



Il. 1. Cmentarz „Pustki”, Łuzna k. Gorlic, kwatera węgierska. Z tyłu pozostałości „Gentyny”, stan IV 1986 r.

Antoni Kroh

KRAKOWSKIE BRACTWO ARTYSTYCZNO-GROBOWNICZE

W latach 1914-18 działał w Krakowie Wojskowy Urząd Opieki nad Grobami Wojskowymi. Oficjalnie — Kriegsgräberabteilung Krakau. Wedle zgodnych opinii była to jedna z najlepiej pracujących jednostek armii austro-węgierskiej. Służyło tam wielu wybitnych artystów: Polacy—Jan Szczepkowski, Henryk Uziębło, Alfons Karpiński, Stanisław Klimowski, Czech—Adolf Kašpar, Słowak—Dušan Jurkovič, wiedeńczycy—Hans Mayer i Johann Jäger, by wymienić tylko najslawniejszych. Mimo, że służba w Kriegsgräberabteilung traktowana była przez nich jako swego rodzaju azyl, nie marnowali czasu — stworzyli szereg wybitnych realizacji, istniejących do dziś w terenie, nie wiedząc czemu pomijanych w opracowaniach historyków sztuki.¹ Warto przyjrzeć się bliżej tej niecodziennej instytucji artystycznej, choćby z tego powodu, że miała ona znaczenie w procesie krystalizowania się stosunku malarzy i rzeźbiarzy do ludowej tradycji plastycznej.

Działalność krakowskiego wydziału grobownictwa nabrała wyjątkowego znaczenia od maja 1915 roku, kiedy to po słynnej operacji gorlickiej wojska rosyjskie zostały wyparte z linii Tu-

chów-Ciężkowice-Łuzna-Gorlice-Konieczna daleko na wschód, aż po linię Sanu, a następnie jeszcze dalej ku wschodowi; na niezliczonych polach bitew zachodniej Galicji leżało kilkadziesiąt tysięcy trupów austro-węgierskich, niemieckich i rosyjskich, pogrzebanych płytko albo w ogóle nie pogrzebanych. Z oczywistych powodów trzeba było działać jak najenergiczniej i na wielką skalę.

Major Rudolf Broch, dowódca Kriegsgräberabteilung, był niepospolitym organizatorem: jego podkomendni od lata 1915 do jesieni 1918 roku zbudowali w Galicji 365 cmentarzy, bardzo starannie urządzonych. Wiele z nich — to prawdziwe dzieła sztuki.

Przed wszystkim — zgromadził znakomitą kadrę: miał siedmiu architektów, dwóch budowniczych, sześciu rzeźbiarzy, osiemnastu malarzy; stworzył pracownię modelarską, fotograficzną, ogrodniczą, grupy ewidencyjne, geodezyjne, warsztaty kamieniarskie, stolarskie, ciesielskie, tartaki. Jako jedną z pierwszych powołał grupę, której zadaniem było zdobywanie pieniędzy na to ogromne przedsięwzięcie poprzez produkcję i sprze-



II. 2. Cmentarz „Pustki”, Kwatera rosyjska

daż odznak, pamiątek, widokówek, organizowanie kwest. Wiele z tych pamiątek — to dzisiaj rarytasy dla zbieraczy. Szacowano, że w warunkach pokojowych dzieło o takim rozmachu kosztowałoby około pięćdziesięciu milionów koron — ale major Broch nie czekał na fundusze, których nigdy nie byłby uzyskał. Stosując dyskretny przymus, szantażując moralno-patriotyczną frazeologią brał darinowy cement i żelazo z zakładów przemysłowych, drewno z majątków ziemskich. Pracę w terenie wykonywano rękoma jeńców, zgrupowanych w Schlachtfeldaufräumungskommando w Tarnowie. Żołnierze carscy pracowali bezpośrednio przy zwłokach, a Włosi, spośród których było wielu kamieniarzy, rzeźbiarzy i odlewników, wykonywali różne detale, znakomicie współpracując z projektantami. Rodziły się artystyczne przyjaźnie.

Krakowski Kriegsgräberabteilung stanowił interesujące, bo rzadkie, a przecież niezbędne połączenie dobrej organizacji pracy ze swobodą twórczą. Teren Galicji zachodniej (Kriegsgräberabteilung działał po Wisłoce) podzielono na dziesięć „okręgów cmentarnych” (Kriegsgräberbezirk).² Na czele każdego okręgu stał malarz, rzeźbiarz lub architekt, realizujący swe wizje z pomocą dobrze funkcjonujących służb technicznych, a odpowiedzialny pod względem artystycznym m.in. przed... krytyką artystyczną w „Krakauer Zeitung” lub w piśmie fachowym „Kriegergräber”, które ukazywało się w latach 1916-18. Artyści z całego Kriegsgräberabteilung tworzyli ciało doradczo-opiniotawcze, formalnie podległe dowódcy, ale w rzeczywistości prawie niezależne. Major Broch nie miał kompleksu niższości, więc zwyczajnie polegał na zdaniu fachowców.

Tę dobrą robotę można oglądać po dziś dzień. Kto chodził po Beskidzie Niskim i przyległym doń Pogórze, ten z pewnością nie jeden raz widział zapuszczone dziś niemilosierne, ale pięknie zaprojektowane i starannie aż do najdrobniejszych szczegółów wykonane cmentarze. Na przykład w Siedliskach koło Tuchowa jest ich kilka; dwa z nich, mańkio, powstały w ten sposób, że kilkanaście grobów ułożono półkoleście wokół zabytkowej kapliczki, a całość otoczono lekkim ogrodzeniem. Niektóre krzyże wywróciły się i jasne, że nikt ich nie podźwignie — mamy przecież swoje tragedie, swoich poległych, po co więc nam żołnierskie mogiły z wojny, która wydarzyła się tak dawno. Inne

znowu krzyżo wywędrowały i tylko można się domyślać, gdzie, idąc kiedyś przez podgorlicką wieś zauważyłem w podmurówce nowego domu kamienie z austriackiego cmentarza. Gdy szedłem przez tę samą wieś po roku, dom był już pięknie otynkowany, oparkaniony, w ogródku posadzono srebrne świerki, dalej, geografie oraz gipsowego krasnoludka i sam już nie byłem pewien, czy to tu.

W Kriegsgräberabteilung kwitło bogate życie umysłowe, panował zdrowy twórczy ferment, ścierały się różnorakie tendencje artystyczne. Np. pewien artysta-ogrodnik ogłosił drukiem, że na wojskowym cmentarzu najodpowiedniejsze są krzaki czerwonych róż; ich purpura pośród zieleni niechaj będzie symbolem przelanej żołnierskiej krwi. Inny artysta-ogrodnik, przeciwnie, zalecał barwinek, jako nie wymagający pielęgnacji, naturalniejszy w górskim krajobrazie i bardziej skłaniający do zadumy. Barwinek szybko się rozkrzewia, więc po latach opuszczony, zarosnięty cmentarzyk wyglądać będzie romantyczniej, niż w przypadku niepraktycznych róż. Inny znów autor ubolewał, że cyprysy, jakże smętne i cmentarne, nie przyjmą się w surowym karpaccim klimacie.

Była nawet w Krakowie, przeniesiona później do Cieszyna i innych miast, wystawa dokonań, z bardzo starannie wydanym katalogiem pt. „Kunstaustellung der Kriegsgräberabteilung des k. und k. Militärkommandos Krakau. Friedhofsprojekte und Bilde vom Westgalizischen Kampfgebiet”, 1916. Z tej okazji „Krakauer Zeitung” uradowała serca swych czytelników specjalną wkładką z obrazkami, np. *Christusfigur als Krieger idealisiert*, czyli tłumacząc na galicyjską polszczyznę, Chrystus wyidealizowany na wojownika. Wystawę tę sprowadzono również do Berlina, aby mogli ją obejrzeć uczestnicy międzynarodowego sympozjum grobowniczego państw centralnych, zwołanego w 1916 roku przez niemieckie Ministerstwo Wojny. Wystawa miała znaczny rezonans, recenzowały ją obszernie gazety niemieckie, austro-węgierskie, a nawet tureckie. Krakowscy artyści zbierali zaśluzono pochwały.

Ich projekty zostały parokrotnie opublikowane, m. in. w luksusowym albumie „Soldatengräber und Kriegsdenkmale”, wydanym w bardzo solidnej, czarno-żółtej okładce z patriotyczno-militarnymi ozdóbkami.³

Można więc powiedzieć, że twórcy z krakowskiego Kriegsgräberabteilung mieli znakomito warunki do pracy i potrafili je wykorzystać. Ludzie, do których los uśmiechnął się w tak szczególny sposób, mieli niejednokrotnie bogate przedwojenne życiorysy artystyczne. Wymieńmy niektórych.

Henryk Uziembło (ur. 1879) studiował w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, w krakowskiej ASP (u Wyspiańskiego i Axentowicza), następnie w Paryżu, a wreszcie architekturę wewnątrz w Anglii. Był autorem witraży i mozaik w budynku Izby Prze

II. 3. Cmentarz „Pustki”, Kwatera węgierska



mysłowo-Handlowej we Lwowie, projektował salonik muzyczny w słynnym zakopiańskim sanatorium Dluskiego. W roku 1911 miał już niemalą renomę, skoro powierzono mu wykonanie polichromii katedry wawelskiej. Był współzałożycielem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. Zdobył także rozgłos swym udziałem w niebanalnym, trzeba przyznać, przedsięwzięciu: współreżyserował (z Włodzimierzem Tetmajerem) wesele bronowickie...w Wiedniu, wystawione z okazji sześćdziesięciolecia panowania cesarza Franciszka Józefa w 1908 roku. A więc już wówczas folklor wykorzystywano do umajenia uroczystości państwowych; trudno jednak nie pomyśleć, że działo się to w siedem lat po premierze innego „Wesela”, również bronowickiego, i to na dobitkę z udziałem Gospodarza tamtego wesela. Sława, panie Włodzimierzu...Boy okrutnie wykpił tę wiedeńską cepeliadę w „Zielonym Baloniku”.⁴

Uziębło prowadził w Kriegsgräberabteilungu dość sielankowe życie: jego obowiązki polegały głównie na malowaniu słodkawych scen bitwowych oraz widoczków cmentarzy w jesiennej lub zimowej scenerii. Rozprowadzano je po całej monarchii w formie widokówek, zresztą znakomicie wydrukowanych. Ktoś nawet podsunął pomysł, aby takie kolorowe widoczki wysyłano na pamiątkę rodzinom poległych, z adnotacjami w rodzaju: „Mąż Pani leży na tym oto cmentarzyku, miejsce siódme od lewej, rząd trzeci, łączymy wyrazy głębokiego współczucia”, ale rzecz nie doszła do skutku z przyczyn organizacyjnych.

Niebawem artysta zaczął malować sceny legionowe. Znany cykl jego płócien przedstawia zaślubiny Polski z morzem. Zmarł w 1949 roku; nie zdążył więc popróbować socrealizmu.

Jan Szczepkowski, niemal rówieśnik Uziębły (ur. 1878), jako czternastoletni chłopiec rozpoczął edukację artystyczną w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego (późniejsze Liceum Kenara). Uczył się tam w latach 1892-96, a więc u schyłku dyktury Franciszka Neuziła.

Neuzil, Czech, był człowiekiem, z którym życie paskudnie się obeszło. Niezwykle pracowity, pelen jak najlepszej woli, przybył do Zakopanego jako doświadczony nauczyciel przedmiotów artystycznych i dobry organizator. Został pierwszym dyrektorem szkoły, kładł jej podwaliny w pionierskich warunkach. Niektóre dłuta z jego czasów, zdarte do połowy, figurują w inwentarzu szkoły po dziś dzień.⁵ Ogromnie zapracowany, znajdował przecież czas na niebanalne inicjatywy społeczne, np. „publiczną salę rysunkową” czyli bezpłatną naukę rysunku dla wszystkich chętnych. Dyrektorował ofiarnie przez osiemnaście lat w uruchomionej przez siebie szkole, by wreszcie dowiedzieć się z publicystyki Stanisława Witkiewicza, że jest elementem niepożądanym, który czyni więcej złego niż dobrego, gdyż jako nie-Polak nie jest w stanie zrozumieć naszych narodowych aspiracji w sztuce. (Chodziło naturalnie o tzw. styl zakopiański). Dzisiaj, po latach, w projektach Neuziła i Witkiewicza możemy się dopatrzeć niejednej wspólnej cechy. Nie dziwnego: należeli przecież do tej samej epoki. Tylko, że pan Neuzil miał nieszczęście być Czochem — a Czechów w Galicji nie lubiano.

Młody Szczepkowski nie zaraził się grypą zakopiańszczyzny, lecz poszedł własną drogą. Po ukończeniu Szkoły Przemysłu Drzewnego studiował w krakowskiej Akademii, m. in. u Konstantego Laszczki i Jacka Malczewskiego, potem w Paryżu u Augusta Rodina i Antoina Bourdelle'a. Najsłynniejsze jego realizacje powstały już po wojnie, w latach dwudziestych i trzydziestych: płaskorzeźby na gmachu Sejmu i Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie, pomniki Bogusławskiego i Moniuszki przed Teatrem Wielkim w Warszawie i inne; sławę międzynarodową przyniósł mu oltarz *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, rzeźbiony w drewnie, wystawiony w 1925 roku w Paryżu i zakupiony przez rząd francuski (obecnie w kościele w Bourges, replika w warszawskim Muzeum Narodowym). Bardzo charakterystyczny sposób wykonania oltarza (powierzchnia płaskorzeźby pozalamywana, składająca się z kanciasto zacinanych, niewielkich płaszczyzn, przypominających kryształki) określił potem na długie lata styl Szczepkowskiego. Francuzi dopatrywali się tu wpływów kubiz-

mu, Polacy — reminiscencji z czasów zakopiańskich, w szczególności nawiązania do podhalańskiej snycerki, zaś niektórzy historycy sztuki na wszelki wypadek podkreślają jedno i drugie.

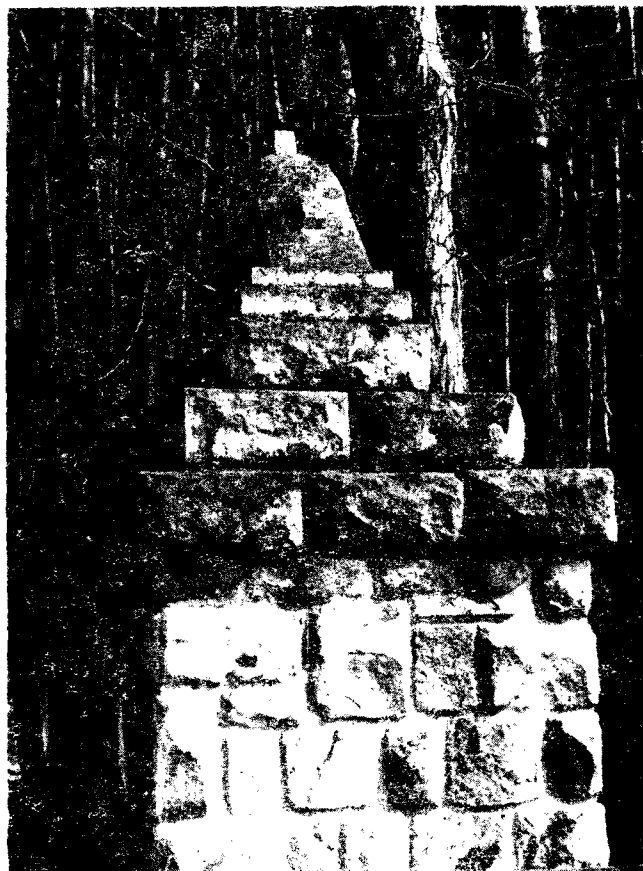
W wyczerpującym monograficznym albumie prac Szczepkowskiego, który koniecznie powinien powstać (dopomina się o to m.in. Halina Kenarowa)⁶, nie może zabraknąć realizacji z czasów służby artysty w Kriegsgräberabteilungu.

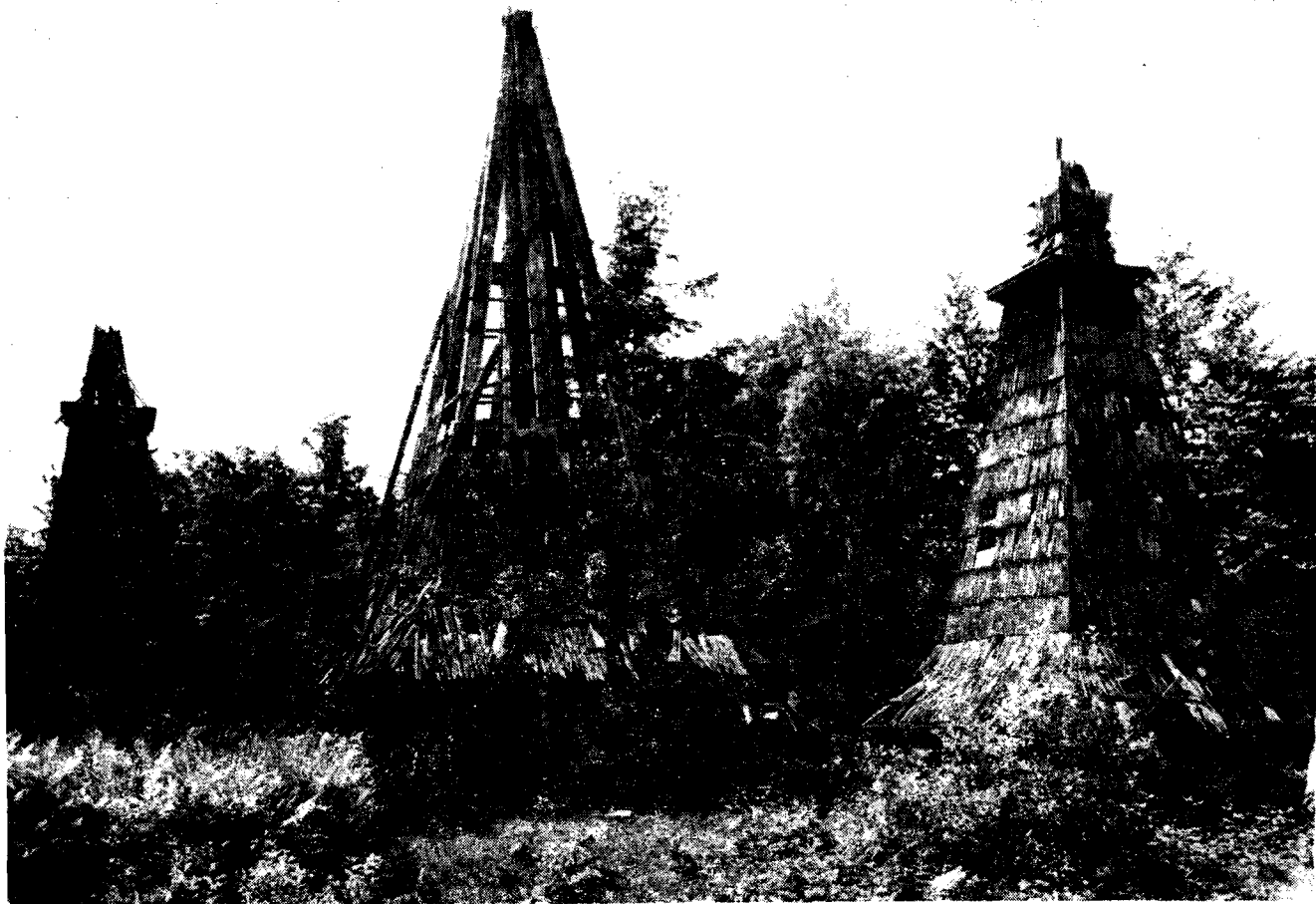
Znalazł się tam, gdy w maju 1915 roku został ciężko ranny w bitwie pod Kraśnikiem i po mozolnej rekonwalescencji uznano go za niezdolnego do służby liniowej. Miał stopień kapitana i odznaczenia bojowe: Verdiciust z mieczami, Militär Verdienstkreutz III klasy oraz tzw. Karola trupa, czyli Carolus Impet Rex. Zaprojektował około trzydziestu cmentarzy, m. in. w Bogoniowicach (najlepiej zachowany), Biesnej, Bobowej, Ostruszy, Zborowicach (dwa). Smutno dzisiaj wyglądają.

Chyba najwybitniejszym jego dziełem z tamtego okresu (wykonanym wspólnie z Dušanem Jurkovičem) jest cmentarz na górze Pustki koło Łużnej, na północny wschód od Gorlic.

Bitwa o Pustki była jednym z najkrwawszych epizodów operacji gorlickiej w maju 1915 roku. Niewielkie, ale dość strome wzgórze, świetnie umocnione, stanowiło ważny punkt strategiczny i było bardzo trudno do zdobycia. 12 austriacka dywizja piechoty, w której zresztą służyło wielu Polaków, wyparła stamtąd nieprzyjaciela dopiero po rozpaczliwej walce na bagnety. Bitwa przyniosła znaczne straty obydwu stronom: na leśnym cmentarzu znajduje się 829 mogił pojedynczych i 46 zbiorowych. Wyróżniają się kwatery węgierskie — z pomniczkami, zwieńczonymi koroną świętego Stefana (prawdopodobnie Szczepkowski) oraz rosyjska, z potężnym wschodniochrześcijańskim krzyżem, murowanym z kamiennych ciosów. Zbocze, na którym znajduje się cmentarz, pośrodku lekko zakłębione, tworzy jakby amfiteatr, zwrócony ku południowi. Projektanci znakomicie wyko-

Il. 4. Cmentarz „Pustki”. Zwieńczenie bramy wejściowej, proj. Jan Szczepkowski, stan z IV 1986 r.





Il. 5. Cmentarz z I wojny, Rotunda k. Gorlic. „Gontyny” proj. Dušan Jurkovič, stan z 1986 r.

rzystali tę konfigurację i stworzyli dzieło idealnie wkomponowane w krajobraz. U podnóża nastrojowy, kamienno-drewniany płot, jakie widzimy wokół starych, drewnianych kościółków albo cerkiewek galicyjskich. Drewniana bramka, po obu jej stronach kolumny, zwieńczone głowami herosów w szyszakach (Szczepkowski). Gdy ją minimy, znajdziemy się na niewielkim placu. Pierwotnie miał tu stać pomnik autorstwa Szczepkowskiego, ale został odrzucony przez komisję, gdyż miał zbyt wiele polskich symboli narodowych. Z tego i z paru innych powodów już w trakcie robót Szczepkowski został odwołany z Pustek, a w lipcu 1917 roku zakończył służbę w Kriegsgräberabteilung.

Za pomnikiem już tylko strone, lesiste zbocze, a na nim jak okiem sięgnąć proste drewniane krzyże, ścielące się łukowato jak pokosy na łące. Tu i tam między drzewami wiją się ścieżki, eleganckie jak w parku, miejscami przechodzące w romantyczne kamienne schodki, po których pnie się barwinek. Po drodze punkty widokowe, może lepiej byłoby powiedzieć tarasy, majstersztyki kamieniarki.

Stąd już niedaleko, szerokimi schodami, na szczyt. Jeszcze do niedawna stała tam gontyna, projektowana przez Dušana Jurkoviča. Dołem jednopiętrowa kamienna podstawa, bardzo starannie wykonana: ciosy w dwóch kolorach, schodki, tarasy, balustrady. We wnętrzu kaplica z drewnianą rzeźbą, przedstawiającą Chrystusa pod krzyżem. Nad tym wznosiła się wieża, strzelista konstrukcja na planie kwadratu z grubych drewnianych bali, kryta gontem, wysoka na dwadzieścia cztery metry, z wewnętrznymi schodami, wyprowadzającymi na szczyt, skąd można było podziwiać szeroką panoramę.

Latem osiemdziesiątego piątego roku wieża wraz z kaplicą nagle spłonęła.

Cmentarz roztapia się, niknie. Za parę lat zniknie zupełnie. Mogiły przykryje młody las, ziemia wessie wszystko: i te setki zwłok, i wartościowe dzieło sztuki, dzięki nim powstałe. Zostanie tylko tragiczna legenda Pustek, niematerialna lecz obecna, nieczym uśmiech bez kota z dziecięcej książeczki *Alieja w krainie czarów*. Lecz i ona wkrótce się rozplynie. Ścieżki, schodki pozarastano, tarasy spękane, krzyże widać już tylko gdzieniegdzie, częścią stojące, częścią zwalone, Obok pomnika z rzymską płaczką i niemieckim wierszydelkiem leży ich cała sterta, po prostu zbrana w lesie, jak chrust, na podpałkę.

Rzecz naturalna — artyści, ni z tego ni z owego poprzebierani w cesarskie mundury, traktowali swą służbę w Kriegsgräberabteilung jako zło konieczne. Po wojnie rozeszli się, każdy w swoją stronę, i starali się jak najszybciej zapomnieć zmarnowane lata.

Chyba jeden tylko członek owego przedziwnego stowarzyszenia kontynuował po wojnie „twórczość grobowniczą”. To Dušan Jurkovič. Warto mu poświęcić więcej uwagi, gdyż był to artysta niepospolity, a w Polsce jego nazwisko mało komu coś mówi. Przyjrzenie się twórczości Jurkoviča rzuci także ciekawe światło na nasz tzw. styl zakopiański, o którym, zdawałoby się wszystko już napisano.

Jurkovič urodził się w 1868 roku na pograniczu słowacko-morawskim, w miejscowości Turá Lúka koło Myjavy. Studiował architekturę w Wiedniu. Od najwcześniejszych lat pasjonował się sztuką ludową, był pionierem muzealnictwa skansenowskiego; jego „Izba wałaska” we Vsetinie istniała już w rok po za-



Il. 6. Cmentarz z I wojny, Przełęcz Malastowska k. Gorlic. Zwieńczenie „Gontyny” proj. Dušan Jurkovič. Obraz mal. Adolf Kaspar, stan z X 1982 r.

łożeniu sztokholmskiego skansenu. Na wielkiej wystawie etnograficznej w Pradze (1895) zaprojektował i urządził chałupę orawską, cziczmańską i wałaską. Bardzo dogłębnie badał słowacką architekturę chłopską; wyniki swych prac ogłosił w dziele pt. *Práce lidu naseho* (1905—14, także po niemiecku pt. *Słowackische Volksarbeiten*, wyd. A. Schroll, Wien 1905-13). Projektował architekturę drewnianą o cechach regionalnych, m.in. schroniska turystyczne Pustevny w Beskidach Morawskich, obiekty kuracyjne w Luhačovicach i wiele innych. Wielką część jego twórczości stanowiło projektowanie mebli oraz całych wnętrz, inspirowanych sztuką ludową. Zajmował się również konserwacją i przebudową zabytków (m.in. zamek Zbraslav koło Pragi — by wymienić obiekt, często odwiedzany przez Polaków). Podejmował zagadnienie funkcjonalnych i estetycznych osiedli robotniczych (*Jaroměř*, 1906). Był twórcą bardzo płodnym, o szerokich zainteresowaniach.

Do Krakowa trafił jako niespełna pięćdziesięcioletni mężczyzna, człowiek o wybitnej pozycji artystycznej. Mianowano go naczelnym architektem okręgu cmentarnego żmigrodzkiego, który obejmował teren na północ od granicy galicyjsko-węgierskiej (obecna granica polsko-czechosłowacka) między doliną górnej Ropy a górnej Wisłoki po linię Uście Ruskie — Smerekowice — przełęcz Malastowska — Magura — Żmigród. Na tym niewielkim, ale wybitnie rozczłonkowanym terenie Jurkovič zrealizował około trzydziestu cmentarzy. (*Encyklopédia Slovenska* II, Bratislava 1978 liczbę tę podwaja, nie wiem na jakiej podstawie). Ich ogólną koncepcję realizacyjną określił w następujących słowach:

„Podczas gdy moi wieśniacy koledzy zakładali parki, wy-

sypywali ścieżki żwirem, sadzili krzewy i kwiaty, postanowiłem umieścić swoje cmentarzyki w naturalnej krasie dzikiego piękna stoków karpaccich, jak gdyby wytworzyły je tam niewidzialne ręce miejscowej tradycji ludowej.”⁷

Za realizację tego założenia Dušan Jurkovič zebrał wiele pochwał. Nazywano go „poetą drewna”, powtarzano, że jego dzieła odznaczają się „ludoznawczym liryzmem”.

Służba w krakowskim Kriegsgräberabteilungu stanowiła ważny etap rozwoju talentu Jurkoviča. Doświadczenia, zebrane w ciągu czterech galicyjskich lat, artysta umiał znakomicie później wykorzystać. Od tamtych czasów aż do ostatnich miesięcy życia projektowanie pomników, mauzoleów i cmentarzy wojennych stanowiło ważny nurt jego działalności. Mauzoleum słowackiego bohatera narodowego Milana Štefánika, wzniesione w latach dwudziestych według projektu Jurkoviča na górze Bradlo (opodal znanego uzdrowiska Piešťany w południowej Słowacji) do dziś dnia określane jest przez piśmiennictwo słowackie jako „swego czasu najpiękniejszy monument tego rodzaju w środkowej Europie”⁸, mimo że Štefánik nie jest, ogólnie mówiąc, postacią szczególnie wychwalaną przez aktualną czechosłowacką historiografię. Cytowana już „Encyklopédia Slovenska” podaje ciekawą informację, że Jurkovič już w 1943 roku rozpoczął pracę nad projektem przekształcenia terenu bitwy stalingradzkiej w wielki skansen-mauzoleum. Nie wiadomo, czy artysta próbował kontaktować się w tej sprawie z władzami radzieckimi i co mu odpowiedziano (był przecież obywatelem państwa, znajdującego się w konflikcie zbrojnym z ZSRR, oddziały słowackie walczyły w operacji stalingradzkiej u boku Niemiec). Faktem jest, że do realizacji nie doszło.

Tuż po wyzwoleniu Jurkovič zaprojektował pomnik i ementarz bojowników Słowackiego Powstania Narodowego w miejscowości Kremnička koło Banskej Bystricy. Podobnie jak w realizacjach galicyjskich, dominantę stanowi strzelista budowla, spoczywająca na potężnej bazie z prowadzącymi do niej schodami — wszystko z ciosanego kamienia. Niemal całą fasadę pomnika wypełnia kompozycja z trzech połączonych krzyży, symbol wojennej golgoty, a na szczycie — metalowa pięciopromienna gwiazda, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa dodana później.

Jednocześnie zaś, rzecz dla niego bardzo charakterystyczna, starał się służyć ludziom w ich życiu codziennym — projektował typowe elementy do montażu domków jednorodzinnych, tak bardzo potrzebnych po wojnie.

Zmarł w 1947 roku. Dzisiaj w Bratysławie wznosi się jego okazały pomnik — w stylu, jakby to powiedzieć, socrealistyczno-impresjonistycznym. Ciekawe, co o formie rzeźbiarskiej owego monumentu powiedziałby jego „właściciel”.

Ową artystyczną konsekwencję i twórczą pasję Jurkoviča możemy podziwiać jeszcze dzisiaj, gdy chodząc po Beskidzie Niskim natrafimy na któryś z jego ementarzy.

Jedną z najsłynniejszych galicyjskich realizacji artysty, Rotunda, to ementarz o kształcie owalu, położony na wierzchołku góry, obecnie porośniętej lasem, ale w tamtych czasach odsłoniętej. Rozpościerał się stamtąd szeroki widok na wszystkie strony; ementarz położony był niezwykle malowniczo. Drewniane krzyże, toporne i szlachetne zarazem, nawiązywały swą formą do tradycji ludowej. Groby ułożono dookólnie, a pośrodku pięć strzelistych, drewnianych wież-kaplic, środkowa o wysokości około piętnastu metrów, szalowanych gontem i zwieńczonych krzyżami. Owe krzyże, widoczne ongiś na kilometry, obecnie zwalone, zaprojektowane były w sposób przedziwny: wyzbyte dosłowności, dopuszczały wielość interpretacji. Były to krzyże i nie-krzyże zarazem. Kto chciał, widział w nich symbole chrześcijaństwa, a kto nie, temu jawiły się jako przedhistoryczne, słowiańskie godła kultowe, cudem wskrzeszone z pradziejów.

Wspomniane wieże-kaplice, zwane przez niektórych gontynami, również były wieloznaczne ideowo. Przede wszystkim — nie były pomyślane jako kaplice, gdyż nie miały wnętrza ani choćby niszy, w której można by umieścić sacrum. Były samą konstrukcją. Jedynie „gontyna” na Pustkach mieściła w sobie kaplicę oraz służyła jako wieża widokowa, ale jest rzeczą dyskusyjną, w jakim stopniu była ona dziełem Jurkoviča, a w jakim Szczepkowskiego. Wszystkie inne były całkowicie afunkcjonalne, zbudowane wyłącznie w celu dopełnienia kompozycji. Owe „gontyny”, gdy patrzano na nie z dołu, rzeczywiście mogły jawić się niczym tajemnicze, prasłowiańskie ni to miejsce kultowe, ni grodzisko. W każdym razie — coś starodawnego, legendarnego. Tym sposobem scenografia Dušana Jurkoviča znakomicie spełniała swoją rolę; w takiej oprawie bezsensowna i wstrętna żołnierska śmierć stawała się czymś bajkowym, ponadczasowym, wypełnieniem nieuchronnego Przeznaczenia. A wokół wspaniała beskidzka panorama. Pejzaż, który był przed nami i będzie po nas. Więc podziwiamy to wszystko — i w tym momencie, zupełnie mimo woli, przychodzi nam do głowy idiotyczna myśl, że „poległym bohaterom słodko się tutaj śpi”.

Najczęściej zwiedzany przez turystów i bodaj jedyny utrzymywany w jakim takim stanie galicyjski ementarz Jurkoviča znajduje się na przełęczy Małastowskiej, tuż przy szosie z Gorlic do Gładyszowa. Podstawowym budulcem jest tutaj również drewno, zastosowane z użyciem tradycyjnych technik ciosielskich i ludowych motywów zdobniczych, wykorzystanych w sposób nie bezpośredni, lecz umiejętnie przetworzonych. Ementarz zrealizowany jest na planie dwunastoboku, otoczony parkanem z okrągłaków, wiązanych w klucz i nakrytych daszkiem z gontów. Centralne miejsce zajmuje czworokątna budowla z grubych bali (bez możliwości dostania się do wnętrza), trochę przypominająca ołtarz, a trochę prasłowiańską warownię. Górą oryginalna kompozycja z krzyży, tworzących ażur, przez który widać niebo i naturalną zielen lasu. Pośrodku tej budowli umiesz-

czono obraz Matki Boskiej Częstochowskiej i napis po niemiecku, który w przekładzie polskim brzmi: „Pomnijcie wchodząc do tego obejścia, że ziemia setki poległych tu grzebie, co młode życie oddali w potrzebie, byście żyć mogli dzisiaj w blasku szczęścia”.⁹

Ów obraz Matki Boskiej Częstochowskiej przykuwa natychmiast naszą uwagę, gdyż wyraźnie nawiązuje do tradycji karpackiego malarstwa na szkle. Jego styl jest, powiedziałoby się po czesku, „zlidovělý” (niestety, po polsku nie ma słowa „zludowiały”, a tak by się przydało!) Jesteśmy już skłonni przypuszczać, że Jurkovič wpadł na kolejny oryginalny pomysł i zamówił obraz u jakiegoś miejscowego majsterka, aby ementarz „uludović”, ale nie.

Autorem malowidła jest jednoroczny ochotnik — kapral Adolf Kašpar, jeden z najwybitniejszych czeskich grafików książkowych XX wieku. Jego sztuka, jak zgodnie stwierdzają krytycy, stanowiła przewrót w edytorstwie czeskim. Nazywano go pionierem czeskiej ilustracji dziecięcej. Kašpar przeczekiwał wojnę w Kriegsgräberabteilung jako bezpośredni podwładny Jurkoviča, któremu prawdopodobnie zawdzięczał ów cudowny azyl. Zajmował się m.in. malowaniem widoczków ementarzy i projektowaniem detali. Matka Boska Częstochowska z przełęczy Małastowskiej świadczy o tym, że Adolf Kašpar był artystą wszechstronnym, miał znakomity warsztat i znał się na pastiszach; gdy zaszła potrzeba, umiał również być „ludowy” i „polski”.

Jurkovič wraz z Kašparem myśleli o zorganizowaniu na Małastowskiej czegoś w rodzaju wojenno-patriotycznego skansenu, na który miało się złożyć kilka ementarzy, zachowane ziemianki i okopy, a między nimi, mniej więcej tam, gdzie dziś schronisko PTTK — przytułek dla inwalidów wojennych z niewielką salą wystawową. Do tej ostatniej realizacji jednak nie doszło, prawdopodobnie z powodów kompetencyjnych: Kriegsgräberabteilung zajmował się tylko trupami, inwalidzi podlegli już komu innemu.

Nie byłby to zresztą pierwszy nastrojowo-funkcjonalny kompleks budowlany autorstwa Jurkoviča. Narzucają się tu dość zaskakujące analogie z zespołem architektonicznym „Pustevny”



Il. 7. Ementarz Rotunda k. Gorlic, stan z lata 1985 r.



Il. 8. Cmentarz, Przełęcz Malastowska, Krzyż proj. Dušan Jurkovič, stan X 1982 r.

opodal góry Radhošť w Beskidach Morawskich. Radhošť to góra, pełniąca u Czechów funkcję narodowego symbolu. Podobno w pradziejach czczono tu słowiańskiego boga Radegasta; co prawda, wiadomo o tym mniej z wykopalisk i przekazów, a więcej z utworów czeskich budzicieli XIX wieku. Z Radhoști pochodzi jeden z kamieni węgielnych praskiego Teatru Narodowego (miało to duże znaczenie symboliczne). Nieprzypadkowo więc w tym właśnie miejscu Jurkovič w ostatnich latach XIX wieku wznosił dwa schroniska turystyczne, które w połączeniu z zabytkową dzwonnica walską, budowaną równocześnie kaplicą Cyryla i Metodego oraz wspaniałą przyrodą (lasy, rozległe widoki, jaskinie), utworzyły dobrze zaplanowaną okolicę, gdzie można odpocząć, przespać się, zjeść i narodowo podumać. (Ów kompleks wzbogacony został w roku 1931 monumentalnym posągiem boga Radegasta, wykonanym przez Albina Poláška; lecz ponieważ artysta od wielu lat mieszkał w Ameryce, jego Radegast wykazuje uderzające podobieństwo do sztuki Indian prekolumbijskich. Na to jednak Jurkovič nie miał już wpływu.)

Wspomniane wyżej dwa schroniska, „Libušín” i „Maménka” są zbudowane, Polak powiedziałby bez namysłu, w stylu zakopiańskim. Język czeski nie zna odpowiednika tego pojęcia, więc powiada się, że schroniska na Pustevnach stanowią cenne świadectwo wpływu budownictwa ludowego na architekturę współczesną. Owo wrażenie stylu zakopiańskiego potęguje się, gdy wejdziemy do wnętrza: wszędzie pełno góralskich ornamentów, a na ścianie, jakżeby inaczej, zbójnicy.

Uderza dziwny fakt: jak blisko był Jurkovič idei stworzenia analogii „stylu zakopiańskiego”, czyli słowackiego stylu naro-

dowego w sztuce! (Ciekawe zresztą, jak wyglądałoby to w praktyce; materiał wyjściowy „stylu zakopiańskiego”, czyli podhalańska sztuka ludowa, ma z oczywistych powodów tak wiele wspólnego ze sztuką górali z południowej strony Tatr, że budowle w „stylu zakopiańskim”, a więc jak wówczas wierzono prapolskim, byłyby niemal identyczne z budowlami w stylu „prasłowackim”. Co w tej sytuacji zrobiliby Witkiewicz i jego apologety?)

Ale wracając do biografii Jurkoviča: miał, zdawałoby się, wszelkie dane, by stać się słowackim Witkiewiczem. Od najmłodszej młodości interesował się słowacką ornamentyką i architekturą ludową, robił szeroko zakrojone badania terenowe na ten temat, publikował. Urządzał wystawy etnograficzne, był w swoim kraju pionierem idei skansenowskiej — i to zarówno z powodów artystycznych, jak patriotycznych, które traktował nierozdzielnie. Projektował budowle użyteczności publicznej z wykorzystaniem elementów architektury ludowej. Sztukę chłopską uważał za co najmniej równorzędną sztuce „wyższej” i sądził, że winna się ona stać główną siłą napędową kultury narodowej. Uznawał służebną rolę artysty wobec społeczeństwa. A do tego był człowiekiem wybitnie utalentowanym w kilku dziedzinach.

Działał jednak w warunkach krańcowo odmiennych, niż ówczesne warunki polskie.

Przed wszystkim — nikt, przyjaciel czy wróg, zwolennik takiej czy innej orientacji politycznej nie kwestionował faktu, że naród polski istnieje. Co do Słowaków — jeszcze na przełomie XIX i XX wieku rzecz nie była taka jednoznaczna. Wśród pe-

wnej części inteligencji czeskiej, a także i słowackiej, panował pogląd, że Słowacy nie stanowią odrębnego narodu, lecz są częścią narodu czeskiego, jak np. Morawianie, zaś ich język jest odmianą czeszczyzny. „W szkołach doliczali Słowaków do Czechów. To dobrze, gdy jest nagle narodu o trzy miliony więcej” — szydził z takiego stawiania sprawy Jarosław Haszke. Inteligencja słowacka (wówczas stosunkowo nieliczna), nie chcąc popadać w konflikt z Czechami, którzy stanowili dla niej praktycznie jedynego sojusznika w walce z madziaryzacją, starała się tego problemu nie zaogniać; spory czesko-słowackie zaczęły narastać później, po 1918 roku. W każdym razie — proces kształtowania się świadomości narodowej Słowaków nie był jeszcze na początku XX wieku całkowicie zakończony.

Słowacy nie mieli swojego odpowiednika Zakopanego. Zdrojowiska na południowych stokach Tatr były wówczas węgierskie. Słyszało się tu również język niemiecki i polski, rzadziej czeski. Spośród inteligencji słowackiej tylko niewielu chodziło wówczas w góry dla przyjemności. Z tych, a także z innych powodów nie mogło być mowy, aby przed rokiem 1914 powstało słowackie centrum umysłowe porównywalne do Zakopanego.

Dla Polaków zetknięcie z przyrodą i ludem tatrzańskim było interesującym połączeniem swojszczyzny i egzotyki: nasze to, polskie, ale jakże inne! Dla ówczesnych Słowaków — zarówno góry, jak chłop w sukiennych portkach to najwycieczniejsze w świecie elementy krajobrazu.

Ciekawe, że na temat stosunku Jurkoviča do „stylu zakopiańskiego” wiemy niewiele. Wielki artysta słowacki przebywał w Galicji przez cztery lata. Współpracował ze Szczepkowskim (który ze „stylem zakopiańskim” miał bezpośrednie doświadczenia), Uziembło, stykał się z innymi członkami „Polskiej Sztuki Stosowanej” oraz w ogóle z całą plejadą wybitnych twórców polskich. Wydaje się więc rzeczą wykluczoną, by o „stylu zakopiańskim” nie słyszał i nie miał do niego żadnego stosunku. Z pewnością znalazł czas, by wybrać się do Zakopanego, obejrzeć willę „Pod Jedlam” czy kaplicę na Jaszczurówce. Być może znał te budowle jeszcze sprzed wojny. Jak je oceniał?

Musiał przecież dostrzec niemało analogii między nimi a swoją twórczością. Jurkovič pisał niewiele, wypowiadał się przede wszystkim jako plastyk i architekt. Daremnie jednak na beskidzkich ementarzach szukać wpływu naszych podtatrzańskich szaleństw na twórczość Słowaka; Jurkovič dopracował się własnego stylu, oryginalnie transponującego motywy ludowe.

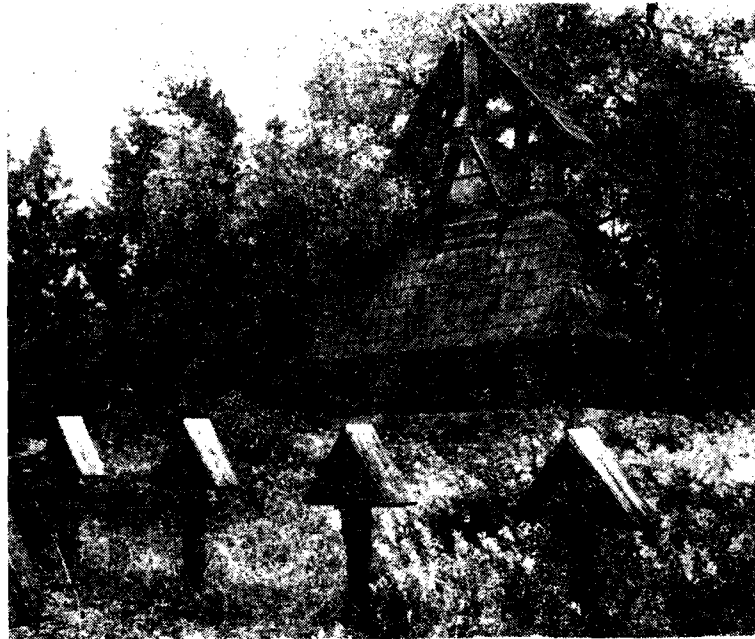
Stanisław Witkiewicz i Dušan Jurkovič chodzili po tym samym lesie, ale każdy swoimi drogami.

Zastępcą komendanta krakowskiego Kriegsgräberabteilung, znanego nam już majora Rudolfa Brocha, był kapitan (po niemiecku hauptmann) Hauptmann. Hauptmann Hauptmann był nie tylko hauptmannem, ale i poetą. Dawniej o genialnych sentencjach albo wstrząsających wierszach mawialo się, że winny być ryte w kamieniu. Hauptmann Hauptmann pisywał tylko takie. Jego to bowiem głównie autorstwa są inskrypcje na galicyjskich ementarzach. „Nie przychodźcie tu z wieńcami, lecz z otwartymi zmysłami, by w sercu przejąć tych mogił przestrogi. Bądźcie silni i zwaśni, w dążeniu uparci, wyzbyci egoizmu i trwogi!” (Biesna). „Tu pośród ciemnych lasów, ziół pachnących i gór błyszczących w dali, dzielni żołnierze pokonawszy wroga na spoczynek się udali.” (Beskiddek). „Oto nagroda, która po wojnie was czeka: z tysięcy małych źródeł, w godzinie potrzeby, wezbrały nasze siły jak potężna rzeka. Nie dopuście więc nigdy, przenigdy, ażeby źródła te wysychały, bo tylko wtedy ze znoju oraz krwi waszej wiosna rozkwitnie pokoju.” (Magura Małastowska). „Nie płaczcie, że leżymy tak z dala od ludzi, a burzo już nam nieraz we znaki się dały. Wszak słońce co dzień rano tu nas weześniej budzi i weześniej nas okrywa purpurą swej chwały” (Rotunda). „Byliśmy częścią i technieniem milionów, co uchroniły ojczyznę od zgonu” (Smerekowiec).¹⁰

Broch i Hauptmann wydali w 1918 roku nakładem Militärkommando Krakau niebywale dzieło pt. *Westgalizische Heldengräber (Zachodniogaliccyjskie groby bohaterów)*. Gdy człowiek współczesny weźmie w rękę ten imponujący buch, oniemieje: mapki, plany sytuacyjne, widoczki oraz szczegółowe informacje na temat każdego ementarza — ilu poległych, z których puł-

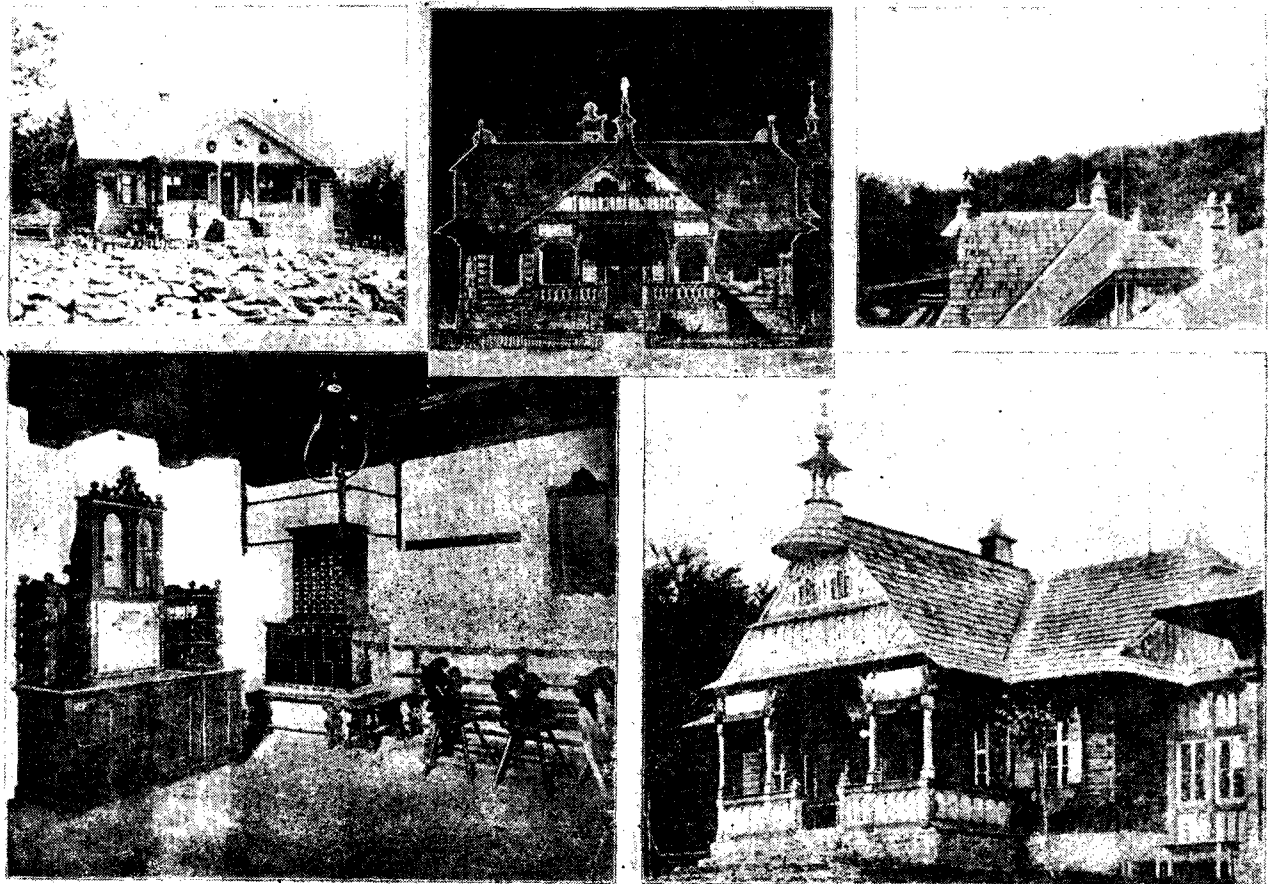
Il. 9. Pustevny, widok ogólny

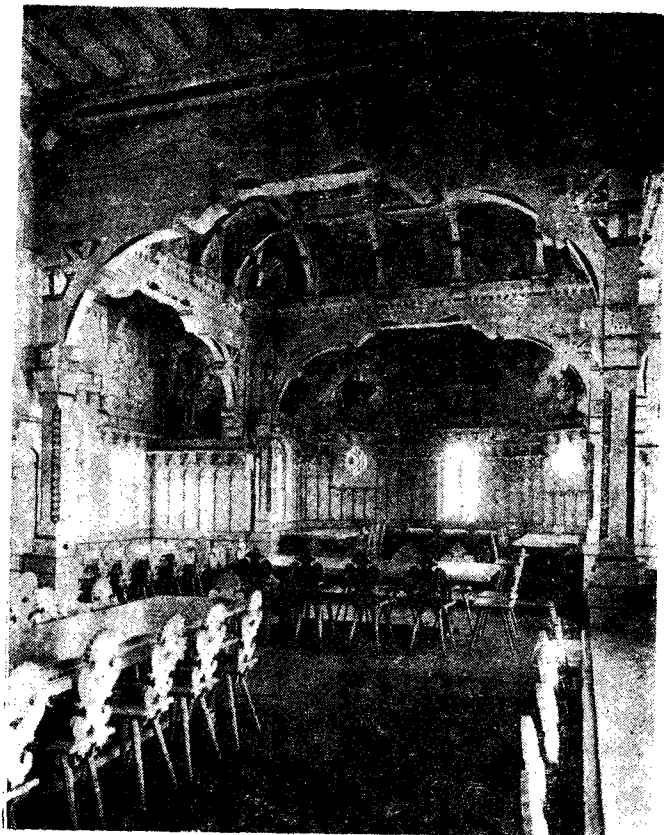




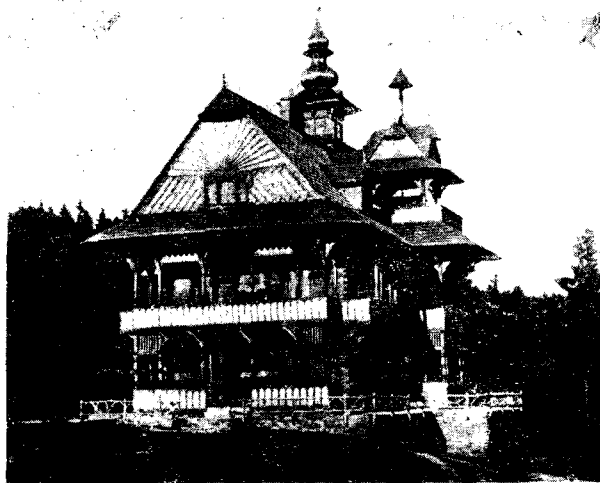
Il. 10. Cmentarz, Przełęcz Małastowska. Proj. Dušan Jurkovič, stan X 1982 r.

Il. 11. Schronisko „Pustevňa” (fot. lewa u góry), projekt i fragmenty realizacji Dušana Jurkoviča przebudowy budynku





12



13

Il. 12. Pustevny, schronisko „Maměnka”, proj. Dušan Jurkovič, wewnątrz jadalni; il. 13. Schronisko „Maměnka” oraz na dolnym zdjęciu dzwonnica i kręgielnia, proj. Dušan Jurkovič

ków, nazwiska projektanta i głównych wykonawców oraz cały szereg innych danych. Nie znam analogicznego opracowania z czasów II wojny światowej.

Niepodobna nie zauważyć, że Broch i Hauptmann pracowali nad swym dziełem, gdy już chyba nikt nie wierzył w przetrwanie monarchii austro-węgierskiej. Autorom najwyraźniej to nie przeszkadzało. Po prostu robili swoje.

Podobne wrażenie odnosimy, zwiedzając cmentarze w terenie. Cóż za staranność wykonania, jaki poziom artystyczny! A przecież nie musieli — naprawdę było dość ważnych powodów, by pracować jak najpospieszniej i najoszczędniej, a nie bawić się w sztukę. Że też im się chciało!

To ostatnie zdanie więcej mówi o nas, niż o nich.

PRZYPISY

¹ Np. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kordecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982

² Później doszedł jeszcze okręg jedenasty, obejmujący najbliższe okolice Krakowa. Podlegał bezpośrednio komendzie Festung Krakau, budowę cmentarzy prowadził powołany specjalnie oddział, niezależny od Kriegsgräberabteilung; stacjonował on w Prądniku Czerwonym.

³ Soldatengräber und Kriegsdenkmale, *Herausgegeben vom k. k. Gewerbeförderungsamte*, wyd. Schroll, Wien 1917

⁴ Boy, *Pobudka. Piosenki „Zielonego Balonika”*, Słówka, Kraków 1983, s. 164

⁵ Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Liceum Kenara*, Kraków 1978

⁶ Kenarowa, op. cit.

⁷ František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče*, Praha 1929

⁸ *Encyklopédia Slovenska*, II, Bratislava 1978

⁹ Ryszard Montusiewicz, *Cmentarze wojenne Beskidu Niskiego i Pogórza*, Magury 81, wyd. SKPB, Warszawa 1981

¹⁰ Montusiewicz, op. cit.