

Mauzoleum Tadeusza Kościuszki w Muzeum Narodowym w Rapperswilu

Historia Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswil pozostaje istotnym, a jednocześnie nie w pełni przebadanym fragmentem dziejów polskiego muzealnictwa. Założone zostało w 1870 r. przez hrabiego Władysława Broel-Platera, usytuowane na zamku rapperswilskim. To pierwsze polskie zinstytucjonalizowane muzeum, którego celem było pełnienie roli narodowej skarbnicy, a także ośrodka polskiej kultury i historii, bezpowrotnie odeszło w niepamięć. Ostatecznym kresem aktywności tzw. pierwszego muzeum był rok 1927, kiedy to po latach pieczołowitego gromadzenia oraz chronienia narodowych pamiątek na bezpiecznej ziemi Helwetów, zgodnie z wolą fundatora instytucji zbiory przewieziono do wolnej ojczyzny, a dokładniej do Warszawy, gdzie w okresie wojennej zawieruchy uległy rozproszeniu i częściowemu zniszczeniu.

Od 1936 r. w Rapperswil podjęto ponownie działalność wystawienniczą pod nazwą Muzeum Polski Współczesnej, po 1945 r. protektorat nad nim objęły władze PRL. Niestety szybko okazało się, że polskie władze komunistyczne zamierzają nadać placówce charakter propagandowy, co spowodowało zamknięcie muzeum w 1951 r. Dopiero w czerwcu 1975 r. otwarto ponownie funkcjonujące do dziś Muzeum Polskie¹. Choć zbiory przewiezione w 1927 r. do Warszawy w znacznej części utracono, to przetrwały pisemne świadectwa działalności osób związanych z rapperswilskim muzeum, a w szczególności bogata korespondencja jego pracowników i członków Rady Muzealnej, wśród których byli znakomici przedstawiciele polskiej emigracji i inteligencji, m.in. pracujący w Rapperswil przez cztery lata Stefan Żeromski.

W ciągu 57 lat istnienia muzeum podjęto wiele inicjatyw mających na celu upamiętnienie polskiej historii oraz narodowych bohaterów. Jedną z najważniejszych były projekty urny oraz mauzoleum przeznaczonych na serce Tadeusza Kościuszki. Zdobycie cennej pamiątki traktowanej jak relikwia narodowa było owocem wieloletnich starań i stanowiło rodzaj uwieńczenia pierwszego etapu działalności rapperswilskiej instytucji. Kościuszko ofiarował swoje serce w testamencie ukochanej chrześnicy Tadei Emilii Zeltner, która wychodząc za mąż za hrabiego Don Giovanniego Morosiniego, przeniosła się ze szwajcarskiej Solury miejsca śmierci Kościuszki do Lugano. Przechowywana tam przez

¹ Artur Badach, Anna Piotrowska, *Muzeum Polskie w Rapperswilu*, Warszawa–Rapperswil 2008, s. 58, 62.

wiele lat pamiątka była prywatną własnością Morosinich, którzy nie zamierzali się z nią rozstawać.

Z ramienia muzeum pertraktacje z córkami Tadei Emilii Zeltner w sprawie pozyskania serca Naczelnika prowadził hrabia Aleksander Szczawiński-Brochocki, powstaniec styczniowy, emigrant osiadły we Włoszech, gdzie uzyskał wysokie stanowisko w kolejnictwie oraz obywatelstwo i tytuł hrabiowski. Wraz z Arturem Wołyńskim i Teofilem Lenartowiczem prowadził na terenie Włoch rozmaite działania na rzecz Polski, a w latach 1890–1902 był członkiem rapperswilskiej Rady Muzealnej. Dopiero jednak wstawiennictwo Arriga Boito, włoskiego kompozytora i poety, syna Polki, gorącego zwolennika przeniesienia urny z sercem do Rapperswilu, oraz poparcie słynnego kompozytora Giuseppe Verdiego, przekonały Morosinich².

W rezultacie ich starań serce Kościuszki zostało przywiezione do Rapperswil przez hrabiego Brochockiego 15 października 1895 r. Odprawiono nabożeństwo z udziałem członków Rady, po którym przeniesiono urnę na zamek. Tam miało miejsce uroczyste posiedzenie, na którym przemawiali członkowie Rady, między innymi dyrektor muzeum Józef Gałęzowski. Po zakończeniu oficjalnych uroczystości urnę otworzono, a serce ponownie zabalsamowano³. Pierwotnie naczynie z sercem Naczelnika przechowywano na pięttrze zamku, w pomieszczeniu uprzednio przygotowanym przez Stefana Żeromskiego, ówczesnego bibliotekarza muzeum. Było to rozwiązanie tymczasowe. Wszyscy członkowie Rady zdawali sobie sprawę z potrzeby nadania szczególnego charakteru miejscu, w którym miała być przechowywana urna z sercem Kościuszki. Rozpoczął się długi i burzliwy okres szukania najwłaściwszego rozwiązania.

Pierwsze kontrowersje wzbudziła kwestia lokalizacji. Kustosz muzeum Włodzimierz Rużycki de Rosenwerth zaproponował, aby urna spoczęła w jednym z pomieszczeń górnej kondygnacji wieży, dokąd wiodła długa droga poprzez pokoje biblioteczne i krużganki. Żeromski zasugerował zaś, aby urnę umieścić w dolnej kondygnacji wieży, dokąd wejście prowadziło bezpośrednio z dziedzińca zamkowego. Rada jednomyślnie opowiedziała się za pomysłem

² Bartłomiej Szynkler, *Bibliotekarska służba Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1977, s. 90.

³ „Serce nadeszło w urnie czerepianej, zatkanej denkiem drewnianym, podwójnym. Przyniesiono je wraz z notarialnym poświadczeniem, zaopatrzonym w podpisy i pieczęcie, świadczące jako to serce Kościuszki, znajdujące się w posiadaniu sióstr, hr. Morosini, córek po chrzestnicy Kościuszki, ofiarowane zostało narodowi polskiemu do Muzeum w Rapperswilu. Zachodziła wątpliwość w jakim stanie serce się znajdowało. Jediną kompetentną w tym względzie osobą był dr Laskowski. Po otwarciu, ponieważ alkohol nie ulotnił się jeszcze, serce znajdowało się w stanie całkiem dobrym. Doktor je wyjął, obmył, oczyścił, przyrządził płyn (gliceryna z odpowiednimi dodatkami), w płyn ten serce złożył i zabezpieczył je w ten sposób na przyszłość. Gliceryna posiada tę własność, że się nie ulatnia i konserwuje w nieskończoność. Z operacji tej zrobiony został szczegółowy protokół, który będzie przechowywany w muzeum, i o którego treści publiczność zawiadomioną zostanie”. Zygmunt Miłkowski, *Listy do Henryka Bukowskiego z lat 1889–1900*, Olsztyn 2001, s. 76.

Il. 1. Widok wieży zamku w Rapperswilu, w której znajdowało się mauzoleum Kościuszki <http://www.rapperswil-castle.com>



Mauzoleum
Tadeusza
Kościuszki...

bibliotekarza, uznając pomieszczenie w dolnej partii wieży, na wprost Kolumny Barskiej, za bardziej odpowiednie (il. 1).

Kolejnym istotnym problemem był projekt urny, w której miało spoczywać serce Naczelnika⁴. Wiceprezes Rady Henryk Bukowski, niezwykle zasłużony dla muzeum antykwariusz ze Sztokholmu, zamierzał ofiarować na ten cel prostą urnę z porfiru własnego pomysłu. Niezachowany dziś rysunek dołączył do jednego z listów wysłanych Żeromskiemu, z którym regularnie korespondował, dając wytyczne dotyczące organizacji zbiorów⁵. Rada odrzuciła projekt Bukowskiego, uznając go za zbyt skromny. Przyjęty został natomiast projekt Wincentego Trojanowskiego, rzeźbiarza i malarza, twórcy medali oraz medalionów, których duży zbiór znajdował się w muzeum. Według projektu Trojanowskiego urna (il. 2) miała być naczyniem z usytuowanym pośrodku medalionem z popiersiem Kościuszki, zwieńczonym napisem „Resurgat Polonia”. Po lewej stronie znajdować się miała postać półnagiego młodzieńca, geniusza zwycięstwa trzymającego w lewej ręce trąbę, a prawa ręka odsłaniającego napis nad medalionem. Po przeciwnej stronie miał zostać umieszczony wzbijający się do lotu orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Oglądając zachowane fotografie urny, nie sposób oprzeć się wrażeniu nagromadzenia nadmiernej liczby motywów symbolicznych, a w efekcie patetycznej przesady.

⁴ Stefan Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego*, oprac. Władysława Wasilewska, Warszawa 1975, s. 452.

⁵ Bukowski dołączył rysunek do listu wysłanego Żeromskiemu 15 grudnia 1895 roku (niezachowany), por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 456.



Il. 2. Urna na serce Tadeusz
Kościuszki, Wincenty
Trojanowski, wg: S. Żeromski,
Listy do Henryka Bukowskiego,
oprac. Władysława Wasilewska,
Warszawa 1975, il. 25

Wiele uwagi członkowie Rady poświęcili także dyskusji nad charakterem, jaki należy nadać mauzoleum, a więc kwestii, czy ma on być wyłącznie narodowy, czy też narodowo-religijny. Wspomniany Henryk Bukowski zdecydowanie opowiedział się za pierwszym wariantem, doradzając rezygnację z nadawania pomieszczeniu charakteru kaplicy. Stefan Żeromski wyraził podobną opinię, co potwierdza jeden z jego listów adresowanych do Bukowskiego: „Nie można nadawać miejscu schronienia charakteru religijnego, czyli nie należy tworzyć katolickiej kaplicy ze względów następujących: 1) Serce Tadeusza Kościuszki darowane zostało przez rodzinę Morosinich reprezentantom narodu polskiego, a nie delegatom katolików. Ponieważ naród polski składa się z katolików, protestantów, mahometan, żydów, unitów i bezwyznaniowców, należy tedy unikać urażenia któregośkolwiek z wyznań niekatolickich, nadając mauzoleum narodowemu cechę katolicką; 2) Ponieważ Muzeum Narodowe w Rapperswilu nie jest również instytucją katolicką, lecz narodową, nie powinno tedy w obrębie swych murów budować kaplicy katolickiej. [...] Nie idzie zatem, żeby w mauzoleum nie miało być krzyża, chodzi tylko o to, aby nie tworzyć żadnych ołtarzów, świecideł, aniołów, aby mauzoleum uderzało każdego przechodnia swoją powagą i prostotą, a nikomu nie nasuwało jakichś wrażeń ubocznych. Nadając charakter religijny, można wpaść w śmieszność, jak to już zrobił p. R. de R. [kustosz Rużycki de Rosenwerth], wieszając w tymczasowej izdebce dwa tłuste amorki, które trzymają obraz Matki Boskiej. [...] Wyobrazić sobie, co znakomity kustosz urządzi w tej zamkowej kaplicy! Będą tam wszystkie strzępy materii, wszelkie obrazy, szkła, blaszki, cacka, świece, lampy itd.”⁶. Jak miała pokazać przyszłość, obawy

⁶ List Żeromskiego do Bukowskiego, 3 listopada 1895, Biblioteka Narodowa, rkps. III 7583, por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 275.

Żeromskiego okazały się uzasadnione. Kustosz Rużycki znany był z wdrażania własnych inicjatyw, a jako jedyna osoba bibliotekarza stale przebywająca w Rapperswil, rościł sobie prawo do nieustannych ingerencji w program prac już zatwierdzonych przez Radę.

Plany stworzenia mauzoleum zainicjowało przywiezienie w połowie października 1895 r. serca Kościuszki do Rapperswil. Nie zachował się żaden dokument świadczący o oficjalnym rozpisaniu przez Radę muzeum konkursu, wiadomo jednak, że w okresie od października 1895 do początków 1896 r. powstało pięć projektów mauzoleum: dwa znakomitego architekta, późniejszego profesora Politechniki Warszawskiej, Stanisława Noakowskiego, po jednym projekcie Jana Słupskiego, Ksawerego Müllera oraz wspólny projekt Alberta Bittnera i Wincentego Trojanowskiego. Powstał jeszcze szósty projekt, przygotowany przez wspomnianego Bittnera, który stanowił kompilację poprzednich pięciu planów. W żadnym ze źródeł nie ma informacji określającej przyczyny, dla których Rada zdecydowała się zamówić dodatkowy projekt. Można jedynie przypuszczać, że w wyniku rozbieżności i nieporozumień zdań pomiędzy członkami Zarządu dotyczących wyboru zwycięskiego projektu, postanowiono poprosić Bittnera o stworzenie dodatkowej propozycji, z założenia będącej formą kompromisu łączącego elementy poprzednich propozycji.

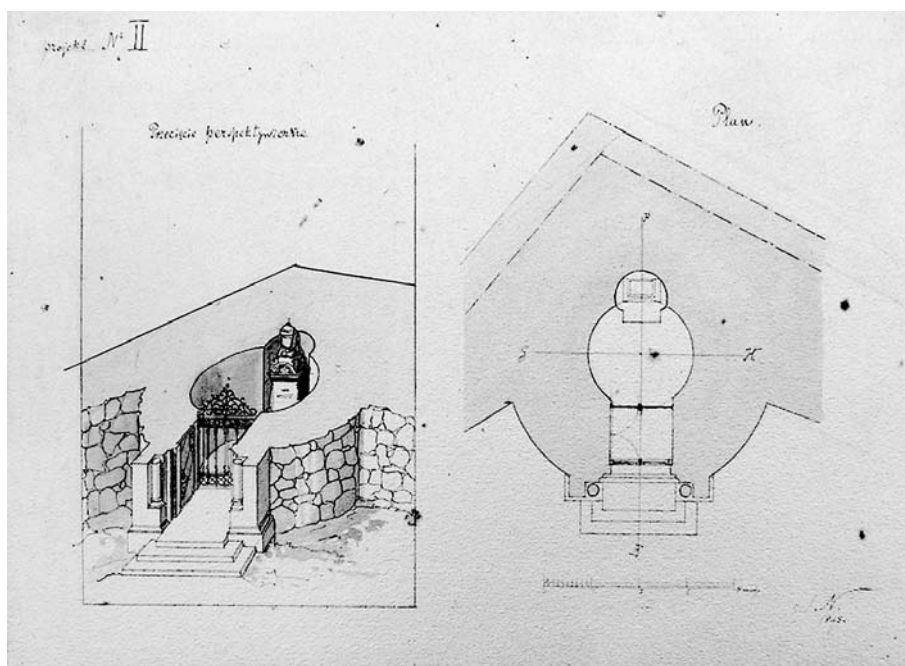
Henryk Bukowski opowiedział się za jednym z projektów Noakowskiego, lecz większość Rady, z dyrektorem Gałęzowskim na czele, po raz kolejny odrzuciła wybór szwedzkiego wiceprezesa, uznając preferowany przez niego projekt za zbyt skromny⁷. Wybrano natomiast propozycję Müllera – architekta szwajcarskiego, który prowadził restaurację zamku po śmierci hrabiego Plate-ra – powierzając mu także kierowanie pracami budowlanymi przy mauzoleum.

Trudno bez pełnej dokumentacji uzmysłowić sobie, jaki kształt miało przyjąć mauzoleum zaprojektowane przez Noakowskiego, ale z pewnością jego wyobrażenie dalece odbiegało od wybranego do realizacji projektu⁸. Zachowały się dwa rysunki tego znakomitego architekta, jeden przedstawiający fasadę, drugi rzut oraz przekrój perspektywiczny (il. 3), ale nie ma pewności, czy jest to właśnie ten projekt, który spodobał się Henrykowi Bukowskiemu⁹. Propozycja Noakowskiego zakładała wbudowanie postumentu z urną w niszę znajdującą się *vis a vis* wejścia do mauzoleum. Było to proste i wyważone rozwiązanie,

⁷ Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 463.

⁸ Żadne z opracowań twórczości Noakowskiego nie omawia projektów wykonanych dla Rapperswil. Tylko raz Mieczysław Wallis, omawiając pisma Noakowskiego, wymienił mauzoleum Kościuszki wśród innych niezrealizowanych projektów. Stanisław Noakowski, *Pisma*, oprac. Mieczysław Wallis, Warszawa 1957, s. 18.

⁹ Oba projekty znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie przechowywane są jeszcze dwa rysunki przedstawiające przekroje poprzeczne, również autorstwa Noakowskiego; projekt portalu wejściowego Nr inw. Rys. Pol. 3057/1; rzut i przekrój perspektywiczny Nr inw. Rys. Pol. 3057/7, d.zb. Muzeum Polskiego w Rapperswilu, por. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. Andrzej Rottermund, Warszawa 1970, s. 108–109.



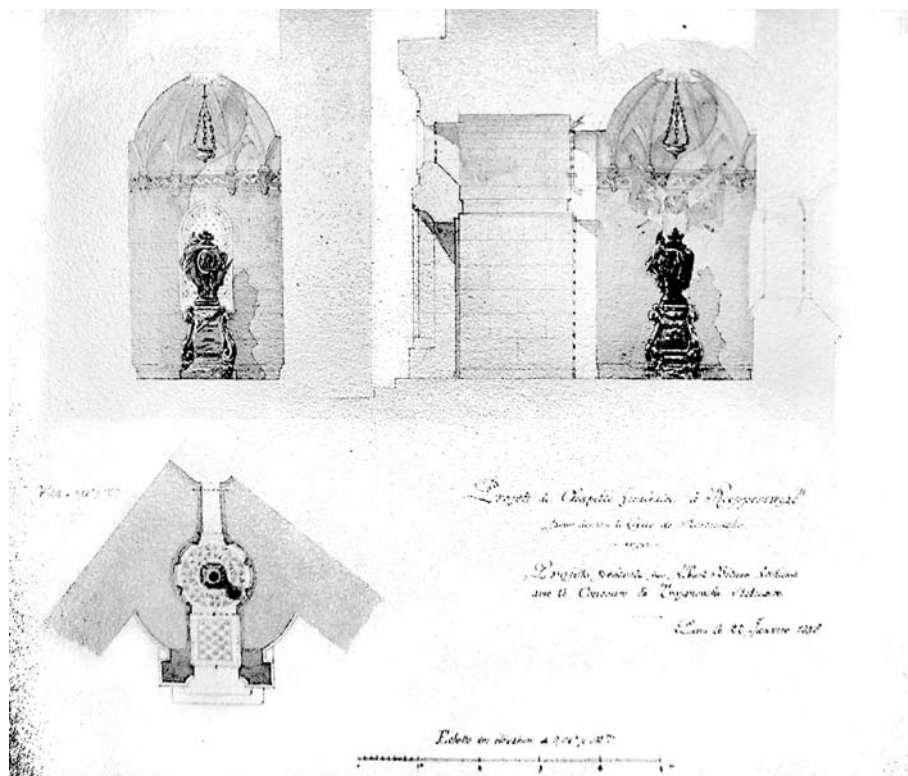
Il. 3. Projekt mauzoleum Kościuszki, Stanisław Noakowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 3057/7

bez zbędnych elementów upiększających. Ideę zastosowania prostszego projektu znakomicie wyjaśnił Żeromski w jednym ze swoich muzealnych sprawozdań z 1895 r., być może opierając swój opis na projekcie Noakowskiego: „Wybrano [...] jednomyślnie miejsce na dole tej wieży, na wprost pomnika. W tym punkcie dwa wysokie mury otaczające dziedziniec zamkowy schodzą się pod kątem i łączą ze sobą za pomocą frontu półokrągłej wieży. Jeżeli rozszerzyć drzwi prowadzące do jej wnętrza i utworzyć z nich piękne wejście w stylu gotyckim, jeżeli nadto dwa wąskie okna wprowadzą tam światło, to miejsce to od razu stanie się bardzo piękną świątynką, dla wszystkich dostępną”¹⁰. Retoryka jaką stosuje Żeromski zachwala projekt oraz „przekonuje” (w domyśle sceptycznych członków Rady), że zastosowane środki wystarczą aby nadać mauzoleum odświętny i wyjątkowy charakter.

Dla porównania zupełnie inny był również zachowany projekt Bittnera oraz Trojanowskiego (il. 4) – o znacznie bardziej dekoracyjnym sklepieniu, zaakcentowanym przez słupki wsparte na konsolach na tle dekoracyjnego fryzu¹¹. Widać tu ścieranie się dwóch koncepcji, jednej zakładającej prostsze i bardziej wyrafinowane rozwiązania oraz drugiej, hołdującej pompatycznym wzorcom.

¹⁰ Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 452.

¹¹ Projekt również znajduje się w MNW; Nr inw. Rys. Pol. 15169, d.zb. Muzeum Polskiego w Rapperswilu, por. *Katalog rysunków architektonicznych...*, s. 109.



Il. 4. Projekt mauzoleum Kościuszki, Albert Bittner i Wincenty Trojanowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 15169

Nie wiadomo, jaką drogą zwrócono się do Noakowskiego z prośbą o wykonanie planów dla Rapperswilu. Faktem jest, że architekt został zaproszony do Szwajcarii, aby osobiście przedstawić swój projekt na posiedzeniu Zarządu. Nawiasem mówiąc, Noakowskiemu, Słupskiemu i Müllerowi za wykonane prace z własnej kieszeni płacił Bukowski¹². Analizując wcześniejsze inicjatywy Muzeum, można założyć, że większość członków Rady skłonna była od razu powierzyć wykonanie mauzoleum Müllerowi. Jedynie ze względu na Henryka Bukowskiego, któremu zależało na możliwie najlepszym rozwiązaniu, Rada zgodziła się rozpatrzyć inne projekty.

Dyskusja nad przyjęciem do realizacji ostatecznego projektu mauzoleum zapewne trwała długo. O trudnościach w znalezieniu porozumienia może świadczyć choćby wspomniany już dodatkowy, kompromisowy projekt Bittnera. Biorąc pod uwagę odmiennosc poglądów oraz to, że członkowie Zarządu widywali się tylko raz w roku na sierpniowym zjeździe w Rapperswilu, przez

¹² Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 454.

co zmuszeni byli w znacznej mierze prowadzić listowne konsultacje, upłynęło wiele czasu, zanim znaleziono porozumienie. Budowa mauzoleum, uwzględniając okres wyboru właściwego projektu, zajęła w sumie dwa lata, a było to wszak jedynie pomieszczenie niewielkich rozmiarów¹³.

Wraz z rozpoczęciem budowy pojawiły się dalsze rozbieżności. W obszernej korespondencji, jaka krążyła pomiędzy członkami Rady, wysuwano rozmaite argumenty przemawiające za poszczególnymi elementami wystroju mauzoleum. Oprócz argumentów natury ideowej, estetycznej czy praktycznej, wyłonił się także problem bezpieczeństwa narodowej pamiątki. Z tego względu zdecydowano, że urna projektu Trojanowskiego będzie miała jedynie charakter symboliczny, a pojemnik z sercem zostanie umieszczony w bezpieczniejszym miejscu, które zaproponował Bukowski. Swoją myśl przedstawił mieszkającym na stałe w Rapperswilu Stefanowi i Oktawii Żeromskim, którzy regularnie informowali Bukowskiego o przebiegu prac i o zmianach wprowadzanych przez kustosza: „Jak delegacja tak też i Rada przyjęła mój projekt a nie p. R. v. R. [Rużycki de Rosenwerth] ani p. Trojanowskiego, tj. serce ma spoczywać w kolumnie marmurowej [...] w posadzce będzie leżeć płyta marmurowa stanowiąca część dolną i będzie dźwigać dodatkową część kolumny z napisem »Serce Kościuszki«. Dolna część kolumny marmurowej powinna być wyżłobioną i tu musi spoczywać słoń z sercem Naczelnika. To jest zatwierdzone i dlatego proszę ściśle stosować się i o tem donieść p. Müllerowi i mu ode mnie powiedzieć, żeby żadnych pomysłów p. Kustosza nie przyjmował”¹⁴. W jednym z listów Bukowskiego czytamy z kolei: „Trojanowski bardzo pragnął i mię prosił, aby słoń z sercem spoczywał w jego urnie – na to zgodzić się nie mogłem, bo mój projekt daje większą gwarancję do zabezpieczenia serca od wandalizmu naszych wrogów”¹⁵.

Nie obyło się też bez innych nieporozumień. Jeszcze przed rozpoczęciem budowy Żeromski informował Bukowskiego o niespodziewanych zmianach, jakie Müller naniósł na projekt: „W planie figuruje ołtarz; jest projektowana lampa, serce ma być na środku itd. Ponieważ nie słyszałem, ażeby pomysł Szanownego Pana zawierał w sobie ołtarz i w ogóle religijny charakter mauzoleum, więc dla mnie oczywistą jest rzeczą, że te dodatki kazał Müllerowi w Pańskim planie zrobić Rużycki, usiłując jakimkolwiek sposobem postawić na swoim”¹⁶. Żeromski w tym samym liście prosił Bukowskiego, aby ten interweniował, pisząc bezpośrednio do Müllera, jednak wiceprezes, zmęczony i zniechęcony nieustanną wojną odpisał ze Sztokholmu: „Co się tyczy Mauzoleum

¹³ List Bukowskiego do Żeromskiego, 22 stycznia 1896, Biblioteka Narodowa, rkps. Akc. 17218.

¹⁴ List Bukowskiego do Oktawii Żeromskiej, 3 listopada 1895, Biblioteka Narodowa, rkps. Akc. 17218.

¹⁵ *Ibidem*, 5 maja 1896, Biblioteka Narodowa, rkps. Akc. 17218.

¹⁶ List Żeromskiego do Bukowskiego, 30 grudnia 1895, Biblioteka Narodowa, rkps. III 7583, por. Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 290.



– to darujcie, dałem za wygraną, dopełniwszy mego obowiązku. [...] Müllera plany mię tylko oburzyły – bo temu Panu wyraźnie powiedziałem, że pragnę mieć Mauzoleum a nie kaplicę jak R. v R. [Rużycki de Rosenwerth] życzy¹⁷. Rozgoryczony Żeromski, obserwując postęp prac i bezkarność kustosa, pisał do przełożonego: „Dla mnie sam fakt, że Rużycki będzie budował mauzoleum dla Kościuszki, jest tak obrzydliwy, że dłużej na to patrzeć nie mogę. To mię przejmuję wstrętem i denerwuje. Na łbie stawał, żeby przeszkodzić mauzoleum na dole [Rużycki proponował, aby mauzoleum znajdowało się w górnej części wieży, gdzie miały prowadzić doń krużganki wypełnione kuriozami jego autorstwa – dop. M.W.], wprost paraliżował plany Szanownego Pana i on ma »doglądać roboty«¹⁸.

Po wielu gorzkich słowach przelanych na papier i mniej więcej po dwóch latach od momentu przywiezienia serca Kościuszki do Rapperswilu, udało się zakończyć przebudowę pomieszczenia baszty na miejsce godne pamiątki po Naczelniku. Ostatecznie mauzoleum otrzymało ostrołukowy portyk, który prowadził do małego przedsionka, potem do krągłej, sklepionej kapliczki z dwoma oknami, pośrodku której na cokole stała urna. Ściany pokryto malowidłami przedstawiającymi bezpośrednio za urną dwa anioły, zaś powyżej, na sklepieniu, wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej autorstwa monachijskiego malarza Stefana Herwega, którego zaangażowano zapewne dzięki wstawiennictwu Rużyckiego, utrzymującego liczne znajomości w Monachium, gdzie wiele lat mieszkał i pracował¹⁹. Fakt zlecenia tak ważnej pracy średnio utalentowanemu cudzoziemcowi zbulwersował nie tylko Żeromskiego, ale także jego następcę przebywającego już w Muzeum, Romualda Mielczarskiego. Alarmował on w ostrym tonie Bukowskiego, jedyne go z członków Rady, który byłby w stanie ukrócić samowolę kustosa: „Malarz od dwóch przeszło tygodni pracuje nad mauzoleum. Dziwi mnie, że Rada zgodziła się na malowanie p. Herwega, nawet nie obejrzawszy planów. [...] tu będzie malowanka, jakie się spotyka w pierwszej lepszej kapliczce. Jestem zły, jak nie wiem. Cała polska robota diabła warta [...]. Niemający pojęcia ani o sztuce, ani o literaturze, jakiś szlachetka rozbija się w Muzeum jak szara gęś pod postacią konserwatora!”²⁰.

Obfita dekoracja floralno-geometryczna szczelnie pokryła ściany mauzoleum, tworząc specyficzną składankę przypadkowych elementów. Nie można oprzeć się wrażeniu istnego *horror vacui*, które nie pozwoliło zostawić skrawka wolnej przestrzeni. Malowidła imitujące tkaninę, różnego rodzaju plecionki,

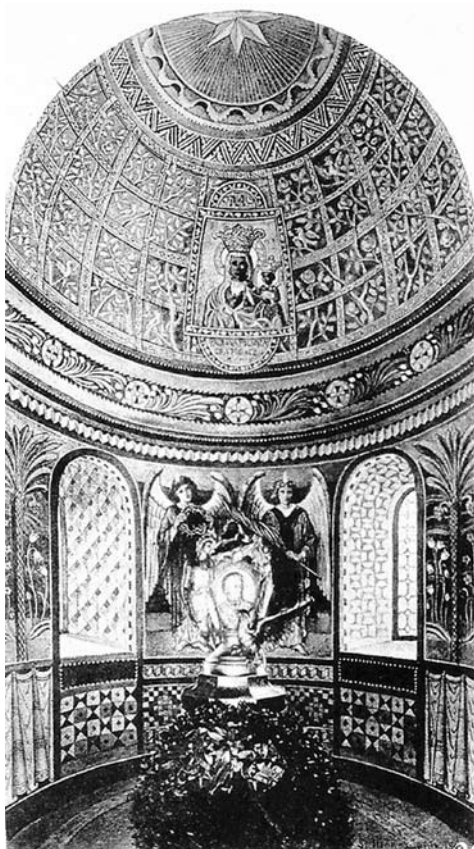
¹⁷ List Bukowskiego do Oktawii Żeromskiej, 2 lutego 1896, Biblioteka Narodowa, rkps. Akc. 17218.

¹⁸ List Żeromskiego do Bukowskiego, 15 marca 1896, Biblioteka Narodowa, rkps. III 7583, Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego...*, s. 298.

¹⁹ Badach, Piotrowska, *Muzeum Polskie...*, s. 36.

²⁰ Cyt. za: Andrzej F. Grabski, *W kręgu kultu Naczelnika. Rapperswilskie inicjatywy kościuszkowskie (1894–1897)*, Warszawa 1981, s. 123.





Il. 5. Mauzoleum Kościuszki, wg „Sztuka”
(Lwów) 1911, s. 54

egzotycznie wyglądające palmy – wszystko to przypominało bizantyjskie mozaiki, podkreślało eklektyczny charakter wnętrza (il. 5). Żeromski w listach do Bukowskiego wspominając o kolejnym elemencie potęgującym wrażenie nadmiaru, a mianowicie o zastosowaniu komórkowych podziałów okien, charakterystycznych dla południowych Niemiec, użył w kontekście mauzoleum mało pochlebnego określenia „bawarska knajpa”.

Pomimo protestów Bukowskiego i Żeromskiego decydującą rolę w nadaniu mauzoleum ostatecznego kształtu odegrał kustosz Rużycki de Rosenwerth. Mimo zatwierdzonej przez Radę propozycji Bukowskiego, naczynie z sercem Kościuszki nie zostało umieszczone w cokole poniżej urny projektu Trojanowskiego, lecz wmurowano je w północną ścianę baszty zgodnie z pomysłem kustosa. To on, przebywając ciągle na zamku, sprawował bezpośredni nadzór nad przebiegiem prac, ingerując nieustannie w zatwierdzone już projekty.

W 1927 r. urna z sercem Kościuszki wraz z innymi obiektami z rapperswilskiej kolekcji została przewieziona do Warszawy, gdzie spoczęła w kaplicy Zamku Królewskiego. Do wybuchu II wojny światowej urna pozostała na Zamku. Na początku września 1939 roku kustosz Kazimierz Brokl przeniósł

kasetę z sercem Kościuszki z kaplicy zamkowej do skarbcza katedry św. Jana. Wydobyta z ruin zburzonej w czasie powstania warszawskiego katedry nosiła ślady ognia i prób wylamania wieka. Po tymczasowym zabezpieczeniu została umieszczona w dawnym kościele karmelitów przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie pozostała do 1960 r., kiedy to przeniesiono ją odbudowanej Katedry. Trzy lata później proboszcz katedry przekazał pamiątkę do Muzeum Narodowego w Warszawie jako część uratowanych zasobów Zamku Królewskiego. W 1971 r. serce Kościuszki znalazło się w Pałacu na Wyspie w Łazienkach (oddział Muzeum Narodowego), aby w czerwcu 1983 r. ponownie zostać przeniesionym do odbudowanego Zamku Królewskiego. 31 sierpnia 1984 r., po wykonaniu prac renowacyjnych, urna z sercem Tadeusza Kościuszki, z zachowaniem ceremoniału wojskowego, ostatecznie wróciła do kaplicy Zamku Królewskiego²¹.

*Mauzoleum
Tadeusza
Kościuszki...*

Od momentu wywiezienia urny do Warszawy istnienie mauzoleum w Rapperswilu straciło rację bytu. Po II wojnie światowej ze ścian pomieszczenia usunięto wszelkie malowidła oraz wyposażenie, definitywnie zamykając istotny dla Muzeum Narodowego w Rapperswilu, a także dla historii polskiego muzealnictwa rozdział. Wydarzenia, które towarzyszyły wyborowi projektu urny oraz mauzoleum, jak i realizacja tych przedsięwzięć obnażają chroniczną niezdolność Zarządu do współdziałania na rzecz dobra placówki, nad którą sprawował pieczę. Co więcej, przesłedzenie procesu wyboru ostatecznie zrealizowanych projektów pokazuje, jak koturnowa banalność, a wręcz tandeta zwyciężyła nad prostą, ale wysmakowaną sztuką.

Summary

The history of the Polish National Museum in Rapperswil is not fully recognized, even though it constituted an important part of the history of Polish museums. Founded in 1870 by Count Władysław Plater Broe, this first institutionalized Polish museum, intended to serve as a national treasure and the centre of Polish culture and history abroad, irrevocably went into oblivion. The ultimate end of its activity was the year 1927, when after a long period of dedicated collecting of the national heritage, in accordance with the will of the founder of the Museum, its collections were transported to the free country, to Warsaw, where during the turmoil of the WW II they were dispersed and partly destroyed. For over 57 years of its activity the Museum undertook numerous initiatives in order to commemorate Polish history and national heroes.

One of the major projects was a casket and a mausoleum for the heart of Thaddeus Kosciuszko. The project caused a number of discussions and even quarrels among the members of the Directors' Board of the Museum. Initially, no consensus could be reached even on the location: the curator of the Museum Włodzimierz Rużycki de Rosenwerth suggested that the casket should rest in one of the rooms in the upper part

²¹ Uroczystości 260 rocznicy urodzin Tadeusza Kościuszki *Niezwykłe losy Serca Tadeusza Kościuszki*, 2006, <http://www.wojsko-polskie.pl/articles/view/3508> (data dostępu 30.01.2011).

*Milena
Woźniak*

of the tower, where a long way led through the rooms of the library and tower galleries. Meanwhile, the librarian of the Museum Stefan Żeromski thought that the casket should be placed in the lower part of the tower with the direct entrance from the castle courtyard. The Council unanimously supported the librarian's idea and considered the room at the bottom of the tower, opposite the Column Bar, a far more appropriate option.

Another major problem was the design of the urn in which the heart would lie. After a long discussion, the Board of Directors agreed upon a draft made by Wincenty Trojanowski, a sculptor and a painter, creator of medals and medallions, whose large collection of works was gathered in the Museum. According to Trojanowski's draft the casket was to present the dish with a medallion crowned with the words „Resurgat Polonia” and Kosciuszko's bust in the centre. Located on the left side was a half-naked figure of a young man, a genius of victory, holding in his left hand a trumpet and uncovering the words over the medallion with his right one. On the reverse Trojanowski placed an eagle with outstretched wings, rising into the air. Looking at the preserved photographs of the urn one cannot resist the impression of an excessive accumulation of symbolic motifs, and ultimately – pompous exaggeration.

An important problem was also the design of the interior where the casket was to be placed. In the beginning, there were five designs of the mausoleum: two made by Stanisław Noakowski, an outstanding architect, a professor at Warsaw University of Technology, one made by Słupski J., one by Xavier Müller; there was also a joint project by Albert Bittner and Wincenty Trojanowski. Then also the sixth draft was prepared by above-mentioned Bittner, which was a compilation of the previous five plans. Finally, the proposal of Müller, a Swiss architect, who led the restoration of the castle after the death of Count Plater, was chosen and Müller was also charged with the task of building the mausoleum.

It is difficult to visualize without any documentation the suggestion of Noakowski, as only one of his drawings has survived giving a vague idea only of how he would have arranged the interior of the tower, but certainly his design was strongly deviated from the completed one.

In 1927, the urn with the heart of Kosciuszko together with other objects of the Rapperswil collection were transferred to Warsaw, where the first was eventually deposited in the Royal Castle chapel. At that point there was no longer any reason for the mausoleum in Rapperswil to exist. After WW II all the paintings of the chamber were taken down and the furnishings taken away, thereby closing an important chapter in the history of the National Museum in Rapperswil as well as that of Poland.

Pracownia rzeźby dekoracyjnej Otto & Wassil w Rydze, w końcu XIX i na początku XX stulecia

Jakkolwiek architektura i sztuka Rygi końca XIX i początku XX w. skupia uwagę badaczy już od kilku dekad, to jednak problematyka autorstwa dekoracji rzeźbiarskich gmachów ryskich nie została dotąd satysfakcjonująco przebadana, szczególnie w odniesieniu do największej grupy budowli – kamienic. Określenie wzajemnych relacji pomiędzy architektem, autorem dekoracji rzeźbiarskiej i zleceniodawcą staje się szczególnie ważne wobec faktu, że nazwiska projektantów i wykonawców dekoracji są często pomijane w dziejach budowy.

Należy pamiętać, że wobec gwałtownego wzrostu ruchu budowlanego na początku XX w. udział architekta w wykańczaniu budynków w wielu centrach imperium rosyjskiego ograniczony był do szkiców¹, niezależnie od popularnych wówczas idei uniwersalnej twórczości artystycznej. W istocie budynki dekorowane były przez rzeźbiarzy wyspecjalizowanych w dekoracjach sztukatorskich, dlatego kwestia ich udziału w procesie budowlanym wydaje się pierwszoplanowa. Pamiętać przy tym należy, że zachowane w aktach budowlanych rysunki fasad gmachów ryskich bywają w znacznym stopniu mylące. Znane są przypadki, gdzie zrealizowana na kamienicach dekoracja znacząco odróżnia się od projektów detali fasady, zarówno pod względem stylistycznym, jak i ikonograficznym.

Opublikowane w łotewskiej prasie refleksje działającego ówczesnie artysty i krytyka artystycznego Jūlijsa Madernieksa, potwierdzają rosnącą rolę wykonawców w procesie wykańczania budynków: „Także architekci – pisał on – ponoszą winę za działania niezgodne ze sztuką. Za przykład weźmy budynek, którego projekt został przygotowany przez architekta, ale niedopracowany w detalach. Architekt pod pretekstem braku czasu i małego zainteresowania ze strony zleceniodawcy, pozostawia kwestię dopracowania detali rzemieślnikom. W efekcie stolarz dostaje wolną rękę w wykonaniu drzwi i okien, zgodnie z własnymi wyobrażeniami, bez zwracania uwagi na to, czy pasują do elewacji, czy nie. Rzeźbiarze cieszą się taką samą swobodą: większość z nich to obcokrajowcy, którzy znają swoje rzemiosło »dokładnie«. [...] Kiedy otrzymają zlecenie na dekorację fasady, projektują ją także »dokładnie«. Niektórzy właściciele domów mogą »podziękować« tym tak »pracowitym« i rozrzutnie działającym rzeźbiarzom za »artystyczny« wygląd swych nieruchomości”².

¹ E. Baumgarten, *Chudożestwiennaja promysliennost*, „Zodczij” 1902, nr 4, s. 41.

² Jūlijs Madernieks, *Rīgas jaunceltie nami un viņu arhitektūra*, „Dzimtenes Vēstnesis” 1909, nr 199, 31 sierpnia (13 września); nr 202, 3 (16) września.

Informacje statystyczne o warsztatach sztukatorskich i kamieniarskich istniejących w Rydze w czasie omawianego okresu, jakie pojawiają się w księgach adresowych Rygi, prowadzą do konkluzji, że ich liczba była różna i ściśle związana z poziomem ruchu budowlanego. W latach 1898–1899 w Rydze odnotowano istnienie 12 takich warsztatów, w 1900 r. liczba warsztatów gwałtownie wzrosła do 30, ale w 1901 r. na rynku pozostało ich tylko 15. W następnych latach liczba warsztatów sztukatorskich w Rydze oscylowała pomiędzy 12 a 15 (w 1902 r. – 14, w 1903 r. – 12, w 1906 r. – 13, w 1907 r. – 12, w 1910 r. – 15³). W okresie tym firmy sztukatorskie najczęściej funkcjonowały przez 4–5 lat, jedynie kilka istniało dłużej. Bardzo skąpe informacje zawarte w reklamach i księgach adresowych pozwalają przypuszczać, że przekonanie Madernieksa, „większość z nich to obcokrajowcy” – nie jest bezpodstawne i duża część specjalistów na tym polu była rzeczywiście przybyszami. Jednakże narodowość rzeźbiarzy oraz ich aktywność zawodowa przed przybyciem do Rygi to kwestie nadal rzadko podejmowane. Równocześnie nie należy jednak wyolbrzymiać roli obcych rzemieślników, ponieważ podstawowa edukacja w zakresie sztuki dekoracyjnej była osiągalna w Rydze już od 2. połowy XIX w. Najważniejszą instytucją tego rodzaju była niemiecka Szkoła Rzemieślnicza Ryskiej Izby Rzemieślniczej (Gewerbeschule des Rigaer Gewerbe-Vereins) założona w 1872 r. W 1912 r. szkoła została przejęta przez miasto i przemianowana na Miejską Szkołę Rzemiosł, gdzie prowadzono rozmaite kursy rzemieślnicze. Większość zatrudnianych w warsztatach dekoratorskich uczyła się właśnie tam.

Trudno przeanalizować kwestię specjalizacji tych warsztatów, ponieważ część firm zajmujących się produkcją rzeźby dekoracyjnej nie była związana wyłącznie z zadaniami dekoracji sztukatorskich i mogła podejmować również inne prace, takie jak produkcja przedmiotów służących do wyposażania wnętrz, samodzielnych elementów ozdobnych czy nagrobków.

W omawianym okresie istniały też firmy pośredniczące i oferujące importowane elementy wyprodukowane przemysłowo; u schyłku secesji tego rodzaju wyroby stały się bardziej popularne ze względu na niską cenę. Także w Rydze prowadzona była przemysłowa produkcja elementów dekoracyjnych, szczególnie tych wykorzystywanych w dekoracji wnętrz, wybieranych z oferty w katalogach wysyłkowych. Niestety, ten ważny aspekt pozostaje wciąż słabo zbadany, przede wszystkim ze względu na to, że tego rodzaju katalogi zachowały się także w małej ilości, z powodu zmieniających się mód oraz długo obowiązującej negatywnej oceny sztuki XIX i początku XX wieku, a szczególnie secesji. Takim rzadkim zachowanym przypadkiem jest katalog sztukatorskich elementów dekoracyjnych wydany przez Bałtycki Warsztat Artystyczny M. Domszejta (późniejsze zakłady Stukolin)⁴.

³ *Baltijas tirdzniecības adrešu gadagrāmata. 1910./11.*, Rīga 1910, s. 174–186, s. 222.

⁴ *Liepnyje ukraszenija dlja sten i potolkow. Stukolin*, M. Domszejt, Rīga, Baltijskaja chudože-stwiennaja mastierskaja dlja liepnych rabot [b. r.].

Il. 1. Zygmunt Otto, „Biesiada Literacka
Ilustrowana” 1901, t. 2, s. 16



Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...

Największą i cieszącą się największym wzięciem firmą wyspecjalizowaną w dekoracjach sztukatorskich w Rydze była ta założona w 1876 r. przez urodzonego w Berlinie Augusta Volza (1851–1926). Volz był odnoszącym sukcesy przedsiębiorcą i realizował zlecenia także w innych miastach imperium rosyjskiego (Tallinie, Moskwie itp.). Pozwoliło mu to na wygranie wielu konkursów i utrzymanie statusu czołowej firmy na tym polu w Rydze.

W pierwszych latach XX w. jednym z najbardziej znaczących zakładów wyspecjalizowanych w dekoracjach architektonicznych był warsztat Otto & Wassil. Około 1903 r. nazwa firmy została zmodyfikowana na Wassil & Co, zapewne dlatego, że zmianie uległa sytuacja własnościowa, a zgodnie z zapisami w księgach adresowych firma nie przetrwała dłużej niż do 1906 r.⁵

Założycielami tej firmy byli rzeźbiarze Zygmunt Otto (il. 1) i Oswald Wassil (Osvaldas Vasils). W 1901 r. firma zatrudniała dziewięciu pracowników, a jej roczny obrót wynosił 18 000 rubli⁶. Dla porównania firma Augusta Volza zatrudniała trzydziestupięciu pracowników i notowała obroty rządu 25 000 rubli rocznie⁷.

Warsztat Otto & Wassil na ryskiej wystawie przemysłowo-rzemieślniczej z okazji 700-lecia miasta (1901 r.) zdobył jeden ze złotych medali za alegoryczną dekorację fontanny (il. 2). Patetyczna, neobarokowa kompozycja wykonana była ze stiuku, a jej główna myśl osnuta była wokół alegorycznej reprezentacji Rygi: „Ryga jako centrum przemysłu, handlu i sztuk sprzedająca swe produkty na cały świat. Geniusz cywilizacji wskazuje drogę, trzymając w wyciągniętej ręce promieniującą elektrycznym światłem wielobarwną szklaną kulę. Malownicza

⁵ Zgodnie z informacjami w *Rigasches Adressbuch* publikowanymi w 1900–1903 i 1906 r.

⁶ *Rigaer Jubiläums-Ausstellung für Industrie und Gewerbe*, Riga 1901, s. 232.

⁷ *Rigaer Jubiläums-Ausstellung...*, s. 70.



Il. 2. Fontanna z kompozycją alegoryczną na Ryskiej Wystawie Jubileuszowej Przemysłu i Handlu, 1901, „Tygodnik ilustrowany” 1901, t. 2, s. 579

alegoryczna grupa umieszczona została na łodzi. Miasto Ryga zostało zaprezentowane w formie płaskorzeźbionej panoramy od strony rzeki Dźwiny. Herb Liwonii umieszczony został w tle grupy⁸. Kompozycja znana jest jedynie z fotografii – dzieło wysokości 25 stóp nigdy nie zostało zrealizowane w trwalszej technice.

Wydaje się, że obaj rzeźbiarze z warsztatu Otto & Wassil zwrócili uwagę prasy dzięki skutecznej kampanii reklamowej – w tym samym czasie w dwóch gazetach opublikowano artykuły na temat firmy⁹, a materiał wykorzystany został także do przygotowania publikacji poświęconej ryskiej wystawie jubileuszowej rok później¹⁰. Publikacja ta informowała, że Zygmunt Otto studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i odwiedzał także Wiedeń, a Oswald Wassil studiował w Berlinie. Jak podawał autor publikacji, warsztat Otto & Wassil znajdował się w Rydze przy ulicy Nēvas 10 (obecnie Blaumaņa) i robił ogromne wrażenie zarówno pod względem zajmowanej powierzchni, jak i posiadanego wyposażenia¹¹. Wyroby sztukatorskie tu produkowane były przeznaczone zarówno do ozdabiania ryskich kamienic, jak i wysyłane do Warszawy w ramach realizacji otrzymywanych stamtąd zleceń. Dzięki prezentowanym obecnie badaniom udało się uzupełnić lakoniczne dotąd informacje na temat Zygmunta Otto i wypracować pełniejszy obraz jego twórczości.

Zygmunt Józef Otto urodził się w rodzinie blacharzy we Lwowie 16 marca 1874 r.¹² Uczęszczał do lwowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego i kra-

⁸ M. Scherwinsky, *Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort*, Riga 1902.

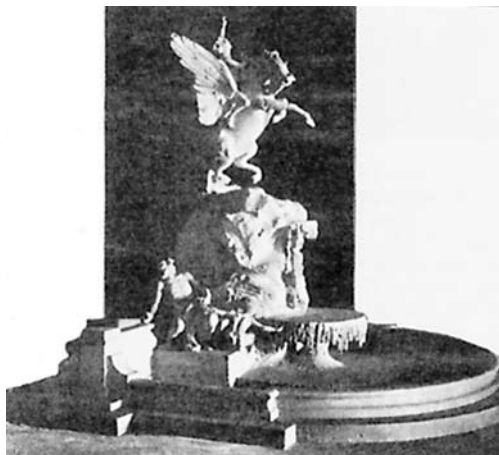
⁹ „Düna-Zeitung”, 1901, nr 103, 7 (20) maja; „Rigasche Rundschau” 1901, nr 103, 7 (20) maja.

¹⁰ M. Scherwinsky, *Die Rigaer ...*

¹¹ Warsztat się nie zachował. Materiały archiwalne (Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas [Łotewskie Państwowe Archiwum Historyczne], F. 2761, Ap. 3, l. 2287) zawierają informację, że na tej posesji znajdował się warsztat wynajmowany do różnych celów.

¹² Piotr Szubert, *Otto Zygmunt Józef*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, Warszawa 1998, s. 360–363.

Il. 3. Projekt fontanny,
„Biesiada Literacka
Ilustrowana” 1901, t. 2, s. 17



Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
Wassil...

kowskiej Szkoły Sztuk Pięknych – gdzie uczył się przez dwa semestry w latach 1894–1895¹³. W czasie studiów w krakowskiej uczelni początkujący rzeźbiarz wykazał się umiejętnościami rysunkowymi, zwłaszcza w akademickich studiach aktów¹⁴. Niezależną karierę artystyczną Otto rozpoczął w 1896 r., powróciwszy na krótko do Lwowa. Rzeźbiarz nie zerwał kontaktów ze swoim rodzinnym miastem, o czym świadczą udziały w konkursach na pomniki organizowanych we Lwowie¹⁵. Prawdziwym sukcesem we wczesnym okresie działalności Zygmunta Otto była pierwsza nagroda w konkursie zorganizowanym przez warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 1898 r., która umożliwiła mu realizację dwóch alegorycznych kompozycji do portalu gmachu towarzystwa: *Malarstwo* (Jan Matejko) i *Rzeźba* (Wit Stwos)¹⁶. W 1900 r. Otto znowu otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie zorganizowanym przez to samo towarzystwo na projekt fontanny, którą planowano wystawić przed fasadą gmachu towarzystwa (il. 3). Fotografia projektu opublikowana została w jednym z polskich czasopism¹⁷. Warto też wspomnieć, że projekt ten wraz z dziesięcioma innymi wystawiony został na wspomnianej już jubileuszowej wystawie w Rydze¹⁸. Z rekomendacji rzeźbiarza Piotra Harasimowicza Otto został przyjęty do Towarzystwa Zachęty¹⁹ i z jego listem polecającym około 1898 r. przyjechał do Rygi, gdzie zapewne nawiązał kontakty z kręgiem mieszkających tu Polaków. Wiadomo, że młody rzeźbiarz poznał inżyniera Floriana

¹³ Szubert, *Otto Zygmunt...*, s. 360.

¹⁴ Roman Rzymkowski, *Zygmunt Otto – rzeźbiarz warszawski 1. połowy XX wieku*, Warszawa 1989, s. 10. Praca magisterska, maszynopis w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁵ Rzymkowski, *Zygmunt Otto ...*

¹⁶ Szubert, *Otto Zygmunt...*, s. 360.

¹⁷ „Biesiada literacka ilustrowana” 1901, t. 2, s. 17.

¹⁸ *Rigaer Jubiläums-Ausstellung ...*, s. 232, 234.

¹⁹ Rzymkowski, *Zygmunt Otto...*, s. 10.

Silvija Grossa Wyganowskiego, jednego z członków komitetu ryskiej wystawy jubileuszowej²⁰. Nie można wykluczyć, że protekcja w jakiś sposób wpłynęła na przyznanie Zygmuntowi Otto nagrody za wspomnianą już alegoryczną grupę rzeźbiarską dekorującą fontannę. Sukcesy konkursowe (wliczając ryski) przyczyniły się do popularności artysty w Polsce – zarówno w Warszawie, jak i w jego rodzinnym Lwowie. Do I wojny światowej Otto aktywnie uczestniczył w działalności wielu organizacji i stowarzyszeń artystycznych zajmując w nich znaczące pozycje, w tym w Towarzystwie Zachęty, którego członkiem był od 1901 r. Wiadomo, że jesienią 1901 r. Otto ożenił się z Jadwigą Dąbrowską²¹, córką znanej polskiej rzeźbiarki Walerii Dąbrowskiej. Nie jest jasne, czy Otto przeniósł się wówczas do Warszawy, ponieważ jego nazwisko pojawia się w ryskiej książce adresowej jeszcze w 1901 r., a największa kampania reklamowa firmy Oto & Wassil przeprowadzona została w Rydze właśnie pomiędzy 1902 a 1903 r. Otwartą kwestią pozostaje więc odpowiedź na pytanie, jak długo Otto brał udział w działalności własnej firmy rzeźbiarskiej w Rydze.

Rzeźba architektoniczna wydaje się głównym polem działalności Zygmunta Otto. Jego dziełem były dekoracje wielu budynków w Warszawie w 1. połowie XX w., z których większość niestety, nie przetrwała II wojny światowej.

Działalność artystyczna Zygmunta Otto była bardzo zróżnicowana – tworzył rzeźby i z sukcesem uczestniczył w wielu konkursach na pomniki przed I wojną światową. W tym kontekście warto wymienić zwłaszcza jego projekt pomnika Fryderyka Chopina wykonany na konkurs w 1906 r. Otto otrzymał wówczas drugą nagrodę, a zwycięzcą został Wacław Szymanowski, którego projekt zrealizowano, stał się jednym z najbardziej znaczących dzieł sztuki pomnikowej w Polsce 1. połowy XX w. Otto był ponadto twórcą kilku pomników nagrobnych, zaprojektował też dekorację wewnątrz kilku kościołów. Wiadomo, że intensywnie działał także w okresie międzywojennym współpracując z wieloma architektami. Już w czasie pobytu w Rydze zaprzyjaźnił się ze studiującym wówczas na wydziale architektury politechniki ryskiej Karolem Jankowskim, późniejszym sławnym architektem warszawskim, z którym utrzymywał kontakty aż do jego śmierci w 1928 r.²² Otto zaprojektował dekoracje do kilku budynków autorstwa Jankowskiego. Niezależna kariera architekta rozpoczęła się właśnie w Rydze – w 1901 r. wziął udział w konkursie na projekt ryskiego ratusza, zdobywając drugą nagrodę. Warto też wspomnieć, że w 1922 r. Jankowski wraz ze swym wieloletnim partnerem zawodowym, architektem Franciszkiem Lilpopem (także absolwentem ryskiej politechniki) wziął udział w konkursie na siedzibę gazety „Chicago Tribune” w Chicago, a Otto był wykonawcą modelu tego wieżowca²³.

²⁰ *Ibidem*, s. 10.

²¹ *Ibidem*, s. 11.

²² Jadwiga Roguska, *Karol Jankowski – architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978, s. 136.

²³ Roguska, *Karol Jankowski...*, s. 142.

Zygmunt Otto zmarł 12 listopada 1944 r. Nazwisko rzeźbiarza, niegdyś jednego z najbardziej znaczących, powoli popadło w zapomnienie, a zainteresowanie jego twórczością odżyło dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XX w. Polscy badacze Maria Irena Kwiatkowska²⁴ i Andrzej Kazimierz Olszewski²⁵, wskazywali na to, że twórczość rzeźbiarza wykazywała związek z tradycją historyzmu, zwłaszcza z neobarokiem, a we wczesnej fazie zdradzała także cechy typowe dla secesji. Stopniowy wzrost dominacji tendencji neobarokowej można dostrzec, analizując warszawskie prace rzeźbiarza. Natomiast jego dzieła ryskie są świadectwem wczesnej kariery artysty i jego zamiłowania do secesji, rzadko później spotykanej w dekoracjach warszawskich kamienic.

Przypatrując się całkiem obszernej polskiej literaturze dotyczącej Zygmunta Otto, w tym licznym publikacjom z początku XX w., ze zdumieniem można zauważyć, że nagrodzona kompozycja na ryską wystawę w Polsce atrybuowana jest wyłącznie jemu samemu, podczas gdy publikacje ryskie, w tym katalog wystawy, wymieniają wszystkie wystawione prace, także te wcześniej nagrodzone, jako wspólne projekty obu rzeźbiarzy – a więc Zygmunta Otto i Oswalda Wassila. Co więcej, polskie publikacje interpretują działalność artysty w Rydze jako epizodyczną, nie podając żadnych informacji o jego ryskiej firmie w Rydze ani o jego partnerze Wassilu.

Wiadomości o Oswaldzie Wassilu są skąpe i udało się ustalić jedynie kilka faktów z jego biografii. Oswald Voldemārs Vasils urodził się 27 sierpnia 1871 r. w rodzinie dzierżawców Kārlisa i Lizy Vasils w Krīderkrogs w parafii Lēdurga²⁶. Jego rodzice pobrali się w luterańskim kościele w Lēdurga-Turaida 4 lutego 1868 r.²⁷ Nazwisko Oswalda Wassila pojawia się w ryskich książkach adresowych pomiędzy 1900 a 1906 r. Początkowo rzeźbiarz wraz z Zygmuntem Otto wynajmował warsztat przy ul. Dzirnau 70, a następnie pod wspomnianym już adresem przy ul. Blaumaņa 10, wreszcie przy ul. Avotu 4²⁸. Ryskie publikacje z początku XX w. wspominają, że Wassil doskonalił swoje umiejętności w Berlinie²⁹.

Głównym obszarem działalności firmy rzeźbiarskiej Otto & Wassil (później Wassil & Co) były zlecenia związane z dekoracyjnym wykańczaniem budynków, niestety liczba znanych realizacji pozostaje nadal bardzo mała. Firma

²⁴ Maria I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 324–325.

²⁵ Andrzej K. Olszewski, *Architektura, malarstwo, rzeźba*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986.

²⁶ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 235, Ap. 4, l. 1442, s. 39.

²⁷ Tamże.

²⁸ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 2942, Ap. 2, l. 3560, s. 26–28. Z zapisu w aktach wynika, że matka rzeźbiarza Lize Vasile (urodzona w 1817 r., wówczas już owdowiała) wraz z córkami Johanną i Elfrīde Amēliją zamieszkała przy ul. Avotu 4 8 czerwca 1901 r. W rubryce odnoszącej się do wyznania zaznaczono, że kobiety były wyznania luterańskiego. Przybyły z parafii Lēdurga w okręgu ryskim, a wyjechały 2 kwietnia 1902 r.

²⁹ „Düna-Zeitung” 1901, nr 103, 7 (20) maja; „Rigasche Rundschau” 1901, nr 103, 7 (20) maja.



Il. 4. Kamienica Ilji Bobrowa przy ul. Smilšu 8/Aldaru 2a, 1902 r., arch. Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel, dekoracja Otto & Wassil. Fot. Indriķis Stūrmanis

Wassil & Co została zamknięta w 1906 r., gdy gwałtownie zmieniła się moda i spadło zapotrzebowanie na bogate rzeźbiarskie dekoracje fasad. Co pozwala przypuszczać, że ten rodzaj produkcji stanowił główne źródło dochodów firmy.

Spośród niewielu znanych dekoracji rzeźbiarskich kamienic ryskich zrealizowanych przez firmę Otto & Wassil należy wymienić kamienicę Ilji Bobrowa przy ul. Smilšu 8³⁰, zaprojektowaną przez biuro architektoniczne Heinricha Scheela i Friedricha Scheffela w 1902 r. (il. 4), a także kamienicę

³⁰ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 2761, ap. 3, parc. gr. 8/132.

Il. 5. Kamienica
Fiodora Tupikowa przy
ul. Ćertrüdes 10/12,
1902 r., arch. Heinrich
Scheel i Friedrich
Scheffel, dekoracje Otto
& Wassil.
Fot. Georgijs
Jemeljanovs



Il. 6. Kamienica
Fiodora Tupikowa przy ul. Ćertrüdes
10/12, 1902 r., arch.
Heinrich Scheel
i Friedrich Scheffel,
dekoracje Otto &
Wassil, w: Arend
Berkholz, *Moderne
Rigasche Neubauten*,
„Rigasher Almanach
für das Jahr 1904”,
Riga 1903



Silvija Grossa Fiodora Tupikowa przy ul. Gertrüdes 10/12³¹ (il. 5). Sztukatorskie dekoracje obu tych kamienic wykonano w warsztacie Otto & Wassil, chociaż jedna z rzeźb na fasadzie domu przy Smilšu 8 była dziełem warsztatu Augusta Volza³². Obaj zlecciodawcy, Ilja Bobrow i Fiodor Tupikow, należeli do kręgu zamożnych kupców ryskich, co także częściowo tłumaczy stylistyczne podobieństwa obu dekoracji.

Pierwotnie projektowana dekoracja domu Bobrowa miała być utrzymana w stylu będącym rodzajem improwizacji na temat osiemnastowiecznej paryskiej kamienicy. Sześć miesięcy później rysunki fasady zostały zmienione na rzecz stylistyki secesyjnej. Fasada domu Bobrowa zawiera kilka elementów dekoracyjnych, które zapewne zastąpiono innymi podczas prac wykończeniowych. Najwięcej zmian dokonano w partii zwieńczenia narożnika u zbiegu ulic Aldaru i Smilšu, gdzie nie pojawiła się pierwotnie projektowana realistyczna, męska postać w płaszczu i spiczastej czapce (pomysł mógł zapewne nawiązywać do symbolu paryskiej wystawy 1900 r., „Paryżanina” dekorującego główne wejście, autorstwa René Bineta), a dwa orły zostały zastąpione małpimi maskaronami. Motyw ten można wiązać zarówno z rozpowszechnianiem się teorii ewolucjonistycznych, jak i pośrednio z handlem towarami kolonialnymi, co było głównym źródłem dochodów firmy Bobrowa. Zachowany projekt fasady daje jedynie dość ogólne wyobrazenie o wyglądzie planowanego budynku. Pozwala to przypuszczać, że wykonanie szczegółów pozostawione zostało mistrzom sztukatorskim, którzy podążali jedynie za ogólnymi wskazówkami architektów. W dekoracji fasady pojawiają się motywy rzeźbiarskie typowe dla secesji, ale ich dobór, podobnie jak w wypadku wyżej wymienionych dzieł pokazanych przez firmę Otto & Wassil na ryskiej wystawie jubileuszowej, wykazuje skłonności neobarokowe.

Forma dekoracji plastycznych obu budynków (il. 6) mistrzowsko wiąże akademicką gładkość i stylizację, geometryzację form i naturalizm. Wyobrażenia twórcza jest równie czytelna w motywach antropomorficznych i roślinnych, jak i w hybrydycznych stworach i maskach, a nawet w dowcipnym włączeniu symbolu nawiązującego do profesji właściciela – kaduceusza.

Na rzeźbiarską dekorację fasady domu Tupikowa składa się przede wszystkim pięć zróżnicowanych typologicznie grup maskaronów (il. 7). Sposób ich zaaranżowania, zróżnicowanie i zrytmizowanie determinują rzeźbiarską ekspresję budynku. Krzyżące maski, widoczne w miejscu połączenia gzymsu koronującego i powierzchni ściany, a także ponad oknami pierwszego piętra, to motyw popularny u progu XX w. W dekoracji domu Bobrowa motyw ten uzyskał szczególną interpretację, tworząc mocne akcenty w załamaniu gzymsu międzykondygnacyjnego na osi naroża budynku i w zwieńczeniach słupków balustrady wieńczącej (il. 8). Dekoracja obu kamienic wyróżnia się silnym

³¹ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 2761, ap. 3, l. 2178.

³² Arend Berkholz, *Moderne Rigasche Neubauten*, „Rigasher Almanach für das Jahr 1904”, Riga 1903, s. 161.

oddziaływaniem emocjonalnym, od dramatycznej ekspresji po nastroje liryczne: w holu domu Tupikowa i w portalach domu Bobrowa pojawia się bowiem także motyw żeńskich masek z zamkniętymi oczami, popularnych w rzeźbie przełomu stuleci (il. 9).

Żeńskie postacie w dekoracji obu budynków (il. 10) wprowadzają aspekt innowacyjny – są pełne wdzięku, dziewczęce, smukłe i zmysłowe, ostro kontrastując z pozbawionymi emocji, pełnymi rezerwy przedstawieniami na ryskich gmachach z 2. połowy XIX w. Rozwiązanie żeńskiej figury (il. 11) na fasadzie w Domu Tupikowa efektywnie wykorzystuje motyw mokrych szat i podmuchu wiatru, znany jeszcze z antycznej rzeźby greckiej. Potwierdza to bliskie związki z dziewiętnastowieczną tradycją akademicką, ale cała grupa czterech posągów została ukazana jako alegoria wiecznej młodości, utrzymana w tonie fin de siècle'u, a zainspirowana najprawdopodobniej przez wiedeńską publikację Martina Gerlacha, popularną na przełomie stuleci³³.

Chociaż źródło inspiracji dla rzeźbiarskiego wystroju domów Bobrowa i Topikowa można odnaleźć w ówczesnej architekturze Berlina i Wiednia, to w architekturze Rygi typowe dla secesji motywy figuralne i rzeźbiarskie w takim bogactwie zostały zastosowane po raz pierwszy. Należy też zaznaczyć, że budynki miały figuralne akroteria, które nie dotrwały do naszych czasów. Nie tylko wzbogacały one dekorację kamienicy, ale dodawały jej także akcentów neobarokowych. Na budynku przy ul. Gertrüdes akademicka, alegoryczna kompozycja figuralna umieszczona była ponad grupą dziewcząt w lewym górnym rogu, w zwieńczeniu wejścia³⁴. Natomiast gmach przy ul. Smilšu ozdobiono powstałą w warsztacie Augusta Volza dekoracyjną żeńską figurą, która w jednej ręce dzierżyła pochodnię z wmontowaną w nią lampą elektryczną, w drugiej zaś symboliczny glob, nawiązując tym samym do zakresu działalności handlowej właściciela³⁵.

Analiza porównawcza pozwala dopatrzeć się udziału warsztatu Otto & Wassil w dekoracjach wielu innych budynków ryskich. Jednak bez weryfikacji źródłowej stosownych analiz technologicznych atrybucje te nie mogą być bezdyskusyjne. Identyczny sposób stosowania poszczególnych motywów pozwala przypuszczać, że Otto & Wassil mógł brać udział w realizacji dekoracji kamienicy prawnika Jurisa Lazdiņa przy ul. Elizabetes 33 (wzniesionej według projektu inżyniera Michaiła Eisensteina, 1901, il. 12), ponieważ postacie żeńskie na fasadzie są bardzo bliskie tej z domu przy ul. Smilšu 8. Pomimo że postacie te mają inny układ rąk i głów, to ich korpusy odlane zostały z tej samej formy (il. 13). Wiele podobieństw ujawnia się w rozlicznych detalach i draperiach. Także maskarony na obu budynkach, zdradzające wpływ dzieł niemieckiego rzeźbiarza Otto Rietha (1858–1911), są sobie bardzo bliskie.

³³ Martin Gerlach, *Allegorien und Embleme*, Wien 1882, Bd. 6.

³⁴ Fotografia reprodukowana jest w: Berkholz, *Moderne Rigasche...*, s. 161.

³⁵ *Ibidem*, s. 162.



Il. 7. Kamienica Fiodora Tupikowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa

Il. 8. Kamienica Ilji Bobrowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa





Il. 9. Kamienica Ilji Bobrowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Małgorzata Omilanowska



Il. 10. Kamienica
Ilji Bobrowa,
detal dekoracji
fasady.
Fot. Małgorzata
Omilanowska



Il. 11. Kamienica Fiodora Tupikowa, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa

Il. 12. Kamienica Jurisa Lazdiņa przy ul. Elizabetes 33, 1901 r., arch. Inż. Michail Eisenstein, dekoracje zapewne Otto & Wassil.
Fot. Marika Vanaga



Il. 13. Kamienica Jurisa
Lazdińskiego, detal dekoracji
fasady.
Fot. Silvija Grossa



Il. 14. Kamienica przy ul.
Nometņu 45, dekoracje zapewne
Otto & Wassil.
Fot. Silvija Grossa



Niemal na pewno warsztatowi Otto & Wassil można też atrybuować dekorację kamienicy przy ul. Nometņu 45 (il. 14). Projekt budynku nie zachował się, a jego autorami byli zapewne Heinrich Scheel i Friedrich Scheffel. Budynek ozdobiony jest maskaronami, które zdradzają typologiczne podobieństwa z jedną z grup maskaronów znanych z domu przy ul. Ģertrūdes, co więcej na obu gmachach pojawiają się identycznie stylizowane motywy floralne (il. 15). Pierwotnie dom przy ul. Nometņu był także zwieńczony grupą rzeźbiarską ponad gzymsem koronującym. Niestety nie dotrwała ona do naszych czasów (il. 16).

Możliwe, że warsztat Otto & Wassil (lub Wassil & Co) wykonał dość eklektyczną dekorację rzeźbiarską w górnej partii fasady kamienicy Cēzariņša Plūmeņa przy ul. Blaumaņa 8, zaprojektowanej przez architekta Jānisa Alksnisa w 1903 r. (il. 17). Kamienica stała w sąsiedztwie warsztatu Otto & Wassil, a dobór motywów pojawiających się w górnej partii ze stylizowanymi kadzielnicami i dekoracjami ornamentalnymi w guście neobarokowym wykazuje cechy typowe dla tego warsztatu.

Jednak dekoracja fasady jest artystycznie nierówna – maskarony w postaci głów ludzkich w hełmach robią nudne wrażenie i wyglądają na zbyt małe i ledwie widoczne w stosunku do masywnej ściany budynku. Należy też zauważyć, że element ten znajdował się na rysunkach fasady odnalezionych w dokumentacji projektowej budynku, podczas gdy dekoracja ostatniej kondygnacji już nie³⁶. W projekcie brak też stylizowanych kartuszy z motywem maskaronów pomiędzy oknami w środkowej części fasady. Te elementy dekoracyjne wydają się zapożyczone z budynków projektowanych przez architekta Paula Hoppe, który tworzył na przełomie stuleci w Berlinie³⁷, chociaż w wersji uproszczonej i dość rzemieślniczym wykonaniu. Nierówny poziom dekoracji domu Plūmeņa pozwala przypuszczać, że niższe kondygnacje zostały ozdobione dekoracjami wyprodukowanymi przemysłowo. Rozwiązanie to pozwalało na redukcję kosztów budowy i było często stosowane w wykańczaniu kamienic ryskich w późniejszych latach. Możliwe również, że artystycznie nierówne prace mogły powstać w wyniku działań jednego warsztatu lub też udziału jakiegoś innego warsztatu w pracach wykończeniowych; była to częsta praktyka w tym czasie, co potwierdzają wzmianki w publikacji Arenda Bergholtza³⁸.

Pośród możliwych prac warsztatu Otto & Wassil warto też wymienić dekorację domu S. Viksnego przy ul. Brīvības 55 (architekt Alfred Aschenkampf, 1902). Przypuszczenie to opiera się na materiale porównawczym z nie tylko znanych już budynków ryskich, ale także elementów dekoracyjnych gmachów realizowanych przez Zygmunta Otto w Warszawie.

³⁶ Lietuvos Valstybes Istorijos Archyvas, F. 2761, ap. 3, l. 2285.

³⁷ Gawrił Baranowski, *Architekturnaja enciklopedia wtoroj połowiny XIX wieku*, Sankt Petersburg 1904, t. 16, s. 45.

³⁸ Berkholz, *Moderne Rigasche...*

Il. 15. Kamienica przy
ul. Nometņu 45, detal dekoracji
fasady.
Fot. Silvija Grossa



Il. 16. Kamienica przy ul. Nometņu 45, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa





Il. 17. Kamienica Cēzariņa Plūmego przy ul. Blaumaņa 8, 1903 r., arch. Jānis Alksnis, dekoracja zapewne Otto & Wassil, detal dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa

Trzeba też nadmienić, że maskarony na domu Plūmego w rozmaitych wariacjach motywów pojawiają się też na kilku innych fasadach kamienic ryskich. Na poziomie ikonograficznym popularność tych motywów wskazuje na typowe dla przełomu stuleci, zaczerpnięte z symbolizmu idee przeciwstawiania płci oraz biologicznych faz życia. Także podkreślana często liczba trzy zawiera odniesienia do znanych koncepcji powiązanych z symbolizmem. Na przykład w budynku przy ul. Lāčplēša 24 (autor projektu nieznanym, 1903–1903) pośrodku wykusza pojawiają się trzy maskarony; zarówno motywy, jak i całościową kompozycję wykusza jednoczy linearny rytm wąsów środkowego maskarona. Częstsze były grupy trzech identycznych żeńskich maskaronów – było to rozwiązanie nie tylko stanowiące nowoczesny akcent, ale także tańsze (można je było wykonać z tej samej formy). Przykładów dostarczają fasady domów przy ul. Artilērijas 2/4, ul. Eduarda Smiļģa 10 (oba projektu architekta Jānisa Alksnisa, 1904 r.) i inne. W Rydze popularne były

także żeńskie maskarony ujęte w oszczędne motywy floralne lub stylizowane liście drzew, co miało symbolizować jedność człowieka i natury (dom przy ul. Rūpniecības 1, architekt Rudolf Zirkwitz, 1903 r., il. 18; dom przy ul. Brīvības 110, architekt Jānis Alksnis, 1902 r.). Motyw ten jest również często spotykany w dekoracji wnętrz, zwłaszcza w holach budynków. Znane są także przykłady niejednoznacznych symbolicznie maskaronów umieszczanych na tle stylizowanych skrzydeł (np. budynki przy ul. Brīvības 110, architekt Jānis Alksnis, 1902 r.; ul. Smiļšu 8, architekci Heinrich Scheel i Friedrich Scheffel, 1902 r.).

Zapewne Otto & Wassil wykonali także dekorację kamienicy Dāvidsa Bikarsa przy ul. Rūpniecības 1 (architekt Rudolf Zirkwitz, 1903 r.), łączącej elementy secesyjne i historyzujące (neobarokowe i neoklasycystyczne), choć secesyjne dominowały, zwłaszcza w elewacji od strony ul. Vīlandes (il. 19). Swobodna interpretacja stylów historycznych na fasadzie domu przy ul. Rūpniecības nadaje budynkowi reprezentacyjny charakter. Ryzalit środkowy z portalem zwieńczonym parą akademickich puttów z kwiatowymi festonami jest udekorowany masywnymi kolumnami w kolosalnym porządku. Powyżej umieszczono akademicką w typie, teatralną, patetyczną, neobarokową żeńską figurę dzierżącą lirę. Dekoracja rzeźbiarska mansardy ryzalitu przypomina secesyjne symboliczne drzewo. Maskarony poniżej gzymsu ukształtowano jako głowy śpiewających dziewcząt w koronach ze swobodnie powiewającymi włosami tematycznie harmonizujące zarówno z krągłą żeńską figurą grającą na lirze, jak i z ideą symbolicznego drzewa. Tę specyficzną teatralną i muzyczną ikonografię łatwiej zrozumieć, gdy weźmie się pod uwagę, że firma Otto & Wassil wykonała eklektyczną w charakterze dekorację wnętrza domu przy ul. Lāčplēša 25 wzniesionego na potrzeby ryzykier Towarzystwa Łotewskiego, znanego jako pierwszy ryski Teatr Łotewski, którego otwarcie stało się jednym z najważniejszych wydarzeń w kręgu ryskich Łotysz³⁹. Wnętrze to niestety nie zachowało się (il. 20).

Dziełem firmy Otto & Wassil była także dekoracja wnętrza ryskiego II Teatru (architekt August Reinberg, 1900–1903, obecnie Łotewski Teatr Narodowy, il. 21). We wnętrzu tym, uznawanym za jeden z najlepszych w ówczesnej Rydze przykładów zastosowania klasycystycznej stylistyki, swoistej interpretacji poddano styl Roberta Adama (il. 22).

W rezultacie, chociaż Otto i Wassil swą firmę utrzymali w Rydze tylko przez krótki czas, to z pewnością uzasadnione jest stwierdzenie, że ich działalność (jakkolwiek używali oni również elementów neobarokowych typowych dla ryskich dekoracji architektonicznych około 1900 r.) wniosła do architektury ówczesnej Rygi innowacyjne, typowo secesyjne motywy dekoracyjne i zestawienia skomplikowanych detali.

³⁹ Gmach, który uległ przebudowie w XX w., jest znany jako późniejszy Teatr Daile, a następnie Nowy Teatr Ryski. Dekoracja wnętrza była dziełem warsztatu Otto & Wassil. (*Rīgas Latviešu amatnieku biedrības jaunā nama un Rīgas Latv. biedrības atklāšana*, „Dienas Lapa”, 1902, nr 254, 9 (22) XI; *Rīgas Latviešu biedrības atklāšanas diena vakar spoži pārlaista*, „Pielikums „Dienas Lapai” 1902, nr 254, 9 (22) października (powinno być listopada).



Il. 18. Kamienica Dāvidsa Bikarsa
przy ul. Rūpniecības 1, 1903 r.,
arch. Rudolf Zirkwitz, dekoracja
zapewne Otto & Wassil, detal
dekoracje fasady.
Fot. Silvija Grossa



Il. 19. Kamienica Dāvidsa Bikarsa,
fragment dekoracji fasady.
Fot. Silvija Grossa



Il. 20. Pierwszy ryski Teatr Litewski, wewnątrz (zniszczone), 1902 r., dekoracja Otto & Wassil.
Fot. W zbiorach Łotewskiego Muzeum Literatury i Muzyki (sygn. 272127)

Il. 21. Ryski II (Rosyjski) Teatr, obecnie Narodowy Teatr Łotewski, 1900–1903, arch. August Reinberg, rzeźbiarz August Volz, wnętrza Otto & Wassil, fot w: Silvija Grossa, *Art Nouveau in Riga*, Riga 2003, s. 41





Il. 22. Ryski II (Rosyjski) Teatr, obecnie Narodowy Teatr Łotewski. Fragment dekoracji wnętrza. Fot w: Silvija Grossa, *Art Nouveau in Riga*, Rīga 2003, s. 41

The Otto & Wassil workshop of decorative sculpture in Riga in the late 19th – early 20th century

Pracownia
rzeźby
dekoracyjnej
Otto
& Wassil...

The issues related to the executors of the sculpture décor of Riga's buildings still remain half-resolved, especially in the case of the largest group of buildings, i.e. tenement houses; the problems of subordination between the architect, decorator, and customer sometimes become topical as the names of décor executors are omitted from construction records. Statistical information on the workshops of decorative sculpture and stonemasonry in Riga during the period in question, obtained from Riga's address listings, leads to a conclusion that the number of workshops varied and remained closely related to the intensity of building activity.

Over the period in question workshops of decorative sculpture largely functioned for four to five years, with merely a small number surviving for a longer time. The largest and longest-lasting firm of decorative sculpture in Riga was that of the Berlin-born sculptor August Volz (1851–1926) founded in 1876. In the early years of the 20th century the *Otto & Wassil* decorative sculpture workshop ranked among the most prominent in Riga. The name was changed to *Wassil & Co* in about 1903, most likely because of changing hands, and, according to address listings, the workshop did not last past 1906. The founders of the sculpture décor workshop were the sculptors Zygmunt Otto (1874–1944) and Oswald Wassil (Oswalds Vasils, 1871–?). In 1901, the firm employed nine workers and the year's financial turnover was 18,000 roubles (to compare, August Volz's firm had 35 workers and a turnover of 25,000 roubles that year). The *Otto & Wassil* workshop received one of the golden medals for an allegoric decorative fountain at Riga's 700th Jubilee Exhibition of Industry and Trade (1901). In Poland, the Riga Jubilee composition is attributed to Otto alone, but publications in Riga and 700th Jubilee catalogues list all the exhibited works, including the previously awarded, as joint projects of both sculptors: Zygmunt Otto and Oswald Wassil.

The information on Oswald Wassil is scarce, and only some facts of his biography have been elucidated. Oswalds Voldemārs Vasils was born in the Lēdurga Parish on 27 August 1871. Oswald Wassil's name appears in Riga address listings from 1900 to 1906. Initially, the sculptor together with Zygmunt Otto rented workshop premises at 70 Dzirnāvu Street, then at 10 Blaumaņa Street, later – at 4 Avotu Street. Early-20th-century publications in Riga mention that Wassil perfected his skills in Berlin.

Among the few known works by *Otto & Wassil* in Riga is the decorative finish of Ilya Bobrov's Tenement House and store at 8 Smilšu Street, designed by the architect's office of Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel in 1902, and also of Fyodor Tupikov's Tenement House at 10/12 Ģertrūdes Street.

Using comparative analysis one can detect the contribution of the *Otto & Wassil* workshop to the decorative finish of several other buildings. At the same time, without a documentary evidence or technological analysis the attribution is not indisputable.

Otto & Wassil created the interior décor for Riga II Theatre (1900 – 1903, architect August Reinberg), the present National Theatre, and for the first Riga Latvian Theatre building at 25 Lāčplēša Street (1902, the interior has not survived).

Silvija Grossa In consequence, even if *Otto & Wassil* company did not last long in Riga, it is reasonable to state that its activities brought innovative, typical Art Nouveau decorative motifs and combinations of elaborate details to Riga's buildings; at the same time, Neo-Baroque motifs typical of Riga's architectural décor in about 1901 were also used.