obeliskowej formalnie imitujące schematyczne przedstawienia

---

<sup>32</sup> G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *Polska rzeźba...*, s. 122.; wywiad autorki z Tołkinem z dn. 5.12.2008.

<sup>33</sup> Patrz pomnik Tołkina w Sztumie (przyp. autorki).

<sup>34</sup> Pomnik „Zaślubin Polski z morzem” jest przez mieszkańców Kołobrzegu przezwany „żyrafą”. Zwracam na ten fakt uwagę, gdyż świadczy on o tym, jak różnie może być postrzegana oraz odbierana dana bryła rzeźbiarska, a to z kolei może być przyczynkiem do rozważań nad interpretacją oraz wartościowaniem dzieła sztuki (przyp. autorki).

<sup>35</sup> G r z e s i u k - O l s z e w s k a, *Polska rzeźba...*, s. 129.

<sup>36</sup> Tamże.

średniowieczne. Zgodnie ze swoim zwyczajem Tołkin przygotował się gruntownie i faza projektu została poprzedzona licznymi studiami. W swojej wizji pomnika nie pominął on znaczenia militarnego zdobycia Wału Pomorskiego. W tej perspektywie widzimy wychodzących ze zdobytego bunkra żołnierzy. Masywne ramiona podstawy pomnika otwierają się na widok pełnego morza. Dopełnia się symbolika wyjścia.

Pomnik „Wdzięczności Armii Radzieckiej” w Sztumie (il. 5) powstał w 1967 r. Zapomniawszy na chwilę o tytule realizacji zetknijemy się z dobrze rozegraną bryłą rzeźbiarską. Forma niedużego walca osadzonego na cokole<sup>37</sup> nawiązuje do utrwalonego w historii sztuki typu. Dość mała powierzchnia zaskakuje urozmaiconym kształtem. Dokonując oglądu zgodnie z przewidzianym przez artystę kierunkiem widzimy na czołowej części przedstawienie orła, godła Polski Ludowej. Jest on umieszczony w górnej części i od niego należy rozpocząć odczytywanie treści pomnika. Po jego dwóch bokach znajdują się syntetycznie ujęte postacie żołnierzy, których dłonie jednoczą się w pięść umieszczoną pod orłem – symbol braterstwa, ale i wspólnej walki. Z lewej, w dolnej części znajduje się gwiazda – godło Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, przy którym znajduje się napis *ZA WASZĄ WOLNOŚĆ I NASZĄ*<sup>38</sup>. Przesuwając się dalej wokół bębna zgodnie z ruchem wskazówek zegara natrafimy na niespodziewanie abstrahizujące formy – z gładkiej powierzchni betonowych bloków wyłaniają się geometryczne, jakby przestyliżowane w graniastosłupy lufy armat. Pomnik przemienia się w nierealną maszynę wojenną. Przechodząc dalej, do ostatniej ćwierci walca, dostrzegamy, że ponownie zaczyna dominować wątek syntetycznie opracowanych sylwetek żołnierzy, mających swój kulminacyjny akcent w umieszczonym od frontu godle Polski Ludowej. Bryła i koncepcja formy pomnika jest ciekawa. Cieniem na tych artystycznych dokonaniach kładzie się kontekst historyczny, w którym pomnik jest silnie osadzony. Te pozaartystyczne uwarunkowania okazały się na tyle czytelne, że obecne władze miasta zdecydowały o jego zburzeniu w 2010 r.

---

<sup>37</sup> Forma walca w konfrontacji z tytułem pomnika sprawiła, że mieszkańcy Sztumu nieformalnie, lecz powszechnie nazywają go „beczką śmiechu” (przyp. autorki).

<sup>38</sup> Autor podkreśla chlubne rozdziały wspólnej historii Polski i Rosji. Powyższa inskrypcja jest nawiązaniem do słów *W imię Boga za naszą i waszą wolność*, prawdopodobnie autorstwa Joachima Lelewela, ze słynnego sztandaru z 1831 r., wyrażającego poparcie społeczeństwa polskiego dla dekabrystów rosyjskich.



Nie będzie to pierwszy przypadek zburzenia rzeźby Tołkina. Podobna sytuacja miała miejsce w Gdańsku, kiedy to po serii wandalskich ataków<sup>39</sup> na popiersie Janka Krasickiego i artykułach w lokalnej prasie, szkalujących autora rzeźby<sup>40</sup>, zdecydowano o rozbiórce pomnika<sup>41</sup>. Popiersie Krasickiego powstało we wrześniu 1968 r. (il. 6)<sup>42</sup>. Ostatecznie zlikwidowano pomnik w lipcu 2007 r. W wypadku tej realizacji główną jej winą była komunistyczna biografia osoby przedstawionej. W 2004 r. w niewyjaśnionych okolicznościach podczas wakacyjnych prac remontowych spadło ze ściany auli V Liceum Ogólnokształcącego w Oliwie w Gdańsku popiersie Stefana Żeromskiego. Nieoficjalnie wiadomo, że zdarzenie to miało związek z falą krytyki osoby artysty wywołanej przez pomnik Janka Krasickiego<sup>43</sup>. W tym wypadku uwikłanie sztuki w historię zatacza coraz szersze kręgi i przenosi się z tematu dzieła na osobę twórcy.

Zmiana sytuacji politycznej w kraju wywołała daleko idące i różnorodne w swym rodzaju reperkusje, również w sferze sztuki. Przewartościowanie, jakiego byliśmy świadkami w okresie transformacji, jest procesem złożonym i wciąż jego natura nie jest do końca zgłębiona. Być może potrzeba czasu, by wyciszyć emocje i dać dojść do głosu naukowej analizie. Tym niemniej twórczość Tołkina pozostaje przykładem uwikłania sztuki w politykę i historię.

Swoiste zanurzenie pomnika w rzeczywistość historyczną, jego korelacja z odbiorcą wprowadza do badań nad sztuką nieartystyczny czynnik oceny i wartościowania, przy czym ma wpływ na zmiany w interpretacji dzieła na przestrzeni upływającego czasu.

---

<sup>39</sup> Ł. L i p i ń s k i, *Sprawa Janka Krasickiego. Obiekt architektoniczno-rzeźbiarski*, „Gazeta Morska” 1998, nr 65. Autor artykułu wspomina o toczącym się postępowaniu w Sądzie Wojewódzkim w Gdańsku przeciwko działaczom Ligi Republikańskiej: Tomaszowi Spisaczkemu i Pawłowi Walińskiemu o malowanie haseł na tymże pomniku.

<sup>40</sup> P a r a p e t n i k, *Druhna kazala...*, „Tygodnik Gdański” 1990, nr 12; S e k r e t a r z R e d a k c j i, *Tołkin ma za złe...*, „Tygodnik Gdański” 1990, nr 19.

<sup>41</sup> L i p i ń s k i, *Sprawa Janka Krasickiego*.

<sup>42</sup> S i e r e c k i, *Wybieramy gdańszczyzanina roku*; L i p i ń s k i, *Sprawa Janka Krasickiego*.

<sup>43</sup> Przyp. autorki.

## BIBLIOGRAFIA

- B r a l G., Głazy wołać będą..., „Tygodnik Morski” 1968, nr 19, s. 1, 6.
- G a j d z i ń s k i M., 25-lecie Powrotu Ziemi Zachodnich do Polski. Przekazuję heroizm tamtych dni. Rozmowa z artystą rzeźbiarzem Wiktorem Tołkinem, „Słowo Powszechne” 1970, nr 5, s. 3.
- G a r l i ń s k i B., Po konkursie na „Łuk Wyzwolenia”, „Życie Lubelskie” 1954, nr 91, s. 4.
- G r z e s i u k - O l s z e w s k a I., Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995, Warszawa: Neriton 1995.
- G r z e s i u k - O l s z e w s k a I., W trzydziestą rocznicę Międzynarodowego Konkursu na Pomnik Ofiar Oświęcimia. Projekty niezrealizowane, „Rzeźba Polska” 1989.
- H e r l i n g - G r u d z i ń s k i G., *Podróż do Polski*, „Kultura” 1991, nr 9/528.
- H o w o r u s - C z a j k a M., The Dynamic Process of Remembering in Art – Perception of Victor Tolkin’s Historical Monuments Before and After Transformation of State System in Poland, [w:] „Current Issues in European Cultural Studies. Conference Proceedings”, red. M. Fredricksson, Linkopings: Linkoping University Electronic Press 2011.
- J a c q u e s L., The Gaze as „Object Petit a”, [w:] t e n ń e, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, red. J.-A. Miller, W. W. Norton & Company, New York 1978, s. 105-106.
- J a w o r s k a J., „Nie wszystkim umrę...” Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych, Warszawa: Książka i Wiedza 1975.
- J a w o r s k a J., Polska sztuka walcząca 1939-1945, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1985.
- K i t o w s k a - Ł y s i a k M., Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1999, s. 59-70.
- K o r c z a k K., Pomnik. 80. urodziny Wiktora Tołkina, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 63, s. 10.
- L a c h o w s k i M., Wobec pomników zagłady, „Rzeźba Polska” 13(2008).
- L i p i ń s k i Ł., Sprawa Janka Krasickiego. Obiekt architektoniczno-rzeźbiarski, „Gazeta Morska” 1998, nr 65.
- M a r s z a ł e k J., Majdanek. Obóz koncentracyjny w Lublinie, Warszawa: Wyd. Interpress 1987.
- O l s z e w s k i A. K., Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 w zarysie, Warszawa: Wyd. Interpress 1988, s. 70-71.
- O l s z e w s k i A. K., Pomniki walki i zwycięstwa w Polsce, [w:] Pamięć wojny w sztuce, red. J. M. Michałowski, Warszawa: Ossolineum 1978.
- Pamięć wojny w sztuce, red. J. M. Michałowski, Warszawa: Ossolineum 1978.
- P i o t r o w s k i P., Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1999.
- S i e r e c k i S., Wybieramy gdańszczanina roku. Pamięć o przeszłości zaklęta w głazy, „Wieczór Wybrzeża” 1968, nr 159, s. 3.

- S m o l a r z N., Pomnik ku czci Ofiar Obozu Zagłady na Majdanku, „Architektura” 1970, nr 11, s. 382-389.
- S t a n i s ł a w s k i A., W 25-lecie wyzwolenia obozu. Pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku, „Dziennik Bałtycki” 1968, nr 226, s. 4.
- Z wystawy projektów na Łuk Wyzwolenia w Lublinie, „Kultura i Życie” 1954, nr 18, s. 3.

### SPIS ILUSTRACJI

1. Pomnik w Stutthofie (1968) (fot. M. Jarocka, 2009).
2. Pomnik na Majdanku (1969) (fot. Magdalena Howorus-Czajka, 2010).
3. Pomnik „Zwycięstwa” w Darłowie (1960) (fot. Zbysław Górecki, 1968).
4. Pomnik „Zaślubin Polski z morzem” w Kołobrzegu (1963) (fot. M. Howorus-Czajka, 2009).
5. Pomnik „Wdzięczności Armii Radzieckiej” w Sztumie (1968) (fot. M. Howorus-Czajka, 2009).
6. Popiersie Janka Krasickiego w Gdańsku – niezachowany (1968) – fotografia archiwalna (własność W. Tołkin, 1968).

### ART'S ENTANGLEMENT IN HISTORY

AND THE RELATED PROBLEMS IN INTERPRETATION, COGNITION AND EVALUATION:  
THE CASE OF WIKTOR TOŁKIN'S ARTISTIC ACHIEVEMENTS

### S u m m a r y

This paper focuses on the problem how history can influence interpretation and evaluation of a work of art. A selection of works by Wiktor Tołkin serve as the basis for case study. The first case is Tołkin's monument in the former Stutthof concentration camp. The second is the Majdanek memorial for the victims of the camp. The third case is Tołkin's victory memorial in Darłowo and the fourth is his monument commemorating Poland's vows at the Baltic seaside in Kołobrzeg. The last two cases are a monument of gratitude to the Soviet Army in Sztum and the bust of Janek Krasicki in Gdansk.

Wiktor Tołkin's life and artistic work has been strongly related with the city of Gdańsk. He belongs to the generation of Poles called the Generation of Columbuses. His life is a perfect example of how one's own experiences and achievements can be determined by the unpredictable turns of history. Dramatic and life-threatening changes that Tołkin has gone through manifest themselves in his artistic achievements. The artist has created his own

language of artistic expression to be able to talk about his own life experiences, but also to reflect upon society and culture in general. The author of this paper pays special attention to the process of artistic creation, with particular focus on the aspect of Tołkin's search for suitable symbols or metaphors to help him express the message of his art in the way he planned before starting work. The paper also analyses the artistic means that Tołkin has employed, since they influence greatly the interpretation and reception of his works.

*Translated by Konrad Klimkowski*

**Słowa kluczowe:** pomniki martyrologiczne, rzeźba polska 2. połowy XX wieku, Wiktor Tołkin.

**Key words:** martyrological monuments, Polish sculpture in the second half of the 20<sup>th</sup> century, Wiktor Tołkin.

1. Pomnik w Stutthofie (1968);  
fot. M. Jarocka, 2009.



2. Pomnik na Majdanku (1969);  
fot. M. Howorus-Czajka, 2010.



3. Pomnik „Zwycięstwa” w Darłowie (1960); fot. Zbysław Górecki, 1968.



4. Pomnik „Zaślubin Polski z morzem”  
w Kołobrzegu (1963);  
fot. M. Howorus-Czajka, 2009.



5. Pomnik „Wdzięczności Armii  
Radzieckiej” w Sztumie (1968);  
fot. M. Howorus-Czajka, 2009.



6. Popiersie Janka Krasickiego w Gdańsku –  
niezachowany (1968); fotografia archiwalna,  
własność W. Tołkin, 1968.