Originalveröffentlichung in: Bałus, Wojciech (Hrsg.): Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX, Krakau 1991, S. 25-37
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00007855

Wojciech Bałus

TATRZAŃSKIE PROJEKTY GROBOWCA JULIUSZA SŁOWACKIEGO. KILKA UWAG HISTORYKA SZTUKI

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia tak w Warszawie jak i w Krakowie zaczęto myśleć o sprowadzeniu do kraju prochów Juliusza Słowackiego. Kolorów rzecz nabrała w roku 1903, kiedy to zawiązał się w Krakowie tzw. Komitet Akademicki, który zwrócił się do wybitnych pisarzy z pytaniem o miejsce przyszłego pochówku poety. Padły wtedy cztery propozycje. Zwolennicy pierwszej opowiadali się za katedrą Św. Jana w Warszawie, zwolennicy drugiej za Wawelem, trzeciej za Skałką, czwartej zaś za Tatrami. Projekt ostatni rzucił Henryk Sienkiewicz, a poparł go, po osobistej z nim rozmowie, Stanisław Witkiewicz[1].

W następnych latach sprawa nieco przycichła — do projektów powrócono dopiero w roku 1909; roku jubileuszowym Słowackiego. Ponieważ z przyczyn politycznych Warszawa nie wchodziła w grę, a Skałkę (zgodnie z sugestiami Sienkiewicza) uznano za „grób drugiej klasy", pozostał Wawel. Jednakże zdecydowana odmowa kardynała Puzyny zamknęła i tę drogę. Wtedy to (a konkretniej w grudniu 1909) grupa zgromadzonych w Paryżu pisarzy (Artur Górski, Jan Hempel, Bronisław Piłsudski, zastąpiony później przez Wilhelma Mitarskiego, Tadeusz Nalepiński, Andrzej Strug, Stanisław Wyrzykowski i Stefan Żeromski) wysłała do kraju list otwarty, postulując w nim utworzenie Słowackiemu grobowca przejściowego — w Tatrach. List ten, opublikowany w prasie, wysłany był też w formie plebiscytu do ludzi sztuki i pióra z prośbą o wypowiedzenie się za lub przeciw projektowi. Wynik był negatywny (stosunek głosów ok. 60:50), co przesądziło o definitywnym upadku całej koncepcji i zawieszeniu spraw sprowadzenia zwłok aż do roku 1927, kiedy to doczesne szczątki Słowackiego spoczęły na Wawelu[2].

Dodajmy jeszcze rzecz ważną, że starania „grupy paryskiej"

poprzedzone były w 1909 r. agitacją w Zakopanem, prowadzoną głównie przez Tadeusza Micińskiego, a także przez Macieja Szukiewicza, autora własnej koncepcji miejsca tatrzańskiego pochówku poety[3].

„Projekty tatrzańskie" znane są historykom literatury i kultury. Ich dzieje opracowali bowiem dokładnie Juliusz Zborowski i Stanisław Pigoń, wydobywając na światło dzienne wszystkie istotne fakty i dokumenty. Wydawać by się więc mogło, że w sprawie tej powiedziano już wszystko. A jednak, koncepcje owe, z dużą dozą sceptycyzmu i sporym dystansem traktowane najpierw przez Pigonia, a potem przez Jana Reychmana i Jacka Kolbuszewskiego[4] przyciągają uwagę historyka sztuki. Choć bowiem nie powstały żadne konkretne rysunki, pomysł cały przynależy bardziej do dziejów sztuk zwanych plastycznymi niż do dziejów literatury. Wszak jego ostateczny efekt miał być nie „pisany" lecz „plastyczny". Poza tym, jak się wydaje, historyk sztuki dysponuje materiałem porównawczym zdolnym lepiej osadzić w epoce owe „tarzańskie projekty". Spróbujmy zatem raz jeszcze przyjrzeć się całej sprawie — tym razem z punktu widzenia historii sztuki.

Jakie konkrety zawierały „projekty tatrzańskie"? Zacznijmy od pomysłodawcy, tj. od Sienkiewicza. W liście z 15 stycznia 1904, opublikowanym w przygotowanej przez Komitet Akademicki *Jednodniówce ku czci Juliusza Słowackiego,* odrzucając Skałkę, sugerował Wawel lub „który ze szczytów tatrzańskich. Byłby to, pisał, grobowiec samotny, ale godny Słowackiego"[5]. W liście z 16 stycznia rzecz uściślił: „[...] jeśli nie Wawel to tylko który ze szczytów tatrzańskich. Myśl ta powinna być koniecznie wzięta pod rozwagę z tej przyczyny, iż trudno jest pomyśleć coś, co by bardziej odpowiadało ogromowi poezji i duszy Słowackiego. Gdyby on sam wybierał sobie grobowiec, wybrałby prawdopodobnie taki — wśród chmur i samotnych szczytach [!].

Miejsce musiałoby być oczywiście poświęcone. Granitów w Tatrach nie brak, możnaby więc wznieść ze złomów kaplicę, lub wykować w pionowej skale pieczarę, a nad nią olbrzymi krzyż — lub olbrzymią płytę brązową z napisem. Pole do pomysłów otwarte"[6].

Proponuje więc Sienkiewicz usytuowanie grobu w zboczu któregoś ze szczytów (przybyłemu do Zakopanego delegatowi Komitetu Akademickiego, jak pisze Zborowski, wskazał turnię Kościelca nad Czarnym Stawem lub Giewont[7]), w specjalnie wykutej grocie opatrzonej tablicą lub ogromnym krzyżem. Albo też w kaplicy,

z racji topografii, położonej chyba u podnóża wybranej góry. W ten sposób, w obu przypadkach, Giewont lub Kościelec, stałyby się ogromnymi pomnikami grobowymi zawierającymi prochy poety: pomnikami wyrażającymi ogrom jego „duszy i dzieła".

Pomysł Sienkiewicza podchwycił Jan Pietrzycki, zacieśniając miejsce pochówku do groty pod szczytem Giewontu, „a na zrębie" stawiając „spiżowego anioła olbrzyma, by wichrem swych skrzydeł zasłaniał wejście do grobu"[8]. Natomiast Stanisław Witkiewicz choć samą ideą przejęty, jej realizację widział w innej formie. W liście z 6 lutego 1904 skierowanym do Komitetu Akademickiego pisał: „Mnie się zdaje, że na szczycie nie trzeba robić grobu [...] przychodzą tam ludzie z wiadomym celem, zmęczeni i głodni rozkładają się żeby jeść i odpoczywać. Tłuste papiery i skorupy od jaj otaczałyby grobowiec Słowackiego. Sądzę, że lepiej i zgodniej ze Słowackiego duszą, byłoby pochować go jeszcze w granicach Limb i Kosodrzewiny, w górnym końcu której hali np. pod Ornakiem, gdzie jest 'Zaśnione wojsko', tak, żeby grobowiec był sam dla siebie celem pielgrzymki [...] Grobowiec w górnym końcu hali — widny z dołu, ocieniony limbami i otoczony kosodrzewiną, wyglądałby poważnie i bardziej by był związany z życiem. (Gewont [!] najmniej się do tego nadaje, jest to mała, wąska turnia i już zastawiona piętnastometrowym żelaznym krzyżem).

Otóż mnie się zdaje, że trzeba zbudować nad grobem wykutym w skale, mauzoleum z granitu, któryby się trzymał własnym ciężarem, bez żelaza i cementu — jak budowa piramid. Wejście powinno być również zabudowane granitową skałą na wieki, a na progu brązowy olbrzymi anioł, którego skrzydła zastawiają całą tę ścianę wchodową. Napis Słowackiemu — Polska"[9].

Projekt ten, jak już mówiliśmy, różni się zdecydowanie od pomysłu Sienkiewicza. Przede wszystkim rezygnuje Witkiewicz z pomnikowego monumentalizmu konkretnego szczytu na rzecz koncepcji urbanistycznej. Według niego grobowiec Słowackiego ma być bowiem „celem pielgrzymek", zdążających Doliną Kościeliską. Dolina ta kończy się Halą Ornak, zamkniętą górskim masywem tworzącym swoiste „wnętrze" — oprawę dla mauzoleum usytuowanego po przeciwległej stronie „wejścia". W ten sposób góry stanowić by miały nie pomnik grobowy lecz monumentalne tło, potężny akord wyrażający „Słowackiego duszę"; akord towarzyszący wyodrębnionemu kompozycyjnie mauzoleum. Elementem podobnym, a właściwie: poprzedzającym po-

mysł Pietrzyckiego, miała być figura anioła zasłaniającego wejście do grobowca.

W roku 1909, jak już wiemy, powstały dwa projekty: Macieja Szukiewicza i „komitetu paryskiego". O ile jednak ten drugi, przewidujący Tatry jako grobowiec tymczasowy, powrócił do pomysłu Sienkiewicza („górska pieczara" w turni Kościelca nad Czarnym Stawem)[10], o tyle pierwszy stanowił koncepcję całkowicie nową. Szukiewicz opublikował go w osobnej broszurze, zatytułowanej *Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego?*[11]. Na początku zanalizował krytycznie dotychczasowe projekty odrzucając warszawską katedrę św. Jana „wskutek *vis maior*", Wawel z uwagi na prochy Mickiewicza — antagonisty Słowackiego, Giewont, bo wapienny i Halę Ornak, bo również położoną w wapiennej części Tatr, gdzie dla dowiezienia granitu w blokach trzeba by ogromnych nakładów finansowych, zaś brązowego anioła „któryby [...] nie raził i nie śmieszył" musiałby „wykuć chyba Rodin"[12]. W ten sposób nie ostał się żaden z projektów dotychczasowych, w miejsce których nasz autor zaproponował własny. Otóż według niego grobowiec Słowackiego leżeć winien w granitowej części Tatr. Zaś: „Najbliższą Zakopanego granitową turnią jest Świnica i cały węzeł szczytów okalających Czarny Staw Gąsienicowy. W węźle tym nie ma jednak tak fantastycznie poszarpanych, tak zindywidualizowanych turni, jakie się co krok spotyka wśród skał wapiennych, a jeżeli są, to tak gigantyczne kolosy (Kościelec), że proporcja pomiędzy nimi, a tym, co mają w sobie przechować (trumna, sarkofag) niknie, a raczej staje się śmieszną. Proporcja ta zaś mimo wszystko zachowaną być powinna i zachować się da.

Nie szukajmy jej w turniach okalających jezioro, rzućmy okiem na sam Czarny Staw. Oto niedaleko jego upływu, oblana zewsząd wodą [...], porośnięta zawianą wiatrem kosodrzewiną, wznosi się samotna granitowa wysepka. Wokół niej tęcza kryształowej wody, metaliczne połyski pawich piór i stłumione falą rumieńce różowego na dnie granitu — tuż przy wodzie wianek ze złotych kozłowców i zwieszające się, a cudne w liniach ramiona kosodrzewu. Otóż ten granitowy, wodą zewsząd oblany monolit jest g o t o w y m s a r k o f a g i e m Słowackiego.

Łączy w sobie prostotę, powagę i wdzięk"[13]. Jak widzimy w tym projekcie też rezygnuje się z pomnikowego charakteru którejś z turni, a to z racji bądź ich nadmiernego ogromu, bądź braku dostatecznego zindywidualizowania, co przeczy „czytelności" po-

mnika. Pozostają więc góry jako tło, jako otoczenie — grobowiec zaś przeniesiony zostaje w miejsce odosobnione i wyodrębnione przez wodę: na wyspę. Uzyskuje się w ten sposób pożądaną „czytelność" miejsca pochówku nie tracąc nic z monumentalnego „akordu" otaczających szczytów. „Racje, które za tym miejscem i za takim sarkofagiem przemawiają, uzasadniał Szukiewicz, wysnuć można z dzieł i psychologii poety. Z naszej wielkiej trójcy Słowacki odczuł najpiękniej góry (*W Szwajcarii*); on też jedyny z tej trójcy stworzył poemat rozgrywający się na tle Tatr (*Eolion*). Był on też w całym swym życiu samotnym. Dajmu mu tę dumną, orlą samotność i po śmierci [...] On jej chciał, on jej szukał, on ją kochał — niechże i prochy jego mają tę samotność po wieki"[14]. Dlatego też wyspa musi pozostać niedostępną i to nie tylko poprzez rezygnację z budowy mostu, ale i poprzez zakaz dobijania do niej łódką. Lepiej też zrezygnować ze stawiania pomnika grobowego, bowiem: „Sarkofag, obelisk, piramida, posąg — choćby go Michał Anioł rzeźbił, a przecież Buonarottich nie mamy — będzie może pierwszorzędnym dziełem sztuki w formie i pomyśle, ale na tle gór wydać się musi dziecinnym filigranem, czymś śmiesznie małym przy tych gigantycznych posągach, które wyrzeźbiła piorunowym rylcem ręka Stwórcy. Takim zaś z dłoni Stwórcy wyszłym sarkofagiem poety byłaby cała granitowa wyspa [...]

A jeżeli koniecznie już trzebaby zrobić coś dla 'tłumu' [...] możnaby [...] postawić jedną, potężną, w połowie strzelającą w niebo, w połowie swej drugiej zwaloną na ziemię koryncką z brązu kolumnę". I zrezygnować trzeba z napisu, „który bardzo łatwo mógłby zgubić prymitywny wdzięk i prostotę skalnego grobowca"[15]. Grobowiec ten ma być bowiem całkowicie naturalny; w całym tego słowa znaczeniu: górski. Ludzką ingerencję, ludzki „znak" zasygnalizować można ewentualnie strzaskaną kolumną, która nie będzie burzyć swoistego, przez naturę uczynionego porządku.

Prezentacja projektów dobiegła końca — spróbujmy rzecz jakoś podsumować. Tym, co je łączy, jest przekonanie o odpowiedniości gór dla wyrażenia charakteru i wielkości poezji Słowackiego. Jednocześnie jednak projekty te różnią się między sobą co do stosunku zachodzącego pomiędzy górami a grobowcem. Projekt Sienkiewicza, Pietrzyckiego i „komitetu paryskiego" traktował bowiem konkretny szczyt tatrzański jako mauzoleum i pomnik grobowy; dla Witkiewicza góry stanowić miały zamknięcie urbanis-

tycznego wnętrza, mocny akord punktu docelowego pielgrzymek, Szukiewicz zaś wyobrażał sobie granitowe turnie jako monumenty otaczające w samotności pogrążoną, odosobnioną i cichą wyspę-sarkofag. W ten sposób podobne spojrzenie na symboliczną wymowę gór dało trzy różne spojrzenia szczegółowe.

Spróbujmy teraz popatrzeć na nie od strony tradycji ikonograficznej.

Jak powiedzieliśmy na początku, projekt umieszczenia grobu poety wśród gór nie jest na tle dziewiętnastowiecznej kultury czymś odosobnionym. Podobne pomysły pojawiały się bowiem w malarstwie i wyobrażały zazwyczaj miejsca pochówku wielkich ludzi. Tradycja taka nie narodziła się jednak wtedy. Jej korzeni szukać trzeba co najmniej w wieku XVII. Wtedy to bowiem Nicolas Poussin namalował obraz ukazujący *Pogrzeb Fokiona* (wersja z 1648), gdzię w centrum obrazu, na wzgórzu, usytuowano antyczny sarkofag. W ten sposób grób bohatera został wywyższony i wyodrębniony z krajobrazu, przez co nabrał cech pomnikowych[16].

Poussin zasygnalizował chwałę leżącego w grobie człowieka, monumentalizując miejsce jego pochówku. W podobny nieco sposób postąpił Carl Gustav Carus w namalowanym w 1832 r. *Grobie Goethego* (ryc. 1), umieszczając gotycki sarkofag poety na wysokim szczycie, ponad morzem mgieł i na tle widniejącego w dali masywu[17]. Tu jednak wywyższeniu (scenerią nawiązującemu do ostatnich scen drugiej części *Fausta*) towarzyszy, typowe dla romantyków niemieckich, wtopienie w naturę. Wtopienie, a raczej połączenie, bowiem cała natura ma charakter duchowy; jest emanacją Ducha Natury lub źródłem natchnień dla Ducha Poezji[18].

Umieszczenie przez drezdeńskiego malarza grobu wielkiego poety na szczycie góry prowadzi nas wprost ku projektom Sienkiewicza i Pietrzyckiego. Jak wiemy, postulowali oni usytuowanie prochów Słowackiego wewnątrz szczytu Giewontu lub Kościelca. W ten sposób grobowiec zyskiwał integralne połączenie z masywem góry, tyle tylko, że w polskich projektach skalne wypiętrzenie nie tylko stanowiło monumentalny pomnik-podwyższenie dla sarkofagu, jak to widzieliśmy w obu wzmiankowanych obrazach, lecz również samo stawało się tumbą. Góra zyskiwała w ten sposób szczególnie silną wymowę: była, w całym tego słowa znaczeniu, pomnikiem grobowym.

Pomnikowy charakter, jaki w projektach Sienkiewicza, Pietrzyckiego i „komitetu paryskiego" zyskiwały Giewont lub Kościelec

każą zastanowić się nad plastycznym wyrazem takiej koncepcji. Jak widzieliśmy, zarówno Sienkiewicz jak i Pietrzycki pragnęli ozdobić zbocze góry-grobowca monumentalnym elementem symbolicznym (krzyż), rzeźbiarskim (anioł) lub architektonicznym (kaplica). We wszystkich tych przypadkach góra nabierała w ten sposób znaczenia obelisku-tła dla jednego z owych elementów plastycznych. Taki rozumienie pomnikowości bliskie szczególnie było przełomowi XIX/XX wieku, choć znów oparte na tradycji dawniejszej. Przypomnijmy tu choćby projekt Heinricha Gentza na pomnik Lutra (ryc. 2), gdzie ponad sztuczną grotą z półkulą wspartą na sześcianie (symbolizującym moc i wytrwałość) umieszczono obelisk ozdobiony rysunkiem wschodzącego Słońca[19]. Akcent pomnikowy, jakim jest tu obelisk, wznosi się ponad półnaturalnym a półarchitektonicznym sanktuarium służącym medytacji („In der Felsenmasse öffnet sich eine Grotte, worin Plätze zum Sitzen und Nachdenken"), łącząc się niejako z „architektoniczną" wersją projektu Sienkiewicza[20]. Podobnie architektoniczno-rzeźbiarski charakter miał, pochodzący z 1915 r., szkic Oskara Sosnowskiego *Mauzoleum marmurowe,* opatrzony przez autora następującym komentarzem: „Skała wapienna na zboczach szerokiego zalesionego wąwozu. Naga krawędź górna z opoki krystalicznej, marmuru. W nim Mauzoleum wykute. Nie budowla więc to, lecz rzeźba w litej skale, z organizmu jej wyrastająca"[21]. Tu rzeźbiarski wymiar całości zaznaczony został *explicite.*

Bliższy pozostałym wersjom projektów Sienkiewicza i Pietrzyckiego (oczywiście jedynie w sposobie myślenia) wydaje się *Kyffhäuser-Denkmal,* wielki pomnik wybudowany w 1896 r. przez berlińskiego architekta Brunona Schmitza na górze, mieszczącej według legendy zamek śpiącego w nim cesarza Barbarossy, który zbudzić się ma, by odnowić potęgę Rzeszy niemieckiej[22]. Pomnik ten wyrasta jakby wprost z natury: dzikie skały w dolnych jego partiach przechodzą bowiem w wieżę-obelisk, otoczony czworobokiem neoromańskich „zamkowych" zabudowań[23]. Najistotniejsze znaczenie dla nas ma fakt owego „przedłużenia" góry w wieżę-obelisk oraz umieszczenie na jego tle konnej figury cesarza Wilhelma I. Obelisk i figura połączone zostały w ten sposób w spójną, pomnikową całość, o monumentalnym wyrazie. Elementy takiego rozumienia pomnikowości znajdujemy także w omawianych projektach grobowca Słowackiego, gdzie figurze anioła lub monumentalnemu krzyżowi towarzyszy masyw konkretnej góry, pełniacy funk-

cję obelisku; równocześnie tła dla figury i głównego akcentu kompozycyjnego. Można zatem powiedzieć, że w projektach Sienkiewicza i Pietrzyckiego dążenie do pomnikowości osiągnięte zostało typowymi dla przełomu XIX/XX w. środkami oraz wsparte dawną tradycją „wywyższania" grobów sławnych ludzi; tradycją obecną w dziełach malarskich. Projekty te łączyły więc w sobie elementy myślenia architektoniczno-rzeźbiarskiego (przestrzennego) z typem wyobraźni symbolicznej, która głównie wyrażała się dotąd w malarstwie.

Popatrzmy teraz na pomysły Witkiewicza i Szukiewicza. Obydwa one unikają konkretnych szczytów jako grobowców — Witkiewicz z przyczyn praktycznych (możliwość profanacji), a Szukiewicz z plastycznych (nie widzi bowiem w granitowej części Tatr szczytu odpowiednio zindywidualizowanego). Obaj też traktują góry jako tło dla grobowca. Tło takie wyrażać ma wielkość ducha Słowackiego. W podobny sposób tłem dla mauzoleum stały się góry w obrazie Ferdinanda Kellera ukazującym *Grób Böcklina* (1901—1902; ryc. 4), stanowiąc jedynie monumentalny akcent zamykający całą kompozycję i heroizujący ją[24]. Charakter heroicznego tła mają też góry w miedziorycie Johanna Heinricha Meyera z 1790, ukazującym grobowiec Johanna Rudolfa Schniza[25].

Popatrzmy jeszcze na projekt Szukiewicza. Umieszczając sarkofag na wyspie, oddziela go on od „świata żywych" pierścieniem wody: naturalną granicą o głębokiej, symbolicznej wymowie. I ta koncepcja ma swoją historię. Na wyspie jeziora parkowego w Ermenoville umieszczono bowiem w 1778 zwłoki Jana Jakuba Rousseau[26]; *Wyspę zmarłych* (ryc. 5), niedostępną żywym krainę śmierci namalował zaś pięciokrotnie Arnold Böcklin[27]. W obrazie tym grób (podobnie jak i w naszym projekcie) odizolowany został od świata letejską „wodą zapomnienia"[28].

Jak widzimy, wszystkie projekty tatrzańskie grobowca Słowackiego mieszczą się w XIX-wiecznej tradycji obrazowej. Zastanówmy się zatem, jakie związki łączą je z omawianymi tu europejskimi dziełami sztuki. Czy znali je nasi autorzy? Zapewne nie — jedynie bowiem Böcklin był wówczas w Polsce popularny. Zresztą nie to jest najważniejsze. Związek, który je łączy, ma bowiem charakter innego rodzaju i opiera się na podobnym odczuwaniu i rozumieniu gór. U jego podstaw leży romantyczny jeszcze stosunek do natury; stosunek n a t u r o c e n t r y c z n y, zmuszający człowieka do przyznania jej przewagi nad sobą[29]. Natura romantyczna była bowiem

bądź obrazem boskości, bądź działającą, tworzącą i niszczącą siłą, w którą człowiek tak czy owak był wpisany. Szczególną rolę odgrywały tu góry: dzikie i monumentalne obrazy tych sił budzące w człowieku poczucie wzniosłości. Tym, co człowiek mógł naturze przeciwstawić nie była jego nieograniczona moc działania — natura, jak powiedzieliśmy już, zawsze była silniejsza. Człowiek przeciwstawić mógł jedynie swą s i ł ę d u c h a czyli moc sztuki. Sztuka była „drugą naturą", „kosmosem kultury", odpowiedzią na „kosmos (*resp.* porządek) Wszechświata". Stąd też duchowi poety odpowiadać mogły góry z ich niebotyczną wielkością, potęgą i fantazją. Stąd też zarówno Goethe, jak Böcklin czy Słowacki w górach znaleźć mogli miejsce wiecznego spoczynku. Artysta stawał się drugim „Stwórcą", dlatego też, jak pisze w swej interpretacji znanego nam już obrazu Carusa Werner Hofmann, poeta (tu: Goethe) staje się „nie tylko analogiczny do niewyobrażalnego Stwórcy, ale też staje się jak tamten nieumiejscowiony, jest wszędzie i nigdzie. Dlatego mogło mieć sens połączenie siedziby sztuki z naturą"[30].

W tym jednak momencie rodzi się sprzeczność: górskie groby Goethego czy Böcklina stworzyli na płótnach malarze, ich dzieła przynależą zatem w pełni do porządku sztuki. Podobnie pomnik na Kyffhäuser Berg jest w y b u d o w a n y n a szczycie góry właśnie. Natomiast projekty tatrzańskie mieszać chciały porządek sztuki z porządkiem natury — wielkość ducha ludzkiego z ogromem fizycznym; symboliczną wartość przestrzeni z jej realnością. Dlatego też rację miał Józef Mehoffer, gdy z wielką przenikliwością pisał w odpowiedzi na ankietę „komitetu paryskiego": „Umysł ludzki ma tę właściwość, że chcąc wywrzeć na zewnątrz wrażenie, posługuje się językiem sztuki i tworzy dzieło sztuki. By to dzieło istnieć mogło, musi mu znaleźć formę, którą opiera na otaczającej naturze, ale która w zasadzie od tej natury odstępuje. [...]

Otóż Słowacki pochowany w Tatrach jest niczym więcej, jak faktem, zdarzeniem, n a t u r ą. Myśl Szanownych Panów w szatę odezwy przyobleczona jest już pewnego rodzaju interpretacją artystyczną tego naturalnego zdarzenia, już staje się dziełem umysłu Waszego, który w sobie tę *matière première* przerobił. Ale nie spostrzegacie, Szanowni Panowie, że Słowacki w Tatrach, ten realny proszek ludzki, zginie wśród otaczających go mas skał i powietrznych przestrzeni, stanie się organiczną częścią łańcucha górskiego. Będziemy co najwyżej w i e d z i e ć, że on tam leży, ale o d c z u w a ć Tatr jako grobowca jego nie będziemy [...]

Napoleon ma jedyny w swoim rodzaju grób, bo cały kościół jest na jego usługi [...] Pamięć Kościuszki ma na swe usługi Wzgórze św. Bronisławy, [...] tu umysł ludzki obrachował perspektywę, podniósł wspomnienie jego swą siłą twórczą i ukazał je oczom w sposób artystycznie dobitny [...] Tatry bez interpretacji słownej, poetycznej a dodatkowej grobem Słowackiego nie staną"[31]. Nie o wtopienie w naturę (jak w *Grobach wojowników o wolność* C. D. Friedricha; ryc. 6[32]) chodziło lecz o pomnik. Pomnik zaś musi być z porządku natury wyodrębniony w sposób pełny — inaczej pochłonie go ona swym ogromem.

A jednak grobowiec Słowackiego w Tatrach mógłby mieć swój sens. Popatrzmy jeszcze raz na „wyjściowe" propozycje miejsca pochówku poety: Wawel, warszawska katedra Św. Jana, Skałka i wreszcie — górska pieczara lub wyspa. Co łączy te miejsca? Najprościej mówiąc ich charakter z jednej strony sakralny, z drugiej zaś patriotyczny. Mamy więc katedrę krakowską o oczywistej funkcji królewskiej nekropoli; Skałkę — sanktuarium jednego z głównych patronów Polski; zasłużoną „patriotycznie" katedrę Św. Jana i Tatry — nie kościół lecz góry. Dlaczego więc one? Bo Tatry w XIX-wiecznej świadomości Polaków były miejscem, gdzie każdy czuł się wolny[33]. W pierwszej wersji sonetu *Tatry* pisał Franciszek Nowicki (a sformułowań podobnych znaleźć możemy znacznie więcej):

> Tatry! Polsko, to jeden wśród twych niw zakątek,
> Gdzie gdy ludzkość u dołu — u góry Bóg tylko,
> Tu się można czuć wolnym, choćby jedną chwilkę[34]

Ale nie tylko. W zakończeniu ostatecznej wersji tegoż sonetu czytamy:

> O pustyni tatrzańska! bo na tym obszarze
> Całej mojej ojczyzny — o skalna świątyni —
> W tobie jednej są jeszcze — swobody ołtarze![35]

Jak więc widzimy, w Tatrach można było czuć się wolnym, bo stanowią one miejsce między niebem a ziemią („gdy ludzkość u dołu — u góry Bóg tylko"); miejsce święte — „skalną świątynię". Nie należą więc do ludzi, są przestrzenią wydzieloną, gdzie nie sięgają zaborcy. Tatry, jak każde góry, stanowią bowiem część *sacrum*, przez które prześwieca obecność Boga. A Bóg jest po stronie sprawiedliwości czyli po stronie gnębionego narodu. Stąd „niebotyczne", łączące niebo z ziemią szczyty mogły stać się „ołtarzami

Ojczyzny"[36]. Jak wiadomo zaś konstrukcja i wartość każdego miejsca sakralnego jest identyczna, dlatego też możliwe było postawienie znaku równości pomiędzy Tatrami a Wawelem czy warszawską katedrą Św. Jana[37]. Tyle że w kościołach panuje kult zorganizowany, ustalony regułami i kanonami; kult chroniony od wewnątrz kodeksem „stosowności", od zewnątrz zaś możliwy do „przyhamowania" z przyczyn np. politycznych. W górach zaś, stanowiących jedną z enklaw „*sacrum* zewnętrznego", wszystko jest możliwe. Tam, jak pisał Stefan Czarnowski, „srożą się moce duchowe nieokiełznane, straszne i zgubne [...] Tam właśnie — w lesie, na pustyni, w górach — człowiek osiąga wtajemniczenie i obcuje bezpośrednio z bogami i duchami i szuka tam objawienia"[38]. Dlatego też prochy Słowackiego, nie wpuszczone do Warszawy z przyczyn politycznych, a na Wawel z „konfesyjnych", pochowane być mogły jedynie w Tatrach. Ten bowiem zakątek był miejscem prawdziwie wolnym. Był nie Galicją lecz Polską, a jednocześnie obrazem potęgi Natury, odpowiadającej Duchowi Poezji. Pomimo więc tego, że Tatry jako takie (powróćmy do opinii Mehoffera) pomnikiem Słowackiego w pełni stać się nie mogły, będąc przestrzenią szczególną, mogły jednak prowokować do uczynienia z nich miejsca pochówku poety i wielkiego Polaka zarazem.

PRZYPISY

[1] J. Zborowski, *„Projekt tatrzański" Sienkiewicza* [W:] tegoż, *Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972, s. 97—100; tenże, *S. Żeromski i Akademicki Komitet dla sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju* [W:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku* (= Archiwum Literackie, t. 8, 1964), s. 425—426; *Słowackiemu — Jednodniówka ku czci Juliusza Słowackiego*, Kraków 1904, s. 9—16.

[2] S. Pigoń, *Zabiegi o wzniesienie Słowackiemu grobowca w Tatrach* [W:] *Miscellanea* (prz. 1), s. 440—444.

[3] Zborowski 1972 (prz. 1), s. 104.

[4] Zob. J. Reychman, *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, Kraków 1971, s. 146—148; J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805—1939*, Kraków 1982, s. 168.

[5] *Jednodniówka* (prz. 1), s. 14.

[6] Tamże.

[7] Zborowski 1964 (prz. 1), s. 426; tenże 1972 (prz. 1), s. 101.

[8] J. Pietrzycki, *Giewontowa baśń*, „Nowa Reforma", 29 lipca 1905; cyt. za: Zborowski 1964 (prz. 1), s. 426.

[9] *Jednodniówka* (prz. 1), s. 15.

[10] Pigoń (prz. 2), s. 442—443.

[11] M. Szukiewicz, *Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego?*, Kraków 1909.

[12] Tamże, s. 3—9.

[13] Tamże, s. 9—10.

[14] Tamże, s. 11.

[15] Tamże.

[16] W. Hofmann, *Denkmäler* [W:] *Caspar David Friedrich 1774—1840* (kat. wystawy w hamburskiej Kunsthalle), red. W. Hofmann, Hamburg 1981², s. 54; W. Friedländer, *Nicolas Pousin. A new Approach*, London 1966, s. 176—177 (tamże kolorowa ilustracja).
[17] M. Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin 1968, kat. 98; W. Hofmann, *Der Dichter als verborgener Gott*, „Idea", 2, 1983, s. 129—135.
[18] Zob. H. J. Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, s. 113.
[19] I. Schulze, *Zur Entstehungsgeschichte eines deutschen Nationaldenkmals in der Zeit der napoleonischen Fremdherrschaft. Entwürfe zu einem Lutherdenkmal* [W:] *Caspar David Friedrich* (= Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Sonderband, 1974), s. 105.
[20] Tamże. Warto tu wspomnieć również o rysunkowych fantazjach architektonicznych jakie powstawały w kręgu Otto Wagnera. Np. Fritz Schuhmacher wykonał ok. 1900 r. rysunek ukazujący *Mont Salvat*, gdzie szczyt góry zwieńczony został monumentalną budowlą kopułową (świątynią Graala). Interesujące jest tu połączenie naturalnego wypiętrzenia z architekturą, w celu uzyskania wrażenia pomnikowości (ryc. 3). Por. K. Wolbert, „[...] *wie ein Tempel in einem heiligen Haine". Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhsten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit* [W:] *Joseph Maria Olbrich 1867—1908* (kat. wystawy na Matildenhöhe), Darmstadt 1983, s. 68.
[21] Cyt. za: A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900—1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967, s. 161.
[22] M. Stuhr, *Das Kyffhäuser-Denkmal — Symbol und Gestalt* [W:] *Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, red. K. H. Klingenburg, Leipzig 1985, s. 157—182.
[23] J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II* (= Studien zur Kunst des 19. Jh., t. 40), München 1978, s. 87.
[24] Por. *Le symbolisme en Europe* (kat. wystawy Rotterdam-Bruksela-Baden-Baden-Paryż, 1975—1976), s. 87.
[25] *Caspar David Friedrich* (prz. 16), s. 54, ryc. 162.
[26] J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku* [W:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 438.
[27] *Le symbolisme* (prz. 24), s. 35.
[28] O „wodzie zapomnienia" pisał przy okazji „wody żywej" i „wody martwej" Witold Klinger w artykule *Ambrozja i Styks a woda żywa i martwa. Studium mitologiczno-porównawcze* („Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny", seria 2, t. 26, 1906, s. 337—338).
[29] J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 28; M. Janion, *„Kuźnia natury"* [W:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 247—287.
[30] Hofmann (prz. 17), s. 134.
[31] Cyt. za: Pigoń (prz. 2), s. 453—454.
[32] Hofmann (prz. 16), s. 54; H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, kat. 205.
[33] Zob. J. Majda, *Tatrzański mesjanizm* [W:] tegoż, *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*, Kraków 1987², s. 35-46.
[34] Cyt. za: Kolbuszewski (prz. 4), s. 260.
[35] Tamże.
[36] O sakralnym charakterze gór i ich związku ze świątynią zob. M. Eliade, *Sacred Architecture and Symbolism* [W:] tegoż, *Symbolism, the Sacred and the Arts*, red. D. Apostolos-Cappadona, New York 1986, s. 110—111.
[37] Zob. tegoż, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*, Frankfurt a/M 1986, s. 42—44.
[38] S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii* [W:] tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1956, s. 223.

PLANS FOR ERECTING THE JULIUSZ SŁOWACKI TOMB IN THE TATRA MOUNTAINS. SOME REMARKS OF AN ART HISTORIAN

In the 1890s the decision was made to bring to Poland the remains of Juliusz Słowacki, one of the greatest Polish Romantic poets. For their last resting-place either St John's Cathedral in Warsaw or Cracow Cathedral or else the Church on Skałka in Cracow was suggested. When for political and religious reasons (Słowacki's orthodoxy was questioned) these plans fell through the Tatra Mountains were proposed. Although no sketches were executed, detailed descriptions permit the characterization of the essential features of those „mountain" plans. Henryk Sienkiewicz, for instance, imagined the tomb of Słowacki inside one of the Tatra peaks, Stanisław Witkiewicz saw it on Hala Ornak, at the foot of the massif closing this alp, while Maciej Szukiewicz chose for it an islet on Czarny Staw, a small lake high up in the mountains.

All these projects are perfectly consistent with the typical 19th century symbolic imagination treating mountains as *sacrum*. Such an isolated area could be a burial place for great men, this being evidenced by the pictures of C. G. Carus, "The Tomb of Goethe" (ill. 1 — a resemblance to Sienkiewicz's project), A. Böcklin, "The Island of the Dead" (ill. 5), and F. Keller, "The Tomb of Böcklin" (ill. 4) — parallel to Szukiewicz's concept. The Tatra Mountains could play a similar role also because throughout the 19th century they were regarded as a place imbued with Polish character, as "the altars of the Homeland" (a quotation from F. Nowicki's poem).