

Rzeźba jako świadectwo

O poznańskiej wersji *Pochodu na Wawel* Wacława Szymanowskiego



Wśród wielu małopolskich legend jedna z nich głosi, że czasami o północy budzą się w wawelskich grobach polscy królowe, a następnie opuszczają swe sarkofagi i obchodzą krakowski zamek. Opowieść ta miała zainspirować Szymanowskiego do zaprojektowania monumentalnej grupy *Pochód na Wawel*.

1 N., *Nowy i dawny Kraków*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, nr 12, s. 230 (omówienie artykułu Szymanowskiego zamieszczonego w „Czasie”). Szerzej o wątku tym pisze: W. Milewska, „*Pochód na Wawel*” Wacława Szymanowskiego. *W stulecie dyskusji nad ustaleniem rzeźby na Wawelu*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, nr 31, 2013, s. 149.

2 T. Lubińska, *Z pracowni Wacława Szymanowskiego*, „Prawda”, nr 27, 1908, s. 330; K.S., *Z wędrowki po pracowniach krakowskich (Wacław Szymanowski)*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 11, 1908, s. 220.

2 W. Milewska, op. cit., s. 151.

4 Wacław Szymanowski 1859–1930. *Malarstwo, rzeźba*, oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, s. 71.

Powstanie rzeźby związane było z działalnością artysty w Krajowym Komitecie Restauracji Zamku na Wawelu od 1906 roku. W swoich oficjalnych wypowiedziach poparł on propozycję Zygmunta Hendla, aby zburzyć budynek dawnych kuchni królewskich, co otworzyłoby perspektywę na arkadowy dziedziniec zamkowy. Początkowo artysta postulował wykonanie dwóch lub trzech pomników na dziedzińcu oraz wzniesienie mauzoleum czy muzeum mickiewiczowskiego, które domykać miał kompleks zabudowań wawelskich od strony zachodniej¹. Artysta ostatecznie zmienił koncepcję i w latach 1907–1911 pracował nad jedną ze swoich najszerzej komentowanych rzeźb. Już w 1908 roku wykonał gliniany i gipsowy model *Pochodu* w skali 1:10², a kolejny gipsowy model, tym razem w skali 1:5, był gotowy jeszcze w tym samym roku³. Oprócz poznańskiej wersji dzieła istniały dwa inne modele gipsowe wykonane w tej samej skali, które uległy zniszczeniu. Pierwszy został zakupiony przez kierownictwo odbudowy Wawelu, a drugi wywieziony przez Szymanowskiego do Rzymu w 1921 roku. W przypadku drugiego modelu powróciły tylko niepełne dwie skrajne grupy przekazane w 1953 roku do Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW)⁴.

Niezrealizowana rzeźba miała „stanać na arkadowej galerii łączącej istniejący fragment skrzydła zachodniego zamku z nowo wzniesioną dwupiętrową przybudówką skrzydła południowego”⁵.

5 W. Milewska, op. cit., s. 150.

Wielopostaciowa kompozycja *Pochodu* prezentowana była na wystawie Secesji Wiedeńskiej w 1911 roku, a w 1912 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz we Lwowie. Dzieło mające docelowo mierzyć 35 metrów długości i 3,5 metrów wysokości składało się z 52 figur przedstawiających królów polskich w otoczeniu ludu, dworu, jezuitów, husarzy i rycerzy. Pochód otwiera symboliczna postać Losu – Fatum, za którym podąża grupa z wyobrażeniem Zygmunta III Wazy z Piotrem Skargą, jezuitami i rycerzami. Kolejną grupę prowadzi król Stefan Batory wraz z kanclerzem Janem Zamoyskim w towarzystwie rycerstwa. Za nimi Szymanowski umieścił renesansowe postaci na czele z Zygmuntem Augustem i Barbarą Radziwiłłówną. Wraz z nimi podążają Zygmunt Stary z Boną w otoczeniu humanistów i dworu. Pochód zamyka grupa Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi, rycerstwo spod Grunwaldu oraz Kazimierz Wielki z Esterką, Bolesław Śmiały, św. Stanisława i lud.

Pomysł na rzeźbę był efektem autorskiej wizji historii Rzeczypospolitej. Dzieło miało bowiem przedstawiać przełomowe chwile z historii Polski, jakie rozgrywały się w przeciągu 500 lat. Krytycy piszący o rzeźbie podkreślali somnambuliczny ruch, synestezyjny charakter pomysłu, malarskość i poetyckość, a nade wszystko muzyczność rzeźbiarskiego pomysłu. Projekt rzeźby łączył w sobie cechy secesji (operowanie płynną linią, dekoracyjność szat, asymetria i bogata kompozycja, uproszczony modelunek), symbolizmu (znaczenie poszczególnych figur i całości) oraz ekspresjonizmu (mimika, gesty, pozy). Całość układała się w dynamiczną kompozycję przypominającą falę o asymetrycznym charakterze. Artysta zacierał tym samym granicę między bryłą a przestrzenią. Forma rzeźbiarska jest miękka, przez co wtopiona w rzeczywistość. Ponadto zwracano uwagę, że dzieło wyraża „ducha polskiego”, sprawując jednocześnie symboliczną funkcję „narodowego sarkofagu”. Koncepcji historiozoficznej Szymanowskiego patronować miała twórczość poetycka Juliusza Słowackiego. Krytyka początku XX wieku w większej mierze skupiała się na symbolicznej wymowie rzeźby, stopniowo jednak, w procesie recepcji, zaczęto także dostrzegać formalną stronę dzieła.

WYSTAWA PRAC SZYMANOWSKIEGO,
POZNAŃSKA WERSJA *POCHODU* I *POCZĄTKI*
MUZEUM WIELKOPOLSKIEGO

Już na przełomie 1911 i 1912 roku powstał komitet budowy pomnika. Projekt Szymanowskiego wywołał jednak ogólnonarodową dyskusję, co wiązało się ze sprawą restauracji zamku królewskiego, przebudową i zagospodarowaniem wzgórza wawelskiego, ingerencją w zabytek, próbą połączenia modernistycznej rzeźby z renesansową architekturą oraz samą koncepcją rzeźbiarskiego projektu. Poruszano zatem kwestie konserwatorskie, artystyczne i estetyczne. Ostatecznie jednak nie doszło do wykonania odlewu rzeźby w brązie, ponieważ Adolf Szyszko-Bohusz – architekt kierujący restauracją Wawelu w okresie międzywojennym – odrzucił ostatecznie projekt *Pochodu*.





Il. 1. Wacław Szymanowski, *Pochód na Wawel*, szklany negatyw, po 1920 roku, a przed 1926, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-k-2835

6 J. Drobniak, *Wystawa Wacława Szymanowskiego i otwarcie Muzeum Wielkopolskiego*, „Kurier Poznański”, nr 104, 1920; K., *Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego*, „Dziennik Poznański”, nr 102, 1920; *Wystawa zbiorowa rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego*, „Goniec Poznański”, nr 103, 1920.

7 W. Szymanowski, *Katalog wystawy zbiorowej rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu*, Poznań 1920.

8 J. Mulczyński, *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939. Instytucje, salony, wystawy*, Poznań 2019, s. 277.

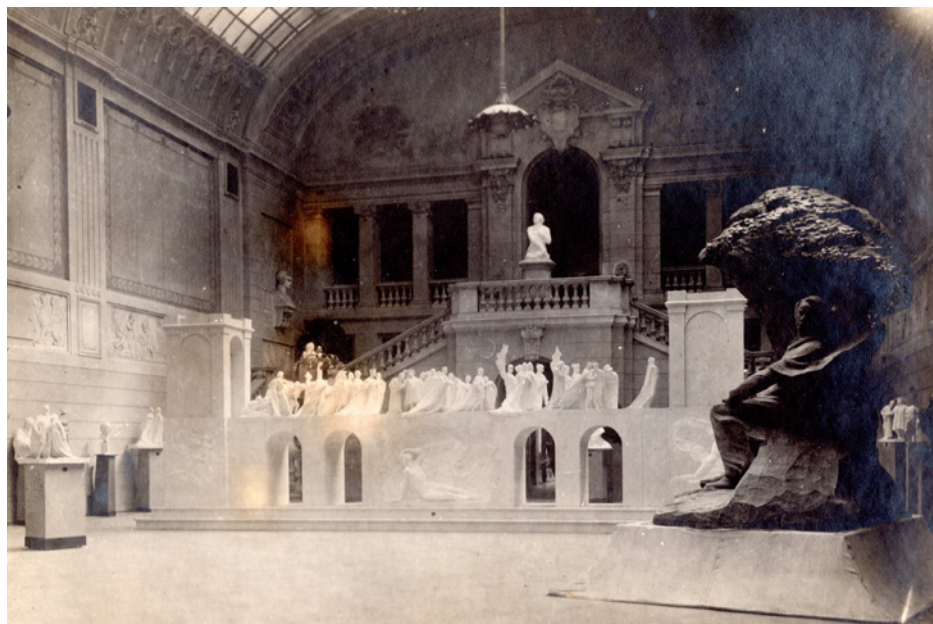
9 W. Szymanowski, op. cit.

Zanim jednak do tego doszło, gipsowy model rzeźby w skali 1:5 prezentowany był na wystawie artysty w Poznaniu w 1920 roku (il. 1), która zbiegła się z oficjalnym otwarciem Muzeum Wielkopolskiego dla gości, choć sama instytucja działa już od października 1919 roku⁶. Zaprezentowano wówczas 49 dzieł Szymanowskiego, w tym aż 32 prace rzeźbiarskie⁷. Artysta osobiście aranżował układ prezentacji swoich dzieł, a po uroczystym otwarciu oprowadził gości po ekspozycji⁸. Szymanowski zaprezentował na poznańskiej wystawie w formie odlewów gipsowych Zygmunta i Barbare, Batorego z Zamoyskim i humanistów – grupy przedstawiają przedwojenne fotografie (il. 2). Z katalogu wynika, że prezentowane były ponadto fragmenty dzieła przedstawiające: Bolesława Śmiałego, grupę chłopów, grupę Kazimierza Wielkiego, grupę Jadwigi, Zygmunta Starego, Zygmunta III Wazę, Los, Piotra Skargę, humanistów, św. Stanisława⁹. Przedwojenne księgi inwentarzowe odnotowują także inne dzieła artysty, takie jak drewniany i naturalnej wielkości model pomnika Fryderyka Chopina (drewno, ks. dep. 54a.1920) czy dwa popiersia profesora księdza Kazimierza Zimmermanna (gips, ks. dep. 58a.1920 i ks. dep. 58b.1920, straty wojenne) oraz *Macierzyństwo III* (marmur, dawny nr inw. MW 82.1920).

Pokłosiem wystawy rzeźb Szymanowskiego było także pozyskanie kilku dzieł artysty do muzeum w formie depozytów. W 1921 roku *Pochód* został zakupiony przez dyrektora Banku Polskiego – Kazimierza Hącię, który w 1925 roku darował rzeźbę magistratowi Poznania. Pomimo zmiany właściciela rzeźba była nieprzerwanie ekspozowana

w holu głównym starego gmachu w latach 1920–1939 (il. 3). To w tej części muzeum przed II wojną światową znajdowała się ekspozycja poświęcona rzeźbie. Prezentowano tam wówczas prace rzeźbiarskie między innymi Franciszka Flauma, Karola Hukana, Konstantego Laszczki, Mieczysława Lubelskiego, Kazimierza Pajzderskiej czy Marcina Roźka, a część z nich to straty wojenne.

Obecny wygląd poznańskiej rzeźby różni się w poszczególnych partiach od pierwotnego zamiaru artysty. Początkowo kompozycja Szymanowskiego ustawiona była na siedmioarkadowej galerii na kilkustopniowym podejściu z otwartymi glorietaami nadbudowanymi na skrajnych przęsłach. W zamyśle autora rzeźba miała być ustawiona na przedłużeniu kruzganków pierwszego piętra. Tym samym architektura zamku stanowiła bramę wyjściową



Il. 2. Wystawa Wacława Szymanowskiego w gmachu Muzeum Wielkopolskiego w 1920 roku, autor fotografii nieznan, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNPA-F-1670-3



Il. 3. Ekspozycja rzeźby, około 1938–1939, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr Gm-muz/L20



10 W. Milewska, op. cit., s. 151.

11 K., *Wystawa dzieł Szymanowskiego w Muzeum Wielkopolskim*, „Kurier Warszawski”, nr 155, 1920, s. 7.

i wejściową dla pochodu, rodzaj okazałego *portes d'entrée*¹⁰, co w poznańskim modelu sugerowały dwie gloriety. Szymanowski przedstawił także po trzy płaskorzeźby: jedną w środkowej części ściany arkadowej galerii i dwie po obu stronach skrajnych przęseł. Od strony dawnego wejścia do muzeum, które prowadziło w kierunku holu, zauważalna była postać młodzieńca przebudzonego przez alegoryczną postać do czynu. Po obu jego stronach na wysokości arkadowej galerii znajdowały się wyobrażenia sławy – pierwszej, dmącej w trąbę i zapowiadającej tym samym nadejście przełomowej chwili, oraz drugiej, wieńczącej czyn z wieńcem laurowym w dłoniach. Po przeciwnej stronie dzieła (il. 4) artysta ukazał chłopów z wołami orzących piastowską ziemię, a jeden z nich spoglądał w kierunku wschodzącego słońca. Z kolei dwie boczne płaskorzeźby symbolizowały sceny zasiewu i zbiorów. Artysta posłużył się tu alegorią, podobnie jak w przypadku wyobrażeń postaci kobiecych po przeciwległej stronie rzeźby¹¹.

Pytaniem retorycznym pozostaje świadomość przeznaczenia rzeźby. Artysta niefortunnie próbował pogodzić ideę i formę wraz z architekturą i monumentalnością przyszłego dzieła. „Ich treść wskazuje, że powstały po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Płaskorzeźby te – o podniesłej treści odnoszącej się do odzyskanej niepodległości, ujętej w niewyszukaną symbolikę – kłóciły się z wielką, syntetyczną myślą *Pochodu*,



Il. 4. Portret zbiorowy wycieczki krajoznawczej w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (na tle *Pochodu na Wawel* – dodał A.K.), Biblioteka Narodowa, nr inw. F.57772/IV

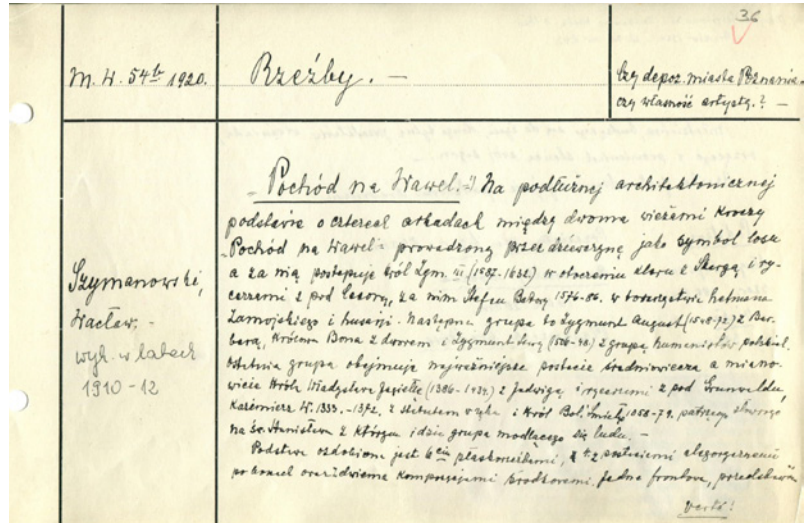


niweczyły jej ponadhistoryczny wymiar, wprowadzając do czasu kosmicznego, czas ziemski, obecny. Był to nieszczęśliwy pomysł, który zresztą i tak nie został urzeczywistniony¹². Szczególnie uderza brak związku samego pochodu z przedstawieniami na płaskorzeźbach. Być może rzeźbiarz, pod wpływem różnych głosów pojawiających się w prasie, zaczął zdawać sobie sprawę, że jego dzieło nigdy nie stanie na Wawelu. Prezentowana na wystawie, a później już w ekspozycji stałej rzeźba miała rozpropagować pomysł Szymanowskiego w Wielkopolsce i przekonać niezdecydowanych do jego koncepcji, a także umożliwić zebranie środków na odlanie rzeźby w brązie.

Udostępniona w Poznaniu dla zwiedzających praca Szymanowskiego miała charakter monumentalny. Według przedwojennej karty inwentarzowej jej podstawę wykonano z drewna, ale same figury były gipsowe. Architektoniczna obudowa mierzyła 1075 centymetrów długości i 185 centymetrów szerokości, z kolei wieże miały wysokość 385 centymetrów. Przeciętą wysokość figur wynosiła 80 centymetrów, a płaskorzeźb bocznych 160 na 120 centymetrów. Były one zatem nieco mniejsze niż płaskorzeźby umieszczone w centrum o wymiarach 150 na 222 centymetrów¹³ (il. 5).

Warto zwrócić uwagę na wykonanie poznańskiej rzeźby. Gipsowy odlew powstał z myślą o ekspozycji modelu będącego zarysem pewnej koncepcji dzieła. Świadczą o tym oryginalne partie rzeźby, które pozostały nieretuszowane. Przykładowo, w okolicach niektórych twarzy, strojów, uzbrojenia dostrzec można pozostałości formy klinowej. Z kolei widoczne gdzieś tam pęknięcia gipsów wzdłuż szwów mniejszych elementów wskazują, że formy były wypełnione zaczynem gipsowym, a przed jego związaniem łączone bez konieczności klejenia. W przypadku większych elementów, aby oszczędzić materiał i ułatwić przewóz rzeźby, pozostawiano je puste w środku. Konstrukcję wzmocniono dodatkowo prętami metalowymi w części łączenia głów z korpusami, a także wzdłuż całego ciała i podstawy rzeźby. W przypadku modelowania sylwetek poszczególnych postaci gips nakładano na pakuły (włókna konopne i fragmenty tkaniny jutowej). Osobno montowano ręce, nogi czy przedmioty trzymane przez postaci. Natomiast fragmenty modelu takie jak płaszcze, o dużej, układającej się w fale powierzchni, artysta wykonał w technice narzutu.

Rzeźba była dumą poznańskiego muzeum. Ówczesny dyrektor–Marian Gumowski – wysoko cenił samego Szymanowskiego, podkreślał, że „był pierwszym z pośród artystów polskich, którego dzieło dostało się do zbiorów muzealnych (*Macierzyństwo*) i również pierwszym, a jak dotąd jedynym z pomiędzy artystów, który jedno z najlepszych swoich płócien złożył w darze dla Muzeum Wielkopolskiego. Mówię o olbrzymim tryptyku *Święty Boże*”¹⁴. Pojawiły się także głosy krytyczne. Książd profesor Szczęsny Dettloff pisał o „olbrzymim hallu, zawalonym [...] fatalnym pudłem z *Pochodem Szymanowskiego*, przecinającym nie wybitną, ale w każdym razie jednolitą architekturę wnętrza w sposób wręcz niedozwolony”¹⁵. W tych dwóch komentarzach starły się dwie wizje – dyrektora, cieszącego się z pozyskanych darów,



Il. 5. Katalog rzeźb Muzeum Wielkopolskiego przed 1939 rokiem, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. MNP A 39, k. 036

12 W. Milewska, op. cit., s. 170.

13 Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, Katalog rzeźb Muzeum Wielkopolskiego przed 1939 rokiem, sygn. MNPA-39, k. 036.

14 M. Gumowski, *Otwarcie Muzeum Wielkopolskiego*, „Przegląd Muzealny. Miesięcznik poświęcony Muzeologii: Organ Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu”, nr 1, 1920, s. 8.

15 S. Dettloff, *Galerje poznańskie: Muzeum im. Mielżyńskich i Muzeum Wielkopolskie*, „Przegląd Warszawski”, nr 13, 1922, s. 147.



Il. 6. Hol muzeum po zakończeniu działań wojennych, autor fotografii nieznan, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNPA-F-4500

16 Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, Wystawa Wacława Szymanowskiego 1920–38, sygn. MNPA-16, k. 55 verso.



62

17 J. Kleczyński, *Muzeum Wielkopolskie*, „Kurier Warszawski”, nr 167, 1929, s. 10.

i nestora poznańskiego środowiska historyków sztuki spoglądającego na dzieło z perspektywy estetyki aranżacji.

Stan rzeźby zaczął się jednak stopniowo pogarszać. Gumowski w liście do Szymanowskiego z 3 czerwca 1921 roku donosił: „Architektura bowiem tak się rozeschła, że gips i pobiał w wielu miejscach odleciały, a między dechami porobiły się szpary, nieraz bardzo duże, które stale się rozszerzają”¹⁶. Same gipsowe rzeźby wraz z podstawą ze względu na swój ciężar także destrukcyjnie wpływały na stan zachowania arkadowej galerii. Nie miało to jednak większych reperkusji i nie doprowadziło do konserwacji dzieła. Jan Kleczyński na łamach „Kuriera Warszawskiego”

w 1929 roku postulował, już po odrzuceniu rzeźbiarskiego pomysłu przez Szyszko-Bohusza, aby rzeźbę niezwłocznie odlać w brązie. Proces ten pozwoliłby zachować dla potomności niszczący i kruchy gipsowy odlew, ale także utrwalił ideę – pochod polskich królów¹⁷. W 1938 roku gmina miasta Poznań pisała do dyrekcji muzeum z prośbą o zwrot depozytu, ostatecznie jednak zaniechano tego pomysłu ze względu na fakt, że nie znaleziono odpowiedniego miejsca do prezentacji dzieła.

RZEŹBIARSKI PALIMPSEST

Ekspozycja modelu *Pochodu Szymanowskiego* nie trwała jednak długo. 10 września 1939 roku do Poznania wkroczyli żołnierze Wehrmachtu. Bardzo szybko przejęli oni kontrolę nad Muzeum Wielkopolskim. Już 21 stycznia 1940 roku, w obecności Namiestnika Rzeszy w Kraju Warty Arthura Greisera, otwarto Kaiser Friedrich Museum. Okres hitlerowskiej okupacji jest jednak słabo udokumentowany. W muzealnym archiwum zachowała się tylko częściowo dokumentacja. Na podstawie fotografii wiadomo, że rzeźbę Szymanowskiego usunięto z ekspozycji. Nie są jednak znane okoliczności tych działań. O celowym usunięciu *Pochodu* świadczy widok splądrowanego muzeum (il. 6).

W wyniku powojennej inwentaryzacji zbiorów rozbitą rzeźbę odnaleziono na muzealnym strychu. Analiza ekspertyzy konserwatorskiej, a także dokładny ogląd rzeźby pozwolił dostrzec liczne ubytki i późniejsze uzupełnienia w partiach rąk, atrybutów, a nade wszystko w oderwanych głowach, zarówno królów, jak i pozostałych osób. Potwierdzają to zachowane archiwalne zdjęcia (il. 7, 8). Zebrany materiał archiwalny oraz fotograficzny pozwala na rekonstrukcję losów dzieła. Rzeźbę usunięto z drewnianej konstrukcji, a następnie połamano ją na mniejsze części. W partii gipsowej podstawy widać nieregularne linie podziału wypadające w innych miejscach niż na przedwojennej fotografii. Rzeźbę musiano usuwać ostrożnie, aby nie uszkodzić oryginalnej posadzki, w której

do dziś nie ma ubytków w okolicach pierwotnego miejsca ustawienia *Pochodu*. Stary hol podczas wojny pełnił funkcję reprezentacyjną – odbywały się tam wydarzenia propagandowe. Celowo i bez większej refleksji odrywano głowy od korpusów, szczególnie te koronowane. Ponadto uszkodzono prawie wszystkie dłonie i atrybuty w nich trzymane. Docelowo cała rzeźba miała zostać zniszczona i zlikwidowana. Nie można wykluczyć, że w akcji usunięcia eksponatu brali udział przedwojenni pracownicy muzeum, ponieważ w innym wypadku zapewne doszłoby do całkowitego zaprzepaszczenia dzieła. Wydaje się to szczególnie prawdopodobne w obliczu innych działań podejmowanych przez rodaków¹⁸. Całkowitemu zniszczeniu uległa drewniana konstrukcja architektoniczna *Pochodu* i umieszczone na niej gipsowe płaskorzeźby. Ten element kompozycji, negatywnie oceniany przez krytyków, był o tyle istotny, że nie powtórzono go w żadnym z pozostałych gipsowych odlewów rzeźby, przez co został bezpowrotnie utracony.

Przez lata nie podejmowano decyzji dotyczącej dalszych losów rzeźby. Do sprawy wrócono dopiero około 1978 roku. Tak późne zainteresowanie się rzeźbą mogło wynikać z ogólnych i przeważająco negatywnych sądów historyków sztuki o dziele Szymanowskiego¹⁹ oraz z planowej wystawy monograficznej artysty (Warszawa 1981). Kilka lat

18 Znana jest historia, jak to dozorca muzealny Wincenty Penczyński uratował odrąbaną głowę Fryderyka Chopina z drewnianego modelu rzeźby Szymanowskiego, której odlew znajdował się w parku w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

19 W. Milewska, op. cit., s. 171.



Il. 7 i 8. Część z fragmentów *Pochodu na Wawel* odnalezionego po wojnie, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



Il. 9. Wacław Szymanowski, *Pochód na Wawel*, 1908–1911, gips, rzeźba po konserwacji i częściowej rekonstrukcji, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP P 915/1-3, 916/1-2, 917, 1119, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

20 W muzeum zachowała się dokumentacja konserwatorska z tego okresu.

później, w 1980 i 1981 roku, rzeźba została poddana konserwacji i rekonstrukcji przez Polską Pracownię Konserwacji Zabytków (PPKZ) – Oddział Poznań, jednakże poczynione wówczas prace zmieniły charakter dzieła (il. 9). Obecny model składa się z siedmiu częściowo zachowanych większych elementów. Każdy z nich zawiera w swoim obrębie różnej wielkości oryginalne fragmenty rzeźby, natomiast reszta została odtworzona. PPKZ szacowała, że około 30% rzeźby zostało zrekonstruowanych²⁰. W obecnym układzie figurę Losu – Fatum zastąpiono wyobrażeniem Piotra Skargi, który pierwotnie znajdował się w grupie Stefana Batorego. Z relikwów rzeźby zrekonstruowane zostały grupy Zygmunta Augusta i Władysława Jagiełły, ale już bez ludu domykającego *Pochód* i postaci Bolesława Śmiałego. Niestety nie zachowały się pozostałe grupy.

Rzeźba po wystawie w Warszawie trafiła ponownie do magazynu. O jej ekspozycji zaczęto myśleć już po otwarciu nowego gmachu w 2001 roku. Wykonane podczas przeglądu konserwatorskiego zdjęcia pozwalają zauważyć, że konserwacja PPKZ ograniczyła się do scalenia i odtworzenia niektórych grup rzeźbiarskich. Nie zadbano wówczas o ujednoczenie kolorystyki gipsu, przez co z łatwością można dostrzec, które z partii były odtworzone i w jakiej ilości. Rzeźba pojawiła się w przestrzeni galerii w 2008 roku i jest tam prezentowana do dziś.

Na przełomie 2007 i 2008 roku w ramach pracy dyplomowej z zakresu konserwatorstwa Aleksandra Herbich zrekonstruowała figury rycerzy i husarzy z grupy Zygmunta III Wazy. Było to możliwe dzięki zachowanym elementom podstawy i korpusu ciał pozbawionych głów i skrzydeł husarskich oraz dzięki jednej nadłamannej główce. Ta ostatnia posłużyła jako wzór do rekonstrukcji dla pozostałych trzech wyobrażeń twarzy innych rycerzy z grupy.

Na podstawie dzisiejszej rzeźby zauważyć można, że przedwojenne dzieło uboższe jest między innymi o wyobrażenia polskich królów: Zygmunta III Wazy, Stefana Batorego, Bolesława Śmiałego, ale także kanclerza Zamoyskiego, jezuitów, rycerzy i ludu. W obecnej wersji *Pochodu* inaczej przebiegają też podziały odlewów poszczególnych grup samej rzeźby. Za przykład może posłużyć grupa Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny, która prezentowana była razem z Zygmuntem I i Boną w otoczeniu dworu i humanistów. Obecnie dwie pierwsze figury wyraźnie dosunięto do pierwotnej całości.

Problematyczna jest sama rekonstrukcja rzeźby z lat 80. XX wieku. Pastorał biskupa Stanisława został obrócony w odwrotną niż pierwotnie stronę. Na jednym z hełmów rycerskich znalazły się też ozdobne pióra, których nie było w prezentowanej przed wojną rzeźbie



Il. 10. Fragment ocalałej figury męczyzny z grupy ludu zamykającej kompozycję *Pochodu*, gips, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Krawczyk

Szymanowskiego. Dodatkowo wieża modelu kościoła utrzymanego przez Zygmunta Starego została zwrócona w przeciwną stronę. Wydaje się, że dokonujący rekonstrukcji i konserwacji rzeźby pracownicy PPKZ korzystali w dość swobodny sposób z różnych fotografii, reprodukcji oraz znanych modeli. Do dziś w muzealnym magazynie przechowywanych jest kilka części rzeźby – głównie są to główki husarzy, a także nadłamana popiersie jednego z reprezentantów ludu (il. 10).

Tych kilka uwag o wojennych losach rzeźby i jej powojennej rekonstrukcji pozwala na wysnucie określonych wniosków. Po pierwsze, mamy do czynienia z rzeźbą poddaną bardzo wyraźnej ingerencji konserwatorskiej z partiami rekonstruowanymi. Sugestia o ingerencji w pierwotną tkankę rzeźbiarską zawarta jest w samym dziele. W zrekonstruowanej grupie rycerzy i husarzy został zachowany uszkodzony fragment. Wnikliwy obserwator bez trudu dostrzeże partie lepsze i słabsze rzeźbiarsko, co wzbudzi jego podejrzenie dotyczące jednorodności stylistycznej i czasowej powstania obiektu. Po drugie, mamy do czynienia z rzeźbą o charakterze palimpsestowym. Dzieło powstało na początku XX wieku i zostało częściowo zrekonstruowane w latach 80. XX wieku, a także na początku XXI wieku. Już w samym podejściu do konserwacji widać znaczące różnice. W latach 80. zrekonstruowano prawie wszystkie zachowane elementy, dążąc do otworzenia i scalenia poszczególnych grup. Uwadze umykały jednak szczegóły. Z kolei już w XXI wieku zrekonstruowano fragment z grupą rycerzy i husarzy, niestety wszystkie z twarzy są identyczne, pomimo że na przedwojennych zdjęciach każda z postaci ma własne, indywidualne rysy. Podczas tej konserwacji zachowano jednak ślady losów samego *Pochodu*, pozostawiając widoczny uszkodzony fragment rzeźby. Po trzecie, mamy do czynienia z wyjątkowym obiektem eksponowanym na wystawie stałej, który pozostaje świadectwem burzliwych losów polskich dzieł sztuki w czasie wojny. Zamieszczona w jego bliskim sąsiedztwie fotografia pierwotnego wyglądu całej rzeźby staje się pretekstem do opowieści o sztuce w obliczu wielkiego barbarzyństwa.

Arkadiusz Krawczyk – absolwent historii sztuki i filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Adiunkt w Galerii Sztuki Polskiej od XVIII wieku do 1945 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Redaktor naukowy książek: *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, Wolsztyn 2016 (współ z K. Janicką); *Oddźwięki, odbicia, odcinienie. Wiek XIX wobec sztuk*, Poznań 2020 (współ z A. Borkowską-Rychlewską, R. Okulicz-Kozarynem, K. Karpińską). Autor monografii: *Portret sztukmistrza. Teofil Lenartowicz wobec kultury renesansu*, Poznań 2021.

Bibliografia

- Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, *Wystawa Wacława Szymanowskiego 1920–38*, sygn. MNP 16.
- Dettloff S., *Galerje poznańskie: Muzeum im. Mielżyńskich i Muzeum Wielkopolskie*, „Przegląd Warszawski”, nr 13, 1922, s. 136–147
- Drobnik J., *Wystawa Wacława Szymanowskiego i otwarcie Muzeum Wielkopolskiego*, „Kurier Poznański”, nr 104, 1920.
- Gumowski M., *Otwarcie Muzeum Wielkopolskiego*, „Przegląd Muzealny. Miesięcznik Poświęcony Muzeologii: Organ Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu”, nr 1, 1920, s. 7–10
- K., *Wystawa dzieł Szymanowskiego w Muzeum Wielkopolskim*, „Kurier Warszawski”, nr 155, 1920, s. 7.
- K., *Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego*, „Dziennik Poznański”, nr 102, 1920.
- Katalog rzeźb Muzeum Wielkopolskiego przed 1939, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. MNP A 39.
- K.S., *Z wędrówki po pracowniach krakowskich (Wacław Szymanowski)*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 11, 1908, s. 220
- Kleczyński J., *Muzeum Wielkopolskie*, „Kurier Warszawski”, nr 167, 1929, s. 10.
- Lubińska T., *Z pracowni Wacława Szymanowskiego*, „Prawda”, nr 27, 1908, s. 330.
- Milewska W., *„Pochód na Wawel” Wacława Szymanowskiego. W stulecie dyskusji nad ustawieniem rzeźby na Wawelu*, „Krzysztofony. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, nr 31, 2013, s.147–182.
- Mulczyński J., *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939. Instytucje, salony, wystawy*, Poznań 2019.
- N., *Nowy i dawny Kraków*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 12, 1906, s. 230.
- Szymanowski W., *Katalog wystawy zbiorowej rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu*, Poznań 1920.
- Wacław Szymanowski 1859–1930. *Malarstwo, rzeźba*, oprac. H. Kotkowska-Barcja, Warszawa 1981.
- Wystawa zbiorowa rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego*, „Goniec Poznański”, nr 103, 1920.

