

META-MORFOZY

Janina Stefanowicz-Schmidt
Twórczość i dydaktyka



META-MORFOZY

META-MORFOZY

Janina Stefanowicz-Schmidt

Twórczość i dydaktyka

Wydział Rzeźby i Intermediów
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
2019

SPIS TREŚCI

WSTĘP

prof. Katarzyna Józefowicz, Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku	8
--	---

BIOGRAFIA

<i>Tradycja i mistrzowie. Zamiast biogramu</i>	10
dr hab. Magdalena Schmidt-Góra	

TWÓRCZOŚĆ

<i>W stronę sacrum</i> dr Zofia Watrak	27
<i>Rzeźbiarz, Przemijanie</i> Wanda Staroniewicz	57
<i>Wielokształtność niewidzialnego.</i> <i>Nurt sakralny w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt</i> dr Krzysztof Niedałowski	65
<i>Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania</i> <i>w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt</i> dr Grażyna Ryba	127
<i>...w ciszy i w świetle Lamentacji</i> dr Dorota Grubba-Thiede	
WYBRANE PRACE I REALIZACJE Z LAT 1953 – 2019	130
WYSTAWY, KONKURSY, NAGRODY	135

DYDAKTYKA

PRACOWNIA MEDALIERSTWA I MAŁYCH FORM RZEŹBIARSKICH

Zapis rozmowy prof. Janiny Stefanowicz-Schmidt, prof. Ludmiły Ostrogórskiej, prof. Jana Szczypki i dr hab. Magdaleny Schmidt-Góry	141
Program Pracowni 1981–2001	152
Kalendarium Pracowni	153

WYKŁAD HABILITACYJNY

<i>Temat i forma w rzeźbie europejskiej</i> adj. Janina Stefanowicz-Schmidt	155
--	-----

FRAGMENTY RECENZJI DZIAŁALNOŚCI TWÓRCZEJ I PEDAGOGICZNEJ JANINY STEFANOWICZ-SCHMIDT

prof. Franciszek Duszeńko, prof. Zofia Demkowska	162
DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWA, DYDAKTYCZNA I ORGANIZACYJNA	166
BIBLIOGRAFIA	170

Kolejna publikacja z serii monografii artystów rzeźbiarzy związanych z Wydziałem Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku pt. *Meta-morfozy* jest poświęcona profesor Janinie Stefanowicz-Schmidt, twórczyni Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich.

Dokumentowanie dorobku wybitnych artystów – mistrzów jest ważne z wielu powodów. Naukowe opracowanie dokonań artystycznych umożliwia wnikliwy ogląd i docenienie dzieł, może też stanowić przedmiot dyskusji. Poznanie i analiza osiągnięć dydaktycznych ukazuje historię i dorobek gdańskiej Uczelni.

Janina Stefanowicz studiowała i rozpoczęła pracę jako asystentka jeszcze w czasach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie w pracowniach prof. Stanisława Horno-Popławskiego i prof. Alfreda Wiśniewskiego. Jej ponad pięćdziesięcioletni związek z gdańską uczelnią to historia przemian i rozwoju Wydziału Rzeźby. Prowadzona przez nią Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich wykształciła wielu wybitnych i uznanych rzeźbiarzy.

prof. Katarzyna Józefowicz,
Dziekan Wydziału Rzeźby
i Intermediów ASP w Gdańsku



Janina Stefanowicz-Schmidt w oknie pracowni, ul. Świętego Ducha 79/81,
Gdańsk, 1961, fot. Z. Schmidt



TRADYCJA I MISTRZOWIE

Zamiast biogramu

dr hab. Magdalena Schmidt-Góra

W przypadku rzeźbiarki Janiny Stefanowicz-Schmidt, zarówno odziedziczone zdolności, jak i bogata tradycja rodziny odegrały niebagatelną, choć nie jedyną rolę w życiowych wyborach i kolejnych etapach rozwoju artystycznego. Artystka urodziła się w rodzinie o wielopokoleniowych tradycjach artystycznych. Zarówno od strony ojca – Jana Stefanowicza, ale przede wszystkim matki – Marii Anieli z domu Padlewskiej, znaleźć można wielu architektów, muzyków, malarzy, poetów, wśród nich kilkunastu o wybitnych osiągnięciach.

Uzdolnienia artystyczne – wyobraźnia, wrażliwość na otaczający świat i jego zjawiska, umiejętność obserwacji, analizy i syntezy, zdolności manualne, słuch muzyczny – taki „genotyp” (gr. γένος – ród, pochodzenie + τύπος – odbicie) mogą odziedziczyć dzieci po swoich przodkach. Do zdeteminowanego przekazu natury dochodzi także przekaz kulturowy – tradycja rodzinna, wzrastanie w atmosferze sztuki, przypatrywanie się starszym i ich twórczym pasjom, uczestniczenie coraz bardziej świadome w rozmowach i dyskusjach na tematy dotyczące literatury, plastyki czy muzyki.

Czy te elementy mogą decydować o pasji do sztuki, determinują wybór artystycznej drogi życiowej? Czy są wystarczające, aby młody człowiek poczuł potrzebę tworzenia i wyrażania myśli i idei za pomocą koloru, dźwięku, formy czy faktury, poświęcił się malarstwu, komponowaniu lub rzeźbie? Znamy wiele przykładów biografii artystów, których dzieci nie zostały twórcami przez sam fakt narodzin w takiej rodzinie. Z drugiej strony wielu rodziców bezskutecznie próbowało przekonać swoich potomków, przyszłych artystów, do wybrania praktycznych, przynoszących pewniejszą przyszłość, profesji.

W przypadku rzeźbiarki Janiny Stefanowicz-Schmidt, zarówno odziedziczone zdolności, jak i bogata tradycja rodziny odegrały niebagatelną, choć nie jedyną rolę w życiowych wyborach i kolejnych etapach rozwoju artystycznego.

Artystka urodziła się w rodzinie o wielopokoleniowych tradycjach artystycznych. Zarówno od strony ojca – Jana Stefanowicza, ale przede wszystkim matki – Marii Anieli z domu Padlewskiej, znaleźć można wielu architektów, muzyków, malarzy, poetów, wśród nich kilkunastu o znaczących, a nawet wybitnych osiągnięciach. Należeli do nich:

WŁODZIMIERZ ROMUALD PADLEWSKI (1815–1886)

pradziad – wybitny rysownik, poeta, autor wydanego w 1862 roku pod pseudonimem Roman Szkarłupka poematu historycznego *Powieść ostatniego torbanisty-zebraka*, przyjaźnił się i prowadził obszerną korespondencję z Józefem Ignacym Kraszewskim.

STANISŁAW CHLEBOWSKI (1835–1884)

syn Kazimierza Chlebowskiego i Kamilli z Padlewskich – wybitny malarz orientalista, podróżnik, był nadwornym malarzem sułtana Abdülaziza w Konstantynopolu.

Fot. 1. Stanisław Chlebowski, Konstantynopol, ok. 1870

Fot. 2. Portret Kamilli Chlebowskiej z Padlewskich pędzla syna Stanisława, ok. 1880, własność rodziny Padlewskich



2



3



4



1



5

ROMAN PADLEWSKI (1843–1915)

syn Władysława i Judyty Potockiej – malarz i architekt, studiował w Monachium, przyjaźnił się z Aleksandrem Gierymskim.

JÓZEF TADEUSZ PADLEWSKI (1863–1943)

dziadek – architekt i konstruktor, profesor rysunku i budownictwa na Politechnice i w Instytucie Technologicznym w Petersburgu.

Fot. 3. Józef Padlewski, Petersburg, ok. 1900

OLGA EVELINA von REICHARDT PADLEWSKA (1873–1941)

babka, żona Józefa – malarka, uczennica Repina w Petersburskiej Akademii i Friedricha Fechra w Monachium.

Fot. 4. Olga von Reichardt – okres studiów w Petersburgu, lata 90. XIX w.

Fot. 5. Ilia Repin w pracowni (studentka Olga von Reichardt w prawym dolnym rogu), obraz autorstwa ucznia Repina, Ermitaż, Petersburg, ilustr. <https://musings-on-art.org/ilya-repin> (dostęp 28.11.2018)

Fot. 6. *Portret babci – Józefy Kryńskiej Komorowskiej*, Olga von Reichardt, pastel, lata 90. XIX w, własność rodziny Padlewskich, fot. M. Małyjasiak

JAN STEFANOWICZ (1892–1978)

ojciec – architekt i urbanista, reprezentant polskiego modernizmu funkcjonalnego w architekturze, jeden z założycieli i pierwszy prezes Stowarzyszenia Architektów Polskich, współtwórca założeń planu urbanistycznego Gdyni.

Fot. 7. Włodzimierz Padlewski i Jan Stefanowicz, Warszawa, lata 20.

WŁODZIMIERZ JAN PADLEWSKI (1903–2007)

brat matki, syn Józefa – architekt, projektant wnętrz i mebli, był jednym z pionierów polskiego wzornictwa, wieloletni profesor i doktor honoris causa gdańskiej ASP.

Fot. 8. Prof. Włodzimierz Padlewski, Sopot, lata 80., fot. L. Pękalski

NADZIEJA PADLEWSKA z domu BERESTWIENIEWA (1882–1967)

żona profesora bakteriologii Leona Padlewskiego (brata Józefa) – jedna z najwybitniejszych polskich pianistek swoich czasów, po wojnie prowadziła klasę fortepianu między innymi w PWSM w Katowicach.

JERZY PADLEWSKI (1913–1943)

syn Leona i Nadziei Padlewskich, starszy brat Romana – architekt, w Warszawie pracował w pracowni Bohdana Pniewskiego.

ROMAN PADLEWSKI (1915–1944)

wybitny kompozytor, skrzypek, pianista, muzykolog krytyk muzyczny. Zginął w powstaniu warszawskim.

Fot. 9. Nadzieja Padlewska z synem Romanem, Poznań 1929. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (Archiwum Kompozytorów Polskich)

Fot. 10. Lata 40.

Na poprzedniej stronie:

Ina (portret córki), Jan Stefanowicz, olej na płótnie, ok. 1948



Ojciec Janiny Stefanowicz-Schmidt, Jan Stefanowicz, urodził się w roku 1892 w rodzinnym majątku Stare Szawkianny¹. Ród Stefanowiczów wywodzi się z polskiej szlachty osiadłej na ziemi Księstwa Litewskiego². Dziadek, Albert Stefanowicz prowadził praktykę lekarską, jednocześnie zarządzając rodzinnym majątkiem. W latach 1913–1917 Jan studiował na Wydziale Architektury Politechniki w Rydze, uczelni o bardzo wysokim poziomie edukacji i liberalnym podejściu do studentów. W czasie studiów był członkiem, a następnie prezesem stowarzyszenia studenckiego Arkonia.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Jan Stefanowicz przeniósł się do Warszawy. Początkowo pracował w Dyrekcji Odbudowy Kolei, a następnie (do 1926 roku) na Politechnice Warszawskiej w Katedrze Historii Nowożytnej Architektury i Sztuki, gdzie został starszym asystentem jednego z najbardziej cenionych wówczas wykładowców prof. Stanisława Noakowskiego. Studiował także w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego. Malarstwo

pozostało jego pasją przez całe życie. Z grupą młodych architektów związanych z Politechniką Warszawską założył w 1926 roku Stowarzyszenia Architektów Polskich i został jego pierwszym prezesem, pełnił tę funkcję przez pięć kolejnych lat. Również w tym okresie współtworzył periodyk „Wnętrze”, wchodząc w skład redakcji pisma³. Był to także czas niezwykle intensywnej pracy projektowej: brał udział i otrzymywał nagrody w licznych konkursach architektonicznych (w zespołach z Bohdanem Pniewskim i Stefanem Sienickim), dostawał zlecenia na projekty budynków użyteczności publicznej i mieszkaniowych. Do najbardziej znaczących realizacji w Warszawie należą: dom Spółdzielni Artystów Plastyków, dom mieszkalny ZUS, Spółdzielnia Mieszkaniowa MSW Odrodzenie, której budynki, od koloru cegły nazywane Szarymi Domami⁴, przetrwały wojnę i stanowią wzorcowy przykład modernistycznej architektury funkcjonalnej. Wielką pasją Jana Stefanowicza, oprócz architektury i sztuki, były książki. Zapewne z tego powodu podjął funkcję bibliotekarza Wydziału Architektury Politechniki



Martwa natura z nasturcjami, Jan Stefanowicz, olej na desce, lata 60.



Maria Padlewska (1901–1943), fotografia na tle własnoręcznie malowanych róż, ok. 1920

Warszawskiej. Tam poznał Marię Padlewską, córkę wybitnego polskiego architekta i malarzki⁵. Maria, utalentowana w dziedzinie plastyki i muzyki, w latach dwudziestych studiowała malarstwo i rysunek na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczyła się tańca baletowego w słynnej Szkole Umuzycznienia Stefana i Tacjanny Wysockich, chodziła też na lekcje śpiewu. W 1926 roku Jan i Maria wzięli ślub w Warszawie. Tam też przyszły na świat dzieci: Albert, Adam, a w 1930 roku najmłodsza Janina Maria, zwana Inką. Trzy lata później rodzina Stefanowiczów przeprowadziła się do Gdyni.

Lata przedwojenne w Gdyni to czas dynamicznej rozbudowy miasta i wielkiej prosperity. W roku 1933 mój ojciec Jan Stefanowicz, młody zdolny architekt z Warszawy, decyduje się podjąć pracę w Pracowni Projektów Wydziału Technicznego Komisariatu Rządu Miasta Gdyni. Ojciec, twórczy niespokojny duch, stawiał sobie wciąż nowe wyzwania, był stale w ruchu, zawsze w centrum wydarzeń. Dokąd miałby pojechać jak nie do Gdyni – nie było w przedwojennej Polsce lepszego

miejsca, w którym mógłby się w pełni realizować jako architekt i urbanista...⁶

Jan Stefanowicz objął stanowisko kierownika Oddziału Zabudowy Miasta. Otrzymał zadanie opracowania założeń rozwoju zespołu miejsko-portowego oraz planu urbanistycznego miasta. Według jego projektów zostaje zrealizowany między innymi Szpital św. Wincentego à Paulo oraz Hotel Centralny przy ulicy Starowiejskiej.

Rodzina Stefanowiczów początkowo wynajęła dom z ogrodem przy ulicy Fiszerza na Kamiennej Górze, gdzie w tym czasie mieszkało wielu architektów budujących Gdynię. Zaledwie rok później Jan kupił sporą parcelę na przeciwległym wzgórzu Gdyni przy ulicy Zakopiańskiej i rozpoczął budowę willi oraz drugiego domu z pięcioma luksusowymi mieszkaniami na wynajem. Dwukondygnacyjna modernistyczna willa, o przestronnych przeszklonych wnętrzach i funkcjonalnej strukturze, była całkowicie drewniana, łącznie z konstrukcją nośną i ścianami zewnętrznej, otynkowanej na biało elewacji. Z jednej



Jan Stefanowicz i Maria Padlewska, Warszawa, ok. 1925



Adam, Ina i Albert na antresoli willi projektu Jana Stefanowicza w Gdyni, 1935, fot. J. Stefanowicz



Maria Stefanowicz z Albertem, widok na Gdynię z posesji przy Zakopiańskiej, 1933–1934, fot. J. Stefanowicz



Jedynе zachowane zdjęcie willi Stefanowiczów projektu Jana, Gdynia, ul. Zakopiańska, ok. 1936, fot. J. Stefanowicz

strony skierowana na ulicę i sosnowy las, z drugiej otwierała się przeszkleniami na ogród, schodzący tarasami ze skarp, z widokiem na miasto i zatokę, aż do Helu⁷.

Posesja była usytuowana na opadającym terenie, co zostało wykorzystane w obu projektach ojca – w willi na pracownię architektoniczną, a w domu na mieszkanie dla rodzin pracowników. Willa, zbudowana z drewna, miała nowatorską konstrukcję. W trakcie budowy gdyńscy fachowcy uważali, że pierwszy mocniejszy wiatr ją zdmuchnie, jednak przetrwała wszystkie sztormy oprócz tego wojennego...

Na parterze mieściły się gabinet Jana i pracownia dla zatrudnionych architektów, kreślarzy i sekretarki. Pierwsze i drugie piętro zajmowały pokoje dla rodziny oraz pracowników.

Salon był ogromny w oczach dziecka z piękną mozaikową posadzką, z wielu gatunków egzotycznego drewna, które tato sprowadził z zagranicy, drewnianą boazerię na ścianach i kasetonowym sufitem, pełen światła wpadającego przez duże okna, wychodzące na ogród. Wielopoziomowy ogród położony na wzgórzu opadał tarasami, na najwyższym znajdował się basen, pergola, niżej altana i szklarnia. Tam zaczynało się królestwo roślin – dzieło i duma mamy, a miejscem jej szczególnej troski było rosarium. Mam w oczach mamę, która w irchowych rękawiczkach pielęgnuje swoje piękne róże, uwalniając je od mszyc.

Dom był otwarty i przyjazny. Maria Stefanowicz prowadziła działalność charytatywną, urządzając dobroczynne bale, koncerty i inscenizacje – tworzyła dekoracje i stroje do występów i przedstawień.

Mamę charakteryzowała wszechstronność, wrażliwość na piękno i kreatywność w wielu dziedzinach. Malowała piękne akwarele, projektowała kostiumy i cudownie śpiewała. Cechowało ją doskonałe wyczucie smaku i harmonii, widoczne zarówno w kreowanym przez nią otoczeniu, jak i w niej samej.

W tym okresie mała Inka przypatrywała się zajęciom i pasjom rodziców. Odwiedzała również mieszkających w nieodległym Wejherowie dziadków Padlewskich – Józefa, profesora rysunku i budownictwa politechniki petersburskiej, i malarkę Olgę, co stanowiło niewątpliwą zachętę do tworzenia własnych kompozycji. Dostawała również czasem „zlecenia” od ojca – kolorowała, oczywiście pod nadzorem, plansze z rozrysowanymi projektami budynków. Najwyraźniej Jan Stefanowicz potrafił dostarczyć i docenić precyzję i wyczucie dziecięcej ręki córki.

Tuż przed wybuchem wojny rodzice podjęli decyzję o sprzedaży willi i powrocie do Warszawy. Zamieszkali



Albert Stefanowicz, powstanie warszawskie, 1944



Uczennica tajnych kompletów Gimnazjum im. C. Plater w Warszawie, 1943–1944



Uczennica Gimnazjum ss. Urszulanek w Gdyni, 1945



Rodzeństwo Stefanowiczów, Zakopane, 1945



Pianistka, Gdynia, 1947, fot. J. Stefanowicz



Uczennica Liceum Plastycznego w Gdyni, 1948



Zespół tańca, czasy licealne, 1947–1949



„uzdolnienia rysunkowe i rzeźbiarskie” – opinia po ukończeniu Liceum Plastycznego, 1949

w wynajętym domu przy ulicy Lenartowicza na Mokotowie razem z rodzicami matki. Już w pierwszym roku okupacji ojciec zorganizował w Śródmieściu pracownię renowacji mebli i antyków. Pracownia zatrudniała nie tylko znakomitych stolarzy fachowców, ale również architektów, będąc schronieniem przed wywózką na roboty do Niemiec. Dzięki wykorzystaniu drewnianych odpadów wykonywali i sprzedawali zaprojektowane przez siebie meble i zabawki.

W czasie drugich wojennych wakacji mama wywozi naszą trójkę do Zakopanego, gdzie podczas jej okresowych nieobecności spowodowanych pogarszającym się stanem zdrowia, pozostawialiśmy pod opieką zaprzyjaźnionej góralki, a następnie u sióstr urszulanek szarych na Jaszczurówce. W 1942 roku starszy z braci Albert w pośpiechu wyjeżdża z powrotem do Warszawy, unikając wywózki na roboty.

W 1943 roku, po śmierci Marii, Jan Stefanowicz sprowadził dzieci do Warszawy na ulicę Sienną.

Mieszkanie na Siennej było duże, wielopokojowe, ze służbówką, w której tato urządził ciemnię fotograficzną. Był zapalonym fotografikiem. Miał profesjonalny sprzęt marki Leica.

Cała trójka uczyła się na tajnych kompletach: Inka u „Platerówny” (Gimnazjum im. Cecylii Plater-Zyberkówny), bracia u „Batorego” (Gimnazjum im. Stefana Batorego). Szesnastoletni Albert, członek podziemnej organizacji AK, brał udział w akcjach dywersyjnych. W lipcu 1944 roku Jan Stefanowicz uprzedzony przez syna o rychłym wybuchu powstania, wywiózł młodsze dzieci pod Warszawę, do Zalesia Górnego. Tam dotarł Albert, któremu po upadku powstania udało się zbiec z transportu jeńckiego, i już razem uciekają przed zbliżającym się frontem do Zakopanego.

Zamieszkaliśmy w willi hrabiego Skarbka „Złote Serce”, pełnej warszawskich uciekinierów. Wynajmowaliśmy pokój na parterze z widokiem na Giewont. Tato z niełatwym trudem zdobywał produkty, z których tworzył różne dziwne potrawy. Cała rodzina zajmowała się wyrabianiem mydła i krówek, które były następnie wymieniane na targu na inne produkty. Nie było lekko, ale cieszyliśmy się, że jesteśmy razem.

Po wyzwoleniu Jan Stefanowicz zdecydował się na powrót na Wybrzeże, gdyż z warszawskiego domu na Siennej pozostały tylko gruzy. Otrzymał pracę w Zarządzie Miejskim Miasta Gdyni jako dyrektor techniczny Towarzystwa Budowy Osiedli, projektował budynki mieszkalne, pisał i publikował monografie architektoniczne. Trójka rodzeństwa podjęła naukę w szkołach – nastoletnia



Praktyka kamieniarska, przekazywanie rzeźby prof. Stanisława Horno-Popławskiego, 1952

Inka w gimnazjum sióstr Urszulanek. W tym okresie uczęszczała także na lekcje fortepianu. Już po przeprowadzce w 1948 roku z Gdyni do Sopotu, gdzie Jan Stefanowicz zbudował niewielką, bardzo nowoczesną willę na rogu ulic Goyki i Obrońców Westerplatte, uczęszczała przez rok w Szkole Muzycznej w Sopocie w klasie klarnetu, a także, po doświadczeniach tanecznych w okresie licealnym, wstąpiła do studenckiego zespołu tańca przy Politechnice Gdańskiej, prowadzonego przez Janinę Jarzynównę-Sobczak.

W 1947 roku po małej maturze Janina postanowiła zdawać, razem z młodszym z braci, do działającego od roku Liceum Sztuk Plastycznych – wtedy jeszcze mieszczącego się w centrum Gdyni. Podczas dwuletniej nauki chodziła na zajęcia rzeźby, które prowadził Adam Smolana, przedwojenny uczeń Mariana Wnuka ze Lwowa, pracujący również jako asystent sopockiej Szkoły Sztuk Pięknych. To Smolana dostrzegł uzdolnienia rzeźbiarskie uczennicy Inki Stefanowicz – wycucie bryły i formy, wrażliwość na fakturę, wyobraźnię przestrzenną – i namówił ją na studia na Wydziale Rzeźby.

Po maturze w Liceum Plastycznym w Gdyni w 1949 r. zdecydowałam się zdawać do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie. Egzaminował nas profesor Marian Wnuk, który niedługo potem przeniósł

się na Akademię Sztuk Pięknych do Warszawy. Podstawy rzeźby dla studentów I roku rzeźby prowadził Tadeusz Łodziana, były asystent Wnuka (po roku dołączył do niego w Warszawie). W roku akademickim 1949/50 pracownię po profesorze Wnuku objął zaproszony na Wybrzeże z UMK w Toruniu profesor Stanisław Horno-Popławski. Do dyplomu studiowałam w jego pracowni.

Wszyscy starsi studenci ubolewali, że profesor Wnuk odszedł i początkowo ukradkiem krytykowali Horno-Popławskiego, a on po prostu był zupełnie inny. Uwagi Wnuka były legendarne i zmuszały do myślenia – rzucał studentowi jedno słowo (np. «noga!») i wychodził z pracowni. Korekty Horna to rozmowa, czy może raczej monolog mistrza, który miał ogromną wiedzę i doświadczenie. Robił też w pracowni mini wykłady z historii sztuki, przynosił albumy i reprodukcje prac, które cenili: monumentalną rzeźbę starożytnego Egiptu, Rodina, portrety Despiau, a najbardziej rzeźbę figuratywną Maillola. Zadania były wyłącznie studyjne – akt, głowa, popiersie. Ważne było dla Profesora, aby student możliwie wiernie odwzorował naturę w swojej pracy, zwracał uwagę na «masę», czyli bryłę i wolumin rzeźby. Myślę, że była to doskonała szkoła anatomii, rzetelnej obserwacji natury, nauka ludzkiego ciała i umiejętności uchwycenia jego charakteru, które procentują przez całe moje artystyczne życie. Na tej bazie mogłam w późniejszych latach wypracowywać własny język form.

Pracownie rzeźby mieściły się w „Pawilonie”, w Parku Północnym przy plaży. W czasie odlewów studenci wspólnie pracowali całą noc, a o świcie wychodzili nad morze oglądać wschód słońca...

Pamiętam, że pod koniec pierwszego roku studiów Horno wybrał do odlewu moją rzeźbę, studium siedzącego chłopca, jako jedyną z całej pracowni – było to duże wyróżnienie. Po tym roku otrzymywałam stypendium artystyczne. Jeszcze przed przeniesieniem Wydziału Rzeźby z Sopotu do Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku (w 1954 roku) pod okiem profesora zrealizowałam wraz z kolegą z pracowni Stefanem Markiewiczem zamówienie do Gdańska na dwumetrową figurę kobiety karmiącej kury.

Były to czasy, kiedy profesorowie mieli swoje atelier obok pracowni, w których rzeźbili studenci, dzięki temu korekty i rozmowy mogły się odbywać praktycznie codziennie.

Relacje profesor – student były zupełnie inne niż w późniejszym okresie, atmosfera wytężonej wspólnej pracy, ale też spotkań przy herbacie i nie tylko, czasem też

zabawa, bale przebierańców... Horno lubił zapraszać swoich studentów, przyjmował, częstował, prowadził rozmowy. Miał bezpośredni kontakt z młodymi, choć się nie spoufalał. Był raczej typem sangwinika, ale potrafił czasem się zdenerwować i ostro zareagować. Pamiętam historię dość dramatyczną. W tym okresie panowie profesorowie wykonywali wiele zleceń, między innymi na duże figury na MDM⁷ w Warszawie. Profesor Horno-Popławski rzeźbił Mickiewicza ze wzniesioną nad głową księgą. Którejś nocy gliniany model zwał się na posadzkę pracowni – całe szczęście, że nie podczas pracy. Horno był załamany, bo termin oddania się zbliżał, więc starsi studenci pomogli profesorowi na nowo zbudować konstrukcję i narzucić glinę.

Od pierwszego roku studiów niezwykle ważną postacią dla Inki Stefanowicz była Anna Pietrowiec⁹, dyplomantka i asystentka profesora Wnuka, a następnie prof. Horno-Popławskiego, osoba niezwykle, niezastąpiony przyjaciel i autorytet.

Krysia, a właściwie Anna Pietrowiec, znakomita rzeźbiarka o ogromnym, wszechstronnym dorobku w dziedzinie rzeźby, medalierstwa i malarstwa, jest obecnie artystką niedocenioną i zapomnianą. Była człowiekiem o wyrazistej osobowości i wielkiej wrażliwości. Serdeczna i ciepła dla wszystkich, dla mnie była jak matka i najlepsza przyjaciółka przez czterdzieści lat naszej znajomości. Zostawiła w moim życiu niezatarty ślad.

Na roku dyplomowym prof. Alfred Wiśniewski zaproponował Janinie Stefanowicz asystenturę. Tak rozpoczął się prawie pięćdziesięcioletni okres jej pracy na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a następnie Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Późniejsze dokonania Janiny Stefanowicz-Schmidt, ponad sześćdziesięcioletnia działalność artystyczna i pedagogiczna, potwierdzają słuszność jej młodzieńczych wyborów, na które niewątpliwie miał wpływ codzienny kontakt z osobami realizującymi swoje artystyczne pasje, stale podejmującymi coraz to nowe twórcze wyzwania, które stały się fachowymi i inspirującymi nauczycielami. Odziedziczone uzdolnienia rozwijane dzięki własnej determinacji i wytężonej, systematycznej pracy przy wsparciu mistrzów – mentorów i przewodników na początkowym etapie rozwoju, przez wszystkie lata twórczej aktywności zdeterminowały rozwój i metamorfozę artystki i jej dzieł.



Studentka PWSSP w Sopocie, 1950

Miałam dwóch Mistrzów – wybitnych artystów rzeźbiarzy: profesora Stanisława Horno-Popławskiego, u którego studiowałam i obroniłam dyplom, oraz profesora Alfreda Wiśniewskiego, którego byłam asystentką kilkanaście lat. Oni ukształtowali mnie jako rzeźbiarkę. Nauczyli patrzeć, analizować i oceniać prace swoje i innych, ale również nauczyli szukać i odkrywać zawarte w NATURZE nieskończone bogactwo i PIĘKNO.



Pochód pierwszomajowy, studenci i profesorowie PWSSP w Gdańsku i PWSM w Sopocie, Gdańsk, lata 50.



Pierwszy rok studiów, 1949



Kobieta z kurami, praca na zamówienie, współautor Stefan Markiewicz, 1953



Czyn społeczny – wykopki, Danuta Lippert (Pietkiewicz)
i Ina Stefanowicz, 1949

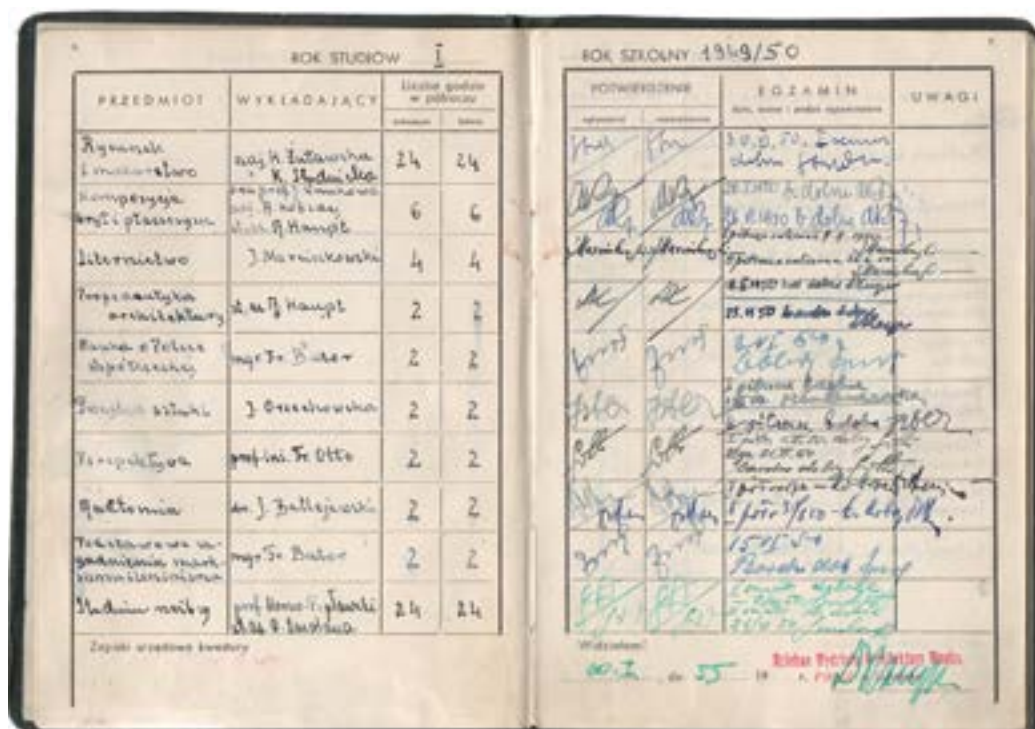


Bał przebierańców w pracowni rzeźby, Ina Stefanowicz jako
Hinduska w peruce z farbowanych pakuł, 1951–1952



Wyjazd na narty profesorów i studentów PWSSP – Dolina Pięciu Stawów Polskich, 1953–1954,
Ina Stefanowicz, prof. Stanisław Teisseyre i Józefa Wnukowa





Indeks studentki Janiny Stefanowicz

Po lewej:
Asystentka Anna Pietrowiec, Ina Stefanowicz i Elżbieta Szczodrowska,
Pawilon Rzeźby, Sopot, 1950



Pierwszy rok studiów, Pawilon Rzeźby, Sopot, 1950



Pierwszy rok studiów, wyróżniony akt – w trakcie odlewu, Pawilon Rzeźby, Sopot, 1950



Pracownia Rzeźby Horno-Popławskiego (Ina Stefanowicz druga od lewej), Pawilon Rzeźby w Sopocie, 1953, fot. A. Zdanowska



Drugi rok studiów, Sopot, 1951



Studenci pracowni Horno-Popławskiego, stoją od lewej: Ina Stefanowicz, Maria Stachurska, NN, siedzą: Stefan Markiewicz, NN, Zbigniew Erszkowski, as. Tadeusz Łodziana, Sopot, 1950



Studenci i asystenci pracowni Horno-Popławskiego, u dołu od lewej: Zbigniew Erszkowski, Sława Skłodowska, Franciszek Duszeńko, na środku modelka Ewa, stoją: Janina Stefanowicz, NN, Stefan Markiewicz, ok. 1952–1953



Zbigniew Erszkowski, Sława Skłodowska (Haupt), Ina Stefanowicz, Anna Pietrowicz, Stanisław Markiewicz przed Pawilonem Rzeźby w Parku Północnym, Sopot, 1951



Stanisław Markiewicz, Anna Pietrowicz, Ina Stefanowicz, 1950



Od lewej stoją: Czesława Kuzdra, NN, Wiktor Totkin, Henryk Lula, siedzą: Ina Stefanowicz, Sława Skłodowska, NN, Park Północny, Sopot, 1951



Drugi rok studiów, Pawilon Rzeźby, Sopot, 1951



Profesor Stanisław Horno-Popławski w swoim atelier w Pawilonie Rzeźby, Park Północny, Sopot, lata 50., z archiwum rodzinnego Jolanty Ronczewskiej



Profesor Stanisław Horno-Popławski, ołówek, 2016



Z prof. Alfredem Wiśniewskim, plener w Orońsku, 1973



Profesor Alfred Wiśniewski, ołówek, 2016



Portret Inki, Alfred Wiśniewski, lata 60.

¹ Miejscowość Szawle, powiat kowieński na Litwie.

² „O klejnocie Pogonia nowo nabytym w roku 1587 przez Krzysztofa Stefanowica pisarza z skarbu królewskiego...”, z: B. Paprocki *Herby rycerstwa polskiego*

³ według tekstu Marty Surowiec, *Jan Stefanowicz architekt nieznany, Szare Domy. Festiwal Otwarty*, wystawa, Warszawa 2016

⁴ „Kolonja Szare Domy – to wyjątkowy zespół budynków usytuowanych w samym sercu starego Mokotowa. Nazwa osiedla pochodzi od charakterystycznej dla budownictwa Warszawy lat 20. i 30. cegły cementowej, którą wykończono elewacje kamienic. Osiedle zostało wybudowane w latach 1928–1932 przez spółdzielnię mieszkaniową Ministerstwa Spraw Wewnętrznych na podstawie projektu Jana Stefanowicza. Kolonia to modelowa realizacja modernistycznej architektury funkcjonalnej, nawiązującej w swojej formie i założeniach do wzorów holenderskich. Projekt Stefanowicza obejmuje zespół budynków zamkniętych w dwóch kompleksach. Pierwszym, od ulic Rakowieckiej i Akacjowej, oraz drugim, biegnącym wzdłuż ulic Fałata i Łowickiej, zespolonych, od ulicy Narbutta, łącznikiem. Bryły budynków charakteryzuje geometryczna prostota, a elewację – modułowa powtarzalność elementów architektonicznych. Architekt wyraźnie odwołuje się do głównych zasad modernizmu, interpretując je jednak w charakterystycznym dla siebie stylu. Projekt kolonii Szare Domy cechuje funkcjonalność, widoczna w rzutach mieszkań i częściach wspólnych osiedla, oraz oszczędny racjonalizm, podyktowany minimalizacją czasu i kosztów budowy, zauważalny zarówno w wykorzystanych materiałach, jak i estetyce architektonicznej kolonii. Szare Domy są obecnie tym cenniejsze, że przetrwały drugą wojnę światową niemal w nienaruszonym stanie i stanowią jeden z niewielu zachowanych fragmentów autentycznej przedwojennej Warszawy.”

(Marta Surowiec, *Jan Stefanowicz architekt nieznany, Szare Domy Festiwal Otwarty*, wystawa, Warszawa 2016)

⁵ Maria Aniela Stefanowicz z domu Padlewska (1901 Sosnowka, Rosja – 1943 Warszawa), córka architekta Józefa Padlewskiego i malarki Olgi von Reichardt.

⁶ fragmenty wspomnień Janiny Stefanowicz-Schmidt.

⁷ według tekstu M. Surowiec: *Jan Stefanowicz architekt nieznany...*

⁸ Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM) – wielki zespół mieszkaniowy w Warszawie, w Śródmieściu Południowym, socrealistyczny, wzniesiony w latach 1950–1952 według projektu zespołu architektów pod kierunkiem Józefa Sigalina (1950–1951) i Stanisława Jankowskiego (1951–1952). W 2015 wpisany do rejestru zabytków, https://pl.wikipedia.org/wiki/Marsza%C5%82kowska_Dzielnica_Mieszkaniowa (dostęp: 10.01.2019).

⁹ Anna Pietrowiec (1909 Częstochowa – 1989 Gdańsk).

W latach 1934–1937 uczyła się w Pomorskiej Szkole Sztuk Pięknych w Gdyni prowadzonej przez prof. Wacława Szczepilewskiego. W latach 1938–1939 pracowała w Muzeum Miejskim w Gdyni. W 1940 roku została wywieziona do Niemiec na przymusowe roboty. Po wojnie wróciła na Wybrzeże, podjęła studia na Wydziale Rzeźby w Instytucie Sztuk Plastycznych w Sopocie. Jeszcze w trakcie studiów została zatrudniona jako asystentka w pracowni rzeźby prof. Mariana Wnuka, gdzie obroniła pracę dyplomową. Po okresie asystentury w pracowni rzeźby prof. Stanisława Horno-Popławskiego prowadziła pracownię rzeźby dla I roku, następnie pracownię rysunku. W 1964 roku uzyskała tytuł docenta. W 1975 roku przeszła na emeryturę.

W latach 1951–1954 uczestniczyła w odbudowie Gdańska. Brała udział w licznych wystawach i konkursach krajowych i zagranicznych, uzyskując szereg nagród i wyróżnień, m. in. I nagroda w konkursie na pomnik Mikołaja Kopernika zrealizowany pod Pałacem Kultury w Warszawie. Do większych realizacji należą: pomnik Marii Konopnickiej na dziedzińcu Domu Chłopa w Warszawie, rzeźba parkowa *Przedwiośnie* w Parku Oliwskim w Gdańsku, popiersia i portrety, m. in. gen. Józefa Bema, Tadeusza Kościuszki, Elizy Orzeszkowej, oraz szereg realizacji sakralnych (płaskorzeźba św. Wojciecha antepedium ołtarza głównego w katedrze Oliwskiej, skrzydło konfesjonatu do bazyliki Mariackiej w Gdańsku), a także rzeźba figuralna (*Chłopiec z psem, Macierzyństwo*) i liczne medale. Była znakomitą portrecistką: w ostatnich latach życia stworzyła w technice suchej pasteli ponad 100 portretów. Jej dzieła odznaczają się indywidualnym, wrażliwym traktowaniem materii, są dalekie od naturalistycznego traktowania formy. Jej prace znajdują się w kolekcjach muzealnych i zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

BIBLIOGRAFIA

Wiadomości Literackie, w: „Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi”, Warszawa 1862, t. 3, str. 392–3, http://www.sbc.org.pl/Content/91252/ii4620-1862_3.pdf, (dostęp: 20.11.2018).

Powieść ostatniego teobanisty-żebra spisat Roman Szkarłupka, Kraków 1862.

M. Treter, hasło: *Stanisław Chlebowski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3. Kraków, 1937, s. 296; idem, hasło: *Nadzieja Padlewska*, ibidem, t. 24, s. 804–805.

S. Kitowski *Gdynia miasto z morza i marzeń*, Gdynia 1999, s. 110, 293.

Włodzimierz Padlewski: *architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. H. Bilewicz, Gdańsk 2008.

E. Markowska, K. Naliwajek-Mazurek, *Roman Padlewski 1915–1944, w: Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939–1945*, Warszawa 2014, str. 152, 191.

M. Omilanowska i H. Bilewicz, *Architektura, polityka, tożsamość. Kariera Józefa Padlewskiego, polskiego wychowanka rosyjskich uczelni architektonicznych*, w: *Budowanie na obcej ziemi*, Kraków 2016, s. 77–94.

M. Surowiec, *Jan Stefanowicz architekt nieznany, Szare Domy Festiwal Otwarty*, Warszawa 2016.

G. Mika, *Jan Stefanowicz zapomniany architekt modernizmu Warszawy i Gdyni*, 2018, <http://sztuka-architektury.pl/article/11354/jan-stefanowicz-zapomniany-architekt-modernizmu-warszawy-i-gdyni>, (dostęp: 30.01.2019).



W STRONĘ SACRUM TOWARDS THE SACRUM

dr Zofia Watrak

Indywidualna wędrówka autorki śladami Chrystusa tworzy swoistą mapę Jego obecności. Ta jej osobista wędrówka wciąż trwa, choć nie przekracza granic swojego niewielkiego mieszkania w Sopocie, gdzie niezmiennie tworzy od ponad pięćdziesięciu lat. Przemieszanie przestrzeni prywatnej i artystycznej (zawieszenie między sacrum a profanum) stwarza szczególne uwarunkowania dla jej twórczości, inspirowanej przeżyciem religijnymi. Poza tematykę sakralną bowiem nie wychodzi. Rysowanie stało się integralną częścią jej życia. Jest spełnieniem czegoś niezbywalnego, co nadaje życiu sens.

Her personal trip, following Jesus Christ's footsteps, creates a specific map of His presence. She is still continuing this trip although she does not cross the walls of her small flat in Sopot where she has been creating for over 50 years. The permeation of the private and artistic space (being suspended between the sacred and the profane) contributes to specific conditions of her creative work inspired by her religious experience. She has now restricted her creative work to religious themes only. Drawing has become an integral part of her life. It is the fulfillment of something inalienable and which makes her life meaningful.

Janina Stefanowicz-Schmidt należy do pokolenia, które pamięta pionierskie lata powstałej na Wybrzeżu szkoły artystycznej. W jakimś sensie jej życie odzwierciedla wspólny dla pokolenia wzorec przeżyć, związanych z zawieruchą wojenną, utratą bliskich i rodzinnego domu, tułaczką w poszukiwaniu nowego zakorzenienia w powojennych realiach. Jak wielu innych artystów związała swoje życie z Wybrzeżem. Artystyczną edukację rozpoczęła w dwuletnim Liceum Plastycznym w Gdyni (przeniesionym potem do Orłowa). Liceum ukończyła w 1949, po czym zdała na rzeźbę w PWSSP. Był to czas budowania po wojnie życia artystycznego na Wybrzeżu. Siedzibą nowo powstałej uczelni stał się Sopot. Początkowo był to Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, wkrótce z dniem 1 grudnia 1945 przemianowany na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Pani Janina dyplom zrobiła pod kierunkiem prof. Stanisława Horno-Popławskiego w 1955. Należała do pierwszych roczników gdańskiej uczelni. Kierunek studiów zawdzięcza Adamowi Smolanie, nauczycielowi rzeźby w Liceum Plastycznym w Gdyni. Smolana na Wybrzeże przyjechał ze Lwowa, gdzie był asystentem Mariana Wnuka. To on zwrócił uwagę na rzeźbiarskie uzdolnienia swojej uczennicy i miał wpływ na dalszy kierunek jej studiów. Pracownię mieli w sopockich pawilonach w Parku Północnym nad samym morzem. Dzielili ją z pracowniami profesorów Adama Smolany i Stanisława Horno-Popławskiego, co oznaczało bliski kontakt z ich aktualną twórczością. W pierwszym okresie studiów, jak



Od lewej: prof. Juliusz Studnicki, prof. Łada Studnicka, prof. Jacek Żutawski, prof. Jan Wodyński, prof. Hanna Żutawska, Franciszek Duszeńko, Roman Madeyski, nn, Adam Smolana, Sopot, ul. Obrońców Westerplatte 24, fot. z archiwum ASP Gdańsk

From the left: prof. Juliusz Studnicki, prof. Łada Studnicka, prof. Jacek Żutawski, prof. Jan Wodyński, prof. Hanna Żutawska, Franciszek Duszeńko, Roman Madeyski, NN, Adam Smolana, Sopot, Obrońców Westerplatte 24 Str., photo from the archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Na poprzedniej stronie:

Praca nad *Pochyloną*, w pracowni przy ul. Świętego Ducha, Gdańsk, 1959
Work on *The Leaning one*, in the studio at Świętego Ducha Str., Gdańsk, 1959

Janina Stefanowicz-Schmidt belongs to the generation that remembers the pioneer years of the art school in Tri-city. In a way, her life reflects the pattern of the generation of those days. The generation that experienced the turmoil of war, lost both their beloved ones and family homes, and that were in search of a new place of living in the post-war reality. As many other artists she has committed all her life to Gdańsk. She started her art education in a two-year secondary art school in Gdynia (later, the school was moved to Orłowo). She graduated from that school in 1949, and then passed her exams to the Faculty of Sculpture at PWSSP (*State High School of Fine Arts*). Those were the times of creating the artistic life in Pomerania after the war. Sopot became the headquarters of a newly created high school. At the beginning, the school was called the State Institute of Visual Arts, but soon, on the 1st of December 1945, it was renamed to the State High School of Fine Arts in Gdańsk with its headquarters in Sopot. Janina did her master's degree under the supervision of professor Stanisław Horno-Popławski in 1955. She was one of the first graduates of Gdańsk school. It was because of Adam Smolana, the teacher of sculpture in her secondary art school in Gdynia that she decided to study sculpture. He came to Gdańsk from Lviv (*Lwów*) where he worked as Marian Wnuk's assistant lecturer. It was Smolana who noticed his student's natural gift for sculpturing and who had a great impact on her decision what to study. Their atelier was in the Pavilion in Park Północny (*Northern Park*) in Sopot close to the sea. They shared the building with the studios of professor Adam Smolana and professor Stanisław Horno-Popławski, therefore, all the time, they had a close contact with the professors' artistic work. In the first period of her studies, as Janina herself recalls, she was under the influence of Marian Wnuk. Although he lived in Sopot only for a short time, that is from 1945 to 1949, his creative personality along with didactic ideas remained alive through the works of his disciples, namely, Adam Smolana, Franciszek Duszeńko, and Anna Pietrowiec. Both the professors and the students of sculpture formed rather a small group of artists working in the shadow of a numerous group of painters interconnected socially and artistically. It is not surprising then, that the notion of "szkoła sopocka" ("Sopot school") referred mainly to the painters who were the ones that created the school legend and set the main trends and artistic styles. They were the ones who attracted more attention at numerous competitions such as *Ogólnopolskie Przeglądy Plastyczne* (*National Fine Arts Festivals*) and art critics focused mostly on them. The discourse



Janina Stefanowicz – studentka II roku, 1951
Janina Stefanowicz – a second year student, 1951

wspomina rzeźbiarką, oddziaływał jeszcze autorytet Mariana Wnuka, który na Wybrzeżu przebywał krótko, bo od 1945 do 1949, ale zostawił żywy ślad swojej osobowości także w aspekcie idei dydaktycznych, kontynuowanych przez jego uczniów: Adama Smolanę, Franciszka Duszeńkę, Annę Pietrowiec. Profesorowie i studenci rzeźby stanowili niewielką grupę pracującą nieco na marginesie licznej, połączonej towarzyskimi i artystycznymi więziami malarzy. Znamienne, że termin „szkoła sopocka” odnosił się głównie do malarzy, oni też tworzyli legendę szkoły i nadawali jej główny ton oraz rys artystyczny. Na kolejnych Ogólnopolskich Przeglądach Plastycznych skupiali też uwagę krytyki artystycznej. Dyskurs dotyczył realizowania przez sopockich malarzy postulowanych zasad wprowadzonej estetyki realizmu socjalistycznego. Krytyka z satysfakcją odnotowywała pokonywanie sopockiego „formalizmu” i „kolorystycznej manieri”, co zaowocowało nagrodami na kolejnych Ogólnopolskich Wystawach Plastyki. Rzeźba nie budziła takich emocji. Klasycyzujący warsztat, oparty na porządku natury, sprzyjał bezkonfliktowemu przechodzeniu na pozycję realizmu socjalistycznego. Wśród pierwszych nagród znalazły się między innymi dzieła *Głowa marynarza* i *Matka Bellojanisa* Stanisława Horno-Popławskiego, *Postać Lenina* Mariana Wnuka, także wyróżnione popiersia i głowy Adama Smolany. Z tego najbardziej zideologizowanego w sztuce okresu Janina Stefanowicz-Schmidt odnotowuje w pamięci *Kobietę z kurami*, wykonaną ze Stefanem Markiewiczem. Warto dodać na marginesie, że praca „kolektywna”

was mostly concerned with the realisation of the imposed principles of the aesthetics of socialistic realism by Sopot painters. Art critics, with a great satisfaction, remarked on overcoming of Sopot “formalism” and “colour manner” which, in turn, led to various prizes at *Ogólnopolskie Wystawy Plastyki*. Sculpture did not evoke such emotions. Ironically, the Classicist style based on the natural order supported a smooth transition of sculpture towards socialist realism. The sculptures such as *Głowa Marynarza* (A Sailor’s Head) and *Matka Bellojanisa* (Beloyannis’ Mother) by Stanisław Horno-Popławski, and *Lenin’s Figure* (Postać Lenina) by Marian Wnuk were awarded the first prizes and the busts and heads by Adam Smolana received various distinctions. From that most ideologized period in art, Janina Stefanowicz-Schmidt recalls *Kobieta z kurami* (A woman with hens) made together with Stefan Markiewicz. It is worth mentioning that the “collective” work was highly recommended at that time. Although the subject belonged to the imposed ones, its execution was far from the monumental images of the heroes of socialist labour. Janina did not avoid working on the imposed subjects. She participated in the propagandistic exhibition *Plastycy w walce o pokój* (Artists fighting for peace) in 1973. She responded to the mission statement of the exhibition without the expected propagandistic solemnity. She decided to use the portrait of her little son, Robert, in a paper cap (not a helmet) along with his childish declaration: *Będę żołnierzem* (I will be a soldier) which she also used as a title of her work. This is something her son has not been able to forgive her even up till now as he has never wanted to be a soldier. Today, along with the family tradition and passion he is an architect, but besides, he also runs an agriculture farm. However, that early portrait of her son that was to authenticate the importance of the exhibition mission statement indicated the personality features of the sculptor who, at the very beginning of her creative work, searched for the right form to express her personal, often intimate concerns. Her *Statuetka pokoju* (Statue of Peace), distinguished in the competition in 1973, presented a figure of a girl with a laurel twig. She created metaphors for features such as fragility and sensitivity, the need for protection. No patriotism imposed by the propaganda of the days at all. She has never had the ambition to create monumental forms, although as a student, within her stonemason training, she worked on the monument *Zwycięstwo* (Victory) by Marian Wnuk, making some of the reliefs of the column that was crowned with a female figure – the allegory of Victory. In fact, that was the only work of art that Marian Wnuk left in Kościuszki

była w tym czasie zalecana. Temat jak najbardziej postulowany, ale realizacja daleka od monumentalizacji różnych wizerunków bohaterów pracy socjalistycznej. Rzeźbiarka nie unikała postulowanych tematów, które pojawiały się także później. Wzięła udział w propagandowej wystawie *Plastycy w walce o pokój* (1973). Na hasło wystawy odpowiedziała bez oczekiwanego propagandowego patetyzmu. Wykorzystała portret małego syna Roberta, w papierowej czapce (nie hełmie) z dziecienną deklaracją *Będę żołnierzem* jako tytuł pracy, czego jej syn nie mógł wybaczyć, bo takich marzeń nie miał. Dziś jest architektem zgodnie z rodzinną tradycją i pasją, prowadzi też gospodarstwo rolne. Jednak ten wczesny portret syna, który uwiarygodniać miał powagę tematu wystawy, sygnalizował cechy osobowości rzeźbiarki, już u progu twórczości szukającej wyrazu, poprzez formę, dla bardzo osobistych, często intymnych odniesień. Jej *Statuetka pokoju*, wyróżniona w konkursie w roku 1973, wyobrażała dziewczęcą postać z gałązką laurową. Metaforizowała takie cechy pokoju, jak kruchość i delikatność, potrzebę ochrony. Nic z propagandowego patriotyzmu. Nigdy też nie miała ambicji realizowania monumentalnych form, choć jeszcze jako studentka pracowała przy pomniku *Zwycięstwa* Mariana Wnuka, wykonując w ramach praktyki kamieniarskiej część płaskorzeźb kolumny, zwieńczonej kobiecą figurą alegorii zwycięstwa. Było to jedyne dzieło, jakie zostawił Marian Wnuk na skwerze Kościuszki w Gdyni. Pomnik został rozebrany w 1981 jako ideologicznie niesłuszny. Ten wątek pracy nad pomnikiem nie miał kontynuacji w dalszej działalności artystycznej Janiny Stefanowicz-Schmidt, jeśli nie wziąć pod uwagę wyróżnionych w konkursach projektów na pomnik Konrada Korzeniowskiego (rok 1973) czy *Autostopistas* w Hiszpanii (rok 1974). Trzeba odnotować też pracę nad rekonstrukcją rzeźb Głównego Miasta Gdańska. Osobowość skłaniała ją jednak raczej ku kameralności rzeźby portretowej oraz małego i dużego reliefu, czego przykładem jest cykl *Drogi krzyżowej*, realizowany w dwóch wersjach dla dwóch sopockich kościołów: św. Andrzeja Boboli (w roku 1974) i św. Bernarda z Clairvaux (w 1992) oraz portal dla kościoła Pallotynów w Gdańsku-Wrzeszczu (rok 1987). Do monumentalnej realizacji można zaliczyć projekt prezbiterium kościoła Zmartwychwstańców w Gdańsku-Strzyży (lata 1995-1998), w którego skład wchodzi rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, ołtarz, chrzcielnica i ambona.

W początkowym okresie twórczości na wyznawane wartości estetyczne niewątpliwie wpływ miały nauki pobierane u pierwszych profesorów Wydziału Rzeźby, które kształtowały warsztat Janiny Stefanowicz, ale też

Square in Gdynia. However, the monument was dismantled in 1981 as ideologically improper. In general, the monumental theme had no real continuation in Janina Stefanowicz-Schmidt's further artistic work, with a few exceptions such as a design of Konrad Korzeniowski's monument competition in 1973 or *Autostopistas* in Spain in 1974. The work on the reconstruction of Gdańsk old town sculptures should also be listed here. The design of the presbytery in the church of the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ in Gdańsk-Strzyża (1995-1998) which comprises the sculpture of Jesus Christ Resurrected, the altar, the baptism bowl and the pulpit may be also included into the sculptor's monumental work. However, her personality made her choose the privacy of the portrait sculpture and a small and large-scale relief, the examples of which can be seen in the cycle of *Droga Krzyżowa* (*The Way of the Cross*) made in two versions for two churches in Sopot - the church of Saint Andrew Bobola (in 1974) and the church of Saint Bernard de Clairvaux (in 1992) and also in the portal in the church of the Pallotines in Gdańsk-Wrzeszcz (1987).

No doubt, at the early stage of her creative work, Janina Stefanowicz's aesthetic values were under the influence of the first professors of the Sculpture Faculty. They not only shaped her artistic technique but also defined the character and specificity of Gdańsk sculpture for another few generations. One might say that apart from the notion "szkoła sopocka" ("Sopot school") there was also "gdańska szkoła rzeźby" ("Gdańsk school of sculpture") which, among other themes, comprised also the portrait – the theme always present in the creative work of Gdańsk artists. The school foundations were based on the concepts of Marian Wnuk and Stanisław Horno-Popławski. They got acquainted with them in the studio of their common teacher Tadeusz Breyer. They emphasised the classical manner of sculpturing based on the thorough observation of nature and realistic technique. They saw the continuation of the tradition of the archaic Greek sculpture in the works by Bourdelle, Maillol or Despiau. They recommended themes such as: heads, busts, nudes, in which they put emphasis on a thoroughly worked out form, a clear construction with a great attention paid to the ordering rhythm of the sculpture shape.

The first busts and nudes created by Janina after her graduation definitely show the features of the above-mentioned school – the preference for closed structures, attention paid to the moderate means of artistic expression and synthesis; the origin of those goes back to ancient Greece. As Janina Stefanowicz recalls, professor



Obrona dyplomów, Pawilon Rzeźby, Sopot, 1959, fot. z archiwum ASP Gdańsk
Diploma Defense, Sculpture Pavilion, Sopot, 1959,
photo from the archives of the Gdańsk Academy of Fine Arts

określiły charakter i specyfikę gdańskiej rzeźby na kilka kolejnych pokoleń. Można by powiedzieć, że obok terminu „szkoła sopocka” ukonstytuowało się pojęcie „gdańska szkoła rzeźby”, w którego obrębie mieścił się także portret, temat stale obecny w twórczości gdańskich artystów. U podstaw szkoły leżały idee Mariana Wnuka i Stanisława Horno-Popławskiego, wyniesione z pracowni Tadeusza Breyera, którego obaj byli uczniami. Łączyło ich zaufanie do klasycznych sposobów kształtowania na podstawie rzetelnej obserwacji natury i realistycznego warsztatu. Tradycję archaicznej rzeźby greckiej odnajdywali we współczesnej kontynuacji w rzeźbie Bourdelle’a, Maillola czy Despiau. Zalecali tematy takie jak: głowy, torsy, akty, a w ich realizacji oczekiwali starannie dopracowanej formy, klarownej konstrukcji z troską o porządkującą rytmikę bryły.

Pierwsze, wykonane już po dyplomie torsy i akty noszą niewątpliwie cechy tej szkoły – skłonność do zamkniętej bryły, dbałość o ekonomikę środków i syntezę, której źródeł należy szukać w starożytnej Grecji. Jak wspomina pani Janina, profesor Horno-Popławski przekazywał im swoją fascynację kulturą tego okresu. W latach 60. autorka skupia się na architektonicznej konstrukcji ludzkiego ciała. Sprowadza kompozycje do syntetycznych, blokowych form, unikając drobiazgowych szczegółów. Klasyczny układ ciała dąży do uogólnionej architektoniki i ponadczasowości, która w sposób lapidarny określa cechy młodego lub dojrzałego ciała kobiety czy mężczyzny. Operuje gładkimi powierzchniami, które zdają się cieniować formę refleksami świetlnymi. Formy powiązane są z syntezą jakiejś fazy ruchu – pochylenia, skrętu torsu, przegięcia w biodrach czy wysunięcia nogi, dla budowania kontrastu światłocieniowego. Wydaje się, że światło od początku jej twórczości stanowi integralny budulec realizacji rzeźbiarskich. Choć noszą one ślad klasycyzującej estetyki, to charakteryzuje je indywidualny rys

Horno-Popławski passed his fascination of the culture of that period to his students. In the sixties, she focuses on the architectural construction of the human body. Her compositions are synthetic, block forms without any redundant details. The classical arrangement of the body shows the generalised architectonics and timelessness that define the features of the young or mature male or female body in a concise way. She uses smooth surfaces that seem to light and shade sculptures. The sculptures are always related to the synthesis of a movement phase – a bend, a torso twist, a hip extension or a leg shift to intensify the effect of chiaroscuro. The light seems to have been the integral part of her sculpture since the very beginning of her creative work. Although one can see there a trace of classicising aesthetics, yet it is characterised by an individual way of the figure interpretation, a subtle sculpture stylization, a chiaroscuro, a painter-like treatment of the surface. The simplicity and discipline are the characteristic means of the expression of peaceful beauty and harmony. Gradually, the artist’s fondness of subtle stylization that allows the light to slide over the softly modelled surfaces making the sculpture form lyrical and harmonious is getting more and more visible. Linking the form of the sculpture with a movement resulted in the creation of the sculpture *Taniec Anitry* (*Anitra’s dance*) made for the competition “Muzyka i taniec” (“Music and Dance”) in 1980. To achieve the dynamics of the movement, the artist decides to break the surface continuity and the structure content and instead of them introduces rhythmised structures with a changeable directional tension suggesting a whirling move and spatial simultaneity. Definitely, it is the example of abandoning the classical solutions and moving towards the futuristic sculpture whose essence was to give life to an art structure through linking it with its surroundings – its “extension” in the space. However, it is one of the very few examples of abandoning the classicist manner in Janina Stefanowicz-Schmidt’s work which was in a way enforced by the theme of a dance with its concept of movement as the structural foundation for the sculpture. The other exception to the classical busts is the figure of *Niobe*. It is made from bronze and belongs to the collection of the National Museum in Oliwa Park. The subject itself has been used by artists many times. In the case of Janina’s sculpture, the subject is carried out in an economical but dramatic way. The artist presents the mythical, despaired mother as a piece of stone that resembles a vaguely sketched and curled female body. The expressive use of symbols is reduced to a simple form of Niobe’s fate metaphor, petrified in her pain that

interpretacji figury, subtelna stylizacja bryły, światłocieniowe, malarskie traktowanie powierzchni. Znamienne dla nich prostota i dyscyplina jest wyrazem spokojnego piękna i harmonii. Zarysowuje się też indywidualne upodobanie rzeźbiarki do subtelnej stylizacji, która pozwala światłu łagodnie prześlizgiwać się po miętko modelowanych powierzchniach, nadając formie liryczną nutę i harmonijną rytmikę. Powiązanie formy z ruchem znalazło szczególny wyraz w rzeźbie *Taniec Anitry*, zrealizowanej na konkurs „Muzyka i taniec” (w roku 1980). Dla osiągnięcia dynamiki ruchu rzeźbiarka rezygnuje z ciągłości naskórka powierzchni i zwartości bryły na rzecz zrytmizowanych układów o zmiennych napięciach kierunkowych, sugerujących wirujący ruch i symultaniczność przestrzenną. Z pewnością jest to przykład odejścia od klasycznych rozwiązań w stronę doświadczeń rzeźby futurystycznej, której istotą było nadanie formie plastycznej życia przez powiązanie jej z otoczeniem, „przedłużenie” w przestrzeni. Ale to jeden z nielicznych przykładów odejścia od klasycystycznych uwarunkowań twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt, co podyktowane było tematem tańca z jego ideą ruchu jako założeniem dla formy rzeźby. Od klasycznych torsów odległa jest też figura *Niobe*. Wykonana w brązie, należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Parku Oliwskim. Temat wielokrotnie podejmowany przez artystów, przez Janinę Stefanowicz został zrealizowany w oszczędny i jednocześnie przejmujący sposób. Zrozpaczoną mityczną matkę autorka upodobała do kamienia, zarysowującego zaledwie skulone ciało kobiety. Ekspresyjna symbolika zamyka w prostej formie metaforę losu Niobe, skamieniałej z bólu, w którą wpisuje się cierpienie każdej matki. Jedynie charakter okrywającej ciało draperii przywołuje kulturę Grecji.

Kolejnym wątkiem twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt był portret jako oczywisty temat zalecany przez mistrzów. W przeciwieństwie do aktów i torsów autorka nie szukała tu uniwersaliów, a skupiała się na indywidualnych cechach osoby portretowanej, zachowując jednak właściwe jej dążenie do syntezy, unikania naturalistycznych szczegółów. Szczególnie poruszające są portrety jej dzieci, Magdy i Roberta. Jak wspomina, pracowała nad nimi z łatwością, pośpiesznie i bez trudu odnajdując środki, trafnie oddające podobieństwo. Nic w tym dziwnego, bo ich wizerunki miała w oczach i sercu każdego dnia. Nie potrzebowała więc żmudnych studiów, jak w wypadku portretów historycznych postaci. Na uwagę zasługują portret Pabla Picassa i Marii Skłodowskiej-Curie. Znamionuje je czystość formy i statyczny spokój. Wydaje się, że portrety nawiązują do realistycznego nurtu rzeźby lat 20. i 30. XX wieku, zwłaszcza Charles’a Despiau.

is written into every mother’s suffering. Only the way the robe covering the body is presented reminds of Greek culture.

The next theme in Janina Stefanowicz-Schmidt’s creative work is a portrait – an obvious topic recommended by masters. Contrary to nudes and busts, the artists did not look for universalities but focused on individual features of the portrayed person, still preserving her characteristic trait of synthesis and avoiding naturalistic details. Especially touchy are the portraits of her children: Magda and Robert. She recalls that working on them was easy and that she found the means of portraying the children quickly and without any difficulties. This is not surprising because she stored their images in her mind and heart all the time. She did not need to carry out any research as in case of the portraits of the famous, historical figures. The portraits of Pablo Picasso and Maria Skłodowska-Curie are worth mentioning here. They are characterised by the purity of form and static calmness. It seems that the portraits are linked to the realistic trend of the sculpture from the twenties and thirties of the twentieth century especially to Charles Despiau.

In the seventies small and large-scale reliefs start to dominate the solid sculpture in Janina’s work. Probably it was triggered by the successes achieved in the competitions of this kind. If we look closer at the subjects of the plaquettes made by Janina Stefanowicz, especially the medals, we can see the PRL history context. It results from the medal or plaquette function – a response to the specific social demand usually commemorating the anniversary important to the ordering party. They not only expressed the country’s political history and propaganda but also the history of important institutions that wanted to commemorate and promote their own achievements with the medals. There were many different medal competitions very popular those days and numerous orders were directly given to artists. Janina answered the demand with works such as, for example, the medal *W XXV rocznicę zwycięstwa* (*Commemorating the XXVth victory anniversary*). The competition that she won then encouraged her to continue work in the field. The result of which were the following anniversary medals: *Puchar Bałtyku* (*The Baltic Cup*), *105 rocznica firmy Antoniego Bliklego* (*105th anniversary of Antoni Blikle’s company*), *50 lat Daru Pomorza* (*50 years of Dar Pomorza 1930 – 1980*), *60-lecie Wyższej Szkoły Morskiej* (*the 60th anniversary of High Navy School*). Medals, especially the embossed ones, owing to the technological requirements, call for great precision and discipline. The technology, where there is a triple reduction of a gypsum

Od lat 70. nad rzeźbą pełnoplastyczną zaczyna dominować mały i duży relief. Impulsem dla tej zmiany formy rzeźbiarskiej były zapewne sukcesy osiągane na konkursach w tej właśnie dyscyplinie. Jeśli prześledzić tematy realizowanych przez Janinę Stefanowicz plaket, a zwłaszcza medali, można z nich odczytać kontekst historii PRL-u. Wynika to z funkcji medalu czy plakiety – odpowiadanie na konkretne zamówienie społeczne, zwykle upamiętniające znaczące dla zleceniodawcy wydarzenie rocznicowe, wyrażały politykę historyczną i propagandę państwa, ale także ważnych instytucji, które chciały medalami uświetnić i promować własne osiągnięcia. Popularne więc były różnego rodzaju konkursy czy zlecenia kierowane wprost do artystów. Rzeźbiarka odpowiadała na to zapotrzebowanie realizacjami, takimi jak medal *W XXV rocznicę zwycięstwa*. Wygrany konkurs zachęcił ją do kontynuowania pracy w tej dyscyplinie, czego efektem były medale okolicznościowe: *Puchar Bałtyku, 105 rocznica firmy Antoniego Bliklego, 50 lat Daru Pomorza (1930–1980), 60-lecie Wyższej Szkoły Morskiej*. Medale, zwłaszcza bite, zważywszy możliwości technologiczne, wymagają niezwyklej precyzji i dyscypliny. Rygor technologii, zakładający trzykrotne pomniejszenie krążka gipsowego modelu oraz trzymilimetrową różnicę między wklęsłościami a wypukłościami, skłaniał do precyzyjnego opracowania niewielkiej powierzchni. Zasadą, której hołdowała i której też nauczała później studentów, było maksymalne wykorzystanie małej powierzchni dla przekazania maksymalnie dużo treści. Sądzę, że dyscyplina pracy nad małą formą, plakietą, a zwłaszcza medalem, wykształciła specyficzny charakter późniejszych realizacji rzeźbiarki w zakresie płaskorzeźby. Charakteryzują się płytkim reliefem, kiedy jednak medal czy plakietę położyć na dłoni, ożywa grą światłocieniowych refleksów.

W licznych plakietach pozostaje w zasadzie wierna realnemu kształtowaniu i naturze, ale odchodzi od klasycystycznego realizmu. Modelunek staje się bardziej swobodny i ekspresyjny. Artystka wprowadza też wątki literackie, posługuje się skrótem symbolicznym, metaforą. Przykładem jest cykl *Metamorfozy*, składający się z sześciu reliefów, gdzie rozwijany jest znany literaturze motyw lustrzanego odbicia z jego funkcją przekształceń między prawdą a fałszem, realnością a fikcją, trwaniem a przemijaniem. Motyw zwierciadła znany jest od czasów antyku. Szczególnie popularny staje się w sztuce ekspresjonistycznej i surrealistycznej, zmieniając pierwotne znaczenie jako odbicie świata. Lustrzane zniekształcenie staje się metaforą czasu, lęku i śmierci. „Lustra – owoce lęków” – tak nazywał je twórca dadaizmu, Tristan Tzara, a Paul Éluard pisał:

disc and a three millimeter difference between the raised or sunken designs enforced a detailed and accurate use of the limited surface. The principle which she respected and which she passed over to her students was the maximum use of the small surface to express the maximum content. I believe that the discipline worked out while creating small-scale sculptures, plaquettes, and especially medals influenced a specific character of Janina's reliefs. Although they are characterized by a bas-relief, once they are placed in one's hand they come to life with a game of light and shadows.

Basically, her numerous plaquettes reflect nature and are realistic in shape, however, she moves away from the classicistic realism. The spatial structure of the sculpture becomes more expressive and non-restricted. The artist introduces literature themes, uses symbols and metaphors. *Metamorfozy* (the *Metamorphoses*), constitutes a good example of this type of work. It consists of six reliefs, where a well-known subject of a mirror reflection is elaborated upon along with its transition function between the truth and false, reality and fiction, transience and permanence. The motif of mirror has been known since ancient times. It becomes extremely popular in the expressionist and surrealist art changing its primary meaning of the world reflection. The mirror deformation becomes the metaphor of time, anxiety and death. "Mirrors – the fruit of anxieties" – that is how Tristan Tzara, a Dadaism founder, called them and Paul Éluard wrote:

Between the walls the shadow is complete

And I descend into my mirror

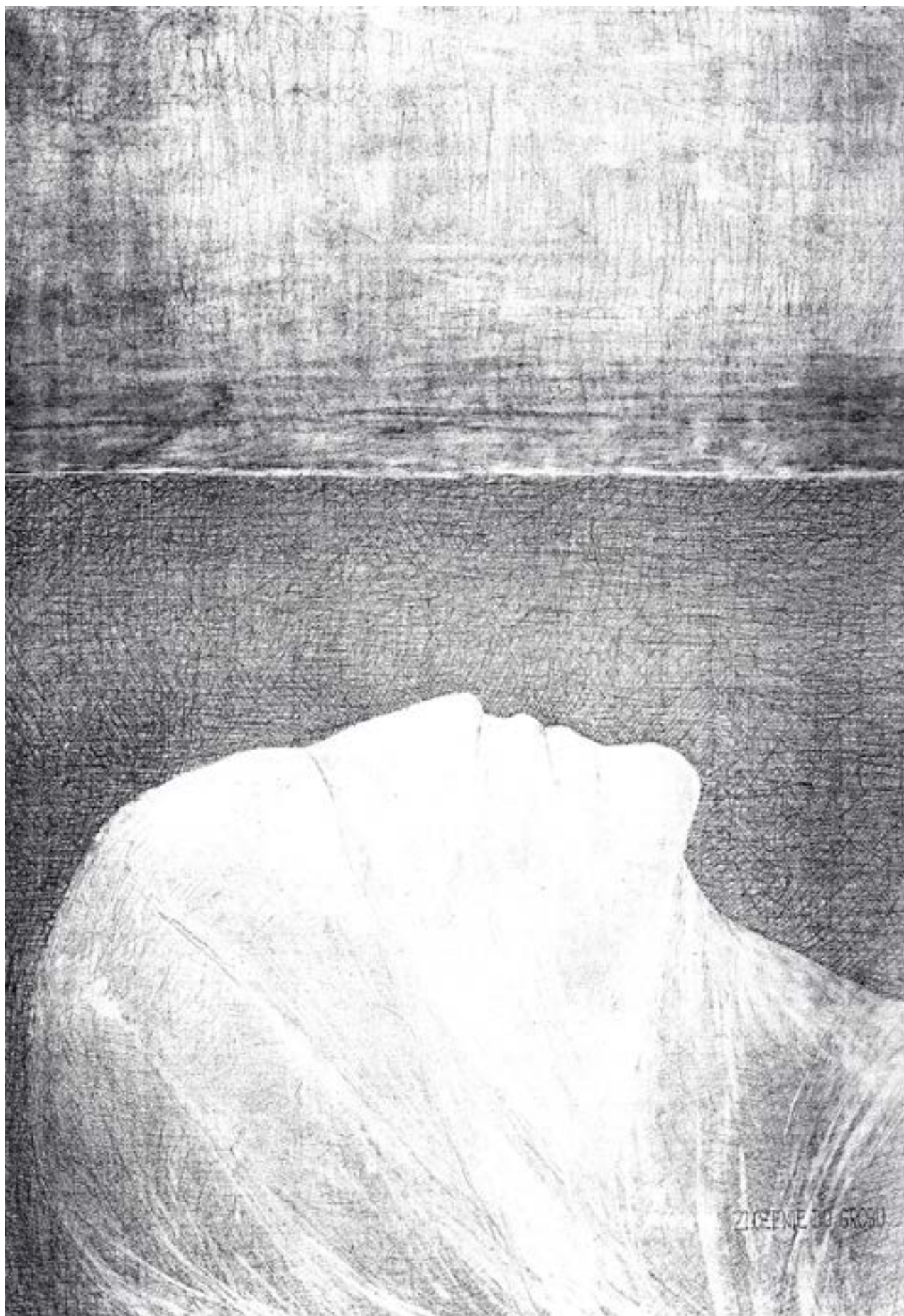
*Like a dead person into the open tomb.*¹

In Janina Stefanowicz-Schmidt's reliefs, the female body is subject to mirror transformations. She uses the technique of negative and positive spaces. The figure negative finds its positive form in the mirror image, as if the figure was "entering the mirror". The contrasts of sunken and raised spaces both smooth and furrowed activate the light impact. The expression is intensified by the traces of the artist's fingerprints imprinted as a symbol of something personal. The plaquettes: *Wiosna, Lato, Jesień* (*Spring, Summer, Autumn*) belong to the similar semantic and stylistic realm. The artist's own image, undergoing time changes, is written into the cycle of seasons.

It seems that a small-scale relief reflects the passage from the classicizing realism to the way of expression which is related to the subject shift from the realistic to the mythologized one. The artist willingly elaborates on the literary and mythologized motives such as *Ikar, Sopot Muza* (*Icarus, Sopot Muse*). Apparently, the gradual



Pietà II, rysunek ołówkiem, 21 × 30 cm, 1998



Złożenie do grobu, rysunek ołówkiem, 30 × 40 cm, 1998

W reliefach Janiny Stefanowicz-Schmidt lustrzanym przekształceniom podlega ciało kobiety. Autorka wykorzystuje technikę negatywu i pozytywu. Negatyw figury w lustrzanym odbiciu znajduje swoją formę pozytywową, jakby postać przechodziła na stronę lustra („wstępowała w głąb zwierciadła”). Kontrasty powierzchni wklęsłych i wypukłych, gładkich i zbrzdżonych uaktywniają działanie światła. Ekspresję wzmacnia pozostawienie śladu rzeźbiących palców jako zapisu czegoś osobistego. W podobnym klimacie stylistyczno-znaczeniowym pozostają plakiety: *Wiosna, Lato, Jesień*. W cykl przemian pór roku wpisany został własny wizerunek, ulegający przemianom czasu.

Wydaje się, że mały relief odzwierciedla zmianę stylistyki od klasycyzującego realizmu do ekspresji, co łączy się ze zmianą tematyki od kontekstów realności w stronę rzeczywistości mitologizowanej. Autorka chętniej podejmuje motywy i literackie, i mitologizowane, jak *Ikar* czy *Sopocka Muza*. Można sądzić, że stopniowa odmiana dokonywała się pod wpływem klimatu pracowni prof. Alfreda Wiśniewskiego, gdzie jeszcze rok przed dyplomem uzyskała etat asystentki profesora na długie lata. Twórczość profesora skłonnością do ekspresji przełamywała dominujący wówczas klasycyzm. Nie podzielał też swojej mitologizacji tworzywa, uleganiu prymarnej roli materiału w rzeźbie. Wolał materiał, który zostawia bezpośredni zapis dialogu „inteligentnego oka i inteligentnej ręki”. Tym materiałem była glina, zapisująca formę i jej gipsowy odlew, odzwierciedlający prawdę o formie, bez zafatszowań. „Co dobre w gipsie, równie dobre będzie w materiale” – mawiał. Glina i gips były także dla Janiny Stefanowicz materiałami w kolejnych etapach pracy nad formą. Kolejny etap utrwalenia formy w brązie odbywał się już poza pracownią rzeźbiarki.

Doświadczenia i osiągnięcia związane z medalem i plakietą w naturalny sposób zaważyły na decyzji powierzenia jej utworzenia i prowadzenia specjalistycznej Pracowni Małych Form Rzeźbiarskich i Medalierstwa. Prowadziła z sukcesami tę pracownię od 1981 roku do momentu przejścia na emeryturę w 2001. W dziesięciolecie istnienia pracowni zaprezentowano wystawę dorobku tego okresu, obejmującą prace najnowsze i archiwalne. Ekspozycja pozwoliła odtworzyć program dydaktyczny pani profesor, rozwijany stopniowo od zadań najprostszych – od płaskiego rytu przez bogato rozrzeźbiony relief do form pełnoplastycznych w skali przylegającej

change took place under the influence of professor Alfred Wiśniewski's atelier where, a year before her graduation, she was given the position of the professor's assistance for many years. The professor's creative work with its tendency to expression was a breach in the classicism dominating then. The professor did not share the concept of the specific mythologization of the material structure, and its subordinating function. He preferred the material that allows for the direct recording of the dialogue of "an intelligent eye and an intelligent hand". Clay that recorded the form and its gypsum cast that reflected the truth about the form without any falsification were his materials. He used to say: "What is good in gypsum will also be good in any material". Also in case of Janina Stefanowicz, clay and gypsum were the materials which she used in the further phases of her work on the form. The net phase – preserving the form in bronze – was carried out of her atelier.

In a natural way, her experience and achievements in creating medals and plaquettes resulted in asking her to set up and run the Studio of *Medals and Small-Scale Sculpture*. She was in charge of the studio from 1981 till she retired in 2003. On the tenth anniversary of the studio, the works of the period, both the latest and the archival, were presented. The exhibition enabled the presentation of the didactic process of the professor. The process that developed gradually from the easiest tasks such as flat engraving through richly decorated reliefs up to the fully dimensional forms fitting one's palm and, therefore, enabling the personal and intimate experience. First, it was a gypsum relief formed in sand, then lost wax casting technique appeared, but still there were no technical possibilities to supervise the whole technological process. The casts were made out of the art school. The possibility appeared gradually along with the studio furnishing. The essence of the exhibition was the identification of the didactic program and the subsequent phases of artistic initiation. From the obligatory classicistic discipline task through the graphic engraving, through a gradual shift from the surface to the spatial solutions.

The success of professor Stefanowicz can be measured by the creation of the favorable conditions of the development of this kind of sculpture and getting students interested in it. It was her students' initiative that led to the First National Student Small-Scale Sculpture in 1989. Their individual careers originated in the fascination in the way of expression taken from Janina's studio and the opportunities she created there. In many cases, it resulted in their own successes. In 1987, Jan Szczyпка

dłoni, sprzyjającej kameralnemu, intymnemu przeżyciu. Początkowo był to relief gipsowy formowany w piasku, potem doszła technika wosku traconego, ale wciąż nie było możliwości technicznych do panowania nad całym procesem technologicznym. Odlewy wykonywane były poza uczelnią. Taka możliwość pojawiła się wraz ze stopniowym wyposażaniem pracowni. Istotą wystawy było to, że pozwalała zidentyfikować program dydaktyczny, poszczególne etapy wtajemniczenia. Od obowiązującej dyscypliny klasycznego zadania przez graficzny ryt, przez stopniowe odchodzenie od płaszczyzny do rozwiązań przestrzennych.

Miarą sukcesów profesor Stefanowicz było stworzenie sprzyjającego klimatu dla rozwoju tej formy rzeźbiarskiej i zainteresowania nią studentów. To z ich inicjatywy w 1989 odbył się I Ogólnopolski Studencki Przegląd Małych Form Rzeźbiarskich. Także indywidualne kariery miały swoje źródło w fascynacji tą formą wypowiedzi, wyniesionej z pracowni, i w możliwościach, jakie dawała. W wielu wypadkach owocowało to ich osobistymi sukcesami. Jan Szczypka zdobył w 1987 pierwszą nagrodę na wystawie dyplomów w Warszawie. Był też pierwszym studentem, któremu z aneksu małych form umożliwiono zrobienie dyplomu. Dziś jest wybitnym specjalistą techniki odlewniczych z bogatym dorobkiem rzeźbiarskim, w dużej mierze opierającym się o te techniki, rozwijane z odkrywczą indywidualną inwencją. Dzięki pracowni ujawnił się też i rozwinął talent Ludmiły Ostrogórskiej. Opanowana przez nią i perfekcyjnie kontynuowana technika wosku traconego była początkiem jej kariery. W 1985 uzyskała prestiżową nagrodę – Perron-Kunstpreises der Stadt Frankenthal. Tę samą nagrodę zdobyła w 1991 roku Magdalena Schmidt. Obie panie należą dziś do kadry dydaktycznej uczelni. Ludmiła Ostrogórska przez wiele lat współtworzyła program pracowni jako asystent Janiny Stefanowicz-Schmidt, a obecnie od piętnastu lat kontynuuje jej spuściznę, prowadząc specjalizacyjną Pracownię Małych Form Rzeźbiarskich i Medalierstwa.

Pani profesor równolegle do pracy dydaktycznej kontynuowała swoją twórczość indywidualną, która w coraz większym stopniu kierowała ją ku tematyce sakralnej. Zmiana tematyki łączy się ze zmianami formalno-stylistycznymi. Przełomem wydaje się okres pracy nad *Chrystusem frasobliwym*, wykonanym dla bazyliki Mariackiej w Gdańsku. Jeśli porównać tę figurę z wcześniejszymi aktami i torsami, to widać znaczące różnice. *Frasobliwy* odchodzi od klasycyzującego realizmu formą dalece uproszczoną, sprowadzoną wręcz do geometrycznej, architektonicznej konstrukcji. Z ducha jest bliska

received the first prize at the Fine Arts Graduates' exhibition in Warsaw. He was also the first one who did his master thesis in the small-scale sculpture. Today, he is a renowned casting specialist with a rich sculpture portfolio that is mainly based on the techniques developed by his own ingenuity. Thanks to Janina's studio, the talent of Ludmiła Ostrogórska was revealed and developed. The technique of lost wax mastered and continued by Ostrogórska constituted the grounds for her artistic career. In 1985, she received a prestigious reward – Perron-Kunstpreises der Stadt Frankenthal. In 1991, Janina's daughter Magdalena Schmidt received the same prize. Both afore-mentioned artists belong to the academic staff nowadays. For many years, Ludmiła Ostrogórska has been co-creating the studio program as an assistant of Janina Stefanowicz-Schmidt, and nowadays, for over 15 years she has been continuing Janina's work running the Studio of Medals and Small-scale Sculpture.

Parallely to her didactic work, Professor Stefanowicz Schmidt continued her individual creative work that was gradually shifting towards the sacral themes. The theme change is connected with formal and stylistic changes. It seems that the time devoted to *Chrystus Frasobliwy* (the *Pensive Christ*) made for St Mary's basilic in Gdańsk was a break through. If we compare this figure to her earlier nudes and busts we can see significant differences. *The Pensive* moves away from the classicizing realism with its simplified form reduced to a geometrical, architectural design. Spiritually, it is close to gothic architecture and matches the space given to it in Kaplica Kapłańska (the Priests' Chapel) that is devoted to the priests murdered during the second world war. One might say that the figure of the *Pensive* is spiritually Gothic although the simplicity of its form is closer to the contemporary sculpture. The artist looks for adequate means to express emotions without the excessive narrative imaging. A synthetic solid, strong in its expression and concise in its form embodies the sitting figure with an internal focus, full of tension, and the power of aesthetic and emotional impact. The figure of the *Pensive* does not compete against the rich interiors of the church and its monuments but paradoxically its economics, full of simplicity, draws one's attention to the sculpture and makes one stop and ponder. It happens so because the economics of the form results in focusing on basic, inalienable values.

Reaching for the religious themes, the sculptor finds the source of deepest experience in them, therefore she saturates her works with more expression that subordinates the construction principles. Stylization, simplifying and

architekturze gotyckiej i znakomicie wpisuje się w wydzieloną dla niej przestrzeń kaplicy Kapłańskiej, poświęconej pomordowanym w czasie drugiej wojny kapłanom. Można by powiedzieć, że figura *Frasobliwego* jest z ducha gotycka, choć jej oszczędna prostota formy bliższa jest współczesnej rzeźbie. Rzeźbiarka szuka adekwatnych środków dla wyrażenia emocji, bez nadmiernej narracyjnej ilustracyjności. Syntetyczna bryła, mocna w wyrazie, zwarta w formie nadaje siedzącej postaci pełne napięcia skupienie wewnętrzne i siłę estetyczno-emocjonalnego oddziaływania. Figura *Frasobliwego* nie podejmuje rywalizacji z bogatym wystrojem kościoła i jego zabytkami, ale paradoksalnie jej pełna prostota oszczędność skupia na sobie uwagę, każe się przed nią zatrzymać i skłania do refleksji. W ekonomice formy jest bowiem skupienie na elementarnych, niezbywalnych wartościach.

Sięgając po tematykę religijną, rzeźbiarka znajduje w niej źródło najgłębszych przeżyć, swoje prace nasycza więc większą ekspresją, której podporządkowuje zasady budowania przedstawień. Elementami ekspresji jest specyficzny sposób stylizacji, uproszczenia i deformowania. Biorąc pod uwagę tematykę, autorka oddala się od rzeczywistości w stronę wartości literackich, biblijnych i mitologicznych, co widoczne jest także w małym reliefie, jak *Ikar*, *Sopocka Muza*, *Walka Jakuba z aniołem* czy *Walka anioła z szatanem*, przede wszystkim jednak w dużym reliefie, realizowanym dla kościoła Pallotynów. Portal wykonany w brązie ma kształt otwartej książki, z założenia ilustrującej sceny biblijne z Księgi Rodzaju i Apokalipsy. Część środkowa zawiera tekst starodruku *Bogurodzica*, łączącego historię religii i państwowości. Centralnym motywem jest drzewo, którego potężne konary przenikają poszczególne segmenty przedstawień i jednocześnie spajają symbolikę biblijnych scen. Między konarami drzewa rozgrywa się historia stworzenia świata i ludzkiego rodu przez losy Adama i Ewy wygnanych z Raju po Apokalipsę, po odrodzenie i wstąpienie do niebiańskiego Jeruzalem. W koncepcji autorki biblijne drzewo poznania dobra i zła jest kosmosem łączącym porządek ziemski i niebiański. Jego symbolika jest odległa i wielokulturowa. Wiąże się z misterium wiecznej odnowy, niewyczerpanego pojawiania się życia, którego symbolicznym wyrazem jest drzewo – „sposób bycia kosmosu”. Dlatego też kosmos przedstawia jako potężne drzewo. Religia chrześcijańska nadaje symbolowi nową waloryzację, która nie jest sprzeczna z dawnymi misteriami, związanymi z koncepcją odnowy. Sacrum ujawnia się bowiem za pośrednictwem rytmów kosmicznych, jest całościowym przejawem bytu². Do chrześcijańskiej

deforming constitute her means of expression. Bearing the subject in mind, she moves away from the reality towards the values of literature, the bible and mythology which can be seen in a small-scale relief such as *Ikar*, *Sopocka Muza*, *Walka Jakuba z aniołem*, or *Walka anioła z szatanem* (*Icarus*, *Sopot Muse*, *Jacob Wrestling with the Angel* and the *Angel fighting the Devil*), but first of all, it is visible in a large-scale relief made for the church of the Pallotines. The bronze portal takes the shape of the open book illustrating the biblical scenes from the Book of Genesis and the Apocalypse. The middle part consists of the text of *Bogurodzica* (*Mother of God*), combining the history of religion and the nation. The central motif is a tree whose powerful branches penetrate individual sections of visual presentations and at the same time they unite the symbols of biblical scenes. Among the tree branches, the history of the creation of the earth and mankind takes place from the fate of Adam and Eve expelled from Paradise up to the Apocalypse, up to the rebirth and ascension to the heavenly Jerusalem. According to the artist's concept, the biblical tree of good and evil is the cosmos combining the earth and heavenly order. Its symbolic meaning is old and multicultural. It is related to the mystery of eternal renewal, perpetual rebirth whose symbolic image is the tree – “the way of the cosmos existence”. Therefore, the cosmos is often represented by a giant tree. The Christian religion embodies the symbol with new values that do not contradict old mysteries related to the concept of renewal. The sacred is accessible through the cosmic rhythms and is a wholistic representation of existence². Janina Stefanowicz-Schmidt returns to the Christian symbolic meaning of the tree in the altar in the church of the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ in Gdańsk-Strzyża. The figure of Jesus Christ Resurrected is presented against the sun shield above the crown of the tree whose branches take the shape of grain ears that are about to ripen which, in turn, heralds the future crops (it is correlated with the symbolic meaning of sprouting grains). The tree in its symbolic meaning is the bridge between the heaven and the earth. Its roots reach deep down not only into the earth but also into our human conscience. God's resurrection is the cosmic act that binds the vegetation rhythm with the act of creation, renewal and immortality. It also has an ethical value as the renewal concerns the moral purification of the man. Christianity embodies the symbolic meaning of the tree with the ethical value of the fight of good against evil; it comprises the history of mankind, the nation and every

symboliki drzewa Janina Stefanowicz-Schmidt wraca w koncepcji ołtarza kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku-Strzyży. Figura Chrystusa Zmartwychwstałego przedstawiona jest na tle tarczy słońca nad koroną drzewa, którego gałęzie przybierają postać dojrzewających kłosów z zapowiedzią przyszłych owoców (łączy się z symboliką kielkującego ziarna). Drzewo w swej symbolice jest łącznikiem między niebem a ziemią. Jego korzenie sięgają głęboko ziemi, ale też ludzkich sumień. Zmartwychwstanie Boga jest aktem kosmicznym, łączy rytm wegetacji z aktem stworzenia, odnowy i nieśmiertelności. Ma też walor etyczny, odnowa dotyczy oczyszczenia moralnego człowieka. Chrześcijaństwo do symboliki drzewa dodaje walor etycznego zmagania dobra ze złem, wpisuje się weń historia ludzkości, narodu i każdego człowieka z osobna, w którym odbija się historia męczeńskiej śmierci Chrystusa i zbawienia.

Cechą reliefu Janiny Stefanowicz-Schmidt jest jego płytkość i szkicowość, która idzie w parze z surowością metalu i jednocześnie perfekcją warsztatową. Szkicowość i perfekcja wydają się pojęciami wykluczającymi, ale tylko pozornie. Szkicowe modelowanie w plastycznej z natury glinie jest notowaniem koncepcji idei przy zachowaniu spontaniczności, często z utrwaleniem śladu narzędzia czy bezpośrednio modelującego dotyku palców. Płytki relief i miękki modelunek stwarza wrażenie ruchliwości powierzchni wzmagane zmiennością światła i cieni, odpowiada skłonności wyobraźni do szukania w dziele czegoś świeżego i spontanicznego. Szkicowość z natury rzeczy nastawiona jest na wywołanie wrażenia czegoś bardzo bezpośredniego i zaimprovizowanego, umykającego jakiegokolwiek klasyfikacji czy konwencji. Co więcej w niektórych metodach badań nad atrybucją dzieł, na przykład w koncepcji Giovanniego Morellego, studia nad szkicem są bardziej istotne niż nad dopracowanym w szczegółach dziełem, ponieważ niezawodnie odkrywa prawdę o autorze i jego specyficznych indywidualnych cechach ze względu na szczerść i spontaniczność³. Szkicowość niesie też dążenie do napiętej ekspresji. Metalowy odlew jest już tylko utrwaleniem pierwotnego zapisu w glinie. Znamienne, że podobny szkicowy charakter noszą też rysunki rzeźbiarki.

Warto przypomnieć, że do późnych lat XIX wieku sztuki piękne nazywano rysunkowymi. W systemie estetycznym od antycznych początków sztuki piękne kojarzone były z malarstwem i rysunkiem. Rysunek był na szczycie sztuk (zaraz po wyżej stojącej poezji, retoryce i muzyce), ponieważ był poza koniecznością kierowania się celem, funkcją czy tworzywem. Odzwierciedlał czystą ideę.

individual person in whom the history of Jesus Christ's martyr's death is reflected.

Janina Stefanowicz-Schmidt's relief is shallow and sketchy followed by the metal rawness and a perfect technique. Seemingly, the notions of being sketchy and perfect contradict each other. Sketchy modeling in the malleable clay is the way to record the concept of idea along with its spontaneity, often with a trace of the tool or a direct touch of the modelling hand. A shallow relief and soft modeling bringing out the surface liveliness and being supported by the effect of light and shadows correspond to the tendency of our imagination to look for something fresh and spontaneous in a piece of art. Sketchiness, by definition, is to evoke the impression of something direct and improvised, something that slips away any classification or convention. Moreover, some research methods on work attribution, e.g. according to Giovanni Morelli, claim that studies on sketches are more important than on the finite work of art as this is the sketch that infallibly shows the truth about the author and his/her specific individual features thanks to its honesty and spontaneity³. Sketchiness expresses also the artist's craving for expression filled with tension. The metal cast is only a preservation of the primary recording in clay. What is significant, Janina's drawings also have a similar sketchy character.

It is worth recalling that till late nineteenth century fine arts were called drawing arts. From the aesthetic point of view, since the ancient beginnings, fine arts have been associated with painting and drawing. Drawing resided on the top of the art hierarchy (right after poetry, rhetoric and music) as it reached beyond the necessity of being subordinated by the target, function or material. It reflected the pure idea.

Drawing has accompanied Janina Stefanowicz-Schmidt's sculpture all the time. It was, to a greater degree, a draft or a design of the formal solution for the sculpture idea. Numerous sketches of two works of art, that is, *Droga krzyżowa* (*The Way of the Cross*) (in the church of Saint Bernarda de Clairvaux in Sopot and the portal in the church of the Pallotines in Gdańsk-Wrzeszcz have survived till today. Also the designs of the altar in the church of the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ in Gdańsk-Strzyża still exist. In the case of the baptism bowl, the drawing design is technical and constructional. With time drawing begins to dominate Janina's sculpturing and finally substitutes it completely. The cosiness and quietness of her home premises favour drawing as it is possible to combine everyday life with

Rysunek towarzyszył niezmiennie pracy rzeźbiarskiej Janiny Stefanowicz-Schmidt. Miał w większym stopniu charakter szkicu czy projektu rozwiązania formalnego idei rzeźby. Zachowały się liczne szkice do dwóch realizacji, jak *Droga krzyżowa* do kościoła św. Bernarda w Sopocie czy projekt drzwi dla kościoła xx Pallotynów w Gdańsku-Wrzeszczu, także projekty ołtarza dla kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku-Strzyży. W wypadku chrzcielnicy projekt ma charakter techniczno-konstrukcyjny. Z czasem rysunek zaczyna dominować nad twórczością rzeźbiarską, aż całkowicie ją zastąpi. Sprzyjają mu kameralne okoliczności domowego zacisza, pozwalające łączyć codzienność życia z pracą twórczą, bez konieczności skomplikowanego zaplecza technicznego, niezbywalnego dla rzeźby. Rysunki układają się w cykle, które były tematem kolejnych wystaw: *Tematy biblijne* (z lat 90.), *Uczynki miłosierne* (2009), *Ziemia święta* (2011). Dostrzec jednak można wiele wspólnych cech tak pod względem stylistyki, jak i tematyki autonomicznego dziś rysunku z tymi wcześniejszymi. Łączy je delikatność kreski, graficzna płaskość, wyzbyta ciężaru bryły, materialnej fizyczności, jakby intencją ich było skupienie na sugestywnym zasugerowaniu samej wizji tematu. Szczególnie uwidacznia się to w wizerunku Chrystusa. Autorka najwyraźniej zafascynowana twarzą Chrystusa wraca do tematu wielokrotnie, mając w świadomości bogatą ikonografię tego wątku w historii sztuki. Nie kieruje się jednak tradycją, szuka indywidualnego sposobu zbliżenia się do Świętego Oblicza, unikając ilustracyjnej konkretyzacji i kontekstów scen biblijnych. Pozostaje postacią wyabstrahowaną ze wszystkich realiów otoczenia, a więc samotną. Autorka skupia się głównie na twarzy Chrystusa, czasem wymownym geście dłoni, na przykład łamiącej chleb. Szata nie tyle okrywa, co raczej pozbawia Go fizyczności, bo rysunek nie ujawnia zarysu ciała, jest płaski, pozbawiony iluzji przestrzenności. Z założenia autorka używa środków dematerializujących fizyczność, jakby szukała sposobu na wyrażenie czegoś tak nieosiągalnego jak duchowość, błędzącą gdzieś w sferze wyobraźni wizja indywidualnego przeżycia. To jej własne spotkania z Bogiem, ulotne, nieuchwytnie próby zbliżenia do Tajemnicy, ujawniane w nagłym rozbłysku światła. Ręka autorki pragnie ten moment olśnienia wizji uchwycić. Wydaje się, że znajduje adekwatne środki. Świadomie nie używa koloru, który zawsze w jakimś stopniu urealnia obraz. Używa suchego białego pastelu i czarnego ołówka. Wcierany w karton pastel daje jasny rysunek, delikatny i miękki. Biel sugeruje światło, które nie jest światłem zewnętrznym, określającym relacje postaci w przestrzeni. Przestrzeń

creative work without the necessity of having a complex technical backup unavoidable in the case of sculpture. The drawings constitute cycles that become the themes of the following exhibitions: *Tematy biblijne* (*Biblical Themes*) (from the 90ies.), *Uczynki miłosierne* (*Merciful acts*) (2009), *Ziemia święta* (*the Holy Land*) (2011). One can notice many stylistic and subject related features common both to her, autonomous, drawing today and her older drawings. They are connected by the subtleness of the line, graphic flatness, the lack of a solid weight and material corporeality as if their intention was to focus only on the suggestive implication of the very vision of the theme. Especially it is visible in the image of Jesus Christ. The artist, clearly being fascinated with Jesus Christ's face, returns to the subject several times, realizing, of course, that there is an abundance of the iconography of this type in the history of art. However, she is not under the influence of tradition, but looks for an individual way of approaching the Sacred Face, avoiding the illustrative realization and the biblical scene context. In her case, it is a figure alienated from the reality of surroundings, therefore, the lonely one. The artist concentrates mostly on Jesus Christ's face, sometimes on a suggestive gesture of his hand, for example, while breaking the bread. In fact, the robe does not cover the body of Christ but deprives Him of any corporality as the drawing does not show the body outline, is flat and deprived of the spatial illusion. By definition, the artist uses the means dematerializing the corporality as if she looked for the way to express something as elusive as spirituality – the vision of one's own individual experience wandering somewhere in the sphere of imagination. It is her own meetings with God, elusive, imperceptible attempts to approach the Mystery revealed in a sudden flash of light. The hand of the artist wants to preserve that moment of the enlightening vision. She seems to have found the accurate means of expression. Consciously, she does not use the colour which always, to a certain degree, makes the image more realistic. She makes use of a white dry pastel and a black pencil. The pastel rubbed into the cardboard produces the effect of making the drawing bright, subtle and soft. The white colour suggests the light which is not the external light but defines the figure's spatial relations. The space is immaterial just as the very figure. The figure of Jesus Christ is the source of light. It is Jesus Christ's internal radiation that brings his face features or the hand captured in a symbolic gesture out of the darkness. Undoubtedly, the fascination of Jesus Christ's face in Janina Stefanowicz-Schmidt's drawings is related to her deep faith

jest niematerialna jak sama postać. Źródłem światła jest sama postać Chrystusa. To jego wewnętrzne promieniowanie wydobywa z mroku rysy twarzy, rysunek dłoni zatrzymanej w symbolicznym geście. Niewątpliwie fascynacja twarzą Chrystusa w rysunkach Janiny Stefanowicz-Schmidt wiąże się z głębokim przeżyciem wiary. Techniki pastelu używa też autorka w rysunkach z cyklu *Ziemia święta*. Wykorzystuje w nich jako podłoże kserokopie zdjęć realnych, historycznych miejsc starej Jerozolimy, związanych z życiem Nazareńczyka. Autorka sama udaje się turystycznym szlakiem od Groty Narodzenia do Bazyliki Grobu, próbując odnaleźć ślady Jego obecności, niezauważalne dla innych w zgiełku współczesności. Jej wyobrażenia podsuwa własne wizje, które delikatną kreską nanosi na dokument zdjęciowy. Wrysowane bielą postaci mają charakter przezroczystych laserunków, spod których przebija obraz współczesny. Są jakby powidokami biblijnej historii, która przed wiekami się wydarzyła. Istotą tych kompozycji jest zderzenie rzeczywistości materialnej (realnej) z duchową (wyobrażeniową). Indywidualna wędrówka autorki śladami Chrystusa tworzy swoistą mapę Jego obecności. Ta jej osobista wędrówka wciąż trwa, choć nie przekracza granic swojego niewielkiego mieszkania w Sopocie, gdzie niezmiennie tworzy od ponad pięćdziesięciu lat. Przemieszczenie przestrzeni prywatnej i artystycznej (zawieszenie między sacrum a profanum) stwarza szczególne uwarunkowania dla jej twórczości, inspirowanej przeżyciem religijnymi. Poza tematykę sakralną bowiem nie wychodzi. Rysowanie stało się integralną częścią jej życia. Jest spełnieniem czegoś niezbywalnego, co nadaje życiu sens.

dr Zofia Watrak

Historyk, kurator i krytyk sztuki, długoletnia dyrektor Galerii Refektarz w Kartuzach, autorka książki *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (2001).

experience. She also applies the pastel technique to the drawing cycle *Ziemia Święta*. As a background she uses real, historical photocopies of the places in old Jerusalem that were connected with the life of the Nazarene. The artist, herself, takes a tourist trail from the Basilica of the Nativity to the *Church of the Holy Sepulchre* trying to find the traces of His presence; the traces unnoticeable to others in the contemporary hustle and bustle. Her imagination produces her own visions that she records against the photographic background with a subtle line. The figures drawn in white are like transparent glazes under which we can see contemporary images. They are the afterimages of the biblical story that took place centuries ago. The essence of these compositions is the clash of material reality with a spiritual (imaginary) one. Her personal trip, following Jesus Christ's footsteps, creates a specific map of His presence. She is still continuing this trip although she does not cross the walls of her small flat in Sopot where she has been creating for over 50 years. The permeation of the private and artistic space (being suspended between the sacred and the profane) contributes to specific conditions of her creative work inspired by her religious experience. She has now restricted her creative work to religious themes only. Drawing has become an integral part of her life. It is the fulfillment of something inalienable and which makes her life meaningful.

dr Zofia Watrak Phd

A historian, a curator and an art critic, a long-time manager of the Refektarz Gallery in Kartuzy, the author of the book *Choices and concealments. From Sopot school to new Gdańsk school* 2001

Tłumaczenie Aleksandra Serwińska

¹ Cyt. Za Gustaw René, *Czar zwierciadła w: Świat jako labirynt, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.

² Mircea Eliade, *Symbolika drzewa kosmicznego i kultów wegetacji, w: Sacrum, mit, historia*, PIW, Warszawa 1974, s. 148–151.

³ Edgard Wind, *Krytyka znawstwa, w: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, PWN, Warszawa 1976, s. 182.

¹ René, Gustaw. (2003). *Mirror Spell*, In: *World as a Labyrinth*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

² Eliade, Mircea. (1974). *Symbolism of the Cosmic Tree and of Vegetation Cults*, In: *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Warszawa: PIW, pp. 148–151.

³ Wind, Edgard. (1976). *Connoisseurship critique*, In: *Notions, problems, contemporary science methods regarding art*. Warszawa: PWN, p. 182.



Baryteczka,
gips patynowany,
wys. 40 cm, 1963,
fot. Z. Schmidt

Boligłowa,
gips, realizacja w brązie,
wys. 30 cm, 1968

Po prawej:
Ewa, akt, gips,
wys. 100 cm, 1958



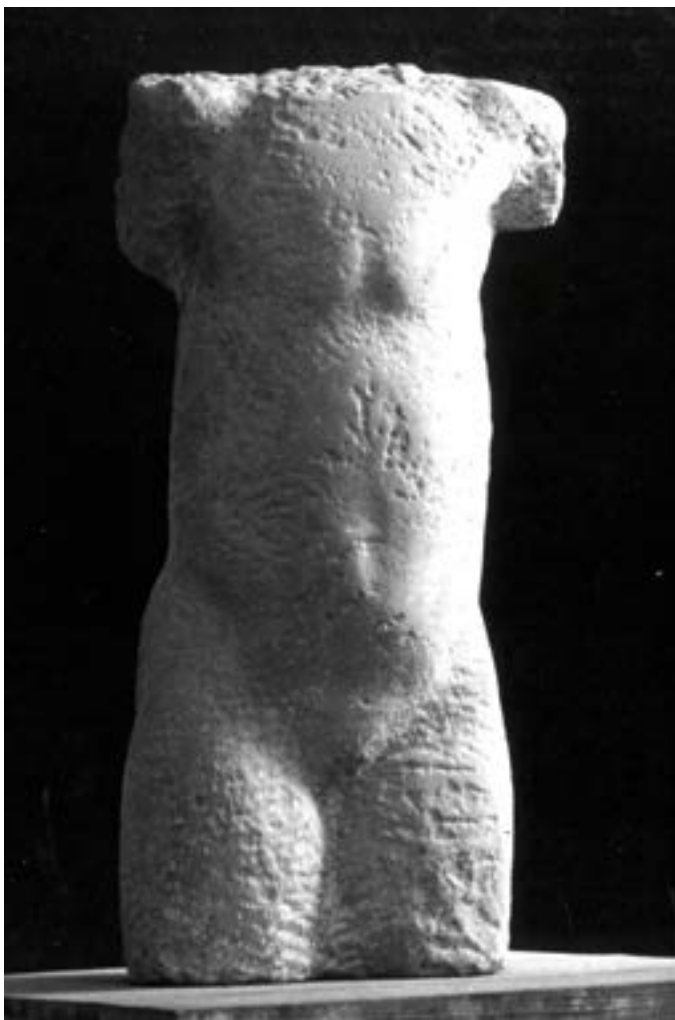




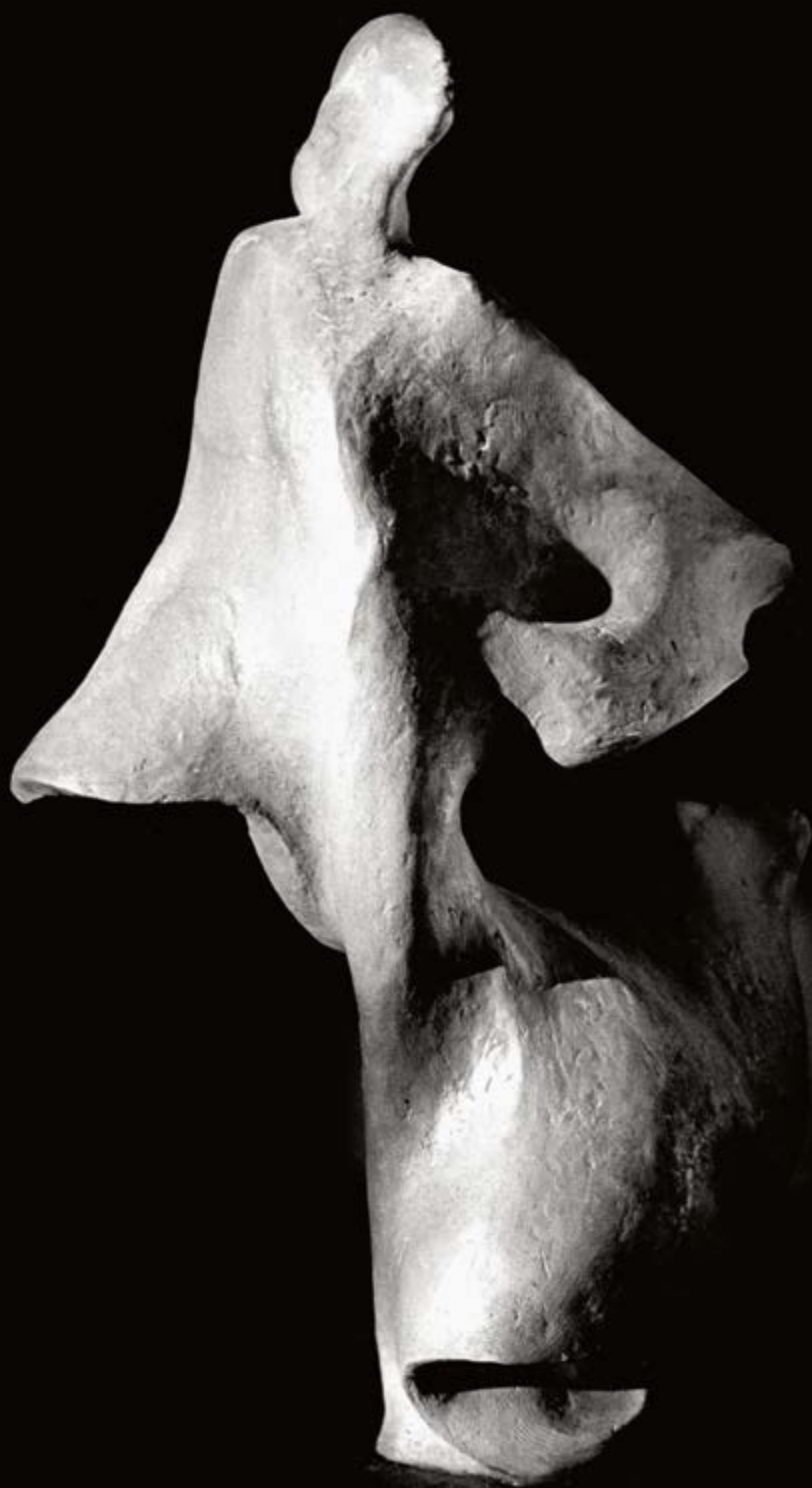
Pochylona,
wapień, wys. 100 cm, 1960

Ija, tors dziecka,
piaskowiec, wys. 52 cm, 1966

Po prawej:
Biata,
gips, wys. 30 cm, 1964,
fot. Z. Szymoniak









Postać siedząca, piaskowiec, wys. 32 cm, 1972, fot. Z. Szymaniak



Wiążąca kok, szkic w glinie, wys. 25 cm, 1962



Tors męski, gips patynowany, realizacja w piaskowcu, wys. 70 cm, 1965, fot. Z. Schmidt



Po lewej: *Taniec Anitry*, terakota, wys. 38 cm, 1980



*Lenino-Berlin,
praca na konkurs
„W XXV rocznicę zwycięstwa”,
medal bity, śr. 7 cm, 1970*



*50-lecie służby Daru Pomorza,
medal bity, śr. 7 cm, 1980*



*Baltic sea cup,
awers, medal bity, śr. 4 cm, 1974*



*105 lat firmy A. Blikle,
medal bity, śr. 7 cm, 1974*



Medal im. Ignacego Domeyki dla Polskiego Towarzystwa Studiów Latinoamerykanistycznych, awers i rewers, medal lany, brąz, 10 × 10 cm, 1986, fot. modelu gipsowego



Ikar I, plakieta lana, brąz, 20 × 20 cm, 1983



Sopocka Muza – Nagroda Prezydenta Miasta dla twórców kultury, plakieta łana, brąz, 20 × 20 cm, 1982







Na poprzednich stronach:
Pablo, portret Pabla Picassa,
 model gipsowy, realizacja w brązie,
 30 cm, 1972,
 fot. Z. Schmidt

Portret syna,
 gips, 35 cm, 1973,
 fot. Z. Schmidt

Portret córki,
 gips, 30 cm, 1973,
 fot. Z. Schmidt

Portret Marii Skłodowskiej-Curie,
 model gipsowy, 90 cm,
 szkoła podstawowa w Gdańsku, 1967





Nagroda pokoju, statuetka, praca na konkurs (wyróżnienie), gips, wys. 20 cm, 1973



Autostopistas wersja II, praca na konkurs, szkic, gips, wys. 30 cm, 1974, fot. Z. Schmidt



Pomnik Konrada Korzeniowskiego, szkic I, praca na konkurs (wyróżnienie), 1973, fot. Z. Schmidt

Szkice do pomnika Konrada Korzeniowskiego, ołówek, 1973, fot. Z. Schmidt



RZEŹBIARZ

Wanda Staroniewicz

1977

*Kiedy w lustrze otwieram pierwszą stronę,
jestem czysta, wypukła, pełna siebie jak rtęci
im dłużej patrzę*

„Jakżeż jestem piękna!”

a za chwilę –

takt za taktęm pulsują gry,

zabawy w odwagę: „odpowieź–pytanie”

i czystość traci barwę.

I przed – już jestem płaska,

a tam kształt niewyraźny, podwójny,

„tak czy tak?”

„tędy nie tędy?”

– żłobi, ścina bruzdy, już buduje zawzięcie nowe biodra, oczy...

zgięto ręce... Z luźnych na czołe osiada,

jak koparki zbłąkane próbują złamać, skruszyć...

„Dokąd poszły? – że nie wiem – Gdzie są myśli moje!?”

przez te próżnie, uskoki aż...

ku Zmartwychwstaniu!

lustro, lustro, lustro,

inna, wyraźniejsza,

nie tak gładka, obca, twardsza,

doskonalsza.

– lecz brzęk!

otwórzcie podwoje,

to ja z odlamkiem szkła

czekami osądźcie...

Wiersz inspirowany cyklem reliefów *Metamorfoza*

Wanda Staroniewicz Dusia

autorka tekstów literackich, poetka, kompozytorka, wokalistka i dziennikarka. Współautorka scenariuszy spektakli muzycznych i słuchowisk dla Teatru Polskiego Radia. W latach 70. pracowała w bibliotece PWSSP w Gdańsku. Zainspirowana twórczością Janiny Stefanowicz-Schmidt, podarowała jej dwa wiersze.



Metamorfoza I–VI, cykl plaket, brąz, 15 × 20 cm, 1976





Z CYKLU PRZEMIJANIE

Wanda Staroniewicz

1977

*Jak tętent koni przenosi kopyta na twarz
na brzuch...
jak tętent koni – i błoto i ziemia i pot
jak tętent koni
jak tętent koni
jak pierścień zielony
jak woda
jak żywa
jak perz...
wspomnienie za sobą
jak ząb
jak czas pokruszony
jak korzeń spróchniały
jak piasek
jak ily
jak most...
jak brzeg przeciwstawny
jak brzeg który nie jest, a jest
jak jest – to niepokój
a jest...
jak śmiech
jak śmiech nieobecny
jak ten...
jak tętent koni, jak tętent koni, jak ten...*



Wiosna, Lato, Jesień
cykl plaket, brąz, 16 × 21 cm, 1977





WIELOKSZTAŁTNOŚĆ NIEWIDZIALNEGO

Nurt sakralny w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt

dr Krzysztof Niedałowski

Dorobek artystyczny Janiny Stefanowicz-Schmidt jest wielokształtny, bogaty w ciągle nowe odkrycia formalne, delikatne i nasycone siłą jednocześnie. W rzeźbach można wyczytać dalekie echo wizji jej mistrza profesora Stanisława Horno-Popławskiego. Pokrewne odczuwanie urody stworzonego świata zaowocowało podobną energią metafizyki wykutej w twardym kamieniu. Rysunek zaś, jako autonomiczna forma artystycznego wyrazu, zaprasza widza do ikonosfery eterycznych szkico-obrazów inspirowanych Biblią i jej bosko-ludzkim przekazem. Wątek sakralny w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt wydaje się złotą nicią prowadzącą widza do samego środka jej artystycznej wrażliwości.

Opisanie kilkudziesięciu lat intensywnej, twórczej pracy Artystki posługującej się różnorodnymi technikami plastycznymi jest zadaniem bardzo trudnym i skazanym na niepełność. Poczynając od klasycznej rzeźby portretowej, poprzez monumentalne realizacje przestrzenne we wnętrzach świątyń, a skończywszy na drobnych formach medalierskich i rysunku – wędrujemy po krainie zaludnionej postaciami wykreowanymi w wyobraźni niezwykle wrażliwej na klasyczne piękno i subtelnie wskazującymi na istnienie świata nadzmysłowych Tajemnic. Dorobek artystyczny Janiny Stefanowicz-Schmidt jest wielokształtny, bogaty w ciągle nowe odkrycia formalne, delikatne i nasycone siłą jednocześnie. W rzeźbach można wyczytać dalekie echo wizji jej mistrza profesora Stanisława Horno-Popławskiego. Pokrewne odczuwanie urody stworzonego świata zaowocowało podobną energią metafizyki wykutej w twardym kamieniu. Rysunek zaś, jako autonomiczna forma artystycznego wyrazu, zaprasza widza do ikonosfery eterycznych szkico-obrazów inspirowanych Biblią i jej bosko-ludzkim przekazem. Wątek sakralny w twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt wydaje się złotą nicią prowadzącą nas do samego środka jej artystycznej wrażliwości. Na tym wymiarze skupię się w opisanie bogatej spuścizny jej wieloletniej, niestrudzonej kreatywności.

SZTUKA I SACRUM

Aby naszkicować pole, na którym pojawia się twórczość Artystki, trzeba, choćby w skrócie, przedstawić kontekst społeczny i historyczny tego fenomenu. Związek sztuki z religią ma historię równie długą, jak długo istnieją obie te dziedziny ludzkiego doświadczenia. Chyba dopiero epoka europejskiego oświecenia wprowadziła między artystów i ludzi Kościoła wzajemną nieufność, a niekiedy nawet wrogość. Sytuacja utrwalona po okresie tego kryzysu zaczęła zmieniać się (szczególnie w naszej części Europy) dopiero w kilku ostatnich dziesięcioleciach. Od przełomu lat 70. i 80. wybudowano w Polsce ponad tysiąc nowych świątyń. Po długiej przerwie zarówno księża (jako inwestorzy), jak i architekci stanęli przed nowymi, niepraktykowanymi dotąd wyzwaniem. Obie strony nie były do nich przygotowane. Uzyskane pozwolenia na budowę kościołów zaczęto wykorzystywać w pośpiechu, zamawiając projekty o dużej skali przestrzennej, tak aby świątynie mogły pomieścić licznych mieszkańców nowych osiedli. Architekci, pozbawieni odpowiednich doświadczeń, wymiany myśli ze środowiskami artystycznymi Zachodu oraz edukacji w zakresie liturgii posoborowej, projektowali bryły nie zawsze przystosowane do naszych warunków, często dziwaczne i dalekie od dobrych wzorów. Brak współpracy przy projektowaniu wnętrza z liturgistami,

plastykami i specjalistami w zakresie akustyki i oświetlenia spowodował wiele nieodwracalnych braków lub strat. Tylko niewielki procent współczesnych polskich kościołów zasługuje na miano udanych. W obecnej praktyce wpływ na kształtowanie przestrzeni sakralnej mają często czynniki przypadkowe, wymykające się spod jakiegokolwiek kontroli specjalistów i ekspertów. W zestawieniu z doświadczeniami Kościołów zachodniej Europy proces powstawania projektu i jego realizacji w warunkach przeciętnej polskiej parafii jest nacechowaną ryzykiem pomyłki grą takich elementów, jak indywidualne upodobania proboszcza, nieprzewidywalny dopływ sił i środków wykonawczych, przypadkowy dobór ludzi realizujących wystrój wnętrza i to, co można określić mianem „gustu zbiorowego” parafian. Ten ostatni czynnik w praktyce odgrywa niekiedy decydującą rolę. Niezawiniony przez zainteresowanych brak wyczucia estetycznego przestrzeni sakralnej owocuje nieświadomym przenoszeniem z hal ludowych i świetlic najgorszych wzorców kształtowania wielkich wnętrz. W ten sposób prezbiteria naszych świątyń stają się scenami przystrojonymi w palmy, wzorzyste dywany, błyszczące świeczniki i styropianową propagandę przypominającą „słuszne hasła”. Powszechna tęsknota za barokiem znajduje swoje ujście w nagromadzeniu prowizorycznych elementów wystroju wnętrza kościoła, które zazwyczaj pozostają trwałym akcentem estetyki katolickiej. Mamy tu do czynienia z praktyką na tyle powszechną, że trudno przejść obok niej obojętnie. Zważywszy że Kościół w Polsce przez wieki był mecenasem najlepszych wzorców artystycznych, stajemy zdumieni faktem obecnego zalewu miernoty, kiczu i przypadku w kształtowaniu świątyń, które na stulecia pozostaną wizytówką kondycji duchowej naszego pokolenia. Oczywiście nie dotyczy to całej współczesnej architektury i sztuki sakralnej w Polsce. Właśnie twórczość Janiny Stefanowicz-Schmidt jest wyraźnym przykładem właściwej współpracy z inwestorami i wrażliwego wpisania się w kontekst liturgiczny sztuką rzeźbiarską na najwyższym poziomie.

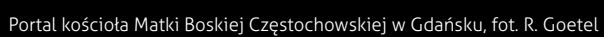
CHRYSTUS FRASOBLIWY Z BAZYLIKI MARIACKIEJ

Najbardziej eminentnym przykładem nurtu sakralnego w twórczości Artystki jest dzieło wykonane do kaplicy Kapłańskiej w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Monumentalny *Chrystus frasobliwy* wykuty w czerwonym wapieniu był, w pustym niemal wnętrzu świątyni ogołoconej przez wojnę, mocnym akcentem

Po prawej:

Chrystus frasobliwy – pomnik pamięci kapłanów zamordowanych w latach 1939–1945, wapień kopulak, wys. 200 cm, kaplica Kapłańska (projekt kaplicy: inż. arch. Zygmunt Schmidt), kościół Wniebowzięcia NMP w Gdańsku, 1964, fot. R. Goetel





artystycznym i symbolicznym. Jedną z kaplic nawy południowej dedykowano, z inicjatywy ówczesnego proboszcza ks. Józefa Zator-Przytockiego, pamięci zamordowanych w czasie wojny polskich duchownych. Ich liczba i perfidia, z jaką zostali eksterminowani, skłaniała do użycia mocnych, a jednocześnie prostych środków wyrazu. Artystka odwołała się do tradycyjnego motywu polskiej sztuki nacechowanej empatią wobec cierpiącego i sponiewieranego Jezusa. Wyrazista, męska sylweta skupiona w samotnie przeżywanym bólu zyskuje dodatkową siłę dzięki twardości materiału i surowości formy. Patrząc na tę rzeźbę, nie sposób uwolnić się od dojmującego uczucia solidarności w cierpieniu z kimś opuszczonym i wystawionym na wielką próbę wierności. Los tysięcy polskich duchownych straconych przez okupantów podczas wojny był tragiczny. Ale w tym dziele odzwierciedla się również dramatyczna sytuacja kapłanów prześladowanych w powojennej Polsce: więzionych, torturowanych, poddawanych szykanom przez ateistyczny aparat ówczesnej władzy. Myślę, że inicjator powstania kaplicy Kapłańskiej i zleceńodawca rzeźby – ks. prałat Józef Zator-Przytocky odnajdywał w niej swój los więźnia politycznego, który spędził ponad siedem lat w najcięższych zakładach karnych stalinowskiego reżimu.

Motywy pasyjne znajdowały w sztuce wielokrotnie niezwykle ekspresyjne formy wyrazu: od wygiętych konwulsyjnie członków skatowanego ciała w obrazach Grünewalda, poprzez skamieniały lament świadków oplakiwania martwego Zbawiciela w bolońskim terakotowym arcydziele Niccola dell'Arca, po zmysłową mękę niemej figury Matki Jezusa zatrzymanej w kadrze gotyckiej piety z kościoła Mariackiego w Gdańsku. *Chrystus frasobliwy* z tej samej świątyni, ustawiony tu pięć wieków później, wpisuje się w najlepszą tradycję obrazowania pasji.

DRZEWO ŻYCIA – PORTAL KOŚCIOŁA PALLOTYNÓW

W pięknym parku otaczającym kompleks budynków szpitalnych Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego zbudowano w latach 80. nowoczesny kościół dedykowany Matce Bożej Częstochowskiej. Jest on przykładem udanej współpracy otwartego, wrażliwego inwestora i artystów, którzy swoim poważnym zaangażowaniem odpowiedzieli na nietatwe zlecenie. Inwestorem był ks. Eugeniusz Dutkiewicz – inicjator polskiego ruchu hospicyjnego. Artystki zaproszone do realizacji form rzeźbiarskich to: Janina Karczevska-Konieczna i Janina Stefanowicz-Schmidt. Pierwsza zaprojektowała i wykonała w technice terakoty dekorację rzeźbiarską prezbiterium górnej świątyni oraz Drogi krzyżową. Drugiej powierzono zadanie stworzenia monumentalnych wrót odlanych z brązu, prowadzących do dolnego kościoła, czyli wejścia w głównym portalu. Centralny motyw

czwórdzielnych drzwi nawiązuje do ikonografii rajskiego drzewa. Może on być interpretowany jako przedstawienie Drzewa Poznania Dobra i Zła albo jako Drzewo Życia. Formalnie istotna jest harmonijna korespondencja bujnego, parkowego drzewostanu sąsiadującego z budynkiem świątyni i reliefowych przedstawień florystycznych umieszczonych na brązowych wrotach. Aleja dorodnych drzew prowadząca do kościoła niejako zaprasza do wejścia – do otwarcia drzwi zdominowanych przez konary symbolicznego motywu ikonograficznego.

Układ dzieła rzeźbiarskiego wkomponowanego świadomie w architekturę strzeliście wskazującą kierunek wertykalny zachęca przechodnia (będącego jeszcze na zewnątrz sfery sakralnej) do lektury zaproszenia otwartego jak księga historii upadku i zbawienia. Wśród gałęzi, które oplatają powierzchnię wrót, uważny widz odnajdzie zarówno postacie biblijne, jak i mitologiczne zwierzęta przywołujące obrazy raju utraconego. Z głównym pniem drzewa zrasta się niejako sylwetka Adama – pierwszego człowieka. Odwrócony do nas tyłem wchodzi do wnętrza świątyni przez bramę, którą jest rajske drzewo. Można tu doszukiwać się dalekiego echa wyobrażeń apokryficznych umieszczających czaszkę Adama u stóp drzewa krzyża ustawionego na Golgocie. Pozakanoniczne teksty sugerują, że grób grzesznego prarodzica znajdował się na tym samym wzgórzu, które stało się miejscem odkupieńczej śmierci Jezusa.

Linia podziału głównych części wrót portalu przebiega dokładnie przez środek sylwetki Adama (czyli każdego z nas), symbolizując wewnętrzne rozdarcie natury ludzkiej. Jednocześnie masywny pień zidentyfikowany jako Drzewo Życia (krzyż Chrystusa) scala, integruje i umacnia istotę ludzką w jej więzi ze Stwórcą. Pośród konarów możemy odczytać napisy zaczerpnięte zarówno z Księgi Rodzaju, jak i z pieśni *Bogurodzica* – tekstów fundamentalnych dla rozumienia natury człowieka i tożsamości Polaka.

Na lewym skrzydle, pośród drobniejszych gałęzi dostrzegamy ludzką parę w stanie pierwotnej szczęśliwości, w towarzystwie rajskich ptaków. Ale w konary drzewa wpłątany jest też wąż – znak kuszenia i próby. Konsekwencją upadku jest los dwojga ludzi skazanych na banicję, pogrążonych w smutku. Ze spuszczonej głowami wędrują oni jakby morskim brzegiem, co można odczytać jako kolejny znak odniesienia do naszej rzeczywistości. Sygnałem dającym nadzieję jest postać Madonny – Nowej Ewy, stojąca naprzeciw węży. Z niej ma się narodzić Nowy Adam – Zbawiciel.

Po prawej:
Prezbiterium kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku,
stan z roku 2018, fot. M. Małtyjasia





ECCE HOMO

Po przeciwnej stronie głównego pnia znajdujemy tę samą kobietą postać w stanie brzemiennym. To wizja zaczerpnięta z Apokalipsy św. Jana, która opowiada o Kobiecie obleczonej w słońce, zwyciężającej bestię czyhającą na jej potomstwo. Apokaliptyczny charakter prawego skrzydła potwierdzają umieszczone na nim symbole Baranka, greckich liter Alfa i Omega, otwartej księgi oraz aniołów dmących w trąby i innych znaków końca czasów. Rozpięcie konarów drzewa między pierwszą księgą Biblii (Genesis) i ostatnią, mistyczną jej odstoną (Objawienie św. Jana) sugeruje wszechogarniające przesłanie, które dotyczy każdego człowieka.

Całość tworzy subtelny kompozycję pełną symbolicznych kodów, składających raczej do wspólinterpretacji niż dających jednoznaczną wykładnię czy prosty moralitet w rodzaju Biblia pauperum. Jest to rzadki w polskiej sztuce sakralnej przykład realizacji dzieła rzeźbiarskiego przeznaczonego do portalu. Nawiązuje on do najlepszych tradycji takich arcydzieł, jak Drzwi Gnieźnieńskie czy Płockie.

DRZEWO ZMARTWYCHWSTANIA

Kolejna realizacja artystyczna związana z architekturą sakralną również odnosi się treściowo do symboliki drzewa. W połowie lat 90. ubiegłego wieku Janina Stefanowicz-Schmidt otrzymała zlecenie zaprojektowania i wykonania dekoracji rzeźbiarskiej do kościoła księży zmartwychwstańców w Gdańsku. Ówczesny proboszcz ks. Stefan Duda naszkicował koncepcję merytoryczną dzieła w taki sposób: „Zmartwychwstanie Chrystusa jest nowym stwarzaniem człowieka i świata, jest odradzaniem wszystkiego [...]. To jest ważne, by zmartwychwstanie Chrystusa zawsze kojarzyć z wydarzeniem w kosmosie”.

Artystka podjęła zamysł teologa z właściwą sobie subtelnością. Centralna figura Mesjasza, choć bardzo powściągliwa w ekspresji znaków ciała – emanuje ponadzmysłową siłą Logosu na kręgi wszechświata zarysowane na ścianie zamykającej prezbiterium. Krzyż, od którego oderwał się Zmartwychwstały, nie jest już narzędziem męki i hańby, ale staje się kwitnącym drzewem odrodzenia, owocowania. Ta myśl wyrażona w formie wertykalnego pnia i horyzontalnych ramion, jakby gałęzi, obejmuje cały kosmos wyrażony w koncentrycznych kołach zobrazowanych w tle. Komentarz kapłana, który współpracował z autorką projektu, podkreśla tę ideę: „Artystka wyrzeźbiła nam formę drzewa, które nie jest podobne do znanych nam drzew. [...] Ta pierwotna idea Drzewa Życia została teraz dopracowana rzeźbą krzyża Chrystusowego jako Drzewa Nowego Życia. Stąd jest on okazały, wyniosły, tryumfalny, okryty krzewem winnym i kłosami pszenicy. Nie jest to zatem Krzyż Wielkiego Piątku, krzyż cierpienia Pańskiego, ale Krzyż Wielkanocy”.

Symbolikę biblijną podkreśla płaskorzeźba okalająca tabernakulum. Tu również pojawiają się elementy bujnej wegetacji roślinnej. Krzew Gorejący znany ze sceny samoobjawienia Jahwe na pustyni stanowi jednocześnie bezpośrednie otoczenie Sanctissimum i podłoże, z którego wyrasta Drzewo Życia. Całości kompozycyjnie dopełnia figura klęczącego anioła podtrzymująca mensę ołtarzową. Te wszystkie elementy usytuowane centralnie na osi świątyni stanowią znakomity przykład integralnej koncepcji artystycznej, obejmującej całe prezbiterium. Jednorodna stylistycznie przestrzeń determinująca charakter wnętrza pozwala czytać je jako *gasamtkunstwerk* – kompletne i zwarte dzieło sztuki w służbie liturgii. Taka sytuacja nie zdarza się często w warunkach polskich i świadczy o dobrej współpracy kościelnego zlecającego i świadomej trudnego wyzwania Artystki.

Rzeźba Chrystusa to dzieło najwyższej próby, wolne od dewocyjnej naiwności, a jednocześnie traktujące postać naznaczoną kanonem tradycyjnej ikonografii, indywidualnie, jakby portretowo. Zmartwychwstały jest nie tyle herosem, co naszym bratem, trochę bezradnym, a jednocześnie pełnym mocy zranionym mędrce. Pokrewieństwo z wybitnymi dziełami współczesnej sztuki polskiej stawia je w rzędzie znakomitych przykładów obrazowania postaci Ukrzyżowanego-Zmartwychwstałego. Myślę tu o rzeźbach: Jerzego Jarnuszkiewicza (kościół akademicki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego), Bronisława Chromego (Arka Pana w Nowej Hucie) czy najmłodszego w tym gronie Macieja Zychowicza (kościół św. Bernarda w Sopocie). Ta ostatnia realizacja jest efektem konkursu zorganizowanego przez Fundację Pro Arte Sacra powołaną w latach 90. ubiegłego wieku w Gdańsku dla promowania dobrych wzorów sztuki związanej z liturgią. Janina Stefanowicz-Schmidt uczestniczyła w pracach Fundacji jako członkini jej rady programowej przez wiele lat.

OBLICZA ZDUMIENIA

Uczynki miłosierdzia to cykl graficzny odchodzący od warsztatu rzeźbiarskiego, acz zakorzeniony w doświadczeniu operowania subtelny wypukłością reliefu. Dwuwymiarowa forma wyrazu została tu świadomie zastosowana jako sublimacja oswojonego wcześniej mocniejszego środka ekspresji: zamiast pełnoplastycznego krzyku Artystka stosuje szept. Temat związany z chrześcijańską moralnością nie jest przez to natarczywą pedagogiką, lecz staje się raczej poruszeniem emocji, apelem do wewnętrznej potrzeby współdziałania z pokrzywdzonym. Tym bardziej że owym pokrzywdzonym jest Bóg, utożsamiający się z każdym z nas. Człowiek chciał zawsze – i pragnie również dzisiaj – zmysłami osiągnąć tego, co boskie. Wczesne chrześcijaństwo

wschodnie i reformacja na Zachodzie zmagaly się z pytaniem o święte wizerunki czynione na obraz i podobieństwo ludzkie. Czy można przedstawić Boga, nie wpadając w bałwochwalstwo i nie łamiąc dekalogu? Prawosławni i katolicy rozwiązali tę kwestię wskazaniem na Tajemnicę Wcielenia. Jeśli Bóg stał się człowiekiem, to chciał, abyśmy Go mogli oglądać.

Pragnienie, aby poznać prawdziwą twarz Jezusa, od dwóch tysiącleci zapładniało wyobraźnię artystów, rozpałało umysły mistyków i popychało pielgrzymów na długie szlaki wędrówek do mandylionów, świętych całunów i chust Weroniki. Zobaczyć drogocenną Twarz Zbawiciela, spojrzeć Mu prosto w oczy – to coś zupełnie innego niż najgorliwsze szeptanie pacierzy. A coś dopiero, gdy święty obraz uznano za „nie ręką ludzką uczyniony”?

To odwieczne dążenie do spotkania ze Świętym Obliczem przeziara delikatnie, acz bardzo konsekwentnie przez subtelny siatek kresek, z których utkane są rysunki Janiny Stefanowicz-Schmidt. Nie ma w nich dosłowności ilustracji scen biblijnych ani usiłowań portrecisty. Jest natomiast wizja – zastonięta jakby lekką mgłą, oddzielona woalem niemożliwości przeniknięcia do sedna Tajemnicy. To bardzo szczególna umiejętność: nie poddać się pokusie zawłaszczania Prawdy. Zachować pokorną świadomość dystansu, jaki dzieli nas od Niego.

Artystka uprawia również swoistą teologię Świętego Oblicza. Jezusa z jej rysunków poznajemy po szczególnym wyrazie twarzy. Jest to jakiś rodzaj zdziwienia. Romańskie krucyfiksy przyzwyczyły nas do władczego spojrzenia tronuującego na krzyżu króla. Gotyk nasycił oblicze Jezusa fizycznym bólem człowieka oswojonego z cierpieniem. Tu natomiast spotykamy męczyznę skupionego, zaglądnącego jakby do własnego wnętrza i zadziwionego wielkością własnej Tajemnicy. Ta teologia dojrzewania mesjańskiej świadomości Jezusa przenika prawie wszystkie wizje cyklu.

Zaskakuje ikonografia *Uczynków miłosierdzia*. Zazwyczaj przedstawiano je jako sceny ilustrujące działania podjęte przez dobroczyńców na rzecz potrzebujących. Takie obrazowanie obciążone jest jednak balastem dydaktyzmu i może spotkać się z zarzutem „komiksowości”. Jak zatem dziś dojrzale pokazać samą istotę etyki Jezusa? Jest to zadanie karkołomne, zdawałoby się niewykonalne! Janina Stefanowicz-Schmidt znalazła znakomitą metodę zaproszenia widza do współinterpretacji, do oglądania empatycznego. To ten sam Jezus, którego poznaliśmy w Ogrójcu i „przy łamaniu chleba” jawi się nam teraz jako samotny więzień, głodny przybysz i złożony chorobą jeden spośród nas.

Te rysunki prowadzą widza do zdziwienia wielkością Zbawiciela i własną przestrzenią ducha.

SZKICE OBECNOŚCI

Inny cykl graficzny wykonany własną, oryginalną techniką rysunku na podkładach fotograficznych obrazujących święte miasto żydów, chrześcijan i muzułmanów pochodzi z roku 2011 i nosi tytuł *Jerozolima*. Jest to swoista próba odpowiedzi na pytania podsunęte przez geografę biblijną. Jak znaleźć ślady Jezusa z Nazaretu na ziemi zdeptanej przez inwazje, krucjaty i okupacje? Jak doszukać się Jego obecności pod warstwami miasta, które burzono i odbudowywano bez końca przez ostatnie kilka tysiącleci? Jak przebić się przez gwarny tłum turystów i pielgrzymów ze wszystkich zakątków świata, kłębiący się tu w podnieceniu dziś i właściwie od zawsze?

Dla niektórych wizyta w Ziemi Świętej staje się rozczarowaniem. Nic tu nie zostało po Jezusie! Poza Ścianą Płaczu i niepewnym kawałkiem posadzki ukrytej pod poziomem współczesnej ulicy nie ma właściwie kamienia na kamieniu, który pozostałby nietknięty od tamtych czasów.

Są wśród pielgrzymów ludzie na tyle wrażliwi, że wystarczają im czyste krajobrazy Galilei czy Judei. Przecież On patrzył na te same wzgórza i doliny. Ale i tu niewiele jest fragmentów wolnych od skażenia cywilizacją, która zazwyczaj szpeci naturę. Miary goryczy dopełniają zasieki i mury, przekreślające łagodność pejzażu grubymi krechami wrogości.

Trzeba mieć niezwykłą wnikliwość i duży dystans, żeby dostrzec wśród kramów starej Jerozolimy subtelny sylwetkę Nazarejczyka przygniecioną belką krzyża. Wielka cisza konieczna jest, by usłyszeć bezdźwięczną ekstazę Zmartwychwstania czy Wniebowstąpienia. I przywołać to wszystko kreską delikatnego rysunku przed oczyma współczesnego widza znieczulone natłokiem cyfrowych obrazów!

Odważny pomysł naniesienia szkiców własnej wizji Jego tajemniczej obecności na fotografii współczesnego oblicza Ziemi Świętej trafia w naszą potrzebę zobaczenia, dotknięcia, doświadczenia. Dzięki temu swoistemu przewodnikowi po zatartych śladach Zbawiciela, zyskujemy unikalną szansę własnej wędrówki za Nim. Nie ma w tym ani cienia nachalności kolorowych folderów prowadzących pospiesznych turystów na skróty od Groty Narodzenia do bazyliki Grobu. Nie ma krzykliwych wizji pasywnych rodem z Hollywood, epatujących krwistymi scenami tortur. Jest za to miejsce na własną dociekliwość i zaproszenie do osobistych poszukiwań.

Te subtelne szkice Jego obecności zostały sporządzone przez Artystkę po upływie roku od jej peregrinacji śladami Jezusa. Taki dystans pozwala osiągnąć w plastycznej

wizji delikatność podobną do tej, która cechowała nauczanie Mistrza z Nazaretu. On nigdy nikomu się nie narzucał. Zawsze proponował i zapraszał, żeby pójść za Nim. Podobne cechy charakteryzują najnowsze cykle rysunkowe inspirowane wizerunkami oblicza z Całunu Turyńskiego czy Chusty z Manoppello. Tu pojawia się nowa jakość formalna. Oto płaskie dotąd tradycyjne materiały papierowe zastępuje faktura starego drewna, obnażająca usłojenie na skutek destrukcyjnego działania czasu i warunków atmosferycznych. Zwiększa to jeszcze bardziej wrażenie trudu, wysiłku, a nawet cierpienia związanego z dziełem odkupienia ludzkości i podkreśla pasję Artystki do zgłębiania tego procesu przez złączenie z nim swojego zaangażowania w niełatwą materię kreacji.

DROGI KRZYŻOWE

Szczególne miejsce w twórczym zmaganiu z materią cierpienia mają dwa cykle brązowych odlewów przedstawiające temat *Via Dolorosa*. Prace te można ułożyć ze względu na ich rozmiary na pograniczu medalierstwa i rzeźby. Kwadraty małej *Drogi krzyżowej* z roku 1984 mają wielkość porównywalną z rodzinnymi fotografiami wieszanymi na ścianach naszych mieszkań (20 × 20 cm). Podobnie cykl z 1992 roku umieszczony w kościele św. Bernarda w Sopocie zachęca raczej do intymnego kontaktu, podejścia blisko celem rozszyfrowania oszczędnych szczegółów (30 × 30 cm). Wybór takiej formy można odczytać jako świadomy zabieg artystyczny. Nie ma tu monumentalizmu czy heroizmu, towarzyszących często rzeźbom pasyjnym. Jakże dalekie są te nieśmiałe reliefy od pokrewnych treści wielkich scen rzeźbiarskich znanych z procesji Wielkiego Tygodnia w miastach Hiszpanii czy Italii. Tam wszystkie rany Jezusa krzyczą i prowokują krwistością wybroczyn, sinością śladów tortur. Realistyczna ekspresja naturalnej wielkości figur podkreślona jest prawdziwymi atrybutami postaci dramatu: ludzkie włosy, szaty z barwnych tkanin czy roślinne ciernie. Można powiedzieć, że ów śródziemnomorski teatr pasyjny znajduje swój przeciwny biegun w stonowanych do granic czytelności wizjach z dalekiej Północy wyszeptanych przez sopocką artystkę.

Stacje małej *Drogi krzyżowej* noszą ślady procesu tworzenia wizerunku plastycznego pozostawionego w fazie niewyglądzonej, jak gdyby postacie i tła lepił były z gliny, formowane ręką garncarza. Ta swoista szkicość nadaje im bardzo ludzki wymiar, charakter eseju, a nie pewnego siebie dogmatycznego traktatu. Porusza to w odbiorcy struny wrażliwości współczującej, zaprasza niemal do opatrywania ran, podpierania ciężkiej

belki, dopowiadania własnym głosem zasygnalizowanych tylko delikatnie emocji.

Późniejsza o osiem lat wersja czternastu scen pasyjnych autorstwa Janiny Stefanowicz-Schmidt jest już bardziej syntetyczna, ułożona, niemal geometryczna. W kadrach reliefów widzimy jeszcze mniej postaci. Czasem Jezus jest znacząco sam, opuszczony, pozbawiony wsparcia. Ta surowość formy połączona z chłodem metalu poraża każdego, kto zdecyduje się na skupione, osobiste studiowanie lektury zbliżonej bardziej do iluminowanych kodeksów średniowiecznych niż plakatów współczesności. Wydaje się, że indywidualna kontemplacja poszczególnych stacji w ciszy odosobnienia jest właściwszą metodą przeżywania tego dzieła niż tradycyjny zbiorowy rytuał odprawiany w kościołach w piątki Wielkiego Postu.

Ascetyczna narracja o dramacie wielkiego bólu z jednej strony zadziwia minimalizmem środków rzeźbiarskich, a z drugiej zdaje się potwierdzać zasadę redukcji warstwy literackiej w coraz dojrzalszych, późnych dziełach artystów. Jako kontynuację tego kierunku można przytoczyć jeszcze nowsze prace Janiny Stefanowicz-Schmidt z cyklu *Ewangelia Jezusa* z roku 2007. Technika rysunku ograniczona do pojedynczych, szkicowych niemal kresek opowiada sceny takie jak: *Ecce Homo*, *Złożenie do grobu* czy *Zmartwychwstanie* w sposób najmniej spektakularny z możliwych, a jednocześnie niezwykle przejmujący rezygnacją z pokusy apokryfu. Artystka zostawia widza z tym, co otwiera tylko koniecznym znakiem graficznym możliwość (a właściwie konieczność) dopowiedzenia ciągu dalszego własnym głosem.

Niech zwieńczeniem tych refleksji o twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt będą słowa, które znakomicie oddają jej filozofię uprawiania sztuki. Amerykański antropolog John Weldon Smith u schyłku ubiegłego stulecia napisał o relacjach, jakie zachodzą między twórczością artystyczną i doświadczeniem religijnym, znamienne konstatację: „Bez sztuki religia staje się dogmatem – pyta tylko «co?», a nie «jak?»». Bez religii sztuka staje się formalna, elegancja i chłodna. Esteta jest jak deista: obaj wielbią martwe przedmioty, które nie wymagają ofiar ani nie obdarowują łaską”. Bogaty, wielokształtny dorobek artystyczny Janiny Stefanowicz-Schmidt jest świadectwem płodnego i synergicznego przenikania się sztuki i religii.

dr Krzysztof Niedałowski

teolog i religioznawca, rektor kościoła św. Jana w Gdańsku, wykładowca Gdańskiego Seminarium Duchownego i GIT, twórca Gdańskiego Areopagu, autor książki *Zawsze Ostatnia Wieczerza* (2006).



*Maria Magdalena, płaskorzeźba
– lewe skrzydło konfesjonatu,
gips patynowany, 60 × 180 cm, 1959,
fot. Z. Szymoniak*



Szkic do rzeźby *Chrystus frasobliwy*, 1963
fot. Z. Schmidt



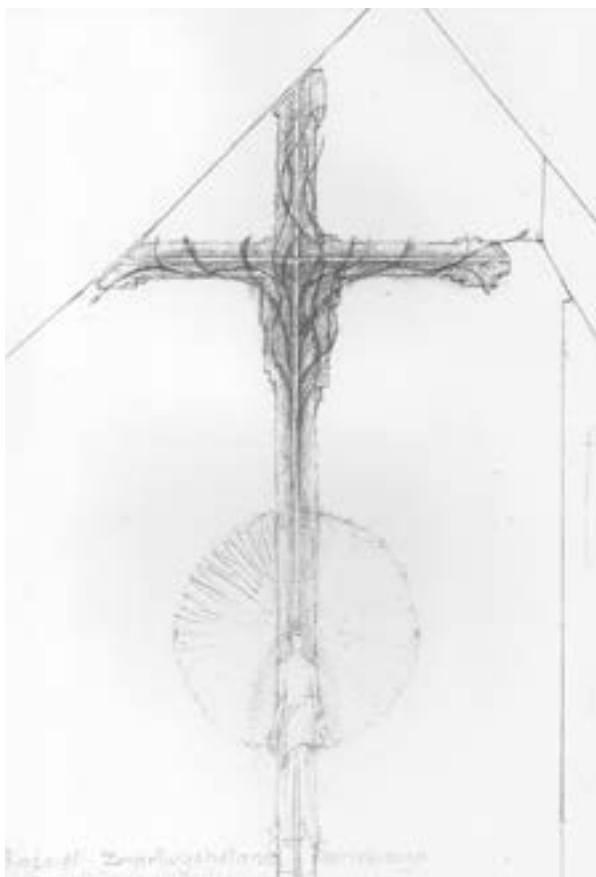
Chrystus frasobliwy, wapien kopolak, Kaplica kaptañska,
kościół Wniebowzięcia NMP w Gdańsku, 1964,
fot. Z. Szymoniak



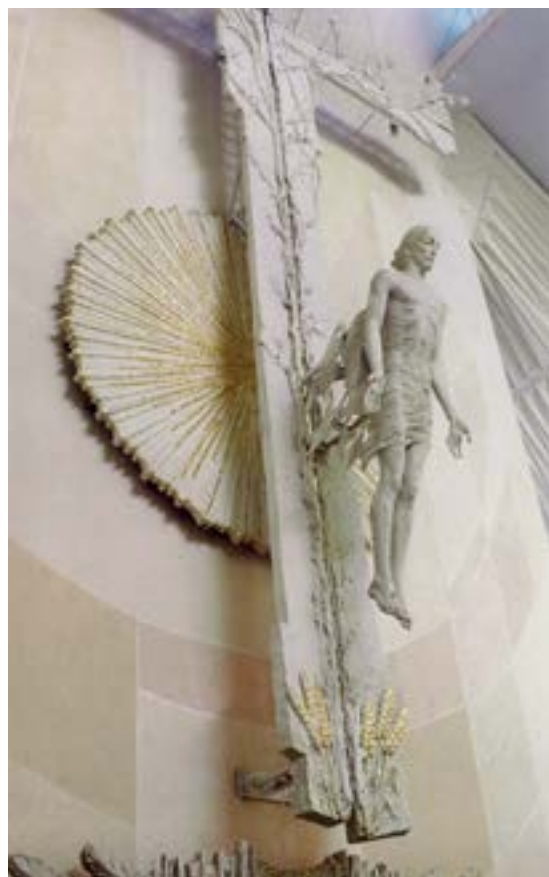
Kaplica kaptañska, proj. inż. arch. Zygmunt Schmidt, 1964,
fot. Z. Szymoniak



Chrystus Zmartwychwstały, kościół Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, fot. J. Olędzki



Szkic prezbiterium kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku



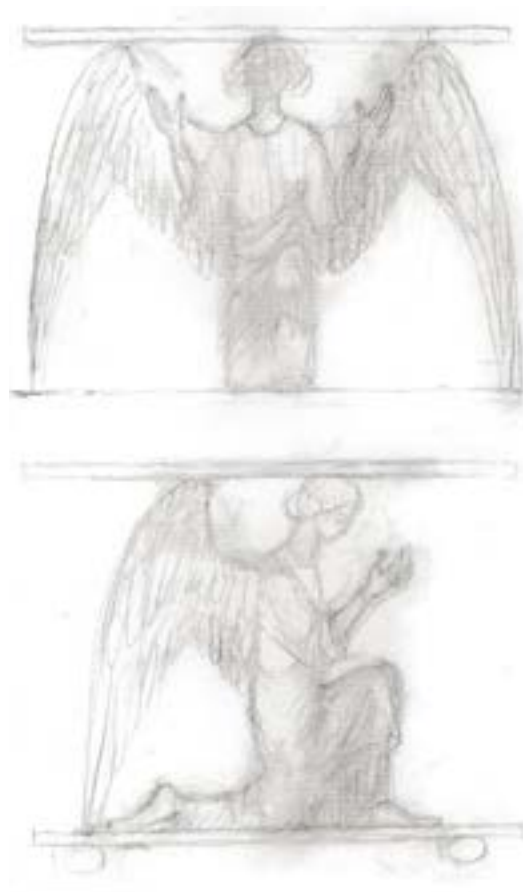
Prezbiterium kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku



Chrystus Zmartwychwstały,
model w glinie, wys. 230 cm,
kościół Zmartwychwstania
Pańskiego w Gdańsku, 1996,
fot. W. Węgrzyn



Szkice mensy ołtarzowej, kościół Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, 1998, fot. J. Olędzki



Anioł, podstawa mensy ołtarzowej (fragment), sztuczny kamień, kościół Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, 1998, fot. J. Olędzki



Anioł, podstawa mensy ołtarzowej, sztuczny kamień, wys. 100 cm, 1998, fot. J. Olędzki



Anioł, podstawa mensy ołtarzowej, sztuczny kamień, wys. 100 cm, 1998, fot. J. Olędzki



Ambona z płaskorzeźbami Ewangelistów, sztuczny kamień, wys. 120 cm, kościół Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, 1999, fot. M. Małyjasiak



Święty Jan Ewangelista, płaskorzeźba z ambony, sztuczny kamień, 1999, fot. M. Małyjasiak



Święty Łukasz Ewangelista, płaskorzeźba z ambony, sztuczny kamień, 1999, fot. M. Małyjasiak

Po prawej:
Święty Mateusz Ewangelista, płaskorzeźba z ambony, sztuczny kamień, 1999, fot. M. Małyjasiak





*Anioł, podstawa monstrancji, brąz, wys. 45 cm, kościół św. Bernarda, Sopot, 1995,
fot. M. Matyjasiak*



Droga krzyżowa stacje III i IV, szkic w glinie, 35 × 60 cm, stary kościół św. Andrzeja Boboli, Sopot, 1971

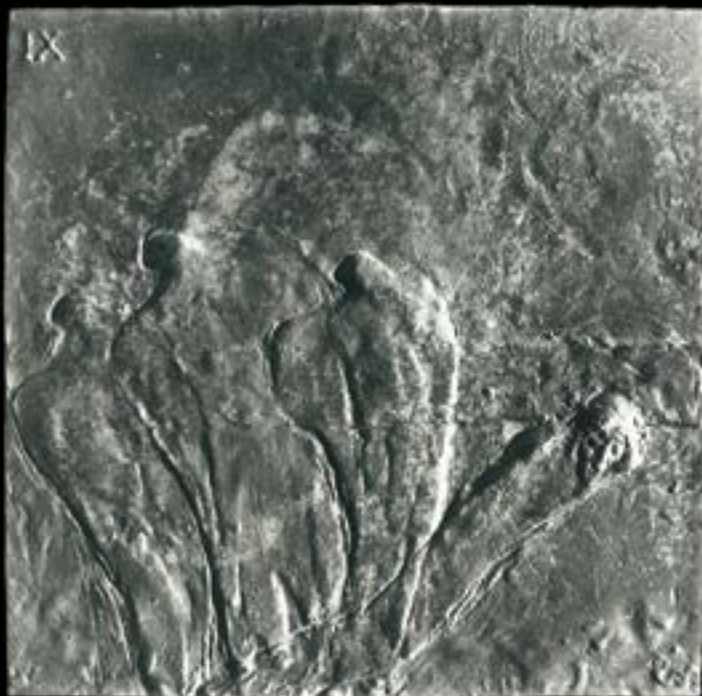


*Droga krzyżowa, stacje I, III, V, VII, VIII, IX, XII, XIV, brąz, 20 × 20 cm,
kościół św. Bernarda w Sopocie, 1984, fot. R. Goetel*





*Droga krzyżowa, stacje I, II, III, IV, VII, IX, X, XIV, brąz, 20 × 20 cm, 1984,
 fot. R. Goetel*



Na następnej stronie:
Pietà I, plakieta, cynk, 13 × 23 cm, 1990
Pietà II, plakieta, brąz, 13 × 24 cm, 1990







Walka Anioła ze smokiem, plakieta, brąz, 19 × 24 cm, 1992



Walka Jakuba z Aniołem, relief, 17 × 22 cm, 1992

Po prawej:

Rekonstrukcja Oblicza z *Catunu Turyńskiego I*, płaskorzeźba, brąz, 22 × 30 cm, 1988





Szkic do Rekonstrukcji oblicza z Catunu Turyńskiego,
ołówek, 29 x 42 cm, 1987



Rekonstrukcja Oblicza z Catunu Turyńskiego II,
płaskorzeźba, sztuczny kamień, 22 x 30 cm, 1988



Pietà,
relief, gips, realizacja w brązie, 20 × 30 cm, 1994



Na stronie 72:

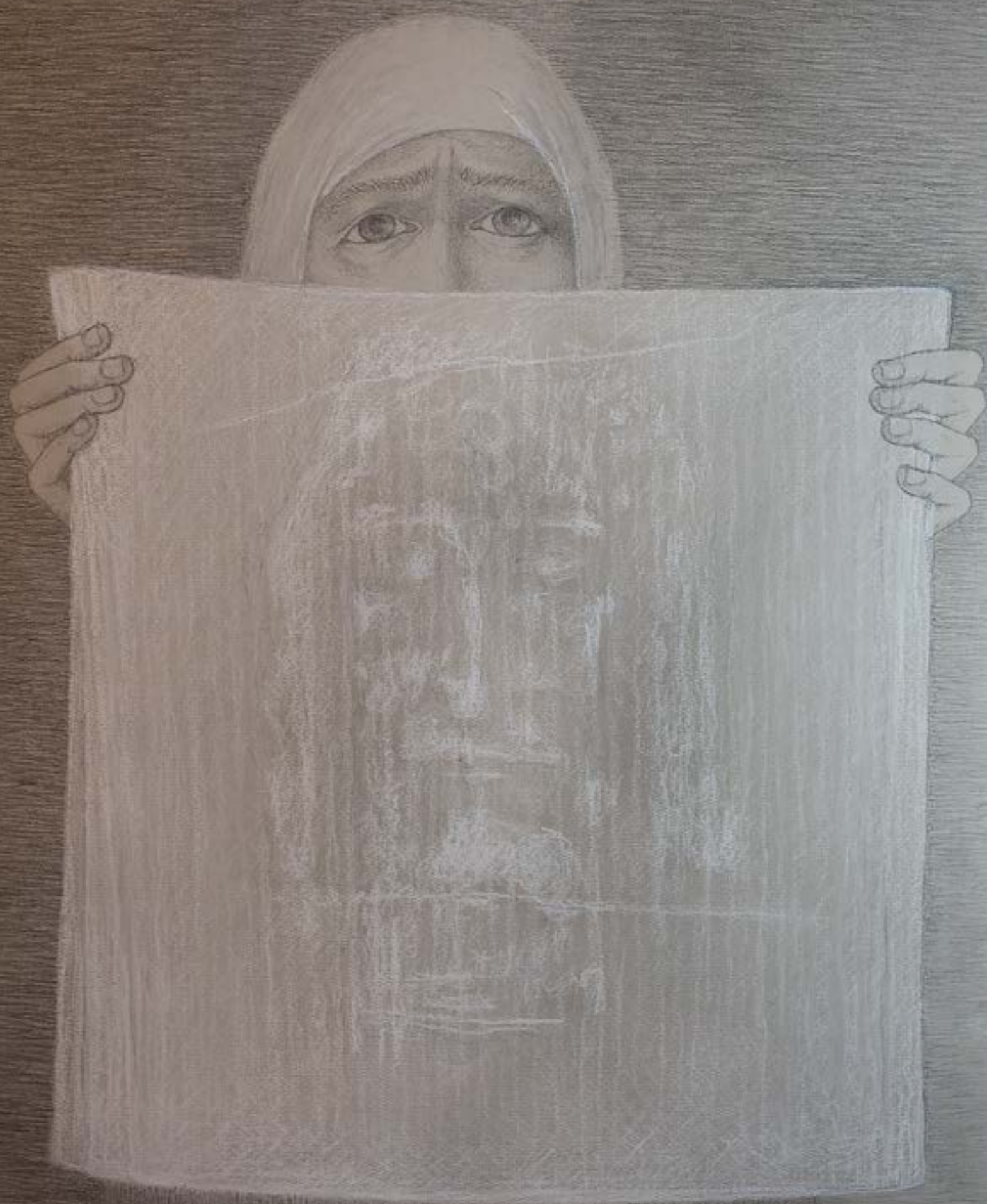
Cykl *Ewangelia Jezusa, Ecce homo*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2007,
fot. M. Małyjasiak

Cykl *Ewangelia Jezusa, Chrzest*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2007,
fot. M. Małyjasiak

Cykl *Ewangelia Jezusa, Ogród II*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2006,
fot. M. Małyjasiak

Cykl *Ewangelia Jezusa, Chusta Weroniki*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2007,
fot. M. Małyjasiak









Cykl *Ewangelia Jezusa, Śmierć*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2006,
fot. M. Małtyjasiak

Cykl *Ewangelia Jezusa, Złożenie do grobu II*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2005,
fot. M. Małtyjasiak

Cykl *Ewangelia Jezusa, Złożenie do grobu II*,
ołówek i kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2005,
fot. M. Małtyjasiak





Cykl maryjny:
Zwiastowanie, Oczekiwanie, Narodzenie, Ofiarowanie, Zaśnięcie,
otówek, kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2008, fot. M. Małyjasiak



Cykl *Uczynki miłosierne*:
Byłem głodny..., *Byłem spragniony...*, *Byłem przybyszem...*,
Byłem nagi..., *Byłem chory...*, *Byłem w więzieniu...*,
 ołówek, kredka na kartonie, 50 × 70 cm, 2009,
 fot. M. Małysiak





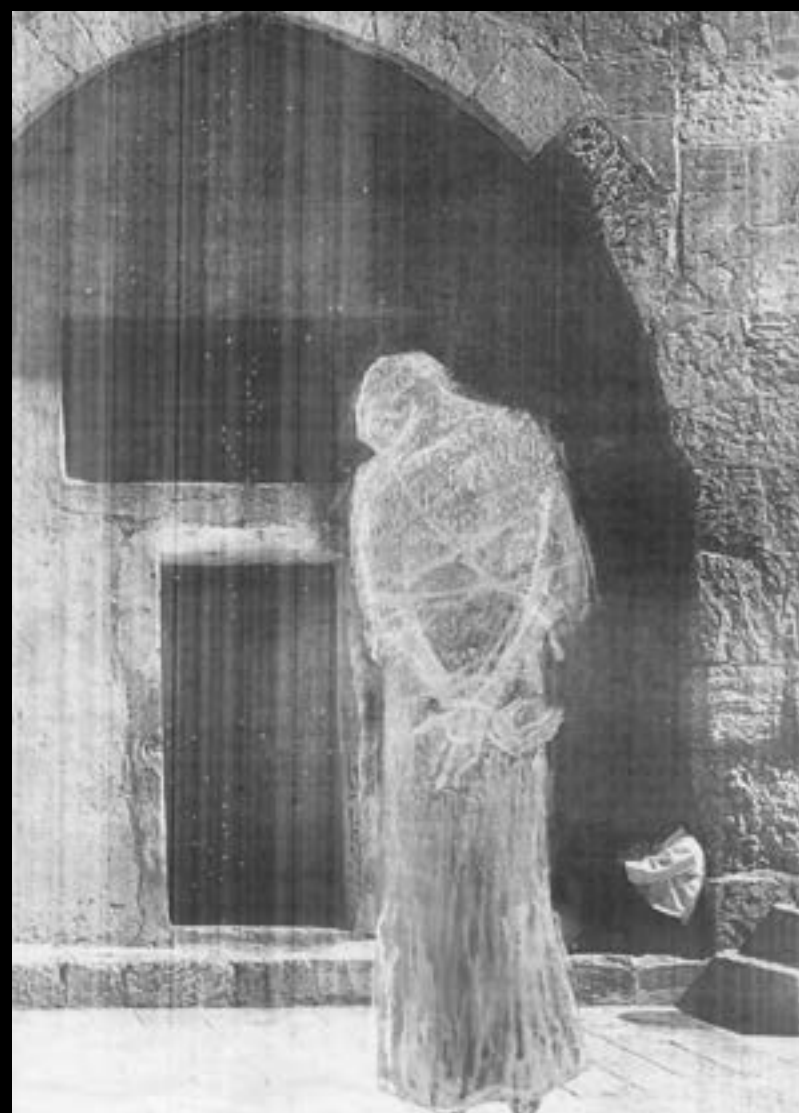
*Jerozolima
ciasne uliczki
wąskie schody
tłumny gwar
Ślady
Niezliczone ilości śladów
Wśród nich Twoje
zadeptane
gubią się
znikają
Szukam ich
szukam Ciebie
z mozołem
Przechodzisz wśród ludzi
nierozpoznany...
Dlaczego?
Pomóż odnaleźć Ciebie
w innych
w każdym
w sobie*

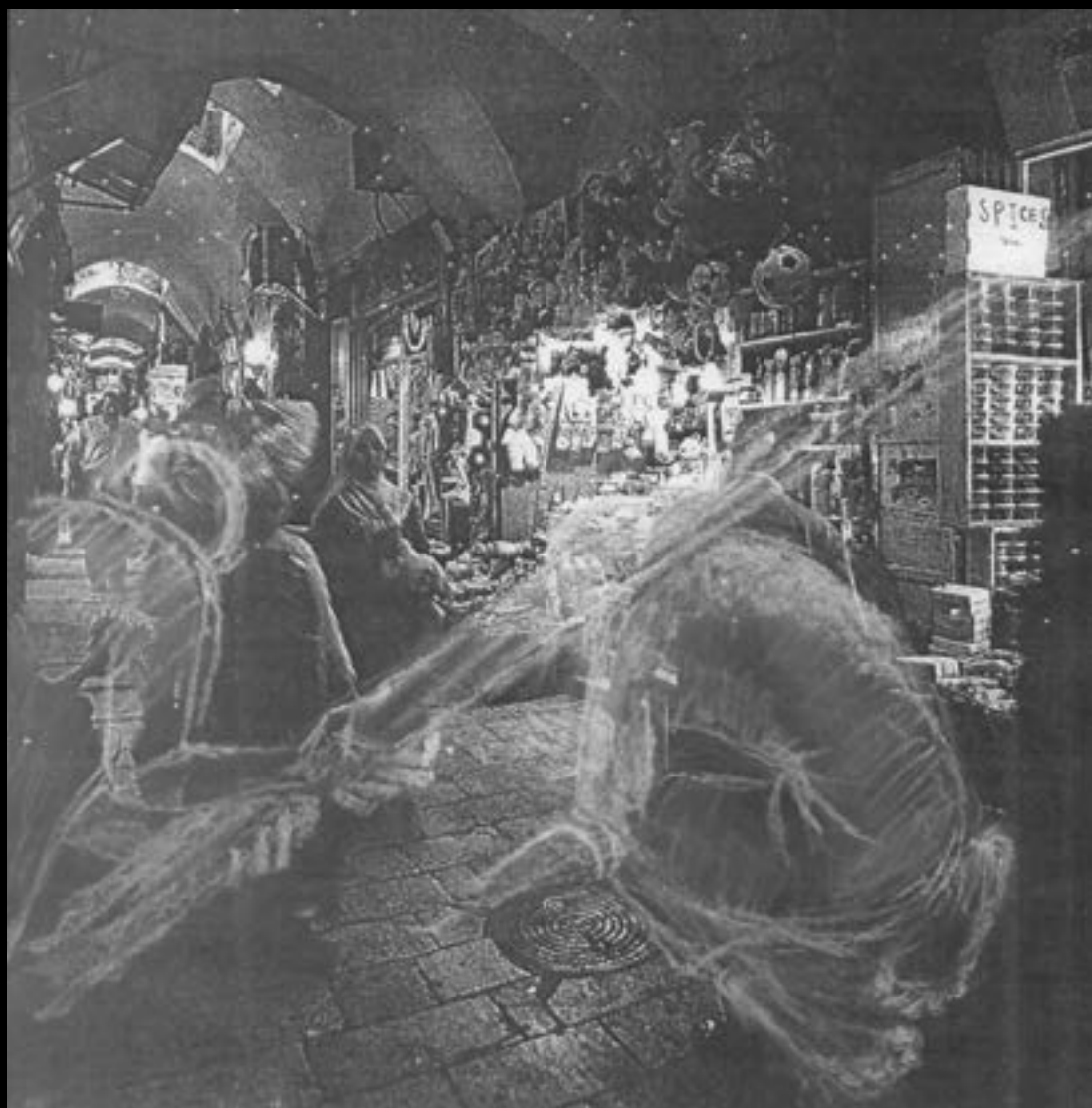
Janina Stefanowicz-Schmidt



Cykl *Jerozolima: Ogrójec, Pojmanie, Pretorium, Droga*,
biała kredka na wydrukach, 23 × 33 cm, 2011

Na poprzedniej stronie:
Cykl *Jerozolima: Wskrzeszenie Łazarza*,
biała kredka na wydrukach, 23 × 33 cm, 2011





Cykl Jerozolima: I upadek, II upadek, III upadek,
biała kredka na wydrukach, 23 × 33 cm, 2011





Cykl Jerozolima: Zdjęcie z krzyża, Pieta, Złożenie do grobu, Zaśnięcie,
biała kredka na wydrukach, 23 × 33 cm, 2011





Prorok,
pastel, technika własna, deska osikowa, 70 × 23 cm, 2018,
fot. M. Schmidt-Góra



Jonasz,
pastel, technika własna, deska osikowa, 70 × 20 cm, 2018,
fot. M. Schmidt-Góra



Noe,
technika własna, deska osikowa, 69 × 26 cm, 2018,
fot. M. Schmidt-Góra



Pokutujący Dawid,
pastel, technika własna, deska osikowa, 70 × 23 cm, 2018,
fot. M. Schmidt-Góra



Hiob,
pastel, technika własna, deska osikowa, 69 × 28 cm, 2019,
fot. M. Schmidt-Góra



Prorocy,
ołówki i kredka, desce sosnowa, 130 × 17 cm, 2018,
fot. M. Schmidt-Góra



Kain i Abel,
pastel, technika własna, deska osikowa, 68 × 30 cm, 2019,
fot. M. Schmidt-Góra



Palmowa niedziela,
kredka, deska dębowa, 14 × 32 cm, 2016,
fot. M. Schmidt-Góra

Na następnych stronach:
Catun (oblicze z Manopello),
rysunek na tkaninie, deska sosnowa, 37 × 57 cm, 2014,
fot. M. Schmidt-Góra

Z cyklu *Oblicza*,
rysunek na tkaninie, sosna, 30 × 46 cm, 2014,
fot. M. Małyjasiak









Śmierć i zmartwychwstanie I, dyptyk,
kredka i pastel na desce dębowej, 100 × 20 cm, 2016,
fot. M. Małyjasiak

Po lewej:
Z cyklu *Oblicza*, technika własna, dąb, 48 × 42 cm, 2015,
fot. M. Małyjasiak



INTERPRETACJA MOTYWU RAJSKIEGO DRZEWA POZNANIA W TWÓRCZOŚCI JANINY STEFANOWICZ-SCHMIDT¹

dr Grażyna Ryba

Współczesna historia sztuki i krytyka artystyczna w badaniach nad twórczością kobiet eksponuje przede wszystkim postawy kontestujące wszystko to, co jest związane z chrystianizmem. Toteż dla uzyskania możliwie pełnego i obiektywnego obrazu współczesnej sztuki kobiet warto przybliżyć także dzieła tych spośród nich, które tworzą dla Kościoła. Należy do nich gdańska rzeźbiarka Janina Stefanowicz-Schmidt.

Współczesna historia sztuki i krytyka artystyczna w badaniach nad twórczością kobiet eksponuje przede wszystkim postawy kontestujące wszystko to, co jest związane z chrześcijaństwem. Toteż dla uzyskania możliwie pełnego i obiektywnego obrazu współczesnej sztuki kobiet warto przybliżyć także dzieła tych spośród nich, które tworzą dla Kościoła. Należy do nich gdańska rzeźbiarka Janina Stefanowicz-Schmidt.

W latach 80. minionego wieku polskie życie kulturalne koncentrowało się przede wszystkim wokół organizacji kościelnych. W tych okolicznościach doszło do spotkania i współpracy artystów z osobami duchownymi: uczonymi bądź duszpasterzami o szczególnych zasługach dla społeczności, w których działali. W wyniku owej współpracy powstała oryginalna realizacja dekoracji rzeźbiarskiej kościelnych drzwi z brązu. Jest to interpretacja znanego tematu ikonograficznego – rajskiego drzewa poznania dobra i zła, interesująca zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym.

W czerwcu 1982 roku w Gdańsku-Wrzeszczu pallotyni rozpoczęli budowę nowej świątyni, dedykowanej Matce Boskiej Częstochowskiej². Budowlę ukończono wraz z wystrojem trzy lata później. Nad wszystkimi pracami czuwał ks. Eugeniusz Dutkiewicz (1947–2002), jeden z prekursorów ruchu hospicyjnego w Polsce, w czasie stanu wojennego działacz podziemnej „Solidarności”, organizator wydarzeń kulturalnych i twórca niezależnej telewizji w Trójmieście. Projekt wnętrza oraz zdobiące je płaskorzeźby ceramiczne zamówiono u Janiny Karczewskiej-Koniecznej. Dutkiewicz zamierzał także ufundować do gdańskiego kościoła rzeźbioną bramę odlaną w brązie, początkowo planował ogłosić konkurs na projekt drzwi. W rezultacie w 1985 roku zwrócił się z propozycją wykonania dzieła do gdańskiej rzeźbiarki, Janiny Stefanowicz-Schmidt, znanej i cenionej profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Przedstawił artystce ogólną koncepcję ikonograficzną dzieła. Wykonane przez nią drzwi do pallotyńskiego kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej we Wrzeszczu zostały zamontowane i poświęcone przez biskupa gdańskiego Tadeusza Goćłowskiego 26 sierpnia 1986 roku podczas odpustu parafialnego. W trakcie uroczystości ks. Dutkiewicz wygłosił kazanie, w którym omówił nie tylko złożoną symbolikę samych przedstawień na drzwiach, ale też ich znaczenie w bryle kościoła i jego otoczeniu.

Brązowa brama została umieszczona w elewacji frontowej świątyni we wnęce na osi wejścia do kościoła dolnego; na przedłużeniu owej osi w kondygnacji kościoła górnego znajduje się przeszklenie w formie wysmukłego

trójkąta równoramiennego. Drzwi są czterodzielne, a nieco węższe, skrajne skrzydła zostały ustawione pod kątem do dwu cofniętych połaci środkowych³. Kompozycja figuralna wykonana w płytkim reliefie obejmuje wszystkie cztery skrzydła, które według ks. Dutkiewicza mają symbolizować otwartą księgę. Na osi ukazano pień potężnego drzewa z rozchodzącymi się na boki grubymi konarami, które stopniowo przechodzą w coraz cieńsze i drobniejsze gałęzie. Jest ono motywem scalającym wszystkie elementy kompozycji. Za nim, na skrzydłach bocznych, ukazano w swobodnym układzie zstępującym poszczególne przedstawienia, tworzące układy drobnych form. Płytki relief, subtelnie zróżnicowany, wyznacza zarysy kształtów oszczędną, syntetyczną linią, która czasem staje się tak delikatna, że niemal niewidoczna, co sprawia, że kompozycja miejscami jest mniej czytelna. Nieco grubełkowata faktura odpowiada zastosowanej przez artystkę technice rzeźbienia modelu w glinie, polegającej na dodawaniu drobnych cząsteczek materiału.

Ksiądz Dutkiewicz tłumaczył w kazaniu, że: „Ułożony z kamieni bruk [...] wprowadza nasze stopy w próg świątyni ku drzewu jakby wyrastającemu korzeniami z naszej ziemi. Jest to biblijne drzewo poznania dobra i zła”. Na środkowych skrzydłach w obrębie konturu pnia zarysowano tak subtelnie, że niemal niewidocznie sylwetkę nagiego człowieka. To – w zamyśle autorki – biblijny Adam. Z jego ciała według apokryfów wyrosło także drzewo Chrystusowego krzyża, który później miał stanąć na grobie praojca ludzkości. Postać Adama dzieli pionowa linia krawędzi skrzydeł symbolizująca „zmagania się dobra i zła” w człowieku. Na połaciach środkowych, w głębi, widać również bardzo delikatnie zarysowane szeregi postaci skierowanych ku wnętrzu świątyni ukrytym za płaszczyzną drzwi. Nad ich głowami wyryto słowa starodruku *Bogurodzicy* z zachowaniem oryginalnej pisowni. To według kaznodziei: „zarys wchodzącego ludu, którego dzieje są związane zawsze, jak ta świątynia, z Matką Bożą – czego znakiem jest umieszczony w tej części portalu tekst *Bogurodzicy*, pierwszego dokumentu w naszej religii i państwowości”.

W otwartej księdze drzwi, na nieruchomym skrzydle po lewej, ukazano kartę Genesis. W górze, pomiędzy wiotkimi gałązkami drzewa, widać przytuloną do siebie parę, nad którą unosi się księżyc. Otaczają ją zwierzęta, wśród których można dostrzec bliżej nieokreślone ptaki fruujące w powietrzu, a pod nimi lirogona i pawia, rozpościerających swoje wspaniałe ogony, oraz ryby o charakterystycznych kształtach, a nawet zwierzęta prehistoryczne: latającego pterozaura i parę roślinożernych brachiozaurów. Poniżej wokół konara skręca się wąż, a właściwie

kilka węzowych stworów, w głębi naprzeciw nich ukazany został zarys postaci osłoniętej długą szatą z aureolą wokół głowy. To, jak wyjaśnia ks. Dutkiewicz, „Niewiasta – nadzieja rodzaju ludzkiego, z której Bóg zrodzi Mesjasza – drugiego Adama”. Najniżej delikatnie zaznaczono sylwetki mężczyzny i kobiety wędrujących ze spuszczonymi głowami morskim wybrzeżem. To scena wygnania człowieka z raju. Na skrajnym skrzydle z prawej strony przedstawiono motywy zaczerpnięte z Apokalipsy. W górnej części widoczny jest Baranek oraz splecione ze sobą litery A i Ω, a poniżej – otwarta księga w otoczeniu starców i bestii apokaliptycznych. W dole aniołowie dmą w trąby, a święci powstają z martwych. Jeszcze niżej widać Niewiastę brzemenną i zbliżającego się do Niej wielogłowego smoka, a w dole – dynamiczne drobne formy zwiastujące kataklizmy końca świata.

Przedłużeniem spiżowego pnia drzewa ukazanego na drzwiach mają być odbijające się w przeszklonym trójkącie powyżej gałęzie drzew sąsiadującego z kościołem parku, które według słów ks. Dutkiewicza „stanowią malowniczy witraż natury. [...] Witraż odbijających się gałęzi, liści, konarów stanowi koronę tego właśnie drzewa”. Trójkątne przeszklenie od wewnątrz zamyka ścianę ołtarzową i towarzyszy tło dla krucyfiksu wiszącego na jej osi. Pod nim umieszczono wieczną lampkę i tabernakulum. Przez okno widać konary i gałęzie, które (kontynuując metaforę kaznodziei) można uznać za symboliczną koronę rajskiego drzewa poznania (identyfikowanego też z drzewem życia), z której zdaje się wyrastać krzyż znajdujący się w prezbiterium. Jednocześnie „czerwone światełko wiecznej lampki”, jak zauważa ks. Dutkiewicz, przenika z „witraża” na zewnątrz, przypominając przechodniom „O żywej obecności Chrystusa, zamieszkłego wśród nas w Eucharystii. [...] Ono zwieńcza linię «zmagania dobra ze złem», «psalm nieustających nawróceń» w WIECZNĄ MIŁOŚĆ”.

W tak rozumianej symbolice spiżowa brama kościelna i okno nad nią, które łączą sferę sacrum wewnątrz i strefę profanum na zewnątrz, stają się elementem kluczowym, organizującym wzajemne symboliczne przenikanie się tych przestrzeni, a w wymiarze wizualnym – uzupełniające się współistnienie natury i sztuki. Metaforyczne znaczenie poszczególnych elementów opisanego układu wzbogaca symbolika jego podstawowych materiałów – brązu i szkła – oraz ich zestawienia.

Ponadto w cytowanym już wielokrotnie kazaniu ks. Dutkiewicz łączy symbolikę drzwi pallotyńskiego kościoła z poematem Karola Wojtyły *Myśląc Ojczyzna – powracam w stronę drzewa*, wzbogacając jeszcze wymowę formy

wizją dostojnego poety pozwalającą na dalszą multiplikację znaczeń w trakcie komplementarnej analizy obrazu i słowa.

Rajskie drzewo poznania to temat nieczęsto prezentowany w dekoracji rzeźbionych drzwi brązowych. Nie ma go, poza omówionymi przykładami, w ikonografii współczesnych rzeźbionych bram brązowych w Polsce. Pod koniec lat 50. XX wieku w Niemczech nawiązał do tego tematu Toni Zenz (ur. 1915), opracowując główne wejście do kościoła Neu St. Alban w Kolonii. Rzeźbiarz zastosował silnie stylizowane, płaskie, dekoracyjne, linearne formy ornamentu roślinnego symbolizujące drzewo poznania. W splotach wici roślinnej umieścił postaci Adama i Ewy z jabłkiem; nieco wyżej widnieje „nowa Ewa” – Maryja i Chrystus, rozpięty na drzewie jak na krzyżu. Tenże autor w portalu zachodnim w kościele św. Kuniberta w Kolonii przedstawił stylizowane drzewo poznania rozszczepiające się na dwa konary, których cierniste gałęzie tworzą obramienia poszczególnych scen ze Starego i Nowego Testamentu. W 1988 roku Jürgen Suberg (ur. 1944) wykonał dla kościoła św. Sebastiana w Magdeburgu brązowe drzwi w portalu zachodnim. Artysta stworzył plastyczny, fantazyjnie stylizowany obraz ukazujący Adama i Ewę w raju. Jest to pogodna, miejscami wręcz zabawna wizja beztroskiego życia pierwszych rodziców „przed grzechem”, pozornie pozbawiona głębszych znaczeń. W pogodny nastrój całości dzięki odpowiedniej stylizacji wpisują się też tragiczne sceny rozpaczyny wygnanych z raju czy zabójstwa Abła, ukazane w dole kompozycji. Wewnętrzną stronę drzwi zdobią sceny o tematyce chrystologicznej swoim dramatyzmem kontrastujące z przedstawieniami starotestamentowymi na zewnątrz. W interpretacji japońskiego artysty Kyojiego Nagatani (ur. 1950)⁴ na drzwiach w kościele SS Trinità e S. Basiano Vescovo w Gradella z 1994 roku drzewo poznania i drzewo życia (w ikonografii chrześcijańskiej najczęściej łączone ze sobą)⁵ zachowują odrębną formę, symbolizują naturę i istnienie. Mają wiotkie kształty, ale wydają ogromny owoc zawierający „ziarno życia”.

W porównaniu z przytoczonymi przykładami realizacja Stefanowicz, interesująca także z uwagi na formę, prezentuje bardziej rozbudowaną i oryginalną koncepcję ikonograficzną⁶. Jest to zapewne efekt współpracy artystki z duchownym. Pallotyń ks. Dutkiewicz dał wstępny impuls, sugerując zapewne założenia początkowe: drzwi jako symbol księgi i przedstawienie drzewa życia. Następnie rzeźbiarka dokonała interpretacji w sposób charakterystyczny dla własnego stylu, temperamentu artystycznego, osobowości i rozumienia Biblii.

Koncepcja formalna pracy Janiny Stefanowicz jest syntezytyczna, linearna, płaska, refleksyjna, racjonalnej. Realizacja tworzy część kompleksu rozwijającego się w przestrzeni i łączącego symbolicznie różne formy sztuki nawzajem ze sobą i z naturą. Koncepcja Stefanowicz wymaga komentarza, jest bliska współczesnym tendencjom w sztuce, według których dzieło artysty ma przekraczać granice formy plastycznej. Poetycka homilia ks. Dutkiewicza, wzbogacona strofami wiersza dostojnego autora, przybliżyła wiernym wymowę dzieła Janiny Stefanowicz.

Pień drzewa poznania łączy obrazy z księgi Genesis i Apokalipsy, przywołując w obu zespołach przedstawień Niewiastę, obecną nie tylko w wizji kresu czasów, ale też w raju u zarania istnienia świata. Ponadto rzeźbiarka wprowadza do swojej pracy wątek narodowy.

Temat drzewa życia z drzwi dla gdańskich pallotynów powrócił w realizacji ołtarza do kościoła Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku wykonanego przez Janinę

Stefanowicz w roku 1997⁷. Artystka ukazała tam Chrystusa zmartwychwstałego na tle krzyża oplecionego wicią roślinną symbolizującą drzewo życia. Proboszcz ks. Stefan Duda pisał wówczas: „[...] Artystka wyrzeźbiła nam formę drzewa, które nie jest podobne do znanych nam drzew [...]. Zdaje się ono nawiązywać do idei zasadniczego owocu tego drzewa, jakim jest Eucharystia [...]. Ta pierwotna idea rajskiego Drzewa Życia została teraz dopracowana rzeźbą Krzyża Chrystusowego jako Drzewa Nowego Życia. Stąd jest on okazały, wyniosły, tryumfalny, okryty krzewem winnym i kłosami pszenicy. Nie jest to zatem Krzyż Wielkiego Piątku, krzyż cierpienia Pańskiego, ale krzyż Wielkanocny”⁸.

W twórczości Janiny Stefanowicz-Schmidt widoczne jest dążenie do obiektywizacji własnych doświadczeń i poszukiwanie wyjaśnienia sensu istnienia. W biografii artystki życie, wiara i sztuka splatają się tak ściśle, że stanowią nierozdzielalną całość.

dr Grażyna Ryba

pracownik naukowy Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierownik Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej w Rzeszowie, redaktor naczelna pisma „Sacrum et Decorum”.

¹ Fragmenty tekstu dr Grażyny Ryby pt. *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt* opublikowanego w „Sacrum et Decorum” 2013, R. 4, s. 132–155.

² „Po wojnie, w 1945 r. polscy pallotyni [...] osiedlili się w ponie mieckim baraku, otwierając kaplicę Matki Boskiej Częstochowskiej, poświęconą 15 lipca 1945 r. [...] W latach siedemdziesiątych otrzymano zezwolenie na budowę obiektu mieszkalnego, a w latach osiemdziesiątych na budowę kościoła. Budowę kościoła na miejscu dotychczasowego baraku-kaplicy rozpoczęto w czerwcu 1982 r., 5 grudnia tego samego roku dokonano poświęcenia dolnego kościoła i wmurowania kamienia węgielnego poświęconego przez Ojca Świętego Jana Pawła II. Budowę świątyni wraz z wystrojem wnętrza ukończono w listopadzie 1985 r., a dwa miesiące wcześniej tegoż roku została erygowana parafia pod wezwaniem Matki Boskiej Częstochowskiej. 3 września 1989 r. bp Tadeusz Gocłowski dokonał konsekracji kościoła”, www.mbc.pallotyni.com/?historia, 18 (dostęp: 2.09.2012).

³ Środkowe skrzydła mają wymiary: 304 × 140 cm, a skrajne – 304 × 120 cm.

⁴ Podstawowe informacje na temat artysty na jego stronie: www.knagatani.com/Kopia – Podobne (dostęp: 22.09.2012).

⁵ „[...]w rozumieniu symbolicznym można je traktować jako jedność” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przetł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 49).

⁶ Zagadnienie treści formalnych i ideowych współczesnych drzwi brązowych zostało poruszone m.in. w: J. Madeyski, *Tarnowskie drzwi brązowe. Pomnik Męczeństwa Narodów*, Tarnów 1987; W. Lipa, *Brązowe drzwi katedry opolskiej*, „Liturgia Sacra” 2007, nr 1, s. 113–122; J. Madeyski, *Bronisław Chromy*, Kraków 2008, s. 57–58, 62–63; G. Ryba, *Tajemniczy model krakowski i włoskie projekty Bronisława Chromego*, „Sacrum et Decorum” 2010, nr 3, s. 21–43; eadem, *Oświęcimskie drzwi z brązu. Przyczynek do ikonografii św. Maksymiliana Kolbe*, w: *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. ks. J. Urban, ks. A. Witko, Kraków 2012, s. 299–310; eadem, *Na granicy rzeczywistości. Mistyk, droga poznania mistycznego i artysta współczesny*, w: *Fides ex visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 241–264; w wymienionych publikacjach odesłania do dalszej literatury przedmiotu.

⁷ *Parafia Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, oprac. A. Pałucha, Gdańsk 2001, s. 92–95.

⁸ Ks. Stefan Duda CR, *Rzeźba Drzewa Nowego Życia w kościele Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, Gdańsk, 9.04.2000 (fotokopia tekstu kazania w zbiorach CDWSzS).



Kwatera portalu kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku – *Stworzenie świata, Wygnanie z raju*, brąz, 1986, fot. R. Goetel



Kwatera portalu kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku – *Apokalipsa: Tronowanie baranka, Bogurodzica dziewica*, brąz, 1986, fot. R. Goetel



...W CISZY I W ŚWIETLE LAMENTACJI

dr Dorota Grubba-Thiede

Ogromną siłę wyrazu znajdujemy we wszystkich pracach Janiny Stefanowicz-Schmidt, i w tych do przestrzeni publicznej, i w tych najbardziej osobistych, medytacyjnych: reliefach, rysunkach, zapiskach, notatkach, niewielkich obiektach, szkicownikach z podróży do Ziemi Świętej.

Skulona, zawoalowana kobieca sylwetka dotyka irracjonalnego aspektu życia istot ziemskich, doświadczonych nieoczekiwanym żywiołem przypadku, krzywdy, rozdzielenia, niesprawiedliwego, szaleńczego gniewu i bezpowrotną utartą ukochanych. Sensy smukłej, jakby spazmami targanej horyzontalnie usytuowanej rzeźby Janiny Stefanowicz-Schmidt, nawet nocą – już z oddali rysują się spacerującym po Parku Oliwskim odbiorcom. Wywiedziony z mitów greckich dramat *Niobe* Rzeźbiarka wprowadziła w obszar uniwersalnych doświadczeń. To piękne w dynamice i autentyczności, dojmujące w skali wyobrażenie jakby pulsującej wewnętrzną rozpaczą kobiety, mogłoby stać się pomnikiem antymilitarnym, zrozumiałym i bliskim mieszkańcom może każdego miejsca globu, szczególnie w powojennej Polsce. Odczuwalna w tej formie (z 1971) nadludzka kondensacja psychicznego bólu i samotności przypomina o innych wielkich tematach kultury i wyzwaniach dla artystów: jak *Dies Irae*, *Stabat Mater* czy *Ecce Homo*, *Maria Magdalena*, wreszcie też *Lamentacje*. Wiele z nich podejmuje artystka na co dzień, zasłuchana w wewnętrzną intuicję. Są wśród nich delikatne jak szept prace, uruchamiające pamięć o tak zwanych *Lekcjach ciemności* – przestrzeniach śpiewu przy ognikach światła w kościołach chrześcijańskich. To zarówno najnowsze, wielkoformatowe rysunki, niejednokrotnie rysowane **światłem** na ciemnym (czarnym) podłożu, także pastele, ascetyczne i symboliczne prace z wybranym motywem dołączonym, wśród nich fragment *Rysunku Mamy* czy ażurowy liść przywieziony przez córkę Magdalenę. Są to również rzeźby oraz płaskorzeźby i niemal graficzne reliefy, niejednokrotnie w ukochanym przez Janinę Stefanowicz-Schmidt metalu (w latach 1981–2001 prowadziła stworzoną przez siebie Pracownię Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich na dzisiejszej ASP w Gdańsku). Ogromną siłę wyrazu znajdujemy we wszystkich pracach Janiny Stefanowicz-Schmidt, i w tych do przestrzeni publicznej, i w tych najbardziej osobistych, medytacyjnych: reliefach, rysunkach, zapiskach, notatkach, niewielkich obiektach, szkicownikach z podróży do Ziemi Świętej. Czystym źródłem kolejnych cykli wydaje się ocieplana przez artystkę

reguła i teologia ikony oraz **nie-ludzką ręką uczyniony** wizerunek Chrystusa na Całunie Turyńskim i tym z Manoppello, ponadto rzeźba średniowieczna, malarstwo wczesnego renesansu, może też sztuka symbolistów bądź oparte na **tantrycznej** pulsacji obrazy neoimpresjonistów. W równym stopniu obok wielkiego talentu Artystki to też fenomen samej jej utalentowanej rodziny, w tym męża, z którym współtworzyła kaplicę Kptańską w kościele Mariackim w Gdańsku w 1964–1965, upamiętniającą 2778 księży – ofiar drugiej wojny światowej. W czerwono-szarym piaskowcu wykuta wtedy wyciszoną, matową, wysmukłą, syntetyczną postać wspierającego na dłoni zbolatą głowę Chrystusa fraszobliwego – przejmującą kontrastującą z **kryształowym** gotykiem wnętrza świątyni. Wśród odniesień można prawdopodobnie wymienić zarówno zachwycającą emocjami sztukę ludową, jak i egipskie sarkofagi kubiczne. Tam – jeszcze w latach 50. – zrealizowała płaskorzeźbę do konfesjonatu z motywem „Marii Magdaleny umywającej włosami stopy Chrystusa”, ujmującą pięknem równoległym do *Tańca Salome* Donatella (drugą płaskorzeźbę flankującą konfesjonat wykonała Anna Pietrowiec). Dobra energia emanuje z ogromnej **cielesno-bizantyjskiej** figury Chrystusa oraz wszystkich zaprojektowanych przez Janinę Stefanowicz-Schmidt fascynujących elementów wystroju prezbiterium kościoła pod wezwaniem Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku (1995–2001), wśród nich podtrzymujący mensę ołtarzową Anioł przypominający aurą obrazy Fra Angelica.

Głębię duchowości sztuki romańskiej odnajdujemy w niezwykle zarazem współczesnej kompozycji drzwi brązowych, które Janina Stefanowicz-Schmidt zrealizowała dla kościoła ojców pallotynów w Gdańsku-Strżyży. To jak szept delikatny relief, z motywem Drzewa, które dotykając rozległymi konarami przestrzeni, staje się świadkiem i osłoną kolejnych dni stworzenia roślin, zwierząt, miłości Adama i Ewy, wypędzenia z raju, narodzin Słowa. W poetyckiej aurze, na osi *kosmologicznej* kompozycji, z przejmującą delikatnością pojawia się (wchodząca w tę przestrzeń, afirmująca drzewo) postać człowieka.

Gdańsk, marzec 2014

Dorota Grubba-Thiede

Doktor nauk humanistycznych z zakresu nauk o sztuce, autorka książki *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej* (2016).



Szkice do *Niobe* I, II i III, 1973

Wybrane prace i realizacje z lat 1953–2018

Rzeźba

Kobieta z kurami (współautor Stefan Markiewicz), gips, 200 cm, 1953
Akt dziewczynki, drewno, 40 cm, wł. BWA w Sopocie, 1957
Ewa, akt, gips, 100 cm, wł. MKiS, 1958
Pochylona, wapień, 100 cm, wł. MKiS, 1960
Wiążąca kok, szkic, 25 cm, 1962
Postać siedząca, piaskowiec, 32 cm, 1963
Baryteczka, tors kobiecy, gips patynowany, 40 cm, 1963
Biała, tors, gips, 30 cm, 1964
Tors czerwony, kopulak, 38 cm, 1964
Tors męski, model gips patynowany, wys. 70 cm, realizacja w piaskowcu dla BWA w Opolu, 1965
Ija, tors dziewczynki, piaskowiec, 52 cm, 1966
Siedzący Boligłowa, brąz, wys. 30 cm, realizacja w brązie, 1968
Monada, tors kobiecy, gips patynowany, 35 cm, 1968
Tors mały, gips patynowany, 28 cm, 1970
 szkice do rzeźby parkowej, gips, 25 cm, 1972–1973
Pablo, portret Picassa, model gipsowy, realizacja w brązie, 30 cm, 1972
Portret córki, gips, 30 cm, 1973
Portret syna, gips, 35 cm, 1973
Spętany, gips, dł. 30 cm, 1973
Dwoje, gips, 30 cm, 1974
Taniec Anitry, praca na konkurs *Muzyka i taniec*, terakota, 35 cm, 1980
Człowiek i kosmos, ceramika, 20 cm, 1983

Statuetki, projekty pomników

Nagroda pokoju, statuetka – praca na konkurs, gips, 20 cm, wyróżnienie i zakup MKiS, 1973
Pomnik Konrada Korzeniowskiego, projekt w skali, gips, praca na konkurs, 1973
Autostopistas – Para na ławce I, II, projekty pomnika w skali, praca na konkurs do Hiszpanii, gips, 30 i 25 cm, 1973–1974

Rzeźba w przestrzeni publicznej

Rzeźby oraz rekonstrukcje elementów rzeźbiarskich dla Głównego Miasta w Gdańsku

Tympanon, dekoracja portalu kamienicy przy Długim Targu 20–21, rekonstrukcja, model w gipsie, realizacja w piaskowcu, 200 × 120 cm, 1957

Żagielki, dekoracja fasady kamienicy przy ul. Piwnej 22/23, rekonstrukcja, model w gipsie, realizacja w piaskowcu, 100 × 100 cm, 1958

Głowy – zworniki: Zdzisław Bara, Adam Smolana, Barbara Roll, Ryszard Massalski, Wacław Klincewicz, modele w gipsie, realizacja w piaskowcu, 30 × 40 cm, 1968

Rzeźba nagrobna, piaskowiec, 140 cm, cmentarz Witomiński, Gdynia, 1964

Portret Marii Skłodowskiej-Curie, gips patynowany, wys. 90 cm, szkoła podstawowa nr 64 w Gdańsku-Wrzeszczu, 1967

Rzeźba nagrobna, grób prof. dr. Jana Bogdanowicza, piaskowiec, 76 cm, cmentarz Wilanowski, Warszawa, 1968

Niobe, rzeźba parkowa, brąz, 140 × 50 × 60 cm, Galeria Współczesnej Rzeźby Gdańskiej w Parku Oliwskim, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1974

Płaskorzeźby, tablice pamiątkowe

700-lecie Miasta Żnina, projekt, realizacja w marmurze, 80 × 60 cm, 1963

Ku czci Jana i Jędrzeja Śniadeckich, projekt, realizacja w marmurze, 90 × 65 cm, Żnin, 1963

Płaskorzeźby na elewację domu kultury w Elblągu, cement, 250 × 300 cm, 1965

Millenium chrztu Polski, projekt, brąz, 40 × 56 cm, bazylika prymasowska Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, Gniezno, 1969

Tablice dla Szkoły im. Wojsk Obrony Powietrznej Kraju, brąz, 30 × 60 cm, Gdynia, 1970

50-lecie Klubu Sportowego Gedania, stadion KS Gedania, brąz, 80 × 60 cm, Gdańsk, 1972

Pamięci 75 członków Klubu Sportowego Gedania – ofiar faszyzmu, brąz, 80 × 60 cm, stadion KS Gedania, Gdańsk, 1972

Pamięci prof. dr. Jakuba Pensona, brąz, 60 × 100 cm, Akademia Medyczna w Gdańsku, 1973

Pamięci prof. dr. Stanisława Sokota, brąz, 70 × 50 cm, Akademia Medyczna w Gdańsku, 1974

Pamięci biskupa Nowickiego, brąz, 60 × 50 cm, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Gdańsk, 1975

Sztandary, model, realizacja w kamieniu, 400 × 600 cm, współpraca przy realizacji płaskorzeźby autorstwa Teresy Brzósiewicz-Stefanowicz na fasadę budynku, Warszawa, 1979

W hołdzie marynarzom poległym we wrześniu 1939, na wschodzie oraz zamordowanym przez NKWD w Katyniu, Charkowie i innych miejscach na nieludzkiej ziemi, brąz, 120 × 150 cm, tablica pamiątkowa na fasadzie budynku Dowództwa Marynarki Wojennej, Gdynia, i katedry polowej Wojska Polskiego, Warszawa, 1999

W 60 rocznicę wybuchu wojny. Bohaterskim marynarzom – Dowództwo Marynarki Wojennej, brąz, 100 × 150 cm, fasada budynku Dowództwa Marynarki Wojennej, Gdynia, 2000

Rzeźba – realizacje sakralne

Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Gdańsk

Maria Magdalena, płaskorzeźba – lewe skrzydło konfesjonatu (prawe skrzydło – Anna Pietrowiec), gips patynowany, 60 × 180 cm, 1959

Chrystus frasośliwy – pomnik pamięci kapłanów zamordowanych w latach 1939–1945, Kaplica kapłańska (projekt kaplicy: inż. arch. Zygmunt Schmidt), piaskowiec, wys. 200 cm, 1964

Matka Boska Markowicka, drewno polichromowane, wys. 60 cm, wł. kuria biskupia, Curitiba, Brazylia, 1968

Kościół św. Andrzeja Boboli (stary), Sopot
Droga krzyżowa, 14 płaskorzeźb, gips patynowany, 40 × 60 cm, 1974

Kościół św. Andrzeja Boboli (nowy), Sopot
Tabernakulum, brąz, 60 × 60 cm, 1996

Kościół św. Józefa, Toruń

Kaplica Stworzenia, płaskorzeźba i rzeźba, ceramika nieszkliwiona, 400 × 400 cm, 1984

Kościół Matki Boskiej Częstochowskiej, Gdańsk

Portal, brąz, 550 × 300 cm, 1986

Kościół św. Bernarda, Sopot

Droga krzyżowa, brąz, 30 × 30 cm, 1992

Tablica epitafijna śp. ks. Zygmunta Toboły, brąz, 30 × 50 cm, 1994

Anioł, podstawa monstrancji, brąz, wys. 45 cm, 1995

Ewangeliści, podstawa ewangelizacji, brąz, 20 × 40 cm, 1996

Kościół Zmartwychwstania Pańskiego, Gdańsk

Chrystus zmartwychwstały, szkic, gips tkanina, wys. 72 cm, 1995

Chrystus zmartwychwstały, sztuczny kamień, wys. 230 cm, 1996

Drzewo, płaskorzeźba, tabernakulum, sztuczny kamień, 320 × 540 cm, 1997

Krzyż i słońce, płaskorzeźba, elementy prezbiterium, sztuczny kamień, 700 × 400 cm, 1997

Anioł, podstawa mensy ołtarzowej, sztuczny kamień, wys. 100 cm, 1998

Ambona z płaskorzeźbami Ewangelistów, sztuczny kamień, 120 cm, 1999

Św. Jan Chrzciel, rzeźba i projekt chrzcielnicy, brąz, 45 cm, 2000

Medale i reliefy**Medale bite**

Lenino–Berlin, praca na konkurs *W XXV rocznicę zwycięstwa*, śr. 7 cm, 1970

Baltic Sea Cup, medal bity, śr. 4 cm, 1974

105 lat firmy A. Blikle, śr. 7 cm, 1974

25 lat eksportu statków – Centromor, śr. 7 cm, 1976

30 lat Teatru Wybrzeże, śr. 7 cm, 1976

50-lecie służby Daru Pomorza, śr. 7 cm, 1980

60-lecie Wyższej Szkoły Morskiej, śr. 7 cm, 1980

60 lat „Miesięcznika Morze”, śr. 7 cm, 1984

Medale lane

UNICEF, medale na wystawę *Uno a erre*, Włochy, brąz, 16 × 16 cm, 1970

Krok ludzkości, brąz, śr. 16 cm, 1971

550 lat Miasta Łodzi, brąz, śr. 7 cm, 1972

W 50. rocznicę powstania Gimnazjum Polskiego w Gdańsku, brąz, 1972

Kopernik I, II, model gipsowy, śr. 20 i 21 cm, 1972–1973

Sacrosong, brąz, 7 × 10 cm, Toruń, 10 × 5 cm, 1974

Międzynarodowy konkurs na gobelin, medal – nagroda, brąz, 10 × 10 cm, 1976

Św. Franciszek, brąz, 1977

10 lat Wyższej Szkoły Morskiej w Gdyni, brąz, 10 × 8 cm, 1978

À ma fille Madaleine, Międzynarodowy Rok Dziecka, brąz, 9 × 9 cm, 1979

Świat dziecka: Mama, Tata i ja; Spacer z pieskiem; Para po ślubie, cykl, brąz, 8 × 9 cm, 1979 i 1980

Maksymilian Maria Kolbe, brąz, 1980

Św. Bernard z Clairvaux, brąz, Muzeum Diecezjalne w Gdańsku, 8 × 8 cm, 1983

Medal im. Ignacego Domeyki dla Polskiego Towarzystwa Studiów Latinoamerykanistycznych w Warszawie, brąz, 10 × 10 cm, 1986

Teatr Wybrzeże 1946–1986, brąz, 9 × 8 cm, 1986

800 lat katedry w Oliwie, brąz, 10 × 11 cm, 1987

Jan Paweł II w Gdańsku, brąz, 10 × 11 cm, 1987

Królowa Polski, brąz, 10 × 10 cm, 1988

Plakiety i cykle reliefów

Siedząca, brąz, śr. 13 cm, 1973

Rodzina, brąz, 7 × 8 cm, 1973

Człowiek, brąz, 8 × 9 cm, 1973

Ewa, cykl 4 reliefów, brąz, 12 × 18 cm, 1974

Adam i Ewa, 3 cykle po 4 reliefy, gips, 12 × 18 cm, 1975

Przemijanie, dyptyk, brąz, 15 × 26 cm, 1975

Metamorfozy I–VI, cykl plakiety, brąz, 13 × 18 cm, 1975

Wiosna – lato – jesień, cykl 3 plakiety, brąz, 16 × 21 cm, 1977

Boska komedia Dantego, plakieta, srebro, 12 × 15 cm, Museo Dantesco, Ravenna, Włochy, 1977

Tryptyk Trójca, srebro, 14,5 × 21 cm, Museo Dantesco, Ravenna, Włochy, 1979

Srebrna plakieta Sopotu – Nagroda Prezydenta Miasta Sopotu, plakieta lana srebro, 16 × 20 cm, 1974

Sopocka muza – Nagroda Prezydenta Miasta Sopotu dla twórców kultury, plakieta lana brąz, 20 × 20 cm, 1982

Ikar I, plakieta lana, brąz, 20 × 20 cm, 1983

Ikar II, plakieta lana, brąz, 20 × 20 cm, 1983

Droga krzyżowa, brąz, 20 × 20 cm, 1984

Drzewo, brąz, 15 cm, 1985

Raj, brąz, 12 cm, 1985

Droga, brąz, 15 cm, 1986

Samarytanin, plakieta, brąz, 18 cm, 1986

Rekonstrukcja oblicza z Catusu Turyńskiego, płaskorzeźba, sztuczny kamień, 22 × 30 cm, 1988

Rekonstrukcja oblicza z Catusu Turyńskiego, płaskorzeźba, brąz, 22 × 30 cm, 1988

Walka Anioła ze smokiem, plakieta, brąz, 19 × 24 cm, 1992

Walka Jakuba z Aniołem, relief, 17 × 22 cm, 1992

Pietà, relief, brąz, 13 × 24 cm, 1993

Pietà, relief, cynk, 13 × 23 cm, 1993

Pietà, *Spotkanie z Matką*, relief, cykl płaskorzeźb epitafijnych, brąz, 20 × 30 cm, 1994

Jan Stefanowicz, plakieta, cynk, 2016

Profesor Alfred Wiśniewski, plakieta I–II, cynk, 2016



Dekoracja portalu – żagiel prawy, model w glinie, realizacja w piaskowcu, ul. Piwna 22-23, Gdańsk, 1969



Dekoracja portalu, piaskowiec, ul. Piwna 22-23, Gdańsk



Dekoracja portalu, model w glinie, realizacja w piaskowcu, ul. Długi Targ 20-21, Gdańsk, 1968



Dekoracja portalu, piaskowiec, ul. Długi Targ 20-21, Gdańsk



Tablica pamięci prof. dr Stanisława Sokół, brąz, 70 × 50 cm, Biblioteka Główna Akademii Medycznej w Gdańsku, 1974



W hołdzie marynarzom poległym we wrześniu 1939, na wschodzie oraz zamordowanym przez NKWD w Katyniu, Charkowie i innych miejscach na nieludzkiej ziemi – brąz, 120 × 150 cm, tablica pamiętkowa na fasadzie budynku Dowództwa Marynarki Wojennej, Gdynia, i katedry polowej Wojska Polskiego, Warszawa, 1999, fot. M. Małysiak



W 60 rocznicę wybuchu wojny. Bohaterskim marynarzom – Dowództwo Marynarki Wojennej, brąz, 100 × 150 cm, fasada budynku Dowództwa Marynarki Wojennej, Gdynia, 2000, fot. M. Małysiak

134 Rysunek

Portrety

Józef Padlewski, ołówek, 21 × 30 cm, 1996
Olga z Reichardtów Padlewska, ołówek, 21 × 30 cm, 1997
Joanna i Bruno E., ołówek, 1997
prof. Włodzimierz Padlewski, ołówek, 21 × 30 cm, 1999
Małgorzata i Stanisław T., ołówek, 2000
Roman Padlewski, ołówek, 21 × 30 cm, 2001
Tadeusz Gajcy, ołówek, 21 × 30 cm, 2002
Krzysztof Kamil Baczyński, ołówek, 21 × 30 cm, 2002
Jan Tatarkiewicz, ołówek, 2010
Helena Lehr-Peláez, ołówek, 2012
Alvaro Peláez, ołówek, 2012
prof. Alfred Wiśniewski, ołówek, 21 × 30 cm, 2016
prof. Stanisław Horno-Popławski, ołówek, 21 × 30 cm, 2016
Roman Padlewski, Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy,
z cyklu *Powstanie Warszawskie*, seriografia na podstawie
rysunków i fotografii archiwalnych, 40 × 40 cm, 2002

Rysunek sakralny

Pietà I, ołówek, 21 × 30 cm, 1991
Upadek I, II, ołówek, 30 × 40 cm, 1995
Bolesna, ołówek, 30 × 40 cm, 1998
Zdjęcie z krzyża, ołówek, 30 × 40 cm, 1998
Złożenie do grobu, ołówek, 30 × 40 cm, 1998
Pietà II, ołówek, 21 × 30 cm, 1998
Ecce homo, ołówek, 30 × 40 cm, 1998
Św. Anna, ołówek, 30 × 40 cm, 1999
Spotkanie z Matką, ołówek, 30 × 40 cm, 2001
Trzeci upadek, ołówek, 30 × 40 cm, 2001
Spotkanie z niewiastami I, II, III, ołówek, 30 × 40 cm, 2002
Droga krzyżowa, cykl, ołówek, 30 × 40 cm, 2002
Hiob (siedzący), ołówek, 21 × 30 cm, 2002
Naigrywali się z Niego, ołówek, 30 × 40 cm, 2002
Łazarz, tryptyk, ołówek, 30 × 40 cm, 2002
Hiob, tryptyk, ołówek, 30 × 40 cm, 2002
Niewierny Tomasz, ołówek, 30 × 40 cm, 2003
Wskrzeszenie Łazarza, ołówek, 30 × 40 cm, 2003
Ewangelia Jezusa: Chrztost, Ogrójec I i II, Ecce homo, Chusta We-
roniki, Śmierć, Złożenie do grobu, Zmartwychwstanie, Emaus,
cykl, ołówek, kredka na kartonie, 48 × 68 cm, 2005–2007
Uczynki miłosierne: Byłem chory, Byłem głodny, Byłem spra-
gniony, Byłem nagi, Byłem przybyszem, Byłem w więzieniu, cykl,
ołówek, kredka na kartonie, 50 × 70 cm, 2009
Zwiastowanie, Oczekiwanie, Narodzenie, Ofiarowanie,
Opłakiwanie, Zaśnięcie, ołówek, cykl Maryjny,
kredka na kartonie, 50 × 70 cm, 2008
Misteria I–III, tryptyk, ołówek, 30 × 30 cm, 2010
Misteria Paschalis I–III, tryptyk, ołówek, 20 × 20 cm, 2010
Jerozolima, cykl 30 rysunków, biała kredka na wydrukach
fotografii, 23 × 33 cm, 2011
Jan Chrzciciel, tryptyk, ołówek, 30 × 40 cm, 2014

Rysunki na deskach

Catun (oblicze z Manopello), rysunek na tkaninie,
deska sosnowa, 37 × 57 cm, 2014
z cyklu *Oblicza*, rysunek na tkaninie, sosna, 30 × 46 cm, 2014
z cyklu *Oblicza*, technika własna, dąb, 48 × 42 cm, 2015
Oblicze IC XC, technika własna, deska sosnowa,
76 × 38 cm, 2016
Catun, pastel, dąb, 212 × 32 cm, 2016
Śmierć i zmartwychwstanie, dyptyk, kredka i pastel na desce
dębowej, 100 × 20 cm, 2016
Chrzest, dyptyk, ołówek i kredka na desce dębowej,
70 × 16 cm, 2016
Maria z Synem, pastel na desce dębowej, 70 × 14 cm, 2016
Emaus, technika własna, deska sosnowa, 117 × 32 cm, 2016
Palmowa niedziela, kredka, deska dębową, 14 × 32 cm, 2016
Ecce homo, pastel, kredka, farba na desce sosnowej,
100 × 37 cm, 2017
Salvator mundi, technika własna, deska sosnowa,
86 × 38 cm, 2017
Pantokrator, technika własna, deska sosnowa
130 × 27 cm, 2017
Prorocy, ołówek i kredka na desce sosnowej,
130 × 17 cm, 2018
Noe, technika własna, deska osikowa, 69 × 26 cm, 2018
Amos, technika własna, deska sosnowa, 98 × 20 cm, 2018
Prorok, technika własna, deska osikowa, 70 × 30 cm, 2018
Pokutujący Dawid, pastel, technika własna, deska osikowa,
70 × 23 cm, 2018
Ozeasz, technika własna, deska sosnowa, 60 × 30 cm, 2018
Niel, kredka, pastel, technika własna, deska osikowa,
70 × 18 cm, 2018
Skazanie, kredka pastel, technika własna, deska osikowa,
70 × 28 cm, 2018
Jonasz, pastel, technika własna, deska osikowa,
70 × 20 cm, 2018
Skazany, pastel, technika własna, deska osikowa,
72 × 28 cm, 2018
Kain i Abel, pastel, technika własna, deska osikowa,
68 × 30 cm, 2019
Hiob, pastel, technika własna, deska osikowa,
69 × 28 cm, 2019

Wystawy

Młodzież w walce o pokój, Warszawa, 1950
I Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa i Rzeźby,
 X Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA Sopot, 1957
II Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki,
 XI Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA Sopot, 1958
Rzeźba Polska 1945-1960, I Ogólnopolska Wystawa Rzeźby,
 Zachęta, Warszawa, 1960
VII Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki
 XVI Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA Sopot, 1963
XXV-lecie ZPAP, Salon Okręgu Gdańskiego, Gdańsk, 1963
Polska rzeźba plenerowa, Opole, 1965
Salon XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP, Gdańsk, 1967
Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, Praga, 1969
Wystawa okręgowa, Gdańsk, 1970
„Uno a erre” Wystawa Medali i Plakiet, Arezzo, Montecatini,
 Wenecja, Włochy, 1971
III Ogólnopolska Wystawa Rzeźby Młodych, Warszawa, 1971
Sport w medalierstwie, Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki,
 Warszawa, 1972
Wojna i pokój, Museum für Deutsche Geschichte, Berlin, 1972
Międzynarodowa Wystawa Współczesnego Medalierstwa,
 XV Kongres FIDEM, Helsinki, 1973
XXX lat LWP w twórczości plastycznej, Warszawa, 1973
Współczesne Medalierstwo Polskie, Muzeum Sztuki
 Medalierskiej Wrocław, 1974
Twórczość kobiet plastyczek, Muzeum Narodowe Gdańsk, 1975
Międzynarodowa Wystawa Współczesnego Medalierstwa,
 XVI Kongres FIDEM, Kraków, 1975
Wizerunek kobiety, BWA Sopot, 1975
Postawy twórcze w środowisku gdańskim, Warszawa, 1976
Czas tworzenia, Muzeum Historii Ruchu Robotniczego,
 Poznań, 1976
II Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA Sopot, 1977
III Biennale Internazionale Dantesca, Rawenna, 1977
Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, Kilonia, 1977
Symbolika LWP, Warszawa, 1978
III Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA Sopot, 1979
IV Biennale Internazionale Dantesca, Rawenna, 1979
Międzynarodowa Wystawa Współczesnego Medalierstwa,
 XVIII Kongres FIDEM, Lizbona, 1979
Polskie Medalierstwo Współczesne, Moskwa, Leningrad, Ryga,
 Praga, Bratysława, Budapeszt, Bukareszt, 1979
Tendencje i osobowości. Ogólnopolska wystawa rzeźby, CBWA,
 Pałac „Zachęty”, Warszawa, 1979
Sztuka gdańska, wystawa okręgowa, Brema, 1980
Muzyka i taniec, Teatr Muzyczny, Gdynia, 1980
Ludowe Wojsko Polskie w medalierstwie, Muzeum Sztuki
 Medalierskiej Wrocław, 1982
VI Biennale Internazionale Dantesca, Rawenna, 1983
O pokój. Ogólnopolska Wystawa Medalierstwa, Toruń 1984,
 Bydgoszcz 1985
*Wystawa sztuki współczesnej inspirowana duchem
 chrześcijańskim*, Gdańsk, 1984 i 1985

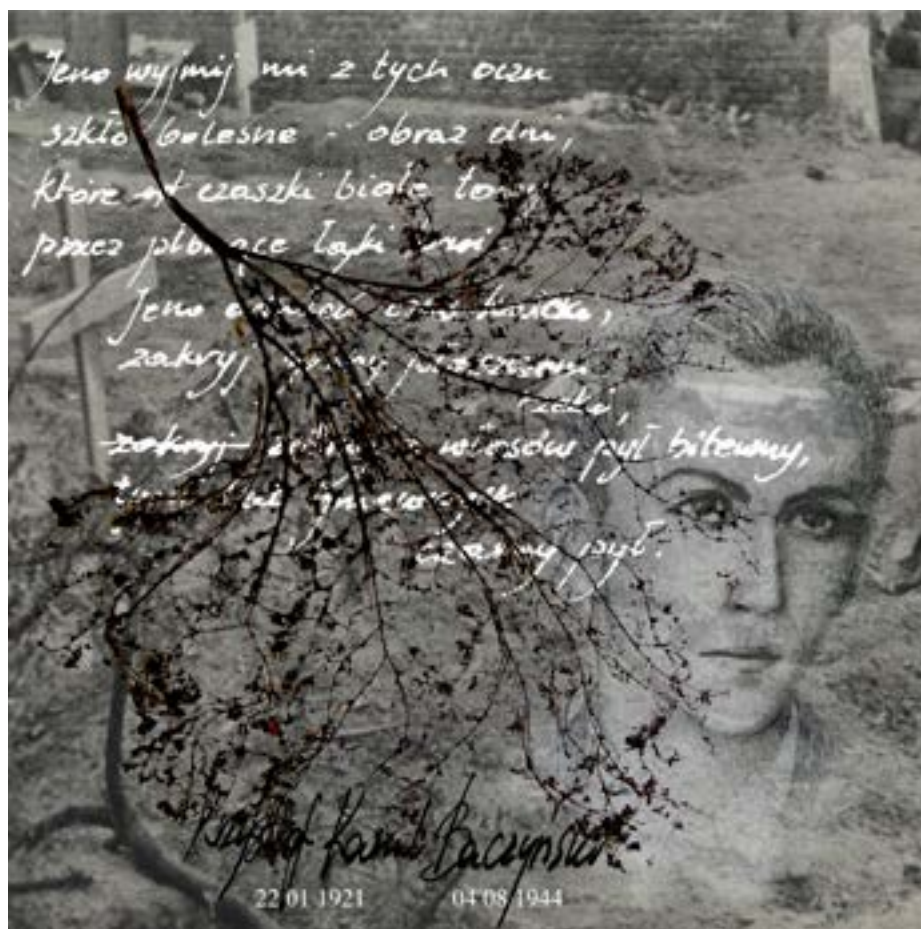
Zwycięstwo, Ośrodek informacji i Kultury Polskiej w Berlinie,
 1985
Sztuka sakralna, Galeria Triada, Sopot, 1990
Ogólnopolska Wystawa Medalierstwa, Toruń, 1991
Skala dłoni. Wystawa prac prof. Janiny Stefanowicz-Schmidt,
 współpracowników i studentów z Pracowni Małych Form
 Rzeźbiarskich ASP w Gdańsku, Galeria Triada, Sopot, 1992
Docendo Discimus, jubileuszowa wystawa rzeźby pracowników
 PWSSP w Gdańsku z okazji 50-lecia Uczelni, 1996
Sztuka rzeźby, wystawa ogólnopolska, Aula ASP w Gdańsku,
 1998
*Tradycja i współczesność Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
 1945–2005*, Muzeum Narodowe Oddział Sztuki Współczesnej,
 Pałac Opatów, Gdańsk, 2005
Sacrum, kościół Wniebowzięcia NMP,
 Gdańsk, 2009
Corpus. Historia Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku, Galeria ASP
 Chlebnicka, 2015
Ikony, Dworek Sierakowskich, Sopot, 2016
Wystawa Belfrów Sopockich, Sopocka Galeria Sztuki, 2016
Alfred Wiśniewski (1916–2011). Siły orfickie, PGS w Sopocie,
 2016

Wystawy indywidualne

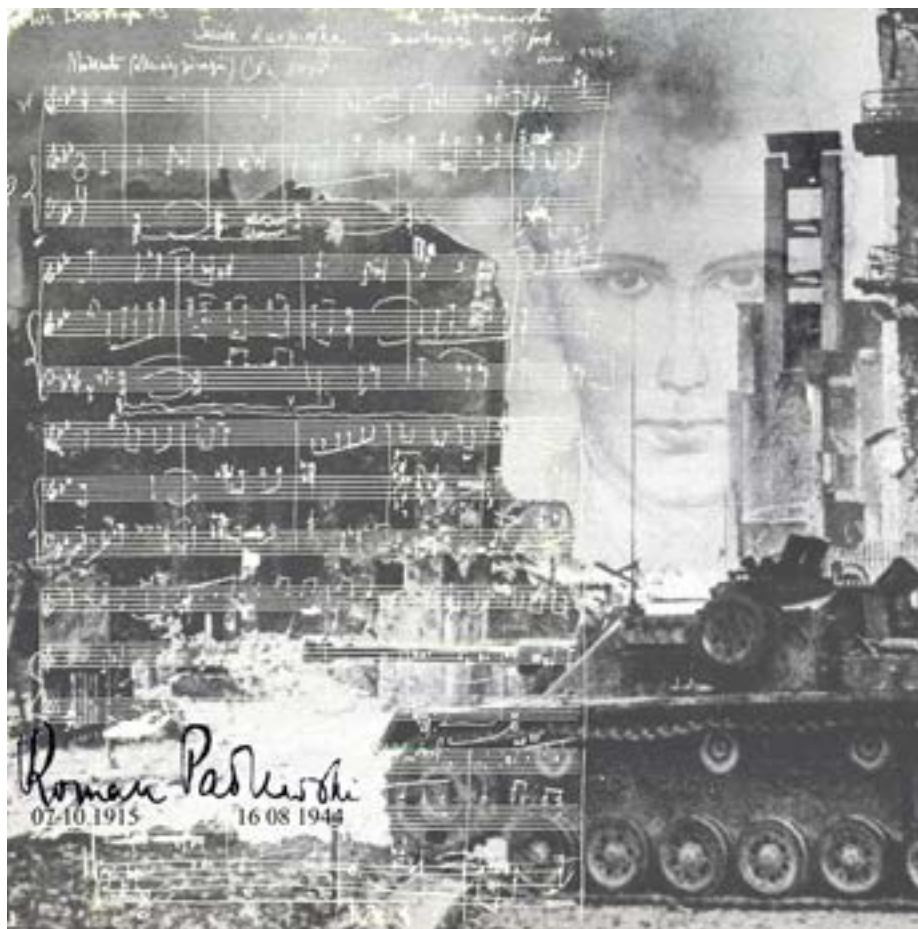
Rzeźba, Mała Aula PWSSP w Gdańsku, 1974
Godzina medytacji. Ku zmartwychwstaniu, kościół św. Andrzeja
 Boboli w Sopocie, 2004
Catun, kościół św. Bernarda w Sopocie, 2004
Godzina medytacji, kościół św. Bernarda w Sopocie, 2005
Oblicza zdumienia, Galeria Mariacka, Gdańsk, 2007
Jerozolimka Droga krzyżowa, wystawa w przestrzeni otwartej
 miasta, Gniew, 2009
Droga krzyżowa, kościół św. Bernarda w Sopocie, 2010
Szkice obecności, Galeria Mariacka, Gdańsk, 2011
Rysunek, Dworek Sierakowskich, 2014
Magnificat, kościół św. Bernarda w Sopocie, 2015
Oblicza, kościół św. Bernarda w Sopocie, 2017

Konkursy

Ogólnopolski konkurs na medal „W XXV Rocznice Zwycięstwa”
 Warszawa, 1970
„Uno a Erre” Gori et Zucci, Arezzo, Montecatini, Venezia, 1971
 Ogólnopolski konkurs na statuetkę „Nagroda Pokoju”, Warszawa,
 1973
 Ogólnopolski konkurs na projekt pomnika J.C. Korzeniowskie-
 go, Gdynia, 1973
 Międzynarodowy konkurs na projekt rzeźby plenerowej
 „Autostopistas”, Barcelona, 1974
 Międzynarodowy konkurs na projekt monet olimpijskich,
 Montreal, 1975



Krzysztof Kamil Baczyński,
Tadeusz Gajcy, Roman Padlewski,
z cyklu Powstanie warszawskie,
serigrafia na podstawie rysunków
i fotografii archiwalnych,
40 × 40 cm, 2002





Biskup Tadeusz Gołowski gratuluje pierwszej nagrody na Wystawie sztuki współczesnej inspirowanej duchem chrześcijańskim, Gdańsk, 1984



Złoty Krzyż Zasługi, ZPAP Gdańsk, 1978

Nagrody, odznaczenia, stypendia

Młodość w walce o pokój, Warszawa, 1950 – wyróżnienie
Festiwal młodych, Sopot, 1957 i 1958 – wyróżnienia, zakup prac
I Ogólnopolska wystawa Rzeźby – Rzeźba Polska 1945–1960, Zachęta, Warszawa, 1960 – nagroda, zakup MKiS
Nagroda Rektora PWSSP w Gdańsku, 1962
Stypendium MKiS, 1963
Wystawa okręgowa, Gdańsk, 1970 – wyróżnienie
Nagroda Rektora PWSSP w Gdańsku, 1970
Za Zasługi dla Obronności Kraju – brązowy medal, 1971
Ogólnopolski konkurs na medal „W XXV Rocznice Zwycięstwa”, Warszawa, 1970 – I nagroda
Ogólnopolski konkurs na statuetkę – „Nagrodę Pokoju”, Warszawa, 1973 – wyróżnienie, zakup
Ogólnopolski konkurs na projekt pomnika J.C. Korzeniowskiego, Gdynia, 1973 – wyróżnienie
Nagroda Rektora PWSSP w Gdańsku, 1975
Nagroda Ministra Kultury i Sztuki indywidualna III stopnia za szczególne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej i dydaktyczno-wychowawczej, 1976
Złoty Krzyż Zasługi, 1978
Nagroda Rektora PWSSP w Gdańsku, 1982
Nagroda Ministra Kultury i Sztuki indywidualna II stopnia za szczególne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej i dydaktyczno-wychowawczej, 1983
Wystawa sztuki współczesnej inspirowana duchem chrześcijańskim, Gdańsk, I nagroda, 1984
Nagroda Rektora PWSSP w Gdańsku, indywidualna I stopnia, 1986

Prace w zbiorach

Museo Dantesco, Ravenna
 Muzeum w Domu im. Jana Pawła II w Rzymie
 Ośrodka Dokumentacji Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie
 Kuria Biskupia Curitiba, Brazylia
 Ministerstwa Kultury i Sztuki
 Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu
 Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa
 Muzeum Auschwitz-Birkenau
 Muzeum Narodowego: Gdańsk, Warszawa, Poznań, Szczecin, Kraków
 Muzeum Archeologicznego i Historycznego, Koszalin
 Muzeum Świętokrzyskiego, Kielce
 Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego, Łódź
 Muzeum Okręgowego, Toruń
 Muzeum Okręgowego, Lublin
 Muzeum Diecezjalnego, Gdańsk
 BWA w Opolu
 Polskiego Towarzystwa Studiów Latinoamerykanistycznych w Warszawie
 Galerii Rzeźby Współczesnej w Parku Oliwskim, Muzeum Narodowe w Gdańsku
 Zbiorach prywatnych w kraju i za granicą



P R A C O W N I A M E D A L I E R S T W A I M A Ł Y C H F O R M R Z E Ź B I A R S K I C H

Zapis rozmowy

prof. Janiny Stefanowicz-Schmidt,

prof. Ludmiły Ostrogórskiej,

prof. Jana Szczypki

i dr hab. Magdaleny Schmidt-Góry

Nasze spotkanie i rozmowa o powstaniu Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich to jak podróż w czasie. Od jej utworzenia w 1981 roku upłynęło wiele lat. Czy uda nam się wydobyć i przekazać ten szczególny moment? Mówimy przecież o latach osiemdziesiątych zeszłego wieku. Tworzenie pracowni specjalizacji było wówczas nowym wyzwaniem. Kształtowanie programu i przygotowanie podstawowego warsztatu to bardzo intensywny okres, który został zdeterminowany przyszłymi decyzjami co do wyboru tej pracowni przez studentów. Rezultaty tej pracy i oczekiwanie na pierwsze odlewy w metalu wzbudziły ogromne emocje nie tylko u studentów. Podobnie jest i dzisiaj – magia płynnego metalu działa!

Nasze spotkanie i rozmowa o powstaniu Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich to jak podróż w czasie. Od jej utworzenia w 1981 roku upłynęło wiele lat. Czy uda nam się wydobyć i przekazać ten szczególny moment? Mówimy przecież o latach 80. zeszłego wieku. Tworzenie pracowni specjalizacji było wówczas nowym wyzwaniem. Kształtowanie programu i przygotowanie podstawowego warsztatu to bardzo intensywny okres, który został zdeterminowany przyszłymi decyzjami co do wyboru tej pracowni przez studentów. Rezultaty tej pracy i oczekiwanie na pierwsze odlewy w metalu wzbudziły ogromne emocje nie tylko u studentów. Podobnie jest i dzisiaj – magia płynnego metalu działa!

Prof. Ludmiła Ostrogórska (LO) – Przypominam sobie wystawę na koniec roku, to mogło być w 1983. Przed korytarzem prowadzącym do biblioteki zostały ustawione postumenty z pierwszymi, udanymi pracami przestrzennymi z Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich wykonanymi techniką traconego wosku i niestety jedna z prac zginęła. Za postumenty służyły nasze zwykłe kubiki, które nie miały żadnego zabezpieczenia, ale też nikt nie spodziewał się takiego „zainteresowania”. Idąc dalej, po lewej stronie zawieszane były trzy przeszklone, podświetlane i zamykane gabloty wykonane według projektu Lecha Tempczyka. W nich prezentowaliśmy plakiety i medale.

dr hab. Magdalena Schmidt-Góra (MSG) – Potem zostały zaprojektowane i wykonane postumenty ze składanym, szklanym kubikiem z drewnianymi kostkami na narożnikach.

prof. Jan Szczypka (JS) – Robiłem je do prezentacji dyplomowej. Opracowywaliśmy system klocków, które umożliwiały złożenie takiego „akwarium”. Były rodzajem zabezpieczenia, które odstraszało potencjalnego złodzieja: przy próbie otworzenia, wszystko by się rozsypało. Poza tym nie było to najlepsze rozwiązanie, bo światło na szybach dawało bliki.

LO – To jest już późniejsza historia, ale sięgając do początków Pracowni, decydujący moment nastąpił w **1981 roku**, kiedy w wyniku pierwszych demokratycznych wyborów prof. Franciszek Duszeńko został wybrany rektorem. Wówczas **została utworzona czy też odtworzona Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich**. Wcześniej istniała pracownia o charakterze bardziej użytkowym związanym z biżuterią. Prowadził ją Zbigniew Erszkowski, z którym pracował Giedymin Jabłoński. Przez jakiś czas pracownię prowadziła i pani Profesor (w latach 1976–1978). Zajęcia odbywały się na nieistniejącej już antresoli (później był tam Dziekanat Rzeźby,

teraz znajduje się główne wejście do Akademii). Wypożyczenie było raczej skromne.

prof. Janina Stefanowicz-Schmidt (JSS) – Potem oddelegowano mnie do Studium Pedagogicznego dla nauczycieli wychowania plastycznego (lata 1978–1981).

LO – Dla mnie ten czas był początkiem pracy w Akademii, wtedy jeszcze Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Właśnie w Studium Pedagogicznym (z przekąsem nazywanym Sorboną) zapoczątkowana została moja współpraca z panią profesor, która trwała bez mała piętnaście lat.

JSS – Ten okres w studium trwał na szczęście bardzo krótko. Okazało się, że jest za mało samodzielnych pracowników na reaktywowanym Wydziale Rzeźby i wobec tego mogłam wrócić na uczelnię, aby tworzyć i kierować na nowo powołaną Pracownią Medalierstwa i Małych Form.

LO – W 1981 roku zmieniła się cała struktura uczelni, ponownie utworzono Wydział Rzeźby. Tak dla przypomnienia, w historii Akademii dwukrotnie tracił on samodzielność: w 1950 i 1971 roku. Dziekanem reaktywowanego wydziału został prof. Adam Smolana. W jego strukturze utworzono dwie katedry. Jedną z nich jest Katedra Specjalizacji, w której ramach powstała Pracownia Medalierstwa i Małej Formy.

MSG – Istnieje skan dokumentu o powołaniu doc. Janiny Stefanowicz-Schmidt na kierownika Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich.

LO – Warto wspomnieć, że Wydział Rzeźby w tym czasie mieścił się na parterze nowego skrzydła Wielkiej Zbrojowni. Zajęcia Pracowni Medalierstwa i Małych Form odbywały się w salkach nr 6 i 7 na antresoli pracowni nr 5. Jedno pomieszczenie z nieszczelnymi oknami i kantorek bez okna, razem może czternaście, piętnaście metrów kwadratowych. Przestrzeń na odlewnię, na poziomie szatni, udostępniono nam później. Pracownia Ceramiki, która miała w piwnicy dwie sale, oddała część swojej powierzchni na potrzeby warsztatowe naszej pracowni. Kiedy wchodziło się do odlewni, to po lewej stronie stał piecyk z kręgów, który służył do wypalania form, były też stoły przy których pracowali studenci przygotowujący swoje plakiety i medale do odlewu w metalu. Tam formowali opracowane modele w piasku, cyzelowali, patynowali, zalewali masą szamotowo-gipsową modele woskowe. W tym czasie pracownia nie posiadała pieca do topienia metalu, ale... była winda! Ten ważny środek transportu umożliwiał przewiezienie skrzynek i form do zalania ich cynkiem na trzecim piętrze. Warunki były bardzo skromne, niemniej efekty pracy do dzisiaj są



Rozmowa: prof. Jan Szczypka, prof. Ludmiła Ostrogórska, prof. Janina Stefanowicz-Schmidt, Sopot, 2018

przykładem ciekawych rozwiązań plastycznych i dbałości o stronę warsztatową.

JS – Nie pamiętam początków, ale kiedy studiowałam, odlewnia już funkcjonowała. Pracownikiem technicznym był Teodor Kawecki. Pamiętam, jak woził skrzynki formierskie windą towarową na trzecie piętro na Wydział Wzornictwa, tam wlewał metal i przywoził zalane. Stał tam bardzo mały silitowy piecyk z komorą około piętnaście na dziesięć centymetrów plus maleńki tygielek – ry-nienka spawana z metalu, tak że z tej ilości dało się zalać zaledwie dwie, maksimum cztery plakiety.

LO – Ten pierwszy rok był przede wszystkim czasem tworzenia – nie mówię tu o programie Pracowni i zadaniach dla studentów, które pani profesor opracowała, natomiast o organizacji samej pracowni. Poszukiwania szły wielotorowo. Okazało się na przykład, że w warsztaciku na Wzornictwie u prof. Jacka Popka jest zatrudniony – wymieniony już przez Jana – Teodor Kawecki, który podjął się doradztwa w organizacji odlewni w zakresie podstawowym. Brakowało wszystkiego, były nam potrzebne skrzynki formierskie, piasek, chemia do patynowania, воск, parafina, narzędzia, różne inne materiały i oczywiście piec. Skrzynki formierskie, które poprzez znajomości zamawiałam w Stoczni Marynarki Wojennej w Gdyni

służą nam do dziś. Zostały wykonane z aluminium, które jest lekkie, na czym nam bardzo zależało. W tym czasie spawanie aluminium było możliwe chyba tylko w stoczni. Projekt przygotował Kawecki. Odpowiedni piasek mieliśmy dzięki Józkowi Fuksiowi, absolwentowi naszej uczelni, który zajmował się odlewnictwem. Pierwsze odlewy na tracony воск to był 1982 rok. W Gdańsku w tym czasie nikt nie realizował prac rzeźbiarskich tą techniką.

JS – Wszyscy odlewnicy znali miejsca, skąd można pozyskać dobry formierski piasek. Jeździłem z Fuksiem na Niedźwiednik i Srebrzysko. Tam, gdzie teraz znajduje się skrzyżowanie i skręt na Morenę, była taka skarpa z dziesięcio-, piętnastocentymetrowymi warstwami piasku, każda trochę inna, o innej gradacji i składzie – miały więcej lub mniej gliny. Fuks pokazał mi, który z nich jest najlepszy. To stamtąd pochodzi piasek, który potem przez lata służył do formowania.

MSG – Pamiętam, że by zdobyć jakąś wiedzę na temat pracowni odlewniczej, mama (wtedy jeszcze docent) jeździła na ASP w Warszawie do prof. Zofii Demkowskiej, która już od jakiegoś czasu prowadziła Pracownię Medalierską z równoległe funkcjonującą odlewnią.

JSS – Rzeczywiście byłam w Warszawie, ale prof. Demkowska, skądinąd przemiła osoba, właściwie niewiele

pomogła. Późniejsze komentarze, że program naszej pracowni opierał się na warszawskiej, nie były prawdą.

MSG – Kiedy w 1987 roku pojechaliśmy z Ewą Kuźniar na urlop naukowy do Warszawy, jeszcze otarliśmy się w Pracowni Medalu o prof. Demkowską tuż przed jej emeryturą, ale przede wszystkim pracowaliśmy w Pracowni Małych Form u Piotra Gawrona i wiele godzin spędziłyśmy w ich odlewni.

LO – Utworzenie odlewni to pewien proces, a Warszawa była w dużo korzystniejszej sytuacji. Pracownia Medalierstwa powstała tam co najmniej dwadzieścia lat wcześniej. Znaczenie mają też finanse. Akademia warszawska zatrudniła na etacie odlewnika i odlewnia funkcjonowała tam na pełnych obrotach. My też szukaliśmy odlewnika, a Teodor Kawecki pomógł nam częściowo rozwiązać ten problem. Wybrane prace odlewał w brązie, dysponując najprostszą wersją pieca na koks w swojej odlewni w Orłowie.

JS – Kawecki robił wszystko, żeby udowodnić, że nie da się zorganizować odlewni na uczelni, co w zasadzie było prawdą, bo nasze pomieszczenia były za małe i nieprzystosowane. Miał w tym swój interes, bo za każdy odlew uczelnia musiała płacić za wystawiane przez niego rachunki, między innymi był tam odlewany mój dyplom. Kiedy chciałem potem wykupić swoje prace, musiałem zapłacić sporą kwotę, równoważącą trzech pensji asystentów.

Warunki oczywiście były spartańskie, ale później, kiedy Kawecki przestał już pracować, próbowałem zorganizować tam pracę. Też jeździłem windą na górę, prof. Popek trochę krzywo na mnie patrzył, bo robiłem tam próby wypalania na tracony wosk, co wiadomo, jak się kończyło. Również na dole, podczas palenia w małym piecyku z kręgów starałem się wykorzystać istniejącą wentylację, która zamiast działać, rozprzodzała dym po całej uczelni, a potem były protesty z dziekanatu i z innych miejsc. Wentylacja nie działała prawidłowo, gdyż wyciąg mieszał się z nawiewem.

LO – Dym rozchodził się od szatni po pracownię malarstwa na trzecim piętrze, ale nie byliśmy jedynym winowajcą – redukcję ceramiki też odczuwał cały budynek. Zanim został zakupiony wspomniany już piecyk z kręgów, wypały formy odbywały się w piecach ceramicznych u prof. Henryka Luli. Bywało i tak, że te wypalone formy wiozłam do Teodora do Orłowa. Potem z zalanyymi formami wracaliśmy do Wielkiej Zbrojowni moim starym maluchem, który był mocno przeciążony, a miał niezbyt sprawne hamulce... ale odlewy były udane! Raz czy dwa zdarzyło się, że wiozłam formy do zalania brązem do

nieistniejącej już odlewni na Oruni. Niepowodzenia też się zdarzały. Pamiętam jeden nieudany odlew z cynku. To była praca Anzelmy Klimkowskiej, postać Ghandiego. Rzeźba nie była duża, ale pojemna poprzez nadaną formę i niestety nie wystarczyło metalu z tej „foremki” Teodora, która była tygłem.

JS – Miała być cała postać, z której wyszło popiersie – zalało się tylko to, co na dole formy...

LO – ...i niestety straciła na tym cała kompozycja. Było widać, że to tylko fragment. Plakiety odlewane były dobrze. Program przygotowany przez panią profesor był wprowadzeniem do zagadnień płaskorzeźby. Ćwiczenia w płytkach gipsowych z reliefem stopniowo pogłębianym, zbieraniem tła, z przykładami reliefu od sztuki Egiptu do renesansu, a nawet baroku, uczyły dyscypliny i wnikliwej obserwacji wszystkiego, co się dzieje na płaszczyźnie. Pozwalało to potem studentom dostrzegać błędy i szukać ciekawych rozwiązań, na przykład w portretach.

JSS – To były podstawy, takie abc reliefu.

JS – Powiedziałbym nawet, że abcd, bo to była plakietka w czterech wersjach! Natomiast teraz mamy problemy nawet z a... Czasy się zmieniły. Nieraz zastanawiałem się, prowadząc technologię małych form, jak to się działo, że w jednym semestrze powstawały cztery wersje reliefu plus jeszcze dwa inne zadania i były to prace na poziomie.

LO – Ogromny problem widzę w zadaniach, które wymagają wprowadzenia liternictwa. Wielu studentów jest przekonanych, że komputer i programy graficzne rozwiążą za nich projekt literniczy i kompozycyjny. Przynajmniej – jest to ułatwienie. Zapominają jednak o trzecim wymiarze. Nie da się wprowadzić litery w tak mechaniczny sposób, żeby tekst był powiązany z całością.

MSG – Powinna się pojawić w programie propedeutyka liternictwa. Kiedyś, gdy studenci rzeźby chodzili razem z grafikami na zajęcia liternictwa z Piotrem Kowalskim, uczyli się antyki, ustawiania świateł między literami...

JS – Bywało, że musieliśmy te zadania powtarzać wielokrotnie do skutku, aż potrafiliśmy pisać nawet po ciemku... ale tam się nauczyliśmy zasad i ustawiania światła, czego komputer nie robi dobrze. A czasami trzeba tę literę zaprojektować samemu, przedłużyć, pogrubić, zróżnicować, znaleźć krój.

LO – W Pracowni Małych Form były również bardzo swobodne zadania – martwe natury, można by powiedzieć: poetyckie. Te „martwe” były ustawiane w naszej malutkiej pracowni na antresoli, która w zależności od pory roku była zimna zimą i gorąca latem.



Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich,
od lewej: adj. Ludmiła Ostrogórska, as. Jan Szczypka, doc. Janina Stefanowicz-Schmidt ze studentkami, 1991

MSG – Małe, paroelementowe martwe, które wszyscy rzeźbili na zajęciach.

LO – Teraz pracownia jest większa, odlewnia doposażona, a my, zdarza się, że czekamy na studentów. W tych odległych już czasach było odwrotnie – to studenci czekali na prowadzących. Taka obecność na zajęciach tworzyła pewną bliskość, poczucie przynależności i sprzyjała do pewnego stopnia rywalizacji, co mobilizowało do poszukiwania różnych rozwiązań i ciekawych propozycji w obrębie jednego tematu. To są ogromne plusy bycia w grupie i uczestniczenia razem w zajęciach. Zadanie z martwą naturą kontynuuję i zauważyłam, że kiedy studenci pracują razem, powstają ciekawsze prace, podglądają się nawzajem, zauważają, że można operować pozytywem i negatywem, że martwa ma pierwszy, drugi, a nawet trzeci plan, może być ażurowa lub poszarpana, rysowana lub uprzestrzenniona. Jest to zadanie rozwijające dla uważnych i wrażliwych obserwatorów. Ale są i tacy studenci, którzy fotografują ustawienie, przygotowują projekt poza pracownią i przynoszą swoją pracę na przegląd w ostatniej chwili.

Oceniając z perspektywy lat, stwierdzam, że sam proces kształcenia podstawowego w ramach technologii niewiele się zmienił – technologia metalu jest właściwie

ta sama: studenci przygotowują projekty, które pozwolą zapoznać się z formowaniem w piasku albo z techniką na tracony wosk. Zmieniają się tematy, niemniej te podstawy przechodzi każdy student. Wybierając specjalizację w tej pracowni, zna jej podstawy warsztatowe. Na starszych latach są pewne zmiany.

MSG – Zmieniło się podejście do materiału, bez tej sztywnej zasady, że małe formy to metal. Używa się teraz bardzo różnych materiałów i dzięki temu prace są pod tym względem bogatsze i bardziej różnorodne.

LO – Jak każda z dyscyplin artystycznych, tak i mała forma rzeźbiarska się zmienia. Przy zacieraniu się granic w sztuce nie ma przypisania do jednego materiału. Pozostał problem skali, a raczej wymiaru, który jest istotnym kryterium. Na przykład na Biennale Małych Form w Poznaniu praca nie mogła mieć więcej niż pięćdziesiąt centymetrów. I ta umowna granica nadal istnieje. Nie ma już takich przeglądów i konkursów na małe formy rzeźbiarskie, na medal, nie ma wystaw...

JSS – Medalierstwo i małe formy były bardzo modne w tamtych czasach. Istniały poważne konkursy, takie jak Biennale Dantesca w Rawennie, kongresy FIDEM...



Janina Stefanowicz, wystawa pokonkursowa medali „W XXV Rocznice Zwycięstwa”, Warszawa, 1972

JS – ...ale też to nasze biennale w Poznaniu, które odbywało się przez tyle lat. W ogóle w latach 80. był *boom* na małą formę

MSG – Teraz Poznań wznowił Studenckie Biennale Rzeźby Kameralnej, które my, ówcześni studenci specjalizacji małych form rzeźbiarskich (Leszek Krauze, Jan Szczypka, Magdalena Schmidt), zainicjowaliśmy w 1988 roku pod nazwą Studencki Przegląd Małych Form Rzeźbiarskich.

LO – Grupa asystentów z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu reaktywowała to wydarzenie w 2009 roku i w ten sposób zaktywizowała środowisko studentów. Autorzy projektu zadedykowali Studenckie Biennale pamięci profesora Józefa Kopczyńskiego. Czwarta edycja była pokazywana w październiku w Refektarzu w Kartuzach.

JSS – Bardzo ciekawa wystawa... Takie inicjatywy przyczyniają się do większego zainteresowania studentów tą dyscypliną.

LO – To prawda. Brakuje teraz wystaw o tym charakterze i konkursów, które umożliwiały realizację wybranych prac. Mennica jest przykładem firmy, która stanie potrafi sama wszystko wygenerować: od projektu po produkt finalny. Studenci też zwracają uwagę na to, na ile te

umiejętności, które zapewnia im akademia, przydadzą się w życiu zawodowym.

MSG – Można też to poszerzać o umiejętności związane z projektowaniem liternictwa i modelowania w płaskorzeźbie portretów, co wciąż jest przydatne na przykład przy wykonywaniu tablic.

JSS – Mamy niestety wiele przykładów kiepskich rozwiązań i źle wyrzeźbionych portretów...

MSG – ...a to należy do kanonu wykształcenia rzeźbiarza.

JS – Wciąż powtarzam moim studentom, że to im się przyda, chociażby przy okazji realizacji mniejszych lub większych reliefów upamiętniających jakąś osobę. Płaskorzeźba nie jest przecież odciętym kawałkiem głowy doklejonym do płaszczyzny!

LO – Studenci nie lubią takich tematów, bo są trudne...

JSS – ...i wymagają rzetelności.

LO – Wracając do tych czasów, kiedy byłam u pani profesor w pracowni asystentką, to obligatoryjne zadanie portretowe nie kończyło się na przedstawieniu przez studenta jednego rozwiązania. Przeglądając nasze archiwum, można znaleźć po kilka wersji danego portretu. Bardzo często ten pierwszy był inspiracją dla następnej kreacji. Teraz jest pewien problem, studenci po drugim

roku odcinają się od tego, co mieli na podstawach rzeźby. Ich zainteresowania kierują się w inne obszary. W małym reliefie przy przedstawieniu portretowym ujawniają się wszystkie słabości. Są trudności w opracowaniu formy. To zniechęca. Czasami wystarczyłoby przeanalizować problem i przestudiować temat, przydaje się też wiedza o portretowanej osobie. To podstawa dla rozwiązania plastycznego. Trzeba jednak powiedzieć, że to zadanie należy do najtrudniejszych.

MSG – Ale też daje ogromną satysfakcję.

LO – Czy jacyś studenci zapadli pani profesor szczególnie w pamięć?

JSS – Na przykład Maciej Ludwicki. Był ogromnie uzdolniony, nawet kawałek gliny zgnieciony przez niego był zaczątkiem interesującej pracy.

JS – Zawsze go podziwiałem – on, który budował akty w pracowni rzeźby za pomocą łopaty, był w stanie się skupić w niewielkiej skali i na takim dyscyplinującym reliefie. Radził sobie w każdej skali z wielką łatwością i talentem.

LO – Jest kilku absolwentów, którzy kończyli specjalizację i są profesorami w naszej akademii.

MSG – Może warto zrobić ich spis: prof. Katarzyna Józefowicz, prof. Grzegorz Kłaman, prof. Jan Szczypka...

JS – Trudno teraz odtworzyć listy studentów, bo w momencie przeprowadzki Wydziału Rzeźby do Małej Zbrojowni w 1996 roku niestety zginęła część dokumentacji.

LO – Listę studentów, którzy wybrali specjalizację Medalierstwa i Małych Form, możemy odtworzyć od 2001 roku, poza tym wystawa pracowni zatytułowana *Skala dłoni* w 1992 w Galerii Triada, wówczas jeszcze w Sopocie przy Monte Cassino, przygotowana na dziesięciolecie istnienia Pracowni pokazywała prace kilku roczników studentów. Zaproszenie na wystawę z tekstem Zofii Watrak zawiera spis biorących w niej udział. Są tam wymienieni studenci: Jurata Baranowska, Marta Branicka, Izabela Cholewińska, Bogdan Citko, Elżbieta Daszkowska, Marlena Januszewska, Wojciech Jasionowicz, Grzegorz Kłaman, Anzelma Klimkowska, Katarzyna Kossakowska, Iwona Kościuch, Leszek Krauze, Ewa Kuźniar, Wiesław Kwak, Dariusz Kuta, Anna Lasocka-Biczysko, Jerzy Lipczyński, Maciej Ludwicki, Katarzyna Misztal, Marian Mróz, Małgorzata Rosińska, Barbara Rybczyńska, Paweł Rybczyński, Danuta Sawicka, Katarzyna Skoczylas, Marian Smreczak, Marian Sobczyk, Stanisław Strama, Magdalena Schmidt, Zbigniew Szczepański, Urszula Szmyt, Urszula Tokarska, Monika Tomaszunas, Dariusz Towdedorz, Zbigniew Wąsiel, Monika Zadurska.

MSG – A pierwsze roczniki? Kto był w nowo powstałej pracowni Małych Form?

LO – 1981 to pierwszy rok funkcjonowania pracowni, czyli pierwszymi studentami byli absolwenci 1984–1986 roku: Kasia Skoczylas (Józefowicz), Kasia Kossakowska, Maciej Ludwicki, Grzegorz Kłaman, Jurata Baranowska (Marszałek)...

JSS – Na przestrzeni lat poczyniłam spostrzeżenie: przeciętnie uzdolnieni studenci, którzy się odnajdywali i rozwijali na specjalizacji Małych Form, przenosili zdobyte tam doświadczenia do macierzystych pracowni rzeźby. Potem ich rozwój nabierał tempa. Tak było ze Zdzisławem Pidkiem, który przyszedł do nas i stopniowo dochodził do coraz ciekawszych rozwiązań, by stać się, jak wiemy z późniejszych dokonań, wybitnym artystą. To był mój pierwszy student, jeszcze kiedy krótko prowadziłam tę pracownię przed oddelegowaniem w 1978 roku do Studium Pedagogicznego. Dopiero w 1981 została odtworzona Pracownia Małych Form i powołana jako specjalizacja.

LO – Byłam asystentką u Pani Profesor od 1979 do 1993 roku, potem Jan. Kiedy przeszła Pani na emeryturę w październiku 2001 roku, przejęłam prowadzenie Pracowni, ale Pani Profesor prowadziła jeszcze aneksy do dyplomów w 2002 roku. W tej grupie musiała być na przykład Dobrochna Surajewska.

MSG – A od kiedy się zaczęły aneksy?

JS – Było to postanowienie Rady Wydziału, w czasie, kiedy prof. Edward Sitek był dziekanem.

MSG – To dość istotny moment. Ta uchwała dyscyplinowała pracę w pracowniach Małych Form, Renowacji Kamienia czy Ceramiki, ponieważ trzeba było przygotować ekspozycję na pokaz dyplomowy.

LO – Należy dopowiedzieć, że wcześniej przy dyplomie pokazywało się efekty pracy z pracowni specjalizacji, choć nikt tego nie nazywał aneksem.

JSS – Natomiast jedyny dyplom w pracowni Małych Form Rzeźbiarskich, którego byłam promotorem, obronił w roku 1987 Jan Szczypka, za który uzyskał pierwszą nagrodę na Wystawie Najlepszych Dyplomów w Warszawie.

JS – Historia mojego dyplomu była taka, że pisałem podanie do dziekana Alberta Zalewskiego i bardzo długo czekałem na odpowiedź, czy wolno zrobić dyplom z Małych Form, czy nie. Potem z kolei Dorota Czajkowska robiła dyplom z ceramiki.

LO – Zostało to unormowane przez prof. Siteka w momencie wprowadzenia obowiązkowych aneksów.

W szczególnych przypadkach była zgoda na dyplomy, których główną część stanowiły prace z pracowni specjalizacji. Myślę, że wtedy pojawił się też rysunek jako element obowiązkowy dyplomu. W 1996 Wydział Rzeźby przeniósł się do Małej Zbrojowni i nareszcie była możliwość zbudowania odlewni, czyli adaptowania pomieszczenia pod rampą. Jan był osobą, która zaczyna organizować odlewnię na nowo, bo to, co pozostało po starej, nadawało się do dalszej eksploatacji tylko w znikomym stopniu.

JS – Początkowo był mały, ośmiokątny piecyk, następnie zamówiliśmy dziesięciokątny, który miał trochę większą komorę i można było do niego dokładać lub odejmować kręgi. Spirale się przepalały, ale dość łatwo się je wymieniało. W tych piecykach wypalaliśmy nasze pierwsze formy. Odkąd przejęliśmy Małą Zbrojownię, od początku zrodziła się myśl, że w tej remizie armat będziemy organizować pracownie technologiczne i warsztaty. Z dziekanem Sitkiem zastanawialiśmy się, gdzie urządzić odlewnię. Miejsce, które znaleźliśmy, wydawało się najlepsze – było wysokie, miało trzy czy cztery kominy wentylacyjne, tak że można było myśleć o rozwoju. Przygotowywałem wstępny szkic koncepcyjny to rozwiązania tego wnętrza, zaproponowałem przebicie ściany i połączenie ze ślusarnią, żeby niektóre maszyny były wspólne. Powoli z projektów na badania naukowe zostały zakupione kolejne urządzenia, pierwszy migomat czy profesjonalny piec do topienia metalu. Na początku był to NRD-owski piec ceramiczny, który przystosowaliśmy do topienia metalu, i on funkcjonował przez pierwszych kilka lat w Małej Zbrojowni. Potem udało się kupić profesjonalny piec robiony przez firmę z Gliwic. Później okazało się, że piece do wypalania form też są za małe i przez to nieekonomiczne, bo częstotliwość wypału i zużycie energii są zbyt duże. Udało się po kilku latach zakupić, a raczej zbudować taki piec. Początkowo chciałem sprowadzić urządzenie produkcji czeskiej, ale jego gabaryty były tak duże, że nie udałooby się go wnieść do pomieszczenia odlewni, w związku z tym poprosiłem o konsultacje fachowca z Kościerzyny, który nam serwisował piece. Pokazałem mu wydruki planów czeskiego pieca, chciałem też, żeby nasz miał w miarę dużą komorę i aby na dole była rynna do odzyskiwania wytopionego wosku. Pan Cieszyński podjął się zbudowania pieca, który miałby taką samą komorę, ale z zewnątrz byłby mniejszy. Pomierzył drzwi do odlewni i wykonał piec na wymiar. Piec pracuje do tej pory i bardzo dobrze się spisuje – jest bezawaryjny, mimo że się do niego czasem wrzuca mokre formy, spirale jakoś to wytrzymują. Ważne jest też, że nie pali się

go często – zbiera się formy z całego semestru i często wystarcza jeden wypał, tak że oszczędność energii jest spora. W późniejszym czasie powstały piece gazowe, kupowało się różne nowe urządzenia, na przykład spawarki, obrabiarki, szlifierki. Od 2001 roku organizujemy międzynarodowe warsztaty odlewnicze. Tak to się rozwija sukcesywnie i działa do tej pory.

LO – W katalogu Wydziału Rzeźby, wydanym w 2003 roku, jest tekst profesora Franciszka Duszeńki, którego poprosiłam o napisanie wstępu. Byłam wtedy dziekanem Wydziału Rzeźby i zależało nam wszystkim na wydawnictwie, które przedstawi jego historię i będzie jego promocją. Profesor zgodził się. Zacytuję fragment jego wypowiedzi: „Pracownia ta po kilku latach intensywnych działań stała się porównywalną swoim poziomem z innymi, dłużej istniejącymi pracowniami tego rodzaju w szkolnictwie artystycznym”.

JSS – W tym okresie w pracowni powstawały bardzo interesujące i różnorodne prace, które wielokrotnie służyły władzom uczelni jako prezenty dla znaczniejszych gości rektora Duszeńki. Niekiedy z żalem musieliśmy się pozbywać najciekawszych!

LO – Jeżeli mówimy o zbudowanej przez panią profesor koncepcji kształcenia, to ona ustawiła Pracownię na wiele lat. Swoim poziomem, tak jak napisał prof. Duszeńko, była i jest do tej pory porównywalna z innymi ośrodkami. Pracownie o podobnym charakterze funkcjonują na innych akademiach: w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Wrocławiu. Od kilku lat na Studenckim Biennale mamy możliwość porównań osiągnięć studentów, działań artystycznych, konfrontacji postaw. Czy to wydarzenie zaowocuje dalszym działaniem? Obserwujemy mniejsze zainteresowanie medalem i małą formą. To, co tak podkreślała prof. Demkowska, że „medal autorski, w jednym egzemplarzu, w skali do dłoni, może być pasją i drogą na całe życie” – nie jest proste i oczywiste. Tak bywa, ale osoby, które kończą uczelnię i otrzymują dyplom, często nie znajdują dla siebie miejsca, gdzie mogłyby rozwijać to, co je interesuje i do czego zostały przygotowane.

JSS – Ciekawe, ile osób kontynuuje w swojej twórczości umiejętności i doświadczenie wyniesione z Pracowni?

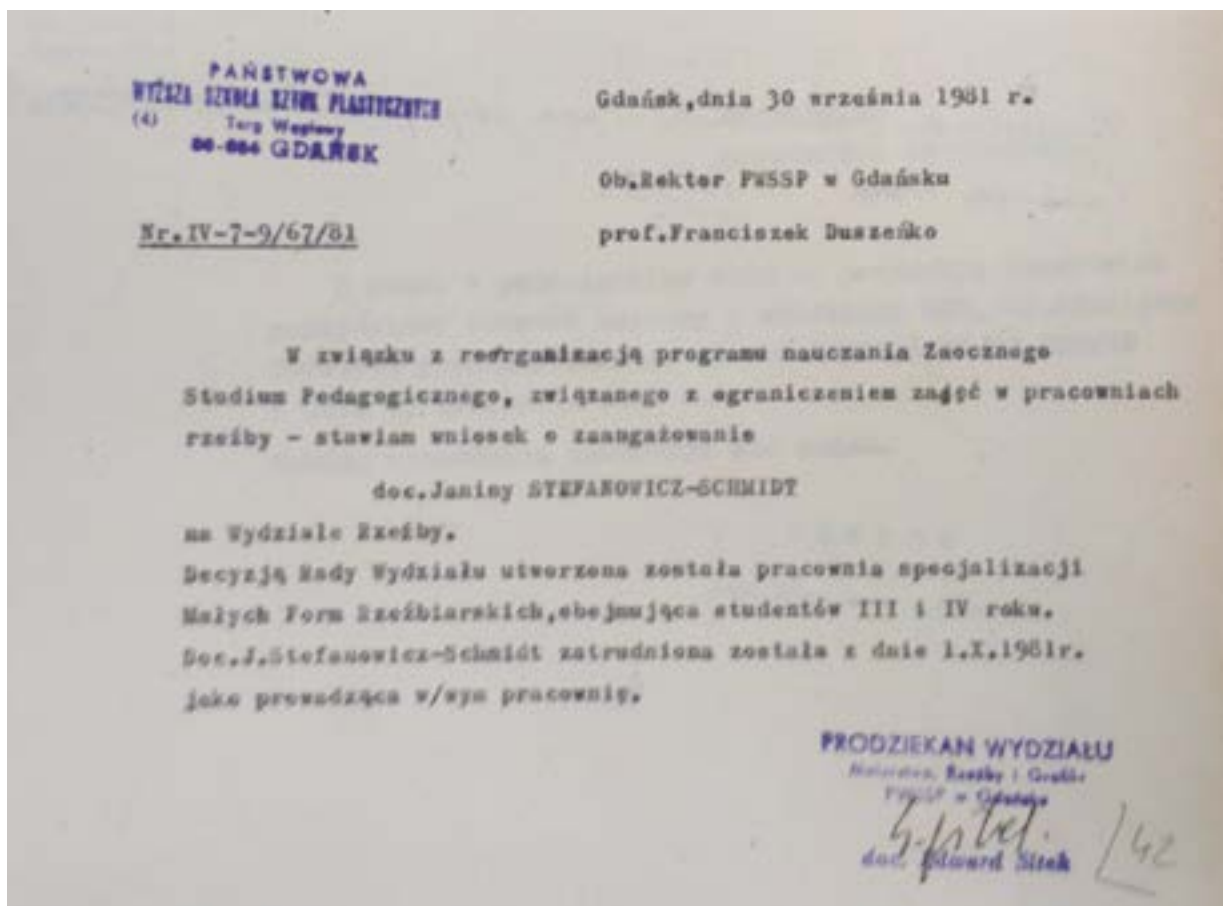
LO – Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich ma się dobrze od 1981 roku – za trzy lata będzie obchodzić jubileusz czterdziestolecia! Przegląd archiwum pokazał, jak pokaźna liczba, przede wszystkim plaket, powstała w tym czasie. A są to prace wybrane! Wiele z nich potwierdza twórczą postawę studentów, oryginalność wypowiedzi, a czas dodał im patyny. Są

wśród nich prace, które kolejnym pokoleniom służą przykładem otwartości na różnorodne działania. Pani profesor pozwalała na eksperyment w plakiecie, na poszukiwanie nowych rozwiązań formalnych. Oczywiście pewne pojawiały się granice, przede wszystkim materiałowe, ale było też oczekiwanie na wnikliwe

przestudiowanie wybranego tematu. Powstawało wiele prób opracowań wybranego zagadnienia, wszystkie po to, by ostatecznie uzyskać najpełniejszy wyraz... A to wymaga czasu, cierpliwości i pasji.

Sopot, 19 stycznia 2018

Redakcja:
prof. Ludmiła Ostrogórska
i dr hab. Magdalena Schmidt-Góra



Powołanie Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich, 1981

Prace studentów z Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich z lat 1981–1991



...à Germaine Richier, Magdalena Schmidt, 1988,
fot. M. Schmidt-Góra



Jeździec, Bente Kluge, 1998,
fot. M. Schmidt-Góra



Akt II, Marian Ludwicki, 1985
fot. M. Matyjasiak



Martwa natura, Zbigniew Szczepański, 1983,
fot. M. Matyjasiak



Samuel Beckett, Jurata Baranowska, 1983,
fot. M. Matyjasiak



Ptasznik, Paweł Rybczyński, 1987–1988,
fot. M. Matyjasiak



Cykl reliefów I-IV, Anna Lasocka-Biczysko, 1989,
fot. M. Małysiak



Salvador Dalí, Katarzyna Skoczyńska, 1985,
fot. M. Małysiak



Martwa natura, Wiesław Kwak, 1986,
fot. M. Małysiak



Dyptyk, Zbigniew Wąsiel, 1989, fot. M. Małysiak

Program Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich 1981–2001

Założeniem programu, stworzonego przez Janinę Stefanowicz-Schmidt dla Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich, było kształtowanie odrębnej wypowiedzi artystycznej poprzez poszukiwanie indywidualnej formy oraz poznawanie tajników warsztatu odlewniczego i jego możliwości. Zadania rozwijały umiejętności operowania drobnym i delikatnym reliefem, budowania i komponowania małych form przestrzennych.

■ Wstęp do specjalizacji, II rok studiów

Zadaniem wprowadzającym w zagadnienie małego reliefu był cykl czterech – pięciu plaket. Zaakceptowany projekt rysunkowy należało rozwinąć w kolejnych wersjach tej samej kompozycji:

I. Ryt

Rysunek reliefowy prowadzony płytko, linia różnicowana, kąty nachylenia podkreślały formę i znaczenie światła.

II. Stopniowe uprzestrzennienie formy

Rzeźbienie „do środka”, płaszczyzna plakiety poza obiektem rzeźbionym pozostawała nienaruszona.

III. Odchodzenie od tła

Obniżenie płaszczyzny wyjściowej.

IV. Płaskorzeźba

Całkowite pozbycie się tła.

V. Negatyw wersji IV

Zadanie to sprawdziło się w ciągu wielu lat i jest kontynuowane do dnia dzisiejszego. Odrębnym zagadnieniem w reliefie było zakomponowanie liternictwa w zestawieniu z wybranym tematem i formą. Kolejny temat to zestawienie bryły geometrycznej z draperią. Celem tego zadania było wprowadzenie w technikę traconego wosku. Student po przedstawieniu i akceptacji projektu w glinie (o wymiarach około dziesięć centymetrów) przygotowywał formę gipsową (w zależności od stopnia skomplikowania obiektu także formę „matkę”), do oczyszczonej formy wlewał wosk, a potem konstruował wlew i odpowietrzenia i zalewał masą formierską. Odlaną pracę cyzelował i patynował. Nabycie praktycznych umiejętności nawet w tym niewielkim wymiarze było ważnym elementem kształcenia.

■ Specjalizacja, III–V rok studiów

Celem kształcenia było przygotowanie studenta do realizacji reliefów, medali, płaskorzeźb literniczych i portretowych. Na tym etapie wzrastał także stopień trudności zagadnień i umiejętności operowania trzecim wymiarem w ramach własnych propozycji przestrzennych małych form.

Do obowiązkowych zadań w postaci reliefu należały martwa natura, temat *Metamorfozy*, a także portret, realizowany w dwóch wersjach: realistycznej oraz przetworzonej. Pojawiały się też różne tematy realizowane w formie przestrzennej.

Pierwsze lata kształcenia rozwijały umiejętności, ujawniały predyspozycje studenta, jego możliwości i preferencje.

Dalszy proces był indywidualnym rozwojem w relacji mistrz–uczeń. Program pracowni realizowany przez kolejne roczniki studentów zaowocował wieloma interesującymi, a nawet wyróżniającymi się pracami, rozwojem twórczych możliwości ich autorów, a w efekcie wykształceniem wielu wybitnych artystów, z których część jest obecnie profesorami i pedagogami Wydziału Rzeźby i Intermediów.

Kalendarium Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich

1970–1980 Pracownia Małych Form (projektowanie biżuterii)

Prowadzący:

Zbigniew Erszkowski

Janina Stefanowicz-Schmidt (1976–78)

■ **1981** **Pracownia Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich,**

– powołanie decyzją Rady Wydziału Rzeźby

Utworzenie i prowadzenie Pracowni: **Janina Stefanowicz-Schmidt** (1981–2001)

asystentka **Ludmiła Ostrogórska** (1981–1993)

pracownik techniczny Teodor Kawecki (do 1987)

instruktor Jan Szczypka (1988–1993)

asystent **Jan Szczypka** (1993–2001)

■ **1982** pierwsze odlewy na tracony wosk

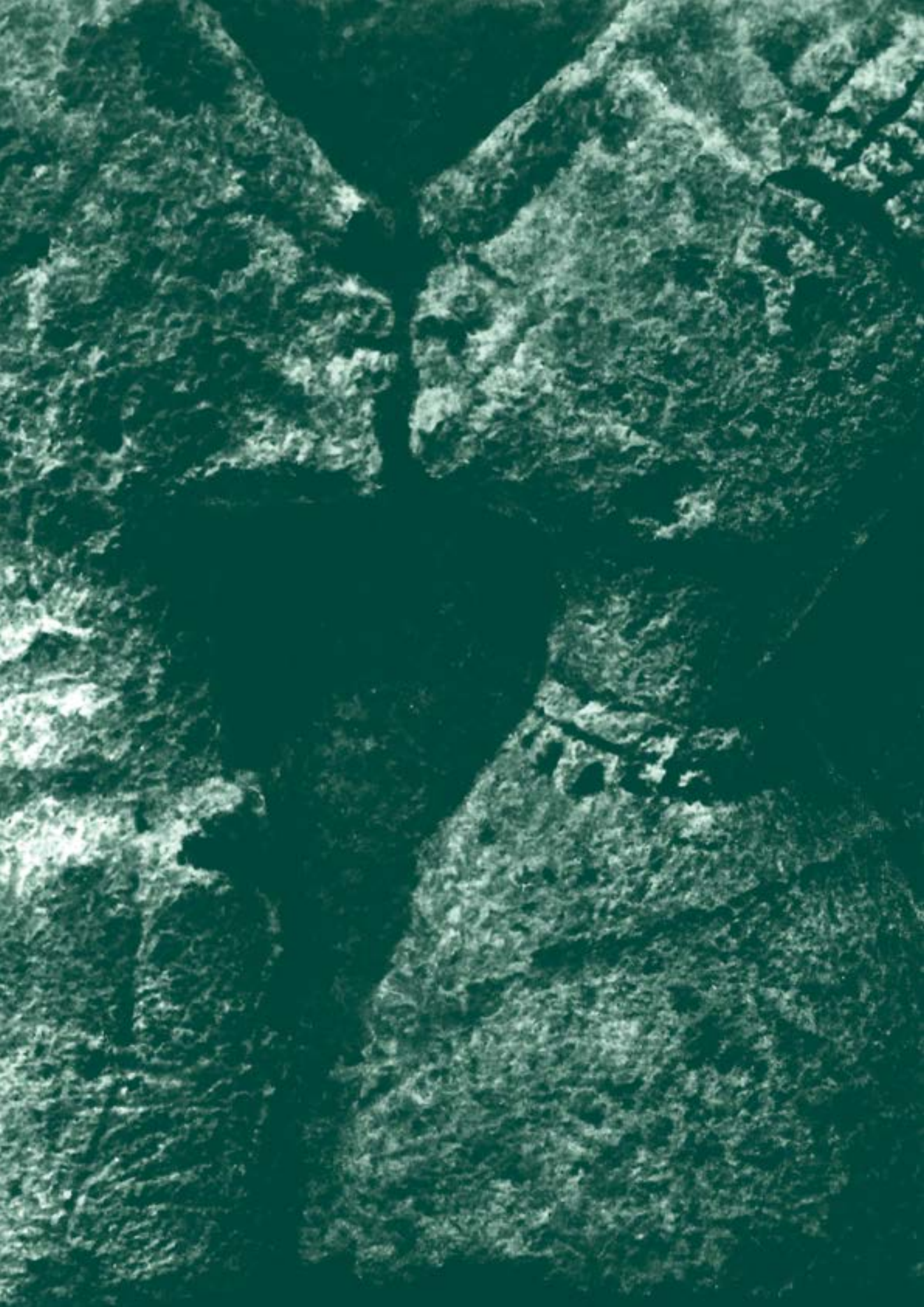
■ **1986** I Studencki Przegląd Małych Form Rzeźbiarskich

■ **1987** dyplom Jana Szczypki z Małych Form uhonorowany I nagrodą na wystawie najlepszych dyplomów w Warszawie

■ **1996** przenosiny Wydziału Rzeźby do Małej Zbrojowni
– organizacja nowej odlewni w dawnej Remizie Armat
– wystawa Pracowni w Galerii Triada w Sopocie

■ **2001** kierownik Pracowni **Ludmiła Ostrogórska**

■ **od 2001** Międzynarodowe Warsztaty Odlewnicze na terenie Małej Zbrojowni
– organizacja i prowadzenie Jan Szczypka



TEMAT I FORMA W RZEŹBIE EUROPEJSKIEJ¹

Wykład habilitacyjny

Janiny Stefanowicz-Schmidt

Rzeźby o wątku miłości splecionym z wątkiem śmierci, przedstawionym na sarkofagach i płytach nagrobnych, są wyrazem chęci utrwalenia, niejako przedłużenia miłości ziemskiej, a przynajmniej pamięci o niej.

Treścią mojego wykładu są rozważania o formie przeprowadzone na podstawie rzeźb o temacie miłości. Ograniczenie się do jednego wątku i kręgu kultury basenu Morza Śródziemnego pozwoliło mi na bardziej wyrazistą ocenę samej formy. Dlaczego ten, a nie inny motyw stał się podstawą moich dociekań?

Od wieków człowiek stara się ujarzmić przyrodę, poznając otaczający go świat, przeobraża ją i kształtuje według swej woli. Równocześnie jego natura, zmysły, namiętności są niezmiennymi cechami, które bardziej lub mniej nad nim panują. Niezależnie od epoki, cywilizacji i kultury człowiek nie potrafi wyeliminować ani opanować odwiecznych praw natury, jak głód, pragnienie, wzrastanie, starzenie się, śmierć. Jedynie stosunek do nich i wytworzone formy obyczajowe były zależne od etapu rozwojowego i różnic kulturowych.

Potrzeba miłości w życiu człowieka – poczynając od narodzenia aż do śmierci – wydaje się sprawą oczywistą. Jest warunkiem pełnego i harmonijnego rozwoju, motorem działania, potrzebą istnienia.

***Na marmurowej wyrzył płycie
czas wieczne prawa dla ludzkości:
– Nic piękniejszego ponad życie,
w życiu – nic ponad czar miłości.***

Lope de Vega

Podobnie jak miłość w życiu, wątek miłości w sztuce trwa od wieków. Jest to temat wiecznie aktualny, osobisty, a równocześnie uniwersalny.

Z punktu widzenia tematu miłość wyrażana jest w rzeźbie na różne sposoby. Są to więc rzeźby o charakterze:

- lirycznym (na przykład stelle greckie, nagrobki etruskie),
- zmysłowym (rzeźby Rodina, Maillola, Lipchitz, Hartunga),
- oficjalnym (pary królewskie i książęce),
- nieoficjalnym (sceny mitologiczne i inne miłosne),
- zindywidualizowane o cechach portretu (nagrobki etruskie, rzymskie, pary z Naumburga),
- niezindywidualizowane (rzeźby greckie, współczesne).

Rzeźby o wątku miłości splecionym z wątkiem śmierci, przedstawionym na sarkofagach i płytach nagrobnych, są wyrazem chęci utrwalenia, niejako przedłużenia miłości ziemskiej, a przynajmniej pamięci o niej. Od strony samego tematu nasuwają się pewne wnioski. Mimo wiecznej aktualności, bogactwa tematu miłości nie ma aż tak licznych, jakby się mogło zdawać, przykładów. Temat ten w rzeźbie europejskiej w porównaniu na przykład z rzeźbą indyjską, jest traktowany powściągliwie;

przeważa rzeźba o charakterze lirycznym, ujęta bardziej od strony uczucia niż namiętności. Rzeźba grobowa par istnieje we wszystkich epokach. Temat ten, najpełniejszy, najbardziej wszechstronny i swobodny znalazł wyraz w epokach, w których rozwój myśli ludzkiej posiadał nieograniczoną swobodę (Grecja starożytna, czasy nowożytne).

Przykłady rzeźb, których fotografie tu przedstawiam, z racji obranego tematu dotyczą wyłącznie kompozycji dwufiguralnych. Ciekawe, a równocześnie zabawne będzie w tym miejscu przytoczyć fragment *Uczty* Platona, w którym to autor półpoważnie, półzartobliwie wyjaśnia ustami Arystofanesa, że na początku każda istota ludzka była dwoista: miała dwa oblicza, cztery nogi i cztery ręce. U niektórych obie połowy należały do tej samej płci, u innych połowa żeńska łączyła się z męską. Zeus w obawie przed nadmierną siłą i zręcznością tych istot, porozcinał je na dwoje i każdej z części dał obecną postać ludzką. Oddzielone od siebie połowy wędrują po świecie, szukając się wzajemnie, gdy znajdą się i zespolą, doznają uczucia „zaokrąglenia” i tym samym znów osiągają pełnię. Tak oto znajduje wyjaśnienie miłość mężczyzny do kobiety i miłość istot tej samej płci. Wschodnia legenda natomiast mówi, że rodzimy się połówkami pomarańczy i jedna połówka szuka drugiej, bo tylko wtedy, gdy są całością, mogą być szczęśliwe.

Wybrane fotografie rzeźb podzieliłam na cztery grupy stanowiące odrębne światy w zakresie formy rzeźbiarskiej. W każdej z trzech pierwszych grup ciągów rolę wiodącą stanowią przykłady rzeźb współczesnych: Brancusiego, Rodina, Maillola, co z jednej strony łączy te rzeźby, z drugiej uwydatnia jaskrawo różnicę ich formy. Dla ostatniej grupy, którą omówię w dalszej części pracy, nie znalazłam analogicznego przykładu w rzeźbie współczesnej.

Pokazana tu systematyka charakteryzuje cztery zasadnicze konwencje zawarte pomiędzy dwoma przeciwległymi biegunami widzenia formy: jako symbolu i jako obrazu życia. Te dwie tendencje interpretacji obrazuje I i IV grupa. To, co istnieje w rzeźbie między tymi skrajnymi tendencjami, wyrażają przykłady dwóch środkowych grup. Najładniej można by je scharakteryzować: między ekspresją i gestem (II) a ładem i harmonią (III). Innymi słowy, całą sztukę można zamknąć pomiędzy zmysłową obserwacją życia a spekulacją.

Podstawy filozoficzne tej systematyki wywodzą się z idealistycznej filozofii Platona oraz materialistycznej Demokryta, Heraklita i Arystotelesa. Platon, który uważał, że świat materialny jest jedynie słabym odwzorowaniem idei i że poznanie zmysłowe, jako niewystarczające,

powinno przejść w poznanie rozumowe, zdefiniował jeden z dwóch cykli sztuki, oparty na interpretacji i spekulacji umysłowej. Drugi cykl, wywodzący się z poglądów wiecznej zmienności wszystkich rzeczy Heraklita, atomistycznej koncepcji świata Demokryta oraz filozofii Arystotelesa przyjmującej, że sztuka, odtwarzając rzeczywistość, wydobywa z niej wewnętrzną istotę rzeczy, określił kierunek oparty na sensualnym widzeniu natury. Zanim przystąpię do omawiania każdej konwencji z osobna, należałoby się zastanowić, czy temat miłości mógł oddziaływać na formę tych dzieł. Bez wątpienia miał wpływ na nieograniczoną swobodę wypowiedzianą się rzeźbiarza w temacie tak bardzo wziętym z życia, w którym każdy twórca może lepiej i czytelniej niż w jakimkolwiek innym wyrazić swój świat formy.

Od Brancusiego (grupa pierwsza), który przeciwstawił się aktualnie panującym tendencjom w sztuce, następuje w rzeźbie nawrót do schematu wyjściowego, a więc do fetyszów afrykańskich, idoli cykladzkich, kultu fallicznego, aby stać się formą-znakiem, formą-symbolem. Dla człowieka pierwotnego forma ta była skrótownym zapisem wiedzy o świecie, skondensowanym piktogramem, przekazującym informacje o rzeczywistości. Pełniła równocześnie funkcję magiczną. Formy te odpowiadały światopoglądowi człowieka pierwotnego i wynikały z określonego etapu rozwojowego. Obecnie, straciwszy pierwotny sens, są efektem spekulacji, a główną ich cechą jest uogólnianie i upraszczanie. Są to formy duże, nieskomplikowane o małej ilości zróżnicowanych elementów, o wyrazistej sylwecie i konturze narysowanym jedną, ciągłą linią.

Modelunek rzeźb jest jednolity, najczęściej gładki pozbawiony rozdrobnień i kontrastów. Wyzbyte z wszelkich cech indywidualizacji człowieka są uproszczone aż do formy bezosobowej. Ogołcone z detalu powodują często skojarzenia z formami ze świata zwierząt, roślin lub z nieożywionymi tworem natury. Uogólnienie doprowadziło aż do oschłości i zubożenia. Trudno za pomocą takiej formy wyrazić temat miłości pełen bogactwa, subtelnych, a równocześnie prostych naturalnych uczuć. Kompozycje te nie obrazują scen miłosnych, ani uczuć łączących dwoje ludzi – wyrażają ideę miłości, a więc są jej **symbolem**.

Rodina stojącego na czele drugiej grupy jest uznany za rzeźbiarza, który zamyka i podsumowuje poprzednią epokę i jest początkiem narodzenia nowej, sztuki nowoczesnej. Rzeźba Rodina stała się rewolucją w zakresie obserwacji natury i ogólnie przyjętego wzoru piękna. Świat jego formy jednak jest bliski barokowemu widzeniu jako

szerszemu pojęciu stylu, a nie epoki. Z tego też powodu zestawiam jego rzeźby z pracami Berniniego i z rzeźbą późnoetruską. Rzeźba hellenistyczna grecka również mogłaby się znaleźć w tym zestawie.

Jakie są główne cechy wiążące te rzeźby?

Przed wszystkim ekspresja i patos, a także dynamika, żywiołowość, napięcie dramatyczne. Gest ma charakter teatralny, sceny miłosne są zbyt upozowane i baletowe, by mogły robić wrażenie naturalnych. Kompozycje budowane są na układach skosów wiążących dwie bryły w jedną splecioną całość, o sylwecie bogatej, niespokojnej. Operowanie dużymi kontrastami światła i cienia podkreśla każdą formę większą oraz dużą ilość małych, rozdrobnionych, co robi wrażenie, że wszystkie są równie ważne. Można zaobserwować wyczuloną wrażliwość na różnorodność form wziętych z natury, a także bogactwo tych form, bez narzuconych ograniczeń. Jeśli drugą grupę charakteryzuje najdobitniej określenie **patos**, to trzeciej będzie odpowiadał **etos**. Do tej grupy, której przewodnikiem w głąb historii jest rzeźba Maillola, wzięłam przykłady z archaicznej rzeźby greckiej, wczesnej etruskiej, wczesnej egipskiej i wczesnego gotyku. Już na wstępie można wyciągnąć wniosek, że należą do niej rzeźby wczesnych epok kulturowych, w przeciwieństwie do poprzedniej grupy, charakteryzującej się przykładami epok schyłkowych.

Jeśli chodzi o samego Maillola, to tkwi on korzeniami w kulturze śródziemnomorskiej, Grecji archaicznej. Nie jest jednak epigonem, nie naśladuje jak klasycy. Reformuje i uzdrowia tradycję po Grekach, ożywia jej schyłek, nadając mu jędrność i świeżość. Nie szuka nowości i oryginalności, dąży do doskonałości formy, ograniczając środki wyrazu.

Co charakteryzuje całą tę grupę? Bez wątpienia forma wynikająca z obserwacji natury, lecz niepozbawiona pewnej konwencji. Temat, choć wzięty z życia i podpatrzony prawdziwie, stanowi rolę podrzędną i jest tylko pretekstem pozwalającym ujawnić się formom. A więc forma stanowi dominantę nad tematem: jest monumentalna, ruch postaci spokojny, ograniczony statycznie, bryła tektoniczna o masywnej objętości i czystej, jasnej artykulacji, podkreśla pion i poziomy. Formy zmysłowe, jakby ciepłe w dotyku, o łagodnych, lecz równocześnie wyrazistych konturach, budowane są na spokojnych kontrastach jak wazy o harmonijnych scalonych kształtach, po których światło przepływa spokojnie. Znalezione proporcje określają duże plany. Z elementami zasadniczego rytmu kontrastują, a równocześnie podkreślają go drobne formy detalu.

I Symbol

Pocałunek
Constantin Brancusi
1908

Para
Jacques Lipchitz
1928

Dwie formy
Henry Moore
1934

Sytuacja
Hans Hartung
1950

Dwie formy
Hans Arp

Teddy boy and girl
Lynn Chadwick
1956

II Patos

Pocałunek
Auguste Rodin
1889

Wiosna
Auguste Rodin
1885

Ekstaza św. Teresy
Giovanni Lorenzo Bernini
1646

Pluton i Prozerpina
Giovanni Lorenzo Bernini
1621–1622

Tańczący Satyr i bachantka
rzeźba etruska

Kochankowie
Frank Lloyd Wright
1955



III



III



IV



III Etos

Pragnienie
Aristide Maillol
1906

*Porwanie Atiopy
przez Tezeusza*
Fronton świątyni
Appolina w Eretrii
Grecja archaiczna
ok. 510 p.n.e.

Sarkofag pary małżeńskiej
Etruria Carveteri
ok. 500

Peleus goniący Tetis
płaskorzeźba etruska
VI wiek p.n.e.

Para
VI dynastia, Egipt

Portal Królewski
Katedra w Chartres
1150

IV Życie

Scena miłosna
Osunos, Hiszpania
IV–II wiek p.n.e.

Hades i Persefona
metopa ze świątyni
Dionizosa, Sycylia
ok. 460 p.n.e.

Pietà Rondanini
Michał Anioł
1564

Rycerz z damą
tympanon katedry
w Naumburgu
XIII wiek

Para małżeńska
sarkofag, Etruria Vulci
IV wiek

Ekkehard i Uta
Katedra w Naumburgu
1260

Przykłady grupy czwartej, którą określiłam słowem **życie**, są wynikiem obserwacji natury poza konwencjami i poza czasem. Temat miłości jest tu pokazany w sposób żywy, naturalny, a równocześnie niebanalny. Sceny są pełne uroku i fascynacji. Temat tworzy tu harmonijną całość z formą, podlegającą zasadom wielkiej sztuki. Wysokiej klasy majsterstwo, przy zachowaniu pierwotnej prostoty i naiwności w sensie żywego i zawsze świeżego reagowania na zjawiska, daje w sumie oryginalną i niepowtarzalną formę. Są to wspólne cechy, które łączą te wszystkie rzeźby, pozbierane z różnych epok, choć każda z nich jest odmienna i posiada własny świat formy.

Między symbolem a życiem.

Jeśli przyjmiemy, że cała sztuka od pierwszych przejawów twórczości plastycznej człowieka po dzień dzisiejszy zawarta jest pomiędzy tymi dwoma przeciwstawnymi widzeniami świata form, to czy można stwierdzić z całą pewnością, że któreś z nich wyprzedzało to drugie? Dla wykazania pierwszeństwa jednego z dwóch biegunów w sztuce posłużę się znaną książką duńskiego pisarza Rudolfa Broby-Johansena pt. *Sztuka i środowisko*¹. Do niedawna, bo aż do pierwszych kilkunastu lat naszego stulecia, uważano, że tak jak sztuka dziecka rozwija się, poczynawszy od bliżej niesprecyzowanych punktów, linii i kresek, przez znaki, w których koło znaczy głowę, punkty – oczy, a kreski – usta, nos lub ręce i nogi, tak samo krzyże, koła, rytm kresek, punktów zaobserwowany na naczyniach glinianych młodszej epoki kamiennej (od dziesięciu do trzech tysięcy lat przed naszą erą) są zapoczątkowaniem twórczości artystycznej. Uważano, że ludzie dopiero po wyćwiczeniu się w geometrycznych rysunkach nabrali biegłości do rysowania tego, co jest wyobrażeniem czegośkolwiek. Tymczasem odnalezienie skalnych malowideł starszej epoki lodowej (od trzydziestu do dziesięciu tysięcy lat przed naszą erą), wcześniejszych o nieokreślone tysiące lat od jakichkolwiek innych dzieł sztuki, musiało całkowicie zrewolucjonizować tę teorię. Była to sztuka wolnego człowieka, myśliwego, którego bytowanie, początkowo wędrowne, nie było związane ze wspólnotą, człowieka będącego panem samego siebie. Zdobywanie żywności wymagało niebywałej bystrości zmysłów. Człowiek musiał osiągnąć fenomenalną pewność w posługiwaniu się okiem i ręką bez żadnych pomocniczych środków. Zwierzęta, które łowił, stanowiły treść jego życia – myślał o nich, śnił, były w jego umyśle i fantazji. Taki człowiek w sposób naturalny po prostu malował, by dać wyraz temu, co tkwiło w nim samym i co pochłaniało bez reszty jego życie. To również wyjaśnia, dlaczego wizerunki zwierząt były widziane tak ostro i odwzorowane tak znakomicie

żywo. Dają one świeże wrażenie widzianego w ruchu zwierzęcia, bez śladu fantazji bądź idei. Świat kształtów malowideł skalnych został wzięty wprost z natury. Łowcy z epoki lodowej brali naturę, jak ją widzieli, a swoje malarstwo pojmowali bezpośrednio bez ubocznych myśli oraz głębszych znaczeń. Tworzenie, jak i oglądanie musiało dawać im zadowolenie i radość. W młodszej epoce lodowej sztuka zmienia swój charakter. Wynika to ze zmiany trybu życia. Człowiek z nieskrępowanego niczym myśliwego staje się rolnikiem, pasterzem, który wchodzi w skład wspólnoty mającej nakazy, zakazy, wspólne potrzeby i rytuały, w prymitywnej zbiorowości zaangażowanie się jednostki nie odgrywa już tej roli, co w bycie myśliwego, dla którego każdy dzień był nowy, odmienny. Uprawa roli te wiąże się z wykonywaniem tych samych czynności dzień po dniu. Indywidualność blednie w jednostajności. Rytm i powtarzanie odbija się na wszystkim, co rolnik podejmuje: to wchodzi mu w krew. Na skorupach ceramicznych rolników i pasterzy kreski, monotonnie zrytmizowane punkty, trójkąty, zygzaki oznaczają liczbę w stadzie, miarę gruntu itp. Są to proste i łatwe do przekazania symbole w systemie geometrycznych form. Sztuka staje się obowiązkowym zajęciem. Nie jest czymś, co daje radość. Człowiek działa według sztywnych reguł, których wyuczył się, zmuszony podporządkować siebie odziedziczonej tradycji zbiorowości. W nowych warunkach zmysły nie rozwijają się tak silnie. Ważniejsza staje się pamięć niż dar spostrzegania. W sztuce tych ludów można zauważyć postępującą stylizację, poczynawszy od przedstawiania postaci czy rzeczy, aż do schematycznie dekoracyjnych znaków.

Im luźniejsze zatem wykształcą się związki wspólnoty danej epoki, im bardziej indywidualizm zdobywa pole działania, tym bardziej styl zmierza w kierunku realizmu i wszędzie tam napotykamy na nieskrępowany rozwój formy.

Natomiast gdy życie społeczne zbliża się do jednostajności prymitywnej kultury rolnej, gdzie jednostka podporządkowana jest silnie zespolonej zbiorowości i poddana surowym regułom, formy będą schematycznie stylizowane i symbolizujące. Ma to odniesienie do wszystkich późniejszych epok, z tym że forma społeczeństwa, reprezentowana wyłącznie przez kulturę, której prawzorem był myśliwy-łowca, albo kulturę rolników i pasterzy, istniała tylko w prymitywnym stadium rozwoju. Rozwinięte społeczeństwa dowodzą typów mieszanych.

Rudolf Broby-Johansen w pierwszych rozdziałach swej interesującej książki obrazowo opisuje narodziny twórczości plastycznej. Naukowych jednak podstaw systematyzujących tego rodzaju obserwacje pierwocin sztuki

należy szukać w historii filozofii, która rozróżniając dwa źródła zainteresowań ludzkich, mianowicie praktyczne i kontemplacyjne, stwierdza, że to drugie, identyfikujące się z bezinteresowną ciekawością ogólną działa bez motywów i korzyści praktycznych w poszukiwaniu prawdy. Z tego źródła wywodzą się badania naukowe, filozoficzne, podróże odkrywcze itd., czynione gwoździ zadowolenia i radości. Ma tu swoje źródło również sztuka, która nie mogłaby istnieć bez ciekawości ogólnej, lecz sztuka pojęta jako obrazowe odwzorowanie przyrody w przedmiotach, stworzonych dla samej przyjemności tworzenia i oglądania, dająca ukojenia z kontemplacji piękna, podobne do tego, które towarzyszą kontemplacji prawdy². Natomiast do źródła zainteresowań praktycznych skupionych na chęci widzenia rzeczy takimi, jakie chcemy, by były, można, sądzę, zaliczyć sztukę o charakterze ideoplastycznym.

Podążając dalej śladami myśli R. Broby-Johansena i uznając jego punkt widzenia na narodziny sztuki za przekonujący, należałoby stwierdzić, że cała współczesność łącznie ze sztuką opanowania przez symbol – znak jest wynikiem wchłonięcia jednostki przez cywilizację techniczną, której gwałtowny rozwój podporządkował sobie i narzucił nowe rygory i prawa, a tym samym ograniczył odrębność i w pewnym sensie wolność.

Wyrazem naszych czasów jest zalew wszelkiego rodzaju informacji na piśmie – pismo, jak wiadomo, z obrazkowego, a więc fizjoplastycznego przedstawienia stało się ideoplastycznym. Tempo życia i chęć przekazania w skrótowym zapisie informacji, zakazu czy nakazu, dały w konsekwencji niezliczoną ilość znaków i symboli. Rozważmy jednak, czy są one tak dobrym sposobem porozumiewania się, to znaczy, czy są dla każdego zrozumiałe. Na przykład znak krzyża dla chrześcijan jest wiadomym symbolem. Na długo jednak przedtem był uważany za ideowe plastyczne wyobrażenie słońca – jest to szczytkowa forma okręgu z krzyżującymi się promieniami w środku. Każda kultura i epoka wytwarza własne, dla siebie zrozumiałe symbole.

Symbol jest więc rzeczą umowną, stąd w ostatnich kilkunastu latach obserwujemy masowy nawrót do przekazów

o charakterze fizjoplastycznym: ilustracja, kino, telewizja – informatyka audiowizualna. Znak drogowy ze skaczącym jeleniem lub dzieckiem wkraczającym na pas jezdni zrozumiały będzie dla każdego w Europie, Azji czy Afryce, tak samo przekreślony rysunek palącego się papierosa czy płonącego ogniska.

Powracam po tej przydługiej dygresji do rzeźby – symbolu. Przedstawione tu rzeźby: Henry'ego Moore'a zatytułowana *Dwie formy* i Hansa Hartunga *Sytuacja*, zostały odczytane przeze mnie jako symbolizujące temat miłości. Ktoś inny jednak odczytać je może zupełnie odmiennie. Rzeźba Jacquesa Lipchitza zatytułowana *Le couple*, zdawałoby się dość czytelna, skojarzyła się komuś z „dziwnym zwierzątkiem” (a może taki był zamiar autora?).

Czy ten, moim zdaniem, pewien niedostatek rzeźby symbolu, wykazany powyżej, będzie stanowić wartość w sensie zagadki, czy też pozostawi niedosyt w obcowaniu z tą formą, pozostanie zawsze sprawą subiektywną odbiorcy.

A twórca? Celowe jest zdawanie sobie sprawy od wcześniejszych lat twórczości swoich własnych predyspozycji, ciągnących w kierunku jednej z dwóch tendencji w sztuce, po to, by móc w pełni rozwijać swą indywidualność i znaleźć własny świat formy. Sądzę jednak, że podobnie jak sztuka wyszła od zmysłowej obserwacji życia i dopiero z niej powstał nurt oparty na interpretacjach i spekulacjach, tak samo artysta, zanim posiędzie zdolność interpretowania natury, musi osiągnąć sprawność w sensualnym jej widzeniu. Nie istnieją bowiem różne prawa sztuki, a bez pomocy formy na zasadzie samej spekulacji umysłowej dzieło rzeźbiarskie powstać nie może.

Pozostawiam wszystkie rozważania i teorie, i usiłuję wyobrazić sobie wielką sztukę: rzeźbę, malarstwo, poezję, prozę, muzykę, teatr – bez tematu miłości albo temat ten od wieków wyrażany wyłącznie za pomocą znaków i symboli – to jakby świat bez uczucia miłości lub miłość zaszyfrowana kodem.

***Ogień jest ogniem, chociaż popiół go przystoni,
Święte mury miłosnej nie stłumią pożogi,
Miłość równym jest władcą w świecie i w ustroni.
Przed tym bogiem, co razi i niebieskie bogi,
Żadna modlitwa ni post nie uchroni!***

Pierre Ronsard, *Sonet*, przeł. L. Długosz

¹ Przeredagowana wersja wykładu wygłoszonego podczas przedmiotu kwalifikacyjnego na stanowisko docenta na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku 14.05.1974 roku.

² R. Broby-Johansen, *Kunst und Umwelt*, Dresden 1965.

³ B.D.G. Fuller, *Historia filozofii*, t. 1, przeł. C. Zamierowski, Warszawa 1963.

Fragmenty recenzji działalności twórczej i pedagogicznej doc. Janiny Stefanowicz-Schmidt w związku z wnioskiem o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku

Ważną dziedziną twórczości p. Stefanowicz jest dyscyplina medalierstwa. W większości realizowanych medali, dokumencie czasu, zauważalny jest wyraz osobistego stosunku do rozwiązywanych tematów – tematów historycznych, religijnych, społecznych, tematów podejmowanych na zamówienie, których artystka nie unika, gdzie troska o znalezienie najtrafniejszej formy dla wyrażenia tych treści, osiągnięte rezultaty, stanowią o profesjonalizmie, również o wartości i dojrzałości artysty w relacjach odbioru społecznego.

Poszukiwania artystyczne doc. Janiny Stefanowicz wynikające z humanistycznego widzenia świata, często klasyczne w swoich rozstrzygnięciach formalnych – wynikające

z pełnej skupienia i powagi koncentracji, pewnej intymności w przekazywaniu własnych przeżyć i doznań – niewątpliwie stanowią o substancji wyrazowej dzieła – stanowią, że twórczość ta, o cechach dużej delikatności, subtelności widzenia i kojarzenia, szlachetnej dyscypliny formy, precyzyjnego opanowania rzemiosła, staje się autentyczna w swojej wymowie.

Osiągnięcia i sukcesy w dziedzinie medalierstwa, ujawnione wybitne predyspozycje pedagogiczne każą Radzie Wydziału w roku 1981, w okresie reaktywowania Wydziału Rzeźby – powierzyć doc. J. Stefanowicz organizację i prowadzenie nowo powołanej Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich. [...]

prof. Franciszek Duszeńko
PWSSP – Gdańsk

Poszukiwania twórcze autorki koncentrują się na motywie postaci ludzkiej i na portrecie – w tym względzie stanowią więc kontynuację poprzedniego okresu twórczości. [...]

Na szczególną uwagę zasługuje realizacja reliefowa drzwi do kościoła oo. Pallotynów w Gdańsku. Jest to piękna, trzyczłonowa kompozycja, utrzymana w tonie wysublimowanej szlachetności. Została ona osiągnięta przez szczególny sposób powiązania motywu pejzażowego z postacią ludzką, w oszczędnym, odrealnionym rysunku drzew i gałęzi, w określonych rytmach wznoszących się ku górze. Tu widać ogromne doświadczenie i wysokie walory i umiejętności autorki w rozwiązywaniu płaszczyzn reliefowych, w sięganiu do form płaskich i bardzo płaskich, osiągając zamierzone efekty formalne i wyrazowe.

Kolejnym, ważnym etapem rozwoju twórczego Janiny Stefanowicz-Schmidt są prace, wykonane z okazji II, III i IV Biennale Dantego w Rawennie. Zwłaszcza wieloczłonowa plakietka pt. *Tryptyk* zwraca uwagę dojrzałością formy artystycznej. Posiada ona w reliefie środkowym pięknie rzeźbioną postać ze skrzydłami, łączącymi we wspólną całość, część środkową, centralną, z dwiema bocznymi, na których zostały umieszczone postacie historyczne u dołu i aniołowie u góry. Płaskość reliefu i czystość rysunku pozwoliły osiągnąć szlachetność ekspresji w tej kompozycji o dużej ilości rozmaitego detalu i elementów dodatkowych. Wszystko zostało podporządkowane określonym podziałom architektonicznym, dając harmonijną całość jako efekt najwyraźniej zamierzony, nieprzypadkowy.

Twórczość Janiny Stefanowicz-Schmidt ulegała różnym transformacjom w różnych okresach, obecnie zaś w medalierstwie nabiera szczególnego znaczenia w portrecie, potęgującego doniosłość jako nośnika treści humanistycznych.

Znajduje to wyraz w wielu realizacjach medali okolicznościowych, pamiątkowych i historycznych odlewanych w brązie lub bitych z redukcji. Kierowanie uwagi na medal historyczny niesie ponadto szczególnie ważny walor wychowawczy przez wskazywanie ciągłości historycznej. Medalierstwo jest dziedziną sztuki szczególnie do tego predestynowaną, jednocześnie zaś, w ogniu krzyżujących się dzisiaj krańcowo różnych kryteriów nowoczesności w sztuce nie rzadko narażoną na zepchnięcie na tor boczny. Medale Janiny Stefanowicz-Schmidt stawiają ten problem bardzo wyraźnie na korzyść sztuki medalierskiej.

Na uwagę zasługuje forma artystyczna prac Janiny Stefanowicz-Schmidt, umiejętne posługiwanie się symbolem, skrótem myślowym, oszczędność środków wyrazowych. O ile na ogół cechuje autorkę zamiłowanie do kompozycji klasycznej, harmonijnej, o tyle nierzadko stosuje ona założenia niekonwencjonalne, jeżeli chodzi o rozwiązanie całości medalu wraz z kompozycją napisu i z liternictwem, które traktuje jako relief. W pracach odlewanych w brązie często występuje portret w zasadzie klasyczny, ale obdarzony finezją i co jest bardzo interesujące, nie-monotonny, jakby nacechowany przejrzystością przez stosowanie w reliefie cienkiej niteczki wypukłej kreski, łączącej napis z rzeźbionym motywem w jednorodną całość. Często też zostaje porzucony kształt tradycyjnego krążka, każdy medal posiada swoją własną, oryginalną formę, wynikającą z całości kompozycji.

Prace autorki służą rozpowszechnianiu i poszerzeniu wiedzy o historii i dokonaniach przede wszystkim regionu gdańskiego. Tutaj wymienić należy takie realizacje medalierskie jak np.: *30 lat Wybrzeża*, *50 lat Daru Pomorza*, *60 lat Szkoły Morskiej*, *800 lat Katedry w Oliwie*, *40 lat Teatru Wybrzeża*. [...]



Pracownia rzeźby prof. Alfreda Wiśniewskiego,
Wielka Zbrojownia w Gdańsku, ok. 1960, fot. T. Link



Pracownia rzeźby prof. Alfreda Wiśniewskiego,
Wielka Zbrojownia w Gdańsku, ok. 1960, fot. T. Link



Pawilon Rzeźby, Park Północny, od lewej stoją: Zofia Demkowska, NN, Jacek Puget, Stanisław Horno-Popławski, Alfred Wiśniewski, NN, NN, Janina Stefanowicz, NN, Anna Pietrowiec, Adam Smolana, Lucyna Kierzkowska, Franciszek Duszeńko, Iza Berwertz (Smolana), NN, siedzą: Morawski, Sławoj Ostrowski, Sopot, 1969



Adj. Janina Stefanowicz-Schmidt (na dole w środku) ze studentami, pracownia prof. Alfreda Wiśniewskiego, ul. Obrońców Westerplatte, Sopot, 1970–1971



Korekta w pracowni rzeźby podczas nieobecności prof. Wiśniewskiego (stypendium w Paryżu), październik 1968



Wybory rektora PWSSP w Gdańsku, 1981, fot. W. Węgrzyn

Działalność naukowa, dydaktyczna i organizacyjna

■ Przebieg pracy dydaktycznej

- 1949 Rozpoczęcie studiów na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie, od 1954 roku Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku
- 1954–1973 Asystentka w **Pracowni Rzeźby prof. Alfreda Wiśniewskiego**
- 1955 Dyplom w Pracowni Rzeźby prof. Stanisława Horno-Popławskiego, Wydział Architektury Wnętrz Studium Rzeźby PWSSP w Gdańsku
- 1954 Młodsza asystentka, Wydział Architektury Wnętrz Studium Rzeźby
- 1956 Asystentka
- 1958 Starsza asystentka, Katedra Rzeźby, Wydział Rzeźby
- 1964 Adiunkt
- 1973–1976 Prowadzenie Pracowni Rzeźby dla I roku, Katedra Kształcenia Podstawowego, Wydział Malarstwa i Rzeźby
- 1975 Docent
- 1976–1978 Prowadzenie **Pracowni Małych Form Rzeźbiarskich**
- 1978–1981 Zajęcia z przedmiotu rzeźba w Zaocznym Studium Wychowania Plastycznego
- 1981–2001 Kierowniczka nowo powołanej **Pracowni Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich** technologia i specjalizacja, Wydział Rzeźby
- 1990 Profesor nadzwyczajny, Wydział Rzeźby PWSSP, od 1996 ASP w Gdańsku
- 1998 Profesor zwyczajny
- 2001 Zakończenie pracy na uczelni

■ Działalność organizacyjna i pełnione funkcje na uczelni

- 1966, 1975 Prowadzenie plenerów studenckich w Pińczowie
- Komisarz wystaw końcoworocznych
- 1975–1976 Członkini Komisji Dyscyplinarno-Odwoławczej dla studentów
- 1981 Przewodnicząca Zespołu Wykładowców Przedmiotów Artystycznych w Zaocznym Studium Wychowania Plastycznego
- 1981–1984 Delegatka Rady Wydziału Rzeźby do Senatu PWSSP w Gdańsku
- 1984–1987 Członkini Komisji Dyscyplinarnej dla pracowników
- 1981 Członkini Komisji Egzaminów Dyplomowych
- 1981 Członkini Komisji Rekrutacyjnej
- 1982 Organizacja warsztatów odlewniczych
- 1986–1987 Organizacja i przewodnictwo jury konkursów medalierskich:
- 300. rocznica śmierci Jana Heweliusza
- 40-lecie PWSSP w Gdańsku
- Medal im. Bernarda Chrzanowskiego dla Towarzystwa Kaszubsko-Pomorskiego,

■ Działalność naukowa i dydaktyczna

Opracowanie pionierskiego programu nauczania w Pracowni Małych Form Rzeźbiarskich i Medalierstwa w ramach przedmiotu obowiązkowego Technologie Rzeźbiarskie dla II roku i w ramach wybieranych specjalności dla III i IV roku

Recenzje prac magisterskich, Zaoczne Studium Wychowania Plastycznego

Opieka i funkcja promotora pracy dyplomowej oraz przewodu kwalifikacyjnego I stopnia (doktorskiego) Jana Szczypki

Recenzje w przewodach kwalifikacyjnych II stopnia (habilitacjach): Ludmiła Ostrogórska, ASP Gdańsk i Alicja Majewska, UMK Toruń

■ Działalność społeczna, organizacyjna i kulturowa

- 1954–1964 Praca przy odbudowie Głównego Miasta w Gdańsku
- 1957–1959 Członkini Zarządu Sekcji Rzeźby ZPAP
- 1960 Prace przy organizacji i urządzaniu Muzeum Miasta Żnina
- 1967 Projekt i realizacja popiersia Marii Skłodowskiej-Curie dla szkoły jej imienia w Gdańsku
- 1971–1973 Współpraca ze Skarbcem Emisyjnym NBP przy projektowaniu monet
- 1971 Członkini Komisji do spraw Medalierstwa ZPAP w Gdańsku
- 1971 Członkini AIAP
- 1974 Projekt zagospodarowania terenu i usytuowania pomnika Elizy Orzeszkowej, Sopot
- Udział w jury konkursów medalierskich organizowanych przez ZPAP
- 1988 Współorganizatorka ogólnopolskiego pleneru „Między światłem a tajemnicą”
- 1989 Współorganizatorka oraz członek jury konkursu interdyscyplinarnego p.t. „Tworzenie przestrzeni sakralnej w nowych kościołach”
- 1990 Członkini Rady Fundacji „Pro Arte Sacra”
- 1993 Udział w Sejmiku Kultury, Sopot
- 1993–1995 Członkini Kapituły Dorocznej Nagrody Prezydenta Miasta Sopotu,
- 1994 Członkini Komisji Wydziału Kultury UM w Sopocie

Opinia

O Janinie Stefanowicz, urodzonej 17. IV. 1930 R.
studia rysunku ukończyła na Wydziale Rzeźby PWSSB
w Szczecinie, uzyskała dyplom o dniu 24. IV. 1955.
J. Stefanowicz jest wybitnym młodym rzeźbiarzem.
Jeszcze bieżąco tworzy. Wykazuje również kilka
przez niektórych pracowników dla oddziału rzeźby
z którego miasta w Szczecinie.

W pracy pedagogicznej wykazuje się dużym zaangażowaniem
i jest w stanie na swój sposób i indywidualnie i indywidualnie
artystycznie, bierze pod uwagę każdego ucznia.
Polska młoda i polityczna nie tylko artystycznie.
W pracy młodej artystki obywatela, nie mniej jednak
z zainteresowaniem jej roboty wyrażają się również
autorki.

Wieloletni wydział architektury Wydziału i Studium
Rzeźby Stwierdził o jej pracy do Janinie
Stefanowicz tytułem naukowego asystenta.

Adam Haupt

OPINIA

Twórczość JANINY STEFANOWICZ nie jest spontaniczna ani ilodolowa
obfita. Dojrzała artystka pracuje długo, i naukowo w oparciu
o dociekliwe studia natury.

Jest to zjawisko dzisiaj dość rzadkie, w powodzi otaczającej
nas mody, efekciarstwa, wykrzywiania i spekulacji.

Doświadczenie i świadomość środków, duża kultura i morale
artystyczne kierują artystką ku własnej, niełatwej drodze.

Udział w wystawach /sawuse ulany i pozytywne/ nigdy
nie jest pejses, - tylko kontrolą własnych osiągnięć.

Wniosek - na dyplomie. przy Janinie

Gdańsk, dnia 25. XI. 1964r.

/prof. St. Horno-Popławski/

OPINIA

JANINA HEFANOWICZ-SMIDT jest zatrudniona w P.O.S.S.P. w Gdańsku na Wydziale Śledczy od 1.X.1958 r. poznaczona jako asystent, następnie od 1.X.1958 jako st. asystent.

1/ Wzrost - ukończyła na Wydziale Śledczy w tw. Szczeciń w 1955 r. Federalna stypendia artystyczna.

2/ Wykształcenie artystyczne

Ściśle ale bardzo uciążliwa, oparta o rzetelną znajomość faktów, dobre widzenie i precyzyjne uchwycenie.

3/ Wzrost

J. Stefanowicz brała udział w wystawach ogólnopolskich i okręgowych takich jak:

"Wzrost w Polsce o Półdnie" Warszawa 1950 r.

Wystawy "Młodego Malarskiego i Śledczy" :

Festival w Sopocie - 1957 r.

" " - 1958 r.

" " - 1959 r.

I Ogólnopolska Wystawa Śledczy Warszawa - 1960 r.

Wystawa Główna Gdańska :

Festival Sopocki - 1963 r.

4/ Wzrost - Wzrost

Wydawnictwo - wyst. "Wzrost w Polsce o Półdnie" Warszawa 1950 r.

Wzrost - Wyst. "Młode Malarskiego i Śledczy" Festival Sop. 1957 r.

Wzrost - " " " Festival Sop. 1958 r.

Wzrost - I Ogólnopolska Wyst. Śledczy Warszawa 1960 r.

5/ Wzrost - Wzrost

Ministerstwa Kult. i Sztuki

6/ Wzrost - Wzrost

Na stanowisku asystenta i st. asystenta jest obowiązkiem i powinnością zaangażowana w problemy artystyczne i wychowawcze pracowni.

dy. Winiowski

/prof. Alfred Winiowski/

Gdańsk, dnia 22.XI.67.

Opinia

b. Janina Hefanowicz-Smidt jest zatrudniona w P.O.S.S.P. w Gdańsku na Wydziale Śledczy od 1.X.1958 r. poznaczona jako asystent, następnie od 1.X.1958 jako st. asystent i obecnie od dnia 15.X.1964 r. jest na stanowisku adiunkta. ~~Od~~ Od początku swojej pracy w Gdańsku jest u niej stażem w pol. pracowni i w prowadzeniu własnej działalności; zawsze sumiennie i lojalnie, poświęca zaangażowanie w problemy artystyczne, wyrażające o pracowni, jest wartościowym pracownikiem i osoby ~~Wzrost~~ Wzrost, przystawia artystyczną Janinę Hefanowicz-Smidt oparta o dużą wiedzę fachową i ogólną i powołuje do działania artystyczne pojawia się w pracy skłonność do wymysłów i kłamstw, ale powołuje ~~Wzrost~~ Wzrost, jako osoby.

dy. Winiowski

20.V.67.

Katalogi

Katalogi krajowych i zagranicznych wystaw z lat 1957–1985

Katalog BWA, Sopot 1978.

Periodyki

Rzeźba Polska, „Polska” 1960, nr 8/72, artykuł i fotografia.

Z siedmiu miast, Gdańsk, Gdynia, „Panorama Północy”, 11 marca 1962, nr 10, nota biograficzna i 2 fotografie.

A. Wronka, *Oto teraz czas pożądaney, oto teraz dzień zbawienia*, „Przewodnik Katolicki”, 11 marca 1962, nr 10, fotografia na s. 152.

Galeria Liter, „Litera” 1962, nr 3, nota biograficzna i 2 fotografie, s. 30.

Rzeźba w Zbrojowni, „Litera” 1964, nr 11, s. 16.

Współczesna architektura sakralna, „Polska” 1965, nr 12.

Pamięci dni męczeństwa, „Przewodnik Katolicki”, 30 maja 1965, s. 195–196.

Rozmowa z Janiną Stefanowicz-Schmidt, „Dziennik Bałtycki” 1966, nr 102.

W 100 rocznicę urodzin M. Curie-Skłodowskiej, „Głos Wybrzeża”, 30 października 1967, nr 258.

J. Olejnik, *Czas terazniejszy Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, „Słowo Powszechne”, 13 kwietnia 1968, nr 89.

M. Jaworski, *Kaplica kapłańska*, „Przewodnik Katolicki”, 1969, nr 36, s. 329–330, fotografia.

Zwycięstwo Jędrzejki, „Żołnierz Polski”, 10 maja 1970, nr 18–19, s. 2.

Pamiątkowy medal W XXV Rocznice Zwycięstwa, „Żołnierz Wolności”, 12 lutego 1970, nr 12, 2 fotografie, s. 2.

„Wiraze”, 9 maja 1970, nr 19, fot. na s. tytułowej.

W XXV rocznicę zwycięstwa 1945–1970, „Za Wolność i Lud” 1970, nr 6, fotografia na stronie tytułowej.

J. Stefanowicz-Schmidt laureatką konkursu na medal „W 25 rocznicę zwycięstwa”, „Głos Wybrzeża”, 30 stycznia 1970, nr 25, s. 1.

Ekspozycja medali sportowych, „Stolica” 1972, nr 16.

50-lecie KKS Gedania. Odznaka „Zasłużonym Ziemi Gdańskiej” dla klubu-jubilata, „Dziennik Bałtycki”, 18 września 1972, nr 222.

Jaki będzie pomnik Konrada?, „Dziennik Bałtycki”, 29 grudnia 1973, nr 307.

Konkurs na pomnik Józefa Konrada rozstrzygnięty, „Głos Wybrzeża”, 20 grudnia 1972, nr 302, s. 1.

„Biuletyn Numizmatyczny” 1974, nr 5, s. 95, nota, fotografia medalu A. Bliklego.

Sopocka srebrna plakietka dla dyr. Henryka Debicha, „Dziennik Bałtycki”, 12 lutego 1975, nr 36.

Nagroda prezydenta m. Sopotu dla prof. Romana Heisinga, „Dziennik Bałtycki”, 26 stycznia 1976, s. 2.

S. Boratyński, *Plastycy gdańscy – List z Warszawy*, IKP, 16 kwietnia 1976.

R. Erbe, *Formuła szerokiej demokratycznej prezentacji*, „Dziennik Bałtycki”, 17 kwietnia 1977, nr 85/16.

K. Madej, *Symbolika LWP (1943–1978)*, „Dziennik Warszawski” 1978.

List z Warszawy. Postawy twórcze w środowisku gdańskim, IKP, 1980.

60 lat Szkoły Morskiej, 50 lat „Daru Pomorza”, „Morze” 1980, nr 5, s. 9.

„Morze” 1980, nr 6, fotografia na okładce.

Z. Watrak, *Rodowody i kontynuacje rzeźby gdańskiej. Mistrzowie i uczniowie gdańskiej uczelni*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1985, nr 8, s. 117, 120–121.

J. Wnukowa, *U źródeł szkoły talentów i charakterów*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1987, nr 10, s. 174–188.

Vivat profesores!, „Dziennik Bałtycki”, 1 marca 1990, s. 1.

A. Szytak, *Kronika życia kulturalnego Wybrzeża Gdańskiego 1991–1993*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1996, nr 16, s. 151.

W. Pawłowicz, *Wierni Bogu i Ojczyźnie*, „Cracovia Leopoldis” 2009, nr 4, s. 8–11.

G. Ryba, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 2013, R. 4, s. 132–155.

Książki

- E. Widder, *Europäische Kirchenkunst der Gegenwart, Danzig Marienkirche „Christus in der Rast“ von Janina Schmidt*, Linz Österreich 1964, s. 102, fot. 157.
- I. Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 174–175.
- A. Rudziński, *Wojsko Polskie w Sztuce 1945–1970*, Warszawa 1971, fot. 102.
- B. Szermer, *Gdańsk – przeszłość i współczesność*, Warszawa 1971, s. 80.
- Sport w medalierstwie*, pod redakcją W. Lipko, Muzeum Kultury Fizycznej i Turystyki, Warszawa 1972.
- M. i A. Szypowscy, *Gdańsk*, Warszawa 1978.
- Leksykon projektantów i wykonawców medali polskich w latach 1945–1985*, Warszawa 1985.
- M. i A. Szypowscy, *Oliwa – Muzyka wieków*, Warszawa 1987, fot. 43.
- Z. Pawłowicz, *Kościoty Gdańska i Sopotu*, Gdańsk 1991.
- J. Jaworska, *Artyści polscy o Papieżu*, Kielce 1996, s. 64, 251, 357, 380.
- Kościoty Gdańska*, Bydgoszcz 2000.
- Parafia Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku*, oprac. A. Pałucha, Gdańsk 2001, s. 92–95.
- Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 128–129.
- J. Golec, *Sopocki Album biograficzny*, Cieszyn 2008, s. 481–482.
- Współcześni uczeni polscy. Słownik biograficzny* pod redakcją J. Kapuścika, t. IV: S–Ż, red. M. Halawa, Warszawa 2002, s. 227.
- Kościoty Archidiecezji Gdańskiej. Nasze dziedzictwo*, red. K. Wnuka, Gdańsk 2006, t. 1: s. 18, 227–228, t. 2: s. 209, 211, 214–215.
- W. Zmorzyński, *Rzeźba*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk 2005, s. 154–155, 157.
- J. Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015, s. 202.
- D. Lipska, *Dekoracje fasad gdańskich kamienic przypisywane Andrzejowi Schlüterowi Młodszeemu*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2011, nr 40, s. 95–128.
- R. Konik, *Myślenie Kamieniem. Wspomnienie o Stanisławie Horno-Popławskim*, Wrocław 2016, s. 155.
- D. Grubba-Thiede, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, Warszawa 2016, s. 210, 215.
- S. Duda, *Żagiel Wybrzeża*, Kraków 2018, s. 177–195, 206–209.

Audycje

- L. Kujawski, felieton, Panorama, TV Gdańsk, emisja: 10 kwietnia 1976,
- M. Żerwe, *Portret Inki we wnętrzu*, z cyklu *Artyści*, Radio Gdańsk, 30 listopada 2017.

Wykłady

- D. Grubba-Thiede, *W ciszy i blasku lamentacji. Sztuka Janiny Stefanowicz-Schmidt oraz Magdaleny Schmidt-Góry we wnętrzach sakralnych Trójmiasta*, Symposium naukowe Instytutu Historii Sztuki UG „Sztuka współczesna we wnętrzach sakralnych na Pomorzu po 1945 r.”, Uniwersytet Gdański, 9 maja 2014.

Sztuka w sposób naturalny kumuluje w sobie przemianę, jest przecież ekspresją pokoleń i zmieniających się wizji świata. Metamorfoza jest więc dla niej właściwa, dzieje się bowiem zawsze w kontekście przeszłego. Ważne, by starać się zrozumieć sens tego, co minione, by świadomie korzystać z przywileju przeobrażeń we współczesność, by kształtowanie własnej tożsamości odbywało się w całej pokoleniowej złożoności. Inicjatywa powstania serii publikacji zatem jest zachowaniem azymutu, wyrazem szacunku dla tradycji oraz pamięci o poprzednikach i ich dorobku artystycznym, także intelektualnym. Seria to kompendium wiedzy o tych, którzy stworzyli w pewnym sensie bazę dla obecnej uczelni. To dzięki opisowi przeszłości, a także analizie minionego czasu lepiej zrozumiemy specyfikę gdańskiego środowiska rzeźbiarskiego.

Godne zauważenia jest także, że funkcję redaktora naukowego akurat tej monografii objęła córka bohaterki, również rzeźbiarka i dydaktyk ASP w Gdańsku. Tym samym uzyskujemy opracowanie, które jest nie tylko wnikliwym opisem sylwetki artystki, pedagoga, ale także człowieka przedstawionego w kontekście czasu i miejsca. Dołączona bogata dokumentacja fotograficzna i źródłowa nie tylko poświadcza dorobek prof. Janiny Stefanowicz-Schmidt, ale też przybliża szerszy obraz powojennego czasu i warunków, w których funkcjonowała. Odręczne dokumenty pisane ręką takich mistrzów, jak prof. Stanisław Horno-Poptawski, prof. Adam Haupt i prof. Alfred Wiśniewski oraz dołączone recenzje prof. Zofii Demkowskiej, prof. Franciszka Duszeńki są wartościowym dopełnieniem opracowania. To istotny składnik tej publikacji, cenny i inspirujący także dla przyszłych badaczy:

dr hab. Alicja Majewska, prof. UMK

Fragment recenzji monografii
Meta-morfozy. Janina Stefanowicz-Schmidt. Twórczość i dydaktyka.



Janina Stefanowicz-Schmidt przy pracy, Sopot, 2017, fot. M. Schmidt-Góra



Rysunek Jeana Effella dla Inki, 1960



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Redaktor naukowy

dr hab. Magdalena Schmidt-Góra

Recenzenci naukowci

dr hab. Alicja Majewska,

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska,

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Opracowanie graficzne

Dominika Gzowska

Autorzy zdjęć

Roman Goetel, Tadeusz Link, Magdalena Małyjasiak, Vahram Mkhitryan, Jan Olędzki, Leszek J. Pękalski, Zygmunt Schmidt, Magdalena Schmidt-Góra, Jan Stefanowicz, Zygmunt Szymoniak, Witold Węgrzyn, Zbigniew Treppa, Aldona Zdanowska.

Pozostałe fotografie z archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (Archiwum Kompozytorów Polskich) oraz archiwum rodzinnego Janiny Stefanowicz-Schmidt, Jolanty Ronczewskiej i rodziny Padlewskich.

Redakcja i korekta

Daria Majewska

Tłumaczenie

Aleksandra Serwińska

Składam podziękowania prof. Katarzynie Józefowicz, Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów za wsparcie realizacji wydawnictwa monograficznego oraz wystawy jubileuszowej, a także Zofii Watrak, Ludmile Ostrogórskiej, pani dr Grażynie Rybie i ks. dr Krzysztofowi Niedałowskiemu za zaangażowanie i wkład merytoryczny w monografię, Darii Majewskiej i Dominice Gzowskiej za wspieranie i twórczą współpracę oraz Ewie Padlewskiej i Tomaszowi Padlewskiemu za pomoc i udostępnienie archiwum rodzinnego, oraz mojej Mamie za cierpliwość i wsparcie.

Magdalena Schmidt-Góra

Wydawca

Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku



Druk

Drukarnia Biały Kruk Milewscy sp. j.

Nakład: 300 egz.

ISBN 978-83-65366-93-1

Gdańsk 2019

Na okładce: *Anioł*, kościół Zmartwychwstania Pańskiego w Gdańsku, 1998, fot. Jan Olędzki

Wsparcie finansowe projektu i publikacji

Dotacja podmiotowa na finansowanie podstawowej działalności statutowej przyznana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.



Zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego.



Zrealizowano z udziałem finansowym Gminy Miasta Sopotu.



