

PROFESOROWIE POZNAŃSKIEJ RZEZBY

JÓ ZEF KOP CZYŃ SKI



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

UAP | RZEZBA





Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



PROFESOROWIE POZNAŃSKIEJ RZEŻBY

JÓ
ZEF
KOP
CZYŃ
SKI



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

Spis treści

Józef Kopczyński
PROFESOROWIE POZNAŃSKIEJ RZEŻBY

I Słowem wstępu	9
redaktor serii Rafał Kotwis	
II Józef Kopczyński Biografia	11
Jan Matuszewicz	
III O drobnej rzeźbie dawnej i współczesnej	35
Praca kwalifikacyjna Józefa Kopczyńskiego na stopień docenta, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, maszynopis, 1970, archiwum rodziny, oprac. Jan Matuszewicz	
IV Dzieła w przestrzeni publicznej	
1. Pomniki	40
Jan Matuszewicz	
2. Rzeźby plenerowe	68
Anna Borowiec	
3. Tablice, medale, plakiety	99
Anna Borowiec	
4. Rzeźba sakralna	118
Anna Borowiec	

V	<i>Nie mogę żyć bez tetrania – o motywach i stylu sztuki Józefa Kopczyńskiego</i>	134
	Jan Matuszewicz	
VI	Wspomnienia	
	1. Uważność. Wspomnienia córki	165
	Małgorzata Kopczyńska	
	2. Wspomnienia syna	168
	Paweł Kopczyński	
	3. Wspomnienia kolegów rzeźbiarzy	174
	Wiesław Koronowski, Wiesław Napierała, Jacek Waltoś	
VII	Kalendarium	230
	oprac. Jan Matuszewicz	
VIII	Bibliografia dotycząca twórczości Józefa Kopczyńskiego	236
	oprac. Anna Borowiec, Jan Matuszewicz	

I

Słowem wstępu

dr hab. Rafał Kotwis, prof. UAP

Czym jest dziedzictwo twórcze, jeśli nie śladem obecności – zapisem myśli utrwalonej w materii, formie, geście?

Rzeźba – najbliższa materii z wszystkich sztuk – niesie w sobie paradoks: jej obecność jest trwała, a zarazem nieuchwytna. Trwa, choć czas i przestrzeń zmieniają konteksty; przemawia, choć pozostaje milcząca.

Seria Profesorowie Poznańskiej Rzeźby powstała z potrzeby uchwycenia tej podwójności – by mówić o twórcach, którzy odeszli, lecz wciąż przemawiają poprzez formy, jakie pozostawili.

Pamięć o artystach to nie tylko obowiązek historii. To akt filozoficzny – rozpoznanie ciągłości, w której to, co minione, nie znika, lecz współtworzy to, co aktualne. Rzeźbiarze, których sylwetki przywołuje ta seria, kształtowali nie tylko materię, lecz także świadomość – estetyczną, egzystencjalną, wspólnotową. Ich dzieła to formy myślenia zakorzenione w konkretnej tradycji, ale przekraczające ją – otwarte na przyszłość.

Wydział Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu oddaje tym cyklem hołd profesorom, których praca dydaktyczna i twórcza wyznaczała kierunki rozwoju poznańskiej szkoły rzeźby. To zaproszenie do dialogu – nie tylko z dziełem, ale i z postawą twórczą, dla której sztuka była przestrzenią wolności i odpowiedzialności.

Pierwszy tom poświęcony jest profesorowi Józefowi Kopczyńskiemu – rzeźbiarzowi, dla którego forma była sposobem istnienia myśli w świecie, a materia – partnerem w poszukiwaniu sensu.



Józef Kopczyński

Biografia

Jan Matuszewicz

Wstęp

Już w pierwszej klasie liceum podjąłem próbę „naukowego” zajęcia się postacią dziadka, wybierając jego twórczość jako temat własny na Olimpiadę Artystyczną. Niestety, odpadłem na drugim z trzech etapów, co ostudziło mój młodzieńczy zapał do zgłębiania tego tematu. Głównym powodem była trudność w dotarciu do informacji – ani dziadek, ani babcia nigdy nie przykładali szczególnej wagi do budowania swojego wizerunku czy dokumentowania dorobku, z wyjątkiem tego, co było od nich wymagane przez uczelnię, z tego względu dziękuję paniom Donacie Banaszak i Annie Borowiec za pomoc i dostęp do archiwaliów UAP, natomiast babci – Pelagii Wojewodzie-Kopczyńskiej, mamie – Małgorzacie Kopczyńskiej i cioci – Krystynie Idzikowskiej, za wspomnienia, których przez wiele lat słuchałem i zapamiętałem.

Lata 30. i 40. XX wieku

Józef Kopczyński przyszedł na świat w Żninie 17 października 1930 roku w rodzinie kupców zbożowych. Imię otrzymał po swoim ojcu i dziadku. Miał sześcioro rodzeństwa Helenę, Stefanię, Kazimierza, Krystynę, Hanę, Aleksandrę. Talent rzemieślniczy dziadek odziedziczył po matce, Marii¹ Nyce, która nauczyła się rzeźbienia w drewnie i tworzenia lalek w szkole dla panien, gdzie głównie skupiano się na umiejętnościach potrzebnych gospodyniom domowym. W domu Kopczyńskich była na strychu wielka szopka pełna lalek. Tego, jak one naprawdę wyglądały, możemy się tylko domyślać, ponieważ cała praca Marii (wraz z większością majątku rodziny Kopczyńskich) została zniszczona lub skradziona podczas II wojny światowej. Rodzinę Józefa Kopczyńskiego Niemcy wypędzili z ich żnińskiego domu w 1940 roku. Przesiedlono ich do Nowego Targu, gdzie za głodową pensję Józef Kopczyński senior prowadził księgowość tartaku należącego do okupanta. Jego syn, mając około 11 lat, zarabiał, rzeźbiąc kukiełki i lalki w drewnie, które za niewielkie sumy kupowali głównie niemieccy żołnierze, a także górale i okoliczni mieszkańcy. Do 2016 roku² byłem w posiadaniu reliktu takiej kukiełki. Była to drewniana głowa diabełka, malowana na czarno. Z dwóch gwoździ były wykonane oczy, jeden ząb był zrobiony z ułamanej wykałaczki. Piszę o tym, gdyż doświadczenie rzemiosła miało dla dziadka duże znaczenie w ukształtowaniu jego stylu, a także lalka, kukiełka – jako motyw i symbol – pełnią bardzo ważną rolę w interpretacji sztuki Kopczyńskiego.

Pierwsze lata powojenne

Po zakończeniu działań wojennych rodzina powróciła do Żnina. Nowa władza komunistyczna z własności Kopczyńskich (firma, spichlerz, kolej wąskotorowa, kamienica) pozostawiła im do dyspozycji ogołocone mieszkanie, a resztę własności upaństwowiono. Młody Kopczyński przed powrotem do szkolnej ławy pojechał odgruzowywać Warszawę. W Żninie w 1949 roku ukończył liceum, po maturze próbował dostać się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Niestety, z powodu odjęcia punktów za burżuazyjne pochodzenie nie udało mu się to³. Rok później został przyjęty na

1 Używała drugiego imienia Bronistawa.

2 Zdecydowaną większość zachowanych pamiątek i rzeźb przejął syn, Paweł Kopczyński, podczas likwidacji domu Kopczyńskiego przy ul. Na Szańcach 6 w Poznaniu.

3 W odmowach pisano wtedy: Niespełnienie wymogów robotniczych. Tak wspomina powód nieprzyjęcia Kopczyńskiego na studia Krystyna Idzikowska, siostra rzeźbiarza (rozmowa z dn. 01.03.2018).

kierunek rzeźba na Wydziale Wnętrz⁴. Inaczej kwestię tę przedstawia notka w zachowanym indeksie studenckim Kopczyńskiego: w 1951 roku zdaje egzamin w Warszawie, lecz „z powodu braku miejsc” zostaje przeniesiony na kierunek rzeźba w Poznaniu.

Lata 50. XX wieku

Kopczyński trafił na uczelnię w jednym z najgorszych momentów w jej powojennej historii. Trwała bowiem restrukturyzacja polskich uczelni artystycznych – reforma Mangelowej, nazwana tak od nazwiska kierowniczki Departamentu Szkolnictwa w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Ideą reformy było utworzenie uczelni sztuki „czystej” i „użytkowej”. Prawo do dyplomowania z zakresu malarstwa, rzeźby i grafiki pozostawiono w zasadzie jedynie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie. Pozostawiono też malarstwo i rzeźbę w szkole sopockiej oraz przez wzgląd na wielkie nagrody za rzeźby uzyskane przez Alfreda Wiśniewskiego także rzeźbę w Poznaniu. Poznań miał w myśl reformy uczyć meblarstwa, co jednak zmieniono na architekturę wnętrz. „Następstwa owej odgórnjej reformy były straszliwe i niedługo przyszło na nie czekać”⁵.

Z tymi perturbacjami szkolnictwa wyższego i zmaganiem się z socrealizmem wiąże się też osobista historia Kopczyńskiego. Poznańskie nauczanie rzeźby było zagrożone likwidacją, dlatego wykładowcom bardzo zależało, aby się przypodobać władzy centralnej. Z tego względu każdy miał przygotować „polityczną kolubrynę” – sporych rozmiarów dzieło o wymowie stalinowskiej. Pelagia Wojewodzianka na tę polityczną wystawę planowała wyrzeźbić Maksyma Gorkiego w pozycji stojącej, w płaszczu, który miał optycznie wydłużyć i tak smukłą sylwetkę pisarza. Wykładowca (asystent) Józef Kaliszan kazał dodać Stalina. Grupa figuralna nie wyglądała najlepiej, gdyż między portretowanymi była duża różnica wzrostu. Kaliszan próbował poprawić Stalina, lecz według autorki zaczął on przypominać krasnala z wąsami. Ze względu na karykaturalny charakter przedstawienia Józefa Stalina rzeźbę trzeba było zlikwidować. Aby ulżyć w cierpieniu Pelagii, jej koleżanka z roku (prawdopodobnie Teresa Michałowska) poprosiła stu-

4 W swoim życiorysie sporządzonym w 1955 roku podczas zatrudniania się na PWSSP Józef Kopczyński napisał, że maturę zdał w maju 1950 roku i w październiku dostał się na studia. Ponadto, wypełniając punkt ankiety osobowej dotyczący pochodzenia społecznego spośród dostępnych możliwości: chłopskie, robotnicze, z inteligencji pracującej, drobniomieszczańskie, burżuazyjne, wpisał „inteligencja pracująca”. W kwestii matury inne źródła wskazują na rok 1949. Źródło: Archiwum UAP,teczka osobowa Józefa Kopczyńskiego.

5 Z. Kępiński, *Historia uczelni*, [w:] *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969*, przew. kom. red. S. Teisseyre, Poznań 1971.

denta z roku niżej, aby ten pomógł rozebrać dużą rzeźbę z gliny i odłożyć surowiec na półki. Pelagia zastała swoją rzeźbę już pociętą. Wykonawcę „egzekucji” na swojej twórczości najpierw skrzyczała, że zrobił to bez jej zgody, potem po refleksji podziękowała, że wyręczył ją z koniecznej pracy. Tak poznali się Józef Kopczyński i Pelagia Wojewodzianka⁶. Ta ostatnia na roku dyplomowym przeniosła się do Sopotu, gdzie obroniła dyplom u prof. Alfreda Wiśniewskiego, który przeniósł się z poznańskiej uczelni do sopockiej w 1954 roku. Pelagia po obronie pracowała na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej, gdzie na stanowisku asystenta uczyła rzeźby studentów architektury.

W kręgu studentów

Na dzisiejsze standardy nie była to wielka liczba studentów, znajomości na tak małej wówczas uczelni trwały potem przez całe życie. Rzeźbiarze, którzy byli z dziadkami na studiach, a potem tworzyli środowisko poznańskie, to między innymi: Anna Krzymańska (dyplom 1955), Ryszard Skupin (dyplom 1955), Olgierd Truszyński (dyplom 1955), Józef Stasiński (był na roku z Pelagią, ale dyplom obronił na warszawskiej ASP w 1954), Anna Rodzińska (dyplom 1957), Jerzy Sobociński (dyplom 1957) i Jan Berdyszak (dyplom 1958). W licznym gronie rzeźbiarzy trudno było związać się przyjaźnią, zwłaszcza gdy na pole sztuki wkraczały roczniki o podobnym poziomie i umiejętnościach. Już na studiach konkurowali ze sobą. Dostępu do pracowni rocznika dziadka Józefa strzegła pilnie Anna Krzymańska, która pilnowała, by starsze roczniki nie podpatrywały, nad czym pracuje również zdolny młodszy rocznik⁷. Z okresu studiów najlepszymi przyjaciółmi Józefa Kopczyńskiego zostali Antoni Rzycki, grafik, i Andrzej Kurzawski, malarz. Obaj artyści, podobnie jak Kopczyński, zawodowo związani byli potem z uczelnią.

Osiągnięcia czasu studiów

Józef Kopczyński szybko zaczął się odznaczać w gronie studentów. W 1952 roku na wystawie końcoworocznej, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu, wyróżnił się szczególnie⁸. Później tego samego roku

6 Wspomina Pelagia Kopczyńska (11.11.2023).

7 Ten fakt zapamiętała dosyć dobrze moja babcia Pelagia, bo gdyby nie owo ograniczenie kontaktów między pracownikami poznałaby Józefa wcześniej.

8 *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...* op. cit., s. 29.

na Ogólnopolskiej Wystawie Szkół Artystycznych otrzymał I nagrodę za pracę zespołową i wyróżnienie za indywidualną rzeźbę *Ehrenburg*⁹. W 1954 roku po raz pierwszy wziął udział w konkursie rzeźbiarskim – był to konkurs na pomnik *Bohaterów Gdańska*. Otrzymał w nim wyróżnienie, a rok później został wyróżniony w konkursie na medal (plakietkę¹⁰) z wizerunkiem Adama Mickiewicza. Oba osiągnięcia wytyczyły kierunek jego dalszych zawodowych zainteresowań rzeźbą kommemoratywną i pomnikową. W 1955 roku Józef Kopczyński otrzymał absolutorium i wziął udział w wystawie przygotowanej w poznańskim Salonie Biura Wystaw Artystycznych. Ekspozycja ta została zorganizowana równolegle z „kamieniem milowym” polskiej sztuki XX wieku – „Wystawą Młodej Plastyki” w warszawskim Arsenale¹¹. W ten sposób ówczesny student Kopczyński wliczony został do grona twórców „doby poarsenałowej”¹². W czerwcu 1956 roku Józef Kopczyński obronił dyplom. Promotorem był prof. Bazyl Wojtowicz. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Zdzisława Kępińskiego:

[W tym okresie poznańska uczelnia] zaczęła zamykać się w sobie i stopniowo coraz bardziej oddalać się od bieżącego życia artystycznego kraju. Z tym większą siłą należy jednak podkreślić, że w zespołowych warunkach tak trudnych dla funkcjonowania całości uczelni w tym właśnie okresie kończyło studia szereg młodych rzeźbiarzy i architektów – dziś pedagogów szkoły (Berdyszak, Kopczyński, Rodzińska, Truszyński, Hałas, Jeziorkowski, Kowalski)¹³.

W 1957 roku w poznańskim Muzeum Narodowym urządzona została wystawa, która stanowiła interesującą konfrontację trzech postaw w środowisku poznańskim. Józef Kopczyński został wtedy wliczony przez recenzenta tej ekspozycji do grupy wychowanków prof. Bazylego Wojtowicza, którzy czerpali wzory „w pośredni lub bezpośredni sposób z twórczości ta-

9 W życiorysie spisany przez artystę do uczelnianej teczki osobowej zapisał tytuł *Ehrenburg* – był to portret Ilii Erenburga, dziennikarza, poety i propagandysty Związku Radzieckiego. Mimo wartości artystycznych, dziadek rzeźbę wkrótce zniszczył, o czym wspomina Jacek Puget, który wyrażał żal za zniszczonym portretem. Zob. J. Puget, *Droga otwarta Józefa Kopczyńskiego*, „Nurt” 1970, nr 7, s. 51.

10 *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, op. cit., s. 61.

11 Zob. *Pięćdziesiąt lat po Wielkiej Wystawie. Krąg Arsenatu 1955–2005*, Gorzów Wielkopolski 2005.

12 „Kiedy w całej Polsce dawał się odczuć gwałtowny przybór sił młodego świata plastyki i dojrzał zryw wystawowy manifestacji artystycznej Arsenatu [w Warszawie] – w Poznaniu echem tego stała się tylko aktywność i wystawa rzeźbiarzy asystentów, czy w większości nawet jeszcze studentów, urządzona w czerwcu 1955 roku w Salonie oficjalnym Biura Wystaw Artystycznych. Brali w niej udział: Olgierd Truszyński, Józef Kopczyński, Jan Berdyszak, Anna Rodzińska, Jerzy Leontiew i Jan Szczyrka”. Z. Kępiński, op. cit., s. 30.

13 Ibidem, s. 29.

kich mistrzów, jak: August Rodin, Aristide Maillol czy Charles Despiau¹⁴, lecz – jak polemicznie wobec krytyka zauważa Ligia Wilkowa: „każdy z tych wchodzących wówczas na widownię artystyczną twórców znalazł swoją indywidualną drogę”¹⁵.

Warto też wspomnieć, że w latach 50. i na początku lat 60. Kopczyński wraz z prof. Jackiem Pugetem brał udział w wykonywaniu odcisków rzeźby romańskiej. Tą inicjatywą kopiowania reliefów i płaskorzeźb romańskich, głównie z obszaru Wielkopolski i Kujaw, kierował prof. Zdzisław Kępiński. Z wykonanych kopii powstało wówczas „Muzeum odlewów romańskich w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu”¹⁶. Dziś te odlewy znajdują się w posiadaniu Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie. Wykonywanie tych odlewów na wysokich rusztowaniach dla rzeźbiarzy było emocjonującym, niemalże sportowym wyzwaniem¹⁷. W omawianym okresie, już jako młody absolwent, brał też udział w kuciu w kamieniu zdobień i tworzeniu sztukaterii kamieniczek na odbudowywanym Starym Rynku (od 1956)¹⁸. Między innymi pracował przy fasadzie kamienicy znajdującej się pod adresem Stary Rynek 67.

Ulica Berwińskiego 1/10

Młodo dostrzeżony artysta w roku 1955, a więc jeszcze przed obroną dyplomu, został asystentem prof. Bazylego Wojtowicza. A za znakomite osiągnięcia otrzymał miejsce do pracy przy ulicy Berwińskiego 1. Była to pracownia, którą Władysław Czarnecki zaprojektował na prośbę Ludwika Pugeta, artysty z Małopolski. Architekt opisuje historię jej powstania w swoim pamiętniku:

Już w czasie stawiania więźby dachowej od ul. Berwińskiego zjawiał się szczupły, wysoki pan. (...)

– Puget jestem. Panie architekcie, bratnia duszo, przecież tu na poddaszu można zrobić wspaniałą pracownię rzeźbiarsko-malarską. Północne światło, widok na zieleń parku (...), nastrój. Pan rozumie – coś, co przypominałoby mansardy na Montmartrze.

Wszystko zrozumiałem i przyznałem mu rację. Rysunki wykonałem.

14 K. Kalinowski, *Dwadzieścia lat plastyki poznańskiej*, cz. 1, „Kronika Miasta Poznania” 1965, R. 33, nr 1, s. 68.

15 L. Wilkowa, *Rzeźba*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980*, pod red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 105.

16 A. Strugarek, *W pracowni Józefa Kopczyńskiego*, „Gazeta Poznańska” 30.10.1960.

17 Wspominał Kopczyński w prasie: E. Garztecka, *W pracowni laureata (obstuga własna)*, „Trybuna Ludu” 18.02.1961.

18 H. Kądziela, *Konserwatorstwo*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980*, pod red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 161.

Przy pracowni z dużym oknem, wykroiłem mały pokój dla artystycznej duszy z kuchenką gazową, natryskiem i wc. Takich luksusów nawet w Paryżu na Montmartrze nie robią. *N'est-ce pas?*¹⁹

Z tymi luksusami to trochę *licentia poetica* projektanta, miska ustępowa do dziś znajduje się na korytarzu, latem jest tam gorąco, a zimą zimno. Można więc rzec, że do złudzenia przypomina warunki mansard na Montmartrze.

Ludwik Puget prowadził swoją pracownię do końca roku 1939. Przed wojną próby miał tam też Kabaret Różowa Kukułka²⁰. Rzeźbiarz ten został aresztowany w Krakowie i rozstrzelany przez Niemców w Auschwitz w 1942 roku. W czasie wojny w pomieszczeniach po pracowni Pugeta działał fryzjer niemiecki, a prawdopodobnie tuż po zakończeniu wojny miasto przekazało ten lokal na użytek prof. Jana Wronieckiego, przedwojennego współtwórcy Poznańskiej Szkoły Zdobniczej, który po wojnie odtwarzał struktury uczelni²¹.

Poza Kopczyńskim, w tym samym czasie, pracownię zajmował Wacław Twarowski, malarz pracujący na uczelni, umieszczony tam również przez uczelnię. W 1957 roku do Poznania przyjechał Jacek Puget²² – syn Ludwika. Jacek, profesor krakowskiej ASP, do Poznania trafił na fali odwilży popaździernikowej.

W jego poznańskiej pracowni studenci realizowali temat aktu i portretu (Jacek Puget był znakomitym portrecistą i animalistą, podobnie jak Ludwik). W programie zajęć kładziono duży nacisk na fakturę, jej różnorodność i subtelności barwy²³. Takie preferencje ukształtowały również Józefa Kopczyńskiego, który został asystentem w nowej pracowni profesora Pugeta. Profesor był częstym gościem-rezydentem na poddaszu przy ulicy Berwińskiego 1²⁴.

19 W. Czarniecki, *Wspomnienia architekta*, t. 1, 1895–1930, Poznań 2005, s. 88–89.

20 Ibidem.

21 „[pierwsze rekrutacyjne] Egzaminy odbywały się w mieszkaniu prof. Wronieckiego przy ul. Berwińskiego, a szkolny sekretariat był czteropokojowym mieszkaniem przy Alei Hetmańskiej 29/3. (...) od jesieni 1945 szkoła (...) wzbogaciła się o nowe pomieszczenia przy ul. Berwińskiego” – zob. R. Boettner-Lubowski, K. Prymas-Jóźwiak, *Rzeźba, kierunek, ludzie. Stulecie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu = Centennial of the Faculty of Sculpture of the University of the Arts Poznan*, Poznań 2021, s. 65–66.

22 L. Wilkova, *Rzeźba...*, op. cit., s. 161.

23 Ibidem.

24 W tamtym miejscu, przypominającym mu okrutny los jego ojca Ludwika Pugeta, nie czuł się komfortowo. Jak wspomina Pelagia Kopczyńska, czasami wychodził z pokoju poddasza na schody kamienicy, by w przygnębieniu obcasem gnieść ziarna kawy zamiast użyć młynka. Jacek Puget był postacią prowokującą liczne anegdoty.

Po dyplomie

Wraz z końcem socrealizmu kończyły się też studia Kopczyńskiego. Początkujący rzeźbiarz zatrudniony na uczelni plastycznej bardzo szybko rozpoczął poszukiwania własnej drogi twórczej poza ramami doktryny socrealistycznej. Z czasu poszukiwań zachowały się jego etiudy gipsowe, ćwiczenia: jedna wskazuje na inspirację awangardowymi twórcami abstrakcji geometrycznej, druga dąży do swobodnej ekspresji wyrażonej w kolorze i nagromadzeniu spiczastych kształtów.

Duże znaczenie dla kształtowania drogi twórczej, stylu graficznego, ale również postawy życiowej miało dla Kopczyńskiego zaangażowanie w działalność magazynu „Wyboje. Pismo młodej wielkopolskiej inteligencji”. Periodyk ten był tworzony przez studentów i młodych absolwentów, a ukazywał się od października 1956 do połowy 1958 roku. Józef Kopczyński przez ponad rok był redaktorem graficznym tego czasopisma. Pismo miało charakter opiniotwórczy – starało się być krytyczne względem władzy, często – mimo cenzury – publikując odważne wypowiedzi. Na przykład w numerze z 3 października 1956 roku Kopczyński zilustrował anonimowy felieton krytykujący stalinowski kult obrazkiem przedstawiającym przewracający się pomnik marszałka Stalina²⁵. Redakcja pisma zaangażowała się w wydarzenia Czerwca 1956 roku oraz ich późniejsze upamiętnienie. W pierwszą rocznicę rozruchów redakcja „Wybojów” opublikowała list domagający się wzniesienia pomnika osób, które zginęły podczas Czerwca '56. Wśród sygnatariuszy był także Józef Kopczyński.

Lata 60. XX wieku – cyzelowanie formy

Na początku lat 60. Kopczyński zaczął tworzyć rzeźby do przestrzeni publicznej, rozwijał przy tym w swojej twórczości kierunki abstrakcji. Stworzył wtedy pierwsze rzeźby do przestrzeni parkowej (*Kaskada* w Parku im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu) i wraz z Józefem Stasińskim wykonał plastyczną aranżację reprezentacyjnej poznańskiej restauracji *Adria*²⁶. Był to dla artysty intensywny okres, podczas którego z wyczerpanej pracy wykuł swój własny styl, o czym szerzej mowa w rozdziale poświęconym stylowi i motywom w sztuce Kopczyńskiego²⁷.

25 To znaczy wcześniej, niż oficjalnie rozpoczął się historyczny „Polski październik 1956”, który datuje się od 21 października (data objęcia władzy przez Władysława Gomułkę i jego stronnictwo wewnątrz Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej).

26 A. Strugarek, op. cit.

27 Zob. rozdział „*Nie mogę żyć bez tetrania* – o motywach i stylu sztuki Józefa Kopczyńskiego” (Jan Matuszewicz).

7 stycznia 1964 roku Pelagia z Józefem w końcu się pobrali. Żona wróciła do Poznania z Sopotu ok. 1965 roku, kiedy jej mąż został awansowany na stanowisko wykładowcy. W 1965 roku Kopczyński otrzymał Nagrodę Miasta Poznania. Ten rok okazał się wyjątkowy dla tego twórcy. Reformy na uczelni realizowane od omawianego roku przez rektora Stanisława Teisseyre'a wiązały się z reorganizacją i wzmocnieniem rzeźbiarskiego środowiska dydaktycznego. Z powodu odejścia prof. Jacka Pugeta Kopczyński pełnił obowiązki kierownika pracowni rzeźby²⁸. Semestr później pracownię po Pugecie objęła znana warszawska rzeźbiarka, Magdalena Więcek-Wnukowa²⁹. W tym samym roku akademickim Kopczyński został kierownikiem Pracowni Drobnych Form. Pracownia ta wielokrotnie zmieniała nazwę, ale Kopczyński pozostanie jej kierownikiem praktycznie do końca, a główny trzon i zasady jej działalności zawsze dotyczyły małych form rzeźbiarskich i reliefu.

W momencie założenia pracownia ta była dostępna dla wszystkich kierunków, dzięki czemu panowała w niej niepowtarzalna atmosfera otwartości na indywidualne poszukiwania artystyczne. Profesor Józef Kopczyński potrafił pogodzić wysokie wymagania z dużą dozą cierpliwości wobec studenckich poszukiwań. Zapamiętano go jako pedagoga o wysokiej kulturze i „nieinwazyjnym” sposobie prowadzenia korekt. Program jego pracowni przewidywał realizację określonych tematów, jednak Józef Kopczyński nigdy nie narzucał swoich stylistycznych upodobań czy gustów, umożliwiał natomiast szeroką ich interpretację³⁰.

Konkurs na pomnik Słowackiego

W lutym 1961 roku Józef Kopczyński zwyciężył w konkursie rzeźbiarskim na pomnik Juliusza Słowackiego w Warszawie. Koncepcja Kopczyńskiego przedstawiała popiersie młodego Słowackiego, które ustawione było na pionowym elemencie przypominającym poły peleryny lub kształt kolumny z kanelurami. Jednocześnie rzeźba sugerowała, że jest popiersiem na kolumnie lub że przedstawia pełną postać, której ramiona schowane są pod połami płaszcza długiego do samej ziemi. Do realizacji pomnika jednak nie doszło³¹. Po tym konkursie Kopczyński przystępował wielokrotnie do konkursów na pomniki i rzeźbę monumentalną. Mimo kojarzenia jego

28 R. Boettner-Łubowski, K. Prymas-Józwiak, op. cit., s. 100.

29 Ibidem, s. 104.

30 Ibidem, s. 102.

31 Więcej na temat pomnika Słowackiego w rozdziale „Dzieła w przestrzeni publicznej. I. Pomniki” (Jan Matuszewicz).

osoby z drobną formą rzeźbiarską, bardzo chętnie tworzył w większym formacie. Wiele razy przytaczał przy tym słowa Henry'ego Moore'a: „Tylko coś bardzo małego i bardzo dużego daje dodatkowe przeżycie wymiaru”³². Później w zespole z żoną Pelagią otrzymał wyróżnienie w konkursie na pomnik *Powstańców Śląskich* w Katowicach, następnie wygrał poznański konkurs na pomnik *Przemysła I* w roku 1967³³. W tym samym roku uzyskał wyróżnienie w ogólnopolskim konkursie na pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie³⁴, wraz zespołem związanym z uczelnią, w którego skład poza Kopczyńskim wchodziło: Pelagia Wojewoda-Kopczyńska, Rajmund Hałas, Czesław Kowalski. Konkurs był dwuetapowy, a jego wyniki ogłoszono 27 października 1967 roku. Spośród zakwalifikowanych 74 propozycji nie przyznano I nagrody ze względu na poziom prac. Kopczyński jednak ponownie zajmie się tematem tego upamiętnienia po 1969 roku.

Lata 70. XX wieku – najważniejszy okres

Chef-d'œuvre – Gniezno

Józef Kopczyński nigdy nie był w żadnej grupie artystycznej, ze środowiskiem artystycznym związany był głównie instytucjonalnie (i to mu wystarczało). W ramach organizacji uczelnianych związał się z Zakładami Doświadczalnymi³⁵ w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Profilem działalności Zakładów były przede wszystkim dzieła z zakresu architektury wnętrz i projektowania. Dyrektorem Zakładów był wykładowca Bogdan Celichowski, architekt. Józef Kopczyński pełnił często rolę sekretarza tej jednostki uczelni. Na podstawie nowych wytycznych w 1969 roku zorganizowano „konkurs dla ograniczonej ilości zespołów projektowych”³⁶. W rzeczywistości nie był to jednak konkurs, lecz zamówienie dokonane przez Wojewódzki Zarząd Inwestycji Miejskich projektów koncepcyjnych wraz z podstawową dokumentacją architektoniczną od czterech instytucji, w tym Zakładów Doświadczalnych w PWSSP.

32 Cytat za: O. Błażewicz, *Przy rzeźbach się wypoczywa... Rozmowa z Józefem Kopczyńskim*, „Głos Wielkopolski” 9 – 10.01.1993.

33 *De facto* był to „Konkurs na Pomnik Przemysława I” – tytuł konkursu zawierał błędne imię upamiętnionego w tytule.

34 *Wyniki Konkursu na Pomnik w Gnieźnie – Zapowiedziano dalszy etap prac przygotowawczych*, „Gazeta Poznańska” 28–29.10.1967, dostępna w Archiwum MPPP w Gnieźnie sygn. 8/2 A Z-012.

35 „Wzorem innych polskich uczelni w poznańskiej PWSSP powstały Zakłady Doświadczalne. Była to organizacja pośrednicząca, przez którą pedagodzy sprzedawali projekty przedsiębiorstwom. Specjalne komisje oceniały projekty, co dawało gwarancję jakości. Narzut wynosił sto, a nawet więcej procent. Lata 70. i 80. były najbardziej dynamicznym okresem działania wielu projektantów, nie tylko meblarzy”. Cz. Frelich, *Dizajn poznański. Odstona czasów PRL-u*, „Formy” 2001, nr 9.

36 Archiwum MPPP w Gnieźnie sygn. 8/2 A Z-012.

Projekt obejmował następujące elementy do realizacji: budynek szkolny (liceum), budynek muzeum, internat, kryty basen pływacki, 10 mieszkań dla nauczycieli, tereny rekreacyjne, tereny sportowe, małą architekturę oraz pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego*. 6 kwietnia 1970³⁷ roku Komitet wybrał do realizacji koncepcję zespołu artystów i projektantów z Zakładów Doświadczalnych w PWSSP w składzie: Jerzy Schmidt, Włodzimierz Wojciechowski, Bogdan Celichowski i Józef Kopczyński³⁸.

Obrócone plecami do budynków *Pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego* (Muzeum i Liceum przy ul. Kostrzewskiego w Gnieźnie), a twarzami skierowane na katedrę figury władców znajdują się na krańcu dziedzińca otwartego na jezioro, zamykając oś widokową wiodącą od wejścia głównego do muzeum. Ponadto również ciągi komunikacyjne parku i bulwaru nabrzeżnego poprowadzono tak, by kierować wzrok ich użytkownika na rzeźby. Poniżej nadwieszono cokołu rzeźby znajduje się kwadratowa płyta granitowa do składania kwiatów. W pracy nad pomnikiem pomagali studenci Kopczyńskiego z PWSSP³⁹. Przez swoją skalę i znaczenie pomnik jest największym dokonaniem artysty, stanowi jego *opus magnum*⁴⁰.

Państwowy inwestor wysoko cenił ten obiekt, a zespół autorów pomnika – w dowód zasług – otrzymał nagrodę I stopnia Ministra Budownictwa i Materiałów Budowlanych w 1979 roku⁴¹.

Lata 70. XX wieku to okres wyjątkowo intensywny dla Kopczyńskiego. Dekadę tę rozpoczął przeprowadzką rodziny z poddasza na Łazarzu do bloku z wielkiej płyty na osiedlu Rzeczypospolitej, zatrzymując jednocze-

37 S. Pasiciel, *Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – idea i jej urzeczywistnienie*, [w:] *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, red. E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 240–246.

38 Wszyscy zaangażowani pracownicy PWSSP. Zespół projektantów: Jerzy Schmidt – główny projektant; Bogdan Celichowski – urbanistyka i architektura; Wojciech Kasprzycki – urbanistyka i architektura; Włodzimierz Wojciechowski – urbanistyka i architektura; Józef Kopczyński – rzeźba pomnikowa; opracowanie i współpraca na dalszym etapie: Stanisław Teisseyre – witraże w budynku auli; Magdalena Abakanowicz – abakan w holu muzeum; Józef Flieger, Franciszek Kruszwicki – opracowanie „przestrzenno-plastyczne” patio przed aulą; Alfons Gielniak, Franciszek Kruszwicki, Józef Petruk – opracowane plastyczne głównego wejścia do budynku muzeum; Zbigniew Bednarowicz, Włodzimierz Dudkowiak – opracowanie posadzek zewnętrznych oraz tarczy zegarowej; Jan Wętcawski, Jadwiga Filipiak – opracowanie wnętrza i mebli w części budynku muzeum, internatu oraz zaplecza gastronomicznego; Rajmund Hałas – opracowanie wyposażenia w sprzęt i meble auli; Czesław Kowalski – systemowe opracowanie mebli szkolnych oraz projekty wnętrza i mebli w pracowniach muzealnych; Andrzej Jeziorkowski – opracowanie informacji wizualnej kompleksu Pomnika; Henryk Regimowicz, Wojciech Jańczak, Chrystian Gomolec – współdziałanie w opracowaniu graficznym kompleksu Pomnika; źródło: Archiwum UAP sygn. SR-032, *Sprawozdanie rektorskie z działalności PWSSP 1975–1978*.

39 „Warto też przypomnieć, że niektóre działania artystyczne [dydaktyczne] prof. Kopczyńskiego realizowały formułę zajęć grupowych (...). Do prac [nad pomnikiem] zostali też częściowo zaproszeni studenci, którzy współrealizowali urbanistyczno-architektoniczny zespół obiektów”. Zob. R. Boettner-Łubowski, K. Prymas-Jóźwiak, op. cit., s. 103. Prawdopodobnie studenci wykonali literonictwo na cokole, choć zakres ich działań pozostaje nieznanym.

40 Więcej na temat *Pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego* w rozdziale „Dzieła w przestrzeni publicznej. I. Pomniki” (Jan Matuszewicz).

41 G. Kodym-Kozaczko, *Architektura zespołu budynków Pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2006, s. 5.

śnie przestrzeń poddasza jako pracownię. W tym samym czasie, w którym pracował nad gnieźnieńskim monumentem, znajduje czas i siły na tworzenie medali, plakiet i rzeźb, które wystawiane były w kraju i za granicą, a także w omawianym okresie dalej tworzył propozycje i realizacje dzieł dedykowanych przestrzeni publicznej zwłaszcza miasta Poznania (*Pływaczka* na osiedlu Rataje, *Maszkarony* w Parku Braterstwa Broni – dziś park Cytadela).

W 1970 roku, po odejściu Bazylego Wojtowicza, w miejsce jego pracowni utworzono Pracownię Projektowania Rzeźby w Architekturze i Urbanistyce. Kierownikiem pracowni został Kopczyński, a jego żona Pelagia asystentką. W 1972 roku na świat przyszło drugie dziecko Pelagii i Józefa – córka Małgorzata. W trakcie rzeźbienia pomnika *Mieszka i Bolesława* Pelagia doznała kontuzji. Wypadek, ciąża i wychowanie dzieci odsunęły Pelagię od rzeźbiarskich zadań (wakat asystenta po Pelagii zajął Mieczysław Król), a jej męża skłoniły do jeszcze bardziej wyťažonej pracy. W 1974 roku został prodziekanem, a rok później dziekanem Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

Lata 80. XX wieku – profesura i uznanie

Dziekanem był do roku 1981. W 1982 roku docentowi Kopczyńskiemu nadano tytuł profesora nadzwyczajnego sztuk plastycznych⁴².

Większość dzieł Józefa Kopczyńskiego z lat 70. i 80. XX wieku nie przetrwała do dzisiejszych czasów. Zniknęła *Kaskada* z parku Marcinkowskiego, a *Pływaczka* została skradziona. W związku z brakiem miejsca w pracowni i na strychu artysta zmuszony był niszczyć część swoich prac. Na szczęście wiele najważniejszych dzieł powstało na zamówienia publiczne, co pozwoliło im przetrwać. W Poznaniu do dziś można podziwiać pamiątkowe tablice na budynkach⁴³, rzeźbę *Para pod parasolem / Zakochani* (obecnie w Ogrodzie Botanicznym) oraz wspomniane monumentalne *Maszkarony* na Cytadeli. Park Cytadela wciąż jest domem dla licznych rzeźb, a o pamięć o nich dbają obecnie specjaliści oraz miłośnicy sztuki.

W sąsiedztwie Cytadeli w latach 70. i 80. XX wieku na Winogradach osiedliło się wielu artystów, w tym rzeźbiarzy, których dzieła wciąż zdobią

42 Uchwała Rady Państwa z dnia 12 lipca 1982: powołanie na profesora nadzwyczajnego z dnia 1 sierpnia 1982 (ZSA.v.122/455/82 Minister kultury i sztuki).

43 Większość z nich jest niesygnowana. Z moich ulubionych wymienię tablicę upamiętniającą dowódców powstania wielkopolskiego – gen. Stanisława Taczaka i gen. Józefa Dowbora-Muśnickiego na budynku Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz tablicę pamiątkową poświęconą Janowi K. Żupańskiemu, która jednocześnie stanowi szyld antykwariatu naukowego jego imienia (obecnie tablica znajduje się na ulicy Paderewskiego, pierwotnie lokal mieścił się przy Starym Rynku).

ten park. Wśród nich znaleźli się również Kopczyńscy. Po latach starań środowisk twórczych miasto Poznań wydzieliło działki i wyraziło zgodę na budowę osiedla dla artystów, projektantów i wykładowców. Dzięki temu mogli oni tworzyć w pracowniach zlokalizowanych w pobliżu swoich domów. Część terenu, na którym powstało osiedle, należała wcześniej do rodziny Waclawa Twarowskiego, który w latach 70. wybudował willę przy ulicy Za Cytadelą i stał się pierwszym artystycznym rezydentem tej okolicy.

Na pamiątkę „walk” o osiedle, które rozpoczęły się w 1973 roku – w czasie syryjsko-izraelskiej wojny Jom Kipur – artyści nazywali swoją kolonię „Wzgórzem Golan”⁴⁴. W obiegu medialnym zaś osiedle funkcjonowało pod nazwą „Osiedle Twórców”. Urbanistyczny projekt osiedla opracował Stefan Zieleśkiewicz, zaś projekty domów atrialnych przygotował Jerzy Szmidt, a domów szeregowych – między innymi Piotr Wędrychowicz.

Józef Kopczyński wybudował swój dom atrialny z pracownią przy ulicy Na Szańcach 6. Od zachodu sąsiedował z Anną Krzymańską, a od wschodu – ze Stanisławem Teisseyre’em. Kopczyński i Teisseyre wspierali się wzajemnie podczas realizacji budowy, co potwierdza zachowana dokumentacja projektowa, wskazująca na wspólne projekty branżowe. Teisseyre ukończył budowę nieco wcześniej, lecz nie cieszył się swoim domem długo – zmarł w 1988 roku. Kopczyńscy zamieszkali w swoim domu dopiero w latach 90., przeprowadzając się z Rataj.

Dom Kopczyńskich był parterowy, zaprojektowany na planie litery „L”. Północno-zachodnie skrzydło zajmowała pracownia, oświetlona dużymi południowymi oknami oraz świetlikiem, natomiast w podpiwniczonym skrzydle wschodnim znajdowała się część mieszkalna. Budynek, wzniesiony metodą gospodarczą, nie wyróżniał się architekturą – wyjątkową atmosferę tworzyły jednak dzieła sztuki oraz liczne książki zgromadzone przez jego mieszkańców.

Pracownia Józefa Kopczyńskiego była miejscem niezwykłym. W 2011 roku Iwona Błaszczyk pisała w „Kronice Miasta Poznania”: „W pracowni artysty, użytkowanej obecnie przez część jego rodziny, czas się zatrzymał – wszystko pozostało tak, jak za jego życia. Tradycje rzeźbiarskie są w rodzinie niezwykle silne”⁴⁵.

Niestety, ta wyjątkowa przestrzeń przestała istnieć w 2016 roku.

44 Wspomina Pelagia Kopczyńska (rozmowa z dnia 11.11.2023).

45 I. Błaszczyk, *Artystyczna enklawa Za Cytadelą*, „Kronika Miasta Poznania” 2011, nr 4, s. 334.

Sztuka sakralna

W latach 80., w czasie kryzysu gospodarczego, zamówienia państwowe na medale i tablice niemal całkowicie zanikły, a konkursy na pomniki stawały się coraz rzadsze. Ostatnim dużym konkursem, w którym wziął udział Kopczyński, okazał się zamknięty konkurs na pomnik *Armii Poznań* w 1978 roku, do którego to zaproszony został rzeźbiarz wraz z innymi przedstawicielami środowiska poznańskiego. Do drugiego etapu przeszedł projekt oznaczony hasłem „Barykada” (Anny Rodzińskiej i Juliana Boss-Gosławskiego) i „Szaniec” Józefa Kopczyńskiego. 25 września tegoż roku do realizacji wybrano projekt *Barykada* (odsłonięcie w 1982), który dziś stoi pod Wzgórzem św. Wojciecha⁴⁶, natomiast dziadkowi przepadła ostatnia szansa na realizację pomnika w Poznaniu, ale też na szczęście, bo nie był on zaangażowany w żadne państwowe projekty w okresie stanu wojennego. Mimo oddalenia się Kopczyńskiego od państwowego mecenatu, w roku 1984 otrzymał on Nagrodę Ministra I stopnia. W tej dekadzie rozpoczął się dynamiczny ruch erygowania nowych parafii na powstających osiedlach i budowy świątyń. Kościół, jako czołowy wówczas mecenas sztuki, przyciągał architektów, którzy chcieli realizować oryginalne i ekspresyjne projekty budynków, a także artystów tworzących dzieła dla wnętrza tej nowej architektury sakralnej. Ponadto w tym okresie artyści poszukujący niezależności od struktur państwowych oraz zantagonizowanych wobec społeczeństwa instytucji zyskali możliwość wystawiania swoich prac w budynkach kościelnych, które to zjawisko określano mianem „sztuki w kruchtach”.

Józef Kopczyński, jako rzeźbiarz figuratywny, szybko znalazł wiele zleceń na tworzenie figur świętych, ołtarzy oraz cykli Drogi Krzyżowej. Zazwyczaj były to jednorazowe realizacje, ale szczególnie owocna i wieloletnia współpraca połączyła go z klasztorem ojców Dominikanów w Poznaniu⁴⁷.

W pracy nad sztuką sakralną oraz w realizacjach konkursowych Kopczyński wielokrotnie współpracował ze swoją córką Małgorzatą i zięciem Tomaszem Matusiewiczem. Szczególnie pamiętnym dziełem była Droga Krzyżowa stworzona dla kościoła św. Jerzego przy ul. Swobody, nad którą Tomasz Matusiewicz pracował wspólnie z Józefem Kopczyńskim. Innym ważnym projektem, który również powstał przy współpracy zięcia i teścia,

46 L. Wilkowa, *Pomnik Armii Poznań*, „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 2.

47 Dobrą współpracę z zakonem Kopczyński zawdzięcza między innymi swojemu charakterowi. Córka Małgorzata Kopczyńska wspomina, że jej kolegom ze studiów podczas mszy akademickiej kaznodzieja przedstawił Kopczyńskiego jako jednego z profesorów, których usposobienie i moralna postawa są godne naśladowania przez studentów.

była Kaplica Katyńska, zlokalizowana w krużgankach poznańskiego klasztoru ojców Dominikanów.

Lata 90. XX wieku

W ostatniej dekadzie XX wieku Józef Kopczyński skupił się na tworzeniu drobnych form rzeźbiarskich. Powstała wówczas seria niewielkich, karykaturalnych popiersi, a artysta eksperymentował również z rysunkiem. Swobodne podejście do twórczości pozwoliło mu eksplorować nowe techniki, takie jak suchy pastel. Zarówno w rysunkach, jak i rzeźbach twórca skupiał się na przedstawianiu wyimaginowanych, charakterystycznych postaci. W tym okresie Kopczyński powrócił również do motywu strachów na wróble, który odgrywał ważną rolę w jego wcześniejszych pracach.

Pierwsze lata transformacji ustrojowej, często określane mianem „dzikiego kapitalizmu”, nie były dla Kopczyńskiego inspirujące. W jednym z wywiadów, udzielonym po dużej wystawie w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, artysta określił sytuację finansową artystów w Polsce jako „oczywiście bardzo kiepską”. Mimo tych trudności lata 90. przyniosły mu liczne wystawy indywidualne w Polsce. W 1992 roku miał swoją wystawę w poznańskiej Galerii Arsenał, a w kolejnych latach w Gnieźnie, Żninie i Muzeum Medalierstwa we Wrocławiu. W Galerii Miejskiej w Mosinie⁴⁸ w 1997 roku miał wystawę indywidualną pt. „Prace”, a rok później w tym miejscu zorganizował wystawę wspólnie z żoną. Dekadę zamknęła wystawa „My, noc, strachy polne i pies” w galerii U Jezuitów w Poznaniu w 2000 roku.

48 Galeria Miejska w Mosinie to placówka, z którą wyjątkowo mocno związany był Józef Kopczyński. Zażycielka i dyrektorka tego miejsca, Dorota Strzelecka, bardzo ciepło go wspomina: „Pierwsza wystawa poświęcona pamięci profesora odbyła się w maju 2007 i nosiła tytuł *Józef Kopczyński i uczniowie*, w której udział wzięli: Wacław Borecki, Jacek Jagielski, Wiesław Napierata, Wiesław Koronowski, Wojciech Kujawski, Rafał Nowak, Józef Petruk, Piotr Postaremczak, Marcin Radziejewski i Rafał Kotwis. Pierwszy Konkurs im. Profesora odbył się w mosińskiej galerii, która nosiła wtedy nazwę Galerii Miejskiej w Mosinie (od czerwca 2018 roku nosi nazwę Galeria Sztuki) w maju 2008 roku i był inicjatywą uczniów profesora, m.in. Wiesława Koronowskiego, Wiesława Napieraty i Jarka Boguckiego. Historię konkursu znajdzie Pan w szesznastym wydaniu albumu z Biennale. Pierwszy konkurs nie miał tak wielkiego «rozmachu» jak obecnie. Odkąd Uniwersytet Artystyczny wziął na siebie organizację konkursu, który stał się ogólnopolskim – dla studentów ze wszystkich uczelni artystycznych, ma zupełnie inną rangę. (...) Galeria od początku wpisała się w konkurs, przyznając nagrodę finansową Burmistrza Mosiny. Organizowaliśmy również wystawy laureatów konkursu w Galerii. (...) Profesora wspominam niezwykle serdecznie, jak i Panią Pelagię Kopczyńską, żonę Profesora. Spędziliśmy w Galerii dużo czasu w trakcie montażu, były wspaniałe rozmowy o sztuce, ale nie tylko... na wernisażu przyjeżdżali tłumnie artyści związani z uczelnią, przyjaciele i studenci. Profesor opowiadał anegdoty i miał zawsze dobry dowcip w zanadrzu, żartował z koleżeństwem, ale nikt się nie gniewał, bo był przeuroczym człowiekiem o wielkim poczuciu humoru i takim Go zapamiętałam. Pani Pelagia była zawsze uśmiechnięta i pełna dobroci, stanowili wyjątkowo dobrą parę artystów” – (mail z 6.08.2024).

Rekonstrukcja rzeźb z Pałacu Działyńskich

W latach 90., kiedy pojawiły się fundusze na dokończenie licznych rekonstrukcji przerwanych po wojnie, Józef Kopczyński zaangażował się w odtwarzanie elementów rzeźbiarskich Sali Czerwonej w Pałacu Działyńskich. Przy tej pracy wspierała go córka Małgorzata, wówczas studentka rzeźby PWSSP. W sali, pierwotnie powstałej w latach 80. XVIII wieku, znajdują się dwa zespoły figur z białego stiuku, które zostały zniszczone przez Niemców w 1940 roku. Autorem tych rzeźb był prawdopodobnie Augustyn Schöps, lokalny rzeźbiarz i sztukator, którego styl łączył wpływy rokoka z klasycyzmem.

Według profesor Zofii Ostrowskiej-Kęłowskiej styl Schöpsa charakteryzował się próbą powściągnięcia ruchliwości i tanecznych układów postaci, co skutkowało pewną sztywnością. Oryginalne przedstawienia czterech monarchów, z powodu enigmatycznych atrybutów i braku historycznych kostiumów, nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację władców.

Rekonstrukcja rzeźb wykonana przez Kopczyńskiego odznaczała się jednak serią charakterystycznych cech, które można odnaleźć w jego twórczości. Kubistyczne opracowanie draperii, podkreślenie kolan poprzez zaakcentowanie nakolanników, smukłość kończyn oraz ironiczny, teatralny wyraz twarzy monarchów nadały rzeźbom unikalny charakter. Nie jest jasne, czy te zabiegi wynikały z inwencji samego Kopczyńskiego, czy były próbą naśladowania stylu Schöpsa, jak sugerowała Ostrowska-Kęłowska⁴⁹.

Lata 2000–2006

Trzecie tysiąclecie rozpoczęło się dla Kopczyńskiego pomyślnie. W 2001 roku został uhonorowany Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania za wybitną twórczość rzeźbiarską oraz za wydarzenie artystyczne roku 2000⁵⁰ – retrospektywną wystawę „My, noc, strachy polne i pies”, zorganizowaną w galerii U Jezuitów⁵¹.

Na przełomie wieków artysta coraz rzadziej tworzył wielkoformatowe formy przestrzenne. Jego ostatnim dużym dziełem była płaskorzeźba *Gniazdo* o rozpiętości około dwóch metrów. Praca przedstawiała autorską

49 Temat pary monarchów podjął jeszcze raz, tworząc z Henrykiem Regimowiczem propozycję epitafium Przemysła II i jego żony Rychczy w katedrze poznańskiej. Niestety wybrano koncepcję innego autora do realizacji w 1995 roku (informacja zaczerpnięta ze zbiorów MKZ, sygn. CYRYL_18_10_2_3_0007).

50 <https://www.poznan.pl/mim/main/nagroda-artystyczna-2001.p.284.313.327.html> [dostęp: 28.07.2025].

51 https://platforma.bk.pan.pl/pl/search_results/947684

interpretację polskiego godła – heraldycznego białego orła. W jednym z wywiadów telewizyjnych Kopczyński wspominał, że dzieło było efektem medytacji nad lękiem o stan państwa polskiego⁵². Płaskorzeźba została wykonana w styropianie przy użyciu dłubaka⁵³, jednak niestety nie zachowała się do naszych czasów.

Z powodu osiągnięcia wieku emerytalnego artysta zrezygnował z funkcji kierownika pracowni od roku akademickiego 2001/2002. Obowiązki te przejął jego wieloletni asystent Wiesław Napierała. Jednak jako profesor konsultant Kopczyński pozostał aktywnym pedagogiem, regularnie udzielając korekt i uczestnicząc w życiu akademii. Nieustannie tworzył, choć głównie drobne formy, mawiając do żony: „Nie mogę żyć bez tetra-
nia”⁵⁴.

Józef Kopczyński był także wielkim orędownikiem artystycznych działań swoich krewnych, wspierając ich rozwój twórczy – zarówno dzieci, jak i wnucząt. W 2005 roku zorganizował wyjątkową wystawę dedykowaną rodzinie, która prezentowana była w Galerii Miejskiej w Mosinie⁵⁵, związanej ze środowiskiem poznańskiej uczelni artystycznej. Wystawa, zatytułowana po prostu „Rodzina”, prezentowała rzeźby z brązu samego Kopczyńskiego, pastele i płaskorzeźby jego żony Pelagii, rzeźby i reliefy córki Małgorzaty, rzeźby i obiekty zięcia Tomasza, grafiki syna Pawła i jego partnerki Anny Kłys. Z trzeciego pokolenia zaprezentowano prace wnuków – obrazki Łukasza i Jakuba, Gai Kopczyńskiej oraz rysunki i rzeźbę odlaną w brązie autorstwa najstarszego wnuka, Jana. Materiały wystawy zawierały aforyzm Józefa Kopczyńskiego:

Rodzina to miejsce, które opuszczamy, wchodząc w dorosłość.
Rodzina to miejsce, które tworzymy naszym dzieciom.
Rodzina to miejsce, do którego wracamy, aby cieszyć się życiem innych.
W kręgu życia przechodzimy z jednego miejsca w drugie
i czasem udaje nam się nie zabłądzić⁵⁶.

Była to jego ostatnia wystawa. Pomimo dobrego zdrowia, Józef Kopczyński zmarł nagle w środę 24 maja 2006 roku. Tydzień przed śmiercią na-

52 Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=XV6dC_d3ldE – realizacja: Jacek Kasprzycki i Tadeusz Gtowiński; współpraca: Tamara Sorbian Kasprzycka, Witold Zakrzewski. :3'21

53 Tą samą techniką wykonał dla swoich wnucząt koszyczki wielkanocne. Ich wyjątkowy wygląd i nietypowy materiał zapadły mi głęboko w pamięć.

54 Tetrać – regionalizm wielkopolski oznaczający robić coś pracowicie, męczyć się (nad czymś).

55 Obecnie Galeria Sztuki w Mosinie.

56 Z materiałów wystawy.

dal udzielał korekt na uczelni. Został pochowany w Alei Zasłużonych cmentarza na Miłostowie w Poznaniu. Biografia Józefa Kopczyńskiego świadczy o jego znaczącym wkładzie w polską rzeźbę – zarówno poprzez imponujący dorobek twórczy, jak i poprzez wychowanie nowych pokoleń artystów.



1 Józef Kopczyński, przed 1939 r., fot. archiwum rodziny


PAŃSTWOWA
WYŻSZA SZKOŁA SZTUK PLASTYCZNYCH
w Gorzowie

KSIĄŻKA EWIDENCYJNA

L. 368 1950

Nazwisko Kopczyński
 Imię Józef
 Data urodzenia 17 października 1930
 Miejsce urodz. Zuin
 Województwo, powiat woj. poznański, pow. Zuin
 Przynależność państw. Polski
 Został wpisany jako student w księdze imatrykula-
 cyjnej nr. 20/10 1950 r. pod l. 368
 w Poznaniu, dn. 20.10.1950 r.

Rektor
H. Polakowski
Hipolit Polakowski



Kopczyński Józef
Właściciel książki nr. 368



2 Książka ewidencyjna PWSSP w Poznaniu Józefa Kopczyńskiego, s. 1, 1950 r., archiwum rodziny

ZAPISKI URZĘDOWE

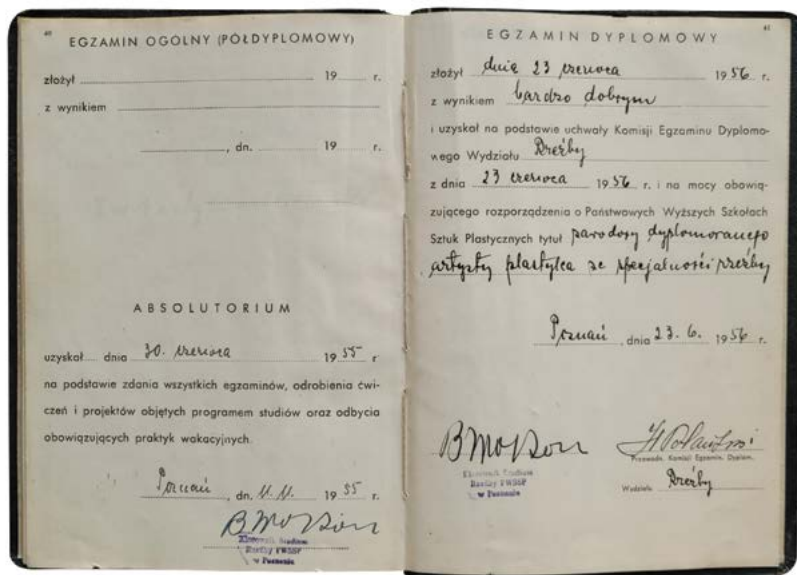
Przejdź na brodatkę odnowić egzaminu-
 na 7 letnie studiów w SSP w Warszawie po ro-
 kinu 1950, a nie przysłała tam a brodatki walcu
 uczyć (perwa SSP, bawawa a dawa 12.
 1950 (da 8/50) — dnia 20. października
 1950 r.

Rektor
H. Polakowski
Hipolit Polakowski

Poznani, dnia 20.10.1950 r.

ZAPISKI URZĘDOWE

3 Książka ewidencyjna PWSSP w Poznaniu Józefa Kopczyńskiego, s. 2, 1950 r., archiwum rodziny



4 Książka ewidencyjna PWSSP w Poznaniu Józefa Kopczyńskiego, s. 40/41, 1950 r., archiwum rodziny



5 Legitymacja prasowa Józefa Kopczyńskiego, 1957 r., archiwum rodziny



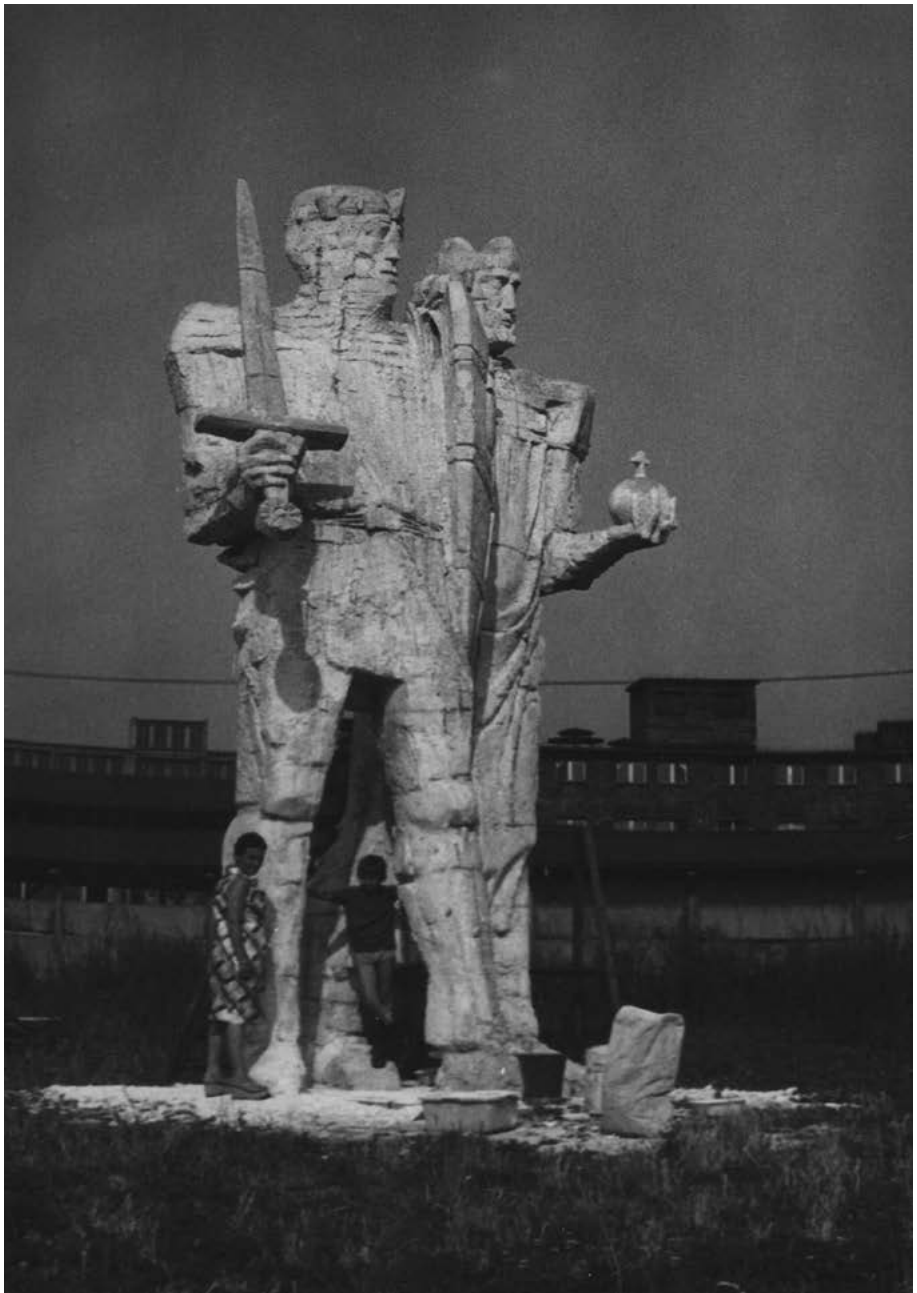
6 Józef Kopczyński i Pelagia Wojewoda, lata 60. XX w., fot. archiwum rodziny



7 Józef Kopczyński z wnukiem Janem Matusiewiczem, 1996 r., fot. archiwum rodziny



8 Józef Kopczyński przy pracy nad modelem pomnika *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* na terenie ZNTK w Poznaniu, ok. 1973 r., fot. Kazimierz Przychodzki, fot. archiwum rodziny



9 Pelagia Wojewoda-Kopczyńska i syn Paweł pod modelem pomnika *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* na terenie ZNTK w Poznaniu, ok. 1973 r., fot. Józef Kopczyński, fot. archiwum rodziny



O drobnej rzeźbie dawnej i współczesnej

Praca kwalifikacyjna na stopień docenta, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, maszynopis, 1970, archiwum rodziny. Opracował: Jan Matuszewicz, zachowano pisownię oryginalną

W referacie moim chciałbym zająć się kilkoma problemami związanymi z drobną rzeźbą epok minionych, a także rzeźbą drobną czasów obecnych. Wybór tematu wynika z moich zainteresowań tego rodzaju rzeźbą, jak i z tego, że od kilku lat prowadzę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu pracownię drobnych form rzeźbiarskich. Szkic ten oczywiście nie może wyczerpać całokształtu bogatej problematyki związanej z tym zagadnieniem. Zdaję sobie sprawę z tego, że dzielenie rzeźby na małą i dużą jest niewątpliwie nieco zwyczajowe. Nie można bowiem definitywnie sprecyzować, kiedy kończy się rzeźba mała, a zaczyna duża. Jednak mimo wszystkich niebezpieczeństw takiego podziału problem ten niewątpliwie istnieje.

Wśród wielu ludzi zajmujących się czy też interesujących się sztuką utarło się przekonanie, że jeśli rzeźba nie ma wymiarów sporego pieca kaflowego, to nie jest rzeźbą. Stanowisko takie jest bardzo dyskusyjne; sądzę, że rozmiar rzeźby nie ma nic wspólnego z autentyczną wielkością. Pięknie na ten temat powiedział Moore: „Rzeźba może niejednokrotnie przekraczać rozmiary normalne, a mimo to sprawia wrażenie drobnej i małej, natomiast rzeźba o wysokości kilku cali może dawać wrażenie czegoś potężnego, monumentalnego, ponieważ kryje się za nią wielka wizja”.

Rzeźba drobna – rzeźba o niewielkich wymiarach – istniała zawsze. Jest być może jednym z pierwszych dzieł rąk ludzkich. Była fetyszem, idolem, figurką wotywną, elementem dekoracji, zabawką, statuetką, bibelotem. Zmieniło się jej znaczenie, jej funkcja. Każda wielka epoka, oprócz sztuki, którą można nazwać państwową lub oficjalną, miała wielki obszar działalności twórczej poświęcony bardziej człowiekowi jako jednostce, bliższy odbiorcy i twórcy.

Niektóre ludy posiadały wyłącznie drobną rzeźbę. Na przykład indoeuropejskie ludy stepowe, niektóre plemiona Indian północnoamerykańskich, liczne plemiona murzyńskie czy Eskimosi.

Drobne rzeźby odgrywają obecnie coraz większą rolę. Uzyskały wolność i samodzielność. Zmieniła się skala formalna rzeźby. Zmieniło się działanie formalne w rzeźbie abstrakcyjnej i jej stosunek do architektury, gdzie proporcje człowieka pojedynczego przestały być czynnikiem decydującym dla założeń w urbanistyce i architekturze doby drapaczy chmur. Rzeźba jest – niezależnie od jej przeznaczenia – oglądana jako zjawisko plastyczne i przestrzenne. Egzystuje na wystawach i w muzeach jako dzieło indywidualne, istniejące z woli rzeźbiarza, który nie jest zobowiązany do przestrzegania reguł czy norm oddziaływania na jakąś jedną sytuację.

Od kilku lat organizuje się międzynarodowe wystawy drobnej rzeźby i medalierstwa. Wystawy te cieszą się coraz większą popularnością wśród rzeźbiarzy i wśród publiczności. Stale rośnie liczba kolekcjonerów tych małych dzieł sztuki. Sądzę, że do tego przyczynił się okres stabilizacji. Wielkie, uroczyste monumenty dla uczczenia tragicznie zmarłych bohaterów drugiej wojny światowej zostały zrealizowane, więc rzeźba szuka innych zainteresowań i znalazła je między innymi w drobnej formie rzeźbiarskiej, która może nawiązać bardziej intymny dialog z odbiorcą.

Rzeźba o niewielkich wymiarach nie jest już tylko szkicem lub projektem, często po zrealizowaniu dzieła niszczone, lub statuetka, która była najczęściej kopią rzeźby o większych rozmiarach. Rzeźba drobna stała się samodzielną wartością.

Sądzę, że praca w małej formie ma dla rzeźbiarza duże znaczenie. Możliwość oglądania własnej pracy w najrozmaitszych skrótach, w różnym oświetleniu, jest niewątpliwie pouczająca. Skala takiej małej rzeźby jest „oswojona”, jest niezależna od otoczenia; można w niej eksperymentować, można się uczyć od swego dzieła.

W małej rzeźbie artysta może przekazać więcej ze swej osobowości niż w dziele skończonym, gdzie oprócz talentu i twórczej intuicji w grę wchodzi także zimna kalkulacja, która często odbiera dziełu świeżość narodzin.

Oczywiste wydaje się też i to, że zasklepienie się tylko w małym wymiarze może być szkodliwe dla rozwoju rzeźbiarza. Moore w swych uwagach o rzeźbie powiedział, że „coś bardzo małego lub bardzo dużego daje dodatkowe przeżycie wymiaru”.

O tym, jak bardzo w ostatnich latach została nobilitowana drobna rzeźba czy medal, świadczy też wprowadzenie do niektórych szkół artystycznych pracowni specjalistycznych zajmujących się tymi problemami.

W drugiej części mojego referatu chciałbym zająć się omówieniem wpływu drobnej rzeźby dawnych cywilizacji czy kręgów kulturowych na współczesną rzeźbę. Zdaję sobie sprawę ze złożoności tego zagadnienia i nie sądzę, żeby mi się udało chociaż w części wyczerpać ten temat.

Zacznę od cytatu z Malraux: „Od śmierci Michała Anioła aż do czasów współczesnych rzeźba, nie wyłączając Rodina, przekształciła się w dialog z przeszłością”.

W XIX wieku sztuka klasyczna, która wychowała Europę, przestała – jak niegdyś – wzruszać i inspirować artystów. Sztuka klasyczna utraciła znaczenie normy i wzoru. Została jedynie nadal własnością oficjalnych akademii, których stosunek do sztuki starożytnej był niewolniczy i wyłącznie formalny.

Wiek XX dzięki odkryciom i badaniom archeologicznym uzyskał wiedzę o antyku i kulturach tzw. ludów prymitywnych, daleko przewyższającą to wszystko, co znano dawniej. Poznano kulturę egejskiej Krety i Myken, sztukę Bliskiego Wschodu, sztukę Syrii, Mezopotamii oraz sztukę obu Ameryk, Afryki i wysp Oceanii. Niezależnie od odkryć, które zawdzięczamy zapalowi archeologów, ważne jest to, że w wielu z dawno znanych okresów historii wyłaniają się przed naszymi oczami nowe wartości, ponieważ nauczyliśmy się w nowy sposób patrzeć na nie i cenić w nich to, czego nie doceniali nasi poprzednicy.

Zaczęto w nowy sposób widzieć wspaniałą sztukę archaicznej Grecji, pełną barwy i prężnego witalizmu, a tak bardzo różnorodną. Nieporadność techniczna tej sztuki nie jest już przeszkodą w jej ocenie.

Zaczęto zwracać coraz baczniejszą uwagę na estetykę ludów prymitywnych. Dzieła sztuki tych ludów wywodzą się z dzieciństwa wieków i znajdują w nim wspólny język.

Zrozumiano, że sztuka ta – zawsze o charakterze religijnym i artystycznym, pełna groźnej niewiadomej – daje te przeżycia, których nie może dać ani sztuka realistyczna, ani naturalistyczna.

Odnaleziono w tej sztuce to, do czego dąży sztuka współczesna: deformację, ekspresję, abstrakcję. Zaczęto powracać do form prymitywnych z nadzieją, że przy ich pomocy można wyrazić mistyczne przeżycia.

Zainteresowania te objęły nie tylko obszar starożytnej Grecji, ale i liczne tereny jej kolonii, archaiczną rzeźbę Bliskiego Wschodu, drobną plastykę etruską, drobną rzeźbę Indian z okresu przedkolumbijskiego, rzeźbę Eskimosów północnoamerykańskich oraz rzeźbę Murzynów.

O pierwszej i ostatniej z tych grup rzeźb chciałbym powiedzieć trochę szerzej. Ludność neolityczna zostawiła ślady w postaci małych figurek przedstawiających niezwykle skrótowe i syntetyczne postaci kobiet. Figurki te, rzeźbione w sposób niesłychanie oszczędny – w wielu wypadkach doprowadzone do znaku – o ciężko krwistej zmysłowości, robią ogromne wrażenie. Oglądając zdjęcia, nie chce się wierzyć, że te rzeźby nie przekraczają zazwyczaj 20 cm wysokości.

Do najbardziej znanych należą znaleziska z terenu Bałkanów oraz piękne rzeźby z wysp cykladzkich, jak np. figurki kobiet z wyspy Syros, figurki z miejscowości Keros na wyspie Amorgos czy też bardzo znana głowa z Amorgos. Głowa ta jest niewątpliwie dalekim przodkiem pięknych śpiących muz Brancusiego. Sądzę, że i Moore, i Arp, i wielu innych rzeźbiarzy wiele zawdzięcza tym rzeźbom.

Neolityczna i archaiczna sztuka była czymś w rodzaju rewolucji w chwili, kiedy powtarzanie klasycznych wzorów sztuki greckiej i rzymskiej zaczęło być nie do zniesienia. Sztuka neolitu, a także sztuka archaiczna, pokazała inne metody przedstawiania postaci ludzkiej, inne napięcia form, inne rytmy w zastosowaniu linii, dała inne działania emocjonalne. Forma, którą stosowali starożytni rzeźbiarze, okazała się bardzo pomocna w wypracowaniu nowych form przekazywania emocji czy tematów nurtujących rzeźbiarzy współczesnych.

Drugą grupę, niesłychanie ważną jako źródło inspiracji, stanowi rzeźba murzyńska. Rzeźba murzyńska odegrała od początku obecnego stulecia wielką rolę przy formowaniu się nowych kierunków w sztuce europejskiej, które świadomie dążyły do tego, co na drodze intuicji udało się osiągnąć rzeźbiarzom murzyńskim – a mianowicie do sprowadzenia przedmiotu do form esencjonalnych, brył stereometrycznych.

Wydaje się jednak, że trzeba być bardzo obeznanym oraz dysponować wielką ilością reprodukcji, aby sklasyfikować i przeanalizować wszystko to, co zostawiły wielkie epoki historyczne w postaci drobnej rzeźby. Moim zadaniem było tylko zwrócenie uwagi na to, że mała (w wymiarach) rzeźba istniała i ma nadal duże znaczenie w oddziaływaniu na sztukę współczesną.

Powstają stany lęku przed niezrozumiałym światem i zagubieniem człowieka we Wszechświecie. Pozwolę sobie jeszcze raz zacytować Malraux, który mówił: „Królestwo demonów to wszystko, co w człowieku dąży do zniszczenia go. Demony Kościoła, Freuda, Bikini – wszystkie posiadają te same cechy: im więcej nowych demonów, tym bardziej staje się wyraźne, że człowiek nie potrafi stworzyć demona potężniejszego niż on sam, i to jest ludzka wielkość – jego wielkość i jego tragedia”.

IV

Dzieła w przestrzeni publicznej

1. Pomniki

Jan Matuszewicz

Józef Kopczyński niemal przez całe życie zawodowe tworzył dzieła kommemoratywne: pomniki, tablice pamiątkowe, medale – w prawie każdej skali. Pierwsze udokumentowane prace z tego obszaru powstały jeszcze w czasie studiów. Należą do nich: wyróżniona w konkursie z 1954 roku propozycja zespołowa pomnika *Bohaterów Gdańska* oraz płaskorzeźba wykonana na konkurs upamiętniający Adama Mickiewicza w 1955 roku (indywidualne wyróżnienie). Kopczyński tworzył dzieła kommemoratywne do końca życia. Niestety, tylko nieliczne jego realizacje posiadają pełną dokumentację, a rozproszone materiały źródłowe – takie jak fotografie modeli czy szkice – dotyczące licznych, niezrealizowanych koncepcji lub ich wariantów wciąż wymagają identyfikacji i opracowania.

Na podstawie dostępnych, choć fragmentarycznych, źródeł pomniki autorstwa Józefa Kopczyńskiego zostaną przedstawione w czterech częściach niniejszego opracowania. W części pierwszej omówione zostaną koncepcje pomnikowe nagrodzone pierwszym miejscem w konkursach, które jednak nie zostały zrealizowane – chodzi tu o projekt pomnika *Juliusza Słowackiego* w Warszawie oraz pomnik króla *Przemysła I* w Poznaniu. Część druga poświęcona jest najważniejszym realizacjom z obszaru pomników pamięci walki i męczeństwa, ze szczególnym uwzględnieniem upamiętnienia powstania wielkopolskiego. Trzecia część opracowania koncentruje się na *opus magnum* artysty – pomniku *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie. Czwartą część eseju poświęcam pomnikowi *Tytusa Działyńskiego* w Kórniku – ostatniemu dziełu pomnikowemu w dorobku Józefa Kopczyńskiego.

Niezrealizowane, choć przeznaczone do realizacji – pomnik *Juliusza Słowackiego*, pomnik *Przemysła I*

W lutym 1961 roku Józef Kopczyński zwyciężył w realizacyjnym, prestiżowym konkursie rzeźbiarskim na pomnik Juliusza Słowackiego w Warszawie.

W warunkach konkursu określona została ściśle lokalizacja pomnika na centralnym skwerze w parku ujazdowskim. Miejsce to, aczkolwiek wdzięczne i malownicze w swej zieleni, stwarzało jednak pewne ograniczenia w projektowaniu. Brak dwustronnej perspektywy ramy wysokich krzewów, tradycyjny w całym parku układ zieleni, wreszcie atmosfera i styl architektoniczny pobliskiej alei uwarunkowały niejako z góry projekt rzeźby w niewielkiej skali wymiarowej i raczej w koncepcji figuratywnej¹.

Koncepcja Kopczyńskiego przedstawiała popiersie młodego Słowackiego o rysach wyidealizowanych, które ustawione było na pionowym elemencie przypominającym poły peleryny lub kształt kolumny z kanelurami. Jednocześnie więc rzeźba sugerowała, że przedstawia pełną postać, której ramiona schowane są pod połami długiego do samej ziemi płaszcza lub że jest popiersiem na kolumnie. Pomysł był pozytywnie opisany przez Pugeta², który

1 *Pomnik Słowackiego*, „Stolica” 1961, R. 16, nr 9 (689).

2 J. Puget, *Druga otwarta Józefa Kopczyńskiego*, „Nurt” 1970, nr 7.

odczytywał pomnik jako współczesną hermę na antykizującym postumencie.

Do realizacji pomnika nie doszło. Wiele wskazuje, że niezrealizowanie projektu Kopczyńskiego okazało się być celowym działaniem środowiska warszawskiego, co nie przeszło niezauważone i wzbudzało oburzenie poznańskich dziennikarzy.

Oczywiste jest dla każdego to, że być autorem projektu pomnika Juliusza Słowackiego wzniesionego w Warszawie – to znaczy zapisać się w historii polskiej sztuki, więc nie dziwią nas intrygi, jakie rozpoczęły się osiem lat temu w stołecznym środowisku plastycznym, kiedy okazało się, że owym artystą ma być młodziutki wówczas, a i teraz młody – poznański rzeźbiarz Józef Kopczyński. Ludzka rzecz. Dziwimy się tylko, że sytuacja, łagodnie mówiąc, nadal jest dwuznaczna. Wbrew faktom, które są absolutnie jednoznaczne³.

Faktem jednoznacznym było zwycięstwo Kopczyńskiego w konkursie realizacyjnym⁴. Po dwóch latach zgłoszono się do artysty po kopię dokumentacji, która zaginęła. Po pięciu latach od konkursu dyrektor Pracowni Sztuk Plastycznych, centralnego organu państwowego, wydał oświadczenie, że gipsowy model pomnika jest w posiadaniu PSP i „oczekuje na decyzję wobec dalszego losu”⁵. Później, wbrew zapewnieniom organizatorów o pozyskanych środkach na realizację, władze stołeczne zadeklarowały brak funduszy. Na tym kończą się informacje z 1968 roku⁶.

Drugim pomnikiem, który mimo zwycięstwa i przeznaczenia do realizacji nie został nigdy wzniesiony, był pomnik *Przemysła* w Poznaniu. W 1967 roku Józef Kopczyński zdobył I nagrodę ze wskazaniem do realizacji w konkursie na pomnik Przemysława I. To nie pomyłka, faktycznie nazwa konkursu była niepoprawna, gdyż pomnik był zaplanowany jako upamiętnienie księcia Przemysła, i to był zapewne jeden z wielu problemów, jaki napotkała ta koncepcja, gdyż nie została zrealizowana, a jedyny ślad po tej nagrodzonej pracy to gipsowe *bozzetto*⁷. W konkursie zaproponowano, aby pomnik stanął przy ulicy Ludgardy, na niewielkim placu między Muzeum

3 R. Danecki, *Czy uda się wykołować autora pomnika Słowackiego?*, „Gazeta Poznańska” 25.02.1968.

4 Opublikowany regulamin konkursu na pomnik Słowackiego w Warszawie w punkcie „j” wyraźnie i jednoznacznie mówi: „Praca, której sąd konkursowy przyzna I nagrodę, zostanie przeznaczona do realizacji”. Za: ibidem.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Brygida Kürbisówna, znana mediewistka, na łamach „Głosu Wielkopolskiego” zwracała uwagę na problem błędnej nazwy: „Na opublikowanej makiecie pięknego pomnika dłuta Józefa Kopczyńskiego czytamy o zgrozo: PRZEMYSŁAW I, bowiem miasto rozpisło konkurs na pomnik Przemysława, nie Przemysła”, zob. B. Kürbis, *Przemysł, nie Przemysław*, „Głos Wielkopolski” 1967.

Narodowym a kościołem Franciszkanów. Nieopodal znajduje się Wzgórze Przemysła, na którym ongiś stał zamek ufundowany przez upamiętnianego władcę. Pomnik w wizji Kopczyńskiego miał formę masywnej, wertykalnej rzeźby – monolitu, zapewne docelowo odkutej w kamieniu. Rzeźba przedstawia króla jako jeźdźca na koniu. Figura w syntetycznym ujęciu zrasta się z cokołem w jedną zunifikowaną formę. W miejscu, w którym miał stanąć pomnik projektu Kopczyńskiego, do 1939 roku znajdował się pomnik *15. Pułku Ułanów Poznańskich* mający formę kolumny, na której umieszczona była grupa figur – ułan na koniu zabijający lancą smoka. Wertykalność i pomysł, by król Przemysł był przedstawiony na koniu, być może były zainspirowane tym pomnikiem. Ostatecznie nie zrealizowano projektu autorstwa Kopczyńskiego, ale 24 lata po konkursie dokonano rekonstrukcji pomnika *Ułanów*, który stoi na swoim miejscu do dziś. Niedostatki w dokumentacji i rozproszone źródła nie pozwalają w tym przypadku rozstrzygnąć, dlaczego tak się stało⁸.

Pomniki powstania wielkopolskiego

Najliczniejszą grupę dzieł pomnikowych Kopczyńskiego stanowią upamiętnienia dotyczące historii Polski z szeroko pojętej martyrologii, walk i męczeństwa. Większość z tych pomników poświęcona jest pamięci powstania wielkopolskiego lub włącza ten zryw w tematykę monumentu. Wydaje się, że upamiętnianie tego właśnie wydarzenia osobiście preferował Kopczyński ze względu na uczestnictwo w tym powstaniu dziadka i ojca⁹. W jego dorobku znalazła się również tablica poświęcona dowódcom powstania wielkopolskiego umieszczona na gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz tablica ku pamięci powstańców znajdująca się na budynku dworca kolejowego w Jarocinie. Z pomników czczących pamięć powstańców wielkopolskich powstały kolejno: pomnik *Walki i Męczeństwa* (odsłonięcie w 1969 roku) w Żninie, pomnik *Powstania Wielkopolskiego* w Nowych Skalmierzycach¹⁰ (1978 rok), pomnik *Bohaterów Ziemi Bukowskiej* w Buku (1989 rok). Mimo zbieżności tematycznej każdy z tych pomników wyróżnia się indywidualnym charakterem.

8 Stawiam na marginesie roboczą tezę, że gdy opadła gorączka obchodów milenijnych, zaniechano pomysłów upamiętnień jubileuszy i postaci ze średniowiecza. Gdyby pracę zrealizowano, byłby to pierwszy pomnik monarchy (księcia) w Polsce Ludowej. Postanowiono jakiś czas po konkursie zrekonstruować pomnik *Ułanów*, lecz zastępczej lokalizacji pomnika *Przemysła* nie wybrano. A pierwszym pomnikiem monarchów w PRL okazał się pomnik podwójny, *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie dłuta Kopczyńskiego.

9 <https://ck-smigiel.pl/pro-memoria-jozef-kopczynski-pierwszy-polski-starosta-smigielski.html> [dostęp: 1.06.25].

10 <https://pamietajskadjestes.pl/miejsca-pamieci/polska/wielkopolskie/nowe-skalmierzycze/pomnik-powstancow-wielkopolskich> [dostęp: 1.06.25].

Pierwszy z nich – pomnik *Walki i Męczeństwa* w Żninie – jest najbardziej utrzymany w osobistym stylu Kopczyńskiego, porównując jego styl ze stylem wszystkich pozostałych pomników tego twórcy. Na pomnik składa się ażurowy relief z brązu (lub żeliwa¹¹) przedstawiający stylizowanych żołnierzy w scenie z pola walki. Relief wsparty jest na podstawie bloków z czerwonego kamienia z odkutym hasłem „Pamiętamy”. Z tego samego materiału wykonane jest tło dla reliefu w postaci dwóch prostopadłościanów ustawionych pod kątem 45 stopni względem frontu pomnika. Zwieńczenie kamienne obejmujące relief od góry ma odkute daty 1918–1919 i 1939–1945. Kompozycja reliefu o motywie martyrologicznym jest szczególnie interesująca w dorobku Kopczyńskiego. Przedstawia czterech żołnierzy w syntetycznym ujęciu, bez historycznych detali. Patrząc od lewej strony, postać podtrzymuje rannego albo martwego towarzysza broni, po prawej dwaj żołnierze celują z karabinów. Wszyscy stojący mają dynamiczne pozy, sylwetki ich są skubizowane, bez stóp czy wyraźnie ujętych rzeźbiarsko dłoni i twarzy (rzecz charakterystyczna dla tego twórcy). Pomnik ten był szczególnie ważny dla Kopczyńskiego. Artysta zachował dokumentację fotograficzną z odsłonięcia, co jest dla niego nietypowe i wskazuje na emocjonalny stosunek do dzieła i miejsca, w którym jest ulokowany (miasto rodzinne). Zachowały się też liczne szkice sceny figuralnej. Można na nich prześledzić, jak rzeźbiarz szukał odpowiedniego ujęcia tematu walki i męczeństwa w czterech symbolicznych postaciach. Na podstawie tych szkiców artysta wykonał jeszcze serię grafik o tej tematyce (monotypie i linoryty na bibule).

Pomnik *Powstania Wielkopolskiego* w Nowych Skalmierzycach wykonany jest w całości z betonu. Składa się z dwóch pylonów połączonych centralnym prostopadłościanem z reliefami: od frontu – orzeł, od tyłu – herb historyczny ziemi kaliskiej¹². Poniżej umieszczono abstrakcyjną, wieloczołową kompozycję, przywodzącą na myśl płomień na wietrze, stąd też pomnik zyskał nazwę *Płomień*¹³.

Przez pewien czas element ten był polichromowany: front i tył pomalowano na antracytowo, boki – na ogniste odcienie żółci i czerwieni. Na fotografiach z odsłonięcia polichromia nie występuje, co rodzi pytanie, czy była to intencja artysty, czy dopiero późniejszy dodatek. Realizacja musiała

11 <https://mapypamieci.ipn.gov.pl/mp/form/r746203966095.Pomnik-Walki-i-Meczenstwa-w-Zninie.html> [dostęp: 1.06.25].

12 Herb ziemi kaliskiej, też dawny herb Wielkopolski włościwej, to koronowana głowa czarnego żubra lub wotu ze złotym pierścieniem w nozdrzach (wersja herbu Wieniawa) na czerwono-białej szachownicy. Za: S. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie: geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993.

13 https://polska-org.pl/10215962.Nowe_Skalmierzyce,Pomnik_Powstancow_Wielkopolskich.html [dostęp: 1.06.25].

powstać bardzo szybko na 60. rocznicę wybuchu powstania. Kierownik budowy wspominał:

Pamiętam historię budowy pomnika w Skalmierzycach. Byłem kierownikiem tej budowy. Wszystkie osoby pracujące przy budowie znam z nazwiska oraz notabli partyjnych czuwających, że musi się udać mimo rekordowo krótkiego czasu budowy w mrozie, śniegu i praca nocami pod plandekami z wytwarzaniem gorącej pary. Pod fundamentem jest umieszczony oficjalnie tekst okolicznościowy tzn. kamień węgielny w wersji dominującej partii PZPR. My kierownictwo z profesorem projektantem i robotnicy umieściliśmy tam również, ale bez świadków, swoją wersję zapisu historii budowy i tego czasu. Nasze zapiski na kartce papieru zeszytowego w kratkę umieszczone zostały w pustej butelce po wypiciu zawartości – „wódka czysta” z czerwoną kartką. Reszta wspomnień budowy pozostaje w mojej pamięci (...)¹⁴.

Pomnik *Bohaterów Ziemi Bukowskiej* jest ostatnim dziełem upamiętniającym powstanie wielkopolskie autorstwa Kopczyńskiego i znajduje się w Buku. Został on wykonany już po upadku PRL (odsłonięcie 1 września 1989 roku). Ma stosunkowo prostą kompozycję trzech bloków betonowych zwieńczonych metaloplastycznym orłem z umieszczonym cytatem z wiersza Stanisława Hebanowskiego od strony frontowej. Na bocznych ukośnych płaszczyznach znajdują się metalowe elementy w kształcie powiewających flag z wypisanymi na nich datami ważnymi dla historii miasta, m.in. z lewej strony 1918/19. Na pionowej podstawie pomnika 3 maja 2008 roku zainstalowano dwie granitowe płyty upamiętniające uczestników powstania wielkopolskiego z 1. i 2. kompanii bukowskiej (226 nazwisk)¹⁵. Niestety, czarne płyty negatywnie wpływają na kolorystyczną kompozycję, zaburzają proporcję wizualną jasnego betonu i czarnej metaloplastyki.

Pomnik *Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie*

Rzeźba pomnikowa przedstawiająca Mieszka I i Bolesława Chrobrego autorstwa Józefa Kopczyńskiego stanowi integralną część kompleksu pomnika *Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie*, dopełniając jego kompozycję architektoniczną i podkreślając kommemoratywny charakter zało-

14 Wypowiedź Andrzeja Grzegorka z 24.07.2022 roku.

15 <https://pw.ipn.gov.pl/pwi/pamiec/miejsca-pamieci/8044,BUK-miasto-w-powiecie-poznanskim.html> [dostęp: 1.06.25].

żenia. Posągi dwóch władców usytuowano w kluczowym punkcie – na krańcu otwartego dziedzińca nad jeziorem Jelonek – frontem ku gnieźnieńskiej katedrze. Dzięki tej lokalizacji rzeźba zamyka główną oś widokową wiodącą od wejścia do muzeum, a zarazem pozostaje widoczna z wielu punktów otaczającego parku. W miarę zbliżania się widza architektura tła stopniowo ustępuje dominacji posągu, który staje się centralnym elementem przestrzeni i tworzy żywą narrację o początkach polskiej państwowości.

Geneza powstania pomnika wiąże się z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego w latach 60. XX wieku. Gniezno wybrano na miejsce upamiętnienia początków państwowości. W 1967 roku rozpisano konkurs na projekt kompleksu pomnikowego z muzeum, jednak nie wyłoniono zwycięzcy. Praca konkursowa autorstwa zespołu, w którym był m.in. Kopczyński z żoną Pelagią, otrzymała wyróżnienie¹⁶. Następnie koncepcję do realizacji opracował zespół Zakładów Doświadczalnych poznańskiej PWSSP (1969–1970) z udziałem Józefa Kopczyńskiego. Przyjęty projekt przewidywał wielofunkcyjny kompleks z monumentalną rzeźbą władców jako dominantą. Realizację rozpoczęto w 1971 roku, a odsłonięcie rzeźby nastąpiło 22 lipca 1975 roku¹⁷. Zespół autorski całego kompleksu w 1979 roku został wyróżniony państwową Nagrodą Ministra Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych¹⁸.

Dzieło Kopczyńskiego ma istotną wartość artystyczną i historyczną jako pierwsze w PRL monumentalne przedstawienie władców piastowskich. Wpisuje się ono w powojenną politykę upamiętniania świeckiej tradycji narodowej. Pod względem artystycznym wyróżnia je imponująca skala (figury ok. 6 m wysokości) i klasyczna forma, harmonijnie dopasowana do otaczającej architektury modernistycznej. Tradycyjna kompozycja figury na cokole zyskuje tu nową jakość dzięki integralnemu powiązaniu rzeźby z przestrzenią urbanistyczną założenia, co potęguje jej oddziaływanie jako symbolu tysiącletniej państwowości. „Pomnik musi być dynamiczny – mówi autor – a ponadto pomnik twórców państwa powinien być syntezą dziejów tysiąca

16 „(...) praca zespołu poznańskiego to obelisk złożony z dwóch mieczy zwróconych ostrzami ku górze. Na nich – postacie. Pięć pawilonów ustawiono promieniście w półkole”. *Wyniki Konkursu na Pomnik w Gnieźnie – Zapowiedziano dalszy etap prac przygotowawczych*, „Gazeta Poznańska” 28/29.10.1967, dostępna w Archiwum MPPP w Gnieźnie sygn. 8/2 A Z-012. – interesujące jest to, że niczego z tego projektu artysta nie zachował w kolejnej realizacyjnej już koncepcji.

17 Cały kompleks pomnikowy ze szkołą i muzeum oddano do użytku w 1978 roku. Ukończony obiekt to de facto pierwszy etap z planowanych trzech, niezrealizowanych.

18 Nagrodzeni zostali: Bogdan Celichowski, Jerzy Schmidt, Włodzimierz Wojciechowski, Wojciech Kasprzycki, Magdalena Abakanowicz, Józef Kopczyński, Waleria Schmidt-Kubacka, Stanisław Teisseyre, Jan Węctawski oraz inżynierowie spoza uczelni artystycznej, autorzy projektów branżowych: Stanisław Sapała, Zenon Dembowski i Józef Kokorniak, za: Nagrody Ministra Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych za wybitne osiągnięcia twórcze w dziedzinie architektury i budownictwa oraz przemysłu materiałów budowlanych, Warszawa, lipiec 1979 roku, dostępny w Internecie: <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/pomnik-tysiaclecia-panstwa-polskiego-w-gnieznie-1971-2006/> [dostęp: 1.06.25].

lat naszej historii – to prawda oczywista i tak chciałem ją wyrazić¹⁹.

Artysta podczas całego procesu twórczego stworzył kilka wersji pomnika w różnej skali. Seria studyjnych rzeźb przygotowawczych pozwala prześledzić, jak statua zmieniała rodzaj ekspresji i nabierała masywności – początkowe *bozzetto* z wosku ukazywało dwie smukłe sylwetki, postaci mają bardzo cienkie nogi, charakterystyczne dla rzeźby modernistycznej figuratywnej lat 50.–60.²⁰ Kopczyński później wykonał rzeźbę z gipsu patynowanego w skali ok. 1:50, następnie na wolnej przestrzeni wykonał model w skali 1:2 (ok. 3 m wysoki), który stał na terenie otwartym Poznańskich Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego obok rzeźby wykonywanej w docelowej wielkości, służąc za punkt odniesienia. Józef Kopczyński wszystkie wymienione, poza pierwszym *bozzetto*, wykonał z gipsu techniką narzutu. Opracowywał zarówno mokry, jak i suchy gips, co widoczne jest w zróżnicowanej fakturze rzeźby. Charakterystycznym efektem tej techniki jest przyrastanie na masie, przez co ostatecznie rzeźba jest wizualnie masywniejsza, niż artysta przedstawiał ją na szkicach przygotowawczych. W pracy na ostatnim etapie tworzenia rzeźby w gipsie w skali 1:1 pomagała mu żona, rzeźbiarka Pelagia Wojewoda-Kopczyńska.

Gipsowa rzeźba została przetransportowana do Gliwic, gdzie odlania pomnika w brązie podjęły się Gliwickie Zakłady Urządzeń Technicznych. Prace nad odlaniem 85 części trwały 1,5 roku. Sześciometrowy odlew ustawiono na miejscu w 1975 roku na trzymetrowym, betonowym, zbrojonym cokole, który ok. 1978 roku obłożono czarnym granitem. Montaż rzeźby na cokole zakończył się dopiero 29 lipca²¹ 1975 roku.

Symbolika pomnika jest bogata i czytelna. Kopczyński ukazał Mieszka I jako wojownika w stroju bojowym z hełmem, mieczem i tarczą – odzwierciedlenie roli obrońcy i budowniczego państwa. Bolesław Chrobry został przedstawiony jako doświadczony monarcha w szacie koronacyjnej i z koroną; prawą dłonią wykonuje gest błogosławieństwa, a w lewej trzyma królewskie jabłko (*globus cruciger*). Dobór tych insygniów i późno jasno komunikuje archetypiczne role władców – Mieszka jako twórcy państwowości, Bolesława jako pierwszego koronowanego króla Polski. Wymowne jest zwłaszcza jabłko, insygnium anachroniczne dla XI wieku, lecz użyte celowo jako symbol suwerenności państwa wobec dominacji cesarstwa. Ta aluzja

19 „Express Poznański” 08–09.06.1974.

20 Można tu przywołać charakterystyczne rzeźby Lynna Chadwicka, w tym jego wielokrotnie tworzone dwupostaciowe figury na cienkich, uproszczonych do tamanych „patyków”, nogach z głowami przekształconymi w bryły geometryczne – graniastostup oraz sześcian.

21 G. Konieczka, *Pomnik Mieszka I i Bolesława Chrobrego*, artykuł dostępny w Internecie: <https://www.gniezno.eu/atracja/atracja/880/pomnik_mieszka_i_i_boleslaw_chrobrego_> [dostęp: 10.12.2024].

do niezależności ma wydźwięk patriotyczny, nawiązując do zmagania o wolność Polski w XX wieku.

Dla Józefa Kopczyńskiego gnieźniński pomnik stał się prawdziwym *opus magnum*, najwybitniejszym dokonaniem w jego dorobku. Monumentalna skala, złożoność realizacji oraz wymowa dzieła sytuują je na szczycie osiągnięć rzeźbiarza. Kopczyński, jako członek głównego zespołu projektowego, miał decydujący wpływ na ostateczny kształt artystyczny pomnika. Kompozycja przedstawiająca Mieszka I i Bolesława Chrobrego uchodzi do dziś za jego najważniejszą pracę i trwały wkład w polską rzeźbę pomnikową drugiej połowy XX wieku.

Pomnik Tytusa Działyńskiego

Pomnik *Tytusa Działyńskiego*, stworzony dla Biblioteki Kórnickiej, jest ostatnim w dorobku Józefa Kopczyńskiego. Nad pomnikiem *Działyńskiego* Kopczyński pracował aż pięć lat, co było wynikiem odraczania terminu zlecenia i zapłaty przez inwestora. Długi proces twórczy pozwolił artyście na liczne poprawki, dzięki czemu rzeźba nabrała wyważonego, akademickiego charakteru²².

Jednocześnie pomnik odchodzi od monumentalności. Siedząca kompozycja jest bardziej kameralna, na dodatek obok rzeźby znajduje się ławeczka z tego samego granitu co niski cokół rzeźby. Możliwość siedzenia tuż przy rzeźbie uatrakcyjnia sam pomnik, skraca dystans – co zostało właśnie w tamtych czasach przez wielu twórców dostrzeżone. Po latach spopularyzowanie środków do demonumentalizacji pomnika poskutkowało trendem na „ławeczki”, czyli rzeźby pomnikowe upamiętniające daną postać w formie naturalistycznej rzeźby w skali 1:1, do której można się dosiąść, objąć, zrobić zdjęcie itd. Tutaj mimo obniżenia cokołu i postawy siedzącej, a więc nie wyniosłej pozy, stanowczość i godność przedstawionej postaci zostały wzmocnione przez nadanie rzeźbie wymiarów przekraczających przeciętną skalę ludzkiego ciała. Praca góruje nad zwiedzającymi mimo pozycji siedzącej. Dopiero przy bliższych oględzinach zauważamy, że posąg jest w nadnaturalnej wielkości, a ręce są dwa razy większe od dłoni ludzi, przeskalowane. Dłonie te są bardzo gładkie – rzeźbiarz potraktował je ze szczególną starannością, podobnie jak i głowę upamiętnionego.

22 Na marginesie warto zwrócić uwagę, że: pozycja siedząca portretowanego, lekkie odchylenie kierunku patrzenia w lewo, oparcie prawej dłoni na atrybucie, w tym przypadku zbiorze książek, oraz wyeksponowana, przeskalowana lewa dłoń są być może dalekim echem dzieł Michała Anioła.

Rzeźba *Tytusa Działyńskiego* jest najbardziej naturalistyczną w katalogu pomników Kopczyńskiego. Nie jest to jednak rzeźba kompletnie naturalistyczna. Kostium ulega przekształceniom – płaszcz w typie surduta z kolano z pelerynką został uproszczony – jego szerokie kłapy zanikają i zlewają się z płaszczem na brzuchu w jedną płaszczyznę, mocno fakturowaną licznymi narzędziami. Pelerynka płaszcza jest traktowana tak samo jak zagięcia na ramionach, a razem ugięcia te tworzą jedną kompozycję geometryczną. Kolejną kompozycję poligonów utworzyły bokobrody Działyńskiego, kołnierz jego koszuli i fular. Poszukiwania w kostiumie rytmicznych, jednocześnie asymetrycznych motywów abstrakcyjnych znamy już z gnieźnieńskiego pomnika Mieszka i Bolesława.

Podsumowanie

Józef Kopczyński stworzył duży katalog dzieł pomnikowych – tych zrealizowanych, jak i samych koncepcji. Nie wszystkie zostały uwzględnione w tekście ze względu na ograniczoną objętość rozdziału, jak również brak materiałów archiwalnych. Dotyczy to przede wszystkim koncepcji konkursowych, które otrzymały wyróżnienia, np. w konkursie na pomnik *Obrońców Wybrzeża* w Gdańsku czy wyróżnienie w konkursie na pomnik *Powstańców Śląskich* otrzymane wspólnie z żoną, Pelagią Wojewodą-Kopczyńską. W uwzględnionych w tekście przykładach pomników autorstwa Kopczyńskiego dostrzegalna jest duża różnorodność. Przez cały okres aktywności poszukiwał rozmaitych formuł upamiętniania. Jedne dążyły do abstrakcji, inne stanowiły przykłady nowoczesnych przetworzeń tradycyjnego pomnika (np. herma Słowackiego). Ostatnia jego rzeźba pomnikowa, która stanowi pewien powrót do akademickiego studium postaci i klasycznej kompozycji, jest równocześnie zwiastunem kierunku upamiętnień, jakie są obecnie najpopularniejsze w Polsce – pomników na niskim cokole, z figurą w stylistyce naturalistycznej – co współczesnym rzeźbiarzom i fundatorom wydaje się być najatrakcyjniejsze dla przeciętnej odbiorcy.

W portfolio licznych dzieł pomnikowych i innych rzeźb Kopczyńskiego dostrzegalny jest podobny poziom artystyczny pomników i ich modeli. Artysta ten dobrze radził sobie z rzeźbą w każdej skali, jednak to ta największa realizacja – posągi Mieszka I i Bolesława Chrobrego z kompleksu muzealno-szkolnego w Gnieźnie – jest najbardziej uznaną w opinii osób piszących o jego twórczości. Jak podkreśla Ligia Wilkowa, pomnik ten był nie tylko wielkim osiągnięciem twórczym, ale też kamieniem milowym dla rozwoju indywidualnego stylu twórcy:

Kopczyński uczestniczył w wielu konkursach, zdobył wiele nagród, z których najważniejsze to I nagroda w konkursie na pomnik Juliusza Słowackiego dla Warszawy w 1961 r. i wskazanie do realizacji (w tym konkursie wyróżnienia otrzymali Anna Krzymańska i Ryszard Skupin), również pierwsza nagroda za projekt pomnika księcia Przemysława dla Poznania w 1967 r., a przede wszystkim realizacja pomnika Mieszka I i Bolesława Chrobrego w Gnieźnie. W tym pomniku wyraziła się najgłębiej artystyczna indywidualność twórcy i określiła się jego przynależność do wspólnoty kulturowej Europy I połowy XX w. W tym kręgu kulturowym (chodzi nie tyle o czerpanie z tych samych źródeł, a o powinowactwa) plasuje się duża grupa młodych uzdolnionych rzeźbiarzy, którzy równocześnie z Kopczyńskim dochodzą do głosu²³.

23 L. Wilkowa, Rzeźba, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 105.



10 Józef Kopczyński, *Adam Mickiewicz*, płaskorzeźba wyróżniona w konkursie na upamiętnienie wieszca w Krakowie, 1955 r., zbiory rodziny autora, fot. Józef Kopczyński (?), archiwum rodziny



11 Józef Kopczyński, pomnik *Juliusza Słowackiego* w Warszawie, model konkursowy, 1961 r., fot. Z. Siemaszko, okładka czasopisma „Stolica” 1961. R. 16, nr 9 (689). (skan ze zbiorów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego)

12 Józef Kopczyński, pomnik *Przemysła I*, gipsowe bozzetto konkursowe, 1967 r., zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny





13 Józef Kopczyński, pomnik *Walki i Męczeństwa* w Żninie (skwer przy ul. Kościuszki), czerwony piaskowiec sztytłowiecki, żeliwo, 1969 r., fot. Paweł Anders



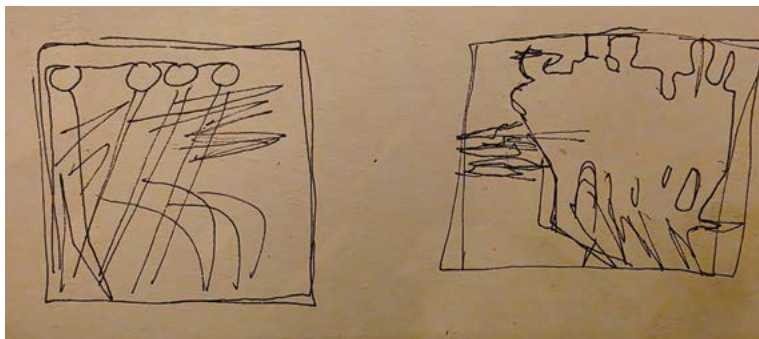
14 Józef Kopczyński podczas pracy przy pomniku *Walki i Męczeństwa* w Żninie, 1969 r., fot. Krystyna Ildzikowska, fot. archiwum rodziny



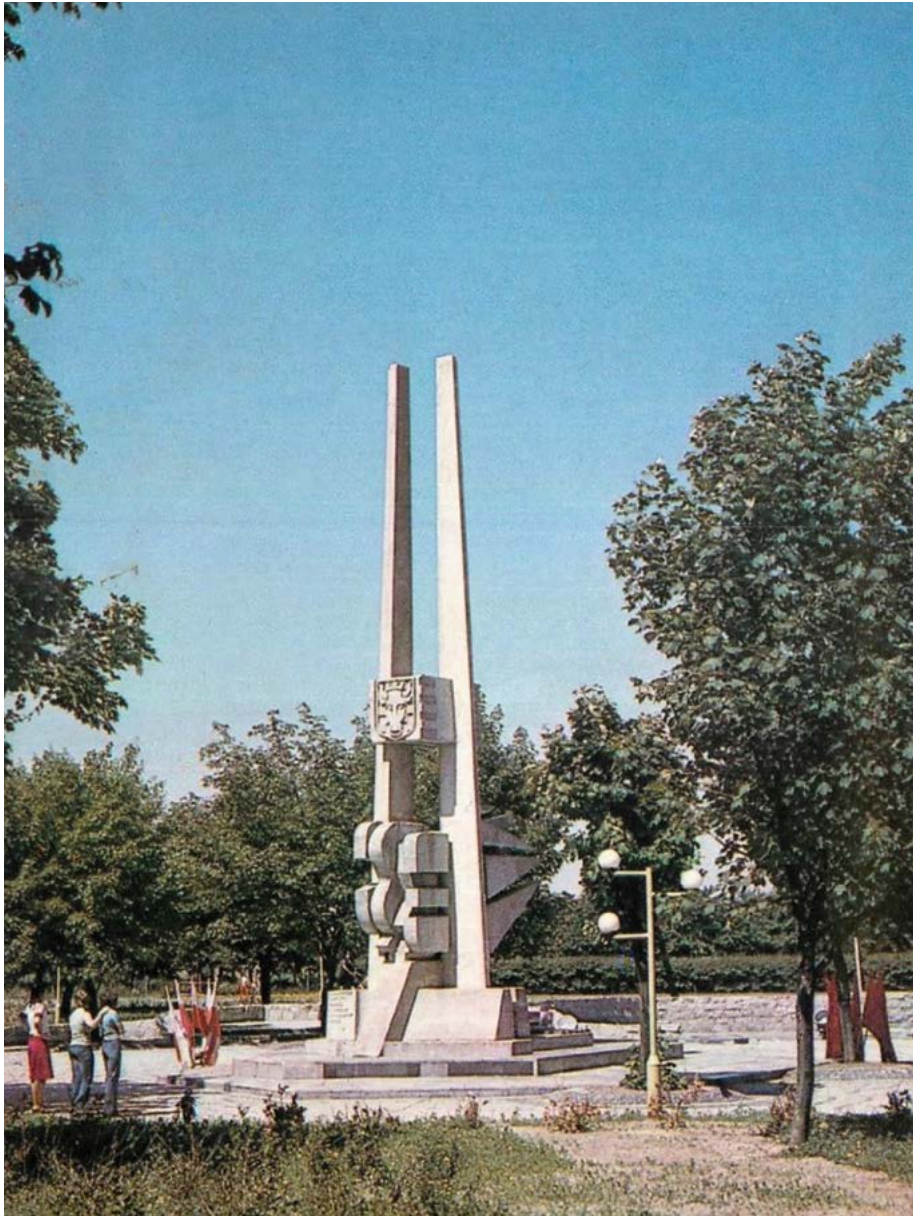
15 Odstonięcie pomnika *Walki i Męczeństwa* w Żninie (skwer przy ul. Kościuszki), 1969, fot. Józef Kopczyński (?), fot. archiwum rodziny



16 Józef Koczyński, pomnik *Walki i Męczeństwa w Żninie* – graficzna interpretacja sceny głównej, linoryt, 10 x 10 cm, 1969 r., zbiory rodziny autora, skan z archiwum rodziny



17 Józef Koczyński, pomnik *Walki i Męczeństwa w Żninie* – szkic sceny głównej, tusz na papierze, 1969 r., zbiory rodziny autora, fot. Jan Matuszewicz, fot. archiwum rodziny



18 Józef Kopczyński, pomnik *Powstańców Wielkopolskich* w Nowych Skalmierzycach (zbieg ulic Kaliskiej i Podkockiej), beton, wys. 1000 cm, 1978 r. (zdjęcie z 1979 r.), fot. M. Jasiocki, fot. zbiory portalu Poloniae Amici polska-org.pl



19 Józef Kopczyński, pomnik *Powstańców Wielkopolskich* w Nowych Skalmierzycach (zbieg ulic Kaliskiej i Podkockiej), beton, wys. 1000 cm, 1978 r., fot. Józef Kopczyński (?), fot. archiwum rodziny



20 Józef Kopczyński, pomnik *Powstarców Wielkopolskich* w Nowych Skalmierzycach (zbieg ulic Kaliskiej i Podkockiej), beton, wys. 1000 cm, 1978 r., fot. Paweł Anders



21, 22 Józef Kopczyński, pomnik *Bohaterów Ziemi Bukowskiej* (plac Stanisława Reszki w Buku), beton, granit, 1989 r., fot. Antoni Bronisz, fot. archiwum WR UAP



23 Józef Kopczyński, modele pomnika *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* na terenie ZNTK w Poznaniu – zestawienie modeli gipsowych w skali 1:2 z 1:1, ok. 300/600 cm, ok.1973 r., fot. archiwum rodziny



24 Józef Kopczyński, fragment modelu w skali 1:2 pomnika *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie opracowywany na terenie ZNTK w Poznaniu, gips, wys. 300 cm, ok.1973 r., archiwum rodziny



25 Józef Koczyński, pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w odlewni Gliwickich Zakładów Urządzeń Technicznych, brąz, wys. 600 cm, 1975 r., fot. Jerzy Miecznikowski, fot. archiwum WUOZ w Poznaniu



26, 27 Józef Kopczyński, pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* – montaż w Gnieźnie, brąz, wys. 600 cm, 1975 r., fot. Jerzy Miecznikowski, fot. archiwum WUOZ w Poznaniu



28 Józef Kopczyński, pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie, brąz, wys. 600 cm, 1975 r., fot. Ewa Bielańczyk-Obst, fot. archiwum UAP. (widok współczesny)



29 Józef Koczyński przy pracy nad pomnikiem *Tytusa Działyńskiego* w Kórniku, gips, ok. 1999 r., zbiory rodziny autora.
fot. archiwum rodziny



30 Józef Kopczyński, pomnik *Tytusa Działyńskiego* w Kórniku (w pobliżu wejścia do Zamku), brąz, granit, lata 1995–2000 (odstąpienie pomnika 2002 r), fot. Kpjas (widok współczesny) https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:K%C3%B3rnik_pomnik_Tytusa_Dzia%C5%82y%C5%84skiego_20110623_kpjas.jpg, fot. z zasobów Wikipedia <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en> [dostęp: 21.07.2025]

2. Rzeźby plenerowe

Anna Borowiec

„Od pewnego czasu pociąga mnie ten rodzaj...”¹

W biografiach większości rzeźbiarzy urodzonych w latach trzydziestych XX wieku i debiutujących w połowie lat pięćdziesiątych, a więc rówieśników Józefa Koczyńskiego, najważniejsze miejsce zajmują zazwyczaj rzeźby plenerowe i pomniki. We wspomnieniach twórców z tego pokolenia często jawią się one jako realizacje podnoszące znacząco prestiż dorobku artystycznego. Umożliwiały bowiem nie tylko prezentację umiejętności rzeźbiarskich w dużej skali, zwiększając pole oddziaływania danego twórcy, ale też pozwalały na pracę w trwałym tworzywie (kamieniu, betonie, metalu), który dostarczał zleceniodawca. W okresie PRL-u, w którym występował

1 Z. Beryt, *Rozmowy z artystami*. Z J. Koczyńskim. Laureatem konkursu na pomnik Juliusza Słowackiego. „Trybuna Mazowiecka” 25–26.02.1961.

ogromny problem ze zdobyciem materiału do realizacji nawet małych form rzeźbiarskich, stanowiło to niezaprzeczalny walor tego typu zleceń. Zamówienia państwowe na rzeźbę plenerową i różnego typu pomniki, najczęściej upamiętniające ofiary i bohaterów II wojny światowej i postaci zasłużonych Polaków, doprowadziły do wypełnienia przestrzeni polskich miast rzeźbą. Czas rozkwitu trwał mniej więcej od połowy lat sześćdziesiątych przez co najmniej dekadę. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych, w momencie kryzysu gospodarczego, zaczęło brakować środków na produkcję tego typu obiektów – przez co doszło do znacznego zmniejszenia liczby zamówień na realizację rzeźbiarskie. W latach osiemdziesiątych powstawało ich niewiele, a po transformacji rozpoczął się postępujący do dziś proces degradacji tych prac.

W przestrzeni miasta Poznania znajduje się dzisiaj kilkadziesiąt realizacji rzeźbiarskich z tego okresu. Są one bardzo zróżnicowane, tak jeśli chodzi o temat, jak i kwestie formalne związane z opracowaniem bryły i wykorzystaniem konkretnego materiału o specyficznych właściwościach, często ograniczających zastosowanie określonych rozwiązań przez artystów. Większość rzeźb wykonali plastycy związani ze stolicą Wielkopolski. Byli to zarówno twórcy starszego pokolenia, debiutujący jeszcze w okresie międzywojennym, tacy jak Bazyle Wojtowicz czy Jan Żok, jak i młodzi absolwenci poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, którzy ukończyli uczelnię pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych. Wielu z nich łączyło wspólne doświadczenie związane ze studiami w pracowni Bazylego Wojtowicza, który wykształcił znaczące grono rzeźbiarzy zajmujących się rzeźbą plenerową i pomnikową, wymagającą posiadania szczególnych umiejętności i wiedzy w zakresie realizacji obiektu w dużej skali, poprzedzonej wieloetapowym procesem przygotowawczym i projektowym. Dziś należy dodać, że ich autorzy musieli wykazywać się pokładami niezrównanej cierpliwości w związku z ciągnącymi się często miesiącami problemami z pozyskaniem materiału do wykonania każdej niemal pracy oraz niezwykleymi zdolnościami przekształcania swoich projektów w związku z koniecznością zmiany skali czy techniki wykonania rzeźby, jeśli zakładanych pierwotnie tworzyw nie udało się ostatecznie pozyskać.

Rzeźby plenerowe umieszczano w bardzo różnych dzielnicach miasta, zarówno na terenach zielonych, jak i w okolicach zabudowań mieszkalnych. Dwa największe zespoły obiektów rzeźbiarskich ulokowano w parku Cytadela i na terenie osiedli mieszkaniowych na Ratajach. W ramach obu tych projektów powstały rzeźby figuratywne oraz formy abstrakcyjne o zróżnicowanej tematyce, choć założenia organizatorów były jasno i precy-

zyjnie sformułowane przede wszystkim w zakresie wytycznych ideologicznych wynikających z uwarunkowań historycznych i politycznych. Pierwsze przedsięwzięcie zakładało powstanie parku rzeźby, będącego artystycznym uzupełnieniem martyrologicznej części Cytadeli (wówczas parku Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej), drugie stanowiło natomiast propozycję wpisania się artystów w architekturę nowo powstających osiedli mieszkaniowych. Józef Kopczyński zaprojektował w sumie cztery rzeźby z myślą o przestrzeni miasta Poznania, które zrealizował w ciągu dwóch dekad – dwie spośród nich właśnie na terenie Cytadeli i Rataj.

Rozpiętość czasowa, ale także odmienne warunki przestrzenne towarzyszące jego realizacjom rzeźbiarskim sprawiły, że powstały obiekty, które pozwalają spojrzeć na dorobek artysty z bardzo różnych perspektyw. Dzięki temu możliwe jest nie tylko uchwycenie zmiany, jaka następowała w jego warsztacie rzeźbiarskim, ale także wydobyć określonych motywów i tematów, które pojawiały się także w jego małych formach rzeźbiarskich i pracach graficznych. Choć artysta debiutował, posługując się figuracją charakterystyczną dla rzeźb realistycznych, bardzo szybko zaczął przejawiać zainteresowanie różnymi odmianami abstrakcji, głównie organicznej, w późniejszym czasie często łącząc te dwa odmienne sposoby artystycznej ekspresji.

I. Kaskada, Park im. Karola Marcinkowskiego

W 1980 roku w biografii Józefa Kopczyńskiego wymienianych jest aż szesnaście rzeźb plenerowych i pomników zrealizowanych w różnych miastach: Poznaniu, Pile, rodzinnym Żninie, Turku, Toruniu, Gnieźnie i Skalmierzycach. Powstawały one w okresie wspomnianego boomu na rzeźbę, którego szczyt przypadł na połowę lat sześćdziesiątych. Choć artysta w 1954 roku otrzymał wyróżnienie w konkursie na projekt pomnika *Bohaterów Gdańska*, a w 1961 roku wygrał konkurs na pomnik *Juliusza Słowackiego* w Warszawie (który ostatecznie nie powstał), pierwszy obiekt w przestrzeni publicznej zrealizował w Poznaniu. Była nią nieistniejąca już dziś smukła, abstrakcyjna *Kaskada*, którą zgłosił na pierwszy konkurs na rzeźbę plenerową, jaki zorganizowano po wojnie w Wielkopolsce w 1961 roku. Był on elementem programu I Wielkopolskiego Festiwalu Kulturalnego zainaugurowanego 2 maja tego roku w Kaliszu. Festiwal miał łączyć różne inicjatywy kulturalne, podejmujące tematykę współczesności. Zapoczątkowano wówczas organizację wielu wartościowych imprez, spośród których, np. Poznańska Wiosna Muzyczna czy Kaliskie Spotkania Teatralne, organizowane są do dnia dzisiejszego.

Konkurs na projekt rzeźby parkowej ogłoszono kilka miesięcy przed festiwalem – miał on na celu wyłonienie „projektów rzeźb przestrzennych wolno stojących do zrealizowania w kilku punktach miasta Poznania lub Wielkopolski, które wprowadziłyby wartości rzeźbiarskie, odpowiadające współczesnemu życiu naszego kraju”². Przyznano łącznie trzy równorzędne nagrody³. Jedną z nich za pracę o godle „Alga” otrzymał Józef Kopczyński. Oprócz niego nagrodzono także Mariana Banasiewicza za rzeźbę *Ptak* i Annę Krzymańską za *Pawia*. Po zakończeniu festiwalu prace wyeksponowano w poznańskiej PWSSP, następnie zaś trzy z nich zakupiło Prezydium Rady Narodowej miasta Poznania. Miały zostać zrealizowane w pełnej skali w przestrzeni miejskich parków⁴. Dwie z nich stanęły w Parku im. Karola Marcinkowskiego w maju 1962 roku. *Pawia* Krzymańskiej ulokowano przy stawie. Dziś podziwiać możemy w tym miejscu brązowy odlew oryginalnej rzeźby wykonanej pierwotnie w betonie, który po latach zaczął się kruszyć.

Smukłą, modernistyczną *Kaskadę* Józefa Kopczyńskiego ustawiono w pobliżu ulicy Składowej. Rzeźba była fontanną skonstruowaną z siedmiu obłych modułów, tworzących rodzaj smukłej kolumny. Wyglądały one jak duże korale nanizane na pionowy pręt, zdradzając fascynację artysty twórczością trzech ulubionych twórców, których najczęściej wymieniał w wywiadach: Henry’ego Moore’a, Hansa Arpa i wreszcie Constantina Brâncușiego, zwłaszcza że forma *Kaskady* przypominała *Kolumnę nieskończoności* tego twórcy z 1935 roku. Obiekt z Parku im. Marcinkowskiego stanowił niewątpliwie realizację zamierzeń artystycznych Kopczyńskiego, który po konkursie na pomnik Juliusza Słowackiego w jednym z wywiadów udzielonych w 1961 roku wspominał, że choć obecnie zajmuje go tradycyjna, figuratywna forma (w takiej estetyce utrzymany był zwycięski projekt pomnika autora *Balladyny*), od pewnego czasu pociąga go rzeźba plenerowa, którą uważa „za nieodłączny w przyszłości czynnik składowy nowoczesnej architektury i urbanistyki”⁵, dodając, że od jakiegoś czasu pracuje nad czymś w rodzaju abstrakcyjnej rzeźby użytkowej, bryły rzeźbiarskiej przeznaczonej do jakiegoś dziedzińca czy ogródka jordanowskiego.

Jacek Puget, przyglądając się dorobkowi Kopczyńskiego w 1970 roku, a więc ponad dekadę po jego debiucie, zauważył, że ta właśnie realizacja

2 Materiały archiwalne Komitetu Organizacyjnego Wielkopolskiego Festiwalu Kulturalnego, 1960, APP, zespół: 29 Prezydium Rady Narodowej m. Poznania – Wydział Kultury (Wydział Kultury i Sztuki), sygn. 2069, s. 80.

3 Skład jury konkursu: Józef Trenarowski, Barbara Zbrożyna, Józef Stasiński, Henryk Kondziela, Krzysztof Kostyrko oraz Jerzy Łomnicki (głos doradczy) i Ryszard Skupin (sekretarz).

4 K. Pajowa, *Wielkopolski Festiwal Kulturalny zakończony*. Aneks: Komitet Organizacyjny Wielkopolskiego Festiwalu Kulturalnego i chronologia ważniejszych imprez, „Kronika Miasta Poznania” 1962, nr 1, s. 74.

5 Z. Beryt, op. cit.

była punktem zwrotnym drogi twórczej artysty, którą początkowo determinował wpływ poznańskiej szkoły i jej otoczenia. *Kaskada* unaoczniała – jak uzasadniał Puget – wyzwolenie się Kopczyńskiego w kierunku „myśli własnej”, choć zachowa on „pieczołowity stosunek do powierzchni”⁶ i „poszanowanie organicznej pełni bryły”⁷. W późniejszych swoich pracach będzie natomiast nadal łączył wartości abstrakcji i klasycznej figuracji, skupiając się na „eksperymentach kompozycyjnych układów”⁸. *Kaskada* niestety nie przetrwała próby czasu, dzieląc los wielu innych rzeźb, które powstały w tym okresie i uległy destrukcji, a następnie rozbiórce. Zachowały się jedynie fotografie archiwalne, karta obiektu przechowywana w Biurze Miejskiego Konserwatora Zabytków i prasowe wycinki informujące o procesie powstawania tego dzieła.

Dzięki fotografii opublikowanej w „Expressie Poznańskim” w 1961 roku wiemy, jak wyglądał konkursowy model *Kaskady* Kopczyńskiego, który znacząco różnił się od zrealizowanej ostatecznie rzeźby. Pierwsza wersja była bardziej kanciasta i niższa, składała się bowiem tylko z pięciu modułów dużych, wyraźnie ociosanych bloków, które wystawały z trapezowatej podstawy o dość przysadzistym kształcie. Na kolejnym etapie realizacji projektu artysta znacząco złagodził i wysmuklił obrys rzeźby, zaokrąglając poszczególne segmenty i dokładając dwa dodatkowe elementy, dzięki którym obiekt wyglądał na dużo lżejszy i wyższy. Tego rodzaju zabieg stosował także później na różnych etapach realizacji swoich prac. Trzygłowe maskarony, ale też leżące postaci, często zbudowane z masywnych, chropowatych i ciężkich bloków, przekształcały się tym samym w lekkie, miękko opracowane formy o błyszczącej, wygładzonej powierzchni.

II. *Para pod parasolem/Zakochani*, Ogród Botaniczny

Józef Kopczyński wziął udział jeszcze w kilku innych konkursach i plenerach rzeźbiarskich, które organizowano w Poznaniu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w celu realizacji serii rzeźb parkowych w przestrzeni publicznej. Spośród czterech obiektów artysty, które ostatecznie powstały, przetrwały dwie prace stojące do dzisiaj w Poznaniu. Jedną z nich była rzeźba zaprezentowana przez artystę podczas I „Wystawy Rzeźby Plenerowej «Merkury»” otwartej przed hotelem Merkury w roku 1967. Impreza, której założeniem było „uzyskanie propozycji plastycz-

6 J. Puget, *Droga otwarta Józefa Kopczyńskiego*, „Nurt” 1970, nr 7, s. 53.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

nych⁹ dla przestrzeni miasta Poznania, jak pisali jej organizatorzy, odbywała się w latach 1967–1974. Miała stanowić próbę „stworzenia ambitnej kultury plastycznej, prezentowanej gościom targowym”¹⁰, dlatego odbywała się w czerwcu podczas trwania Międzynarodowych Targów Poznańskich. Współorganizatorem przedsięwzięcia była Sekcja Rzeźby poznańskiego oddziału ZPAP, która zabiegała o to, żeby wystawa miała odpowiedni poziom artystyczny i służyła poszukiwaniu „nowych koncepcji gwarantujących powstawanie w mieście nowych wartościowych elementów rzeźbiarskich”¹¹.

Zarząd sekcji dążył do zapewnienia zaproszonym twórcom właściwych materiałów niezbędnych do wykonania prac na wystawę i starał się o wsparcie poznańskich zakładów pracy, które miały wspomóc proces wykonania wybranych do realizacji obiektów. Podczas pierwszej edycji wystawy Józef Kopczyński wystawił pracę *Para pod parasolem* (alternatywny tytuł to *Zakochani*). Obiekt widoczny jest na archiwalnych zdjęciach Jerzego Nowakowskiego, oraz Kazimierza Przychodzkiego, którzy wykonali niezależnie od siebie dokumentację fotograficzną ekspozycji plenerowej prezentowanej publiczności na trawniku rozpościerającym się wówczas przed hotelem Merkury. Kilka z rzeźb eksponowanych na tym pokazie usytuowano następnie w przestrzeni miasta. *Króla i królową* Juliana Bossa-Gosławskiego ustawiono przed Wiepofamą (zakład wspierał organizację pleneru), *Mewy* Jerzego Sobocińskiego ostatecznie trafiły na Cytadelę, a rzeźba Józefa Kopczyńskiego do Ogrodu Botanicznego na poznańskich Jeźyczach.

Betonowa *Para pod parasolem* ukazuje dwie zespolone ze sobą wydłużone postaci, których statyczne sylwetki są ze sobą niemal zrośnięte, tworząc jedną, syntetycznie opracowaną bryłę, symbolizującą zespolenie się tytułowych *Zakochanych*. Nad nimi rozpościera się ażurowy parasol z podłużnymi otworami, poprzez który przenikają promienie słońca i deszcz, tworząc dodatkowy walor ekspozycyjny, dynamizujący modelunek bryły. W zależności od pory roku i dnia twarze siedzącej na ławce pary rozświetlają dzięki temu przenikające refleksy światła lub też spowija je cień. Dzieło to posiada zespół cech reprezentatywnych także dla późniejszej twórczości rzeźbiarskiej Kopczyńskiego. Artysta posługuje się tu charakterystyczną

9 Regulamin VI Plenerowej Wystawy Rzeźby Merkury 1974. Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), w: *Plenery i ogólnopolskie spotkania twórców*, zespół: Związek Polskich Artystów Plastyków. Zarząd Okręgu Poznań, sygn. 53/1770/0/4/73.

10 Ibidem.

11 Sprawozdanie z działalności Sekcji Rzeźby od dnia 20.5 do 25.11.70 (zapis wg oryginalnego maszynopisu – w zapisie pominięto informację dotyczącą roku 1969 – dokument dotyczy bowiem okresu od 20 maja 1969 do 25 lutego 1970 roku – poprzednie sprawozdanie Sekcji Rzeźby dotyczy wydarzeń kończących się w maju 1969 roku), APP, w: Sekcja rzeźby okręgu poznańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, 1957–1972, zespół: Związek Polskich Artystów Plastyków. Zarząd Okręgu Poznań, sygn. 53/1770/0/5/90.

deformacją sylwetek widoczną zarówno w uformowaniu ramienia kobiety, jak i modelunku jej twarzy. Ma ona migdałowate oczy, które wyglądają jak wąskie, puste szczeliny, i wydłużony, szczupły nos. Pojawia się tu także typowy, ledwie zarysowany wąską linią uśmiech, który widać dopiero przy bliższym oglądzie. Twarz mężczyzny została przez artystę potraktowana bardzo szkicowo, niemal ledwie zarysowana, co sprawia, że figura ta jawi się jako usuwająca się w cień, skupiając uwagę widza na swojej partnerce. Tego typu opracowanie bryły widoczne będzie także w późniejszych realizacjach plenerowych Kopczyńskiego, coraz bardziej syntetycznych, wciąż operujących figuracją, ale zmierzających wyraźnie w stronę rzeźbiarskiej abstrakcji.

III. *Maszkarony, Park Cytadela*

Zaledwie rok po I „Wystawie Rzeźby Plenerowej «Merkury»” zorganizowano Poznańskie Spotkania Rzeźbiarskie na Cytadeli. Impreza ta odbywała się w latach 1968–1971 w związku z koncepcją utworzenia na terenie dawnego Fortu Winiary założenia parkowego. Już w 1961 roku, kiedy powstał społeczny komitet budowy Parku-Pomnika Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (nazwę tego założenia zmieniono na Park Cytadela dopiero po transformacji w 1992 roku), pojawił się pomysł, żeby w tym miejscu usytuować także park rzeźb plenerowych, który uzupełniałby część rekreacyjną tego założenia. Zdecydowano, że Cytadela będzie podzielona na dwie strefy: martyrologiczną i wypoczynkową, która miała stać się pomnikiem „zwycięstwa i nowego życia, które będą w sobie łączyły ideę zwycięstwa nad faszyzmem z nowo budującym się i powstającym życiem w Polsce Ludowej”¹². W 1967 roku zdecydowano o zorganizowaniu pleneru i zaproszeniu artystów z Polski i krajów dawnego bloku wschodniego do stworzenia „akcentów rzeźbiarskich”, które miały uwypuklać „ideę społeczno-polityczną założenia przestrzennego Parku – zielonego pomnika braterstwa i pamięci historycznych wydarzeń dla narodu polskiego”¹³. Jako pierwszy obiekt ustawiono tu wspomniane już *Mewy* Jerzego Sobocińskiego, inaugurujące utworzenie w tym miejscu parku rzeźby. Artysta ten został także komisarzem pleneru.

12 Protokół posiedzenia w Wydziale Kultury PRN m. Poznania w sprawie Spotkań rzeźbiarskich w Parku Przyjaźni i Braterstwa Broni na Cytadeli w dniu 8 III 1967. [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarzy na Cytadeli 1968–1970*, APP, zespół: Prezydium Rady Narodowej miasta Poznania, sygn. 53/1228/o/29/2169.

13 *Projekt zorganizowania Pleneru Rzeźbiarskiego na terenie Parku Braterstwa Broni (Cytadela) w Poznaniu z okazji obchodów 25-lecia PRL*, [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarzy na Cytadeli...*, op. cit.

Józef Kopczyński zrealizował wówczas rzeźbę *Maszkarony*, przedstawiającą leżącą trójgłową postać – stały motyw pojawiający się przez lata w twórczości artysty, a także jeden z najczęściej powtarzanych i wielokrotnie przetwarzanych przez niego tematów. Pierwotnie planowano, że rzeźba zostanie wykonana w białym betonie. Zachowały się dane techniczne dotyczące pierwszego projektu, zakładającego użycie techniki narzutowej z wykorzystaniem cementu i prętów zbrojeniowych. Ostatecznie artysta wykorzystał piaskowiec pińczowski, dzięki czemu rzeźba przetrwała do dziś i wciąż stoi w pobliżu zniszczonego amfiteatru, który udostępniono publiczności w 1968 roku. W końcu 1969 roku relacjonowano, że artysta wykonał dotąd 20% rzeźby i planuje zakończenie prac w 1970 roku¹⁴. Rok później obiekt był już gotowy i nastąpił komisyjny odbiór pracy¹⁵.

Masywne *Maszkarony* przedstawiają leżącą postać, która pojawia się w wielu różnych wariantach w małych formach rzeźbiarskich autorstwa tego twórcy. Kopczyński nie operuje tu ażurem wykorzystanym w powstałych rok wcześniej *Zakochanych*. Zastosowane tam prześwity umożliwiły integrację bryły z przestrzenią i przenikanie światła, tworzącego naturalne tło rzeźby. W przypadku *Maszkaronów* artysta operuje dużą, pełną bryłą, którą tworzą kanciasto zarysowane bloki ciała postaci i wystających z niego głów. Płaszczyzny poszczególnych części układają się jedna za drugą, dynamizując tę dość statyczną formę. W operowaniu gradacją wielkości poszczególnych segmentów bryły dostrzec można analogię do ukształtowania przestrzeni, w której ulokowano rzeźbę. Ustawiono ją nad amfiteatrem ze schodkowo wznoszącymi się rzędami siedzeń dla widowni.

Na etapie planowania założenia parkowego Cytadeli zakładano wzajemne wpływanie na siebie elementów pejzażu i sztuki. W folderze towarzyszącym pokazowi informacyjnemu „Poznańskich Spotkań Rzeźbiarskich” na Cytadeli Ryszard Danecki wskazywał, że „rozległość terenu stwarza okazję do odrębnych kompozycji, do wydzielenia specyficznych niezależnych widokowo od siebie przestrzeni”¹⁶. Dodając, że artyści w pełni wykorzystali tę szansę w swoich projektach. Zwracała na to uwagę także Alicja Kępińska, podsumowując osiągnięcia pleneru. Opisując koncepcje planowanych rzeźb, zauważała, że artyści chcą „włączyć jako elementy działania tworzy-

14 Stan zaawansowania prac w ramach „Poznańskich Spotkań Rzeźbiarskich 1968/70 w Parku Cytadela na dzień 30 listopada 1969 r., [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarzy na Cytadeli...* op. cit.

15 Protokół z posiedzenia Komisji Rzecznawców Komitetu Organizacyjnego Poznańskich Spotkań Rzeźbiarskich w Parku Przyjaźni i Braterstwa Broni na Cytadeli odbytego 21 XII 1970 r., [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarzy na Cytadeli...* op. cit.

16 R. Danecki, *Pomnik z pomników*, [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarskie 1968/1970 w Parku Przyjaźni i Braterstwa Broni na Cytadeli*, red. B. Danecka, Poznań 1970, s. nienumerowane.

wa takie, jak woda, dźwięk, przestrzeń i światło pejzażu¹⁷, co stworzy możliwość wizualnego oddziaływania na psychikę widza, tworząc swoiste „teatrum plastyczne”¹⁸.

Kopczyński na etapie powstawania projektu *Maszkaronów* mógł sobie tylko wyobrazić, w jaki sposób uformuje się naturalne tło rzeźby – zieleni, którą dopiero nasadzano w końcu lat sześćdziesiątych na tym terenie. Stanowi ona w tej chwili optyczną klamrę, zamknięcie rzeźbiarskiej kompozycji Kopczyńskiego, wyznaczając granicę strefy, nad którą górują jego *Maszkarony*. Na to współbrzmienie przestrzeni i bryły zwracał uwagę także pierwszy recenzent pleneru, Bartłomiej Kurka, pisząc, że jest to „po prostu bardzo dobra, monumentalnie działająca rzeźba”¹⁹, a artysta w pełni wykorzystał możliwości, jakie dawała lokalizacja obiektu w pobliżu bogatej rzeźby terenu i amfiteatru.

IV. *Pływaczka*, Rataje, os. Piastowskie

Kolejnym obiektem Kopczyńskiego zrealizowanym w przestrzeni miasta Poznania była *Pływaczka* stworzona z myślą o jednym z ratajskich osiedli. Dwie pierwsze rzeźby, *Łuczніка* Benedykta Kaszni i *Zabawy* Jerzego Sobocińskiego, ulokowano tam po V „Plenerowej Wystawie Rzeźby «Mercury»” ’72. Prace ustawiono na nowo powstałym osiedlu Piastowskim, najstarszym z osiedli zlokalizowanych na Dolnym Tarasie Rataj. Rok później Sekcja Rzeźby poznańskiego oddziału ZPAP zorganizowała pierwszy plener Rataje ’73, którego kolejna edycja odbyła się także rok później. Propozycje rzeźbiarskie prezentowano podczas wystaw w ratajskim klubie „Na Skarpie”. Spośród nich jury wybierało prace przeznaczone do realizacji na osiedlach zarządzanych przez Spółdzielnię Mieszkaniową „Osiedle Młodych”. Z kilkunastu rzeźb przygotowanych na drugą edycję tej imprezy wybrano *Dziewczynkę z misiem* Zofii Ulatowskiej-Gosławskiej i *Pływaczkę* Józefa Kopczyńskiego, która w 1977 roku stanęła na skwerze przed pływalnią na osiedlu Piastowskim. Obiekt mierzył około czterech metrów wysokości i odlany został w brązie, o czym wielu innych twórców mogło wówczas tylko pomarzyć. Była to jedyna rzeźba wykonana w tej technice spośród kilkunastu prac zrealizowanych ostatecznie na terenie ratajskich osiedli mieszkaniowych. Prawie dekadę temu jednak, latem 2016 roku, *Pływaczka* być może

17 A. Kępińska, *Wymiar heroiczny*, „Polska” 1970, nr 11 (195), s. nienumerowane.

18 Ibidem.

19 B. Kurka, *Wykorzystana szansa?*, „Nurt” 1971, nr 4 (72), s. 45-47.

właśnie z tego powodu, zniknęła podczas przygotowania remontu pływalni i do dziś nie została odnaleziona.

Rzeźba stanowiła kwintesencję dojrzałego stylu Kopczyńskiego. Przedstawiała stojącą na wysokim podeście, bardzo smukłą i wyprostowaną postać kobiecą z uniesionymi do góry rękoma, która wyglądała, jakby szykowała się do skoku do wody. Temat może sugerować, że artysta przygotował pracę z myślą o tej konkretnej lokalizacji. Jednak motyw ten pojawił się w jego twórczości wiele lat wcześniej. W Muzeum Narodowym w Poznaniu znajduje się gipsowa wersja *Pływaczki*, prawdopodobnie powstała już w połowie lat pięćdziesiątych (do zbiorów muzeum trafiła w 1962 roku). Posiada ona cechy wczesnych prac Kopczyńskiego, w których pojawia się charakterystyczna deformacja postaci, kanciasto opracowana sylwetka, celowa dysproporcja poszczególnych części ciała. *Pływaczka* ma charakterystyczny uśmiech na twarzy i wąskie, migdałowe oczy, podobne do tych, które artysta wyrzeźbił w parze *Zakochanych* z Ogrodu Botanicznego.

Pływaczka zrealizowana w 1977 roku, stworzona z myślą o prezentacji rzeźby przed pływalnią na Ratajach, choć powtarza układ zastosowany przez Kopczyńskiego w poprzedniej wersji, znacząco się od niej różni. Obie prace przedstawiają postać z podniesionymi do góry rękoma, jednak w pierwszej ramiona łączą się ze sobą, tworząc kształt trójkąta, który stanowi rodzaj zwieńczenia postaci o silnie zgeometryzowanej linii ciała. Późniejszą wersję charakteryzuje Arpowska obłość formy i miękko modelowana powierzchnia. Podniesione do góry ręce z wbijającymi się w powietrze palcami stanowią kontrpunkt dla układu nóg, przez co bryła wydaje się lekka, a widz ma wrażenie, jakby *Pływaczka* miała zaraz skoczyć do wody. W pierwszej wersji rzeźba była dużo bardziej statyczna. Autor zastosował oś pionową powodującą wrażenie pewnej sztywności przedstawionej postaci. W przypadku drugiej linii przeciwnych rąk i nóg tworzą przecinające się pośrodku ciała diagonale, które doskonale dynamizują bryłę rzeźby.

Wcześniejsze rzeźby plenerowe Kopczyńskiego zrealizowane zostały z myślą o ulokowaniu ich w otoczeniu terenów zielonych, które ramowały rzeźbę w przestrzeni. Dla *Pływaczki* kluczowe znaczenie miała architektura budynku pływalni, w zupełnie inny sposób oddziałująca na bryłę. Dla artysty kontekst ten był niezwykle istotny, dlatego że rzeźba była dla niego przede wszystkim „zjawiskiem plastycznym i przestrzennym”²⁰. Realizacja

20 J. Kopczyński, *O drobnej rzeźbie dawnej i współczesnej*. Praca kwalifikacyjna na stopień docenta, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu, maszynopis, 1970. archiwum rodziny (rozdział III niniejszej publikacji).

obiekty o dużej skali, usytuowanego w określonym otoczeniu, zmuszała go do „przestrzegania reguł czy norm oddziaływania na jakąś jedną sytuację”²¹. To ograniczało swobodę twórczą i nie pozwalało na nieskrępowane eksperymentowanie z formą. Realizując wiele pomników i rzeźb plenerowych, Kopczyński musiał dostosowywać wielokrotnie swoje dzieła do wymagań zleceńodawców i organizatorów plenerów rzeźbiarskich, zarówno jeśli chodzi o formę, jak i rodzaj użytego materiału, co było wspólnym doświadczeniem rzeźbiarzy tego pokolenia. Pisząc w 1970 roku swój szkic poświęcony rzeźbie, nie bez przyczyny zauważył zatem, że po okresie realizacji pomników i uroczystych monumentów, które powstawały dla upamiętnienia wielkich postaci i bohaterów drugiej wojny światowej, „rzeźba szuka innych zainteresowań i znalazła je między innymi w drobnej formie rzeźbiarskiej”²². Ten rodzaj twórczości zapewnił mu wreszcie artystyczną niezależność i samodzielność.

V. *Helios*, Toruń, 1973

Na początku lat siedemdziesiątych Józef Kopczyński zaprojektował obiekt różniący się znacząco od wspomnianych wcześniej rzeźb plenerowych, który był rodzajem formy przestrzennej pełniącej jednocześnie funkcję pomnikową. *Helios* powstał w wyniku pleneru „Propozycje dla Torunia” zorganizowanego w roku 1971. Miasto przygotowywało się wówczas do obchodów pięćsetnej rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, które miały się odbywać przez cały rok 1973. Wydarzenie to, podobnie jak rocznica tysiąclecia państwa polskiego, wiązało się z szeregiem inwestycji państwowych, których beneficjentem stało się głównie miasto rodzinne wielkiego astronoma, choć imprezy upamiętniające Kopernika organizowano wówczas w całym kraju. Rozbudowano wtedy toruńskie miasteczko akademickie, rozpoczęto prace nad renowacją Starówki, a w 1973 roku oddano do użytku gmach Książnicy Miejskiej²³. Postanowiono zorganizować także plener rzeźbiarski w celu wyłonienia projektu kompozycji przestrzennej dla Torunia. W imprezie, która odbywała się w lipcu 1971 roku, wzięło udział ponad dwudziestu artystów z różnych ośrodków z całej Polski²⁴.

21 Ibidem

22 Ibidem

23 Zob. W. Polak, *Obchody pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 roku w Toruniu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2013, nr 3, s. 573–584.

24 Zob. T. Zakrzewski, *Propozycje dla Torunia*, „Rocznik Toruński” 1972, t. 7, s. 147.

Miasto planowało uzyskać w ramach pleneru przynajmniej kilka propozycji artystycznych, zarówno kompozycji przestrzennych, jak i rzeźb plenerowych, które można by zrealizować w różnych lokalizacjach. Artystom zaproponowano do wyboru kilka miejsc zlokalizowanych nie w zabytkowym centrum miasta, ale na terenach zielonych okalających śródmieście. Projekty prac przedstawiło grono znakomitych twórców, m.in. Adam Smolana, Stanisław Chromy, Czesław Ciesielski, spośród których wybrano trzy z przeznaczeniem do realizacji. Jedną z nich był *Helios* Józefa Kopczyńskiego, nawiązujący do heliocentrycznej budowy Układu Słonecznego opisanej przez Kopernika w pierwszym rozdziale jego rozprawy *O obrotach sfer niebieskich*. Ostatecznie rzeźbę postanowiono ustawić na placu Rapackiego tuż przy wejściu na toruńską Starówkę. Obiekt był gotowy już na początku 1973 roku i w lutym przetransportowano go do Torunia²⁵.

Kopczyński w jednym z wywiadów, jakie ukazały się przy okazji ustawienia Heliosa, zauważył, że jego dzieło ukazuje „układ heliocentryczny rozwinięty w rzeźbę przestrzenną”²⁶. W projekcie artysty dostrzec można bezpośrednie nawiązanie do schematu przedstawiającego orbity kołowe planet Układu Słonecznego z dzieła Kopernika. Na granitowym cokole Kopczyński umieścił odlaną w brązie obręcz, wewnątrz której znalazła się centralnie wmontowana złota kula, otoczona przez wystające ze środka rzeźby promienie. Powyżej, na osi pionowej, usytuowano orbitę z mniejszymi kulami, symbolizującymi krążący wokół Słońca Księżyc oraz Ziemię. Na granitowym postumencie wyrzyty został natomiast napis SOL OMNIA REGIT (Wszystkim rządzi słońce), odwołujący się do kopernikańskiej koncepcji sytuującej Słońce w centrum Układu Słonecznego. Stanowił on kompozycyjne domknięcie górnej, ażurowej części rzeźby.

Geometryczny *Helios* wyróżniał się na tle wcześniejszych realizacji plenerowych Kopczyńskiego. Nie przypominał ani organicznej, strzelistej *Kaskady*, ani kanciastych, masywnych *Maszkaronów*, ani też lekkiej, ażurowej *Pary pod parasolem*. Wypracowanie nowego rozwiązania formalnego wiązało się z koniecznością opracowania przez artystę formy przestrzennej pełniącej jednocześnie funkcję pomnikową. Kopczyński nie stworzył rzeźby figuratywnej, choć często sięgał po figurację w przypadku swoich innych pomników. W zamian zaproponował formę abstrakcyjną, która odwoływała się do teorii kosmologicznej autora *O obrotach sfer niebieskich*. W przeciwieństwie do wcześniejszych (np. warszawskiego, autorstwa Bertela

25 J. Śliwański, *Poznań Kopernikowi i Jego miastu*, „Przewodnik Katolicki” 1973, R. 63, nr 14, s. 126.

26 *Poznańska rzeźba na toruńskie obchody*, „Express Poznański” 1973, nr 37, s. 2.

Thorvaldsena, 1830), ale także późniejszych pomników Mikołaja Kopernika (np. wrocławskiego, autorstwa Leona Podsiadłego, 1974), wykorzystał jako główny temat swojej rzeźby schemat Układu Słonecznego, który pojawiał się najczęściej jedynie jako rekwizyt towarzyszący postaci Kopernika, akcentując wagę jego dorobku naukowego, zamiast przywoływania znanego z wielu portretów wizerunku. Jednocześnie też stworzył dzieło, które ujawniało bezpośrednią analogię między wizualną, abstrakcyjną formą rzeźby i teorią naukową, posilującą się językiem matematyki i geometrii.

Wobec współczesności

Wielu twórców debiutujących na początku lat pięćdziesiątych, a więc pierwszych powojennych absolwentów uczelni artystycznych, nie doczekało się za życia pełnego opracowania swojego dorobku artystycznego. W okresie powojennym wystawom towarzyszyły najczęściej publikacje o charakterze ulotek czy folderów, w których mieściły się jedynie krótkie biogramy twórców. Z powodów finansowych nie wydawano wówczas obszernych, ilustrowanych katalogów wystaw. Doczekali się ich tylko nieliczni artyści. Zmiana nastąpiła dopiero po transformacji, kiedy twórcy tacy jak Józef Kopczyński rozpoczynali schyłkowy etap swojego życia. Z tego powodu dysponujemy zaledwie krótkimi tekstami, artykułami prasowymi i nielicznymi wywiadami, które pozwalają jedynie przybliżyć niektóre z aspektów jego bogatej i niezwykle interesującej twórczości.

Do czasów współczesnych przetrwały zaledwie trzy spośród wymienionych obiektów Kopczyńskiego. Niektóre propozycje artysty nigdy nie doczekały się realizacji. A przecież w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych twórca ten wziął udział jeszcze w kilku innych plenerach, m.in. w Koninie czy Turku, stworzył także koncepcję *Ptaka* – „fontanny na sadzawkę”²⁷ przed Operą, projekt rzeźby przed Teatr „Maski” oraz prace prezentowane podczas wszystkich edycji wystaw organizowanych przed hotelem Merkury. Choć tak niewiele obiektów w dużej skali ostatecznie powstało, rzeźby plenerowe stanowiły ważną część dorobku artystycznego Kopczyńskiego, który od drugiej połowy lat siedemdziesiątych zaczął się skupiać głównie na pracy nad małymi formami rzeźbiarskimi i na medalierstwie. Wielu modeli i większych prac powstałych na etapie przygotowawczym nie udało się niestety ocalić. Podobno z powodu braku miejsca na ich przechowywanie

autor zmuszony był je niszczyć, „niekiedy nawet w toku ich powstawania, na pniu”²⁸.

Motywy pojawiające się w twórczości Kopczyńskiego, będące przejawem zainteresowania przede wszystkim figurą ludzką i człowiekiem, były przez niego stale i wielokrotnie przepracowywane. Jacek Puget stwierdził nawet, że przyglądając się różnym obszarom jego artystycznej działalności, rzeźbie, architekturze czy medalom, dostrzega w nich „jeden ciąg wyobrażeń”²⁹. Artysta sięgał często po klasyczny temat aktu, tworząc swoje leżące i stojące postaci, które początkowo były dość monolityczne i hieratyczne. Z biegiem czasu zaczął wysmuklać bryły, miękko wykańczając powierzchnię swoich rzeźb, które stawały się coraz smuklejsze i delikatniejsze. Wydłużał i łagodził obrys formy, wprowadzając następnie delikatne pofalowania, wywołujące wrażenie ruchu i rozedrgania materii. Podobny efekt zastosował już wcześniej w toruńskim *Heliosie*, w którym pojawiły się wyłaniające się ze środka rzeźby promienie słońca. Naruszały one statyczny układ figur geometrycznych, stając się emanacją nieokiełznanej siły materii. Ten niepozorny akcent, podobnie jak ledwie widoczna linia uśmiechu rysowana na twarzach rzeźbionych przez Kopczyńskiego figur, jest rodzajem Barthesowskiego *punctum*, szczegółem silnie oddziałującym na widza i poruszającym jego wyobraźnię. Na ten aspekt artysta zwracał szczególną uwagę, podkreślając w wywiadzie udzielonym pod koniec swojego życia, że w jego sztuce najważniejsze jest właśnie to, co przekazuje w niej innym ludziom, a czego nie sposób zwerbalizować słowami³⁰.

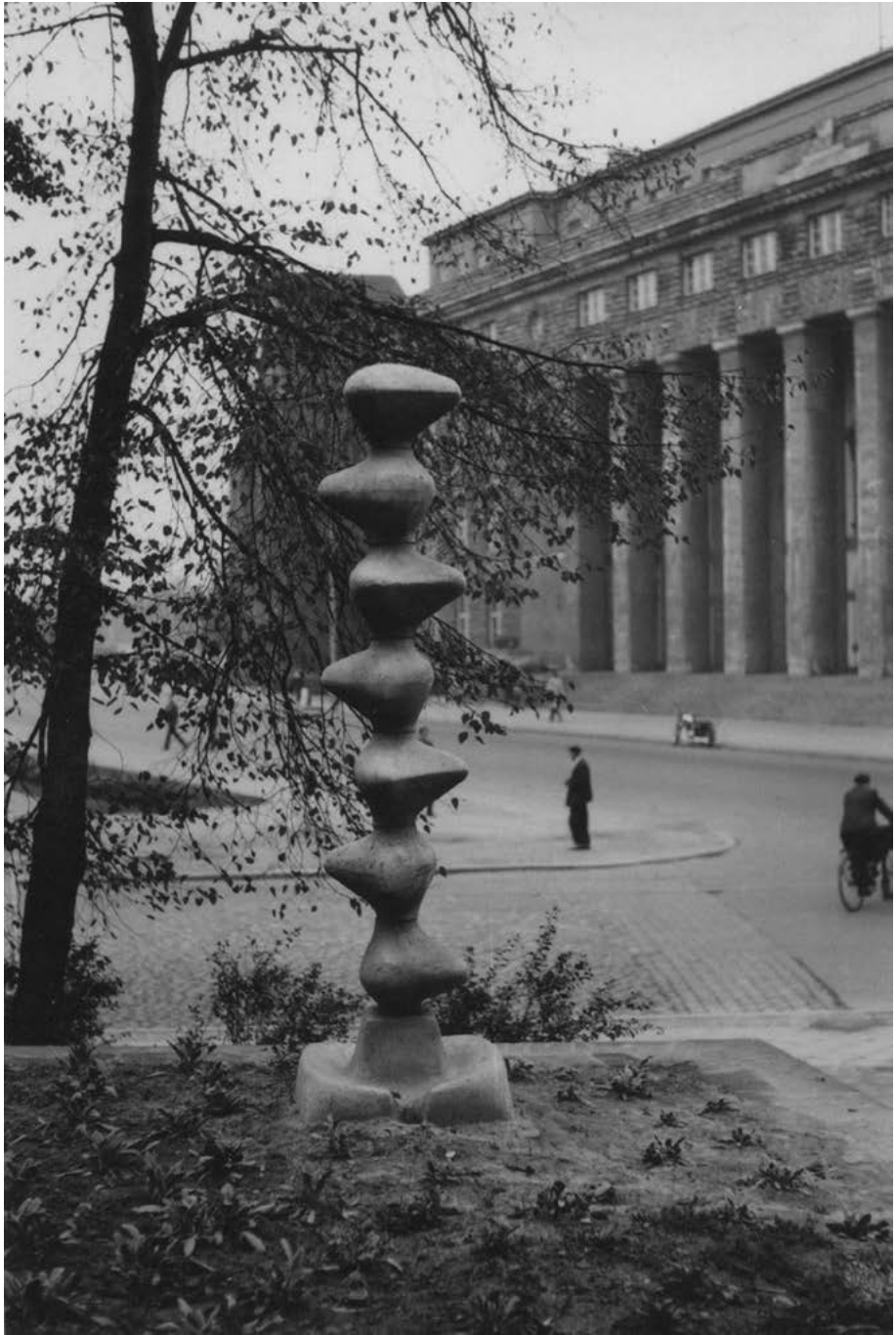
28 Ibidem.

29 Ibidem, s. 51.

30 Zob. *Józef Kopczyński 1930–2006*, film, realizacja J. Kasprzycki, T. Sorbian, https://www.youtube.com/watch?v=XV6dC_d3ldE [dostęp: 14.05.2025].



31 Józef Kopczyński, fontanna *Kaskada*, zdjęcie z artykułu w „Expressie Poznańskim” 20.05.1961, nr 118, fot. zbiory Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej (sygnatura 99799 V)



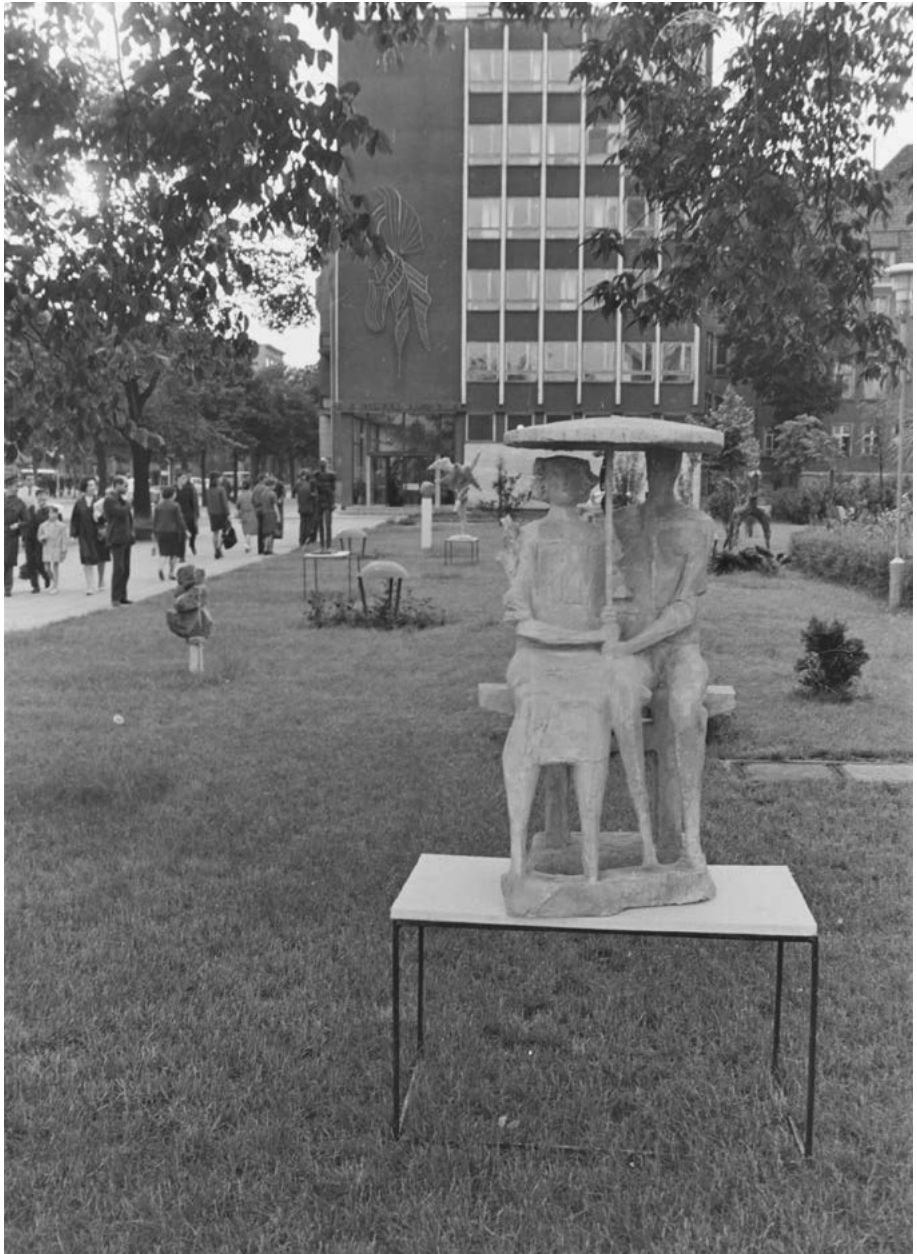
32 Józef Kopczyński, fontanna *Kaskada*, piaskowiec, Park im. Karola Marcinkowskiego w pobliżu ul. Towarowej w Poznaniu, 1962 r., (eksponowana do lat 90. XX w., rzeźba obecnie nie istnieje), fot. Kazimierz Przychodźki, fot. archiwum rodziny



33 Józef Koczyński, fontanna *Kaskada*, piaskowiec, Park im. Karola Marcinkowskiego w pobliżu ul. Towarowej w Poznaniu, 1962 r., (eksponowana do lat 90. XX w., rzeźba nie istnieje), fot. Cz. Czub (zdjęcie z 1970 r.), fot. zbiory Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu



34 Józef Kopczyński, *Para pod parasolem (Zakochani)*, model, gips, wys. 35 cm, 1966/1967 r., zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



35 Józef Kopczyński, *Para pod parasolem (Zakochani)*, beton, skwer przy hotelu Merkury w Poznaniu – dokumentacja I „Wystawy Rzeźby Plenerowej «Merkury»”. 1967 r., fot. Kazimierz Przychodzki, fot. archiwum rodziny autora fotografii



36 Józef Kopczyński, *Para pod parasolem (Zakochani)*, beton, Ogród Botaniczny UAM w Poznaniu, 1967 r., fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP. (widok współczesny)



37 Józef Kopczyński, *Maszkarony*, piaskowiec pińczowski, dł. 360 cm, Park Cytadela w Poznaniu, 1970 r., fot. Zygfryd Ratajczak, fot. archiwum rodziny



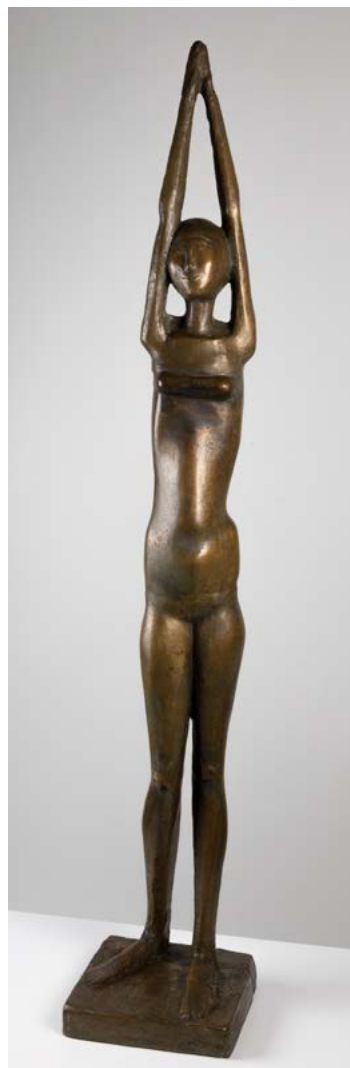
38 Józef Kopczyński, *Maszkarony*, piaskowiec pińczowski, dł. 360 cm, Park Cytadela w Poznaniu, 1970 r., fot. archiwum rodziny



39 Józef Kopczyński, *Maszkarony*, piaskowiec pińczowski, dł. 360 cm, Park Cytadela w Poznaniu, 1970 r., fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP. (widok współczesny)

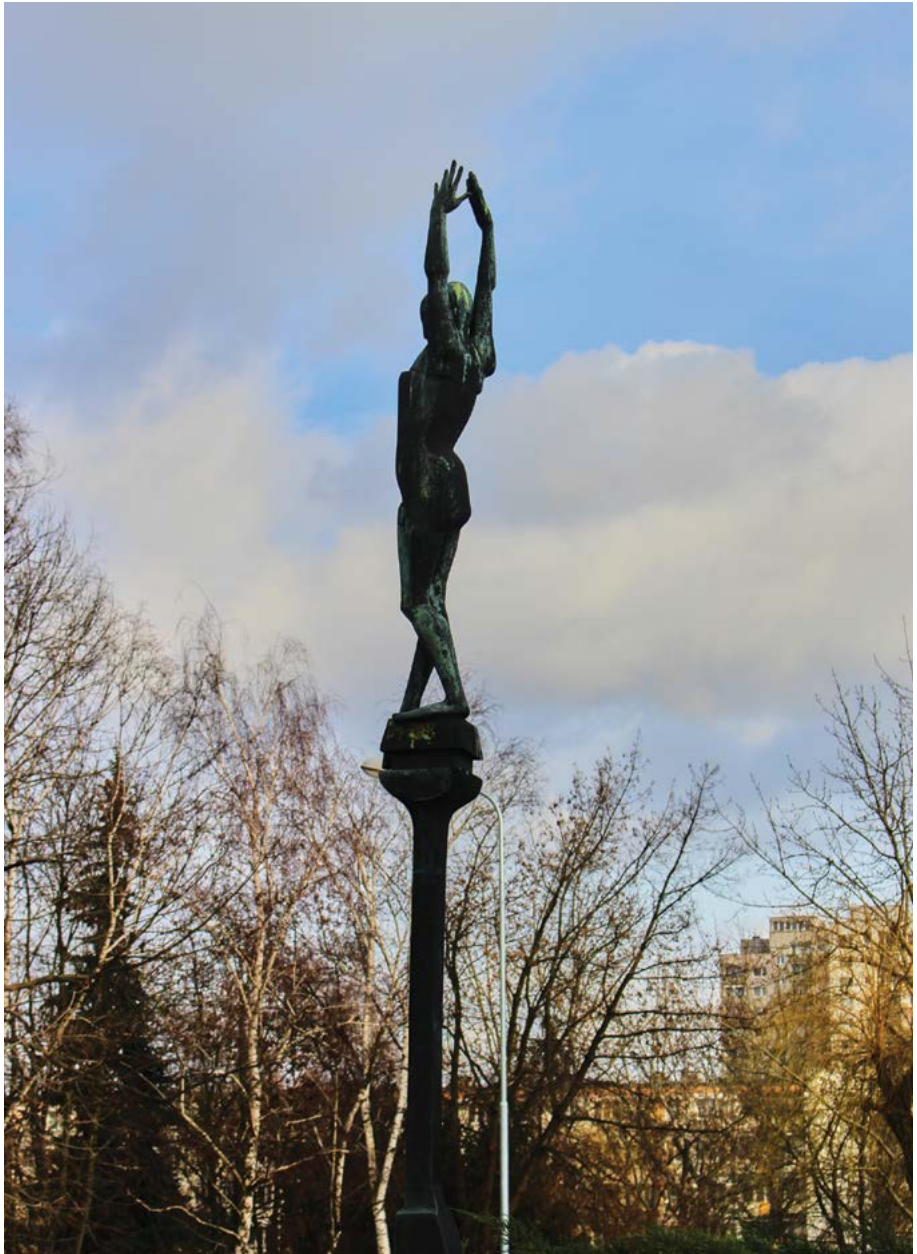


40 Józef Kopczyński, *Maski*, gips patynowany, dł. 160 cm, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski, fot. archiwum rodziny



41, 42 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, przed 1962 r. (odlew z 1980 r.), brąz, wys. 115 cm, MNP P 911, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP





43, 44 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, brąz, wys. ok. 400 cm (całość), postać ok. 150 cm, 1977 r., os. Piastowskie w Poznaniu – skwer przy pływalni (w 2016 r. rzeźba zaginęła), fot. Julia Tritt-Stachowska, fot. archiwum SM „Osiedle Młodych” w Poznaniu



45 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, brąz, wys. ok. 400 cm (całość), postać ok. 150 cm, 1977 r., os. Piastowskie w Poznaniu – skwer przy pływalni (w 2016 r. rzeźba zaginęła), fot. Julia Tritt-Stachowska, fot. archiwum SM „Osiedle Młodych” w Poznaniu



46 Józef Koczyński, szkic wstępny do pomnika *Helios (Sol omnia regit)*, gips na drewnie, wys.35 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



47 Józef Koczynski, model pomnika *Helios* upamiętniającego 500. rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika, gips, wys. 300 cm, 160 cm średnicy, 1973 r., zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, przechowywany w kolekcji Domu Mikołaja Kopernika, fot. Krzysztof Deczyński, Muzeum Okręgowe w Toruniu



48 Józef Koczyński, *Helios* – pomnik upamiętniający 500. rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika, brąz, wys. 300 cm, 160 cm średnicy, 1973 r., przy placu Mariana Rapackiego w Toruniu, fot. J. Chojnacki i A. Zborski, reprodukcja Witold Mazurkiewicz (Soravianus)



49 Józef Kopczyński, *Helios* – pomnik upamiętniający 500. rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika, brąz, wys. 300 cm, 160 cm średnicy, 1973 r., przy placu Mariana Rapackiego w Toruniu, fot. Jarostaw Bogucki, fot. archiwum WR UAP. (widok współczesny)

3. Tablice, medale, plakiety

Anna Borowiec

Józef Koczyński zaprojektował wiele medali okolicznościowych i pamiątkowych, a także plakiet, których duży zbiór posiada w swojej kolekcji Muzeum Narodowe w Poznaniu. Część z nich miała charakter artystyczny i stanowiła rozwinięcie poszukiwań, które podejmował w swojej twórczości rzeźbiarskiej i graficznej. W zbiorach muzeum znajdują się medale zaprojektowane przez artystę m.in. z okazji Stulecia Archiwum Państwowego w Poznaniu 1869–1969 (1969), Pięćdziesięciolecia Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (1969), Dwudziestej rocznicy wyzwolenia Poznania i Wielkopolski (1965), Dwudziestej piątej rocznicy wyzwolenia miasta Poznania (1970) czy też Pięćdziesięciolecia Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1970). Zbiór kilkunastu plakiet tworzą wykonane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku prace z brązu, łączące elementy figuracji i abstrakcji, o tematyce zbliżonej do prac graficznych i małych form rzeźbiarskich. Wśród nich znajdują się

m.in. liryczna kompozycja *Samotny* (1968), przedstawiająca osamotnionego ptaka siedzącego na drzewie, portret chłopca w trójkątnej czapce zatytułowany *Pawętek* (1960) czy nieco karykaturalna, pełna humoru, *Pani Emilia* (1970). W formie plakietki artysta przedstawił także motyw Romea i Julii, który w tym samym czasie zrealizował również w formie rzeźby kameralnej.

Artysta zrealizował w Poznaniu także dwie tablice pamiątkowe, które umieszczono na elewacjach budynków. Pierwsza z nich, odsłonięta w 1966 roku, poświęcona była postaci Tadeusza Szeligowskiego. Zawieszono ją na fasadzie kamienicy przy ulicy Chełmońskiego 22. Podzielona na dwa pola tablica została zaprojektowana przy wykorzystaniu bardzo oszczędnych środków wyrazu. W górnej, węższej części usytuowano płaskorzeźbiony profil kompozytora, w dolnej napis przypominający o fakcie zamieszkania pod tym adresem Tadeusza Szeligowskiego w latach 1957–1963. Druga tablica natomiast, wykonana w roku 1988, upamiętniała dowódców powstania wielkopolskiego, gen. Stanisława Taczaka i gen. Józefa Dowbora-Muśnickiego. Ulokowano ją na elewacji starego gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu, przy Alejach Marcinkowskiego¹. Artysta nadał jej zupełnie inną formę, bardziej graficzną, umieszczając na prostokątnym tle symetrycznie ułożone elementy. W górnej części po obu stronach płasko opracowanej sylwetki orła w koronie umiejscowił portrety generałów, zaznaczone drobnymi liniami, uzyskując efekt zbliżony do rysunku wykonywanego na metalowej płycie graficznej. W centralnej części tablicy znalazły się prostokątne pola z napisami, a w dolnej krzyż, który okalają trapezowate kształty z motywem liści, oznaczone datą ufundowania dzieła.

W 1988 roku artysta zaprojektował tablicę pamiątkową dedykowaną pamięci powstańców wielkopolskich, którą wyeksponowano na elewacji dworca kolejowego w Jarocinie. Kopczyński był również autorem niezachowanej do dziś tablicy upamiętniającej Henryka Wieniawskiego, znajdującej się kiedyś w sali koncertowej im. Bösendorfera w Wiedniu (1985) oraz tablicy poświęconej królowi Stefanowi Batoremu, zrealizowanej w 1986 roku na Węgrzech (Nyírbátor?).

1 Zob. J. Mulczyński, *Historia pisana na murach*. Tablice pamiątkowe w Poznaniu po 1945 roku, „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 2, s. 246–282.



50 Józef Koczyński, medal, *Sto lat Archiwum Państwowego w Poznaniu 1869–1969*, brąz, lany, śr. 89,5 mm, 1969 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN E 7100, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



51 Józef Kopczyński, medal, *Pięćdziesięciolecie Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, brąz, lany, 72,5 x 87,5 mm, 1969 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN E 7103, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



52 Józef Kopczyński, medal, XXV rocznica wyzwolenia miasta Poznania, brąz, lany, śr. 89 mm, 1970 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN E 7121, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



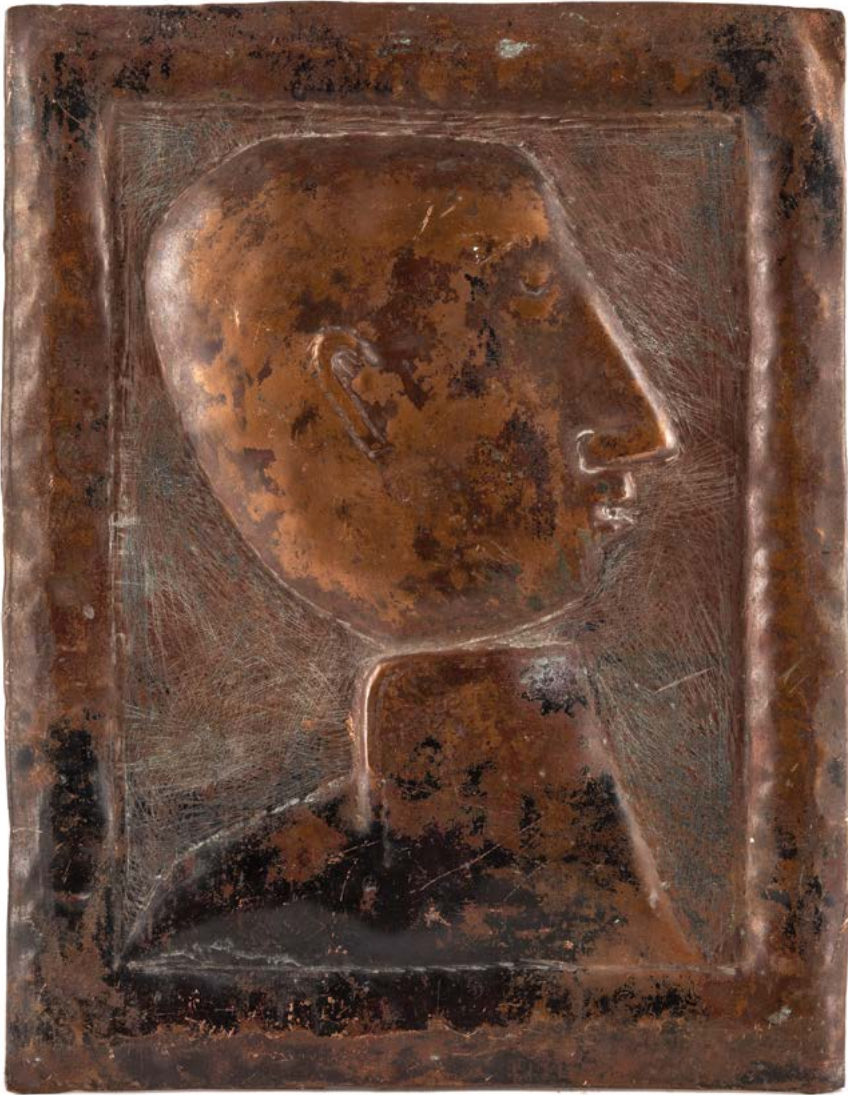
53 Józef Kopczyński, medal, *Pięćdziesiąt lat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu*, brąz, lany, 108 x 100 mm, 1970 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN E 7476, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



54 Józef Koczyński, plakieta, *Samotny*, brąz, lany, 125 x 70 mm, 1968 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN H2 741, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



55 Józef Koczyński, plakietka, *Pawełek*, brąz, 104 x 90 mm, 1960 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN H 1212, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



56 Józef Kopczyński, plakieta, *Profil męski*, miedź repusowana, wys. 210 mm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



57 Józef Kopczyński, plakieta, *Pani Emilia*, brąz, odlew, 156 x 145 mm, 1970 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN H 1285, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



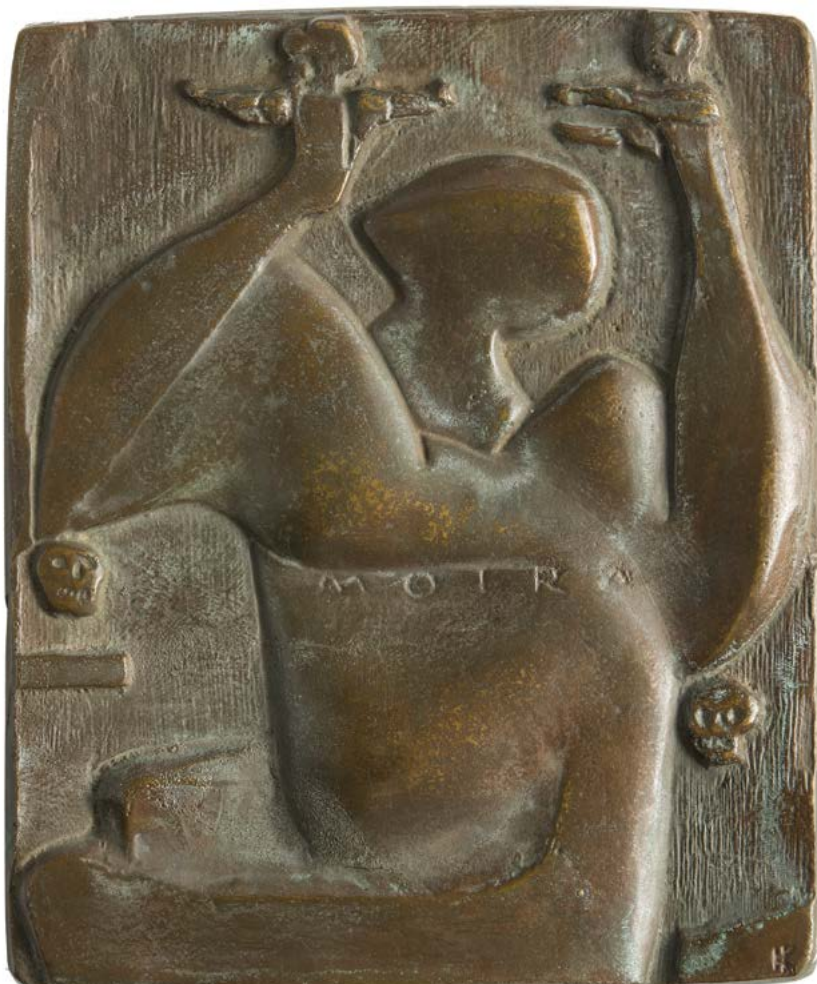
58 Józef Kopczyński, plakieta, *Portret podwójny*, aluminium, wys. 115 mm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



59 Józef Kopczyński, plakieta, *Portret kobiety*, brąz, wys. 210 mm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



60 Józef Kopczyński, plakieta, *Akt kobiety*, brąz, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



61 Józef Koczyński, plakieta, *Romeo i Julia II*, brąz, lany, 147 x 177 mm, 1970 r., zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP GN H 1214, for. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



62 Józef Kopczyński, tablica poświęcona *Tadeuszowi Szeligowskiemu*, brąz, wys. 95 cm, 1966 r., fasada kamienicy przy ul. Chetmońskiego 22 w Poznaniu, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



63 Józef Kopczyński, tablica poświęcona gen. Stanisławowi Taczakowi i gen. Józefowi Dowbor-Muśnickiemu, brąz, granit, 1988 r., elewacja Starego Gmachu Muzeum Narodowego w Poznaniu, Al. Marcinkowskiego 9, fot. portal.pamietajskadjestes.pl



64 Józef Kopczyński, szkic tablicy poświęconej *Henrykowi Wieniawskiemu*, gips patynowany, 1986 r., sala koncertowa im. Bösendorfera w Wiedniu (tablica nie istnieje), fot. Zygfryd Ratajczak, fot. archiwum rodziny



65 Józef Kopczyński, tablica poświęcona *Henrykowi Wieniawskiemu*, brąz, 1986 r., sala koncertowa im. Bösendorfera w Wiedniu (tablica nie istnieje), fot. archiwum rodziny



66 Józef Kopczyński, tablica poświęcona *Królowi Stefanowi Batoremu*, brąz, 1986 r., Nyirbátor?, Węgry, (tablica nie istnieje), fot. Jan Matuszewicz, fot. archiwum rodziny



67 Józef Kopczyński, tablica-szyld, *Antykwariat im. J.K. Żupańskiego*, ul. Paderewskiego 3/5 w Poznaniu, marmur, brąz, wys. 68 cm, 1983 r., fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP

4. Rzeźba sakralna

Anna Borowiec

W okresie PRL-u, z obawy o potencjalne represje ze strony reżimu komunistycznego, artyści w swoich biografiach najczęściej nie uwzględniali realizacji z zakresu rzeźby sakralnej. W chwili obecnej bardzo utrudnia to badania nad tymi obiektami, tym bardziej że większość z nich powstawała z myślą o wyposażeniu nowych świątyń, którymi przez ostatnie dekady nie zajmowali się historycy sztuki i które ze względu na okres powstania nie znajdują się w polu zainteresowań miejskich konserwatorów zabytków. Wiele z nich zaczęto budować w latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy – jak pisze Andrzej Białkiewicz – pojawiły się „znacznie większe możliwości uzyskiwania pozwoleń na budowę obiektów sakralnych, niż to było po II wojnie światowej”¹. Wcześniej zajmowano się głównie odbudową i renowacją kościołów zniszczonych w wyniku działań wojennych. Dopiero – jak

1 A. Białkiewicz, *O ochronie architektury sakralnej lat 70. i 80. XX wieku*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2016, nr 46, s. 34.

wspomina Jerzy Sobczak – „osłabienie kursu antyklerykalnego oraz przemiany polityczne w kraju pozwoliły na wzniesienie planowanych od dawna kościołów”². Od lat sześćdziesiątych, jak podaje badacz, do roku 2005 w Poznaniu powstało prawie czterdzieści nowych obiektów sakralnych. Większość tych świątyń została zaprojektowana przez poznańskich architektów. Niektórzy z nich związani byli z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu, w której działały od połowy lat sześćdziesiątych zespoły interdyscyplinarne, łączące artystów z różnych dziedzin sztuki, wspólnie realizujących takie założenia architektoniczne, jak np. Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie czy hotel Merkury w Poznaniu. Podobne rozwiązanie, jak się okazuje, stosowano czasami w przypadku projektowania założeń sakralnych.

Józef Kopczyński współpracował wielokrotnie z architektem Janem Węclawskim, który miał w zwyczaju zapraszać do kooperacji innych artystów, najczęściej profesorów pracujących w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Dotyczyło to zarówno projektów wnętrz sakralnych, jak i świeckich, i stanowiło kontynuację praktyk interdyscyplinarnych, które podejmowano na uczelni. Artyści zrealizowali wspólnie ołtarz do prezbiterium kościoła Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu (kościół Dominikanów), którego rozbudowę kierował Węclawski. W kościele znalazły się również dzieła kilku innych profesorów PWSSP, Jarosława Kozłowskiego (gobeliny), Andrzeja Matuszewskiego (ceramika) i Tadeusza Brzozowskiego (witraże) przeznaczone do wnętrza Kaplicy Akademickiej. Pierwszy ołtarz Węclawski wraz z Kopczyńskim zaprojektowali w połowie lat sześćdziesiątych, w związku z koniecznością dostosowania wnętrza kościoła do zmian, jakie nastąpiły w liturgii za sprawą Soboru Watykańskiego II, który zakończył się w 1965 roku. To wówczas postanowiono o celebrowaniu mszy twarzą do wiernych, co wymagało umieszczenia ołtarza w centralnym miejscu prezbiterium.

Pierwsza koncepcja, która powstała zapewne w 1965 roku, obejmowała stworzenie projektu stołu ofiarnego o surowym, geometrycznym kształcie i przyściennej oprawy tabernakulum umieszczonej w absydzie prezbiterium. W tej części ołtarza umieszczono smukły krucyfiks Kopczyńskiego wpasowany w rozdzielającą retabulum na dwie części szczylinę, mającą formę prostego krzyża. Artysta wykonał także dwie figuralne płaskorzeźby, wpasowane w poprzeczną wnękę znajdującą tuż nad tabernakulum. W połowie lat sześćdziesiątych projekt zrealizowano jednak w najtańszym

2 J. Sobczak, *Kościół Poznań*, Poznań 2006, s. 9.

materiale, przez co w końcu lat siedemdziesiątych postanowiono, że ołtarz zostanie ponownie przebudowany. Konkurs rozpisano jednak dopiero w 1984 roku, podkreślając, że „wyposażenie architektoniczne prezbiterium kościoła wraz z ołtarzem, wykonane z materiałów zastępczych, ma charakter prowizoryczny”³. Celem konkursu miało być uzyskanie takiego projektu prezbiterium, żeby oprawa architektoniczna nie konkurowała z odprawianym nabożeństwem, ale skupiała „uwagę wiernych na tym, co dzieje się przy ołtarzu”⁴. Organizatorzy podkreślali, że prezbiterium w obecnej oprawie plastycznej, właśnie „ze względu na swoją niekonwencjonalną, prostą, ascetyczną formę i zastosowaną kolorystykę, stało się symbolem [...] kościoła i w wyobraźni wiernych odpowiada charakterowi prowadzonej pracy duszpasterskiej”⁵.

Choć wpłynęło kilkanaście propozycji od wielu znakomitych artystów, m.in. Wojciecha Müllera, Adama Graczyka, Józefa Petruka, a także Józefa Kopczyńskiego, ostatecznie konkursu nie rozstrzygnięto, ponieważ „nie przyniósł zadowalających odpowiedzi na określone w regulaminie zadania”⁶. Zachowały się głosy w dyskusji, która toczyła się wśród jury i wiernych – zorganizowano bowiem wystawę pokonkursową prezentującą makiety projektowe. Nie podawano nazwisk autorów poszczególnych realizacji, a jedynie numery przyporządkowane każdemu zgłoszeniu, publiczność oceniała je zatem, nie wiedząc, jaki artysta wykonał daną pracę. Wiele osób, które postanowiły się wypowiedzieć w formie pisemnej (zachował się zeszyt z głosami publiczności), podkreślało, że żadna z przedstawionych propozycji nie jest tak dobra, jak ołtarz w jego ówczesnej formie. Pierwotne założenie artystyczne określono jako najlepsze i proponowano, żeby go nie zmieniać:

Staję w obronie obecnego ołtarza autorstwa J. Kopczyńskiego. Jest to rozwiązanie wyjątkowo wyważone i harmonijne, zdało egzamin czasu: nie tylko nie razi i nie przeszkadza się modlić, ale przeciwnie skupia, jest czyste, wolne od efektów grających dla samych siebie, całe jest ukierunkowane na krzyż⁷.

3 Konkurs zamknięty na projekt prezbiterium w akademickim kościele oo. Dominikanów w Poznaniu, 1984, maszynopis. Archiwum Kościoła oo. Dominikanów w Poznaniu, s. nienumerowane.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Informacja o posiedzeniu jury z dnia 8.11.1984, Archiwum kościoła oo. Dominikanów w Poznaniu.

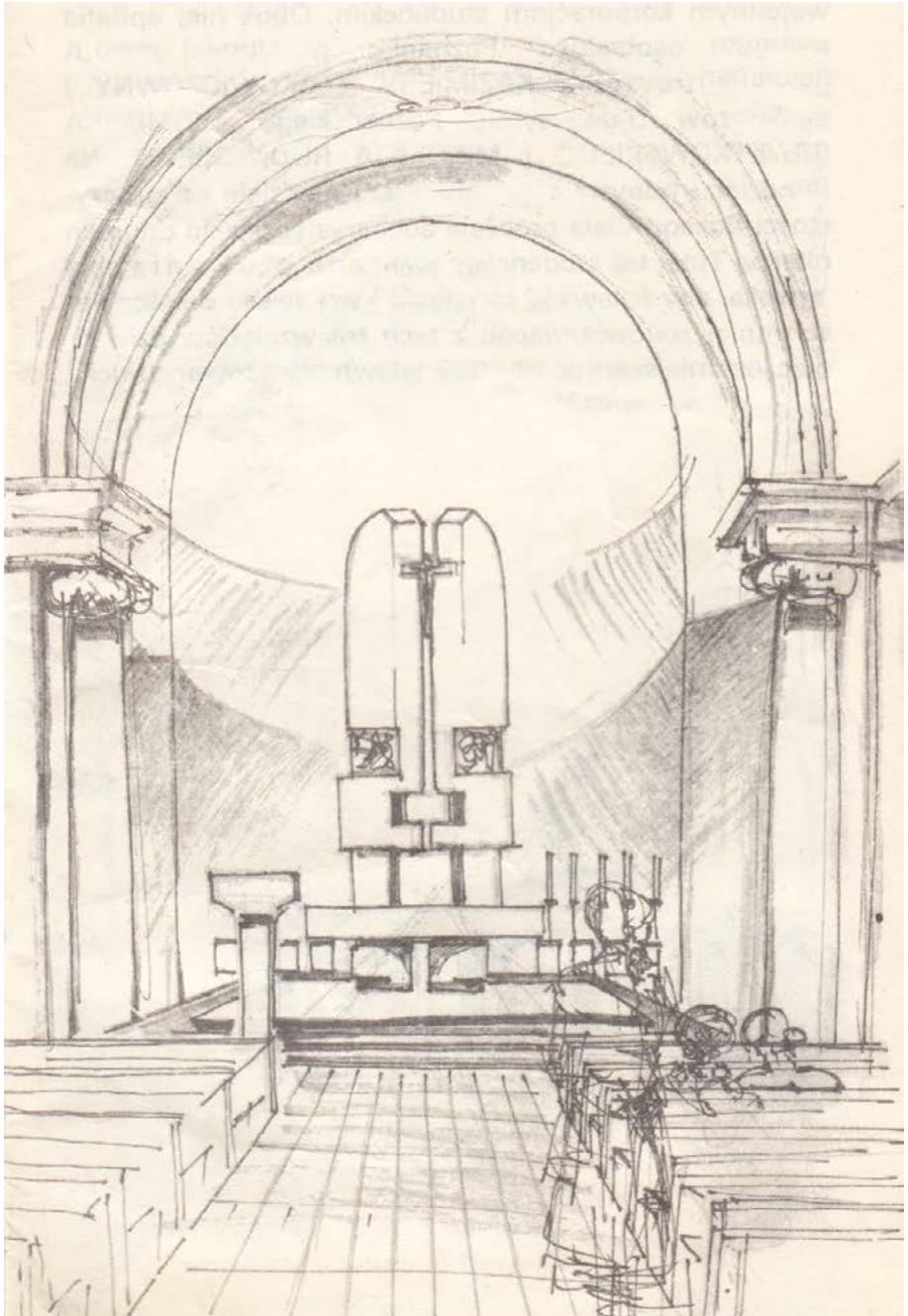
7 K. Józefowicz, opinia w sprawie projektu ołtarza, rękopis, Archiwum kościoła oo. Dominikanów w Poznaniu.

Być może liczne wypowiedzi wiernych, ale także opinie historyków sztuki, którzy uważali realizację Kopczyńskiego i Węclawskiego za optymalne rozwiązanie plastyczne prezbiterium, były jedną z przyczyn nierozstrzygnięcia konkursu w 1984 roku. Ostatecznie modyfikację ołtarza powierzono ponownie autorom pierwszego projektu. Wprowadzili oni jedynie nieznaczne zmiany w oprawie tabernakulum, głównie polegające na zastosowaniu szlachetnych materiałów, przede wszystkim marmuru, w którym wykonano całą część przyścienną ołtarza. Zachowano geometryczną, surową formę zbudowaną z ułożonych jedna na drugiej brył, która powtarzała układ pierwotny projektu z połowy lat sześćdziesiątych. Przekształceniu uległa część dekoracji i stół ofiarny, który znacznie wysmuklono. Zrezygnowano z figuralnych tablic Kopczyńskiego, które umieszczone były symetrycznie po obu stronach w poprzecznej wnęce nad tabernakulum. W nowej wersji ołtarza pozostawiono je puste, umieszczając tym razem w centrum wykonany w metalu krzew gorejący, będący rodzajem zwieńczenia, podkreślającego miejsce przechowywania Najświętszego Sakramentu. Kopczyński wykonał także nową, większą i bardziej masywną figurę Chrystusa, którą umieszczono powyżej krzewu.

Pierwszą figurę Chrystusa Ukrzyżowanego wykonaną przez Kopczyńskiego w połowie lat sześćdziesiątych o smukłej, wydłużonej sylwetce, charakterystycznej dla wczesnych realizacji rzeźbiarza, przeniesiono do Kaplicy Jana Pawła II w Domu św. Jacka w Jamnej, gdzie znajduje się placówka Polskiej Prowincji Dominikanów. Figurę umieszczono na głównej ścianie kaplicy, w której wyeksponowany jest także papieski fotel i pamiątki ofiarowane przez Ojca Świętego. Kopczyński wykonał również postać Chrystusa w szatach kapłańskich i płaskorzeźbę św. Jacka do kościoła Matki Bożej Niezawodnej Nadziei w Jamnej. Inicjatorem powstania tutaj duszpasterstwa akademickiego był ojciec Jan Góra, związany z poznańskim ośrodkiem Dominikanów, który w 1992 roku uzyskał od gminy Zakliczyn budynek dawnej szkoły z przeznaczeniem na utworzenie w tym miejscu sanktuarium. W tym samym czasie miała miejsce przebudowa ołtarza w poznańskim kościele Dominikanów, stąd z pewnością decyzja o wykorzystaniu dawnych elementów wyposażenia w nowej kaplicy. Artysta był także autorem figury św. Jacka, wykonanej z dużej kłody drewna, którą ustawiono przy domu głównym w Jamnej, oraz mosiężnego krucyfiksu umieszczonego na drewnianym krzyżu przy ołtarzu pod dębem – miejscu nabożeństw odprawianych dla wiernych na wolnym powietrzu.

Udzielając w 1993 roku wywiadu Olgierdowi Błażewiczowi na łamach „Głosu Wielkopolskiego”⁸, Józef Kopczyński wymieniał jeszcze inne swoje realizacje w kościołach, m.in. rzeźbę Chrystusa w kościele ojców Franciszkanów w Koszalinie, figurę św. Jadwigi w Plewiskach. We wspomnieniach znajomych pojawiają się także inne obiekty sakralne, m.in. kościoły Pallo-tynów i św. Jana Kantego w Poznaniu. W dostępnych źródłach wymieniani są jednak dziś inni rzeźbiarze jako autorzy rzeźb znajdujących się w tych świątyniach. Być może istniejące kiedyś dzieła Kopczyńskiego zostały z biegiem lat przeniesione lub wymienione na prace zamówione w późniejszych dekadach u innych artystów. Z tego powodu nie sposób ustalić ostatecznej listy rzeźb tego twórcy, który niestety nie pozostawił w swoim archiwum żadnych materiałów pozwalających na wyczerpujące omówienie tego zagadnienia.

8 O. Błażewicz, Przy rzeźbach się wypoczywa... – *Rozmowa z Józefem Kopczyńskim*, „Głos Wielkopolski” 9–10.01.1993.



68 Weronika Węclawska-Lipowicz, pierwszy ołtarz główny w kościele oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu autorstwa Jana Węclawskiego (architektura) i Józefa Kopczyńskiego (rzeźba), szkic ołówkiem, scan ze zbiorów autorki



69 Józef Koczyński (rzeźba), Jan Węclawski (architektura), pierwszy Ołtarz główny w kościele oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu, brąz (rzeźba), wys. całość ok. 500 cm, ok. 1965 r., fot. Witold Czarnecki, fotograf akademicki, WIMAR, fot. archiwum rodziny



70 Józef Kopczyński (rzeźba), Jan Węclawski (architektura), drugi Ołtarz główny w kościele oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu, brąz (rzeźby), marmur (architektura), wys. całość ok. 500 cm, koniec lat 80. XX w., fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP, (widok współczesny)



71 Józef Koczynski (rzeźba), Jan Węctawski (architektura), drugi Oltarz główny w kościele oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu, brąz (rzeźby), marmur (architektura), wys. całość ok. 500 cm, koniec lat 80. XX w., fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP, (widok współczesny)



72 Józef Kopczyński, Tabernakulum – drugi Oltarz główny w kościele oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu, brąz, koniec lat 80. XX w., fot. archiwum rodziny, (widok współczesny)



73 Józef Kopczyński, *Pasyjka z pierwotnego ołtarza oo. Dominikanów pw. Matki Bożej Różańcowej w Poznaniu*, brąz, ok. 1965 r., obecnie w kaplicy domu św. Jacka na Jamnej (po 1995 r. przeniesiona na Jamną), fot. Weronika Węclawska-Lipowicz, fot. archiwum autorki



74 Józef Kopczyński, *Figura Chrystusa w ołtarzu głównym kościoła Matki Bożej Niezawodnej Nadziei na Jamnej*, drewno, po 1995 r., fot. Weronika Węctawska-Lipowicz, fot. archiwum autorki



75 Józef Kopczyński, *Tabernakulum w kościele Matki Bożej Niezawodnej Nadziei na Jamnej*, brąz, po 1995 r., fot. Weronika Węctawska-Lipowicz, fot. archiwum autorki



76 Józef Kopczyński, *Pasyjka na krzyżu przy ołtarzu polowym na Jamnej*, drewno, po 1995 r., fot. Weronika Węclawska-Lipowicz, fot. archiwum autorki



77 Józef Kopczyński, *Pasyjka na krzyżu przy oltarzu polowym na Jamnej*, drewno, po 1995 r., fot. Weronika Węclawska-Lipowicz, fot. archiwum autorki



78 Józef Kopczyński, *św Jan Kanta*, rzeźba przyścienna dla kościoła parafialnego pw. św Jana Kantego w Poznaniu, drewno/grusza, koniec lat 80. XX w., fot Wojciech Lipowicz, fot. archiwum autora fotografii

V

***Nie mogę żyć bez tetrania* – o motywach i stylu sztuki Józefa Kopczyńskiego.**

Jan Matuszewicz

W sztuce najważniejsze jest to, co się przekazuje innym ludziom. Nigdy nie byłem zwolennikiem sztuki dla sztuki, to znaczy samej formy bez jakiejś literackiej treści. Treści, która przekazywałaby coś z mojego myślenia, z wnętrza – tego, czego nie jestem w stanie przekazać w sposób werbalny¹.

Człowiek

Analizując biografię Józefa Kopczyńskiego od końca okresu socrealizmu do momentu jego śmierci, można zauważyć, że przez około pięćdziesiąt lat nieprzerwanej aktywności zawodowej jego życie wyglądało na spokojne

¹ Wypowiedź Józefa Kopczyńskiego pochodząca z filmu pt. *Józef Kopczyński 1930–2006*. reż. Jacek Kasprzycki. dostępny w Internecie: https://www.youtube.com/watch?v=XV6dC_d3ldE&t=140s [dostęp: 1.02.2025].

i uporządkowane. Wydarzenia bieły w kierunku stopniowej poprawy warunków bytowych oraz wzrostu pozycji akademickiej, co sprawiło, że artysta dysponował coraz lepszymi warunkami do twórczego rozwoju. W związku z tym również jego rozwój artystyczny przebiegał nieustannie i spokojnie, a tempo pracy cechowało się znaczną intensywnością.

Przez cały okres aktywności artystycznej twórczość Kopczyńskiego przebiegała dwutorowo. Pierwszy obszar aktywności to dzieła zlecone – medale, plakety, tablice, pomniki, a także sztuka sakralna i inna użytkowa. Drugi obszar, któremu poświęcony będzie niniejszy rozdział, to sztuka tworzona na „użytek własny” lub – jak to określano w II połowie XX wieku – „sztuka czysta”. W tym obszarze Józef Kopczyński tworzył rzeźby w dużej i małej skali, plakety, grafiki i rysunki.

Kształtowanie stylu

Józef Kopczyński w swojej działalności artystycznej wcześniej nabrał przekonania, że droga do nowoczesnej sztuki prowadzić może paradoksalnie przez kulturę i historię: poprzez sztukę prehistoryczną, kulturę starożytną, idole cykladzkie, ideały kultury klasycznej, ale i rzeźbę romańską czy też naiwną, którą wolałbym nazwać rodzimą, wernakularną – ludową.

Ukształtował siebie jako artystę rzeźbiarza podczas studiów i w pierwszych latach pracy w Akademii pod wpływem swoich wykładowców, a późniejszych współpracowników: Bazylego Wojtowicza i Jacka Pugeta. Jeszcze w 1957 roku Konstanty Kalinowski uważał, że Kopczyński należy do tej grupy wychowanków profesora Bazylego Wojtowicza, którzy czerpali wzory „w pośredni lub bezpośredni sposób z twórczości takich mistrzów, jak: August Rodin, Aristide Maillol czy Charles Despiau”², lecz te inspiracje z biegiem czasu są coraz mniej widoczne. Tuż po zakończonych studiach szukał swojej drogi, lecz nigdy nie oderwał się od wpływu, jaki miała na niego uczelnia. Tak na temat wpływu uczelnianego warsztatu na Kopczyńskiego wypowiedział się Jacek Puget w 1970 roku:

J. Kopczyński zachował ze studium pieczołowity stosunek do powierzchni, poszanowanie organicznej pełni bryły, a jego dalsze, własne dążenia skupiają się na eksperymencie kompozycyjnych układów. Szuka świadomej i jasnej definicji klasycznych, abstrakcyjnych war-

2 K. Kalinowski, *Dwadzieścia lat plastyki poznańskiej*, cz. 1, „Kronika Miasta Poznania” 1965, nr 1, s. 68.

tości, takich, jak statyczne działanie masy i ciężaru jej elementów.
Rytm. Stosunek bryły do ażuru³.

Istotny wpływ z czasów akademickich na ukształtowanie warsztatu w pracy rzeźbiarskiej miały graficzne doświadczenia. Na studiach Józef Kopczyński zaprzyjaźnił się z Antonim Rzyskim, grafikiem, od którego młody rzeźbiarz „złapał bakcyła” grafiki warsztatowej: monotypii, linorytu, gipsorytu i przede wszystkim mezzotinty (suchej igły). Jak zauważał Jacek Puget, grafika stanowiła warsztat pomocniczy rzeźbiarza⁴.

Moore

W latach 50. uwidaczniają się wpływy form rzeźbiarskich Marino Mariniego, do którego rzeźbiarz jako młody akademik trafił na miesięczny staż. Najistotniejszym punktem odniesienia dla młodego Kopczyńskiego była twórczość Henry’ego Moore’a⁵, z którą zapoznał się na indywidualnej wystawie tego brytyjskiego rzeźbiarza zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w roku 1959.

Kopczyński odtąd darzył Moore’a wielkim szacunkiem, o czym świadczy wielokrotne cytowanie wypowiedzi Brytyjczyka⁶, a także materiały wizualne w zasobach Kopczyńskiego. Wpływ sztuki Moore’a – abstrakcyjny charakter twórczości i ranga tego modernistycznego rzeźbiarza – uwidoczniły się już w 1961 roku w pierwszej realizacji plenerowej Kopczyńskiego – rzeźbie *Kaskada*, ustawionej niegdyś w poznańskim Parku im. Marcinkowskiego. Jeszcze czytelniejsze odniesienia do abstrakcyjnych form sztuki Moore’a odnaleźć można w rzeźbie *Hektor*⁷, sprzed 1969 roku. Dzieło to

3 J. Puget, *Droga otwarta Józefa Kopczyńskiego*, „Nurt” 1970, nr 7.

4 „W dziele Kopczyńskiego te dwie dziedziny – formy i treści toczą ze sobą bezustanne rozmowy i absorbują wyobraźnię autora, który sięga do jeszcze szerszego kręgu wyrażania się w technikach graficznych. Toteż jego grafika ma wyraźny charakter dyscypliny uzupełniającej. W twórczym warsztacie rzeźbiarza mezzotinta, pointe-sèche i techniki metalowe «mieszane» pozwalają mu interpretować swoje plakety (jak *Pawetek*, *Ciekawy* i niektóre głowy) innymi środkami i w inny sposób precyzować ich założenia: w *Dudziarzu* czy *Charonie* umieszcza on swoje rzeźby w konkretnie zainscenizowanym tle malarskim, *Ikar* czy *Hanka* są zapisami takich wizji, których nie mógłby wyrazić rzeźbą i znajduje dla nich w rysunkach inne kategorie przestrzeni”, cyt. za: ibidem.

5 Po latach izolacji sztuki polskiej w okresie socrealizmu twórczość Henry’ego Moore’a stała się symbolem wolności artystycznej i nowoczesności. Już w 1957 roku na warszawskiej wystawie w ogrodzie SARP „Rzeźba w ogrodzie” można było zauważyć, że młodzi rzeźbiarze masowo czerpią z estetyki Moore’a – prezentowali oni prace o obłych, organicznych kształtach, z charakterystycznymi „otworami” przenikającymi bryłę, przedstawiające uproszczone postacie ludzkie balansujące między figuracją a abstrakcją. Ten styl, okreśłany żartobliwie jako „struganie Moore’a”, cechował pokolenie przyszłych wybitnych polskich rzeźbiarzy (takich jak Alina Szapocznikow, Maria Pinińska-Bereś, Barbara Zbrożyna czy Jerzy Januszkiwicz).

6 Zob. J. Kopczyński, *O drobnej rzeźbie dawnej i współczesnej*, maszynopis pracy kwalifikacyjnej teoretycznej na stanowisko docenta PWSSP (Poznań, 1970), niepublikowany (rozdział III niniejszej publikacji).

7 *Hektor*, 1969, zaprawa mineralna, 35,5 x 47 x 13 cm, MNP P 749.

stanowiło najprawdopodobniej propozycję, model rzeźby projektowanej w większej skali. *Hektor* jest wykonany z zaprawy mineralnej, kleju kostnego oraz politurę i tym samym stanowi świadectwo eksperymentalnego warsztatu w twórczości artysty. Forma rzeźby składa się z kilku kościstych w kształcie odnóg i centralnie umieszczonej „głowy” – obłej, wypolerowanej jajowatej formy. Podobny układ potem powróci w wielu wersjach *Dafne* czy *Arachne*, a także w *Rydwanie*. W roku 1969 w kamieniu pińczowskim Kopczyński odkuł *Maszkarony* stojące w parku Cytadela.

Rzeźba *Maszkarony* z Cytadeli wskazuje na inspirację trawertynową rzeźbą *Leżącej postaci* Henry’ego Moore’a z 1958 roku, stojącej przed siedzibą UNESCO w Paryżu. Możliwe są inspiracje prekolumbijskimi, mezoamerykańskimi rzeźbami Chac Mool lub odniesienie to jest zapożyczone od Moore’a. Czytelne jest też odniesienie do rzeźb sfinksów, i mam tu na myśli nie tyle *Wielkiego Sfinksa* z Gizy, co wizerunek sfinksa z głową kobiety, znany kulturze europejskiej od antyku, a który był popularnym motywem zdobniczym od czasu renesansu. Szczególnie w XVIII i XIX wieku sfinks z głową kobiety był popularnym tematem rzeźby parkowej i architektonicznej, co od razu naprowadza na sam pomysł czerpania inspiracji w tym modernistycznym przykładzie rzeźby parkowej. Kamienna rzeźba miała trzy twarze-maski, czym twórca chciał nawiązać do amfiteatru zagłębianego na stoku wzgórza, nad którym rzeźba góruje. Przypominają o tym archiwalne zdjęcia tej realizacji i jej innych wariantów, a także zachowane *bozzetto*, które było jednak punktem wyjścia do wcześniejszej chronologicznie rzeźby *Maski*⁸. Później Kopczyński stworzył rzeźbę do holu poznańskiego hotelu *Polonez Noc*, w której trzy głowy-maski zastąpił syntetycznie ujęty sierp księżycy. Z racji tego podobieństwa *Maszkarony*⁹ dziadek tytułował również jako *Noc i Maski*. Szczególnie wyjątkowe jest wyważenie w tych rzeźbach międzynarodowej abstrakcji postmoore’owskiego pokolenia i własnego stylu sugerowania figuracji dalekiej od dosłowności.

Tym, co wyróżnia twórczość Józefa Kopczyńskiego, jest niezwykła konsekwencja w kształtowaniu własnej, rozpoznawalnej stylistyki. Nawet jeśli formy jego prac zmieniały się lub dostosowywały do specyfiki danej techniki plastycznej bądź wymogów konkretnego zlecenia, przynależały zarazem do charakterystycznego stylu Kopczyńskiego. Z drugiej strony

8 Moja robocza teza brzmi następująco: kiedy wyburzono stojące przed Teatrem Polskim frontowe kamienice i splantowano ten teren, Józef Kopczyński chciał ustawić rzeźbę pasującą tematycznie do tego miejsca.

9 Dziś wskutek licznych aktów wandalizmu nie widać pierwotnie odkutych przez artystę trzech wizerunków-masek. Rzeźba jest też zniszczona napisami, odkuciami, rysami.

dbałość o zachowanie spójnej estetyki ma w sobie coś z metod dawnych mistrzów rzeźby klasycznej – pod względem modelu uprawiania sztuki Kopczyński był kontynuatorem europejskiej tradycji plastycznej.

Materiał jako taki nie stanowił dla rzeźbiarza wartości samej w sobie – o wiele wyżej cenił on warsztat twórczy. Wielokrotnie „opór materii” czy też zwykłą niedostępność np. kamienia przewyciężał rzemiosłem, imitując dostępnymi metodami materiał, w którym wyobraził sobie dane dzieło. W ten sposób powstało wiele rzeźb, które docelowo miały być odlane z brązu, a do dziś istnieją tylko w wersji gipsowej, polichromowanej imitującej brąz lub – jak w przypadku rzeźby *Kain* – imitującej rdzę. W 1992 roku artysta zdecydował się pokazać na wystawie zarówno odlewy brązowe, jak i modele gipsowe tych samych rzeźb, konfrontując ze sobą różne materie i jakości. Być może chciał w ten sposób wskazać, że materiał jest kwestią drugorzędną wobec kompozycji i treści dzieła¹⁰. Nie zapominał jednak o znaczeniu koloru, faktury i stopnia połysku. Forma ostateczna jego rzeźb często nosi ślady różnych technik, narzędzi, a nawet etapów pracy. Na gipsowych odlewach pojawiały się ślady ołówka – początkowo jako korekta formy, a później jako rysunek dopełniający ekspresję ukończonej rzeźby. Uwypuklało to wartość samego procesu pracy twórcy, a zarazem wiązało się z doświadczeniami Kopczyńskiego z czasów okupacji, kiedy to tworzył kukielki (teatralne szopki) dla dzieci.

Kopczyński do technik rzeźbiarskich wprowadził również swoje doświadczenia graficzne. Szczególnie w drobnej formie i medalierstwie widoczne są wpływy techniki mezzotinty w sposobie rycia detalu. Na marginesie warto zauważyć, że pewna pogarda dla materialnego nośnika wskazuje, iż Kopczyński za istotę sztuki uważał sam akt tworzenia, działanie i intelektualny namysł. Być może dlatego wiele swoich dzieł po pewnym czasie niszczył, tworzył kolejne, nie dbając o archiwizację, tytuły ani pozycję rynkową. Dbął głównie o możliwość działania i prezentowania prac publiczności. Nierzadko już po pierwszym pokazie porzucał rzeźby, by na ich miejsce realizować następne – często wracając do tego samego motywu, kompozycji czy tropu literackiego. Kopiowanie i wykonywanie wariantów popularnych prac mogło być intratnym zajęciem dla wielu artystów, lecz nie dla Kopczyńskiego.

10 Od modelu do rzeźby. „Głos Wielkopolski” 27.10.1992.

Typologia motywów w dziełach Kopczyńskiego

Artysta niszczył wiele własnych prac i nie prowadził ich systematycznego spisu. Z tego względu, na obecnym etapie badań, skatalogowanie jego dorobku oraz precyzyjne wyszczególnienie wszystkich obszarów tematycznych jest zadaniem wyjątkowo trudnym. Zasadnym rozwiązaniem wydaje się wstępne, robocze usystematyzowanie jego twórczości według serii prac uwzględniających podobieństwa inspiracji oraz powtarzające się motywy. Zakres tematyczny jego dzieł jest szeroki i różnorodny, obejmuje głównie sceny rodzajowe przedstawiające życie codzienne: przechodniów, liczne postacie pływaczek, kasjerki czy osoby grające w szachy. Bohaterami jego prac są zarówno mieszkańcy wsi, jak i fantastyczne istoty, np. ożywione strachy na wróble. Wiele postaci oraz związanych z nimi toposów zaczerpnął z literatury, wykorzystując motywy biblijne, mitologiczne oraz pochodzące z literatury nowożytnej.

Język formalny Kopczyńskiego jest bliski stylowi międzynarodowemu w rzeźbie, wpisującemu się w nurt abstrakcyjnego modernizmu. Choć reprezentatywny dla jego pokolenia, u Kopczyńskiego stanowi bardziej zbiór form i estetycznych środków wyrazu niż główny nurt jego twórczości, którym pozostawała figuracja. Dowodzi to jego umiejętności swobodnego operowania zarówno abstrakcją, jak i formami figuratywnymi.

To, co wyraźnie spaja wszystkie te obszary, to zainteresowanie człowiekiem, można by rzec, że człowiek stanowił esencję jego sztuki. Już w początkowych latach wśród dzieł Kopczyńskiego przeważały studia aktu, studia portretowe i drobna rzeźba figuratywna¹¹. Pierwsze rzeźby cechuje naturalizm. Akt z 1956 roku przedstawiał młodą dziewczynę o smukłych proporcjach. Wiele jego aktów przeistaczać się będzie potem w układy przestrzenne, ale nawet jeśli twórca dążył w tematyce ciała ku abstrakcji, to była to abstrakcja, w której pozostanie czytelny ślad po figurze, jakaś sugestia treści (tak jak w przypadku przywołanej rzeźby *Hektor*).

W obszarze aktu widoczna jest ewolucja podejścia. Początkowo – w aktach akademickich – stara się precyzyjnie uchwycić naturę ludzką ucieleśnioną przez modelkę. Potem wprowadza elementy sztuki abstrakcyjnej, następnie pojawia się uproszczenie i graficzność, element konturu, rysunku na bryle, częste pomijanie dłoni i stóp. Na pierwszy plan wychodzi ciało jako forma, jako organiczna kompozycja przestrzenna. Rzeźbiarz nie przedstawia już tego, co widzi, lecz analizuje to, co czuje i jak pragnie wyra-

11 E. Garztecka, *W pracowni laureata (obsługa własna)*, „Trybuna Ludu” 18.02.1961.

zać swój styl. Styl, w którym ludzkie ciało podporządkuje swoim zasadom – podkreślania addytywności członków ciała do korpusu, tworzenia w rzeźbie równowagi między przestrzenią pozytywną i negatywną, grą między światłocieniem budującym formę a fakturą i rysunkiem na powierzchni rzeźbionego materiału. Artysta będzie pochylał się nad zagadnieniem proporcji i nad gestami przez całą swoją karierę. Z czasem akty wzbogacone zostaną o temat, motyw.

Akty z motywem – *Pływaczka* i *Dolce far niente*

Spektrum podejścia Kopczyńskiego do ludzkiego ciała jako tematu spróbuję pokazać na przykładzie motywu pływaczki. Kopczyński stworzył wiele dzieł o tym właśnie tytule – różniących się jednak formatem oraz materiałem – i niewątpliwie należy on do atlasu motywów powtarzających się w jego twórczości. Wszystkie wersje pływaczki prezentują to samo: figurę kobiety w teatralnym geście rąk uniesionych ku górze – w gotowości do skoku do wody. Nogi są razem, ręce uniesione prosto nad głową składają dłonie razem. Często rzeźba pozbawiona jest sugestii dłoni i nóg, poza wersją najstłynniejszą, gdzie pływaczka ma wyraźnie podkreślone dłonie złożone razem, palce są wydłużone i napięte. Wszystkie postaci charakteryzuje wydłużona proporcja ciała, podkreślenie smukłej, wertykalnej kompozycji, opływowość ciała.

To, co łączy akty – zarówno kobiece, jak i męskie, w pozycjach leżących oraz stojących – to konsekwentna analiza budowy ciała w spoczynku i rozmaite transformacje jego formy. Polegały one na wysmuklaniu sylwetki (momentami aż do geometryzacji) lub na konstrukcji figury z obłych, organicznych, nieregularnych modułów. Te poszukiwania formalne wywodzą się częściowo z doświadczeń artysty w konstruowaniu drewnianych kukiełek. Nawet jeśli akt pozbawiony jest wyszukanego tematu, tytułu czy atrybutów, to i tak sam w sobie – w ujęciu Kopczyńskiego – ewokuje pewną teatralność, którą artysta dostrzegał w ludzkiej egzystencji.

Choć Puget nazwał omawianego tu rzeźbiarza „Kopczyńskim-poetą”¹², to jego sztuka pod względem motywów i rodzaju stylizacji ciąży sugestywnie ku skojarzeniom teatralnym. Teatralność nasuwa się sama w analizie formalnej póź, ale jest też elementem grup tematycznych – łączących w sobie ludyczne spektakle, mitologie, odniesienia do literatury. Teatralność ta należy zresztą do cech spajających większość jego prac.

12 J. Puget, op. cit.

Ale czy postaci tej commedia dell'arte są zapożyczone z historii? Nie, znamy je bezpośrednio z życia, spotykamy na ulicy, w tramwaju albo śpiące na ławkach dworców. Przedstawiają znane nam ogólnoludzkie stany psychiczne, postawy i treści działań. Zapożyczony z historii bywa sam tytuł, który ma tym samym podkreślić bezosobowość postaci, uogólnić humanistyczną treść¹³.

Teatralność i jednocześnie codzienność, prawdę o ludzkiej egzystencji artysta w wyjątkowy sposób ukazuje w licznych portretach.

Wymagowany portret

Coraz częściej Józef Kopczyński od lat osiemdziesiątych tworzył wymagowane portrety. Również małżonka, Pelagia, tworzyła wraz z nim takie prace.

W 1998 roku artysta opisywał bardzo prosto ów stały motyw „rzeźbę i maluję ludzi, przechodniów”¹⁴. Wydaje się, że codzienna obserwacja i anonimowość przechodniów wydawała się Kopczyńskiemu bardzo atrakcyjna. Jego żona wspominała, że Kopczyński potrafił prowadzić ożywione konwersacje z pasażerami. Świadomość, że wysiada i po spotkaniu zaraz nie będzie śladu, była myślą w pewien sposób wyzwalającą dla małomównego na co dzień rzeźbiarza. Możemy tylko spekulować, że część z tych prac stanowi rodzaj portretu pamięciowego napotkanych osób. Część portretów, szczególnie mezzotinty z lat osiemdziesiątych, a także cykl popiersi brązowych z przełomu wieków stanowią wyraźną karykaturę – w ironiczny sposób ukazują jakiś „typ” osobowości, postaci z życia codziennego. Pojawia się na przykład często alegoryczny *Wyższy urzędnik państwowy*¹⁵, powtarzają się też kobiety opalające się, zawistni dozorczy, uśmiechnięci niewidomi. Poprzez powtarzalność stają się jakby stałymi postaciami, lecz o zmiennych rolach, często o plastycznej tożsamości. To można porównać za Pugetem do bohaterów *comedii dell'arte* lub – być może trafniej – do polskiej idei szopki rozwiniętej w formie spektaklu. Na marginesie dodam, że Józef Kopczyński nie pozostawił po sobie ani jednego autoportretu.

13 Ibidem.

14 Tekst z zaproszenia na wystawę dwuautorską (z Pelagią Wojewodą-Kopczyńską) w Galerii Radwan, Kwiecień 1998.

15 *Wyższy urzędnik państwowy*, który poprzez miny i gesty stanowi alegorię zadufania. Czasem tak zatytułowane portrety czy popiersia wyraźnie przedstawiały Józefa Oleksego, polityka, który irytował dziadka (ale z charakterystycznym dla siebie humorem wołał na jego wizerunek w mediach: „o, stoneczko!”).

Motywy literackie

Mimo że artysta nigdy nie zajmował się ilustracją, jego sztuka posiada widoczne cechy, które można opisywać językiem właściwym literaturze. Do tego dochodzi wątek literackiego humoru i ironii obecny w sztuce Kopczyńskiego. Równolatek artysty, malarz Jan Lebenstein, trafnie zauważył: „Cała sztuka europejska pełna jest literackości i narracji. Ważne jest tylko, o czym i jak się mówi”¹⁶. Kopczyński radził sobie dobrze i z abstrakcją, i z figuracją, lecz preferował figurację, ponieważ poszukiwał w sztuce „literatury”, jak określał treść, temat i motyw w swoich dziełach¹⁷.

Wyjątkową rolę źródła literackiego w twórczości Kopczyńskiego stanowiły *Metamorfozy* Owidiusza. Utwór literacki, którego autor, wykorzystując wątki mitologii greckiej i rzymskiej, ukazał stworzenie i historię świata. Z tego zbioru najczęściej wybierani bohaterowie Kopczyńskiego to: Niobe, Dafne i Arachne. Tajemniczy proces przemiany był głównym źródłem inspiracji i przemyśleń. Opisać to można na przykładzie wielokrotnie ukazywanej postaci Arachne.

Cechą wspólną przedstawień są wyeksponowane uniesione ramiona bez dłoni, co dla Arachne, mitycznej rzemieślniczki, jest bardzo istotne. Zastajemy ją w trakcie bolesnej metamorfozy z pięknej utalentowanej kobiety w pająka. W motywie tym rzeźbiarz skupił się na symbolicznym ukazaniu zatracenia człowieczeństwa i kreatywnych możliwości danej postaci. W rzeźbie leżącej (sprzed 1970 roku), obecnie zaginionej, Arachne ukazana jest z wdziękiem z uniesionymi nogami i rękami. Ta elegancka poza może być kompozycyjnym obrazem upadku kobiety po uderzeniu w nią klątwy przemiany. Dynamizm podkreślają syntetycznie traktowane fałdy szat. Bohaterka, opadając, podnosi ramiona, eksponując brak dłoni. W innej wersji, tym razem stojącej (wykonanej przed 1980 rokiem), postać figuralną autor radykalnie transformuje, dzieło więc ciąży ku abstrakcji. W przypadku tej rzeźby szczytkowe, symbolicznie zarysowane nogi i ręce obrastają w dodatkowe kończyny i kłaczka, sugerując przemianę w ośmionogiego pająka. Temat ten jednak został potraktowany daleko od dosłowności, przez co nie epatuje grozą. W podobnym stylu Kopczyński pokazywał *Dafne*¹⁸, Niobe zaś była tematem licznych plaket i portretów o tym tytule.

16 Jan Lebenstein w rozmowie z Wiesławą Wierchowską, cytata za: Ł. Kossowski, *Jan Lebenstein*, Warszawa 2006, s. 67.

17 *Józef Kopczyński 1930–2006*, op. cit.

18 Z tego motywu zachowały się tylko plakiety, medale, grafiki i szkice. Ostatnia zachowana rzeźba ponad dwumetrowej wysokości uległa destrukcji około 2014 roku.

Fantazja

Motywem, który towarzyszyć będzie Kopczyńskiemu od końca lat siedemdziesiątych do początku XXI wieku jest Mojra, w postaci zdeformowanej, często krąglego lalkarza, widma, które zdaje się przybierać różne formy i tytuły, będąc zawsze metaforą losu.

W odrębnym rejestrze twórczości Kopczyńskiego mieści się również rozległy obszar tematyczny – motywy zaczerpnięte z kultury ludowej, cyrku oraz realizmu magicznego. Należą do niego prace inspirowane takimi postaciami, jak wielkopolscy dudziarze, akrobaci, strachy polne czy wspomniana postać lalkarza. Bohaterowie zaludniają wyobraźnię artysty wywodzą się raczej z jego osobistych doświadczeń i skojarzeń niż z literatury. Szczególnie forma (i poniekąd treść) czerpie ze spuścizny Breughla, jego rodziny i naśladowców, tworzących cały gatunek malarstwa rodzajowego w chłopskiej scenerii wsi niderlandzkiej z XVI–XVIII wieku. Inaczej jest ze *Strachami Polnymi*. Sergiusz Rycaj określił *Strachy Polne* jako „dalekie echo dadaizmu”¹⁹. Stanowią one twórcze i nostalgiczne przetworzenie wspomnień życia na prowincji. Jedne z pierwszych rzeźb z tego cyklu powstawały w ramach plenerów, w scenerii północno-wschodniej Wielkopolski, Pałuk i Kujaw. *Strachy Polne* w późniejszej fazie przeistoczyły się w długi cykl odbiegający od dotychczasowej techniki czy metody pracy. Józef Kopczyński zbierał przejechane i spłaszczone puszkę po piwach, które przybijał do metalowych krzyży zespalanych z podstawą. W ten sposób powstało co najmniej kilkanaście prac, które autor sprzedał za niewielkie pieniądze komercyjnym galeriom. Stare puszki po piwie w galerii być może stanowią satyryczny komentarz do rzeczywistości.

Humor

Artyści znający Kopczyńskiego, którzy wypowiedzieli się na temat jego twórczości, zazwyczaj podkreślali autonomiczny humor bijący z wielu dzieł tego twórcy. Jerzy Waltoś w niniejszej książce przywołuje aspekt humorystyczny twórczości Kopczyńskiego, jednakże zwraca uwagę też na potencjalnie „zwodniczy”, paradoksalny charakter humoru. „Czy humor przystoi rzeźbie? A forma jej może spełniać rolę żartobliwej przypowieści o człowieku, jego wyglądzie, a w końcu, losie? Ależ tak! – odpowiada swoim dorobkiem rzeźbiarskim Józef Kopczyński. (...). Pogodny wyraz tych rzeźb niech nas nie

19 S. Rycaj, *BWA Arsenał w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza” 16.10.1992.

zwiedzie (...).²⁰ Świadcstwo humorystycznie odbieranej twórczości Kopczyńskiego zostawił anonimowy felietonista „Expressu Poznańskiego”:

UROCZY zakątek naszego pysznego Ogrodu Botanicznego, a w nim zaskakująca kompozycja rzeźbiarska lub jak kto woli rzeźba przestrzenna – para na pewno zakochanych pod dziurawym parasolem, siedząca na ławce...

Jest coś żartobliwego, swawolnego, w najlepszym tego słowa znaczeniu, w tej rzeźbie, której twórcą jest Józef Kopczyński znany z wybitnych osiągnięć artystycznych. Tym bardziej takie spotkanie, jak to w „Botaniku” zaskakuje, że artysta pofolgował raz sobie i jakby zdjął togę z twórczej powagi, żeby nas uradować, zabawić – co mu się w pełni udało.

Wmieszał się w tę sprawę (swoim zwyczajem) Henryk Derwich²¹, który stwierdził, że rzeźba jest pozbawiona jednego elementu, a mianowicie tablicy informacyjnej o punkcie usługowym, w którym łatają dziury w parasolach.

Znowu dzisiaj coś w Poznaniu znanym i nieznanym sprawiło nam dużą przyjemność²².

Podsumowanie/Zakończenie

Niełatwo jest pisać o twórczości artysty, który jednocześnie był dziadkiem autora niniejszego tekstu. Z tego względu trudno o całkowicie obiektywną ocenę jego dokonań. Niemniej jednak Józef Kopczyński przez przeszło pięćdziesiąt lat pozostawał twórcą dojrzałym i samodzielnym. Z wielką konsekwencją realizował własną wizję artystyczną, mieszczącą się w definicji rzeźby i grafiki modernistycznej, jak i tej klasycznej, ponadczasowej. Józef Kopczyński był artystą niesłuchanie pracowitym, lecz niestety nieskłonny do udzielania obszernych komentarzy. Nie zdradzał za dużo swoich poglądów estetycznych – poza sytuacją korekty w pracowni. Biograficzna ciągłość sprawia, że w jego sztuce (którą w niniejszym tekście okre-

20 Por. rozdział w tej publikacji Wspomnienia kolegów rzeźbiarzy (Jacek Waltoś)

21 Henryk Derwich – (1921–1983) karykaturzysta i grafik, związany zawodowo m.in. z „Expressem Poznańskim”, dziennikiem, z którego pochodzi ten anonimowy felieton.

22 *Poznań znany i nieznaný*, „Express Poznański” 8–10.10.1982.

śliem jako tę tworzoną z pobudek czysto osobistych) rysuje się ciągła linia postawy artystycznej i stylu, który okazuje się być stały i konsekwentny. Mimo wykazania licznych wpływów, styl dzieł Kopczyńskiego jest wyraźnie autonomiczny, a przez to rozpoznawalny. W mojej opinii dbałość o własny styl wypływa z potrzeby samostanowienia, autonomicznej postawy charakterystycznej dla najważniejszych twórców sztuki okresu nowoczesnego. Dla poparcia tej tezy przywołam słowa Edwarda Hoppera, malarza, który tak jak Kopczyński wierzył w wartość ciągłości i dyscypliny w sztuce:

W przypadku każdego artysty już we wczesnych pracach zawsze widać zarodek późnej twórczości. Jądrym, wokół którego umysł artysty tworzy prace, jest on sam. Jego ego, osobowość, czy jak by tego nie nazwać, w niewielkim stopniu zmienia się od narodzin do śmierci. Tym, kim był kiedyś z niewielkimi zmianami, zawsze będzie. Moda na style lub jakiś temat zmieniają go w niewielkim stopniu albo wcale²³.

Ten dość radykalny pogląd Hoppera nie przystaje do charakterystyki zbyt wielu współczesnych artystów, dobrze jednak podsumowuje i pasuje do opisu artystycznego rozwoju Kopczyńskiego.

Józef Kopczyński wypracował własny kanon estetyczny, konsekwentnie stosowany w zakresie indywidualnych sposobów przedstawiania i syntezy form. Stworzył także kanon tematyczny, obejmujący powtarzalne motywy oraz charakterystyczne postacie wywodzące się z jego własnego „atlasu-katalogu tematów”. Wymienione w niniejszym tekście cyklicznie pojawiające się motywy i wątki jednoznacznie definiują Kopczyńskiego jako plastyka-literata, dla którego „literatura” w jej idiomatycznym rozumieniu jest kluczowa w całokształcie dorobku powstającego z wewnętrznej, autentycznej potrzeby twórczej. Ważnym aspektem dzieł Kopczyńskiego jest również estetyka i sposób ich wykonania, wynikający z jego świadomego dążenia do wywołania u odbiorcy uczucia estetycznej satysfakcji, co sam wielokrotnie podkreślał:

Najlepszą recenzję, jaką miałem na poznańskiej wystawie, pochodziła od pani, która tu pilnowała rzeźb. „Przy rzeźbach Kopczyńskiego dobrze się wypoczywa”. Rzeźby powinno się oglądać tak, jak się słucha muzyki, z radością²⁴.

23 R. Hobbs, *Edward Hopper*, Nowy Jork 1987, s. 23. Pochodzenie tłumaczenia: R.G. Renner, *Hopper*, Warszawa 2005, s. 14. F.
24 O. Błażewicz, *Przy rzeźbach się wypoczywa... – Rozmowa z Józefem Kopczyńskim*, „Głos Wielkopolski” 9–10.01.1993.



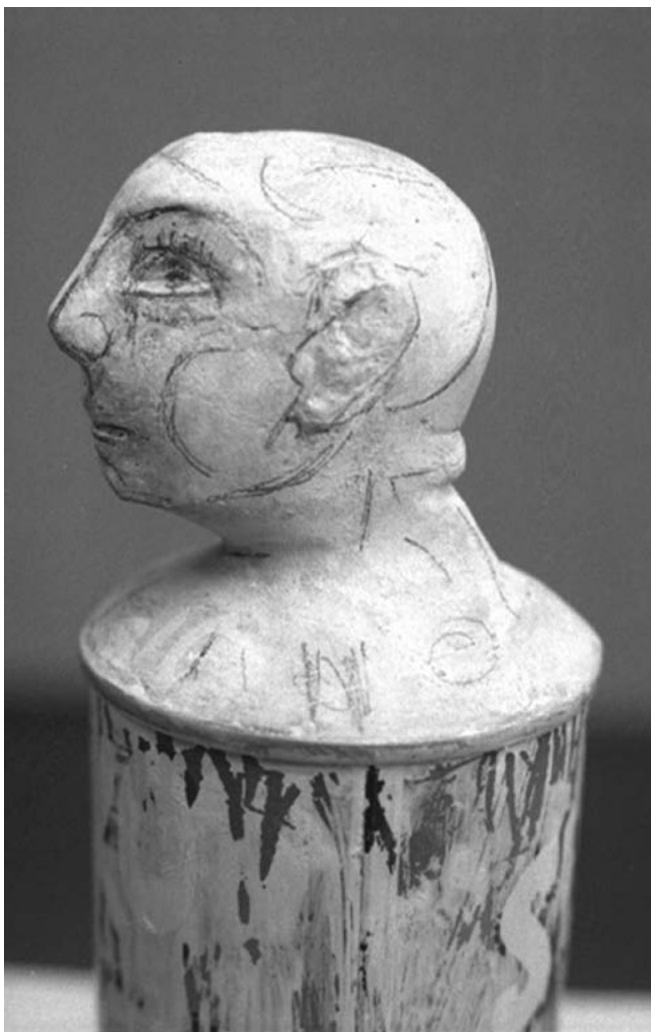
79 Józef Kopczyński, *Hektor*, zaprawa mineralna, 35,5 x 47 x 13 cm, przed 1969, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP P 749, for. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



80 Józef Kopczyński, *Siedząca - Majra*, gips patynowany, wys. 13 cm, zbiory rodziny, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



81 Józef Kopczyński, *Noc*, gips, dł. 350 cm, ok. 1970 r., rzeźba przeznaczona do holu hotelu Polonez w Poznaniu (niezachowana), fot. archiwum rodziny



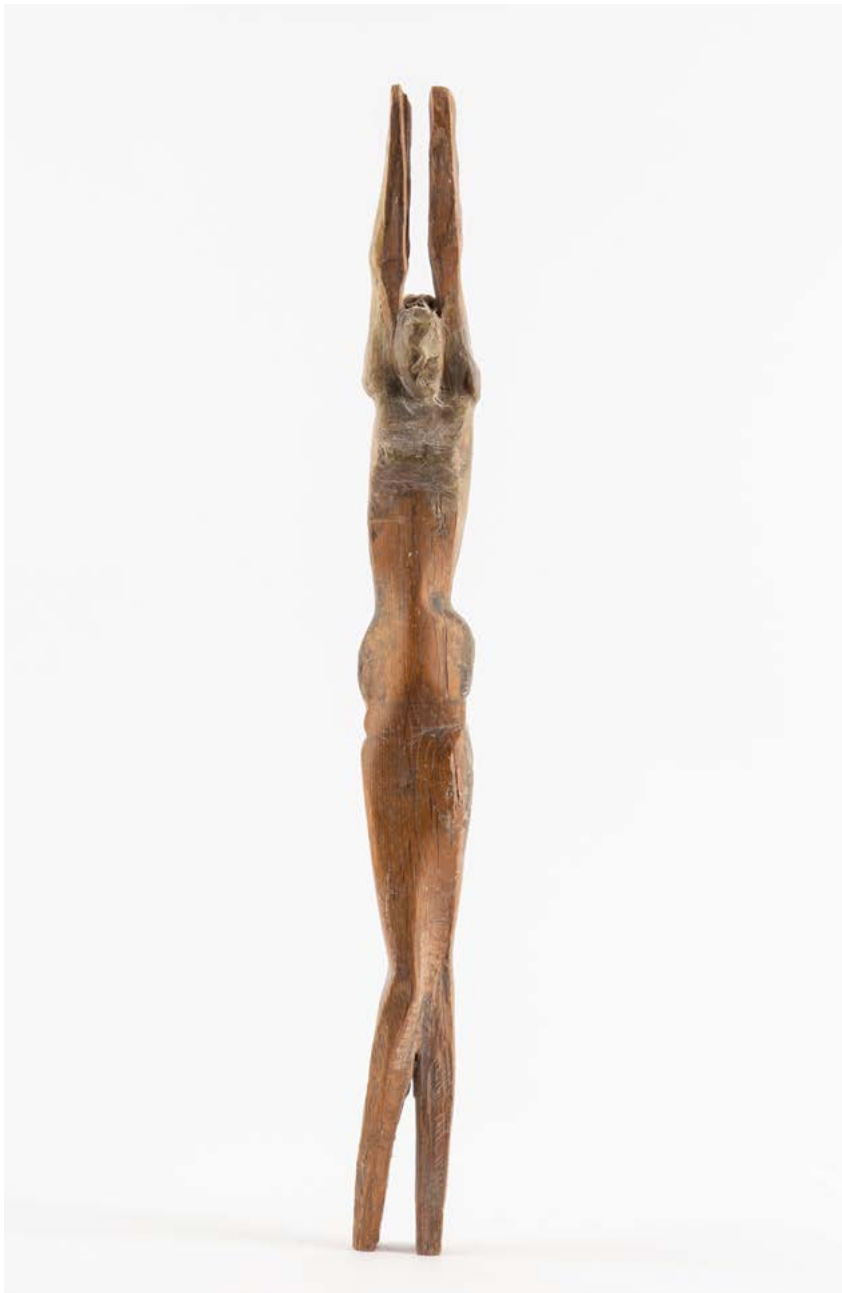
82 Józef Kopczyński, *Studium portretowe męskie*, gips ze śladami otówki, wys. 15 cm, ok. 1980–1999, zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny



83 Józef Kopczyński. *Leżąca*, zaprawa mineralna (stiuk) lub polerowana glina, w najwyższym punkcie 20 cm wys. przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



84 Józef Kopczyński, *Żona Putyfara*, żeliwo, wys. 37 cm, przed 1956 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



85 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, drewno, wosk, wys. ok. 60 cm, przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



86 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, drewno, otówek, wys. 40 cm, przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



87 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, drewno czarny dąb, wys. 50 cm, przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow. fot. archiwum WR UAP



88 Józef Kopczyński, *Pływaczka*, gips, wys. 40 cm przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



89 Józef Kopczyński, *Wyższy urzędnik państwowy*, beton, glina, wys. 25 cm, 1998 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



90 Józef Kopczyński, *Filozof*, technika własna, wys. 14 cm, przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



91 Józef Kopczyński, *Arachne*, brąz, 47 x 7,8 cm, przed 1980 r., zbiory Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, fot. archiwum CRP w Orońsku



92 Józef Koczyński, *Arachne*, brąz, wys. 30 cm, 1969 r., właściciel nieznany, fot. Zygfryd Ratajczak



93 Józef Kopczyński, *Charon I*, brąz, wys. 16 cm, 1965 r., zbiory rodziny autora, fot. Jerzy Nowakowski, fot. archiwum rodziny



94 Józef Kopczyński, *Dudziarze*, gips patynowany, wys. 55/50/21 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



95 Józef Kopczyński, *Dudziarz*, gips, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



96 Józef Kopczyński, *Powsinoga z cyklu Strachy Polne*, brąz, wys. 38 cm, odlew w brązie wykonany w Poznaniu w 1970 r., zbiory Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, fot. archiwum Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie



97 Józef Kopczyński, *Lenistwo*, gips, dł. 80 cm, przed 1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP

VI

Wspomnienia

1. Uwaga. Wspomnienia córki

Małgorzata Kopczyńska

Tato w przerwach między rzeźbieniem a rzeźbieniem lubił patrzeć, działać, zajmować się, robić dużo, nie robić nic, czytać, słuchać muzyki, chodzić na długie spacerunki, gotować. Gotował świetnie. Moje najwcześniejsze wspomnienie związane z ojcem związane jest z jedzeniem, a zarazem z formą i rytuałem, a więc rodzajem happeningu: tata bierze sitko i przeciera przez nie na puch biały ser. Siedzimy razem w kuchni, obserwuję, jak do niebieskiej miseczki (zawsze tej samej) lecą białe, cieniutkie sznureczki sera i opadają lekko jak śnieg. Posypane cukrem dostają jako deser. Znamienne, że nie pamiętam smaku tej prościutkiej potrawy, lecz jej widok, proces powstawania, formę i treść. Treścią jest czułość, którą intuicyjnie odbierałam (nie trzeba było słów). Ta dobra *uwaga* sprawiała, że każdy, kto miał kontakt z ojcem, mógł czuć się *zauważony*. Niezwykle istotna zalecała u dydaktyka, a spotykana u niewielu artystów.

Drugim hitem z dzieciństwa były świeże zielone ogórki, grubo pokrojone w plastry. Okrągły kawałek nadziany na wykałaczkę i podarowany mi jako lizak za każdym razem cieszył tak samo. Procesu powstawania nie obserwowałam, tata ofiarowywał gotową formę. Smak nie był istotny, liczył się kształt, niespodzianka, materia, one robiły na mnie wrażenie, wówczas równie mocne, jak później robiły wrażenie rzeźby.

Proces gotowania, tworzenia potraw jest twórczością. Znamienne jest, gdy sama stałam się rzeźbiarką, że jedną z prostych, obrazowych i pomocnych korekt ojca były słowa: „nie skrob rzeźby jak marchewkę”. Ojciec żadnego fragmentu swoich rzeźb nie pozostawiał nieprzemyślanym, napięcie powierzchni, celowość, płaszczyzna o określonym kierunku – to były jego priorytety. Nie lekcewał jednocześnie roli przypadku w sztuce, zdając sobie sprawę, jak ważna jest jego rola w życiu. Dlatego „przypadkowo” pogięte puszki po coca-coli czy piwie – przejechane przez auta – wypatrywał i zbierał, by ich wyrzeźbione przez los drapowania użyć i przetransponować w rzeźby strachów polnych. Ten cykl – *Strachy polne* – tworzył przez całe życie. Groteska i dramat zawarte w jednej figurze – to połączenie było najprawdopodobniej głównym powodem przywiązania do tego cyklu, który formalnie zmieniał się z upływem lat. Gdy sama niedawno zetknęłam się na żywo z fenomenem figur stawianych na polu, doświadczyłam wyraźnie tego niezwykłego *sacrum i profanum* – krzyże zbite z desek, odziane zgodnie z aktualną modą, często z podziwu godną inwencją.

Tato, przesiedlony w 1940 roku wraz z całą rodziną do drewnianej chatki w Nowym Targu, gdy niemieccy żołnierze wyrwali ich z dostatniego domu w żnińskiej kamienicy, z pewnością widział zło. Rzadko o tym wspominał, ale w Nowym Targu stracił wiarę, częściowo w ludzi, trudno się dziwić, ale zyskał wiarę, której później nie utracił nigdy, w siłę sztuki, formy, tworzenia. Jego ojciec, przed wojną świetnie prosperujący kupiec zbożowy, zmuszony był do pracy w tartaku, skąd przynosił 11-letniemu synowi kawałki ciętego drewna, z których Józiek, jak go nazywali sąsiedzi-górale, zapewne korzystając ze wskazówek owych sąsiadów, rzeźbił ruchome zabawki na sprzedaż. Bardzo lubiłam słuchać opowieści, którą ojciec kilka razy po latach przywołał, jak to, gdy szedł z małym przenośnym straganem, dziś powiedzielibyśmy ekspozytorem, na targ, zatrzymał go olbrzymi, niemiecki żołnierz. Ku przerażeniu małego handlarza żołnierz kiwał na niego palcem z daleka, a gdy już mocno przestraszony chłopiec podszedł, olbrzym zaczął się bawić pajacykami na sznurkach, zaśmiewając się jak dziecko, i po chwili puścił mojego ojca ze straganem wolno. Myślę, że to była chwila graniczna, formująca. Tato podkreślał, że bardzo się bał, ponieważ żołnierz wyglądał

przerazająco, jednak siła udanych, dopracowanych i uniwersalnych, jak się okazało, kształtów tych małych rzeźb-zabawek była większa niż wszelka brutalność. Nie dziwię się, że ojciec później – już jako dojrzały artysta i wykładowca – tak oddany był drobnej formie. Doskonale operował formą monumentalną, wystarczy przywołać jego pomnik *Mieszka i Chrobrego* w Gnieźnie, jednak to rzeźby wielkości dłoni kochał najbardziej, praktycznie nie przestając nad nimi pracować, szkicując je na świstkach, podczas ciągnących się akademickich zebrań, a później w domu, niekiedy w pracowni. Będąc nastolatką, trochę zżymałam się na to, że kuchnia często była zaanektowana przez wosk, gips, odlewy. Później sama zrozumiałam, że to doskonała pracownia, w kuchni tworzy się energia, pokarm, życie – dlaczego więc nie sztukę? I teraz robię to samo... Pracownia to trochę świątynia, tam trzeba już na poważnie, w pracowni nie ma żartów. Pracownia separuje od świata, od innych, to też ma oczywiście swoją wartość. Bardzośmy przestrzegali tego, by nie nachodzić ojca w pracowni, i to pod żadnym pretekstem. Było oczywiste, że tam jest jego azyl, jego królestwo. Jednak tato powtarzał też znane motto: „najpierw trzeba być człowiekiem, potem artystą”. Nie znam nikogo tak bezkonfliktowo oddanego życiu i sztuce równocześnie. Udało mu się harmonijnie połączyć te dwa światy, był mistrzem łączenia przeciwieństw – niezwykle pracowity, potrafił odpoczywać, pielęgnować codzienną popołudniową drzemkę czy pójście z psem na spacer. Ojciec rozumiał i szanował dzieci i zwierzęta, a one szanowały jego. Profesor szanował i lubił swoich studentów, a oni szanowali i lubili swojego Profesora.

Cieszę się, że Go znałam, wierzę, że dał mi się poznać. Wspaniale, że pozostawił po sobie sztukę, a w niej dobrą energię. Warto ją obserwować, warto z nią być na co dzień, warto o niej pamiętać.

P.S. Mój mąż Marek, konserwator zabytków, który znał i cenił ojca – w czasach licealnych profesor był jego pierwszym nauczycielem – teraz wiele prac Kopczyńskiego odnowił i naprawił. Parę dni po napisaniu przeze mnie wspomnienia powiedział: „dobrze Ci z Tata, dobrze razem wyglądać”, mając na myśli odlaną z brązu płaskorzeźbę *Pani Róża*, która oprawiona w dębowe drewno z XVIII wieku czuwa nad nami w kuchni. Od kuchni zaczęłam ten tekst i nie bez powodu tutaj go kończę. Tato ma się tu dobrze, my mamy się dobrze z Nim.

2. Wspomnienia syna

Paweł Kopczyński

Czy można wspominać kogoś, nie pisząc o sobie jednocześnie? Pewnie można. Sprawa staje się nieco bardziej skomplikowana, kiedy wspomina się ojca. Własnego ojca. Nie widziałem się z nim już kilkanaście lat. Wspomnienia blakną i osypują się powoli w niepamięć. Zostały rzeźby, grafiki, rysunki.

Ojciec był rzeźbiarzem. Starego typu można by rzec – duży i silny. Moje pierwsze wspomnienie z dzieciństwa, moje własne, to olbrzymia włochoata łąpa, którą widzę nade mną. Próbuję uchwycić jeden z grubych palców. Idziemy na spacer, jest chłodno.

Niespełnionym marzeniem ojca było robienie filmów animowanych. W czasie wojny, jeszcze jako mały chłopiec, robił i sprzedawał kukiełki, wspomagając finansowo rodzinę. W dzieciństwie dostałem od niego skarbonkę, którą zrobił z gliny. To była głowa diabła o dwóch twarzach, między rogami była szczelina na monety. Diabeł był uśmiechnięty i przyjazny, za-

pewne miał życzliwie zachęcać do oszczędzania. Nie wiem, czy z tego powodu skojarzenie pieniędzy i zła nie ugruntowało się we mnie we wczesnym dzieciństwie.

Podobno do dziewiątego roku życia w ogóle nie mówił. Milczał. A potem, pewnego dnia zaczął pełnymi zdaniami, jak gdyby nigdy nic. Szacunek do ciszy i milczenia pozostał mu jednak do końca życia. Mówiąc oględnie – nie był gadatliwy. Kiedy natomiast już coś mówił, to starał się, żeby to miało znaczenie i sens. Albo żeby było zabawne. Miał nieprzeciętne poczucie humoru. Repertuar anegdot zdawał się być niewyczerpany, chociaż z biegiem lat nie przybywało wiele nowych, a te starsze wracały coraz częściej.

Wewnętrzna narracja nie ustawała nigdy. Dlatego pracował bez przerwy. To był jego dialog. Takim pamiętam go najbardziej – pochylonym nad czymś, co właśnie robił. W ten sposób mówił o tym, o czym milczał, tworząc opowieści o ludzkiej naturze, której był zaciekłym i bezlitosnym obserwatorem.

W niezliczonych rysunkach, grafikach, płaskorzeźbach i rzeźbach zapisane są opowieści o nas. O naszej samotności, o naszych złudzeniach i marzeniach, o naszej próżności. O naszej potrzebie szukania czegoś, czego nie można znaleźć, o wypatrywaniu czegoś, co nie istnieje. Narracja ujęta w trójwymiarowej formie. Więc może to jednak nie było całkiem niespełnione marzenie?

A poza tym wszystkim był też wybitnym rzeźbiarzem. I jak przystało prawdziwemu artyście – doskonałym pedagogiem.



98 Józef Kopczyński, koniec lat 60. XX w., fot. Pelagia Wojewoda-Kopczyńska?, archiwum rodziny



99 Józef Kopczyński z synem Pawłem, lata 70. XX w., fot. archiwum rodziny



100 Józef Kopczyński z wnukami Janem, Łukaszem i Jakubem, wernisaż wystawy rodzinnej *Rodzina*, Miejski Ośrodek Kultury w Mosinie, 2005 r., fot. archiwum rodziny



101 Józef Kopczyński, koniec lat 70. XX w., fot. Zygfryd Ratajczak, archiwum rodziny

3. Wspomnienia kolegów rzeźbiarzy

Wiesław Koronowski

Kim był dla mnie profesor Józef Kopczyński?

Przed tym pytaniem stanąłem, gdy zgodziłem się napisać kilka słów wspomnień o tej niezwyklej osobie. Formalnie był moim nauczycielem rzeźby, ale w takiej odpowiedzi brakuje zasadniczego, emocjonalnego związku, który odczuwałem – i wciąż odczuwam – przywołując postać profesora Kopczyńskiego.

Mógłbym napisać, że był wspaniałym rzeźbiarzem, uroczym człowiekiem i nietuzinkowym pedagogiem, lecz żaden przymiotnik nie odda tego, jak Go odbierałem. Lepiej opowiem o Nim, zanurzając się we wspomnienia i przywołując kilka anegdot.

Oczywiście rodzi się pytanie, które z tych opowieści najtrafniej ukazą jego osobę. Pomagałem profesorowi przy odlewie pomnika, bywałem wielokrotnie w jego domu, często rozmawialiśmy w szkole podczas rad wydziału czy innych wydarzeń. Zawsze starałem się siedzieć jak najbliżej, czekając

na żartobliwą, niebanalną refleksję. Jego dowcipne uwagi bywały kąśliwe, ale nigdy złośliwe – nie wycelowane *ad personam*. Śmiał się z niedorzeczności i braku pogłębionej refleksji, a patetyzm i nadmierna powaga były mu obce.

Pasta do zębów i relief. Pierwsza historia wydarzyła się w domu profesora, którego istotną częścią była wspólna pracownia jego i żony, Pelagii Kopczyńskiej. Siedzieliśmy z kolegą Darkiem Wieczerzakiem w kuchni, częstowani kawą. Profesor przeprosił nas na chwilę, mówiąc, że musi dokończyć poranną toaletę, i wyszedł do łazienki. Rozmowa tak nas wciągnęła, że nie zauważyliśmy upływu czasu; dopiero coraz bardziej zaniepokojona pani Pelagia zapytała: – Gdzie jest profesor? Zorientowaliśmy się, że zniknął ponad godzinę temu. Pani Pelagia pobiegła do łazienki i wróciła z mężem – nieco zażenowanym, ale i rozbawionym. Okazało się, że skończyła mu się pasta do zębów, a z aluminiowej tubki wyrzeźbił palcami i szczoteczką filigranowy relief. Tak pochłonął go akt twórczy, że zapomniał o gościach.

Gipsowa płyta. Tego samego dnia spytałem, czy mogę pokazać Darkowi pomnik, nad którym pracował Profesor – pomagałem przy przenoszeniu go z gliny w gips. Profesor, jak zwykle żartobliwie zbywając moją „reklamę”, zgodził się. Weszliśmy do pracowni; rzeźbę okrywało białe prześcieradło. Zamaszyście je zerwałem – i wtedy tylna, gipsowo-styropianowa płyta siedziska rozsypała się na kawałki. Przerażony pobiegłem z przeprosinami, deklarując, że spróbuję ją naprawić. Profesor wzruszył ramionami: – Nic się nie stało. I tak miałem wątpliwości co do formy tego oparcia. Zmuszasz mnie tylko do ponownego przemyślenia. Zamurowało mnie – mówił całkiem serio.

Gołąb na ulicy. Ostatnie wspomnienie: profesor stojący pośrodku jezdni przed uczelnią, wpatrzony w martwego gołębia potrąconego przez samochód. Samochody trąbiły, a on trwał, pochylony, jakby chciał przeniknąć sens tej drobnej tragedii. Nie wiem, co wtedy myślał ani czuł, lecz obraz ten wypalił się w mojej pamięci jak żaden inny.

Takiego profesora Kopczyńskiego noszę w sercu – twórcę, który widział piękno i sens nawet w zgniecionej aluminiowej tubce czy piórach gołębia na asfalcie; nauczyciela, który uczył nie tyle rzeźby, ile patrzenia, myślenia i odczuwania.

Wiesław Napierała

Krótki tekst przywołujący wspomnienia
o profesorze Józefie Kopczyńskim
Poznań, 21 marca 2022 roku

Możność powoływania do życia wspomnień jest wyróżnikiem natury ludzkiej, jej specyficznym znakiem rozpoznawczym, którym zastępuje instynkt zwierzęcy, działający tylko w teraźniejszości i to bez jakiegokolwiek świadomości stanu rzeczy. Spoiwem wspomnień jest pamięć, natomiast twórczym jej przeciwnikiem jest zapewne niepamięć, wielkie dobrodziejstwo dla traumatycznych wspomnień doświadczonych pokoleń ludzkich.

Nad tym wszystkim góruje władza umysłu, selekcyjnera, chaotycznie przemieszczającego się po naszej podświadomości, szukającego logicznych uzasadnień dla nielogicznych wyborów. Zachowywać w pamięci oznacza, że w każdej chwili możemy dotrzeć do tego, co przeszłe.

Wybór jest zdeterminowany niekoniecznie właściwym momentem, tematem, strachem, sposobem na robienie kariery, czy po prostu próbami konfrontacyjnymi przeszłości z terażniejszością. Wspomnienia moje będą oscylować między pamięcią a niepamięcią i wzajemnie będą się przenikały. Ten rodzaj zawieszenia między dwoma stanami umysłu pozwoli mi na uniknięcie wytartych kolan od pozycji bałwochwalczej.

Profesor Józef Kopczyński był moim wieloletnim przełożonym, a dokładnie przez szesnaście lat byłem u profesora podwładnym na stanowisku asystenta, co prawda pod koniec stałem się doktorem habilitowanym, ale tak już działa system uczelniany prowadzący do różnego rodzaju paradoksów.

Wspomnienia o profesorze jawią mi się z niepamięci.

Nie ma tu kluczowych akcydensów, dramatycznych zwrotów i tragicznych sytuacji albo zawiłych skomplikowanych relacji, oczekujących konkretnych rozwiązań na płaszczyźnie obyczajowej czy też moralnej. A jeżeli takie miałyby miejsce, to istnieją w obszarach zapomnienia jako paradygmat innego rozumienia prawdy. Jakakolwiek dramatyczność czy nawet tragiczność zdarzeń dotycząca mojej sfery prywatności nie była znana profesorowi. Istniała w jego niepamięci czy wręcz całkowitej nieświadomości. Między nami panował stan ataraksji, którego fundament do dzisiaj nie jest mi znany. Może to ukryte antynomie będące w wiecznym uśpieniu legły u podstaw naszej w miarę dobrej współpracy, albo zawieszenia emocjonalnego prowadzącego do pełnego niedomówień wzajemnego uśredniania się nawzajem.

Pierwsze wspomnienie wydobyte z pamięci to oczywiście monotonna codzienność pracowni, która zwiększała swoje arealy zwyczajnych relacji przeradzających się w rutynę i zwiększających dystans, eliminujący wiedzę, która pozwalałaby się nawzajem poznawać i czerpać z tego radość. Praca z profesorem była wielką niewiadomą, intuicyjność mojej działalności na tym stanowisku jednak rozwiązywała problem i łagodziła napięcia wynikające z pełnego niedoinformowania w aspektach dotyczących moich obowiązków pracownianych. Jest to strefa niepamięci ukrywająca zagadkowe aspekty natury psychologicznej i sfery mroku. Bo związek z profesorem przypominał pakt o wzajemnym nienaruszaniu obszarów zarezerwowanych na twórczość, przy równoczesnej wymianie zdań w tym temacie, które prowadziły do wzajemnej alienacji, czyli niepamięci. Poglądy profesora na sztukę awangardową były jednoznaczne, nie znajdował tam wartości niezbędnych do procesów twórczych, jakich artysta potrzebuje do życia sztuką. Spotkania w prywatnej pracowni, jak i też domu profesora Kopczyńskiego były miejscem refleksji całkowicie anonimowej, tematy tam poruszane – ze względu na obecność poszczególnych domowników – oscylowały w szero-

kim spektrum tematycznym. Sfera prywatności ogniska domowego profesora, która w sposób naturalny jest nienaruszalna, w następstwie zmusza mnie do milczenia i przesunięcia jej do sfery niepamięci.

Natomiast strefa twórczości Józefa Kopczyńskiego powinna być wspomniana i przywołana z czeluści niepamięci, ponieważ korzenie, a może fundament twórczy profesora znajduje się we Włoszech, który zdobył podczas kilkuletnich studiów u słynnego rzeźbiarza Marino Mariniego. Styl Marino Mariniego był twórczo, a może epigonicznie przetwarzany przez profesora praktycznie przez całe życie. A w niektórych obszarach był cyklicznie rozwijany i udoskonalany.

Prawdziwym terytorium różnorodnych przeżyć i doznań, którego twórcą stawał się profesor Józef Kopczyński, były jego korekty, które udzielane studentom, wprowadzały ich w autentyczny świat artystycznych objawień, nawet jeżeli stawały się dla nich negacją ich poczynań artystycznych, to i tak utrwały kreatywność i wrażliwość na sztukę. Szeroka wiedza i zdolności w przekazywaniu jej studentom była gwarancją w pełni udanej edukacji w procesie dydaktycznym. Trudność ich w przytoczeniu przeze mnie polega na fenomenie niepamięci i mgłe zapomnienia. Mam świadomość, że pamięć korekt udzielanych studentom jest sprawą indywidualną, a nie zbiorowym przekazem anegdotycznych historii. Pozostaje zapis pokoleniowy tych specyficznych korekt utrwalany często przez pedagogów i absolwentów tej uczelni.

W mojej pamięci, zdolną wyprzeć ze świadomości niepamięć, jest twórczość profesora Kopczyńskiego. Byłem świadkiem i obserwatorem powstawania wielu prac profesora. Widząc bezpośrednio konstruowanie tych dzieł, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że profesor w jakimś stopniu celowo spowalniał proces realizacyjny, znajdując radość nie w dążeniu do zaplanowanego celu artystycznego, lecz w samym akcie twórczym trzymającym się kurczowo teraźniejszości. Prace, tworzone w ten dość specyficzny sposób, zmieniały swój kształt na granicy realności, formy tylko z pozoru były dziełem logicznych spekulacji, a ich fundament był często dość mroczny w sensie ogólnoludzkim. Profesor, jak niektórzy z nas, miał swoje demony, które karmił narracją artystyczną. Portrety mężczyzn i kobiet, a w szczególności mężczyźni, w pracach profesora sprawiają wrażenie, jakby mieli duże kłopoty z myśleniem i ogarnianiem rzeczywistości trafnymi wnioskami rozumowania. To ograniczanie zasobów intelektualnych korowodu stworzonych postaci z menażerii Józefa Kopczyńskiego dawało im gwarancję całkowitego zapomnienia i zatracenia się w ich wewnętrznych dramatach pełnych odhumanizowanego mroku. Jako artysta miał do tego pełne prawo,

zważywszy że niektóre prace były znakomite, lecz istniała moja obawa, że poza sztuką profesor odbierał gatunek ludzki w podobny sposób, w czym nie podzielałem jego zdania.

Moje wspomnienia o profesorze Józefie Kopczyńskim trudno jest zakończyć jakąś trafną puentą czy też ułożyć w miarę sensowne zakończenie. Gdybym mógł policzyć liczbę kroków profesora, a zarazem i moich, jakie pozostawiliśmy przez te wszystkie lata na posadzce pracownianej, i na jej podstawie opowiedzieć o wspólnym czasie spędzonym na pracy ze studentami, to ten rodzaj reminiscencji, pojmowany w tak abstrakcyjny sposób, zbliżyłby się bardziej do prawdy o profesorze Józefie Kopczyńskim niż powyższe wywody. Ale kto by pamiętał tak wielką liczbę kroków, wszystko przepadło w niepamięci.

Jacek Waltoś

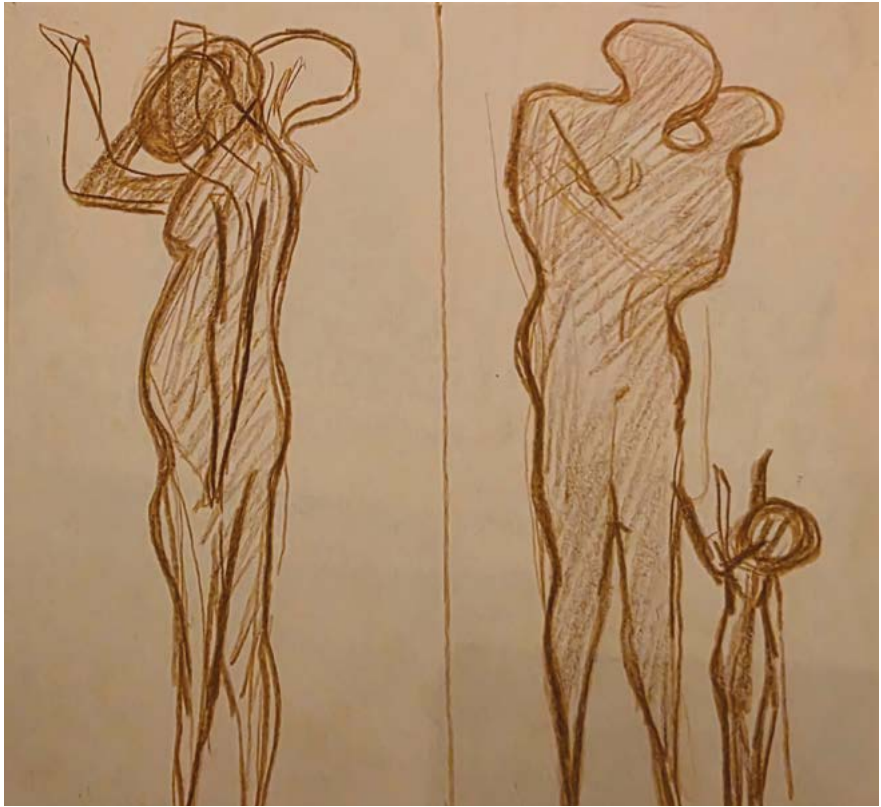
Trafnie powiedział kiedyś o Józefie Kopczyńskim Jacek Puget:

Życie tego rzeźbiarza to świat przenikania się zagadnień treści i gry formalnych rozstrzygnięć, dla których musi budować swój własny teatr i scenę. Zaludnia ją postaciami. Te wyobrażone postacie stają się jego znajomymi na co dzień; żyje z nimi i rozmawia z nimi jak z dziećmi w ochronce, raz żartem, a raz na serio, bo trzeba im opowiadać bajki, bajki o takich swoich sprawach, które nie dają się opowiadać słowami¹.

Czy humor przystoi rzeźbie? A forma jej może spełniać rolę żartobliwej przypowieści o człowieku, jego wyglądzie, a w końcu, losie? Ależ tak! – od-

¹ Wypowiedź ustna.

powiada swoim dorobkiem rzeźbiarskim. Józef Kopczyński prezentuje się jako mędrzec sceptyczny, życzliwy i pogodny w swych rysowanych i modelowanych aforyzmach. Autor figur opatrzonych znaczącymi tytułami, portretowych plakiet, których linearne cięcia rysów twarzy i lapidarne modelowanie zmierza do oddania postaci bardziej jako charakteru i typu niż do odkrycia – w rozedrganych muskaniach gliny palcami – niuansów psychologicznego wyrazu. Swoisty rytm i redukcja planów określają jowialne usposobienie autora tak w reliefie, jak i w pełnej rzeźbie o skali kameralnej – nieprzeznaczonej na monumentalny i publiczny użytek. Także wielokrotnie powracające akty – najczęściej grające rolę kokieteryjnych pływaczek – nie mogą się oprzeć tej żartobliwej wersji „zaokrąglen” i „wysmuklen” gestów i segmentów ciała, która oddala je od solennych, klasycznych ideałów. Być może dlatego figury upodabniają się do groteskowych kukiełek i nie chcą emanować biologiczną i konstruktywistyczną ekspresją. Wszak teatr profili, gestów i cech rodzajowych jest bliski rzeźbiarzowi patrzącemu z życzliwym sceptycyzmem na małe i wielkie „komedie ludzkie”. Znany z dowcipnego komentarza zachowań i sytuacji społecznych Józef Kopczyński także swoją wyobraźnią rzeźbiarską nie omija poczucia humoru. Przywołuje na pamięć postaci starego Breughla i tę tradycję ludowej mądrości, którą prezentuje figura Frasobliwego. Nie bez powodu, od tylu lat, w tylu wersjach i skalach, powraca nasz sceptyk do „swojego” wyobrażenia, jakim jest mojra. Ukryta (jedna lub trzy naraz) pod postacią anonimowego osiłka obraca ludzkimi kukiełkami, jak się jej podoba. Tyle więc w nas sensu, ile los każe. Pogodny wyraz tych rzeźb niech nas nie zwiedzie, bo tak zachęca do „lekkiego” przyswojenia morału, jak bajki mędrców przyswajamy dzięki prostocie, dowcipowi i zgrabnej puencie.



102 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, szkic rysunkowy, zbiory rodziny autora, skan z archiwum rodziny



103 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, szkic rysunkowy, zbiory rodziny autora, skan z archiwum rodziny



104 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



105 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Jan Matusiewicz, fot. archiwum rodziny



106 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Jan Matusewicz, fot. archiwum rodziny



107 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



108 Józef Kopczyński, *Macierzyństwo*, gips, wys. 13 cm, dł. 29,5 cm, między 1965-1970 r., zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



109 Józef Kopczyński, *Leżąca*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Jarostaw Bogucki, fot. archiwum WR UAP



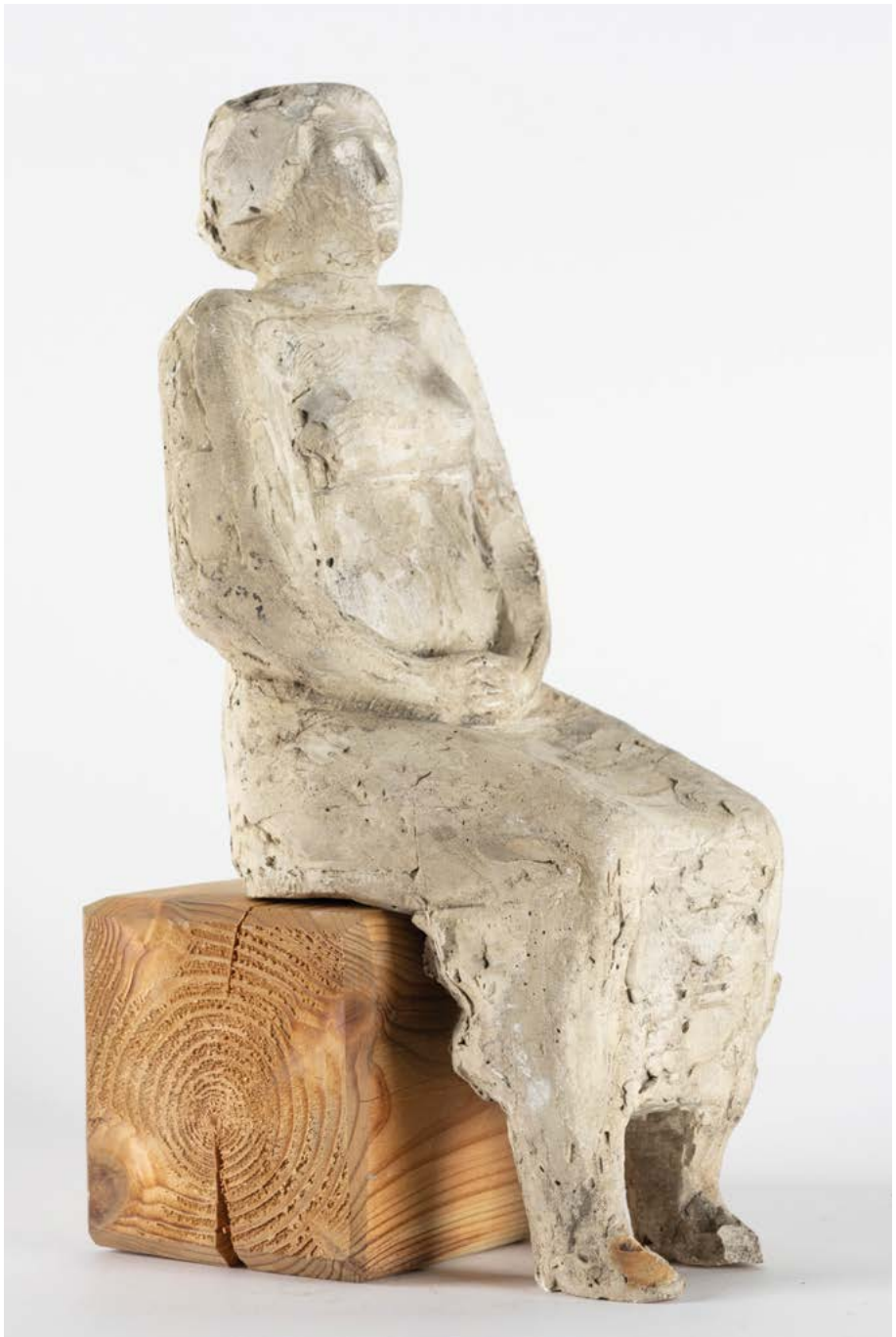
110 Józef Kopczyński, *Leżący*, gips patynowany, dt. 24 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



111 Józef Kopczyński, *Leżąca*, gips patynowany, dł. 40 cm, 1969 r., zbiory rodziny autora, fot. Jan Matusiewicz, fot. archiwum rodziny



112 Józef Kopczyński, *Podpierająca się*, gips patynowany, wys. 37 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



113 Józef Kopczyński. *Siedząca*, gips, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



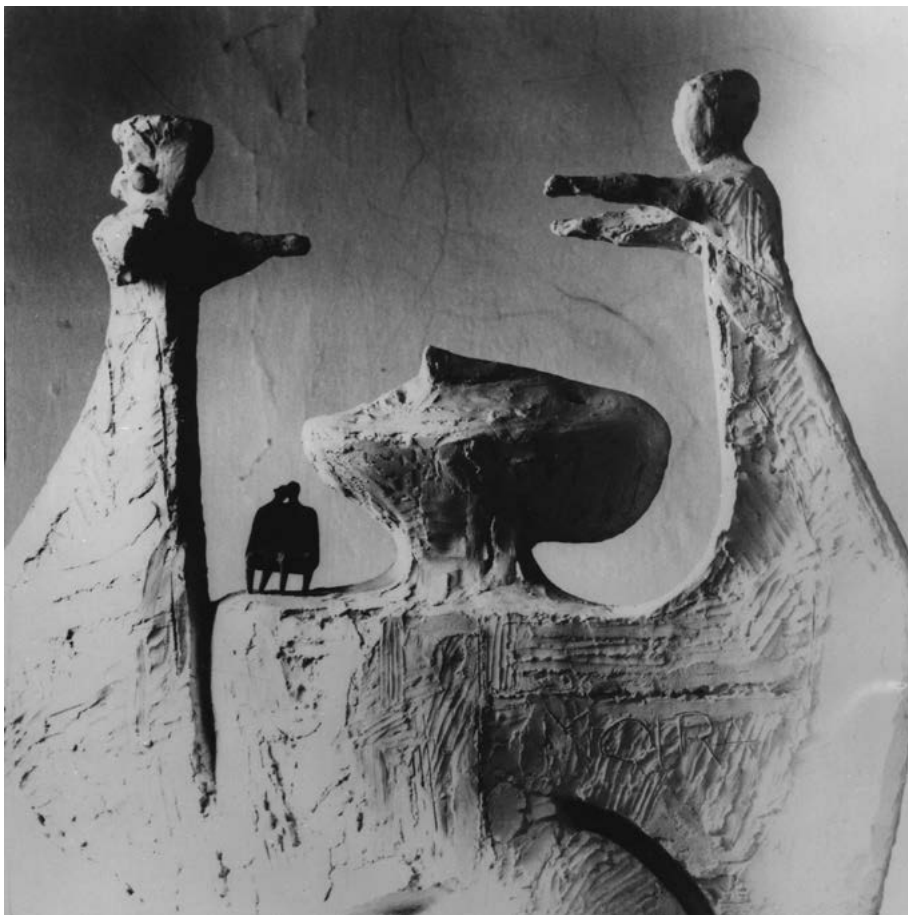
114 Józef Kopczyński, *Siedząca*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



115 Józef Kopczyński, *Siedząca - Mojra*, gips patynowany, wys. 13 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



116 Józef Kopczyński, *Majra-Romeo i Julia*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



117 Józef Kopczyński, *Mojra - Romeo i Julia* - fragment, gips, 1969 r., zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny



118 Józef Kopczyński, płaskorzeźba *Tors*, gips, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



119 Józef Kopczyński. *Popiersie*. brąz, wys. 35 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



120 Józef Kopczyński, *Popiersie*, brąz, wys. 20 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



121 Józef Kopczyński, *Popiersie*, Trzygłowy, brąz, wys. 13 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



122 Józef Kopczyński, *Pani z balonikami*, gips patynowany, wys. 55 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



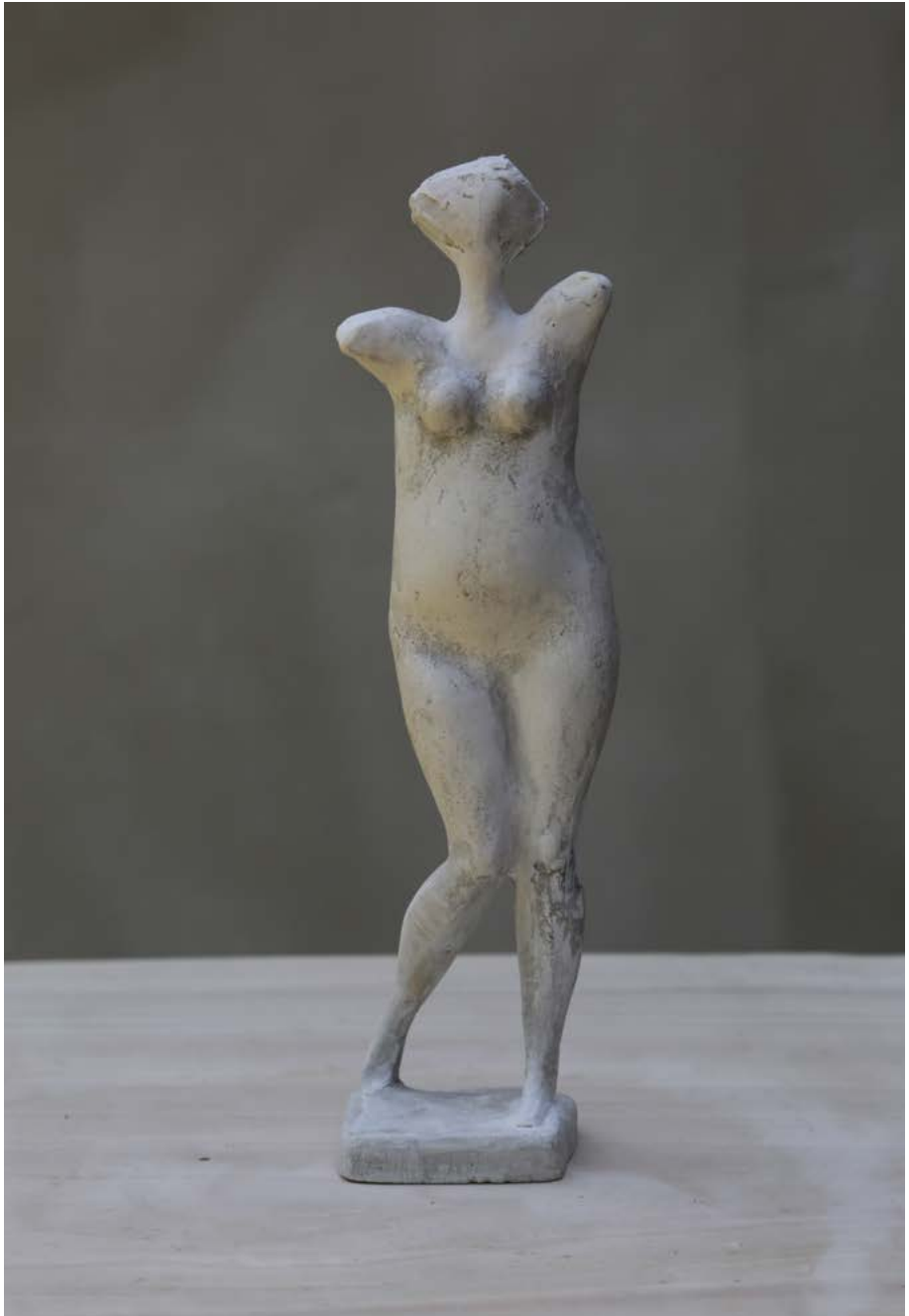
123 Józef Kopczyński, *Kobieta w swetrze*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Małgorzata Kopczyńska, fot. archiwum rodziny



124 Józef Kopczyński, płaskorzeźba *Kobieta*, drewno, wys. 36 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



125 Józef Kopczyński, *Tors*, gips, wys. 19 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



126 Józef Kopczyński, *Akt*, gips, wys. 26 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarostaw Bogucki, fot. archiwum WR UAP



127 Józef Kopczyński, *Stojąca*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



128 Józef Kopczyński, *Józefina*, technika własna z opitkami żelaza, wys. 86 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



129 Józef Kopczyński, *Kobieta w sukience*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Jan Matuszewicz, fot. archiwum rodziny



130 Józef Kopczyński, *Kuglarz*, gips patynowany, wys. 28 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



131 Józef Kopczyński, *Helios*, gips patynowany, wys. 46 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



132 Józef Kopczyński, *Wariacja*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



133 Józef Koczynski, *Wariacja*, drewno, wys. 21 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



134 Józef Kopczyński. *Wariacja*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



135 Józef Kopczyński, *Wariacja*, masa tynkarska malowana dwukolorowo, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



136 Józef Kopczyński, *Jeździec*, brąz, wys. 26 cm, zbiory rodziny autora, fot. Jarosław Bogucki, fot. archiwum WR UAP



137 Józef Kopczyński, statuetka, *Nagroda specjalna – Kongres futurologiczny*, brąz, 1976 r., zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny



138 Józef Kopczyński, *Studium portretowe*, gips, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



139 Józef Kopczyński, *Studium portretowe*, plastelina, zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny



140 Józef Kopczyński, płaskorzeźba, *Profilowe studium portretowe*, gips patynowany, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



141 Józef Kopczyński, płaskorzeźba, *Ptak*, brąz, drewno, wys. 26 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



142 Józef Kopczyński, *Plaskorzeźba*, miedź repusowana, wys. 20,5 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



143 Józef Kopczyński, płaskorzeźba *Macierzyństwo*, gips patynowany, technika własna, wys. 15 cm, zbiory rodziny autora, fot. Zachar Szerstobitow, fot. archiwum WR UAP



144 Józef Kopczyński, *Różowe okulary*, płaskorzeźba, technika własna, styropian, cementowa zaprawa klejowa, 35,4 x 60 cm, lata 90. XX w., zbiory rodziny autora, fot. archiwum rodziny

145 Józef Kopczyński, *Różowe okulary*, pastel, 100 x 70 cm, lata 90. XX w., praca sprzedana po wystawie w Galerii Miejskiej w Mosinie w 1998 r., fot. Wiesław Napierata, fot. archiwum rodziny



146 *Józef Kopczyński - wystawa rzeźby i grafiki, widok wystawy w BWA - Arsenał w Poznaniu, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski*



147 *Józef Kopczyński - wystawa rzeźby i grafiki, widok wystawy w BWA - Arsenal w Poznaniu, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski*



148 *Józef Kopczyński - wystawa rzeźby i grafiki, widok wystawy w BWA - Arsenal w Poznaniu, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski*



149 *Józef Kopczyński - wystawa rzeźby i grafiki, widok wystawy w BWA - Arsenał w Poznaniu, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski*



150 *Józef Kopczyński - wystawa rzeźby i grafiki, widok wystawy w BWA - Arsenal w Poznaniu, 1970 r., fot. Jerzy Nowakowski*

VII

Kalendarium

oprac. Jan Matuszewicz

Józef Kopczyński 1930–2005. Kalendarium

17 października 1930 – urodził się w Żninie (Wielkopolska) jako syn Józefa i Bronisławy (z domu Nyka)

Lata 40. (II wojna światowa) – wraz z rodziną został wysiedlony do Nowego Targu; już jako chłopiec rozwijał talent manualny, tworząc drewniane figurki

1949 – ukończył Gimnazjum i Liceum im. Braci Śniadeckich w Żninie (matura)

1950 – rozpoczął studia na Wydziale Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu

Kalendarium

1955 – na ostatnim roku studiów podjął pracę dydaktyczną jako asystent na Wydziale Rzeźby PWSSP w Poznaniu (dziś UAP)

1956 – obronił dyplom magistra sztuki w pracowni prof. Bazylego Wojtowicza

1963 – awans na stanowisko wykładowcy

1966 – objęcie funkcji kierownika Pracowni Medalierstwa i Drobnych Form Rzeźbiarskich na PWSSP w Poznaniu (dziś UAP), którą piastował do końca pracy

1970 – awans na stanowisko docenta

1974–1981 – pełnienie funkcji prodziekana, potem dziekana, Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby

1982 – uzyskanie tytułu profesora nadzwyczajnego

1995 – uzyskanie tytułu profesora zwyczajnego

2004 – status profesora konsultanta (profesor emeritus) na Wydziale Rzeźby

24 maja 2006 – śmierć w Poznaniu; pochowany na cmentarzu Miłostowo w Alei Zasłużonych

Rozwój kariery artystycznej i naukowej

1962 – *Kaskada* – modernistyczna fontanna w Parku im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu (rzeźba zniszczona)

1968 – *Para pod parasolem (Zakochani)* – rzeźba w Ogrodzie Botanicznym UAM w Poznaniu

1969 – pomnik *Walki i Męczeństwa w Żninie*

1970/71 – *Maszkarony* – powstanie rzeźby w Parku Cytadela w Poznaniu

1973 – pomnik *Helios* – odsłonięcie w Toruniu symbolicznej kompozycji upamiętniającej 500-lecie urodzin Mikołaja Kopernika

1975 – pomnik *Mieszka I i Bolesława Chrobrego* w Gnieźnie – odsłonięcie monumentu będącego częścią gmachu-pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego

1977 – *Pływaczka* – rzeźba eksponowana przed pływalnią na os. Piastowskim w Poznaniu (zaginęła w 2016 roku)

1978 – pomnik *Powstańców Wielkopolskich* w Skalmierzycach

1990 – ukończenie monumentalnego ołtarza w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu

1995–2000 – realizacja pomnika *Tytusa Działyńskiego* w Kórniku (odsłonięcie pomnika w 2002 roku)

Wystawy indywidualne

1970 – pierwsza indywidualna wystawa prac w Salonie Biura Wystaw Artystycznych w Poznaniu

1980 – druga indywidualna wystawa w Salonie Biura Wystaw Artystycznych w Poznaniu

1992–1993 – objazdowa wystawa indywidualna: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu (1992), Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie (1992), Muzeum Ziemi Pałuckiej w Żninie (1993)

2000 – „My, noc, strachy polne i pies” – wystawa retrospektywna w galerii U Jezuitów w Poznaniu oraz w Galerii Wieża Ciśnień w Koninie

2000 – wystawa indywidualna w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu

Wystawy zbiorowe

1955 – ekspozycja w Salonie Biura Wystaw Artystycznych w Poznaniu

1957 – „Wystawa Młodej Plastyki” w Sopocie (wyróżnienie)

1959 – „Salon Wiosenny” ZPAP Okręgu Poznańskiego w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu

Kalendarium

1964 – wystawa rzeźby z Poznania : Jan Berdyszak, Julian Boss-Gosławski, Benedykt Kasznia, Józef Kopczyński, Anna Krzymańska, Józef Stasiński w BWA w Krakowie

1966 – Wystawa „Przeciw wojnie” w Państwowym Muzeum na Majdanku w Lublinie (wyróżnienie)

1966/1967 – „Ogólnopolska Wystawa Rzeźby Młodych” w BWA w Krakowie (medal)

1966–1967 – „Wystawa Medalierstwo Polskie”: Sofia 1966, Bukareszt 1966, Helsinki 1967, Sztokholm 1967

1967 – I „Plenerowa Wystawa Rzeźby w Poznaniu «Merkury»” ‘67 (zakup)

1967 – „Ogólnopolska Wystawa Rzeźby” w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (Nagroda Ministra Kultury i Sztuki)

1967 – II „Plenerowa Wystawa Rzeźby w Poznaniu «Merkury»” ‘68

1970 – Wystawa w Hawanie, Kuba (brak tytułu)

1973 – Wystawa „Kopernik – Kosmos” w Toruniu

1972 – „Soudobe poznanske vytvarne umeni w Dům umění” (Dom Sztuki), Mała Galeria w Brnie (Czechosłowacja)

1973 – XV „FIDEM” 1973 Helsinki. (Międzynarodowa Wystawa Współczesnego Medalu. Wystawa zorganizowana przez Międzynarodową Federację Wydawców Medali)

1979 – „Poznańer Bildhauer als Medailleure” w Hanowerze

1988 – „Legyar Kiszplasztik” („Polskie Małe Formy Rzeźbiarskie”) w Budapeszcie

1998 – Wystawa dwuautorska (wraz z żoną Pelagią Wojewodą-Kopczyńską) w Galerii Radwan w Poznaniu

2005 – „Rodzina” w Miejskim Ośrodku Kultury w Mosinie (wystawa z towarzyszeniem członków rodziny)

Nagrody i wyróżnienia

1954–1955 – jako student zdobywał wyróżnienia w ogólnopolskich konkursach (m.in. projekt pomnika Bohaterów Gdańska – 1954, plakietka z wizerunkiem Adama Mickiewicza – 1955) oraz uczestniczył w wystawie Okręgu Poznańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków

1959 – Nagroda Młodych przyznana przez Klub Studencki „Od Nowa”

1961 – Jedna z pierwszych trzech nagród oraz trzy wyróżnienia na „Konkursie Rzeźby Parkowej” miasta Poznania

1961 – I nagroda w konkursie na pomnik Juliusza Słowackiego w Warszawie

1964 – medal przyznany w ramach „Ogólnopolskiej Wystawy Rzeźby Młodych” w Krakowie

1965 – Nagroda Miasta Poznania (pierwszy raz).

1966 – Nagroda Prezydium Rady Narodowej Miasta Poznania za działalność plastyczną

1967 – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki (przyznana w ramach „Ogólnopolskiej Wystawy Rzeźby” w Warszawie)

1967 – I nagroda w konkursie na pomnik Przemysła I w Poznaniu

1967 – wyróżnienie (w zespole z Pelagią Wojewodą-Kopczyńską, Rajmundem Hałasem i Czesławem Kowalskim) w konkursie na projekt pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie

1970 – zwycięstwo w wewnętrznym, zamkniętym konkursie na gmach-pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie (z zespołem)

1971 – Złoty Medal w IV „Konkursie na Grafikę i Rysunek im. Jana Wronieckiego” oraz III nagroda w konkursie na pomnik Mikołaja Kopernika we

Kalendarium

Fromborku (z zespołem)

1973 – wyróżnienie w konkursie na pomnik Fryderyka Chopina w Londynie (z zespołem)

1974 – Nagroda Miasta Poznania (drugi raz)

1976 – Złoty Krzyż Zasługi

1977 – Nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości oraz Nagroda I Stopnia Ministra Kultury i Sztuki za działalność dydaktyczno-wychowawczą

1978 – Odznaka Honorowa Miasta Poznania

1979 – Nagroda I stopnia Ministra Budownictwa i Materiałów Budowlanych w 1979 roku dla zespołu autorskiego pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie

2001 – Nagroda Artystyczna Miasta Poznania

2002 – Złoty Medal za zestaw płaskorzeźb przyznany w Gdańsku

Dziedzictwo

2007 – zainicjowanie przez prof. Wiesława Koronowskiego „Studenckiego Konkursu Małej Formy Rzeźbiarskiej im. prof. Józefa Kopczyńskiego” na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie UAP)

2007 – pierwsza wystawa poświęcona pamięci profesora pt. „Józef Kopczyński i uczniowie”, Galeria Miejska w Mosinie

2009 – konkurs przekształcony w biennale – „Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej (SBMFR) im. prof. Józefa Kopczyńskiego”

2022 – premiera filmu dokumentalnego *Pomnik* opowiadającego o powstawaniu monumentalnego pomnika Piastów w Gnieźnie

VIII

Bibliografia dotycząca twórczości Józefa Kopczyńskiego

oprac. Anna Borowiec, Jan Matuszewicz

Autorstwa Józefa Kopczyńskiego

J. Kopczyński, *O drobnej rzeźbie dawnej i współczesnej*, maszynopis pracy kwalifikacyjnej teoretycznej na stanowisko docenta PWSSP (Poznań), niepublikowany, 1970 .

Opracowania

Beryt Z., *Rozmowy z artystami. Z J. Kopczyńskim. Laureatem konkursu na pomnik Juliusza Słowackiego*, „Trybuna Mazowiecka” 25–26.02.1961.

Białkiewicz A., *O ochronie architektury sakralnej lat 70. i 80. XX wieku*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2016, nr 46.

Błaszczuk I., *Artystyczna enklawa za Cytadelą*, „Kronika Miasta Poznania” 2022, nr 4.

Błażewicz O., *Przy rzeźbach się wypoczywa... – Rozmowa z Józefem Kopczyńskim*, „Głos Wielkopolski” 9/10.01.1993.

Boettner-Łubowski R., Prymas-Józwiak K., *Rzeźba. Kierunek. Ludzie. Studcie Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu*, Poznań 2021.

Danecki R., *Pomnik z pomników*, [w:] *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarskie 1968/1970 w Parku Przyjaźni i Braterstwa Broni na Cytadeli*, red. B. Daneczka, Poznań 1970.

„Express Poznański” 1974, nr 134 (8–9).

Kalinowski K., *Dwadzieścia lat plastyki poznańskiej*, cz. 1, „Kronika Miasta Poznania” 1965, nr 1.

Kalinowski K., *Dwadzieścia lat plastyki poznańskiej*, cz. 4, „Kronika Miasta Poznania” 1968, nr 4.

Kądziała H., *Konserwatorstwo*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu. 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 161.

Kępińska A., *Wymiar heroiczny*, „Polska” 1970, nr 11 (195).

Kodym-Kozaczko G., *Architektura zespołu budynków Pomnika Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2006.

Kurka B., *Wykorzystana szansa?*, „Nurt” 1971, nr 4 (72).

Matuszewicz J., *Kawalet i sztaluga w spadku. O rodzinie malarzy i rzeźbiarzy Kopczyńskich*, „Kronika Miasta Poznania” 2024, nr 1.

Matuszewicz J., *Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego w Gnieźnie – koncepcja architektoniczno-artystyczna*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Piotra Korduby, prof. UAM, Poznań 2023, maszynopis dostępny w Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Mulczyński J., *Historia pisana na murach. Tablice pamiątkowe w Poznaniu po 1945 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 2.

Od modelu do rzeźby, „Głos Wielkopolski” 27.10.1992.

Pajowa K., *Wielkopolski Festiwal Kulturalny zakończony. Aneks: Komitet Organizacyjny Wielkopolskiego Festiwalu Kulturalnego i chronologia ważniejszych imprez*, „Kronika Miasta Poznania” 1962, nr 1.

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu. 1919–1969, przew. kom. red. S. Teisseyre, Poznań 1971.

Pasiciel S., *Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie – idea i jej urzeczywistnienie*, [w:] *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku : księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, Gniezno 2010, s. 240–246.

Polak W., *Obchody pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 roku w Toruniu*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2013, nr 3.

Pomnik Słowackiego, „Stolica”, 1961, R. 16, nr 9 (689).

*Poznań znany i nieznan*y, „Express Poznański” 1982, nr 166.

Poznańska rzeźba na toruńskie obchody, „Express Poznański” 1973, nr 37.

Puget J., *Droga otwarta Józefa Kopczyńskiego*, „Nurt” 1970, nr 7.

Rycaj S., *BWA Arsenal w Poznaniu*, „Gazeta Wyborcza”, Poznań 16.10.1992.

Sobczak J., *Kościół Poznania*, Poznań 2006.

Strugarek A., *W pracowni Józefa Kopczyńskiego*, „Gazeta Poznańska” 30.10.1960.

Śliwański J., *Poznań Kopernikowi i Jego miastu*, „Przewodnik Katolicki” 1973, R. 63, nr 14.

Wilkowa L., *Pomnik Armii Poznań*, „Kronika Miasta Poznania 2011, nr 2.

Wilkowa L., *Rzeźba*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu, 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987.

Wyniki Konkursu na Pomnik w Gnieźnie – Zapowiedziano dalszy etap prac przygotowawczych, „Gazeta Poznańska” 28–29.10.1967.

Zakrzewski T., *Propozycje dla Torunia*, „Rocznik Toruński” 1972, t. 7.

Katalogi

II Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, Poznań 1979.

I. Maciejewska, *Rzeźba Polska – katalog zbiorów*, t. 1, Wrocław 1996.

J. Puget, tekst do katalogu wystawy *Józef Kopczyński. Wystawa rzeźby i grafiki*, Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Poznań 1970.

J. Waltoś, R.K. Przybylski, teksty do katalogu wystawy „*My, noc, strachy polne i pies*”, galeria U Jezuitów, Poznań 2000.

Netografia

Józef Kopczyński 1930–2006, reż. Jacek Kasprzycki i Tamara Sorbian, film dostępny w Internecie: https://www.youtube.com/watch?v=XV6dC_d3ldE&t=140s [data dostępu: 1.02.2025].

Pomnik – film dokumentalny, reżyseria i wykonanie Paweł Bartkowiak, Kamila Kasprzak-Bartkowiak, Gniezno 2022, film dostępny w Internecie: https://www.youtube.com/watch?v=cIVCny_VDJY [data dostępu: 1.02.2025].

Archiwalia

Konkurs zamknięty na projekt prezbiterium w akademickim kościele oo. Dominikanów w Poznaniu, 1984, maszynopis. Archiwum Kościoła oo. Dominikanów w Poznaniu.

Materiały archiwalne Komitetu Organizacyjnego Wielkopolskiego Festiwalu Kulturalnego, 1960, APP, zespół: 29 Prezydium Rady Narodowej m. Poznania – Wydział Kultury (Wydział Kultury i Sztuki), sygn. 2069.

Poznańskie Spotkania Rzeźbiarzy na Cytadeli 1968–1970, APP, zespół: Prezydium Rady Narodowej miasta Poznania, sygn. 53/1228/0/29/2169.

Regulamin *VI Plenerowej Wystawy Rzeźby Merkury 1974*, Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), [w:] *Plenery i ogólnopolskie spotkania twórców*, zespół: Związek Polskich Artystów Plastyków. Zarząd Okręgu Poznań, sygn. 53/1770/0/4/73.

Sekcja rzeźby okręgu poznańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, 1957–1972, zespół: Związek Polskich Artystów Plastyków. Zarząd Okręgu Poznań, sygn. 53/1770/0/5/90.

Akty prawne

Uchwała Rady Państwa z dnia 12 lipca 1982, Powołanie na profesora nadzwyczajnego z dnia 1 sierpnia 1982 (ZSA.v.122/455/82 Minister kultury i sztuki).

Teksty

dr Anna Borowiec, mgr Jan Matuszewicz, dr hab. Małgorzata Kopczyńska, Paweł Kopczyński, prof. dr hab. Wiesław Koronowski, dr hab. Rafał Kotwis, prof. dr hab. Wiesław Napierata, prof. dr hab. Jacek Waltoś

Redaktor naukowy serii Profesorowie Poznańskiej Rzeźby

dr hab. Rafał Kotwis

Redaktor naukowy tomu

dr hab. Jarosław Bogucki

Współpraca redakcyjna

mgr Beata Salamon

Korekta i redakcja językowa

mgr Małgorzata Szkudlarska

Projekt graficzny i skład

Maciej Kozłowski

Okładka

Maciej Kozłowski

Rok wydania

2026

ISBN

978-83-66608-97-9

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu przeprowadził proces starannego poszukiwania uprawnionych do utworu w celu poszanowania ich praw poprzez:

a) poszukiwania własne kontaktu do autorów zdjęć zamieszczonych w publikacji lub ich rodzin, m.in. poprzez kontakt z instytucjami kultury, urzędami, poszukiwania internetowe

b) zamieszczenie na stronie internetowej Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz ogłoszenia o poszukiwaniu autorów fotografii lub ich spadkobierców

UAP | RZEZBA





Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Artystycznego
w Poznaniu

JÓ ZEF KOP CZYŃ SKI

Józef Koczyński (1930-2006) – rzeźbiarz, którego działalność artystyczna stanowi znaczący rozdział w historii polskiej sztuki współczesnej. Jego twórczość, rozwijająca się w nurcie między tradycją a nowoczesnością, łączy dbałość o klasyczną formę z odwagą eksperymentu i poszukiwaniem nowych środków wyrazu. Koczyński w swojej pracy konsekwentnie badał relację między człowiekiem a materią, a jego dzieła – zarówno monumentalne realizacje pomnikowe, jak i kameralne kompozycje – ujawniają głębokie zrozumienie struktury, rytmu i ekspresji formy. Biografia ukazuje artystę nie tylko jako wybitnego twórcę, ale także jako pedagoga i obserwatora rzeczywistości, którego dorobek stanowi trwały punkt odniesienia w refleksji nad współczesną rzeźbą.

