Andrzej Osiński

Beskidzkie martyriony Duszana Jurkoviča[1]

Beskid martyria of Duszan Jurkovič

Sen cenię, głazem być jest lepszym losem. Póki zło z hańbą w świecie się panoszą.
Nie widzieć, nie czuć jest dla mnie rozkoszą; przeto mnie nie budź, cyt! mów cichym głosem.

Michał Anioł

Preludium

Pierwsze dekady XX wieku, prócz budzących grozę wydarzeń I wojny światowej, były świadkiem jedynego w swoim rodzaju fermentu twórczego, a także eksplozji różnorodnych środków wyrazu na niwie architektury i sztuk plastycznych. Głośne wykopaliska archeologiczne, które doprowadziły do odkrycia szerzej nieznanych przedhelleńskich kultur w basenie Morza Śródziemnego, wywołały w społeczeństwach nowoczesnej Europy głęboką fascynację starożytnością, przenikającą wszystkie dziedziny sztuki i życia codziennego. *Menuet antyczny* Maurycego Ravela, próba rekonstrukcji starożytnych tańców przez Claude'a Debussy'ego, ucharakteryzowane na greckie boginki Sarah Bernhardt i Isadora Duncan, „bizantyńskie" motywy w malarstwie Gustawa Klimta, eteryczna *Salome* Beardsley'a, a nawet damskie suknie – drapowane na modłę rzymskich tunik – mieściły się w szerokim nurcie doświadczeń, będących reakcją zarówno na przebrzmiały eklektyzm, jak i wybujałą ornamentykę spod szyldu *Art nouveau*. Próżnię po tej ostatniej usiłowały wypełnić różnorakie kierunki i tendencje, rozpięte pomiędzy instytucjonalnym klasycyzmem z jednej a chropowatym ekspresjonizmem i odhumanizowanym futuryzmem z drugiej strony. Ważkim czynnikiem inicjującym przemiany w sztuce była w tych latach twórczość ludowa, pozwalająca zarówno na stworzenie oryginalnych „stylów narodowych" poszczególnych nacji, jak i – zwłaszcza w przypadku państw nieobecnych na mapie Europy – na zapropagowanie własnej duchowej i politycznej odrębności.

W Niemczech przeciwstawne tendencje modernistyczne i ekspresjonistyczne, zainicjowane działalnością *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*, przenikały i inspirowały się wzajemnie, prowadząc do niebywałych rozwiązań na polu architektury oraz wzornictwa przemysłowego. W Austrii uwikłana w nurt organiczny oraz floralny *Wiener Sezession* odchodziła w przeszłość; jeden z jej członków, architekt Adolf Loos, ogłosił nawet „śmierć ornamentu", odwołując się do czytelnych, geometrycznych proporcji i kładąc nacisk na sam materiał oraz precyzję jego opracowania (niem. *Materialgerechtigkeit*). W Czechach i na Słowacji usiłowano z kolei dokonać syntezy ponadczasowych reguł antyku z nowoczesnymi tendencjami reprezentowanymi przez kubizm oraz modernizm, a nadto z obfitą rodzimą tradycją ludową. Stymulowało to odrodzenie rękodzielnictwa i sztuk użytkowych, które wspierały narodową dumę oraz pragnienie samostanowienia. Europa, upojona własną potęgą i zachłyśnięta bezprecedensowymi wynalazkami technicznymi, uduchowiona dekadami pokoju i politycznej stabilizacji, trwała w gorączkowym oczekiwaniu końca starej epoki, z nadzieją spoglądając w przyszłość.

I

Ten architekt jest niczym starodawny, romantyczny bard, który sam pieśni układa i sam śpiewa, grając na czarownych strunach lutni[2] – takie słowa uronił praski krytyk sztuki Josef Merhaut po obejrzeniu willi „u Rezku" koło Nowego Miasta nad Metują, wzniesionej w latach 1900-1901 i należącej do eminentnych realizacji Duszana Jurkoviča (1868-1947) – najwybitniejszego architekta słowackiego XX wieku; człowieka, dla którego twórczość stanowiła rodzaj głęboko pojętej służby społecznej. Kiedy polityczne i militarne wypadki lata 1914 roku przekreśliły marzenia oraz oczekiwania milionów, dając asumpt epoce przeczutej w zdeformowanych konfesjach ekspresjonistów, Jurkovič był już w pełni dojrzałym twórcą o pokaźnym dorobku artystycznym oraz pionierem budownictwa skansenowskiego w Europie Środkowo-Wschodniej. Jego „izba wałaska" we Vsetínie istniała już

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

w rok po założeniu skansenu w Sztokholmie, a „wieś wałaska", zaprezentowana na wielkiej wystawie etnograficznej w Pradze w 1895 roku, zapoczątkowała w Czechach i na Słowacji serię naukowych badań nad tamtejszą twórczością ludową[3].

Bezpośrednia styczność Jurkoviča z lokalną kulturą i sztuką, jego wędrówki po pograniczu Moraw i Słowacji, osobiste dociekania i analizy, poparte szeregiem notatek, rysunków, fotografii oraz szkiców, odegrały znaczącą rolę w artystycznej karierze mistrza, wydając osobliwy plon w okresie Wielkiej Wojny. Twórcę powołano do wojska w 1915 roku i skierowano do prac przy wznoszeniu cmentarzy bohaterów w ramach krakowskiego *Kriegsgräber-Abteilung*. Na terenie I okręgu żmigrodzkiego, który został mu przydzielony, Jurkovič zaprojektował 31 obiektów, położonych w trudnym terenie górskim i oddalonych od nielicznych szlaków komunikacyjnych. *Coś z surowości dziewiczej puszczy zagraża wszędzie w tej górskiej krainie* – relacjonowali Hans Hauptmann i Rudolf Broch, autorzy monumentalnej monografii poświęconej galicyjskim grobom wojennym – *Kiedy burze cichną, człowiek wędrujący po odludnych szlakach górskich urzeczony bywa przejmującą ciszą. Nie wabią nigdzie miłe i swojskie odgłosy lasu. Z rzadka jedynie widać nad konarami drzew bezgłośnie przelatującego ptaka. Żadnego szelestu w skałach, odgłosu łamanych gałęzi, kolorowej gry motyli i ważek. Tak jak gdyby życie uciekło przed ponurą powagą tej krainy, nie mając odwagi powrócić tu nawet w złotych promieniach wiosennego i letniego słońca*[4].

Zastane warunki geograficzne zaważyły na decyzji artysty o rezygnacji z transportowania materiałów budowlanych z odległych magazynów centralnych i skierowały jego uwagę na wszechobecne tu kamień oraz drewno. Staranne i harmonijne połączenie tych elementów doprowadziło do powstania nie mających sobie równych założeń cmentarnych, pełnych z jednej strony monumentalizmu i symetrii, z drugiej zaś – lekkości, giętkości, wykwintu oraz wybujałej ornamentyki. Praktycznie wszystkie projekty Jurkoviča – absolwenta wiedeńskiej *Kunstgewerbeschule* – zdradzają inspirację drewnianym budownictwem ludowym. Znamienny także jest ich program, który można określić mianem „słowiańskiego" lub „pseudosłowiańskiego", a nadto niebywale intuicyjne wyczucie nastroju beskidzkiego krajobrazu, w którym realizacje te zdają się być raczej wytworem samej przyrody i jej nieokiełznanych sił, aniżeli dziełem rąk ludzkich. Sam twórca tak oceniał swoją pracę: *Gdy dzielono teren, nikt nie miał ochoty na pograniczne Karpaty. Dałem sobie przydzielić górską krainę* (…) *Podczas gdy moi wiedeńscy koledzy lokowali swoje cmentarze w bezpośredniej bliskości cmentarzy ogólnych, miast i osad, ja wybierałem odległe wzgórza, strome stoki, a przede wszystkim miejsca najgorętszych walk* (…) *postanowiłem umieszczać swoje cmentarzyki w naturalnym pięknie stoków karpackich, jak gdyby wytworzyły je tam niewidzialne ręce miejscowej tradycji ludowej*[5].

Jako człowiek ideowo zaangażowany i doświadczony w pracy terenowej, Jurkovič osobiście odwiedzał miejsca pochówku, szkicował, sporządzał notatki i robił zdjęcia, podejmował decyzje o rozbudowie mogił już istniejących lub o lokalizacji nowych. Doskonale postrzegał, iż ta przymusowa sytuacja pociąga za sobą cały szereg zalet, począwszy od możliwości swobodnego eksperymentowania bezpośrednio w plenerze, poprzez dysponowanie materiałem i gotową na każde zawołanie grupą świetnych fachowców w postaci jeńców wojennych, a skończywszy na stałym nadzorze nad ostatecznym kształtem każdej budowli[6]. Zadecydowało to o ogromnej różnorodności powstających dzieł, w których prócz osobistego, wielce oryginalnego doświadczenia krzyżowały się i przenikały wszystkie nieomal tendencje oraz kierunki sztuki europejskiej początku XX wieku. Analiza stylistyczna powstałych obiektów ujawnia nadto, iż użyte w nich elementy i symbole, umiejętnie przetworzone i zaadaptowane, sięgają do odległych źródeł starożytności i średniowiecza. Grupę jako całość wyróżnia nieobecność jednoznacznie wojennej retoryki, jednak konkretne rozwiązania, z uwagi na fakt, iż artysta nie przenosił do swych projektów gotowych form stylowych, ale traktował je jako punkt wyjścia do dalszych opracowań i rozważań, są w pełni indywidualne i wymykają się wszelkim klasyfikacjom.

II

Cmentarz nr 11 w Woli Cieklińskiej mieści się na płaskim, odkrytym terenie, u podnóża góry Jaszcz, około 300 metrów od szosy żmigrodzkiej. Uwagę zwraca specyficzny plan nekropolii, oparty na dwóch przecinających się i zachodzących na siebie okręgach, które dzielą ją na dwie czytelne części. Uważna analiza rozwiązania pozwala ujawnić analogie z rzutami absydowych kościołów romańskich, takich jak kościół pod wezwaniem św. Jerzego w Říp czy rotunda Najświętszej Marii Panny w Znojmie – typem szeroko rozpowszechnionym w średniowiecznych Czechach i na Morawach. Wywodzi się on z architektury wielkomorawskiej i sięga korzeniami sztuki bizantyńskiej. Solidny mur z ciosów kamiennych otaczający całe założenie także mieści się w tej tradycji, gdyż kościołom romańskim przypisywano prócz funkcji czysto sakralnej również i obronną.

Plan cmentarza nr 11 odzwierciedla podstawowy zamiar twórczy Jurkoviča, jakim było wpisanie powstających nekropolii w szeroki nurt architektury sakralnej oraz nadanie im uniwersalnych treści religijnych. Pozostałe elementy budowli ujawniają dalsze aspekty służące tej idei. Arkadowe wejście wsparte na niskich, kamiennych filarach i zaopatrzone w niezwykłe memento *Wyruszyliśmy na bój, a znaleźliśmy pokój* odwołuje się do tradycji rzymskiego łuku triumfalnego wznoszonego zwycięzcom. Oryginalne kolumny, umieszczone w punkcie przecięcia okręgów, w miejscu przejścia z niższego poziomu cmentarza na wyższy, wyrażają trwałość, męstwo i odwagę oraz ofiary, jakie poniesiono na polu walki. Wieloznacznej symbolice kolumn towarzyszy ich niezwykła forma. Podczas gdy wykonane z surowych kamiennych ciosów trzony bezpośrednio wyrastają z murów ogrodzenia, głowice, ozdobione liściem akantu, wsparto na czterech misternych kolumienkach. Całość wieńczy krzyż o ramionach zakończonych treflowo. To *crux gemmata*: zwycięski znak mocy, męki i zmartwychwstania Chrystusa.

Źródeł ikonograficznych i stylistycznych projektu Jurkoviča należy szukać w sztuce wczesnochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej. Stylizowane i lekko zgeometryzowane liście akantu pojawiają się m.in. na kapitelach *Haghia Sophia* (532-537), podczas gdy zwielokrot-

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

nione kolumny dźwigające jeden kapitel odnalazły swoje szerokie zastosowanie niemal 500 lat później w architekturze romańskiej południowej Francji. Swoboda, z jaką artysta przechodził od jednej formy stylistycznej do drugiej, z łatwością je mieszając, ba, wręcz żonglując nimi, jest zdumiewająca.

W promieniach słońca cmentarz nr 11 sprawia wrażenie rozedrganej bizantyńskiej mozaiki, owego *opus tesselatum* (mozaika ułożona z jednakowych kostek sześciennych), tworu na wpół rzeczywistego, przeniesionego jakby za sprawą potężnych czarów ze słonecznej Italii w surowy beskidzki krajobraz. Prastara myśl, głęboko zakorzeniona w mistyce i filozofiach Wschodu, które w grobie dostrzegały ostatnie miejsce zamieszkania człowieka, znalazła w tym osobliwym założeniu doskonałe uzewnętrznienie. Czytelne stają się tu także odniesienia do Biblii, m.in. do Psalmu 49, głoszącego: *Ich groby są ich wiecznymi domami, / mieszkaniem wszystkich pokoleń*[7]. Cytaty te wpisują budowlę Jurkoviča w nurt sztuki religijnie żarliwej, ideowo zaangażowanej i transcendentnej duchowo[8]. Ideę *domus aeterna* (wiecznego domu) wyraża centralny element cmentarza: okrągła, kamienna rotunda, pełniąca wzorem antycznego mauzoleum, funkcję oficerskiego grobu. W małym *cubiculum* (komorze grobowej), do którego można się dostać dzięki nisko sklepionemu otworowi, spoczywają zwłoki czterech żołnierzy, reprezentujących trzy walczące ze sobą armie. Wmurowana w ścianę grobowca marmurowa płyta głosi:

Oto wspaniały los wojownika,
Pozbywając się własnego ja,
Całkowicie oddając się ogółowi,
W śmierci upatrywać najszczytniejszą nagrodę.

Ciekliński pomnik w oczywisty sposób nawiązuje do popularnej w starożytnej sztuce sepulkralnej formy rotundy, znajdując czytelne analogie w kamiennym grobowcu Teodoryka w Rawennie (520-526) i w znacznie starszym mykeńskim Skarbcu Atreusza, określanym niegdyś mianem Grobu Agamemnona. Nieobce są tu także skojarzenia z rzymskim Panteonem, przy czym należy pamiętać, iż grecki termin *pantheos*, oznaczający pierwotnie zgromadzenie bóstw, nabrał w wiekach nowożytnych szerszego, świeckiego kontekstu, odnoszącego się do zespołu jednostek wybitnych, wkraczających na parnas dzięki ponadludzkim zmaganiom. Analiza ikonograficzna i semantyczna cmentarza w Woli Cieklińskiej ujawnia zdumiewającą prawdę: groby żołnierzy są grobami męczenników, okręg cmentarny – martyrionem, wzniesionym w miejscu ich męczeńskiej śmierci, pole bitewne – miejscem pielgrzymek, płynących szeroko z terenu dawnego Imperium; tu też – jak głosi wczesnochrześcijański tekst ku pamięci św. Polikarpa – *zbierać się będziemy w radości i, da Bóg, będziemy święcili dzień ich męczeństwa, aby i innych natchnąć duchem*[9].

III

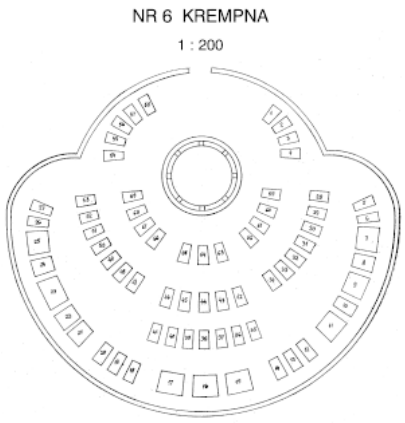
W konwencji sztuki sakralnej zrealizował Jurkovič także inne nekropolie, z których dwie: cmentarz nr 6 w Krempnej i cmentarz nr 46 na Beskidku wymagają głębszej uwagi. Założeniu w Krempnej, wzniesionemu na wzgórzu „Łokieć", nadał artysta nietypowy plan dwóch nałożonych na siebie spłaszczonych okręgów, które wyznaczają ogrodzenie cmentarza. W punkcie przecięcia kręgów, w murze zewnętrznym, usytuowano górujące nad budowlą betonowe krzyże na kamiennych cokołach. Pomiędzy nimi mieści się osobliwy pomnik centralny: ażurowa, kamienna rotunda na sześciu uskokowych filarach, zwieńczona betonowym wieńcem, zaopatrzonym w miedziane liście dębu. Rozwiązanie to w oczywisty sposób nawiązuje do klasycznych rzymskich monopterów, różniąc się od tychże jedynie zwieńczeniem. Starożytne monoptery pełniły funkcje o charakterze religijnym, będąc schronieniem dla świętych obrazów i rzeźb. XX-wieczny monopter w Krempnej chroni, niczym relikwie świętych, doczesne szczątki poległych żołnierzy. Towarzyszą im wizerunki greckich herosów, unaocznione na filarach podtrzymujących wieniec. W mitologii antycznej heros (gr. *hero*) był półbogiem, zrodzonym ze związku człowieka i boga; jednostką nadzwyczajną, która dokonywała nadludzkich czynów dzięki ponadprzeciętnym zdolnościom. W miarę rozprzestrzeniania się chrześcijaństwa antycznej tradycji nadano nowe, bardziej uniwersalne piętno. Grecki heros transformował w męczennika (łac. *martyrus*), działającego w imię jedynego Boga i oddającego życie w obronie szczytnej nauki Jezusowej.

Relikwie męczenników otaczano głęboką czcią i szacunkiem, pielgrzymując do nich oraz wznosząc budowle, które tyleż chroniły je przed zniszczeniem, co dawały następnym pokoleniom świadectwo godnego życia i ofiary poniesionej w imię wyższych celów. Mimo oczywistych różnic architektonicznych założenia sakralne tego typu niezmiennie zawierały trzy elementy, które tworzyły ich zasadniczy rdzeń: 1. grób zmarłego, 2. ołtarz (bądź pomnik nagrobny) oraz 3. otaczający je gaj (niem. *Hain*). Wszystkie trzy odnajdziemy w Krempnej, przy czym rolę świętego gaju pełni przylegający do budowli las. Wojenni bohaterowie lat 1914-1915, wzorem antycznych herosów, dokonywali na galicyjskich polach bitew nadludzkich wysiłków, zmierzających do uwolnienia ojczyzny od wroga, a w perspektywie do powołania nowego świata – uniwersum, w jakim podobne konflikty nie będą mogły się już powtórzyć. Ceną okazało się życie: ofiara złożona z egzystencji setek tysięcy istnień.

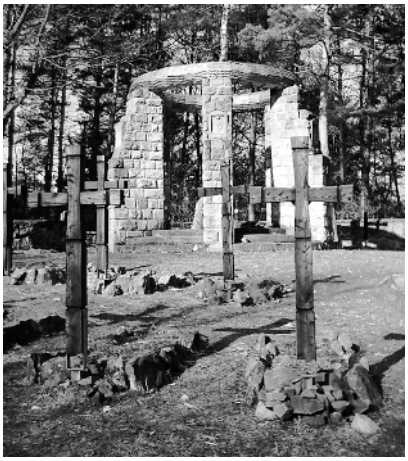
Czczony od prehistorycznych czasów dąb pełnił szczególną rolę w starożytnym Rzymie. Wieniec z liści dębu wkładano na głowę żołnierza, który podczas bitwy uratował życie przynajmniej jednego ze współobywateli. W nowożytnych Niemczech drzewo to zyskało rangę narodowej świętości, stając się formą odznaczenia; symbolem nieśmiertelności, męstwa i nieustępliwej odwagi. Romantyzm dodał kolejne aspekty etymologiczne, związane z rozległym spectrum życia i śmierci, takie jak wierność, oddanie, łączność z Absolutem. W świetle XIX-wiecznej ideologii kamienny krąg z liśćmi dębu w Krempnej nabiera znaczenia transcendentnego, pełniąc w istocie funkcję bramy prowadzącej poległych w zaświaty. Niczym w germańskiej Walhalli, cicho kroczą szeregi zmarłych, wstępując po stopniach i unosząc się w przestrzeń, do krainy wiecznego szczęścia. *Pierś w pierś walczyliśmy, zmartwychwstaniemy trzymając się za ręce* – głosi jedna z inskrypcji, jakie umieszczono pomiędzy głowami herosów.

Jurkovičowi, wzrastającemu w pluralistycznej i wielokulturowej monarchii Habsburgów, idea nordyckiego „pałacu poległych" nie była obca. W kontekście wydarzeń lat

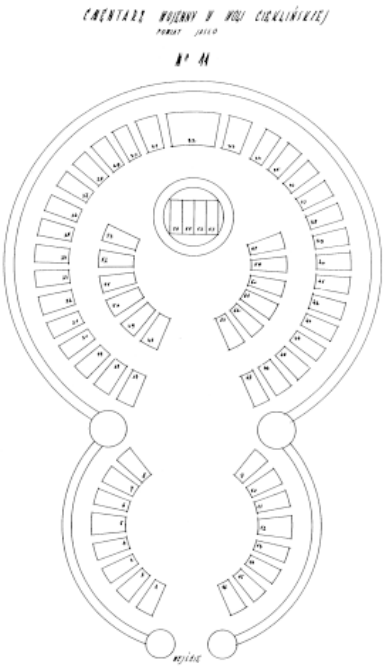
BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



Ryc. 1. Krempna. Plan cmentarza wojennego
Fig.1. Krempna. Site plan of the military cemetery



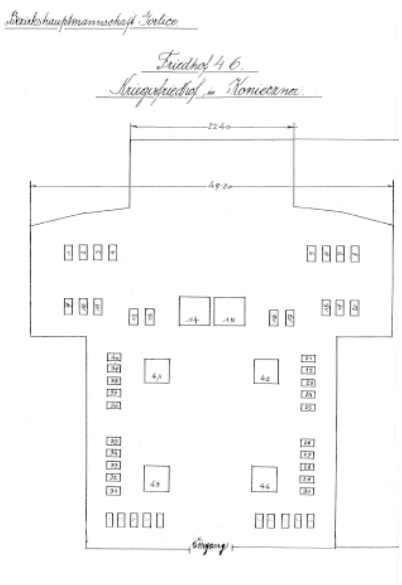
Ryc. 2. Krempna. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 2. Krempna. Fragment of the military cemetery



Ryc. 3. Wola Cieklińska. Plan cmentarza wojennego
Fig. 3. Wola Cieklińska. Site plan of the military cemetery



Ryc. 4. Wola Cieklińska. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 4. Wola Cieklińska. Fragment of the military cemetery



Ryc. 5. Beskidek nad Konieczną. Plan cmentarza wojennego
Fig. 5. Beskidek nad Konieczną. Site plan of the military cemetery



Ryc. 6. Beskidek nad Konieczną. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 6. Beskidek nad Konieczną. Fragment of the military cemetery



Ryc. 7. Banica. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 7. Banica. Fragment of the military cemetery



Ryc. 8. Czarne. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 8. Czarne. Fragment of the military cemetery



Ryc. 9. Długie. Widok na cmentarz wojenny
Fig. 9. Długie. View of the military cemetery



Ryc. 10. Gładyszów. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 10. Gładyszów. Fragment of the military cemetery

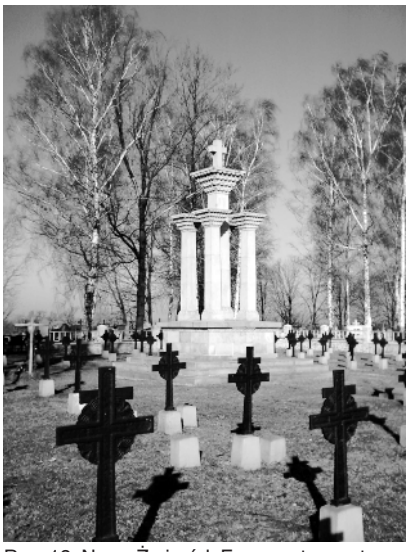
BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



Ryc. 11. Grab. Widok na cmentarz wojenny
Fig. 11. Grab. View of the military cemetery



Ryc. 12. Łysa Góra. Widok na cmentarz wojenny
Fig. 12. Łysa Góra. View of the military cemetery



Ryc. 13. Nowy Żmigród. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 13. Nowy Żmigród. Fragment of the military cemetery



Ryc. 14. Ożenna. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 14. Ożenna. Fragment of the military cemetery

fot. A. Osiński, photos by A. Osiński



Ryc. 15. Przełęcz Małastowska. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 15. Przełęcz Małastowska. Fragment of the military cemetery



Ryc. 18. Smerekowiec. Widok na cmentarz wojenny
Fig. 18. Smerekowiec. View of the military cemetery



Ryc. 16. Radocyna. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 16. Radocyna. Fragment of the military cemetery



Ryc. 17. Regetów Wyżny. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 17. Regetów Wyżny. Fragment of the military cemetery



Ryc. 19. Wirchne. Fragment cmentarza wojennego
Fig. 19. Wirchne. Fragment of the military cemetery

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

1914-1915 legenda, zgodnie z którą waleczne walkirie zabierały dzielnych wojowników z pola bitwy do eterycznej budowli, gdzie zażywano zasłużonych rozkoszy, posłużyła artyście do wyrażenia pewnych treści usiłujących zmitologizować wypadki, jakich skala przerosła ówczesne społeczeństwa. W zdumiewającej scenograficznej oprawie bezsensowna i odarta z jakiejkolwiek ideologii śmierć żołnierska urosła tym samym do rangi ponadczasowego aktu, któremu należało się z godnością poddać, wypełniając nieuchronne Przeznaczenie[10].

IV

Otoczony gęstą, górską przyrodą, cmentarz nr 46 na przełęczy Beskidek nad Konieczną wyrasta z tej samej konwencji, z tym że autor odstąpił tu od szlachetnych klasycznych form na rzecz kompozycji bardziej złożonej, bliskiej ideowo secesji. Wiadomym jest, iż począwszy od 1900 roku Jurkovič utrzymywał żywe kontakty z wiedeńską szkołą Otto Wagnera, prominentnego propagatora modernizmu. Wagner lansował w owym okresie zdumiewającą swobodę kompozycji, w której przenikały się zarówno pierwiastki rodzime, jak i nowoczesne, nie wspominając o licznych odwołaniach do epok wcześniejszych. W gruncie rzeczy był rzecznikiem prostej, klasycznej i racjonalnej formy, wzbogaconej jedynie dekoracyjnym ornamentem, o czym świadczy chociażby architektoniczna oprawa stacji kolei miejskiej przy wiedeńskim Karlsplatz, uskuteczniona w latach 1894--1897. Dwie dekady później, na granicznej przełęczy Beskidek, Jurkovič otwarcie powraca do Wagnerowskich doświadczeń, przeciwstawiając stylizowanej na kościoły gotyckie, archaicznej gontynie na skroś nowoczesną, ażurową bramę z metalowych prętów.

Do cmentarza nr 46 – piszą R. Broch i H. Hauptmann – *położonego wysoko nad wsią Konieczna, wspinamy się stromą drogą w górę.* (…) *Jego symbolem jest wyrastająca z potężnego cokołu z ciosanego kamienia, czworokątna, zwężająca się ku górze wieża o szlachetnych proporcjach, zwieńczona szpiczastym gontowym daszkiem z ostro załamanym okapem. Cztery wąskie pola trzonu wieży ukazują jedyną ozdobę – zespół trzech wpuszczonych w mur krzyży drewnianych, silnie kontrastujących z jasnym tłem piaskowca*[11]. Architekt programowo unika dosłowności. Zwieńczona krzyżem, 22-metrowa wieża-kaplica, widoczna niegdyś z odległości wielu kilometrów, rodzi wrażenie afunkcjonalnej, tajemnej konstrukcji, wzniesionej wyłącznie w celu dopełnienia kompozycji. Gontyna nie posiada wnętrza ani niszy, przeznaczonej na potencjalne *sacrum*; nie może tym samym pełnić funkcji kaplicy (miejsca kultu religijnego), ale wpisana w plan krzyża łacińskiego, powielający wczesnochrześcijańskie bazyliki cmentarne (martyriony), zyskuje inne treści. Tekst tablicy inskrypcyjnej umocowanej na licu muru kreuje przejmujące wrażenie, iż istotnie znajdujemy się w świątyni; w czasach, kiedy szczątki zmarłych chowano na wieczny spoczynek w kościelnych kryptach:

Z tych wonnych, skapanych w blasku wyżyn,
Otoczonych rozległym wieńcem zielonych wzgórz,
Zwartymi szeregami, wraz z pokonanym wrogiem,
Żołnierze cesarza odeszli na spoczynek.

Polegli spoczywają w grobach porośniętych gęstą roślinnością i mchem: pod leśną posadzką, po której depczą przybyli tu wierni. Cmentarny plac, tworzący z wieżą-kaplicą integralną przestrzeń, urasta do rangi *campo santo* (świętego miejsca), gdzie zamordowani bohaterowie dostąpią łaski w dniu Sądu Ostatecznego. W wiekach średnich pogrzebanie w pobliżu miejsca sprawowania Najświętszej Ofiary i przechowywania relikwii miało uświęcać zmarłego przez bliskość tychże[12]. Na Beskidku ten chrześcijański i etyczny wymiar uległ poszerzeniu o przewartościowania kulturowe doby Oświecenia, kiedy zwyczaj chowania w poświęconej ziemi tylko tych, którzy – w świetle prawa kanonicznego – byli jej godni, ustąpił przekonaniu, iż *nie ziemia poświęca ciało, ale ciała ludzi bogobojnych poświęcają ziemię*[13].

Lux aeterna

Dłużej przetrwa rzeźba żywa, którą dłoń z głazu twardego wyrywa, niż twórca, co go czas w popiół zamienia.

Michał Anioł

Oryginalne i wysublimowane rozwiązania Duszana Jurkoviča kryją w sobie jeszcze jedną warstwę znaczeniową, dla teraźniejszych odbiorców nie w pełni czytelną. Szeroko zakrojona akcja upamiętniania ofiar Wielkiej Wojny w postaci sieci trwałych mauzoleów, wznoszonych w Zachodniej Galicji, była wyrazem wzięcia przez Państwa Centralne pełnej moralnej odpowiedzialności za zaszłe wypadki i uwikłanych w nie obywateli[14]. W tym sensie pomniki wojenne lat 1914-1918 sygnalizują odmienny od XIX-wiecznego stosunek do śmierci żołnierza na polu bitwy. Heroizacja i sakralizacja ofiar tej wojny, uzewnętrznienie niezmierzonych cnót, ideałów oraz nieprzeciętnej wartościowości zmarłych, miały na celu ukryć porażający bezsens i „maszynowość" tych śmierci, zagłuszyć wewnętrzne poczucie klęski, powstrzymać dezintegrację odwiecznych wartości, nie dopuścić myśli, iż miliony w istocie legły nadaremno. W tym sensie akt twórczy, zastępujący szał niszczenia, stał się wyrazem zbiorowej ekspiacji: próby mentalnego pogodzenia się z koszmarem tej wojny.

Rozmaitość form stylistycznych, jakimi Jurkovič dysponował, aby w budowlach wznoszonych w erze, kiedy krwawiły fronty rozdartej antagonizmami Europy, wyrazić imponderabilia o wartości dla człowieka najistotniejszej, są dla nas współczesnych niepojęte. Jeszcze bardziej uderza lekkość i łatwość, z jaką artysta porusza się po odrębnych obszarach kulturowych, odległych epokach, filozoficznych i religijnych archetypach. Przekuwając rozległą wiedzę przeestetyzowanej epoki w dzieło sztuki o ponadczasowej wartości, Duszan Jurkovič urzeczywistnił duchowe marzenie XIX-wiecznego artysty o jedności sztuk (niem. *Gesamtkunstwerk*), dając świadectwo zdumiewającego, duchowego i kulturowego rozkwitu monarchii Habsburgów, owej *Austria felix*, w której żyło i przenikało się ze sobą tyle narodów, religii i kultur, i której kres zadano właśnie tutaj: na polach bitewnych Galicji.

A ty, Śmierci, ty, w którą znów się wszystko zmieni,
Przyjmij, boską swą dziatwę na gwiaździste łono, Uwolnij
nas od czasu, od cyfr, od przestrzeni
I oddaj wielką ciszę, życiem zakłóconą.

Leconte de Lisle

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

[1] Niniejszy tekst jest pokłosiem referatu wygłoszonego podczas sympozjum naukowego poświęconego sztuce zabytkowych cmentarzy XIX i XX wieku – UKSW w Warszawie, 4-5 grudnia 2008 roku.
[2] A. Kroh, *O Szwejku i o nas,* Rozdział *Piękne odpoczywanie*, Warszawa 2002.
[3] A. Kroh, tamże.
[4] R. Broch, H. Hauptmann, *Westgalizische Heldengräber aus den Jahren des Weltkrieges 1914-1915*, Wien 1918; reprint: *Zachodniogalicyjskie groby bohaterów z lat wojny światowej 1914-1915*, przekład filologiczny H. Sznytka; opracowanie, przypisy i wstęp J.P. Drogomir, Tarnów 1996, s. 29.
[5] R. Frodyma, *Galicyjskie cmentarze wojenne.* Tom 1, Pruszków 1995, s. 26-27.
[6] A. Piecuch, *Cmentarze wojenne Duszana Jurkowicza w Beskidzie Niskim*, „Magury", 2001, nr 1, s. 37-53.
[7] R. Brandstaetter, *Przekłady biblijne z języka hebrajskiego. Psałterz*, Warszawa 1983, s. 101.
[8] P. Pencakowski, *Zapomniane pomniki niczyich bohaterów,* [w:] *Katalog wystawy „Wobec Thanatosa"*, Kraków 1996.
[9] E. Jastrzębska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 27-28.
[10] A. Kroh, dz.cyt.
[11] R. Broch, H. Hauptmann, dz.cyt., s. 54.
[12] P. Pencakowski, dz.cyt.
[13] S. Fischer, *Matka Boska Bocheńska i Jej kult na tle życia religijnego w dawnej Bochni*, Bochnia 1934, s. 29.
[14] P. Pencakowski, dz.cyt.

Streszczenie

Rozprawa traktuje o eminentnych aspektach wojennej twórczości Duszana Jurkoviča (1868-1947), znamienitego architekta słowackiego doby przełomu XIX i XX wieku. Jurkovič, twórca o pokaźnym dorobku artystycznym oraz pionier budownictwa skansenowskiego w Europie Środkowo-Wschodniej, kierował w latach 1915--1918 pracami przy wznoszeniu nekropolii poległych bohaterów w ramach krakowskiego Kriegsgräber-Abteilung.

Na terenie I okręgu żmigrodzkiego w dawnej Galicji Zachodniej, który nadzorował, powstały nie mające sobie równych założenia cmentarne, zdradzające zarówno inspirację drewnianym budownictwem ludowym, jak i niemal wszystkimi tendencjami sztuki europejskiej początku XX stulecia. Analiza stylistyczna powstałych obiektów ujawnia, iż użyte w nich elementy i symbole, umiejętnie przetworzone i zaadaptowane, sięgają do odległych źródeł starożytności i średniowiecza, rezygnując z wojennej retoryki i wyrażając imponderabilia o wartości dla człowieka najistotniejszej.

Lekkość i łatwość, z jaką artysta porusza się po odrębnych obszarach kulturowych, odległych epokach, filozoficznych i religijnych archetypach, jest fascynująca i daje świadectwo zarówno zdumiewającego rozkwitu duchowo-kulturowego monarchii Habsburgów w przededniu Wielkiej Wojny, jak osobistych wysiłków Jurkoviča, zmierzających do urzeczywistnienia XIX-wiecznego marzenia artysty o jedności sztuk.

Ocenie poddano trzy założenia cmentarne zlokalizowane w Beskidzie Niskim: cmentarz nr 11 w Woli Cieklińskiej, nr 6 w Krempnej oraz nr 46 na przełęczy Beskidek nad Konieczną. Odzwierciedlają one podstawowy zamiar twórczy Jurkoviča, jakim było wpisanie wojennych nekropolii w szeroki nurt architektury sakralnej oraz nadanie im uniwersalnych treści o charakterze religijnym.

Analiza ikonograficzna i semantyczna ujawnia zdumiewającą prawdę: groby żołnierzy są grobami męczenników, okręg cmentarny – martyrionem, wzniesionym wmiejscu ich męczeńskiej śmierci; pole bitewne – miejscem pielgrzymek, płynących szeroko z terenu dawnego Imperium.

Abstract

The treatise discusses the eminent aspects of wartime artistic output of Duszan Jurkovič (1868-1947), an outstanding Slovakian architect of the turn of the 19th and 20th century. Jurkovič had significant artistic achievements and was a pioneer in open – air museum building in Central and Eastern Europe; in the years 1915--1918, he supervised the work on erecting necropoles for the dead heroes within the framework of the Krakow Kriegsgräber – Abteilung.

In the area of the 1st district of Żmigród in the former Western Galicia which he supervised, unique cemetery complexes were created which revealed that they had been inspired by regional wooden architecture, as well as by almost all tendencies in European art of the beginning of the 20th century. The stylistic analysis of the erected constructions shows that the elements and symbols used in them, skilfully transformed and adapted, reach back to remote sources from the antiquity and medieval period, thus resigning from wartime rhetoric in favour of expressing imponderable values so essential for humanity.

Nimbleness and ease with which the artist moved within separate cultural areas, distant epochs, or philosophical and religious archetypes, are fascinating and bear evidence of the amazing spiritual and cultural heyday of the Habsburg Monarchy on the eve of the Great War, as well as of Jurkovič's personal efforts aimed at realizing the 19th-century artistic dream regarding the unity of arts.

Three cemetery complexes located in Beskid Niski were evaluated: cemetery no 11 in Wola Cieklińska, no 6 in Krempna, and no 46 on the Beskidek Pass over Konieczna. They reflect the elementary creative intention of Jurkovič, which was to inscribe the wartime necropoles into the broad mainstream of church architecture and to invest them with universal significance of religious character.

The iconographic and semantic analysis has revealed the stunning truth: the graves of soldiers are the graves of martyrs, the cemetery ring is a martyrium erected on the site of their martyrdom, and the battlefield is a holy place to which numerous pilgrimages have been made from the lands of the former Empire.

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ