Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego. W stulecie dyskusji nad ustawieniem rzeźby na Wawelu

Sto lat temu, w ostatnich miesiącach 1911 i pierwszym półroczu 1912 roku, przez wszystkie niemal dzienniki i periodyki wychodzące w kraju przetoczyła się wielka fala polemiki na temat monumentalnej rzeźby Wacława Szymanowskiego *Pochód na Wawel*, która, według zamysłu artysty, stanąć miała na wzgórzu wawelskim[1]. Była to bezprecedensowa w polskiej, a zapewne i wyjątkowa w europejskiej historii sztuki dyskusja nad jednostkowym dziełem artystycznym. Zaangażowali się w nią krytycy sztuki, malarze, rzeźbiarze, architekci, pisarze, poeci, a także politycy. Debata koncentrowała się wokół trzech zasadniczych problemów: planowanej lokalizacji rzeźby w miejscu budynku dawnych kuchni królewskich, zawartości ideowej dzieła i jego cech stylistyczno-formalnych. Prowadzona była w wyjątkowo ostrym, czasem brutalnym i napastliwym tonie. Rozmach i temperatura polemiki inspirowały do zbiorowych wystąpień – „protestów" i „oświadczeń" grup artystycznych, środowisk zawodowych i rozmaitych towarzystw. Nieustający atak przeciwników dzieła, zmuszał do obrony jego zwolenników, ale stanowili oni mniejszość, i ich zabiegi były zdecydowanie mniej skuteczne. W połowie 1912 roku ostateczny cios zadali *Pochodowi* Jerzy Mycielski i Karol Lanckoroński, którzy na audiencji u następcy tronu, arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, protektora cesarsko-królewskiej Centralnej Komisji do spraw Ochrony Zabytków[2], zdyskredytowali dzieło Szymanowskiego i uzyskali zapewnienie, że władze austriackie nie będą popierać realizacji rzeźby[3]. Śmierć arcyksięcia w 1914 roku, a później rozpad monarchii austro-węgierskiej i odzyskanie przez Polskę niepodległości nie zmieniły sytuacji.

Pochód na Wawel nie został zrealizowany, a wrzawa wokół niego zaszkodziła realizacji innych projektów Szymanowskiego – pomnika Fryderyka Chopina w Warszawie[4] i Juliusza Słowackiego we Lwowie[5].

[1] W debatę nie zaangażowali się rodacy z zaboru pruskiego; nie nadsyłali też wypowiedzi do prasy wychodzącej w Królestwie Polskim czy Galicji.

[2] Powołana do życia przez cesarza Franciszka Józefa w 1850 r. cesarsko-królewska Centralna Komisja do badania i konserwacji sztuki i zabytków (K.K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale) została w 1910 r. przemianowana na K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, a patronat nad nią objął arcyksiążę Franciszek Ferdynand. Zob. *Geschichte der Denkmalpflege in Österreich* [online]. Wien, Bundesdenkmalamt Österreich, 2013 [dostęp: 28 maja 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://www.bda.at/organisation/126/0/5780/texte.

[3] Kotkowska-Bareja H.: Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel". W: *Przed Wielkim Jutrem. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990*. Warszawa 1993, s. 263–264. Autorka nie podała, niestety, źródła tej ważnej informacji.

[4] Mimo rozstrzygnięcia konkursu na pomnik Fryderyka Chopina w 1909 r., monument zrealizowano dopiero 18 lat później.

[5] Znane popiersie siedzącego wieszcza, o którym sądzono do tej pory, że stanowiło projekt dla pomnika w kościele w Krzemieńcu, zostało zamówione przez lwowski Komitet Obchodu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego. Szymanowski został poproszony o wykonanie portretu, który „odtwarzany w licznych reprodukcjach rozszedłby się po całym kraju, jako szerzyciel czci dla wieszcza i trwała pamiątka uroczystości" (jtr. [Juliusz Tenner]: *Nowe dzieło Wacława Szymanowskiego*. „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 25, s. 496). Opracował półpostać siedzącego zamyślonego poety, okrytego płaszczem. Projekt został przyjęty i na zamówienie Komitetu lwowskiego wykonano w 1909 r. w krakowskim zakładzie Jana Marty ponad 200 odlewów gipsowych rzeźby, w dwóch wielkościach (*Dni Słowackiego we Lwowie*. „Głos Warszawski" 1909, nr 301, z 2 listopada, s. 1; *Biusty Juliusza Słowackiego*. „Kurier Warszawski" 1909, nr 228, z 19 sierpnia, wyd. wiecz., s. 4). Miały one służyć uroczystościom w innych miastach Galicji. Jest bardzo prawdopodobne, że opracowany przez Szymanowskiego portret Słowackiego stać się miał pomnikiem poety dla Lwowa. Po sukcesie rzeźbiarza w konkursie na pomnik Chopina w Warszawie był on jednym z najbardziej liczących się artystów w kraju, a popiersie siedzącego poety przyniósł mu duże uznanie. Entuzjastą twórczości Szymanowskiego był wiceprezydent Lwowa Tadeusz Rutowski, który w 1911 i 1912 r. kruszył kopie o *Pochód na Wawel* w redagowanej przez siebie „Sztuce".W opisie obchodu jubileuszowego we Lwowie w październiku 1909 r. czytamy: „Komitet lwowski zajął się sprawą pomnika poety, zwrócił się do Szymanowskiego z prośbą o skomponowanie biustu (…)" („Głos Warszawski" 1909, nr 301, z 2 listopada, s. 1). Pomnik miał stanąć na Wałach Hetmańskich, nieopodal teatru. Tam w październiku

Po 1918 roku rzeźba Szymanowskiego przestała budzić zainteresowanie. W prasie pojawiały się nieliczne wzmianki dotyczące niszczejących modeli dzieła i usilnych starań artysty o utrwalenie go w brązie. W literaturze naukowej do początku lat osiemdziesiątych XX wieku pisano o *Pochodzie na Wawel* jedynie w ogólnych opracowaniach sztuki okresu Młodej Polski. Dopiero wystawa malarstwa i rzeźby Szymanowskiego w 1981 roku w warszawskim Muzeum Narodowym, przygotowana przez Hannę Kotkowską-Bareję, przypomniała to znakomite dzieło i zwróciła uwagę na brak jego monograficznego opracowania[6]. Kilka lat później autorka wystawy poświęciła mu referat na sesji naukowej, w którym rozwinęła wcześniejsze ustalenia[7]. Referat ten, opublikowany w zbiorowym tomie materiałów z sesji pozostaje, obok katalogu wystawy z 1981 roku, najważniejszym źródłem wiedzy o rzeźbie Szymanowskiego. Autorka, zapewne z racji limitowanej objętości tekstu, nie wykorzystała jednak wielu istotnych informacji i w ograniczonym zakresie spożytkowała dostępne źródła. Z tych samych zapewne względów pominęła polemikę prasową na temat *Pochodu na Wawel*, choć tylko ona pozwala odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w szczytowym okresie Młodej Polski odrzucono dzieło stanowiące idealny niemal wyraz założeń estetycznych epoki?

Stulecie batalii o *Pochód na Wawel* jest dobrą okazją do przypomnienia tego dzieła i postawienia szeregu pytań, których albo nigdy nie zadano, albo które dotąd pozostały bez odpowiedzi. Jaka była geneza zaangażowania Szymanowskiego w dzieło odbudowy zamku i jak ewoluowała jego koncepcja pomnika mającego stanowić wkład współczesnego pokolenia w historię Wawelu? Dlaczego *Pochód na Wawel* tak mocno poruszył opinię publiczną? Jakie wartości ideowe i artystyczne prezentowała rzeźba, która wzbudziła tyle emocji? Dlaczego wywołała tak rozbieżne odczucia – od słów zachwytu i najwyższego uznania dla śmiałej syntezy ojczystej historii oraz dla nowatorstwa i rozmachu kompozycji po całkowite zanegowanie wartości jej treści i formy oraz potępienie autora za „zamach na Wawel"? Jaki stan świadomości estetycznej środowisk intelektualnych i artystycznych ujawniła dyskusja? Czy zrozumiano właściwie ideę *Pochodu*, czy też kryje on nadal nieodgadniony sens mistyczny?

Koncepcja artystycznej manifestacji pokolenia przełomu wieków na odzyskanym od Austriaków wzgórzu wawelskim, która poświadczałaby ciągłość istnienia kultury polskiej i stanowiła pamiątkę dla przyszłych pokoleń, zrodziła się w umyśle Szymanowskiego w pierwszych tygodniach 1906 roku, kiedy wraz z grupą krakowskich malarzy, rzeźbiarzy, architektów i historyków sztuki podjął inicjatywę wystąpienia do władz krajowych z dezyderatem w sprawie poszerzenia składu Komitetu Krajowego Restauracji Zamku na Wawelu (dalej cyt. Komitet Krajowy) o przedstawicieli środowiska artystycznego oraz ich udziału w planach restauracji zamku i przebudowy wzgórza wawelskiego[8].

1909 r., w czasie uroczystości jubileuszowych, poświęcono pod niego kamień węgielny („Nasz Kraj" 1909, nr 71, s. 1). Główny obchód rocznicy w lwowskim teatrze odbywał się przy odlewie portretu Słowackiego naturalnej wielkości (1,36 m). Identyczny odlew pomnika wystawiono przed gmachem redakcji „Wieku Nowego". Aczkolwiek obecnie nie da się potwierdzić, że władze Lwowa zamówiły u Szymanowskiego pomnik, którym było popiersie opracowane na jubileusz, to jednak wydaje się to bardzo prawdopodobne. Za pomnik dla Lwowa uważa rzeźbę Szymanowskiego także Jurij Biriulow, autor monografii rzeźby lwowskiej od późnego baroku do współczesności. Zob. Biriulow J.: *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*. Warszawa 2007, s. 209, 224, 225.

Statuę siedzącego poety Szymanowski wykorzystał w projekcie pomnika dla kościoła w Krzemieńcu, który odsłonięto w 1910 lub 1911 r. (Sawrymowicz E.: *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 1960, s. 651; Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski (1859–1930). Malarstwo, rzeźba*. Warszawa 1981, s. 74. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, czerwiec – lipiec 1981 r.). Uzupełniła ją płaskorzeźba wyobrażająca uskrzydlonego, zakutego w zbroję rycerza, opierającego dłoń na ramieniu wieszcza, Króla Ducha, będącego idealnym, ostatecznym wcieleniem poety. Zmiana funkcji i artystycznego wyrazu rzeźby spowodowała oczywistą konieczność usunięcia pierwotnego przesłania z *Beniowskiego*, które artysta zastąpił wersem z wiersza *Testament mój*: „Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei".

[6] Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski*…, s. 69–71. Katalog zawiera niemal kompletną bibliografię dzieła do połowy lat 70. XX w.

[7] Eadem: Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"…, s. 261–275.

[8] W 1905 r. Wawel, zajęty przez Austriaków na koszary dla wojska i inne instytucje wojskowe, został formalnie, po 25 latach starań, odzyskany od rządu Austro-Węgier. W sierpniu Polacy przejęli zamek i niektóre zabudowania. Przejęcie całego wzgórza nastąpiło dopiero 1 lipca 1911 r. Wydział Krajowy Królestwa Galicji i Lodomerii reskryptami z 7 lutego i 3 marca 1905 r., a więc jeszcze przed formalnym przejęciem Wawelu, powołał Komitet Krajowy, który „miał doradzać i rozstrzygać w sprawach natury konserwatorsko-artystycznej". W jego skład weszli: reprezentant dworu cesarskiego Edward Chołoniewski, namiestnik Galicji Andrzej Potocki, Jan Bołoz-Antoniewicz, Karol Lanckoroński, Juliusz Leo, Władysław Łoziński, Leon Piniński, Marian Sokołowski, Stanisław Tomkowicz, Bolesław Ulanowski, Józef Wereszczyński. Do prac w Komitecie Krajowym oddelegowany został także nadworny architekt, nadradca budownictwa prof. Fryderyk Ohmann. Na czele Komitetu stanął marszałek krajowy Stanisław Badeni. Ponieważ w składzie Komitetu pominięto środowisko artystyczne, w Krakowie, w gronie malarzy, rzeźbiarzy i architektów, podjęto inicjatywę zwrócenia się władz krajowych z prośbą o uzupełnienie składu Komitetu. 11 lutego 1906 r., na dzień przed drugim zebraniem Komitetu Krajowego w Krakowie („Czas" 1906, nr 30, z 7 lutego, s. 2; „Czas" 1906, nr 34, z 12 lutego, s. 3), na zaproszenie dyrektora Muzeum Narodowego Feliksa Kopery, artysty malarza Józefa Mehoffera, historyka sztuki Józefa Muczkowskiego, architekta Tadeusza Stryjeńskiego i artysty rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego odbyło się zebranie „grona osób ze sfer artystyczno-kulturalnych", które uchwaliło: „za przybyciem marszałka krajowego do Krakowa wysłać do niego deputację z prośbą, aby dla restauracji zamku królewskiego utworzonym został obok krajowego Komitetu, komitet miejscowy, złożony z artystów, konserwatorów i ludzi, którzy do sprawy odnowienia zamku działalnością swą się przyczynili". Zadaniem tego komitetu byłoby „współdziałanie radą i opinią z pracą kierującego

W lutym 1906 roku artysta opublikował w krakowskim „Czasie" felieton, w którym przedstawił własną wizję odnowionego Wawelu. Poparł w nim pomysł Zygmunta Hendla[9] zburzenia budynku dawnych kuchni królewskich i otwarcia widoku na arkadowy dziedziniec zamkowy. Wokół zamku i katedry widział „nowe budynki, nowe linie architektoniczne", które utworzyłyby wokół nich „owal wspaniały", przerwany w samym środku „bramą tryumfalną". Ich stylistyczną jedność z zabytkowymi budowlami zapewnić miały „galerie i balkony". W miejscu wyburzonych kuchni królewskich artyście marzyło się mauzoleum czy muzeum Adama Mickiewicza, „niewielki, lecz piękny budynek", kryty kopułą, w którym miały znaleźć się uwiecznione w marmurze strofy „Ody do młodości". Ten „symbol odrodzenia narodowego" wyznaczałby miejsce, „gdzie na wzgórzu wawelskim graniczy przeszłość z przyszłością". W samym zaś środku dziedzińca zamkowego Szymanowski chciał ustawić dwa lub trzy pomniki królów i bohaterów narodowych[10].

Nie sposób nie dostrzec, że w założeniu zabudowania wzgórza nowymi gmachami przeznaczonymi na cele publiczne artysta nawiązał do nieogłoszonego jeszcze, ale już znanego w Krakowie projektu Akropolis Stanisława Wyspiańskiego[11]. Plan rzeźbiarza, słabo skrystalizowany, daleko mniej spójny i przemyślany niż projekt autora *Wyzwolenia*, także daleko mniej śmiały, przeszedł wówczas bez większego echa[12].

Szymanowski zaproszony w lutym 1906 roku do udziału w pracach Komitetu Krajowego, zapoznał się z planami opracowanymi przez kierownictwo odbudowy zamku, z opiniami członków Komitetu, a także z funduszami przeznaczonymi przez władze krajowe i cesarza na restaurację Wawelu. Zorientował się, że najbardziej wpływowi członkowie Komitetu – Karol Lanckoroński i czeski historyk sztuki prof. Max Dvořák, generalny ck konserwator, szef ck Komisji centralnej do badania i konserwacji zabytków sztuki i pomników historycznych (K.K. Central-Commission für Erforchung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale) w Wiedniu, który z urzędu zajmował się sprawą Wawelu – reprezentowali skrajnie zachowawcze stanowisko konserwatorskie, wykluczające jakiekolwiek zmiany budowlane czy artystyczne w obrębie restaurowanego zabytku[13]. O zabudowaniu wzgórza wawelskiego nowymi gmachami, w myśl idei „przeszłość i teraźniejszość przyszłości", w ogóle nie mogło być mowy. Wysiłki Komitetu skupiały się zresztą przede wszystkim na ratowaniu zrujnowanego zamku.

Rozeznawszy realne możliwości urzeczywistnienia swej wizji artystycznej, Szymanowski zmienił koncepcję, zawężając ją do monumentu zamykającego czworobok zamku.

architekta i przygotowanie dla krajowego Komitetu materiału do obrad, w pierwszym rzędzie przedstawienie projektu użycia gmachów królewskich oraz budynków okalających wzgórza i oświetlenie go ze stanowiska artystycznego". „Architekt" 1908, nr 12, s. 138. Ideę podchwyciła i wsparła prasa. Np. Włodzimierz Łada pisał w „Kurierze Warszawskim", że „Komitet odnowienia zamku jest »kompetentny«, ale »niekompletny«. Brak w nim żywiołu artystycznego, twórczego, brak przedstawicieli żywej sztuki polskiej, brak tym samym ich artystycznego doświadczenia i brak ich wytwornego smaku, który często rozstrzyga (…) trafniej, aniżeli sama wiedza" (Ł a d a W.: *Korespondencja Kuriera*. „Kurier Warszawski" 1906, nr 42, z 20 lutego, s. 3). Postulat środowiska artystycznego Krakowa najprawdopodobniej został wręczony Badeniemu 12 lutego 1906 r., gdyż obradujący tego dnia pod jego przewodnictwem Komitet Krajowy podjął uchwałę, aby do Komitetu powołać architekta Teodora Talowskiego z Lwowa, artystę malarza Jana Stanisławskiego i artystę rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego („Czas" 1906, nr 35, z 13 lutego, s. 1). Wydział Krajowy zatwierdził wniosek Komitetu („Czas" 1906, nr 40, z 18 lutego, s. 2). Po śmierci Jana Stanisławskiego w styczniu 1907 r. na jego miejsce 18 maja 1907 r. został powołany Jacek Malczewski („Architekt" 1908, z. 11, s. 120). Komitet Lokalny Wydział Krajowy powołał dopiero w październiku 1912 r. Przewodniczył mu Stanisław Tomkowicz. Komitet „odgrywał dużą rolę we wszystkich sprawach i decyzjach związanych z odbudową zamku". Zob. B i l i k H.: Powołanie Komitetu Krajowego oraz Komitetu Lokalnego. W: *Wawel narodowi przywrócony. Odzyskanie Zamku i jego odnowa 1905–1939.* Kraków 2005, s. 107, nr kat. II/23. Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu – Państwowych Zbiorach Sztuki, marzec – czerwiec 2005 r.

[9] Zygmunt Hendel (1862–1929), architekt i konserwator zabytków, powołany na stanowisko kierownika odnowienia zamku na Wawelu przez Wydział Krajowy Królestwa Galicji i Lodomerii we Lwowie 5 sierpnia 1905 r. Zob. *Wawel narodowi przywrócony*…, s. 97, nr kat. II/8.

[10] Ł a d a W.: *Korespondencja*…, s. 3, 4; N.: *Nowy i dawny Kraków*. „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 12, s. 230 (omówienie artykułu Szymanowskiego zamieszczonego w „Czasie").

[11] Projekt Akropolis Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego został ogłoszony w zeszycie 5–6 „Architekta" z 1908 r.

[12] Szymanowski opublikował swoją wizję 8 lutego 1906 r., kilka dni przed zebraniem w Krakowie Komitetu Krajowego Restauracji Zamku na Wawelu. W prasowych relacjach z obrad Komitetu nie ma wzmianek o tym, by Komitet zajął się wizją rzeźbiarza. Jego wystąpienie podjęła natomiast prasa. Felietonista „Kuriera Warszawskiego" uznał go za „nader interesujący" twór „głębszej myśli i poetyckiej fantazji", przewidując, że wywoła on szeroka dyskusję. (Ł a d a W.: *Korespondencja*…, s. 3, 4). Później wspominano o nim w „Architekcie", gdzie podkreślano, że Szymanowski był pierwszym artystą, który publicznie wystąpił z ideą architektonicznego zabudowania wzgórza i otwarcia widoku na dziedziniec zamkowy (1908, z. 12, s. 137, 138). Natomiast fakt, że Komitet Krajowy na posiedzeniu 12 lutego 1906 r. podjął uchwałę o powołaniu Szymanowskiego do swojego grona, świadczy o tym, że jego zaangażowanie i śmiała koncepcja zwróciły uwagę.

[13] Było to, jak pisał Franciszek Fuchs, stanowisko dominujące w poglądach ówczesnych konserwatorów, podzielane oczywiście przez całą Komisję Centralną w Wiedniu. „Cóż należało zrobić według niej, aby nie naruszyć głoszonych zasad? Usunąć koszarowe adaptacje i pozostałości, a zresztą utrzymać wszystko, co się zachowało, t a k jak się zachowało, zostawić wszystko, co warstwami na siebie narosło, wszystko, co ostatnim czasom przekazała przeszłość. Należy przy tym nie tylko niczego, co niegdyś było, a czego dziś brakuje, nie dodawać, ale nawet niczego, co nadpsute nie wymieniać". F u c h s F.: *Z historii odnowienia wawelskiego zamku 1905–1939*. Kraków 1962, s. 36. Na marginesie warto dodać, że Dvořák sprzeciwiał się nawet usunięciu obudowy kolumn krużganków.



Wacław Szymanowski na tle modelu Pochodu na Wawel*; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 189*

Sprawa wyburzenia budynków kuchni i stajen królewskich nie była wprawdzie jeszcze wówczas przesądzona, ale miała wielu zwolenników i szanse powodzenia[14]. Projekt rzeźbiarza zyskał, co warto podkreślić, indywidualny i osobisty wymiar.

Wiosną 1908 roku gotowy był gliniany model rzeźby w skali 1:10 i jego gipsowy odlew[15]. Przyjęła ona ostatecznie formę korowodu 52 postaci, symbolicznych i historycznych, związanych z dziejami Wawelu, narodu i państwa, żyjących w ciągu 500 lat, podzielonych na trzy grupy odpowiadające czasom średniowiecza, renesansu i kontrreformacji. Dokładny opis dzieła pozostawiony przez dziennikarkę tygodnika „Prawda" świadczy o tym, że zarówno w jego koncepcji ideowej, rozwiązaniu kompozycyjnym, jak i wyrazie plastycznym poszczególnych figur Szymanowski niemal nic już później nie zmienił. *Pochód* miał stanąć na arkadowej galerii łączącej istniejący fragment skrzydła zachodniego zamku z nowo wzniesioną dwupiętrową przybudówką skrzydła południowego.

Sądzić należy, że współautorem pomysłu lokalizacji rzeźby i jej architektonicznego powiązania z zamkiem był nie tyle Szymanowski, ile Zygmunt Hendel. Trudno bowiem przypuszczać, że projekt tak gigantycznego i ściśle powiązanego z historyczną budowlą założenia mógł rozwijać się poza ogólną wizją restauracji zamku i bez perspektywy realizacji dzieła. Zachowane rysunki usytuowania rzeźby, wykonane przez Hendla i Kazimierza Wyczyńskiego[16] w latach 1907–1911, a także znana z reprodukcji akwarela, prawdopodobnie samego Szymanowskiego, ukazujące dopracowaną koncepcję architektoniczno-rzeźbiarską *Pochodu*, świadczą o integralności projektu[17]. Rzeźba widoczna jest na nich w ujęciu perspektywicznym z głębi wzgórza, od zachodu i północnego zachodu na tle dziedzińca zamkowego, pozwalając nie tylko uzmysłowić sobie efekt finalny, a więc jej wyraz plastyczny oraz rozmiary i proporcje w odniesieniu do zamku i krużganków, ale poznać architektoniczne szczegóły pomysłu jej prezentacji. Nie ma wątpliwości, że dopracowanie architektonicznej wizji usytuowania rzeźby musiało poprzedzić koncepcyjną fazę projektu plastycznego. To bowiem przede wszystkim względy architektoniczne zdecydowały o jej parametrach technicznych – długości (czyli *de facto* liczby figur) i wysokości, a także o jej formie – otwartej, o niejednorodnej artykulacji, wprowadzającej element ruchu z płynnym i zmiennym metrum, łagodzącym regularny rytm krużganków i wertykalizm kolumn drugiego piętra dziedzińca, które byłyby znacznie bardziej widoczne po wyburzeniu zachodniej kurtyny zamku.

Rzeźbę w miejscu budynku kuchni królewskich prawdopodobnie uwzględniał już drewniany model zamku, wykonany w 1907 roku, w skali 1:50, według planu restauracji Hendla[18]. Makieta, zajmująca powierzchnię 4 m kw., ustawiona w sali Senatorskiej (obok równie okazałego modelu zamku według stanu z 1905 roku), powstała, jak można sądzić, przede wszystkim dla potrzeb pracy Komitetu odnowienia Wawelu. Zniszczona w czasie okupacji niemieckiej znana jest dziś jedynie z reprodukcji, które ukazują dwie

[14] Gmachy te zajmowali nadal Austriacy, co uniemożliwiało dokładne ich zbadanie i określenie faktycznej wartości historycznej. Ostrożnie podchodziło do tej sprawy Grono ck konserwatorów i korespondentów Komisji Centralnej dla Galicji Zachodniej, które odnowieniem zamku zajmowało się na posiedzeniach w 1907 r. (2 lipca i 12 grudnia) i w 1908 r. (28 stycznia, 18 lutego i 17 marca). W memoriale uchwalonym na ostatnim z tych posiedzeń grono konserwatorów sporządziło memoriał, w którym odnośnie do wyburzenia budynku kuchni królewskich wyraziło opinię, iż „nie da się [tego] rozstrzygnąć przed opróżnieniem budynku z wojska" i że „przed dokładnym zbadaniem wszelka opinia w tym względzie będzie przedwczesną. Budynek ten jeszcze na początku XIX w. przedstawiał w planie i murach szczegóły interesujące, i mimo przeróbek późniejszych, może dostarczyć ważnych wskazówek historycznych, co do średniowiecznych zabudowań Wawelu". Cyt. za: „Architekt" 1908, z. 11, s. 123.

[15] Lubińska T.: *Z pracowni Wacława Szymanowskiego*. „Prawda" 1908, nr 27, s. 330; K.S.: *Z wędrówki po pracowniach krakowskich (Wacław Szymanowski)*. „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 11, s. 220.

[16] Kazimierz Wyczyński (1876–1923), architekt i konserwator. Autor projektów m.in. budynku Banku Polskiego w Krakowie i gmachu Urzędu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach.

[17] Zygmunt Hendel, Kazimierz Wyczyński, *Projekt usytuowania Pochodu na Wawel* [szkic perspektywiczny od strony zachodniej], [1907–1911], ołówek, papier; 36 na 41 cm, w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, nr inw. 3657, reprod. w: *Wawel narodowi przywrócony…*, s. 162, nr kat. III/10. Inne ujęcie perspektywiczne rzeźby na tle dziedzińca zamkowego (z kierunku północnego) prezentuje rysunek (zapewne podkolorowany tuszem lawowanym lub akwarelą), którego autorem był prawdopodobnie Szymanowski, reprod. w: „Świat" 1912, nr 9, s. 181, także w „Sztuce" (lw.) 1911, z. 5, s. 190. Kazimierz Wyczyński, *Projekt usytuowania Pochodu na Wawel*, I–V [widoki od zachodu i od strony podworca zamkowego w ujęciu od północy i wschodu], [1912?], ołówek, tusz, kredka, kalka techniczna, 14 na 55 cm, 60 na 103 cm, 52 na 89 cm, 30 na 41 cm, 34 na 44 cm, w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, nr inw. AZK 7/IX, 8/IX, 9/IX, 15, IX, 16/IX, reprod. w: *Wawel narodowi przywrócony…*, s. 163, 164, nr kat. III/11.

[18] „Architekt" 1908, z. 11, s. 120. Model wykonany został pod kierunkiem Zygmunta Hendla w krakowskiej firmie Druciaka.

fasady zamku – od strony południowo-wschodniej i północno-wschodniej oraz dziedziniec od strony południowo-zachodniej[19]. Podobny model znajdował się w krakowskiej pracowni Szymanowskiego[20]. Ani kierownictwo odbudowy Wawelu, ani artysta nie pozwolili fotografować makiet przedstawicielom prasy[21]. Nasuwa się w związku z tym przypuszczenie, że model plastyczny uwzględniał otwarcie dziedzińca od zachodu, że koncepcja umieszczenia w tym miejscu *Pochodu na Wawel* była wstępnie zaakceptowana przez kierownictwo odbudowy zamku, niektórych członków Krajowego Komitetu oraz nadzorujący odbudowę Wydział Krajowy i że postanowiono nie ujawniać tego faktu do czasu ukończenia przez Szymanowskiego projektu i poddania go pod ocenę opinii publicznej. Niemniej na początku 1908 roku wiadomo już było, że Hendel zamierzał umieścić *Pochód* na siedmioarkadowej galerii z granitu, ustawionej na kilkustopniowym podeście, z otwartymi glorietami nadbudowanymi na skrajnych przęsłach. Miały one stanowić przedłużenie krużganków pierwszego piętra, będąc zarazem bramami wyjściowymi i wejściowymi, rodzajem okazałych *portes d'entrée* dla figur *Pochodu*.

O rzeźbie, którą Szymanowski przygotowywał bezinteresownie, jak niegdyś Wyspiański witraże do restaurowanej krakowskiej katedry, i którą mało kto wówczas widział, było już w Krakowie głośno. „Opowiadają sobie – pisała Lubińska – że projekt Szymanowskiego przerósł do tyla karli ludek artystyczny braci krakowskiej, że gra zazdrość pono w szumnie rzuconym frazesie: »to pogrzeb Polski«. Opowiadają sobie, że Badeni przychylny, Piniński porwany »ideowością« (…), a gromada szczerych widzi w *Pochodzie* pomnik świetnej przeszłości, zadatek przyszłej mocy, co wrócić musi"[22]. Niewiele było chyba przesady w słowach Lubińskiej, skoro kilka miesięcy później publicysta „Krytyki", zaniepokojony atmosferą wokół Szymanowskiego, pisał, że „izolacja artysty zaczyna być zbyt jaskrawą i staje się szkodliwa dla idei, związanej z dziełem ogólnonarodowej doniosłości, którego zaniedbanie niepowetowaną byłoby stratą"[23].

Kolejne miesiące zajęło artyście przygotowanie kompozycji w dwukrotnie większej skali (1:5) oraz trzech figur w wielkości docelowej, o wysokości 3,5 m. Model w wielkości 1:5, ustawiony na drewnianej „kolumnadzie", wykonanej „do najdrobniejszych szczegółów", z kapitelami kolumn wyciętymi przez snycerza, widział Tadeusz Jaroszyński w krakowskiej pracowni artysty już pod koniec 1908 roku[24]. Pisał też o zawartej przez Szymanowskiego wstępnej umowie z odlewnią brązu Braci Thiébaut w Paryżu i wykonanym kosztorysie całego projektu, opiewającym na pół miliona koron[25]. Jaroszyński uznał za rzecz pilną powiadomienie społeczeństwa o przygotowywanym monumentalnym dziele, „bo – pisał – jakkolwiek Szymanowski pracę swą ofiarowuje zupełnie darmo, przyjęcie jej jednak pociągnie pewne koszta"[26]. Podobną opinię wyrażała krakowska „Krytyka" i lwowski „Dziennik Polski", który dodawał, że „przyjęcie wielkiej ofiary artysty" staje się pilne wobec bliskiego terminu całkowitego objęcia Wawelu przez władze krajowe[27]. W latach 1908–1909 Szymanowskiego pochłaniały też inne sprawy artystyczne i publiczne. Rzeźbiarz zaangażował się w obchody setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego i tworzenie wizerunku poety[28] oraz pracował nad projektem pomnika Fryderyka Chopina dla Warszawy[29].

[19] Ibidem. Reprodukcje makiety znajdują się na kartach nieliczbowanych, po s. 136; *Wawel narodowi przywrócony*…, s. 101.

[20] Dowiadujemy się o tym z artykułu reportera „Tygodnika Ilustrowanego", podpisującego się inicjałami K.S. Pisze on o stojącym w pracowni Szymanowskiego dużym modelu zamku, „na którym, na miejscu dzisiejszych stajen urządzono kolumnadę zamykającą kwadrat dziedzińca, a na kolumnadzie umieszczono *Pochód* w jego tzw. pierwszej wielkości". K.S.: *Z wędrówki po pracowniach krakowskich*…, s. 220. Model towarzyszył pokazom *Pochodu* w Wiedniu i warszawskiej Zachęcie. W Krakowie nie był prezentowany, choć urządzenie wystawy nadzorował sam artysta. Rzeźbę *in situ* wyobrażały rysunki umieszczone w tzw. świetlicy gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. „Czas" 1912, nr 236, z 25 maja, s. 2.

[21] „Wydział Krajowy – pisał korespondent Tygodnika Ilustrowanego w reportażu z Wawelu – z zagadkowych zupełnie powodów, a z niezmiernie konsekwentną zawiścią strzeże tych modeli [tj. modeli stanu z 1905 i modelu restauracji] przed najniewinniejszym, nawet amatorskim obiektywem". „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 1, s. 13. Ten sam dziennikarz donosił po wizycie w pracowni Szymanowskiego, że artysta nie zgodził się na sfotografowanie drewnianego modelu. Szymanowski tak motywował odmowę sfotografowania dzieła: „Dopóki nie jest skończone, dopóty nie. Zresztą unikam wszelkiego pozornie nawet wywierania jakiejś presji na decydujące czynniki. Niechaj dzieło moje samo toruje sobie drogę na odpowiednie miejsce…". K.S.: *Z wędrówki po pracowniach krakowskich*…, s. 220.

[22] Lubińska T.: *Z pracowni Wacława Szymanowskiego*…, s. 330. Stanisław Badeni stał na czele Galicyjskiego Wydziału Krajowego, jako marszałek krajowy. Hr. Leon Piniński był członkiem Komitetu Krajowego Restauracji Zamku na Wawelu, znanym miłośnikiem sztuki i kolekcjonerem, także autorem licznych publikacji o sztuce.

[23] Cyt. za: Jaroszyński T.: *Pochód na Wawelu* [!]. „Kurier Warszawski" 1909, nr 94, z 4 kwietnia, s. 4.

[24] Ibidem, s. 4, 5 (o dacie wizyty wnioskować można z tekstu, w którym autor tłumaczy ze zwłoki w napisaniu artykułu).

[25] Koszt odlewu miał wynieść 250 000 K, zbudowanie odpowiedniej pracowni, powiększenie figur z modelu i wykonanie odlewów gipsowych – 100 000 K, wykonanie granitowej kolumnady i podestu – 150 000 K. Artysta swoją pracę rzeźbiarza ofiarowywał za darmo. Jaroszyński T.: *Pochód na Wawelu*…, s. 5. Jaroszyński podał te informacje za lwowskim „Dziennikiem Polskim", którego numeru nie udało się ustalić. Słynny zakład Thiébaut Frères Fondeurs był czynny w latach 1827–1928.

[26] *Ibidem*, s. 5.

[27] *Loc. cit.*

[28] W 1909 r. Szymanowski został zaproszony wraz z kilkudziesięcioma innymi artystami do udziału w Akademickim Komitecie Sprowadzenia Zwłok Juliusz Słowackiego do Kraju, który działał niezależnie od Komitetu Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin Juliusza Słowackiego we Lwowie pod prezesurą prof. Józefa Kallenbacha i honorowym patronatem zasłużonego badacza twórczości Słowackiego prof. Antoniego Małeckiego.

[29] Konkurs na projekt pomnika Chopina dla Warszawy ogłoszono w 1908 r., zaś jego rozstrzygnięcie nastąpiło 16 maja 1909 r. W jury konkursu zasiadali wybitni rzeźbiarze francuscy – Albert Bartholomé, Antoine Bourdelle i włoski rzeźbiarz Gaetano Ferrari, co niepomiernie podnosiło rangę zarówno samych eliminacji, jak i laureatów. Wacław Szymanowski otrzymał I nagrodę.

W 1911 roku gotowy projekt monumentalnego założenia Szymanowski zaprezentował na wystawie w gmachu Secesji w Wiedniu[30], a w 1912 roku kolejno w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych Warszawie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie. Pokaz obejmował odlany w brązie model w skali 1:10[31], gipsowy model w skali 1:5, trzy figury – króla Bolesława Śmiałego, św. Stanisława Szczepanowskiego i Piotra Skargi – w wielkości docelowej, drewnianą makietę wawelskiego zamku oraz bliżej nieokreślone „rysunki i akwarele", ukazujące zapewne wizualizację rzeźby na Wawelu, autorstwa, jak można się domyślać, Hendla i Wyczyńskiego oraz samego Szymanowskiego[32].

Artysta, uznając naród polski za właściciela i dysponenta zamku, pragnął pokazać *Pochód* w stolicach wszystkich zaborów, by uzyskać akceptację rodaków dla swojego projektu[33]. Ideę dzieła objaśnił w katalogu wystawy. Zakładając usytuowanie rzeźby w miejscu wyburzonego budynku kuchni królewskich, pisał: „Niech próżnię zamknie artystyczne dzieło, mające być równocześnie olbrzymim pomnikiem historii Zamku, zarazem Polski, i które ma stworzyć artystyczną syntezę jej poetycznej wielkości. Dwa skrzydła Zamku zamknie galeria parterowa, przez którą widoczne zostanie wnętrze Zamku, a na galerii zjawi się »Wawelski pochód«, kolosalny korowód historycznych postaci, trzydzieści dwa metry długi, który opowiadać będzie o czasach minionych. Jak duchy historii, wyszłe z grobów katedry na jaw, posuwać się będą wszystkie te postacie przeszłości Polski w olbrzymim pochodzie na galerii – korowód wieczny, krążyć będzie naokoło Zamku, zaczarowany w swej poezji przeszłości, niemy, a wymowny. Króle i hetmani, lud i uczeni, wszystko, czem się życie przeszłości znaczyło, przesuwać się będzie przed oczyma widza nie jak realny świat, nie jako pięknie i sztucznie wykonana plastyka, ale jak wielkie brązowe cienie przeszłości, jak wizja kolosalna silnego i odrębnego narodu, wielkiego państwa, co swą energię życiową objawiło w wielkich i bohaterskich czynach"[34].

Wiedeńczycy przeznaczyli cały gmach Secesji na rzeźby Szymanowskiego, obrazy Jacka Malczewskiego i Włodzimierza Tetmajera. Oprócz *Pochodu na Wawel* artysta pokazał m.in. wielki, drewniany model pomnika Chopina, słynne *Macierzyństwo*, grobowiec Jerzmanowskiego oraz popiersie Słowackiego. Polska prasa doniosła o wernisażu, na którym zjawili się tłumnie przedstawiciele rządu austriackiego z premierem Richardem von Bienerthem, polscy i austriaccy parlamentarzyści, mieszkający w Wiedniu Polacy oraz liczni artyści[35]. Wystawa Polaków odbiła się żywym echem w prasie zagranicznej[36]. *Pochód* zyskał na ogół pełne uznania głosy krytyki i tylko nieliczne oceny negatywne zarówno samej rzeźby, jak i zamysłu umieszczenia jej na Wawelu. W polskiej prasie pojawiały się omówienia niektórych artykułów, niestety dalekie od obiektywności. Równo bowiem z otwarciem wystawy w Wiedniu w Polsce rozgorzała gorąca debata na temat dzieła Szymanowskiego i głosy prasy zagranicznej stały się orężem adwersarzy. Mimo że nieczęsto pisano za granicą tak dużo i tak dobrze o sztuce polskiej, niektórzy krajowi publicyści od razu podjęli krytykę krytyki. W krakowskich „Sztukach Plastycznych" podkreślono szablonowy i konwencjonalny charakter owych recenzji, „chwalących ze zwyczaju, dlatego może, aby się nie narazić a raczej pozyskać"[37]. W miesięczniku tym cytowano też częściej, i obszerniej, uwagi krytyczne niż pochwały, np. nieznanego autora z „Österreichische Volkszeitung", Artura Roesslera z Arbeieter Zeitung czy Ludwika Abelsa z „Pester Loyd"[38]. W Warszawie Stanisław Pieńkowski przypuścił atak na „Kuriera Warszawskiego", zarzucając redakcji stronniczość i świadczenie Szymanowskiemu „dziennikarskich usług" przez pomijanie informacji o negatywnych recenzjach zagranicznych[39]. Chodziło mu głównie o felieton wiedeńskiego historyka sztuki dr. Hansa Tietzego, przyjaciela i współpracownika Maxa Dvořáka w ck Komisji centralnej do badania i konserwacji zabytków sztuki i pomników historycznych , a przy tym sekretarza czy też prywatnego eksperta Karola Lanckorońskiego[40]. Pieńkowski z satysfak-

[30] Wystawa, otwarta 7 listopada 1911 r., trwała dwa miesiące, do pierwszych dni stycznia 1912 r.

[31] O tym, że tzw. podstawowy model odlany był w brązie, dowiadujemy się z felietonów: Stosława [Antoniego Chołoniewskiego] (*Pochód wawelski*. „Świat" 1911, nr 43, s. 9) i Władysława Bukowińskiego (*Na fali*. „Sfinks" 1912, z. 50, s. 302). Rozumieć należy, że artysta wykonał odlew na własny koszt.

[32] O rysunkach pisze Kazimierz Gliński w omówieniu wystawy w Zachęcie. Gliński K.: „Kurier Warszawski" 1912, nr 90, z 30 marca, cyt za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"*. Lwów 1912, s. 13.

[33] O planach wystawienia *Pochodu na Wawel* także w Poznaniu informowała prasa (zob. Pieńkowski S.: *Zdanie Warszawy o Pochodzie na Wawel*. Warszawa 1912, s. 5). Najwidoczniej okazało się to wówczas możliwe. W Poznaniu Szymanowski wystawił *Pochód na Wawel* dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w 1920 r.

[34] *Wacława Szymanowskiego „Pochód*…, s. 7–10.

[35] *Polacy w Secesji wiedeńskiej*. „Kurier Warszawski" 1911, nr 311, z 10 listopada (dodatek poranny), s. 4; *Polacy w Secesji wiedeńskiej*. „Kurier Warszawski" 1911, nr 312, z 11 listopada (dodatek poranny), s. 3.

[36] Pisały o niej dzienniki austriackie, niemieckie, czeskie, angielskie, np.: „Wiener Fremdenblatt" 1911, Nr. 316, 317, 318, 16–18 November; „Wiener Leben" 1911, 19 November; „Pester Loyd" 1911, 22 November; „Narodni Listy" 1911, 23 listopad; „Österreichische Volk Zeitung" 1911, 3 Dezember; „Polnische Post" 1911, 3 Dezember; „Neue Lodzer Zeitung" 1911, 3 Dezember; „Hamburger Nachrichten" 1911, 7 Dezember; „Österreichische Rundschau" 1911, 15 Dezember; „Arbeiter Zeitung" 1912, 24 Januar.

[37] M.K.: *Głosy obce o sztuce polskiej*, „Sztuki Plastyczne" 1912, nr 1, s.4.

[38] *Loc. cit.*

[39] Pieńkowski S.: *Ostatnie strzały Kuriera*. „Prawda" 1912, nr 18, s. 2, 3. Zarzut „dziennikarskich usług" był aluzją do związków artysty z „Kurierem Warszawskim", który przez wiele lat redagował jego ojciec.

[40] Tietze H.: *Waclaw Szymanowskis Wawelzug in der* Secession. „Wiener Fremdenblatt" 1911, Nr. 316, 317, 318, 16–18 November; *Hans Tietze* [online]. [dostęp: 30 maja 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Tietze. O związkach Tietzego z Lanckorońskim pisał Tadeusz Rutowski. Zob. Rutowski T.: *Na około Pochodu*. „Sztuka" (lw.) 1912, nr 3, s. 82.

cją doniósł, że Tietze nazwał *Pochód* „fantazją człowieka przeceniającego swe siły, który figurami z brązu ilustruje romans historyczny", a rzeźba sprawia wrażenie „osób spieszących się, żeby schronić się przed deszczem"[41]. Znany z bezkompromisowych sądów Tietze, może dla złagodzenia skrajnie negatywnej oceny dodał, że nawet arcydzieło ustawione na Wawelu zniszczyłoby ogólne wrażenie, jakie zamek wywiera.

Według Tadeusza Rutowskiego, który ocenił wystawę w Wiedniu jako „tryumf sztuki polskiej", „główny atak artykułu [Tietzego] był skierowany przeciw projektowi rekonstrukcji zamku, a [autor], widząc nazwisko architekta restauracji Wawelu jako projektanta arkad, po których idzie *Pochód* Szymanowskiego, obawiając się, by popularniejsza rzeźba nie ułatwiła przemycenia architektury, cisnął się z całą furią na rzeźbiarza"[42].

Władysław Wankie pozytywnie ocenił ogólny ton prasy zagranicznej. „Austriacy – pisał – podkreślając rozmach i ideową doniosłość rzeźby przyznawali, że „sami nie mają obecnie nic, z czym by pracę Szymanowskiego [można było] porównać, że jest to jedna z tych niespodzianek genialności rasowej, owych emanacji duchowych narodu, jakich nigdy ani zbadać, ani obliczyć, ani – tym więcej – przewidzieć nie można!"[43].

Negatywną reakcję przeciwników *Pochodu* wywołał też list gratulacyjny, jaki Szymanowski otrzymał od posłów polskich do austriackiej Rady Państwa (Raichsratu)[44]. Anonimowy felietonista krakowskiego „Museionu" skwitował ów fakt uwagą, że Koło Polskie ofiarowało „pomoc sprawie" za „kilka pochlebstw, skierowanych pod adresem sztuki polskiej w ogóle, a p. Szymanowskiego w szczególe"[45]. Henryk Kunzek, dwukrotnie odniósł się do tego faktu. Określił ton adresu jako „toastowy" i stwierdził, że ów „debiut Koła w dziedzinie sztuki, nadał całej aferze posmak kabaretowy"[46]. Życzył Kołu Polskimu, „aby z równym co najmniej zapałem i stanowczością strzegło w Wiedniu interesów kraju i całego narodu polskiego", gdyż „do tego drugiego obowiązku nie poczuwało się dotąd zupełnie"[47]. Następnie przypuścił personalny atak na posłów, zarówno konserwatystów, jak i „ludowców", odmawiając im kompetencji do oceny dzieł sztuki. „Ciekawym – pisał odnosząc się do pozytywnej oceny *Pochodu* przez Leopolda Jaworskiego, prawnika, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego – jaką wartość przypisałby p. pos. Jaworski ocenie np. dzieła o kodeksie Justyniana, wydanej przez doskonałego szewca ze stanowiska jego fachu (…)"[48].

Jan Zarycz, po wyliczeniu dostrzeżonych przez siebie licznych błędów i uchybień w rzeźbie Szymanowskiego, doszedł do wniosku, że „szumne patentowanie na arcydzieło, tak wątpliwego jeszcze (…) projektu przez Koło polskie, jest czynem jedynie aktywnego kołtuństwa" [podkreśl. w oryg.], a członkowie Koła polskiego „uczyniliby dobrze, gdyby się nie czuli tak bardzo jury artystycznym"[49]. Stanisław Piątkowski napomniał posłów, że nawet od własnych wyborców nie otrzymali mandatów do oceny dzieł sztuki, a tym bardziej do „rozporządzania się Wawelem, który do całego narodu należy"[50]. Podobnie wypowiedział się Eligiusz Niewiadomski,

[41] Pieńkowski S.: *Ostatnie*…, s. 2, 3.

[42] Rutowski T.: *Na około Pochodu*…, s. 81. Tietze jako teoretyk sztuki badał m.in. stosunek historii sztuki do historii. W rozprawie *Methode der Kunstgeschichte* pisał, że dzieło sztuki jest dokumentem przeszłości i przedmiotem teraźniejszości, wytworem *Gefühlszustand* danej epoki i ma tę szczególną właściwość, że oddziałuje zawsze w jakiś sposób w każdej epoce i na każdego odbiorcę. Thietze H.: *Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913, S. 120, 121, cyt. za: Skubiszewski P.: Proces historyczny w literaturze i sztuce. W: *Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Red. M. Janion. Warszawa 1967, s. 288, 289. Nie sposób nie zastanawiać się, czy Tietze, tak świadomy uwarunkowań historycznych dzieła Szymanowskiego (obecnych i przyszłych), wyrażał tylko poglądy estetyczne.

[43] Wankie W.: „Świat" 1912, nr 9, za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód"*…, s. 120.

[44] *Loc. cit*. Adres przesłany Szymanowskiemu brzmiał następująco: „Mistrzu! Secesja wiedeńska dała wystawę dzieł Twoich, które genialnym rzutem ujęły dzieje nasze w spiżowy pochód królów i geniuszów narodu. Jest to nieśmiertelny pomnik genialnej Twojej twórczości, która stała się chwałą Polski! Za dzieło takiej doniosłości należą Ci się Mistrzu, wyrazy czci i hołdu, wypowiedziane z gorącym pragnieniem, aby myśl Twa urzeczywistniła się wiekopomnym dziełem na drogim nam Wawelu". Adres podpisali: prezesa Koła Polskiego prof. Leon Biliński, minister dla Galicji Wacław Zaleski, dr Witold Korytowski, prezydent Krakowa dr Juliusz Leo, dr. Leopold Jaworski, dr Stanisław Głąbiński, dr Stanisław Łazarski, Jan Stapiński, Jakub Bojko, dr Tadeusz Tertil, Włodzimierz Tetmajer, Wincenty Witos, Jan Zamorski, Mikołaj Rey, Stanisław Starowieyski i Wacław Osuchowski. „Kurier Warszawski" 1911, nr 326, z 25 listopada, s. 2. Wzruszony Szymanowski odpowiedział na adres listem z podziękowaniami.

[45] *Pochód na Wawel*. „Museion" 1911, z. 12, s. 106.

[46] Kunzek H.: *Z krużganków krakowskich. Pochód królów polskich p. Wacława Szymanowskiego. Odpowiedź „Krytyce"*. „Krakowski Miesięcznik Artystyczny" 1912, nr 2, s. 14.

[47] *Loc. cit.*

[48] Leopold Jaworski (1865–1930), prawnik, prof. UJ, konserwatysta, w latach 1911–1918 poseł do parlamentu austriackiego. Kunzek H.: *Jeszcze o Pochodzie*. „Krakowski Miesięcznik Artystyczny" 1912, nr 3, s. 27. W tym artykule Kunzek jeszcze bardziej napastliwie zaatakował wiceprezesa Koła Polskiego Jana Stapińskiego (1867–1946), działacza ludowego w Galicji, prezesa Polskiego Stronnictwa Ludowego: „Petroniusz Stapiński na czele tej rzeszy pięknoduchów, czyliż to nie temat jedyny Pasquina!". Odniesienie sytuacji do legendy o Pasquinie nie tłumaczy się tu jasno. Od imienia Pasquina wywodzi się pojęcie „paszkwil", które rzeczywiście odpowiada charakterowi tekstu Kunzeka. Trudno jednak sądzić, że sam tak ocenił swą publikację. Legenda o Pasquinie, rzymskim szewcu żyjącym w XVI w., mówi, że naprzeciwko jego domu stał słup, na którym obywatele Wiecznego Miasta wypisywali anonimowo krytyczne uwagi pod adresem innych osób, publicznie je ośmieszając lub zniesławiając. To właśnie uczynił Kunzek, złośliwie przyrównując Jana Stapińskiego (1867–1946), galicyjskiego działacza ludowego wywodzącego się ze stanu chłopskiego, do Gajusza Petroniusza (27–66), rzymskiego filozofa i poety, epikurejczyka, słynącego z estetycznej wytworności, uchodzącego za *arbitra elegantiarum*.

[49] Zarycz J. [Cezary Jellenta, właśc. Napoleon Hirszband]: *Pochód królów do Koła Polskiego*. „Rydwan" 1912, nr 1, s. 31.

[50] Piątkowski S.: *W sprawie Komitetu budowy „Pochodu"*. „Prawda" 1912, nr 16, s. 7.

dziwiąc się, że parlamentarzyści „nagle poczuli się powołanymi do roli arbitrów w zawiłych, czysto artystycznych zagadnieniach”[51]. Określił ich wystąpienie w sprawie *Pochodu na Wawel* jako „nietaktowne” i uznał za nadużycie „powagi reprezentacji politycznej”[52].

W trakcie trwania wystawy w Wiedniu w polskiej prasie pojawiły się pierwsze omówienia dzieła. Głos zabrali zarówno ci, którzy je widzieli w Secesji wiedeńskiej, jak i ci, którzy znali je jedynie ze zdjęć. Antoni Chołoniewski, krakowski korespondent warszawskiego dwutygodnika „Świat”, pisał, że idea Szymanowskiego zrodziła się z architektury, pod wrażeniem „zmartwychwstających murów Wawelu”, że rzeźba wywołuje wrażenie „skoncentrowanej siły, powagi uroczystej, poezji i monumentalności o najwyższym, zdaje się, możliwym wyrazie”, że nie można było „prościej ani piękniej wypowiedzieć idei pochodu naszych dziejów”, że „żaden naród nie ma pomnika swej wielkości równie oryginalnego i potężnego wymową” i że „może tylko w Polsce, na ruinach zgasłej chwały, mógł zrodzić się ten bezprzykładny gest twórczy”[53]. W konkluzji uznał, że „tylko tą monumentalną pieczęcią, jaką jest dzieło Szymanowskiego, może niedokończony rozdział Wawelu zamknąć pokolenie nasze, które siedzibie Zygmuntów przywraca cień jej wielkości”[54]. „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił felieton Henryka Piątkowskiego z kilkoma zdjęciami sal ekspozycyjnych i różnymi ujęciami modeli *Pochodu*[55]. Piątkowski pisał, że rzeźba „przemawia nadprzyrodzonym pierwiastkiem historiozoficznego symbolu”, jest „dziełem sztuki jakiegośmy nie posiadali, wyjątkowym zjawiskiem genialnej, twórczej koncepcji”, „najbardziej może abstrakcyjnym, bo czysto duchowym pierwiastkiem, zaszczepionym na pniu sztuki polskiej”. To, zdaniem recenzenta, uczyniło Szymanowskiego przedstawicielem „wielkiej linii, szerokiego gestu w naszej sztuce”, artystą uosabiającym „myśl czystej sztuki, jak ją u nas uosabiał Matejko”, „przewodnikiem narodu, jak są nimi zawsze wyjątkowe, twórcze jednostki”[56]. Obszerne omówienie wiedeńskiej ekspozycji, bogato ilustrowane zdjęciami zamieścił w lwowskiej „Sztuce” Tadeusz Rutowski. Podkreślając wyjątkowy charakter *Pochodu*, pisał, że „zjawił się [on] nagle, jak wspaniały, egzotyczny kwiat na mizernej płonce młodej sztuki polskiej i buchnął zdumiewającym przepychem form, prawie barw, nowością sposobów”[57]. Uznał, że autor „jest nie tylko rzeźbiarzem, (…) on jest i malarzem i poetą, myślicielem i psychologiem i plastykiem, i realistą i idealistą (…). Bo on jest z rodu tych, co się zwali Juliuszem [Słowackim] i Arturem [Grottgerem], co byli Wyspiańskim wczoraj, co są Jackiem [Malczewskim] dzisiaj. (…) bo to – (…) wielki sztukmistrz, wielki rzeźbiarz polski”[58]. Rutowski nie krył obawy, że nieprzeciętny talent artysty i sukces odniesiony w Wiedniu przysporzą mu wielu wrogów[59]. Podobnie pisał Feldman w „Krytyce”: „Jacek Malczewski i Wacław Szymanowski tryumfu aż »w samym Wiedniu« potrzebowali, by naród się dowiedział, że są »naprawdę« potężnymi artystami. Tak jest. Trzeba znać atmosferę krakowską, by wiedzieć, jak samotnym tutaj jest duch np. Malczewskiego – ile kolców i cierni pod stopy mu się ściele. (…) Szymanowski zaś – takie znalazł w Krakowie odczucie, że… woli już w Krakowie nie wystawiać. Czyż Kraków nie odczuwa pochwał zagranicy dla tych artystów, jako policzka dla siebie?”[60].

Entuzjastyczny artykuł poświęcił Szymanowskiemu mieszkający w Wiedniu dramatopisarz Tadeusz Rittner, określając autora *Pochodu na Wawel* „rzeźbiarzem-poetą” i „rzeźbiarzem-muzykiem”, który „umie mówić (…) silnym, twardym językiem spiżu i kamienia”, a raczej „grać, śpiewać”[61]. Nazwał *Pochód* symfonią o polskiej przeszłości, o dawnym blasku i sile narodu, symfonią, której tragiczne zakończenie trwa dalej. Rittner, autor dramatów i opowiadań rozgrywających się na granicy rzeczywistości i ułudy, jako pierwszy dostrzegł oniryczny charakter rzeźby, podnosząc współgranie poetyki snu z muzyczną naturą dzieła. Zauroczony *Pochodem* nie wyobrażał już sobie bez niego Wawelu. „Ma się wrażenie – pisał – że stoi on już i zawsze stał tam, gdzie go… w przyszłości może postawią”[62]. Na somnambuliczny wyraz figur rzeźby Szymanowskiego zwrócił też uwagę publicysta „Kuriera Warszawskiego”, podpisujący się pseudonimem Alfa, w obszernym artykule opisującym dzieło wystawione w Secesji wiedeńskiej[63]. Pozostając pod wrażeniem zarówno samej rzeźby, jak i słów uznania kierowanych do artysty przez przybyłych na wernisaż ludzi ze świata sztuki i polityki, „Alfa” pisał, że „ma się ochotę uklęknąć przed tym pomnikiem sławy i polskiej twórczości”[64].

W zupełnie innym tonie powitał wystawienie *Pochodu* w Wiedniu Henryk Kunzek w „Krakowskim Miesięczniku Artystycznym”. Już sam fakt wybrania przez artystę stolicy monarchii austro-węgierskiej na pierwszą prezentację dzieła uznał za obelgę dla Polaków. „Dlaczego właśnie tam, a nie

[51] Niewiadomski E.: *Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Tygodnik Polski” 1912, nr 5, s. 72.

[52] *Loc. cit.*

[53] Stosław [Chołoniewski A.]: *Wacława Szymanowskiego Pochód wawelski. (Przed Wystawą w Secesji Wiedeńskiej)*. „Świat” 1911, nr 43, s. 8, 10, 11.

[54] *Ibidem*, s. 11.

[55] Piątkowski H.: *Szymanowski i Malczewski w Secesji wiedeńskiej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 46, s. 916, 197.

[56] *Ibidem*, s. 916, 917.

[57] Rutowski T.: *Na około Pochodu*…, s. 81.

[58] Idem: *Tryumf sztuki polskiej*, „Sztuka” (lw.) 1911, z. 5, s. 191.

[59] Podobnie pisał Cezary Jellenta, który do entuzjastów Szymanowskiego i jego *Pochodu* nie należał: „Schematem kariery wybitnych artystów w Polsce jest taka linia: gdy mają talent i wolę i umieją przetrwać siedem lat intryg i obojętności, to drugie siedem lat sławy i powodzenia zamienia się w nieustającą adorację. Tak było z Ignacym Paderewskim i tak samo jest z Szymanowskim. Należy się obawiać, żeby to, co stało się w Wiedniu, nie zaszkodziło zdrowiu artysty”. Zarycz J. [Jellenta C.]: *Pochód królów*…, s. 29.

[60] Tadeusz Bezimienny [Feldman W.]: *Ze sztuki i życia*. „Krytyka” 1911, nr 12, s. 343.

[61] Rittner T.: *Jakie wrażenie wywarła polska sztuka w Wiedniu. Wacław Szymanowski i Jacek Malczewski w Secesji*. „Świat” 1911, nr 47, s. 8.

[62] *Loc. cit.*

[63] „Oto idą oni wszyscy, jak we śnie…”, cyt. z: Alfa: *Pochód na Wawel na wystawie w Secesji wiedeńskiej*. „Kurier Warszawski” 1911, nr 313, z 12 listopada, s. 4.

[64] *Ibidem*, s. 5.

w kraju (…)? – pytał. – Czy dlatego może, że społeczeństwo i krytyków wiedeńskich uznano za dojrzalszy areopag, mający podyktować *der minderwertigen Nation* swoją opinię?"[65]. Nie krył satysfakcji, że artyście „kalkulacja nie we wszystkim dopisała", skoro niektórzy krytycy uznali *Pochód* za nieodpowiednie uzupełnienie renesansowej architektury zamku. Kunzek przyznał, że sama myśl „zakucia w spiż fali dziejów na murach, wśród których przepłynęła" wydała mu się „piękna i pełna poezji". Jej realizację ocenił jednak negatywnie. Wizyjny charakter dzieła i „jego malarskie ujęcie" uznał za nieodpowiednie dla rzeźby pomnikowej i dla materiału, w jakim miało powstać. „Brąz – przekonywał – wymaga form zdecydowanych, mas ściśle zamkniętych. Marmur już prędzej zniesie taki eksperyment"[66]. Ganił wieloplanowe zgrupowanie figur i niemożność ogarnięcia całości jednym spojrzeniem. „To dozwolone we fryzie – pisał – pełna, monumentalna rzeźba wymaga koncentrycznego skupienia. To prawa stare – jak sztuka (…) i zawsze trzymano się ich"[67]. Z oburzeniem odrzucał argument Feldmana, że artysta-geniusz może narzucić własne prawa. „Dotąd żaden nie ważył się [tych praw] przełamać. Czyżby to zdolen był zdziałać p. Szymanowski – pierwszy od początku świata, choć dotąd – przy wielkim talencie –nie dowiódł jeszcze swej genialności? To święte słowo – nie wolno wzywać go nadaremnie!"[68]. Olbrzymie rozmiary rzeźby uznał wręcz za brak czci dla zabytku, który zdegradowany zostałby do roli jej tła i oprawy. Ślad współczesnego pokolenia na Wawelu, wyobrażał sobie jako „skromny masą, choć wielki i szlachetny treścią" i zestrojony z „wdzięczną harmonią" krużganków. Realizacja *Pochodu* byłaby, jego zdaniem, „miażdżącym dokumentem dziejowym naszego kulturalno-artystycznego niedorozwoju", znakiem „zmącenia wszelakich wartości i orientacji". „I jeszcze jedno! – dodawał. – Powiedzmyż raz sobie szczerze, czyśmy dorośli już dzisiaj do tego, by wiekopomne dzieła narodowym ideałom, przewodnim duchom budować! Wszak sztuka plastyczna, a rzeźba przede wszystkim, przybłędą z obcych stron, kopciuszkiem jest wciąż jeszcze w tym kraju nieszczęsnym (…). Wielką sztukę silne tylko, zdrowe ludy tworzą, wolne i godne wolności, z nadmiaru mocy, dostojności dążeń, z radości swojego istnienia! A czymże jesteśmy my? Z wyjątkiem nielicznych, rozbita rzesza bankrutów nawykła do obroży, zdolnych nawet lizać nahaj, co ich siecze i szary, nieświadomy tłum, po którym czasem drgnienia dziwne chodzą (…)"[69].

Hołdujący kulturze klasycznej „Museion" ironicznie odniósł się do pozytywnych głosów prasy polskiej „wygrywanych na blaszanych, ale za to na narodowych trąbkach", uznając, że to one wykreowały Szymanowskiego na geniusza[70]. Przede wszystkim jednak anonimowy redaktor „Museionu" wystąpił „w obronie" Wawelu. „Zamek wawelski – pisał – nie jest jakimś tam zamkiem historycznym, lecz symbolem naszej przeszłości, a symbolu tego dotykać i przekształcać go w dowolny i nieudolny sposób nie wolno"[71]. Dalej autor dowodził, że pomysł zamknięcia czworoboku dziedzińca rzeźbą „niezwiązaną o r g a n i c z n i e z całością, (…) nie stanowiącą integralnej części budynku, ale p r z y s t a w i o n ą dowolnie na galeryjce" jest „nonsensowny" i dowodzi „fałszywego pojęcia rzeźby monumentalnej [podkreśl. w oryg.]"[72]. „Architektura jest spokojem, jest stanem



Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego i Jacka Malczewskiego w wiedeńskiej Secesji, listopad – grudzień 1911 r. Sala z figurą św. Stanisława w wielkości docelowej i fragmentami modelu Pochodu na Wawel *w skali 1:5; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 192*

trwania, projektowana zaś grupa przesuwa się przez galerię niczym szopka, powodując niczym nie wytłumaczone zamieszanie i ciągłość ruchu, wrogą zasadniczym elementom architektoniki"[73]. Autor artykułu uznał ostatecznie *Pochód* za „rzecz chybioną", apelując o bezwzględne odrzucenie dzieła, „właśnie w obronie Wawelu"[74].

Najbardziej znaczącym głosem z tego czasu był artykuł Leona Pinińskiego, członka Komitetu Krajowego do odbudowy Wawelu, opublikowany w pierwszym numerze „Czasu" z 1912 roku[75]. Piniński z kompetencją znawcy sztuki i kolekcjonera odniósł się do zasadniczych kwestii – wartości artystycznej dzieła i jego lokalizacji, zajmując stanowisko odmienne w każdym z obu zagadnień. Przyznał, że Szymanowski odniósł w Wiedniu „niezaprzeczony sukces" i sam, jak zaznaczał, miał dla autora *Pochodu* szczery podziw i uznanie, wysoko cenił ideę i formę rzeźby, ale pomysł wykonania jej w „olbrzymich rozmiarach" i ustawienia „w połączeniu z krużgankami Wawelu" uważał za „zupełnie chybiony" „nieszczęśliwy i niewykonalny" ze względów konserwatorskich. Twierdził, że ustawienie rzeźby w planowanym miejscu nie tylko nie ozdobiłoby zamku, ale i „zatraciło najcenniejsze przymioty" samego dzieła. Pomysł „duchów odległej przeszłości", snujących się „przed oczyma naszej wyobraźni", uznał za bardziej właściwy dla malarstwa niż rzeźby i słabo nadający się do wykonania „z tak mało powiewnego materiału jak brąz", ale uznał tę

[65] Kunzek H.: *Z krużganków krakowskich*…, s. 14.
[66] *Ibidem*, s. 15.
[67] *Ibidem*, s. 16.
[68] *Loc. cit.*
[69] *Ibidem*, s. 17.
[70] *Pochód na Wawel*. „Museion" 1911, z. 12, s. 106.
[71] *Loc. cit.*
[72] *Ibidem*, s. 107.
[73] *Loc. cit.*
[74] *Loc. cit.*
[75] Piniński L.: *Pochód Szymanowskiego. Projekt umieszczenia w dziedzińcu zamku wawelskiego*, „Czas" 1912, nr 1, z 2 stycznia, s. 1, 2. Wszystkie cytowane wypowiedzi Pinińskiego pochodzą z tego artykułu.

ekstrawagancję za „nie wychodzącą jeszcze wcale poza ramy prawdziwego artyzmu". Chwalił zróżnicowanie i charakterystykę grup i poszczególnych figur, podnosząc ich głęboki wyraz, wdzięk oraz dostojeństwo ruchów, zarzucając jedynie pewnym partiom zbytnią teatralność. Twierdził jednak, że rzeźba widziana z oddali, z niskiej perspektywy zatraci swoje walory, dając wrażenie „bezkształtnego zbiegowiska". Obawiał się też, że monument zakomponowany w kilku planach, a widziany zawsze tylko z jednej strony będzie nieczytelny, nie tylko w swym wyrazie plastycznym, ale i ideowym. „Postawmy się na chwilę na stanowisku widza – pisał – który nic nie wie o intencji twórcy. Niech zdecyduje, czym jest ta masa tłoczących się ludzi. Może to być procesja Bożego Ciała, ale tak samo socjalistyczna demonstracja uliczna, towarzystwo turystów Cook'a spieszące się na kolej, lub cokolwiek innego". Przekonywał, że rzeźba, aczkolwiek piękna i wzniosła, wywoływałaby wrażenie „na granicy śmieszności", stając się niechybnie przedmiotem „drwin i szyderczych konceptów". Zauważał przy tym, że „olbrzymy prawie ramzesowskie *Pochodu* w nerwowym ruchu i zamieszaniu, ta karkołomna próba rzeźby już nawet nie »modernistycznej«, lecz chyba rzeźby »przyszłości«, nie mają nic wspólnego z włosko-renesansowym charakterem krużganków i w ogóle ze stylem zamku. Byłyby one tamże anomalią zupełną, chwytającą za oczy i odwracającą uwagę od tych wszystkich piękności, które rzeczywiście są n a s z ą d r o g ą p r z e s z ł o ś c i ą w zrujnowanym, a jednak tak uroczym królewskim zamku. Jeżeli jest gdzie miejsce na całym obszarze ziem polskich, gdzie n i e w o l n o nam robić eksperymentów z rzeczami »niebywałymi na świecie«, to miejscem tym jest właśnie dziedziniec zamku wawelskiego". Piniński przypomniał, że o kwestii ustawienia *Pochodu* nie będą decydować ani entuzjaści, ani przeciwnicy dzieła tylko sam monarcha i grono kompetentnych specjalistów, którzy rzecz rozstrzygną na podstawie obowiązujących naukowych zasad konserwatorskich. Te zaś wykluczają – zdaniem Pinińskiego – zarówno wyburzenie budynku kuchni królewskich „sięgającego bardzo dawnych czasów i mającego pewien interes historyczny", a tym bardziej wystawienie w jego miejscu „terasy figuralnej w myśl projektu p. Szymanowskiego". Na koniec Piniński deklarował raz jeszcze podziw dla dzieła, wyrażając pragnienie, by zostało odlane w brązie i wystawione w przyszłości w Muzeum Narodowym w Sukiennicach bądź w którejś z komnat zamkowych.

Kolejnym autorytetem, który wystąpił z obszerną krytyką *Pochodu na Wawel* jeszcze w trakcie trwania pokazu dzieła w Wiedniu, był historyk sztuki i kustosz Muzeum Narodowego Tadeusz Szydłowski. Uznał on myśl Szymanowskiego „dopowiedzenia w potężnym, plastycznym obrazie losów pustego dziś zamku" i „stworzenia wraz z nim jedną, wielką artystyczną całość" za „przepiękną", „poetyczną", „porywającą i upajającą fantazję swym urokiem", ale „w śmiałości swej zawrotną" i trudną do urzeczywistnienia[76]. Pisał, że to zamiar „godny zaiste Michała Anioła", możliwy do pomyślenia „w wielkiej epoce sztuki", ale nie we współczesnym czasie „o tak wybitnym braku uzdolnienia do większych monumentalnych przedsięwzięć"[77]. Obawiał się, czy zadanie, którego podjął artysta, nie okaże się „zbyt dumne i niewykonalne"[78]. Pochwały stanowiły wstęp do gruntownej krytyki pomysłu Szymanowskiego. Szydłowski dowodził, że dziedziniec zamkowy jest „skupioną całością architektoniczną" i aczkolwiek budynek kuchni królewskich razi pospolitością, to jednak „spełnia on ważną rolę koniecznego uzupełnienia i zamknięcia wielkiego zamkowego czworoboku" i jego usunięcie byłoby „okaleczeniem całości"[79]. Zastąpienie go rzeźbą o tak potężnych gabarytach uczyniłoby krużganki jedynie „jej tłem i oprawą". Uważał, że otwarta na przestrzał galeria, stanowiąca podstawę monumentu, zakłóci charakter dziedzińca i będzie sprawiała wrażenie mostu „z przechodzącym przezeń pochodem postaci, zniszczy nastrój ciszy, spokoju i powagi architektury i zniweczy właściwy urok dziedzińca (…)"[80]. Dziwił się, że Hendel „przykładając do dzieła tego ręki – dał mu niejako sankcję, czym ściągnął na siebie słuszne zarzuty ze strony obrońców piękna i powagi zamkowego dziedzińca"[81]. Dalej Szydłowski próbował odpowiedzieć na pytanie, czy pomnik Szymanowskiego jest istotnie monumentalny i jaka jest jego wartość artystyczna. Uznał, że artysta zbyt dosłownie zamierzał zrealizować swoją wizję i realizm rzeźby kłóci się z zasadami monumentalności. Za sprzeczne z nimi uznał i to, że rzeźba ma „dwa wydłużone fronty przeciwległe", nie da się uchwycić jej ogólnego kształtu jednym spojrzeniem, brak jej „jednolitości i dobitnej sylwety" oraz „zdecydowanego rozkładu linii i mas". Do mankamentów zaliczył też materiał i technikę pracy artysty. „Punktem wyjścia dla rozwoju form w rzeźbie – pisał – nie był dlań blok kamienny, lecz miękka, bezkształtna bryła gliny, z której da się lepić pomysły jak najbardziej malownicze, od monumentalnej zwartości plastycznej odległe. Toteż jego pochód jest rzeźbą, która z architekturą nie ma koniecznego połączenia i związku"[82]. Ganił zwrócenie wszystkich postaci w jedną stronę, „bez czegoś, co przeciwdziała", twierdząc, że taka kompozycja jest nużąca i monotonna.

Nie lepiej ocenił ideę pomnika. Rozróżnił w nim „trzy grupy główne": „grupę siły żywiołowej" z Bolesławem Śmiałym, Kazimierzem Wielkim oraz Jagiełłą i Jadwigą, grupę renesansu z humanistami, Boną i Zygmuntem Starym z dworzanami, idylliczną parą Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny oraz z Batorym z husarią. Za ostatnią uznał „żałobną grupę Zygmunta III". „Pozostaje zagadką – pisał – dlaczego Szymanowski w tym właśnie porządku ustawił swój pochód, że ostatni król rezydujący na Wawelu, tworzy czoło orszaku królów i postępuje tuż za postacią Fatum, zaś królowie z epoki chronologicznie najwcześniejszej, tj. grupa Piastów, znajdują się na samym końcu"[83]. Uznał ten kierunek za niewłaściwy, dowodzący, że Szymanowski „nie dał (…) właściwie syntezy wielkości Polski i jej życia, lecz

[76] Szydłowski T.: *O Pochodzie na Wawel Wacława Szymanowskiego*. Kraków 1912, s. 7.
[77] *Loc. cit.*
[78] *Loc. cit.*
[79] *Ibidem*, s. 8, 9.
[80] *Ibidem*, s. 11.
[81] *Loc. cit.*
[82] *Ibidem*, s. 18.
[83] *Ibidem*, s. 22.

rodzajowo uchwycone pewne momenty dziejów, niektóre postaci historyczne i reprezentantów głównych grup społecznych”[84]. Słowem, nie dostrzegł żadnej głębszej myśli historiozoficznej czy filozoficznej. Wytknął artyście brak kilku królów „ważniejszych od fraucymeru królowej Bony i całego zastępu drugorzędnych osobistości” i wysunął wniosek, że przeszłość Polski została przedstawiona „nieco dowolnie i ogólnikowo” i w związku z tym „nie urosła ona do siły i znaczenia wielkiej syntetycznej wizji”[85]. Miał też zastrzeżenia do zbyt rodzajowego i anegdotycznego ujęcia całości, twierdząc, że artysta nie poradził sobie z usymbolizowaniem epok i dziejowej roli poszczególnych postaci.

Wszystko to doprowadziło go do wniosku, że Szymanowski „nie ujawnił większych zdolności do kształtowania tak wielkich plastycznych form”, że *Pochód* „wydaje się bezładną, przypadkowo razem skupioną gromadą postaci” i nie mógłby być „godnym i dostojnym uzewnętrznieniem wielkości i sławy narodu”[86]. Na koniec, jakby usprawiedliwiając artystę, dodał, że „w ogóle dzieło o tak gigantycznym pokroju, o jakim marzył Szymanowski, wymaga niesłychanie mozolnych wysiłków i prób kilku może nawet generacji artystycznych, zanim zdoła przybrać odpowiednią szatę arcydzieła”[87].

Do opiniotwórczych postaci w Krakowie należał też Cezary Jellenta, który na temat *Pochodu* wypowiedział się w pierwszym numerze nowego, redagowanego przez siebie miesięcznika „Rydwan”. Postawił w nim zadziwiająco naiwne, jak na pisarza i literaturoznawcę o wysokiej reputacji, pytania: „Czy wolno traktować, oczywiście z punktu widzenia smaku i logiki, królów polskich jako gromadę?, czy na Wawelu, gdzie już królowie są, chociaż w grobowcach, potrzeba jeszcze dawać ich sobowtóry? Czy takie pleonazmowe mnożenie królów nie pozbawia ich majestatu i nie czyni ich tak mnożnymi i łatwymi do mianowania i płodzenia, jak np. ck radcy i nadradcy? Czy taki olbrzymi pochód, z mocarzów i pomazańców, z ojców, bohaterów i wodzów narodu złożony, godzi się oddawać pod czyjakolwiek komendę, jeśli nie pod komendę np. samego Boga, i czy w tym razie Boga może zastąpić dziewczyna z zawiązanymi oczyma, bawiąca się na czele pochodu w ciuciubabkę?”[88]. Jellenta, znawca i wielbiciel twórczości mistycznej Słowackiego, pisał dalej: „Dzisiaj, po *Królu Duchu* Słowackiego i przezeń natchnionych poematach i witrażach Wyspiańskiego – (…) poczucie artystyczne narodu bierze pochód królów tylko, jako pojęcie wyższe i jako wielkie wcielenie królewskiego ducha”[89]. Nie dostrzegł tej idei w rzeźbie Szymanowskiego, uważając, że nie nadał on mocy postaciom *Pochodu*, „tylko zamarkowanym, efemerycznym, przebiegającym tłumem przez historię”, „zbagatelizował pojedyncze osobistości, a tym samym i cały ogół królów polskich”[90].

Prawdziwa batalia rozgorzała jednak dopiero po wystawieniu *Pochodu* w warszawskiej Zachęcie w lutym 1912 roku[91]. Głównym harcownikiem wśród publicystów warszawskich był Stanisław Pieńkowski (1872–1944), poeta, krytyk literacki i teatralny, prawdziwy pieniacz i postrach środowiska kulturalnego stolicy. O swojej pracy mówił: „Sztuka i krytyka – to dwaj rycerze. Czasem są w przymierzu, a czasem w wojnie na śmierć i życie”[92]. *Pochodowi na Wawel* wytoczył walkę śmiertelną. Opublikował kilka obszernych felietonów, a nadto wydał w formie książkowej zbiór artykułów własnych i innych autorów na temat dzieła Szymanowskiego[93].

W „Głosie Warszawskim” gruntownie skrytykował *Pochód*, stawiając szereg zarzutów odnośnie do jego formy i treści. Na początek jednak odniósł się do samego artysty: „Przyszedł on tu jak kupiec amerykański, z grzmotem i wrzaskiem reklamy, która ma na celu (…) hipnozę tłumów, gwałt i zamęt i jak najszybsze wydobycie od narodu pieniędzy na przedsięwzięcie, które (…) wymaga naprzód namysłu i wszechstronnej oceny”[94]. Dalej roztrząsał, czy rzeźba „łączy się architektonicznie z całością”, i stwierdził, że „*Pochód* nie tylko stylu żadnego nie ma, lecz nie posiada żadnej w ogóle zasady architektonicznej. Jest to wyciągnięta, w kilku rzędach ustawiona grupa kilkudziesięciu postaci, pomyślana sama dla siebie, w której rozglądać się można tylko z bliska”[95]. W całości i z oddalenia rzeźba będzie jedynie „zbitą masą ciał i płaszczów”, która „nic nie wyraża prócz zamętu”, zakłóci ciszę wawelskiego podworca i będzie „nieznośnym i bezsensownym dysonansem dla oka”[96]. Nie nadaje się więc „do żadnej architektury (…) więc w szczególności i do Wawelu – zeszpeci tylko zamek”[97]. Następnie wniósł zastrzeżenia do kompozycji i formy dzieła, twierdząc, że artysta „nie pomyślał swej rzeźby jako całości, lecz złożył ją sztucznie i po literacku z pojedynczych, niczym rzeźbiarsko nie złączonych postaci i grup”[98]. To, jego zdaniem, sprawia, że pomysł *Pochodu* nie jest kompozycją, *ergo* jest „nieartystyczny”. Następnie zajął się ideową stroną dzieła.

[84] *Ibidem*, s. 22, 23.
[85] *Ibidem*, s. 23.
[86] *Ibidem*, s. 25, 26.
[87] *Ibidem*, s. 27.
[88] Zarycz J. [Jellenta C.]: *Pochód królów*…, s. 30.
[89] *Ibidem*, s. 31.
[90] *Loc. cit.*
[91] Wystawa trwała dwa miesiące, po czym przedłużono czas zwiedzania o kilka dni. Jak doniosła prasa: „Wobec niepamiętnego zainteresowania, jakie obudził w najszerszych kręgach społeczeństwa *Pochód na Wawel* Szymanowskiego, Komitet Tow. Zachęty uzyskał od artysty pozwolenie na przedłużenie wystawy przez święta”. „Kurier Warszawski” 1912, nr 90, z 30 marca, s. 6. Wystawę obejrzało kilkadziesiąt tysięcy osób.
[92] Pieńkowski S.: W: *Maski życia*. Warszawa 1926. Zagadnienia krytyki, s. 63.
[93] Idem: *Zdanie Warszawy o Pochodzie na Wawel*. Warszawa 1912.
[94] Idem: *Pochód na Wawel*. „Głos Warszawski” 1912, nr 68, cyt. za: idem: *Zdanie Warszawy…*, s. 30. Także i w innych ustępach broszury Pieńkowski zarzucał Szymanowskiemu autoreklamę, rozprawiając się z prasą, która zamieściła pochlebne recenzje. Główny atak skierował na „Kuriera Warszawskiego”, dziennik, którego redaktorem naczelnym przez wiele lat był ojciec artysty, a on sam był do niedawna współwłaścicielem gazety. Zarzut stronniczości Pieńkowski wysunął też pod adresem „Myśli i Życia” oraz „Złotego Rogu”. Idem: *Zdanie Warszawy…*, s. 106–108.
[95] *Ibidem*, s. 31.
[96] *Loc. cit.*
[97] *Ibidem*, s. 32.
[98] *Loc. cit.*

Tu doszedł do wniosku, że artysta „nie miał najmniejszego zamiaru dawać symboli, syntezy lub wizji uduchowionych", dał tylko „fabularne, z podręczników szkolnych znane sceny i rysy". „Nie ma w tym wszystkim – pisał – żadnego stosunku artysty do dziejów, nic przemyślanego, krwią i sercem pojętego, nic natchnionego. (…) Jest to szablon, (…) rzecz „ na zimno i banalnie pojęta, nie związana żadną nicią przewodnią (…). Przecież historia Polski obfituje w dramaty, tragedie, postaci i chwile tak podniosłe…"[99]. Zgłosił też szereg zastrzeżeń do poszczególnych figur rzeźby, pisząc np., że „Jagiełło [został] ujęty w ruchu ulicznego boksera z pięścią wyciągniętą, do ciosu gotową", a Jadwiga wygląda jak „mamka w koronie, z piersią obnażoną, która i chciałaby, i wstydzi się"[100]. To wszystko doprowadziło go do wniosku, że *Pochód* jest dziełem ideowo banalnym i śmiesznym. To wystarcza – konkludował – żeby mu nie tylko miejsca na Wawelu, lecz w ogóle wszelkiego miejsca odmówić[101].

Nie lepiej odniósł się do *Pochodu na Wawel* Tadeusz Miciński (1873–1918), znakomity pisarz, poeta i publicysta, teozof, wyborny znawca mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego, który w prasowej batalii wybił się na czoło nieprzejednanych wrogów dzieła. Jego prześmiewczy artykuł zamieszczony w „Głosie Warszawskim" zdyskredytował rzeźbę z kretesem. „Najbardziej pobieżny rzut oka na (…) *Pochód* wystarczy żeby zrozumieć, że tu nie ma mowy o dziele geniuszu, ani choćby o dziele przemyślanym ideowo" – zawyrokował niemal na wstępie swojej rozprawy[102]. Przyjmując, że Szymanowski chciał ukazać dzieje narodu, odniósł pomysł do mistycznego arcyutworu Słowackiego *Król Duch*: „Wyobraźmy sobie tylko *Króla Ducha*, poemat rzucony w rzeźbie: byłoby to dzieło zaiste nieśmiertelne, lecz na to trzeba by zbiorowej siły Fidiaszów, Buonarottich, Stwoszów… lub jednego, jak ci wszyscy". W nienapisanej konkluzji zasugerował, że „tym jednym" na pewno nie jest Szymanowski. Dalej, rozwodząc się nad wizją historii Słowackiego, Matejki i Wyspiańskiego, odniósł się z uznaniem dla artysty, że podjął myśl przedstawienia historii Polski. „Ale – dodał od razu – przecenił swe siły". Wytknął artyście, że w *Pochodzie* nie ukazał Wandy – „jutrzni ducha rozwierającej nasze dzieje", „potężnego jak dąb Bolesława Chrobrego, ani Łokietka", że przy Jagielle nie ma Witolda, a wśród rycerstwa – tej „kupie lokajstwa przebranego w zbroje" Zawiszy Czarnego lub okrutnego wojewody Ścibora". Wśród humanistów i potężnych polityków zabrakło mu: Frycza Modrzewskiego, Kochanowskiego, Reja i Zamoyskiego. „Bo nie obchodzi nas nic – pisał – że w katalogu ten i ów z tych chudopachołków rachitycznych może być szumnie nazwany Zawiszą lub Zamoyskim". Do charakterystyki postaci miał więcej jeszcze zastrzeżeń, uznając generalnie, że Szymanowski przedstawił typy obce i antypatyczne. Bolesław Śmiały wydał mu się „ohydnym zbirem (…) z ręcznikiem na ramieniu", św. Stanisław „głuchoniemym staruchem" z twarzą degenerata Burbonów hiszpańskich, niosącym na sobie olbrzymi dywan, Jagiełło „rozwścieklony", zaciskający pięści, i „brzydka" Jadwiga parą, która się ze sobą wadzi, Skarga przewrotnym jezuitą, „chorym na żółć", Batory bankierem, a podobny do Possewina kardynał szepcący coś do ucha Zygmuntowi III maklerem giełdowym. Sam król potraktowany został, zdaniem Micińskiego, satyrycznie, podobnie jak nadęta Bona w płaszczu pchanym z wysiłkiem przez dwa pacholęta, a zajmującym „jedną piątą część długości naszych dziejów". Los, „smutny i wykręcony", sprawił na poecie wrażenie postaci dotkniętej obłędem.

Nie lepiej odniósł się Miciński do formy dzieła, szydząc z jej lekkiego, szkicowego charakteru i swobodnego operowania płaszczyznami. „Wyglądają te nielepce – pisał – jakby przedpotopowe Atlantozaury wsparte na swych smoczych chwostach".

Miciński skrytykował też ideę *Pochodu*, którą, jako znawca mistyki Słowackiego, bez trudu powinien był zrozumieć i… prawdopodobnie ją rozumiał. Wskazuje na to zakończenie artykułu: „Wawel zapełni się kiedyś wizją płomienną historycznej i głębszej niż historia duchowej prawdy. Wtedy z jaskiń grobowych wyjdą mary, jako ognie strażnicze naszych własnych dusz". W rzeźbie Szymanowskiego nie dostrzegł wizji „duchowej prawdy, głębszej od historii". Nazwał je dziełem „miernym, a nawet (…) nieudanym" i uznał, że skoro „ani witraże Wyspiańskiego, ani prochy Słowackiego nie znalazły się dotąd na Wawelu", to i ono nie powinno się tam znaleźć.

Równie druzgocący był artykuł czołowego przedstawiciela warszawskiej szkoły historycznej Tadeusza Korzona (1839–1918), który zabrał głos z poczucia „obowiązku zastrzeżenia praw przynależnych Historii" i zapobieganiu „bluźnierstwom i zbrodniom artystycznym, dokonywanym na zabytkach przeszłości"[103]. Zarzucił artyście, że tworząc „olbrzymią grupę historiozoficzną, nie czuł potrzeby rzeźbienia postaci historycznych podług rzeczywistych, prawdziwych pomników Kazimierza Wielkiego, Jagiełły, Zygmunta Starego i Augusta, a Batorego, Bony, Barbary podług portretów"[104]. „Nie poznaję nikogo!" – pisał nieomal z rozpaczą i apelował: „Narodzie polski! Jeśli będziesz oglądał ją w odlewach spiżowych wiedz, że to nie są twoi królowie, rycerze, kaznodzieje, uczeni i uwielbiane niewiasty. To są postaci urojone, wymarzone przez artystę, niedbałego o Historię"[105]. Przyznał też, że nie rozumie zawartej w dziele „syntezy historycznej". „Jaka idea jednoczy Bolesława Śmiałego i św. Stanisława, którzy do tego, dziś odnowionego pałacu nie wchodzili, z Zygmuntem III, który za tajemniczą niewiastą wchodzi, żeby następnie wynieść się z [!] Warszawy"[106]. Z tych to względów, „z urzędu Historyka", Korzon „wzbronił" *Pochodowi* miejsca na podworcu zamkowym.

Myśli historiozoficznej *Pochodu* nie zrozumiał też Wincenty Trojanowski (1859–1928), malarz i medalier, rówieśnik Szymanowskiego. „Co za idea mogła zestawić i połączyć te postacie o przeróżnych charakterach i należące do

[99] *Ibidem*, s. 34, 35.

[100] *Ibidem*, s. 35.

[101] *Ibidem*, s. 36.

[102] Miciński T.: *Apologia Wawelu*. „Głos Warszawski" 1912, nr 82, z 24 marca, cyt. za: Pieńkowski S.: *Zdanie Warszawy*…, s. 53.

[103] Korzon T.: *Głos Historyka*. „Głos Warszawski" 1912, nr 81, z 23 marca, cyt. za: Pieńkowski S.: *Zdanie Warszawy*…, s. 51.

[104] *Loc. cit.*

[105] *Ibidem*, s. 52.

[106] *Loc. cit.*



Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego i Jacka Malczewskiego w wiedeńskiej Secesji, listopad – grudzień 1911 r. Sala z figurą Piotra Skargi w wielkości docelowej; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 195

różnych epok?" – pytał i nie mogąc znaleźć sensu, doszedł do wniosku, że autor „nie widział co tworzy, do czego zmierza i czego chce"[107].

Eligiusz Niewiadomski (1869–1923), bardziej wówczas znany jako historyk i krytyk sztuki niż malarz, opublikował artykuł o *Pochodzie* w „Tygodniku Polskim", a potem wydał jeszcze w osobnej odbitce, gdyż, jak pisał, „chodzi o grożący Wawelowi zamach, który jest jeszcze czas udaremnić"[108]. Rzeźbę Szymanowskiego pojął jako „pogrzebowy korowód królów", „sarkofag Polski historycznej", uznając to za „ideowe zuchwalstwo". Wysunął szereg uwag do charakterystyki poszczególnych postaci, twierdząc, że np. Batory jest „nadęty", husarze „rozkraczeni", Jadwiga „banalna", a Fatum „operetkowe", a te, które są „niepozbawione wyrazu", pochodzą z obrazów Matejki. Skrytykował też formę. „Jest to – pisał – szkic malarski, ale nie jasna, stanowcza, do ostatka domówiona forma rzeźbiarska". Uznał, że artysta, w przeciwieństwie do „każdego, drugorzędnego nawet rzeźbiarza francuskiego", „nie czuje materiału, w którym ma być rzecz wykonana[109]. „Te draperie, te szaty powłóczyste – to nie brokaty, aksamity czy jedwabie, ale masa z rzadkiego ciasta ciągniona, pod którą nie czuje się ludzkich kształtów"[110]. „Brąz lany i wymiar ogromny – tłumaczył – wymagają form stanowczych, powierzchni wielkich, gładkich, płynnych, bez zbyt ostrych kantów. Tymczasem tu widzimy surową glinę niedołężnie, drobno zdrapywaną to narzędziem, to palcami, poszarpaną na tysiące powierzchni. Ani śladu tego, co się nazywa wielkością formy"[111]. Ostatecznie Niewiadomski doszedł do wniosku, że Szymanowski, ulegając ciągle wpływom artystów francuskich „w ogóle nie jest t w ó r c ą", że „jego sztuka nie płynie z instynktów twórczych własnej istoty, ale była i jest refleksem twórczości obcych"[112].

Pieńkowski, przygotowując zbiór krytyk o *Pochodzie* chciał pozyskać przeciwko rzeźbie Stanisława Witkiewicza (1851–1915), malarza, krytyka sztuki, twórcę stylu zakopiańskiego. Zwróciwszy się do niego w tej sprawie, otrzymał następującą odpowiedź: „Rzeźbę Szymanowskiego znam jedynie z fotografii dość dużych, przedstawiających ją w całości i we fragmentach, znam też pomysł architektonicznego rozwiązania tego zagadnienia. Otóż na zasadzie tej znajomości przyszedłem do wprost przeciwnego przekonania niż Szanowny Pan i wszyscy znani mi dotąd przeciwnicy tego dzieła. U w a ż a m j e z a n a j w i ę k-

[107] T r o j a n o w s k i W.: *Pochód na Wawel*. „Głos Warszawski" 1912, nr 84, z 27 marca, cyt. za: P i e ń k o w s k i S.: *Zdanie Warszawy*…, s. 63.

[108] N i e w i a d o m s k i E.: *Pochód na Wawel*…, s. 72–77; i d e m: *Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego*. [Warszawa 1912], s. 5.

[109] I d e m: *Pochód na Wawel*…, s. 76.

[110] *Ibidem*, s. 75.

[111] *Ibidem*, s. 77.

[112] *Ibidem*, s. 74.

szy czyn twórczy myślowo i plastycznie, na jaką się rzeźba zdobyła. Nie tylko przez pozostawienie rzeźby Szymanowskiego na Wawelu można się »narazić na wstyd przez długie wieki potomne«, można się również okryć wstydem przez odrzucenie i potępienie tego dzieła, którego powstanie jest samodzielnym porywem myśli, uczucia i twórczości, nie zaś, jak zwykle w Polsce bywa, wynikiem podniety konkursowych nagród… Wszystko, co dotąd czytałem przeciwko rzeźbie Szymanowskiego, nie ma mocy przekonywającej, nie ma ścisłości, w ujęciu zjawisk artystycznych, nie ma logiki w rozumowaniu, ani siły przekonywania mocą sugestii uczuć. Muszę więc pozostać przy swoim zdaniu wyprowadzonym z takiej znajomości tego dzieła, na jaka pozwoliły mi okoliczności…"[113]. Pieńkowski stanowiska Witkiewicza nie opublikował.

W dyskusji nad *Pochodem* głos zabrali także politycy z Królestwa Polskiego, działacze Narodowej Demokracji, posłowie do Dumy rosyjskiej Jan Stecki[114] i Roman Dmowski[115]. Mimo że reprezentowali tę samą orientację polityczną, zajęli odmienne stanowiska w sprawie rzeźby. Stecki, sprowokowany „hałaśliwą, zapamiętałą w swym subiektywizmie, pogardliwą w tonie, nieścisłą w określeniach" krytyką Pieńkowskiego, bronił prawa wszystkich zainteresowanych do wypowiadania sądów o *Pochodzie na Wawel*[116]. Oburzała go uzurpacja do głoszenia sądów w imieniu „całej Warszawy". Uważał zresztą, że „inteligentny ogół polski dosyć lekko waży sobie opinię artystyczną tego miasta, i że nie wpłynie ona (…) na losy projektu Szymanowskiego". Sam uważał *Pochód* za dzieło ideowo i artystycznie wielkie, godne naszej przeszłości i godne Wawelu, budzące swym ogromem poczucie siły i „zaklinające dusze w imię potęgi życia". Przywołując przykłady dzieł François Ruda, Julesa Dalou, Auguste'a Rodina, Jeana-Baptiste'a Carpeaux, Alberta Bartholomégo, a także Leonarda da Vinci i Rafaela, polemizował z Pieńkowskim na temat wielopostaciowej i rozbudowanej przestrzennie kompozycji Szymanowskiego, oddalając zarzuty krytyka o niedopuszczalności takiej konwencji w rzeźbie pomnikowej.

Dmowski podjął natomiast rozważania na temat strony ideowej rzeźby, zastanawiając się, co artysta „chciał powiedzieć i co powiedział w swym dziele"[117]. Założył, że Szymanowski „miał jakąś myśl", bo „spośród królów, którzy panowali nad Polską, powybierał jednych, a poopuszczał innych", a „obok królów poumieszczał inne postaci, które na Wawelu nie mieszkały". Słusznie zauważył, że *Pochód* „idzie z przeszłości w przyszłość", ale taki układ uznał za fałszywy. „Wygląda to tak – pisał – jakby wszyscy od początku szli na dół ku upadkowi za tym nieszczęsnym Zygmuntem III czy też za ową niewiastą, która się nazywa Fatum. A przecież okres rządów z Wawelu – to okres przede wszystkim wznoszenia się Polski ku górze, ku potędze, świetności i chwale". Nie do końca poważnie sugerował, że nad wrotami, w które wkracza *Pochód* powinno znaleźć się ostrzeżenie z Piekła w *Boskiej Komedii* Dantego: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!* Analizując ugrupowanie postaci, zastanawiał się, czy aby grupa środkowa, renesansowa, nie stanowi jakiejś cezury, punktu szczytowego w rozwoju państwa, od którego zaczął się powolny upadek, ale uznał, że i taka idea byłaby również fałszywa i banalna. Wytknął Szymanowskiemu, że nie włączył do *Pochodu* Bolesława Łokietka, Kazimierza Jagiellończyka i kardynała Zbigniewa Oleśnickiego i dziwił się, że orszak prowadzi alegoria losu. „Na Wawelu – tłumaczył – rodziły się wielkie myśli i wielkie czyny. Tam siedzieli potężni kierownicy losów Polski i oni urabiali dzieje narodu, szli wiedząc dokąd, a nie prowadziło ich ślepe Fatum". Ostatecznie Dmowski doszedł do wniosku, że artysta „nie rozumie historii" i dlatego „nie mógł się zdobyć na ideę wielką, godną zaklęcia w kształty na wawelskim wzgórzu". Nie bez ironii zauważył, że Szymanowski chciał stworzyć „wielkie dzieło syntetyczne, na które nawet jedyny nasz olbrzym w dziedzinie sztuki historycznej, Matejko, nie śmiał się porwać". Miał pomysł, ale zabrakło mu idei, „która by śmiałości tego pomysłu odpowiadała". Artykuł Dmowskiego, choć znacznie bardziej wyważony w tonie od innych, odmawiał rzeźbie poważniejszej wartości i sprzeciwiał się jej realizacji na Wawelu.

Kilkudziesięciu innych warszawskich artystów przygotowało zbiorowy protest przeciwko realizacji *Pochodu na Wawel*. Był to jednozdaniowy tekst, który wyrokował, „że dzieło to pod względem artystycznym nie odpowiada zasadniczym warunkom sztuki pomnikowej, a pod względem ideowym nie odpowiada wielkości historycznej Polski"[118]. Pod tym dokumentem podpisali się m.in.: Zygmunt Badowski, Tadeusz Breyer, Tadeusz Cieślewski, Ludwik Cylkow, Maria Czajkowska, Władysław Dietrich, Stanisław Jagmin, Antoni Kamiński, Jadwiga Gałęzowska, Stanisław Masłowski, Eligiusz Niewiadomski, Antoni Piotrowski, Stefan Popowski, Józef Rapacki, Józef Ryszkiewicz (senior), Kazimierz Stabrowski, Julia Stabrowska, Czesław Tański, Edward Trojanowski, Wincenty Trojanowski, Kamil Romuald Witkowski, Teodor Ziomek. Kilkadziesiąt dalszych podpisów stanowiły nazwiska artystów zarówno wówczas, jak i dziś w większości nieznanych, skupionych w Towarzystwie Młoda Sztuka.

Pojawiło się nadto szereg innych już mniej znaczących publikacji, najczęściej anonimowych autorów, przypisujących sobie prawa „ogółu", utrzymanych w prześmiewczej, szyderczej tonacji, zarzucających Szymanowskiemu pychę, uzurpatorstwo, autoreklamiarstwo, korzystanie z protekcji, działanie z pobudek finansowych[119]. Te głosy, aczkolwiek

[113] List w zbiorach specjalnych PAN, cyt. za: Kotkowska-Bareja H.: Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"…, s. 274, 275.

[114] Jan Stecki (1871–1954), polityk związany z Narodową Demokracją, poseł do Dumy; współpracownik „Głosu Warszawskiego" i „Przeglądu Wszechpolskiego". Artykuł Steckiego ukazał się w „Gazecie Warszawskiej" 16 marca 1912 r.

[115] Roman Dmowski (1864–1939), polityk, publicysta, współzałożyciel Narodowej Demokracji, poseł do Dumy rosyjskiej, przeciwnik polityczny Józefa Piłsudskiego.

[116] Cyt. za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"*…, s. 96.

[117] Cyt. za: Pieńkowski S.: *Zdanie Warszawy*…, s. 69.

[118] *Protest artystów w sprawie Pochodu na Wawel*. „Tygodnik Polski" 1912, nr 10, s. 159.

[119] Np. Zarzycki A.: *Najazd na Wawel*. „Prawda" 1912, nr 15, s. 12, 13.

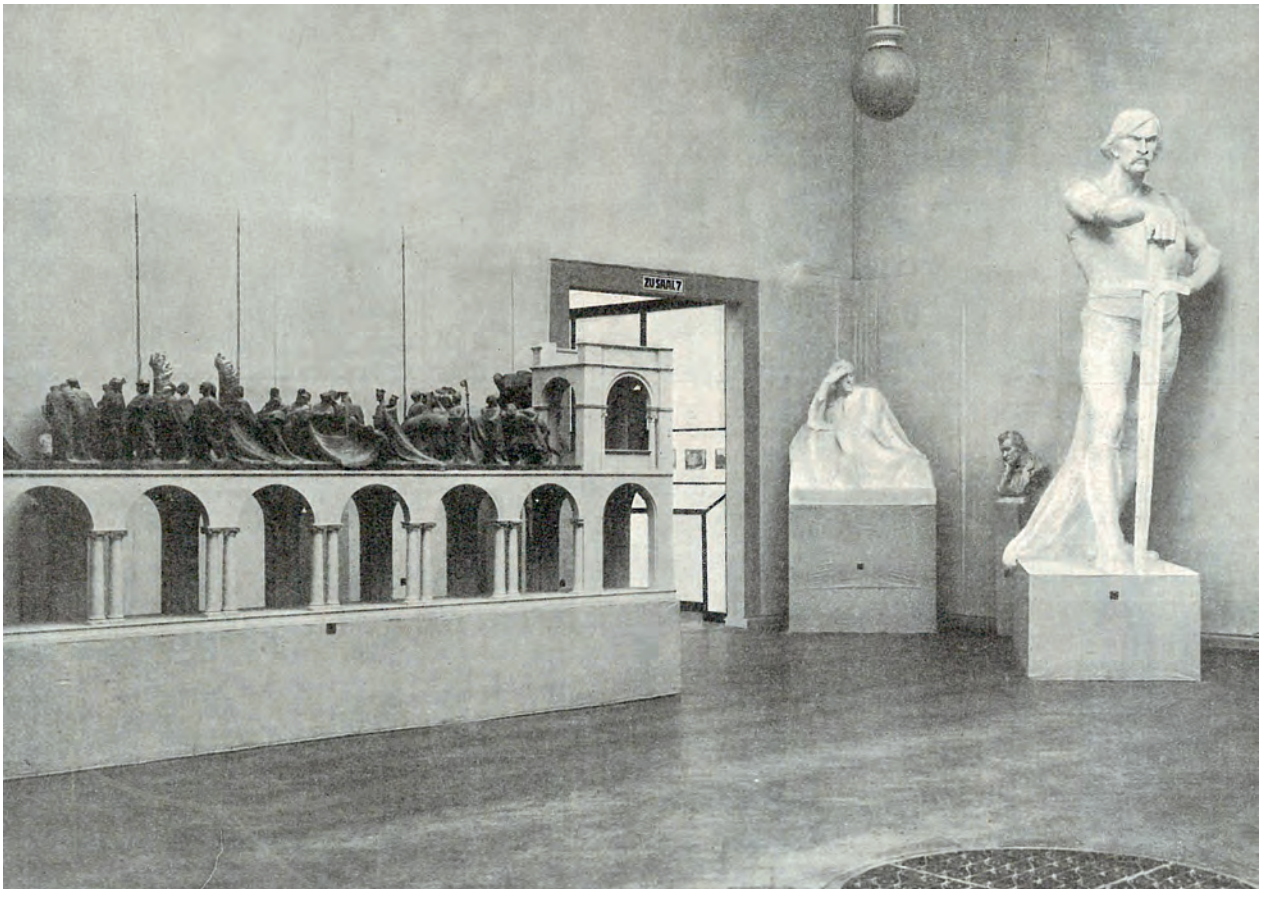
merytorycznie niewiele znaczące, składały się na obraz tzw. opinii publicznej.

Zwolennicy rzeźby, podnosząc jej walory, usiłowali jednocześnie dociec prawdziwych intencji nieprzejednanych przeciwników *Pochodu*. „Musi być coś w dziele p. Szymanowskiego – pisał felietonista „Myśli i Życia" – co wywołuje sąd aprobacyjny w umysłach nieuprzedzonych, zarówno estetyków niemieckich, jak i laików polskich, a czego nie mogą lub nie chcą dojrzeć estetycy ojczyści"[120]. Do „zwartej opozycji", która ujawniła „z trudnością tajoną lub nie tajoną zawziętość" zaliczył „fachowców, kolegów i współzawodników artysty"[121]. „Ta różnica sądów krytycznych obcych a swojskich byłaby znamienną, gdyby nie była zjawiskiem zbyt codziennym" – pisał, dodając, że „mistrz cudzoziemski znajduje nieraz przesadne uznanie; swój – zawsze niemal potępienie. Jak gdybyśmy się oburzali, że swój śmie talentem swym zakłócać zasadę równości obywatelskiej"[122]. Tę swoistą i swojską osobliwość określił, jako *jalousie de nation*, a postawę krytyków jako scholastyczną[1 2 3]. Podnosząc fakt, że wystawę *Pochodu* obejrzało w Zachęcie kilkadziesiąt tysięcy osób, uznał, że w ocenie dzieła należy przyjąć postawę humanistyczną, odwołać się do opinii ogółu. Przeprowadził obszerny wywód na temat zasadności takiego rozwiązania i kompetencji sądu estetycznego ludzi patrzących na dzieło sztuki „oczami ducha zbiorowego", kończąc następującą konkluzją: „Istotnie jedynym probierzem, na którym opiera się nasza ocena dzieł piękna, jest powszechność i trwałość uznania, jakim się cieszą. Dzieła geniuszów są kosmopolityczne i bezczasowe (…), zawierają [bowiem] pierwiastki podobania się tak ogólne, iż wznoszą się zarówno ponad różnicę smaków i upodobań indywidualnych, jak i narodowych, upodobań zależnych od czasu w równej mierze, jak od miejsca. Wznoszą się one (…) ponad granice państw i narodów, urągając pyłowi wieków, który okrywa grubą warstwą niepamięci chwilowe twory miernoty lub (…) dzieła pomniejszych talentów" [124]. Autor artykułu przyznając, że ustawienie rzeźby na zamku może budzić pewne uzasadnione obawy, zaproponował, by je rozstrzygnąć, ustawiając na miejscu model docelowej wielkości. Sam wysoko oceniał „kolosalne w pomyśle" dzieło Szymanowskiego. Jako jeden z nielicznych pokusił się o własną interpretację historiozoficznej myśli *Pochodu*. Odczytał ją, jako „pochód do Kanossy", smutną drogę naszych dziejów, „zaczynając od pierwszej walki Bolesława Śmiałego, reprezentującego interes narodowy oraz ideę niezawisłości państwowej, z wciskającym się przez duchowieństwo wpływem Rzymu, frymarczącego naszymi potrzebami narodowymi, drogi, która mimo świetnego rozkwitu oświaty i reformacji, zaprowadziła nas ostatecznie pod kierunkiem jezuitów do śmierci politycznej. To też Bolesław stoi na uboczu, wsparty o miecz, z ironią i gniewem spogląda na tych, którzy tak pochopnie maszerują za prowadzonym przez podszepty księże Zygmuntem III. Dlatego też Zygmunt III, ten, który ostatecznie przełamał wahający się jeszcze kierunek dziejów, stoi na czele pochodu; dlatego nie ma w nim Chrobrego; on do pochodu nie należał!"[125]. Tak zrozumiawszy ideę *Pochodu* uznał, że powinien on iść w kierunku odwrotnym, „ku mogiłom". „Nie jest ono [dzieło] tylko panoramą przygodnie, według wymagań efektu estetycznego ugrupowanych postaci, lecz wyrazem drogi, która ostatecznie zwyciężyła w dziejach naszych i zaprowadziła nas do mogiły. Symbolicznie więc najwłaściwiej byłoby skierować cały pochód w stronę grobów królewskich"[126]. Zakwestionował na koniec zasadność umieszczenia na czele *Pochodu* figury Losu, gdyż – jak pisał – „nie ślepe przeznaczenie, lecz zła wola i głupota ludzi popchnęły naród na drogę zguby"[127].

Z nagonką na Szymanowskiego usiłował rozprawić się Tadeusz Rutowski. Podjął polemikę z każdym znaczącym głosem krytyki. Pisał, że od początku obawiał się o los *Pochodu*, którego realizację mogły udaremnić jego niemałe koszty, sama treść dzieła, zawierająca trudne do zaakceptowania przez konserwatystów elementy, i zwykła zawiść. „Mówiłem Szymanowskiemu: posągu św. Stanisława na jednej platformie z posągiem Bolesława Śmiałego – wielu nie przebaczy. Ani Humanistów, to znaczy nowinkarzy, wolnomyślicieli, reformy – także. Ani tej trzeciej grupy Zygmunta i tych, co go wzięli w swe ręce… Wiedziałem, że przed tym, już przestrzeżono bardzo wysoko. Do tego będzie się dorabiać inne »naukowe« i »stylowe« argumenta (…). Będzie się mówić »nie tak«, żeby nie powiedzieć »nie ty«"[128]. Uznał, że artykuły Tietzego, Pinińskiego, Szydłowskiego i Pieńkowskiego nie tylko „zgubiły" *Pochód*, ale „przerwały kordony smaku i delikatności" i to, co nastąpiło potem, było linczem artysty.

Rutowski podzielał obawy, aby restauracja Wawelu, nie zniszczyła „autentycznego pomnika i arcydzieła XVI w. – skarbu Polski, ale klejnotu światowej sztuki" [podkreśl. w oryg.][129]. Był przeciwnikiem wszelkich radykalnych rozwiązań. Uważał jednak, że skoro niedokończone skrzydło zachodnie, markowane przez stulecia bezstylową ruderą, nie zostało uzupełnione przez następców Zygmunta Starego, obecnie nie może już zostać zrekonstruowane, że lukę czworoboku „trzeba inaczej zapełnić". „Pietyzm fałszywy jest ckliwy – przekonywał – jest pozą, albo pochodzi z ubóstwa myśli. Luka musi być wypełniona, jeżeli żywe społeczeństwo, któremu dano dokończyć dzieło przeszłości, nie ma stanąć w połowie drogi [pokreśl. w oryg.]. Z braku żywotności, czy braku wiary w swoją żywotność, co nie wie, co zrobić z darowanego sobie życia"[130]. Postulował, aby „stworzyć fasadę zewnętrzną zamku na plac Wawelski, który powinien być oczyszczony z bud i ruder zupełnie bezwartościowych i zamieniony, o ile się da w geometryczny, włoski ogród, podszyty parkiem", by piątą ścianę dziedzińca zamknąć budową półotwartą, parterową tylko – szeregiem

120 „Myśl i Życie" 1912, nr 4, s. 82.
121 *Ibidem*, s. 81.
122 *Ibidem*, s. 82.
123 *Loc. cit.*
124 *bidem*, s. 86.
125 *Ibidem*, s. 91.
126 *Ibidem*, s. 92.
127 *Loc. cit.*
128 Rutowski T.: *Na około Pochodu*…, s. 82.
129 *Ibidem*, s. 86.
130 *Loc. cit.*



Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego i Jacka Malczewskiego w wiedeńskiej Secesji, listopad – grudzień 1911 r. Sala z figurą Bolesława Śmiałego w wielkości docelowej i brązowym odlewem modelu Pochodu na Wawel *w skali 1:10; reprod. z: „Tygodnik Ilustrowany" 1911, nr 46, s. 917*

arkad, za którymi będzie piąta ściana zielona (…) włoskiego ogrodu". Uważał, że postulat całkowitego zamknięcia dziedzińca jest chybiony i przywołał przykład budowli włoskich, w których jedna strona czworobocznego *cortile* zamku jest ażurowa, arkadowa i otwiera się na zewnątrz. Nie zgadzał się z opinią, że *Pochód* zniszczy nastrój, atmosferę ciszy i bezruchu. „Na romantykę popiołów czas przeszedł – i Bogu dzięki. (…) Więc musi być koniec z fałszywym, ckliwym, bezpłodnym sentymentalizmem" [131].

Kazimierz Gliński, autor powieści historycznych, podjął próbę odczytania idei *Pochodu*, gdyż, jak pisał, „jeśli nagromadzone tam króle i królowe, męże nauki i dostojnicy Kościoła, kmiecie i rycerze nic nie mówią, to nie wchodzić im na te krużganki królewskie zamczyska, w którym każdy głaz krzyczy zaklętymi echami lat tysiąca"[132]. Przyjął, że artysta z rozmysłem przygotował na wystawę trzy wielkie figury Bolesława Śmiałego, św. Stanisława i Piotra Skargi, gdyż „na nich spoczęła cała waga myśli twórczej, cała z a g a d k a idei, niedopatrzonej dotąd w *Pochodzie*"[133]. Bolesław Śmiały wsparty o miecz, symbolizować miał okres dziejów piastowskiej „Polski podbijającej"[134]. Św. Stanisław – pierwszy polski męczennik – stał się postacią centralną dla duchowego, religijnego życia narodu („o niego, jak o słup graniczny, oprą się dzieje narodu"), ale zarazem przyczyną jego późniejszych nieszczęść. Postać Skargi „przygniecionego ciężarem widzeń straszliwych" była zwiastunem upadku Rzeczypospolitej. Szymanowski, zdaniem Glińskiego, przedstawił w *Pochodzie* t r a g e d i ę narodu. Znamienne wydało mu się usunięcie na bok króla Bolesława. Dopatrywał się w tym symbolu „zatrzymania się jego myśli samowładczej", podczas gdy pochód posuwa się dalej „jakby gnany tchnieniem świętego, zapatrzonego w krainy niebieskie". „Tu na ziemi – pisał, mając na uwadze grupę Jagiellonów i Batorego – świat postać swoją zmienił, prądy nowe, idee nowe przenikały ludzkość, budziła się myśl wolna w dziedzinie zagadnień najwyższych, z jednoczesnym wzmacnianiem się tronów"[135]. Od Zygmunta III, uległego podszeptom jezuitów, „zatrutego jadem nietolerancji", zaczął „kruszyć się gmach państwa" – wypędzono arian, usunięto dysydentów z sejmu, Jan III Sobieski, zapatrzony w Rzym pospieszył na odsiecz Wiedniowi, „gdy jego ziemskie dziedzictwo szarpano już na kawałki"[136]. „I nie bez myśli twórca *Pochodu* usunął na bok postać księdza Skargi, chociaż z powołania do tych szepczących należał. (…) „Rozpoczyna pochód św. Stanisław, w niebo zapatrzony, kończy Skarga, wpatrzony w zie-

[131] *Ibidem*, s. 88.

[132] G l i ń s k i K.: *Strona ideowa Pochodu*. „Kurier Warszawski" 1912, nr 90, z 30 marca, s. 3.

[133] *Ibidem*, s. 4.

[134] *Loc. cit.*

[135] *Loc. cit.*

[136] *Loc. cit.*

mię, zbolały męką widzeń”[137]. Gliński, tak odczytawszy ideę rzeźby, zastanawiał się, czy bardziej potrzeba nam na Wawelu obrazu chwały narodu, czy „rozdzierającej serce tragedii”. „Ja nie wiem – pisał w zakończeniu – czy *Pochód* ten stanie na Wawelu – wiem jedno tylko, że g d y b y s t a n ą ł – byłby on dla wieków przyszłych, dla pokoleń przyszłych, daj Boże szczęśliwych – dzisiejszej duszy naszej krzykiem!”[138].

Krakowska „Krytyka”, promująca *Pochód* od chwili krystalizacji koncepcji, pisała o nim jako dziele „wielkiego natchnienia”, „powstałym z marzeń poety wżywającego się w byt narodu”, w rozbłysku natchnienia – „jednej z tych chwil, jakich wielcy artyści niewiele mają w swym życiu, gdy studia, prace, marzenia wielu lat, skupiają się nagle w gwiazdę”[139]. Niepodpisany autor artykułu, którym był zapewne sam Feldman, widział w *Pochodzie*, podobnie jak Gliński, „Sąd nad przeszłością”, bo „każda figura (…) wyraża sobą bezmiar zasługi i winy całego pokolenia, każda przemawia językiem artysty-myśliciela”[140]. „Wzbogaciliśmy się tedy o wielkie dzieło przeznaczone na Wawel – pisał – (…) i na Wawelu jego miejsce, jeśli my żywi czymś więcej niż strażnikami grobów być mamy”[141]. Henryk Piątkowski, malarz i przyjaciel Szymanowskiego jeszcze z czasów Monachium, publicysta „Tygodnika Ilustrowanego” podtrzymywał ton wypowiedzi z reportażu z Wiednia. Określił *Pochód* „epokową kreacją”, stworzoną przez rzeźbiarza-poetę i historiozofa-patriotę. Miejsce Szymanowskiego w rzeźbie polskiej przyrównał do tego, jaki w malarstwie zajmował Matejko, chyląc czoło „przed potęgą twórczego geniuszu tak olbrzymią, że sięga wyżyn dostępnych wyjątkowym wyobraźcielom idei czystej, wielkiej sztuki”[142]. W podobnym tonie pisał Zdzisław Dębicki: „Jeśli więc kiedy, to dzisiaj imponować nam musi śmiały gest, śmiały czyn artystyczny wybiegający ponad wirtuozostwo, jakie daje technika, a odsłaniający nam wielkie światy marzeń artysty. Światy takie w sztuce polskiej niegdyś odsłonił naszym oczom zdumionym Matejko. Dzisiaj odsłania je twórczość Wacława Szymanowskiego”[143]. Uznał, że „trzeba mieć pierś do szerokiego oddechu wzwyczajoną, aby wyłonić z siebie taką koncepcję twórczą, odwalić wieka sarkofagów i cały ten orszak wywieźć z krainy marzenia na krużganek zamkowy w imponujących bryłach”. Dopatrywał się w nim „woli tajemniczego Ducha, kierującego ręką artysty”[144]. Z niesmakiem odniósł się do polemiki wokół dzieła, zwracając uwagę na niedozwolone niczym napaści na osobę i godność artysty, „który zgrzeszył tym jedynie, że pragnął stworzyć dzieło wielkie i stworzył je wedle swego rozumienia i pojemności swojej duszy”[145]. Tadeusz Jaroszyński podkreślał nowatorski charakter rzeźby, że „artysta zdobył się na wielki gest, na czyn śmiały, na dzieło w treści swej, w formie i rozmiarach potężne”[146].

W marcu 1912 roku, w trakcie trwania wystawy w warszawskiej Zachęcie, zwolennicy *Pochodu na Wawel* zawiązali w Krakowie Komitet, który miał zająć się zbieraniem funduszy na realizację rzeźby i doprowadzeniem do ustawienia jej na Wawelu[147]. Na jego czele stanął minister ds. Galicji Władysław Długosz[148], funkcję wiceprezesa objął Henryk Sienkiewicz[149], sekretarzem został historyk Józef Korzeniowski[150], rolę skarbnika powierzono profesorowi medycyny Wincentemu Łepkowskiemu[151]. Komitet zgromadził zacne grono uczonych różnych dyscyplin naukowych, artystów, pisarzy, polityków, przemysłowców, bankierów, przedstawicieli ziemiaństwa i arystokracji, wywodzących się ze wszystkich trzech zaborów. Byli to m.in.: Oswald Balzer[152], Ignacy Baranowski[153], Ignacy Chrzanowski[154], ks. Seweryn Świątopełk-Czetwertyński[155], hr. Tadeusz Dzieduszycki [156], Alfred Hal-

[137] *Loc. cit.*

[138] *Loc. cit.*

[139] *Pochód wawelski Szymanowskiego – własnością narodową*. „Krytyka” 1912, t. 34, s. 67.

[140] *Ibidem*, s. 68.

[141] *Loc. cit.*

[142] P i ą t k o w s k i H.: *Pochód na Wawel Szymanowskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 9, s. 179.

[143] D ę b i c k i Z: *Dzieło*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 10, s. 198.

[144] *Loc. cit.*

[145] D ę b i c k i Z: *Dookoła Wawelu*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 15, s. 305, 306.

[146] J a r o s z y ń s k i T.:, *Pochód wawelski*. „Złoty Róg” 1912, nr 12, s. 12.

[147] W styczniowym numerze „Krytyki” z 1912 r. (s. 68) anonimowy recenzent nawoływał do utworzenia komitetu, „który postawi sobie za cel uwieńczenie Wawelu pomnikiem jego, przez Szymanowskiego stworzonym”. W kwietniu Komitet już istniał („Krytyka” 1912, kwiecień, s. 254). Dzienniki krakowskie ogłosiły odezwę Komitetu 26 marca 1912 r. (zob. „Kurier Warszawski” 1912, nr 87, z 27 marca, s. 4). Komitetu powołanego dla realizacji *Pochodu na Wawel* nie należy utożsamiać z Komitetem Lokalnym odnowienia zamku królewskiego, powołanym przez Wydział Krajowy uchwałą z 18 października 1912 r.

[148] Władysław Długosz (1864–1937), poseł do Sejmu Krajowego i parlamentu wiedeńskiego, prezes Krajowego Towarzystwa Naftowego, pionier przemysłu naftowego w Polsce, odkrywca złóż ropy naftowej w Borysławiu.

[149] Henryk Sienkiewicz (1846–1916), jeden z najwybitniejszych polskich powieściopisarzy, laureat Nagrody Nobla, kawaler francuskiej Legii Honorowej, autor m.in. *Trylogii* (*Ogniem i mieczem*, *Potop, Pan Wołodyjowski)*, *Quo vadis*, *Krzyżacy*, *W pustyni i w puszczy*.

[150] Józef Korzeniowski (1863–1921), historyk, kustosz Biblioteki Jagiellońskiej, archiwista, wnuk pisarza Józefa Korzeniowskiego.

[151] Wincenty Łepkowski (1866–1935), profesor medycyny, lekarz stomatolog, założyciel Związku Stomatologów Polskich, znawca i kolekcjoner sztuki, przyjaźnił się m.in. z Leonem Wyczółkowskim.

[152] Oswald Balzer (1858–1933), prawnik i historyk ustroju i prawa polskiego, profesor Uniwersytetu Lwowskiego.

[153] Ignacy Baranowski (1833–1919), lekarz, filantrop, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, członek i działacz Towarzystwa Naukowego Warszawskiego oraz Czytelni Zakopiańskiej, skupiającej elitę mieszkańców i kuracjuszy Zakopanego.

[154] Ignacy Chrzanowski (1866–1940), historyk literatury, redaktor czasopism naukowych, m.in. „Pamiętnika Literackiego”, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, badacz literatury polskiego odrodzenia, oświecenia i romantyzmu.

[155] Seweryn Świątopełk-Czetwertyński (1873–1945), ziemianin, polityk, poseł do Dumy z ramienia Ligi Polskiej, przedsiębiorca (właściciel m.in. Hotelu Europejskiego w Warszawie, wydawca „Gazety Warszawskiej”), filantrop.

[156] Tadeusz Dzieduszycki (1841–1918), dr praw Uniwersytetu Lwowskiego, ekonomista, ordynat na Poturzycach (1900–1914), kustosz Muzeum Przyrodniczego we Lwowie, poseł na sejm galicyjski.

ban[157], Władysław Leopold Jaworski[158], Józef Kallenbach[159], Leon Karwacki[160], Maria Adamowa Lubomirska[161], Jacek Malczewski, Kazimierz Morawski[162], hr. Leon Mycielski[163], Edward Natanson[164], Julian Nowak[165], Jan Stecki[166], Adolf Suligowski[167], Heliodor Święcicki[168], Włodzimierz Tetmajer, hr. Antoni Wodzicki [169], hr. Maurycy Zamoyski[170].

Komitet wydał odezwę następującej treści: „Niepospolite dzieło Wacława Szymanowskiego, które w plastycznych kształtach wskrzesiło duchy wielkich postaci naszej przeszłości, zwróciło na siebie powszechną uwagę i obudziło pragnienie utrwalenia go w brązie i postawienia na wzgórzu wawelskim na pamiątkę i naukę przyszłym pokoleniom, powinno tam stanąć, gdzie było pomyślane, jednak z poszanowaniem nienaruszalności całości zamku, zatem z wykluczeniem bezwarunkowym właściwego dziedzińca zamkowego, a ostateczny wybór miejsca należy pozostawić decyzji Wydziału krajowego"[171]. W dalszych słowach Komitet wzywał rodaków do ofiarności, by móc urzeczywistnić ustawienie na Wawelu pomnika godnego wielkiej przeszłości Polski, „a płynącego z uczuć żyjącego pokolenia".

Powstanie Komitetu wywołało oburzenie przeciwników *Pochodu*. Stanisław Pieńkowski, w sążnistym felietonie, uznał zawiązanie się Komitetu za „krok bardzo przedwczesny i wysoce nietaktowny"[172]. Przypomniał, że *Pochód* miał być poddany opinii całego kraju, a zobaczyła go na razie tylko Warszawa. Komitet „narzucił się nieproszony ze zdaniem swoim i czynem, naruszył najprostsze prawa własności i sprawę toczącą się między artystą a społeczeństwem, sprawę w zasadzie tak spokojną [!] i jasną, ze szkodą dla obu stron zaognił i zmącił"[173]. Wyrażając się z przekąsem o obecności w Komitecie przedstawicieli arystokracji, zarzucił temu gremium, że postąpiło z narodem „jak z koniuchem", którego o zdanie pytać nie warto, nie trzeba też zachować wobec niego żadnych form przyzwoitości. Podważył kompetencje niektórych członków Komitetu do wypowiadania się w sprawach sztuki i wytknął Pinińskiemu sprzeniewierzenie się własnej, „miażdżącej" opinii o *Pochodzie*. Uznał, że Szymanowski „nie ma za sobą ani jednej rzeźby, która by upoważniała go do (…) [dawania] lekcji i pamiątek", a jego „zupełnie chybione" dzieło „do reszty traci sens i logikę" poza tym miejscem, dla którego było przeznaczone. Wawel, jako narodowa świętość, jest nietykalny. „Pięknie by Wawel wyglądał – pisał – gdyby tak każde pokolenie chciało się na nim »wypowiadać« i to w dodatku za przyzwoleniem podobnych komitetów"[174]. Pouczył Komitet, że nie miał prawa zwracać się do społeczeństwa przed wskazaniem nowej lokalizacji rzeźby i podaniem kosztów całego przedsięwzięcia. Ostatecznie stwierdził, że ciało to, „jako moralnie nieprawomocne" nie może być przez naród uznane, a jego odezwa „kłamliwa, nielogiczna, niejasna i nierzeczowa" nie powinna być „rozpatrywana".

W Krakowie zabrał głos młody rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny, pisząc, że Komitet „występujący samozwańczo w imieniu narodu przedtem, zanim ten miał czas zobaczyć *Pochód* i ocenić go – winien osądzić swój błąd i czym prędzej go rozwiązać"[175].

Reakcją na rozpoczęcie działalności Komitetu budowy *Pochodu* były też oświadczenia Towarzystwa Ochrony Piękności miasta Krakowa, krakowskiego Wydziału Towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury oraz warszawskiego Koła Architektów. Towarzystwo Ochrony Piękności Krakowa, działające pod prezesurą dr. Stanisława

[157] Alfred Halban (1865–1926), polski historyk prawa, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie.

[158] Władysław Leopold Jaworski (1865–1930), prawnik, polityk konserwatywny związany ze środowiskiem stańczyków, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach wojny światowej został prezesem Naczelnego Komitetu Narodowego skupiającego wszystkie stronnictwa działające na terenie Galicji, politycznej reprezentacji prowincji, której podporządkowane były Legiony Polskie.

[159] Józef Kallenbach (1861–1929) historyk literatury polskiej, badacz polskiej literatury romantycznej, profesor literatury na Uniwersytecie Lwowskim i Uniwersytecie Jagiellońskim. Był członkiem Akademii Umiejętności, także dyrektorem Muzeum i Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie. Zajmował się m.in. twórczością Juliusza Słowackiego. W 1909 r. stał na czele Komitetu obchodu setnej rocznicy urodzin poety.

[160] Leon Karwacki (1871–1942), dr medycyny, otolaryngolog. Szymanowski wykonał jego portret.

[161] Maria Eleonora z Zamoyskich Lubomirska (1862–1945), żona Adama Lubomirskiego (1852–1893), posła do galicyjskiego Sejmu Krajowego.

[162] Kazimierz Morawski (1852–1925), filolog klasyczny, historyk, profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, prezes Polskiej Akademii Umiejętności, poseł do parlamentu austriackiego, członek Izby Panów.

[163] Leon Mycielski, ziemianin z poznańskiego.

[164] Edward Natanson (1861–1940), przemysłowiec, bankier, współzałożyciel i właściciel Fabryki Papieru w Jeziornie pod Warszawą.

[165] Julian Nowak (1865–1946), lekarz, profesor medycyny i dziekan Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Był przyjacielem Stanisława Wyspiańskiego, kolekcjonerem jego dzieł. Z inicjatywy Nowaka powstał wystrój wnętrz i witraż z Apollem w siedzibie krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego.

[166] Jan Stecki (1871–1954), ziemianin, polityk, poseł do Dumy Państwowej z ramienia Ligi Narodowej i Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, publicysta.

[167] Adolf Suligowski (1871–1932), prawnik, wybitny adwokat warszawski, prześladowany przez władze rosyjskie za postawę patriotyczną, bibliograf literatury prawniczej.

[168] Heliodor Święcicki (1854–1923), lekarz, filantrop, społecznik, prezes poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, członek krakowskiej AU; po 1918 inicjator i pierwszy rektor Wszechnicy Piastowskiej przemianowanej w 1920 r. na Uniwersytet Poznański.

[169] Antoni Wodzicki (1848–1918) ziemianin, właściciel Poręby Wielkiej i Kościelca pod Chrzanowem.

[170] Maurycy Zamoyski (1871–1939), latyfundysta, właściciel ordynacji zamojskiej, polityk, poseł do Dumy Państwowej.

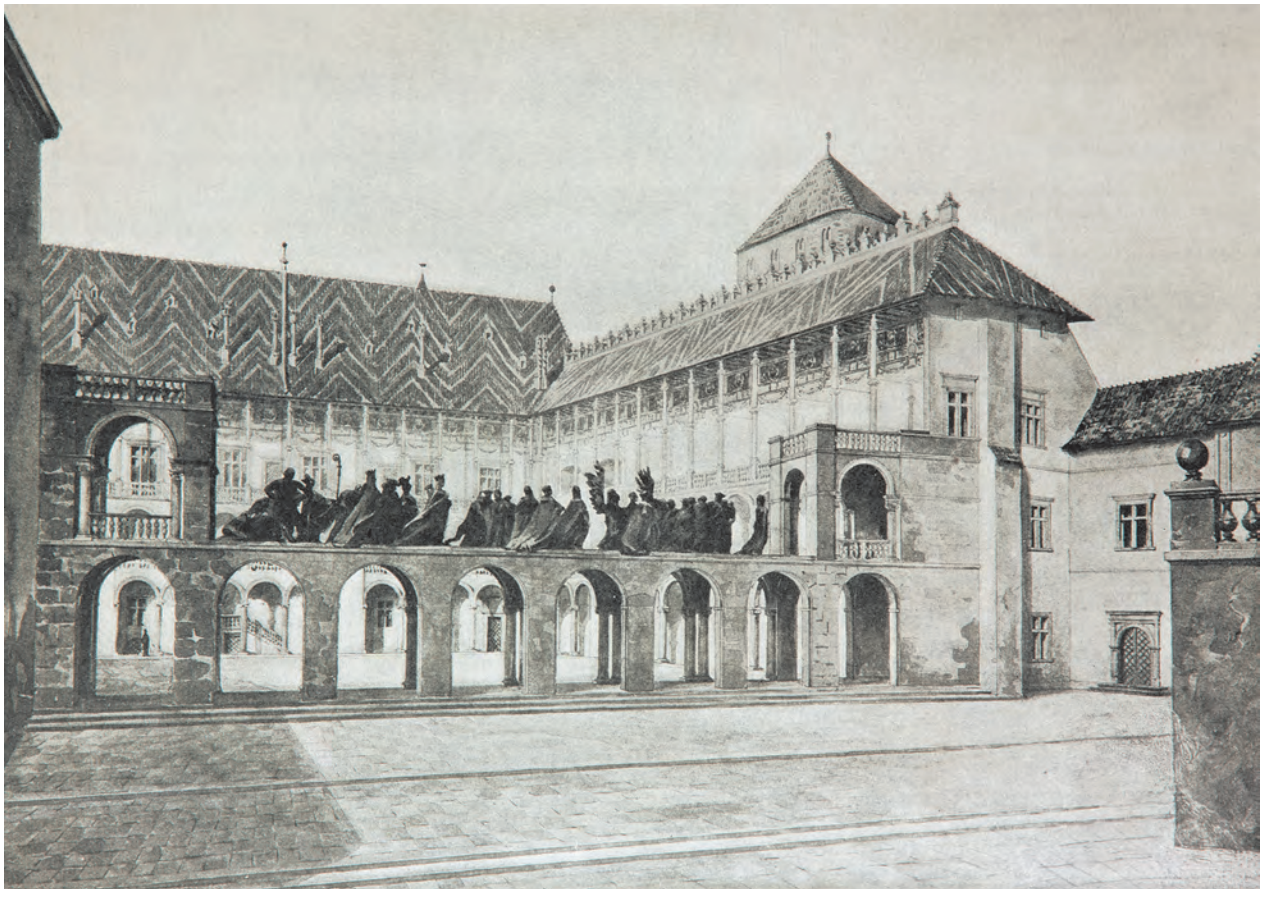
[171] Kurier Warszawski" 1912, nr 87, z 27 marca, s. 4.

[172] Pieńkowski S.: *W sprawie Komitetu budowy „Pochodu"*. „Prawda" 1912, nr 16, s. 6.

[173] *Loc. cit.*

[174] *Ibidem*, s. 8.

[175] Konieczny W.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 26, s. 4.



Wacław Szymanowski (?), Wizualizacja ustawienia Pochodu na Wawel *w miejscu wyburzonych budynków kuchni królewskich, [1911]; reprod. z: „Świat" 1912, nr 9, s. 181*

Golińskiego i wiceprezesurą Henryka Kunzeka, „stojąc na straży utrzymania i odpowiedniego rozwijania się piękności wzgórza wawelskiego"[176] uznało, że ustawienie *Pochodu* na arkadach zamykających dziedziniec zamkowy jest niedopuszczalne, gdyż rzeźba ta „nie jest skomponowana w związku z architektonicznym charakterem dziedzińca", jest wadliwie pomyślana, gdyż „kilkurzędowość figur powoduje (…) rozbicie sylwet pojedynczych grup: w optyczną percepcję każdego z frontów wciskają się fragmenty drugiego frontu, z danej strony widzenia nieumotywowane". Sygnatariusze oświadczenia uznali też, że „konwencjonalna rodzajowość wszystkich prawie grup, przewaga anegdotyzmu i niedociągnięcie większej ilości postaci historycznych pod względem formy, wyrazu i typu do poziomu godnego tematowi", odbierają jej prawo „rzeźbiarsko-monumentalnego wyrażania ducha Polski". Towarzystwo stwierdziło na koniec, że ponieważ „treść i osnowa pomysłu związana [jest] ideowo ściśle z krużgankami dziedzińca zamkowego, rzeźba nie może być ustawiona „na jakimbądź innym miejscu wzgórza wawelskiego".

Podobnie brzmiało oświadczenie Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, którego krakowskim wydziałem kierował prof. Jerzy Mycielski[177]. Swój protest przeciwko ustawieniu na Wawelu rzeźby Szymanowskiego Towarzystwo motywowało tym, że „pomnik nie wykazuje w swej ideowej koncepcji tej wielkości i głębi, która by była godnym wyrazem przeszłości naszego narodu", a jego „forma (…) nie jest dojrzała artystycznie i nie czyni zadość wymaganiom sztuki monumentalnej". Z powyższych względów uznali, że „niedopuszczalnym jest ustawienie tego pomnika na żadnym innym miejscu wzgórza wawelskiego". Oświadczenie podpisali, oprócz Mycielskiego, m.in.: Stanisław Cercha, Adam Chmiel, Franciszek Klein, Franciszek Mączyński, Julian Pagaczewski, Tadeusz Szydłowski, Adolf Szyszko-Bohusz i Stanisław Świerz.

Warszawskie Koło Architektów uchwaliło protest przeciw umieszczeniu rzeźby na Wawelu, wymieniając trzy powody: nieodpowiednią skalę rzeźby do otoczenia zamkowego, brak organicznego związku z otoczeniem architektonicznym zamku, nieodpowiednią architekturę podstawy[178].

26 maja 1912 roku wystawę *Pochodu na Wawel* i innych dzieł Szymanowskiego otwarto w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. „Goniec Poniedziałkowy" doniósł, że wśród przybyłych na wernisaż gości dało się zauważyć „zauważalną rezerwę w wydawaniu sądów"[179]. „Dowód to – pisał redaktor tygodnika – zwiększonych trudności szybkiego oceniania dzieła o tak szerokiej koncepcji, jak i też zdezorientowania widzów szeregiem dotychczasowych krytyk. Jedynie z kół artystycznych ozwały się głośniejsze uwagi zarzucające

[176] *Oświadczenie Towarzystwa Ochrony Piękności miasta Krakowa*. „Krakowski Miesięcznik Artystyczny" 1912, nr 7, s. 1.

[177] „Czas" 1912, nr 286, z 26 czerwca, s. 2.

[178] Pieńkowski S.: *Zdanie Warszawy*…, s. 86.

[179] „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 22, s. 3.

głównie brak architektonicznego rozwiązania całości, a raczej ujęcie jej po malarsku”[180]. W „Krytyce” głos zabrał Jacek Malczewski, rzadko wypowiadający się publicznie w sprawach artystycznych. Malarz oświadczył, że *Pochód* „jako ujęcie ducha polskiego, rytmu polskiego i dramatyczności, jaka leży w naszej historii, jest arcydziełem i powinien stanąć na Wawelu” i dodał: „Piszę to z najgłębszym przekonaniem artysty polskiego”[181]. Wspominał, że już w Monachium każda praca malarska Szymanowskiego „była (…) usprawiedliwieniem rewolucji i rozszerzeniem pojęć o potędze ducha ludzkiego i o przyszłej ewolucji tegoż w sztuce”. Słowa te, niezrozumiałe bez odniesienia ich do filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego, znaczą, że dzieła malarza zawierały więcej metafizycznego pierwiastka niż obrazy innych artystów, stanowiąc forpocztę w ewolucyjnym postępie ducha ku boskiej doskonałości. Szymanowski „opętany polskością” wybrał rzeźbę jako bardziej uniwersalny rodzaj sztuki, w którym „mógł zdobyć zrozumienie wszechświatowe” dla swych patriotycznych idei. Malczewski, krytycznie oceniając zapatrzenie się artystów polskich we Francję i pogoń za nowinkami formalnymi, postawił, pytanie, „czy artystyczna Polska współczesna i młoda dąży, by ducha Polski zakląwszy w najdoskonalszą formę i najodpowiedniejszą, zrobić ją zrozumiałym arcydziełem dla całej ludzkości, czy też wzgardziwszy parafią, ojczyzną, Polską, w ogóle tylko formę doskonałą chce posiąść, a osobiste kochania i dążenia stłumiwszy – arcydzieła międzynarodowe tworzyć?”[182]. Idea umiędzynarodowienia polskości jako zespołu wartości immanentnych narodowi stanowiącego awangardę ludzkości na drodze ku anielstwu to także jeden z podstawowych postulatów mistyki Słowackiego, który uważał, że każdy człowiek dążący ku zbawieniu, musi w którejś inkarnacji „przejść” przez ojczyznę poety, stać się Polakiem. „Zjawia się jednak wśród nas człowiek, co poważył się ducha Polski wnieść na poziom konstrukcji piękna plastycznego – co to Piękno uczynił zrozumiałym dla ludzkości całej. Nie chcemy go teraz!” – konstatował Malczewski i przekonany, że Szymanowski wyprzedził swój czas i nie znajdzie zrozumienia wśród współczesnych, zwrócił się jedynie do malarzy i rzeźbiarzy, „by o dziełach wychodzących z głębi ducha artysty, kolegi, wyrażali się z uszanowaniem”, bo „Duch Polski objawiony wart jest uszanowania”[183]. „Czapkę zdjąć wypada przed najmniejszą cząstką Jego ujawnienia, a cóż dopiero przed ujawnieniem tak pełnym, jak w *Pochodzie królów* Szymanowskiego”[184].

Za *Pochodem* opowiedziała się „Nowa Reforma” piórem Władysława Prokescha. Pisał on, że Szymanowski wykonał „dzieło gigantyczne nie tylko ogromem idei ogarniętej, ale i rozmiarami plastycznymi, „bezsprzecznie największą koncepcję artystyczną, jaką stworzyła polska rzeźba, dzieło należące do tych, które są wyrazem ducha swej epoki, wypadkową geometryczną pewnych zbieżnych prądów i dążeń, ześrodkowanych w jedno ognisko pomysłu twórczego” [185]. W tej wielkości idei dostrzegł duchowe pokrewieństwo Szymanowskiego z Wyspiańskim. „Gdyby żył dziś Wyspiański – przekonywał – on by niewątpliwie rozdzwonił niebotycznym hymnem chwałę tego dzieła, tak odpowiadającego jego poetyckim wizjom Wawelu. Bo to nie ulega wątpliwości, że dzieło Szymanowskiego jest pod pewnym względem kontynuacją ideologii Wyspiańskiego, mającej tak ścisły związek z Wawelem, jako panteonem narodowym”[186]. Krytyk zwrócił uwagę na synestetyczny charakter kompozycji Szymanowskiego, która „łączy w sobie istotę wszystkich sztuk pięknych – i plastykę rzeźby i malowniczość obrazu, równowagę i symetrię architektury, stylowość zdobniczej dekoracji”[187]. Przywołując słowa Malczewskiego, że *Pochód* jest „objawieniem ducha Polski wcielonego w fantazję artysty”, dodał, że obejmuje on „zasadniczy rdzeń historii Polski” ujęty „w trzy epoki dziejów Wawelu: Piastów, Jagiellonów i Wazów, uosobione nie tylko w postaciach królów, ale przedstawicielami najrozmaitszych stanów – duchowieństwa, uczonych, rycerzy i włościan”. Odnosząc się do formy dzieła, Prokesch podkreślił, że aczkolwiek ma ono „w całym ujęciu majestat historycznej wizji”, to jednak grzeszy zbytnią szkicowością, „brak mu jeszcze ostatniego dotknięcia dłuta”, i nie można go uznać za projekt „gotowy do odlewu”[188]. Chwalił jednak wielkie figury Bolesława Śmiałego, św. Stanisława i Skargi za świetny rysunek i modelunek – „świadectwo rąk mistrza”. Rozważając argumenty za i przeciw umieszczeniu *Pochodu* na Wawelu do świadczących na jej korzyść zaliczył: ideowość pomysłu (na jaką sztuka w ogóle rzadko się zdobywa), niepospolitą wartość artystyczną, dotychczas w takim stopniu w sztuce polskiej nieujawnioną, patriotyczną motywację i ton wzniosłych uczuć, jakie artysta wlał w dzieło, oraz fakt, że wizja harmonizuje z majestatycznym zamkiem. Wśród argumentów przemawiających przeciw umieszczeniu rzeźby na zamku wymienił względy konserwatorskie (czyli obowiązek zachowania nienaruszalności zamku i niewprowadzania „przyczynków” niemających znaczenia historycznego) oraz trudności w sfinansowaniu projektu. Ocenił rzeźbę bardzo wysoko, pisząc, że „gdyby w epoce bieżącej sztuka nasza nic innego już nie stworzyła, to sam *Pochód* Szymanowskiego byłby dla niej najświetniejszym dokumentem, dającym świadectwo wielkiej kultury i świetnego rozbłysku myśli artystycznej”[189]. Uznał, że *Pochód* zasługuje na to, aby znaleźć się na wzgórzu zamkowym, „aby ta stężała w brąz wizja chwały dziejowej narodu dumnym kształtem swym stworzyła potężną straż pamiątek narodowych w rosnącym w chwałę panteonie dziejów Polski”[190].

Architekt Adam Wolman poświęcił *Pochodowi* obszerny artykuł w „Przeglądzie Technicznym”. „Rzeźba do ostatnich czasów – pisał – pozostała wegetująca, z rzadka przejawiając życie mocne. Szymanowskiemu ciasno było w zacieśnio-

[180] *Loc. cit.*

[181] Malczewski J.: *Z powodu „Pochodu na Wawel” Wacława Szymanowskiego*. „Krytyka” 1912, t. 34, nr 6, s. 341.

[182] *Ibidem*, s. 343.

[183] *Ibidem*, s. 344.

[184] *Loc. cit.*

[185] Prokesch W.: *„Pochód na Wawel” Wacława Szymanowskiego*. „Nowa Reforma” 1912, nr 252, z 5 czerwca, s. 1.

[186] *Loc. cit.*

[187] *Loc. cit.*

[188] *Loc. cit.*

[189] *Loc. cit.*

[190] *Loc. cit.*

nej atmosferze schematu. Wyrwał się w zaświaty twórcze, zaczerpnął *z* wielkiej krynicy, nienaruszonej dotąd przez nikogo. Stworzył dzieło na miarę Fidyasza. (…) [*Pochód*] pomyślany szeroko, ma w sobie rozmach, królewski, gest patetyczny oraz formę mocną, Trudno artyście, tej zwłaszcza miary co Szymanowski, narzucać wolę twórczą i dyktować «prawa« artystyczne. Rzeźbiarz nie jest ani historykiem, ani popularyzatorem spraw narodowych. (…).

Twórca wybrał duchy, żywo przed wyobraźnią jego stawające, obrał postacie heroiczne, odbite na siatkówce duszy. Trudno czynić mu zarzut, że nie wszyscy znaleźli się w pochodzie, że brak w asyście wielkich niejednego wielkiego. Nie wszyscy z pośród obecnych są jednako konieczni i wytłumaczeni, nie wszyscy jednako mocni — całość świadczy wszakże o gorącem miłowaniu natchnionej wyobraźni, artystycznej jeno logice podlegającej, wbrew chłodnemu, rozumowo analizującemu krytycyzmowi”[191]. Odnosząc się do przewidzianej lokalizacji rzeźby, Wolman opowiedział się za jej realizacją, proponując pozostawić sąd przyszłym pokoleniom: „Rzeźba w połączeniu, w zetknięciu z architekturą, mieć musi bezwarunkowo *tło* odpowiednie. (…). Za tło śmiałej rzeźbie Szymanowskiego służyć ma stary dziedziniec wawelski. W noc gwiezdną grupa pochodu malarską plamą odrzynać się będzie od tła stonowanego. Przy blasku słońca rzecz przedstawi się inaczej…

Nie chcę sprawy przesądzać. Trudno wielką grupę umieścić w ciasnych, na martwotę skazujących salach muzealnych, pozbawić Wawel pomnika, w który wielki artysta włożył talent, siłę, pracę i majątek. Zbyt mała perspektywa czasu dzieli nas od projektowanego nabytku wawelskiego, abyśmy całkiem wolni byli od kaprysów, uprzedzeń i niechęci. (…) Niechybnie przyszłość do tyla zżyje się z *Pochodem*, że nie wyobrazi sobie Wawelu bez królów, w szlachetny materiał zaklętych. Dzieło prawdziwe, dzieło mocne, przetrwa wieki. Patyna czasu położy na nim piętno nieśmiertelne. A pokolenia osądzą twór według wartości”[192].

W trakcie trwania wystawy w Krakowie „Goniec Poniedziałkowy” przeprowadził ankietę wśród krakowskich artystów, historyków sztuki, architektów i publicystów[193]. Wzięli w niej udział: Konstanty Laszczka, Henryk Kunzek, Włodzimierz Konieczny, Włodzimierz Tetmajer, Cezary Jellenta, Tadeusz Szydłowski, Tadeusz Stryjeński, Adam Dobrodzicki i Jan Szczepkowski. Przypuszczać można, że liczba osób, do których skierowano ankietę, była wielokrotnie wyższa i że większość artystów uchyliła się od wypowiedzi. Chętnie wzięli w niej natomiast udział ci, którzy na temat pochodu wypowiadali się już wielokrotnie. Laszczka, podówczas rektor Akademii Sztuk Pięknych, zastrzegając, że trudno jest ocenić dzieło sztuki i oddzielić sąd obiektywny od subiektywnego, oparł swoją opinię o dziele Szymanowskiego na – jak twierdził – „zasadniczych pojęciach o sztuce”[194]. I na tej podstawie orzekł, że *Pochód* „sprzeciwia się, jako kompozycja, zasadniczym i podstawowym pojęciom rzeźby”. „Dobra rzeźba – wyjaśniał – dla oka widza nie winna przedstawiać żadnych kwestii, żadnej potrzeby komentarza. Z którejkolwiek bądź strony widziana, winna robić wrażenie skończonej całości”. A dzieło Szymanowskiego „nie jest całością zharmonizowaną, jest tylko luźnym zestawieniem postaci lub grup i to takim, że trzeba *Pochód* studiować i oglądać z wszystkich stron”. Mimo oglądania z różnych stron „nie ma się (…) jednolitego pojęcia o całości i nie pozbywa się wrażenia chaosu. (…). Jednym słowem – zagmatwanie, zawikłanie, niejasności. Jak nie można wyrzeźbić lasu, tak nie można wyrzeźbić *Pochodu* Szymanowskiego”. Na koniec artysta stwierdził, że rzeźba nie powinna stanąć na Wawelu, „ani na dziedzińcu, ani w żadnym innym miejscu”, a to dlatego, że nie wytworzyły jej tam dzieje „i nie ma organicznego związku (…) z naszą przeszłością”.

Kunzek powtórzył znane już z wcześniejszych enuncjacji argumenty, zaliczając do zasadniczych błędów popełnionych przez Szymanowskiego „malowniczość” rzeźby i jej „dwufrontowość”, uniemożliwiającą ogarnięcie całości[195]. Artysta twierdził dalej, że „rodzajowo-naturalistyczne” ujęcie formy kłóci się z ogromnymi rozmiarami rzeźby, „że brak kompozycyjnego zamknięcia i stosunków mas do siebie, nieodzownego dla rzeźby monumentalnej”. Rodzajowość uznał też za „niezgodną z ideowym podkładem i tematem dzieła”. Ostatecznie stwierdził, że *Pochód* „nie dorasta do miary, której należy żądać od rzeczy, mających być przez współczesne pokolenie stawiane na wzgórzu wawelskim”.

Włodzimierz Konieczny, rzeźbiarz świeżo nobilitowany pierwszą nagrodą w konkursie TPSP na posąg Madonny, określił *Pochód* jako „dzieło na wskroś naturalistyczne, o całym szeregu przypadkowości”, „nie skomponowane”[196]. „Co krok – pisał – inny widok, inną niespodziankę daje *Pochód*. A niespodzianek i przypadkowości w sztuce być nie może, musi wszystko mieć logiczne uzasadnienie (…)”. Dalej krytykował „płaszczyzny i linie” za brak „stanowczych względem siebie nachyleń, (…) [i] zdecydowanych ustosunkowań” oraz brak „logicznie, konsekwentnie rozwijanego kształtu”.

Włodzimierz Tetmajer opowiedział się jako „zdecydowany wielbiciel” *Pochodu*[197]. Podkreślił, że „dotychczas w rzeźbie polskiej takiego wysiłku nie było i pewnie rychło nie będzie”. Nawiązując do dyskusji wokół rzeźby pisał, że dużo w niej osobistych względów i „nie dziw, że dzieło Szymanowskiego, jak zresztą każde wybitne dzieło, narażone być musi na setki pocisków i wybuchów niechęci”. Wyraził jednak przekonanie, że *Pochód*, bez względu na czekający go los, „pozostanie w historii naszej sztuki i przed oczyma pokoleń, jako dzieło zaczynające epokę wielkiej rzeźby w Polsce”.

Tadeusz Szydłowski wyraził rozczarowanie, że dzieło będące „w stosunku do swego wielkiego przeznaczenia tak

[191] Wolman A.: *Z powodu „Pochodu na Wawel”*. „Przegląd Techniczny” 1912, nr 29, s. 391.

[192] *Ibidem*, s. 392.

[193] *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 3, 4; nr 28, s. 5.

[194] Laszczka K.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 3.

[195] Kunzek H.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 3.

[196] Konieczny W.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 3, 4.

[197] Tetmajer W.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 4.



Fragment Pochodu na Wawel *ze św. Stanisławem i Bolesławem Śmiałym. Model w skali 1:10; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 197*

wątłym w zasadniczym pomyśle i tak niedojrzałym w swej formie artystycznej" znalazło zwolenników[198]. Odwołując się z uznaniem do wydanej broszury Pieńkowskiego *Zdanie Warszawy o Pochodzie*, wyraził przekonanie, że w sprawie tak olbrzymiej wagi, „jak stawianie na Wawelu monumentu, mającego być hołdem dla naszej wielkiej przeszłości, [naród] nie zadecyduje lekkomyślnie i dorywczo, a przeciwnie znajduje dość jasnego sądu i energii, by odrzucić nieuzasadnione pretensje i pychę wdzierającą się bezprawnie na najświętsze dla duszy polskiej miejsce (…)". „Cały Wawel – przekonywał – jest jako Akropol polski do tyla godny poszanowania, że nie może tam być miejsca, jak tylko dla arcydzieł sztuki, a takim utwór p. Szymanowskiego nie jest". Powtórzył, podnoszoną też przez innych krytyków opinię, że *Pochód* „pomyślany wyraźnie i wyłącznie w faktycznej i ideowej spójni" z krużgankami, „na wszelkim innym miejscu tym mniej będzie miał sensu i tym bardziej nie zdoła wywrzeć żadnego wrażenia".

Architekt Tadeusz Stryjeński przychylił się do zdania tych, którzy w *Pochodzie* dostrzegli „myśl wielką, wzniosłą, zaspokajającą potrzeby duchowe (…) społeczeństwa"[199]. Podzielał pogląd, że obecne pokolenie „powinno wypowiedzieć się na Wawelu dziełem sztuki współczesnej, przypominającym mu postacie, które zamieszkiwały Wawel przez wiele wieków". Przypomniał, że taką rolę pełniły obrazy Matejki, odtwarzające historię Polski. „Te dzieła – pisał – dziś rozproszone, nie mogą już przedstawiać całkowitego jej obrazu. W innej formie artystycznej (…) wyraża to w rzeźbie Szymanowski". Apelował, aby nie marnować kilkuletniego szlachetnego wysiłku artysty, a przeciwnie, pomóc mu, by mógł dalej pracować nad ukończeniem dzieła. Opowiedział się jednak przeciwko ustawieniu *Pochodu* w miejscu budynku kuchni królewskich. Przypominając zasadę *restaurer c'est conserver*, uznał, że nie wolno burzyć budynku, choćby o małej wartości architektonicznej, tworzącego zamknięcie podworca zamkowego, nawet dla dzieła miary Szymanowskiego. Uważał, że zmieniłoby to charakter dziedzińca jako przestrzeni zamkniętej. Analizując hipotetyczne ustawienie *Pochodu* w zachodnim skrzydle, doszedł do wniosku, że dzieło to, oglądane z różnych miejsc prezentowałoby się nie zawsze korzystnie. „Trudno bowiem przypuszczać – pisał – że artysta tak potrafi komponować, aby z różnych poziomów dzieło, złożone z tylu postaci i grup, jednako dobrze wyglądało". Wyraził też wątpliwość, aby kolumny drugiego piętra tworzyły odpowiednie tło dla postaci uszeregowanych również w liniach pionowych, a także obawę, że odmienny rytm arkad galerii *Pochodu* będzie się kłócił z rytmem krużganków. Uznał więc, że *Pochodu* „jako zamknięcia dziedzińca królewskiego na Wawelu ustawiać nie wolno". „Z tego nie wynika jednakowoż – pisał dalej – aby należało rezygnować zupełnie z umieszczenia go na Wawelu. Przeciwnie! Należy się Szymanowskiemu pomoc i ułatwienie możności znalezienia innego miejsca na wzgórzu wawelskim dla urzeczywistnienia jego wielkiej myśli". Sam zaproponował plac pomiędzy zamkiem a południowo-zachodnim skrzydłem austriackiego budynku poszpitalnego, przeznaczonego na zbiory Muzeum Narodowego.

Jan Szczepkowski w krótkiej wypowiedzi stwierdził, że *Pochodowi* „brak formy i kompozycji ściśle rzeźbiarskiej", „brak formy silnie ujętej w bryłę" i „brak szerokiego ujęcia całości"[200]. Kompozycja ma „formę realistyczną, raczej malarską niż rzeźbiarską, nie ma rytmu". „Tak skomponowana grupa – konkludował Szczepkowski – (…) byłaby chaotycznym zjawiskiem w dziedzińcu królewskim na Wawelu".

Wypowiedź Adama Dobrodzickiego, więcej niż przeciętnego malarza, była najobszerniejsza ze wszystkich, nacechowana napastliwością i zaczynała się tak: „Gdyby Szymanowski w ogóle był plastykiem, nie podejmowałby przede wszystkim zadania takiego *Pochodu*. Bo zadanie to stoi w sprzeczności z założeniami i warunkami dzieła sztuki plastycznej. Dzieło bowiem musi tu działać równoczesnością. Wrażenie osiągnąć tu można tylko jednolitością formy. (…) Właśnie dlatego w ramy jednego dzieła nie można stłoczyć form, czy momentów, domagających się odrębnego kształtu. (…) Gdyby zatem Szymanowski był w ogóle rzeźbiarzem, nie mogłoby mu przyjść na myśl powiązanie różnych momentów dziejowych w ramach jednego dzieła"[201]. Dalej pisał, że Szymanowski „oparty na zasobnym chórze litościwego zawsze nieuctwa i dyletantyzmu, z dogmatycznym autorytetem prawa dyktować się ośmielił", że *Pochód* jest dziełem „udawanym", a jego autor „szkodnikiem", który „raz wszedłszy na taką drogę, brnie przez wszystkie sposoby terroru".

Ostatni uczestnik ankiety, Cezary Jellenta, poświęcił wcześniej *Pochodowi na Wawel* dwa felietony oraz wykład w siedzibie Polskiej Akademii Umiejętności[202]. Jak sam twierdził, zajął stanowisko „odrębne", którego istotą było

[198] Szydłowski T.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 26, s. 4.
[199] Stryjeński T.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 26, s. 4.
[200] Szczepkowski J.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 28, s. 5.
[201] Dobrodzicki A.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 28, s. 5.
[202] Zarycz J. [Jellenta C.]: *Pochód królów*…, s. 29–31; idem: *Pochód na Wawel* „Rydwan" 1912, nr 6, s. 218–221; Wykład odbył się 12 lub 13 czerwca 1912 r. Omówienie jego treści zamieściła „Nowa Reforma"– R.S.: *Z Sali odczytowej (Cezary Jellenta o Pochodzie na Wawel)*. „Nowa Reforma" 1912, nr 266, z 14 czerwca (wyd. popołudn.), s. 3 oraz „Sztuki Plastyczne" – R.S.: *Pochód na Wawel*. „Sztuki Plastyczne" 1912, nr 6, s. 42, 43. *Ankieta w sprawie Pochodu*… „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 26, s. 4.

znalezienie sposobu „wydobycia się z matni namiętnych sądów *pro* i *contra*”[203]. Apelował o prawdę. Przyznawał, że w *Pochodzie* są „ciężkie uchybienia przeciw pojęciu wielkości i wymaganiom prawdziwej monumentalnej ekspresji”, że Szymanowski godność ogólnego wrażenia osiągnął, ale królów i wybrańców narodu ogołocił z duchowego bogactwa”[204]. Uznał jednak, że błędy można poprawić. Domagał się szacunku dla dotychczasowej pracy i zaangażowania artysty i nie zgadzał się ze wzbranianiem mu umieszczenia dzieła na Wawelu. „Każdy artysta – mówił – tworzący kompozycję na szerszą skalę ze specjalnym przeznaczeniem, ma prawo do realizacji swego pomysłu, jako syn swego narodu i jako uczestnik jego sztuki. Tylko wtedy można mu to prawo odebrać, jeśli jest całkiem nieudolny i do tonu dostrojonego tematu nastroić się nie umie”[205].

Poza ankietą wypowiedział się historyk sztuki Alfred Lauterbach, nie wnosząc jednak do dyskusji nic nowego. Przekonywał on czytelników „Museionu”, że Szymanowski „nie ujawnił w dziele swym możności i zdolności kształtowania idei”, że jego dzieło powstało „raczej z patriotyczno-literackiej fantazji niż z natchnienia monumentalnego plastyka”, a „zasadniczy błąd i główna wada pomysłu tkwi w tym, że nie można zamykać architektury rzeźbą niezwiązaną organicznie z całością”[206]. Zarzucał artyście, że z podworca zamkowego uczynił oprawę dla swojej rzeźby. Jak wielu innych źle oceniał wielowidokowy charakter dzieła, „przez co – jak pisał – całość nie daje z żadnego punktu widzenia pełnego i wyraźnego obrazu, ani sylwety, ani syntetycznej linii”[207].

Pod koniec czerwca 1912 roku prasa dość raptownie porzuciła temat *Pochodu na Wawel*, co należy chyba łączyć z wizytą Lanckorońskiego i Mycielskiego w Wiedniu. Przeciwnicy rzeźby, dopiąwszy swego, przestali się nią zajmować.

Jeszcze przed pierwszym wystawieniem *Pochodu* Szymanowski deklarował, że zamierza zrealizować swą ideę, „bez względu los, jaki ją czeka”[208]. Gdy sprawa ustawienia rzeźby na zamku wawelskim upadła, artysta zabiegał już tylko o umieszczenie gipsowych modeli dzieła w skali 1:10 i 1:5 w zbiorach muzealnych i utrwalenie ich w brązie. Jedyny, wykonany na własny koszt, model podstawowy *Pochodu* z brązu, zapewne ten sam, który prezentował w Wiedniu, w Zachęcie, Krakowie i we Lwowie, zakupił w 1913 roku warszawski bankier i znany kolekcjoner dzieł sztuki Andrzej Rotwand[209].

W 1916 roku na zebraniu Komitetu Lokalnego odnowienia zamku królewskiego, obradującego pod kierunkiem dr. Stanisława Tomkowicza, zajęto się m.in. sprawą rzeźby Szymanowskiego. Komitet postanowił przedłożyć Wydziałowi Krajowemu wniosek o „wykonanie pomnikowej grupy Wacława Szymanowskiego w mniejszych rozmiarach i umieszczenia jej w jednej z sal zamkowych”[210]. Jeszcze w tym samym roku Wydział Krajowy galicyjskiego Sejmu Krajowego zakupił od artysty gipsowy model pomnika w skali 1:10, z zapewnieniem, że w przyszłości zostanie on odlany w spiżu i ustawiony w jednej z sal zamku[211]. Ponieważ przez dalsze 10 lat odlew nie został wykonany, w czerwcu 1928 roku Szymanowski zwrócił się z prośbą o pomoc do Prezydium Rady Ministrów w Warszawie[212]. Chciał sam zająć się wykonaniem odlewu i po cenie jego kosztu przekazać dzieło do zbiorów wawelskich. Rada Ministrów skierowała sprawę do Dyrekcji Funduszu Kultury Narodowej[213], a ta przesłała ofertę Adolfowi Szyszko-Bohuszowi, ówczesnemu kierownikowi prac restauracyjnych Wawelu. Szyszko-Bohusz, który w 1912 roku podpisał się pod protestem krakowskiego Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury przeciwko ustawieniu *Pochodu* na zamku, odpowiedział artyście negatywnie, dodając, już chyba bez potrzeby, „że suma 150 000 zł może być użyta na inne, poważniejsze cele kulturalne”[214]. Po dwóch latach artysta zmarł, a znajdujący się na Wawelu gipsowy model pomnika z czasem uległ całkowitemu zniszczeniu.



Fragment Pochodu na Wawel *z Kazimierzem Wielkim, Jagiełłą i Jadwigą. Model w skali 1: 10; reprod. z: „Świat” 1912, nr 9, s. 181*

W 1920 roku *Pochód na Wawel* zobaczyli po raz pierwszy poznanianie. Jak na poprzednich wystawach, Szymanowski umieścił model rzeźby w skali 1:10 na arkadowej galerii, a model 1:5 na cokole, tu jednak, po raz pierwszy,

[203] Jellenta C.: *Ankieta w sprawie Pochodu na Wawel Wacława Szymanowskiego*. „Goniec Poniedziałkowy” 1912, nr 26, s. 4; R.S.: *Pochód na Wawel*…, s. 42.

[204] R.S.: *Z Sali odczytowej*…, s. 3.

[205] *Loc. cit.*

[206] L. [Alfred Lauterbach]: *Jeszcze o Pochodzie wawelskim*. „Museion” 1912, nr 4, s. 112.

[207] *Ibidem*, s. 113.

[208] Stosław [Chołoniewski A.]: *Wacława Szymanowskiego Pochód*…, s. 8.

[209] Stał on w ogrodzie willi Rotwandów na Saskiej Kępie w Warszawie do 1944 r. Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski*…, s. 71;

[210] *Pochód na Wawel*. „Kurier Warszawski” 1916, nr 52, z 31 marca (wyd. poranne), s. 3.

[211] Fuchs F.: *Z historii odnowienia wawelskiego zamku*…, s. 53. Szymanowski przekazał model w skali 1:10 w 1917 r.

[212] *Loc. cit.*

[213] Narodowy Fundusz Kultury był instytucją finansową, utworzoną na wzór podobnych, działających w Niemczech, Włoszech czy Belgii. Istniał poza Ministerstwem Oświaty, choć minister tego resortu był członkiem Komitetu rozstrzygającego o dotacjach na cele naukowe i artystyczne. Fundusz subsydiował muzea i teatry, wydawnictwa o sztuce, zakupy dzieł sztuki, udzielał także stypendiów dla artystów i zapomóg. Według danych z 1930 r. wydatki Funduszu na cele artystyczne wyniosły 4 285 321 zł. „Sztuka” 1930, nr 6, s. 248.

[214] *Loc. cit.*

przyozdobionym sześcioma płaskorzeźbami[215]. Nowy element projektu świadczył o tym, że artysta, ciągle nad nim pracując, nie zaniechał myśli o jego realizacji. Wiedząc, że *Pochód* nie stanie w pierwotnie planowanym miejscu, zakładał zmianę podstawy na lity postument, który, przy rozmiarach rzeźby, raziłby martwotą. Zamierzał umieścić na nim symboliczne przedstawienia w bas-reliefie, po trzy z każdej strony. Ich treść wskazuje, że powstały po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Kompozycja centralna pierwszego tryptyku, nosząca nazwę *Przebudzenie*, ukazywała młodzieńca podnoszącego się do czynu po długim śnie niewoli. W pobieżnym opisie dzieła czytamy, że mężczyznę budzi „iskra boża" w postaci unoszącej się nad nim kobiety, nakazującej dźwignięcie się i „pójście w jutro, w przyszłość", ku celom wskazywanym przez nią w górze. To przedstawienie ujmowały po obu stronach wyobrażenia Sław, z których jedna oznajmiała nadejście przełomowej chwili, a druga, dzierżąc laur, gotowa była wieńczyć czyn. W drugim tryptyku scena środkowa przedstawiała oracza zapatrzonego we wschodzące słońce wolności, a sceny boczne symboliczne postaci kobiet dokonujących zasiewu i zbierania plonów. Płaskorzeźby te – o podniosłej treści odnoszącej się do odzyskanej niepodległości, ujętej w niewyszukaną symbolikę – kłóciły się z wielką, syntetyczną myślą *Pochodu*, niweczyły jej ponadhistoryczny wymiar, wprowadzając do czasu kosmicznego, czas ziemski, aktualny. Był to nieszczęśliwy pomysł, który zresztą i tak nie został urzeczywistniony.

Wystawa, jak podkreślała prasa, miała dla Wielkopolan, przymuszanych przez dziesięciolecia „do przyglądania się kulturze niemieckiej, a co gorsza pruskiej", duże znaczenie ideowo-narodowe. Recenzenci wystawy podkreślali, że Wielkopolanie „potrzebują nieodzownie dzieł, które by pobiły utwory niemieckie wyższością swoją artystyczną i syntezą ducha rodzimego"[216]. Sugerowano, że takim dziełem byłby w zbiorach Muzeum Wielkopolskiego *Pochód na Wawel*, który poza wartościami estetycznymi posiada wysokie walory ideowo-wychowawcze. Wobec takich oczekiwań społeczeństwa zakupiono do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego gipsowy model rzeźby w skali 1:5, prawdopodobnie wraz z płaskorzeźbami, które zdobiły cokół[217]. Rzeźba przetrwała jedynie we fragmentach, płaskorzeźby nie zachowały się[218].

Szymanowski twierdził, że pokazał *Pochód na Wawel* w Rzymie, i że był on tam, „żywo (…) dyskutowany jako dzieło sztuki i przypomnienie jednocześnie owych wspaniałych chwil renesansu i pokrewieństwa monarchów obu narodów"[219].

Na początku lat dwudziestych artysta zaczął rzeźbić *Pochód* w drewnie. Na wystawie swych dzieł w Zachęcie w 1923 roku pokazał „kilka fragmentów", m.in. figury św. Stanisława i jednego z Humanistów z grupy Jagiellonów[220]. Wydaje się, że usiłował w ten sposób utrwalić swoje dzieło. Całości jednak nie wyrzeźbił, a wykonane w drewnie lipowym trzy i półmetrowe figury nie przetrwały wojny.

W latach trzydziestych i po wojnie kilkakrotnie wracano do sprawy *Pochodu na Wawel*. Polaryzacja opinii utrzymywała się nadal, ale w owym czasie łączyło się także z ogólnie negatywną oceną secesji. W „Sztukach Pięknych" nazwano projekt Szymanowskiego „niefortunnym"[221], natomiast Wacław Husarski, określił artystę jako secesjonistę, który usiłował zastosować „przejściową i manieryczną formułkę dekoracyjną secesji do dzieł o zakroju monumentalnym"[222]. „Co gorsza – pisał – usiłowanie to udało mu się nawet zrealizować: jego *Pochód wawelski* pozostał, co prawda, poronionym szkicem, podobnie jak *Improwizacja Mickiewicza*, natomiast *Pomnik Chopina*, rodzaj secesyjnej popielniczki, powiększonej do potwornych rozmiarów, stanął w Parku Ujazdowskim w Warszawie, jako pamiątka jednego z najgorszych momentów w dziejach sztuki, łączącego wszystkie wady impresjonizmu ze wszystkimi pomyłkami symbolicznej secesji"[223].

W innym duchu o zapomnianym projekcie i zagrożonych zniszczeniem odlewach gipsowych rzeźby, przechowywanych na Wawelu i w Muzeum Wielkopolskim, pisali Władysław Prokesch, Adam Grzymała-Siedlecki, Mieczysław Wallis i Stanisław Jasiński. „Rzeczą domagającą się nagłości jest, aby to dzieło, jedno z najmonumentalniejszych, jakie wydała rzeźba, utrwalić w spiżu. Na razie, choćby w nie większych rozmiarach jak te, które przechowuje się w muzeum poznańskim (…)" – apelował tuż po śmierci Szymanowskiego Grzymała-Siedlecki. Wyraził przy tym przekonanie, że kiedyś ziści się marzenie artysty, jakie przyświecało mu podczas pracy nad dziełem i rzeźba ozdobi „jedną z krawędzi wzgórza wawelskiego"[224]. Zastrzegał, że na razie nie nawołuje do realizacji tak gigantycznego, także finansowo, pomysłu, ale popiera ideę „ocalenia tego, co dla godności naszej sztuki przetrwać powinno"[225]. Oceniał twórczość Szymanowskiego wysoko, uznając, że była ona „dalszym ciągiem polskiej literatury, tej samej, która wydała po wieszczach ich spadek: Lenartowicza, Ujejskiego czy Asnyka", wcieleniem ducha, który „Szujskiemu dyktował jego historię (…), Matejce jego malarstwo historyczne, Wyspiańskiemu jego historiozofię dramatopisarską" i że jak tamtych cechowało artystę: „nieustanne (…) »weśnianie się« w przeszłość dziejową swego narodu", czynienie „ze spraw i zagadnień swego społeczeństwa swojej osobistej sprawy". Dlatego „był on jednym z tych – pisał Grzymała-Siedlecki – przez których poznajemy swoją jakość duchową"[226]. „*Pochód wawelski* – konkludował krytyk – jest i będzie świadectwem, że nawet rzeźba polska stawała posusznie nakazom

[215] K.: *Wystawa dzieł Szymanowskiego w Muzeum Wielkopolskim*. „Kurier Warszawski" 1920, nr 155, z 6 czerwca, s. 7.

[216] *Loc. cit.*

[217] „Kurier Warszawski" 1921, nr 72, z 13 marca, s. 3; Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski*…, s. 29.

[218] Zachowały się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu grupa Piastów i Jagiellonów oraz grupa renesansowa.

[219] Wankie W.: *Wystawa rzeźb Wacława Szymanowskiego w Zachęcie*. „Kurier Warszawski" 1923, nr 96, z 8 kwietnia, s. 13.

[220] *Loc. cit.*

[221] „Sztuki Piękne" 1930, nr 1, s. 37, 38.

[222] Husarski W.: Rzeźba polska od wieku XVIII. W: *Wiedza o Polsce*. T. 2. Warszawa [1931–1932], s. 583.

[223] *Loc. cit.*

[224] Grzymała-Siedlecki A.: *Zagadnienia i spory – o utrwalenie rzeźby*. „Kurier Warszawski" 1930, nr 266, z 28 września, s. 7.

[225] *Loc. cit.*

[226] *Loc. cit.*

owej astronomii polskiego tworzenia planetaryzmu krążenia wokół słońca-ojczyzny"[227].

W 1935 roku redagowana przez Jasińskiego „Biblioteka Spraw i Zagadnień Narodowych Polskich" wzywała do rewizji sprawy *Pochodu na Wawel* Szymanowskiego „rozegranej i z pewnością zbyt pospiesznie przesądzonej przed laty"[228]. „W kulturalnym życiu Polski – pisał, jak można sądzić, sam redaktor naczelny – życiu nie do zbytku z pewnością bogatym, wawelski *Pochód* Szymanowskiego był zdarzeniem wielkiej miary, zarówno ze względu na charakter i niedoszłe przeznaczenie dzieła, jak i rangę artystyczną twórcy. (…) Należałoby poddać sprawę orzeczeniu jakiegoś [ciała] zbiorowego, utworzonego *ad hoc* z przedstawicieli całej już tym razem Polski. (…) Sprawa jest zbyt dla kultury polskiej ważna, dzieło sztuki zbyt wielkie, aby wolno było kierować się jakimiśkolwiek względami, prócz tego jednego naczelnego i dostatecznego – aby o wielkim dziele sztuki wydany był sąd sprawiedliwy!"[229]. Skoro zwyciężyło niegdyś zdanie „neofobów" i grupa Szymanowskiego „nie może być wprowadzona do sylwety dziedzińca jedynie dlatego, że jest rzeczą nową, czy nie powinna być wykonana i wzniesiona w innym otoczeniu, czy na innym tle architektonicznym, niż pierwotnie wyobrażał sobie twórca?". Kraj – konkludował autor artykułu – „stanowczo za prędko przeszedł do porządku dziennego nad niewykonanym w brązie *Pochodem* Szymanowskiego. I skutek tego jest taki, że kanony w Polsce żyją, ale wielki artysta, wielki talent emigruje i wreszcie umiera w Rzymie"[230]. Wszystko to Jasiński powtórzył 11 lat później, tuż po wojnie, licząc może, że zmiana ustroju przyniesie inne rozstrzygnięcie sprawy *Pochodu*[231].

Przez kolejne 30 lat rzeźbie poświęcano jedynie wzmianki, na ogół negatywne, w ogólnych opracowaniach sztuki polskiej XX wieku. Pokazana na wystawie *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku* w 1975 roku w warszawskiej Zachęcie zebrała nie lepsze opinie. Mieczysław Jastrun określił ją jako „niewątpliwy" kicz, „który onego czasu miał »ozdobić« krużganki wawelskie", z czego „na szczęście zrezygnowano"[232]. Aleksander Wojciechowski, nazwał *Pochód* „narodowym superkiczem", sugerując, że autorzy wystawy pokazali go z zamierzonej przewrotności[233]. Podzielił te opinie kilka lat później Lechosław Lameński, który uznał, że „dzieło nie wytrzymało próby czasu i dobrze się stało, że nie doczekało się realizacji"[234].

Spór o *Pochód na Wawel*, który zaangażował wybitnych przedstawicieli środowisk intelektualno-artystycznych Warszawy, Krakowa i Lwowa, ujawnił złożony obraz świadomości estetycznej epoki. Toczył się on u schyłku heroicznego okresu modernizmu, kiedy, wydawałoby się, wszystkie konstytutywne cechy „nowej sztuki" były dawno przyswojone, zarówno w sensie ideowym, jak i praktycznym. Tymczasem okazało się, że wielu krytyków, pisarzy i artystów, pozostawało mentalnie w okowach estetyki XVIII-wiecznej, opartej na racjonalistycznych kategoriach twórczości, i wedle tych kategorii oceniało rzeźbę Szymanowskiego. Efekt mógł być tylko jeden – niezrozumienie wartości dzieła i całkowite jego odrzucenie.

Na czoło dających się wyodrębnić w dyskusji zagadnień wysuwa się kwestia ustawienia rzeźby na Wawelu, czyli, w sensie ogólnym, stosunek społeczeństwa i artysty do tradycji historycznej i jej materialnych zabytków. Szymanowski zarówno w samej koncepcji ustawienia rzeźby na zamku, jak i w sposobie ujęcia tematu ujawnił postawę aktywną, kreatywną, zakładającą dialog między przeszłością a współczesnością i przyszłością. Musiała ona wynikać z założenia, że historia nie jest zjawiskiem raz na zawsze dokonanym i jednoznacznym, a przeciwnie – dynamicznym i relatywnym, gdyż ciągle odkrywane są jej fakty i nieustannie nadawane nowe sensy i interpretacje. Nie oznacza to, że artysta nie uznawał jej wartości paradygmatycznej, określającej nadrzędne narodowe racje, kształtującej postawy i nastroje patriotyczne. Przeciwnie uważał „panowanie historii", nieustanne jej oddziaływanie na aktualne zachowania jednostek i zbiorowości za sens życia narodowego, ale zakładał, że powinno odbywać się ono nie na płaszczyźnie rzeczywistości, ale na innym poziomie doświadczenia, poziomie uczucia, gdzie najgłębsze, ukryte przed myślą, niedostępne dyskursywnemu poznaniu prawdy historii przemawiają językiem mitu, językiem metafory. Pojmując Wawel i jego dzieje jako niewysłowiony w swym bogactwie, zakorzeniony w najgłębszych zakamarkach serc i umysłów Polaków symbol bytu narodowego, dostroił swoje dzieło do jego metafizycznego wymiaru.

Takie pojmowanie przeszłości i jej zabytków prezentował wcześniej Wyspiański w witrażach i polichromii kościoła Franciszkanów, w wizjonerskim projekcie Akropolis, w witrażach do katedry we Lwowie i w Krakowie, a także w swych dramatach.

Większość krytyków, w ślad za Dvořákiem i Lanckorońskim, zajęła stanowisko pasywne, zachowawcze, uznając Wawel za nienaruszalny, raz na zawsze historycznie określony zabytek. Zastrzeżeniem tym objęła nie tylko zamek, ale całe wzgórze wawelskie.

Szymanowski zrealizował w *Pochodzie* własną wizję historiozoficzną. Zrezygnował z faktograficznego sposobu prezentacji historii na rzecz jej subiektywnej interpretacji. Modernizm był czasem antypozytywistycznego przełomu, w którym miejsce dogmatów obiektywnych zajęły subiektywne poglądy, wrażenia i wyobrażenia. Moderniści demonstrowali brak zaufania do racjonalności i trafności rozumowego poznania. Uważali zresztą, że rzeczywistość jest niepoznawalna, że jest jedynie zjawiskiem, a realnie istnieje jedynie to, co duchowe. Metafizyczne wyjście poza

[227] *Loc. cit.*

[228] *Gigantycznie pomyślane dzieło kruszy się i marnieje*. „Biblioteka Spraw i Zagadnień narodowych Polskich" 1935, nr 1, s. 65.

[229] *Loc. cit.*

[230] *Loc. cit.*

[231] Jasiński S.: *Dramat artysty. Co się dzieje z „Pochodem" Wacława Szymanowskiego? Kulturalny świat Polski chce i musi o tym wiedzieć*. „Dziś i Jutro" 1946, nr 89, s. 2.

[232] Jastrun M.: *Wokół polskiego romantyzmu*. „Literatura" 1975, nr 48, s. 8.

[233] Wojciechowski A.: *Wyprzedaż romantyzmu*. „Polityka" 1975, nr 47, s. 9.

[234] Lameński L.: *Wzgórze wawelskie w latach 1900–1939*. „Tygodnik Powszechny" 1982, nr 32, s. 8.



Fragment Pochodu na Wawel*, grupa renesansu z humanistami, Zygmuntem Starym i Zygmuntem Augustem podtrzymującym Barbarę. Model w skali 1:10; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 196*

doświadczenie, zasada twórczej syntezy, były w owym czasie najwyższym sposobem poznania. Modernizm czerpał w tym zakresie nie tylko od romantyków, ale i z metafizycznych teorii Rudolfa Lotzego i Eduarda Hartmanna oraz zdobyczy nowej dyscypliny naukowej – psychologii eksperymentalnej, zajmującej się poznaniem w aspekcie ludzkiej psychiki. Za tych, którzy potrafią rozpoznać świat w jego istocie, dotrzeć do duchowej esencji zjawisk i przekazać ją innym, uważano artystów i poetów. Szymanowski przyjął postawę epistemologiczną epoki. Zaproponował własną, duchową wizję przeszłości ojczyzny.

To również spotkało się z zastrzeżeniami, a nawet oburzeniem niektórych uczestników dyskusji, którzy, jak Korzon, uznali rzeźbę za bluźnierstwo i zbrodnię artystyczną. Tylko nieliczni, jak Feldman czy Rutowski, bronili prawa artysty do przyjętej postawy. Korzon dopominał się przy tym o wierność wizerunków historycznym wzorcom, zapominając, że poczet królów polskich Matejki czy historyczne postacie w jego obrazach były w znacznej mierze portretami współczesnych modeli lub fantazją artysty[235].

Większość uczestników dyskusji nie rozumiała też wizyjności *Pochodu* jako kreacji szczególnego rodzaju, kreacji metafizycznej. W modernizmie emocjonalna strona życia człowieka uzyskała miejsce centralne[236]. Sztuka odrzuciła naśladowczą manierę twórczości, opartą na wzrokowej percepcji zjawisk zewnętrznych i odwzorowywaniu ich według reguł, na rzecz ewokacji wewnętrznych stanów człowieka, dostępnych dzięki intuicji, wizji, objawieniu, olśnieniu, „snuciu z siebie", czerpaniu z podświadomości, marzeń sennych, marzeń na jawie i innych stanów przekraczających zakres racjonalnego doświadczenia. W ślad za romantykami moderniści wierzyli bowiem, że tylko w takich chwilach dusza artysty, dzięki zaszczepionemu w niej boskiemu pierwiastkowi, łączy się z Duchem Świata, Absolutem, Niepoznanym i objawia wyższy porządek bytu, prawdy uniwersalne, które są ukryte, niedostępne świadomości, niewyrażalne językiem dyskursywnym, niemożliwe do odtworzenia, dające się jedynie zasugerować za pomocą słów i znaków znanych człowiekowi w życiu świadomym. Artysta utrwalający wizję dzięki pamięci i wyobraźni stwarza coś, czego nie ma w świecie widzialnym. Taki rodzaj kreacji cechował wszystkich symbolistów, których i w sztuce polskiej było nie mało. W epoce romantyzmu i modernizmu takich artystów zwano prawdziwymi twórcami, rewelatorami, geniuszami. „Umysł twórczy *par exellence* nie naśladuje a tworzy" – pisał Antoni Lange[237]. Pojęcie twórczości, jako boskiej mocy kreacji, stało się kluczowe dla filozofii Friedricha Nietzschego[238]. W dyskusji na temat *Pochodu* określenia „twórca" i „geniusz" pojawiały się wielokrotnie, używane przez obie strony sporu. Przeciwnicy odmawiali Szymanowskiemu miana „twórcy" i „geniusza", zwolennicy mu je przypisywali. Pierwsi czynili to z niechęci i z zawiści, drudzy może i z sympatii, ale w zgodzie z mistyczną klasyfikacją samego dzieła i aktu jego kreacji. Rzeźba Szymanowskiego powstała zapewne z marzenia na jawie, marzenia dziennego, wyrażającego zazwyczaj świadome życzenia – zorganizowane, zracjonalizowane, akceptowane przez świadomość[239]. Niektórzy stronnicy artysty dostrzegali i podnosili znamienną dla niego skłonność wnikania w duchową naturę świata. Gawiński pisał, że „motorem jego sztuki i jego pracy jest absolutnie własna zdolność wewnętrznego widzenia i że *Pochód* jest „potężnym wylewem" takiego widzenia[240]. Tego samego zdania był Malczewski, który łączył tę skłonność rzeźbiarza z mistyczną filozofią Słowackiego. Sam, wyznając do głębi jej zasady, pisał, że już obrazy Szymanowskiego malowane w Monachium „były usprawiedliwieniem rewolucji i rozszerzeniem pojęć o potędze ducha ludzkiego i o przyszłej ewolucji tegoż w sztuce". Monachium od lat siedemdziesiątych XIX wieku było silnym ośrodkiem kultu Słowackiego. Malczewski twierdził, że także inni członkowie polskiej kolonii artystycznej w stolicy Bawarii, wierząc w wyznaczoną przez poetę przewodnią rolę Polski w prowadzeniu ludzkości ku celowi finalnemu[241] i w rolę sztuki jako awangardy progresji Ducha ku świętości, chcieli, jako Polacy

[235] Akurat w 1912 r., w trzechsetlecie śmierci Piotra Skargi, głośna stała się sprawa jego wizerunku w obrazie Jana Matejki *Kazanie Skargi*. Okazało się, że modelem artysty był Michał Szwajcer, uczestnik spisku belwederczyków i powstania listopadowego, emigrant i towiańczyk, którego Matejko poznał w 1864 r. w Krakowie u Maurycego Potockiego. W czasie tego spotkania Szwajcer zaczął w natchnionej formie zaczął nawracać zebrane towarzystwo na towianizm. Jego uniesienie, rozwiane siwe włosy zafascynowały malarza i wkrótce zaczął pozować do postaci Skargi. Zginął w 1871 r. w Paryżu, rozstrzelany przez komunardów za złamanie zakazu palenia ognia.

[236] Na ten temat zob. Szymańska B.: *Przeżycia i uczucia jako wartość w filozofii polskiego modernizmu*. Kraków 1988.

[237] Lange A.: *O twórczości. Studia i wrażenia*. Warszawa 1900, s. 69. Komunikacja z Absolutem wyzwalała malarzy i rzeźbiarzy z dziedziny „wytwórczości", *techne*, opartej na naśladownictwie natury i regułach, do dziedziny *creatio*, w której plasowali się od czasów starożytnych jedynie poeci i muzycy, dzielący umiejętność *creatio ex nihilo* z samym tylko Bogiem.

[238] Na ten temat zob. Wroński J.: *Zagadnienie tworzenia w filozofii Nietzschego i jej interpretacjach*. Wrocław 2009.

[239] Segal H.: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Kraków 2003, s. 8.

[240] Gawiński A.: [Pochód na Wawel]. „Nowa Gazeta" 1912, nr 121, cyt. za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód*…, s. 7.

[241] „Któryż naród po Chrystusie – mówił poeta jako Tłomacz Słowa w *Dialogu troistym* – sprobował być wyobrazicielem Słowa Bożego

i jako artyści-geniusze, duchy „pierwoidące", prowadzić świat ku Zbawieniu[242]. Pod wpływem tych idei Szymanowski zajął się rzeźbą: „To Polska – pisał autor *Błędnego koła* – która jego ducha opętała, narzuciła mu Rzeźbę, jako formę jaśniejszą, bardziej konstrukcyjną, mogącą prędzej zdobyć zrozumienie wszechświatowe"[243].

Z wizyjnym charakterem kreacji łączy się kwestia formy *Pochodu*, która, jak pamiętamy, była krytykowana jako niedopracowana, zbyt szkicowa, malarska, „robiona z ciągnionego ciasta", nienadająca się do odlania w spiżu, wymagającego, jak pisano, kształtów dopracowanych, płaszczyzn jasno określonych. Te głosy również świadczą o niezrozumieniu działań artysty, który konsekwentnie dostosował formę rzeźby do jej wizyjnego charakteru. Dzieło utrwalające wizję – zjawisko słabo zmorfizowane, krótkotrwałe, niepowtarzalne – z natury rzeczy nie może odznaczać się skończoną, precyzyjną, wycyzelowaną w szczegółach formą. Przyjmuje kształt adekwatny do obrazu – „mglisty", „rozmyty", słabo skonkretyzowany, miękki, malarski, pozbawiony konturów, zmienny w ułamku sekundy – sugerujący nieokreśloność, tajemnicę, ulotność marzenia.

W rzeźbie Szymanowskiego przełożyło się to na nieostrość konturów, miękki modelunek, spowicie postaci powłóczystymi szatami, sugestię płynnego, powolnego, somnambulicznego ruchu. W teorii literatury taki sposób wyrażania wizji określa się jako technikę oniryczną. W polskiej poezji stosował ją przede wszystkim Tadeusz Miciński[244], ten sam, który nazwał postaci *Pochodu* „nielepcami" i „Atlantozaurami wspartymi na swych smoczych chwostach". Kilku recenzentów określiło rzeźbę, czy raczej wrażenie, jakie ona sprawia, jako sen. Nie wiadomo, dlaczego nie odniesiono tego pojęcia do ówczesnej filozofii sztuki, do znanych przykładów w malarstwie, ani do praktyki w literaturze i poezji. Uznano za to, że wizyjność, oniryczność jest w rzeźbie niedopuszczalna, że kłóci się z „zasadą monumentalności", której nie zdefiniowano, ale na którą chętnie się powoływano.

Szczególnie często wytykano Szymanowskiemu m a l a r s k o ś ć rzeźby, jako cechę niewłaściwą dla sztuki wypowiadającej się w twardej materii kamienia, drewna czy spiżu. Chciano w ten sposób dać artyście do zrozumienia, że powinien był pozostać przy malarstwie, które wcześniej uprawiał, że nie rozumie, „nie czuje" rzeźby, że nie jest rzeźbiarzem. Za równie nieodpowiedni dla rzeźby, a nadto kłócący się z „zasadą monumentalności", przeciwnicy *Pochodu* uważali jej narracyjny czy literacki charakter. Zwolennicy dzieła przywoływali te cechy jako jego atuty, podnosząc też jej poetyckie i muzyczne walory. *Pochód* bez wątpienia jest i malarski i literacki i poetycki i muzyczny, co świadczy o tym, że Szymanowski intencjonalnie połączył w swym dziele cechy różnych rodzajów sztuk, zastosował synestezję, która była jedną z naczelnych wartości estetycznych epoki. Zasada odpowiedniości sztuk, realizowana przez romantyków, a później przez Ryszarda Wagnera w jego dramatach muzycznych, miała swoje źródło w orfickim micie o pierwotnej jedności wszechświata, o jego spirytualnym charakterze i prymarnej roli muzyki jako echa harmonii sfer, a więc najwyższej zasady bytu. Przeświadczenie o duchowej naturze świata implikowało przekonanie, że jest on poznawalny nie w oglądzie, a w doznaniu. Język uczuć jest bezobrazowy, najlepiej wyraża go muzyka. Już Immanuel Kant uważał muzykę za „język uczuć"[245]. Artur Schopenhauer w swoim fundamentalnym dziele *Świat jako wola i przedstawienie* uznał, że muzyka „jest mową istoty naszego wszechbytu, wyrażającą samą w sobie istność świata"[246]. Sięgając do podświadomości, wydobywa

na ziemi? (…) zmartwychwstania Polski dawnej z ducha Bożego oczekujemy jako Messjasza Narodów, który ani z ziemi, ani z obłoków, ale z serc i z duchów naszych urodzi się i stanie jako milijonowy Zbawiciel. Oto więc, jak widzisz, na drodze do celów finalnych niebieskich, a jako cel i szczyt świętości ziemskiej stoi święta ojczyzna nasza, a wszystkie duchy przez nią przejść muszą, gdy zbliżone ku doskonałości Chrystusowej okażą się po raz ostatni na ziemi (…). Z takiego to ludu jesteś Helionie mój – wiecznym łańcuchem uczucia przykuty do tej narodowości, bez której do nieba nie wstąpisz (…)". Zob. Słowacki J.: *Dzieła wszystkie* (dalej cyt. *DW*). Red. J. Kleiner. T. 14. Wrocław 1952. Dzieła filozoficznego ciąg dalszy. Dialog troisty. Rozmowa I – o celach finalnych [odmienne zakończenie redakcji B], s. 354, 355.

O tym, że każdy duch odbywający drogę ku zbawieniu, musi „przejść" przez ojczyznę poety, stać się Polakiem, pisał wielokrotnie w pismach filozoficznych. Zob. np. i d e m: *DW*. T. 14. Genezis z Ducha. Redakcja pierwsza, s. 81, ale też np. w *Samuelu Zborowskim*: „Więc musi jakiś być kraj… gdzie się schodzą / Duchy – już godne najwyższego tronu, / Które swój żywot jako harfę godzą / Nie z żadną ciała skruszonego troską, / Ale z harmonią – nieśmiertelną, boską, / Nie z celem ziemi już… lecz z celem zaświatów". I d e m: *DW*. T. 13/1. Samuel Zborowski, akt V, w. 645–650, s. 203, 204.

O tym, dlaczego w Polsce jest wyjątkowo wiele duchów wybitnych pisał tak: „duch ludzki ofiarowawszy się za ojczyznę, większym i piękniejszym powraca – dlatego w narodach, gdzie jest czyn ciągły i ciągła ofiara ciał – mnóstwo objawia się wielkich ludzi". Słowacki J.: *Pisma. Zbiór utworów wydanych za życia i po śmierci autora*. Przedmowa i układ A. Górski. T. 7. Kraków [1913]. Notatki i zapiski w Raptularzu, s. 161.

To oni – bohaterowie – obdarzeni nadludzką wolą i mocą, realizują genezyjskie przeznaczenie wszechświata. Bo, jak pisał w *Księdzu Marku*: „(…) ręka Boża / Biorąc jeden duch ogromny, / Podnosi całe stworzenie (…)". I d e m: *DW*. T. 6. Ksiądz Marek, akt III, w. 671–673, s. 111.

[242] „W głębi ducha swego dążyli – pisał Malczewski – do wyodrębnienia swej narodowości: miłość Ojczyzny i jej charakter chcieli ubrać w takie formy doskonałe, by polskość była sztuką wszechświatową". M a l c z e w s k i J.: *Z powodu „Pochodu na Wawel"*…, s. 342.

[243] *Loc. cit.*

[244] P o d r a z a - K w i a t k o w s k a M.: Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski. W: *Muzyka polska a modernizm. Referaty i komunikaty wygłoszone na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 11–12 grudnia 1978 r. w Krakowie*. Kraków 1981, s. 16.

[245] S z y m a ń s k a B.: *Przeżycia i uczucia*…, s. 50.

[246] Cyt. za: T u c z y ń s k i J.: Muzyka. Schopenhauer w dwusetlecie urodzin. W: *Artur Schopenhauer. Rekonstrukcje, recepcje, interpretacje*. Red. B. Andrzejewski, A. Przyłębski. Prace Komisji Filozoficznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydział Filologiczno-Filozoficzny. Poznań 1991, s. 26.



Fragment Pochodu na Wawel*, grupa renesansu. Ujęcie z drugiej strony z królową Boną. Model w skali 1:10; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 196*

z niej „dreszcze, pogłosy, półtony – jako rezonans nastrojów harmonii świata, jedności i tożsamości wszechbytu, nirwany czy metafizycznej próżni"[247]. Dlatego sytuował muzykę w psychologii głębi jako wyrazicielkę stanów emocjonalnych. W Polsce głównym propagatorem zasady jedności sztuk był Stanisław Przybyszewski, dla którego każde dzieło sztuki powinno „wybuchać" z wnętrza artysty – jednolite, całe, niepodzielne. „Niepojęte dla mózgu dokonywa się w duszy, która obnaża wszystko z przypadkowości formy, w jakiej się ona mózgowi przedstawia – pisał w jednym ze swoich programowych tekstów. (…) Artysta, który idzie drogami duszy, jest wybrańcem. W duszy takiego artysty-wybrańca zupełnie różnorodne uczucia zlewają się w jeden oddźwięk równowartościowy, muzyka staje się linią, dźwięk zapachem: *les parfums, les couleurs et les sons se repondent*"[248]. Słowami słynnego sonetu *Corespondences* Charlesa Beaudeleaire'a, które kiedyś egzemplifikowały romantyczną teorię „odpowiedniości" różnych dziedzin sztuki, Przybyszewski opisywał monistyczny charakter „nagiej duszy", która jest „jedna i niepodzielna (…), dźwięk jest tam równocześnie barwą, wonią i wszystkim tym, na co w wymowie nie ma wyrażenia (…)[249]. Dotarcie „do tej głębi, do jej absolutnej świadomości" Przybyszewski uważał za cel każdego prawdziwego artysty.

Podobnie uważał Jerzy Żuławski. „Malarstwo, muzyka i poezja – pisał – „tworzą w istocie sztukę jedną, różnymi tylko materiałami się posługującą" [250]. Dzieło zrodzone w głębi ducha artysty ukazuje „byt w swej istocie, a nie w przypadkowych formach i zjawiskach. Szczegóły się zmieniają, synteza jest niezmienna i wiecznotrwała, istnieje nawet wtedy, gdy jej składniki zupełnie się rozprzęgną"[251]. Dzieło stanowiące „syntezę" wymaga złożonego języka wypowiedzi. Zasada synestezji służyła więc przekazaniu treści niemożliwych do wyrażenia środkami właściwymi dla jednego rodzaju sztuki, spotęgowaniu wyrazu dzieła. Francuski estetyk Eugène Vernon, badając związki między plastyką, muzyką i poezją, ujął to tak: „Poznałem, że właśnie tam, gdzie jedna z tych sztuk dosięga granic nie do przekroczenia (…) zaczyna się sfera działania drugiej, że zatem, z pomocą wewnętrznego związku tych (…) sztuk, można by wyrazić to, czego nie mogłaby wypowiedzieć każda z nich oddzielnie wzięta"[252].

Pochód na Wawel był w tym znaczeniu dziełem syntetycznym i synestezyjnym – chciał uobecnić idee głębsze od historycznych faktów, uniwersalne, i wykorzystywał środki właściwe różnym dyscyplinom artystycznym. Rzeźba miała nie tyle przekazywać wiedzę o historii Polski, ile o duchu dziejów jednoczącym czasy minione, obecne i przyszłe. To zaś mogło się dokonać przez wywołanie emocji, wzruszenia, poruszenia strun patriotycznych w duszy widzów. Tego także nie pojęto, wytykając rzeźbie jej „niegatunkowe" cechy i nieścisłości historyczne.

Kolejnym zarzutem kierowanym pod adresem Szymanowskiego było niewolnicze, jak uważano, wzorowanie się na sztuce francuskiej. *Pochód* kojarzył się głównie z wielopostaciowymi rzeźbami: *Mieszczanie z Calais* Auguste'a Rodina (1889–1895) i *Pomnik umarłym* na cmentarzu Père Lachaise Alberta Bartholomégo (1899). Zależności nie zostały wprawdzie bliżej określone, ale domyślać się można, że z pierwszym dziełem łączono *Pochód* przez historyczny temat, z drugim przez jego eschatologiczne odniesienia. Różnic nie dostrzeżono, choć są one dość oczywiste. *Mieszczanie z Calais* to naturalistycznie przedstawiony epizod z historii XIV-wiecznej Francji, ukazujący grupę mieszczan oddających się w ręce najeźdźcy, by uratować miasto. Werystyczne opracowanie postaci świadczy o tym, że Rodin

[247] *Loc. cit.*

[248] Przybyszewski S.: *Na drogach duszy – Edward Munch*. „Życie" 1898, nr 42–44, s. 399–401.

[249] Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Biblioteka Narodowa. Seria 1, nr 190. Wrocław 1966. O „nową" sztukę, s. 158.

[250] Żuławski J.: Prolegomena. Lwów 1902. Znaczenie symbolizmu w sztuce, s. 77.

[251] *Ibidem.* Teoria sztuki nagiej duszy, s. 97.

[252] Vèrnon E.: *Estetyka*. Przeł. z fr. A. Lange. Warszawa 1892, s. 353.

korzystał z modeli lub (i) z fotografii. Założeniem było wywołanie złudzenia rzeczywistości. U Szymanowskiego odwrotnie. Postaci, choć również należą do odległej przeszłości, są uogólnione, są wizją; nie chcą wywoływać złudzenia, tylko skojarzenia. *Monument aux morts* to dzieło o symbolice eschatologicznej, bez odniesień do historii. Jest refleksją o nieuchronności śmierci i jej niezgłębionej tajemnicy. Brama śmierci, do której wchodzą umarli, nie zapowiada powrotu. Rzeźba Szymanowskiego przyjmuje inną filozofię istnienia. Korowód, który według słów samego artysty ma wiecznie krążyć po zamkowych krużgankach, zakłada metempsychiczne koło żywota, wielokrotne inkarnacje ducha. Oczywiście, są między *Pochodem*, *Mieszczanami z Calais* i *Pomnikiem dla umarłych* także cechy wspólne. To wielopostaciowość, narracyjność i luźny, nawet otwarty charakter kompozycji. Ale po 1900 roku cechy te były już znamienne dla całego nurtu w rzeźbie monumentalnej na zachodzie Europy. Jego wybitnym przedstawicielem był np. Ernesto Biondi, włoski rzeźbiarz, który za wielopostaciowe, żywiołowe *Saturnalia* otrzymał *Grand Prix* na wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku[253], a na międzynarodowej wystawie sztuki w Rzymie w 1911 roku zaprezentował *Aresztantki*, grupę kilkunastu kobiet idących z wolna w nierównym szeregu[254]. Trudno się dziwić, że Szymanowski, mieszkając kilkanaście lat we Francji, gdzie wystawiali swe prace artyści z innych krajów kontynentu, przyswoił nowatorskie osiągnięcia w rzeźbie i zasymilował je w swojej twórczości. Zależności te nie mają jednak charakteru tak bezpośredniego, niemal dosłownego, jak np. u Laszczki[255]. Spośród uczestników dyskusji tylko Malczewski zauważył, że z lekcji Francuzów Szymanowski wyciągnął własne wnioski, że chciał w *Pochodzie* zakląć ducha Polski, podnieść rzeźbą Polaków w ich duchowym rozwoju, wydźwignąć na forum sztuki europejskiej.

Zarzuty o nadmiernym uleganiu wpływom obcym wydają się też o tyle bezzasadne, że w latach nauki Szymanowskiego rzeźba polska nie tworzyła żadnej odrębnej szkoły, a najwybitniejsi rzeźbiarze, z braku zamówień w kraju, mieszkali i pracowali za granicą[256].

Większość uczestników dyskusji starała się zgłębić historiozoficzną ideę *Pochodu na Wawel*. Jedni, nie mogąc dociec sensu, doszli do wniosku, że dzieło pozbawione jest głębszej myśli, drudzy uważali, że ją posiada, tyle że niejasną i niekonsekwentnie przeprowadzoną, jeszcze inni sądzili, że Szymanowski przedstawił historię upadku Polski. Sam artysta napisał na ten temat niewiele, prowokując widzów do samodzielnych rozważań. Trudno odnieść się do wszystkich wynurzeń, tym bardziej że symbolistyczne dzieło ze swej natury wyklucza jednoznaczną interpretację i każdy głos nienacechowany tendencyjną negacją jest uprawniony. Zdumiewające wydaje się jednak to, że część krytyków domagała się od symbolistycznej rzeźby jednoznacznie określonej treści, że próbowano odczytać ją metodami wiedzy dyskursywnej, miast zastosować inne narzędzia poznawcze, właściwe dla jej metafizycznego charakteru.

Z dyskusji nad *Pochodem na Wawel* nasuwają się też wnioski natury ogólnej. Ujawniła ona zdumiewająco niski stan estetycznej świadomości środowisk artystyczno-kulturalnych Warszawy i Krakowa, który uniemożliwił obiektywny osąd dzieła. Debata stworzyła wrażenie jakby artystyczna Młoda Polska nie była świadoma filozoficzno-estetycznych idei swej epoki lub ich nie akceptowała. Obnażyła też niechęć do ideowego i formalnego nowatorstwa, neofobię[257], objawiającą się językiem agresji. Zwolennikami rzeźby okazali się ci, którzy dostrzegli jej nowe wartości, rozumieli lub starali się rozumieć jej ideę, którzy byli *au courant* nowych tendencji filozoficzno-estetycznych i formalnych epoki, słowem ci, o których Wacław Nałkowski pisał, że są „forpocztą ewolucji psychicznej"[258].

Co wniosła powojenna historia sztuki do wiedzy o *Pochodzie na Wawel*? Hanna Kotkowska-Bareja zebrała informacje o wszystkich zachowanych fragmentach modeli rzeźby i zaproponowała własną interpretację jej warstwy ideowej. Uznała, że jej zasadniczą „koncepcję" stanowi

[253] Ernesto Biondi, *Saturnalia*, 1899. Rzeźba pokazana po raz pierwszy na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r., obecnie w Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rzymie. Kopia z brązu z 1909 r. znajduje się w ogrodzie botanicznym w Buenos Aires. Zob. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escultura_Saturnalia_de_Ernesto_Biondi.jpg

[254] Kozicki W.: *Światowa wystawa sztuki w Rzymie. (Dokończenie)*. „Sztuka" (lw.) 1911, z. 1, s. 138, il. na s. 131.

[255] Mam tu na myśli *Zrozpaczoną*, niewolniczo wzorowaną na *Danaidzie* oraz na *Czułości i cierpieniu* Auguste'a Rodina, *Opuszczonego* wzorowanego na *Rozpaczy* Rodina i na obrazie *Siedzący nad brzegiem morza* Hypolite'a Flandrina. *Notabene*, Laszczka, który pisał, że *Pochód* „sprzeciwia się, jako kompozycja, zasadniczym i podstawowym pojęciom rzeźby", niespełna cztery lata później zaprojektował *Beliniaków*, impresjonistyczną grupę kawalerzystów na koniach, którą chciał umieścić w łuku triumfalnym na moście Poniatowskiego w Warszawie. Milewska W., Zientara M.: *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*. Kraków 1999, s. 378.

[256] Kondycję rzeźby polskiej u schyłku XIX w. tak charakteryzował rzeźbiarz Stanisław Roman Lewandowski: „Począwszy od kościołów naszych, aż do mieszkalnych domów, od monumentów do przemysłu artystycznego i do owych buduarowych figurek, zapełniających biurka i salonowe stoliki, wszystko co mamy z rzeźby, obcą ręką zrobione, a przynajmniej obcej ręki nosi na sobie znamię!… Dlaczego tak jest? »Złe czasy« były u nas zawsze dla rozwoju rzeźby i dlatego też, pomimo, że sztuka w ogóle znalazła wdzięczne dla siebie pole, mimo, że malarstwo zdobyło wstępnym bojem światową sławę – rzeźba nie może wydostać się ponad przeciętny szablon naśladownictwa przeróżnych szkół, naśladownictwa mniej lub więcej dobrze wykonanego. Zdawać by się mogło, że ogół nasz rzeźby niemal nie potrzebuje wcale, więc jej nie popiera. Rzeźba pozostaje w tyle za malarstwem". Lewandowski S.R.: *Sztuka na Wystawie* [Powszechnej wystawie Krajowej we Lwowie]. *Rzeźba*. „Świat" 1894, nr 13, s. 303.

[257] Neofobia to termin stworzony przez francuskiego lekarza i fizjologa Charlesa Richeta, laureata Nagrody Nobla w 1913 r. Oznacza niechęć do wszelkiej praktycznej czy ideowej nowości. Neofobii poświęcił akurat w 1912 r. obszerny artykuł Julian Ochorowicz. Zob. Ochorowicz J.: *Neofobia*. „Sfinks" 1912, z. 52, s. 7–15.

[258] Nałkowski W.: *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*. Lwów 1895, s. 5.

„przedstawienie historii konfliktu władzy świeckiej i kościelnej, której Wawel był świadkiem, od jej początków w starciu racji Bolesława i biskupa, aż do końca, do Zygmunta III, otoczonego i zdominowanego przez Jezuitów”[259]. Myśl ta miała się ukształtować pod wpływem lektury *Szkiców historycznych z jedenastego wieku* Tadeusza Wojciechowskiego[260], opracowania, które wprowadziło nową, odbiegającą od sankcjonowanej przez Kościół legendy, interpretację konfliktu biskupa Stanisława z królem Bolesławem[261]. Artysta – zdaniem badaczki – zobrazował tę myśl w grupach pierwszej i ostatniej, stanowiących niejako klamrę kompozycji. Nie mogła stać się ona „leitmotivem całości”, „bo zgodnie z niezbyt skomplikowaną historiozofią rzeźbiarza okres największego rozkwitu i państwa i Wawelu przedstawiony w renesansowej części *Pochodu*, charakteryzowało harmonijne współistnienie tych ośrodków władzy”[262]. Wymieniła też inne źródła koncepcji pomnika – „dążenia narodowe istniejące w całej Europie, szczególnie silne w monarchii austro-węgierskiej, gdzie nieco wcześniej zrealizowano pomnik *Milenium* w Budapeszcie, pomnik Jana Husa w Pradze (1906–1915) jako założenia nie tylko monumentalne, ale też gigantyczne w skali” oraz poemat *Król Duch* Juliusza Słowackiego, w którym, jak twierdziła, historia jest ukazywana „jako ciąg wydarzeń prowokujących niebo, zdążających do tragicznej konfrontacji mocy ludzkiej i boskiej”[263]. U Szymanowskiego konfrontacja ta przybrała, jej zdaniem, formę konfliktu władzy państwa i Kościoła[264]. W odniesieniu do zastosowanego w *Pochodzie* motywu przechodzenia ze świata śmierci do świata realnego, wskazała na możliwy wpływ *Boskiej komedii* Dantego i mitu „niepełnej śmierci” Orfeusza[265]. Zauważyła przy tym, że Szymanowski „nie zastosował w swej historiozofii żadnego z systemów, na których opierali swe prace współcześni historycy, bo „jako romantyk wierzył w prawo artysty do indywidualnej wersji dziejów Polski”[266].

O ile słuszna wydaje się teza, że „historia to dla Szymanowskiego ciąg wydarzeń, których źródłem są władcy i władza”, zgodna z romantycznym prowidencjalizmem i neoromantycznym indywidualizmem, to już mało przekonujące jest jej rozwinięcie zakładające, że *Pochód* „został pomyślany, jako przedstawienie konfliktu władzy świeckiej – państwowej i kościelnej”. Sama autorka przyznała, że teza ta nie przystaje do całości kompozycji. Dodać należy, że kłóciłaby się ona z logiką *Pochodu* wychodzącego na zamkowe krużganki z katedry – pojmowanej nie tylko jako nekropolia królewska, ale i miejsce konsekracji monarchów – i powracającego mistycznie do katakumb. Takie założenie ideowe byłoby też wyjątkowo niefortunne politycznie, jak na dzieło mające stanowić wkład pokolenia w dzieje Wawelu. Zawierałoby bowiem myśl silnie antagonizującą i tak już podzielone przez zaborców społeczeństwo, które w większości nadal postrzegało Kościół jako ostoję polskości i narodowych tradycji. Wreszcie, nie oddawałoby wybitnie polskiej historii i *genius loci* Wawelu, gdyż konflikt władzy świeckiej i religijnej ma charakter odwieczny i uniwersalny[267].

Podobnie, przyjmując inną sugestię Kotkowskiej-Barei o wpływie *Króla Ducha* Słowackiego na ideową treść *Pochodu*, znów trudno zgodzić się na jej uzasadnienie. Nie wiadomo bowiem, w jaki sposób w rzeźbie zaznaczyć się miała historia ukazana jako „ciąg wydarzeń prowokujących niebo, zdążających do tragicznej konfrontacji mocy ludzkiej i boskiej”. Poza fragmentem ze Stanisławem Szczepanowskim i Bolesławem Śmiałym niczego takiego w *Pochodzie* nie sposób odnaleźć. Zresztą, myśl filozoficzna zawarta w *Królu Duchu* rozwija zupełnie inną treść. Ten mistyczny arcypoemat to odyseja ducha narodowego Polaków, wcielającego się w kolejnych władców, podnoszących do Boga swych rodaków, naród wybrany, forpocztę powszechnego anielstwa. W przekonaniu poety wszechświat zmierzał ku Niebieskiemu Jeruzalem, które pojmował na sposób gnostycki, jako apokatastazę, powrót wszelkiego bytu do Boga. Koniecznym etapem pokonania tej drogi było osiągnięcie przez naturę ożywioną i nieożywioną boskiej doskonałości, bo niebo jest dla tych, którzy się do niego podnieśli, a z Bogiem może połączyć się jedynie to, co Bogu stało się równym. Widomym znakiem osiągnięcia takiego stanu przez człowieka miało być pozbycie się materialnej powłoki, anielska świetlistość. „Celem naszym – pisał Słowacki w *Dzienniku* – jest uwolnienie ducha naszego od kształtu globowego – a droga – np. ofiara ciała i śmierć dla wyższego celu ducha poniesiona – która nam uzyskuje potęgę ducha większą w drugim żywocie i ciało sposobniejsze do ofiary itd. – aż nareszcie mimowolnie przez moc Ducha Świętego zostaniemy świętymi”[268]. Ponieważ nie sposób osiągnąć doskonałości w jednym życiu, Słowacki – za Emanuelem Swedenborgiem – wierzył w wielość wcieleń i w hierarchię duchów. Miejsce duchów w hierarchii zależało od ich „natury i zasługi indywidualnej”[269]. Te, które miały za sobą wiele metempsychicznych żywotów, stały na jej szczycie, a na ziemi wcielały się w poetów, muzyków, artystów, w duchowych przywódców narodów. Były przewodnikami zbiorowości, ich Królami Duchami.

W poemacie *Król Duch* Słowacki opisał dzieje ducha greckiego bohatera, Hera Armeńczyka, który wcielił się w Popiela, a potem w innych władców Polski. W myśl genezyjskiej filozofii poety, tworzenie i umacnianie narodu, który poprowadzić ma inne narody do Królestwa Bożego, wymaga ofiar, cierpienia i ciężkiej pracy, bo tylko one sta-

[259] Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski*…, s. 20; eadem: Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel”…, s. 266.

[260] Eadem: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel”*…, s. 266. Wojciechowski był profesorem Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, i ponoć przyjacielem artysty.

[261] Wojciechowski podjął wątek zawarty w *Kronice* Galla Anonima o knowaniach biskupa przeciwko królowi.

[262] Kotkowska-Bareja H.: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel”*…, s. 270.

[263] *Ibidem*, s. 270, 271.

[264] *Ibidem*, s. 271.

[265] *Ibidem*, s. 273.

[266] *Loc. cit.*

[267] Wypada przypomnieć w tym miejscu opisany już przez Homera w *Iliadzie* konflikt bogów i ludzi.

[268] Słowacki J.: *DW*, T. 15. Notatki z Dziennika z lat 1847–1849, s. 479.

[269] *Ibidem*, t. 14. Dialog troisty. Rozmowa I, s. 239.

nowią najskuteczniejszy środek przyspieszonego rozwoju ducha. Praca ducha realizuje się zarówno w rozkwicie, jak i w upadku, w aktach miłości i pokory, ale i w buncie, zbrodni i przemocy. Sens krwawych uczynków Popiela i ekscesów nieobliczalnego króla Bolesława Śmiałego w *Królu Duchu* ma charakter mistyczny, służy celowi finalnemu ludzkości. W soterycznej perspektywie ziemskie zło, choć „trwoży niebo", ma walor pozytywny. Taka była hermeneutyka dziejów Słowackiego. Poeta-mistyk pojmował grzechy i klęski narodu, a także jego osiągnięcia duchowe, materialne i polityczne jako zbawczy kapitał, który predestynował Polaków do przewodzenia innym narodom w drodze do Królestwa Bożego.

Ten mistyczny sens *Króla Ducha* widoczny jest w *Pochodzie na Wawel*. Zanim rozwiniemy to założenie, warto przyjrzeć się, jak ewoluowała koncepcja rzeźby. W 1906 roku artysta myślał o mauzoleum dla Mickiewicza oraz o kilku posągach polskich królów. Rzeźby pomyślane były w formie wolno stojących monumentów, a nie założenia ukazującego historyczną ciągłość państwowości i idei narodowej. Szymanowski, przebywający do 1905 roku poza krajem, z pewnością nie był świadomy rosnącej popularności Słowackiego wśród polskiej inteligencji, a szczególnie wśród młodzieży, ani wpływu jego mistyki na filozoficzno-estetyczne oblicze epoki. Powrót rzeźbiarza do Polski zbiegł się w czasie z apogeum badań nad późną twórczością poety i oszałamiającą wręcz popularnością jego dzieł. Słowacki stał się patronem duchowym polskiego modernizmu. Był to też czas gorącej publicznej dyskusji nad sprowadzeniem prochów poety do kraju i miejscem jego pochówku. W 1907 roku rzeźbiarz został zaproszony do udziału w Komitecie Obchodów Setnej Rocznicy Urodzin Juliusza Słowackiego, a w 1909 roku do Komitetu dla Sprowadzenia Zwłok Słowackiego do Kraju[270]. Znalazł się więc w samym centrum wydarzeń związanych z jubileuszem poety, poddając się ich intelektualnej i emocjonalnej atmosferze. Za jej wyraz uznać można i to, że według nieudokumentowanego przekazu, pochodzącego zapewne z opowieści rodzinnych, Malczewski, pozując w 1906 roku artyście do portretu, czytał na głos rapsody *Króla Ducha*[271]. Wszystko to nie mogło nie wpłynąć na charakter ideowy i kształt plastyczny dzieła przeznaczonego dla Wawelu. Do pomysłu wzniesienia mauzoleum dla Mickiewicza Szymanowski nigdy już nie powrócił, a projektowanej rzeźbie nadał postać wcielającą zasadnicze założenia historiozofii i mistyki genezyjskiej poety.

W *Pochodzie na Wawel* Szymanowski objął wizją pół tysiąca lat dziejów Polski. Gdyby pojmował historię jako zbiór faktów, nigdy nie stworzyłby *Pochodu*. Do ukazania w jednym dziele sztuki, jak „w kropli czasu", tak ogromnego okresu dziejów potrzeba nie tylko odpowiednich cech talentu – „skłonności do wielkiego gestu", do „majestatyczności i monumentalności" – o których pisał Antoni Chołoniewski [Stosław][272]. Potrzeba klucza do przeszłości, który pozwoli lotem wyobraźni ogarnąć wieki i stworzyć ich syntezę. Artysta spojrzał na ojczystą historię, jak Słowacki – przez dzieje Ducha Narodu. Dokonał zatem spirytualizacji historii i zastosował subiektywistyczne i podmiotowe ujęcie tematu historycznego. Już więc sama koncepcja rzeźby łączy ją z *Królem Duchem*. Kierując się wyobraźnią i intuicją wykreował własną wizję historii, wizję, a więc rzeczywistość wewnętrzną. Propozycja artysty była zasadniczo różna od obiektywnego i przedmiotowego historyzmu matejkowskiego, wiernego faktom, „ilustracyjnego", wykorzystującego w kształtowaniu obrazu i przekazu semantycznego materialne i niematerialne źródła. Dzieło Szymanowskiego stało się przykładem historyzmu, który Wiesław Juszczak trafnie nazwał „historyzmem głębokim", w którym historia „jawi się, jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych lub zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna"[273]. Ale też, dodajmy, dziedzina, w której realizuje się mistyczne przeznaczenie świata.

W rzeźbie polskiej było to zupełną nowością. Swobodna kreacja artysty uwolniła fragment ojczystych dziejów z linearnego czasu, przenosząc je w czas kosmiczny, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stanowią jedność; ukazała ich sens w wiecznym trwaniu idei, stanowiącej immanentną właściwość niezniszczalnego Ducha.

Takie pojmowanie historii charakteryzowało myśl Słowackiego w okresie mistycznym i określiło sens m.in. *Króla Ducha* i *Samuela Zborowskiego.* Historia, zdaniem poety, to szczególna dziedzina pracy Ducha, w której objawiają się cele ludzkości. Filozofia poety różniła się od romantycznego prowidencjalizmu, rozwiniętego w filozofii Thomasa Carlyle`a i przejętego przez Andrzeja Towiańskiego[274]. Carlyle uznawał historię jako sumę biografii wybitnych jednostek, „bohaterów", ludzi najdzielniejszych, najdoskonalszych objawów Boga, który przez nich urzeczywistnia swoje cele na ziemi. Podobnie myślał i Słowacki. O ile jednak bohaterowie Carlyle'a i Towiańskiego swoje wywyższenie zawdzięczali Bogu, jego łasce, to „duchy wyższe" Słowackiego, stanowiące forpocztę dziejów świata, uzyskiwały swoją pozycję w hierarchii jedynie własną pracą. Poeta nazywał je „ojcami", „duchami pierwoidącymi", „geniuszami", „ogniwami łączącymi niebo i ziemię". Wydoskonalone w wielu metempsychicznych wcieleniach, w ciągłym zmaganiu się z formą cielesną, w cierpieniu i przez kumulację doświadczeń, osiągały ponadprzeciętny stopień świadomości, zbliżając się coraz bardziej ku anielstwu i ku całkowitemu połączeniu się z Bogiem. W swoich doczesnych żywotach miały obowiązek „podciągać" duchy niższe, przewodzić im, wskazywać drogę prowadzącą ku zbawieniu. Te duchy wyższe miały ludzi „w aniołów przerobić".

[270] Akademicki Komitet Sprowadzenia Zwłok Juliusz Słowackiego do Kraju zawiązał się w Krakowie w 1903 r., na kilka lat przed setną rocznicą urodzin poety. Nazwisko artysty figuruje na zaproszeniu na zjazd, jaki odbył się w Krakowie, w ratuszu miejskim, 3 kwietnia 1909 r. Zob.: *Akademicki Komitet Sprowadzenia Zwłok Juliusz Słowackiego do Kraju w Krakowie do Feliksa Jasieńskiego, 6 marca 1909 r.* Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. S 1, s. 45–47.

[271] Kotkowska-Bareja H.: *Wacław Szymanowski*…, s. 17.

[272] „Świat" 1911, nr 43, s. 8.

[273] Juszczak W.: *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977, s. 45.

[274] Zob. Carlyle T.: *On Heroes, Hero-Worship an the Heroic in History*, 1841. [Przekład polski: *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Kraków 1892].



Fragment Pochodu na Wawel*, humaniści. Model w skali 1:10; reprod. z: „Sztuka" (lw.) 1911, z. 5, s. 198*

Ta zasadnicza idea mistyki Słowackiego widoczna jest w rzeźbie Szymanowskiego, zarówno w doborze postaci, jak i w odwróconym, ahistorycznym porządku *Pochodu.* Wśród 52 figur artysta ukazał tylko 15 postaci historycznych: biskupa Stanisława Szczepanowskiego, Bolesława Śmiałego, Kazimierza Wielkiego, Władysława Jagiełłę, Jadwigę Andegaweńską, Zawiszę Czarnego z Garbowa, Zygmunta Starego, Bonę Sforzę, Zygmunta Augusta, Barbarę Radziwiłłównę, Stefana Batorego, Karola Chodkiewicza, kanclerza Jana Zamoyskiego, Zygmunta III Wazę i Piotra Skargę. Reszta to anonimowi przedstawiciele narodu, figury „symboliczne", „rekwizyty" historii dookreślające poszczególnych władców czy raczej specyfikę ich panowania, także budujące duchową charakterystykę epoki. Stanowią też niezbędny składnik obrazowy idei filozoficznej rzeźby.

Znamienne, że za najważniejszy moment wczesnośredniowiecznej historii Polski artysta nie uznał państwotwórczych dokonań Bolesława Chrobrego – scalenie podzielonych przez Mieszka ziem, uczynienie Polski suwerennym królestwem, chrystianizację narodu, wprowadzenie kultu św. Wojciecha i uczynienie go patronem Polski – lecz śmierć biskupa Stanisława Szczepanowskiego. Fakt, że Chrobry nie został pochowany na Wawelu i nie mógł stać się uczestnikiem mistycznego pochodu, nie miał tu żadnego znaczenia, skoro artysta przedstawił Bolesława Śmiałego pochowanego prawdopodobnie w Osjaku, Bonę Sforzę pochowaną w Bari, Piotra Skargę, którego grób znajduje się w kościele św. św. Piotra i Pawła czy Jana Zamoyskiego spoczywającego w kolegiacie w Zamościu. Czym zatem kierował się Szymanowski w doborze postaci, jakie idee przez nich uosabiane chciał przedstawić?

Artysta uznał, że historia duchowa narodu rozpoczyna się nie od czeskiego męczennika św. Wojciecha i czasów walki nowej wiary z silnym jeszcze pogaństwem, ale od św. Stanisława Szczepanowskiego, własnego świętego, „odrywającego się od ziemi"[275] i odrywającego od ziemi ku Bogu własny naród. Stan ówczesnej duchowej świadomości Polaków obrazują pogańsko jeszcze religijni chłopi, kornie, ze zgiętymi karkami wlokący się za swoim pasterzem, zawodzący w panicznym strachu: „Boże bądź miłościw mnie grzesznemu". To dzicz, nieświadoma myśli bożej, ducha dziejów. Stanisław Szczepanowski – pierwszy polski święty wyznacza w *Pochodzie* początek genezyjskiej drogi Polaków, jest duchem pierwoidącym, wiodącym naród na wyższy szczebel rozwoju duchowego. By spełnić tę przełomową rolę w życiu narodu, biskup musiał, zgodnie z genezyjskim prawem ofiary, ponieść śmierć. Przez takich jak on męczenników zyskiwała później Polska potęgę ducha, wyprzedzając inne narody na drodze do Królestwa Bożego. Sprawca śmierci biskupa, Bolesław Śmiały, jawi się jako ten, który dał Polsce duchowe spoiwo. Wspaniale scharakteryzował go artysta i zaakcentował jego rolę, usuwając z drogi pochodu, pozwalając mu z boku przyglądać się własnemu dziełu. To nie „zbir", to heros umacniający państwo swą polityką wobec wschodnich i zachodnich sąsiadów, to Król Duch realizujący boski plan dziejów, mający świadomość celowości swoich czynów. Twarz Śmiałego ma rysy Wyspiańskiego, który postać Bolesława rozumiał i kochał tak, jak Słowacki.

Widzimy, jak w dalszej części *Pochodu* Polacy dźwigają się w swoim duchowym rozwoju. Przy Kazimierzu Wielkim, budowniczym kraju, widać chłopa, który już tylko lekko skłania się przed majestatem, oraz mieszczkę, przedstawicielkę nowej warstwy społecznej związanej z rozwojem miast; w orszaku króla Władysława Jagiełły nie ma już nieoświeconego chłopstwa, pojawia się dumne rycerstwo, przedstawiciele krystalizującego się szlachectwa, ludzi ogładzonych w służbie dworskiej, służących ojczyźnie i królowi swym życiem i majątkiem; pośród zakutych w zbroje rycerzy artysta przedstawił sławnego na dworach europejskich Zawiszę Czarnego z Garbowa. O ile Jagiełło prezentuje swą postawą i otoczeniem fizyczną siłę narodu, o tyle jego żona, Jadwiga Andegaweńska, zamyślona, wdzięcznie przechylona, uosabia jego wartości duchowe. Młodziutka królowa, staranie i wszechstronnie wykształcona na dworze w Budzie, zadziwiająca otoczenie roztropnością i intelektem, znana także z pobożności i wrażliwości, jest tu uosobieniem mistycznej wzniosłości. Te cechy przysparzały jej za życia głęboki szacunek i miłość poddanych, a po śmierci zmieniły się w kult, jakim otaczano świętych. Fizyczne odsunięcie królowej od męża ma, być może, przypominać jej wcześniejszy związek z Wilhelmem, z którego zrezygnowała w imię racji stanu, pojmując za męża nieokrzesanego litewskiego księcia.

Dwór Zygmunta Starego i Bony jest złożony z zamożnych, wysoko urodzonych dworzan i dwórek oraz z przedstawicieli nauki i kultury, humanistów. Tu myśl, wyzwolona z dogmatyzmu, osiąga pełnię rozwoju. Polacy stali

[275] „Krytyka" 1912, t. 34, s. 68.

się świadomym swego jestestwa i potęgi pełnoprawnymi członkami Europy. Wnieśli niebagatelny duchowy wkład do nauki i filozofii. Zygmunt Stary trzyma model wawelskiego zamku. Dobrobyt i ugruntowana potęga polityczna kraju pozwalają na rozwój „nadwartości życiowych" – luksus artystycznego budownictwa, zbytek dworskiego życia, które uosabia dwórką niosącą szkatułę z klejnotami królowej Bony strojnej w płaszcz z trenem oraz na poświęcenie się sprawom prywatnym. Tę część *Pochodu* prowadzi Zygmunt August, z czułością obejmujący ramieniem Barbarę Radziwiłłównę. Miłość ziemska nakierowana na sprawy doczesne, świadcząca o „zaleniwieniu ducha", ugrzęźnięciu w przyziemności była w ujęciu genezyjskim grzechem, ale mogła mieć i skutki pozytywne, stanowić potrzebne do dalszego rozwoju duchowe doświadczenie. W przypadku króla stała się, po śmierci Barbary, impulsem do zainteresowania alchemią i poszukiwania prawd wiecznych poza nauką Kościoła. Zygmunt August ukazany został jednak nie tylko jako kochanek. W ręku trzyma zwój, prawdopodobnie traktat unii polsko-litewskiej, który uczynił z Polski Rzeczypospolitą Obojga Narodów. Ostatnią grupę otwiera król Stefan Batory wiodący husarię, mający u swego boku Karola Chodkiewicza i kanclerza Jana Zamoyskiego. Grupa stanowi symboliczne połączenie siły fizycznej i myśli politycznej państwa w czasach rządów Batorego. Przy kolejnym królu nie ma już rycerstwa i żadnych innych postaci związanych z ziemską ojczyzną. Otoczenie Zygmunta III stanowią sami duchowni kościoła katolickiego. Doktrynalna myśl o Bogu zdominowała zainteresowanie monarchy sprawami doczesnymi, co stało się jedną z przyczyn późniejszych klęsk narodu i państwa. Charakterystyka postaci w tej grupie – świętoszkowatego króla osaczonego przez biskupów sączących mu do ucha jad nietolerancji – nie pozostawia wątpliwości, jak autor oceniał kontrreformację i rolę Kościoła urzędowego w tym okresie historii Polski. Podobnie oceniał instytucję Kościoła Słowacki, nazywając go „zaczarowanym posągiem", który „czeka oświecającej błyskawicy…"[276], a kapłanów – „świętoszków i dewotów" – „wiecznymi zaprzeczeńcami"[277]. Poeta nie potępiał jednak żadnej wiary. „Fałszem świata – pisał – jest tylko brak wiary, to jest brak podniesienia duchowego" [278]. W tym ujęciu Zygmunt III – katolicki zelota, który poszukiwał tajemnic bytu także poza chrześcijańskim kerygmatem, oddając się praktykom alchemii – jawi się jako postać pozytywna. Stojący z boku Piotr Skarga wydaje się jedynym łącznikiem grupy króla ze sprawami Polski. Kaznodzieja, aczkolwiek nieprzejednany wróg różnowierstwa, nie zdaje się być tu przedstawicielem wojującego katolicyzmu, a myślicielem, patriotą zatroskanym przyszłością państwa, który „w duchu" widział przyszły upadek i niedole ojczyzny.

Na tym kończy się korowód historycznych cieni, związanych z dziejami narodu. Jego porządek odzwierciedla osiągniętą ewolucję w postępie ducha narodu, której Wawel był świadkiem. Początek tej drogi wyznaczają chłopi, którzy w XI wieku po Chrystusie, swym życiem duchowym byli jeszcze bliscy zwierzętom[279]; jego koniec Zygmunt III Waza, marny król, ale mistyk i asceta, którego myśl skierowana była ku celom ostatecznym. Pochód prowadzi Fatum, antyczny symbol zmienności losu i niewiadomej przyszłości [280]. Wielu uczestników dyskusji nad rzeźbą Szymanowskiego nie rozumiało jego obecności. Dziwiło ich zderzenie mitu z „rzeczywistością" historyczną lub założenie działania przypadku w dokonanych dziejach państwa. Inni łączyli bóstwo z nieznanymi widokami losów ojczyzny i ciągle oczekiwaną wolnością. „Fatum – pisał jeden z krytyków – „prowadzi ów korowód w koło, ciągle w koło, po starych krużgankach, po komnatach, w rozpamiętywaniu bolesnym i czekaniu okrutnym na chwilę – zmartwychpowstania i wyzwolenia"[281].

Fatum było w *Pochodzie* konieczną figurą przyjętej przez artystę filozofii dziejów. W myśl genezyjskiej filozofii Słowackiego, Bóg, niepojmowany osobowo jak w chrześcijaństwie, nie ingeruje w sprawy ziemskie. To raczej domena jego pierwszej emanacji, ducha globowego, Demiurga, działającego przez wybitne duchy jednostkowe. Choć wszechświat podąża ku jasno określonemu celowi finalnemu, to przypadek, błądzenie, nawet regres nie są wykluczone w ziemskiej rzeczywistości. Przeciwnie, wydają się zasadą działania w niedoskonałym świecie zdominowanym przez duchy niższe, prawem rządzącym historią i ogólnymi zasadami narodowych dziejów. Ta refleksja poety stała się zasadniczym tematem *Balladyny*, dramatu, w którym biegiem wydarzeń rządzi fatum.

W *Pochodzie na Wawel* mistyczny ewolucjonizm łączy się z zasadą kolistości czasu, mitem wiecznego powrotu. Szymanowski musiał wierzyć, tak jak Słowacki, że historia rozgrywa się nie tylko w czasie jednokierunkowym, linearnym, mierzonym datami, ale – pojmowana hermeneutycznie, „jako nakładanie się kolejnych rozumień i interpretacji zrodzonych przez każdą nową teraźniejszość"[282] – przyjmuje sens metafizyczny, dla którego właściwym wymiarem jest czas kolisty.

Mit wiecznego powrotu – periodycznego powtarzania wcześniejszych egzystencji – znany kulturze europejskiej od czasu Orfeusza i pitagoreizmu, charakterystyczny tak-

[276] Słowacki J.: *DW*. T. 14. Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami. Rozmowa I [redakcja B], s. 233.

[277] *Ibidem*, Dialog troisty. Rozmowa II, s. 285.

[278] *Ibidem*, t. 15. Dodatki. Notatki różne z Raptularza, s. 463.

[279] O hierarchii duchów Słowacki pisał też tak: „Wyższe duchy są, że tak powiem, niższych ojcami. (…) Najniższe duchy ludzkie są ojcami dla duchów zwierząt. Dla duchów wyanielonych są takiemi poeci… kapłani – nad temi są święci dający natchnienie – ci z Boga czerpią". Słowacki J.: *DW*. T. 15. Dodatki. Plany dzieła o Filozofii i zapiski mające służyć jako materiał do Zamierzonego dzieła. 1. O działaniu ducha na ducha, 2. Filozofia, s. 423, 427.

[280] W omówieniach rzeźby pojawiła się też sugestia, że zawoalowana postać może być „geniuszem dziejów". Gawiński A.: [*Pochód na Wawel*]. „Nowa Gazeta" 1912, nr 121, za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"*…, s. 7. Wzorem artystycznym dla tej postaci w *Pochodzie na Wawel* mógł stać się fresk Hansa Dürera z sali Poselskiej zamku, gdzie Fortuna stojąca z przewiązanymi oczami na uskrzydlonym globie wyobraża szafarkę losów ludzi wszystkich stanów.

[281] Alfa: *Pochód na Wawel na wystawie w Secesji*…, s. 5.

[282] Buczyńska-Garewicz H.: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 7.

że dla filozofii buddyjskiej, ożył, za sprawą XVIII-wiecznej mistyki, gnozy i traktatu Friedricha Schlegla w filozofii romantycznej[283]. W systemie Artura Schopenhauera przyjął fatalistyczną postać, później stał się jedną z podstawowych kategorii filozofii Friedricha Nietzschego. Głównie z jego *Niewczesnych rozważań*, traktatu o czasie, o naturze przeszłości, która przemija, ale nie ginie, mit wiecznego powrotu przeszedł do twórczości literackiej i artystycznej Młodej Polski. Na przełomie XIX i XX wieku stał się też popularny dzięki „odkrywanej" i „roztajemniczanej" twórczości mistycznej Słowackiego, szczególnie dzięki poematowi *Król Duch* i dramatowi *Samuel Zborowski*. Idea nieśmiertelnego, niezniszczalnego ducha, podnoszącego naród na coraz wyższy poziom samoświadomości, nie tylko przywoływała przeszłość jako czas dokonany, zamknięty, ale ją reaktualizowała, wprowadzając w teraźniejszość i przyszłość. *Pochód* Szymanowskiego, odkrywając nowy, duchowy sens narodowej historii, idealnie wypełniał postulat hermeneutyki dziejów Słowackiego. Był kolejnym, po *Sarkofagach* Leona Wyczółkowskiego, projektach witraży wawelskich Stanisława Wyspiańskiego czy *Weselu*, dziełem, w którym przeszłość narodu ożywiona została dla jego teraźniejszości i przyszłości. W refleksji filozoficznej teraźniejszość jest niczym innym, jak współistnieniem trzech faz czasu, bramą, w której spotyka się przeszłość z przyszłością[284]. Ta idea obecna była już w wizji artysty zabudowy Wawelu z 1906 roku. Zawarł ją także w *Pochodzie na Wawel*. Wieczna obecność figur *Pochodu* ustawionego między katedrą a południowym skrzydłem zamku, krążącego metafizycznie po zamkowych komnatach i krużgankach, przywoływać miała czas mityczny, kolisty, przenosić widza w sakralny wymiar ojczystych dziejów. To oczywiste, że tego korowodu nie mógł poprzedzać symbol predestynacji katolickiej.

Szymanowski odwołał się do mitu wiecznego powrotu w szczególnym czasie. Zdaniem Eliadego, ciągłość istnienia zostaje „odkryta" i przywołana w chwilach szczególnego napięcia emocjonalnego jednostek, społeczności czy narodów[285]. Takim momentem dziejowym było nie tylko odzyskanie Wawelu, ale i rosnące napięcie polityczne w Polsce po rewolucji 1905 roku oraz rysujący się z roku na rok coraz wyraźniej konflikt między zaborcami. Przywołanie wielkiego ducha historii Polski i myśl, że wielka przeszłość nie tylko może, ale musi powrócić, było, jak się wydaje, jedną z myśli tworzących złożoną, ideową koncepcję *Pochodu*. Rzeźba ustawiona na Wawelu miała sprawiać, że przeszłość, czas pamiętany byłby obecny w każdym czasie teraźniejszym i kształtował jego sens. „Przeszłość – jak słusznie zauważyła Buczyńska-Garewicz – odzyskuje swą obecność nie tylko przez wspomnienie, lecz przede wszystkim przez twórczość i przez dzieło sztuki, które umożliwia przezwyciężenie czasu samego" [286].

Z *Królem Duchem*, *Snem srebrnym Salomei* i innymi utworami mistycznymi Słowackiego łączy *Pochód* Szymanowskiego także wizyjna forma dzieła. Hermeneutyczny ogląd dziejów poety dokonywał się nie za pomocą wiedzy empirycznej, gromadzącej i zestawiającej fakty, odtwarzającej realia z archeologiczną dokładnością, ale innymi władzami poznawczymi – olśnieniem, widzeniem wewnętrznym, wyobrażeniem, snem, marzeniem. „Pan Bóg snami pisze / Naszą przeszłość i przyszłość…." – pisał poeta w *Samuelu Zborowskim*[287]. Szymanowski przyjął konwencję poetyki snu dla zaznaczenia, że pochód nie jest odwzorowaniem historii, odbywa się poza czasem rzeczywistym, w „czasie sakralnym", wiecznie odnawiającym się. Nieznany z nazwiska autor felietonu w „Myśli Niepodległej", w którego piórze rozpoznać można Feliksa Jasieńskiego „Mangghę", sugerował, że Szymanowski zobrazował starą legendę, mówiącą, że czasem, o północy budzą się w grobach wawelskich królowie, wstają z sarkofagów i obchodzą zamek dokoła. Przypomniał, że Franciszek Henryk Nowicki napisał nawet przed laty piękny wiersz na ten temat. „A Szymanowski sen ten wyrzeźbił"[288]. Efekt oniryczności Szymanowski uzyskał płynnością formy, która wielu kojarzyła się z muzyką. Zwrócił na to uwagę Ritter, a później także m.in. Mieczysław Wallis: „Szymanowski objawia się nam jako rzeźbiarz-nastrojowiec, rzeźbiarz-muzyk. Tylko ktoś, kto sam jest muzykiem, mógł stworzyć *Chopina* (…). Podobnie w *Pochodzie na Wawel* udziela się nam przede wszystkim senno-łagodny rytm, bezszelestne sunięcie, płynienie w dal postaci nieziemskiego korowodu"[289].

„Muzyczność" rzeźby, płynność jej form, melodyjność kompozycji, w połączeniu z ciągłym ruchem w koło, przywołującym symbolikę wieczności, *continuum*, odwoływała się do idei wiecznej harmonii, idealnego porządku świata. Zarówno romantycy, jak i moderniści słowo „muzyczność" utożsamiali nie tylko z pojęciami: dźwiękowy, dźwięczny, słuchowy, ale też z pojęciami: liryczny, nastrojowy, wzruszeniowy, subiektywny, wewnętrzny, poetycki[290].

Słowacki anamnetyczną opowieść ducha narodowego rozwija w czterech rapsodach, z których każdy składa się z kilku pieśni. *Król Duch* ma więc formę poetycko-muzyczną. Słowacki nawiązał w tym zakresie do tradycji antycznej, do Homera, w którego czasach muzyka zawsze towarzyszyła poezji. „Pieśń" była melorecytacją.

[283] Metempsychoza obecna była w systemie filozoficznym szwedzkiego mistyka Emanuela Swedenborga (1688–1772). Schlegel przedstawił całościowy obraz filozofii indyjskiej z jej odniesieniami do kultury zachodniej w rozprawie *O języku i wiedzy Hindusów* wydanej w 1808 r. (*Über die Sprache und die Weisheit der Inder. Ein Bertrag zur Begründung der Altertumskunde*).

[284] Buczyńska-Garewicz H.: *Metafizyczne rozważania o czasie*…, s. 95, 96.

[285] *Ibidem*, s. 163.

[286] *Ibidem*, s. 67.

[287] Słowacki J.: *DW*. T. 13/1. Samuel Zborowski, akt IV, w. 64, 65, s. 176.

[288] "Myśl Niepodległa" 1912, nr 204, cyt. za: *Wacława Szymanowskiego „Pochód na Wawel"*…, s. 49.

[289] Wallis M.: *Przegląd warszawski* 1923, nr 25, s. 121, cyt. za: Wojciechowski A.: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*. Wrocław 1974, s. 100.

[290] Matuszewski I.: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Wyd. 4. (1903). Z pism Ignacego Matuszewskiego. T. 3. Biblioteka Studiów Literackich, Oprac. i wstęp S. Sandler. Warszawa 1965, s. 182.

Forma pochodu wprowadzała do rzeźby, dzieła istniejącego w przestrzeni, czynnik czasu, właściwy muzyce, ale określający także zjawisko ruchu. To połączenie dwóch zasadniczych kategorii, jakimi postrzegamy świat, miało wywoływać sugestię ciągłej obecności królewskich zjaw wśród żywych, majestatycznego pochodu po krużgankach zamku, krążenia. Forma korowodu była też najodpowiedniejsza dla tematu dzieła i uzyskania efektu podniosłości i dostojeństwa. „Od czasów prehistorycznych historia ludzkości zna specjalne okazje, którym daje wyraz w pochodach. We wspólnym pochodzie mnóstwa ludzi kryje się potężna moc i taka siła wyrazu, której nie może wywołać jednostka”[291]. Uroczysty pochód dostrajał się też do dostojeństwa królewskiego zamku, natomiast jego zróżnicowana, lekka, muzyczna struktura do widocznych w tle rzeźby renesansowych krużganków dziedzińca.

Synestezyjność i pogłębiona symbolika dzieła Szymanowskiego to także cechy twórczości Słowackiego, mającego predylekcję „do głębokich kontaminacji symboli, mitów, struktur obrazowych, które tylko czasem w procesie interpretacji daje się jasno rozpoznać, wyraźnie oddzielić i nazwać”[292]. W czasach współczesnych Szymanowskiemu podobnie tworzyli Stanisław Wyspiański i Jacek Malczewski, obaj zafascynowani utworami wieszcza. Wiele ich dzieł do dziś poddaje się ciągłej analizie i interpretacji.

Należy jeszcze spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Szymanowski się nie bronił, niczego nie wyjaśniał? Zapewne dlatego, że sprokurowałby sobie jeszcze więcej kłopotów. System filozoficzny Słowackiego był apostatyczny. To z tego powodu kardynał Jan Puzyna zamknął przed nim wstęp do nekropolii królewskiej, choć nigdy oficjalnie nie podał przyczyn swej decyzji. Poeta stał się patronem niepokornych, mających odwagę wyznawania i głoszenia poglądów sprzecznych z nauką Kościoła. Na to stać było nielicznych, głównie młodzież, jak zawsze zbuntowaną przeciw światu zastanemu oraz tych, o lewicowym światopoglądzie. Poezja i sztuka głęboko skrywały wpływy mistycyzmu poety. Symbolizm temu sprzyjał. Uczynił tak i Szymanowski. Nie trzeba było jednak być filozofem, aby w założeniu wiecznego krążenia *Pochodu* po zamku nie dostrzec potępianej przez Kościół metempsychozy. Sądzić należy, że ci, od których zależał los rzeźby, dobrze to rozumieli, i o poniechaniu ustawienia jej na Wawelu zdecydowała przede wszystkim jej treść, a nie forma. Można zatem powiedzieć, że *Pochód* podzielił ówczesny los swego duchowego patrona.



Fragment Pochodu na Wawel*, humaniści. Model w skali 1:10; reprod. z: „Sztuka” (lw.) 1911, z. 5, s. 198*

A March to Wawel by Wacław Szymanowski. On the Centenary of the Debate on Erecting the Sculpture on Wawel Hill

The closing months of 1911 and the first half of 1912 saw a heated debate in the press in Poland on Wacław Szymanowski’s monumental sculpture *A March to Wawel*, which the artist conceived with a view to having it installed on Wawel Hill. The debate involved art critics, painters, sculptors, architects, writers, poets, and politicians. It revolved around three basic issues, namely the planned location of the sculpture in place of the building that had formerly housed royal kitchens, the ideological content of the work of art in question, and the characteristics of its style and form. The tone of the debate was exceptionally abrasive; in fact it was getting brutal and virulent at times, encouraging the opponents of the sculpture to join in general “protests” and “pronouncements” of different artistic circles, occupational groups, and associations, and making a negative impact on the opinion of the decision-making bodies – the Committee of the Land (Wydział Krajowy) in Lwów and the imperial court in Vienna. Eventually *A March to Wawel* was not erected, and the uproar it caused harmed the completion of Szymanowski’s other works, such as a monument to Fryderyk Chopin designed for Warsaw and that to Juliusz Słowacki designed for Lwów.

After Poland regained independence in 1918, the interest in the sculpture began to fade. Only a few mentions

[291] Forstner D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 88, cyt. za: Wieczorkiewicz A.: *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Gdańsk 1996, s. 16, 17.

[292] Ławski J.: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 407.

of the deteriorating scale models of the sculpture and the artist's struggle to have his work cast in bronze appeared in the press. Between the end of World War II and the beginning of the 1980s, *A March to Wawel* was mentioned only occasionally in studies concerning the art of the Young Poland movement. The memory of that superb work of art was not brought back until 1981, when the exhibition of Szymanowski's paintings and sculptures was held at the National Museum in Warsaw. Prepared by Hanna Kotkowska-Bareja, the exhibition highlighted the fact that no monograph on the sculpture had been written thus far. During a symposium organized a few years later, the author of the show delivered a paper on *A March to Wawel*, in which she elaborated on what had been established before; however, she passed over many important details and made little use of the available sources. She also failed to mention the debate on *A March to Wawel* in the press, even though this has been the only material in which to seek an answer to the question why the heyday of the Young Poland movement saw the rejection of a work of art that almost perfectly conveyed the aesthetics of the period.

Written on the centenary of the dispute over *A March to Wawel*, this article was intended to give possibly the most exhaustive presentation of Szymanowski's work, the debate in the press it provoked, and the consequences of the dispute. Also, the article offers a new interpretation of the ideological message behind the sculpture, derived from the mystical philosophy of Juliusz Słowacki, which defined the spiritual character of the period at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.