Z dziejów krakowskich pomników. Pomnik Bojana Piusa Welońskiego

We wschodniej części Plant, w Ogrodzie Florianka, pomiędzy wylotem ulic Sławkowskiej i Floriańskiej, nad malowniczą parkową sadzawką z wodotryskiem i mostkiem wznosi się jeden z najpiękniejszych plantacyjnych pomników. Wykonał go w swojej rzymskiej pracowni warszawski rzeźbiarz Pius Weloński (1849–1931). Rzeźba nazywana *Bojanem* lub rzadziej *Harfiarzem*[1] upamiętnia polskiego poetę Bohdana Józefa Zaleskiego (1802–1886)[2].

Kameralny pomnik tworzy kamienny, blisko dwumetrowy cokół oraz naturalnej wielkości odlana z brązu kompozycja figuralna. Wykonana z piaskowca dobczyckiego podstawa ma formę ośmioboku o czterech wąskich i czterech szerszych ścianach[3]. Na jego licu widnieje inskrypcja z liter odlanych w brązie: PAMIĘCI BOHDANA ZALESKIEGO. Na wąskiej podstawie z brązu z wyrytym na lewej ściance znakiem firmy giserskiej oraz napisem: FONDERIA NELLI, ROMA, ustawiona jest pomnikowa rzeźba. Wyobraża ona postać Bojana – niewidomego pieśniarza, wieszcza ukraińskiego, z klęczącym u jego stóp chłopcem. Brodaty, ociemniały starzec o długich włosach, z wąską przepaską z wplecionymi gałązkami dębu nad czołem, siedzi z zamkniętymi oczami, pełen spokoju i zadumy. Jego wychudła twarz o zapadniętych policzkach i orlim nosie poorana jest głębokimi zmarszczkami i bruzdami. Tors i biodra ascetycznego starca okrywa krótka skóra zwrócona włosiem na wierzch, przerzucona przez lewe ramię i przepasana sznurem wokół bioder. Odsłania jego sterczące obojczyki, żylaste ramiona oraz nagie nogi, obute w łykowe łapcie, związane rzemieniem aż do kolan. Siedzący na niskim pniu porosłym mchem i paprocią pieśniarz lewą ręką przytrzymuje antyczną lirę, wspartą na lewym kolanie wysuniętej nieco do przodu nogi, a palcami prawej dłoni trąca jej struny, akompaniując swoim opowieściom. Przy nim na ziemi klęczy bosy, długowłosy chłopiec – przewodnik chromego, odziany, podobnie jak starzec, w krótką skórę związaną w pasie sznurem. Zasłuchany w melodię graną przez lirnika, wspiera się ramionami na jego kolanie, podtrzymując prawą dłonią melancholijnie opadającą głowę. Obok prawej stopy Bojana widnieje ryta sygnatura autora rzeźby: PIO WELOŃSKI.

Ta plantacyjna kompozycja pomnikowa jest autorską kopią wcześniejszej rzeźby Piusa Welońskiego. Pierwotna



Pomnik Bojana – widok ogólny; fot. Paweł Kubisztal, 2014

wersja, gipsowa lub z brązu, została zrealizowana jeszcze w 1882 roku w rzymskiej pracowni rzeźbiarza. Wzmianka o niej ukazała się w artykule Cezarego Polewki *Wędrówka po pracowniach*, opublikowanym na łamach „Gazety War-

[1] Adamczewski A.: *Mała encyklopedia Krakowa*. Kraków 1996, s. 341; Żukow-Karczewski M.: *Dawne pomniki Krakowa. Pomnik ku czci Bohdana Zaleskiego*. „Echo Krakowa" 1990, nr 212, z 31 października – 1 listopada, s. 4.

[2] Punktem wyjścia do niniejszego artykułu był fragment pracy magisterskiej „Rzeźba pomnikowa w założeniu krakowskich Plant", napisanej przez autorkę pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2006 r.

[3] Wymiary: cokół 198 na 110 x 110 cm, figura 170 na 110 na 120 cm.



Pomnik Bojana – statua; fot. Paweł Kubisztal, 2014



Pomnik Bojana – znak odlewni; fot. Elżbieta Lang, 2014

szawskiej"[4]. Zdaniem autora, „Weloński miał wspólne z Bohdanem Zaleskim objawienie postaci Bojana", którego wyobraził w rzeźbiarskim dziele, zgodnie ze słowami utworu Zaleskiego *Duch od stepu*: *Guslar-gęślarz złotostrony – / Sam król pieśni – Bojan kroczy / Na kolanach gęśl podaje. / Na słowiańskie wszystkie kraje: / Twarz pogodna – coś ochoczy – / Przesławnego widzę przodka, / W niebo stroi gęśl i oczy – / Och! podzwania nuta słodka...*[5]. W artykule autor niezwykle poetycko opisuje rzeźbiarską kompozycję, nadając jej symboliczny wymiar: „Pieśnarz słowiański, ślepy jak Homer, siedzi na pniu zrąbanego drzewa i trzyma w żylastych dłoniach wieszcze waryto o ukośnych strunach. Długa jego broda, rozwichrzona szerokim powiewem dziewiczej puszczy, rozwiewa się kędziarzawymi kudły po nagiej i przełomnej jego piersi, której wychudłość i szorstkość naśladuje twardą korę odwiecznych dębów co go otaczają. (…) Na skroniach jego, w których jak w gnieździe wykluwają się te myśli szczytne, te pieśni przedziwne (…), wije się wieniec z liścia poświęconego dębu, tego słowiańskiego wawrzynu. (…) Ascetyczny jego tułów, wydający siłę pierwotnej natury i swobodę lasów i stepów, jest jednak przezroczystą powłoką i przybytkiem większej jeszcze potęgi ducha ulatniającej to uwiędłe ciało, jak gdyby należało do starego orła lub sokoła wiecznie bujających w powietrzu, a nie do człowieka, który po ziemi stąpa". I dalej: „Na pniu zasiada jak na dzikim tronie poetycznego swego wszechwładztwa nad przyrodą (…), i z chudem palcami na strunach, z obliczem podniesionym w niebo, z półotwartemi usty do wygłoszenia czarodziejskich pieśni, co las ten ma poruszyć jak pieśń Orfeuszowa, zda się on przyklękać przed wszechpięknym ideałem, który zabiera się wylutnić. Na jego ogromnych wychudłych dłoniach, na cudnie narysowanych żyłach, w których krew wzbiera i burzy się młodzieńczym zapałem, wyczytujesz całą wędrówkę tej szlachetnej krwi wkoła krainy najwspanialszych marzeń, jak wędrówkę ojczystych strumieni po niwach i skałach Polski i Rusi". Następnie autor wspomina drugą pomnikową postać – „długowłose słowiańskie pachole wsłuchane w pieśń gęślarza i rozmarzone nią nieskończenie." Jego zdaniem jest to „wymowne i prześliczne uosobienie młodych pokoleń wykołysanych rytmem poezyi, wykarmionych jej niebiańskim mlekiem, oczarowanym jej boskim czarem i słuchających na klęczkach ojczystych podań z ust rzeczników najwyższego Piękna, od których wiosna uczuć budzi się w młodocianych duszach, jak wiosna łąk od słońca".

W rzeźbiarskiej kompozycji autor tekstu oprócz wyraźnych inspiracji twórczością poetycką Bohdana Zaleskiego poszukiwał również analogii z innymi dziełami plastycznymi. Ascetyczne ciało i „natchnione rysy" starca nasuwały autorowi skojarzenia z obrazem *Ostatnia Komunia św. Hieronima* włoskiego malarza doby baroku Domenichina (Domenica Zampieriego; 1581–1641), 1614, a bojanowskie nogi o potężnych kolanach i z niezwykłym realizmem oddanych stopach obutych w sandały – rzeźbę Michała Anioła (1475–1564) *Mojżesz* (1513–1516). Cezary Polewka uznał *Bojana* za „pierwszorzędne dzieło", zasługujące obok *Gladiatora* na najwyższe uznanie i stwierdził, że z całą pewnością „uczyni [ono] imię Piusa Welońskiego niodłącznem od prastarej pamiątki słowańskiego Orfeusza, jak się już niem stało imię natchnionego piewcy *Ducha od stepów*". Wyraził również pewność, że rzeźba odniesie sukces na wystawach, na których miała zostać wkrótce zaprezentowana szerszej publiczności. Słowa autora faktycznie się sprawdziły. Dzieło Welońskiego wystawione w 1883 roku na dwóch międzynarodowych wystawach w Paryżu i Rzymie zostało entuzjastycznie przyjęte przez zagraniczną krytykę artystyczną, o czym świadczą liczne artykuły, szczególnie w prasie francuskiej[6]. Największym jednak wyrazem uznania dla

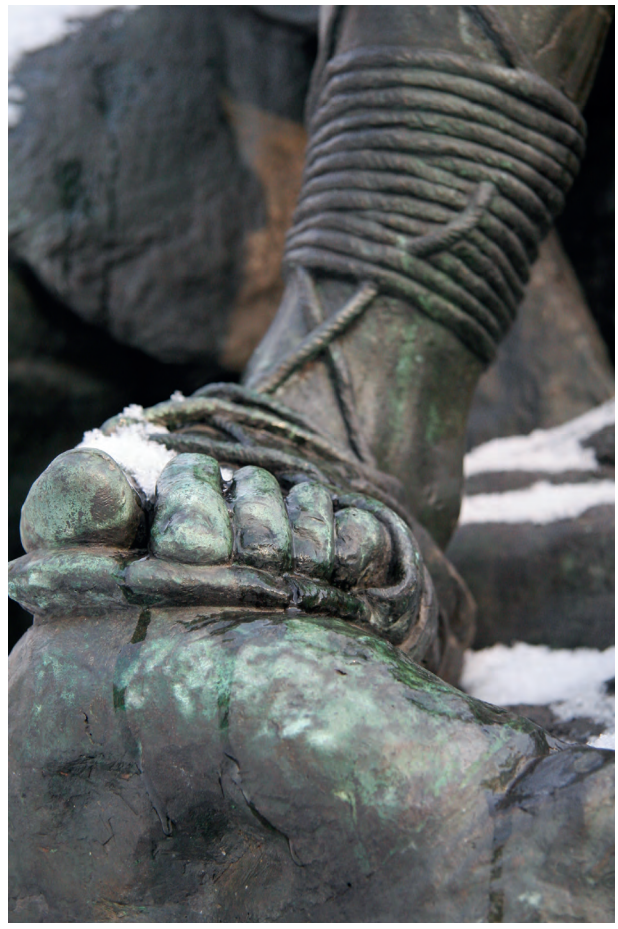
[4] Polewka C.: *Wędrówka po pracowniach*. „Gazeta Warszawska" 1882, nr 280, z 2 (14) grudnia, s. 3–4; *O artystach polskich*. „Gazeta Toruńska" 1883, nr 17, z 4 stycznia, s. 3–4.

[5] Zaleski B.J.: *Duch od stepu. Przygrawka do nowej poezji*. Paryż 1867, cyt. za: Polewka C.: *Wędrówka*…, s. 4.

[6] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*. Warszawa 1995, s. 280.



Pomnik Bojana – detal; fot. Hadrian Jakóbczak, 2014



Pomnik Bojana – detal; fot. Hadrian Jakóbczak, 2014

artysty było wyróżnienie rzeźby przez umieszczenie jej w reprezentacyjnej rotundzie przeznaczonej dla konkursowych arcydzieł na wystawie rzymskiej[7]. Również w Polsce praca Welońskiego spotkała się z uznaniem krytyki artystycznej i szerokiej publiczności. W „Kurierze Warszawskim" pojawił się przychylny opis statuy nazwanej „Homerem prastarej Słowiańszczyzny", gdzie czytamy: „Natchniona myśl jego nie zwinęła atoli skrzydeł, gdy na czole osiadła mu zaduma, połączona z wielką powagą. Bard snuje dalej przędze rapsodów i przebiega oczyma duszy wiekopomne czyny bohaterów"[8]. Autor prasowej wzmianki wspomniał również, że „mistrzowsko wykonana" rzeźba jest „zdaniem znawców prawdziwą ozdobą wystawy"[9].

Najprawdopodobniej pod wpływem tak przychylnych opinii w połowie lat osiemdziesiątych XIX stulecia artysta wykonał dwie wierne repliki posągu legendarnego śpiewaka: statuę odkutą w białym karraryjskim marmurze oraz odlaną w brązie w odlewni Alessandro Nellego[10]. Kamienną wersję zakupiła wkrótce do swoich zbiorów Cesarska Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu za kwotę 20 tysięcy rs (rubli srebrnych), równocześnie przyznając Welońskiemu w 1890 roku tytuł profesorski za jej mistrzowskie wykonanie[11]. Natomiast kwestia dalszych losów dwóch pozostałych wersji rzeźby pozostawia wiele pytań.

W protokołach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych pod datą 25 stycznia 1885 roku znajduje się krótka informacja dotycząca sprawy „należności za przesłanie koleją żelazną dzieła artysty Welońskiego w bronzie »Bojan« pod adresem Komitetu Wystawy Jana III"[12]. Jak donosił referujący tę sprawę sekretarz Towarzystwa Piotr Umiński (?) (1832–1906), przesyłka ta „widocznie mylnie była zaadresowaną" i „przez cały przeciąg czasu, aż do dnia dzisiejszego znajduje się na naszej wystawie"[13]. Sytuacja ta

[7] *Loc. cit.*

[8] „Kurier Warszawski" 1883, nr 230b, z 6 września, s. 11.

[9] Loc. cit. Fonderia Nelli – Grande Fonderia Romana Artistica ed Industriale in Bronzo ed in Ghisa di Alessandro Nelli &C." (Odlewnia Nelli, czyli Wielka Rzymska Odlewnia Artystyczno-Przemysłowa w Brązie i Żeliwiu Alessandro Nellego).

[10] „Tygodnik Ilustrowany" 1888, nr 307, s. 319. W prasie pojawił się przypuszczalnie błąd w dacie wykonania dwóch replik (tj. 1886 r.), niezgodnej z zachowanymi archiwaliami. „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 45, s. 303.

[11] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 368, s. 502; J.I.B: *Pius Weloński*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1897, nr 8, s. 85–86. Niestety w wyniku prowadzonych kwerend nie udało się potwierdzić tych informacji. Cesarska Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu nie posiada żadnych informacji dotyczących Piusa Welońskiego, a w jej zbiorach nie znajduje się opisywana w niniejszym artykule rzeźba.

[12] Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (dalej cyt. TSSP) w Krakowie, Zeszyty protokołów TPSP, niesygn, notatka, z 25 stycznia 1885 r.

[13] Ibidem.



Pomnik Bojana – model; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 95, s. 266

wiązała się najprawdopodobniej z organizacją w Krakowie wielkiego jubileuszu dwusetnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej w 1883 roku[14]. Jednym z punktów programu uroczystości było otwarcie w Sukiennicach wystawy zabytków z czasów panowania Jana III Sobieskiego. Organizatorzy uroczystości ogłosili w całej Polsce apel o nadsyłanie na wystawę pamiątek po królu Sobieskim, a także rozmaitych dzieł sztuki i przedmiotów pochodzących z epoki wiktorii wiedeńskiej. Równocześnie rozpoczęto wówczas zbiórkę dzieł współczesnych artystów. Przypuszczalnie Weloński w odpowiedzi na apel postanowił przesłać na krakowską wystawę również swoje dzieło. Najprawdopodobniej była to pierwotna wersja grupy Bojana, wykonana w 1882 roku. Z nieznanych przyczyn rzeźba nie trafiła na wystawę jubileuszową, nie została również zwrócona artyście, lecz przez blisko dwa lata była przechowywana w zbiorach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych[15]. Dopiero w 1886 roku została zaprezentowana na wystawie Towarzystwa w gmachu krakowskich Sukiennic, gdzie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem[16]. W recenzji wystawy Marian Sokołowski spośród licznie zgromadzonych dzieł sztuki zwrócił szczególną uwagę właśnie na tę „silnie modelowaną" grupę z brązu, „tak charakterystyczną i piękną"[17]. Kilka lat później Miłosz Kotarbiński na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" pisał: „Postać starego barda słowiańskiego nosi na sobie piętno męskiej siły i dążenia do wydobycia z rzeźby prawdy realnej w dobrym stylu"[18], a w krakowskim „Echu" Wojciech Gerson uznawał *Bojana* za „jedną z najpiękniejszych kreacji tego rodzaju", podkreślając mistrzostwo wykonania kompozycji, w której postaci są „pełne uczucia rzewnego, piękności i skończenia"[19].

Jesienią 1886 roku rzeźba ukraińskiego barda została zakupiona przez kresowego ziemianina Konstantego Wołodkowicza (1828–1909)[20]. Ponieważ transakcja sprzedaży odbyła się za pośrednictwem Kancelarii Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zgodnie z obowiązującym statutem władze Towarzystwa zwróciły się do Welońskiego z wezwaniem o uiszczenie kwoty 5 procent od ceny sprzedaży rzeźby. Była to stała statutowa opłata, którą przeznaczano na specjalny fundusz zapomóg dla niezamożnych artystów. Spotkało się to z odmową ze strony artysty, który pismem z 8 września 1886 roku oświadczył, że przytoczony artykuł statutu nie może być zastosowany w tym konkretnym przypadku „dla tej przyczyny, że tem, za wspólnem porozumieniem i ustępstwem z p. Wołodkowiczem chciano uczcić pamięć Bohdana Zaleskiego"[21]. Dyrekcja Towarzystwa odmówiła jednak artyście zwolnienia z opłaty, ponieważ pieczę nad funduszem sprawowało wówczas Stowarzyszenie Bratniej Pomocy Artystom, będące odrębną i niezależną od Towarzystwa organizacją[22]. Nie wiadomo, w jaki sposób ostatecznie rozwiązano tę kwestię.

W grudniu tego samego roku Wołodkowicz przekazał na własność rzeźbę miastu Kraków[23]. Najprawdopodobniej już pod koniec miesiąca została ustawiona na kamiennym cokole na Plantach u wylotu ulicy Szpitalnej, w pobliżu Drzewa Wolności i pomnika Floriana Straszewskiego (1874)[24]. Jej oficjalne odsłonięcie nastąpiło jednak dopie-

[14] *Kronika. Wystawa historyczna*. „Gazeta Lwowska" 1883, nr 122, z 31 maja, s. 3; Maciejewski J.A.: *Tak wspominano Sobieskiego w Krakowie dwieście lat po odsieczy!* [online]. [dostęp: 10 czerwca 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://wielkisobieski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=1. Weloński wykonał wówczas na zamówienie miasta Krakowa pamiątkową, jubileuszową płytę z wyobrażeniem *Alegorii Sobieskiego* do kościoła Mariackiego, por. „Tygodnik Ilustrowany" 1883 nr 42, s. 249 (il.).

[15] Możliwe, że zaistniała pomyłka w przesyłce spowodowana była faktem, że krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych miało w tym czasie kilka siedzib, w tym pomieszczenie w Sukiennicach, które od 1879 r. były przestrzenią wystawienniczą również Muzeum Narodowego.

[16] Sokołowski M.: *Z wystawy*. „Czas" 1886, nr 5, z 8 stycznia, s. 3.

[17] *Ibidem*, s. 4.

[18] M.K. [Kotarbiński Miłosz]: *Pius Weloński*: „Tygodnik Ilustrowany"1891, nr 95, s. 264–265.

[19] Gerson W.: *Pius Weloński*: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1891, nr 43, s. 534–535.

[20] Arch. TPSP, Zeszyty protokołów TPSP, niesygn., notatka, z 17 października 1886 r.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] *Encyklopedia Krakowa*: Pomnik Józefa Bohdana Zaleskiego. Red. prowadzący A.H. Stachowski. Warszawa–Kraków 2000, s. 789.

[24] Gorzkowski M.: *Rzeźba Bojana na plantacyach krakowskich*. „Czas" 1887, nr 6, z 9 stycznia, s. 2–3; Rożek M.: *Przewodnik po zabytkach i kulturze Krakowa*. Warszawa–Kraków. 1997, s. 41.



Plantacyjny pomnik Bojana, pocztówka, początek XX w.; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-825-K/VIII

ro wiosną, kiedy usunięto deski ochraniające statuę przed mrozem[25].

Nowa rzeźba według miejscowej opinii stała się „najcelniejszą ozdobą krakowskich Plant", dla których „artysta ofiarował swą pracę z hojnością iście magnacką"[26]. Pomnikowa kompozycja poświęcona została pamięci zmarłego w 1886 roku romantycznego poety Bohdana Zaleskiego, współtwórcy ukraińskiej szkoły poetyckiej, o czym świadczy inskrypcja umieszczona na licu cokołu. Najprawdopodobniej wiązało się to z zamysłem samego twórcy, na co wskazuje krakowski „Czas", w którym czytamy: „Weloński (…) wiedząc, że jego praca umieszczoną zostanie na plantacyach w Krakowie, wyraził tylko życzenie, ażeby na piedestale tegoż pomnika Bojana nadmienić, że go poświęca pamięci niedawno zgasłego poety naszego Bohdana Zaleskiego, którego również niektórzy nowoczesnym Bojanem Ukrainy nazywać zwykli"[27]. Wydaje się jednak równie prawdopodobne, że idea pomnikowego upamiętnienia Zaleskiego była autorstwa fundatora rzeźby, Konstantego Wołodkowicza, wielkiego miłośnika kultury i sztuki Ukrainy, a także propagatora idei zjednoczeniowej ziem polskich i ukraińskich.

Sam pomnik w odczuciu ówczesnej krytyki nie był tylko pamiątką postaci wielkiego poety, który sam swoją „lutnię poetycką" nazywał „Bojanową gęślicórą"[28]. Interpretowano go również jako symboliczne, profetyczne wyobrażenie przeszłości i przyszłości Polski przez postaci doświadczonego starca i pełnego niewinności chłopca. Często odczytywany był także jako „znak unii z Rusią", stając się w ten sposób kontynuacją polskiej zjednoczeniowej idei, podjętej rzeźbiarsko przez Tomasza Oskara Sosnowskiego (1810–1886) w pomniku Jadwigi i Jagiełły. Monument ten, wzniesiony na krakowskich Plantach w 1886 roku, zgodnie z ideą twórcy i fundatora w jednej osobie upamiętniał pięćsetną rocznicę unii Polski z Litwą[29].

Statua Welońskiego spotkała się z niezwykłym uznaniem wśród polskiej krytyki. Podkreślano precyzję jej wykonania, mistrzostwo w komponowaniu skomplikowanej, piramidalnej kompozycji, realizm szczegółów oraz „uderzającą prawdę" w wyobrażeniach postaci, a „Tygodnik Ilustrowany" pisał: „Z postaci tej wieje tchnienie prawdziwego, pełnego życia i uczucia talentu"[30]. Doceniano formę artystyczną rzeźby „daleką od drobiazgowości i niewieściego wdzięku", pisząc: „Postać starego barda słowiańskiego nosi na sobie piętno męzkiej siły i dążenia do wydobycia z rzeźby prawdy realnej w dobrym stylu, o śmiałych zarysach"[31]. Również „Czas" niezwykle entuzjastycznie opisywał nową plantacyjną fundację, podkreślając, że posąg Bojana jest wspaniałą kontynuację idei dr. Henryka Jordana ozdabiania przestrzeni zieleni miejskiej rzeźbiarskimi monumentami poświęconymi pamięci zasłużonych dla Polski postaci: „Czyn obywatelski, jak ziarno rzucone na urodzajną glebę, zawsze wydaje owoce. Skoro obejmujemy okiem ten wieniec zieleni plantacyami zwany, który otacza stare mury Krakowa i cieszymy się widokiem ładnych dekoracyjnych i białych rzeźb, któremi Dra Jordan ozdobił miasto, widzimy za tym przykładem stanęło wśród nich prawdziwe i dobrze już nam wszystkim znane dzieło sztuki, brązowa grupa Piusa Welońskiego przedstawiająca Bojana"[32].

Grupa Welońskiego, wystawiona wcześniej w gmachu Sukiennic, według krytyki nie prezentowała się korzystnie w salonach wystawowych, gdyż „niespokojne i różnobarwne" tło obrazów „zacierało i przerywało [jej] linie", a ciasnota pomieszczenia oraz brak dobrego oświetlenia nie pozwalały dostrzec jej misternego opracowania rzeźbiarskiego. Dopiero ustawiona na krakowskich plantacjach stała się skończonym, pełnym dziełem, doskonale wkomponowanym w planta-

Zbigniew Kos pisał: „Rzeźbę ustawiono na kamiennym cokole początkowo przed gmachem Teatru Miejskiego, a następnie ustępując w 1900 roku miejsce pomnikowi A. Fredry, został przeniesiony na swoje dzisiejsze miejsce, na Planty obok sadzawki (…)". Przytoczony fakt ustawienia pomnika w miejscu później wzniesionego popiersia Aleksandra Fredry nie został jednak poparty żadną informacją źródłową. Dostępne mi materiały archiwalne i ikonograficzne nie dają żadnych przesłanek, aby uznać to stwierdzenie za prawdziwe, zob. Kos Z.: *Pomniki w parkach i ogrodach Krakowa*. „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie" 2000, t. 45, s. 495.

[25] M. Sz.: *Ze sztuki*. „Czas" 1887, nr 123, z 1 czerwca, s. 3–4.

[26] *Madonna i Bojan*. „Biesiada Literacka" 1900, nr 51, s. 450–451.

[27] Gorzkowski M.: *Rzeźba Bojana*…, s. 3.

[28] M. Sz.: *Ze sztuki*…, s. 3.

[29] *Loc. cit.*

[30] St. M. Rz.: *Kronika tygodniowa*. „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 194, s. 190.

[31] M. K. [Kotarbiński Miłosz]: *Pius Weloński*…, s. 269.

[32] M. Sz.: *Ze sztuki*…, s. 3.

cyjną zieleń, o czym pisał Marian Sokołowski: „trzeba było wydzielić tę rzeźbę z pośrodka innych wrażeń i ustawić ją oddzielnie samą dla siebie wśród szumiących drzew, aby ją zrozumieć i odczucie ułatwić”[33]. Słowa te zdają się być kwintesencją charakteru, jaki powinna mieć rzeźba ogrodowa idealnie wpisana w przyrodę, z którą wzajemnie się dopełnia i w sposób wzmożony oddziałuje na zmysły widza. Ustawienie rzeźby z brązu pośród drzew spowodowało, że „powietrze ją ze wszystkich stron oblało, linie na otwartej przestrzeni zmasowały się i dostroiły do zamkniętej całości, szczegóły w pełnym świetle wystąpiły wyraźnie i złożyły się na jeden akord”[34]. Ogólne wrażenie posągu z brązu dopełniła dodatkowo ciepła, ciemna patyna, która pokryła całą jej powierzchnię, dodając jej szlachetności. Zmiękczyła wyraz metalicznej surowości materiału, a zdaniem Sokołowskiego z upływem lat sprawi ona, że grupa będzie „wyrazistsza, jeszcze bardziej ciepła i żywa” oraz zacznie „silniej i wymowniej do wyobraźni przemawiać”. Warto tutaj wspomnieć, że z tym stwierdzeniem nie zgodził się parę lat później dr Teofil Ziemba, pisząc, że posąg „niezbyt stosownie” został ustawiony na Plantach, ponieważ „pokryty śniedzią zieloną ginie on pośród zieleni drzew, które go otaczają i nie sprawia wrażenia, jakie mógłby sprawiać, gdyby gdzieindziej był umieszczony”[35]. Autor cytowanego wcześniej artykułu w „Czasie” podkreślał zarówno „zgodność otoczenia z pomysłem całości”, interesującą formalnie kompozycję spiętrzonej grupy, niezwykle plastycznie potraktowanej z każdej strony, jak i misterny modelunek postaci cechujących się prawdą w „ludowych i pełnych wyrazu typach” i „ciepłym i żywym realizmem”[36].

Wkrótce po wystawieniu pomnika na Plantach w prasie pojawiły się, oprócz komentarzy dotyczących formy artystycznej rzeźby i lokalizacji pomnika, również liczne, niezwykle poetyckie i metaforyczne opisy samej kompozycji, a także interpretacje zawartej w niej treści. Najpiękniejszy z nich stworzył wspomniany Marian Sokołowski, pisząc: „Stary wieszcz Ukrainy siedzi na pniu obrosłym paprocią. Podniósł głowę, nogi ma obute w postoły, skóra bydlęca owija mu biodra, a wieniec liści wplata się we włosy rozwiane. Kładzie on suche swe i długie palce na strunach pięciostrunnej gęśli i nuci tęskną, daleką i szeroką jak step pieśń, patrząc ślepemi oczyma w nieskończoność. Cały świat ludowych natchnień z długim pasmem podań stają w nim uosobione przed nami. Jeśli silną dłonią uderzymy w muzyczny instrument, to możemy odjąć ręce i odejść daleko, a słyszymy jeszcze długo dźwięk za sobą. Całe wieki pełne walk i czynów, cierpień i boleści, o których zamilkła historya, pozostawiają w ludowej pieśni taki dźwięk po sobie. Czynów i walk już nie ma, ale poruszone niemi struny drgają tą pieśnią z powietrza. Z piersi Bojana, pieśniarza Igorowej wyprawy, odzywa się głosem mogił w taki sposób przeszłość. Drżą mu usta, ale głos podnosi, gdyż mu nie brak słuchacza. Młode, piękne, nagie pachole przyklękło u jego stóp, przytuliło się do jego boku i wsparwszy na jednej dłoni podniesioną głowę, a drugą wyciągniwszy bezwiednie naprzód, wsłuchuje się zapominając o świecie w dźwięki tej pieśni i w tych mogił dzieje. To pacholę – to przyszłość”[37]. Autor wskazywał na znaczenie Krakowa w zniewolonej Polsce, „w którym się skupia i streszcza wszystko, co polskie, co ocalało z rozbicia” i który stanowi kolebkę wielkiej historii. Miasto to „z pomnikami naszych dziejów, z grobami królów i wielkich mężów, ze wszystkiem tem, co posiada, mówi głosem historyi i wielkiej a przebrzmiałej przeszłości”, niosąc nadzieję na odzyskanie wolności i dodając sił do życia młodym pokoleniom, „w rękach których jest przyszłość”. Dawna stolica Piastów i Jagiellonów ma charakter historyczno-profetyczny, gdyż „z samych murów naszego grodu odzywa się głos Bojanowej pieśni”, o czym na samym wjeździe do miasta przypomina nowy, symboliczny pomnik.

Rzeźba Welońskiego, nazywana przez krytykę *Lirnikiem*, *Wajdelotą* lub A*ugurem rzymskim*, opisywana była przez ówczesną krytykę nie jako scena rodzajowa o charakterze akademickim, lecz jako wyobrażenie postrzegane w kategoriach historiozoficznych. Ukraiński bard „z twarzą tak wymowną, ze spojrzeniem tak ognistem” zdawał się polskiej publiczności świadczyć o jakimś dramacie dziejowym, którego był bohaterem, lub o jego profetycznych wizjach związanych z historią kraju[38]. Stał się swoistym łącznikiem pomiędzy przeszłością i przyszłością, narodowym profetą wieszczącym przyszłość zniewolonego państwa.

W maju 1899 roku Marian Gorzkowski (1830–1911)[39] w imieniu Konstantego Wołodkowicza wystosował list do prezydenta Krakowa Józefa Friedleina (1831–1917), w którym informował o zamiarze odnowienia zmatowionej i zanieczyszczonej grupy wyobrażającej „kijowskiego lirnika”[40]. Wołodkowicz zobowiązywał się własnym kosztem zdjąć z cokołu statuę bojanowską, oczyścić ją, a sam cokół odnowić, podwyższyć i ozdobić. Przypuszczalnie za zgodą władz miasta[41] jeszcze w tym samym roku pomnik został odre-

[33] *Loc. cit.*

[34] *Loc. cit.*

[35] Ziemba T.: *Rzeźbiarstwo*. „Kraj” 1894, nr 18, s. 411.

[36] M.Sz.: *Ze sztuki…*, s. 3.

[37] *Loc. cit.*

[38] St. M. Rz.: *Kronika tygodniowa…*, s. 190.

[39] Marian Gorzkowski (1830–1911), pisarz, autor rozpraw o charakterze naukowym dotyczących głównie Ukrainy, dramatów i powieści, redaktor krakowskiego „Czasu”, kolekcjoner, sekretarz Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Był przyjacielem, powiernikiem i sekretarzem Jana Matejki, a także jego pomocnikiem i konsultantem jako „znawca spraw ruskich” oraz modelem w obrazie *Wernyhora* z 1883 r. Niezwykle zaangażowany w propagowanie idei zjednoczenia ziem Polski i Ukrainy. Konstantego Wołodkowicza znał z czasów młodości z Ukrainy, gdzie obydwaj się urodzili. Na okres swoich podróży do Grecji i Włoch Gorzkowski pozostawił pod opieką Wołodkowicza swój majątek w Gródku (z wielką kolekcją artystyczno-biblioteczno-archiwalną), który nieszczęśliwie spłonął. Z pewnością utrzymywali ze sobą kontakt w Krakowie dzięki bratankowi Wołodkowicza, Bolesławowi (1860–1897), który często gościł w domu Matejków. *Polski słownik biograficzny*. Gorzkowski Marian. Hasło oprac. E. Łepkowski. T. 8, z. 3. Wrocław 1960, s. 335–336.

[40] Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej cyt. ANK), Akta Miasta Krakowa, Pomnik Aleksandra Fredry, sygn. Kr. 7624, list Mariana Gorzkowskiego do prezydenta Krakowa, z 3 maja 1899 r.

[41] Ibidem, Protokół Komisji plantacyjnej, z 7 lipca 1899 r.

staurowany, a pierwotny postument podwyższony o niewysoki gzyms wieńczący, na co wskazują zachowane fotografie archiwalne z tego okresu. Kilka lat później, w 1904 roku, postanowiono przenieść pomnik nad plantacyjną sadzawkę dla łabędzi u wylotu ulicy Sławkowskiej[42]. Dzięki temu rzeźba Welońskiego zyskała na malowniczości i stała się ulubionym miejscem wypoczynku krakowian. Pomnik był kilkakrotnie restaurowany w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku oraz w 1986[43] i 2003 roku.

Warszawski rzeźbiarz Pius Weloński[44] był wychowankiem Szkoły Rysunku w Warszawie, gdzie w latach 1868–1872 uczył się rzeźby u Konstantego Hegla (1799–1876) i malarstwa u Rafała Hadziewicza (1803–1886). Praktykował także „jako pojęty i uzdolniony uczeń" w pracowniach rzeźbiarskich Faustyna Cenglera (1828–1886) i Andrzeja Pruszyńskiego (1836–1895). Dzięki finansowemu wsparciu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych[45] w latach 1872–1878 kontynuował naukę na Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Został tam odznaczony kilkoma srebrnymi medalami, a w 1877 roku wielkim złotym medalem i nagrodą Prix de Rome, dzięki której „w pełni młodych sił" wyjechał na sześcioletnie stypendium zagraniczne do Rzymu[46]. W mekce artystów nad Tybrem pozostał jednak przez blisko 20 lat, urządziwszy swoją małą pracownię przy via Margutta. W Rzymie związał się z polską kolonią artystyczną, skupioną wokół niezwykle wówczas cenionego przez polską i włoską krytykę malarza Henryka Siemiradzkiego (1843–1902)[47]. Rzymska willa Siemiradzkiego przy via Gaeta wraz z kawiarnią Caffe Greco przy via Condotti były miejscami spotkań polskich artystów, gdzie dyskutowano o sztuce i o sprawach polskich. W miejscach tych Weloński miał okazję poznać rzeźbiarzy Wiktora Brodzkiego (1826–1904) i Teodora Rygiera (1841–1913), rzeźbiarza i poetę Teofila Lenartowicza (1822–1893), pisarza i historyka Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887) oraz pisarza Henryka Sienkiewicza (1846–1916)[48]. Kontakty te z całą pewnością znalazły odbicie w akademizującej formie rzeźb Welońskiego, a także w podejmowanej przez niego „antycznej" tematyce nawiązującej do starożytnego Rzymu, którego dzieje cieszyły się zbiorową fascynacją pod koniec XIX wieku.



Portret Piusa Welońskiego, rys. Miłosz Kotarbiński; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 95, s. 269

Pobyt Welońskiego we Włoszech był najpłodniejszym artystycznie okresem w jego twórczości. „Nie porywając się od razu na wielkie rzeczy, rozpoczął od modelowania biustów i medalionów portretowych", aż w 1880 roku „nadeszła chwila większego tryumfu"[49]. Artysta zaprezentował wówczas rzeźbę *Gladiator*, która przez wielu krytyków artystycznych została uznana za arcydzieło rzeźby polskiej. Miłosz Kotarbiński na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" pisał: „Posąg ten, wybornie pomyślany, odznaczający się siłą i wyrazistością przy wielkiem poczuciu plastyki, wywarł

[42] Rożek M.: *Przewodnik po zabytkach*…, s. 41.

[43] „Pomnik Bohdana Zaleskiego – akta konserwatorskie". Oprac. J. Kowalski. Kraków 1986, mps w archiwum Małopolskiego Wojewódzki Konserwatora Zabytków.

[44] Kraszewski J.I.: *Kronika zagraniczna*. „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 212, s. 55; M.K. [Kotarbiński Miłosz]: *Pius Welońskiego*…, s. 269; W.G.: *Pius Weloński, artysta rzeźbiarz*. „Tygodnik Powszechny" 1881, nr 26, s. 413; Gerson W.: *Pius Weloński*…, s. 534–536; cz: *Pius Weloński*. „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 35, s. 663–664; m.d.: *Zgon rzeźbiarza Welońskiego*. „Światowid" 1931, nr 44, s. 6; Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 278–287; *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*. Red. nauk. L. Skalska-Miecik. Warszawa 1989. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie; Szubert P.: *Pius Weloński* [online]. Culture.pl, luty 2002 r. [dostęp: 9 maja 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/pius-welonski.

[45] Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie „miało sposobność niejednokrotnie przychodzić z pomocą materialną oddalonemu od rodzinnych miejsc, a składającemu dowody pilności uczniowi Akademii Petersburskiej [Piusowi Welońskiemu]", m.in. za otrzymanie złotego medalu na petersburskiej uczelni oraz za wykonanie projektu pomnika nagrobnego Antoniego Malczewskiego, zob. W.G.: *Pius Weloński, artysta*…, s. 413.

[46] [O uczniach Akademii w Petersburgu]. „Kurier Warszawski" 1877, nr 263, z 16 (28) listopada, s. 3.

[47] Henryk Siemiradzki przebywał w Rzymie w latach 1872–1902.

[48] Wrzesińska K.: Artyści polscy w Rzymie w 1872–1902. W: *Nuntius vetustatis. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Wisłockiemu*. Red. A. Bieniaszewski, R.T. Prinke. Poznań 1998.

[49] cz: *Pius Weloński*…, s. 663–664.

w swoim czasie silne wrażenie i postawił Welońskiego od razu na wysokiem artystycznem stanowisku, zdobywając mu jednocześnie zasłużone imię w kraju i za granicą”[50]. Drugim dziełem, które „sławę naszego rzeźbiarza utrwaliło w zaszczytnej opinii ogółu”[51], był *Bojan,* wykonany w 1882 roku. Rzeźbę tę uznano za „jedną z najpiękniejszych kreacji tego rodzaju”[52]. W tym czasie powstały też inne jego akademickie dzieła o tematyce antycznej i rodzajowej, nawiązującej do mitologii słowiańskiej. Wśród nich oprócz wspomnianego *Gladiatora* i *Bojana* również *Kalina* (*Ligia*, 1883), *Sclavus saltans* (*Niewolnik tańczący*, 1886) oraz *Prometeusz* (1896) zdobyły wielkie uznanie polskiej i zagranicznej krytyki artystycznej. Na łamach prasy ukazały się liczne artykuły wysoko oceniające rzymski dorobek artysty, a jego dzieła, w tym opisywany w niniejszym artykule *Bojan*, otrzymały liczne nagrody i wyróżnienia na międzynarodowych wystawach, m.in. złoty medal w Berlinie w 1891 roku. W tym czasie Weloński zrealizował również ważne zamówienie dla Krakowa – jubileuszową płytę pamiątkową upamiętniającą wiktorię wiedeńską w kościele Mariackim (1883). Wziął udział w konkursach na pomnik Adama Mickiewicza dla Krakowa i Warszawy. Po licznych podróżach po Włoszech, Francji i Niemczech powrócił do Polski, gdzie w 1897 roku otrzymał po rzeźbiarzu Bolesławie Syrewiczu (1835–1899) pracownię na warszawskim Zamku Królewskim. Kilka lat później otworzył w stolicy własną fabrykę odlewów. W 1904 roku został profesorem, a następnie dyrektorem Szkoły Rysunkowej w Warszawie, a dwa lata później honorowym dyrektorem warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych. Od 1924 roku dyrektorował również prywatnej Szkole Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona w Warszawie. Po powrocie do Polski artysta zrealizował szereg zamówień, a wśród nich: pomnik biskupa Michała Nowodworskiego w katedrze w Płocku (1896–1898), nagrobek Jerzego Radziwiłła w katedrze wawelskiej (1904) i Adaminy z Potockich Chołoniewskiej na warszawskich Powązkach (1907), epitafium Pawła Popiela w kościele Mariackim w Krakowie (1894), monumentalne stacje Drogi Krzyżowej na wałach klasztoru na Jasnej Górze w Częstochowie (1901–1912), a także dekorację rzeźbiarską licznych warszawskich gmachów. Swoje prace prezentował na salonach artystycznych w Warszawie i Krakowie.

Pius Weloński uznawany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej rzeźby akademickiej drugiej połowy XIX stulecia. Znany historyk sztuki i krytyk artystyczny Marian Sokołowski uznał Welońskiego za artystę „niepospolitego, myślącego i głębiej czującego”, który „talentu swego nie zagrzebał w ziemi, jak zły robotnik



Wnętrze pracowni rzymskiej Piusa Welońskiego; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 42, s. 824

z Pisma Św., ale go uprawia, szuka, walczy z trudnościami, tworzy, i nie wątpimy, że tworzyć będzie dzieła, w których nas nieraz pociągnie nie tylko usiłowanie pokonania trudności, ale i ostateczny tryumf nad niemi”[53]. Uznając za jego najwybitniejsze prace *Gladiatora* i *Bojana*, pisał: „Każdy utwór Welońskiego budzi ogólniejszy artystyczny interes. Prawdziwy artysta ma to do siebie, że nawet dzieła nieudane, wyszłe z rąk jego, noszą na sobie piętno jakiejś wyższej i szlachetniejszej dążności, że są świadectwem usiłowań do pokonania trudności, lepiej lub gorzej rozwiązanym zadaniem, które jeśli nas nie zadawalnia, to przynajmniej zaciekawia i uczy”[54]. Natomiast Henryk Struve, doceniając niezwykły kunszt artystyczny rzeźbiarza i umiejętność realistycznego oddania szczegółów w akademizującej statui *Gladiatora*, pisał: „wyznać możemy, że od dawna (…) nie widzieliśmy utworu rzeźbiarskiego wywołującego równie potężne i imponujące wrażenie. (…) dokładność anatomiczna w odtworzeniu każdego muskułu, wyrazistość ich modelowania, oraz proporcyonalność całej olbrzymiej figury, świadczą wymownie o tem, że artysta przejął się na wskroś duchem plastyki, że uczył się wzorów pierwszorzędnych, klasycznych, że się pilnie wpatrywał w »kanony« piękności cielesnej Polikleta i Lysippa”[55]. Rzeźba odkuwana w kamieniu i odlewana w brązie przez Welońskiego, według Struvego nie jest jednak „mdłem odtworzemniem modelu; nie ma nic wspólnego z owem naśladownictwem zniewieściałych kształtów dzisiejszego pokolenia, charakteryzującym naturalizm nowoczesny i w zakresie rzeźby”. Zdaniem autora, „artysta prawdziwy nie jest niewolnikiem natury, lecz jej wzorodawcą”, jednak „ogół dzisiejszych artystów, (…) nie może się zdobyć na odwagę majestatycznego królowania nad naturą, wskazania jej drogi przyszłego rozwoju, przedstawienia jej ideału, do którego dążyć powinna, lecz nagina przed nią tak nisko swe czoło, że aż się w błocie tarza”. Jedynie Weloński, jego zdaniem, jako jeden z nielicznych polskich rzeźbiarzy „nie odstępując od prawdy i życia, od natury, odczuł jednak głęboko, czem ona”.

Słowa te zdają się w pełni charakteryzować całą twórczość warszawskiego rzeźbiarza. Klasycyzujące rzeźby, wykonane na podstawie wzorów antycznych i dogłębnych stu-

[50] M. K. [Kotarbiński Miłosz]: *Pius Weloński*…, s. 269.

[51] cz: *Pius Weloński*…, s. 663–664.

[52] Gerson W.: *Pius Weloński*…, s. 534–535.

[53] Sokołowski M.: *Sclavus saltans*. „Czas” 1887, nr 194, z 26 sierpnia, s. 1–2.

[54] *Ibidem*.

[55] Struve H.: *Przegląd artystyczny*. „Kłosy” 1885, nr 1025, s. 125–126.

diów natury, wyrastały ponad konwenans akademicki i odtwórcze naśladownictwo rzeczywistości[56]. W rzeźbie łączył realistyczną formę z odwoływaniem się do form historycznych, antycznych. Klasyczne, szlachetne proporcje, a także statyka i patetyczny spokój klasycyzujących kompozycji zostały w jego pracach przełamane naturalistycznymi, zindywidualizowanymi studiami przedstawianych postaci. Jego dzieła charakteryzuje mistrzowski umiar, klasyczny rytm układu linii i niezwykle skoncentrowane emocje. Równocześnie jednak naturalizm przedstawień, w których szczegóły anatomiczne doskonale łączą się z formą rzeźbiarską, monumentalność kompozycji oraz znakomite opanowanie formy o bogatym, światłocieniowym modelunku nadają jego twórczości nowoczesne, indywidualne piętno. Helena Blumówna w krótkim artykule dotyczącym twórczości Piusa Welońskiego opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego" uznała go za jednego z najciekawszych twórców schyłku XIX stulecia. We wstępie, wspominając ciężkie warunki wynikające z politycznego i ekonomicznego położenia kraju, w jakich rozwijała się rzeźba polska XIX stulecia, wymieniła kilku akademickich rzeźbiarzy, którzy „mimo tak fatalnych warunków rozwojowych stworzyli jednak dzieła sztuki na wysokim poziomie". Oceniając wysoko twórczość Jakuba Tatarkiewicza (1798–1854), Władysława Oleszczyńskiego (1807–1866), Wiktora Brodzkiego (1826–1904) i Marcelego Guyskiego (1830–1893), uznała, że stosowana przez nich czysta, akademicka forma nie była jedynie odtwórczym, „martwym szablonem", lecz „odpowiadała współczesnym ideałom piękna". Jednak kontynuatorzy ich twórczości w drugiej połowie XIX stulecia podążali odtwórczą drogą „ckliwych i zimnych form". Dopiero Pius Weloński „ten niebezpieczny krąg przełamał i ożywił rzeźbę polską przez zbliżenie jej do natury". Najpełniej twórczość Welońskiego podsumowała Maria Kwiatkowska, pisząc: „Należał do tych nielicznych polskich rzeźbiarzy XIX w., którzy zdołali mistrzowsko opanować nie tylko technikę, ale i rzeźbiarską formę. Sztuka jego naturalistycznie wierna rzeczywistości, jedynie w tematach nawiązywała do starożytności. Artysta z wielką swobodą i łatwością potrafił ukazać postać ludzką, doskonale modelowaną, w dość trudnej do oddania pozie, często pełną ruchu, a czasem wręcz lotu, przy jednoczesnym przetworzeniu struktury anatomicznej w jednolitą i zwartą formę plastyczną, nie pozbawioną przy tym psychicznego ładunku i siły wyrazu"[57].

Spośród dzieł Piusa Welońskiego *Bojan* należy do jednych z najciekawszych rzeźb pod względem artystycznym i treściowym. Trudno obecnie jednoznaczne stwierdzić, jakie były faktycznie pierwotne intencje autora w tworzeniu akademickiej kompozycji. Czy była to klasyczna rzeźba, w której autor skupiał się jedynie na jej wymiarze estetycznym – czystej akademickiej formie w duchu antycznym? Czy może jednak była kompozycją o charakterze literacko-narracyjnym, inspirowaną dziełami literackimi, m.in. romantyczną poezją szkoły ukraińskiej z twórczością Bohdana Zaleskiego na czele? A może faktycznie już w pierwotnym, autorskim zamyśle dzieło to było hołdem oddanym Zaleskiemu i próbą zobrazowania jego idei zjednoczenia ziem polsko-ukraińskich? Brak zachowanych autorskich komentarzy sprawia, że w poszukiwaniu odpowiedzi możemy opierać się jedynie na licznych recenzjach publikowanych na łamach współczesnej artyście prasy. Wydaje się prawdopodobne, że podobnie jak w przypadku posągu *Gladiator* i *Sclavus saltans*, krytycy artystyczni nadali rzeźbie Bojana głębszą treść i wtórne znaczenie. Wszystkie bowiem wspomniane dzieła zyskały swoją patriotyczną wymowę dzięki licznym interpretacjom ówczesnych krytyków. Szczególnie było to widoczne w przypadku *Gladiatora*. Polska publiczność, zwracając uwagę na słowiańską fizjonomię rzymskiego wojownika, dopatrywała się w dziele Welońskiego ukrytego przesłania narodowego. Rzeźba akademicka „miała łączyć w sobie ponadczasowość estetyki opartej na klasycznych normach piękna i tematyki wykorzystującej głównie motywy trwale osadzone w kulturze judeochrześcijańskiej", jednak, jak pisał Konrad Niciński, „sztuka programowo poruszająca się w świecie wartości ponadczasowych często wykorzystywana była do przyziemnych celów dydaktycznych, politycznych czy wręcz propagandowych. Niekiedy była traktowana jako wzniosła forma wyrażania doraźnych treści przez samych artystów, niekiedy zaś intencje autora ginęły pod ciężarem aktualnych interpretacji publicystów". W kolejnych publikowanych artykułach „z postaci zgodnej z kanonem antycznego piękna", jak opisywał początkowo *Gladiatora* Henryk Struve, stał się on „synonimem antyklasycznej »rdzenności« słowiańskiej" w poetycznych, pełnych patosu tekstach Mariana Sokołowskiego i Stanisława M. Rzętkowskiego[58]. Dlatego obecnie posąg ten można interpretować jako „antykizujący hołd dla sztuki czystej, bądź jako wyraz patriotycznej propagandy"[59]. Podobnie jest w przypadku statui Bojana, nazywanego „Homerem prastarej Słowiańszczyzny". Możliwe, że artysta pierwotnie stworzył dzieło uniwersalne, inspirowane ówczesną sztuką i literaturą. Dopiero po zakupie jej i ustawieniu na Plantach z inicjatywy fundatora lub fundatora i jej autora rzeźba stała się pomnikowym upamiętnieniem konkretnej postaci – Bohdana Zaleskiego. Zyskała wówczas dodatkowo znaczenie propagandowe jako „upomnikowienie" polsko-ukraińskich idei zjednoczeniowych.

Opisując dzieje plantacyjnego pomnika ukraińskiego lirnika, należy w tym miejscu wspomnieć o jego fundatorze i pomysłodawcy, zamożnym kresowym ziemianinie pochodzącym z Gródka, Konstantym Wołodkowiczu herbu Ra-

[56] Pius Weloński mówił o sztuce: „Nie wolno artyście zapoznawać warunków postępu sztuki. Życie płynie korytem coraz szerszem, umysł ludzki wchłania coraz więcej spostrzeżeń, a przez pryzmat duszy przechodzi coraz więcej wrażeń, które towarzyszka cywilizacyi, sztuka, podaje tłumom siłą i wyrazem swej plastyki. Ale jak Michał Anioł w tworzeniu walących się ciał i brył szukał czegoś, co oparte na wzorach antycznych, skonsolidować się miało w nowej formie, tak i rzeźbiarz spółczesny na samej li tradycji poprzestać nie może. Niechaj szuka w skarbnicy bogatego i tęgiego otoczenia umysłów, serc i natury, lecz bezwarunkowo niechaj zna tradycyę, niechaj się uczy i jeszcze raz uczy", cyt. za: J.I.B: *Pius Weloński*…, s. 1–2.

[57] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 285–287.

[58] Niciński K.: *Pius Weloński, „Gladiator"* [online]. Culture.pl, listopad 2010 r. [dostęp: 9 maja 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://culture.pl/pl/dzielo/pius-welonski-gladiator.

[59] *Ibidem*.



Portret Konstantego Wołodkowicza; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 17, s. 342

dwan (1828–1909)[60]. Był on właścicielem dóbr ziemskich i zakładów przemysłowych na Ukrainie oraz zasłużonym filantropem, który pod koniec życia osiadł na stałe w Krakowie. Niestety zachowało się niewiele informacji na temat jego życia i bogatej działalności społecznej. W nekrologu opublikowanym na łamach „Czasu" w 1909 roku czytamy: „W swej działalności wszechstronnej i płodnej (…) miał zawsze Kościół i naród swój przed oczyma; całym swem życiem pragnął przede wszystkim zasiewać zgodę narodową i miłość chrześcijańską w swem społeczeństwie"[61]. Wołodkowicz, wychowany w duchu romantyzmu, był zaangażowanym patriotą głoszącym ideę pojednania narodów słowiańskich oraz zjednoczenia Polski i Ukrainy[62]. Wyrazem jego przekonań było finansowe wspieranie założonego w 1901 roku w Krakowie stowarzyszenia Klub Słowiański, które skupiało wokół czasopisma „Świat Słowiański" polskich intelektualistów pod przewodnictwem wybitnego literaturoznawcy i filozofa Mariana Zdziechowskiego (1861–1938)[63]. Głównym zadaniem stowarzyszenia było „poznawanie umysłowego i kulturalnego życia wszystkich ludów słowiańskich" oraz propagowanie idei „Słowiańszczyzny", występującej przeciw dominacji Rosji w Europie. Zakładała ona wspólnotę etniczną mieszkańców Europy Wschodniej, Środkowej i Południowo-Wschodniej, przy jednoczesnym zdecydowanym sprzeciwie wobec idei panslawizmu. Działalność stowarzyszenia nie spotkała się jednak z większym zainteresowaniem polskiego społeczeństwa. Wołodkowicz stworzył również „znaczną fundację stypedyjną dla kształcenia profesorów dla uniwersytetu ruskiego, pracujących w kierunku zgody z Polakami", jednak jak podaje „Czas", „była [ona] stale nadużywaną przez zwolenników najskrajniejszej nienawiści ku Polsce", czego wynikiem było jej ostateczne zamknięcie[64].

Nie tylko kwestie polityczne zajmowały Wołodkowicza, ważną część jego działalności stanowiła dobroczynność oraz propagowanie szeroko rozumianej kultury, edukacji i sztuki, o czym po jego śmierci wspominano: „Dla artystów polskich i muzyków zmarły zawsze był szczodry, niejednemu ułatwił dalsze kształcenie się, a Paderewskiego talent ocenił jeden z pierwszych. Na ułożenie opery do Maryi Malczewskiego, którą sam przerobił na libretto, przeznaczył był w swoim czasie 5.000 rs."[65]. Jako wielki miłośnik poezji ruskiej ufundował także „dla Rusinów we Lwowie" popiersie z brązu narodowego poety doby romantyzmu, propagatora języka rodzimego (ukraińskiego) w literaturze, Tarasa Szewczenki (1814–1861) autorstwa Cypriana Godebskiego (1835–1909)[66]. Większość swojego życia spędził w Odessie, gdzie dzięki jego inicjatywie i wsparciu finansowemu utworzono Katolickie Towarzystwo Dobroczynności oraz zbudowano kościół. „Dorobiwszy się na handlu w Odessie" ogromnego majątku, jak podaje „Tygodnik Ilustrowany", ostatnie lata swojego życia spędził w „umiłowanym przez siebie" Krakowie[67]. W historii miasta zapisał się jako wielki i zasłużony filantrop. W 1904 roku założył jeden z najstarszych w Krakowie domów akademickich przy ulicy Jabłonowskich, w którym mieściły się pomieszczenia Towarzystwa Akademickiego oraz bezpłatne pokoje dla 120 niezamożnych studentów. Ufundował także dwa pomniki twórców literackich: opisywanego w tym artykule Bohdana Zaleskiego na krakowskich Plantach (Pius Weloński, 1886) oraz Aleksandra Fredry przed gmachem Teatru Miejskiego w Krakowie (Cyprian Godebski, 1900)[68]. Plano-

[60] Pułaski K.: *Kronika polskich rodów szlacheckich Podola, Wołynia i Ukrainy. Monografie i wzmianki* [online]. T. 1. Brody 1901 [dostęp: 15 czerwca 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=68784&from=publication.

[61] C.: *Nekrolog Konstantego Wołodkowicza*. „Czas" 1909, nr 85, z 15 kwietnia, s. 3.

[62] Konstanty Wołodkowicz (1828–1906) był stryjem Bolesława Wołodkowicza (1860–1897), prawnika, kolekcjonera dzieł sztuki i przyrządów naukowych oraz właściciela krakowskiego pałacyku przy ul. Lubicz 4. Jego matka Zofia (zm. 1900) była bardzo zasłużoną dla Krakowa filantropką, wspierającą m.in. krakowski zakon sercanek. Po śmierci Bolesława przekazała kolekcję syna krakowskim instytucjom: Muzeum Książąt Czartoryskich, Akademii Sztuk Pięknych, Domowi Jana Matejki oraz Uniwersytetowi Jagiellońskiemu. Przybrana córka Konstantego Wołodkowicza, Maria Romanowska Wołodkowiczówna (1874?–1966?), w 1893 r. poślubiła Henryka Sienkiewicza. Małżeństwo trwało jednak zaledwie miesiąc, młodsza o 27 lat panna młoda opuściła męża, a Sienkiewicz uzyskał papieskie potwierdzenie „niezaistnienia sakramentu małżeństwa". *Kronika żałobna. Bolesław Wołodkowicz*. „Józefa Czecha Kalendarz Krakowski na rok 1898" 1898, r. 68, s. 132–33; Żychliński T.: *Złota księga szlachty polskiej*. T. 23. Poznań 1901, s. 228; Kostuch B.: *Z warsztatu historyka sztuki. Krakowskimi śladami Zofii Wołodkowiczowej i jej rodziny*. „Spotkania z Zabytkami" 2012, nr 9–10, s. 28–31.

[63] Ćuk A.: *Krakowski miesięcznik „Świat Słowiański"* [1905–1914] [online]. [dostęp: 1 czerwca 2013 r.]. Dostępny w internecie: https://www.yumpu.com/user/europa.centralis.hr.

[64] C.: *Nekrolog Konstantego Wołodkowicza*…, s. 3.

[65] *Loc. cit.*

[66] Popiersie Tarasa Szewczenki wykonane w 1905 r. miało zostać umieszczone na pl. Halickim. Z nieznanych powodów idea Wołodkowicza nie została zrealizowana.

[67] [Nekrologi]. „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 17, s. 342.

[68] Loc. cit.

wał również fundację pomnika poświęconego pamięci jednego z największych poetów polskiego romantyzmu, Zygmunta Krasińskiego[69]. Za jego zasługi w 1904 roku Rada Miejska Krakowa wystosowała do Wołodkowicza adres dziękczynny, w którym napisano: „Hojnej, mądrej obywatelskim duchem natchnionej ofiarności Twojej, zawdzięcza Kraków dary wspaniałe, które świadczyć będą po wszystkie czasy o gorących Twoich uczuciach dla prastarej Kazimierza Wielkiego i Jagiellonów stolicy. Spiżowy posąg »Bojana«, dum słowiańskich legendowego pieśniarza, przywodzić będzie zawsze na pamięć tę ziemię na kresach, daleką a sercom polskim bliską, bo znojem i krwią naszych pradziadów okupioną, ziemię, co złote wydaje kłosy i serca złote. Wznosząc go w Krakowie, rodzinne swe strony uczciłeś i dałeś wyraz tej nierozerwalnej łączności dziejowej i duchowej, która najodleglejszych części dawnej Rzeczypospolitej spajać nigdy nie przestaje. I gra Twój Bojan odwieczną swoją pieśń, kędyś nad Bohem lub Dniestrem poczętą, wichrami od stepu wykołysaną, a głos jej echem odbija się o poczerniałe szczątki murów Krakowa, polatuje ponad Wisłę, nad szczyty Wawelu się niesie i śpiewa umarłym królom do snu o wielkiej minionej potędze, o wiekopomnej, nieprzebrzmiałej sławie. Przed gmachem poświęconym narodowej scenie, bieleje w marmurze kowany pomnik nieśmiertelnego Mistrza polskiej komedyi, co miecz wojownika zmienił na pióro poety i pogodnym czystym humorem swych arcydzieł ozłocili nasze piśmiennictwo. Twoja to szczodrobliwa ręka Czcigodny Panie, postawiła go tam, ku pamiątce potomnym pokoleniom, a zarazem na widomy znak hołdu Twego dla polskiej sztuki i poezyi. Wszak one teraz berło dzierżą w Krakowie, w tem sercu polskiej cywilizacji, ducha Narodu krzepiąc, imię Jego blaskiem okrywając po świecie szerokim. Ale w swojej wspaniałości nie poprzestałeś na zdobieniu wawelskiej stolicy dłuta cennymi dziełami. Większej, żywotniejszej, płodniejszej w skutki zapragnąłeś ofiary. Pomny, że przyszłość społeczeństwa w młodzieży, dla niej dłoń hojną rozwarłeś. Od wieków z Krakowem związana wszechnica Jagiellońska, nauk wszelkich perła, dla uczniów swoich od Ciebie dar iście królewski otrzymała. Dzięki Tobie mógł się dźwignąć dom akademicki, gniazdo i środowisko uniwersyteckiej młodzieży. Zjeżdża ona tu z całej Polski po wiedzę, a coraz nowe jej pokolenia, z Twojego dobrodziejstwa korzystając, na zawsze czyn Twój szlachetny w pamięci wdzięcznej zachowywać będą. Rada stołecznego miasta Krakowa, w imieniu własnym i mieszkańców, postanowiła tedy należny dank Ci złożyć i uczcić w Tobie żarliwego rzeczy publicznej miłośnika”[70].

Zapisem testamentowym przekazał znaczącą sumę 342 tysięcy rubli na „cele humanitarno-społeczne”, m.in. dla instytucji krakowskich i litewskich. Wśród nich warto wspomnieć legat dla Akademii Umiejętności w Krakowie na utrzymanie polskiej stacji naukowej w Rzymie, dla Uniwersytetu Lwowskiego na stypendium im. Wołodkowicza „dla młodzieńców narodowości ruskiej, urodzonych w Galicji, mających stopień naukowy Uniwersytetu Krakowskiego lub lwowskiego, na dalsze zagraniczne studia w kierunkach przyrodniczych, matematycznych, agronomii lub medycynie”, Zakładu im. Brata Alberta w Krakowie, a także dla Towarzystwa opieki nad ubogimi, bezdomnymi dziećmi w Krakowie założonego przez Felicytę Żurawską, Szpitala im. Helców w Krakowie „na utrzymanie chorych niezamożnych, a pochodzących z państwa rosyjskiego” [71].

Bogatej działalności filantropijnej Konstantego Wołodkowicza towarzyszyła wspomniana idea zjednoczenia ziem polskich i ukraińskich. Najpełniejszym tego wyrazem wydaje się być krakowska fundacja symbolicznego pomnika poświęconego pamięci „ukraińskiego Bojana”, Józefa Bohdana Zaleskiego, który w zamyśle Wołodkowicza był swoistym łącznikiem pomiędzy sztuką, tradycją i wspólną historią obu narodów. Był on także wyrazem „tej nierozerwalnej łączności dziejowej i duchowej, która najodleglejszych części dawnej Rzeczypospolitej spajać nigdy nie przestaje”[72].

Zasygnalizowany w dobie romantyzmu problem sztuki narodowej w Polsce od lat sześćdziesiątych XIX wieku zyskał w literaturze i sztuce priorytetowe znaczenie. Istotnym aspektem tego zagadnienia stało się dążenie do podkreślenia odrębności sztuki polskiej od ówczesnych tendencji europejskich zarówno pod względem formy, jak i treści o wymowie narodowej. Artyści zaczęli wówczas poszukiwać inspiracji w tradycjach, podaniach i wierzeniach ludowych. Jednym z takich tematów, niezwykle popularnym w literaturze i sztuce drugiej połowy XIX stulecia, stał się ukraiński lirnik-profeta, przede wszystkim legendarna postać Bojana lub Wernyhory. Bojan uosabiał „starosłowiańskiego ducha” zamkniętego i trwającego przez pokolenia w ludowej muzyce i poezji, stąd wielokrotnie nazywano go „słowiańskim Homerem”[73]. Jak pisał Kazimierz Wójcicki, „w lirnikach ukraińskich skupiła się myśl dawnej sławy i wspomnień”[74], dlatego też Bojan w sztuce stał się przede wszystkim uosobieniem tradycji oraz historii przekazywanej i pielęgnowanej przez kolejne pokolenia, dzięki którym naród zawdzięczał swoje istnienie. Lirnicy[75], bandurzyści ukraińscy w XIX stuleciu urośli do rangi narodowych śpiewaków, ponieważ w niesionych przez nich pieśniach gminnych zachowały się „nieskażone obcymi wpływami” tradycje słowiańskie

[69] Loc. cit.

[70] Adres dziękczynny dla Konstantego Wołodkowicza, z czerwca 1904, ANK, Obchody i uroczystości krakowskie, sygn. IT 1023 (sygn. 29/576/43), s. 6.

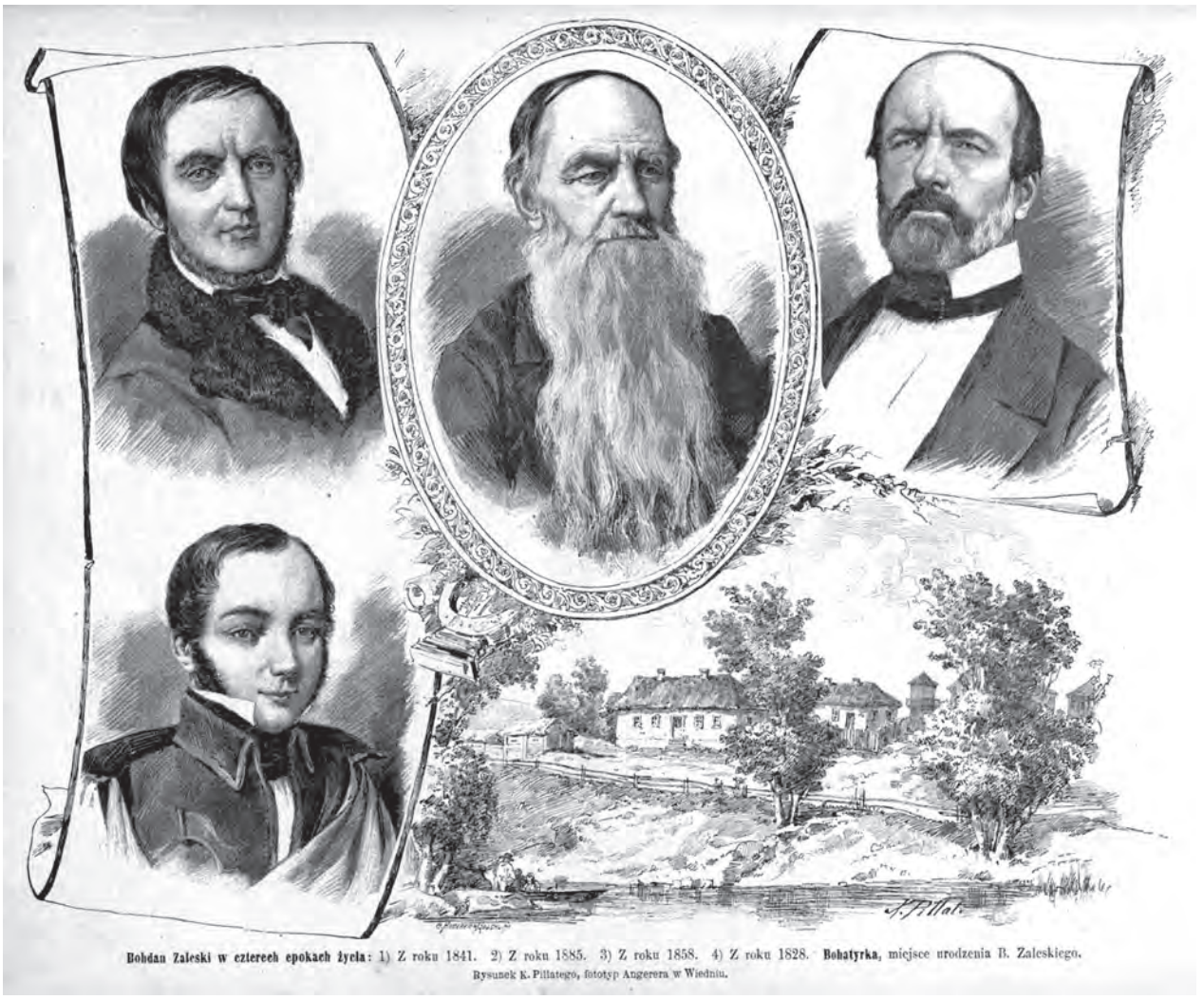
[71] Wśród innych wspieranych finansowo instytucji i organizacji wymieniano również Towarzystwo Dobroczynności i Kościół katolicki w Odessie, Kasę Pomocy Naukowej im. Mianowskiego w Warszawie, Podolskie Towarzystwo Rolnicze w Winnicy oraz Towarzystwo Muzyczne w Warszawie. *Zapisy ś. p. Konstantego Wołodkowicza*, „Nowa Reforma” 1909, nr 45, z 5 października, s. 2.

[72] Adres dziękczynny dla Konstantego Wołodkowicza…

[73] Kwiatkowska M.I.: *Temat Bojana w rzeźbie jako jeden z przejawów problematyki sztuki narodowej*. „Rzeźba Polska” 1986, nr 1, s. 148.

[74] Wójcicki K.: *Lirnicy*. „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 77, s. 96–97.

[75] Od 1890 r. „Tygodnik Ilustrowany” drukował cykl artykułów Franciszka Rawity *Szkice z dziejów twórczości ludowej*, w ramach którego w 1890 r. ukazał się tekst *Duma*, a w 1891 r. *Lirnicy,* w których autor opisywał dzieje lirników tworzących rodzaj „koropracji czyli cechu żebrackiego”.



Portrety Bohdana Józefa Zalewskiego; reprod. za: „Kłosy" 1886, nr 1091, s. 329

i narodowe. „Samotny pieśniarz, wolny i niezależny piewca sławy dziejowej, opowiadacz podań i baśni" był, zdaniem Janiny Wiercińskiej, „ogniwem tradycji, a zarazem uosobieniem czystej poezji: tworzył pieśni nowe, oparte o bieżące wydarzenia, przekazywał stare, odwieczne teksty i melodie, trwające w bycie narodowym niezależnie od ograniczeń, na jakie narażone było słowo drukowane"[76].

W epoce romantyzmu istniało powszechne przeświadczenie o melliczności poezji. Dostrzegano w niej bowiem szczególne zbliżenie słowa z muzyką, która kształtuje rytm, intonację i brzmienie wiersza. Cechy te dostrzegano szczególnie w poezji ludowej, która była śpiewana lub recytowana przy akompaniamencie instrumentów muzycznych. Jej forma, a także tematyka stała się kanwą twórczości wielu romantycznych twórców, co sprawiło, że wielokrotnie określano mianem lirnika konkretnych poetów. Śpiewakiem Ukrainy nazywano Antoniego Malczewskiego (1793–1826)[77], nowym Bojanem – Józefa Bohdana Zaleskiego (1802–1886), lirnikiem wioskowym – Władysława Syrokomlę (1823–1862)[78], a Teofila Lenartowicza (1822–1893)[79] – lirnikiem mazowieckim"[80]. Ich twórczość była inspirowana ludową tradycją, a w tworzonych przez nich utworach w duchu „pieśni gminnych" zachowana była, zgodnie ze słowami Adama Mickiewicza (1798–1855),

[76] *Andriolii – świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, Oprac. J. Wiercińska, red. nauk. W. Jaworska. Wrocław 1976, s. 76.

[77] Antoni Malczewski (1793–1826), poeta, prekursor romantyzmu, alpinista. Wraz z Sewerynem Goszczyńskim (1801–1876) i Józefem Bohdanem Zaleskim (1802–1886) był zaliczany do tzw. szkoły ukraińskiej polskiego romantyzmu. Był autorem pierwszej polskiej powieści romantycznej *Maria* (1825), powstałej pod wpływem spotkania z czołowym angielskim romantykiem, Georgem Byronem.

[78] Władysław Syrokomla, właśc. Ludwik Władysław Franciszek Kondratowicz herbu Syrokomla (1823–1862), romantyczny poeta i tłumacz, twórca ironicznych wierszy stylizowanych na XVIII-wieczną sielankę oraz przyśpiewek ludowych, współpracownik „Kuriera Wileńskiego".

[79] Teofil Lenartowicz (1822–1893), etnograf, rzeźbiarz i poeta romantyczny związany ze środowiskiem cyganerii warszawskiej, autor wierszy patriotycznych i religijnych, poematów historycznych oraz liryk opartych na folklorze mazowieckim.

[80] Okoń W.: *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*. Wrocław 1992, s. 68.

„broń (…) rycerza i uczuć kwiaty”[81]. Wiele utworów tych twórców otrzymało oprawę muzyczną, czego przykładem może być dzieło z 1858 roku *Lirnik wioskowy. Sielanka Władysława Syrokomli. Cztery pieśni Stanisława Moniuszki*.

Również w literaturze tego okresu częstym bohaterem stała się postać lirnika-profety, wielokrotnie pełniącego funkcję narratora[82] , jak Bojan w staroruskim poemacie *Słowo o wyprawie Igora*[83], Wajdelota z mickiewiczowskiego dramatu *Konrad Wallenrod*[84], Derwid z dzieła Juliusza Słowackiego *Lilla Weneda* (1840)[85], „ślepy gęślarz” ze *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1876)[86] czy Wernyhora w powieści Michała Czajkowskiego *Wernyhora. Wieszcz ukraiński* (1838)[87] i Lucjana Siemieńskiego *Trzy wieszczby* (1841)[88].

Jednak do spopularyzowania postaci Bojana w literaturze XIX wieku przyczynił się szczególnie poeta Józef Bohdan Zaleski, pseud. Polanin (1802–1886)[89]. Należał on do grona najwybitniejszych, jak również najpopularniejszych w XIX stuleciu twórców polskiej poezji romantycznej. Gorący patriota, głoszący ideę wspólnoty ziem polskich i ukraińskich, był zaangażowany w działalność licznych organizacji patriotycznych, a wśród nich Sprzysiężenia Piotra Wysockiego. Za udział w powstaniu listopadowym (1830–1831) został odznaczony Krzyżem Virtuti Militari. Po klęsce powstania wyjechał do Paryża, gdzie zaangażował się w działalność polskiej emigracji. Był członkiem najważniejszego demokratycznego stronnictwa emigracyjnego – Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, a także Braci Zjednoczonych oraz Rady Szkoły Narodowej Polskiej w Battigniolles, utrzymywał też bliskie kontakty ze zmartwychwstańcami. Wraz z Antonim Malczewskim (1793–1826) i Sewerynem Goszczyńskim (1801–1876) współtworzył tzw. szkołę ukraińską polskiej poezji romantycznej. Był autorem licznych dumek, rapsodów i poematów inspirowanych ludowymi podaniami i „pieśnią gminną”, będących jego zdaniem skarbnicą historii i tradycji narodowej, a także „arką przymierza między dawnym a młodszymi laty”[90]. Jego utwory, publikowane m.in. na łamach „Dziennika Warszawskiego”, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem ówczesnych czytelników. Do najpopularniejszych dzieł poety należał *Duch od stepu* (1841) i *Przenajświętsza rodzina* (1842). Zaleski zasłynął głównie jako „piewca Ukrainy – wyidealizowanej przestrzeni bohaterskiej przeszłości polsko-kozackiej, symbiozy człowieka i natury oraz kultury ludu nieskażonego cywilizacją”[91]. W swojej poezji przedstawiał się jako potomek legendarnego wieszcza Bojana, znanego ze staroruskiego poematu *Słowo o wyprawie Igora*: *Jak słowik lat zamierzchłych Bojan / Przyszedłem do wiślanych Polan, / Aby odnowić sojusz ścisły, / Piosenki znad Dniepru pisać u Wisły / I dumki moje, dumki ptaszki / Wypuszczać na skinienie Laszczki / Znają mnie stepy, znają ługi, / Żem piewca ich, żem Bojan drugi, / Żem kwiat paproci wziął od młodu*[92].

Jego wiersze, łączące cechy sentymentalizmu i romantyzmu, były pisane sylabotonikiem melicznym, charakteryzującym się bardzo regularnym uporządkowaniem akcentowanych sylab, a przede wszystkim, podobnie jak pieśni ludowe, niezwykłą melodyką, śpiewnością. Dzięki temu wiele jego utworów otrzymało oprawę muzyczną, niekiedy autorstwa wybitnych kompozytorów, takich jak np. Fryderyk Chopin, i zostało spopularyzowanych w formie śpiewanej. Twórczość Zaleskiego była krytykowana za „dziecinne rymy” oraz „łatwiznę myślową i manieryczność formy”[93] przez Cypriana Kamila Norwida, a przede wszystkim przez Juliusza Słowackiego, który na jego temat napisał kilka satyrycznych uwag, m.in. w *Beniowskim* (1841). Jednak jego utwory cieszyły się uznaniem jego bliskiego przyjaciela, Adama Mickiewicza, który poświęcił mu jeden ze swych wierszy – *Do B. Z.* (1841). W twórczości emigracyjnej eksponował ortodoksyjny katolicyzm i „postawę pokory wobec woli Bożej”. Pod koniec życia, podobnie jak ludowa postać Bojana, Zalewski stracił wzrok, a jego poezja wkrótce została niemal całkowicie zapomniana.

W sztukach plastycznych ludowego śpiewaka-profetę najczęściej obrazowano jako brodatego, ociemniałego starca grającego na lirze, który w uniesieniu śpiewa dumy o dawnej chwale lub pogrąża się w niemej rozpaczy, jak gdyby dostrzegając tragiczną przyszłość, wobec której wszelka pieśń jest już zbyt późna. Zazwyczaj wyobrażano go w momencie wieszczenia, kiedy spogląda gdzieś w dal niewidzącymi oczyma i unosi ku górze prawą rękę, jak

[81] Mickiewicz A.: *Konrad Wallenrod i Grażyna*. Paryż 1851. Pieśń Wajdeloty, s. 68.

[82] Okoń W.: *Alegorie narodowe*…, s. 68–69.

[83] *Słowo o wyprawie Igora*, anonimowy zabytek literatury staroruskiej z okresu Rusi Kijowskiej, datowany na koniec XII w. W 1800 r. w Moskwie ukazało się pierwsze drukowane wydanie tego tekstu.

[84] Mickiewicz A.: *Konrad Wallenrod, powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Petersburg 1828.

[85] Słowacki J.: *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*. Paryż 1840, utwór historiozoficzny.

[86] Kraszewski J.I.: *Stara baśń. Powieść z IX w.* Warszawa 1876, powieść historyczna stanowiąca pierwszą część cyklu powieści *Dzieje Polski*.

[87] Michał Czajkowski, vel Sadyk Pasza, herbu Jastrzębiec (1804–1886), działacz niepodległościowy, uczestnik powstania listopadowego 1830–1831, propagator idei panslawizmu, pisarz i poeta zaliczany do szkoły ukraińskiej liryki polskiego romantyzmu.

[88] Lucjan Siemieński (1807–1877), uczestnik powstania listopadowego 1830–1831, pisarz, autor licznych dumek inspirowanych ludową poezją ukraińską, nowel oraz poematów, m.in. *Trzy wieszczby*. Por. Okoń W.: *Alegorie narodowe*…, s. 68–69.

[89] Zathey H.: *Młodość Bohdana Zaleskiego (1802–1830)*. Kraków 1886; Zdziarski S.: *Bohdan Zaleski – studjum biograficzno-literackie*. Lwów 1904; Tretiak J.: *Bohdan Zaleski do upadku Powstania Listopadowego 1802–1831. Życie i poezya. Karta z dziejów romantyzmu polskiego*. Warszawa 1911; *Słownik biograficzny historii Polski* (dalej cyt. *Słownik biograficzny*): Zalewski Józef Bohdan. Hasło oprac. T. Budrewicz. Red. J. Chodera, F. Kiryk. T. 2. Wrocław 2005, s. 1699.

[90] Zdziarski S.: *Bohdan Zaleski – studjum*…, s. 11.

[91] *Słownik biograficzny*: Zalewski Józef Bohdan…, s. 1699.

[92] Zaleski B.J.: *Słowo o wyprawie Igora*, cyt. za: Zdziarski S.: *Bohdan Zaleski – studjum*…, s. 66.

[93] *Loc. cit*.



Kazimierz Pochwalski, Lirnik*, 1885, olej, płótno; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, strona tytułowa*

gdyby chciał dotknąć lub pobłogosławić objawiającą mu się przyszłość. Dla wzmożenia napięcia i niepokoju tej profetycznej wizji malarze przedstawiali punktowo mocno oświetloną nienaturalnym światłem postać śpiewaka w momencie zapadania zmierzchu na bezkresnych stepach ukraińskich z widocznymi w oddali kurhanami i krzyżami przydrożnymi. W plastycznych wyobrażeniach jego postać stylizowana była na ukraińskiego barda, odzianego w prosty strój chłopski, którego nieodzownym atrybutem była lira[94], teorban[95]. Był on przedstawiany w towarzystwie chłopca – przewodnika ociemniałego, lub ukraińskiej dziewczynki[96], często też, w rozbudowanej formie, w otoczeniu słuchaczy pochodzących z różnych stanów społecznych. Kreacja głównej postaci oraz scenografia służyła równocześnie podkreśleniu ludowości i swojskości tego tematu. Przykładem może być rodzajowy obraz Kazimierza Pochwalskiego z 1885 roku, wyobrażający starego, siwobrodego pieśniarza-dziada w zniszczonym, zgrzebnym ubraniu, z lirą korbową zawieszoną u boku[97]. Artysta wyobraził wnętrze wiejskiej chaty, w której siedzącego przy glinianym piecu pieśniarza otacza uboga chłopska rodzina. Starzec coś opowiada, obejmując ramieniem małą dziewczynkę, która ciekawsko zaglądająca do jego torby, w skupieniu słucha jego słów.

Jednym z najczęściej przedstawianych lirników w XIX wieku był na wpół legendarny Kozak Wernyhora. Zdaniem niektórych badaczy jego postać wywodziła się ze starych opowieści ludowych, w których występował jako bohater o niezwykłej sile i zdolnościach wróżbiarskich. Istniały też powszechnie akceptowane hipotezy dowodzące, że był on postacią historyczną z okresu konfederacji barskiej (1768–1772), przeciwnikiem hajdamaczyzny – zbrojnego ruchu Kozaków i chłopów przeciw szlachcie na Ukrainie w XVIII stuleciu i zwolennikiem porozumienia z Polską. Podanie o Wernyhorze i pojawiające się od początku XIX wieku liczne wersje jego przepowiedni początkowo przytaczane były jedynie w literaturze politycznej jako obrazowanie idei restytuowanej Polski w granicach przedrozbiorowych. W wyniku sytuacji politycznej w 1830 roku wernyhorowskiej legendzie nadano dodatkowy walor propagandowy, głosząc budowanie sojuszu polsko-ukraińskiego w celu wspólnej walki z Rosją. Postać Wernyhory była przywoływana jako symbol potęgi dawnej Polski, ale też stawała się gwarantem wizji wolnego, zjednoczonego kraju. W okresie romantyzmu była często podejmowanym tematem literackim i artystycznym jako wyraz idei związanych z walką o niepodległość, a następnie z problematyką społeczną i narodowościową, wynikającą z historycznych uwikłań polsko-ukraińskich[98]. Do literatury wprowadził Wernyhorę Seweryn Goszczyński[99], który uczynił z niego „apostoła przymierza" między Polską a Ukrainą, „wskazując na konieczność jedności pomiędzy „najstarszym bratem – Polską" i „młodszą" Ukrainą, będące jednocześnie „matką, wspólną ojczyzną"[100]. Przytaczana przez wielu romantyków postać legendarnego śpiewaka, w twórczości Juliusza Słowackiego (*Beniowski*), *Sen srebrny Salomei* (1844), a następnie Stanisława Wyspiańskiego (*Wesele*, 1901) została wykreowana na przybyłego z zaświatów proroka głoszącego zmartwychwstanie Polski i wodza nawołującego lud do walki.

Tak interpretowana postać Wernyhory stała się tematem licznych dzieł, przede wszystkim malarskich o tematyce narodowościowej. Pomimo jednak głęboko patriotycznej wymowy zrozumiałej dla społeczeństwa polskiego, temat ten, wskutek podkreślania jego ludowego pochodzenia, nie był tak dosłowny, jak np. symboliczne wyobrażenia zniewolonej Polski, dzięki czemu wymykał się spod kontroli cenzury zaborców. Sięganie do tradycyjnej tematyki i ikonografii kresowej stawało się pretekstem do wyrażania politycznych programów zjednoczeniowych. Znalazło to odbicie szczególnie w polskiej prasie jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku, w okresie wzmożonej działalności narodowo-wyzwoleńczej, w bogato ilustrowanych artykułach o lirnikach i teorbanistach z Ukrainy i Wołynia. Spośród najciekawszych prac malarskich podejmujących ten temat możemy wymienić obraz Leona Kaplińskiego (1826–1873) z 1855 roku, utrzymany w duchu romantycznych gawęd

[94] Lira korbowa – instrument smyczkowy popularny w dobie średniowiecza i renesansu, szczególnie wśród wędrownych pieśniarzy; jej forma była odmienna w różnych krajach, w Polsce i na Ukrainie kształtem przypominała futerał skrzypiec.

[95] Teorban – nazywany pańską bandurą, instrument strunowy szarpany z grupy chordofonów, pochodny ukraińskiego ludowego instrumentu – bandury; popularny w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII i XIX w. Na Ukrainie był uznawany za instrument narodowy.

[96] Często była ona interpretowana jako wnuczka legendarnego Bojana.

[97] Kazimierz Pochwalski, *Lirnik*, 1885, olej, płótno, w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, reprod. za; „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 200, s. tytułowa (il.).

[98] Makowski S.: *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*. Warszawa 1995, s. 45.

[99] Seweryn Goszczyński (1801–1876), romantyczny pisarz i poeta reprezentujący szkołę ukraińską polskiej poezji romantycznej; autor wierszy oraz powieści (*Zamek kaniowski*, *Król zamczyska*), uczestnik powstania listopadowego 1830–1831, działacz społeczny, czołowy członek grona mesjanistycznego Antoniego Towiańskiego.

[100] Okoń W.: *Alegorie narodowe*…, s. 75.



Michał Elwiro Andriolli, Lirnik ukraiński*, 1877, rysunek; reprod. za: Wiercińska J.:* Andriolli. Opowieść biograficzna. *Warszawa 1981, il. 84, nlb.*

szlacheckich[101]. Malarska kompozycja przedstawia pełną niepokoju scenę wieszczenia. Siedzący na skale siwobrody Wernyhora, ubrany „po chłopsku" w białą koszulę, serdak i spodnie wpuszczone w wysokie buty, wyobrażony został w dynamicznej pozie, kiedy ze skupioną, pełną powagi twarzą i z uniesioną ku górze ręką opowiada coś niezwykle ważnego i przejmującego. Z zaciekawieniem i w skupieniu, ale też w smutnej zadumie słuchają go dwaj stojący obok mężczyźni w polskich strojach szlacheckich. U stóp starca siedzi młoda dziewczyna ubrana w białą koszulę i ukraiński gorset, ze sznurami korali na szyi i kwiatami wplecionym w misternie upięte włosy. Zasłuchana, pełna dziwnego smutku, delikatnie trąca struny leżącego obok niej teorbanu. Artysta stworzył przejmującą, parateatralną kompozycję, w której z ciemnej przestrzeni obrazu wydobył postać prorokującego Wernyhory z towarzyszącą mu dziewczyną za pomocą punktowego, nienaturalnego, jak gdyby pochodzącego z innego świata światła.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX stulecia temat lirnika kilkakrotnie podejmował wybitny polski rysownik i ilustrator Michał Elwiro Andriolli (1836–1893). Nie stosował on rozbudowanych kompozycji, jak w przypadku płótna Kaplińskiego, lecz skupiał swoją uwagę na postaci lirnika wyobrażanego jako brodaty starzec lub młody mężczyzna, ubrany w prosty, chłopski strój. Dodatkowo, zgodnie z ludową tradycją, często przedstawiał towarzyszącego mu małego chłopca-przewodnika, który siedzi u jego stóp zasłuchany w graną melodię (*Lirnik ukraiński*, 1877, *Pieśniarz wędrowny*, 1882). Rysunki Andriollego mają raczej charakter etnograficznego zapisu pieśniarskiej tradycji niż symbolicznej opowieści o ludowym profecie, podobnie jak obraz olejny Hipolita Lipińskiego z 1876 roku[102]. Najbardziej ekspresyjne wyobrażenie pieśniarza-profety autorstwa wspomnianego rysownika, któremu można przypisać symboliczne znaczenie, pochodzi z 1880 roku. Na tle złowieszczoczarnych skłębionych chmur artysta przedstawił siedzącego na skałach potężnego mężczyznę o ciemnych



Michał Elwiro Andriolli, Pieśniarz wędrowny*, 1882, rysunek; reprod. za: Wiercińska J.:* Andriolli. Opowieść biograficzna. *Warszawa 1981, il. 82, nlb.*

włosach i brodzie rozwianej przez porywisty wiatr. Z przyciętymi oczami, z pełną powagi i skupienia twarzą wygrywa on melodię na lirze korbowej. Nie jest to jednak wesoła ludowa melodia, lecz pieśń mająca w sobie jakąś potężną, profetyczną siłę, którą personifikuje burzowa, pełna grozy sceneria. Przez zastosowanie niskiej perspektywy artysta uzyskał spotęgowane wrażenie monumentalności postaci lirnika, a przede wszystkim dramaturgii całej sceny. Podobny, pełen ekspresji i niepokoju nastrój stworzył kilka lat później Jan Matejko (1838–1893) w słynnym dziele *Wernyhora* (1883–1884)[103]. Podobnie jak Kapliński, przedstawił on w rozbudowanej, piramidalnej kompozycji moment wieszczego natchnienia. Jaj centralnym elementem jest potężna, siedząca niczym na wyniosłym tronie postać Wernyhory w biało-czerwonych szatach, z rozwianą siwo-czarną brodą oraz rękami uniesionymi w dramatycznym geście. Jedną, niczym w znaku błogosławieństwa, wskazuje

[101] Leon Kapliński, *Wernyhora,* 1855, olej, płótno, reprod. w: Kwiatkowska M.I.: *Temat Bojana*…, s. 147.

[102] Hipolit Lipiński, *Lirnik*, 1876, olej, płótno, w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki.

[103] Jan Matejko, *Wernyhora*, 1884, olej, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Kompozycja obrazu o charakterze historyczno-symbolicznym, formalnie nawiązująca do prac Kaplińskiego i Andriollego, zyskała głęboką wymowę polityczną, wynikającą z narastających w tym czasie ruchów narodowościowych.



Hipolit Lipiński, Lirnik*, 1876, olej, płótno, w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki; reprod. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File-:Hipolit_Lipinski_Lirnik_1876.jpg [dostęp: 10 lipca 2013 r.]*

coś przed sobą, a drugą osłania szeroko otwarte w przerażeniu oczy, które ujrzały to, co nieznane. Nad jego głową wschodzi księżyc niczym oświetlająca go aureola i unoszą się złowróżebnie nietoperze. Jego postać mocno odchyloną do tyłu, jak gdyby spychaną siłą nieznanego wiatru, podtrzymuje młody Kozak. U stóp Wernyhory leży lira korbowa, która zsunęła się podczas wizji z jego kolan. Wokół gromadzą się ludzie: młoda kobieta w narodowym stroju ukraińskim z niezwykłym przejęciem słuchająca słów wieszcza, pełen zadumy polski szlachcic notujący proroctwa, kilku Ukraińców z niepokojem spoglądających na natchnionego starca i ponura postać popa. Wzrok tego ostatniego skierowany jest na małego siedzącego u stóp Wernyhory chłopca. Odziany w jasną siermięgę obejmuje ramionami ryngraf z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej. Jako jedyny sprawia wrażenie spokojnego i nieobecnego, jak gdyby nie był uczestnikiem tej pełnej grozy sceny. Pełen łagodnej zadumy, ufnie spogląda w kierunku widza. Ze znanych dzieł przedstawiających Wernyhorę obraz ten posiada najbardziej rozbudowaną i przejrzystą symbolikę. Matejkowskie dzieło powstało w okresie pogarszających się stosunków polsko-ruskich, wynikających z antypolskiej polityki Rosji, walki carskiego prawosławia z unitami na Podlasiu i Chełmszczyźnie, a także szerokiej działalności panslawistów[104]. Badacze twórczości Matejki wskazują, że dzieło przedstawiające legendarnego ukraińskiego barda stało się wymownym komentarzem artysty do ówczesnej sytuacji politycznej Polski i Ukrainy[105]. Wernyhora w biało-czerwonej szacie jest alegorią „starej" przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, a ubrany w białą szatę chłopiec to uosobienie odradzającej się „nowej" Polski. Źródłem jej siły są wartości religijne, moralne i etyczne, które symbolizuje maryjny ryngraf trzymany przez chłopca. Wartości te, jak również błogosławiąca dłoń Wernyhory – „starej" Polski, będą bronić ją przed carską przemocą, którą symbolizują leżące u stóp popa noże hajdamackie i knut[106]. Pierścienie na palcu dziecka i Ukrainki zapowiadają pojednanie dwóch zwaśnionych narodów – Polski i Ukrainy. Natomiast leżąca lira jest znakiem ocalonego wspólnego dziedzictwa i tradycji polsko-ukraińskiej. Płótno to stało się w 1901 roku inspiracją dla Stanisława Wyspiańskiego, który w młodopolskim dramacie *Wesele* przedstawił matejkowskiego Wernyhorę ukazującego się z zaświatów Gospodarzowi. Poeta opisuje go jako *dziada z lirą, brodą siwą*, który przybył na wesele na siwym rumaku *z daleka – hen od kresów*, gdzie w *pożarnej łunie*, wśród piorunów szalejącej burzy, pomiędzy trupami poległych, czekał *Bożego znaku* i patrzył *na lud święty, / jako upadał przeklęty, / przekleństwami potępiony: / kiedy ojce klną na synów, / kiedy syny przeklną ojce, / takie jęczące ogrojce / łez krwawiących, łez serdecznych*[107]. Przekazując Gospodarzowi rozkaz zwołania *gromadzkich stanów*, wręcza mu złoty róg, symbolizujący ducha powstańczej walki i zwycięstwa, i prorokuje: *Jutro: wielką tajemnicą*. Motyw Wernyhory pędzącego z lirą w dłoni na siwym koniu najprawdopodobniej został zaczerpnięty z ołówkowego szkicu Jana Matejki z 1870 roku[108]. Podobne przedstawienie możemy również odnaleźć na olejnym, niedatowanym obrazie Jacka Malczewskiego[109].

Kresowy lirnik, uosabiający polską nadzieję na odzyskanie przez zniewolony kraj wolności, stał się w literackim dziele Wyspiańskiego zwiastunem patriotycznego zrywu i walki o niepodległość, a także symbolem pojednania inteligencji i chłopów. Do motywu Wernyhory Wyspiański powrócił również w twórczości malarskiej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajdują się dwa szkice będące projektami witraża przeznaczonego do prezbi-

[104] Panslawizm – ruch kulturalno-polityczny powstały w Czechach na początku XIX w. dążący do wyzwolenia, a następnie zjednoczenia politycznego, gospodarczego i kulturalnego Słowian. Ideę panslawizmu popierała carska Rosja, pragnąc w ten sposób realizować swoje imperialne interesy wobec narodów o słowiańskim pochodzeniu, nieposiadających własnej organizacji państwowej. Propagatorzy panslawizmu zakładali potrzebę powstania Wielkiego Związku Wszechsłowiańskiego z carem rosyjskim sprawującym władzę absolutną.

[105] Pencakowski P.: *Przepowiednie Jana Matejki*. „Rocznik Krakowski" 1986, t. 52, s. 77–86; Słoczyński H.M.: *Matejko*. Wrocław 2000.

[106] Knut – bat używany do chłosty w carskiej Rosji.

[107] Wyspiański S.: *Wesele*. Warszawa 1930, s. 117–127, akt 2, scena 24.

[108] Jan Matejko, *Baśń o Wernyhorze*, 1870, szkic ołówkowy, w zbiorach prywatnych.

[109] Jacek Malczewski, *Wernyhora*, niedat., olej, płótno, w zbiorach prywatnych, zob. Dom aukcyjny Agra-Art [online]. [dostęp: 10 lipca 2013 r.]. Dostępny w internecie: http://artyzm.com/obraz.php?id=4886.



Michał Elwiro Andriolli, Lirnik*, 1880, drzeworyt; reprod. za: premium „Tygodnika Powszechnego" za II kwartał 1880 r.*



Jan Matejko, Wernyhora*, 1883–1884, olej, płótno; w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK-II-a-433; reprod. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matejko_Wernyhora.jpg [dostęp: 10 lipca 2013 r.]*

terium katedry wawelskiej[110]. Postać starego ukraińskiego lirnika z lirą korbową w dłoniach miała zostać umieszczona pomiędzy innymi legendarnymi i historycznymi postaciami z dziejów Polski. Postacią Wernyhory zainteresował się również Artur Grottger (1837–1867), który zamierzał przedstawić ukraińskiego lirnika na stronie tytułowej do kartonów *Roxolania*[111]. Była to ostatnia, niezrealizowana część cyklu patriotycznych grafik, ukazująca polskie walki niepodległościowe. Tworzyły ją *Polonia*, przedstawiająca powstanie styczniowe w Królestwie Polskim w 1863 roku (1863–1865), oraz *Lithuania*, upamiętniająca walki powstańcze na „ziemiach zabranych", czyli na Litwie i Białorusi (1864–1866). Ostatnia część, *Roxolania*, miała zostać poświęcona walkom na Rusi. Nie dziwi zatem idea przedstawienia postaci Wernyhory prorokującego walki i zjednoczenie ziem polskich i ruskich (ukraińskich).

Ciekawą interpretację wernyhorowskiego motywu możemy odnaleźć w akwareli Stanisława Kaczora-Batowskiego (1866–1946) zatytułowanej *Kompozycja alegoryczna z Wernyhorą...*[112]. Na tle górskich szczytów wyobrażony został stary, brodaty lirnik z lirą korbową zawieszoną u szyi. Romantyczna, symboliczna sceneria staje się miejscem dziejowego, transcendentalnego objawienia. Podobnie jak w matejkowskim dziele, Wernyhora unosi rękę w geście błogosławieństwa, objawiając swoje prorocze wizje. Utrwalają je za pomocą słowa i obrazu dwaj siedzący u jego stóp romantyczni artyści – Adam Mickiewicz i Artur Grottger. Postać ukraińskiego lirnika jawi się tutaj jako profeta objawiający artystom-wieszczom narodowym wizję przeszłości i przyszłości Polski, który daje im natchnienie do przesiąkniętej patriotyzmem narodowej twórczości. Wprowadzenie do ikonografii Wernyhory postaci spisujących profetyczne wizje lirnika formalnie nawiązuje do dzieła Matejki, w którym artysta przedstawił polskiego szlachcica, Nikodema Suchodolskiego, starostę korsuńskiego, notującego wieszcze słowa[113].

Wśród znanych wyobrażeń lirnika-wizjonera ważne miejsce zajmują również ilustracje do wspomnianych wyżej romantycznych dzieł literackich. Najbardziej znaną jest grafika Michała Elwiro Andriollego wykonana do jubileuszowego wydania *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1879). Wyobraża ona ślepego gęślarza z harfą przewieszoną przez ramię i kijem, którym wytycza sobie drogę, tulącego do siebie przerażonego chłopca-przewodnika. Podążają oni przez pobojowisko pełne martwych ciał. Na-

[110] Stanisław Wyspiański, *Wernyhora*, 1900 i 1902, projekt witraża, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

[111] Bołoz Antoniewicz J.: *Grottger*. Kraków–Lwów 1910, s. 473–474.

[112] Stanisław Kaczor-Batowski, *Kompozycja alegoryczna z Wernyhorą...*, akwarela, gwasz, papier, w zbiorach prywatnych, zob. Dom aukcyjny Agra-Art [online]. [dostęp: 10 lipca 2013 r.]. Dostępny w internecie http://artyzm.com/obraz.php?id=8596.

[113] Do postaci tej pozował Matejce Marian Gorzkowski.



Kazimierz Ostrowski, Lirnik ukraiński*, 1879, projekt rysunkowy; reprod. za: „Kłosy" 1879, nr 721, s. 261*

strój niepokoju wprowadza burzowe, ciemne niebo i silny wiatr targający brodę i szaty starego gęślarza. Do grafiki tej nawiązał Jacek Malczewski, wykonując w akademizującej konwencji olejne płótno *Za późno z pieśnią*[114]. Obraz ten opisywał „Tygodnik Ilustrowany": „Na polu porosłem bujnem ostem, leży powalony trup nagi, a nad nim stoi ślepy pieśniarz z młodym przewodnikiem. Zorza wieczorna oblewa niebo i ziemię różowym blaskiem, a z dala widać płonące stosy czy też dopalające się zgliszcza grodu. Przewodnik i pieśniarz zatrzymali się przerażeni, a starzec z boleścią podnosi głowę do góry, jakby wymawiając niebu wiekuiste nędze tej ziemi"[115]. Myśl obrazu, zgodnie z interpretacją autora artykułu, odnosi się „do tajemniczej potęgi pieśni, która dawała zwycięstwo, i dlatego to lirnik spóźnił się z pieśnią, bo urodzajne niegdyś niwy porosłe są ostem zamiast zboża, bo zburzone miasto się dopala, a umarłych nic wskrzesić nie zdoła".

W późniejszym obrazie Jacka Malczewskiego noszącym tytuł *Derwid* (1902), inspirowanym innym romantycznym dziełem, *Lillą Wenedą* Juliusza Słowackiego, malarz przedstawił portret siwowłosego, natchnionego starca, króla Wenedów, który dzięki magicznej, złotostrunnej harfie mógł poznać tajemnice przyszłości[116].

Poetycka legenda Bojana znalazła również odzwierciedlenie w twórczości rodzimych rzeźbiarzy. W przeciwieństwie do malarstwa rzeźbiarska postać śpiewaka stawała się przede wszystkim uosobieniem prawdziwej, wiecznej i niezniszczalnej poezji, która, jak pisał Roman Zmorski, wygnana przez klasyków „z wyższego narodowego życia (…), uciekła się między gmin, szukając tam przytułku"[117].

Pierwszym znanym artystą, który inspirował się jego postacią jeszcze w latach pięćdziesiątych XIX wieku, był Wojciech Święcki (1823/1827–1873)[118]. Znane są jego dwie rzeźbiarskie wersje „galicyjskiego lirnika" wyobrażające brodatego, ślepego starca z popularną wówczas jeszcze na wsiach galicyjskich lirą korbową, któremu towarzyszy chłopiec. Jedna z kompozycji potraktowana została rodzajowo, z realizmem w oddaniu „prawdy charakteru i akcesoriów wiejskiej codzienności"[119]. Lirnik, który przysiadł na skale, kładąc u swych stóp baranicę, przedstawiony został w ówczesnym codziennym stroju chłopskim: długiej sukni przepasanej w pasie krajką i łykowych łapciach, z wysoko wiązanymi sznurkami na łydkach. Temat lirnika w ujęciu rodzajowo-ludowym odnaleźć możemy również na dwóch lubelskich nagrobkach z początku XX stulecia, autorstwa Władysława Barwickiego (1865–1933)[120]. Bardziej poetycki charakter otrzymał projekt nagrobkowego pomnika Antoniego Malczewskiego (1793–1826), wykonany w 1879 roku przez Stanisława Kazimierza Ostrowskiego (1879–1947)[121]. Powtórzył on zasadniczo schemat kompozycyjny pracy Święckiego, nadając jej jednak większą ekspresję przez zdynamizowanie postaci o włosach i szatach targanych wiatrem. Artysta wprowadził równocześnie dodatkowo motyw oplecionego bluszczem krzyża, na którego szczycie przysiadł orzeł. Maria Kwiatkowska w kompozycji Ostrowskiego dostrzegła zobrazowanie słów przytaczanego już tekstu Kazimierza Wójcickiego: „Lirnicy są pobożni wielce. Jeżeli na cmentarzu wiejskim ma który kogo z rodziny lub przyjaciół, to nie oczekując od nikogo datku, siada na mogile bezludnego cmentarza i wygrywa na lirze przyśpiewując pieśń żałobną, na pociechę zmarłej duszy (…). Nic nie może być więcej rzewnego, jak w owej chwili ten śpiewak. W ciszy cmentarnej, wpośród szumu tylko drzew, co tę ustroń śpiących snem wieczystym okala, dźwięk liry i śpiew drżący starca, wywołać musi w każdej dusz czującej głęboki, pełne rzewności wzruszenie"[122]. Jednak

[114] Jacek Malczewski, *Za późno z pieśnią*, 1879, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

[115] Autor recenzji doszukuje się inspiracji Malczewskiego głównie w dziełach Słowackiego: *Lilli Wenedzie*, *Królu-Duchu*, a także w postaci antycznego poety Homera, zob. *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie*. „Tygodnik Ilustrowany" 1879, nr 186, s. 35.

[116] Jacek Malczewski, *Derwid*, 1902, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

[117] Zmorski R.: *Domowe wspomnienia i powiastki*. Warszawa 1853. Niebieski płaszcz. Ostatni lirnik warszawski, s. 153–154.

[118] Wojciech Święcki, *Galicyjski lirnik*, ok. 1850 i 1895, rzeźba, reprod. w: Kwiatkowska M.I., *Temat Bojana*…, s. 147.

[119] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 149.

[120] Władysław Barwicki (1865–1933), nagrobki Henryka Korczaka Swaryczewskiego (1904) oraz Józefa Sokoli Gałczyńskiego (1909) na cmentarzu przy ul. Lipowej w Lublinie, zob. Kondrasiuk G.: *Sztuka rzeźbiarska w Lublinie* [online]. *Leksykon Lublin*. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN [dostęp: 12 maja 2014 r.]. Dostępny w internecie: http://teatrnn.pl/leksykon/node/107/sztuka_rze%C5%BAbiarska_w_lublinie.

[121] Kazimierz Ostrowski, *Lirnik ukraiński*, 1879, projekt rysunkowy, reprod. w: „Kłosy" 1879, nr 721, s. 261.

[122] Wójcicki K.: *Lirnicy*…, s. 96–97.



Michał Elwiro Andriolli, Ślepy gęślarz*, 1878, rysunek do powieści Józefa I. Kraszewskiego* Stara baśń. *Wyd. 2. Warszawa 1879, s. 379*

w nagrobku tym, podobnie jak w opisywanym w niniejszym artykule pomniku, lirnik stał się przede wszystkim ucieleśnieniem narodowej, patriotycznej twórczości upamiętnianych romantycznych poetów. Ta interpretacja znajduje potwierdzenie w innych rzeźbiarskich pracach, przede wszystkim w projektach monumentu Adama Mickiewicza dla Krakowa. W znanym jedynie z opisu projekcie z 1882 roku na pomnik trzech polskich poetów romantycznych Mickiewicz miał zostać wyobrażony w momencie, gdy uderza „w gęśle sennego na mogile Bojana"[123]. W projektowanej dwa lata później przez Ludwika Kucharzewskiego (1838/1842–1889) grupie cokołowej mickiewiczowskiego pomnika autor przedstawił starca z teorbanem wśród dzieci, symbolizującego „wpływ pieśni na młodość i lud"[124]. Również w ostatecznej realizacji monumentu dłuta Teodora Rygiera (1841–1913) w alegorycznej grupie *Nauka*[125] został wyobrażony ukraiński lirnik z towarzyszącym mu chłopcem, choć jego atrybut – lirę, trzyma postać *Poezji* z innej cokołowej kompozycji. Towarzyszące lirnikom dzieci, zasłuchane w ich słowa, w kompozycji Kucharzewskiego i Rygiera wydają się być dosłownym ucieleśnieniem młodych pokoleń, czerpiących nauki od swych przodków, poszukujących tradycji oraz historycznych opowieści w pieśni i poezji.

Najbardziej znanym rzeźbiarskim zobrazowaniem bojanowskiej legendy, a zarazem najciekawszym pod względem formalnym i artystycznym dziełem jest opisywana statua Piusa Welońskiego z 1882 roku. Z całą pewnością artysta, komponując rzeźbiarską grupę, inspirował się licznie powstającymi w tym czasie dziełami obrazującymi ludowego barda. Siedzący na ziemi lub skale brodaty lirnik, często ze wspartym na kolanach instrumentem muzycznym, był popularnym układem kompozycyjnym, wykorzystanym m.in. we wspomnianym obrazie Leona Kaplińskiego oraz rysunkach Michała Elwiro Andriollego. Ociemniały pieśniarz, podobnie jak w większości realizacji plastycznych, przedstawiony był z chłopcem pełniącym rolę jego przewodnika. Już w latach pięćdziesiątych XIX wieku Wojciech Święcki w swojej rzeźbie ukazał lirnika prowadzonego przez bosego chłopca, a kilkanaście lat później motyw ten powtórzyli Andriolli i Jacek Malczewski w ilustracjach zainspirowanych *Starą baśnią* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Często postać dziecka pełniła też rolę słuchacza siedzącego u stóp lirnika, z opartą o jego kolana głową, zasłuchanego w słowa proroczej pieśni. Czasami jego zadumany wzrok skierowany był w stronę widza, jak w rysunkach Andriollego czy w matejkowskim *Wernyhorze*, jak gdyby skłaniając go do wspólnego, uważnego słuchania. Taką właśnie kompozycję zastosował w swojej rzeźbie Weloński. Pozycja chłopca siedzącego na zgiętej nodze mogła zostać zainspirowana bezpośrednio rysunkiem Andriollego z 1877 roku, a układ jego ramion wspartych na kolanach ociemniałego towarzysza – inną kompozycją tego artysty, powstałą pięć lat później. Oblicze starca o długich, siwych włosach i bujnej brodzie układającej się w dwa kosmyki przypomina wspomniany już rysunek Andriollego z 1882 roku i obraz Malczewskiego. Najczęściej wędrowny grajek wyobrażany był z popularną jeszcze w XIX-wiecznych wsiach lirą korbkową, choć Andriolli w *Pieśniarzu wędrownym* i w kompozycji *Ślepy gęślarz stanął we wrotach...* umieścił tradycyjną lirę. Z wyobrażeniem tym zerwał Weloński, przedstawiając, podobnie jak Andriolli w ilustracji do *Starej baśni*, Bojana z harfą. W ten sposób wyraźnie nawiązał do tradycyjnej ikonografii personifikacji *Poezji*, wyobrażonej np. przez Rygiera na cokole mickiewiczowskiego pomnika w Krakowie. Przyglądając się licznym wymienionym realizacjom tego tematu, zasadniczym elementem wyróżniającym krakowską grupę jest strój przedstawionych postaci. Weloński zrezygnował ze stylizowanego ubioru typowego dla chłopa kresowego, w postaci długiej sukmany przepasanej w pasie krajką, płaszcza i wysokich butów. Przedstawił Bojana w strzępach skórzanego odzienia odsłaniającego jego tors i ramiona oraz łykowych łapciach, wysoko sznurowanych na łydkach. Podobnie towarzyszący mu chłopiec odziany jest jedynie w krótką, skórzaną przepaskę zawiązaną sznurem na biodrach, co nasuwa skojarzenia z wyobrażeniami antycznych pieśniarzy. Ta „antykizująca" stylistyka postaci o misternie opracowanej anatomii zastosowana została po raz pierwszy przez Malczewskiego w przytaczanej kompozycji olejnej z 1879 roku zatytułowanej *Za późno z pieśnią*. Ciekawym elementem łączącym te dwa dzieła jest także przyozdobienie głowy pieśniarza wieńcem z gałązek dębo-

[123] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 150; Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie*. Kraków 1999, s. 38.

[124] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 150; Król A.: *Ilustrowane dzieje pomnika*…, s. 38.

[125] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 150; Teodor Rygier, *pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie*, 1887.



Antonina Rożniatowska, Wajdelota*, 1881, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. nr inw. II-rz-269; reprod. za: Król. A.:* Rzeźba polska XIX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków 2004, s. 111*



Natalia z Tarnowskich Andriolli, Grajek wioskowy*, 1891; reprod. za: „Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 86, s. 128*

wych, który w ikonografii od starożytności symbolizował chwałę zwycięzcy, a przede wszystkim sławę natchnionego artysty. Wyraźne podobieństwa mogą wskazywać na możliwość zaczerpnięcia inspiracji przez Welońskiego z tej wcześniejszej malarskiej kreacji.

Dzieło Welońskiego zyskało wielki rozgłos w kraju i zagranicą, znajdując wielu naśladowców. W 1885 roku na salonie towarzystwa Zachęty Piotr Mularski (1865–1887) zaprezentował wielką kompozycję *Ostatni Wajdelota* (*Lirnik*)[126], który zasadniczo powtarzał formalnie dzieło Welońskiego. Praca ta zyskała jednak nową wymowę – pesymistyczną wizję przyszłości. Mularski wyobraził samotną postać słowiańskiego Wajdeloty „idącego z lutnią swą naprzeciw tłumom", który uosabiał odchodzącą i ginącą bezpowrotnie tradycję i kulturę, niepielęgnowaną przez młode pokolenia[127]. Wizję tę zawarł w swojej pracy *Zgon Wajdeloty* także Stanisław Roman Lewandowski (1859–1940)[128], rzeźbiąc konającego pieśniarza, ostatniego piewcę minionych wielkich czasów wolności. Lewandowski powrócił kilkanaście lat później do bojanowskiej ikonografii, przedstawiając starego barda symbolizującego „muzykę swojską" w rzeźbiarskiej grupie zdobiącej gmach warszawskiej Filharmonii. Spośród najciekawszych wyobrażeń legendarnego lirnika można również wspomnieć popiersie wykonane w 1881 roku przez Antoninę Rożniatowską (1860–1895)[129], zainspirowane dziełem Mickiewicza, ale przede wszystkim rysunkami Andriollego. Inna XIX-wieczna rzeźbiarka, Natalia z Tarnowskich Andriolli (ur. 1860) kilkakrotnie powracała do tematu ludowego pieśniarza. W 1890 roku wystawiła w Paryżu i Berlinie popiersie *Lirnik*[130], a rok później na berlińskiej wystawie statuę *Grajek wioskowy*[131] Szczególnie ciekawą jest druga kompozycja, wyraźnie inspirowana dziełem Welońskiego w przedstawieniu ascetycznej, siedzącej postaci grajka, odzianego w skórę odsłaniającą tors oraz wysoko wiązane łykowe kapcie. Widoczny jest również wpływ dzieła Lipińskiego i rysunków Andriollego w ukazaniu siedzącego grajka z lirą korbową na kolanach.

Na podstawie tych rozważań rzeźbę Welońskiego możemy odczytywać w różnoraki sposób. Była ona przede

[126] Piotr Mularski, *Lirnik*, 1885, rzeźba, w zbiorach Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; Gerson W.: *Malarstwo i rzeźba na wystawie Towarzystwa sztuk pięknych i salonie Krywulta.* „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 198, s. 250; Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 151.

[127] Gerson W.: *Malarstwo i rzeźba na wystawie*…, s. 250.

[128] Stanisław Roman Lewandowski, *Zgon Wajdeloty*, 1883, rzeźba, reprod. w: Kwiatkowska M.I., Temat Bojana…, s. 151.

[129] Antonina Rożniatowska *Wajdelota*, 1881, rzeźba, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

[130] *Nasi artyści za granicą*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne"1896, nr 10, s. 118.

[131] „Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 86, s. 124, 128 (il.); *Nasi artyści*…, s. 118.

wszystkim symbolem „nierozerwalnej łączności, dziejowej i duchowej, która najodleglejszych części dawnej Rzeczypospolitej spajać nigdy nie przestaje", pamiątką wielkiej potęgi zjednoczonych niegdyś ziem polskich i ukraińskich „znojem i krwią [przodków] okupioną", na co wskazują słowa dziękczynne krakowskich władz, skierowane w 1904 roku do fundatora pomnika Konstantego Wołodkowicza[132].

Poświęcenie pomnika pamięci Bohdana Zaleskiego stało się wyrazem hołdu złożonego wybitnemu poecie kresowemu, ale przede wszystkim jego twórczości – na wskroś narodowej, czerpiącej inspirację z polsko-ukraińskiej tradycji ludowej. Potwierdza to wspomniany projekt pomnika, w którym dla upamiętnienia innego poety tzw. szkoły ukraińskiej, Antoniego Malczewskiego, Kazimierz Ostrowski podjął podobny temat ikonograficzny. Sama postać Bojana stawała się uosobieniem czystej, wiecznej i niezniszczalnej poezji słowiańskiej. Jednocześnie uzyskiwała wymowę patriotyczną przez wyobrażenie proroka przepowiadającego odzyskanie niepodległości i „zmartwychwstanie Polski w granicach przedrozbiorowych"[133]. Postać małego chłopca zasłuchanego w pieśń lirnika, podobnie jak w matejkowskich kompozycjach, możemy wówczas interpretować nie tylko jako wyobrażenie kolejnych pokoleń czerpiących inspirację z nauk przodków, stających się kontynuatorami i opiekunami narodowej tradycji, ale też jako uosobienie przyszłej wolnej i zjednoczonej Polski.

Maria Kwiatkowska w wizerunku Bojana odnajduje podobieństwo do fizjonomii sędziwego Zaleskiego, który podobnie jak antyczny Homer i legendarny bard ukraiński pod koniec życia stracił wzrok[134].Taki zabieg mógł posłużyć rzeźbiarzowi jako utożsamienie tych dwóch postaci w celu podkreślenia roli poety noszącego miano „nowego Bojana", zasłużonego w szerzeniu tradycji i sztuki narodowej. Analogicznie postępował Jan Matejko, który na swoich płótnach postaciom szczególnie zatroskanym o los Polski, jak Piotr Skarga, Stańczyk czy Wernyhora, nadał własne rysy twarzy. Bohdan Zaleski, uczestnik powstania listopadowego, odznaczony Krzyżem Virtuti Militari, poseł na sejm powstańczy oraz redaktor pisma patriotycznego „Nowa Polska", był czynnym członkiem polskiej emigracji w Paryżu działającej przy Towarzystwie Demokratycznym Polskim. Cała jego poezja była przesiąknięta była kultem polskiej historii i kultury, propagowała też ideę panslawizmu opartego na federacyjnej strukturze Pierwszej Rzeczypospolitej oraz Kościoła katolickiego. Dlatego też możemy przypuszczać, że Weloński. chcąc podkreślić to zaangażowanie poety w życie polityczne oraz jego troskę o przyszłość kraju zawartą w bogatej twórczości, uwiecznił w posągu oblicze tak ważnego bohatera sztuki narodowej, symbolu walki o polskość i jedność, jakim był w dobie romantyzmu legendarny lirnik.

From the History of Kraków Monuments – *Boyan* of Planty Park

One of the most interesting monuments in Planty Park is located in its east part, in the Florianka Garden, between the exits of Sławkowska and Floriańska Streets. The bronze sculpture (covered with green patina) was created by a Warsaw sculptor Pius Weloński (1849–1931) in his studio in Rome. Known as *Boyan*, and sometimes also called The *Harpist*, this work commemorates a Polish poet, one of the founders of the Ukrainian Poetic School, Bohdan Józef Zaleski (1802–1886).

The monument in Planty Park representing Boyan (the legendary, prophetic Ukrainian bard), is quite unimposing in terms of spatial composition, and is actually a copy of an earlier work by its author, Pius Weloński. The original version, a plaster or bronze cast, was executed already in 1882, in the artist's studio in Rome. It was put on display in 1883 at two international exhibitions in Paris and Rome, and was enthusiastically received by foreign art critics, which was reflected in numerous reviews, especially in the French press. However, the greatest form of recognition for the artist was the fact that his piece was chosen to be displayed in the 'hall of glory' – the rotunda showcasing the top masterpieces at the Roman exhibition. It was probably that flood of praise that encouraged the artist in the mid-1880s to produce two faithful replicas of the statue representing the legendary bard, one sculpted in white Carrara marble, and the other cast in bronze at Nelly's casting shop in Rome. The stone copy was soon purchased by the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg for the sum of 20 thousand silver roubles. Apart from enriching the Academy's collection, the work also won Weloński the title of professor which was awarded to him by the Academy in 1890 for the masterly execution thereof. Meanwhile, in the autumn of 1886, the bronze sculpture was purchased by Konstanty Wołodkowicz (1828–1909), a gentleman from a family of landed gentry resident in Kresy (Poland's former Eastern Borderlands), who presented it to the City of Kraków as a monument in honour of Bohdan Józef Zaleski. Originally, it was installed on a stone pedestal, in Planty Park, at the exit of Szpitalna Street, near the Freedom Tree, and the obelisk of Florian Straszewski. However, in 1904 it was decided that the monument be moved to its present location, near the swan pond at the exit of Sławkowska Street.

According to local opinions, the new sculpture became 'the most apposite highlight of Kraków's Planty Park'. The general feeling among contemporary critics was that the monument not only commemorated a great poet who had called himself 'the Boyan of his age'; the work was also interpreted as a symbolic, prophetic allegory of Poland's past and present represented, respectively, by the experienced

[132] Adres dziękczynny dla Konstantego Wołodkowicza…

[133] Okoń W.: *Alegorie narodowe*…, s. 7–74.

[134] Kwiatkowska M.I.: *Rzeźbiarze warszawscy*…, s. 150–151.

old man – a songster and lyrist, and the innocent boy – a blind man's guide. It was also often deciphered as 'a sign of Poland's union with Rus', thus becoming a continuation of the Polish unification idea expressed by Tomasz Oskar Sosnowski (1810–1886) in the monument to Jadwiga and Jogaila from 1886, also standing in Planty Park, which was produced to commemorate the quincentenary of Poland's union with Lithuania. The present paper describes the history of one of the most artistically outstanding monuments in Planty Park. It is also an attempt to interpret Pius Weloński's sculpture in terms of its content and formal qualities.