Z dziejów krakowskich pomników. Plantacyjne pomniki Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza fundacji dr. Henryka Jordana

Od blisko dwóch stuleci zielony pierścień Plant otaczający krakowskie Stare Miasto jest ulubionym miejscem spacerów, zabaw i spotkań towarzyskich krakowian[1]. Ten malowniczy park jest również ważną miejską przestrzenią memoratywną, w której przez wiele lat, wzorem m.in. wiedeńskiego Ringstrasse, wznoszono monumenty ku czci zasłużonych dla polskiej historii i kultury postaci. Plantacyjne pomniki, fundowane głównie w XIX i na początku XX stulecia, stanowią obecnie interesujący i największy w Krakowie zespół wolno stojących rzeźb w przestrzeni publicznej. Ich formy dalekie są od panującej w XIX-wiecznej Europie statuomanii, przejawiającej się przede wszystkim w monumentalizmie architektoniczno-rzeźbiarskich struktur i wszechwładnie panującej alegorii. Mają one raczej charakter kameralnych rzeźb ogrodowych, głównie o konwencjonalnych formach figuratywnych, doskonale wkomponowanych w otaczającą je zieleń wnętrz ogrodowych, projektowanych przez plantacyjnego ogrodnika Bolesława Maleckiego (zm. 1918)[2]. Spośród nich na szczególną uwagę zasługują dwa wysokiej klasy artystycznej pomniki Lilli Wenedy i Grażyny[3], będące rzadko spotykaną w polskiej rzeźbie monumentalnej transpozycją wątków literackich. Przez lata pełniły one nie tylko funkcję dekoracji miejskiego parku, ale przede wszystkim upamiętniały dwóch romantycznych wieszczów narodowych – Adama Mickiewicza (1798–1855) i Juliusza Słowackiego (1809–1849). Spełniały one również ważne zadania społeczno-edukacyjne w zniewolonym kraju. Odwołując się do wątków literackich, korespondowały z ówczesną sytuacją polityczną Polski i niosły ze sobą zawoalowane przed zaborczą cenzurą, ale czytelne dla Polaków bogate patriotyczne treści i hasła narodowe.



Portret dr. Henryka Jordana, fot. M.A. Olma, ok. 1896–1906; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-Fs17783/IX

Wspomniane pomniki wyobrażające romantyczne bohaterki zostały ufundowane w latach osiemdziesiątych XIX wieku przez znanego krakowskiego społecznika, filantropa i radcę miejskiego, profesora medycyny Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr. Henryka Jordana (1842–1907)[4]. Była to

[1] Punktem wyjścia do powstania tego artykułu był fragment pracy mojej magisterskiej „Rzeźba pomnikowa w założeniu krakowskich Plant", napisana w 2006 r. pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

[2] Lang E.: *Ogrodnicy krakowskich Plant*. „Zieleń Miejska" 2008/2009, nr 18, s. 16, 17.

[3] Kudliński T.: *Pomniki krakowskie*. „Poglądy" 1968, nr 13, s. 14.

[4] Rostafiński J.: *Henryk Jordan. Z powodu 30-letniej rocznicy doktoryzacji*. Kraków 1900; Bujak W.: *Życiorys Henryka Jordana*. „Krytyka Lekarska" 1907, nr 11, s. 107; Smarzyński H.: *Henryk Jordan pionier nowoczesnego wychowania fizycznego w Polsce*. Kraków 1958, s. 46–48; *Polski słownik biograficzny* (dalej cyt. *PSB*): Jordan



Fragmentaryczny widok parku im. dr. Henryka Jordana w Krakowie z galerią wielkich Polaków, 1894, akwarela; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-524/III

postać niezwykle zasłużona dla Krakowa, dlatego w tym miejsc warto krótko wspomnieć o jego życiu i bogatej działalności, poszukując motywów jego pomnikowych fundacji.

Henryk Jordan wywodził się ze zubożałej ziemiańskiej rodziny Jordanów z Zakliczyna, osiadłej w Przemyślu. Nauki pobierał w Tarnopolu i Tarnowie, gdzie należał do wybijających się uczniów w dziedzinie nauk przyrodniczych, historii i języków klasycznych. Jako dziewiętnastolatek, w 1862 roku, za udział w manifestacjach narodowych został zmuszony do opuszczenia Tarnowa. Wyjechał do Triestu, w którym zdał egzamin maturalny z wyróżnieniem. Następnie rozpoczął studia medyczne w Wiedniu, które kontynuował na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Po ich ukończeniu dzięki dorywczym pracom zgromadził fundusze na podróż do Nowego Jorku. Odbył tam praktykę ginekologiczną i położniczą, a także założył niezwykle cenioną szkołę dla położnych. Tęsknota za krajem ojczystym przesądziła o jego powrocie do Polski. Po krótkiej podróży do Stanów Zjednoczonych i Anglii, podczas której zwiedzał liczne szkoły lekarskie, oraz praktyce w jednej z berlińskich klinik w 1870 roku na stałe osiadł w Krakowie. W tym samym roku uzyskał tytuł doktora medycyny, a w 1895 roku został profesorem ginekologii i położnictwa oraz dziekanem Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Otworzył samodzielną praktykę ginekologiczno-położniczą, która cieszyła się wielkim uznaniem w gronie arystokracji i mieszczaństwa ówczesnej Galicji, a nawet w Wiedniu. Dowodem jego medycznej sławy może być fakt, że jako lekarz arcyksiężniczki austriackiej Marii Izabeli Habsburg (1867–1901) często wzywany był do porodów na dwór cesarski (stąd też nazywano go żartobliwie bocianem Habsburgów[5]). Był autorem licznych uznanych publikacji i odczytów dotyczących ginekologii i położnictwa, a także opieki zdrowotnej, higieny i szkolnictwa. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku działał czynnie w wielu organizacjach naukowych – Towarzystwach Lekarskich w Krakowie, Warszawie i Lublinie, krakowskim Towarzystwie Opieki Zdrowia, Towarzystwie Ginekologicznym, Towarzystwie Nauczycieli Szkół Wyższych oraz Towarzystwie Samopomocy Lekarskiej. W 1881 roku został członkiem Rady Miejskiej Krakowa, angażując się przede wszystkim w pracę komisji sanitarnej; propagował zagadnienia higieny społecznej i zdrowego wychowania młodzieży. Był również członkiem Komisji Plantacyjnej sprawującej opiekę nad najstarszym i najważniejszym krakowskim parkiem publicznym. W latach 1895–1901 zasiadał w Sejmie Krajowym jako poseł z ramienia konserwatystów, w 1902 roku został delegatem Krakowa do Rady Szkolnej Krajowej, a w latach

Henryk. Hasło oprac. S. Ciechanowski. T. 11, z. 2. Kraków 1965, s. 273–276; Długoszewska K.: *Henryk Jordan jako prekursor współczesnego wychowania fizycznego i zdrowotnego w Polsce*. „Lider" 2009, nr 1, s. 1–15.

[5] Boroń P.: *Znani krakowianie: dr Henryk Jordan*. „Tygodnik Salwatorski" 2007, nr 21, nlb.



Pomnik Grażyny na krakowskich Plantach, pocztówka, początek XX w.; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-819-K/VIII

1906–1907 działał jako członek Najwyższej Rady Sanitarnej w Wiedniu. Uwieńczeniem działalności społecznej i pedagogicznej dr. Henryka Jordana było utworzenie własnym sumptem w 1889 roku miejskiego parku, przeznaczonego dla dzieci i młodzieży[6].

Park założony na terenie krakowskich Błoń, według projektu plantacyjnego ogrodnika Bolesława Maleckiego, pełnił funkcję miejsca rekreacji i wychowania gimnastycznego. Realizując jordanowską ideę „Dawać zdrowie i radość poprzez gry w słońcu i na powietrzu”[7], stał się pionierską, uznaną placówką tego typu w Europie. Krakowski park był nie tylko „kuźnią nowoczesnego wychowania fizycznego w Polsce”[8], ale również i patriotycznego. Dr Jordan oprócz zajęć gimnastycznych wprowadził także ćwiczenia o charakterze wojskowym, organizując I Pułk Dzieci Krakowskich[9]. W ten sposób park stał się „kolebką pierwszego przysposobienia wojskowego młodzieży polskiej pod zaborami”[10]. Równocześnie prowadzono tam liczne zajęcia edukacyjne, których celem było kształtowanie uczuć i postaw patriotycznych, w myśl słów Juliana Ursyna Niemcewicza: „Wspominać młodzieży o dziełach jej przodków, dać jej poznać najświetniejsze narodu epoki, stowarzyszyć miłość ojczyzny z najpierwszymi pamięci wrażeniami, jest to niemylny sposób zaszczepiania w narodzie silnego przywiązania do kraju; nic już tych pierwszych wrażeń, tych rannych pojęć zatrzeć nie zdoła, wzmagają się one z latami, usposabiają dzielnych do boju obrońców, do rady mężów cnotliwych”[11].

Ważnym elementem wychowawczym były liczne pogadanki o historii i kulturze Polski, prowadzone w galerii wielkich Polaków, którą utworzyły pomniki znamienitych polskich postaci historycznych[12]. W 1891 roku opisywał je Bolesław Filiński: „Tuż w pobliżu głównej alei znajduje się wysepka nader starannie utrzymana, a na niej biust z marmuru: „To Kościuszko w czamarze krakowskiej, z oczyma podniesionymi w niebo…”. Dalej, na końcu głównej alei obszerne, okrągłe miejsce, gęsto bukami i grabami obsadzone, a wśród zieleni klombów i barw najrozmaitszych kwiatów, odsłaniają się tu pomniki dzielnych, dziś w marmur zakutych, a zmarłych z słowami miłości na ustach i w sercu bohaterów miecza i mężów głębokiej nauki i wiedzy, którzy

[6] Konarski L.: *Galeria biustów*. „Dziennik Polski” 1974, nr 275, z 24–25 listopada, s. 6; Torowska J.: *Parki Krakowa*. Cz. 1. Kraków 2006, s. 33–35.

[7] Bukowiec M.: *Spuścizna Henryka Jordana a teoria i praktyka wychowania fizycznego*. „Lider” 2009, nr 3, s. 1–6.

[8] Długoszewska K.: *Henryk Jordan jako prekursor*…, s. 8.

[9] Łuczyńska B.: *Fenomen Henryka Jordana – naukowca, lekarza społecznika, propagatora prawa dziecka do ruchu i rekreacji*. Kraków 2002, s. 45.

[10] Długoszewska K.: *Henryk Jordan jako prekursor*…, s. 8.

[11] Cyt. za: Filiński B.: *Park Dra Jordana i kilka uwag o wychowaniu*. Kraków 1891, s. 69.

[12] Łuczyńska B.: *Fenomen Henryka Jordana*…, s. 47.



Pomnik Grażyny na krakowskich Plantach, pocztówka początek XX w.; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-822-K/VIII

imię Polski na cały świat rozsławili. Z twarzy ich błyszczy światło chwały narodowej przez tyle wieków; tutaj twarze te wypowiadaj nasze dzieje ojczyste, krzepią ducha młodzieży, podnoszą jej serca i nakazują cześć i miłość dla przeszłości. (…) Z tego uroczego miejsca, którebym nazwał »świątynią pamiątek«, przedstawia się rozległy widok na cały park”[13].

Wspomniane popiersia zostały wykonane na zamówienie dr. Jordana w latach 1889–1907 przez krakowskich rzeźbiarzy: Alfreda Dauna (1854–1922), Michała Stefana Korpala (1854–1915) i Tadeusza Błotnickiego (1858–1928)[14]. Pomiędzy 1884 a 1897 rokiem Jordan ufundował także dwa inne pomniki zdobiące krakowskie Planty: Lilli Wenedy i Grażyny, którym poświęcony jest niniejszy artykuł. O pomnikowych fundacjach krakowskiego filantropa pisał na łamach „Czasu” Władysław Łuszczkiewicz: „Ofiarnością Dra Jordana ubierają się plantacye dziełami rzeźby, z treścią zaczerpniętą z wielkich poetów naszych. Tenże sam dobrodziej zdobi park swego imienia na Błoniach pod miastem szeregiem wspaniałych marmurowych biustów znakomitych mężów dawnej Polski. Czyni to w głębokiej czci dla przeszłości, a więcej, by wdrożyć w młode pokolenie uczucia piękna i poszanowania dla wspomnień narodowych. Artysta p. Daun, który intencye dra Jordana oblekał w szaty rzeczywistości, był tu tłumaczem pragnień ogółu, wywiązał się dobrze”[15]. Autor tekstu podkreślał, że opisując dzieło sztuki, „nie można być obojętnym, z jakich pobudek powstaje” i należy „ich szukać w duszy artysty obdarzającego społeczeństwo głębią swych przekonań osobistych lub w intencjach fundatora, którego myśli artysta jest tłumaczem”[16]. Słowa te podkreślają istotną wagę pierwotnego zamysłu twórcy lub fundatora artystycznej kreacji, jaką treść ma nieść ze sobą dzieło, jakie wartości ma wyrażać i jakie spełniać zadanie. Takie spojrzenie na dzieło sztuki wydaje się niezwykle istotne w opisie pomników ufundowanych przez Jordana, które miały oddziaływać na widza nie tylko swoją formą artystyczną, ale także ukrytą w nich treścią. Przyglądając się postaci Henryka Jordana, możemy dostrzec w nim niezwykłego społecznika, który całkowicie poświęcił się medycynie oraz propagowaniu wśród społeczeństwa polskiego zdrowego i higienicznego trybu życia. Niemniej istotne było jego zaangażowanie w działalność polityczną, a także edukacyjną. Szczególnym tego przejawem było szerzenie idei wychowywania młodzieży w kulcie dla historii i kultury swojego kraju. Jednym z narzędzi do realizacji tej idei stała się sztuka. Dostrzegał w niej nie tylko czysto estetyczne zalety, ale przypisywał jej, zgodnie z potrzebami współczesnego mu społeczeństwa, romantyczno-pozytywistyczną funkcję kształcenia w duchu patriotyzmu. W swoich pomnikowych fundacjach dążył do stworzenia „polskiego panteonu (…), który by mieścił w sobie popiersia zasłużonych mężów w narodzie, a stojąc na plantach i będąc dla wszystkich dostępny, uczył młode pokolenia w sposób najłatwiejszy historyi i prawdziwych zasług”[17]. Postawa ta wiązała się z tendencjami, które nasiliły się w drugiej poło-

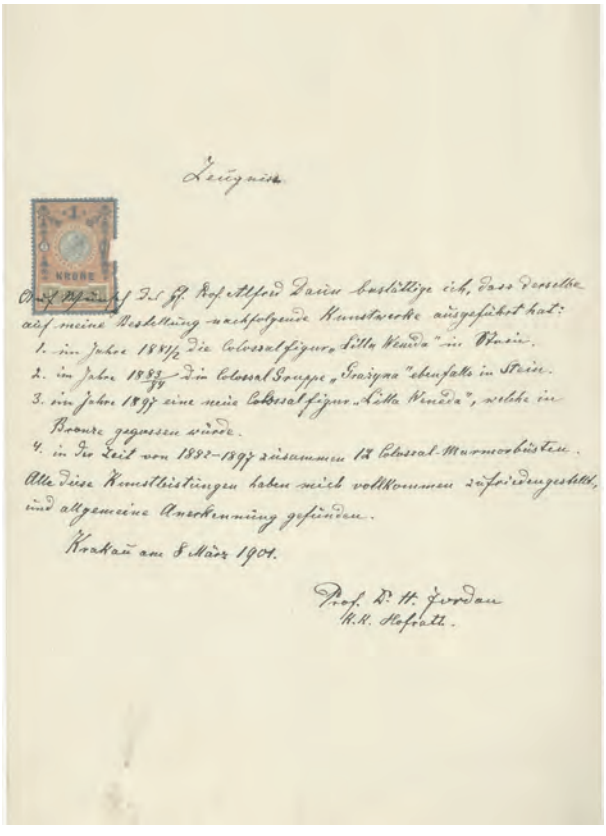
[13] Filiński B.: *Park Dra Jordana*…, s. 12–14.

[14] Torowska J.: *Parki*…, s. 31–39.

[15] Łuszczkiewicz W.: *Ze świata sztuki*. „Czas” 1890, nr 169, z 25 lipca, s. 2.

[16] *Loc. cit.*

[17] Rostafiński J.: *Henryk Jordan*…, s. 7.



Zeugniss

Dass Prof. Dr. Alfred Dauin ausstellige ich, dass derselbe auf meine Bestellung nachfolgende Kunstwerke ausgeführt hat:
1. im Jahre 1881/2 die Colossalfigur „Lilla Weneda" in Bronze.
2. im Jahre 1883/84 die Colossal Gruppe „Grażyna" ebenfalls in Stein.
3. im Jahre 1897 eine neue Colossalfigur „Lilla Weneda", welche in Bronze gegossen wurde.
4. in der Zeit von 1882–1897 zusammen 12 Colossal-Marmorbüsten.
Alle diese Kunstleistungen haben mich vollkommen zufriedengestellt, und allgemeine Anerkennung gefunden.
Krakau am 8 März 1901.
Prof. Dr. H. Jordan
K.K. Hofrath.

Zaświadczenie dr. Henryka Jordana o wykonaniu przez Alferda Dauna 15 rzeźb, 8 marca 1901 r.; w zbiorach ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 33, fot. M. Multarzyńska-Janikowska



Portret Alfreda Dauna, autor fotografii nieznany, przed 1922; w zbiorach ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 3, s. 10, fot. M. Multarzyńska-Janikowska

wie XIX wieku w Polsce porozbiorowej. W zniewolonym kraju, w którym zaborcy próbowali zatrzeć wszelakie ślady historii i kultury polskiej, podejmowano usilne próby zachowania pamięci o wielkiej przeszłości. Dzięki szerokiemu zakresowi swobód politycznych, w przeciwieństwie do pozostałych zaborów, w Galicji można było kultywować tradycje narodowe, m.in. przez organizowanie obchodów różnorakich rocznic historycznych oraz fundacje pamiątkowych monumentów. Ofiarowany miastu pomnik Lilli Wenedy, a w kilka lat później również figura Grażyny, w świadomości krakowian przez wiele lat funkcjonowały jako monumenty wzniesione ku czci dwóch wieszczów narodowych. Stały się one przez to nie tylko ozdobą miejskiego parku, ale przede wszystkim zalążkiem wspomnianego panteonu wielkich Polaków. Ideę tę kontynuował Henryk Jordan w ufundowanym przez siebie parku, a także kolejni fundatorzy pomników plantacyjnych[18]. Fundacje dr. Jordana, będącego aktywnym członkiem Komisji Plantacyjnej, „(…) zaradziły brakowi rzeźb na plantacyach"[19] i stały się przyczynkiem do fundacji kolejnych pomników na terenie Krakowa. Możliwe, że właśnie pełniona wówczas funkcja w Radzie Miejskiej przyczyniła się do podjęcia decyzji o fundacji rzeźb, dzięki którym Planty zyskały charakter plenerowej galerii sztuki, a także otrzymały nowe, wspomniane memoratywno-edukacyjne zadanie.

W monografii dr. Jordana Józef Rostafiński opisywał jego dom jako „przybytek muz"[20], w którym kultywowano kulturę i sztukę. Najprawdopodobniej posiadał on wykształcenie muzyczne, na co wskazuje informacja, że grywał na fortepianie w berlińskich i amerykańskich restauracjach, aby zarobić na swoje studia[21]. Równocześnie przez kilka lat działał jako prezes Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, zakładając m.in. amatorską orkiestrę Harmonia, której został honorowym członkiem[22]. Rostafiński wspominał rów-

[18] Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" w 1886 r. pojawiła się krótka wzmianka dotycząca rozbudowywania pod względem dekoracji rzeźbiarskiej krakowskich Plant, które „ozdabiają się coraz okazalej dzięki ofiarności tutejszych obywateli". Wśród nich autor prasowej noty wymieniał Wołodkowicza i Jordana. Informował on czytelników, że „obecnie oprócz posągów (…), upiększyć mają jedną z głównych alei cztery popiersia z marmuru przedstawiające znakomitych mężów polskich". Informacja ta pojawiła się jedynie w „Tygodniku Ilustrowanym", gdzie nigdy później nie została powtórzona czy też rozwinięta. Dlatego też wydaje się bardzo prawdopodobne, że mogła to być dziennikarska pomyłka, w której autor wspominał o popiersiach ufundowanych prawdopodobnie w tym czasie przez Jordana, ale przeznaczonych do założenia ogrodowego noszącego jego imię. *Silva rerum – naukowe, literackie i artystyczne*. „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 195, s. 207.

[19] [Informacja dotycząca sprawozdania Komisji plantacyjnej]. „Czas" 1885, nr 111, z 17 maja, s. 2.

[20] Rostafiński J.: *Henryk Jordan*…, s. 6.

[21] *PSB*: Jordan Henryk…, s. 273.

[22] *Ibidem*, s. 274.

nież, że Jordan był prawdziwym i wrażliwym mecenasem młodych artystów, a wśród nich witrażownika (?) Wacława Wolskiego i rzeźbiarza Alfreda Dauna. Nieznane są przyczyny, dla których otoczył swoją opieką właśnie tego mało znanego wówczas krakowskiego rzeźbiarza, zlecając mu w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku wykonanie dwóch opisywanych w niniejszym artykule plantacyjnych pomników oraz kilkunastu popiersi zdobiących park jego fundacji.

Alfred Daun był jednym z najważniejszych rzeźbiarzy środowiska krakowskiego schyłku XIX stulecia, który wykształcił takich znanych artystów, jak Xawery Dunikowski (1875–1964), Jan Szczepkowski (1878–1964) i Bolesław Biegas (1877–1954)[23]. Urodzony w Baranowie, pierwsze nauki artystyczne pobierał w Bochni u malarza i konserwatora Feliksa Hanusza (1811–1876). Następnie uczył się w Instytucie Technicznym w Krakowie, a w latach 1873–1878 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u prof. Walerego Gadomskiego (1833–1911). Podczas studiów zdobył kilkakrotnie nagrody. W latach siedemdziesiątych XIX wieku podjął pracę i naukę w pracowni Walerego Gadomskiego[24] i Franciszka Wyspiańskiego (1836–1901)[25]. Pomiędzy 1881 a 1885 rokiem studiował z przerwami w Wiedniu, przypuszczalnie pod kierunkiem Edmunda von Hellmera (1850–1935). Helena d'Abancourt w *Polskim słowniku biograficznym* podała informację, że studia w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął dzięki wsparciu dr. Jordana. Fakt ten negował jednak wnuk Alfreda Dauna, Fryderyk Wacław, odwołując się do *ciriculum vitae* sporządzonego przez rzeźbiarza w 1897 roku[26]. Zgodnie z nim, wiedeńskie studia artysta finansował z własnych środków, uzyskanych dzięki pracy w pracowni Gadomskiego i Wyspiańskiego. Z tego też powodu przerywał trzykrotnie studia, aby po krótkim pobycie zarobkowym we wspomnianych pracowniach móc dalej się uczyć. Z Wiedniem związany był nie tylko przez studia. Współpracując z architektem Władysławem Ekielskim (1855–1927) i rzeźbiarzem Leonem Mieczysławem Zawiejskim (1856–1933), wziął udział w konkursie na pomnik upamiętniający wiktorię Jana III Sobieskiego dla wiedeńskiej katedry św. Stefana. Od 1883 roku wystawiał swoje prace, przede wszystkim popiersia, kompozycje figuralne i plakiety, wykonywane głównie w gipsie i kamieniu[27]. W 1885 roku wystawił projekt pod godłem „Dzieckiem w kolebce, kto łeb urwał Hydrze" w konkursie, tym razem na pomnik Adama Mickiewicza dla Krakowa. Konkurs ten został ogłoszony 1883 roku, a termin nadsyłania prac upływał pod koniec marca 1884 roku. Artysta stworzył konwencjonalną formę pomnika z figurą wieszcza otoczoną przez postacie alegoryczne. Wśród nich wyobraził *geniusza poety budzącego do czynu* oraz *postać kobiecą przyszłości z tarczą*, a także sceny figuralne, będące parafrazą słów *Ody do młodości*[28]. Prawdopodobne, że dr Jordan widział wcześniej, przed publicznym wystawieniem, projekt Dauna. Hipotetycznie projekt ten mógł go zainteresować, powodując zamówienie u jego autora w 1884 roku pomnika na krakowskie Planty[29]. Jednak jego forma daleka jest od plantacyjnego projektu, stąd wniosek, że konkurs dał jedynie możliwość poznania twórczości tego młodego rzeźbiarza. Inną sposobnością mogła być wystawa w 1884 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, podczas której Daun wystawił, bardzo przychylnie przyjęte przez krytykę, brązowe popiersie Józefa Szalaya (rok później ustawione jako pomnik w Szczawnicy). Od połowy lat osiemdziesiątych XIX wieku Daun zaczął wykonywać dla Jordana liczne zamówienia, czego dowodem może być wystawa w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1887 roku, na której zaprezentował rzeźby, głównie popiersia, będące jego własnością. Większość z nich została następnie umieszczona w parku założonym przez dr. Jordana w Krakowie.

W 1890 roku rozpoczął pracę w Szkole Sztuk Pięknych, początkowo zastępując Walerego Gadomskiego, a następnie uzyskując tytuł profesora rzeźby[30]. W tym czasie wykonał kilka monumentalnych realizacji na terenie Krakowa. Spośród nich warto wymienić dwie rzeźbiarskie grupy o wspólnym tytule *Miłosierdzie* dla gmachu Schroniska dla chłopców ks. Adama Lubomirskiego (po 1891)[31], rzeźbiarską kompozycję *Muzyka, Opera i Operetka*, zdobiącą fronton Teatru Miejskiego (1893)[32],

[23] *PSB*: Daun Alfred. Hasło oprac. H. D'Abancourt. T. 4, z. 5. Kraków 1938, s. 457; Zechenter W.: „Rzeźbiarz Krakowa", mps audycji w Radiu Kraków z 20 czerwca 1969 r., Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej cyt. ANK), Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 2; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (dalej cyt. *Słownik*): Daun Alfred. T. 2, D–G. Wrocław 1975, s. 8–19. Zesp. red. J. Maurin-Białostocka et al.; konsult. nauk. A. Ryszkiewicz. Autorzy M. Bardini et al.; ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1–3.

[24] [W. Gadomski, Zaświadczenie o pracy A. Dauna w pracowni W. Gadomskiego od 1 stycznia 1880 r. do lutego 1881 r.], 1897, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 22.

[25] [F. Wyspiański, Zaświadczenie o pracy A. Dauna w pracowni F. Wyspiańskiego od 1 sierpnia 1872 r. do września 1873 r., od 1 sierpnia 1877 r. do grudnia 1879 r., od 1 sierpnia 1881 r. do września 1882 r.], 1897, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 23.

[26] Daun A.: „Curriculum vitae", 1897, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 2, s. 117–120.

[27] Ibidem, s. 117–120.

[28] Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie*. Kraków 1999, s. 46, il. 33.

[29] [H. Jordan, Zaświadczenie o wykonaniu przez A. Dauna 15 rzeźb na zamówienie dr. H. Jordana], 1891, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 2, s. 129.

[30] [Informacja ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, że reskryptem Ministerstwa Wyznań i Oświaty z 10 maja 1897 r. docent A. Daun został mianowany profesorem rzeźby], 1897, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 21.

[31] [T. Stryjeński, W. Ekielski, Zaświadczenie o wykonaniu dwóch grup w kamieniu dla fundacji Lubomirskich przez A. Dauna], 1901, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, nr 23.

[32] [J. Zawiejski, Zaświadczenie o wykonaniu przez A. Dauna trzech figur: *Muzyka, Opera i Operetka*], 1902, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 23.



Projekt pomnika Adama Mickiewicza dla Krakowa, projekt Alfreda Dauna pod godłem „Dzieckiem w kolebce, kto łeb urwał hydrze" z 1885; reprod. z: „Kłosy" 1885, t. 40, nr 1035, il. s. 296



Popiersie Adama Mickiewicza w parku im. dr. Henryka Jordana w Krakowie autorstwa Alfreda Dauna z ok. 1889–1907, fot. E. Lang

cztery płaskorzeźby do katedry na Wawelu (1903, 1905)[33], a także cenioną za wysoki poziom artystyczny, a przede wszystkim techniczny drugą, odlaną w brązie statuę Lilli Wenedy (1897). Daun był także autorem licznych popiersi i medalionów portretowych, jak gipsowe popiersie dr. Henryka Jordana z 1914 roku, znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. W 1897 roku w wyniku konfliktu z ówczesnym rektorem Akademii Sztuk Pięknych Julianem Fałatem (1853–1929) ustąpił ze stanowiska akademickiego profesora i rozpoczął pracę jako nauczyciel rysunku i modelowania w Szkole Przemysłowej w Krakowie[34]. Podobnie jak Henryk Jordan, otaczał troską młodzież, szczególnie rzemieślniczą, „w przekonaniu, że przyszłość narodu zawisła również od dobrego rzemiosła". Brał także czynny udział w życiu muzycznym Krakowa, występując jako solista chóru katedralnego w Krakowie. Śledząc życie Henryka Jordana, trudno jednoznacznie wskazać, kiedy i w jaki sposób poznał krakowskiego rzeźbiarza Alfreda Dauna i dlaczego właśnie jego na długie lata otoczył artystycznym mecenatem. Jednak warto pamiętać, że dzięki dr. Jordanowi do dziś możemy oglądać w krakowskich parkach rzeźby, które cechuje wysoki poziom artystyczny, a przede wszystkim bogactwo zawartych w nich romantycznych treści literackich i patriotycznych.

Plantacyjna Lilla Weneda, czyli pomnik ku czci Juliusza Słowackiego

Pomnik Lili Wenedy jest drugim, po obelisku Floriana Straszewskiego (1874), wolno stojącym publicznym pomnikiem w Krakowie, a zarazem pierwszą figuralną rzeźbą ogrodową na krakowskich Plantach. Kamienną całofigurową statuę, wyobrażającą bohaterkę poematu Juliusza Słowackiego, wykonał na zamówienie dr. Henryka Jordana w latach 1881–1882 wspomniany Alfred Daun[35]. Najprawdopodobniej rzeźba powstała z myślą ofiarowania jej Krakowowi. Jej zamysł mógł zrodzić się pod wpływem podróży dr. Jordana m.in. do Wiednia, w którym popularne było ozdabianie przestrzeni publicznej monumentalną rzeźbą plenerową.

[33] [Oferta na wykonanie przez A. Dauna dwóch płaskorzeźb do katedry na Wawelu], 1903, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 23.

[34] [Informacja, że reskryptem Ministerstwa Wyznań i Oświaty z 30 sierpnia 1897 r. A. Daun został mianowany rzeczywistym nauczycielem rysunku i modelowania w ck Szkole Przemysłowej w Krakowie], 1897, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 21.

[35] [Zaświadczenie H. Jordana o wykonaniu na jego zamówienie kilku prac rzeźbiarskich, m.in. posągu Wenedy przez A Dauna], 8 marca 1891 r., ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 1, s. 33.

Pod koniec marca 1884 roku Komisja Plantacyjna otrzymała informację o zamiarze ofiarowania przez anonimowego darczyńcę „figury z białego kamienia Lilli Wenedy" na krakowskie plantacje[36]. Kilka tygodni później, 15 maja 1884 roku, na posiedzeniu Rady Miejskiej dr Henryk Jordan oficjalnie przekazał na własność gminy ufundowaną przez siebie kamienną statuę wraz z piedestałem z piaskowca[37]. Zwrócił się wówczas do władz miasta z prośbą „o pozwolenie postawienia tejże statuy własnym kosztem na plantacyach obok hotelu krakowskiego[38], w miejscu przez Komisję Plantacyjną wspólnie z nim obranem"[39]. Rada Miejska na posiedzeniu 20 maja przyjęła dar radcy Jordana i pisemnie wyraziła należyte podziękowanie[40]. Oficjalne odsłonięcie pomnika bohaterki dzieła Słowackiego nastąpiło 13 lipca tego samego roku we wskazanym przez darczyńcę miejscu, na plantacjach przy kościele Reformatów[41].

Dokładny opis nowej plantacyjnej rzeźby zawarł w swoim artykule opublikowanym na łamach krakowskiego „Czasu" znany krakowski historyk sztuki i konserwator, Marian Sokołowski (1839–1911)[42], pisząc: „Wszystko jest wykończone i obrobione z miłością i co najważniejsze wykonane z poczuciem życia i z tym artystycznym instynktem, który umie nadać odpowiedni akcent szczegółom, aby wywołać wrażenie całości, a przytem niewymęczone i niedrobnoustkowe, lecz swobodne i szerokie, tak w pomyśle jak w sposobie traktowania. Kompozycja jest lekka, przejrzysta zrozumiała na pierwszy rzut oka, dobrze zgrupowana, rysująca się plastycznie wokoło i szlachetna".

Sokołowski zwrócił szczególną uwagę na wierne, zgodne ze słowami poety, wyobrażenie Lilli Wenedy, jako „prawdziwie cichą, czystą, białą i spokojną", kiedy „czarodziejską pieśnią zaczarowane trzyma węże". Zaznaczał jednak, że rzeźbiarz przedstawił ją o wiele młodszą niż w literackiej kreacji, dzięki czemu nadał swojemu dziełu „mniej surowy i poważny, a bardziej rodzajowy charakter, co wszakże tem lepiej się z dekoracją ogrodu i plantacyi godzi". Podkreślając niezwykły artystyczny charakter pomnika, autor artykułu pochlebnie stwierdzał, że „nie zdziwilibyśmy się, gdyby [statua] czarowała przechodniów, szukających odpoczynku w jej otoczeniu". Wspominając wcześniejsze prace Alfreda Dauna, prezentowane w salach gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, uznawał plantacyjną rzeźbę za pierwszą pracę młodego rzeźbiarza, która „tak żywo świadczyła o talencie i szlachetniejszym nastroju [jego] twórczości". Przede wszystkim jednak podkreślał, że „statua ta należy bez wątpienia w swoim rodzaju do najpiękniejszych utworów sztuki, jakie pojawiły się u nas w ostatnich czasach i mogłaby służyć za ozdobę parku nie tylko Krakowa, ale każdej europejskiej stolicy"[43]. Na koniec artykułu Sokołowski wspomniał niezwykle istotne dla Krakowa znaczenie postaci fundatora, który „dał sposobność utalentowanemu artyście do rozwinięcia skrzydeł" oraz wyrażał swoją nadzieję, że jego dar stanie się inspiracją i zachętą dla kolejnych pomnikowych darczyńców.

Pod koniec września 1884 roku na posiedzeniu Komisji Plantacyjnej podjęto decyzję o wyryciu na postumencie pomnika pamiątkowej inskrypcji: *Dar Rm Dra Jordana*[44]. Jednak z powodu nieobecności autora rzeźby, który przebywał wówczas na studiach w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, jak również z braku dostępu do posągu, który na okres zimowy został osłonięty drewnianą budką, postanowiono tę sprawę odroczyć do wiosny[45].

W kolejnych latach, jak pisał Józef Rostafiński, „delikatna rzeźba (…) została mocno przez czas uszkodzona"[46], dlatego też Jordan postanowił kamienną figurę Wenedy zastąpić nową, odlaną w brązie. Najprawdopodobniej w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku[47] Alfred Daun wykonał projekt nowej statui o nieco zmienionej ikonografii. W 1897 roku fundator powierzył jej wykonanie jednej z miejscowych odlewni, firmie Loria Kowalkowscy Dedrzeński w Podgórzu. Było to dla wielu zaskakującym posunięciem ze względu na fakt, że przez lata tego typu prace zlecane były jedynie zakładom zagranicznym. Wspominał o tym Rostafiński: „Niejeden w ostatnich latach stanął na naszej ziemi [pomnik], ale wszystkie za granicą odlane były. (…) Zapewne od czasu kiedy lano w Krakowie dzwon Zygmuntów, podobne dzieło sztuki nie wyszło z żadnej krajowej pracowni. (…) Nikomu nawet na myśl nie przyszło, żeby się zapytać czyby się to u nas nie dało zrobić. (…)"[48]. Z tego powodu autor artykułu szczególnie podkreślał wielkie znaczenie decyzji Jordana, który „zmierzył siły na zamiary" i znalazł odpowiedniego rodzimego wykonawcę, udowadniając w ten sposób wysoki, europejski poziom polskich odlewni. W grudniu 1897 roku ustawiono na Plantach na pierwotnym cokole figurę Lilli Wenedy z brązu[49]. Na postumencie rzeźby wyryto imię fundatora i autora oraz datę wykonania i nazwę firmy odlewniczej. Rostafiński ubolewał, że odsłonięcia plantacyjne-

[36] Protokół z posiedzenia Komisji Plantacyjnej 29 marca 1884 r., ANK, Protokoły Komisji Plantacyjnej, nr inw. Kr.4356.

[37] Posiedzenie nadzwyczajne Rady Miejskiej 15 maja 1884 r., ANK, „Dziennik Rozporządzeń dla stoł. Król. Miasta Krakowa na rok 1884", ANK, nr inw. ANK 5894, s. 75; Malecki B.: „Ogrody miejskie i pomniki". Kraków 1907, ANK, nr inw. IT 1316.

[38] Hotel Krakowski wzniesiony w latach 1858–1862, według projektu Filipa Pokutyńskiego przy obecnej ul. Dunajewskiego 8 (niezachowany).

[39] Posiedzenie nadzwyczajne…

[40] Ibidem.

[41] *Encyklopedia Krakowa* (dalej cyt. *Encyklopedia*): Pomnik Lilli Wenedy. Red. prowadzący A.H. Stachowski. Warszawa–Kraków 2000, s. 789.

[42] Sokołowski M.: *Nowa ozdoba plantacyji*. „Czas" 1884, nr 160, z 13 lipca, s. 3, 4.

[43] *Ibidem*, s. 3.

[44] [Przypomnienie z Urzędu], 30 września 1884 r., ANK, Planty i ogrody. Prace przy zakładaniu. Akta z lat 1817–1912, nr inw. Kr. 6784.

[45] [Informacja z Magistratu], 29 października 1884 r., ANK, Planty i ogrody…

[46] Rostafiński J.: *Henryk Jordan*…, s. 7.

[47] „Lilia Weneda komponowana ponownie, bliska ukończenia figura, która będzie odlana w brązie", Daun A: „Curriculum vitae"…, s. 30.

[48] Ibidem.

[49] „(…) dyrektor budownictwa miejskiego przystąpił do ustawiania na plantacjach nowej grupy brązowej »Lilli Wenedy« w miejscu dotychczasowej". „Czas" 1897, nr 282, z 10 grudnia, s. 2.



Pierwszy pomnik Lilli Wenedy na krakowskich Plantach, Alfred Daun, fot. zakład fotograficzny I. Kriegera, ok. 1885; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-2107/K



Pierwszy pomnik Lilli Wenedy na krakowskich Plantach, fot. zakład fotograficzny I. Kriegera, ok. 1885; w zbiorach MHK, nr inw. MHK--2106/K

go pomnika dokonano „znów bez żadnego rozgłosu", pisząc: „Może w tym razie skromność nie była właściwa, bo wskutek tego mało kto wie, że mamy w kraju siły, które mogą podołać podobnemu zadaniu"[50]. Tłumaczył jednak ten fakt charakterystyczną postawą krakowskiego filantropa, u którego w zwyczaju było, że „świat dowiaduje się nie o zamiarach, ale o czemś, co stworzył i co istnieje"[51]. Nowa kompozycja rzeźbiarska zyskała przychylną krytykę w krakowskiej prasie, która doceniała mistrzostwo w odlaniu figury ukazanej w finezyjnym ruchu i jej wspaniałe wkomponowanie w scenicznie rozstawione drzewa. Niestety, nie są znane losy pierwotnej kamiennej statuy.

Pierwsze prace restauracyjne pomnika przeprowadzono jeszcze pod koniec XIX stulecia. W maju 1896 roku Towarzystwo dla Upiększenia Miasta Krakowa i Okolic informowało prezydenta Krakowa, że figura Wenedy jest w kilku miejscach uszkodzona, przez co „przedstawia widok nieestetyczny", zwracając się równocześnie z prośbą o pilne zlecenie jej naprawy[52]. Wykonano ją przypuszczalnie dopiero w 1900 roku, co poświadcza krótka nota w aktach magistrackich informująca o naprawieniu cokołu[53]. Pomnik został poddany gruntownej restauracji w 1986 roku[54] oraz w latach 2003–2004 i stanowi obecnie jedno z najlepszych dzieł artystycznych na Plantach.

Niezachowana pierwotna wersja pomnika Lilli Wenedy znana jest jedynie z archiwalnych fotografii, przede wszystkim autorstwa Ignacego Kriegera oraz cytowanego wyżej, nieco poetyckiego opisu autorstwa Mariana Sokołowskiego, zamieszczonego na łamach krakowskiego „Czasu"[55]. Pomnik tworzył kamienny posąg o silnie antykizujących for-

[50] Rostafiński J.: *Henryk Jordan*…, s. 7.

[51] *Loc. cit.*

[52] [List Towarzystwa dla Upiększenia Miasta Krakowa i Okolic], 14 maja 1896 r., ANK, Planty i ogrody…

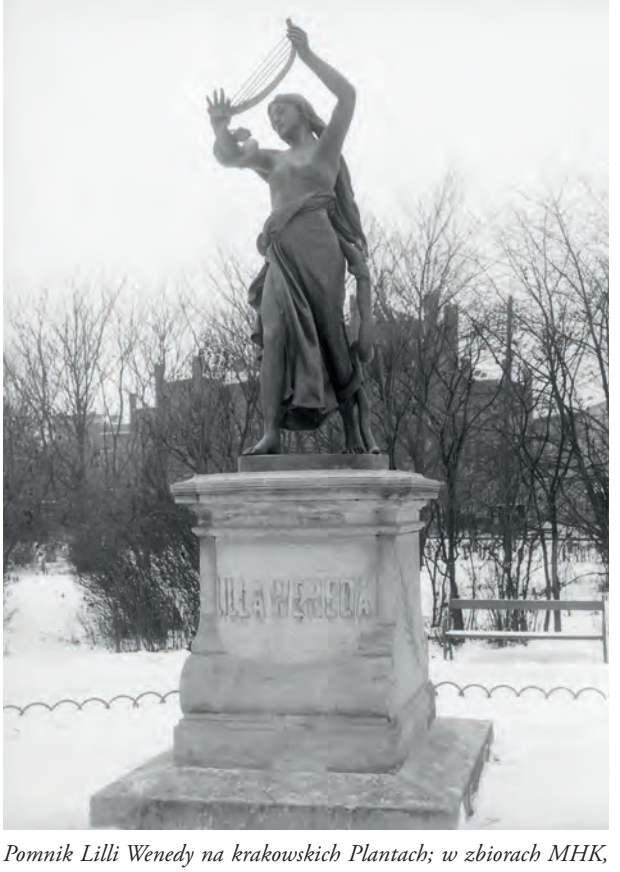
[53] [Nota urzędowa], 29 października 1900 r., ANK, Planty i ogrody…

[54] Kostrzewa A., Banasik-Kostrzewa W.: „Pomnik Lilli Wenedy. Akta konserwatorskie". Kraków 1986, mps w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków (dalej cyt. WUOZ) w Krakowie.

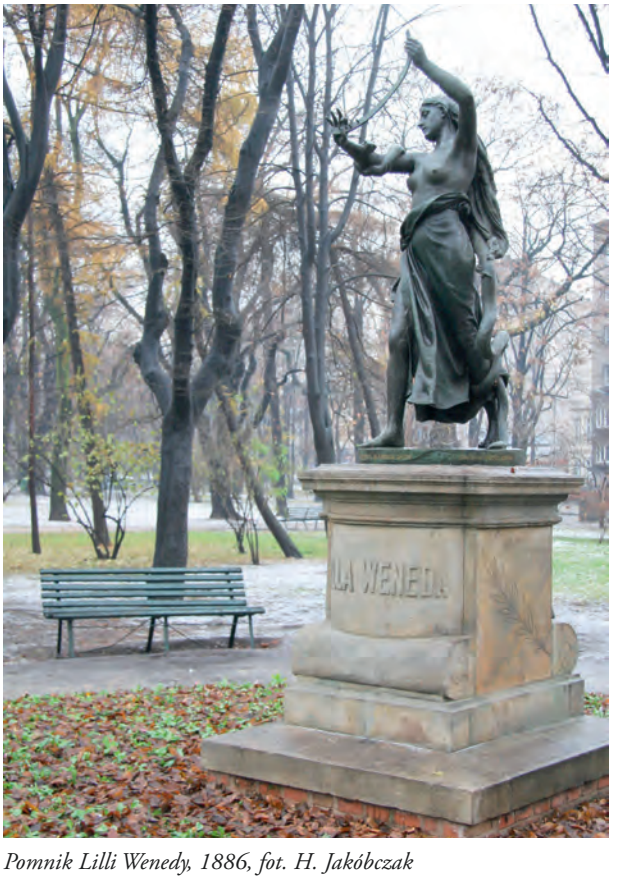
[55] Sokołowski M.: *Nowa ozdoba*…, s. 3, 4. Pomnik przedstawiał Wenedę „zwróconą w stronę Bramy Floriańskiej i wyobrażoną w tej chwili, kiedy dźwiękami uśmierza i uspokaja węże, grożące śmiercią jej ojcu. Poetyczna córa nieszczęśliwego Wenedów króla przyklękła na skalistym głazie, z jedną nogą wspartą kolanem na skale i wysuniętą na przód, a z drugą cofniętą w tył. Ma przed sobą harfę, na której metalowych strunach palce kładzie. Jak rodzona siostra Julii Alpinuli (…), znanej (…) z listu poety do autora *Iridiona,* ma włosy odgarnięte w pukiel z tyłu głowy, nizkie czółenko nad czołem i profil klasyczny, przy całej dziewczęcej niewinności i niewinności wyrazu. Oblewa ją prześliczna draperya, o fałdach rozwianych i uwypuklających kształty. Lewą rękę podniosłą w górę ku strunom harfy, a prawą uderza w nie poniżej, co wywołało wdzięczny ruch postaci. Usta jej są jakby na pół otwarte, a oczy spuszczone z natężoną uwagą i głębokim uczuciem patrzą ku wężom, podnoszącym paszcze i okalającym kłębami stopy i skałę. Ozdoby ram muzycznego narzędzia z wydatnością wężowych splotów, podnoszą prostotę draperyi, a z malowniczych i pełnych ruchów fałdów, tem idealniej występuje gładka i ciepła nagość szyi i delikatnie modelowanych ramion".



Pomnik Lilli Wenedy na krakowskich Plantach, pocztówka, ok. 1905; w zbiorach prywatnych



Pomnik Lilli Wenedy na krakowskich Plantach; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-254/K



Pomnik Lilli Wenedy, 1886, fot. H. Jakóbczak

mach, ustawiony na prostym cokole. Postać kobieca lewą, zgiętą w kolanie nogą, wysuniętą nieco w przód, wspierała się o naturalistycznie opracowaną skałę. Druga wyprostowana noga, cofnięta nieco w tył, nadawała figurze wrażenia



Pomnik Lilli Wenedy, 1886, fot. E. Lang



Pomnik Lilli Wenedy, 1886, fot. E. Lang



Pomnik Lilli Wenedy – podstawa z inskrypcją, 1886, fot. H. Jakóbczak

statyczności. Wyobrażona niewiasta była ubrana w długą szatę, zgodnie z antyczną modą, upiętą fibulą na prawym ramieniu, która odsłaniała ramiona, lewą pierś i stopę. Suknia o drobnych, miękkich fałdach ściśle przylegała do ciała, uwypuklając jego kształty. Drobna, dziewczęca twarz o przymkniętych oczach ujęta była w precyzyjnie wyrzeźbione pukle włosów, upięte z tyłu w niewielki kok. Przed figurą została wyobrażona potężna harfa, bogato dekorowana arabeską. Weneda lewym, uniesionym wysoko ramieniem podtrzymywała instrument, a palcami prawej dłoni uderzała w jego struny. U jej stóp na skale wyobrażone zostało kłębowisko potężnych węży o szeroko rozwartych pyskach.

Nowa wersja pomnika Lilly Wenedy została usytuowana w 1886 roku w zachodniej części Plant w pobliżu wylotu ulicy św. Marka, naprzeciw neorenesansowego gmachu dawnego Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń Floryanka. Został wzniesiony w owalnym wnętrzu parkowym o charakterze neoromantycznym, scenicznym, z kwiatowym klombem, który otoczono półkolem drzew od strony ulicy Basztowej. Pomnik zasadniczo składa się z dwóch elementów: wysokiego cokołu ustawionego na niskiej, czworobocznej podstawie oraz ponadnaturalnej wysokości figury z brązu[56]. Kamienny cokół wykonany z piaskowca szydłowieckiego posiada formę prostopadłościanu, wybrzuszonego w części frontowej i tylniej, z wydatnym profilowanym gzymsem. Jego ściany boczne ozdobione są rytą dekoracją z wyobrażeniem gałązki palmowej i ujęte po bokach przez płaskie woluty. Na licu cokołu został umieszczony płaskorzeźbiony, wypukły napis, tytuł rzeźby: LILLA WENEDA. Brązowy antykizujący posąg ustawiono na podstawie z ciemnozielonego marmuru z rytą, złoconą inskrypcją łacińską na wąskich ściankach: SUMPTU HENRICI JORDAN / SCULPIT ALFREDUS DAUN / CRACOVIAE MDCCCLXXXVII / AES CONFLATUM EST IN OFICINA / LORIA KOWALKOWSCY – DEDRZEŃSKI. Rzeźba wyobraża postać kobiecą ujętą w silnym kontrapoście, o torsie zwróconym w prawą stronę oraz ramionach uniesionych ku górze, co potęguje wrażenie ruchu. Naga Weneda przepasana jest w biodrach długą, sięgająca do kostek, bogato drapowaną tkaniną, związaną z prawej strony w gruby węzeł i odsłaniającą prawą nogę. Głowa lekko przechylona na prawe ramię, o delikatnych dziewczęcych rysach i przymkniętych oczach, ujęta jest w długie pukle włosów spływających na nagie plecy. W uniesionych ponad głową dłoniach podtrzymuje lirę. Jej prawe ramię oplecione jest przez grubego węża, którego ogon spływa z lewej strony na postument.

Pomnik Lilli Wenedy ze względu na swoją formę rzeźbiarską jest ciekawym przykładem odejścia od powszechnego kanonu pomników wznoszonych dla uczczenia zasłużonych literatów. W XIX stuleciu popularne były pomniki z biustem portretowym lub z całopostaciowym wyobrażeniem upamiętnianego twórcy, często otoczonym przez figury alegoryczne. Daun – zamiast popiersia lub statuy Sło-

[56] Wymiary pomnika – cokół: 150 na 110 na 1130 cm, figura: 210 cm.



Lilla Weneda, *Michał E. Andriolli, 1879, rycina; reprod. z:* Andriolli – świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia. *Oprac. J. Wiercińska. Red. nauk. W. Jaworska. Wrocław 1976, il. 97*

wackiego – wyobraził bohaterkę jego dramatu, Lillę Wenedę, przenosząc w trójwymiarową przestrzeń literacki wątek. Podobny zabieg kilka lat później, w 1899 roku, wykonał Władysław Marcinkowski, wznosząc w Miłosławiu pomnik z biustem tego poety i figurą wiejskiej dziewczyny, która wielokrotnie utożsamiana była z inną literacką bohaterką Słowackiego, Balladyną[57].

W pierwszej, kamiennej wersji plantacyjnej kompozycji rzeźbiarz zobrazował słowa dramatu: „Przy wieży, biała księżycem dziewica, / Siedzi na harfie grająca, a przy niej / W kręgu stoją węże tak wyprostowane / Jak morska fala wzdęta nad dziewczyną"[58]. Wyobraził siedzącą na skale w antykizującej szacie Wenedę w momencie, gdy swoją grą na harfie uspokaja węże. Nie stoją one już „wyprostowane jak morska fala", ale kłębią się sennie u jej stóp, jeszcze groźnie otwierając swoje paszcze. Z całą pewnością kompozycja została zaczerpnięta z rysunków jednego z najwybitniejszych polskich ilustratorów, Elwira Michała Andriollego (1836–1893).

Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku wykonał on ilustracje do utworu *Lilla Weneda*. Zostały one spopularyzowane dzięki reprodukcjom drzeworytniczym ukazującym się na łamach „Kłosów" w latach 1879–1881 w cyklu zatytułowanym *Bohaterki poezji polskiej*[59]. oraz ilustracjom w edycji dramatu Słowackiego wydanej przez Maurycego Orgelbranda w 1883 roku w Warszawie[60]. Najciekawszym z tej serii pod względem artystycznym jest rysunek obrazujący scenę uwiecznioną kilka lat później w kamieniu przez Dauna. Janina Wiercińska, monografistka twórczości Andriollego, pisała o nim: „Pozbawiony teatralnej sztuczności, a podbarwiony uczuciem liryzm harfiarki – zdecydował o przetrwaniu tej właśnie ilustracji", która „zrosła się z dramatem Słowackiego i niełatwo ją usunąć z pamięci"[61]. Operując doskonałymi efektami światłocieniowymi, Andriolli przedstawił pełną ekspresji scenę, w której postać grającej młodziutkiej harfistki o rozwianych jasnych włosach otoczona jest przez kłębowisko unoszących się wysoko ku niej groźnych węży. Zgodnie z literackim pierwowzorem, akcja rozgrywa się w lochu, z którego ciemności punktowym, nienaturalnym światłem wydobyta została postać „białej dziewicy". W przeciwieństwie do tej przesiąkniętej dramatyzmem sceny Daun stworzył statyczną, pełną niezwykłego liryzmu kompozycję, w której Lilla Weneda, zgodnie ze słowami poety, jest „prawdziwie cichą, czystą, białą i spokojną". Przyglądając się tym dwóm kompozycjom, mamy wrażenie, że ilustrują one kolejne następujące po sobie sceny. Andriolli przedstawił moment, kiedy Weneda zaczyna grać pomiędzy rozwścieczonymi gadami, a Daun późniejszą chwilę, gdy delikatne dźwięki harfy uspokajają je i usypiają. Dodatkowym elementem różniącym te dwa dzieła jest stylistyka samej postaci. Daun uległ wyraźnie formom antykizującym, przedstawiając Wenedę jako grecką muzę o klasycznych rysach twarzy, z włosami starannie upiętymi w kok i w starożytnej szacie spiętej na ramionach fibulą. Te cechy doskonale wpisują się w panujący w Krakowie jeszcze w latach osiemdziesiątych nurt rzeźby klasycystycznej.

Obecny krakowski pomnik znacznie różni się od pierwotnej wersji. Artysta zrezygnował z kompozycji stworzonej przez Andriollego, wyobrażając stojącą Wenedę z uniesioną w dłoniach lirą. Dynamiczny układ ciała uzyskany przez wygięcie w tył, silny kontrapost, lekkie przechylenie głowy i uniesienie ramion nasuwa skojarzenia z przedstawieniami rzymskich tancerek. Idealnie opracowane ciało, miękka tkanina okrywająca jedynie krągłe biodra i długie włosy opadające na jej plecy przypominają figurę tańczącej *Bachantki* Teodora Rygiera (1887, Muzeum Narodowe w Krakowie)[62], niezachowaną figurę *Świtezianki* (1879–1880), zdobiącą jedną ze studzien lwowskich, autorstwa Tadeusza

[57] Kaczmarek A.: *Pomnik Juliusza Słowackiego w Miłosławiu*. „Biuletyn Historii Sztuki" 1970, nr 1, s. 89–92.

[58] Słowacki J.: *Lilla Weneda*. Oprac. M. Ursel. Wrocław 1986.

[59] Graficzne reprodukcje dla „Kłosów" wykonywali Edward Goraz-dowski i Józef Holewiński.

[60] Ilustracje Andriollego publikowano na łamach wielu XIX-wiecznych gazet, jak np. „Tygodnik Powszechny" (w latach 1878–1885). Pod koniec XIX w. ukazała się również seria pocztówek z ilustracjami książkowymi, w tym z andriollowską *Lillą Wenedą*.

[61] *Andriolli*…, s. 80.

[62] Małodobry A.: *Teodor Rygier (1841–1913), Bachantka, 1887, zakup 1927* [online]. Muzeum Narodowe w Krakowie [dostęp: 4 kwietnia 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU491.

[63] Biriulow J.: *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*. Warszawa–Toruń 2007, s. 111.

Błotnickiego (1858–1928)[63] oraz personifikacji Lwowa we lwowskim ratuszu (1880) Feliksa Klemensa Mikulskiego (1853–1886)[64]. Ten taneczny, pełen spokojnej gracji ruch i uniesiony w dłoniach instrument łączy tę figurę również z *Tańczącym niewolnikiem* Piusa Welońskiego (1886, Muzeum Narodowe w Krakowie). Antykizująca stylistyka, a przede wszystkim wykorzystanie liry jako atrybutu przybliżają figurę Lilli Wenedy do wizerunków greckich muz, szczególnie Erato, muzy poezji miłosnej i chóralnej grającej na kitarze (cytrze), i Terpsychore, muzy tańca przedstawianej z lirą. Dobrym tego przykładem jest dekoracja attyki lwowskiego Teatru Miejskiego, autorstwa Piotra Bazylego Wójtowicza (1856–1938), Tadeusza Wiśniowieckiego (1845–1927?) i Julisza Bełtowskiego (1852–1926) z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX stulecia[65]. Dzięki wprowadzeniu motywu liry można odnaleźć również pewne analogie formalne z artystycznymi wizerunkami Apolla, opiekuna poezji, muzyki i nauki, oraz mitologicznego śpiewaka i poety Orfeusza. Przykładem może być rzymska statua *Apolla* z Museo Pio-Clementino w Watykanie (II w.) lub z NY Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze (ok. 150) czy rzeźba przedstawiająca *Orfeusza* z Muzeum Bizantyjskiego w Atenach (IV w.). Warto dodać, że dźwięk liry Orfeusza, podobnie jak w opowieści o Lilii Wenedzie, miał cudowną moc uspokajania nawet najdzikszych bestii. Natomiast atrybuty Apolla – łuk i lira, odnosiły się zarówno do sztuki i wiedzy, jak również do wróżb, obrzędów oczyszczających i pokuty, nagłej śmierci, a przede wszystkim, tak jak w *Lilli Wenedzie*, do władzy nad życiem i śmiercią. Wyobrażenia poetyckich muz i Apolla znane od starożytności były często podejmowanym tematem w sztuce w ciągu stuleci, m.in. w dekoracji teatrów i oper, jak apollińska rzeźba zdobiąca paryską operę autorstwa Jeana-Francisca Milleta (lata 60. XIX wieku) i dekoracja fasady wiedeńskiej Opery z 1869 roku (Ernst Julius Hähnel, 1811–1891) czy w rzeźbie ogrodowej. Antykizujące kobiece personifikacje poezji możemy odnaleźć w XIX-wiecznych licznie reprodukowanych rycinach, a także w malarstwie, czego przykładem jest szkic projektowy do kurtyny w krakowskim Teatrze Miejskim, autorstwa Henryka Siemiradzkiego (1843–1902) z około 1892 roku. Były one również popularne w alegorycznych kompozycjach umieszczanych na pomnikach poetów, jak w przypadku krakowskiego monumentu Adama Mickiewicza (1898). W plantacyjnej figurze obrazującej symbolicznie muzykę harfy możemy również odnaleźć dalekie analogie formalne z dynamiczną, neobarokową kompozycją *Taniec* Jean-Baptiste'a Carpeauxa (1827–1875) z fasady opery paryskiej (1865). Podobieństwo widoczne jest w pozie sugerującej taneczny ruch kroczącej lekko Wenedy z uniesionymi ponad głową rękoma, w których trzyma instrument muzyczny, a przede wszystkim w układzie cielska węża wokół ciała harfistki, który jak płaszcz z paryskiej kompozycji, oplata jej prawe ramię, spływając ciężko na plecy i lewą nogę.



Pius Weloński, Tańczący niewolnik*, 1886, rzeźba, w zbiorach MNK Krakowie; reprod z: „Tygodnik Ilustrowany" 1891, b.d., b.s.*

Druga wersja statuy Lilli Wenedy doskonale wpisuje się w panujące jeszcze pod koniec stulecia tendencje klasycystyczne zarówno pod względem idealizacji formy, jak

[64] *Ibidem*, s. 89, 90.

[65] Fasadę Teatru Miejskiego we Lwowie zdobiły posągi *g*eniusza muzyki Pawła Wójtowicza z lat 1899–1900, muzy Erato, Tadeusza Wiśniowieckiego z lat 1898–1899 oraz Terpsychory Juliusza Bełtowskiego z 1899 r. Obydwie muzy i geniusz przedstawione zostały w antycznych szatach z lirą w dłoni. Biriulow J.: *Rzeźba lwowska*…, s. 151.

i podjętej tematyki akademickiego aktu. Chłód i powściągliwość neoklasycyzmu zostały tutaj zestawione z emocjami i ekspresją gestów pełnego wdzięku idealizowanego ludzkiego ciała o miękkim modelunku, zapowiadające formy romantyczne. Nasuwa to skojarzenia z wybitnymi rzeźbami muz, bogiń i tancerek inspirowanych antyczną mitologią autorstwa Antonio Canovy (1757–1822). Oprócz form antykizujących w rzeźbie Dauna możemy także odnaleźć elementy romantyczno-sentymentalnego erotyzmu charakterystycznego dla rzeźby XIX-wiecznej, podobnie jak w figurze Piotra Wójtowicza (1862–1938) *Po kąpieli* (1887, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Zastanawiający jest fakt, że tworząc nową figurę, artysta nie zdecydował się na wykonanie repliki pierwotnej wersji, rezygnując równocześnie z formalnej inspiracji rycinami Andriollego. Dzieło to pod względem formalnym i warsztatowym wskazuje wyraźnie na rozwój artystyczny młodego rzeźbiarza. Wydaje się, że Daun świadomie chciał zerwać z akademickim kanonem hieratycznej, statycznej i ciężkiej, zwartej kompozycji, wprowadzając elementy nowych artystycznych nurtów. Możliwe, że zrezygnował z wiernego obrazowania słów dzieła Słowackiego pod wpływem inspiracji m.in. wspomnianymi figurami Welońskiego czy Wójtowicza, eksponowanymi w krakowskim Muzeum Narodowym. W nowym posągu zdynamizowanie postaci, jak również ukazanie gada pnącego się po ciele Wenedy sprawiają wrażenie jak gdyby artysta, podobnie jak Andriolli, przedstawił chwilę dramatycznego zmagania się bohaterki Słowackiego z atakującym ją wężem, zanim pokona go dźwiękiem harfy.

Rzeźba autorstwa Alfreda Dauna na krakowskich Plantach jest artystyczną transpozycją jednego z najważniejszych dramatów Juliusza Słowackiego – *Lilli Wenedy*[66]. Dzieło to, zgodnie z zamiarem poety, miało stanowić część „wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych", przedstawiających na podstawie legend i historii Słowian bajeczną opowieść o początkach państwa polskiego[67]. Opowieść o walce dwóch plemion Lechitów i Wenedów oraz krwawej tragedii ginącego narodu była, zdaniem Michała Bałuckiego (1837–1901), przedstawieniem „walki o istnienie", w której „po jednej stronie występuje siła fizyczna ze wszystkimi zwierzęcymi instynktami", a „po drugiej potęga ducha i słowa streszczone w harfie króla Wenedów"[68]. Bałucki dostrzegał w dziele Słowackiego paralelne zobrazowanie historii Polski, pisząc: „Nam, którzy przeżyliśmy rok 1863, łatwo zrozumieć Lillę Wenedę. W trzydzieści prawie lat od ukazania się tego dramatu, podobna walka powtórzyła się w rzeczywistości na ulicach Warszawy; poeta proroczo przeczuł tę chwilę. Nowe pokolenie Wenedów, »narodzone z kości starych pobojowisk, ożywione pieśniami harfiarzy«, stanęło znowu do walki, nie mając innej broni prócz pieśni. Podobieństwo jest tutaj uderzające nawet w szczegółach". Słowa te wskazują, jak wymowa dzieła romantycznego wieszcza nie traciła w ciągu XIX stulecia aktualności, zyskując rangę profetycznej, alegorycznej wizji Polski i Polaków porywanych do walki przez „pieśni harfiarzy", czyli poezję polskich wieszczów. Sam Słowacki podkreślał ten ponadczasowy wymiar swoich dzieł, pisząc: „Ja z Polski dawnej, tworzę fantastyczną legendę – z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie"[69].

Juliusz Słowacki (1809–1849) był jednym z największych przedstawicieli romantycznej generacji poetów, niezwykle silnie związanym z sytuacją polityczną kraju. Po upadku powstania listopadowego jego twórczość stała się wyrazem rozczarowań i rozrachunków z polską historią. W kolejnych dziełach, jak *Kordian* (1834), *Balladyna* (1835) i *Lilla Weneda* (1840), należących do arcydzieł polskiej dramaturgii, motywy jednostkowego tragizmu zostały uwikłane w problemy narodowej historiozofii i eschatologii. W *Kordianie* poeta oskarżał powstańcze pokolenie o zgubną uległość mesjanizmowi i tradycyjnemu legalizmowi. Natomiast w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* próbował odnaleźć w świecie mitów i podań wzory narodowego charakteru i historii, demaskując i piętnując równocześnie w społeczeństwie polskim jego bezwolę, fałszywe postawy oraz niemożność wykrzesania w sobie siły do zwycięskiej bitwy z zaborczą potęgą. Jego twórczość była polemiką z mesjanistyczną interpretacją przeznaczenia Polski. Negował mickiewiczowską wizję sensu polskiej ofiary dla zbawienia innych narodów na podobieństwo ofiary Chrystusa. Walkę Polaków przyrównał do opowieści o legendarnej postaci Winkelrieda, wskazując nową misję Polski daleką od ofiary Chrystusa. Podważał znaczenie cierpienia i biernej męki jako najwyższej wartości etycznej, wskazując jednocześnie sens czynnej, heroicznej walki ze złem historycznym. *Lilla Weneda* przez skojarzenia ideowe i paralele romantycznego historycyzmu stała się opowieścią o gwałcie i odwecie historii. Słowacki, nadając walce Lechitów, utożsamianych z Rosją, z Wenedami, czyli Polakami, stworzył symboliczny obraz upadku powstania listopadowego oraz sytuacji narodu w okresie popowstaniowym. „Moralno-polityczne źródło przegranej dostrzegał w niezdolności narodu do bohaterstwa, w jego rozdwojeniu społeczno-ideowym, bezskutecznym oczekiwaniu na cud oraz z czynników wynikających z fatalizmu dziejowego"[70]. Wymowa tego dzieła daleka była od historiozoficznego optymizmu Mickiewicza,

[66] Słowacki J.: *Lilla Weneda. Tragedija w 5 aktach*. Paryż 1840. Utwór rozgrywający się w czasach przedhistorycznych opowiada o najeździe Lechitów na ziemie szlachetnych Wenedów. Wenedowie ponoszą w walce druzgocącą klęskę, której przyczyną jest tajemny los i odwieczna klątwa. Naród może ocalić i zbawić jedynie królewska harfa zgrabiona przez Lechitów. Lilla Weneda, tytułowa bohaterka, była młodszą córką króla Wenedów, Derwida. Podczas najazdu Lechitów została zmuszona do przyjęcia zakładu narzuconego przez władczynię Lechitów, Gwinonę. Staje się symbolem czystości, bohaterstwa, ale również naiwności łagodnych Wenedów, dobrowolnie zostaje zakładniczką Gwinony, aby ratować swój naród i zwrócić ojcu magiczną harfę, która mogła uratować Wenedów przed zagładą. Trzykrotnie ratuje od śmierci Derwida, uwalnia z niewoli braci, lecz nie odzyskawszy cudownej harfy, w wyniku intryg ginie męczeńską śmiercią.

[67] Sawrymowicz E.: Wstęp. W: Słowacki J.: *Lilla Weneda.* Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1954, s. 3.

[68] Bałucki M.: *Kobiety dramatów Słowackiego*. Kraków 1867, s. 26–42.

[69] Cyt. za: Bałucki M.: *Kobiety*…, s. 27.

[70] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. J. Krzyżanowski et al. T. 1. Warszawa 1984, s.568, 569.



Popiersie Juliusza Słowackiego w parku im. dr. Henryka Jordana, Alfred Daun, 1889–1894, fot. E. Lang

wskazując pokonanemu pokoleniu jedynie „perspektywę heroicznej ofiary i grobu, który w przyszłości stać się może źródłem odrodzenia”[71]. Najważniejsza „bohaterka” dramatu – harfa, zyskała symboliczne znaczenie „niespożytego ducha w narodzie”, który wobec ziemskiej potęgi jest jednak bezsilny, przez co odsłania tragizm narodowych złudzeń i bezradności. Historia wenedyjskiej harfy stała się także pretekstem do podania w wątpliwość skuteczności romantycznej poezji tyrtejskiej, która miała budzić w narodzie wolę walki z zaborcą, lecz okazywała się niewystarczającą bronią. Akcja dramatu wskazywała jednocześnie tragiczną prawdę, że wszelkie ofiary symbolizowane w dramacie przez postać Lilli, choćby największe i najczystsze, nie są w stanie pokonać przeciwności losu, zmienić przeznaczenia. Przeprowadzona w *Lilli Wenedzie* ocena klęski i narodowej martyrologii, stała się później podstawą genezyjskiej interpretacji dziejów narodowych w *Samuelu Zborowskim* (1845), a potem w *Królu Duchu* (1845–1849), który stanowił swoistą kontynuację fabuły opowieści o Wenedach ciemiężonych przez Lechitów.

Aktualność dzieła Słowackiego w XIX wieku sprawiła, że nie dziwi fakt podjęcia akurat tego tematu w dziele rzeźbiarskim upamiętniającym wieszcza narodowego, tak żywo zaangażowanego w sytuację zniewolonego narodu. Przypuszczalnie pomysłodawcą tej formy plantacyjnego monumentu był Henryk Jordan, który wznoszonym przez siebie pomnikom pragnął nadać charakter edukacyjno-wychowawczy, przybliżając, przede wszystkim młodzieży, historię Polski. Przedstawienie bohaterki utworu literackiego stawało się pretekstem do przekazania myśli patriotycznych w sposób zrozumiały dla polskiego społeczeństwa, a wymykający się cenzurze zaborcy. Wydaje się, że ukazanie w pierwotnej kompozycji sceny, w której Lilli Wenedzie udaje się uśpić żądne krwi gady, było celowym posunięciem. Daleka od tragicznego zakończenia opowieści i pesymistycznej wizji przyszłości Słowackiego, rzeźba krakowska ukazywała triumf wiary i miłości oraz potęgę poezji zobrazowanej przez „dźwięk” harfy, która wskrzeszała w narodzie walecznego ducha. W nowej kompozycji artysta zdaje się nawoływać do walki, ukazując wyprostowaną, silną Wenedę, mężnie stawiającą opór niebezpiecznemu przeciwnikowi. Pod parateatralnym kostiumem rzeźby inspirowanej literaturą krył się zarówno hołd złożony przesiąkniętej głębokim patriotyzmem twórczości Słowackiego, jak i metaforyczna lekcja historii.

Warto jeszcze raz podkreślić, że pomnik Lilly Wenedy ufundowany przez Henryka Jordana, podobnie jak późniejsza statua Grażyny, przez długie lata w świadomości krakowian uważany był za monument ku czci wieszcza narodowego. Jego kompozycja, oparta na cytacie z dzieła literackiego, była ciekawą formą dialogu ze świadomym polskim widzem, znającym treść dramatu, a przede wszystkim jego patriotyczny wydźwięk. Pomnik nie miał tylko upamiętniać wieszcza, lecz wskazywać istotne, odnoszące się do współczesności, propolskie przesłanie jego dzieł. Wydaje się również, że z przyczyn politycznych fundator zrezygnował z formy dosłownego upamiętniania na rzecz parateatralnej rzeźby, w której zwarta treść była zrozumiała dla Polaków i równocześnie nieczytelna dla austriackich cenzorów. Jego fundacji i odsłonięciu nie towarzyszyły żadne oficjalne uroczystości, które mogłyby prowokować do ewentualnej interwencji władz austriackich, negatywnie patrzących na wszelakie formy manifestowania uczuć patriotycznych. Podobnie było z drugim krakowskim pomnikiem ku czci Juliusza Słowackiego, wzniesionym również staraniem dr. Jordana. Tym razem fundator zdecydował się na formę popiersia, które stanowiło część sukcesywnie powiększanego zespołu pomnikowego – galerii wielkich Polaków, w założonym w 1889 roku parku jego imienia[72].

Wykonana sprawnie warsztatowo realistyczna rzeźba z białego marmuru karraryjskiego, umieszczona na prostym architektonicznym postumencie, była konwencjonalnym przedstawieniem młodego wieszcza, inspirowanym współczesnymi grafikami. Fundacja popiersia, wykonanego w latach 1889–1894 przez Alfreda Dauna, nie była, tak jak w przypadku plantacyjnego posągu, nagłośniona przez prasę, więc właściwie została niezauważona na terenie zaborów. Z tej przyczyny za najstarszy monument upamiętniający postać Juliusza Słowackiego na ziemiach polskich powszechnie uważa się pomnik w Miłosławiu, autorstwa wielkopolskiego rzeźbiarza Władysława Marcinkowskiego (1858–1948)[73]. Monument otrzymał ciekawą formę

[71] *Ibidem*, s. 659.

[72] Torowska J.: *Parki…* Park im. dra Henryka Jordana, s. 33, 34.

[73] Niemojewski A.: *Odsłonięcie pierwszego pomnika Juliusza Słowackiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 39, s. 770, 772, 773; Kaczmarek A.: *Pomnik Juliusza Słowackiego…*, *passim*.



Odsłonięcie pomnika Juliusza Słowackiego w Miłosławiu, ok. 1905, pocztówka, w zbiorach Miłosławskiego Centrum Kultury – Biblioteka Publiczna; reprod z: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=225983&from=FBC [dostęp: 15 grudnia 2012 r.]

szerokiej, kamiennej ławy z umieszczoną pośrodku, przypominającą antyczną hermę, graniastą kolumną z popiersiem wieszcza. Na ławie, u stóp kolumny, artysta wyobraził siedzącą pełnoplastyczną figurę dziewczyny w stroju ludowym, interpretowaną jako literacka bohaterka Słowackiego, Balladyna. „Rysy tej twarzy zwarte, wyraz twarzy stanowczy, w oczach jakaś demoniczność. Tak może wyglądała Balladyna, kiedy myślą wybiegała ponad strzechę prostaczą. (…) [artysta] odtworzył jedną z owych demonicznych postaci niewieścich, które w dramatach Słowackiego tak wstrząsające wywierają wrażenie”[74]. Krytyka niezwykle ceniła popiersie wieszcza, pisano: „Podziwiam intuicję Władysława Marcinkowskiego, który tak prawdziwie i pięknie twarz genialnego piewcy wywołał z kamienia. Oblicze Słowackiego skupione, gdzieś w nieskończoną dal, smutne owym smutkiem wielkich ludzi”[75]. Pomnik został odsłonięty z okazji 50. rocznicy śmierci wieszcza, 16 września 1899 roku, w ogrodzie dóbr posła do sejmu pruskiego w Berlinie hr. Józefa Kościelskiego (1845–1911). Władza pruska, pomimo wyraźnej propolskiej wymowy, zezwoliła na jego fundację, ponieważ pomnik został usytuowany na prywatnej posesji, ukryty przed oczami mieszkańców w głębi ogrodu. Jednak jego odsłonięcie dalekie było od cichej i kameralnej uroczystości, jak w przypadku Krakowa. Zgodnie z zamiarem fundatora stało się ono wielką manifestacją uczuć patriotycznych. Wzięło w niej udział wiele znakomitych osobistości polskiego środowiska kulturalno-artystycznego, działaczy społecznych i dziennikarzy ze wszystkich zaborów, jak m.in. Julian Fałat (1853–1929), Piotr Stachiewicz (1858–1938), Leon Wyczółkowski (1852–1936), Lucjan Rydel (1870–1918) i Józef Kotarbiński (1849–1928)[76]. Honorowym gościem był Henryk Sienkiewicz (1846–1916), który w płomiennym, pełnym patriotycznych uniesień przemówieniu porównał poezję Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego do dźwięków złotej harfy: „Opatrzność, tworząc narody, hojnie obsypała naszych praojców darami. Dała im obszerne i żyzne ziemie, dała im lwie i gołębie serca, dała szlachetne dusze i bystre umysły, zdolne do najgórniejszych lotów. Ale nie był to jeszcze koniec darów. Można by mniemać, że Bóg, tworząc Polaków, rzekł im: Oto na domiar wszystkiego daję wam spiż, dźwięczny a niepożyty, taki, z jakiego ludy żyjące przed wami stawiały posągi swym bohaterom, daję wam złoto błyszczące i giętkie, a wy z tego tworzywa uczyńcie mowę waszą. (…) Powstali z biegiem wieków liczni mistrze słowa – i ze spiżu uczynili ramię harfy, a ze złota nawiązali na nią strun – a wówczas poczęła śpiewać ta harfa polska i wyśpiewać dawną chwałę, dawne boje, dawną wiarę, dawne życie. (…) On [Słowacki] to uczynił! On nabrał pełnymi garściami pereł, szafirów, purpury, tęczowych blasków, olśniewających brylantów i obsypał i przyozdobił nimi tę naszą harfę tak hojnie, tak bez miary, że stanęła przed nim i przed nami w nieznanym dotychczas przepychu, blasku i majestacie – niby Harfa-Królowa, przed którą

[74] Hoesick F.: *Odsłonięcie pomnika Słowackiego w Miłosławiu*. „Kraj” 1899, nr 37, s. 142.

[75] *Loc. cit.*

[76] *Odsłonięcie pierwszego pomnika Juliusza Słowackiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 40, s. 780.



Pomnik Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, Wacław Szymanowski, 1909–1910, pocztówka, b.d.; w zbiorach prywatnych



Pomnik Juliusza Słowackiego w Warszawie, wg projektu Edwarda Wittiga, 1934/2010, fot. Szczebrzeszynski; reprod. z: http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Pomnik_Juliusza_Slowackiego_Plac_Bankowy.jpg [dostęp: 22 grudnia 2012 r.]

gną się kolana ludu i chylą się czoła, jak ongi przed harfą Dawida"[77].

To ciekawe porównanie możemy odnieść również do symboliki krakowskiego pomnika. Lilla Weneda tańcząca z harfą w dłoni staje się wymownym obrazem przesiąkniętej romantycznym patriotyzmem twórczości wieszcza, która: „Czasem huczała jak grzmot w górach, czasem z jeremiaszowym jękiem unosiła się nad równinami – czasem w skowronkowych tonach dźwięczała nad szarą roztoczą pól – błogosławiąca i błogosławiona, czysta jak łza, Boża jak modlitwa, słodka jak miłość"[78].

Juliusz Słowacki, uznawany za jednego z najwybitniejszych poetów polskich doby romantyzmu, na przełomie XIX i XX stulecia został upamiętniony na ziemiach polskich zaledwie kilkoma pomnikami. W stulecie urodzin poety w 1909 roku polska młodzież akademicka w Krzemieńcu postanowiła uczcić wieszcza pomnikiem. Inicjatywę tę poparł inż. Antoni Minkiewicz, dr Stanisław Trzebiński (1861–1930) oraz Jan Jodko-Narkiewicz, którzy wystosowali prośbę o pomoc w budowie pomnika do ziemian na Wołyniu, Podolu i Ukrainie. Dzięki niezwykłej ofiarności szybko udało się zebrać odpowiednie fundusze. Postanowiono zlecić wykonanie pomnika Wacławowi Szymanowskiemu (1858–1930). Artysta wykorzystał model statuetki, którą zaprojektował na prośbę władz szkolnych Galicji jako pamiątkę z okazji urodzin poety. Miała być rozesłana do wszystkich szkół na podległym terenie. Figura wieszcza została odlana z brązu w Paryżu, a następnie z powodu cenzury w kawałkach, jako elementy maszyny, przetransportowana przez granicę rosyjską. W zamyśle inicjatorów pomnik miał stanąć na placu miejskim. Niestety władza carska nie wyraziła zgody na jego odsłonięcie w przestrzeni publicznej. Z tego powodu w 1910 roku ostatecznie pomnik umieszczono w nawie bocznej krzemienieckiego kościoła św. Stanisława[79]. Impresyjnie modelowana rzeźba wyobraża siedzącego zamyślonego poetę, nad którym opiekuńczo pochyla się uskrzydlony rycerz, *Król Duch*. Artysta stworzył rozbudowaną kompozycję wprowadzając, podobnie jak w pomniku w Miłosławiu, postać literacką zaczerpniętą z poematu wieszcza. W tym jednak wypadku figura *Króla Ducha* nie jest jedynie literackim cytatem z dzieła, lecz tak

[77] Mowa Henryka Sienkiewicza przy odsłanianiu pomnika J. Słowackiego w parku Miłosławskim, cyt. za: Kaczmarek A.: *Pomnik Juliusza Słowackiego*…, s. 92.

[78] Loc. cit.

[79] Sheybal-Rostek A., Szmyt A.: *Obchody J. Słowackiego w 1939. Materiały pokonferencyjne Krzemieniec 2009* [online]. 30 stycznia 2012 [dostęp: 12 października 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://sheybal.waw.pl/obchody-j-slowackiego-w-1939-r/; Orłowicz M.: *Ilustrowany po Wołyniu* [online]. Łuck 1929 [dostęp: 12 października 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://wolyn.ovh.org/ippw/020.htm.



Model pomnika Juliusza Słowackiego dla Lwowa, Józef Chmieliński, 1904–1905; w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, Józef Chmieliński; reprod z: Biriulow J.: Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy. *Warszawa–Toruń 2007, s. 213, il.140*

jak w Krakowie, zyskuje wymiar symboliczny, odnosząc się do całej romantycznej twórczości Słowackiego.

Z okazji jubileuszu w 1909 roku pomnik ku czci Słowackiego odsłonięto również w parku zdrojowym w Żegiestowie-Zdroju. Skromny głaz z medalionowym popiersiem został ufundowany przez „kobiety polskie" – kuracjuszki[80]. W tym samym roku idea wyniesienia pomnika wieszcza narodziła się w Warszawie, jednak została urzeczywistniona dopiero w obecnym stuleciu[81]. Kolejny pomnik w formie



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach, Alfred Daun, 1884–1885, pocztówka, ok. 1905; w zbiorach prywatnych

sztucznej skały z medalionem, zwieńczonej potężną figurą orła odsłonięto w 1919 roku w Gorlicach[82]. Cztery lata później w Poznaniu Władysław Marcinkowski (1859–1947) wykonał kopię rzeźby swojego autorstwa z Miłosławia, ograniczając jednak jego strukturę do popiersia na prostym postumencie[83].

Natomiast w 1926 roku odbył się konkurs na projekt pomnika Słowackiego dla Lwowa[84]. Pierwszą nagrodę otrzymał Jan Szczepkowski (1878–1964), projektując silnie skubizowaną figurę wieszcza, umieszczoną na kolumnie. Jednak w 1932 roku jury konkursowe powierzyło wykonanie pomnika Edwardowi Wittigowi (1879–1941). Wybuch wojny przeszkodził w realizacji neoklasycyzującego, monumentalnego projektu całopostaciowej statuy na architektonicznym postumencie. Gipsowy model przetrwał w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Pomnik ten ostatecznie wzniesiono na placu Bankowym w Warszawie dopiero w 2001 roku.

[80] Osóbka P.: *Pomnik Juliusza Słowackiego w Żegiestowie-Zdroju* [online]. „Almanach Muszyny" 2009, s. 223–225 [dostęp: 12 października 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://almanachmuszyny.pl/spisy/2009/POMNIK%20JULIUSZA%20SLOWACKIEGO.pdf.

[81] Pomnik zrealizowany w 2001 r. na podstawie projektu Edwarda Wittiga z 1934 r. Grzesiuk-Olszewska I.: *Warszawska rzeźba pomnikowa*. Warszawa 2003. Pomnik Juliusza Słowackiego, s. 223–227.

[82] *Park Miejski im. Wojciecha Biechońskiego w Gorlicach* [online]. Łódź, Ośrodek Działań Ekologicznych „Źródła" [dostęp: 2 kwietnia 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://www.parki.org.pl/parki-miejskie/park-miejski-im-wojciecha-biechonskiego-w-gor.

[83] Pazder J.: *O poznańskich pomnikach po 1918 roku*. „Kronika Miasta Poznania" 2001, nr 2, s. 45.

[84] Biriulow J.: *Rzeźba lwowska*…, s. 256, 257.



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach, Alfred Daun, 1884–1885, fot. zakład fotograficzny I. Kriegera; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-8404/K

Na końcu warto wspomnieć o dwóch ciekawych niezrealizowanych projektach. W zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, w spuściźnie po krakowskim rzeźbiarzu Michale Stefanie Korpalu (1854–1915), pomiędzy rysunkowymi projektami rzeźby pomnikowej przeznaczonej głównie dla Krakowa znajduje się szkic pomnika ku czci Słowackiego[85]. Konwencjonalny, typowy dla XIX-wiecznej rzeźby monument tworzy wysoki prosty architektoniczny postument, przepasany w górnej partii koroną cierniową i dekorowany inskrypcją oraz ekspresyjnie modelowane realistyczne popiersie wieszcza. Na piersiach poety umieszczona została symboliczna kompozycja tworzona przez lirę przewiązaną koroną cierniową oraz liść palmy. Odnosi się ona do poetyckiej twórczości Słowackiego i mesjanistycznej, romantycznej koncepcji historii Polski, gdzie cierpienie narodu jest zapowiedzią jego zbawienia. Nie wiadomo, czy pomnik był projektowany na czyjeś zlecenie i do jakiego miejsca był przeznaczony, jednak jest ciekawym przykładem próby pomnikowego uczczenia wieszcza. Drugi niezrealizowany projekt, którego gipsowy model znajduje się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, został wykonany dla Lwowa w latach 1904–1905 przez Józefa Chmielińskiego (1862–1941)[86]. Pomnik, utrzymany w charakterze XIX-wiecznych monumentów, przedstawiał wieszcza w otoczeniu figur alegorycznych. Artysta zobrazował słowa poety: „Jam jest posąg człowieka na posągu świata", umieszczając jego statuę na skale, wokół której zobrazował literackie postaci z jego utworów: Kordiana, karmelitę Księdza Marka, Różę Wenedę i Lillię Wenedę. Na szczególną uwagę zasługuje ostatnia postać, która ściśle łączy się z pierwszą wersją krakowskiego pomnika. Podobnie jak Alfred Daun, rzeźbiarz wyobraził scenę zainspirowaną rysunkiem Andriollego, w której otoczona przez węże Weneda gra na misternie dekorowanej harfie. Przedstawienie to wydaje się bliższe dziełu rysownika dzięki niezwykle malarskiemu i dynamicznemu opracowaniu posągu harfistki.

Plantacyjna Grażyna, czyli pomnik ku czci Adama Mickiewicza

Drugim pomnikiem zdobiącym krakowskie plantacje ofiarowanym miastu Kraków przez dr. Henryka Jordana jest monument Grażyna[87]. Podobnie jak statua Lilli Wenedy, kompozycja przedstawia epizod z romantycznego poematu, tym razem odwołującej się do dzieła Adama Mickiewicza.

[85] Lang E.: *Pędzlem i dłutem – Korpalowie*. Kraków 2011, s. 17. Katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, oddział Kamienica Hipolitów, 6 października 2011 r. – 29 stycznia 2012 r.
[86] Biriulow J.: *Rzeźba lwowska*…, s. 213, il. 140.
[87] Malecki B.: „Ogrody miejskie…", nlb.



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach, 1884–1885, fot. H. Jakóbczak



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach, 1884–1885, fot. A. Janikowski

Z tego powodu aż do wzniesienia mickiewiczowskiego pomnika na płycie Rynku Głównego w 1890 roku, uważana była przez krakowian za pomnik upamiętniający największego wieszcza doby polskiego romantyzmu[88]. Kamienną rzeźbę wykonał na zamówienie dr. Jordana wspomniany już wielokrotnie Alfred Daun w latach 1884–1885[89]. Natomiast architektoniczny cokół zaprojektował przed 1886 rokiem architekt Władysław Ekielski (1855–1927), z którym Daun współpracował[90].

Pomnik składa się zasadniczo z dwóch kamiennych elementów: cokołu i grupy figuralnej[91]. Cokół, wykonany z płyt z piaskowca łączonych zaprawą wapienną, cementem i żelaznymi prętami, ma formę sześcianu z architektonicznymi podziałami, jak gzymsy i profilowania. Został on ustawiony na ośmiobocznej podstawie z rytą sygnaturą: EKIELSKI/ ARCH. po prawej stronie. Ściany cokołu wypełniają prostokątne płyciny o podwójnie fazowanych ku środkowi listwach. Lico pomnika ozdobione zostało w górnej części płaskorzeźbioną kompozycją złożoną z hełmu i skrzyżowanego miecza z kądzielą oraz poniżej, rytą inskrypcją: GRAŻYNA. Na cokole wznosi się ponad dwumetrowa, zwarta i harmonijna kompozycja rzeźbiarska, wykonana z wapienia pińczowskiego. Tworzące ją figury umieszczone są na niskiej, czworobocznej podstawie, z wyrytą na jej bocznej lewej krawędzi datą i sygnaturą autora: *A. DAUN 1886*. Główna postać rzeźbionej grupy, Grażyna, stojąca po lewej stronie kompozycji, przedstawiona została w dynamicznym kontrapoście, z tułowiem silnie skręconym w prawą stronę i pochylonym ku leżącemu u jej stóp Litaworowi. Ubrana jest w krótką kolczugę przepasaną w biodrach szerokim pasem, który podkreśla jej talię, a także nakolanniki, naramienniki oraz hełm z podniesioną przyłbicą i krótkim pióropuszem. Lewą ręką przytrzymuje owalną tarczę z herbem Litwy (Pogoń) wspartą na jej kolanie oraz poły płaszcza zarzuconego na prawe ramię. Natomiast lewą dłonią obejmuje głownię potężnego miecza niesionego pod ramieniem. U jej stóp po lewej stronie wyobrażony został w półleżącej pozie, z lewą nogą podwiniętą pod pośladki, nagi, muskularny, uśpiony mężczyzna. Jedynie jego biodra okryte są drapowaną materią. Wspiera się lewym przedramieniem na rogu myśliwskim usytuowanym za jego plecami, którego ustnik trzyma zaciśnięty w lewej dłoni. Głowę wspiera na dłoni prawego ramienia, zgiętego i opartego o udo. Diagonalna kompozycja rzeźby bazuje na zestawieniu formy wertykalnej i dynamicznej (figura Grażyny) z horyzontalną i statyczną (figura Litawora). Całość tworzy niezwykle kameralny

[88] *Encyklopedia*: Pomnik Grażyny…, s. 788.

[89] Daun A.: „Curriculum vitae"…, s. 30.

[90] Sokołowski M.: *Grażyna na Plantach*. „*Czas*" 1886, nr 159, z 16 lipca, s. 2, 3.

[91] Wymiary pomnika – cokół: 250 x 155 x 190 cm, figura: około 240 cm.

122

w nastroju pomnik, uznawany za jedną z najpiękniejszych parkowych kompozycji w Krakowie.

Nową, ufundowaną przez siebie rzeźbę pomnikową dr Henryk Jordan formalnie przekazał na własność gminy Kraków podczas posiedzenia Rady Miejskiej 13 lutego 1886 roku. Postanowiono wówczas ustawić ją, podobnie jak statuę Lilli Wenedy na Plantach, w specjalnie zaprojektowanym wnętrzu ogrodowym o charakterze neobarokowym, z parterem kwiatowym na tle tworzonym przez zwisłe buki, u zbiegu alejek pomiędzy ulicami Poselską i Franciszkańską[92]. Oficjalne odsłonięcie pomnika nastąpiło 7 lipca 1886 roku[93], o czym dowiadujemy się z krótkiej, lecz entuzjastycznej wzmianki w krakowskim „Czasie": „Nowy ten utwór Dauna wykonany z prawdziwym poczuciem piękna, umieszczony stosownie, zdobi ładną część plantacyji między ulicą Franciszkańską a Poselską"[94]. Krakowska krytyka bardzo przychylnie przyjęła nową kompozycję rzeźbiarską Dauna, pozytywnie oceniając zarówno samo dzieło, jak i jego doskonałe wkomponowanie w przestrzeń parkową oraz harmonijne współgranie z otaczającą go zielenią. „Nic nie stroi parku i nic się tak nie przyczynia do podniesienia jego uroku, jak taka rzeźba, tak jak z drugiej strony nic lepiej nie uwydatnia takiej rzeźby i nie nastraja bardziej naszych wrażeń do jej odczucia, jak park, jak natura"[95]. Wskazywano, że jest to dzieło świadomie stworzone do plenerowej ekspozycji, gdzie „cały czar otaczającej natury zdaje się martwy kamień ożywiać i dawać mu jakiś przemienny, tajemniczy wyraz", który mogłoby stracić w ciasnych i ciemnych salach muzealnych[96]. Marian Sokołowski na łamach „Czasu", opisując plantacyjny pomnik, pisał: „Utalentowany i pełen szlachetnej ambicji młody artysta wywiązał się ze swojego zadania w sposób przynoszący mu prawdziwy zaszczyt"[97]. Zwrócił szczególną uwagę na widoczny rozwój artystyczny Dauna, porównując nową kompozycję rzeźbiarską z wcześniejszym pomnikiem jego autorstwa, Lillą Wenedą. „Między pierwszą jego statuą a drugą rzeźbiarską grupą jest widoczna różnica. Kiedy w pierwszej widzieliśmy obiecującego, ale jeszcze początkującego artystę, tutaj mamy przed sobą utwór męski i bardzo dojrzały". Sokołowski akcentował niezwykłą umiejętność warsztatową rzeźbiarza, widoczną w doskonałej transpozycji literackiej treści w kamień. „Przeniesienie go [poetycznego pomysłu] z idealnej i abstrakcyjnej sfery w dziedzinę dotykalną i realną", jaką jest oporna rzeźbiarska materia, jego zdaniem, niesie ze sobą wiele formalnych trudności i jest nieraz uciążliwym procesem, z którym nie każdy artysta potrafi się zmierzyć. Ważnym elementem wypowiedzi Sokołowskiego było również podkreślenie wielkiego znaczenia fundacji Jordana dla procesu „upiększenia" dynamicznie rozbudowującego się miasta. „Wdzięczni więc powinniśmy być Drowi Jordanowi, który nie żałował zachodu, trudów i kosztów, aby w takich, jak nasze, warunkach, gdzie za wszystkiem trzeba chodzić, wszystkiego szukać i o wszystko się starać, sam prywatnemi środkami to przedsięwzięcie przyprowadził do skutku"[98].

Inną, nieco późniejszą, przychylną krytykę pomnika Grażyny możemy również odnaleźć w monograficznej pracy poświęconej dziejom krakowskich Plant autorstwa Franciszka Kleina (1882–1961)[99]. Określał wspomniany pomnik jako „ładny i pełen wdzięku", doskonale „rysujący się" w ogrodowym wnętrzu na tle płaczącej brzozy (sic!).



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach, 1884–1885, fot. H. Jakóbczak



Pomnik Grażyny i Litawora na krakowskich Plantach – sygnatura autora, 1884–1885, fot. H. Jakóbczak

[92] *Kronika*. „Czas" 1886, nr 45, z 14 lutego, s. 4.

[93] Posiedzenie nadzwyczajne Rady Miejskiej 8 lipca 1886 r., ANK, „Dziennik rozporządzeń dla stoł. Król. Miasta Krakowa na rok 1886", nr inw. ANK 5894, s. 129.

[94] *Kronika*. „Czas" 1886, nr 152, z 8 lipca, s. 3.

[95] Sokołowski M.: *Grażyna…*", s. 2.

[96] *Loc. cit.*

[97] *Ibidem, s. 3.*

[98] *Loc. cit.*

[99] Klein F.: *Planty krakowskie*. Kraków 1914, s. 90.

Autor, krytycznie odnosząc się do innych plantacyjnych fundacji, podkreślał trafny wybór jego lokalizacji, gdzie „umieszczony w części Plant bardzo odległej od centrum ruchu, z boku głównej alei, nie rzuca się ustawicznie w oczy przechodzącym i sprawia zawsze miłe wrażenie poezji przyrody (…)”[100]. Również kilkadziesiąt lat później podkreślano, że pomnik Grażyny został „wybornie zharmonizowany z zielenią” i stanowi „rzeczywistą ozdobę Plant”[101].

Niestety, statua wykonana z mało odpornego na zmiany klimatyczne materiału, jakim jest wapień pińczowski, z biegiem lat uległa bardzo silnemu zniszczeniu, spotęgowanemu dodatkowo przez działalność chuliganów[102]. Dlatego też w 1928 roku architektoniczny cokół został oddany przez Muzeum Przemysłowe do ponownego odkucia w piaskowcu szydłowieckim[103], a kompozycja rzeźbiarska w drugiej połowie lat czterdziestych XX wieku została zastąpiona wierną kopią[104]. Natomiast oryginalną, zniszczoną figurę przeniesiono do lapidarium Muzeum Narodowego, mieszczącego się w ogrodzie krakowskiego pałacu Emeryka Hutten-Czapskiego, gdzie od lat zapomniana ulega stopniowej destrukcji.

W 1955 roku na łamach „Dziennika Polskiego” pojawiła się ponownie informacja o złym stanie rzeźby, którą miasto przestało zabezpieczać na czas zimy osłoną z desek[105]. Autor artykułu sugerował jak najszybszą restaurację, która byłaby doskonałą formą uczczenia nadchodzącej setnej rocznicy śmierci Adama Mickiewicza. Pomnik był kilkakrotnie restaurowany w latach 1959–1960[106], w 1987 roku[107] oraz na przełomie 2003 i 2004 roku.

Pomnik Grażyny i Litawora kontynuuje, zapoczątkowaną kilka lat wcześniej fundacją kamiennej figury Lilli Wenedy, myśl uczczenia pamięci wielkich polskich wieszczów. Formalnie nowy plantacyjny monument nawiązywał do wcześniejszej pracy, wyobrażając potężną kompozycję rzeźbiarską zainspirowaną dziełem literackim, jednak tym razem Alfred Daun podjął dialog z utworem Adama Mickiewicza, *Grażyną*[108].



Pomnik Grażyny i Litawora – wersja pierwotna, lapidarium Muzeum Narodowego w Krakowie w ogrodzie pałacu Emeryka Hutten-Czapskiego, fot. E. Lang

Z bogatej twórczości Mickiewicza fundator pomnika wybrał utwór rzadko podejmowany przez artystów, co z całą pewnością nie było przypadkowe. Czołowy poeta polskiego romantyzmu stworzył w swoich dziełach wizję restauracji „starego, zmurszałego” świata. Jego twórczość była wyrazem typowo romantycznego buntu jednostki wobec świata, przeciw konwencjom, przesądom społecznym i moralnemu upadkowi. Głosił powrót do wyobraźni, wierzeń ludu oraz

[100] *Loc. cit.*

[101] Jastrzębski J.: *Z listów do Redakcji. Zapomniana Grażyna*. „Dziennik Polski” 1955, nr 284, z 29 listopada, s. 5.

[102] ANK, Akta Alfreda Dauna, nr inw. Sp.D. 1, s. 33.

[103] *Encyklopedia*: Pomnik Grażyny…, s. 788.

[104] Jastrzębski J.: *Z listów do Redakcji…*”, s. 5.

[105] *Loc. cit.*

[106] *Loc. cit.*

[107] Lambor B.: „Pomnik Grażyny. Akta konserwatorskie”. Kraków 1987, w zbiorach WUOZ w Krakowie.

[108] Mickiewicz A.: *Dzieła*. Red. M. Kridl. Przedm. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1929. Grażyna. Powieść litewska, s 126–174. Powieść *Grażyna,* pierwotnie pod tytułem *Korybut, książę Nowogródka*, powstała w 1822 r. Po raz pierwszy została opublikowana wraz z drugą częścią *Dziadów* w drugim tomie *Poezyj*, wydanym w 1823 r. w Wilnie. Cenny rękopis poematu znajduje się obecnie w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Akcja rozgrywa się pod koniec XIV w. w „starożytnym mieście na Litwie” w okolicach Nowogródka. Głównym bohaterem jest książę Litawor, który zasłynął walkami u boku litewskiego władcy Witołda z krzyżakami i Tatarami. Jednak Litawor czuje się oszukany przez władcę, który nie chce oddać mu terenów Lidy, posagu wniesionego przez żonę Grażynę. Postanawia zatem zemścić się na Witołdzie. Zawierając tajne przymierze z największym wrogiem Litwy, krzyżakami, planuje siłą odebrać ziemie, które prawnie mu się należą. Swoje zamiary zdradza swemu zaufanemu doradcy Rymwidowi, który przerażony aktem zdrady swego pana, po bezskutecznych próbach zmienienia jego decyzji, zawiadamia o nikczemnym układzie jego małżonkę, Grażynę. Kiedy nocą przybywają pod zamek oczekiwani posłowie krzyżaccy, księżna, korzystając z faktu, że jej małżonek zasnął, nakazuje ich odprawić. Rozsierdzeni posłowie odjeżdżają, a nad ranem w akcie zemsty wojska krzyżackie atakują ziemie Litawora. Grażyna, chcąc zapobiec zdradzie męża, a także zapobiec napaści krzyżackiej, przywdziewa zbroję Litawora i na czele wojska rusza do walki z krzyżakami. Rycerze zakonni dziesiątkują litewskie oddziały, śmiertelnie raniąc Grażynę. Z odsieczą przybywa jednak tajemniczy rycerz w czarnej zbroi, który pomaga Litwinom odnieść zwycięstwo. Ciało Grażyny, zgodnie z rycerskim zwyczajem, Litwini palą na żałobnym stosie, a książę z rozpaczy po stracie żony i ze wstydu z powodu swej zdrady, popełnia samobójstwo.

narodowej historii jako źródeł prawdziwej poezji, a przede wszystkim ładu moralnego oraz sensu działania[109]. *Grażyna* (1822) stała się pierwszym mickiewiczowskim dziełem korespondującym z aktualną sytuacją polityczną zniewolonej Polski. Była wyrazem gwałtownego protestu przeciw polskiemu konformizmowi moralnemu i politycznemu, przeciw bierności oraz łamaniu odwiecznych zasad moralnych. Zamysł ten Mickiewicz kontynuował w *Konradzie Wallenrodzie* (1828), będącym obrazem konfliktu między koniecznością spiskowego działania a iluzjami legalności, pomiędzy dobrem własnym a powinnościami wobec ojczyzny, obowiązkiem i wolnością. Temat ten podjął również w *Dziadach* (1832), w których dokonał otwartego oskarżenia ówczesnej elity narodu o oportunizm i służalczość, które doprowadziły do upadku kraju[110].

Grażyna jest utworem o konflikcie pomiędzy korzyściami materialnymi a dobrem ojczyzny, o zdradzie własnego narodu dla bogactwa, zaszczytów i własnych ambicji. Za maską historyczną litewskiej opowieści Mickiewicz ukrył polityczne aluzje, krytykując polski lojalizm oraz zgubne układy z zaborcami, które osłabiały „ducha w narodzie" i pogrążyły nadzieje na odzyskanie wolności[111]. W poemacie tym dominantę ideową stanowi patriotyzm wyrastający z romantycznego pojmowania państwa jako wspólnoty dziejowej, a także narodu tworzonego przez tradycję, historię oraz więzi braterskie. Uosobieniem mickiewiczowskiej wizji patriotyzmu stała się główna bohaterka, która w imię miłości do ojczyzny i swojego ludu zbuntowała się przeciw służalczej, zdradliwej postawie męża pertraktującego z wrogiem państwa dla własnych korzyści. Jej heroiczna ofiarność wynikająca z zasad moralnych i etosu rycerskiego stała się symbolem aktywnej walki o honor narodu i wolność kraju. Jak pisał Piotr Chmielowski (1848–1904) w 1894 roku: „Kiedy przyszło do zatargów pomiędzy synami jednej ziemi, spokrewnionemi ze sobą, gdy krew o kawał gruntu przelewać się miała, gdy mąż wezwał na pomoc nienawistnych Krzyżaków – ona zgodnie ze swym charakterem, energicznie przeciw tak smutnemu objawowi powstaje (…)"[112]. Grażyna została przedstawiona nie jako słaba, bezwolna niewiasta godząca się na zdradę własnego narodu, lecz jako mądry doradca, wspierający praworządne rządy, odrzucający bierną postawę wobec zdrady i zgubnych dla państwa działań. Kierując się w życiu rozsądkiem i instynktem, kultywując rodzime tradycje, prawa moralne i etos rycerski, a przede wszystkim znając swoje powinności wobec własnego kraju jako „niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha!"[113] heroicznie przeciwstawiła się decyzjom Litawora. Stała się jednym z pierwszych mickiewiczowskich bohaterów będących uosobieniem żarliwego patriotyzmu, walczących w osamotnieniu i poświęcających bohatersko swoje życie w obronie ojczyzny.

W tym miejscu warto dodać, że utwór Mickiewicza wielokrotnie przyrównywany był do *Iliady* Homera zarówno pod względem formy literackiej, jak i zawartej w niej treści. Bohaterowie wykreowani przez wieszcza przypominają swoimi postawami i czynami postaci homeryckiego eposu, odnosząc się równocześnie do współczesnej poecie sytuacji politycznej Polski. Podobnie jak Achilles, Litawor był mężczyzną hardym i porywczym, łatwo wpadającym w młodzieńczy gniew, nad którym nie umiał zapanować: „Snać, że poskromić nie mógł wnętrznej wrzawy / I w pogodniejsze wystroić się lice, / (…) Widna posępność zmarszczonego czoła, / Przycięte usta, oczu błyskawica / I surowego zagorzałość lica".

Był czasem zbyt pewnym siebie, a przede wszystkim był butny i uparty, szczególnie w chwilach gniewu nie umiał słuchać rad i przestróg, lecz tkwił w swoich często błędnych decyzjach, o czym świadczą słowa jego wiernego sługi Rymwida: „Namowom cudzym mało daje ucha / I, nie lubiący w długie brnąć wywody, / Zamiary knuje w swojej głębi ducha, / A skoro uknuł, nie dba na przeszkody / I hamowany, tym srożej wybucha".

Czując się upokorzony i oszukany, nie umiał zrezygnować dla dobra państwa ze swojego gniewu wobec, w jego mniemaniu, niesprawiedliwości księcia Witołda. Z powodu osobistej urazy postąpił niehonorowo, narażając swoje dobre imię na hańbę, a swój lud na zagładę. Dopiero ofiarna śmierć Grażyny ostudziła jego emocje i sprawiła, że dostrzegł niegodziwość i zgubność własnych czynów wobec ludu i państwa.

Z postacią Litawora, podobnie jak w *Iliadzie*, zostali zestawieni na zasadzie przeciwieństwa dwaj inni bohaterowie. Wierny sługa Rymwid niczym jak homerycki Nestor służył swą mądrością i rozwagą. Potęgę państwa widział w więzi braterskiej oraz w kulcie starych zwyczajów i rycerskiego honoru. Nie mógł pogodzić się ze zdradą swego ludu i paktowaniem ze śmiertelnym wrogiem, dostrzegając w tym zgubę swojego kraju: „Brat przeciw bratu ma podnosić dłonie! / Wczora wyszczerbił na Niemcach topory, / Dziś ma je ostrzyć ku Niemców obronie? – / Zła jest niezgoda, ale gorszą zgodą / Chcesz nas pojednać; raczej ogień z wodą"!

Jego postawę przesiąkniętą patriotyzmem cechowała jednak bierność, co odróżnia go od Grażyny. Księżna przedstawiona została jako kochanka i powiernica Litawora, a także jako oddany przyjaciel i mądra doradczyni w rządach: „Tak zjednoczona zabawą i trudem, / Osłoda smutku, spólniczka wesela, / Nie tylko łoże i serce podziela, / Lecz myśli jego i władzę nad ludem. / Wojny i sądy i tajne układy / Częstokroć od jej zależały rady – / (…) Owszem, cudzemu pilnie kryła oku, / Z jaką potęgą w sercu męża władnie".

Na wieść o czynach Litawora nie poprzestała jedynie na rozmowie z nim, lecz wykazując się niezwykłym hartem ducha, biorąc odpowiedzialność za jego decyzje, sama przywdziała zbroję, by wyruszyć do walki. Kierując się głęboko zakorzenionym w sercu prawem moralnym, poczuciem sprawiedliwości i miłości do ojczyzny, postąpiła wbrew swojemu mężowi i odrzuciła kolaborację z krzyżakami. Poświęciła swoje życie w imię słusznej sprawy, ratując honor męża i poddanych.

[109] *Literatura polska*…, s. 326–327; Witkowska A., Przybylski R.: *Romantyzm*. Warszawa 2003.

[110] *Literatura polska*…, s. 326.

[111] *Ibidem*, s. 327.

[112] Chmielowski P.: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*. Kraków 1894, s. 70–72.

[113] Mickiewicz A.: *Konrad Walenrod I Grażyna*. Paryż 1851, s. 159–235.



Projekt pomnika trzech wieszczów, Wiktor Brodzki, 1870–1871, rysunek; reprod. z. „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 204, il. s. 257



Projekt pomnika trzech wieszczów, Aleksander Korpal, b.d.; reprod. z: Lang E.: Pędzlem i dłutem – Korpalowie. *Kraków 2012, il. s. 27*

Podobnie jak Patrokles, księżna ubrana w zbroję męża, bohatersko walczyła jako Litawor i mężnie zginęła nierozpoznana przez swoich poddanych i wrogów. Jej śmierć stała się punktem zwrotnym w postępowaniu litewskiego księcia. Odrzucił on osobistą urazę i żal do Witołda i ekspiacyjnie, jako Czarny Rycerz, przyłączył się do bitwy z krzyżakami, aby pomścić śmierć Grażyny i doprowadzić do wielkiego zwycięstwa.

Tak rozumiane postaci Grażyny i Litawora sprawiają, że krakowski pomnik zdaje się mieć głęboko patriotyczny wydźwięk. Jego fundator wzniósł nie tylko monument ku czci wieszcza i nie tylko przybliżył widzom treść jednego z ważniejszych utworów narodowego poety, lecz przedstawił mickiewiczowską wizję patriotyzmu i walki o wolność Polski. Świadomie wybrany literacki epizod zdaje się krytykować bierność wobec zaborcy i, szczególnie popularny w środowisku krakowskim, lojalizm. Pomnik w ten sposób stał się swoistym apelem, skierowanym głównie do młodych ludzi, wzywającym do czynnej walki w obronie zniewolonego kraju.

Plantacyjny pomnik Grażyny niósł ze sobą ważne ideowe, patriotyczne przesłanie, lecz przede wszystkim był wyrazem pamięci krakowian o romantycznym piewcy polskości, Adamie Mickiewiczu. Do powstania rzeźby znacznie mogły przyczynić się ciągnące się od schyłku lat siedemdziesiątych XIX stulecia przygotowania do wielkich krakowskich uroczystości powtórnego pochówku Adama Mickiewicza na Wawelu[114], jak również liczne próby zrealizowania pomysłu wzniesienia w Krakowie monumentu ku uczczeniu tego wybitnego poety[115].

W 1869 roku we Lwowie, podczas bankietu z okazji wykładów Karola Libelta (1807–1875), znany historyk Henryk Schmitt (1817–1883) zaproponował wzniesienie pomnika trzech wieszczów: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego[116]. Zawiązał się wówczas tymczasowy społeczny komitet pomnikowy we Lwowie. Równocześnie, za zgodą prezydenta Józefa Dietla (1804–1878), rozpoczęto zbiórkę w Krakowie. W listopadzie 1869 roku ogłoszono konkurs, który został rozstrzygnięty na początku 1870 roku. Niestety inicjatywa ta nie spotkała się z dużym odzewem i na konkurs nadesłano zaledwie dwie prace autorstwa Antoniego Kurzawy (1842–1898) z Monachium i Wiktora Brodzkiego (1826–1904)

[114] Zamiar sprowadzenia do Krakowa zwłok Adama Mickiewicza narodził się w 1869 r., kiedy na łamach „Kraju" ukazała się odezwa nawołująca do uczczeniu wieszcza pochówkiem na Wawelu. W czerwcu 1884 r. kapituła katedralna krakowska wyraziła zgodę na powtórny pochówek, który odbył się za zgodą cesarza Franciszka Józefa dopiero 4 lipca 1890 r. Rożek M.: *Wawel i Skałka. Panteony polskie*. Wrocław 1995, s. 107–112.

[115] Komitet zawiązany w 1879 r. przez kilkanaście lat dyskutował nad formą i lokalizacją pomnika, który ostatecznie wzniesiono dopiero w 1891 r. na płycie krakowskiego Rynku.

[116] Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika*…, s. 12, 13.

z Rzymu. Do realizacji komitet wybrał drugi rysunek, którego reprodukcja pojawiła się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" w 1871 roku[117]. Na architektonicznym cokole dekorowanym trzema płaskorzeźbionymi lirami na jego licu, artysta wyobraził figury polskich wieszczów. Postać Mickiewicza góruje nad dwójką siedzących po jego bokach poetów. Nad nimi unosi się anioł trzymający ponad ich głowami trzy wieńce laurowe.

Z powodu trudnej sytuacji politycznej oraz braku odpowiednich funduszy pomysł nie został urzeczywistniony. Na przełomie XIX i XX stulecia do idei rzeźbiarskiego upamiętnienia trzech polskich wieszczów powrócił krakowski rzeźbiarz Aleksander Korpal (1881–1960)[118]. W znanym jedynie z fotografii gipsowym modelu artysta nawiązał formalnie do dzieła Brodzkiego, przedstawiając trzech poetów otoczonych opiekuńczo skrzydłami anioła. Artysta nie wyobraził jednak glorii poetów, lecz symboliczną, mistyczną ofiarę. Centralnie wyobrażony Mickiewicz unosił w górę kielich, a stojący po jego prawej stronie Słowacki przyciskał do piersi koronę cierniową. Na znak wspólnej ofiary poeci podawali sobie dłonie. Rzeźba była swoistą parafrazą koncepcji romantycznego mesjanizmu, będącego kultem cierpienia i sakralizacją ofiary narodu polskiego.

Idea wzniesienia monumentu wieszczów doby romantyzmu nie została nigdy zrealizowana. Jednak w 1879 roku podczas balu jubileuszowego Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1878), dzięki inicjatywie młodzieży studenckiej skupionej wokół krakowskiej Czytelni Akademickiej, postanowiono ufundować ze społecznych składek pomnik ku czci Adama Mickiewicza w Krakowie. Powołano wówczas komitet pomnikowy, w skład którego weszli: Mikołaj Zyblikiewicz (1823–1887), Józef Majer (1808–1899), Józef Łepkowski (1826–1894), Marian Sokołowski (1839–1911), Tomasz Pryliński (1847–1895), Władysław Łuszczkiewicz (1828-1900) i Jan Bogdanik[119]. Przez kolejnych niemal 20 lat toczyła się dyskusja dotycząca zarówno wyglądu przyszłego pomnika, jak i jego lokalizacji. W ciągu tego czasu pojawiło się wiele propozycji jego umiejscowienia, jak place Dominikański, Franciszkański, Szczepański oraz skwer przed kościołem Reformatów, spośród których zarysowały się trzy zasadnicze koncepcje, począwszy od płyty Rynku Głównego, przez plac Mickiewicza przed Collegium Novum, a skończywszy na placu u zbiegu ulicy Sławkowskiej i Plant.

W 1882 roku został rozstrzygnięty pierwszy publiczny konkurs przygotowawczy, na który nadesłano 27 projektów[120]. Nagrodzono dwie prace autorstwa Tomasza Dykasa (1850–1910) i Teodora Rygiera (1841–1913), a także wyróżniono wizyjną, malarską koncepcję Jana Matejki (1838–1893). Jednak większość prezentowanych, pierwotnie w krakowskich Sukiennicach, a następnie w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych projektów, spotkało się z druzgocącą krytyką. Karol Matuszewski (1842–1902) w artykule *Projekt pomnika Mickiewicza wobec środków i zadań skulptury monumentalnej*, opublikowanym w „Bibliotece Warszawskiej" pisał: „Stracilibyśmy tu zaiste czas, gdybyśmy chcieli zatrzymywać się tu nad artystyczną wartością każdego z nadesłanych projektów; nie tylko bowiem większa ich liczba takiej wartości w najmniejszym nie posiadała stopniu, ale i te



Model pomnika Adama Mickiewicza, Teodor Rygier, 1885; reprod. z: „Tygodnik Ilustrowany" 1888, nr 278, il. s. 64

nieliczne nawet, które do lepszych należały, nie wniosły do idei pomnika żadnej świeższej, głębszej, prawdziwie artystycznej myśli"[121]. W dużej mierze projekty miały charakter konwencjonalnych XIX-wiecznych monumentów pamiątkowych z figurą wieszcza na architektonicznym cokole. Postać Mickiewicza wielokrotnie otoczona była figurami alegorycznymi lub postaciami z mickiewiczowskich dzieł, w tym z poematu *Grażyna*. W projekcie Dykasa pomnik zdobiła płaskorzeźba *Grażyna wychodząca do boju*, a w kompozycji autorstwa Cypriana Godebskiego (1835–1909) pełnoplastyczna figura tej bohaterki siedząca na dekoracyjnym krześle. Rzeźbiarskie odwołania do wspomnianego poematu pojawiły się także w projektach „konkursu stanowczego" (ostatecznego), rozstrzygniętego w 1885 roku[122]. Na konkurs nadesłano 31 modeli, które w większości posiadały niezwykle rozbudowaną kompozycję cokołu, o czym pisał w „Kurierze Warszawskim" Bronisław Prus (1847–1912): „(…) główny bohater, Mickiewicz, znika w ciżbie dodatków. Zdawałoby się rzeczą nieprawdopodobną, a przecie tak jest, że prawie w każdym modelu albo podstawa

[117] *Projekt pomnika Trzech Wieszczów*. „Tygodnik Ilustrowany" 1874, nr 204, il. s. 257.

[118] Lang E.: *Pędzlem i dłutem – Korpalowie*…, s. 27.

[119] Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika*…, s. 15–24.

[120] *Ibidem*, s. 16.

[121] Matuszewski K.: *Projekt pomnika Mickiewicza wobec środków i zadań skulptury monumentalnej*. „Biblioteka Warszawska" 1883, t. 2, s. 252–271.

[122] Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika*…, s. 25–27.



Pomnik Adama Mickiewicza w Poznaniu, Władysław Marcinkowski, 1904 (niezachowany), pocztówka; reprod. z: http://fotopolska.eu/Poznan/b86647,Pomnik_Adama_Mickiewicza.html [dostęp: 5 listopada 2012 r.]

pożera Mickiewicza, albo on sam rozpływa się w mnóstwie otaczających go figur"[123]. Artyści często projektowali architektoniczne cokoły dekorowane płaskorzeźbionymi płytami ze scenami narracyjnymi, otoczone pełnoplastycznymi figurami będącymi bohaterami takich utworów, jak *Pan Tadeusz, Konrad Wallenrod, Dziady* i *Grażyna*. Postać Grażyny pojawiła się m.in. w projektach pod godłem: „Myśli moje! Gwiazdy moje!" Walerego Gadomskiego (1833–1911) i Teodora Talowskiego (1857–1910), „Astra" Piusa Welońskiego (1849–1931) i „Trwalszy i pierwiej niż my jemu, sam sobie postawił pomnik" Jana Kryńskiego (1849–1890). „Milczkiem sunąca" z „mieczem dobytym" Grażyna została wyobrażona także – pomiędzy ogromem mickiewiczowskich postaci – w budzącym wiele emocji rysunku projektowym Jana Matejki[124]. Co ciekawe, wśród tematów kilkakrotnie artyści powracali do tematu pogrzebu Grażyny. Po trwających przez blisko 10 lat dyskusjach wokół krakowskiego monumentu, ostatecznie w 1888 roku rozstrzygnięto konkurs. Zwyciężył projekt Cypriana Godebskiego i Alberta Bitnera (1845–1902). Główna kompozycja nawiązywała do idei pomnika trzech wieszczów Wiktora Brodzkiego, przedstawiając siedzącego Mickiewicza, którego głowę dekorowała wieńcem laurowym alegoryczna figura Sławy. W partii cokołu rzeźbiarz przedstawił podobne figury, jak we wcześniejszym projekcie, a wśród nich Grażynę i Wallenroda. Ostatecznie jednak komitet wskazał do realizacji projekt nagrodzony drugą nagrodą autorstwa Teodora Rygiera (1841–1913), który ostatecznie rezygnował z obrazowania postaci literackich na rzecz figur alegorycznych przedstawiających Ojczyznę, Naukę, Poezję i Męstwo oraz inskrypcji na cokole: *Adamowi Mickiewiczowi Naród*.

Pomimo zakończenia konkursu wciąż trwała burzliwa dyskusja, szczególnie na łamach krakowskiej prasy, dotycząca lokalizacji mickiewiczowskiego monumentu. Z tego powodu w 1889 roku, po podpisaniu umowy z autorem zwycięskiego projektu Teodorem Rygierem[125], komitet pomnikowy wykonał drewniany model pomnika w naturalnej skali. Był on obwożony, podobnie jak kilkanaście lat później pomnik Józefa Dietla, po krakowskich „rozmaitych zakątkach i rozstajnych drogach" w poszukiwaniu odpowiedniego dla jego ustawienia miejsca, czemu towarzyszyło, jak komentował „Architekt" „„rozweselenie szerokich tłumów publiczności"[126]. Nim pomnik ostatecznie stanął na płycie Rynku Głównego w 1891 roku, kilkakrotnie powracano do pomysłu usytuowania go w obrębie plantacji, m.in. na specjalnie zaprojektowanym placu u zbiegu ulic Sławkowskiej i Długiej oraz przed nowo wybudowanym gmachem Collegium Novum. Najciekawsze rozwiązanie zaproponował jednak Stanisław Górski[127]. Zasugerował on ogrodowe wnętrze przy plantacyjnej alei prowadzącej na Wawel, w miejscu stojącej od lat osiemdziesiątych XIX stulecia statuy Grażyny, która, co podkreślał autor, przez wiele lat pełniła w lokalnej świadomości funkcję pomnika wieszcza. Pomysłodawca tego projektu równocześnie propagował,

[123] Prus B.: *Wystawa projektów na pomnik Mickiewicza*. „Kurier Warszawski" 1885, nr 180b, z 2 lipca, s. 1, 2.

[124] Matejko J.: List objaśniający ideę pomnika, cyt. za: Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika*…, s. 50.

[125] Ibidem, s.76.

[126] Leszczyc O.: *Współczesne pomniki w Krakowie*. „Architekt" 1906, nr 4, s. 91–94.

[127] *Ankieta w sprawie uporządkowania Rynku krakowskiego*. „Polski Kraków" 1907, z. 2, s. 38–42.



Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie, Cyprian Godebski, 1898, pocztówka; reprod. z: http://fotopolska.eu/119250.foto.html [dostęp: 5 listopada 2012 r.]



Pomnik Adama Mickiewicza we Lwowie, Antoni Sulima Popiel, 1904, pocztówka; w zbiorach prywatnych

aby fundowane w przyszłości posągi poetów były lokowane nie w architektonicznych założeniach, lecz wśród miejskiej zieleni, kontynuując myśl zapoczątkowaną przez dr. Henryka Jordana. Po licznych dyskusjach pomnik ostatecznie odsłonięto 26 czerwca 1898 roku na płycie Rynku Głównego.

Plantacyjna kompozycja Grażyny autorstwa Alfreda Dauna była pierwszym w Krakowie pomnikiem upamiętniającym postać Mickiewicza. Kilka lat później, pomiędzy 1894 a 1901 rokiem, Jordan ufundował kolejny pomnik wieszcza, tym razem jednak w formie kameralnego popiersia do założonego przez siebie publicznego ogrodu[128]. Rzeźba, wykonana ponownie przez Alfreda Dauna, stanowiła element galerii wielkich Polaków, której funkcją było nie tylko upamiętnianie zasłużonych dla polskiej historii i kultury postaci, ale również edukacja patriotyczna młodzieży spędzającej w parku wolny czas. W 1898 roku na Rynku Głównym ustawiono potężny, opisany wyżej pomnik. Stał się on jednym z najsłynniejszych monumentów romantycznego wieszcza w Polsce i na dobre przyćmił pamięć o mickiewiczowskich fundacjach Jordana. W przeciwieństwie do plantacyjnej Grażyny powielał on jednak konwencjonalne formy innych pomników ku czci wieszcza wznoszonych w XIX i na początku XX stulecia na ziemiach polskich. Dlatego też warto w tym miejscu krótko wspomnieć o ich formie i dziejach.

Pierwszym pomnikiem Adama Mickiewicza na ziemiach polskich był monument wzniesiony w Poznaniu według projektu działającego w Paryżu rzeźbiarza Władysława Oleszczyńskiego (1807–1866)[129]. Poznański komitet pomnikowy zawiązał się tuż po śmierci poety w 1856 roku. Początkowo jednak władze pruskie nie wyrażały zgody na jego fundację. Dopiero po interwencji komitetu w Berlinie, uzyskano zgodę na jego wzniesienie od ówczesnego pruskiego regenta, Wilhelma Hohenzollerna (1797–1888). Pomnik został uroczyście odsłonięty wiosną 1859 roku. Był to typowy XIX-wieczny monument

[128] Spis prac rzeźbiarskich Alfreda Dauna sporządzony przez Fryderyka Dauna, ANK, Spuścizna rodziny Daunów, nr inw. Sp.D. 2, s. 465–473; Torowska J.: *Parki…* Park im. dra Henryka Jordana, s. 34, 35.

[129] Komitet pomnikowy zawiązany w 1896 r. powierzył wykonanie pomnika Władysławowi Oleszczyńskiemu, działającemu w Paryżu. Wybór artysty wynikał z jego doświadczenia w realizacji rzeźby monumentalnej, a także z powodu jego osobistej znajomości z Adamem Mickiewiczem. Na przełomie 1856 i 1857 r. rzeźbiarz wykonał model pomnika, który został uroczyście odsłonięty w 1859 r. Pomnik autorstwa Oleszczyńskiego, jak również jego kopia w brązie autorstwa Władysława Marcinkowskiego zostały zniszczone przez Niemców w 1939 r. W 1998 r. pierwszy poznański pomnik wieszcza został zrekonstruowany przez Józefa Petruka. Grot Z.: *Dzieje pomnika Mickiewicza w Poznaniu (1856–1939)*. Poznań 1998; Matusik P.: *Poznańskie pomniki Adama Mickiewicza*. „Kronika Miasta Poznania" 2001, nr 2, s. 74–90.



Pomnik Adama Mickiewicza w Krynicy, Antoni Sulima Popiel, 1906, pocztówka; w zbiorach prywatnych

z figurą całopostaciową poety na prostym architektonicznym cokole. W 1904 roku został on przeniesiony na dziedziniec Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a w jego miejsce umieszczono wierną kopię z brązu. Nowy pomnik, wykonany przez wielkopolskiego artystę Władysława Marcinkowskiego (1858–1947), został rozbudowany o dekoracyjną balustradę z pełnoplastycznymi figurami: dziewczyny z kwiatami i chłopca z urną, symbolizującą przeszłość.

Kolejne pomniki wieszcza powstały z okazji setnej rocznicy jego urodzin w 1898 roku w Stanisławowie – dzieło Tadeusza Błotnickiego (1858–1928)[130], w Przemyślu, Tarnopolu i Złoczowie autorstwa Tomasza Dykasa (1850–1910)[131] oraz w Warszawie, projektu Cypriana Godebskiego[132]. Odsłonięcie ostatniego wspomnianego pomnika, choć z powodu zarządzenia władz zaborczych przebiegło niezwykle pospieszne i w całkowitej ciszy, było opisywane przez ogólnopolską prasę jako ważne wydarzenie patriotyczne. Na łamach krakowskiego „Czasu" opublikowano wówczas niewygłoszone z powodu cenzury przemówienie Sienkiewicza, w której pisarz wskazywał na sens polityczny pomnika: „Powstał on w hołdzie dla wodza duchowego narodu, organizatora świadomości narodowej i w kulcie dla niego jednoczył się cały naród"[133]. Monumenty powielały skromną, pierwotną formę poznańskiego dzieła, wyobrażając figurę stojącego samotnie wieszcza, jednak w Warszawie architektoniczny cokół zastąpiono kolumną. Ten typ podstawy pomnika kilkakrotnie pojawił się w projektach dla Krakowa wykonanych na konkurs w 1885 roku, które mogły stanowić pewną inspirację dla Godebskiego. Ponownie motyw ten pojawił się we Lwowie w dziele krakowskiego rzeźbiarza Antoniego Sulimy Popiela (1865–1910), zrealizowanym dopiero w 1904 roku[134]. W tym wypadku artysta wzbogacił dodatkowo monument o figurę geniusza wręczającego poecie wieniec wawrzynu.

[130] Biriulow J.: *Rzeźba lwowska*…, s. 113.

[131] Pomniki autorstwa Tomasza Dykasa zostały wzniesione na placu Dominikańskim w Przemyślu w 1891 r. dla uczczenia sprowadzenia szczątków Adama Mickiewicza na Wawel, w Tarnopolu w latach 1894–1895 oraz w Złoczowie w latach 1898–1899 (niezachowany). Pomniki te powstały na podstawie akademicko modelowanych projektów realizowanych na mickiewiczowskie konkursy w Krakowie w latach 80. XIX stulecia. Dykas był również autorem projektu pomnika Mickiewicza dla Lwowa z 1897 r. Został on odrzucony przez jury konkursowe, jednak Rada Szkolna Krajowa zleciła mu rok później wykonanie na jego podstawie gipsowych statuetek dla szkół. Biriulow J.: *Rzeźba lwowska*…, s. 108.

[132] W 1897 r. z okazji zbliżającej się setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza na łamach prasy pojawił się pomysł jego pomnikowego uczczenia. Ideę tę podjął Henryk Sienkiewicz, dzięki któremu został powołany społeczny komitet budowy pomnika z księciem Michałem Radziwiłłem na czele. Wykonanie monumentu powierzono Cyprianowi Godebskiemu, a zaprojektowanie jego otoczenia architektom Józefowi Piusowi Dziekońskiemu i Władysławowi Marconiemu. Po licznych dyskusjach dotyczących autora projektu, formy pomnika i jego lokalizacji ostatecznie zaakceptowano trzeci, najbardziej skromny i tradycyjny projekt. Uroczyste odsłonięcie pomnika, w całkowitej ciszy wymuszonej przez cenzurę władzy, na Krakowskim Przedmieściu nastąpiło 24 grudnia 1898 r. Pomnik został wysadzony przez Niemców w 1944 r., a następnie zrekonstruowany przez zespół kierowany przez Jana Szczepkowskiego w 1950 r. Jarnuszkiewiczowa J.: *Pomnik Mickiewicza*. Warszawa 1975; Grzesiuk-Olszewska I.: *Warszawska rzeźba*…, s. 52–58.

[133] [Mowa H. Sienkiewicza na odsłonięcie pomnika A. Mickiewicza]. „Czas" 1899, nr 4, z 5 stycznia, s. 4.

[134] Pomysł wzniesienia pomnika Adama Mickiewicza narodził się już w 1856 r. Do idei tej powracano kilkakrotnie jednak dopiero pod koniec XIX w. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza utworzyło komitet przygotowań do obchodów stulecia urodzin poety. Jednym z punktów programu obchodów było wzniesienie pomnika poety. W 1898 r. został powołany komitet pomnikowy, który rok później rozpisał konkurs na monument Mickiewicza. Na konkurs nadesłano 23 prac, spośród których został wybrany projekt Pawła Popiela. Pod koniec 1899 r. został przygotowany ostateczny projekt, zrealizowany w latach 1902–1904. Uroczyste odsłonięcie pomnika na placu Mariackim (obecnie plac Mickiewicza) odbyło się 30 października 1904 r. *Pomnik Adama Mickiewicza* (na podstawie pracy magisterskiej: Masyk R.: „Pomniki Lwowa od drugiej połowy XIX w. do lat 80. XX w." [online]. Lwów, Centrum Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej [dostęp: 12 kwietnia 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://www.lvivcenter.org/pl/lia/description?ci_objectid=19.



Grażyna i Litawor, *Jan Tysiewicz, rysunek reprod. z: Mickiewicz A.:* Konrad Wallenrod i Grażyna*, z przekładem francuskim i angielskim Krystyna Ostrowskiego i Leona Jabłońskiego, wydanie ozdobne wykonane pracą, nakładem i staraniem Jana Tysiewicza. Paryż 1851; w zbiorach Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, nr inw.47.176; reprod. z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grazyna_Mickiewicz_3.jpg [dostęp: 20 stycznia 2013 r.]*



Grażyna*, Juliusz Kossak, b.d., pocztówka, lata 20. XX w.; w zbiorach prywatnych*

Pomniki Adama Mickiewicza wzniesione na przełomie XIX i XX stulecia zasadniczo ograniczały się do realistycznego, konwencjonalnego przedstawienia stojącego wieszcza z prawą dłonią położoną na piersi, ubranego w typowy XIX-wieczny surdut i narzucony na ramiona płaszcz, układający się w ciężkie draperie. Czasem były one uzupełniane o pojedyncze figury alegoryczne, jak w przypadku Poznania czy Lwowa, jednak ich kompozycje dalekie były od rozbudowanych, a wręcz przeładowanych figuratywnie krakowskich projektów, wpisujących się doskonale w nurt europejskiej pomnikomanii XIX stulecia. Natomiast w Krynicy w 1906 roku, wspomniany twórca lwowskiego monumentu, zrezygnował z całopostaciowego przedstawienia na rzecz popiersia Mickiewicza[135]. Do kompozycji wprowadził jednak, podobnie jak we Lwowie, dodatkową pełnoplastyczną statuę. U stóp postumentu wyobraził dziewczynę w stroju ludowym z naręczem kwiatów, najczęściej interpretowaną jako bohaterka *Pana Tadeusza*, Zosia. Jest to drugi przykład, po Krakowie, nawiązania do utworów wieszcza przez wprowadzenie do mickiewiczowskiego monumentu rzeźbiarskich wyobrażeń literackich bohaterów. Z tego powodu krynicki pomnik wydaje się najbliższy ideą formalną do krakowskiej kompozycji, jednak wydaje się on nie mieć tak rozbudowanego przesłania treściowego jak pomnik Grażyny.

Krakowski pomnik autorstwa Alfreda Dauna jest niezwykle ciekawym przykładem, rzeźby monumentalnej z ostatniej ćwierci XIX stulecia, korespondującym treściowo i formalnie z mickiewiczowskim utworem literackim i europejskimi dziełami rzeźbiarskimi. Główną postacią plantacyjnej kompozycji jest „piękna księżna" Grażyna „z cór nadniemeńskich pierwsza krasawica", dziedziczka Lidy i małżonka litewskiego księcia Litawora. Wyobrażona została, zgodnie ze słowami poety, jako niewiasta łącząca w sobie dziewczęcą świeżość i powagę dojrzałej kobiety: „A chociaż wiekiem od młodej jutrzenki / Pod lat niewieścich schodziła południe, / Oboje: dziewki i matrony wdzięki/ Na jednym licu zespoliła cudnie. / Powagą zdziwi a świeżością znęca – / Zda się, że lato oglądasz przy wiośnie, / Że kwiat młodego nie stracił rumieńca, / A razem owoc wnet pełni dorośnie".

Rzeźba przyciąga uwagę nie tylko pięknem przedstawionej bohaterki, lecz również jej silnie zbudowanym ciałem, które, zgodnie z poematem, odróżniało ją od innych niewiast, dorównując wysokością wzrostowi małżonka: „Nie tyl-

[135] Idea wzniesienia pomnika Mickiewicza w Krynicy narodziła się w 1883 r., podczas przyjęcia wydanego na cześć przebywającego wówczas w tym mieście ostatniego żyjącego przyjaciela wieszcza, Edmunda Odyńca. Pomnik autorstwa Antoniego Popiela został odsłonięty 12 sierpnia 1906 r. *Pomnik Adama Mickiewicza* [online]. Krynica [dostęp: 12 kwietnia 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://krynica.org/index.php?pomnik-adama-mickiewicza.

ko licem nikt jej nie mógł sprostać: / Ona się jedna w dworze całym szczyci, / Że bohaterską Litawora postać / Wzrostem wysmukłej dorówna kibici".

Artysta w plantacyjnej kompozycji przedstawił zatrzymaną w kadrze, pełną napięcia scenę, w której Grażyna zakrada się do komnaty śpiącego Litawora i wykrada jego zbroję, aby wyruszyć do walki z krzyżakami: „(…) ciemno było w komnacie i głucho / Książę strudzony zasnął na oboje ucho./ Stanęła podle łoża, lecz nie śmiała budzić, / Czy nie chcąc darmo prosić, czy sennego trudzić. / Ale w rychle na obrot rzuciła się nowy: / Bierze szablę, książęciu leżącą u głowy – / Pancerz kładzie, mężowski płaszcz na piersiach / zwiesza"[136].

Nie chcąc zbudzić księcia, w ciszy i skupieniu wymyka się z komnaty w męskim przebraniu – książęcej zbroi, w hełmie z jeszcze niezamkniętą przyłbicą, która za chwilę skryje przed poddanymi jej tożsamość: „Szatę miał, w jaką stroi się na boje, / Całą od sutej błyszczącą czerwieni; / Głowę pod hełmem, piersi miasto zbroje / Pancerz obwijał z żelaznych pierścieni, / W lewicy tarczę mniejszego obłęku, / A pas od miecza na prawym niósł ręku".

W zdenerwowaniu i niepewności przypina miecz, niezgodnie z rycerskimi zasadami – nad prawym bokiem, co po chwili zauważa jej giermek: „Gniewem lub troską zdał się kołatany, / (…) Drżący z rąk giermka wziął łuk i kołczany, / Miecz nawet zwiesił ponad prawy bokiem, / A chociaż wszyscy omyłkę widzieli. / Przestrzegać pana nikt się nie ośmieli".

Obok Grażyny rzeźbiarz przedstawił śpiącego, nagiego Litawora, który strudzony rozmową ze sługą Rymwidem, odpoczywa przed zaplanowaną wyprawą na Lidę: „Ja legnę; może duch troskliwy spocznie / I ciało trochę pokrzepię na zdrowiu, Bom trzy dni nie spał. (…)!" / To powiedziawszy, usiadł i w dłoń klasnął; / Skoczyli słudzy – kazał zwlekać szaty / I legł (…)".

Młody, muskularny mężczyzna śpi, lecz czujnie i niespokojnie. Jego twarz jest pochmurna, całe ciało napięte, a w zaciśniętej dłoni trzyma róg myśliwski w gotowości do pobudki i przywołania rycerstwa do walki.

Figury z krakowskiego pomnika wydają się posiadać pewne analogie z ikonografią greckich bogów. Grażyna przypomina postać Ateny, greckiej bogini mądrości, a przede wszystkim walki o słuszną sprawę oraz wojny sprawiedliwej[137]. Była ona przedstawiana w antycznej szacie lub w zbroi, hełmie z dekoracyjną przyłbicą lub pióropuszem oraz włócznią i potężną tarczą w dłoniach. Jej temat, wywodzący się ze starożytności, był często podejmowany w sztuce, szczególnie w rzeźbie, w ciągu stuleci, czego przykładem są antyczne figury *Ateny* autorstwa Myrona (440 p.n.e.) i Fidiasza (450 p.n.e.), brązowa statua z Piraeus (340–330 p.n.e.), Ołtarz Pergamoński Zeusa i Ateny Zwycięskiej (180–160 p.n.e.) czy nowożytne realizacje jak dwie, późnobarokowe figury z ogrodu pałacowego w Brzezince Oleśnickiej, a obecnie we wrocławskim parku im. Juliusza Słowackiego[138]. Analogicznie, figurę Litawora można porównać z przedstawieniem greckiego boga Aresa, również opiekuna wojny, lecz walki krwawej i niszczącej, wojny niesprawiedliwej i zaborczej, niezważającej na prawa i zasady[139]. Bóg ten wyobrażany był jako młody, nagi mężczyzna o pięknym atletycznym ciele, z mieczem i włócznią, jak w rzeźbie *Ares Ludovisi* autorstwa Skopas z rzymskiego Palazzo Altemps (Museo Nazionale Romano w Rzymie, 395–350 p.n.e.), kopii rzymskiej figury w Willi Hadriana w Tivoli czy obrazie Jacquesa-Louisa Davida *Ares rozbrojony przez Wenus* z Królewskich Muzeów Sztuk Pięknych w Brukseli (1823–1825).

Zestawienie bohaterów z krakowskiego pomnika z wyobrażeniami greckich bogów wojny wydaje się daleko idącym porównaniem. Jednak odnosząc się do treści dzieła Mickiewicza w działaniach Litawora, pełnego złości i chęci zemsty, który w gniewie nie zważa na żadne prawa, mówiąc: „Ruszymy niezwłocznie, / Synom Kiejstuta w Lidzie zostawimy/ Godne dziedzictwo –popioły i dymy!", odnajdujemy brutalnego Aresa. Natomiast sprawiedliwej Ateny doszukać się można w czynach roztropnej, ale pełnej męstwa i hartu ducha księżnej, która nie chciała „(…) ażeby po Litwie gadano, / Że brat na bratnie następował zdrowie,/ Wziął gardło, lub dał za Grażyny wiano!".

Poszukując inspiracji dla kompozycji plantacyjnego pomnika warto odnieść się do ikonografii dzieła Mickiewicza. W XIX-stuleciu ukazały się trzy ozdobne, ilustrowane wydania *Grażyny*. Pierwsze zostało opublikowane w Paryżu w 1851 roku staraniem Jana Tysiewicza, z grafikami według jego projektu[140], kolejne w Poznaniu w 1864 roku ilustrowane przez Antoniego Zaleskiego[141] i we Lwowie w 1890 roku z rysunkami Juliusza Kossaka[142]. Najpopularniejsze były ilustracje pochodzące z ostatniego wspomnianego wydania, dzięki kolorowym reprodukcjom pocztówkowym z pierwszej ćwierci XX wieku. Również w 1881 roku „Biesiada Literacka" wydała dla prenumeratorów, jako tzw. premium, czyli specjalny dodatek w formie reprodukcji dzieł sztuki, rysunek Michała Elwira Andriollego inspirowany poematem Mickiewicza. Artyści najchętniej ilustrowali dwa fragmenty utworu: przybycie posłów krzyżackich do zamku Litawora oraz bitwę Litwinów z krzyżakami. Do najciekawszych pod względem artystycznym, należy pełna niezwykłej ekspresji i dramaturgii scena bitewna z rysunku Andriollego, zbudowana wokół pojedynku Czarnego Rycerza z komturem krzyżackim[143].

[136] *Ibidem*.

[137] Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987, s. 59.

[138] *„Cztery Cnoty" i pomnik słowackiego* [online]. „Gazeta we Wrocławiu. Dodatek lokalny „Gazety Wyborczej" [dostęp: 12 kwietnia 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,84967,5076891.html.

[139] Kopaliński W.: *Słownik*…, s. 51.

[140] Mickiewicz A.: *Konrad Wallenrod i Grażyna z przekładem francuskim i angielskim Krystyna Ostrowskiego i Leona Jabłońskiego, wydanie ozdobne wykonane pracą, nakładem i staraniem Jana Tysiewicza*. Paryż 1851.

[141] Idem: *Grażyna. Powieść litewska. Z ilustracyami Antoniego Zaleskiego*. Poznań 1864.

[142] Idem: *Grażyna. Konrad Wallenrod. Dwa poematy. Z 12-ma illustracyami kompozycyi Juliusza Kossaka*. Lwów 1890.

[143] *Grażyna wg Michała E. Andriolli'ego. Premium Biesiady Literackiej za rok 1881* [online]. Muzeum Narodowe w Krakowie [dostęp: 12 kwietnia 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://katalog.muzeum.krakow.pl/pl/work/MNK-III-ryc-11554-Gra%C5%BCyna-wg-Micha%C5%82-E-Andriolliego-Prem.

Potężna postać Litawora ukazana została w czarnej zbroi z hełmem z zamkniętą przyłbicą i pióropuszem oraz w rozwianym płaszczu, z rogiem zawieszonym u boku i mieczem groźnie wymierzonym w kierunku przeciwnika. Tysiewicz i Kossak zobrazowali także inne literackie epizody, w tym scenę rozmowy Grażyny z Litaworem we wnętrzu prywatnej książęcej komnaty. Książę, spoczywający na potężnym łożu, przedstawiony został jako dojrzały mężczyzna o gniewnym, surowym spojrzeniu, z wydatnymi wąsami (u Tysiewicza dodatkowo z gęstą brodą) i długimi włosami spiętymi przepaską, ubrany w luźną, białą szatę. Natomiast Grażyna na rysunku Tysiewicza to młodziutka, słowiańska dziewczyna, o włosach upiętych w warkocze z dekoracyjnie wplecionymi kwiatami, która z nieśmiało pochyloną głową klęczy przed rozgniewanym Litaworem. Odmiennie przedstawił ją Kossak – jako dumnie wyprostowaną dojrzałą kobietę w bogatej szacie i nakryciu głowy, której słowa nie złoszczą, lecz wprawiają księcia w pochmurną zadumę. Zestawienie tych dwóch rysunków pokazuje dwie następujące po sobie sceny burzliwej rozmowy pomiędzy książęcymi małżonkami: „Rozmowa coraz żwawsza i zmieszana, / Coraz zwolniała, coraz trudniej słychać, / Częściej głos pani, bardzo rzadko pana; / Milczał, niekiedy zdawał się uśmiechać. / Nakniec księżna padła na kolana – / Wstał, nie wiadomo: podnieść, czy odpychać – / Kilka słów potem wymówił goręcej, / A potem milczał i nie mówił więcej".

Przedstawia także dwa spojrzenia na postać Grażyny – jako delikatną, pokorną niewiastę służącą radą swemu mężowi, i jako silną kobietę, niebojącą się wyrażać opinii, która współtowarzyszy Litaworowi w rządach: „Tak zjednoczona zabawą i trudem, / Osłoda smutku, spólniczka wesela, / Nie tylko łoże i serce podziela, / Lecz myśli jego i władzę nad ludem. / Wojny i sądy i tajne układy / Częstokroć od jej zależały rady".

Taki obraz litewskiej księżnej uzupełnia inny rysunek Kossaka. Ukazuje on Grażynę jako słowiańską wojowniczkę, odzianą w zbroję i futra, która odważnie współtowarzyszy mężowi w myśliwskich wyprawach, zamiast jak inne niewiasty oddawać się domowym czynnościom: „Igłę, wrzeciono, niewieście zabawy / Gardząc, twardego imała oręża; / Często, myśliwa, na żmudzkim rumaku, / W szorstkim, ze skóry niedźwiedziej kirysie, / Spiąwszy na czole białe szpony rysie, / Pośród strzelczego hasała orszaku"[144].

Wymienione ilustracje pokazują dwie natury Grażyny – kobiecą i męską. Jako kobieta jest roztropna, nie poddaje się chorym ambicjom i emocjom w chwili gniewu, kieruje się sercem i instynktem. Jednocześnie ma w sobie męską odwagę i zdecydowanie, ceni męskie rozrywki, jak polowanie, ponad zajęcia typowe dla niewieściego stanu, a w życiu kieruje się etosem rycerskim. Podobną wymowę ma opisywany krakowski monument autorstwa Alfreda Dauna, czego dowodem jest fakt umieszczenia na licu pomnika płaskorzeźbionej kompozycji tworzonej przez hełm oraz skrzyżowany miecz z kądzielą. Symbole waleczności, męstwa oraz przynależności do stanu rycerskiego zostały zestawione z atrybutem zajęcia typowego dla kobiet. Charakteryzowały one, podobnie jak wcześniej wspomniane rysunki, postać Grażyny – roztropnej niewiasty i odważnego wojownika zarazem. Podobny motyw miecza skrzyżowanego z kądzielą wykonano kilka lat później na cokole innego krakowskiego pomnika, zaprojektowanego na pamiątkę Wandy przez Jana Matejkę[145]. W tym przypadku również atrybuty te definiowały postać silnej, niezależnej i bezkompromisowej kobiety, jaką była legendarna krakowska księżniczka.

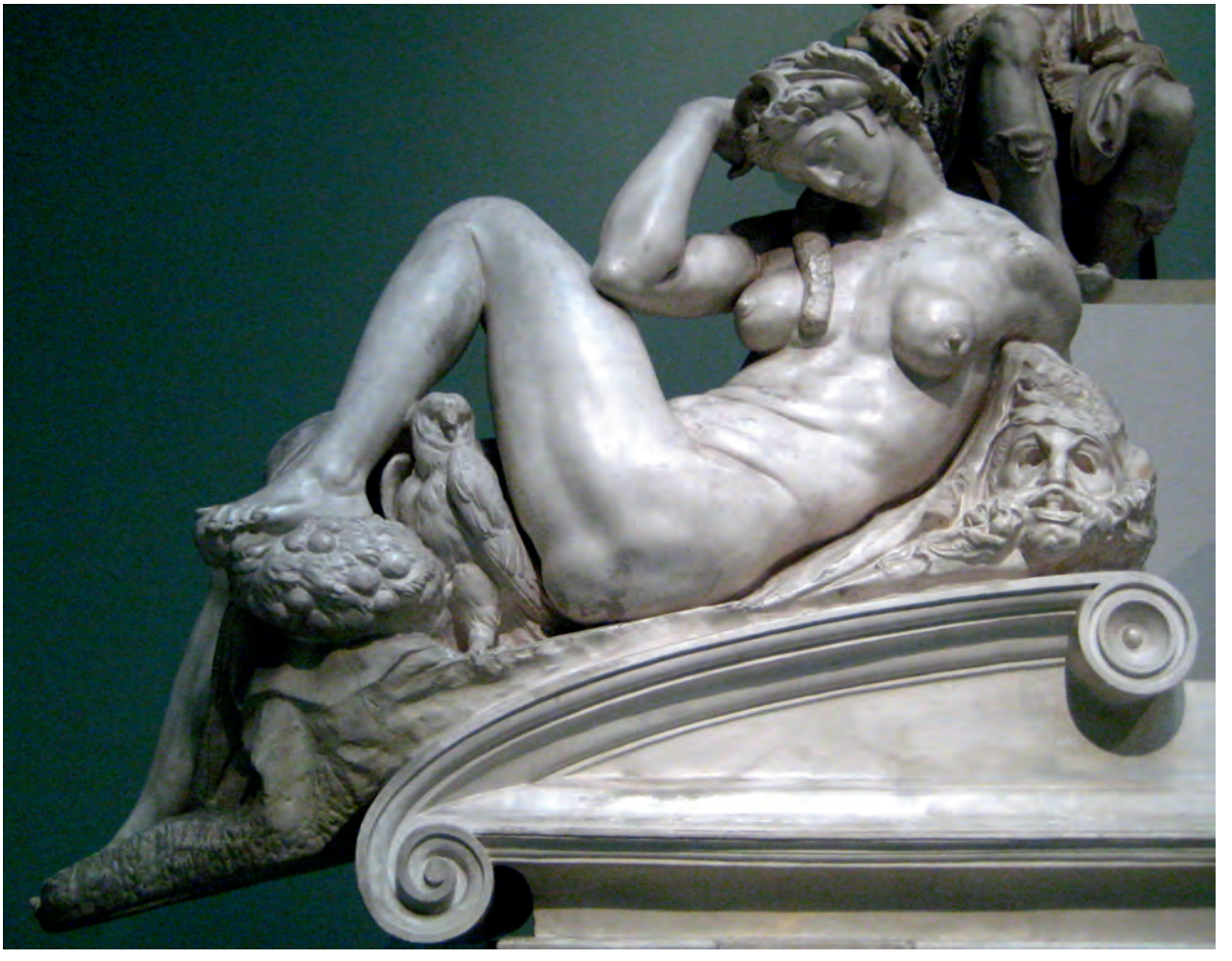


Philopoemen, *David d'Angers, 1837, w zbiorach Luwru w Paryżu; reprod. z: http://www.mlahanas.de/Greeks/Bios/PhilopoemenLouvreLP1556.html [dostęp: 20 stycznia 2013 r.]*

Analizując formę artystyczną omawianej rzeźby, pewne analogie odnaleźć można w europejskich dziełach. Dynamiczny układ figury Grażyny stojącej w silnym wykroku, ekspresyjny skręt tułowia, pochylenie ciała i charakterystyczne ułożenie ramienia sięgającego do przeciwległej nogi, nasuwa dalekie skojarzenie z niezwykle cenioną wówczas kompozycją *Philopoemen* autorstwa Davida d'Angersa z 1837 roku, znajdującą się obecnie w paryskim

[144] Mickiewicz A.: *Grażyna*. Warszawa 1994.

[145] *O pomniku Wandy*. „Józefa Czecha Kalendarz krakowski na rok 1891" 1981, R. 60.



Noc *z florenckiej kaplicy Medyceuszów, Michał Anioł, 1520–1534, rzeźba (kopia) w zbiorach Muzeum Puszkina, fot. shakko; reprod. z: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tomb_of_Giuliano_de%27_Medici_(casting_in_Pushkin_museum)_by_shakko_03.jpg [dostęp: 23 grudnia 2012 r.]*

Luwrze[146]. Równie dalekie podobieństwa dynamicznie skręconej sylwetki Grażyny można zauważyć w rzeźbie Gian Lorenzo Bernniniego *Dawid* (1623–1624, Galleria Borghese, Rzym) i Romana Lewandowskiego *Słowianin zrywający pęta* (1887, Muzeum Narodowe w Krakowie). Natomiast postać Litawora zdaje się być zainspirowana twórczością Michała Anioła. Muskularne, atletyczne ciało zostało pod względem anatomicznym w sposób perfekcyjny wyrzeźbione, zgodnie z manierą tego florenckiego artysty. Sam układ postaci wyobrażonej w pozie półleżącej, wspartej na lewym przedramieniu, z opadającą głową podtrzymywaną ramieniem opartym na udzie zgiętej nogi, jest transpozycją figury *Nocy* z florenckiej kaplicy Medyceuszów (1520–1534)[147]. Zaczerpnięcie przez Dauna inspiracji z twórczości Buonarottiego jest doskonałym przykładem tendencji panującej w rzeźbie polskiej drugiej połowy XIX stulecia. Próbując przełamać dyktat neoklasycystycznych wzorów, rzeźbiarze zaczęli sięgać do różnych stylów historycznych, odpowiadających podejmowanym przez nich tematom. Za duchowego ojca zachodzących w rzeźbie przemian wielu krytyków uznało Michała Anioła, z którego twórczości czerpano maestrię opracowania anatomicznego rzeźbionych postaci, skomplikowane, dynamiczne układy kompozycyjne oraz humanistyczną tematykę[148]. Analizując formę rzeźby, trudno jednak odnaleźć bliższe analogie bądź konkretne inspiracje, pod wpływem których powstało plantacyjne dzieło Alfreda Dauna.

Grażyna jest jedną z najpiękniejszych plantacyjnych rzeźb, malowniczo wkomponowanych we wnętrze ogrodowe. Należy również do najciekawszych pod względem formalnym i treściowym pomników w Krakowie. Klasycyzująca forma dynamicznej, rozbudowanej scenograficznie kompozycji, pełnej subtelnej parateatralnej dramaturgii jest doskonałym przykładem rzeźby monumentalnej schyłku XIX stulecia. Najciekawsza wydaje się jednak romantyczna, przesiąknięta patriotyzmem treść i wymowa pomnika,

[146] Rzeźba przedstawia Filopojmena z Megalopolis (253–183 p.n.e. lub 184 p.n.e.), greckiego stratega i przywódcę Związku Achajskiego, który wsławił się zwycięstwem nad Spartą w bitwie pod Mantineją (207 p.n.e.). Został nazwany przez anonimowego Rzymianina „ostatnim z Greków".

[147] Kaplica grobowa rodu Medyceuszów, wzniesiona przez Michała Anioła w latach 1520–1534, przy kościele San Lorenzo we Florencji.

[148] Szubert P.: *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa 1995, s. 29.

która odróżnia go od innych realizacji na terenie Krakowa, korespondując z ówczesną sytuacją polityczną kraju. Alfred Daun zobrazował jedną z najbardziej istotnych scen poematu, w której Grażyna podejmuje najważniejszą w jej życiu decyzję. Sięgając po miecz męża, buntuje się wobec jego postępowaniu i odrzuca możliwość układów z wrogiem, przedkładając nad swoje życie dobre imię narodu. Postać nagiego, a co za tym idzie bezbronnego, śpiącego Litawora możemy interpretować jako symbol części narodu polskiego, która przyjęła postawę bierną lub lojalistyczną wobec sytuacji zniewolonej ojczyzny. Podobnie jak nowogródzki książę, uśpieni Polacy nie chwytali za oręż, nie ruszali do walki, lecz godząc się z utratą wolności, oczekiwali nadejścia w przyszłości lepszej, odpowiedniejszej chwili i wezwania do podjęcia działania. Podkreśla tę postawę odłożony bezczynnie na bok róg. Litawor stał się również uosobieniem wszystkich tych, którzy pod pretekstem miłości do ojczyzny pertraktowali z wrogiem jedynie dla własnych korzyści, stając się, w mniemaniu Mickiewicza, zdrajcami Polski. Postać Grażyny jest całkowitym przeciwieństwem wobec tej postawy. Symbolizuje młodych patriotów, którzy jedynie we wspólnej walce upatrywali możliwość odzyskania wolności, dla których bierność tożsama była ze zdradą. Wydaje się, że w rzeźbie tej do głosu doszły romantyczne hasła walki narodowowyzwoleńczej, dalekie od lojalistycznej postawy charakterystycznej dla XIX-wiecznego Krakowa. Tak jak w poprzedniej fundacji, Daun zobrazował scenę pełną historiozoficznego optymizmu, przesiąkniętą wiarą w siłę narodu polskiego i w moc odniesienia zwycięstwa w walce o wolność. Pomnik miał stać się w ten sposób lekcją historii i patriotyzmu.

W obrębie Plant, dzięki licznym fundacjom zapoczątkowanym przez dr. Henryka Jordana, w ciągu XIX i XX stulecia powstała galeria polskich artystów i pisarzy. Jej ideowym uzupełnieniem stał się wkrótce cykl popiersi bohaterów historii i kultury narodowej zdobiących aleje innego krakowskiego ogrodu publicznego – parku im. dr. Henryka Jordana. Miały one spełniać przede wszystkim funkcje edukacyjne i społeczne, przybliżając mieszkańcom Krakowa dzieje i kulturę polską oraz kształtując w nich patriotyczną, obywatelską postawę, przesiąkniętą romantyczną wizją walki o wolność zniewolonego narodu. Wciąż jednak zastanawiający jest fakt, dlaczego Jordan w pomnikach wieszczów uwiecznił akurat te dwie romantyczne bohaterki. Możliwe, że na tę decyzję miały wpływ względy artystyczne, będące wynikiem inspiracji popularnymi wówczas, ilustrowanymi wydaniami romantycznych utworów. Z drugiej strony odejście od dosłownego wyobrażenia poetów mogło być wynikiem cenzury zaborców. Wprowadzenie narracyjnych kompozycji odnoszących się do konkretnych romantycznych dzieł dawało możliwość zawarcia bogatych patriotycznych treści, które, zrozumiałe dla polskiego społeczeństwa, uciekały uwadze cenzorów. Zarówno treściowe przesłanie, jak i forma artystyczna opisywanych pomników sprawiają, że należą one do jednych z najciekawszych przykładów monumentalnej rzeźby pomnikowej schyłku XIX stulecia w publicznej przestrzeni Krakowa i do dziś stanowią prawdziwą ozdobę krakowskich Plant.

The History of Monuments in Kraków. The Monuments in Honour of Juliusz Słowacki and Adam Mickiewicz Funded by Doctor Henryk Jordan in Planty Park

For nearly two centuries the green belt of Planty Park encircling the Old Town in Kraków has been a much frequented strolling, playing and meeting place in the city. That picturesque park is also important as an area where authors and their works have been commemorated; monuments in honour of people who rose to prominence in Polish history and culture were built there over a span of many years by analogy with such sights of other cities as the Ring in Vienna. Founded mostly in the nineteenth and early twentieth centuries, currently the monuments in Planty Park constitute the largest group of freestanding sculptures in public space in Kraków, and an interesting one, too. The forms of these statues are nowhere near representative of the statuomania that prevailed in nineteenth-century Europe and manifested itself through the monumental character of architectural and sculptural structures and omnipresent allegory. Rather than that, the Kraków monuments resemble small garden sculptures that in most cases have conventional figurative forms and are perfectly integrated into the surrounding greens of the park, which were landscaped by its master gardener, Bolesław Malecki, in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Two of these monuments are particularly noteworthy for their high artistic value and classical forms, namely the statues referring to the Romantic dramas *Lilla Weneda* and *Grażyna* and being classified among the rare instances of the detached transposition of literary themes into monumental sculpture in Poland. For many years these monuments have not only adorned the city park, but also commemorated two major Polish Romantic poets, Adam Mickiewicz (1798–1855) and Juliusz Słowacki (1809–1849). The monuments are interesting examples of a departure from the traditional form of a monument featuring a poet's statue or bust, which is often surrounded by a group of figures conveying allegorical meanings or representing literary characters, in favour of a freestanding narrative depiction. The artist translated weighty scenes from the two Romantic bards' works into in-the-round sculptures. Their commemorative function aside, the monuments played an important role as educational materials for society in partitioned Poland. By referring to

literary themes, they corresponded with their contemporary political situation in Poland and conveyed meaningful patriotic messages and watchwords, which were cloaked from the censors in the service of the partitioning powers and yet legible for the Poles who were aware of the implications behind Mickiewicz's and Słowacki's writings. The monuments brought the residents of Kraków closer to the history and culture of Poland and helped mould their patriotic conduct as Polish citizens in the spirit of the Romantic vision of fighting for the independence of the enslaved nation.

The said monuments featuring two heroines of Polish Romantic literature were funded and presented to Kraków by famous local social activist, philanthropist and councillor, a professor at the Jagiellonian University, Doctor Henryk Jordan (1842–1907) in the 1880s. They marked the origin of a monumental gallery of Polish artists, writers and national heroes, a patriotic concept conceived by Doctor Jordan for Kraków. The culmination of translating that concept into reality fell towards the end of the nineteenth century and consisted in the erection of a series of sculpted busts that have since lined several avenues in another public garden in Kraków, namely Doctor Henryk Jordan Park. The funder commissioned the two monuments in Planty Park from Alfred Daun (1854–1922), Kraków sculptor, a pupil of eminent Polish artists, Walery Gadomski and a future professor of sculpture at the local School of Fine Arts, Franciszek Wyspiański. Daun was the author of small-size sculptures and medallions as well as monuments and sculpted decorations in a number of edifices across Kraków, which can now be studied as fine examples of the transformations in sculpture in Kraków at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The monument to *Lilla Weneda* is the second earliest freestanding public monument in Kraków, the earliest one being the statue commemorating Florian Straszewski, the founder of Planty Park (1874); it is also the first figural sculpture in the park. Inspired by Juliusz Słowacki's eponymous play from 1839, the monument consists of a plain architectural base and an in-the-round statue with strongly antiquing forms. Carved in stone between 1881 and 1882, in 1886 the original sculpture was replaced with a statue cast in bronze. The second monument funded by Jordan in Planty Park dates from 1884–1885. It features an episode from Adam Mickiewicz's Romantic poem *Grażyna*. Until a monument to Adam Mickiewicz was built in the Main Market Square in 1890, local residents considered the statue in Planty Park to be a memorial to Poland's greatest Romantic poet. The article presents the history of the two monuments in Planty Park and attempts at an analysis of their genesis and artistic form.