

Pomniki – „figury” zwodniczej pamięci

*Dedykuję Barbarze Kowalskiej
– wiernej przyjaciółce*

Pomniki to symbole pamięci utrwalanej w rzeźbiarskich dziełach, które były zawsze najbardziej masowo odbieraną dziedziną plastyki. Ustawiane w miejscach ogólnie dostępnych miały, podobnie jak architektura, najszerszy zasięg oddziaływania. Takie było ich przeznaczenie; dlatego jest rzeczą oczywistą, że budziły największe emocje, ponieważ nie mogły zadowolić wszystkich. Przeciwnie, często nie spełniały społecznych oczekiwań, dzieliły ludzi, prowokowały wiele dyskusji, zatargów, nieporozumień, konfliktów i urazów. Ich kształt i przesłanie zależały od walorów artystycznych, talentu twórców, „stylu” i smaku epoki, klimatu czasów, ideologii i polityki, sentymentów i doraźnych propagandowych celów. I od tego, jakiego ducha pamięci miały zatrzymać, ocalić. Bywały piękne i szpetne, upragnione i niechciane, otaczane kultem i niszczone, wyrzucane na śmietnik. Poddane nieprzewidywalnym kolejom losu, pojawiały się i znikwały, a czasem znów powracały na swoje miejsca.

Rzeźba w ogóle uchodzi za sztukę „trudną”, ale – jak pisał Konrad Winkler – „nie ma nic bardziej niebezpiecznego dla rzeźbiarza, jak zamówienie na pomnik. Prawdziwa to zasadzka”. Jakie istotne czy wyjątkowe cechy i znaczenia można przypisać pomnikom? Definicje encyklopedyczne i podręcznikowe mówią, że jest to dzieło rzeźbiarskie często związane z architekturą, wzniesione dla upamiętnienia osoby lub zdarzenia, najczęściej w postaci posągu, grupy figur, kolumny, obelisku, budowli, kopca lub naturalnego głazu. Takie sformułowanie nie wyczerpuje tematu. Do tego związku opisu powinny dojść jeszcze refleksje o wielkości, ciężarze, trwałości, właściwościach tworzywa, miejscu usytuowania, osadzeniu w przestrzeni, wymownej idei, wzniosłości i wspaniałości „stylu” i przede wszystkim o monumentalności, która z założenia jest podstawowym wyróżnikiem rzeźby pomnikowej. Co stanowi o tym, że dzieło rzeźbiarskie spełnia ów warunek? Wielu teoretyków usiłowało rozwiązać tę kwestię, której poświęcono dziesiątki rozpraw w XIX i XX wieku. Rozważano różne jej aspekty, wysuwano rozmaite, często sprzeczne, punkty i „zasady” odnoszące się do tego pojęcia. Najbardziej pożądanymi cechami prawdziwie monumentalnych pomników miały być: harmonia formy i treści, szlachetność tworzywa, jednolitość i spójność bryły, statyka (której „skulptura gwałtu zadawać nie powinna”), zarys wielkiego konturu i sylwety, syntetyczna konstrukcja, frontalność, potężna „budowa” i ogromna skala, zmysł architektoniczny, prostota bądź patos, znamiona apoteozy, heroizacja, idealizacja lub – przeciwnie – naturalność wizerunku upamiętnianej osoby, umiarkowany lub ekspresyjny ruch i gest postaci, wyniesienie stojącego posągu na piedestał i nadanie mu „wejrzenia spokojnej godności”. Wszystkie te zalecenia zmieniały się, ewoluowały, w zależności od estetycznych kanonów epoki, dlatego część z nich brzmi dziś staroświecko. Nasuwało się też pytanie, czy lepiej stanąć „twarzą w twarz” z pomnikiem, czy wi-

dzieć go w perspektywicznym oddaleniu, co wiązało się ze społecznym odbiorem dzieła, bardzo ważnym dla wielu rzeźbiarzy. Wszelako, bywali i tacy twórcy – jak np. Edward Wittig, który „nie myślał o monumentalności, jako sposobie oddziaływania na widza”.¹

Można sądzić, że o monumentalności rzeźby decyduje przede wszystkim jej „morfologia”, to jest struktura, tkanka i wewnętrzny „skład” dzieła, które zależą od wyobraźni i siły twórczej artysty. Rzeźba monumentalna może, ale wcale nie musi być „ogromna” w swoim kształcie fizycznym. Zdarzały się takie osobliwe zjawiska, że nieduże figurki i portrety zatracaly zamierzoną kameralność i nabierały pod ręką mistrza niespodziewanego zakroju monumentalności – rozrastały się, wypiętrzały i potężniały. Przykładem takiej metamorfozy mogą być wspaniałe formistyczne głowy przyjaciół modelowane przez Augusta Zamoyskiego, przepełnione – jak sam mówił – „alegorią dynamiczną” opartą na maksymalnym skrócie i mistrzowskim opanowaniu substancji tworzywa, „siły materiału”. Taka syntetyczna budowa „organizmu” rzeźbiarskiej bryły sprawia, że niektóre portrety (np. Antoniego Słonimskiego) i drobne akty kobiet odkuwane przez Zamoyskiego tak olbrzymiały, że można je było wynieść na piedestały. To tchnienie wielkości dotyczy też licznych rzeźb Xawerego Dunikowskiego. Z kolei niektóre kolosalne figury pomnikowe przechodziły odwrotną transformację – podlegały wizualnej „redukcji”, z niewiadomych przyczyn nagle malały w oczach widzów, kurczyły się do miniaturowych rozmiarów, upodabniając się do banalnych posążków-bibelotów przechowywanych w mieszkaniach jako ozdoba lub patriotyczna pamiątka.

O szczególnych cechach pomników pisał Janusz Kęłbowski, wymieniając w czterech punktach ich podstawowe właściwości: monumentalność, wartościowanie pozytywne, intencję upamiętnienia i problem wątków treściowych.² W niniejszym tekście, opierając się na wybranych przykładach, opowiemy pokrótce o wiernej, zwodniczej lub poniżonej pamięci, jaka towarzyszyła polskim pomnikom XIX i XX wieku. Do 1918 roku władze zaborcze – poza paroma wyjątkami – nie pozwalały na wznoszenie narodowych monu-

mentów na placach i ulicach, zatem pomnikowe posągi lokowano w świątyniach, na cmentarzach, czasem na terenie prywatnych posesji, w ogrodach. Idea pamięci uwidoczniła się najwyraźniej w imaginacyjnych wizerunkach dawnych władców, bohaterów, wodzów, uczonych i poetów, a także ludzi zmarłych niedawno i dobrze zapamiętanych. W warszawskim kościele Wizytek znalazły się np. posągi Kazimierza Brodzińskiego i Tadeusza Czackiego wykonane przez Władysława Oleszczyńskiego w 1863 roku i Tomasza Oskara Sosnowskiego w roku 1861. Swoistą odmianą pomników były rzeźby komemoratywne przeznaczone do wnętrz kościelnych. W katedrze św. Jana zbudowano okazały pomnik Stanisława Małachowskiego – męża wielkich cnót obywatelskich – zaprojektowany przez Francesca M. Labourea w latach 1819-1923. W pierwszej połowie XIX wieku rodziny zamówiły do katedry wawelskiej nagrobki dla swych bliskich u artystów włoskich. Stefano Ricci stworzył wówczas pomnik Michała Bogorii Skotnickiego, a Francesco Pozzi – figuralny sarkofag Stanisława Ankwicza.³ W 1904 roku postacie z tych nagrobków powołał do życia Stanisław Wyspiański w dramacie *Akropolis*, m.in. Niewiastę i Amora z sarkofagu Ankwicza, Panią-Żałobnicę z pomnika Skotnickiego, a także Anioły podtrzymujące trumnę świętego Stanisława i posąg Włodzimierza Potockiego dłuta Thorvaldsena. Owe figury zeszyły z piedestałów w Wielką Noc Zmartwychwstania, gdy „stał się moment wielki czaru” i przyszedł czas na rozrachunek między przeszłością a przyszłością.



1. Władysław Oleszczyński – Pomnik Kazimierza Brodzińskiego, 1863, Kościół Wizytek w Warszawie, repr. wg M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995.



2. Francesco Pozzi, Pomnik nagrobny Stanisława Ankwicza, 1840, Katedra na Wawelu, repr. wg K. Mikołocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, t. 2, Warszawa 2001.

Już idą,
 Kędy, skryty za złomów filarem,
 grób przygasłej Ankwicza pamięci:
 Amor za zgaszonym ogarem
 u stóp słupa – w sen głazu ujęci. –
 Przystanęli. – I rąk wzniesień czarem
 napierśnie zatrzęśli egidą.
 Kamień naraz oto stał się żywy.
 [...]

 O Strato!
 O strzaskana kolumno!
 O trumno,
 czyliżes wszystko szczęście skryła?
 O lato!
 O skoszone zboże;
 Któż to cię wiąże w snopy
 i rzuca snopy na wicher?
 Skąd ten wicher dmie? – co porywa?

(Ostatnie wersy tego fragmentu odnoszą się do krajobrazu wyrzeźbionego na podstawie nagrobka Ankwicza.)⁴

Portret szanowanego człowieka mógł też pełnić funkcję pomniejszonego pomnika, jako skromniejszy dowód czci i pamięci. W 1854 roku Jakub Tatarkiewicz podjął inicjatywę realizacji czterdziestu ośmiu wizerunków zasłużonych Polaków, które „nie na zamówienie wykonywane były [ale] z poczucia narodowego i spełniały obowiązek, z którego sztuce i krajowi wypłacić się był powinien.”⁵ Wcześniej, między 1834

a 1836 rokiem, Tatarkiewicz stworzył jedno z najświetniejszych swych dzieł – leżące posągi Aleksandry i Stanisława Potockich w ich wilanowskim mauzoleum, rzeźby wielkiej piękności, o portretowo ujętych głowach, pokrewne wawelskim pomnikom królów polskich, które artysta oglądał w czasie niedawnego pobytu w Krakowie.

W kraju pracowało wielu utalentowanych rzeźbiarzy, ale najbardziej okazałe monumenty stworzył dla Polski cudzoziemski mistrz Bertel Thorvaldsen, autor pomnika Kopernika, Włodzimierza Potockiego i księcia Józefa Poniatowskiego. Kopernik nie budził większych sprzeciwów i emocji, gdyż był w miarę neutralny, natomiast projekt konnego monumentu Poniatowskiego wywołał prawdziwą burzę. Również klasyczny posąg Potockiego był często krytykowany. Ten młody pułkownik, który przeżył zaledwie 23 lata, brał udział w kampanii napoleońskiej i marzył o wielkich czynach wojennych (zapewne pragnął zmasakrować hańbę z rodzowego nazwiska, był bowiem synem targowiczanina Szczęsnego Potockiego). Nie doczekał się heroicznej sławy, zmarł na tyfus w 1812 roku. Żona zamówiła dlań u Thorvaldsena dedykacyjny pomnik, który w 1831 roku stanął w katedrze wawelskiej. Rzeźba przedstawia półnagi wojownika rzymskiego, okrytego jedynie krótką tuniką odsłaniającą atletyczny tors i mocne, kształtne nogi „godne hoplity”. Zmysłowy wdzięk tego posągu ustawionego w narodowym sanktuarium u wielu współczesnych wzbudził zgorzniecie. Stanisław Wodzicki odnotował we wspomnieniach, że „owa pogańska rzeźba nie odpowiada charakterem swoim świątyni”, a Ambroży Grabowski zganiał „arcymistrzowsko rzeźbioną sztukę kararyjskiego marmuru, pozbawioną ducha, nieruchomą, niemą i jakże niestosowną w katedrze”. Oburzony Wincenty Pol dziwił się, że Thorvaldsen „nie uląkł się tego w sobie, że spoganił dom Boży”, a malarz-towiańczyk Józef Kossowicz nazwał rzeźbę „przedmiotem boleśnie raniącym uczucia narodu”. W 1840 roku Grabowski opisał wydarzenie wiele mówiące o powszechnym odbiorze takiego dzieła: do katedry weszli kiedyś wieśniacy przybyli na odpust; „jeden z tej gromadki poczciwców, sądząc że w kościele tylko posągi świętych znajdować się powinny, rzekł o wojowniku rzymskim Thorvaldsena: widać to jakiś święty... ale nie ma portek”. I tak to „lud nasz, biorący rzeczy zwykle za to, czym są istotnie, trafnie wyrzeka nieraz sąd o nich.”⁶ Opinie były jednak podzielone. Niektórzy uważali pomnik Potockiego za najwspanialszą rzeźbę Thorvaldsena wykonaną dla Polski. Jej uroda budziła podziw i zachwyt „miłośników” i znawców, ale pamięć o pięknym młodzieńcu, który niczym szczególnym się nie wślawił, szybko zatarła się i zagasła. Pozostało dzieło.

Pomysł wystawienia pomnika księcia Józefa Poniatowskiego zrodził się w trzy miesiące po śmierci wodza; miał być wyrazem „nie utulonego żalu ludu polskiego po jego stracie”. Od stycznia 1814 roku toczyły się

w tej sprawie rozmowy polskich arystokratów z Aleksandrem I. Upewniono go, że jest to inicjatywa osób prywatnych i w 1815 roku car wydał zezwolenie na wykonanie monumentu. Wkrótce jednak to przedsięwzięcie stało się sprawą ogólnonarodową i przeszło pod dozór społeczny. Realizację pomnika powierzono Thorvaldsenowi, który w 1818 roku podpisał w Rzymie umowę, przystając – acz niechętnie – na propozycję w sprawie stroju księcia (mundur i czako na głowie). Ale po dwóch latach mistrz zmienił zdanie; i tak konna statua miała być wzorowana na pomniku Marka Aureliusza, a strój zbliżony do szat rzymskich. Praca nad tym dziełem szła opornie; rzeźbiarz latami zwlekał z ukończeniem dużego gipsowego modelu. Dopiero w 1829 roku wystawiono go na placu Krasińskich obok sal reutowych Teatru Narodowego (odlew brązowy sporządzono w roku 1832). W Warszawie zawrzało. Gwałtowne polemiki i spory ogarnęły miasto, toczyły się na ulicach, w domach, urzędach, kawiarniach i koszarach. Ludziom wychowanym na klasycznych doktrynach odpowiadał książę o portretowo ujętych rysach (z wąsami i bakami), ale przedstawiony jako rzymski rycerz jadący na rumaku idącym powolnym stępem, ubrany w pancerz z orłem i chlamidę osuwającą się na grzbiet konia, z nagimi nogami w sandałach. Natomiast żołnierze księcia trwali w nieustępliwym sprzeciwie, oceniając projekt „podług własnego instynktu”. To oni na wystawie wyrażali swe oburzenie okrzykami: „Niepodobny! A cóż za ubranie! Czy od pławienia koni powraca? Bodaj ich diabli z tym rzymiaństwem! Co nam po tym golcu w koszuli”. Zapisem owych wydarzeń była „scena artystyczna” Stanisława Platera pt. *Posąg bohatera* opublikowana w 1840 roku, która oddawała ówczesne nastroje (zabierali w niej głos: Oficerowie księcia, Koneser i Romantryk).⁷ Wiadomości o tym zamieszaniu wcześniej dotarły do Thorvaldsena, który odniósł się do nich z politowaniem i złością. Według relacji Antoniego E. Odyńca, stary mistrz nie mógł zrozumieć, że Polacy odrzucali ponadczasowe klasyczne piękno i chcieli widzieć swego bohatera w zwykłym mundurze lub polowej burce, *comme un Cosacco* (!). „Jesteście barbarzyńcy, moi panowie! I dlatego nie lubię posyłać moich dzieł do krajów, gdzie nie ma poczucia sztuki.”⁸

Dalsze dzieje pomnika miały przebieg dramatyczny. Żołnierze nie doczekali się nigdy spiżowego wizerunku swego wodza; wybuch powstania listopadowego przekreślił plany odsłonięcia go przed Pałacem Namiestnikowskim. W czasie powstania był przechowywany na terenie posesji rejenta Ostrowskiego przy ulicy Długiej. Niebawem anulowano zezwolenie Aleksandra I i car Mikołaj I polecił wywieźć rzeźbę do Modlina; w 1840 roku, wizytując twierdzę, natknął się na konnego rycerza i wydał rozkaz: „razbit’ i zapisať w łom”. Wkrótce jednak zmienił zdanie i podarował go Iwanowi Paskiewiczowi, który wywiózł pomnik do swej posiadłości w Homlu (miejsce przeznaczone dla księcia

Józefa zajął posąg Paskiewicza!). Dopiero w 1922 roku, na mocy postanowień traktatu ryskiego, dzieło Thorvaldsena zwrócono Polsce i w następnym roku odsłonięto na placu Saskim. Nie na długo. W 1944 roku zniszczyli je Niemcy po powstaniu warszawskim. Nowy odlew sporządzony w latach 1948-1951 według modelu zachowanego w Kopenhadze zawdzięcza Warszawa Danii. Spór o ten pomnik, a zwłaszcza o wybór ubioru, przez długie lata (a może nawet do dziś?) uporczywie tkwił w świadomości zbiorowej jako kwestia właściwie nierozstrzygnięta – kto za mundurem, kto przeciw?

Najwięcej szczęścia (a może nieszczęścia?) miał do pomników Mickiewicz, którego otaczano wyjątkowym kultem. W XIX wieku władze zezwoliły na wystawienie trzech posągów poety. Dla Poznania wyrzeźbił go Władysław Oleszczyński w swobodnej pozie pielgrzyma, z portretowo ujętą twarzą, bowiem starał się „aby naszego wieszca nie sfrancuzić, nie zniemczyć, ale ożywić słowiańskim tchnieniem”. Pomnik był gotowy w 1857 roku, ale dwa lata czekał na swoje miejsce. Nie wolno było go ustawić na eksponowanej ulicy czy placu i w końcu odsłonięto na odgradzonym parkanem cmentarzu przy kościele świętego Marcina, w obecności milczących tłumów.⁹ W Krakowie pomnik Mickiewicza stanął w 1898 roku, poprzedzony trzema konkursami przebiegającymi w atmosferze polemik prasowych, sporów i awantur od 1882 do 1888 roku. Ów „przetarg” wygrał Teodor Rygiel, ale jego monument został oceniony jako nieudolny, niespójny, pretensjonalny, teatralnie „sztuczny”, niepotrzebnie obciążony



3. Bertel Thordvaldsen, *Pomnik Władysława Potockiego*, 1831, Katedra na Wawelu, repr. wg folderu wystawy *Thorvaldsen w Polsce*, Zamek Królewski w Warszawie, X 1994 – I 1995



4. Bertel Thordvaldsen, *Pomnik ks. Józefa Poniatowskiego* w Warszawie, 1832, stanpo 1922 r., repr. wg K. Mikołka-Rachubowa, *Canowa, jego krag i Polacy*, t. 2, Warszawa 2001.

zagadkowymi alegorycznymi figurami. Jak pisał Kazimierz Bartoszewicz, już podczas próbnego odsłonięcia, gdy „zrzucono przykrywającą go budę, naród literalnie zgłupiał. Opinia otworzyła usta i zamknąć ich nie mogła. [Potem] śmieli się wszyscy – demokrata i artystokrata, stańczyk i liberał, pan i chłop, Żyd i antysemita”.¹⁰ Niemniej jednak z upływem lat wtopił się w miejski pejzaż i dziś, stojąc przy kwiatowym targu, jest nieodłącznym elementem krakowskiego rynku. Warszawski monument Mickiewicza zrealizowany w stulecie jego urodzin przez Cypriana Godebskiego miał kształt i wyraz zupełnie odmienny. Wprawdzie należał do „gatunku” tak popularnych w Europie, wielkich „machin” pomnikowych – ze schodami, wysokim cokołem i figurą poety upozowanego na proroka z ręką złożoną na sercu – ale nacechowany był powagą, spokojem, prostotą i naturalnością.¹¹ Dlatego podobał się publiczności, która nie miała ochoty na rozwiązywanie żadnych rzeźbiarskich rebusów, lecz chciała widzieć swego wieszca wyniesionego na „ół-tarz Narodu”.

Po pierwszej wojnie światowej, kiedy to nastąpiła erupcja ruchów awangardowych – formizmu i konstruktywizmu – nowa koncepcja pomników zarysowała się w twórczości Zbigniewa Pronaszki i Mieczysława Szczuki. Pronaszko stworzył prawdziwie wielkie dzieło, monumentalną, ponaddwunastometrową figurę Mickiewicza, która stała się jednym z najbardziej godnych pomników poety. Jego prowizoryczną makietę zbitą z sosnowych desek (a przeznaczoną do odlewu w betonie) odsłonięto w 1924 roku w Wilnie. Posąg nie miał cokołu ani żadnych atrybutów, stał samotnie, wrośnięty w ziemię jak drzewo. Był rzeźbą wyrosłą z idei formizmu, o syntetycznych formach, uproszczo-

nych, twardych i ostro ciętych płaszczyznach z pionowymi uskokami drewnianych elementów. W oczach współczesnych jawił się jako widmowa postać, zjawa z uroczyska, pierwotne bóstwo litewskie srogie i demoniczne o nieco szpatycznej ekstazy. Znawcy i zwolennicy awangardy doceniali plastyczny kształt niepospolitej rzeźby (która nie miała odpowiednika w żadnym z krajów europejskich), ale ów kolos wywołał równocześnie niemałe zamieszanie, wiele „hałasów, utyskiwań i napaści”; w obiegowym odczuciu był postrzegany jako upiór „przed którym baby na targ idące z jajkami żegnają się, strachem wielkim zdjęte”.¹² Ten jednorodny, wspaniały, wzniosły monument nie doczekał się realizacji w przeznaczonym dlań materiale. Stał nad rzeką czternaście lat; jesienią 1938 roku nad Wilnem przeszła burza i powódź zniosła Wilię szczątki poruchotanej makiety pomnika.

O tym, jak różne bywały koncepcje pomników, świadczą awangardowe prace Szczuki, artysty silnie związanego z ideologią lewicową, współpracującego z Komunistyczną Partią Polski. Jego rzeźby były abstrakcyjnymi, czasem „mechanicznymi” konstrukcjami zbudowanymi z różnych elementów, takich jak sztaby, łańcuchy, pręty, stożki i półwalce. Niektóre z nich opisywano jako ruchomą „maszynkę”, której drewniane ramię podnosiło się i opadało w takt dziwnego ryt-



5. Cyprian Godebski, *Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie*, 1898, stan z 1928 r., stan z 1928 r., repr. wg M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995



6. Zbigniew Pronaszko, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, 1922-1924, zniszczony, repr. wg J. Starzyński, *Polska droga do sanodzielności w sztuce*, Warszawa 1973

mu, lub kompozycję obracającą się z „wieczną, straszliwą, powolną monotonią”.¹³ W latach dwudziestych Szczuka wystawił takie obiekty nazywając je projektami pomników: *Wolności*, *Rewolucjonisty*, *Fiodora Dostojewskiego*, *Ludwika Zamenhofa*, *Karola Liebknechta* oraz teoretyków anarchizmu *Maxa Stirnera* i *Piotra Krapotkina*; jednak trudno w nich dostrzec jakiś rys pomnikowy. Te niewielkie konstrukcje były raczej przedmiotami „dedykowanymi pamięci” różnych osób i zdarzeń. Wszystkie przepadły po wystawie w berlińskiej galerii Der Sturm w 1923 roku.

W dwudziestoleciu międzywojennym Warszawa otrzymała osobliwy dar – secesyjny pomnik Chopina.¹⁴ Jego wstępny projekt wykonał już w 1904 roku Wacław Szymanowski – w 1909 wygrał konkurs, a w 1912 przygotował do odlewu w brązie model całości: pięciometrową figurę kompozytora i siedmiometrową wierzbę. Jednak, jak to zwykle bywało, nastąpiły różne komplikacje (również natury finansowej), a w dwa lata później wybuchła wojna. Po konkursowym sukcesie oceniano rzeźbę jako „projekt niesłychanie śmiały i prosty” pozbawiony zbędnej dekoracyjności, a w postaci i twarzy Chopina podobał się „jednolity wyraz zasłuchania się i nastroju”. Wszelako, krytyka nie dawała za wygraną. Wskazywano na pewną

skłonność do patetyczności ruchu, która przechodzi w teatralność. Najbardziej kategoryczne sądy o pracy Szymanowskiego publikował „Goniec” i wygłaszał Antoni Sygietyński. Chopin wydał mu się figurą chybioną w rysunku i źle upozowaną, „tak iż nie wiadomo, na czym ona i jak siedzi?”. Pisał, że pomnikowi zbywa na poezji i artyzmie; „jest to jakaś nowela czułościowa, [...] godna raczej Boruty, czy innego diabła zakochanego w przełamanej wierzbie, nie zaś Chopina”.

Po wojnie gotowy już monument odsłonięto w Łazienkach 14 listopada 1926 roku. I znów na przemian zachwycono się i ganiono m.in. jego literacką i symboliczną koncepcją, „zasady impresjonistyczne” i secesyjną, malowniczą stylizację. Dawniej wyśmiewano dwie (rychło usunięte) gigantyczne żaby siedzące na krawędzi sadzawki, które wraz z płaczącą wierzba miały być elementem „rodzimego krajobrazu” przypisanego Chopinowi; teraz złośliwie porównywano kompozycję rzeźby do kałamarza lub secesyjnej popielniczki. W maju 1940 roku okupanci zniszczyli pomnik; po wojnie odtworzono go i odsłonięto w roku 1958. Jaki jest naprawdę warszawski Chopin? Na pewno w swoim czasie odznaczał się koncepcją oryginalną, ponieważ w pomnikach rzadko wykorzystywano motyw drzewa, które tu wprowadziło bryłę rzeźby w przestrzeń giętkimi, płynnymi liniami ogromnej wierzbowej korony. Jeśli ktoś jest miłośnikiem „nastroju”, to odnajdzie w twarzy muzyka romantyczny wyraz marzycielstwa, liryzmu, czulego „sentymetu”. Dziś ten monument został jeszcze dodatkowo naznaczony stygmatem podwójnej pamięci: o osobie Chopina i o samym pomniku, który działa na wyobraźnię narastającą z biegiem lat siłą przyzwyczajenia. Można go często oglądać lub widzieć na reprodukcjach. Tak się zrosł ze ścianą zieleni Łazienek i z pejzażem Warszawy, że mało kto zastanawia się, czy to świetna rzeźba, czy może pretensjonalna i mierna? Pamięć utrwalała jakiś stereotyp i dlatego nie jesteśmy do końca pewni – dzieło to czy kicz?

W dwudziestoleciu międzywojennym nastąpiło niezwykle przyspieszenie idei i realizacji artystycznych. Pracowali twórcy awangardowi i zwolennicy nowego klasycyzmu; powstawały dziesiątki projektów pomników, często związanych z architekturą, ujawniły się nowe priorytety polityczne i państwowe. W 1927 roku podjęto dawną ideę Jakuba Tatarakiewicza i rozpisano konkurs na popiersia zasłużonych Polaków; w Zachęcie wystawiono wówczas portrety Staszica, Lelewela, Wysockiego, Łukasińskiego, Sowińskiego, Wyspiańskiego i Żeromskiego. W oficjalnej rzeźbie tego czasu istotną rolę odgrywały aktualne cele „ojczyste”, które Katarzyna Kobro nazwała „dzikim rykiem sztuki «narodowej», rezygnacją ze zdobyczy plastyki współczesnej i likwidacją wszelkich wzlotów twórczości artystycznej”.¹⁵ Organizowano kolejne konkursy na pomniki o wymowie patriotycznej, m.in. *Nocy Listopadowej* (Aleksandra Żurakowskiego), *Kościuszki* i *Sapera*

(Mieczysława Lubelskiego), *Wolności* (Jana Szczepkowskiego), *Dowborczyka* (Michała Kamińskiego). „Dyżurną” postacią był znowu Mickiewicz. Na początku 1925 roku powołano sąd konkursowy na pomnik poety dla Wilna (kontrowersyjne dzieło Pronaszki nie było w ogóle brane pod uwagę). W 1926 roku do rywalizacji przystąpili: Stanisław Szukalski, Rafał Jachimowicz, Mieczysław Lubelski; w drugim etapie (1930) projekty nadesłali: Xawery Dunikowski, Antoni Madeyski i Henryk Kuna, którego wyróżniono pierwszą nagrodą za figurę poety-pielgrzyma. Jednak pewna niezręczność w ujęciu postaci wieszca oraz ksenofobiczna nagonka na Kunę i w końcu wybuch wojny przekreśliły to przedsięwzięcie. Nieukończony odlew został zniszczony przez Niemców.¹⁶

Stanisław Lack w swojej książce *Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej* (Kraków 1906) pisał, że „dla rzeźby istnieje ten jeden moment: o b e c n y”. Po śmierci Józefa Piłsudskiego w maju 1935 roku, w trakcie gorączkowej kampanii nasiliły się starania o uczczenie pamięci twórcy i Naczelnika państwa. Wilno stało się znów miejscem hołdu składanego wielkiemu człowiekowi. Decyzja o wzniesieniu tam pomnika Marszałka zapadła 22 maja, dziesięć dni po jego zgonie. Ale i to zamierzenie nie doszło do skutku, podobnie jak projekt architektoniczno-rzeźbiarskiego kompleksu – pomnika i dzielnicy im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie.¹⁷ Nie zdołano też – mimo wielu starań – rzeźbiarsko opracować sarkofagu Marszałka, który spoczywa w prostej metalowej trumnie w krypcie katedry wawelskiej pod Wieżą Srebrnych Dzwonów.

Mówiąc o monumentalnej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego nie sposób pominąć dzieł Edwarda Wittiga, który brał udział w licznych konkursach, przygotował wiele projektów i zrealizował kilka znaczących pomników: *Witolda Lisa-Kuli* dla Rzeszowa, *Władysława Warneńczyka* dla mauzoleum w Warnie, *Peowiaka* i *Lotnika* dla Warszawy. Projekt tego ostatniego monumentu powstał w 1922 roku, odsłonięcie nastąpiło 11 listopada 1932 roku na placu Unii Lubelskiej. Jest to jeden z najpiękniejszych pomników polskich. Ustawiona na wysokim cokole potężna figura z brązu, odznaczająca się masywnie modelowaną bryłą, wyobraża lotnika we współczesnym, stylizowanym mundurze, opartego o śmigło samolotu. Rzeźbiarz w niezrównany sposób potrafił wyrazić jej tektonikę i ta klasycyzująca statyczność, jedność, zwięzłość kompozycyjna stanowi o monumentalności dzieła, a jednocześnie jest wykładnikiem jego znaczenia ideowego, duchowego. Wittig nieskazitelnie z b u d o w a ł swój syntetyczny posąg, harmonijnie „zamknął” sylwetę postaci, związał ją z kształtem wygiętego śmigła i skoordynował jej profile z otaczającą powietrzną przestrzenią. Lekko wygięte płaszczyzny poddał „łagodnemu kubizowaniu”, stosując na powierzchni rzeźby dyskretne „obciosania” i regularne cięcia (zgodne z ówczesną estetyką Rytmu). W odczuciu współczesnych ów lot-



7. Mieczysław Szczuka, *Projekt pomnika rewolucjonisty*, 1922, rekonstrukcja z 1975 r., Muzeum Sztuki w Łodzi, repr. wg A. Turowski, *Budowniczość świata*, Kraków 2000.
8. Wacław Szymanowski, *Pomnik Fryderyka Chopina* w Warszawie, 1926-1958, repr. wg H. Kotkowska-Bareja, *Wacław Szymanowski*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 1981.
9. Edward Wittig, *Pomnik Poległych Lotników* w Warszawie (fragment), 1922-1932, repr. wg A. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej w zarysie 1890-1980*, Warszawa 1988
10. Mirosław M. Biskupski, *Pomnik Poległym i Pomordowanym na Wschodzie*, Warszawa 1995, fot. P. Jamski



nik był „uosobieniem męskości, energii żołnierskiej i spokojnej siły ducha”. W 1943 roku hitlerowcy zdemontowali pomnik i przeznaczili go na złom. Po wojnie został zrekonstruowany przez Alfreda Jesiona na podstawie gipsowego modelu i w 1967 roku ustawiony u zbiegu ulicy Wawelskiej i alei Żwirki i Wigury. Pamięć, która towarzyszyła temu dziełu, była niejednoznaczna i zmienna. Początkowo miał być poświęcony kapitanowi Stefanowi Bastyrowi zastrzelonemu nad Lwowem w 1920 roku, potem tym pilotom, którzy zginęli w czasie wojny polsko-bolszewickiej. Ale od dawna, w powszechnym mniemaniu, jest to monument dedykowany wszystkim lotnikom bądź (jak wielu sądzi) pionierom polskiego lotnictwa – Franciszkowi Żwirce i Stanisławowi Wigurze.

Każda nowa władza rozdaje karty, a zatem eliminuje to, co jej zagraża, jest kłopotliwe, niewygodne lub wydaje się niestosowne – niszczy więc wszelkie znaki, symbole i świadectwa pamięci poprzedników. W czasie drugiej wojny światowej poległy prawie wszystkie pomniki polskie. Część z nich zrekonstruowano według zachowanych szczątków, modeli i fotografii.¹⁸ Po roku 1945 namnożyło się wiele posągów i popiersi Lenina, Stalina, ideologów i wodzów rewolucji, żołnierzy Armii Czerwonej i przywódców partyjnych. W pierwszych latach transformacji ustrojowej III Rzeczypospolitej rzeźby te poszły do lamusa, niektóre sprzedano lub zniszczono, inne znalazły miejsce w magazynach pałacu w Kozłowie. Szybko zniknął wystawiony w stanie wojennym pomnik *Poległym w służbie i obronie Polski Ludowej* dłuta Jana Bogdana Chmielewskiego, nazwany przez Andrzeja Osekę „ubeliskiem”, a przez warszawiaków grupą „utrwalaczy władzy ludowej”. W 1989 roku runął posąg Feliksa Dzierżyńskiego na placu Bankowym, wykonany przez Zbigniewa Dunajewskiego w 1951 roku (spiker Telewizji Polskiej skwitował wówczas to wydarzenie okrzykiem: „Żegnaj Feliksie Edmundowicz!”). Na tym miejscu wzniesiono w 2001 roku pomnik Słowackiego zaprojektowany przed siedemdziesięciu laty przez Edwarda Wittiga, a teraz odtworzony według ocalałego modelu.

Aż do naszych dni wielu rzeźbiarzom trudno było przełamać tradycyjną dosłowność figuracji pomnikowej. Ale pojawiły się też nowe treści i rozwiązania formalne. W 1995 roku powstał jeden z najlepszych pomników Warszawy poświęcony *Poległym i Pomordowanym na Wschodzie*, autorstwa Mirosława Maksymiliana Biskupskiego; dzieło, w którym rzeźbiarz nie poddał się łatwo akceptowalnej estetyce i kanonom powierzchownie pięknej, „oblaskawionej” formy. Dlatego tak wstrząsający jest ów niby zwyczajny, ale zmierzający „donikąd” wycinek szyn i sunąca po nich platforma kolejowa, z której wyrasta las niezwykłych „figur” – pogiętych krzyży i nagrobnych tablic innych wyznań, wyrażających symboliczne rumowisko ludzkich losów.

Wielką przestrzenią pamięci, tej stale żywej, ale czasem też zaniechanej, są nekropole, „miasta umar-

łych”. Tam, obok okazałych rzeźbionych grobowców, milczą opuszczone i bezimienne mogiły. W 2002 roku otwarto w Gdańsku ekumeniczny Cmentarz Nieistniejących Cmentarzy, gdzie zbudowano symboliczny nagrobek–ołtarz, na którym wyryto napis: „Tym, co imion nie mają na grobie, a tylko Bóg jedyny wie, jak kto się zowie”. Ale to już jest zupełnie inna historia.

Przypisy

- ¹ O tych zagadnieniach pisali: A. Wrońska, *O monumentalności w polskiej teorii i krytyce rzeźby dwudziestolecia międzywojennego*, „Ikonoheka”, Warszawa 1994, z. 8, s. 93-106, cyt. s. 97; P. Szubert, *Pomniki Adama Mickiewicza. Zarys problematyki*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza”, 1983, s. 217-227
- ² J. Kębłowski, *Pomniki Piastów Śląskich*, Wrocław 1971, s. 12-24
- ³ O pomnikach polskich XIX wieku zob. *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1815-1889*, t. 1, część 1, wybrali, opracowali i wstępem opatrzyli A. Melbechowska-Luty i P. Szubert, Warszawa 1993, s. 11-107; M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995. O rzeźbiarzach włoskich pracujących dla Polski zob. T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyżna i romantyczna w Polsce*, Wrocław 1974; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780-1850)*, t. 1-2, Warszawa 2001
- ⁴ S. Wyspiański, *Akropolis*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła*, oprac. A. Chmiel i T. Sinko, t. 4: *Dramaty*, Warszawa 1927, s. 461
- ⁵ „Gazeta Warszawska”, 1854 nr 235, s. 3
- ⁶ *Posągi i ludzie*, op. cit., s. 27-28
- ⁷ S. Plater, *Posąg bohatera. Scena artystyczna*, „Przyjaciel Ludu”, 1839-1840, t. 2, nr 42, s. 329-331. O pomniku księcia Józefa zob. H. Kotkowska-Bareja, *Pomnik Poniatowskiego*, Warszawa 1971; *Posągi i ludzie*, op. cit., s. 34-38, 163-185
- ⁸ List A. E. Odyńca do I. Chodźki z 9 III 1830 r., [w:] A. E. Odyńca, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski i M. Dernałowicz, Warszawa 1961, t. 2, s. 195-197
- ⁹ *Posągi i ludzie*, op. cit., s. 33, 100
- ¹⁰ Cyt. za: P. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja*, [w:] *Dzieła czy kicz*, pod red. E. Grabskiej i T. S. Jaroszewskiego, Warszawa 1981, s. 220
- ¹¹ J. Jarnuszkiewiczowa, *Pomnik Mickiewicza*, Warszawa 1975; P. Szubert, *Pomniki Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 217-220, 232-234
- ¹² E. M. Schummer, *Woły przed Brandenburską Bramą*, „Świat”, 1928, nr 47, s. 11-12; P. Szubert, *Pomniki Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 238-241
- ¹³ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] A. Stern, M. Berman, *Szczuka*, Warszawa 1965, s. 39, 42
- ¹⁴ H. Kotkowska-Bareja, *Pomnik Chopina*, Warszawa 1970
- ¹⁵ K. Kobro, [Odpowiedź na ankietę rzeźby], *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków”, 1937, nr 1, s. 43
- ¹⁶ P. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza”, 1988, s. 205-223
- ¹⁷ D. Konstantynów, *Pomnik Józefa Piłsudskiego w Wilnie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, nr 2-3, s. 223-233; I. Grzesiuk-Olszewska, *Konkurs na pomnik i dzielnicę im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Niedzica, IV 1988, Warszawa 1991, s. 203-231; Taż sama, *Świątynia Opatrzności i dzielnicę Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929-1939*, Warszawa 1993
- ¹⁸ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 192-197, 266