

POMNIKI NARODOWE W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ W (ŚRODKOWEJ) EUROPIE DRUGIEJ POŁOWY XIX I POCZĄTKÓW XX W.

Choć pomniki rzeźbiarskie i architektoniczne stanowiły jeden z najważniejszych elementów kształtowania reprezentacyjnej przestrzeni urbanistycznej w XIX i XX w., to jednak związana z nimi problematyka – mimo obszernego stanu badań – nie jest dobrze rozpoznana (co łączy się przede wszystkim z ideologicznym balastem tego rodzaju obiektów)¹. Niniejszy artykuł poświęcony został rzecz jasna nie pomnikom w ogóle, ale pewnemu aspektowi ich powstawania i funkcjonowania, w ujęciu *stricte* historyczno-artystycznym. Chodzi o związki monumentów narodowych z urbanistyką dziewiętnastowieczną – i to zarówno o wpływ, jaki nowe koncepcje urbanistyczne i nowy kształt miasta wywierały na formy pomników, jak i o to, w jaki sposób nowe koncepcje monumentu narodowego oddziaływały na urbanistykę. A właśnie te związki wydają się tyleż mało znane, co interesujące, zwłaszcza w kontekście „eksplozji” urbanistycznej miast w XIX w., których gwałtowny rozrost i rozmiary przekraczają zdecydowanie wszystko to, co się działo w Europie wcześniej².

¹ Na temat pomników narodowych w XIX w. zob. m.in.: Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert.*, „Historische Zeitschrift” 1968, Bd. 206, s. 529–585; P. Hutter, „Die feinste Barbarei”. *Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. Eine Studie über die „germanische” Kunst des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1990; R. Alings, *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871–1918*, Series: „Beiträge zur Kommunikationsgeschichte”, Bd. 4, Berlin–New York 1996; *Das Kyffhäuserdenkmal 1896–1996. Ein nationales Monument im europäischen Kontext*, Hrsg. G. Mai, Köln 1997; G. Kloss, S. Seele, *Bismarck-Türme und Bismarck-Säulen*, Petersberg 1997; H.A. Pohlsander, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*, Bern 2008; S. Spohr, *Das deutsche Denkmal und der Nationalgedanke im 19. Jahrhundert*, Weimar 2011; *Das „letzte” Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: ein Monument, das nie gebaut wurde*, Hrsg. E. Mai, P. Springer, Köln–Weimar–Wien 2013; R. Makąła, *Nowoczesna praarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)*, Szczecin 2015; tamże dalsza literatura przedmiotu.

² P. Hutter, *op. cit.*, s. 30. Sam tylko Otto von Bismarck uczczony został ponad 550 pomnikami, w tym 234 architektonicznymi. Zob. G. Kloss, S. Seele, *op. cit.*, s. 16–21, 33.

Wypracowane w okresie nowożytnym formy pomników nie mogły sprostać wyzwaniu, jakim była skala założeń urbanistycznych XIX w., a także zmianom w budownictwie, w tym przede wszystkim szybkiemu wzrostowi gabarytów budynków i pojawiania się nowych typów obiektów, takich jak domy towarowe, konkurujących rozmiarami z budowlami użyteczności publicznej (które zresztą również osiągnęły rozmiary wcześniej niespotykane). Istotna dla rozwoju nowych i przekształcania się starych form pomnikowych była też inna kwestia, a mianowicie tworzenie nowego języka wizualnego, pozwalającego na komunikację z szerokimi kręgami odbiorców. Oparty na tradycyjnej ikonografii sposób budowania przekazu nowożytnych pomników szybko okazał się niewystarczający w społeczeństwie epoki industrialnej³. W tej sytuacji pojawiła się potrzeba opracowania nowych koncepcji pomnika, które zdołałyby sprostać zarówno wyzwaniu stworzenia dominanty w nowego typu przestrzeni miejskiej, jak i wykształceniu nowego języka komunikacji z odbiorcą. Relacje między monumentami narodowymi a urbanistyką rozpatruję w związku z tym w niniejszym artykule z dwóch zasadniczych perspektyw: pojawiania się nowych form monumentów, adekwatnych (tj. uważanych ówczasie za adekwatne) do przestrzeni dziewiętnastowiecznego miasta, a także oddziaływania pomników na ich otoczenie, tj. na późniejsze działania urbanistyczne i architektoniczne.

Czym jednak jest przedmiot moich rozważań? Definiowaniu pomnika narodowego poświęcono w ostatnim półwieczu wiele uwagi, a rozważania historyków sztuki, filozofów, antropologów kulturowych czy historyków zajmują wiele tomów – nadal jednak pojęcie to dalekie jest od jednoznaczności⁴. Po części to wynik niejednoznaczności definicji narodu, tworzonej z różnych perspektyw. Punkt widzenia badaczy wychodzących od doświadczeń krajów – beneficjentów dziewiętnastowiecznego rozwoju Europy i jej światowej dominacji – jest zwykle inny niż ten, który przyjmują uczeni opisujący doświadczenia „małych narodów”⁵: podbitych, pozbawionych własnych państw i poddanych procesom

³ O nieadekwatności nowożytnej ikonografii do opisu świata epoki industrialnej pisał Werner Hoffmann w swojej znakomitej książce *Das irdische Paradies* (*idem, Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert*, München 1960). Zob. też: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 74–113.

⁴ Na temat różnych definicji pomnika zob. R. Alings, *op. cit.*, s. 6–45; H.A. Pohlsander, *op. cit.*, s. 13–14; S. Spohr, *op. cit.*, s. 9–15; R. Makala, *Nowoczesna praarchitektura...*, s. 31–32, 39–41.

⁵ Małych z perspektywy protagonistów dziewiętnastowiecznej dominacji Europy nad światem, a więc tych nacji, które bądź przegrały swój państwowy byt, bądź też nie zdołały stworzyć kolonialnych imperiów. Formułowanymi na gruncie kultury anglojęzycznej definicjami narodu posługują się m.in. Benedict Anderson (*idem, Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 84–88), Ernest Gellner (*idem, Narody i nacjonalizm*,

wynaradawiania, a czasem też wtapienia w nowe ideologie (jak np. panslawizm) czy wreszcie tworzenia bądź rekonstruowania narodu na nowych zasadach⁶. Definicje pomników różnią się oczywiście w zależności od perspektyw właściwych dyscyplinom; nie ma tu miejsca ani czasu na krótkie choćby streszczenie głównych wątków dyskusji na temat definicji pomnika, trzeba jednak jasno określić, co pod tym pojęciem rozumiem. Otóż w dalszych wywodach będzie to każdy obiekt rzeźbiarski bądź architektoniczny służący tworzeniu i utwierdzeniu tożsamości narodowej, posługujący się językiem symbolicznym zrozumiałym dla możliwie szerokiego grona odbiorców (przynajmniej w intencji twórców takiego dzieła), w tym przede wszystkim dla członków danej wspólnoty narodowej⁷. Poza tym obszarem lokują się zatem tradycyjne obiekty służące upamiętnieniu zmarłych – pomniki grobowe w obrębie kościołów, cmentarzy lub mauzoleów. Pomniki, a zwłaszcza narodowe trzeba oczywiście odróżnić od rzeźb i budynków o dekoracyjnym charakterze, w tym zwłaszcza od obiektów parkowych, niezależnie od dramatycznego tematu czy ikonografii (która mogła być politycznej natury, jak w przypadku Żołnierzy walczących o wodę (tzw. Grupa pragnienia – Durst-Gruppe) Ludwiga Cauera z 1892 r. (obecnie w Bad Kreuznach)⁸. W takim wypadku rzeźba lokowana w przestrzeni publicznej miała bowiem przede wszystkim znaczenie anegdotyczne. We wnętrzach urbanistycznych XIX i XX w. pojawiały się również obiekty architektoniczne o monumentalnych formach, pełniące rolę dominant urbanistycznych – niesłużące jednak ani celom kultowym, ani reprezentacji publicznej czy upamiętnianiu, lecz będące obiektami użyteczności publicznej. Doskonały przykład tego rodzaju budowli stanowi wzniesiona w latach 1911–1913, według projektu Alfreda Grenandera, stacja metra na pl. Wittenberskim (Wittenbergplatz) w Berlinie, wzorowana na mauzoleum Galli Placydii w Rawennie⁹.

tłum. A. Grzybek, T. Hołówka, Warszawa 2009, s. 81) czy Eric Hobsbawm (*idem*, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008, s. 9–10).

⁶ Doświadczenia środkowoeuropejskie znalazły oddźwięk w definicjach narodu sformułowanych m.in. przez Andrzeja Walickiego (*idem*, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, t. 1, Kraków 2009, s. 401), Krzysztofa Pomiana (*idem*, *Europa i jej narody*, Gdańsk 2004, s. 153–157) czy Wawrzyńca Konarskiego (*idem*, *Naród, mniejszość, nacjonalizm, religia – przyczynek do dyskusji o pojęciach i powiązaniach między nimi*, „Forum Politologiczne” 2007, t. 5, s. 96), ale też Anthony’ego D. Smitha (*idem*, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986, s. 13–16).

⁷ Sformułowana w niniejszym artykule definicja pomnika narodowego bazuje na koncepcjach funkcjonujących u schyłku XIX w. Zob. R. Makąła, *Nowoczesna praarchitektura...*, s. 39.

⁸ A. Dorgeloh, *Plastik und Malerei*, w: *Preußen. Kunst und Kultur*, Hrsg. G. Streidt, P. Feierabend, Köln 1999, s. 423.

⁹ B. Nicolai, *Architektur und Städtebau*, w: *Preußen. Kunst und Kultur...*, s. 417.



1. Ludwig Cauer, *Żołnierze walczący o wodę* (tzw. Grupa pragnienia, *Durst-Gruppe*), 1892 (obecnie w Bad Kreuznach); reprodukcja wg: Wikimedia Commons na zasadach licencji CC BY 3.0, fot. Giggel.

W kontekście omówionej funkcji pomników jako obiektów służących kształtowaniu tożsamości narodowej wielokrotnie podnoszoną w literaturze badawczej cechą dziewiętnastowiecznych pomników w XIX w. była ich demokratyzacja. Pod tym pojęciem rozumie się zarówno przeznaczenie ich dla szerszego niż wcześniej kręgu odbiorców, jak i znaczne poszerzenie tematyki w stosunku do tradycji nowożytniej¹⁰. Istotnie, monument nowożytny służył przede wszystkim utwierdzeniu dominacji panujących (tak osób, jak i dynastii), odnosił się w związku z tym niemal wyłącznie do władców bądź osób z nimi związanych. Odbiorcami, o których myśleli twórcy nowożytnych pomników, byli w związku z tym członkowie wąskiej elity, w tym przede wszystkim sami zlecający, których poglądy miały się odzwierciedlać w formie i treści monumentu¹¹.

¹⁰ *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Hrsg. R. Koselleck, M. Jeismann, München 1994, s. 9–15.

¹¹ Historię niemieckich pomników narodowych zob. M. Arndt, *Das Kyffhäuserdenkmal*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch” 1978, Bd. 40, s. 92–93; E. Mai, *Nationaldenkmal – eine Verlaufsgeschichte*, w: *Das „letzte” Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: ein Monument...*, s. 15–25.

W efekcie fundatorami pomników zostawali głównie władcy i członkowie dynastii, co ograniczało liczebność pomników z powodów czysto finansowych. Konstytuowanie się nowoczesnych państw narodowych i narodów u schyłku XVIII i w XIX w. ułatwiło rozwój pomników w przestrzeni publicznej jako formy artystycznej służącej definiowaniu narodu jako wspólnoty i kształtowaniu świadomości narodowej. W związku z tym tematyką monumentów narodowych stały się wszystkie wątki historyczne i literackie umacniające świadomość narodową. Temu samemu celowi służył kult wybitnych postaci historycznych – bohaterów, wodzów, polityków czy władców, ale też i artystów czy naukowców, postrzeganych jako wybitni przedstawiciele narodu¹².

Podobnie jak w przypadku innych dziedzin sztuki, pomnikom narodowym nadawano do początków XX w. formy wywodzące się z tradycji nowożytnej. Zdecydowana większość obiektów powstałych w omawianym okresie jest dowodem na trwanie nowożytnej formuły pomnika statuarycznego bądź konnego, z figurą umieszczoną na cokole wynoszącym ją ponad „poziom codzienności”. Monumenty takie sytuowano jako dominantę placu bądź – rzadziej – zamknięcie perspektywy ulicy, zwykle w kontekście innych obiektów o wyjątkowym znaczeniu (gmachów użyteczności publicznej czy kościołów). Używany, a raczej tworzony przez artystów język symboliczny wzorowany był na tradycyjnej ikonografii, posługując się jej elementami; nowe treści (jak naród, postęp, technika) usiłowano wyrażać tworząc symbole i alegorie na wzór nowożytnych¹³. Oparty na tradycyjnej ikonografii sposób budowania przekazu nowożytnych pomników okazał się niewystarczający w społeczeństwie epoki industrialnej, podobnie jak forma statuarycznego pomnika na cokole okazywała się niedostateczna do pełnienia roli dominanty w konfrontacji ze skalą założeń urbanistycznych i budowli XIX i XX w. Problem ten napotkał m.in. Josef Václav Myslbek, projektując w latach 1894–1898 pomnik św. Wacława w Pradze. Dzieło to musiało konkurować z monumentalną fasadą Muzeum Narodowego (ówczesnie: Muzeum Królestwa Czech) wybudowanego w latach 1885–1891 według projektu Josefa Schulza¹⁴. Choć tego rodzaju obiekty nadal spełniały swoje perswazyjne funkcje, jednak ich znaczenie jako dominant przestrzeni urbanistycznej było ograniczone.

W drugiej połowie XIX stulecia coraz częściej podejmowano próby nadania im formy pozwalającej na utrzymanie roli dominanty w przestrzeni placu bądź ulicy nowoczesnego miasta. Doskonałym przykładem tego rodzaju usiłowań

¹² Stąd wzięły się pomniki Adama Mickiewicza, Williama Szekspira, Johanna Wolfganga Goethego czy Mikołaja Kopernika.

¹³ Zob. W. Hoffmann, *op. cit.*

¹⁴ Na temat pomnika św. Wacława zob. M. Marek, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln–Weimar–Wien 2004, s. 373–379.

jest wzniesienie krakowskiego pomnika Władysława Jagiełły (po rekonstrukcji po II wojnie światowej noszącego miano pomnika Grunwaldzkiego)¹⁵. Antoni Wiwulski sięgnął tu po cały – dość typowy – repertuar działań stosowany w takich przypadkach przez artystów przełomu XIX i XX w., jak podwyższenie cokołu czy otoczenie głównej figury zespołem rzeźb rozbudowujących narrację. Jednak choć sam pomnik jest dziełem wyjątkowo interesującym, to jednak, mimo wszystkich zabiegów artysty, otaczająca monument zabudowa tworzy silną konkurencję dla pomnika.

W obliczu problemu nieadekwatności tradycyjnej formy pomnika do skali nowych wnętrz urbanistycznych od połowy XIX w. eksperymentowano z formą pomnika rzeźbiarskiego, mającą zaradzić temu problemowi m.in. przez podporządkowanie poszczególnych figur nadrzędnej kompozycji tworzącej wyrazistą bryłę. Jedną z ciekawszych realizacji tego rodzaju jest odsłonięty w 1862 r. pomnik Tysiąclecia Rusi – dzieło Michaiła Mikieszyna z lat 1859–1862, ustawione przed Kremlen w Nowogrodzie Wielkim. Na kompozycję składa się ogromne jabłko cesarskie otoczone sylwetkami blisko 130 postaci. Całość tworzyć miała zarys czapki Monomacha (odpowiednika korony będącego symbolem władzy carskiej przed reformami Piotra I). Przypisano temu oczywiście zasadnicze znaczenie dla programu ideowego monumentu kreującego wielkorosyjski patriotyzm. Pomnik zawierał też wyrazisty akcent urbanistyczny – wprawdzie ulokowano go w starej części miasta, pod murami tamtejszego Kremla, jednak plac, na którym wzniesiono monument, został w tym czasie na nowo wytyczony, stanowił zatem nowe wnętrze urbanistyczne (podobnie jak place i bulwary projektowane za czasów Haussmanna w obrębie starego centrum Paryża)¹⁶.

Innym sposobem na stworzenie formy pomnika figuralnego, która mogłaby stać się dominantą wielkiego wnętrza urbanistycznego, była praktyka, którą określam mianem architektonizacji kompozycji rzeźbiarskiej – umieszczenie rzeźby w architektonicznej oprawie. Jedną z wcześniejszych realizacji tego typu jest powstały w latach 1840–1848, według projektu George’a M. Kempa, pomnik Waltera Scotta w Edynburgu. Dość tradycyjna rzeźba siedzącego pisarza ujęta została w neogotyckie „cyborium”, które samo stało się budowlą pomnikową dominującą nad obszernym wnętrzem urbanistycznym, kreowanym w tym czasie na szkockie forum narodowe¹⁷. Idea tworzenia rozbudowanych

¹⁵ O krakowskim pomniku Władysława Jagiełły pisze w niniejszym tomie Natalia Bursiewicz.

¹⁶ Na temat pomnika w Nowogrodzie zob. O. Majorowa, *Biessmiertnyj Riurik. Prazdnowanije tysiatljetia Rassii w 1862 g.* [*Nieśmiertelny Riurik. Obchody tysiąclecia Rosji w 1862 r.*], „Nowoje litieraturnoje obozrenije” 2000, nr 43, tamże przegląd wcześniejszej literatury przedmiotu.

¹⁷ M. Glendinning, R. MacInnes, A. MacKechnie, *A History of Scottish Architecture. From the Renaissance to the Present Day*, Edinburgh 1996, s. 240–242. Późniejszym,

opraw architektonicznych dla pomników rzeźbiarskich przetrwała do początków XX w., owocując tak spektakularnymi realizacjami, jak berliński pomnik Wilhelma I autorstwa Reinholda Begasa, odsłonięty w 1897 r. Kompozycja ta zajęła miejsce całego bloku zabudowy naprzeciwko głównej bramy zamku – głównej rezydencji Hohenzollernów.

Przeciwnie biegun monumentów rzeźbiarskich tworzyła w XIX w. tendencja do tworzenia pomników architektonicznych. Wprawdzie liczbą ustępowały one zdecydowanie monumentom statuarycznym – o czym przesądzały przede wszystkim względy finansowe – jednak to właśnie wśród nich pojawiły się w XIX w. najbardziej nowatorskie rozwiązania. Oczywiście monumenty architektoniczne budowano również w czasach nowożytnych, stanowiły one jednak nieliczną grupę, obejmującą przede wszystkim łuki triumfalne. Zainteresowanie nimi zaczęło rosnąć w połowie XVIII w. w Anglii, zaś na kontynencie u schyłku stulecia, jednak jeszcze ok. 1800 r. pomniki architektoniczne były przede wszystkim przedmiotem studiów teoretycznych, rzadko realizowanych, częściej przy tym w obszarze pozamiejskim, a sporadycznie tylko w przestrzeni zurbanizowanej¹⁸. Wiele obiektów odwoływało się bądź wręcz naśladowało archetypowe formy monumentów architektonicznych, jak łuk triumfalny i kolumna zwycięstwa. Do umocnienia tej tendencji przyczyniła się ikonografia tworzona na potrzeby propagandy Napoleona I, którego przedstawiano jako duchowego następcę antycznych cesarzy rzymskich¹⁹.

Niezależnie od dalszego funkcjonowania, czy nawet odrodzenia formy łuku triumfalnego, u schyłku XVIII w. zaczęły się pojawiać nowe koncepcje pomnika całkowicie architektonicznego. Większość tego typu projektów pozostała niezrealizowana, jak słynny kenotaf Izaaka Newtona autorstwa Étienne-Louisa Boulléego (1784), konkursowy projekt kenotafu Fryderyka II autorstwa Friedricha Gilly'ego (1798) czy projekt pomnika Bitwy Narodów pod Lipskiem Friedricha Weinbrennera z 1814 r.²⁰ Zdecydowana większość

ale znacznie lepiej znanym obiektem tego rodzaju jest zaprojektowany przez George'a Gilberta Scotta londyński pomnik księcia Alberta, wzniesiony w latach 1863–1875. Ostatnio o pomniku księcia Alberta zob. *The Prince Consort National Memorial: its History, Contexts, and Conservation*, ed. Ch. Brooks, New Haven (Conn.) 2000, tamże obszerna bibliografia.

¹⁸ M. Arndt, *op. cit.*, s. 103–111.

¹⁹ R. Alings, *op. cit.*, s. 38–39; R. Makala, *Nowoczesna praarchitektura...*, s. 63, 65.

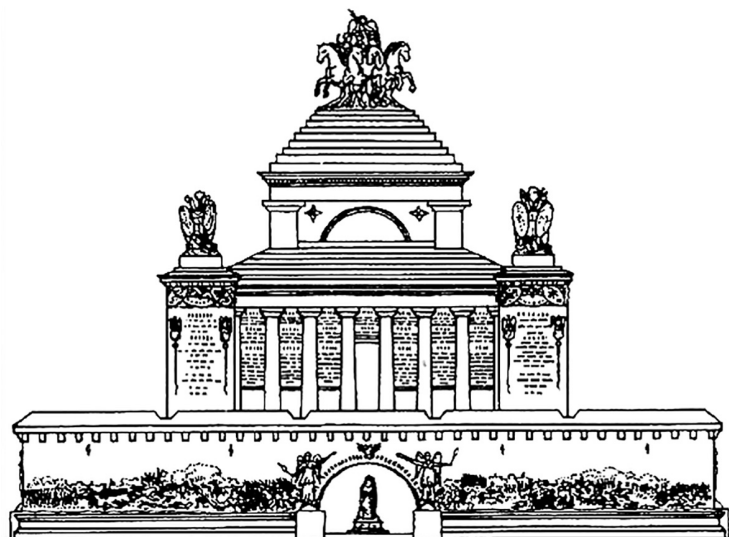
²⁰ Obszerny przegląd literatury na temat projektu Gilly'ego zob. E. Mai, *op. cit.*, s. 18–19. Na temat projektu Weinbrennera zob. S. Spohr, *op. cit.*, s. 39–44. Obszerne omówienie i zestawienie literatury dotyczącej kenotafu Newtona zob. G. Świtek, *Boullée, Wolter, Newton: architektura i newtonianizm w dobie oświecenia*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39, s. 73–96; <https://www.archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullée> (dostęp: 21 III 2018).



2. Michaił Mikieszyn, Pomnik Tysiąclecia Rusi w Nowogrodzie Wielkim, 1859–1862; reprodukcja wg: Wikimedia Commons na zasadach licencji CC BY 3.0, fot. Heidas.

3. George M. Kemp, Pomnik Waltera Scotta w Edynburgu, 1840–1848; reprodukcja wg: Wikimedia Commons na zasadach licencji Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported, fot. Saffron Blase.





4. Friedrich Weinbrenner, Projekt pomnika Bitwy Narodów pod Lipskiem, 1814; reprodukcja ze zbiorów Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

tęgo rodzaju projektów dotyczyła obiektów położonych w krajobrazie pozamiejskim, zaś projekty przeznaczone dla miast zakładały wyraźne odcięcie monumentu od jego urbanistycznego kontekstu (jak to miało miejsce w przypadku dzieła Gilly'ego). W XIX w. nurt ten przybrał na sile, owocując takimi spektakularnymi realizacjami, jak pomnik Williama Wallace'a na Abbey Craig koło Stirling, wzniesiony według projektu Johna Thomasa Rocheada w latach 1859–1869²¹, a także Befreiungshalle w Kelheim (Friedrich von Gärtner, Leo von Klenze, 1842–1863), Walhalla koło Ratzbony (Leo von Klenze, 1824–1842)²² czy wreszcie kenotaf Fryderyka Barbarossy i pomnik Wilhelma I na górze Kyffhäuser (Bruno Schmitz, 1890–1897)²³. Genezy koncepcji pomnika usytuowanego w pozamiejskim, naturalnym krajobrazie upatruje się w tradycji osiemnastowiecznych monumentów parkowych; ideologiczną podbudowę stanowił tu niewątpliwie późnooświeceniowy kult natury²⁴.

²¹ Na temat ruchu budowy pomników narodowych w Szkocji zob. M. Glendinning, R. MacInnes, A. MacKechnie, *op. cit.*, s. 189–203.

²² A. von Buttlar, *Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision*, München 1999, s. 141–163, 408–417.

²³ M. Arndt, *op. cit.*, s. 75–127; P. Hutter, *op. cit.*, s. 75–102; R. Makąła, *Nowoczesna praarchitektura...*, s. 134–145.

²⁴ O kulcie natury pisał w kontekście architektury pomnikowej Kai Krauskopf. Zob. *idem, Monument und Landschaft. Das Bismarckdenkmal am Starnberger See als Wendepunkt der Denkmalarchitektur um 1900*, Hamburg 2001, s. 34–35, 121–156.

Popularność takiej formuły pomnika w XIX w. wiązała się jednak przede wszystkim z romantyczną ideą powrotu do natury, rozumianego jako powrót do korzeni narodu, którego charakter miał się łączyć ze szczególnym typem krajobrazu²⁵.

Koncepcja pomnika ulokowanego w krajobrazie naturalnym oddziaływała też na monumenty stawiane w miastach, czego wyrazem było sytuowanie pomników na terenie założenia parkowych – jak to miało miejsce m.in. w przypadku wspomnianego tu wcześniej monumentu ku czci księcia Alberta w Londynie. Do tego typu monumentów zalicza się także berlińska kolumna Zwycięstwa wybudowana w latach 1865–1873 według projektu Johanna Heinricha Stracka (architektura) oraz Johanna Friedricha Drakego (figura Wiktorii)²⁶. Jest to jeden z najciekawszych obiektów, kontynuujący tradycję nowożytną, a zarazem stanowiący doskonały przykład sposobu, w jaki w XIX w. usiłowano tworzyć nową semantykę, w tym wypadku nową ikonografię narodową kształtującego się – czy raczej kształtowanego w obrębie granic państwowych – w środkowej Europie nowego narodu. Miał to być pomnik Zwycięstwa Związku Niemieckiego (a więc nie tylko Prus, ale i Austrii oraz pozostałych tworzących ów związek państw niemieckich) nad Danią w 1864 r. Długi okres planowania i budowy sprawił jednak, że ostatecznie obiekt upamiętnia też drugie zwycięstwo, zarówno z perspektywy Prus, jak i kręgów patriotycznych w krajach niemieckich znacznie ważniejsze: nad Francją w 1870 r. Monument ulokowano na obrzeżach miasta, na skraju założenia parkowego Tiergarten (dawnego zwierzyńca królewskiego), a więc w krajobrazie pozamiejskim – jednak szybko się urbanizującym (znajdował się przy nim m.in. berliński pałac Atanazego Raczyńskiego). Niezmiernie interesujące jest, że kolumna bardzo szybko zaczęła oddziaływać na swoje otoczenie. O ile przed jej wzniesieniem plac nie miał szczególnego znaczenia w semantycznej topografii miasta (co zaowocowało m.in. zlokalizowaniem przy nim kompleksu rozrywkowego Heinricha Krolla), o tyle w ostatniej ćwierci XIX w. doświadczył on niezwykłego awansu²⁷. W latach 1893–1901 na południe od placu wytyczono tzw. Aleję Zwycięstwa – trakt spacerowy z pomnikami elektorów brandenburskich i królów Prus (tworzących obraz rzeczywistej i ideowej genealogii Hohenzollernów). Na wschód od kolumny Zwycięstwa, na miejscu pałacu Edwarda Raczyńskiego, wybudowano z kolei

²⁵ Koncepcja ta powszechna była szczególnie tam, gdzie usiłowano konstituować nowe wspólnoty etniczne bądź redefiniować stare – stąd jej popularność w Szkocji i w krajach niemieckich.

²⁶ Historia i program ideowy kolumny Zwycięstwa zostały wyczerpująco omówione przez Reinharda Alingsa i Stephana Spohra. Zob. R. Alings, *op. cit.*, s. 69–74; S. Spohr, *op. cit.*, s. 64–73.

²⁷ Na temat lokalizacji kolumny zob. R. Alings, *op. cit.*, s. 471–473.



5. Johann Heinrich Strack i Johann Friedrich Drake, Kolumna Zwycięstwa w Berlinie, 1865–1873, stan obecny; reprodukcja wg: Wikimedia Commons na zasadach licencji CC-BY-SA 2.5, fot. Pedelecs.

według planów Paula Wallota gmach Reichstagu – siedzibę parlamentu nowej Rzeszy. Budynek zwrócony został fasadą w stronę kolumny, która w ten sposób stała się punktem połączenia dwóch semantycznych osi odnoszących się do oficjalnej, pruskiej wersji historii zjednoczenia i do funkcjonującej w kręgu cesarskiej koncepcji nowej Rzeszy²⁸.

W przypadku obiektów architektonicznych lokowanych we wnętrzach urbanistycznych problemem był oczywiście ich stosunek do otaczającej je zabudowy. W architekturze pomnikowej XIX w. można wyodrębnić kilka zasadniczych sposobów radzenia sobie z kontekstem urbanistycznym monumentu. Przykładem jednego z nich stanowi tzw. Złota Kaplica (Kaplica Królów Polskich) przy katedrze w Poznaniu (1836–1831)²⁹. Powstała ona wprawdzie

²⁸ Na temat gmachu Reichstagu zob. G. Hoffmann, *Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreiches 1871–1918*, Köln 2000, s. 94–159.

²⁹ Architektura gmachu była dziełem Francesca Marii Lanciego i Tomasza Oskara Sosnowskiego, rzeźbę przedstawiającą Mieszka I i Bolesława Chrobrego wykonał Christian Daniel Rauch, zaś dekoracje malarskie – January Suchodolski.

w wyniku przebudowy istniejącego obiektu, była jednak zupełnie nową kreacją, co więcej, planowano wzniesienie pomnika pierwszych władców Polski, który początkowo wyobrażano sobie jako wolno stojący obiekt przed fasadą kościoła. Związek monumentu z katedrą był oczywiście nieprzypadkowy, chodziło bowiem o stworzenie nowego miejsca pochówku Bolesława Chrobrego i Mieszka I w katedrze poznańskiej – jednak ostatecznie kaplica stała się czymś więcej – nie tylko miejscem mauzoleum władców, ale też pomnikiem narodowym. Kompozycyjny, funkcjonalny i ideowy związek z katedrą nie wynikał w tym wypadku z tradycyjnej roli kaplicy funeralnej, nie służył też tylko sakralizacji władców, ale również narodu³⁰.

Pomniki architektoniczne w formie mauzoleum lub kaplicy wznoszono w przestrzeni miejskiej sporadycznie do końca omawianego okresu. Niekiedy stawiano je pośrodku już istniejącego wnętrza urbanistycznego. Przykładem – stosunkowo późnej – realizacji tego typu jest budowla wzniesiona według projektu Henry'ego van de Veldego w latach 1908–1911 w Jenie ku czci Ernsta Abbego (wynałazcy i współtwórcy potęgi zakładów Zeissa). Budowlę usytuowano na stosunkowo niewielkim, nieforemnym podówczas placu między siedzibą zakładów Zeissa a zabudową mieszkalną i budynkami użyteczności publicznej³¹. Velde świadomie odciął się w swoim projekcie od otaczającej mauzoleum architektury, tworząc zwartą, zamkniętą bryłę, pozbawioną okien i sprawiającą wrażenie dawnego grobowca czy świątyni, wokół której w późniejszych czasach powstała nowa zabudowa.

Innym sposobem rozwiązania problemu stosunku pomnika architektonicznego ulokowanego w mieście do jego otoczenia, także polegającym na kontestacji kontekstu urbanistycznego monumentu, było odcięcie obiektu za pomocą zieleni bądź zwrócenia go ku naturalnemu krajobrazowi. Przykład takiej realizacji stanowi wspomniany pomnik Wilhelma I w Koblencji, autorstwa Brunona Schmitza, z lat 1890–1897³². Pomnik został przez Schmitza odcięty od miasta przez zwrócenie go frontem do rzeki, a właściwie rzek, ulokowano go bowiem na wąskim cyplu u zbiegu Renu i Mozeli, skądinąd mających niezwykle ważne miejsce w romantycznej i postromantycznej ikonografii odwołującej się do nowych, stworzonych po wojnach napoleońskich, koncepcji narodu niemieckiego. Najbardziej spektakularnym przykładem

³⁰ Historia powstania i program ideowy kaplicy zostały omówione w monografii Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej. Zob. *eadem*, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997.

³¹ S. Grobé, *Zur Geschichte des Jenaer Abbe-Denkmal*, w: *Das Ernst-Abbe-Denkmal*, Hrsg. S. Grobé, „Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft” 1996, Bd. 4, s. 8–34.

³² G. Hoffmann, *op. cit.*, s. 29–31.



6. Henry van de Velde, Pomnik ku czci Ernsta Abbego w Jenie, 1908–1911;
fot. Vitold Muratov.



7. Bruno Schmitz, Monument ku czci Wilhelma I w Koblencji, 1891–1897;
fot. Holger Weinand.

takiej realizacji jest jednak pomnik Bitwy Narodów w Lipsku, wybudowany w latach 1897–1913 przez Schmitza³³. Choć pierwotnie pomnik znajdował się poza miastem, to jednak architekt ten planował ściśle powiązanie monumentu z miastem w taki sposób, by stał się on wraz ze swoim otoczeniem częścią wielkomięjskiego założenia urbanistycznego. Teren pomnika to w istocie założenie parkowe połączone z cmentarzem, dla którego zaplanowano też obszerny i monumentalny zespół budynków, obejmujący m.in. kaplicę, kostnicę i krematorium. W myśl koncepcji Schmitza założenie pomnikowe miało być połączone z centrum miasta reprezentacyjną aleją (Ausfallstrasse), dzięki czemu założenie pomnikowe stałoby się rodzajem parku służącego mieszkańcom do rekreacji.

Mimo że architektoniczne założenia pomnikowe kontestujące krajobraz miejski przybierały w drugiej połowie XIX i początkach XX w. niezwykle spektakularne formy, to jednak wywodząca się z tradycji nowożytniej idea pomnika statuarycznego, podporządkowującego sobie wnętrza urbanistyczne, nie zniknęła. Wręcz przeciwnie, od połowy stulecia zaczęły powstawać nowe pomysły aranżacji placu z pomnikiem. Szczególnej okazji do realizacji tego rodzaju pomysłów dostarczał dynamiczny rozwój miast, owocujący zakładaniem nowych dzielnic, tworzeniem nowych regulacji prawnych dotyczących urbanistyki oraz wytyczaniem nowych obszarów reprezentacyjnych. Pozwalało to na jednolite projektowanie wielkich zespołów urbanistycznych z monumentalnymi budowlami użyteczności publicznej, a więc i wielkich założeń pomnikowych. Znakomity przykład takiej realizacji stanowiło założenie wiedeńskiego Ringu, tworzone od 1860 r. według koncepcji Gottfrieda Sempera i Carla Hasenauera. Jednym z jego elementów był ogromny plac (a raczej szereg placów) powstały między Hofburgiem a (planowaną, ale niezrealizowaną) nową rezydencją cesarską, flankowany gmachami Muzeum Historii Sztuki i Muzeum Historii Naturalnej. Usytuowano na nim szereg pomników statuarycznych, w tym – dominujący w przestrzeni między muzeami – monument cesarzowej Marii Teresy³⁴.

Pomysł łączenia pomnika figuralnego z budowlą w taki sposób, by architektura służyła eksponowaniu rzeźbiarskiego monumentu, czyniąc go dominującym elementem założenia urbanistycznego, wielokrotnie wykorzystywano. Jednym z najbardziej znanych przykładów tego rodzaju założenia jest pomnik

³³ Na temat pomnika lipskiego zob. P. Hutter, *op. cit.* Nowszą literaturę zob. R. Makała, *Nowoczesna praarchitektura...*, s. 164–181.

³⁴ Historia założenia i rozwoju wiedeńskiego Ringu wraz ze związanymi zeń placami i budowlami została obszernie omówiona w znakomitej monografii pióra Renate Wagner-Rieger. Zob. *eadem*, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.



8. Bruno Schmitz, Pomnik Bitwy Narodów w Lipsku, 1897–1913; fot. Rafał Makala.

cesarza Fryderyka III Hohenzollerna (Rudolf Maison, 1904) przed muzeum jego imienia (wybudowanym w latach 1894–1904 przez Ernsta von Ihnego; obecnie Muzeum im. Wilhelma von Bodego), na południowym cyplu Wyspy Muzeów w Berlinie³⁵. Konny posąg władcy usytuowano na skraju cypla, frontem do fasady budowli, tworząc w ten sposób niewielkie, ale niezwykle monumentalne założenie urbanistyczne. Pomnik nie został zatem pomyślany jako konkurencja czy kontestacja gmachu, ale raczej tworzy z nim „polifoniczną” całość. Podobne założenia przyświecały Wilhelmowi Meyerowi-Schwartau, gdy projektował on reprezentacyjne założenie Hakenterrasse w Szczecinie (wybudowane w latach 1899–1913, obecnie Wały Chrobrego). W centrum zaplanowanego z rozmachem zespołu tarasów wznoszących się nad nabrzeżem pasażerskim portu miał znaleźć się konny posąg Fryderyka III, z czego jednak zrezygnowano, podając jako oficjalny powód zbyt małe rozmiary rzeźby w stosunku do sąsiadującej z nią architektury. Hakenterrasse pozostało

³⁵ O. Sander, *Ernst von Ihne (1848–1917) und seine Berliner Bauten*, „Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz” 1998, Bd. 35, s. 104–106.



9. Wilhelm Meyer-Schwartau, Założenie Hakenterrasse (ob. Wały Chrobrego) w Szczecinie, 1899–1913; reprodukcja ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie.

jednak reprezentacyjnym założeniem miejskim o pomnikowym charakterze, tj. służącym ukazaniu dawnej i współczesnej potęgi miasta³⁶.

Ta ostatnia z przywołanych tu realizacji prowadzi nas do jeszcze jednego typu dziewiętnastowiecznego pomnika, a mianowicie założeń urbanistycznych, które nie koncentrują się wokół pomnika czy nawet zupełnie pomników są pozbawione, ale w gruncie rzeczy mają pomnikowy charakter. Jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą w ogóle realizacją tego rodzaju w Europie jest tzw. dzielnica cesarska w Poznaniu³⁷. Zespół kilkunastu obiektów (m.in. budynków Akademii Cesarskiej, Teatru Niemieckiego, Komisji Kolonizacyjnej czy Rejencji) skoncentrowany został tu wokół wybudowanego u progu XX w., według projektu Franza Schwechтена, Zamku Królewskiego (w literaturze przedmiotu zwanego niekiedy Cesarskim). Ten ostatni choć mógł funkcjonować

³⁶ R. Makała, *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891–1918*, Szczecin 2011, s. 96–125.

³⁷ J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 89–91. Zenon Pałat nazywa to założenie – na wzór strasburskiego – Forum Cesarskim. Zob. *idem, Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011, s. 187–195.

jako rzeczywista rezydencja, był przede wszystkim obiektem o charakterze symbolicznym, co wyraźnie uwidaczniało się w jego programie ikonograficznym. Wnętrza tej budowli, ze stosunkowo dużą liczbą galerii i szerokich korytarzy, upodabniających ją do muzeów, przeznaczono do zwiedzania. Pozostałe obiekty tworzące dzielnicę cesarską dzięki swojej stylowej i funkcjonalnej różnorodności stanowiły pomnik szeroko rozumianej kultury niemieckiej w Wielkopolsce (a raczej, z pruskiej perspektywy, w Provinz Posen). Założenie to powstało w niezwykle ważnym miejscu w przestrzeni Poznania, na granicy między starą częścią miasta (wewnątrz dawnej twierdzy) a nowymi dzielnicami, jednocześnie przy głównych szlakach komunikacyjnych (linii kolejowej i drodze berlińskiej). Co istotne, na tym terenie nie lokowano pierwotnie pruskich pomników statuarycznych (skądinąd stosunkowo licznie w Poznaniu budowanych). Wyłom w tej polityce stanowiło dopiero usytuowanie w latach 1902–1903 pomnika Bismarcka na placu między zamkiem a akademią³⁸.

Założenia urbanistyczne mające charakter pomników narodowych tworzono już wcześniej, czego przykładem jest tzw. Zamek Vajdahunyad powstały w 1896 r. w ramach tzw. Wystawy Milenijnej, zorganizowanej w czasie obchodów tysiąclecia istnienia Węgier. Na terenach parku Miejskiego, na tzw. Wyspie Széchenyi'ego w Budapeszcie, Ignác Alpár wznosił wówczas zespół budynków z nietrwałych materiałów (głównie drewna), które stanowiły kopie obiektów z terenu tzw. Wielkich Węgier i miały reprezentować różne style w narodowej architekturze węgierskiej. Popularność tej „instalacji” była na tyle duża, że niespełna dekadę później, w latach 1904–1908 obiekty te zostały ponownie wybudowane z trwałych materiałów. Swoją nazwę założenie to wzięło od najbardziej charakterystycznego obiektu – kopii czy raczej pastiszu Zamku Vajdahunyad w Siedmiogrodzie (obecnie Hunedoara w Rumunii)³⁹.

Wprawdzie zdecydowana większość monumentów narodowych powstałych w długim XIX w. miała tradycyjną formę pomnika figuratywnego, jednak sztuka pomnikowa stała się obszarem niezwykle interesujących eksperymentów artystycznych. Powodem tego były przede wszystkim dynamiczne zmiany koncepcji narodu, o których wspomniałem na wstępie, a które leżały u podstaw dziewiętnastowiecznej pomnikomanii, owocując niespotykaną wcześniej liczbą realizacji. Jedną z najważniejszych tendencji zarysowujących się w tym obszarze to wspomniane dążenie do architektonizacji pomników,

³⁸ O poznańskim pomniku Bismarcka pisał obszernie Witold Molik. Zob. *idem*, *Straż nad Wartą. Pomnik Bismarcka w Poznaniu (1903–1919)*, „Kronika Miasta Poznania” 2001, nr 2, s. 91–108.

³⁹ J. Brendel, „Zamek Vajdahunyad” w Budapeszcie (Zespół Architektoniczny Wystawy Historycznej Tysiąclecia Węgier), w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 201–220.

której wynikiem było nie tylko wypracowanie nowej formuły monumentu architektonicznego przeznaczonego do usytuowania w otwartym krajobrazie, ale też zaadaptowanie tej formy do przestrzeni miejskiej. Dokonywano tego zarówno za pomocą kontestacji sytuacji urbanistycznej, a mianowicie tworzenia enklaw pozamiejskiego krajobrazu w mieście, jak i wykorzystując sytuację urbanistyczną monumentu, tak by uczynić zeń dominantę placu. Ukoronowaniem dynamicznej i wielowątkowej ewolucji form pomnikowych w XIX w. były obszerne założenia architektoniczne, w których pomniki stanowiły tylko jeden element układu, a pomnikowe funkcje pełniły także obiekty architektoniczne niebędące w ścisłym sensie pomnikami. Procesy te zachodziły również w Europie Środkowej, nabierając lokalnej specyfiki związanej m.in. z sytuacją poszczególnych narodów, systemami politycznymi, w których funkcjonowały, a także tradycją artystyczną poszczególnych krajów i regionów. Nie znaczy to jednak, by rozwój form pomnikowych w tej części Europy przebiegał w zupełnie odrębny, wyjątkowy sposób. Jak wiadomo, żywa i szybka wymiana myśli artystycznej w tym okresie – niezależnie od nacjonalizmów czy tworzonych przez zmagające się ze sobą imperia antagonizmów – sprawiała, że nowe idee były dzięki periodykom fachowym i czasopismom niezwykle szybko kolportowane i podchwytywane. Dodatkowy aspekt wpływający na unifikację architektury – także pomnikowej – stanowiła mobilność architektów. Tu objawia się pewna środkowoeuropejska specyfika: brak na ziemiach polskich uczelni technicznych kształcących architektów sprawiał, że wszyscy działający twórcy byli absolwentami szkół wyższych z krajów zaborców. W efekcie posługiwali się oni bądź rozwiązaniami wyniesionymi ze swoich szkół, bądź też poznanymi dzięki wspomnianym wyżej periodykom. Ponieważ zaś pomniki – niezależnie od ich spektakularności – były zdecydowanie mniej liczne w stosunku do obiektów mieszkalnych czy choćby obiektów użyteczności publicznej, ich twórcy mieli stosunkowo niewielkie szanse na wypracowanie swoistych, narodowych czy choćby środkowoeuropejskich form. W efekcie można z dzisiejszej perspektywy mówić raczej o architekturze pomnikowej w środkowej Europie niż o specyficznej środkowoeuropejskiej architekturze pomnikowej – stąd nawias w tytule niniejszego tekstu.

NATIONAL MONUMENTS IN THE URBAN ENVIRONMENT
IN (CENTRAL) EUROPE IN THE SECOND HALF
OF THE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES

ABSTRACT

National monuments were one of the most important factors that shaped representative, elegant urban spaces in the nineteenth and twentieth centuries, and as such, they enjoyed spectacularly dynamic growth at that time. Even though they had existed since antiquity in the form of sculptural and architectural work, they began to take on a new meaning in the period of the formation of new nations and nation-states. However, the forms of monuments established in the early modern period could not respond to the challenge posed by the scale of urban planning of the nineteenth century. What was also important for the development of new monumental forms and the transformation of old ones was the problem of the emergence of a new visual language that made it possible to communicate with a broad audience. In these circumstances, experiments with forms were undertaken in order to create a new formula of monument that would be able to meet both the challenge of creating a new type of dominant structure within an urban space, and the new needs of communication with the audience. Even though a majority of national monuments created in the nineteenth century had the traditional form of a figurative monument, the art of monuments became an area of highly interesting artistic experiments. The crowning achievement of dynamic and varied development of monumental forms in the nineteenth century was a large architectural layout in which monuments were but an element of the complex whole, and the monumental functions were also performed by architectural objects which in a strict sense were not monuments.

Keywords: history of art, modern architecture, monument, urban planning, art of the 19th century, Central Europe.