

KRZYSZTOF STEFAŃSKI

zmarł, jak żył,
na skrzydłach...

ANTONI WIWULSKI
(1877 – 1919)

Artysta epoki Młodej Polski

Warszawa 2024

spis treści

5

Od wydawcy

9

Wstęp

25

CZĘŚĆ PIERWSZA

Życie

25 Pochodzenie, rodzina, dzieciństwo

25 Lata chyrowskie. Czas dojrzewania

25 Lata studiów: Wiedeń i Paryż.
Czas wyczekiwania

25 Pomnik Grunwaldzki, kościół Serca Jezusa
i kaplica w Szydłowie. Czas spełnienia

25 Wojna. Czas miłości, czas śmierci

25 „Życie po życiu”: pamięć i zapomnienie,
zniszczenie i odbudowa

125

CZĘŚĆ DRUGA

Dzieło

125 Kaplice

125 Kaplica w Szydłowie

- 225** Kaplica nad Morskim Okiem
- 225** Kościoły
- 225** Projekt konkursowy kościoła jezuitów w Krakowie
- 225** Kościół Serca Jezusowego w Wilnie
- 225** Pomnik Grunwaldzki w Krakowie
- 225** Wileńskie Trzy Krzyże
- 225** Inne prace

425

CZĘŚĆ TRZECIA

Antoni Wiwulski – człowiek, artysta

- 425** Aneks I
- 425** Aneks II
- 425** Archiwalia i bibliografia
- 425** Indeks osób

Archiwalia i miejsca przechowywania dzieł z podaniem zastosowanych skrótów

- AAB – Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku
AAN – Archiwum Akt Nowych w Warszawie
Archiv Nationales de France, Paris (Narodowe Archiwa Francji, Paryż),
Archives de l'École nationale supérieure de l'Ecole des
Beaux-Arts, Section sculpture
APTJ – Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowe-
go w Krakowie
APUUR – Archiwum Prowincjonalne Urszulanek Unii Rzymskiej
w Krakowie
APWR – Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów
w Tuchowie
BWSDW – Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego we Wło-
cławku
BJ – Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Rękopisów
KPCA – Kultūros paveldo centras archyvas (Archiwum Centrum
Dziedzictwa Kulturowego) w Wilnie
LNM – Lietuvos nacionalinis muziejus (Litewskie Muzeum Na-
rodowe) w Wilnie
LNDM – Lietuvos nacionalinis dailės muziejus (Litewskie Narodo-
we Muzeum Sztuki) w Wilnie
LMAVB RS – Lietuvosmokslų akademijos Vrublevskių biblioteka,
Rankraščių skyrius (Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk
im. Wróblewskich w Wilnie, Dział rękopisów)
LVIA – Lietuvos valstybės istorijos archyvas (Litewskie Pań-
stwowe Archiwum Historyczne) w Wilnie
MHK – Muzeum Historyczne w Krakowie
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Rzeźby im.
Xawerego Dunikowskiego „Królikarnia”
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
NAC – Narodowe Archiwum Cyfrowe
Pałac Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Oddział Muzeum Narodo-
wego w Kielcach
THL/BP – Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska
w Paryżu
VDAM – Vilniaus dailės akademija, muziejus (Wileńska Akade-
mia Sztuki, Muzeum)

Słowo od wydawcy

W dziejach naszej kultury epoka Młodej Polski jak żadna inna owiana jest legendą, a na jej wyobrażenie składa się zarówno wyrafinowana sztuka secesyjna, jak i mroczny dekadentyzm oraz szaleństwo okultystyczne. To także okres przesilenia, końca jednego i początku kolejnego wieku, a więc symbolicznego przejścia ze starego do nowego czasu.

Znakomity publicysta i filozof, a z pewnością największy krytyk młodopolski, Stanisław Brzozowski, w słynnej do dziś publikacji pt. *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1909), mierząc się z duchowością *fin de siècle*, napisał:

„Podoba się nam to, czy też nie: jesteśmy tym, czym jesteśmy – tj. wytworami pewnej historii. Nie uda nam się wyjść poza nią. Możemy zmieniać tylko maski, formy, nie zmienimy samej zasadniczej treści. Rzeczywistość nasza określona jest całkowicie przez historię, jest tą historią. Łudząc się, że tak nie jest, tracimy własne życie, bo kto myśli, że od historii uciekł, ten już padł jej ofiarą, tego ona wlecze już, urabia, kształtuje, a on te wyciskane przez nią stygmaty – tłumaczy jako runy swej poza czasem przebywającej duszy¹.”

Bohater książki Krzysztofa Stefańskiego, Antoni Wiwulski, nie wyszedł poza historyczną rzeczywistość, był młodopolaninem, dzieckiem swych czasów. Jak każdy artysta wyróżniał się jednak osobnym widzeniem świata oraz własnym dekalogiem powinności wobec sztuki. Jego wybory twórcze były – podobnie jak życie – naznaczone swego rodzaju rozdarciem. Wiwulski zdawał się wierzyć w swój talent, a jednocześnie borykał się z poczuciem niedocenienia i odrzucenia; chciał za-

¹ Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, dostęp: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/legenda-mlodej-polski.html> [14 listopada 2023].

chować aktywność, a choroba nierzadko wyłączała go z życia na długie tygodnie. W swych projektach sięgał zaś z jednej strony po formy klasyczne, a z drugiej znów – jakby dla kontrastu – chciał stosować nowatorskie rozwiązania inżynierskie. Upodobanie dla form monumentalnych oraz symbolika krzyża są tymi elementami jego wyobraźni artystycznej, które rzeczywiście pozostają niezmiennie.

W powszechnej świadomości Wiwulski funkcjonuje jako twórca dumnie górujących nad Wilnem trzech krzyży oraz pomnika na jubileusz pięćsetlecia zwycięstwa pod Grunwaldem. Ten ostatni, wykonany na zlecenie Ignacego Jana Paderewskiego, odsłonięto 10 lipca 1910 r. w Krakowie. Od tego momentu nazwisko Wiwulskiego stało się rozpoznawalne, a on sam zdobył należne – i zapewne długo wyczekiwane – uznanie.

O tym i innych projektach artystycznych dowiedzą się Państwo z książki Krzysztofa Stefańskiego, znawcy twórczości młodopolskiego artysty. Jest ona swoistą monografią tego bez wątpienia nietuzinkowego rzeźbiarza i architekta, na którego dzieło składają się także obrazy oraz rysunki. Autor publikacji zadbał o to, aby opowieść pozwalała czytelnikom na spotkanie z osobowością i życiem Antoniego Wiwulskiego, co jest równie istotne dla zrozumienia jego wyborów twórczych. Jest to zatem historia o człowieku czasu przełomu, w którego życiu nie brakowało momentów zwrotnych, niekiedy dodających skrzydeł, niekiedy je podcinających.

We wtorek, 20 lutego 1877 r., słońce w Polsce weszło o godzinie 7 minut 8, był ósmy dzień nowiu. Czytelnicy prasy codziennej dowiedzieli się, że Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności organizuje następnego dnia odczyt doktora K. Benniego na temat „Kobiety-Lekarza”, a na dworcu Porta Vescovo w Weronie „[...] złoczyńcy rozbili w nocy trzynaście wagonów i zrabowali z nich towary”².

Życie toczyło się swoim torem, a w odległej od Warszawy rosyjskiej Totmie państwo Wiwulscy cieszyli się z przyjścia na świat nowego członka rodziny.

Serdecznie zapraszam do lektury.

Dorota Janiszewska-Jakubiak, Dyrektor

² Cyt. za: „Wiek: gazeta polityczna, literacka i społeczna” (oryginalna piśmownia tytułu zachowana), 1877, nr 40, s. 1 i kolejne.

Wstęp

Epoka Młodej Polski to bez wątpienia jeden z najbardziej twórczych okresów w dziejach rodzimej sztuki. Przyniósł on wiele artystycznych poszukiwań, nowych idei i dzieł, które należą do kanonu naszej kultury. Ramy czasowe epoki wyznaczają lata 1890–1914. Pojęcie Młodej Polski odnosiło się początkowo do literatury, następnie zostało przeniesione na sztuki plastyczne, a wiązało się z nowatorskimi ruchami artystycznymi przełomu XIX i XX w., określanymi jako modernistyczne, przez co rozumiano wszystko, co nowe, nowoczesne. Utworzone zostało jako analogia podobnych ruchów w Europie: Młoda Belgia, Młoda Skandynawia, Młode Niemcy¹. Podkreślało to związki sztuki polskiej z prądami artystycznymi kształtowanymi w tym czasie na Zachodzie².

Pojęcie „Młoda Polska” powstało w Krakowie, a sformułował je Artur Górski (pod pseudonimem Quasimodo) w cyklu artykułów zamieszczonych na łamach krakowskiego „Życia”, publikowanych w 1898 r. Głosił tam:

„Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską, bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość, i swoją rację. Ale obok tego winna być młoda, mieć w sobie odcień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego ducha młodości³.”

Paradoksalnie tego typu wezwaniom towarzyszyły nastroje o charakterze dekadentkim, znamienne dla epoki końca XIX stulecia, określanej jako *fin de siècle*. Polską atmosferę intelektualną tego czasu kształtowały pisma Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Brzozowskiego, Zenona Przesmyckiego (Miriama), Edwarda Abramowskiego. Nasycone były

¹ Wiesław Juszcak, *Studium wprowadzające [w:] Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 8.

² Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 7–9, 19–21.

³ Cyt. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Fotografie: Janusz Kozina, Kraków [2003], s. 7.

postawą pesymizmu, spirytualizmu, hasłami dominacji życia duchowego i uczuciowego nad rozumowym pojmowaniem świata, postawą antyintelektualną⁴. Ważną rolę odgrywały pisma: krakowskie „Życie” i warszawska „Chimera”. Centrum „młodopolskiego” życia artystycznego tworzył Kraków, ważny ośrodek stanowił także Lwów – było to związane z faktem żywego oddziaływania na terenie zaboru austriackiego Wiednia, będącego w tym czasie jednym z prężniejszych centrów życia artystycznego w Europie, a za jego pośrednictwem innych ośrodków europejskich. Znajdująca się w granicach rosyjskich Warszawa, choć pozbawiona takich ożywczych soków, także odegrała istotną rolę. Epoka Młodej Polski to czas przenikania się wielu nurtów artystycznych. W malarstwie i rzeźbie obecny był impresjonizm, symbolizm i tendencje ekspresjonistyczne, w architekturze i rzemiośle artystycznym secesja – zaczerpnięty z Wiednia, dekoracyjny nurt preferujący płynne, roślinne formy – a także wczesny modernizm, szukający zastosowań dla żelbetu, żelaza i szkła. W odniesieniu do tej epoki w polskiej kulturze stosuje się również pojęcie „neoromantyzmu”, oznaczające powrót do wspomnianej już antyintelektualnej postawy artystycznej, kult silnych indywidualności, a także zwrot w stronę wsi i kultury ludowej. Typowa dla tego czasu „chłopomania”, choć miała z reguły dość powierzchowny charakter, wiązała się z poszukiwaniem sił witalnych i inspiracji twórczej w kontaktach z wiejskim ludem. Kolejny ważny aspekt tej epoki to ciągle żywe aspiracje narodowe, będące dziedzictwem dziewiętnastowiecznych powstań. Rozbudzenie tych dążeń szczególnie uwidoczniło się na terenie zaboru rosyjskiego po rewolucji 1905 r. i „tolerancyjnym” manifestie carskim z października tegoż roku, umożliwiającym tworzenie stowarzyszeń o charakterze narodowym i szkół z polskim językiem nauczania. Odbierano to jako początek procesu, który prowadzić będzie ku wolnej Polsce – co stało się faktem, głównie dzięki pierwszej wojnie światowej. Neoromantyczna tęsknota za niepodległym bytem narodowym spletała się z wiarą w żywotne siły ludu, w których upatrywano źródła odrodzenia⁵. Emanacją tej postawy był nurt poszukiwania

⁴ Tamże, s. 7–8.

⁵ Andrzej K. Olszewski, *Sztuka polska 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 15.

form narodowych w architekturze i sztuce stosowanej, a najciekawszym tego przejawem była koncepcja „stylu zakopiańskiego” wypracowana przez Stanisława Witkiewicza i grupę wspierających go twórców w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Znalazła ona swój najpełniejszy wyraz w budowanych przez Witkiewicza w ostatniej dekadzie willach w Zakopanem i jego okolicach. Na początku XX w. z kolei pojawiły się interesujące koncepcje „stylu swojskiego” w budownictwie sakralnym i „dworkowego” w architekturze mieszkaniowej⁶.

Powyższe, krótkie jedynie zasygnalizowanie głównych cech, nurtów i dążeń młodopolskich ukazuje zarówno bogactwo tej epoki, jak i liczne tkwiące w niej sprzeczności. W będącej próbą podsumowania tej epoki w dziedzinie sztuk plastycznych książce Tadeusza Dobrowolskiego z 1963 r. możemy przeczytać:

„Sztuka Młodej Polski posiadała dwa janusowe oblicza. Jedno odwrócone od rzeczywistości i skierowane ku „jaźni” twórczej, typowe dla postawy introwertycznej, drugie zwrócone ku ludziom, ku narodowi, wpatrzone w przeszłość i teraźniejszość ojczyzny⁷.”

Inny badacz, Andrzej K. Olszewski, ujął to z kolei następująco: „w sztuce tej wiara i optymizm przeplatały się z dekadencją zwątpieniem i pesymizmem”⁸.

Ważnym elementem postawy „młodopolskiej” był swoisty kult artysty jako jednostki zbuntowanej przeciw zastanej rzeczywistości, świata mieszczańskich „filistrów”, funkcjonującej na specjalnych prawach i żyjącej w wyższym uduchowionym świecie „czystej sztuki”. A okres ten rzeczywiście zaowocował wieloma talentami artystycznymi, których działalność decyduje o randze epoki. Cytowany już powyżej Tadeusz Dobrowolski napisał:

⁶ Tenże, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, R. VII: Warszawa 1956, nr 3–4 (27–28), s. 275–372; Barbara Tondos, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław 2009; Krzysztof Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000.

⁷ Tadeusz Dobrowolski, dz. cyt., s. 8–9.

⁸ Andrzej K. Olszewski, *Sztuka polska...*, dz. cyt.

Okres Młodej Polski był niezwykle zasobny w talenty, co stanowiło główną jego siłę. Istotny urodzaj na uzdolnionych twórców potwierdza dziedzina sztuk plastycznych, zwłaszcza malarstwo. Tworzyło także w tym czasie sporo uzdolnionych rzeźbiarzy, w sposób wyjątkowo pomysłny rozwijało się rzemiosło artystyczne [...]. Artyści byli pełni rozmachu, często entuzjazmu; pomimo istniejących w okresie modernizmu tendencji do izolacjonizmu i estetycznego hermetyzmu, w gruncie rzeczy czuli się potrzebni⁹.

Wśród wielu twórców działających w tej epoce wyróżnić należy takie nazwiska, jak: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Wlastimil Hofman (Vlastimil Hofmann), Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Józef Chełmoński, Józef Pankiewicz, Ferdynand Ruszczyc, Wacław Szymanowski, Stanisław Witkiewicz, Jan Witkiewicz-Koszczyc, Józef Czajkowski, Franciszek Mączyński, Tadeusz Obmiński; nazwiska można by mnożyć.

Jednym z nich był również Antoni Wiwulski, któremu poświęcona jest niniejsza książka. Był to artysta, w którego twórczości odnaleźć można wszelkie antynomie, rozterki i zmagania tej epoki. Wspominany Artur Górski odnośnie do pojęcia „Młoda Polska” stwierdzał:

Jeśli już używamy tego w nagłówku wypisanego terminu, to nie znaczy to wcale, że, zarzucając wszystko poprzednie, dajemy czemuś całkowicie nowemu początek. Przeciwnie, ciągłość naszego cywilizacyjnego rozwoju jest naszym ogólnym pragnieniem; wyrosliśmy na naszych wielkich poetach i pisarzach, na Słowackim, Krasińskim, Sienkiewicz, a przede wszystkim na Mickiewiczu, i jak szczęśliwi legatariusze żyjemy dzisiaj wszyscy ze skarbów ducha i języka, jakie oni nagromadzili. W tej podstawie ojczystej naszej kultury tkwimy niewzruszenie¹⁰.

Słowa te znakomicie pasują do postawy artystycznej bohatera niniejszej książki, zaczytanego w Mickiewiczu i Sienkiewicz, zafascynowanego średniowieczną historią Litwy.

⁹ Tadeusz Dobrowolski, dz. cyt., s. 9–10.

¹⁰ Cyt. za: Wiesław Juszcak, dz. cyt., s. 12.

Mimo tego twórca, choć odnotowany krótko w leksykonach Thieme-Beckera¹¹ oraz Stanisława Łoży¹², a współcześnie, znacznie obszerniej, w leksykonie Saur/De Gruyter¹³, rzadko był dostrzegany przez autorów syntetycznych opracowań dotyczących sztuki polskiej tej epoki, a jeżeli uwzględniany, to zdecydowanie marginalnie. Tadeusz Dobrowolski odnotowuje go w cytowanej wcześniej książce, w części poświęconej rzeźbie Młodej Polski, jako autora Pomnika Grunwaldzkiego, wypowiadając się jednak o dziele chłodno i nie poświęcając mu wiele miejsca¹⁴. Tenże sam autor pomija artystę w syntetycznej publikacji omawiającej dzieje sztuki polskiej do XX w.¹⁵, a w kilkutomowym opracowaniu historii sztuki polskiej wzmiankuje Wiwulskiego jedynie krótko jako twórcę Pomnika Grunwaldzkiego, błędnie podając jego imię¹⁶. Jeszcze gorzej jest w przypadku innych autorów. W podstawowym syntetycznym dziele o architekturze polskiej Adama Miłobędzkiego¹⁷, podobnie jak w cytowanym powyżej opracowaniu Andrzeja K. Olszewskiego i syntezie dziejów sztuki polskiej autorstwa Janusza Kębłowskiego¹⁸, Wiwulski nie jest w ogóle uwzględniony. Podobnie jest w książce drugiego z tych autorów dotyczącej nowych tendencji w architekturze polskiej początku XX w.¹⁹ Nie znalazł miejsca dla Wiwulskiego Piotr Szubert w swojej interesującej publikacji dotyczącej rzeźby polskiej przełomu XIX i XX w.²⁰

¹¹ [hasło:] Wiwulski Antoni [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Hrsg. Hans Vollmer, Bd XXXVI: Wilhelmy-Zyzywi, Leipzig 1947, s. 157.

¹² Stanisław Łoża, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 332.

¹³ Elżbieta Lang, [hasło:] Wiwulski Antoni [w:] Saur/De Gruyter, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. Andreas Beyer, Benedicte Savoy, Wolf Tegethoff, Bd 117: Wittmer-Yi, Berlin-Boston 2022, s. 12–13.

¹⁴ Tadeusz Dobrowolski, dz. cyt., s. 116, 144.

¹⁵ Tenże, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974.

¹⁶ *Historia sztuki polskiej*, red. Tadeusz Dobrowolski, wyd. 2, t. III, Kraków 1965, s. 329.

¹⁷ Adam Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, wyd. 3, Warszawa 1978.

¹⁸ Janusz Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987.

¹⁹ Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

²⁰ Piotr Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.

Nie lepiej jest w nowszych opracowaniach – w wielotomowym opracowaniu Tadeusza Chrzanowskiego z 2008 r. oraz jednotomowej syntezie autorstwa Barbary Kokoski z 2012 r. artysta nie pojawia się wcale²¹; w zbiorowej pracy środowiska krakowskiego *Dzieje sztuki polskiej* poświęcono mu kilka zdań i mało precyzyjnie zakwalifikowano do „środowiska wileńskiego”²². Krótka wzmianka o nim znalazła się w opracowaniu o charakterze kronikarskim, dokumentującym polskie życie artystyczne w latach 1890–1914²³, niewiele uwagi poświęciła mu autorka opracowania dotyczącego polskiego środowiska artystycznego we Francji na przełomie wieków, choć spędził tam kilkanaście lat²⁴, jego nazwisko nie pojawia w katalogu wystawy o kręgu polskich artystów pozostających w kręgu oddziaływania Antoine’a Bourdelle’a²⁵. Jednocześnie chętnie, choć dość ogólnikowo, wspominali artystę badacze litewscy²⁶. W Polsce nazwisko Wiwulskiego przypomniano na krótko w połowie lat siedemdziesiątych, dzięki decyzji o rekonstrukcji Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie, co zrealizowano w 1974 r.²⁷ Choć było to niewątpliwie znaczące wydarzenie, to raczej kładziono nacisk na patriotyczny i antyniemiecki wydźwięk wydarzenia, nie eksponując w szczególności sposób postaci artysty – jego wileńsko-litewskie koneksje nie były z pewnością na rękę komunistycznej władzy.

²¹ Tadeusz Chrzanowski, *Sztuka w Polsce. Od I do III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008; Barbara Kokoska, *Dzieje sztuki polskiej. Sztuka i architektura jako świadectwo czasu*, Kraków 2012.

²² Franciszek Stolorz, Piotr Krasny, *Rzeźba [w:] Dzieje sztuki polskiej*, Kraków [ok. 2004], s. 595–596.

²³ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1967.

²⁴ Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2004; autorka poświęciła jednocześnie podrozdziały dwóm przyjaciółom Wiwulskiego: Bolesławowi Bałzukiewiczowi i Bolesławowi Buyce, artystom o znacznie skromniejszym dorobku.

²⁵ *Paryż i artyści polscy 1900–1981. Wokół E.-A. Bourdelle’a*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 lutego–27 marca 1997, oprac. Elżbieta Grabska, Warszawa 1997.

²⁶ M.in.: Paulius Galunė, *Architektas-skulptoris Antanas Vivulskis*, „LTSR architektos klausimai”, t. III, 1966, s. 414–415; Zita Žemaitytė, *Antanas Vivulskis (1877–1919)*, „Muziejai ir paminklai”, 1969, nr 12, s. 113–114; *Tarybu Lietuvos Enciklopedija*, t. IV, Vilnius 1988, s. 591; Vladas Drėma, *Dinges Vilnius (Lost Vilnius)*, Vilnius 1991, s. 24–27.

²⁷ *Na chwałę narodu. Pomnik Grunwaldzki w Krakowie 1910–1976*, Kraków 1976.

Omawiając stan badań dotyczących Antoniego Wiwulskiego, rozpocząć trzeba od okresu międzywojennego, gdy publikacje na jego temat miały szczególny charakter. Śmierć artysty w dramatycznych okolicznościach na początku 1919 r. zaowocowała szeregiem artykułów, które rysowały go jednostronnie jako bohatera sprawy narodowej, twórcę oddanego jedynie sprawom sztuki, wiary i umiłowania ojczyzny²⁸. Tworzono swoisty kult artysty, który znalazł swoją kulminację w publikacji o. Franciszka Świąłka, redemptorysty, z 1936 r. Była to niemal hagiografia, przygotowująca grunt pod wszczęcie procesu beatyfikacyjnego artysty²⁹. Wybuch wojny przekreślił te plany.

Po wojnie o Wiwulskim mówiono i pisano niechętnie z wielu oczywistych względów – głęboko religijny patriota, który zmarł walcząc z bolszewikami, związany z Wilnem i Litwą. Trudno wyobrazić sobie postać bardziej niewygodną dla komunistycznej propagandy. Przemilczenie było dla decydentów najlepszym rozwiązaniem. Robiono wyjątek w odniesieniu do Pomnika Grunwaldzkiego, symbolizującego walkę z „germańskim ciemnizykiem” – a hasło niemieckiego zagrożenia zawsze pozostawało aktualne – poprzestając wszakże jedynie na wymienieniu nazwiska i nie wnikając w biografię artysty. Na marginalizowanie twórcy wpływ z pewnością miała też jego postawa artystyczna, poszukująca, ale daleka od awangardowych eksperymentów – a badacze sztuki w ostatnich dekadach z upodobaniem koncentrowali się przede wszystkim na dwudziestowiecznych nowatorskich eksperymentach.

Sytuacja zaczęła się zmieniać – można użyć sformułowania normalizować – na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. Postać Wiwulskiego w swoich publikacjach przypominał wilnianin Edmund Małachowicz z Politechniki Wrocławskiej³⁰. Piszący niniejsze słowa w trakcie prowadzonych w latach osiemdziesiątych badań nad rozpra-

²⁸ M.in. Adam Grzymała-Siedlecki, *Ś.p. Antoni Wiwulski*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1919, nr 6, s. 90; X. S. P. M. [Stanisław Paweł Maciątek], *Artysta i żołnierz* [w:] *W ręce ojca*, Warszawa 1931, s. 72–74.

²⁹ o. Franciszek Świątek, *Jasny i mocny duch. Antoni Wiwulski 1877–1919*, Wilno 1939.

³⁰ Edmund Małachowicz, *Architektura dwudziestolecia międzywojennego w Wilnie* [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*, Studia i materiały do historii i teorii architektury i urbanistyki: XVII, Warszawa, 1989,

wą doktorską poświęconą poszukiwaniom form narodowych w polskiej architekturze sakralnej przełomu XIX i XX w. zebrał wiele informacji na temat artysty³¹. Za namową Jerzego Malinowskiego z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk na ich podstawie przygotowany został referat o działalności Antoniego Wiwulskiego, wygłoszony w czerwcu 1989 r. na konferencji: *Sztuka wileńska od końca XIX wieku do 1914 roku*, zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie. Stał się on podstawą artykułu opublikowanego kilka lat później w „Biuletynie Historii Sztuki”³², a wcześniej już ukazała się jego litewska wersja³³. Architektoniczne dokonania Wiwulskiego w dziedzinie budownictwa sakralnego zaprezentowano także w kilku kolejnych artykułach³⁴. Zapewne opublikowanie artykułu w „Biuletynie Historii Sztuki” skłoniło ks. Kazimierza Rulkę do przekazania informacji o bogatej spuściznie związanej z artystą przewiezionej z Wilna, a znajdującej się obecnie w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku oraz Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku³⁵. Z kolei ks. Adam Szot, pracownik białostockiego Archiwum Archidiecezjalnego, wykorzystując znajdujące się tam

s. 121–123; tenże, *Cmentarz na Rossie w Wilnie*, Wrocław 1993; tenże, *Wilno. Dzieje architektury, cmentarze*, Wrocław 1996.

³¹ Krzysztof Stefański, *W poszukiwaniu stylu narodowego. Polska architektura sakralna 1885–1925*, praca dr. napisana pod kierunkiem prof. dr. Zygmunta Świechowskiego, obroniona na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej w 1989 r. (mps). Praca wydana drukiem: Krzysztof Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000.

³² Tenże, *Antoni Wiwulski jako architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVI: 1994, nr 1–2, s. 57–70.

³³ Tenże, *Architekto ir skulptoriaus Antano Vivulskio kuryba lietuvoje*, „Krantai. Meno kultūros žurnalas”, [Wilno], 1992, nr 40–42, s. 42–47.

³⁴ Tenże, *Nigdy nie ukończony*, „Spotkania z Zabytkami”, 1993 nr 7, s. 13–14; tenże, *Zmagania o nowy kształt architektoniczny polskiego kościoła* [w:] *Przed nowym jutrem. Sztuka 1905–1918*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1993, s. 79–97; tenże, *Polish Ecclesiastical Architecture of the early 20th Century – Between the New Form and National Obligation*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts”, vol. 3, 2003, nr 3, s. 240–251; tenże, *Nowa forma w polskiej architekturze sakralnej początku XX wieku: Wojciechowski–Sosnowski–Wiwulski*, „Saeculum Christianum. Pismo historyczno-społeczne” Rok X: 2003, nr 2, s. 305–324.

³⁵ ks. Kazimierz Rulka, *Materiały archiwalne dotyczące Antoniego Wiwulskiego, projektanta kościoła Najśw. Serca Jezusowego w Wilnie*, „Wiadomości Kościelne Archidiecezji Białostockiej”, Kwartalnik: R. IV: 1995, nr 1 (96), s. 67–71; tenże, *Materiały i korespondencja Antoniego Wiwulskiego w Bibliotece*

materiały, opublikował rozprawę poświęconą dziejom budowy kościoła Serca Jezusa w Wilnie³⁶.

Pod koniec lat osiemdziesiątych polskiemu czytelnikowi przypomniano wileńskie Trzy Krzyże. Pierwszy pisał o tym, wraz z pojawianiem się idei zrekonstruowania monumentu, Mieczysław Jackiewicz w „Tygodniku Powszechnym”³⁷, a następnie Aleksander Srebrakowski w „Spotkaniach z Zabytkami”³⁸.

W latach osiemdziesiątych badania nad życiem i twórczością artysty rozpoczął pochodzący z Wileńszczyzny Józef Poklewski z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Efektem była cała seria publikacji dotyczących biografii i działalności artystycznej Wiwulskiego (ale ograniczonej do obszaru Litwy), ukazujących się w ciągu kolejnych dwudziestu pięciu lat³⁹. Wyrazem odradzającego się zainteresowania artystą było opracowanie Wiesławy i Czesława Malewskich wydane w Wilnie w 2004 r. – autorzy wykorzystali wcześniejsze publikacje, zwłaszcza o. Franciszka Świątka, ale wzbogacili je o informacje uzyskane z akt archiwalnych⁴⁰. Postać Wiwulskiego odnotowywano w serii leksykonów publikowanych przez Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej w Bydgosz-

ce Seminarium Duchownego we Włocławku, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVIII: 1996, nr 1–2, s. 141–144.

³⁶ ks. Adam Szot, *Historia budowy kościoła Najświętszego Serca Jezusa w Wilnie*, „Biuletyn Historii Pogranicza”, Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Białymstoku, Białystok 2006, nr 7, s. 41–56.

³⁷ Mieczysław Jackiewicz, *Odbudować Trzy Krzyże Wileńskie*, „Tygodnik Powszechny”, 1988, nr 33, s. 5; tenże, *Wileński pomnik Trzech Krzyży zostanie wskrzeszony*, „Tygodnik Powszechny”, 1988, nr 47, s. 5.

³⁸ Aleksander Srebrakowski, *Trzy Krzyże w Wilnie*, „Spotkania z Zabytkami”, 1989, nr 6, s. 19–22.

³⁹ Józef Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994; tenże, *Antoni Wiwulski twórca niesłusznie zapomniany [w:] Wilno i kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996, s. 165–190; tenże, *Antoni Wiwulski (1877–1919) spadkobierca i kontynuator ideowego dziedzictwa dawnej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Wschodni”, 2001, t. 7, z. 4 (28), s. 1377–1396; tenże, *Wileńskie Trzy Krzyże*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XLIV, Toruń, 2013, s. 163–182; tenże, *Maryjne sanktuarium pielgrzymkowe w Szydłowie na Żmudzi [w:] tamże*, XLV, Toruń, 2014, s. 131–154; tenże, *Życie kulturalne i artystyczne Wilna w latach 1899–1919 [w:] tenże*, *Studia z historii sztuki i kultury wileńskiej lat 1900–1945*, Toruń 2019, s. 83–144.

⁴⁰ Wiesława Malewska, Czesław Malewski, *Antoni Wiwulski. Twórca Trzech Krzyży*, Wilno 2004.

czy. Ogranicza się to jednak do krótkich encyklopedycznych haseł niepozbawionych błędów⁴¹. Wzmianki o architekcie i rzeźbiarzu pojawiły się również w opracowaniu dokumentującym działalność polskich artystów w Paryżu⁴². W ostatnich latach postać Wiwulskiego uczcił pamiątkową publikacją, wydaną z okazji stulecia śmierci artysty, Romuald Skaliński z Torunia – znalazł się w niej szkic biograficzny autorstwa Piotra Boronia z Krakowa i przedruki tekstu artykułu Józefa Poklewskiego o wileńskich Trzech Krzyżach oraz piszącego niniejsze słowa o architektonicznej działalności artysty⁴³.

Wzrastało zainteresowanie artystą także w środowisku badaczy litewskich, a szczególną rolę odegrała w tym wypadku Nijolė Lukšionytė (później Lukšionytė-Tolvaišienė) w opracowaniach dotyczących wileńskiej architektury uwzględniająca postać Wiwulskiego⁴⁴. Podsumowaniem jej badań na temat twórcy była monografia: *Antanas Vivulskis 1877–1919, tradiciju ir modernumo derme* (Vilnius 2002), wydana starannie pod względem edytorskim, z dużą liczbą dobrej jakości reprodukcji. Autorka sumiennie zebrała materiały znajdujące się w wileńskich archiwach i muzeach. Słabą stroną książki jest jednak warstwa tekstowa i faktograficzna, bowiem autorka w niewielkim jedynie stopniu wykorzystała polskie źródła.

Autorzy litewscy chętnie piszą o Wiwulskim, aczkolwiek w sposób bardzo ogólnikowy, chętnie podkreślając przy tym związki artysty z Litwą i jego „litewskość”. Przykładem mogą być tutaj teksty Tomasa Venclovy. W publikacji *Opisać Wilno*

⁴¹ *Encyklopedia Ziemi Wileńskiej*, t. 1: *Wileński słownik biograficzny*, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Seria B, nr 37, oprac. Henryk Dubowik, Leszek Jan Malinowski, Bydgoszcz 2002, s. 426–427; *Sztuka. Malarze, rzeźbiarze, graficy, fotograficy*, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Seria B, nr 59, oprac. Mieczysław Jackiewicz, Bydgoszcz 2005, s. 228; *Architektura. Dzieła i twórcy od XVI w. do 1945 r.*, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Seria B, nr 60, oprac. Mieczysław Jackiewicz, Bydgoszcz 2006, s. 215–216; także Mieczysław Jackiewicz, *Wilno w XX wieku. Ludzie i wydarzenia*, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Seria B, nr 79, Bydgoszcz 2013.

⁴² Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1890–1939. Dziariusz wydarzeń z wyborem tekstów. Część I: lata 1900–1921*, Warszawa 2012.

⁴³ *Antoni Wiwulski. Stulecie odejścia zasłużonego artysty 1919–2019*, red. Romuald Skaliński, Toruń 2019.

⁴⁴ Nijolė Lukšionytė, *Lietuvos statybos ir architektūros meistrai: Antanas Vivulskis*, „Statyba ir architektura”, 1988, nr 2, s. 31 nn; Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė, *Architektai wileńscy 1850–1914*, tłum. Krystyna Kielenė, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Bydgoszcz 2005, s. 59–62.

zestawił postaci Mikołaja Czurlanisa, który z Polaka stał się Litwinem – dodajmy w wieku trzydziestu jeden lat, na ostatnie pięć lat swojego krótkiego życia – i Wiwulskiego, który jakoby urodzony Litwinem „wybrał opcję polską”⁴⁵. Artyście poświęcił również hasło w swoim *Przewodniku biograficznym*, także podkreślając jego „litewskość”⁴⁶. W wydany w 2017 r. przewodniku architektonicznym po Wilnie określono Wiwulskiego jako „żyjącego w Paryżu litewskiego architekta i rzeźbiarza”⁴⁷. W 2020 r. miała miejsce wystawa w wileńskim Muzeum Sztuki (Lietuvos dailės muziejus) zatytułowana *Laukines sielos. Baltijos šalių simbolizmo dailė / Wild souls. Symbolism in the art of the Baltic States* (27.07–11.10.2020), prezentowana wcześniej w Musée d’Orsay w Paryżu (10.05–15.07.2018) i w KUMU Art Museum w Tallinie (12.10.2018–3.02.2019), na której znalazło się kilka drobnych rzeźb Wiwulskiego obok m.in. dzieł Ferdynanda Ruszczyca⁴⁸. W październiku 2021 r. z kolei projekt kościoła Serca Jezusowego z ok. 1927 r. ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuki w Wilnie pokazano na wystawie *Neigijvendinti viniaus projektai XX amžiaus / Unrealised projects in Vilnius form the twentieth century* w Muzeum Wilna (Vilniaus muziejus).

Niniejsza publikacja jest pierwszą gruntowną monografią poświęconą artyście. Jej celem jest ukazanie w możliwie szeroki sposób zarówno życiorysu Antoniego Wiwulskiego, jak i dokonanie charakterystyki jego twórczej działalności. Przy pracy nad książką wykorzystano wszelkie możliwe materiały – wcześniejsze publikacje, nie tylko dotyczące bezpośrednio postaci artysty, ale również osób z nim związanych i z nim współpracujących, m.in. monografie bpa Edwarda Roppa, ks. Karola Lubiańca⁴⁹ czy ks. Stanisława Nawrockiego⁵⁰, ale przede wszystkim bardzo bogate materiały archiwalne oraz

⁴⁵ Tomas Venclova, *Opisać Wilno*, tłum. Alina Kuzborska, Warszawa 2006, s. 145.

⁴⁶ Tenże, *Wilno. Przewodnik biograficzny*, tłum. Beata Piasecka, Warszawa 2013, s. 238–239.

⁴⁷ *Wilno XX–XXI wiek. Przewodnik architektoniczny*, red. Marija Dremaitė, Rūta Leitanaitė, Julija Reklaitė, tłum. Kamil Pecela, 2019 [bez miejsca wydania] (wg oryginału litewskiego, wydanie z 2017 r.), s. 35.

⁴⁸ *Laukines sielos. Baltijos šalių simbolizmo dailė / Wild souls. Symbolism in the art of the Baltic States*, ed. Alge Andriulyte, Egle Mikalajune, Vilnius 2020.

⁴⁹ ks. Mieczysław Paszkiewicz, *Ks. Karol Lubianiec 1866–1942*, Białystok 1983.

⁵⁰ *Ojcowie Niepodległości. Zabłudów 1918–2018*, oprac. ks. Adam Szot, Białystok 2018.

zachowane dzieła. Dotarcie do nich nie było łatwe ze względu na fakt rozproszenia, co wiąże się ze złożonymi losami artysty, jak też z pośmiertnymi dziejami spuścizny po nim. Zdecydowana większość materiałów została zgromadzona w Wilnie w latach międzywojennych. Dużą część z nich przewieziono do Polski po 1945 r., gdy decyzją Stalina, Roosevelta i Churchilla przekazano miasto sowieckiej Litwie. Dotyczyło to głównie archiwaliów znajdujących się w posiadaniu parafii Najświętszego Serca Jezusa. Przewiezione do Polski przez proboszcza tej parafii ks. Stanisława Nawrockiego trafiły do Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku, a część z nich przeniesiono w 1958 r. do Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku⁵¹. Cenne są korespondencja (głównie z matką oraz ks. Karolem Lubiańcem), dokumenty biograficzne i szkice znajdujące się we Włocławku. W Białymstoku przechowywana jest natomiast dokumentacja związana z budową kościoła Serca Jezusa w Wilnie, w tym protokoły Komitetu Budowy świątyni oraz pierwotny oryginalny plan z 1907 r. Dokumenty zgromadzone przed drugą wojną światową w Wilnie, w trakcie zbierania materiałów do wszczęcia procesu beatyfikacyjnego przez o. Franciszka Świątkę, znalazły schronienie w domu zakonnym ojców redemptorystów w Tuchowie koło Tarnowa. Wśród nich szczególne znaczenie ma *Pamiętnik... Adelajdy Wiwulskiej* przynoszący olbrzymią ilość informacji o rodzicach Antoniego Wiwulskiego i ich przodkach. Jest też znakomitym dokumentem epoki ukazującym obyczajowość i mentalność ludzi XIX stulecia⁵². Wykorzystane one zostały w dużej mierze w wymienionej już wcześniej publikacji o. Franciszka Świątkę, aczkolwiek w wielu miejscach zostały zniekształcone.

Spośród prac plastycznych kilka rzeźb Wiwulskiego trafiło po wojnie do Muzeum Narodowego w Warszawie, a w późniejszym czasie tamtejsze zbiory uzupełniła niewielka liczba innych prac artysty – znajdują się one w oddziale Królikarnia (Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego)⁵³. Do Muzeum trafiły także dzieła związane z Wiwulskim: jego dwa olejne portrety, pędzla Ludwika Kwiatkowskiego i Łucji Bałzukiewiczówny⁵⁴,

⁵¹ ks. Kazimierz Rulka, *Materiały i korespondencja...*, dz. cyt., s. 144, przypis 6.

⁵² APWR,teczka 44: Świątek.

⁵³ Większość tych prac, poza jedną, przechowywane są jako depozyt w magazynach Łazienek Królewskich.

⁵⁴ Nr inwent. MP 2222 MNW i MP 1250 MNW; Łucja Bałzukiewiczówna (1887–1976), siostra Bolesława i Józefa, malarka-pejzażystka, należała do

oraz maska pośmiertna i medalion wykonane przez Bolesława Bałzukiewicza⁵⁵.

Inne materiały pozostały w Wilnie i znajdują się tam w zasobach szeregu instytucji: Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich⁵⁶, w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym⁵⁷, Litewskim Muzeum Narodowym⁵⁸, Litewskim Narodowym Muzeum Sztuki⁵⁹, bibliotece Centrum Dziedzictwa Kulturowego⁶⁰, w bibliotece Wileńskiej Akademii Sztuki⁶¹. Owocna była również wizyta w obecnym teatrze Vilniaus Klasika, dawnym Pałacu Kultury Budowlanych, powstałym przy wykorzystaniu konstrukcji żelbetowej kościoła Serca Jezusa na Pohulance.

Kolejne dokumenty znajdują się Krakowie – w Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego (fotografie prac, w tym projektu kościoła jezuitów, i listy), w Muzeum Historycznym (materiały ikonograficzne dotyczące krakowskiego pomnika oraz zachowane jego fragmenty, a także akwarela i szkic rysunkowy artysty⁶²); w Bibliotece Jagiellońskiej przechowywane są dwa rękopisy artysty⁶³. W Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem znajduje się projekt kaplicy nad Morskim Okiem. W warszawskim Archiwum Akt Nowych w zbiorze poświęconym Ignacemu Paderewskiemu zawarte są związane z artystą materiały ikonograficzne. Liczne cenne fotografie

Koła Artystycznego założonego w 1910 r. – wg *Encyklopedia Ziemi Wileńskiej*, dz. cyt., s. 19.

⁵⁵ Nr inwent. Rz. D. 365 MNW i Rz. D. 366 MNW.

⁵⁶ Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka – m.in. korespondencja z kuzynką Anielą Michałowską i archiwalne fotografie rodzinne Wiwulskiego.

⁵⁷ Lietuvos valstybės istorijos archyvas – dokumenty dotyczące budowy i kopie planów kościoła Serca Jezusowego w Wilnie, dokumenty związane z budową Trzech Krzyży oraz dokumenty genealogiczne dotyczące rodzin Wiwulskich i Karpuszków.

⁵⁸ Lietuvos nacionalinis muziejus – oryginalne plany kaplicy w Szydłowie i kopie projektu kościoła Serca Jezusowego z lat międzywojennych.

⁵⁹ Lietuvos nacionalinis dailės muziejus – obszerny zbiór drobnych prac rzeźbiarskich Wiwulskiego.

⁶⁰ Kultūros paveldo centro – projekty kaplicy w Szydłowie oraz plany kościoła Serca Jezusa z lat trzydziestych XX w.

⁶¹ Vilniaus dailės akademija – oryginał projektu kościoła Serca Jezusowego z końca lat dwudziestych XX w. oraz dwie małe rzeźby.

⁶² Nr inwent. MHK-2324/VIII i 2325/VIII.

⁶³ Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Oddział Rękopisów, sygn. BJ Przyb. 117/56 t. 6: Zbiór autografów Ciechanowskiej.

posiadają potomkowie rodziny Dziwulskich, spokrewnieni poprzez Aleksandrę Malinowską, siostrę Adelajdy Wiwulskiej, z Antonim.

Przy pracy nad książką wykorzystano również dokumenty znajdujące się w Wiedniu, związane ze studiami artysty w Technische Hochschule, oraz w Paryżu, gdzie Antoni Wiwulski spędził większość swojego życia (zbiory École des Beaux-Arts, Towarzystwa Historyczno-Literackiego / Biblioteka Polska). Uzupełniają to bogate materiały prasowe zarówno z okresu życia artysty, jak i z lat międzywojennych. W odniesieniu do wileńskich dzieł architekta i rzeźbiarza przejrano roczniki „Kuriera Litewskiego” (1905–1914), pierwszej polskiej gazety codziennej na tym terenie, jaką zaczęto wydawać po zniesieniu antypolskich przepisów caratu⁶⁴, oraz „Dziennika Wileńskiego” (1915–1919) wydawanego w trakcie pierwszej wojny światowej. Uzupełnieniem tego są wybrane roczniki wileńskiego „Słowa” z lat międzywojennych. Z kolei prasa krakowska, „Czas” i „Nowa Reforma” z lat 1909–1912, dostarczyła wielu szczegółów o pracach przy Pomniku Grunwaldzkim. Obfity jest materiał prasowy z okresu krótkotrwałej sławy Wiwulskiego związanej z powstaniem Pomnika Grunwaldzkiego, z lat 1909–1911, gdy donosiły o nim wszystkie liczące się tygodniki polskie: „Tygodnik Ilustrowany”, „Biesiada Literacka”, „Świat”, „Kraj”, „Nowości Ilustrowane” i wiele gazet, w tym przykładowo „Kurier Lwowski”, a także z okresu bezpośrednio po jego śmierci⁶⁵. Wykorzystano również informacje z prasy francuskiej. Spośród różnego rodzaju pism wyróżnić należy periodyk wydawany przez gimnazjum chyrowskie w latach nauki artysty, jak i później, gdy informowano o nim jako znanym absolwencie, którym się chlubiono⁶⁶.

Pomocne okazały się także materiały wspomnieniowe o Wiwulskim, publikowane przy różnych okazjach. Są to zarówno wspomnienia bądź dzienniki osób, które znały artystę i miały z nim bliższe kontakty lub odnotowują działalność

⁶⁴ Henryk Mościcki, *Prasa polska na Litwie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, nr 14, s. 353, 356; Zenobiusz Ponarski, *Notatki o prasie wydawanej w Wilnie w latach 1905–1915*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, t. XIX: 1980, s. 93–100.

⁶⁵ M.in. Adam Grzymała-Siedlecki, dz. cyt.

⁶⁶ W latach 1895–1915 „Z Chyrowa. Deo. Patriae. Amicitiae”, o okresie międzywojennym jako „Przegląd Chyrowski. Deo-Patriae-Amicitiae”.

artystyczną Wiwulskiego (m.in. Ignacy Paderewski⁶⁷, Hipolit Korwin-Milewski⁶⁸, Ferdynand Ruszczyc⁶⁹, ks. Walerian Meysztowicz⁷⁰, Władysław Zahorski⁷¹, Michał Brensztejn⁷², Piotr Rymsza⁷³), gdzie postać artysty pojawia się z reguły raczej marginalnie, jak i członków rodziny – Jadwigi z Dziewulskich Karbowskiej, Wandy z Dziewulskich Ginkowej, Wacława Dziewulskiego⁷⁴. Dodać należy, że rodzinne wspomnienia i pamiętniki obarczone są ryzykiem błędu, braku precyzji w podawaniu faktów czy też subiektywizmem w ich doborze. Dobrym tego przykładem mogą być wspomnienia Grasyldy Malinowskiej, osoby blisko spokrewnionej z Wiwulskimi⁷⁵. W majątku Malinowskich, Czerepowszczyźnie koło Połocka, Antoni Wiwulski przebywał kilkakrotnie na początku XX w. w okresie wakacyjnym, a dłuższy czas w początkowym okresie pierwszej wojny światowej. Tymczasem w jej wspomnieniach, spisanych w 1921 r., w ogóle się nie pojawia, choć był przecież najbardziej znanym członkiem rodziny. Odnosi się wrażenie, że autorka tych wspomnień nie lubi Wiwulskich – o Adelajdzie Wiwulskiej, matce Antoniego, wspomina jedynie

⁶⁷ Ignacy Jan Paderewski, *Pamiętniki*, spisała Mary Lawton, tłum. Wanda Lisowska, Teresa Mogilnicka, Warszawa 1984.

⁶⁸ Hipolit Korwin-Milewski, *Siedemdziesiąt lat wspomnień 1855–1925*, Warszawa 1930.

⁶⁹ Ferdynand Ruszczyc, *Dziennik*, cz. I: *Ku Wilnu, 1894–1919*, Warszawa 1994, cz. II: *W Wilnie, 1919–1932*, Warszawa 1996.

⁷⁰ X. Walerian Meysztowicz, *Gawędy o czasach i ludziach*, wyd. 4, Londyn 1993.

⁷¹ Władysław Zahorski, *Dziennik (...) z czasów wojny europejskiej 1914–1919*, t. 2: 1915–1916, t. 3: 1916–1918, rękopis w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Dział Rękopisów, Archiwum Władysława Zahorskiego, sygn. 10457 II.

⁷² Michał Brensztejn, *Dzienniki 1915–1918*. Cz. 1: *rok 1915 i 1916*, oprac., wstęp i przypisy Małgorzata i Marek Przeniosło, Kielce 2015.

⁷³ Petras Rimša, *Del Vivulskio praeities*, „Lietuvos aidas”, 1939, 11; fragmenty jego wspomnień podano za Nijolę Lukšionytę-Tolvaiškienę, dz. cyt.

⁷⁴ Jadwiga Karbowska, *Z Mackiewiczem na ty*, Warszawa 1994; *Wspomnienia rodzinne zebrane przez dzieci Jadwigi i Władysława Dziewulskich* (Jadwiga z Dziewulskich Karbowska, Aniela z Dziewulskich Łosiowa, Wanda z Dziewulskich Ginkowa, Wacław Dziewulski), mps w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. 2189/IV, rps; Wacław Dziewulski, *Antoni Wiwulski na tle epoki*, „Wileńskie rozmaitości w Bydgoszczy”, 2007, nr 3, s. 5–6; *Wspomnienia Mamy Wandy Ginkowej z Dziewulskich*, oprac. Aniela z Ginków Kaczanowska, Kraków–Bukowno 2012.

⁷⁵ Grasylda Malinowska, *Pamiętnik kresowej nauczycielki z lat 1833–1921*, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Bydgoszcz 1995.

marginalnie, pisząc o niej bardzo oschle jako o „Wiwulskiej”, bez podania nawet imienia, choć była ona siostrą jej bratowej. Być może w rodzinie był żal, że wyszła za mąż za człowieka, który „wyrzekł się Boga”⁷⁶, opuścił rodzinne strony i oddał się w carską służbę. Konflikty i animozje w rodzinach są czymś częstym, o czym może świadczyć fragment wspomnień dotyczący Anieli (Niutki) Michałowskiej, kuzynki Antoniego, z którą utrzymywał serdeczne kontakty – Grasylda Malinowska, pisząc o okresie tuż po pierwszej wojnie światowej, gdy cała rodzina schroniła się tymczasowo w domu Hersylii i Anieli Michałowskich w Wilnie, stwierdziła: „[...] byłam w wielkiej niełasce u Niutki, a ponieważ to był jej dom, więc nie chciałam jej robić przykrości. A powód tej niełaski? Lepiej zamilczeć”⁷⁷. Dodać trzeba, że wspomnienia te spisywała osoba mająca osiemdziesiąt osiem lat, krótko przed śmiercią, wkrada się w nie czasami chaos, ale mimo wszystko trzeba podziwiać pamięć do wielu szczegółów. O artyście pisali też pasjonaci Wilna, jak choćby Wiktor Zenonowicz⁷⁸. Uzupełniają to okolicznościowe publikacje dotyczące realizacji architekta i rzeźbiarza⁷⁹ oraz wspomnienia i innego typu publikacje rysujące ogólniejszy obraz epoki i środowiska artystycznego, w ramach których jest wzmiankowany⁸⁰.

Wszystkie te materiały pozwoliły na możliwie pełne odтворzenie biografii artysty, choć wciąż pozostały w tym względzie luki i okresy, o których wiemy niewiele. Dotyczy to choćby czasów wiedeńskich i pierwszych lat pobytu w Paryżu, w tym podróży artystycznej z księciem Aleksiejem Lwowem. Wiąże się to z faktem, że zachowana korespondencja dokumentuje pewne okresy lepiej, inne gorzej. Dysponujemy

⁷⁶ o. Franciszek Świątek, dz. cyt., s. 16–17.

⁷⁷ Grasylda Malinowska, dz. cyt., s. 103.

⁷⁸ Wiktor Zenonowicz, *Wiwulski Antoni (1877–1919)*, „Nasz Czas”, 2002: <https://pogon.lt/49-sekcja-wilnianie/zasluzeni/192-wiwulski-antoni.html> [27 października 2021].

⁷⁹ ks. Karol Lubianiec, *Pamiętka zbudowania i poświęcenia Trzech Krzyżów w Wilnie na Górze Trzykrzyskiej w roku 1916*, Wilno 1916; ks. Jan Kurczewski, *Pamiętka zbudowania i poświęcenia Trzech Krzyżów w Wilnie na Górze Trzykrzyskiej w roku 1916*, Wilno 1916.

⁸⁰ M.in. Halina Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, Warszawa 1978; Tadeusz Kudliński, *Młodości mej stolicy. Wspomnienia krakowianina z okresu między wojnami*, wyd. 2, poszerzone, Kraków–Wrocław 1984; Andrzej Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Kraków 1999.

dużym plikiem listów Wiwulskiego do matki z okresu nauki w Chyrowie, a następnie z okresu pierwszej wojny światowej oraz do ks. Karola Lubiańca związanych z budową wileńskiego kościoła Serca Jezusa. Znacznie skromniejsza jest korespondencja z okresu studiów w Wiedniu i w Paryżu – w przypadku okresu paryskiego uzupełnieniem są kartki wysyłane do kuzynki, Anieli Michałowskiej z Wilna. Czy Wiwulski w trakcie studiów przestał pisać do matki? Z pewnością nie. Możemy raczej się domyślać, że mamy tutaj do czynienia z „matczyną cenzurą”. Adelajda Wiwulska po prostu nie przekazała listów z tego czasu ks. Stanisławowi Nawrockiemu lub o. Franciszkowi Świątkowi, gromadzących dokumenty związane z życiem artysty. Choć z drugiej strony zauważyć trzeba, że zachowała się ciekawa korespondencja dotycząca okresu burzliwej miłości artysty do Heleny Szablińskiej, któremu to związkowi matka była przeciwna – być może listy te przekazała inna osoba z rodziny. Dodać trzeba, że jest to korespondencja jednostronna – znamy listy i kartki pisane przez Wiwulskiego, zgromadzone przez matkę i innych przedstawicieli rodziny, nie znamy listów pisanych do niego.

Z zachowanych materiałów rysuje się niezwykle ciekawa twórcza osobowość, pełna emocji, niepokojów i zwątpienia, zmagająca się z własnymi słabościami, chorobą, pozostająca przy tym do końca życia pod przemożnym wpływem matki. Szerzej kwestie te będą omówione w ostatniej części książki. Przybliżenie sylwetki artysty pozwoliło na zrewidowanie niektórych obiegowych opinii na jego temat, choćby jego silnych związków z Wilnem czy Litwą, podtrzymywanych m.in. przez wspomnianego powyżej Tomasa Venclovę. Często błędnie pisano o Wilnie jako o rodzinnym mieście Wiwulskiego, czy też o jego pochodzeniu z okolic stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego⁸¹. Z Wilnem nie wiązały artystę przez długi czas bliższe związki, ani w sensie fizycznym, ani emocjonalnym – jedyny

⁸¹ Dotyczy to zwłaszcza roku około 1910, gdy pisano o artyście wiele, często powielając niesprawdzone informacje. Jednak i współcześnie można spotkać takie przekłamania – np. w artykule Teresy Kwiatkowskiej, *Pomnik Grunwaldzki i jego dzieje w zbiorach fotograficznych Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 27, Kraków 2009, s. 229, przypis 5, czytamy: „Wyczerpany długotrwałą chorobą, jaką była gruźlica, powrócił do Wilna [sic!], gdzie zmarł”.

jego łącznik z miastem stanowiły ciotka i kuzynka Michałowski. Do miasta zbliżyła go dopiero praca nad projektami kościoła Serca Jezusa, zapoczątkowana w 1906 r. Ale przed przyjazdem tam Wiwulski bronił się, jak długo mógł. Słabe zdrowie artysty sprawiało, że nie sprzyjał mu chłodny klimat Wilna. Kościół projektował w Paryżu i nawet gdy ruszała jego budowa, zwlekał z pojawieniem się nad Wilią. Do 1913 r. częściej bywał w Krakowie niż w Wilnie. Dopiero wojna światowa zmusiła go do pozostania tam od początku 1915 r. do końca życia. Nie zmienia to faktu, że nazwisko Wiwulskiego związało trwale z Wilnem jedno z najważniejszych jego dzieł – Trzy Krzyże górujące nad centrum miasta, które stały się ważnym jego symbolem. Tam wreszcie zmarł i został pochowany.

Także miłość do Litwy, tak chętnie deklarowana przez niego w listach, była raczej pewnym konstruktem myślowo-uczuciowym, powstałym zapewne pod wpływem zarówno rodzinnych opowieści przekazywanych przez matkę, jak i literatury. Wiwulski, który dzieciństwo spędził w Rosji i na Łotwie, młodość w Galicji, w Wiedniu i Paryżu, Litwę poznawał jedynie podczas wakacyjnych pobyków, głównie w Kownie, a późniejsze ulubione jego miejsce spędzania wakacji – Czerepowszczyzna na Witebszczyźnie – choć historycznie przynależne do Wielkiego Księstwa Litewskiego, to z właściwą Litwą nie ma nic wspólnego. To Paryż nazwać należy ukochanym miastem artysty, tam czuł się najlepiej i spędził większą część swojego dorosłego życia (dwanaście lat). Odpowiadała mu twórcza atmosfera metropolii, stamtąd czerpał inspiracje. Ale nawet Paryż zimą był dla niego nieprzyjazny, najchętniej przebywałby we Włoszech lub w Hiszpanii, ciepły klimat mu sprzyjał, pozwalał nabrać sił.

Z kolei dokładniejsze prześledzenie dzieł budowy kościoła Serca Jezusa pozwala na docenienie roli Wiwulskiego jako prekursora konstrukcji żelbetowych w tej części historycznych ziem polskich, bynajmniej nieprzodujących pod względem rozwoju technicznego i gospodarczego. Stworzenie tak dużej konstrukcji żelbetowej było wyjątkowym wydarzeniem w dziejach architektury polskiej, a i w skali europejskiej ma swoją rangę, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, że projekty z zastosowaniem żelbetu opracował artysta już w 1907 r.

Podstawowym zadaniem było możliwie pełne zrekonstruowanie dorobku artystycznego Antoniego Wiwulskiego i dokonanie próby jego oceny. W tym wypadku również można mówić o pewnych „białych plamach”, zwłaszcza w odniesieniu do dorobku rzeźbiarskiego. Choć w Wilnie zachowana jest duża liczba drobnych prac artysty, można domniemywać, że część ich uległa zniszczeniu, inne zostały wywiezione z miasta. Jeszcze mniej wiemy o podobnego typu pracach artysty powstałych w Paryżu. Z pewnością nie wszystkie przewieziono do Wilna, część została w nadsekwańskiej stolicy i brak o nich informacji. Przypuszczalnie przepadło również wiele szkiców artysty związanych z budową wileńskiej świątyni – nie są znane choćby rysunki, które stały się podstawą śmiałych projektów z lat międzywojennych.

Prezentowana książka składa się z trzech części. Pierwsza to biografia artysty, zakończona przedstawieniem zmiennych losów pamięci o artyście oraz tragicznych dziejów jego głównych prac. Druga ukazuje dorobek twórczy i podzielona jest na kilka rozdziałów. Osobno zaprezentowano najważniejsze dzieła, trzymając się porządku chronologicznego – rozpoczynając od kaplicy w Szydłowie (pierwotny projekt 1903, projekt realizacyjny 1906, początek budowy 1912); wraz z nią przedstawiono zbliżone charakterem projekty kaplicy nad Morskim Okiem (1907/1908 oraz 1910/1911). Następnie omówiono plany kościoła jezuitów w Krakowie (1905) oraz kościoła Serca Jezusa w Wilnie (projekt 1907/1908, początek budowy 1913); później zaprezentowano dwa dzieła o szczególnym znaczeniu ideowym: Pomnik Grunwaldzki w Krakowie (1909/1910) i Trzy Krzyże w Wilnie (1916). W osobnym rozdziale analizowane są drobniejsze prace rzeźbiarskie i malarskie przy zastosowaniu porządku chronologiczno-typologicznego – trzymając się zasadniczo chronologii, ale niekiedy odstępując od niej, by ująć wspólnie pewne określone typy dzieł. Każdy z tych rozdziałów to odrębna opowieść o swoistej dramaturgii, o zmaganiu się z przeciwnościami losu, własnymi słabościami i oporem materii, jak i nieufnością otoczenia wobec śmiałych pomysłów artystycznych i konstrukcyjnych. Trzecia wreszcie część książki stanowi prezentację sylwetki Antoniego Wiwulskiego – próbę zarysowania jego złożonej osobowości i postawy artystycznej oraz oceny jego twórczości. Uzupełnieniem są

dwa aneksy z tekstami dotyczącymi budowy wileńskiego kościoła Serca Jezusa.

Ważny element publikacji tworzy również strona ilustracyjna. W trakcie pracy nad książką zebrano możliwie pełną dokumentację ikonograficzną: zarówno oryginalne projekty, rysunki i szkice Wiwulskiego – znajdujące się głównie w Wilnie – jak i zdjęcia archiwalne. Oczywiście nie było możliwe zamieszczenie w publikacji pełnego materiału, starano się wszakże zaprezentować możliwie dużą jego część.

Celem, jaki postawił sobie autor książki, jest przywrócenie postaci Antoniego Wiwulskiego – do tej pory marginalizowanej – należnego miejsca w dziejach sztuki polskiej. Zasluguje on na to ze względu na swój bogaty dorobek twórczy, pod wieloma aspektami nowatorski, dobrze wpisujący się w tendencje znamienne dla epoki Młodej Polski. Jego zaś niezwykle życiorys, jak i późniejsze dramatyczne losy wielu dzieł, dopełniają wizerunku artysty, mogącego uchodzić za jednego z najbardziej fascynujących w sztuce polskiej początku XX w.

W tytule książki wykorzystano cytaty będący parafrazą wypowiedzi Hipolita Korwin-Milewskiego o Wiwulskim – znakomicie podsumowującej jego życie i śmierć: „[...] przeniósł się do wieczności, jak żył, na skrzydłach”⁸².

* * *

Kończąc część wstępną książki, nie sposób nie złożyć podziękowań wszystkim tym, którzy przyczynili się do jej powstania i wspomagali piszącego na różnych etapach przygotowywania dzieła, poczynając od Jerzego Malinowskiego, który zachęcił mnie do zainteresowania się postacią Antoniego Wiwulskiego, oraz Ingridy Korsakaitė z Wilna, śp. Józefa Poklewskiego z Torunia i śp. Edmunda Małachowicza z Wrocławia, którzy we wczesnym okresie badań przekazali mi szereg cennych informacji.

Za pomoc chciałbym zwłaszcza podziękować: Ewie Grochowskiej z Wrocławia, Eleonorze Jedlińskiej z Łodzi, Anieli Kaczanowskiej z Krakowa, siostrze Annie Tejszerskiej USJK z Lublina, Tadeuszowi Bernatowiczowi z Warszawy, Czesła-

⁸² Hipolit Korwin-Milewski, dz. cyt., s. 322, przypis dolny.

wowi Malewskiemu i Dariuszowi Lewickiemu z Wilna oraz dyrektorom, kierownikom i pracownikom wielu instytucji naukowych, z których zasobów mogłem skorzystać. Wyróżnić chciałbym Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie, Bibliotekę Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku, Muzeum Narodowe w Warszawie – Muzeum Rzeźby Królikarnia im. X. Dunikowskiego, Muzeum Historyczne Krakowa, Towarzystwo Historyczno-Literackie / Bibliotekę Polską w Paryżu oraz instytucje wileńskie: Archiwum Centrum Dziedzictwa Kulturowego, Litewskie Muzeum Narodowe, Litewskie Narodowe Muzeum Sztuki. Szczególne podziękowania pragnę złożyć także Recenzentom książki: Małgorzacie Omiłanowskiej-Kiljańczyk i Lechosławowi Lameńskiemu, dzięki których wnikliwej lekturze tekstu i celnym uwagom publikacja zyskała doskonalszy kształt.

Chciałbym wreszcie podziękować w wyjątkowy sposób Narodowemu Instytutowi Polskiego Dziedzictwa Narodowego POLONIKA w Warszawie za wsparcie moich badań i podjęcie się trudu wydania niniejszej książki, a zwłaszcza dyrektor Dorocie Janiszewskiej-Jakubiak oraz Karolowi Guttmejerowi, Oldze Kucharczyk i Annie Wotlińskiej. Osobne podziękowania należą się Krzysztofowi Rumowskiemu, który nadał publikacji staranną i atrakcyjną formę edytorską.

Krzysztof Stefański

Antoni Wiwulski (1877–1919). Streszczenie

Antoni Wiwulski urodził się 7/19 lutego 1877 r. w Totmie, w guberni wołogodzkiej, mieście położonym w głębi Rosji, w linii prostej ok. 800 km na wschód od Sankt Petersburga. Jego rodzice, Antoni Michał i Adelajda (Adela) z Karpuszków, wywodzili się z drobnej szlachty z terenu Litwy. Ojciec artysty po ukończeniu studiów na Wydziale Leśnym Akademii Piotrowsko-Razumowskiej w Moskwie objął stanowisko nadleśniczego w Totmie. Tam przyszedł na świat Antoni oraz jego trzy młodsze siostry, z których jedna zmarła krótko później. Po przedwczesnej śmierci męża w 1882 r. Adelajda Wiwulska z trójką dzieci osiadła w Mitawie (obecna Jełgawa) na ziemiach łotewskich. Tam Antoni ukończył rosyjską szkołę powszechną i rozpoczął naukę w niemieckim gimnazjum. Konflikty, jakie pojawiły się w szkole na tle narodowościowym, sprawiły, że matka postanowiła w 1893 r. przenieść syna do gimnazjum jezuickiego w Bąkowie koło Chyrowa w Galicji (teren zaboru austriackiego). Szkoła ta znana była z wysokiego poziomu nauczania opartego na nowoczesnych metodach pedagogicznych. Dużą wagę przykładano do wychowania plastycznego, a jednym z nauczycieli był o. Jan Beyzym, później pracujący wśród trędowatych na Madagaskarze, który prowadził warsztat stolarski. Tam młody Wiwulski poznał pierwsze tajniki rzeźby, ta zaś stała się jego pasją. Jednak po ukończeniu szkoły wybrał w 1898 r. studia architektoniczne, rozpoczynając naukę na Wydziale Budownictwa wiedeńskiej Technische Hochschule, ukończonym w 1901 r. Zainteresowanie rzeźbą było na tyle silne, że zdecydował się kontynuować edukację w paryskiej École des Beaux-Arts. Uczył się tam w latach 1902–1904 w klasie uznanego francuskiego rzeźbiarza Antonina Mercié, najprawdopodobniej jako wolny słuchacz. W 1904 r. odbył dłuższą kilkumiesięczną podróż po Europie, towarzysząc dyrektorowi Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury księciu Aleksiejowi Lwowowi. Po powrocie wynajął pracownię w słynnym „Ulu” (*La Ruche*) na Montparnasse, miejscu, gdzie miało swoje pracownie wielu znanych twórców początku XX wieku, i rozpoczął samodzielną działalność artystyczną. W Paryżu utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem. Był częstym gościem w salonie Władysława Mickiewicza i zaprzyjaźnił się z jego córką Marią (Marjotą). Przyjaźnił się z wileńskim rzeźbiarzem Bolesławem Bałzukiewiczem, mieszkającym od dłuższego czasu w stolicy Francji.

Pierwsze znane dzieła Wiwulskiego pochodzą z okresu studiów w Wiedniu. Należy do nich figura *Matki Boskiej przy krzewie cierniowym* z 1900 r., wykonana dla wiedeńskiego kościoła księży zmartwychwstańców (przypuszczalnie tylko model w terakocie lub gipsie). W 1901 r. artysta wystawił w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Słuk Pięknych w Krakowie pracę *Ostatni* (lub *Żmudziń*) odwołującą się do tematu walk litewsko-krzyżackich, o ekspresyjnej formie (gips). Miał też wykonać fryz do jednego z powstałych w tym czasie pałaców na terenie Dolnej Austrii, ale brak na ten temat bliższych informacji. W Paryżu w 1903 r. powstała jego pierwsza praca architektoniczna – projekt kaplicy w Szydłowie (litewskie Šiluva) na Żmudzi, której nadał formę wieży z elementami neogotyckimi. Jego ostateczna wersja, przeznaczona do zatwierdzenia przez władze rosyjskie, opracowana została w 1906 r. Przypuszczalnie w 1904 r. rzeźbiarz wykonał szkicowy projekt pomnika księcia Kiejstuta dla Wilna, ukazujący litewskiego władcę na koniu, w otoczeniu towarzyszy. Projekt ten nie miał jednak szans na realizację.

W 1905 r. krakowscy jezuici zaprosili artystę do udziału w zamkniętym konkursie na projekt nowego kościoła. Projekt Wiwulskiego zdobył największe uznanie, ale jego realizację uniemożliwiły zbyt wysokie koszty. Odrzucenie tej propozycji artysta odczuł boleśnie. Jednak wkrótce, wiosną 1906 r., otrzymał od bpa Edwarda Roppa prestiżowe zlecenie na budowę kościoła Serca Jezusa w Wilnie, na przedmieściu Pohulanka. Prace nad projektem obiektu, który architekt traktował jako dzieło swojego życia, trwały kilka lat. W październiku 1907 r. plany zostały przekazane władzom gubernialnym do zatwierdzenia. Zakładały one budowę świątyni o uproszczonych formach neoromańskich z dwoma wieżami w fasadzie i kopułą o charakterze neorenesansowym na skrzyżowaniu nawy i transeptu, zwieńczoną figurą Serca Jezusa. Ważną rolę w wystroju obiektu miały odgrywać rzeźbiarsko opracowane ołtarze i witraże. Początkowo planował zastosować w kościele konstrukcję żelazną, ale ostatecznie zdecydował się na nowatorską konstrukcję z żelbetu. Wywołało to w Wilnie kontrowersje, bowiem technika ta nie była tutaj szerzej znana i wzbudzała wątpliwości. Wiwulski wygłosił w Wilnie odczyt na temat żelbetu, by przekonać sceptyków. Jednak wydany przez Rosjan zakaz wjazdu na teren diecezji wileńskiej bpa Roppa i brak zatwierdzenia planów uniemożliwił rozpoczęcie inwestycji. Artysta wykorzystał to na przygotowanie nowej koncepcji świątyni – zrezygnował z dwuwieżowej fasady na rzecz jednej smukłej wieży ustawionej za prezbiterium, która stanowiłaby ważny akcent wysokościowy w krajobrazie Wilna. Wzorem dla takiego rozwiązania była paryska świątynia Sacré-Cœur (nosząca to samo wezwanie co kościół wileński).

W tym okresie wykonał także konkursowy projekt pomnika Tadeusza Kościuszki dla Waszyngtonu (1906), który nie został jednak zaawansowany (przypuszczalnie nie dotarł na czas do Ameryki). Podobne niepowodzenie spotkało go w przypadku konkursu na projekt kaplicy nad Morskim Okiem w Tatrach z 1907 r.

Wiwulski od dzieciństwa był słabego zdrowia, cierpiał na bóle głowy i oczu, często zapadał na przeziębienia i anginy. Przypuszczalnie pojawi-

ły się u niego początki gruźlicy. Sytuację pogorszyła jego kilkutygodniowa opieka nad chorym na gruźlicę kolegą-artystą, który wkrótce zmarł. Wiwulski żył w niedostatku, nie dysponował pieniędzmi na skuteczne leczenie i choroba coraz silnie dawała o sobie znać. Momentem przełomowym w jego życiu stało się spotkanie w połowie 1908 r. w salonie Mickiewiczów z Ignacym Paderewskim – znakomity, a jednocześnie mądry światowej sławy pianista zaopiekował się rzeźbiarzem i architektem, zaprosił go do swojej rezydencji w Szwajcarii, a następnie zapewnił mu leczenie w klinice w Lozannie u najlepszego wówczas w Szwajcarii specjalisty – otolaryngologa, dra Arthura Mermoda. Po operacji, która uratowała Wiwulskiemu życie, zlecił mu wykonanie monumentalnego dzieła – pomnika w Krakowie, którym chciał uczcić jubileusz pięćsetlecia zwycięstwa pod Grunwaldem. Praca nad tym dziełem rozpoczęła się na początku 1909 r. Paderewski wynajął w tym celu dwie pracownie. W jednej z nich, przy rue Nansouty 26, artysta pozostał do końca swojego pobytu w nadsekwanijskiej stolicy. W trakcie realizacji dzieła ponownie dały o sobie znać problemy zdrowotne, co zmusiło go o zwrócenie się o pomoc do dwóch polskich rzeźbiarzy aktywnych w Paryżu – wspomnianego już powyżej Bałzukiewicza i Franciszka Blacka.

W Krakowie, po gorących dyskusjach, pod budowę pomnika wybrano pl. Matejki. Kierownictwo prac przy realizacji cokołu i ukształtowaniu otoczenia monumentu powierzono związanemu z Krakowem i Lwowem architektowi Janowi Sas Zubrzyckiemu. Monument o wysokości 12,5 m, największe tego rodzaju dzieło na ziemiach polskich, odsłonięto uroczystie, zgodnie z intencją fundatora, 15 lipca 1910 r., przy udziale stu pięćdziesięciu tysięcy ludzi, w tym wielu przybyszów z innych części Polski, z zaboru rosyjskiego i pruskiego. Poszczególne postacie pomnika odlewano z brązu we Francji, cokół wykonano z granitu szwedzkiego. Jednak pomnik nie był całkowicie gotów. Zabrakło czasu na wykonanie odlewu najważniejszej figury – króla Władysława Jagiełły na koniu, a także chłopca zrywającego łańcuchy, umieszczonego w tylnej części monumentu. Wykonano je z gipsu i pokryto impregnatem. Ostatecznie rzeźba króla z brązu stanęła w końcu 1912 r. Wyobrazenie zaś chłopca zrywającego pęta wzbudzało kontrowersje i artysta zdecydował się zastąpić ją figurą chłopca-oracza, budującego lepszą przyszłość Polski. Odłana z brązu stanęła w 1913 r. Pomnik wzbudzał u współczesnych kontrowersje, obok opinii entuzjastycznych pojawiały się głosy krytycznie oceniające wartość artystyczną. Sam Wiwulski zdawał sobie sprawę, że pośpiech, w jakim wykonywano pomnik, nie pozwolił na dostatecznego dopracowanie wszystkich jego elementów.

Półtoraroczna intensywna praca nadwyrężyła i tak słabe, niszczone gruźlicą zdrowie artysty. Dlatego zaraz po odsłonięciu Paderewski wysłał rzeźbiarza na leczenie do sanatorium dra Kazimierza Dłuskiego w Zakopanem-Kościelisku, najlepszej tego typu placówki na ziemiach polskich. Artysta spędził tam pół roku. Wykonał w tym czasie na bezpośrednie zlecenie Marii hr. Zamoyskiej nowy projekt kaplicy nad Morskim Okiem, o dynamicznym ostrosłupowym kształcie. Później konieczny okazał się jeszcze dwumiesięczny pobyt w klinice dra Mermoda w Lozannie. Po

długim okresie leczenia architekt i rzeźbiarz wrócił do pracowni w Paryżu. Kolejne miesiące poświęcił na opracowywanie nieodlanych jeszcze figur do Pomnika Grunwaldzkiego, zajął się też przygotowywaniem planów wystroju kościoła Serca Jezusa w Wilnie, którego budowa, wskutek braku zgody Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Sankt Petersburgu, wciąż się nie rozpoczęła. W czerwcu 1912 r., po wielu latach oczekiwania, zaczęto prace budowlane przy kaplicy w Szydłowie, a we wrześniu pojawił się tam sam architekt, by doglądać prac. Wkrótce zdecydował się prosić o protekcję swojego rosyjskiego znajomego, księcia Aleksieja Lwowa, w sprawie uzyskania zgody na budowę wileńskiego kościoła i w październiku wyjechał w tym celu na dwa tygodnie do Moskwy. Interwencja przyniosła pożądany skutek – w listopadzie 1912 r. władze carskie wydały zgodę. W Moskwie ks. Lwow zaproponował mu posadę profesora w kierowanej przez siebie Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Artysta jednak odmówił.

Na początku 1912 r. Wiwulski ponownie spędził dwa miesiące na leczeniu w klinice dra Mermoda. Nieco później przesłał rzeźbiarski projekt na Olimpijski Konkurs Sztuki i Literatury związany z Letnimi Igrzyskami Olimpijskimi w Sztokholmie (27 kwietnia–27 lipca). Jego praca nie zdobyła medalu, ale została zakwalifikowana do finału. Podkreślić należy, że wystąpił jako reprezentant Polski, państwa formalnie nieistniejącego. Rozpoczęły się też przygotowania do budowy wileńskiej świątyni i pojawił się problem wyboru wykonawcy konstrukcji żelbetowej. Artysta nawiązał w Paryżu kontakt ze znanym francuskim inżynierem, twórcą popularnej wówczas techniki wykonywania konstrukcji żelbetowych, François Hennebique'em. Ostatecznie jednak Komitet Budowy, przy akceptacji Wiwulskiego, wybrał jako wykonawcę warszawską firmę Mariana Lutosławskiego, wybitnego specjalisty od żelbetu, pracującego wcześniej z Hennebique'em. Budowa ruszyła w lipcu 1913 r., a 5 października miała miejsce uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego przez ks. Kazimierza Michalkiewicza, który podczas nieobecności bpa Roppa administrował wileńską diecezją. Do Wilna przybył na tę uroczystość architekt i pozostał w mieście kilka miesięcy. Zamieszkał w drewnianym budynku na placu budowy, zwanym biurem. W budowę świątyni mocno zaangażowany był ks. Karol Lubianiec, inspektor wileńskiego Seminarium Duchownego, który wraz z bpem Roppem należał do inicjatorów jej wzniesienia. Już wcześniej zawiązane zostały bliskie stosunki między nim a Wiwulskim (czego dowodem jest zachowana obfita korespondencja), umocnione w okresie bezpośrednich kontaktów w Wilnie w trakcie budowy.

W ciągu kilku tygodni powstała wysoka drewniana konstrukcja szalowań pod żelbetowe filary i sklepienia, która stała się miejscową atrakcją. Za opłatą umożliwiano wchodzenia na nią jako na punkt widokowy. Dzięki zastosowanej technice budowa do końca 1913 r. szybko posuwała się naprzód. Wyczerpanie funduszy sprawiło jednak, że w kolejnym roku prace miały już znacznie bardziej ograniczony charakter.

Na początku 1914 r. Wiwulski kurował się w Hiszpanii, a następnie przebywał w Paryżu. Wyjazd do Wilna opóźnił, obawiając się zapew-

ne niekorzystnego dla zdrowia klimatu. Ostatecznie na Litwę wyjechał w końcu czerwca – jednak w Wilnie przypuszczalnie nie przebywał, albo jedynie bardzo krótko. Odwiedził natomiast matkę w Kownie, a następnie pojechał do Czerepowszczyzny koło Witebska (na terenie obecnej Białorusi), gdzie mieszkała jego bliska rodzina: Aleksandra z Karpuszków (siostra Adelajdy Wiwulskiej) i Włodzimierz Malinowscy. Tam artystę zastał wybuch pierwszej wojny światowej, co sprawiło że w majątku swojej rodziny przebywał przez kilka miesięcy. W Wilnie pojawił się w styczniu 1915 r. i zamieszkał w „pracowni” przy budującym się kościele, pozostając już tam na stałe. Wojna uniemożliwiła powrót do Paryża, gdzie w willi du Parc-de-Montsouris 13, leżącej na tyłach posesji przy rue Nansouty 26, znajdowały się jego liczne prace.

Rozpoczął się trudny, wojenny okres życia architekta. Okres trudny także ze względów osobistych. Artysta zakochał się w swojej znacznie młodszej kuzynce, Helenie Szablińskiej – kiedy zrodziło się to uczucie, trudno dokładnie ustalić; przypuszczalnie pod koniec 1913 r., w trakcie dłuższego pobytu w Wilnie. Wiwulski odwiedzał ją w Grententalu, majątku na południu Łotwy, blisko granicy litewskiej, gdzie mieszkali wówczas Szablińscy. Związkowi temu przeciwna była Adelajda Wiwulska, a przypuszczalnie także rodzice Heleny (jej matką była Michalina z Karpuszków Szablińska, siostra Adelajdy). Helena tę miłość starszego kuzyna – czy przez nią odwzajemnioną, nie mamy pewności – przypłaciła rozstrojem nerwowym. Wyjazd Michaliny Szablińskiej z córką oraz Adelajdą Wiwulską do Czerepowszczyzny, gdzie pozostały do końca wojny, uspokoił sytuację.

Okres wojny, jeszcze w czasie obecności Rosjan, jak i po zajęciu Wilna przez wojska niemieckie we wrześniu 1915 r., Wiwulski starał się spędzać aktywnie. Początkowo prowadzone były jeszcze prace przy budowie kościoła Serca Jezusa. Po ich przerwaniu zajmował się projektowaniem ołtarzy i rzeźb do wnętrza oraz pomagał w urządzeniu w jednej z naw bocznych tymczasowej kaplicy, gdzie odprawiano nabożeństwa. Wiosną 1916 r. pojawiła się w Wilnie idea ponownego ustawienia krzyży, stojących do lat 60. XIX wieku na górze zwanej Trzykrzyską, upamiętniających męczeńską – na poły legendarną – śmierć ojców franciszkanów w czasach pogańskiej Litwy, a na których rekonstrukcję nie zezwalały władze carskie. Rzeźbiarz i architekt zaproponował wzniesienie konstrukcji z żelbetu o charakterze pomnikowym. Jego pomysł zrealizowano latem 1916 r. Powstałe żelbetowe Trzy Krzyże, górujące nad centrum miasta, zdobyły powszechne uznanie, stając się jednym z symboli Wilna. Rok później artysta wykonał betonową tablicę o ekspresyjnej, reliefowej formie ku czci Tadeusza Kościuszki. Upamiętniała ona stulciec jego śmierci i umieszczona została w kościele uniwersyteckim św. Jana. Wspierał również ochronkę dla dzieci prowadzoną przez ks. Karola Lubiańca, wykonując na jej rzecz drobne prace plastyczne, oraz stworzył dekorację do kaplicy przy schronisku dla starszych i chorych „Betania”, pokrywając ścianę motywem stylizowanych słończników. W tym okresie powstawały też popiersia portretowe. Część z nich to portrety oficerów niemieckich; artysta traktował je jako pracę czysto zarobkową.

Choć listopad 1918 r. przyniósł Polsce niepodległość, Wilno nie mogło się nią cieszyć. W mieście stacjonowały jeszcze wojska niemieckie, a jednocześnie od wschodu zbliżali się bolszewicy. Pod koniec roku w mieście zorganizowano oddziały Samoobrony mające chronić je przed atakiem w razie odejścia Niemców. Wiwulski wstąpił do nich mimo swojego słabego zdrowia. W pierwszych dniach stycznia 1919 r. wskutek mrozów podczas nocnej warty zapadł na zapalenie płuc i 10 stycznia zmarł. Pochowany został w fundamentach swojego największego dzieła, niedokończonego kościoła Serca Jezusa.

Dorobek artystyczny Antoniego Wiwulskiego jest liczebnie znaczny i różnorodny. Składają się nań dzieła architektoniczne, rzeźbiarskie, malarskie i rysunkowe. Wiele drobniejszych prac, rzeźbiarskich i malarskich, znamy jedynie z fotografii czy też z krótkich wzmianek w korespondencji. Analiza dorobku artysty musi uwzględniać szerszy kontekst jego biografii, osobowości i poglądów. Pomocny jest w tym zachowany duży zespół korespondencji artysty z matką, kuzynką Anielą Michałowską, ks. Karolem Lubiańcem i innymi osobami, a także zachowane liczne świadectwa dotyczącego jego osoby. Działalność artystyczną Wiwulski traktował z najwyższą powagą, jako wyzwanie wymagające pełnego zaangażowania, bez kompromisów i rozpraszania sił na rzeczy zbędne. Łączył to z głęboką religijnością wyniesioną dzięki matce z domu rodzinnego, a umocnioną w trakcie pobytu w gimnazjum jezuitów w Chyrowie, a następnie dzięki kontaktom z osobami duchownymi: ks. Karolem Lubiańcem i bpem wileńskim Edwardem Roppem. Sztuka według Wiwulskiego powinna służyć podstawowym wartościom: chrześcijańskim – głosić chwałę Bożą, oraz narodowym, patriotycznym – wskrzeszać momenty chwały. Dlatego angażował się przede wszystkim w projekty obiektów sakralnych, kościołów i kaplic, oraz pomników o wydźwięku narodowym. W jednym z listów wyznał: „celem sobie postawiłem zostać wielkim artystą na cześć i chwałę Bożą, a na pożytek Ojczyzny”. Dziełem artystycznym najwyższej rangi był gmach Kościoła – słowo to pisał zawsze dużą literą. W budowlu kościelnej skupiały się wszystkie najważniejsze cechy, jakie według niego powinno nosić dzieło sztuki: powaga, monumentalność i dostojność połączone z ekspresją i bogatą dekoracją, a wszystko to podporządkowane najwyższej idei, jaką była dla niego religia chrześcijańska. Dużą wagę przykładał przy tym do dekoracji rzeźbiarskiej. Samą architekturę traktował też na sposób rzeźbiarski. Istotną rolę w jej kształtowaniu – w odniesieniu do budownictwa sakralnego – powinno odgrywać również światło, a tym samym witraże; dążył do ukształtowania wnętrza lekkiego, pełnego barwy i światła. Bliska mu była znamienna dla tej epoki koncepcja *Gesamtkunstwerku* – całościowo ujmowanego dzieła sztuki, gdzie każdy element – od podstawowych spraw konstrukcyjnych do najmniejszego detalu – podporządkowany miał być jednolitej koncepcji artystycznej. Takim *Gesamtkunstwerk*em Wiwulskiego miała być wileńska świątynia Serca Jezusa.

Analizując sztukę Wiwulskiego, nie można zapominać o środowisku, w jakim się ona kształtowała i dojrzewała. Wykształcenie zdobywał w Wiedniu i w Paryżu, dwóch znaczących centrach artystycznych ówczesnej Europy. Wydaje się jednak, że Wiedeń nie wywarł na nim znaczącego wpływu, choć pojawił się tam w okresie rozkwitu wiedeńskiej secesji. Decydujące znaczenie miał z pewnością Paryż, gdzie kształtowały się na początku XX w. nowe kierunki artystyczne. Było to także miejsce eksperymentów z żelazem i żelbetem, co z pewnością wpłynęło na decyzję artysty o zastosowaniu tego materiału w kościele Serca Jezusa w Wilnie. Z inspiracji francuskich wyrasta także romanizująca kompozycja wileńskiej świątyni, a z paryskiej świątyni wotywniej Sacré-Cœur, projektu Paula Abadiego, zaczerpnął pomysł ustawienia smukłej wieży za prezbiterium.

Ale Paryż to dla Wiwulskiego przed wszystkim studia rzeźbiarskie w klasie Antonina Merciégo, artysty typowo akademickiego, wyrosłego z tradycji dziewiętnastowiecznej. U niego nauczył się głównie dobrego rzemiosła i klasycznej kompozycji. Jednak w dziedzinie rzeźby Paryż tego czasu pozostawał w cieniu osobowości Auguste'a Rodina, który przełamał wszelkie wcześniejsze konwencje i otworzył drogi nowym poszukiwaniom. Na początku stulecia tworzyło też wielu jego uczniów, wśród których wyróżnić należy postać Antoine'a Bourdelle'a, artystę nie tak nowatorskiego jak Rodin, ale operującego dynamiczną, ekspresyjną formą. Bez wątpienia obaj twórcy wywarli duży wpływ na Antoniego Wiwulskiego. Łączy go z nimi dynamiczna, a nawet ekspresyjna forma wielu dzieł, choćby bocznych grup z Pomnika Grunwaldzkiego, jak i wielu jego drobniejszych prac, mających najczęściej kształt szkicowych modeli czy *bozzett*. Można również dokonać prób porównania twórczości Wiwulskiego z działalnością wielu innych twórców epoki – choćby rzeźbiarzy polskich tworzących w Paryżu i pozostających pod wpływem sztuki francuskiej: Konstantego Laszczki, Anastazego Lepi, Bolesława Biegasa, Edwarda Wittiga, Stanisława Ostrowskiego, Wacława Szymanowskiego czy Xawerego Dunikowskiego. Wiwulskiego wyróżniało to, że otrzymał niebywałą szansę stworzenia monumentalnego dzieła – Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie, jakiej nie miał żaden inny polski artysta w tych czasach. Inna różnica to fakt, że był także architektem i próbował łączyć obie dziedziny twórczości. Jego prawdziwą pasją była wszakże rzeźba i po rzeźbiarsku patrzył na architekturę – chętniej wykonywał w glinie modele projektowanych budowli, niż je rozrysowywał na papierze.

Ważną rolę odgrywały w jego twórczości tematy religijne. Wiele projektów tego rodzaju wykonał dla wileńskiego kościoła Serca Jezusa. Wyrazem zaś religijnej postawy był krzyż – główny symbol chrześcijaństwa, który pojawia się w kilku najważniejszych pracach, wprowadzany z konsekwencją jako zarówno motyw o charakterze zdobniczym, jak i wyraz wiary. Już w pierwszym dziele o większej skali, kaplicy w Szydłowie, elewację frontową wysokiej wieży wypełnił potraktowany reliefowo krzyż z płaskorzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Zarys krzyża wypełnił także elewacje w drugim projekcie kaplicy nad Morskim Okiem

z 1910 r. Krzyż odgrywał dominującą rolę w zewnętrznej dekoracji kościoła Serca Jezusa w Wilnie. Pojawił się na wieżach, zarówno w pierwszej wersji projektu, jak i w drugiej, jednowieżowej; zarys krzyża miały mieć również wielkie okna świątyni. Wreszcie ukoronowaniem fascynacji formą krzyża stał się wileński pomnik Trzech Krzyży.

Obok tego w spuściźnie artysty znajdujemy dzieła o różnorodnej tematyce, często przeszycone symboliką – niekiedy wyraźniej ujawnianą, jak w dziełach *Zbiegowie z Sybiru*, *Głód* czy *Geniusz*, innym razem dla nas nieczytelną (m.in. *Mężczyzna uciekający przed duchem (demonem)* czy *Moskwa-Warszawa-Praga*). Znaczna jest liczba popiersi portretowych wykazujących warsztatową biegłość artysty, umiejętność znakomitego uchwycenia fizyczności modelu, jak i jego psychiki. Wyróżnić trzeba portrety znanego polityka, działacza społecznego i publicysty Hipolita Korwin-Milewskiego, ks. Kazimierza Michalkiewicza, dra M. (przypuszczalnie Arthura Mermoda z Lozanny) czy znany tylko z fotografii biust *p. X*. Do najlepszych jego dzieł trzeba zaliczyć innego rodzaju portret – pełnopostaciową rzeźbę *Szalapin w Monte Carlo*, przedstawiającą słynnego rosyjskiego śpiewaka na operowej scenie.

Życie i twórczość Antoniego Wiwulskiego ukazują go jako artystę o wielu cechach, które łączymy z toposem twórcy młodopolskiego: osobowości o wielkich, zazwyczaj niespełnionych ambicjach, biografii naznaczonej tak momentami triumfu, jak i klęsk. Jego sylwetka artystyczna jest pełna ambiwalencji – zakorzenienie w historii, romantyczna postawa artysty czującego w sobie powołanie, by służyć Bogu i Ojczyźnie, a jednocześnie poszukiwanie nowej formy, eksperymentowanie z nowatorskimi materiałami i konstrukcjami. W jego życiu wyraźny jest rys tragizmu, co stawia go w rzędzie wielu innych twórców z XIX i początku XX w. Żył samotnie, przez dłuższą część dorosłego życia w niedostatku, tak znamiennym dla wielu twórców tego czasu, nękany śmiertelną chorobą, która uniemożliwiała mu w pełni aktywną działalność. Ostatnie dziesięć lat życia to nieustanne zmaganie się ze słabością organizmu. Starał się te lata maksymalnie wyzyskać, mając świadomość, że praca rzeźbiarska w glinie jest dla niego zabójcza – lecz bez tego nie mógł tworzyć. Projektował kościół dla Wilna, lecz tak długo, jak mógł, unikał wyjazdu do tego miasta, zdając sobie sprawę, że jego organizm może nie wytrzymać tamtejszego klimatu. O jego losie zadecydowała historia – wojna odcięła mu możliwość powrotu do Paryża, pozostał w Wilnie znacznie dłużej, niż planował. Choć okres ten wykorzystał twórczo, wykonując wiele ważnych prac, to ostatecznie przypłacił to śmiercią.

* * *

Na ocenę postaci i dorobku Antoniego Wiwulskiego rzutują zmienne koleje pamięci o nim i losy jego nielicznych monumentalnych dzieł. Po śmierci kultywowane było wspomnienie patrioty i człowieka, który zmarł w opinii świętości. W latach trzydziestych rozpoczęto przygotowania do jego procesu beatyfikacyjnego. Przerwała je druga wojna świa-

towa. Jednocześnie jego najważniejsze dzieła padły ofiarą totalitarnych systemów, jakie zawładnęły tą częścią Europy. Hitlerowcy zburzyli Pomnik Grunwaldzki w Krakowie, komuniści Trzy Krzyże w Wilnie; rozebrali tamże również niedokończony kościół Serca Jezusa. Zniszczono główne dzieła (poza stojącą w wiejskiej okolicy kaplicą w Szydłowie), a samego artystę skazano na zapomnienie. Po 1945 r. w komunistycznej Polsce był podwójnie niewygodny: jako twórca związany z Kościołem katolickim i z Wilnem. Chętniej pisano o nim na Litwie. Dwa ważne monumenty: Pomnik Grunwaldzki i Trzy Krzyże odtworzono. W ostatnich dekadach odradza się także pamięć o artyście, tak w Polsce, jak i na Litwie. Celem niniejszej publikacji jest przywrócenie na stałe nazwiska Antoniego Wulskiego dziejom sztuki polskiej początku XX w.

Krzysztof Stefański

Antanas Vivulskis (1877–1919). Santrauka

Antanas Vivulskis (Antoni Wiwulski) gimė 1877 m. vasario 7(19) d. Volgodos gubernijoje, Totmoje – Rusijos gilumoje, už 800 km į Rytus nuo Sankt Peterburgo esančiame mieste. Jo tėvai, Antanas Mykolas Vivulskis ir Adelaida (Adelė) Karpuškaitė (Antoni Michał i Adelajda (Adela) z Karpuszków), buvo kilę iš smulkiųjų Lietuvoje gyvenusių bajorų. Menininko tėvas, baigęs studijas Maskvos Petrovsko-Razumovskio žemės ūkio akademijos Miškininkystės fakultete, gavo vyresniojo girininko tarnybą Totmoje. Ten išvydo pasaulį Antanas ir trys jaunesnės seserys, viena kurių netrukus mirė. Po ankstyvos vyro mirties 1882 m. Adelaida Vivulskis su trimis vaikais apsistojo Latvijoje, Mintaujoje (dabar Jelgava). Ten Antanas baigė rusišką pradžios mokyklą ir pradėjo mokytis vokiškoje gimnazijoje. Dėl mokykloje tautybės pagrindu kildavusių konfliktų 1893 m. motina nusprendė sūnų perkelti į jėzuitų gimnaziją Galicijoje, Bonkovicuose netoli Chyrovo (Austrijai po padalijimo tekusioje teritorijoje). Ši mokykla garsėjo aukšto lygio mokymu, paremtu naujoviškais pedagoginiais metodais. Daug dėmesio joje buvo skiriama meniniam ugdymui, vienas iš mokytojų buvo vienuolis Janas Beyzymas, čia mokęs staliaus amato, vėliau Madagaskare dirbęs su raupsuotaisiais. Čia jaunasis Vivulskis sužinojo pirmąsias skulptūros, vėliau tapusios jo aistra, paslaptis. Tačiau 1898 m. baigęs mokyklą pasirinko architektūros studijas Vienos Technische Hochschule Statybos fakultete ir 1901 m. jas baigė. Susidomėjimas skulptūra buvo toks stiprus, kad nusprendė tęsti mokslus Paryžiaus École des Beaux-Arts. Ten 1902–1904 m. mokėsi pripažinto prancūzų skulptoriaus Antonino Mersjė (Antonin Mercié) klasėje, greičiausiai kaip laisvasis klausytojas. 1904 m. leidosi į ilgą kelių mėnesių kelionę po Europą kartu su Maskvos Tapybos, skulptūros ir architektūros mokyklos direktoriumi kunigaikščiu Aleksejumi Lvovu. Grįžęs išsinuomojo dirbtuves garsiajame Monparnaso „Avilyje“ (La Ruche) – vietoje, kurioje turėjo dirbtuves daug garsių XX amžiaus pradžios kūrėjų – ir pradėjo savarankišką meninę veiklą. Paryžiuje palaikė kontaktus su lenkų aplinka. Buvo dažnas Vladislavo Mickevičiaus (Władysław Mickiewicz) salono svečias, susidraugavo su jo dukterimi Marija (Marijota). Bičiuliavosi su skulptoriumi iš Vilniaus Boleslovu Balzukevičium (Bolesław Bażukiewicz), ilgą laiką gyvenusiu Prancūzijos sostinėje.

Pirmieji žinomi Vivulskio kūriniai yra iš studijų Vienoje laikotarpio. Jiems priskirtina 1900 m. skulptūra „Dievo Motina prie eršėčių krūmo“,

sukurta Vienos prisikėlimo kunigų bažnyčia (greičiausiai tik modelis iš terakotos ar gipso). 1901 m. Krokuvos dailės bičiulių draugijos pastate menininkas pristatė ekspresyvos formos darbą iš gipso „Paskutinieji“ (arba „Žemaičiai“), kalbantį apie lietuvių kovas su kryžiuočiais. Dar turėjo sukurti frizą vieniems tais laikais Žemutinėje Austrijoje statytiems rūmams, bet daugiau informacijos šia tema nėra. 1903 m. Paryžiuje gimsta pirmasis jo architektūros kūrinys – Žemaičių Šiluvos koplyčios, kurios bokštui suteikė neogotikinių elementų, projektas. Paskutinioji jos versija, skirta patvirtinti rusų valdžiai, buvo baigta 1906 m. Greičiausiai 1904 m. skulptorius sukūrė eskizinį paminklo kunigaikščiui Kęstučiui Vilniuje projektą, kur Lietuvos valdovas vaizduojamas ant žirgo, apsuptas bendražygių. Deja, šis projektas neturėjo galimybių būti įgyvendintas.

1905 m. Krokuvos jėzuitai pakvietė menininką dalyvauti uždarame naujos bažnyčios projekto konkurse. Vivulskio projektas pelnė didžiausią pripažinimą, bet jo įgyvendinimas buvo neįmanomas dėl per didelių kaštų. Šio pasiūlymo atmetimą menininkas išgyveno skausmingai. Vis dėlto netrukus, 1906 m. pavasarį, iš vyskupo Edvardo Roppo (Edward von Ropp) gavo prestižinį užsakymą pastatyti Jėzaus Širdies bažnyčią Vilniuje, Pohuliankos priemiestyje. Darbas prie objekto, kurį architektas laikė svarbiausiu gyvenimo kūriniu, projekto truko keletą metų. 1907 m. spalį planai perduoti tvirtinti gubernijos valdžiai. Juose buvo suprojektuota lakoniškų neoromaninių formų šventykla su dviem fasado bokštais ir neorenesansiniu kupolu ties navos ir transepto kryžma, besibaigiančiu „Jėzaus širdimi“. Svarbų vaidmenį objekto išvaizdai turėjo vaidinti vitražai ir skulptūriškai apipavidalinti altoriai. Iš pradžių bažnyčios statyboms planavo naudoti geležies konstrukcijas, bet galiausiai apsisprendė pasirinkti novatorišką gelžbetonio konstrukciją. Vilniuje tai sukėlė ginčus, nes tokia technologija čia nebuvo žinoma ir kėlė abejonių. Norėdamas įtikinti skeptikus, Vivulskis Vilniuje surengė paskaitą apie gelžbetonį. Tačiau dėl rusų išleisto įsakymo, draudžiančio į Vilniaus diecezijos teritoriją atvykti vyskupui Ropui, ir nesant patvirtintų planų nebuvo galima pradėti investicijų. Menininkas išnaudojo tai naujai šventyklos koncepcijai parengti – atsisakė dviejų fasado bokštų, juos pakeitė vienu grakščiu už presbiterijos pastatytu bokštu, turėjusiu tapti svarbiu aukštuminiu Vilniaus akcentu. Tokio sprendimo pavyzdys buvo Paryžiaus Sacré-Coeur bažnyčia (pavadinta taip pat, kaip ir vilniškė).

Tuo metu jis sukūrė ir konkursinį paminklo Tadiui Kosciuškaitės Vašingtone projektą (1906), tačiau ten šis nebuvo pastebėtas (galimai laiku nepasiekė Amerikos). Panaši nesėkmė autorių ištiko ir koplyčios prie Tatrų Morskio Ūko ežero konkurse 1907 m.

Vivulskis nuo vaikystės buvo silpnos sveikatos, kentėjo galvos ir akių skausmus, dažnai persišaldydavo ir sirgdavo angina. Greičiausiai jam buvo prasidėjusi džiopa. Padėtį tik pablogino kelias savaites trukusi džiopa sirgusio ir netrukus mirusio jo draugo menininko priežiūra. Vivulskis skurdo, neturėjo pinigų tinkamai gydytis, ir liga vis garsiau primindavo apie save. Persilaužimo momentu jo gyvenime tapo 1908 m. viduryje Mickevičių salone įvykęs susitikimas su Ignacu Paderewskiu (Ignacy Paderewski) – puikus, be to, turtingas pasaulinio garso pianistas ėmė

rūpintis skulptoriaumi ir architektu, pasikvietė jį į savo rezidenciją Šveicarijoje, vėliau išrūpino gydymą Lozanos klinikoje pas tuo metu geriausią Šveicarijos specialistą otolaringologą dr. Arturą Mermodą. Po operacijos, išgelbėjusios Vivulskiui gyvybę, užsakė jam sukurti monumentalų kūrinį – paminklą Krokuvoje, kuriuo norėta paminėti 500-sias pergales Žalgirio mūšyje metines. Darbas prie šio kūrinio prasidėjo 1909 m. pradžioje. Paderevskis išnuomojo dvi dirbtuves. Vienoje jų, esančioje rue Nansouty 26, menininkas liko iki pat savo viešnagės sostinėje prie Senos pabaigos. Dirbant prie šio kūrinio vėl priminė apie save sveikatos problemas, taigi jis kreipėsi pagalbos į du Paryžiuje dirbusius lenkų skulptorius – jau minėtą Balzukevičių ir Francišką Blacką (Franciszek Black).

Po karštų diskusijų paminklui Krokuvoje buvo parinkta Mateikos aikštė. Vadovauti cokolio statybos ir aplinkos formavimo darbams buvo patikėta su Krokuva ir Lvivu susijusiam architektui Janui Sasui Zubrzyckiui. 12,5 m. aukščio monumentas, aukščiausias tokio pobūdžio kūrinyse Lenkijos teritorijoje, buvo iškilmingai atidengtas, kaip norėjo fundatorius, 1910 m. liepos 15 dieną, dalyvaujant šimtui penkiasdešimčiai tūkstančių žmonių, tarp jų buvo daug atvykusių ir iš kitų Lenkijos vietų bei po padalijimų Rusijai ir Prūsijai atitekusių kraštų. Atskiros paminklo figūros buvo išlietos iš bronzos Prancūzijoje, cokolis padarytas iš švediško granito. Tačiau paminklas nebuvo visiškai pabaigtas. Pristigo laiko išlieti svarbiausių figūrų – raitą ant žirgo karalių Vladislovą Jogailą, taip pat apatinėje monumento dalyje turėjusį būti grandines traukantį valstietį. Jos buvo padarytos iš gipso ir padengtos impregnantu. 1912 m. pabaigoje bronzinė karaliaus skulptūra galiausiai buvo pastatyta. O štai pančius traukiančio valstiečio skulptūra kurstė ginčus, tad menininkas nusprendė pakeisti ją valstiečiu artoju, kuriančiu geresnę Lenkijos ateitį. Šis buvo išlietas iš bronzos ir pastatytas 1913 m. Paminklas kėlė amžininkų diskusijas, šalia entuziastingų nuomonių radosi ir kritiškų balsų, ginčijusių meninę jo vertę. Pats Vivulskis suprato, kad skuba, su kuria paminklas buvo kuriamas, neleido jam pakankamai išbaigti visų jo elementų.

Intensyvus pusantrų metų trukęs darbas pakirto ir taip silpną, džiovos alinamą sveikatą. Tad vos atidengus paminklą Paderevskis išsiuntė skulptorių gydytis į dr. Kazimierzo Dłuskiego sanatoriją Zakopanės Koscieliske, geriausią tokią įstaigą Lenkijoje. Ten menininkas praleido pusę metų. Per tą laiką atliko asmeniškai grafienės Marijos Zamoyskos užsakytą naują dinamišką piramidės formos koplyčios prie Morskie Oko projektą. Vėliau pasirodė esą būtina dar du mėnesius praleisti dr. Mermodo klinikoje Lozanoje. Po ilgo gydymosi architektas ir skulptorius grįžo į dirbtuves Paryžiuje. Kelis mėnesius paskyrė dar neišlietoms Žalgirio paminklo skulptūroms, taip pat ėmė ruošti puošybos planus Jėzaus Širdies bažnyčiai Vilniuje, kurios statybos niekaip neprasidėjo negaunant Vidaus reikalų ministerijos Sankt Peterburge sutikimo. 1912 m. birželį, po daugelio laukimo metų, pradėti Šiluvos koplyčios statybų darbai, rugėjų darbų prižiūrėti ten nuvyko ir pats architektas. Netrukus savo pažįstamą iš Rusijos, kunigaikštį Aleksejų Lvovą nusprendė prašyti protekcijos – padėti gauti sutikimą statyti bažnyčią Vilniuje, ir spalį tuo tikslu dviem savaitėms išvyko į Maskvą. Intervencija davė norimų rezultatų – 1912

m. lapkritį caro valdžia davė sutikimą. Maskvoje kunigaikštis Lvovas jam pasiūlė profesoriaus vietą savo vadovaujamoje Maskvos tapybos, skulptūros ir architektūros akademijoje. Tačiau menininkas atsisakė.

1912 m. pradžioje Vivulskis vėl porą mėnesių praleido dr. Mermodo klinikoje. Kiek vėliau atsiuntė skulptūros projektą Olimpiniam meno ir literatūros konkursui, susijusiam su Stokholmo vasaros olimpinėmis varžybose (IV 27–VII 27). Darbas medalio nepelnė, tačiau buvo kvalifikuotas finalui. Reikėtų pabrėžti, kad jis dalyvavo kaip Lenkijos – formaliai neegzistuojančios valstybės – atstovas. Prasidėjo ir pasirušimas bažnyčios Vilniuje statyboms, bet iškilo gelžbetonio konstrukcijų gamintojo problema. Paryžiuje menininkas užmezgė kontaktą su žinomu prancūzų inžinieriumi, tuo metu populiarios gelžbetonio konstrukcijų liejimo technologijos autoriumi Fransua Henebiku (François Hennebique). Tačiau galiausiai Statybų komitetas, Vivulskiui sutikus, gamintoja išrinko Mariano Liutoslavskio (Marian Lutosławski), žymaus gelžbetonio specialisto, anksčiau dirbusio su Henebiku, įmonę iš Varšuvos. Statybos pradėtos 1913 m. liepą, o spalio 5 dieną įvyko pamatų akmens pašventinimo iškilmės, joms vadovavo kunigas Kazimieras Michalkevičius (Kazimierz Michalkiewicz), administravęs Vilniaus dieceziją nesant vyskupo Ropo. Architektas šioms iškilmėms atvyko į Vilnių ir liko jame keletą mėnesių. Apsigyveno mediniame pastate statybų aikštelėje, vadintame biuru. Labai įsitraukęs į bažnyčios statybas buvo ir kunigas Karolis Lubianiecas, Vilniaus dvasinės seminarijos inspektorius, kartu su kunigu Edvardu Ropu buvęs šių statybų iniciatoriumi. Kaip liudija gausi išlikusi korespondencija, tarp jo ir Vivulskio jau anksčiau buvo užsimezgę artimi santykiai, dar labiau sustiprėję per artimus kontaktus statybų Vilniuje metu.

Per kelias savaites iškilo aukšta medinė gelžbetonio piliorių ir skliautų klojinių konstrukcija, tapusi vietos atrakcija. Už mokestį buvo leidžiama į ją užlipti tarsi į apžvalgos bokštą. Technologijos dėka 1913 m. pabaigoje statybos sparčiai stūmėsi į priekį. Vis dėlto kitais metais, išsekus fondams, darbai įgavo daug nuosaikesnį pobūdį.

1914 m. pradžioje Vivulskis gydėsi Ispanijoje, vėliau buvo Paryžiuje. Kelionę į Vilnių atidėliojo baimindamasis netinkamo sveikatai klimato. Galiausiai į Lietuvą išvyko birželio pabaigoje, tačiau Vilniuje greičiausiai nebuvo ar buvo labai trumpai. Vietoj to aplankė motiną Kaune, vėliau išvyko į Čerepovcų netoli Vitebsko (dabartinėje Baltarusijoje), kur gyveno artimi giminės: Aleksandra Karpuškaitė Malinovska (Adelaidos Vivulskos sesuo) ir Włodzimieras Malinowski (Włodzimierz Malinowski). Ten menininką užklupo Pirmojo pasaulinio karo pradžia, tad giminės dvare jis praleido keletą mėnesių. Vilniuje pasirodė 1915 m. sausį, apsigyveno „dirbtuvėse“ prie statomos bažnyčios, šį kartą visam laikui. Dėl karo tapo neįmanoma grįžti į Paryžių, kur viloje Parc-de-Montsouris 13, esančioje už pastato rue Nansouty 26, liko jo asmeniniai darbai.

Prasidėjo sunkus karo meto gyvenimas. Sunkus ir dėl asmeninių priežasčių. Menininkas įsimylėjo gerokai jaunesnę pusseserę Heleną Šablinską (Helena Szablińska) – kada šis jausmas prasidėjo, sunku nustatyti, greičiausiai 1913 m. pabaigoje, ilgiau apsistojus Vilniuje. Vivulskis lankė ją Grententalėje, dvare pietų Latvijoje, netoli Lietuvos sienos, kur

tuo metu gyveno Šablinskiai. Šiam ryšiui nepritarė Adelaidė Vivulskai, galimai ir Helenos tėvai (jos motina buvo Michalina Karpuškaitė Šablinskai, Adelaidės sesuo). Helena už šią vyresnio pusbrolio meilę – neturime duomenų, ar ji į ją atsiliepė – sumokėjo nervų sutrikimu. Padėtis kiek aprimo Michalinai Šablinskai kartu su dukra ir Adelaide Vivulskai išvykus į Čerepovcus, kur liko iki karo pabaigos.

Karo metus, tiek tebesant rusams, tiek 1915 m. rugsėjį Vilnių užėmus vokiečių pajėgoms, Vivulskis stengėsi leisti aktyviai. Iš pradžių tebevyko Jėzaus Širdies bažnyčios statymo darbai. Siems nutrūkus užsiėmė altorių ir vidaus skulptūrų projektavimu bei padėjo įrengti laikiną koplyčią vienoje iš šoninių navų, kur vykdavo pamaldos. 1916 m. pavasarį Vilniuje kilo mintis atstatyti iki XIX amžiaus 7-jo dešimtmečio ant Trijų kryžių kalno stovėjusius kryžius, jamžinusius kankinišką pusiau legendinių pranciškonų vienuolių mirtį ikirikščioniškoje Lietuvoje, kurių rekonstrukcijos iki tol neleido caro valdžia. Skulptorius ir architektas pasiūlė pastatyti paminklo tipo gelžbetonio konstrukciją. Sumanymas buvo įgyvendintas 1916 m. vasarą. Virš miesto centro iškilę Trys kryžiai pelnė visuotinį pripažinimą ir tapo vienu iš Vilniaus simbolių. Po metų menininkas sukūrė išraiškingą bareljefinę betono lentelę Tado Kosciuškos mirties šimtmečiui jamžinti, sumontuotą universitetinėje šv. Jonų bažnyčioje. Rėmė kunigo Karolio Lubianeco (Karol Lubianiec) vadovaujamus vaikų priežiūros namus, juose atlikdavo smulkius dailės darbus, sukūrė dekoraciją senelių ir ligonių prieglaudos „Betanija“ koplyčiai – padengė sieną stilizuotų saulėgrąžų motyvu. Tuo metu buvo kuriami ir portretiniai biustai. Dalis jų – vokiečių karininkų portretai; juos menininkas traktavo tik kaip galimybę užsidirbti.

Nors 1918 m. lapkritis atnešė nepriklausomybę Lenkijai, Vilnius ja džiaugtis negalėjo. Mieste dar stovėjo vokiečių kariniai daliniai, o iš Rytų artinosi bolševikai. Metams baigiantis mieste buvo organizuojami savi-gynos būriai, turėję ginti miestą vokiečių pasitraukimo atveju. Nepaisy-damas silpnos sveikatos, Vivulskis įstojo į vieną jų. Pirmosiomis 1919 m. sausio dienomis per naktinį budėjimą peršalo, susirgo plaučių uždegimu ir sausio 10 d. mirė. Palaidotas savo svarbiausio darbo – nebaigtos Jė-zaus Širdies bažnyčios – pamatuose.

* * *

Meninis Antano Vivulskio palikimas gausus ir įvairus. Jį sudaro archi-tektūros, skulptūros, tapybos ir grafikos darbai. Daug mažesnių darbų, skulptūros ir tapybos, žinome tik iš nuotraukų ar trumpų užuominų ko-respondencijoje. Menininko palikimo analizė turi atsižvelgti ir į platesnį jo biografijos, asmenybės ir pažiūrų kontekstą. Tam gali padėti išlikęs gausus menininko korespondencijos su motina, pussesere Anele Micha-lovska (Aniela Michałowska), kunigu Karoliu Lubianecu bei kitais žmo-nėmis rinkinys bei gausūs išlikę liudijimai apie jo asmenį. Meniną veiklą Vivulskis traktavo nepaprastai rimtai, kaip visiško įsitraukimo reikalau-jantį iššūkį, nepriimantį kompromisų ar jėgų švaistymo nereikalingiems

dalykams. Tai derėjo su giliu religingumu, motinos įdiegtu gimtuosiuose namuose, dar sustiprėjusiu mokantis Chyrovo jėzuitų gimnazijoje bei bendraujant su dvasininkų luomo atstovais – kunigu Karoliu Lubianecu bei Vilniaus vyskupu Edvardu Ropu. Jo nuomone, menas privalęs tarnauti vertybėms: krikščioniškosioms – šlovinti Dievą, bei tautinėms, patriotinėms – atgaivinti šlovingus laikus. Todėl labiausiai jis įsitraukė į sakralinių objektų – bažnyčių ir koplyčių – bei valstybinės reikšmės paminklų projektus. Vienne laiškus prisipažino: „savo tikslu pasirinkau tapti didžiu menininku Dievo garbei ir Tėvynės naudai“. Aukščiausio rango meno kūrinys jam buvo Bažnyčios pastatas – šį žodį visada rašydavo didžiąja raide. Bažnyčios statymas jungė visus svarbiausius bruožus, kokie, anot jo, yra privalomi meno kūriniui: svarbą, monumentalumą ir orumą, papildytus išraiškingumu ir puošnumu, o visa kartu paklūsta aukščiausiai idėjai, kokia jam buvo krikščionių religija. Kartu jis daug dėmesio skyrė dekoravimui skulptūromis. Ir pačią architektūrą traktavo kaip skulptorius. Esminį vaidmenį ją formuojant – kai kalbame apie sakralinius pastatus – turi vaidinti ir šviesa, taigi vitražai; siekė kurti lengvus interjerus, kupinus spalvų ir šviesos. Jam buvo artima tos epochos „Gesamtkunstwerk“ koncepcija – holistinis požiūris į meno kūrinį, kai kiekvienas elementas, nuo pamatinių konstrukcijų iki smulkausios detalės, turi paklusti vieningai meninei koncepcijai. Tokiu Vivulskio „Gesamtkunstwerku“ turėjo tapti Vilniaus Jėzaus Širdies bažnyčia.

Analizuojant Vivulskio meną nereikėtų pamiršti ir aplinkos, kurioje jis formavosi bei brendė. Išsilavinimą gavo Vienoje ir Paryžiuje, dviejuose reikšminguose to meto Europos meno centruose. Vis dėlto atrodo Viena neturėjus jam didesnės įtakos, nors joje atsidūrė Vienos secesijos klestėjimo metu. Be abejonės, svarbiausios reikšmės turėjo Paryžius, kuriame XX amžiaus pradžioje formavosi naujos meno kryptys. Čia buvo ir eksperimentų su geležimi bei gelžbetonu vieta, tai neabejotinai turėjo įtakos menininko pasirinkimui šias medžiagas naudoti statant Vilniaus Jėzaus Širdies bažnyčią. Iš prancūziškų inspiracijų išaugo ir romaninė Vilniaus šventovės kompozicija, o iš Paryžiaus Sacré-Coeur votyvinės bažnyčios, pastatytos pagal Polio Abadi (Paul Abadie) projektą, pasiskolino sumanymą pastatyti grakštų bokštą už presbiterijos.

Bet visų pirma Vivulskiui Paryžius buvo skulptūros studijos pas Antoniną Mersjė, tipiską akademinį menininką, išaugintą devynioliktojo amžiaus tradicijų. Iš jo išmoko amato ir klasikinės kompozicijos. Tačiau skulptūros srityje to meto Paryžius labiausiai buvo veikiamas Ogiusto Rodeno (August Rodin), laužiusio visas konvencijas ir atvėrusio kelius naujoms paėiskoms, asmenybės. Šimtmečio pradžioje kūrė ir daug jo mokinių, iš kurių reikėtų išskirti Antuaną Burdelį (Antoine Bourdelle), ne tokį novatorišką menininką, kaip Rodenas, bet įvaldžiusį dinamišką, ekspresyvią formą. Be abejonės, abu šie kūrėjai turėjo didelės įtakos Antanui Vivulskiui. Su jais jį sieja dinamiška, netgi ekspresyvi daugelio kūrinių forma, kad ir šoninių Žalgirio paminklo grupių, taip pat daugelio mažesnių darbų, dažniausiai eskizinių modelių arba bozzett pavidalo. Galima būtų bandyti Vivulskio kūrybą palyginti su daugeliu kitų tos epochos kūrėjų darbais – kad ir lenkų skulptorių, kūrusių Paryžiuje ir patyrusių pran-

cūzų meno įtaką: Konstantino Liaščkos (Konstanty Laszczka), Anastazo Leplios (Anastazy Lepla), Boleslavo Biegaso (Bolesław Biegas), Edvar-do Vitigo (Edward Wittig), Stanislavo Ostrovskio (Stanisław Ostrowski), Vaclavo Šymanovskio (Wacław Szymanowski) ar Ksavero Dunikovskio (Ksawery Dunikowski). Nuo kitų Vivulskis skyrėsi tuo, kad turėjo retą galimybę sukurti monumentalų kūrinį – paminklą Žalgiriui Krokuvoje, tokios anais laikais neturėjo nė vienas lenkų menininkas. Kitas skirtumas – tai, kad jis buvo dar ir architektas bei bandė sujungti abi šias kūrybos sritis. Vis dėlto tikroji jo aistra buvo skulptūra, kaip skulptorius jis žiūrėjo ir į architektūrą – projektuojamų pastatų modelius mieliau lipdė iš molio, nei braižė popieriuje.

Svarbų vaidmenį jo kūryboje vaidino religinės temos. Daug tokių projektų sukūrė Vilniaus Jėzaus Širdies bažnyčiai. Religinio požiūrio išraiška buvo kryžius – svarbiausias krikščionybės simbolis, išnyrantis keliuose svarbiausiuose darbuose, nuosekliai pateikiamas tiek kaip puošybos motyvas, tiek kaip tikėjimo išraiška. Jau pirmajame didesnio masto darbe, Šiluvos koplyčioje, aukštojo bokšto frontono siena buvo reljefiškai traktuojamas kryžius su Dievo Motinos ir Kūdikiu bareljefu. Kryžiaus kontūrą turėjo ir antrojo koplyčios prie Morskio Ūko 1910 m. projekto siena. Kryžius vaidino svarbiausią vaidmenį išorinėje Vilniaus Jėzaus Širdies bažnyčios puošyboje. Jis matyti ant bokštų tiek pirmojoje, tiek antrojoje, vienabokštėje projekto versijoje, kryžiaus pavidalo turėjo būti ir dideli bažnyčios langai. Tačiau susižavėjimo kryžiaus forma viršūne tapo Vilniaus Trijų kryžių paminklas.

Be to menininko palikime randame įvairių temų kūrinių, dažnai kupinų simbolikos – kai kada aiškiai išreikštos, kaip kūriniuose „Sibiro bėgliai“, „Alkis“ ar „Genijus“, o kai kada mums nesuprantamos (kad ir „Vyras, bėgantis nuo vaiduoklio (demono)“ ar „Maskva–Varšuva–Praga“. Nemažai portretinių biustų, rodančių menininko amato įvaldymą, gebėjimą puikiai pagauti tiek modelio fizines, tiek psichologines savybes. Reikėtų išskirti žinomo politiko, visuomenės veikėjo ir publicisto Ipolito Korvin-Milevskio (Hipolit Korwin-Milewski), kunigo Kazimiero Michalkevičiaus, dr. M. (greičiausiai Arthuro Mermodo iš Lozanos) portretus ar tik iš nuotraukos žinomą biustą „p. X“. Prie geriausių jo darbų reikėtų priskirti kitos rūšies portretą – viso ūgio skulptūrą „Šaliapinas Monte Karle“, vaizduojančią garsųjį rusų dainininką operos scenoje.

Antano Vivulskio gyvenimas ir kūryba rodo šį menininką turėjus tokių savybių, kurias tapatiname su „Jaunosios Lenkijos“ kūrėjo toposu – asmenybe, turinčia didelių, paprastai neišsipildžiusių ambicijų, kurios biografija pažymėta tiek triumfo, tiek pralaimėjimo momentų. Jo meninė figūra ambivalentiška – įsišaknijimas istorijoje, romantiška menininko, jaučiančio pašaukimą tarnauti Dievui ir Tėvynei, pozicija – ir kartu naujos formos paieškos, eksperimentai su novatoriškomis medžiagomis ir konstrukcijomis. Ryški gyvenimo tragizmo linija rikiuoja jį į vieną gretą su daugybe kitų XIX ir XX a. pradžios kūrėjų. Gyveno vienišas, didžiąją suaugusio gyvenimo dalį – skurde, taip būdingame daugeliui to meto kūrėjų, alinamas mirtinos ligos, neleidusios jam iki galo aktyviai dirbti. Paskutinieji dešimt metų buvo nepaliaujama kova su organizmo silpnumu. Tuos

metus stengėsi kuo labiau išnaudoti, suvokė, kad skulptoriaus darbas su moliiu jį žudo – bet be jo negalėjo išverti. Projektavo bažnyčią Vilniui, bet kaip galėdamas ilgiau atidėliojo kelionę į šį miestą, suvokdamas, kad jo organizmas gali neišverti tenyškščio klimato. Jo likimą nulėmė istorija – karas užkirto galimybę grįžti į Paryžių, Vilniuje liko kur kas ilgiau, nei buvo planavęs. Šį laiką išnaudojo kūrybingai, sukūrė daug svarbių darbų, bet galiausiai sumokėjo mirtimi.

* * *

Antano Vivulskio asmenybės ir pasiekimų vertinimą veikia permainingos atminties peripetijos ir negausių monumentalųjų jo kūrinių likimas. Po mirties jis buvo prisimenamas kaip patriotas ir žmogus, miręs šventojo mirtimi. Ketvirtąjį dešimtmetį buvo pradėta ruošti beatifikacijos procesui. Jį nutraukė Antrasis pasaulinis karas. Svarbiausieji jo darbai tapo šią Europos dalį užvaldžiusių totalitarinių sistemų aukomis. Hitlerininkai nugriovė Žalgirio paminklą Krokuvoje, komunistai – Tris kryžius Vilniuje; čia išardė ir neužbaigtą Jėzaus Širdies bažnyčią. Sunaikinti svarbiausi kūriniai (išskyrus kaimo vietovėje stovinčią Šiluvos koplyčią), o pats menininkas pasmerktas užmarščiai. Po 1945 m. komunistinėje Lenkijoje jis buvo dvigubai neparankus: kaip kūrėjas, susijęs su katalikų bažnyčia ir su Vilniumi. Apie jį daug rašyta Lietuvoje. Atstatyti du svarbūs monumentai: Žalgirio paminklas ir Trys kryžiai. Pastaraisiais dešimtmečiais atmintis apie menininką atgyja tiek Lenkijoje, tiek Lietuvoje. Šios publikacijos tikslas yra visam laikui sugrąžinti Antano Vivulskio vardą į XX amžiaus pradžios Lenkijos meno istoriją.

Krzysztof Stefański

Antoni Wiwulski (1877-1919). Abstract

Antoni Wiwulski was born on February 7th/19th 1877 in Totma (Vologda Oblast), a town deep in Russia's interior, approximately 800 km east of Sankt Petersburg. His parents, Antoni Michał and Adelajda (Adela) née Karpuszek, hailed from petty Lithuanian nobility. Having graduated from the Forestry Faculty of the Petrovsko-Razumovskaya Academy in Moscow, the artist's father was appointed forest district manager in Totma. This is where Antoni and his three younger sisters (one of whom died soon thereafter) were born. In the wake of her husband's premature death in 1882, Adelajda Wiwulska and her three children moved to Mitau (today: Jelgava) in Latvia. This is where Antoni graduated from a Russian primary school, and began attending a German middle school. Antoni having found himself at the centre of nationality-related clashes, his mother decided to transfer him to the Jesuit College in Białowieża near Khyriv, Galicia (Austrian Partition), the school famous for high-quality education based on modern pedagogic methodology. Art classes were pivotal, teaching staff including Father Jan Beyzym who ran the school carpentry shop, and would later work in a leper colony in Madagascar. That shop was where the young Wiwulski learned the basics of sculpture, a field which would eventually become his great passion. Yet after graduating in 1898, he chose to study architecture at the Construction Engineering Faculty of the Viennese Technische Hochschule, completing the curriculum in 1901. Antoni's profound fascination with sculpture led him to further education at the École des Beaux-Arts in Paris, where he studied in the years 1902-1904 under eminent French sculptor Antonin Mercié, in all likelihood auditing his classes. He journeyed across Europe for several months in 1904, accompanying Count Alexei Lvov, director of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. Upon returning, he rented a studio at the famous La Ruche (Beehive) on Montparnasse – a location popular with many early 20th-century artists – and set off on his own as a sculptor. Keeping in touch with the Polish community in Paris, he was frequently received by Władysław Mickiewicz, making friends with his daughter Maria (Marjota). He was also close with Bolesław Bałzukiewicz, a sculptor from Vilnius, who had by then been living in Paris for a considerable time.

Wiwulski's earliest recorded works date back to his university years in Vienna. They include a 1900 effigy of "The Madonna of the Rose Bush" commissioned by the Resurrectionist Congregation Church in Vienna (in all probability, a terracotta or gypsum model only). In 1901, the artist showed "The Last Ones" (or "The Samogitians") at the seat of the Friends of Fine Arts Society in Cracow. Expressive in (gypsum) form, the work referenced the theme of battles between Lithuanians and the Teutonic Knights' Order. While Wiwulski was also allegedly requested to sculpt a frieze for one of the palaces erected in Lower Austria (Niederösterreich) at the time, no records exist to offer further information. His earliest architectonic work saw daylight in Paris in 1903 – a design for a chapel in Szydłów (Lithuanian: Šiluva, Samogitia), featuring a tower with Neo-Gothic components. Submitted for approval by Russian authorities, the design's final version was drafted in 1906. The sculptor produced a sketched design for a monument to Grand Duke Kęstutis, in all likelihood in 1904. Commissioned by the City of Vilnius, the work depicted the Lithuanian monarch on horseback, surrounded by companions; yet chances for realisation were slim.

In 1905, the Jesuits of Cracow asked the artist to submit a design for their new church, the competition by invitation only. While Wiwulski's proposition was the one most admired of all, the project was ultimately discarded as exceedingly expensive. Albeit finding the rejection painful, the artist was soon thereafter, in the spring of 1906, commissioned by Bishop Edward Ropp for a prestigious contract to build the Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius' suburb of Pohulanka. Design works for the facility, one the architect considered his life work, lasted several years, early blueprints submitted to governorate authorities for approval in October 1907. The design outlined the construction of a Neo-Romanesque sanctuary; simple in form, it was to feature two towers in the façade, and a Neo-Renaissance cupola at the aisle and transept intersection, crowned with the "Heart of Jesus" effigy. Sculpture-redacted altars and stained-glass ornamentation were pivotal to the facility's interior décor design. While originally planning an iron structure for the church, Wiwulski would ultimately choose an innovative reinforced concrete solution. Barely known locally and giving rise to multiple doubts, the proposition triggered controversy in Vilnius. Intending to shed light on reinforced concrete and convince any sceptics, Wiwulski gave a technology-focused lecture in Vilnius. Yet Russians had issued an order banning Bishop Ropp from entering the province of Vilnius; furthermore, construction works could not commence unless plans were approved. The artist put waiting time to good use, drafting a new concept for the sanctuary; he replaced the dual tower façade with a single slim tower behind the presbytery, a major high-rise feature in the cityscape of Vilnius. In designing the solution, he was inspired by Sacré-Coeur in Paris, the French church also named after the Holy Heart of Jesus.

During the same period, Wiwulski sent in an entry for a Tadeusz Kościuszko Monument contest in Washington (1906). His proposal remained unrecognised, in all likelihood not having reached the United

States in time. The sculptor suffered a similar failure with his 1907 chapel design entry, the sanctuary originally planned for the banks of Lake Morskie Oko (Eye of the Sea) in the Tatra Mountains.

Afflicted with poor health since childhood, Wiwulski suffered of head- and eye aches, frequently coming down with colds and tonsillitis. In all probability, this was when he began showing early symptoms of tuberculosis. The situation was exacerbated by him taking care of a fellow artist – a tuberculosis patient, who died soon thereafter. Wiwulski lived in poverty, with no funds for effective treatment. The disease was becoming increasingly evident. Meeting Ignacy Paderewski in the aforementioned Mickiewicz's salon in mid-1908 proved a watershed in the artist's life: the eminent and wealthy world-class pianist took care of the architect-sculptor, invited him to his estate in Switzerland and secured treatment in a Lausanne clinic, referring him to Arthur Mermod, Switzerland's top otolaryngologist at the time. After a life-saving surgery, Paderewski offered Wiwulski a commission: the design and construction of a monument in Cracow, to commemorate the five hundredth anniversary of the victory of Tannenberg (Grunwald). Works began in early 1909, Paderewski having rented two studios for the purpose. The artist would continue residing at one of the two – at rue Nansouty No. 26 – until the end of his time in Paris. Wiwulski's health deteriorated again during his works on the project, the artist ultimately forced to ask two Polish sculptors active in Paris for help: he turned to the aforementioned Bałzukiewicz, and Franciszek Black.

After a flurry of heated debates, Matejko square in Cracow was chosen as the future monument site. An architect associated with Cracow and Lviv, Jan Sas Zubrzycki was appointed prime contractor for plinth construction and memorial surroundings landscaping. In keeping with the founder's intent, the 12.5-metre-tall monument (the largest of its kind on Polish territory) was ceremoniously unveiled on July 15th 1910 in the presence of one hundred and fifty thousand spectators, including multiple arrivals from other parts of Poland, Russian and Prussian Partitions included. Individual figures had been cast in bronze in France, and set upon Swedish granite. Yet the memorial was incomplete, time constraints having made it impossible to prepare the cast for the key character: King Ladislaus Jagiello on horseback. Planned as part of the memorial's rear section, a peasant shown breaking chains was not completed on time either. Both effigies were ultimately sculpted in gypsum, and coated with an impregnating agent. A bronze sculpture of the monarch would be finally erected in late 1912. The chain-breaking peasant image having become a source of controversy, Wiwulski decided to replace it with a ploughman, alluding to the process of building a better future for Poland. Cast in bronze, it was added to the memorial in 1913. The work itself was widely disputed, enthusiastic opinions accompanied by others, critical of the monument's artistic quality. Wiwulski himself was very much aware that the tempo of memorial works had made it impossible to develop all components in sufficient detail.

Stretched over eighteen months, the intense effort took a toll on Wiwulski's health, progressively impaired by tuberculosis as it was –

which is why immediately after the memorial had been unveiled, Paderewski dispatched the sculptor for further treatment to Doctor Kazimierz Dłuski's sanatorium in Zakopane-Kościelisko, the leading facility for tuberculosis patients in contemporaneous Poland. The artist would spend six months at the sanatorium. His time there coincided with a direct commission from Countess Maria Zamoyska, who requested a new design for the Lake Morskie Oko chapel, pyramid-shaped and dynamic in form. A further two-month stay at Doctor Mermod's clinic in Lausanne proved necessary. Following lengthy treatment, the architect-sculptor returned to his studio in Paris, spending months on the design of the as-yet non-cast Grunwald Memorial effigies. He also focused on interior décor designs for the Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius; construction works had not begun yet, the permit not having been issued by the Ministry of Home Affairs in Sankt Petersburg. Szydłów chapel construction began in June 1912 after years of delay, the architect himself arriving in September to oversee the works. Soon thereafter, he decided to seek backing from his Russian acquaintance Count Alexei Lvov with regard to the building permit for the church in Vilnius. He left for Moscow for two weeks in October, with that specific purpose in mind. The Count's intervention proved successful, tsarist authorities duly giving permission for works to proceed in November 1912. When in Moscow, Wiwulski was offered professorship at the university Count Lvov was head of – the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. He turned the offer down.

In early 1912, Wiwulski spent another two months in Doctor Mermod's clinic. Several weeks later, he sent in a sculpture design entry for the Olympic Art and Literature Competition organised to mark the occasion of the Summer Olympic Games in Stockholm (April 27th-July 27th). While not awarded a medal, his work did make it into the finals. Notably, Wiwulski entered the Competition as a representative of Poland, a country formally non-existent at the time. Preparations for works on the Vilnius sanctuary began, the issue of selecting a reinforced concrete structure contractor duly arising. When in Paris, the artist had gotten in touch with François Hennebique, famous French engineer and author of a contemporaneously popular reinforced concrete structure development technology. Nonetheless, the Construction Committee – with Wiwulski's approval – ultimately chose a Warsaw-based company owned by Marian Lutosławski, a prominent reinforced concrete expert who had formerly worked with Hennebique. Construction began in July 1913, the cornerstone consecration ceremony on October 5th celebrated by Father Kazimierz Michalkiewicz, administrator of the Vilnian diocese in Bishop Ropp's absence. The architect himself came to Vilnius to attend the ceremony, and stayed for several months, moving into a wooden building – the so-called office – on the construction site. Father Karol Lubianiec, inspector of the Theological Seminary in Vilnius, was actively involved in construction works, having been among the early initiators of the project alongside Bishop Edward Ropp. He had established a close bond with Wiwulski before (as proven by extensive correspondence,

luckily preserved), the connection reinforced in direct exchanges on the building site.

Over several weeks, a tall wooden structure was erected, the scaffolding designed to support reinforced concrete pillars and vaults swiftly becoming a local lookout tower attraction, visitors paying admission to climb it. Owing to the chosen building technology, construction works would proceed swiftly until late 1913, only to be severely curbed the following year.

In early 1914, Wiwulski was treated in Spain, later moving to Paris. In all probability, he was delaying his departure for Vilnius for fear of adverse climate conditions. While he would finally travel to Lithuania in late June, in all likelihood he did not stay in Vilnius – or if he did, the sojourn was brief. He did, however, visit his mother in Kaunas, travelling on to Charapoushchina near Vitebsk (in modern-day Belarus), home to his close family: Aleksandra née Karpuszek (Adelajda Wiwulska's sister) and Włodzimierz Malinowski. The outbreak of World War I found the artist in Charapoushchina, keeping him at his family's estate for several months. He returned to Vilnius in January 1915, moving into the "studio" next to the church under construction. He would stay there until the end of his days. War made returning to Paris impossible; Wiwulski's many works remained in the villa du Parc-de-Montsouris No. 13, sitting at the rear of the house at rue Nansouty No. 26.

A stretch marked by war began in the architect's life, strenuous for personal reasons as well. He fell in love with his considerably younger cousin Helena Szablińska – while pinpointing the exact date of when the feeling was kindled is rather difficult, late 1913 is in all probability a good guess, as this was when Wiwulski had spent more time in Vilnius, visiting his sweetheart in Grenental, an estate in the south of Latvia the Szablińskis were staying at, close to the Lithuanian border. Adelajda Wiwulska was against the match, as likely were Helena's parents (Michalina Szablińska née Karpuszek, Adelajda's sister, was her mother). Helena would pay for her older cousin's enchantment – whether requited, it remains unknown – with a nervous breakdown. The situation was resolved and calmed once Michalina Szablińska, her daughter and Adelajda Wiwulska left for Charapoushchina, where they would remain until the end of World War I.

Wiwulski made a conscious effort to be active during the war – both before (when Russians had been the dominant presence) and after German troops had seized Vilnius in September 1915. Works to construct the Church of the Holy Heart of Jesus continued in the early days of the war. Once they had been halted, the artist focused on designing altars and sculptures for the Church's interior, supporting works to adapt one of the side aisles as a makeshift chapel for holy mass celebration. The spring of 1916 brought a concept of restoring the three crosses of Vilnius. Standing until the 1860s atop the so-called Three Crosses Hill to commemorate the semi-mythical martyrdom of Franciscan fathers in times of heathen Lithuania, their reconstruction had been prohibited by tsarist authorities. The architect-sculptor suggested that a monumen-

tal reinforced concrete structure be raised, his concept brought to life in the summer of 1916. Towering above the city centre, the Three Crosses were widely acclaimed, joining the count of symbols of Vilnius. One year later, Wiwulski produced an expressive bas-relief concrete slab to commemorate the centenary of Tadeusz Kościuszko's death, the relic placed in the interior of St. John's university church. He supported a children's daycare centre run by Father Karol Lubianiec, creating and donating small artworks. He was also the author of an ornamentation project for the chapel of the "Betania" shelter for the elderly and ill, covering an entire chapel wall with a pattern of stylised sunflowers. A number of portrait busts date back to the same period. Some are likenesses of German officers, the artist considering them nothing more than a source of profit.

While November 1918 would bring independence to Poland, Vilnius was no beneficiary thereof. German troops were still stationed in town, the Bolsheviks gaining ground from the east. Self-defence units charged with protecting the city upon departure of German troops were formed in late 1918. Despite poor health, Wiwulski joined the formation. Having caught pneumonia in early January 1919 following exposure to freezing night watch temperatures, he died on January 10th. He was interred in the foundations of his greatest work, the unfinished Church of the Holy Heart of Jesus.

* * *

Antoni Wiwulski's oeuvre is abundant and diverse, comprising architectonic works, sculptures, paintings and drawings. Lesser works, paintings and sculptures alike, have been preserved in photographs or brief correspondence annotations only. When analysing the artist's oeuvre, one has to necessarily consider the broader context of his biography, personality and beliefs. The copious collection of letters Wiwulski exchanged with his mother, cousin Aniela Michałowska, Father Karol Lubianiec and others – as well as numerous testimonies concerning the sculptor himself – are of massive help. Wiwulski approached artistic creation with utmost seriousness, considering it a challenge requiring unconditional involvement free of any compromise or squander of energy on the useless. He combined all of the above with profound piety he inherited from his mother, gleaned from childhood upbringing, and reinforced during years of studying at the Jesuit College in Khyriv, later also in contact with members of the clergy: Father Karol Lubianiec and Edward Ropp, Bishop of Vilnius. Wiwulski believed art ought to serve fundamental values: Christian – to praise divine glory; and national and patriotic – to re-enact moments of splendour. Hence his choice to primarily engage in designing ecclesial edifices, churches and chapels – and monumental, national structures. In one of his letters, he wrote, "I have set for myself the personal goal of becoming a great artist in honour and praise of God, and to serve my Homeland". To him, Churches would

remain the highest-ranking artworks of all, the sculptor always spelling the word "Church" with a capital "C". Ecclesial edifices became a focus for all the key qualities he believed artworks ought to feature: solemnity, monumentality and dignity, combined with expression and lavish ornamentation, all of which subordinated to the supreme idea he considered Christianity to be. He attached great significance to sculpted ornamentation, approaching architecture as he would sculpture. A believer in light as a construction component in ecclesial edifices, he focused on stained glass, striving to create subtle interiors filled with colour and luminescence. Typical for his times, the "Gesamtkunstwerk" notion – wherein artworks were developed as holistic masterpieces, all components (basic structures to minuscule details) contributing to a uniform artistic idea – was close to his heart. The Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius was to become Wiwulski's "Gesamtkunstwerk".

Whenever attempting to Wiwulski's oeuvre, one cannot forget the environment wherein it was formed and evolved. He was educated in Vienna and Paris, two major art centres of contemporaneous Europe. Yet it seems that Vienna had left no imprint upon the artist at all, albeit he arrived on the scene at the precise moment of Vienna Secession flourishing. It goes without saying that Paris, where new directions in art evolved in the early 20th century, was of paramount importance. This was also where specialists experimented with iron and reinforced concrete, a factor which must have influenced the artist's decision to use both at the Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius. The Romanesque composition of the Vilnius sanctuary was obviously inspired by France and the French – whereas Paul Abadie's votive Sacré-Coeur in Paris was the original source behind the concept of developing a slim tower behind the presbytery.

Yet to Wiwulski, Paris mainly meant sculpture classes under Antonin Mercié, an archetypally academic artist who based his work on 19th-century traditions. It was from him that Wiwulski learned the fundamentals of solid craftsmanship and classic composition. Nonetheless, the world of contemporaneous Parisian sculpture remained in the shadow of the overwhelming personality of Auguste Rodin, who had overcome all earlier conventions, throwing gateways to new quests wide open. Many of his students were artistically active in the early years of the new century, notably Antoine Bourdelle; while not as innovative as Rodin himself, he unquestionably delved into forms dynamic and expressive in equal measure. It is unquestionable that both artists must have had great impact on Antoni Wiwulski, who shares the dynamic – if not outright expressive – form of numerous pieces with both artists, lateral groups of the Grunwald Memorial a case in point. Many of his lesser works, mostly sketched models or bozzetti, hint at such connections as well. One may well further attempt to compare Wiwulski's oeuvre to the activity of his many contemporaries – such as Polish sculptors who lived and worked in Paris, blatantly influenced by French art: Konstanty Laszczka, Anasztazy Lepla, Bolesław Biegas, Edward Wittig, Stanisław Ostrowski, Wacław Szymanowski, Xawery Dunikowski. Wiwulski differed from others in

that he had been offered the extraordinary opportunity of developing a monumental piece (the Grunwald Memorial in Cracow), a prospect unavailable to any other Polish artist of his time. Further differences arose from his education as an architect, which compelled him to try and combine the two fields. Yet it cannot be denied that sculpture remained his true passion, and it was as a sculptor that he perceived architecture, more likely to develop the edifices he designed in clay that draw them on paper.

Religious themes significant to his oeuvre, Wiwulski would develop a number of related designs for the Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius. The cross remained an expression of religious mindset; this key symbol of Christianity makes an appearance in several essential works, consistently applied as embellishment combined with expression of faith. Already in his earliest larger-scale work – the chapel in Szydłów – he filled the tall tower's frontal façade with a relief-styled cross featuring a bas-relief of the Madonna and Child. Similarly, the outline of a cross lined the façades in the second (1910) design for the Lake Morskie Oko chapel. The cross remained a dominant feature in external ornamentation of the Church of the Holy Heart of Jesus in Vilnius. Appearing in the single and dual towers in the second and first design version, respectively, the cross was also intended to frame the sanctuary's great windows. Last but not least, Wiwulski's fascination with cross-shaped forms was, as it were, rounded off in the Three Crosses Monument in Vilnius.

Apart from the above, the artist's legacy includes pieces diverse in theme, frequently steeped in symbolism – in some cases palpable, e.g. in such works as "Fugitives from Siberia", "Hunger", or "Genius", more obscure in others: i.a. "Man Running from a Ghost (Demon)" or "Moscow-Warsaw-Prague". The number of portrait busts pointing to the artist's extraordinary craftsmanship is considerable, all pieces revealing Wiwulski's virtuosic skills of capturing his models' physicality and psyche. Portraits of well-known politician, social activist and publicist Hipolit Korwin-Milewski; Father Kazimierz Michalkiewicz; and Doctor M. (in all likelihood Arthur Mermod from Lausanne) – and the bosom of "Mrs. X" preserved in photographs only – are particularly notable. His best works indubitably include a portrait completely different in style: the full-length "Chaliapin in Monte Carlo" sculpture depicts the world-famous Russian singer-actor on an opera stage.

Antoni Wiwulski's life and work suggest he was an artist of many traits we usually associate with the topos of Young Poland movement authors: a personality harbouring extraordinary, typically unfulfilled ambitions; and a biography marked with triumph and tragedy. As an artist, he remains peculiarly ambivalent: rooted in history, he was a romantic artist following a vocation to serve God and Homeland, all the while seeking new forms and striving to experiment with innovative materials and designs. His life certainly brings out a tragic streak, placing Wiwulski among numerous other artists of the late 19th and early 20th century. He led a lonely existence, most of his adult life spent in financial hard-

ship characteristic of many of his creative contemporaries; tormented by a deadly disease which prevented him from remaining truly active. His ten final years were ones of incessant struggle with his own body's weakness. He made a conscious effort to use these years as best he could, aware that sculpting in clay was a lethal threat to his organism – yet he could not remain artistically active without it. Designing a church for Vilnius, he avoided travelling there for as long as he could, aware that his body might not survive the local climate. His fate was sealed by history, war having severed his ties with Paris. Unable to return, he stayed in Vilnius much longer than originally planned. While remaining active as an artist and producing numerous significant works, he would ultimately pay the price of his own demise.

* * *

Any assessment of Antoni Wiwulski as a man and artist is impacted by the variable meanders of remembrance, and the destiny of his few monumental pieces. In the wake of his death, he was cultivated as a patriot and man who had died in the nimbus of holiness. Begun in the 1930s, preparations for Wiwulski's beatification were cut short by the outbreak of World War II. This was also when his key works fell victim to totalitarian systems which had gained ground in Central and Eastern Europe. The Nazis demolished the Grunwald Memorial in Cracow; the communists got rid of the Three Crosses in Vilnius, dismantling the unfinished Church of the Holy Heart of Jesus as well. All of Wiwulski's key masterpieces were destroyed (save the chapel in rural Szydłów), the artist himself falling into oblivion. In post-1945 socialist Poland, he was doubly inconvenient as an artist associated both with Vilnius and the Roman Catholic Church. Lithuanians were for a time much more willing to write of his work and life. The two major monuments (Grunwald Memorial and Three Crosses) have been restored. Memory of the artist has been gradually rekindling in Poland and Lithuania alike. The intent behind this publication is to restore Antoni Wiwulski permanently to the history of Polish art of the early 20th century.