



SEMINARIUM NA MIEJSCU

10.10.2013, ul. Smolna 36, Warszawa

Agnieszka Chmielewska

Karol Tchorek – artysta słusznie zapomniany?

Kim był właściwie Karol Tchorek, twórca pracowni, w której się dziś znajdujemy? W korespondencji bohaterów polskiej nowoczesności, Ryszarda Stanisławskiego i Aliny Szapocznikow, wspomniany jest jako autor kiczowatych rzeźb w stylu dziewiętnastowiecznego naturalizmu. Czy w tej sytuacji w ogóle warto się nim zajmować? Jego najważniejszym osiągnięciem jest cykl dobrze nam znanych tablic upamiętniających warszawskie miejsca walk i męczeństwa – zupełnie dobry projekt. Do rzeźb powszechnie znanych należy także „Kobieta z dzieckiem”, dekorujące fasadę jednego z MDM-owskich bloków – wyraźnie słabsze, realistyczne, lecz dość odległe od naturalistycznego kanonu. Jednocześnie pracownia, w której się teraz znajdujemy, zgromadzone w niej kolekcje i archiwa wskazują na zupełnie niezły gust oraz szeroki i dość oryginalny zakres zainteresowań jej właściciela. W tej sytuacji proponuję jednak przyjrzeć mu się bliżej i zastanowić, czy warto do niego wracać, czy lepiej uznać go za artystę słusznie zapomnianego?

Karol Tchorek – urodzony 30 X 1904 roku w Serocku, zmarły 10 IV 1985 roku w Warszawie – był rzeźbiarzem, medalierem, marszandem i kolekcjonerem, a także mężem Zofii z Kochanowiczów (tkaczki), z którą miał dwóch synów, Mariusza oraz Olafa. Ze względu na pochodzenie – uboga rodzina chłopska – jego edukacja przebiegała mozolnie i powoli. Rzeźby uczył się najpierw, w latach 1922-1926, w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie u Jana Szczepkowskiego, a później, od 1931 roku, w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Breyera. Już w czasie studiów uczestniczył w życiu artystycznym (od 1929 roku był członkiem Spółdzielni Rzeźbiarskiej „Forma”), brał udział w licznych konkursach i wystawach m.in. w latach 1937-1938 w konkursie na projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, w wystawach międzynarodowych w Paryżu w 1937 roku i w Nowym Jorku w 1939 roku. W latach 1943-1944 i 1945-1951 prowadził Salon Sztuki „Nike” w Warszawie. Zaraz po wojnie uczestniczył w reaktywacji Związku Polskich Artystów Plastyków, gdzie w latach 1945-1946 był sekretarzem Prezydium Zarządu Głównego, a później działał we władzach Sekcji Rzeźby Oddziału Warszawskiego. W latach 1960-1967 był doradcą artystycznym Pracowni Rzeźby Pracowni Sztuk Plastycznych. Brał udział we wszystkich ważniejszych powojennych wystawach, wśród których były: I, II i III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, „Plastycy w walce o pokój” (1950), „Rzeźba warszawska 1945-1958”, „Rzeźba Polska 1945-60”, „Rzeźba w XV-lecie PRL”, „XX lat Ludowego Wojska Polskiego w twórczości plastycznej”; w 1955 roku otrzymał Medal X-lecia Polski Ludowej i Srebrny Krzyż Zasługi, w 1966 roku – Medal Brązowy za Zasługi dla Obronności Kraju, w 1980 roku – Krzyż Kawalerski orderu Odrodzenia Polski.

Przed wojną Karol Tchorek wykonał takie rzeźby, jak m.in: „Kurpianka” (1933), „Kolędnicy” i „Portret Matki” (1934), „Dziecko leżące” (1938). Zaraz po wojnie, w 1949 roku, wygrał ogólnopolski

konkurs SARP na projekt tablic upamiętniających warszawskie miejsca walk i męczeństwa, których zrealizowano około dwustu. Poza tablicami, wśród jego najważniejszych prac powojennych należy wymienić: wspomnianą już „Kobietę z dzieckiem” (1952), tympanon oraz dekoracje sali teatralnej w Domu Kultury na Targówku (1955), statuetkę nagrody klubu krytyki filmowej – „Warszawską Syrenkę” (1958), Pomnik Żołnierzy i Partyzantów w Ostrowi Mazowieckiej (1960), popiersie Ignacego J. Kraszewskiego w kościele św. Krzyża (1961), nagrobek Władysława Strzemińskiego (1962), pomnik żołnierzy polskich w Perth w Wielkiej Brytanii (1970) oraz rzeźbę „Warszawska Jesień” stojącą na tyłach Akademii Muzycznej w Warszawie (1975).

Artysta niesłusznie zapomniany?

Nawet jeśli ze względów artystycznych zakwalifikujemy Karola Tchorka jako rzeźbiarza drugorzędny, powinniśmy docenić pierwszorzędny stopień zachowania dotyczących go materiałów – dysponujemy pracownią wraz z jej wyposażeniem: rzeźbami Karola Tchorka, jego kolekcją dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego (ze szczególnym uwzględnieniem prac Leona Kudły) oraz obszernym archiwum. Pozwala to na szczegółowe opracowanie jego biografii i dorobku z uwzględnieniem perspektywy bliższej artyście, dotyczącej spraw drobnych i mało istotnych w skali makro, ale też często rzucających ciekawe światło na szerzej znane problemy. Jest to perspektywa inna od tych, których może dostarczyć prasa, oferująca obraz oficjalny i raczej propagandowy, czy archiwa PRL-owskich instytucji odpowiedzialnych za sprawy sztuki, brakowane przede wszystkim pod kątem formalno-prawnym – oba typy źródeł często ukrywają sprawy niewygodne z punktu widzenia administracji państwowej różnych szczebli. Inna jest także perspektywa instytucji artystycznych zajmujących się

dokumentowaniem sztuki nowoczesnej, związanych z polem artystycznym i dokonujących selekcji materiału pod kątem tradycji autonomii sztuki.

Karola Tchorka można – jak myślę – uznać za przykład reprezentatywny dla środowiska rzeźbiarzy wykształconych przed wojną w pracowni Tadeusza Breyera, których dojrzałe lata przypadły na okres powojenny. Rzeźbiarze ci wydają się stanowić kategorię wartą wydzielenia ze względu na szczególne uzależnienie od mecenasa państwowego – szczyt ich możliwości twórczych przypadła na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, kiedy trudno było myśleć o realizacji poważniejszych prac rzeźbiarskich na zlecenia prywatne, istniały natomiast stosunkowo duże możliwości udziału w dekoracji przestrzeni publicznej odbudowywanego kraju, przede wszystkim stolicy. Pozycję przez nich zajmowaną proponuję scharakteryzować w kategoriach socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu – to artyści działający w sektorze heteronomicznym, którzy ulegali naciskom politycznym płynącym spoza pola artystycznego, ale w zamian mogli liczyć na szybką gratyfikację (symboliczną i ekonomiczną). Przypadek Karola Tchorka dobrze ilustruje zresztą tezę Pierre’a Bourdieu, wedle której na zajęcie pozycji w sektorze heteronomicznym decydują się przede wszystkim jednostki o habitusie klas niższych oraz stosunkowo niskim kapitale kulturowym, społecznym i ekonomicznym. Ponieważ jednak w polu artystycznym utrzymuje się dominacja koncepcji autonomii sztuki, w dłuższej perspektywie triumfują gracze z sektora autonomicznego (przeciwstawnego heteronomicznemu), odrzucający naciski płynące z poza pola i szybką gratyfikację ekonomiczną, w zamian za późniejsze korzyści symboliczne. Do tego sektora należeli Alina Szapocznikow i Ryszard Stanisławski, silnie zaangażowani w walki w polu, nic więc dziwnego, że o sztuce Karola Tchorka wyrażali się jak najgorzej.

Mimo potępienia ze strony sektora autonomicznego, warto byłoby – chociażby ze względów dokumentacyjnych – zdobyć się na opracowanie biografii i dorobku twórców z sektora heteronomicznego, którzy współtworzyli ikonosferę PRL-u. Tym bardziej, że wiele ich realizacji przetrwało i ciągle jeszcze towarzyszy nam w życiu codziennym. Niektóre do dziś decydują o charakterze przestrzeni publicznej polskich miast, a inne – choć zniszczone – ciągle stanowią ikonosferę naszych wspomnień. Coraz wyraźniej możemy też obserwować oddolne działania na rzecz ich docenienia i ochrony. A jednak często mamy problemy z podaniem kompletu informacji dotyczących prezentowanych obiektów, ciągle pozostają do wykonania podstawowe prace dokumentacyjne i opracowania monograficzne.

Poza tym, już pobieżny przegląd materiałów związanych z Karolem Tchorkiem, pozwala wskazać szereg ciekawych, choć słabo opracowanych problemów funkcjonowania sztuki i artystów w okresie PRL-u. Wśród nich chciałabym dzisiaj wspomnieć: system państwowych instytucji mecenatu i kontroli, problemy bytowe artystów i strategie radzenia sobie z nimi, a w końcu czynniki określające formę sztuki publicznej. Materiały Karola Tchorka dotyczą szczególnie wcześniejszego okresu (do końca lat sześćdziesiątych) i spraw, które zapewne stanowiły niegdyś wiedzę potoczną środowiska artystów-plastyków, ale dziś odchodzą w niepamięć. Co ciekawe, zachowanie tych materiałów zawdzięczamy przede wszystkim Mariuszowi Tchorkowi, który w latach 1985-1991 konsekwentnie zabiegał o wpisanie pracowni i kolekcji do rejestru zabytków i który zapewne dostrzegał tkwiący w nich potencjał.

System państwowych instytucji mecenatu i kontroli

Jeśli chodzi o system peerelowskich instytucji mecenatu i kontroli, to z perspektywy biografii i archiwum Karola Tchorka, większość spraw rozgrywała się między Pracowniami Sztuk Plastycznych (PSP) i Związkiem Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), przy czym instytucją kluczową wydają się być Pracownie. Przypomnę, że miały one monopol na pośrednictwo i nadzór wszystkich prac plastycznych wykonywanych w oficjalnym obiegu w całym kraju, od pomników po dyplomy. Każde zlecenie musiało trafić do PSP, które dobierały wykonawcę, sporządzały kosztorys, a następnie nadzorowały projekt i jego wykonanie, pobierając prowizję w wysokości 15% za pośrednictwo (dotyczyło to również sytuacji, w których zleceniodawca miał już wybranego wykonawcę). W tej sytuacji były głównym pracodawcą artystów-plastyków, a także narzędziem sprawowania kontroli nad środowiskiem, bowiem ich urzędnicy decydowali o tym, kto będzie miał pracę i jaka to będzie praca – mniej lub bardziej atrakcyjna pod względem prestiżowym, artystycznym, finansowym czy wykonawczym. Takie uzależnienie stwarzało pole do licznych intryg i nadużyć, budziło podejrzliwość i powodowało podziały w środowisku.

Na los artystów-plastyków miał też wpływ ZPAP, a obie instytucje były ze sobą na różne sposoby powiązane. I tak, zlecenia z PSP mogli otrzymywać tylko członkowie ZPAP, a w 1957 roku, po wieloletnich negocjacjach, Pracownie i Związek podpisały porozumienie, na mocy którego ten ostatni proponował artystów na stanowiska Naczelnego Plastyka, Doradców Artystycznych poszczególnych pracowni, a także Kolegium Rzecznawców PSP. Mieli oni decydować o przydziale prac konkretnym twórcom, czuwać nad poziomem realizacji i nadzorować sposób wyceny, co ZPAP wykorzystywał czasem, aby uzyskać zlecenia dla swoich członków znajdujących się w trudnym położeniu materialnym. Jednak współpraca nie układała się dobrze, związane z nią

problemy nieraz stanowiły temat dyskusji prowadzonych na zebraniach Związku, który w końcu stworzył konkurencyjny wobec PSP ART, Zakłady Artystyczne ZPAP.

Karol Tchorek od 1960 roku sprawował funkcję Doradcy Artystycznego Pracowni Rzeźby PSP. Daje do myślenia, iż Sekcja Rzeźby ZPAP zaproponowała na to stanowisko artystę postulującego już wcześniej likwidację Pracowni jako instytucji, która przejęła „skromne źródła zatrudnienia wykwalifikowanych plastyków”, narzuca marże zwiększające ceny usług, pobiera wysokie kwoty za swoje pośrednictwo, a część prac zleca dyletantom. W ciągu siedmiu lat pracy w PSP jego sprzeciw budziły także: brak dobrze urządzonej wykonawczej pracowni rzeźbiarskiej, naruszanie regulaminu nadzoru artystycznego i zasad prawa autorskiego, a w końcu opóźnione wypłaty honorariów. W grę wchodził także interes własny Karola Tchorka, gdyż ogromny zespół tablic pamięci realizowany był za pośrednictwem Pracowni, które ograniczały zakres dokumentacji wykonywanej do każdej z tablic, traktując je jak projekt typowy. Tymczasem rzeźbiarz uważał, że ze względu na zmienność inskrypcji, konieczne jest każdorazowe przygotowywanie zarówno szkiców projektowych w skali 1:5, jak i projektów w skali 1:1, co oczywiście zwiększało honorarium autorskie. Karol Tchorek informował o swoich zastrzeżeniach ZPAP oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki, a sprawę dokumentacji tablic skierował do sądu, gdzie wygrał zarówno w pierwszej, jak i drugiej instancji. Ostatecznie w 1967 roku doszło do jego rezygnacji ze stanowiska Doradcy Artystycznego.

Problemy bytowe artystów i strategie radzenia sobie z nimi

Archiwum konkretnego artysty daje też na ogół wgląd w jego problemy bytowe i strategie radzenia sobie z nimi, co w PRL-u miało swoja

specyfikę, wynikającą zarówno z decydującej roli instytucji państwowych różnego typu, jak i – po prostu – gospodarki niedoboru. Ponieważ jednak problemy takie, jak niemożność zdobycia pracowni czy ograniczone kontakty z zagranicą, są dość dobrze znane, z braku czasu nie będę ich tutaj omawiać. Zwrócę jedynie uwagę na kwestię, która z dzisiejszej perspektywy jest słabiej dostrzegana – kluczowe znaczenie tzw. „upamiętnień” jako podstawy bytu (a czasem dobrobytu) rzeźbiarzy.

Chodzi tu o możliwości stwarzane przez masową produkcję tablic, gładów, monolitów i pomników różnej wielkości upamiętniających zdarzenia II wojny światowej, do których finansowania czuły się zobowiązane zarówno władze różnego szczebla, jak i organizacje społeczne. Rzeźbiarze brali udział w konkursach, tworzyli projekty typowe publikowane w specjalnych albumach lub też pracowali na jednorazowe zlecenia przekazane przez PSP. Skala tej produkcji powodowała, że wielu z nich miało w swych pracowniach rozmaite modele i projekty upamiętnień, wykorzystywane przy różnych okazjach – szczególnie wyraźnie widać to w projektach pomnikowych. I tak, w przypadku Karola Tchorka, projekt pomnika ku czci żołnierzy polskich i radzieckich poległych za Polskę Ludową w walkach z hitlerowskim najeźdźcą z 1955 roku, po wymienieniu pięcioramiennej gwiazdy na literę „P” z kotwicą i drobnymi modyfikacjach, stał się w 1958 roku Polską Walczącą, a w 1960 roku został zrealizowany w Ostrowi Mazowieckiej jako Pomnik Żołnierzy i Partyzantów, tzw. „Ostrowska Nike”.

Warto jednak pamiętać, że o ile młodszy artyści z sektora autonomicznego, tacy jak KwieKulik uważali pracę przy upamiętnieniach za zwykłą chałturę, to rzeźbiarze pokolenia Karola Tchorka z sektora heteronomicznego potrafili się w nią poważnie angażować. Wynikało to nie tylko ze specyfiki ideologii zawodowej artystów pracujących na zamówienie, ale także po prostu z ich wieku –

większość na własnej skórze doświadczyła wojny i okupacji. Karol Tchorek, który powstanie i znaczną część okupacji przeżył w Warszawie, bardzo angażował się w realizację tablic pamięci: zbierał dokumentację dotyczącą upamiętnianych wydarzeń, poprawiał brzmienie napisów, jeździł określać dokładną lokalizację każdej z tablic (również poza Warszawą), a w późniejszych latach kontrolował ich wygląd, by – w miarę możliwości – zwalczać przeróbki i „upiększenia” wprowadzane przez opiekunów poszczególnych miejsc. Zgromadzone przez niego materiały stanowią dziś świetny punkt wyjścia do rozważań nad problemami pamięci i upamiętniania.

Czynniki określające formę sztuki publicznej

Przeгляд twórczości i archiwum Karola Tchorka inspiruje także do pewnych uwag na temat formy peerelowskiej sztuki publicznej, kształtowanej – jak zawsze w sektorze heteronomicznym – pod wpływem nacisków spoza pola artystycznego. Rzeźbiarze z pokolenia Karola Tchorka, a szczególnie jego koledzy z pracowni Tadeusza Breyera, mieli na ogół spory zakres możliwości formalnych – niezłemu warsztatowi klasycyzujących realistów towarzyszyła znajomość nowoczesnych poszukiwań, również awangardowych. Dobrym przykładem jest tu sam Karol Tchorek, który często posługiwał się stylistyką klasycyzującego realizmu, ale poszukiwał także „nowej silnej konstrukcyjnie formy”, opartej na nowoczesnej, nieco „kubizującej” geometryzacji (jej współczesność zainspirowała ostatnio brytyjskiego artystę, Matthew Darbyshire, do stworzenia instalacji *Public Workshop*, pokazywanej w Zamku Ujazdowskim na wystawie „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś”, 7 września – 15 listopada 2013). W przypadku Karola Tchorka ta dwoistość formy wywodzi się chyba jeszcze od jego dwóch nauczycieli,

Tadeusza Breyera i Jana Szczepkowskiego, ale w gruncie rzeczy odzwierciedla zakres głównego nurtu poszukiwań w okresie międzywojennym, który go uformował. W jego przypadku nie bez znaczenia była też fascynacja sztuką ludową i naiwną, a więc rodzimą wersją sztuki prymitywnej.

W swoich notatkach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Karol Tchorek deklarował niechęć wobec akademickiego naturalizmu i przewidywał, że sztuka będzie się rozwijać w kierunku abstrakcji. Cieszyły go efekty „odwilży” – otwarcie na świat oraz dopuszczenie większej swobody formalnej w sztuce, nie był jednak entuzjastą awangardy, której działania sprowadzał do pośpiesznych eksperymentów, szczególnie nieodpowiednich dla wykonanej w trwałych materiałach rzeźby. Z biegiem czasu doszedł do relatywistycznej i – mówiąc językiem nauk społecznych – konstruktywistycznej koncepcji sztuki, w której wartość artystyczna konkretnego dzieła jest tylko „okresowym urojeniem”, rozpowszechnianym za sprawą krytyków.

Najlepsze realistyczne rzeźby Karola Tchorka powstały przed wojną, a nie w okresie socrealizmu, w którym nastąpiło wyraźne usztywnienie formy, spowodowane zapewne świadomością tego, jak niesłychane znaczenie miała dla przedstawicieli władz wierność doktrynie oraz konsekwencji płynących z ewentualnych odstępstw. Nie bez znaczenia były także liczne dyrektywy rozmaitych komisji oceniających poszczególne dzieła. Na przykład w sprawie „Kobiety z dzieckiem” pisano: „[...] postać kobiety winna być mocniej ustawiona, usunąć brzydotę twarzy kobiety i dać twarz słowianki, dolna partia postaci winna być rozbudowana, należy wydobyć akcenty rzeźbiarskie w spódnicy, która jest monotonna, podstawę usunąć i ujednoczyć z innymi płaskorzeźbami.”, a po wizycie najwyższych czynników państwowych zalecano: „[...] skorygować ręce podtrzymujące dziecko i usta kobiety. Dziecko przekomponować na ładne, zdrowe, radosne.” W późniejszym

okresie na stronę formalną rzeźby wpływali zarówno Doradcy Artystyczni i Kolegium Rzecznawców PSP, jak i cenniki tej instytucji, w których istotną rolę odgrywały wymiary dzieła. Ten ostatni czynnik decydował, na przykład, o popularności głów portretowych monumentalnych rozmiarów (stojących do dziś w zakamarkach różnych instytucji), czy też „wyciąganiu w górę” kompozycji pomnikowych przy pomocy rozmaitych mieczy, pochodni, wieńców laurowych i gałązek oliwnych.

Powody zapomnienia

A jednak twórcami takimi, jak Karol Tchorek, historycy sztuki zajmują się niechętnie, co wynika – jak uważam – przede wszystkim z powodów politycznych i estetycznych. Wśród politycznych na pierwszym miejscu wypada umieścić powszechną niechęć do tak zwanej „komuny” i – co za tym idzie – spuścizny PRL-u. Nikt nie chce być rozpoznawany jako zwolennik dawnego systemu, a wielu badaczy starszego pokolenia odczuwa dość naturalną i głęboką niechęć do sztuki oficjalnej tego okresu (można się zresztą domyślać, że w miarę upływu czasu postawy tego rodzaju będą słabły). Artyści sektora heteronomicznego otrzymujący poważne zamówienia, stale współpracujący z państwowymi instytucjami mecenatu artystycznego i wielokrotnie nagradzani przez władze nie budzą naszego entuzjazmu – kojarzymy ich z PRL-owskim establishmentem, podejrzewamy o zaangażowanie ideologiczne lub konformizm i zaplątanie w dziwne układy.

Z polityką wiąże się estetyka, bowiem podporządkowanie polu władzy jest istotną cechą strukturalną sektora heteronomicznego, a okres socrealizmu można uznać za próbę całkowitej likwidacji sektora autonomicznego. Tymczasem myślenie historyków sztuki „nowoczesnej”, jak i wszystkich ludzi zawodowo związanych z polem

artystycznym, opiera się na autonomicznej koncepcji sztuki, narzuconej w tym polu jako obowiązująca około połowy XIX wieku i reprodukowanej do dziś. Co więcej, ci historycy sztuki zazwyczaj uczestniczą w walkach rozgrywanych w polu po stronie sektora autonomicznego – wydają werdykty w imieniu własnym lub instytucji, które reprezentują, „odkrywając” i „konsekrując” wybranych artystów. Ich uprawnienia w tym względzie są ciągle kontestowane, muszą więc umacniać swoje pozycje, gromadząc specyficzny dla pola kapitał. Karol Tchorek się do tego nie nadaje – najpewniejszą strategią jest nawiązywanie do postaci i zjawisk jednoznacznie kojarzonych z wielką tradycją awangardy.

Dopóki obowiązuje autonomiczna koncepcja sztuki, artyści z sektora heteronomicznego znajdują się na przegranych pozycjach, przynajmniej w oczach ludzi, którzy zinternalizowali założenia tej koncepcji, w tym przede wszystkim uczestników gier i walk prowadzonych w polu artystycznym. Zdaniem Pierre’a Bourdieu, jest to zjawisko, które poważnie ogranicza możliwości poznawcze historii sztuki, badacze pozostają, bowiem uwięzieni w tym, co obierają za przedmiot swoich badań i nie są w stanie spojrzeć nań z „zewnątrz”. W tej sytuacji zagadnienia, o których wspominałam w tym referacie, mogą zainteresować tylko historyków sztuki (z akcentem na „historyków”), którzy skłonni są spojrzeć na nie „z zewnątrz” i których bardziej interesuje rozumienie niż wartościowanie.