

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Historyczny
Instytut Historii

Małgorzata Praczyk

**Materialność – Polityka – Emocje.
Pomniki Poznania i Strasburga (XIX – XX wiek)**

Praca doktorska pisana pod kierunkiem
Prof. dra hab. Tomasza Schramma

Poznań 2011

Spis treści

Wstęp	3
1. Materialność	19
Wokół pomnika	20
Pomnik jako rzecz	35
Formalna przestrzeń pomnika	42
Kobiety, mężczyźni i pomniki	62
Pomniki i idee przyrody. Próba bio-grafii	86
2. Polityka	107
Pomnik jako narzędzie polityki historycznej	109
Pomniki, polityka i tożsamość narodowa	130
3. Emocje	166
Pomniki i emocje	168
Emocje negatywne	173
Emocje pozytywne	192
Emocjonalne suplementy pomników	208
Zakończenie	222
Bibliografia	230
Spis ilustracji	250

WSTĘP

Niniejsza praca poświęcona jest pomnikom Poznania i Strasburga w XIX i XX wieku w kontekście trzech głównych analizowanych tutaj problemów: materialności, polityki oraz emocji. Owe trzy płaszczyzny interpretacji uważam za kluczowe dla zrozumienia zjawiska jakim jest pomnik. Przez materialność rozumiem tu fizyczny aspekt pomnika, jego umiejscowienie w przestrzeni oraz kształt, jaki dany monument przyjmuje. Materialność uważam za bardzo istotną cechę pomnika zarówno dla jego funkcjonowania w przestrzeni publicznej oraz sposobu, w jaki oddziałuje on na ludzi. Politykę traktuję z kolei nie tylko jako oficjalny dyskurs władzy, lecz także jako przestrzeń ścierania się różnych grup interesów, zarówno tych, które posiadają oficjalną legitymację władzy, jak i tych, które występują w ramach oddolnych inicjatyw o charakterze politycznym i które wykorzystują pomnik, by osiągnąć pożądaną przez siebie polityczne cele. Emocje natomiast analizuję skupiając się na tym, jakie reakcje emocjonalne wywołują monumenty, jak wykorzystywane są one do rozładowania emocji, oraz w jaki sposób emocje zawarte są w materialnej formie takich obiektów.

Podstawowym celem niniejszej pracy jest przeanalizowanie relacji, jakie zachodzą między pomnikami, społecznościami, które mają z nimi kontakt oraz przestrzenią, w której są usytuowane. Na potrzeby niniejszych rozważań pomnik rozumiem natomiast jako materialny obiekt, który funkcjonuje aktywnie w publicznej przestrzeni i który komunikuje określone znaczenia zarówno na poziomie swojej wizualności, jak i na poziomie przypisanych mu treści¹. W pracy tej zamierzam wykazać, że pomniki stanowią rodzaj performatywnych obiektów, których sprawczość przejawia się zarówno poprzez ich materialność, wtedy gdy wpływają na kształt przestrzeni publicznej, w której się znajdują, jak i wówczas, gdy stanowią katalizator przemian społecznych i politycznych. Ich aktywność ujawnia się również wówczas, gdy losy monumentów splatają się z losami

¹ Warto zaznaczyć, iż sposób w jaki rozumiem pomnik wynika z przyjętej w pracy perspektywy badawczej. Nie jest więc moim celem stworzenie takiej definicji monumentu, którą można byłoby uniwersalnie stosować we wszystkich badaniach dotyczących pomników. Jego definicja zależy bowiem od tego jaką dziedzinę nauki reprezentują badacze, którzy ją formułują, na co zwrócił już uwagę Witold Molik. W. Molik, *Poznańskie Pomniki w XIX i na początku XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 7-10.

społeczności, które włączają je w nurt historycznych wydarzeń za pomocą towarzyszących ludziom emocji, czy działań o charakterze politycznym. W ten sposób pomniki współtworzą rzeczywistość i nabierają specyficznej mocy sprawczej.

Relacje zachodzące między pomnikami a społecznościami wynikają nie tylko z intencjonalnych treści, będących bezpośrednią przyczyną fundacji monumentów, ale także z przesłania, które tkwi w pomniku niezależnie od intencji jego fundatorów. Pomniki oddziałują więc na ludzi często niezależnie od treści stanowiącej przedmiot upamiętnienia, ale jedynie za pomocą ich materialności. W pracy tej traktuję zatem pomnik szeroko, jako obiekt, który produkuje sensy na wielu różnych płaszczyznach oraz jako podstawowy punkt wyjścia do podejmowanych w pracy rozważań.

Pomnik jest obiektem, który powstaje z konkretnego powodu i z konkretnej przyczyny znika z przestrzeni publicznej. Rozważania dotyczące tych problemów koncentrują się zazwyczaj na kwestiach politycznych. W niniejszej pracy zamierzam jednak zaproponować szersze rozumienie polityki, w którym działania polityczne odnosić się będą nie tylko do rządzących miastami i państwami elit, ale także do wszelkich innych grup społecznych, domagających się pomnikowej reprezentacji w przestrzeni publicznej rozumianej jako polityczne forum. Zwrócę również uwagę na ogniskujący się w pomniku związek między polityką a historią oraz na kwestię tożsamości narodowej, która stanowi ważny element skupiającego się na pomniku politycznego konfliktu. Mniej natomiast interesować mnie będą detale dotyczące politycznego umocowania pomnika, choć i one okażą się przydatne w podejmowanych przez mnie rozważaniach nad politycznością monumentów.

Inna płaszczyzna analizy pomników dotyczy ich materialności. Twierdzę, iż materialna forma, jaką przyjmują pomniki, stanowi niezwykle istotny element ich funkcjonowania w publicznej przestrzeni. Forma pomnika wpływa zarówno na przestrzeń, w której się on znajduje, jak i na ludzi, którzy przebywając w takiej przestrzeni konfrontują się z pomnikiem. Nie tylko zatem sam przedmiot

upamiętnienia, ale także sama jego wizualność powoduje, iż staje się on ważnym aktorem publicznej przestrzeni. Na poziomie wizualnym pomnik komunikuje bowiem wiele znaczeń, które przekraczają jego bezpośrednie, politycznie umocowane przeznaczenie. Uważam ponadto, iż często forma monumentu stanowi wyraz ideologii, która niejednokrotnie staje w sprzeczności z tym, czemu pomnik jest poświęcony. Ideologiczne znaczenie pomnika wypływa zatem nie tylko z jego funkcji politycznej oraz treści, której poświęcone jest upamiętnienie. Ideologia taka zawarta jest bowiem również w samej jego materialności, która odzwierciedla mentalność twórców pomników oraz ich ogólny stosunek do otaczającej ich rzeczywistości.

Kolejną interesującą mnie kwestią jest relacja, jaka zachodzi między monumentami a ludzkimi emocjami. Szczególnie intrygujący wydaje mi się fakt, iż często silne emocje wywoływane są przez czysto materialny obiekt, który sam w sobie jest jedynie rzeczą. Pomniki pełnią zatem często funkcję katalizatora społecznych emocji i stanowią ich nośnik. Emocje wywołane przez pomniki dowodzą, iż monumentom przydaje się dodatkowe wartości, które nie wynikają bezpośrednio ani z ich materialnej formy, ani z ich politycznych funkcji. Stanowią one bardzo ważny czynnik społecznego funkcjonowania pomników, który nierzadko decyduje zarówno o ich ufundowaniu, jaki o ich zniszczeniu. Pomniki, gromadząc wokół siebie ludzi, odpowiadają na ich zapotrzebowanie emocjonalne i umożliwiają im publiczne wyrażanie swoich odczuć.

Zestawienie takich właśnie problemów wydaje się bardzo istotne, bowiem ukazuje pomnik w wielowymiarowym świetle. Staram się nie wyróżniać żadnego spośród podejmowanych tematów, ponieważ wszystkie uważam za równie ważne dla zrozumienia, czym pomnik jest i jak funkcjonuje on w publicznej przestrzeni. Podejmując analizę owych trzech, wymienionych wyżej podstawowych dla niniejszej pracy zagadnień, proponuję odmienne od spotykanych dotąd spojrzenie na zjawisko, jakim jest pomnik.

Analizę wybranych pomników zawęziłam do dwóch miast: Poznania oraz Strasburga. Oba te miasta wydają mi się godne zestawienia ze względu na ich paralelną historię². Począwszy od zwycięstwa Prus w wojnie francusko-pruskiej (1870-1871) oba miasta wchodziły w skład Cesarstwa Niemieckiego, stając się aż do zakończenia I wojny światowej ośrodkami pogranicznymi. Następnie, po 1918-1919 roku weszły one w skład osobnych państw: Francji i Polski, ale już w czasie II wojny światowej ponownie znalazły się w obrębie państwa niemieckiego, stając się częścią III Rzeszy. Po roku 1945 na powrót włączono je w obręb dwóch odrębnych państw, ale tym razem ich wspólna historia rozeszła się na dłużej i miasta te przez ponad czterdzieści lat znajdowały się po przeciwległych stronach zimnowojennej barykady. Sytuacja ta zmieniła się jednak po roku 1989, kiedy Poznań wraz z całą Polską wkroczył w demokratyczną rzeczywistość Europy. Następnym wydarzeniem, które scaliło oba miasta powodując, iż stały się one elementami jednego większego politycznego organizmu była akcesja Polski do Unii Europejskiej. Oba miasta mają charakter prowincjonalny, każde na swój sposób jest także miastem pogranicza, każde też w swej burzliwej historii musiało zmagać się z wyznaczonym przez pogranicze problemem przynależności narodowej oraz narodowej tożsamości.

Zestawienie Strasburga i Poznania w perspektywie znajdujących się w ich przestrzeni pomników wydaje mi się zatem niezwykle ciekawe. Właśnie w pomnikach bowiem często ogniskują się problemy, które scalają przeszłość z przyszłością, wytwarzając nową jakość. Historia, która immanentnie wpisana jest

² Na temat historii Strasburga i Poznania zob. m.in.: *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours. Strasbourg de 1815 à nos jours XIXe et XXe siècles*, tome I – IV, red. G. Livet, F. Rapp, Ed. des Dernières Nouvelles de Strasbourg, Strasbourg 1982; M.-Ch. Périllon, *Histoire de la ville de Strasbourg*, Éditions Horvath, Roanne 1980; B. Jordan, *Histoire de Strasbourg*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris 2006. *Dzieje Poznania do roku 1793*, cz. 1 i 2, red. J. Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1988 oraz *Dzieje Poznania w latach 1793-1945*, cz. 1 i 2, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 1994 i 1998, a także P. Maluśkiewicz, L. Szurkowski, *Poznań*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2000.

w obiekt o takim charakterze, łączy się tu z teraźniejszością i przyszłością, które stanowią podstawę powołania go do życia oraz świadectwo sposobu myślenia zarówno o przeszłości, jak i o przyszłości tych, którzy decydują o jego wzniesieniu. Ponadto porównanie monumentów Strasburga i Poznania pozwala zauważyć, że podobne wydarzenia z historii politycznej miast reprezentowane są za ich pomocą zupełnie inaczej oraz umożliwia dostrzeżenie zbieżnych punktów, a także prześledzenie wyłaniających się z pomników wizji rzeczywistości, często niezależnie od ich politycznego kontekstu.

Chronologia tej pracy zasadniczo dotyczy XIX i XX wieku. Jednakże szczegółowo zajmuję się pomnikami obu miast począwszy od wojny francusko-pruskiej, a skończywszy na czasach współczesnych. Cały wiek XIX traktuję zatem jako istotny kontekst dla owej pracy. Już w jego początku zarysowują się bowiem ważne dla wznoszonych później pomników tendencje, ujawniające się w narastającym w przeciągu całego tego okresu, zjawisku „statuomanii”. Właściwym punktem wyjścia dla analizowanych przeze mnie przykładów pomników jest jednak wojna francusko-pruska, która włącza Poznań i Strasburg we wspólną przestrzeń Cesarstwa Niemieckiego. Pojawiające się w pracy przykłady pomników strasburskich sprzed tego wydarzenia stanowią więc jedynie kontekstualne odniesienie dla analizowanych problemów. W Poznaniu odniesienie takie pojawia się natomiast jedynie w przypadku wzniesionego w 1859 roku pomnika Adama Mickiewicza, a to dlatego, że był on pierwszym i jedynym monumentem, który znajdował się wtedy w przestrzeni miejskiej Poznania³. Następnym, który pojawił się w tym mieście był już natomiast niemiecki pomnik nachodzkiego lwa, odsłonięty właśnie w 1870 roku, a więc w roku rozpoczęcia francusko-pruskiej wojny⁴. Wyznaczający z drugiej strony ramy czasowe wiek XX rozumiem natomiast szeroko. Przywołuję zatem szereg przykładów, które datują się jeszcze na pierwszą dekadę XXI wieku. Zdecydowałam się natomiast na nakreślenie owych ramach czasowych w sposób, który nie wyszczególnia XXI wieku, dlatego

³ W. Molik, *Poznańskie pomniki...*, s. 12-13.

⁴ Tamże, s. 15.

że uznałam, iż takie wyszczególnienie sugerować mogłoby, że pomniki, które powstały w początku tego wieku wyznaczają tendencje, które kontynuowane być mogą w późniejszych jego latach. Taką sugestią uważam natomiast za nieuprawnioną. Stając dopiero na progu XXI wieku trudno bowiem z całą pewnością powiedzieć, jak wyglądać będą pomniki w następnych jego latach i czy te, które powstają teraz stanowią jedynie echo XX-wiecznych monumentów, czy może stanowią zapowiedź tendencji, które będą rozwijane w późniejszym czasie.

* * *

Prezentowana praca ma charakter interdyscyplinarny, wymaga zatem sięgnięcia po metodologię wywodzącą się z różnych dziedzin humanistyki. Najogólniej rzecz biorąc praca sytuuje się w nurcie badań kulturowych. Za szczególnie inspirujące uznaję natomiast: teoretyczne ujęcia dotyczące badania rzeczy, stanowiące główny wątek zwrotu ku materialności, studia genderowe, studia postkolonialne, studia nad pamięcią, studia antropologiczne nad przestrzenią miejską oraz badania emocji i afektów. Ponadto inspirujące okazały się dla mnie koncepcje odnoszące się do teorii polityki jako przestrzeni konfliktu, teorii narodu, jako politycznej wspólnoty wyobrażonej oraz teorii tradycji jako wytwarzanej praktyki.

W pracy tej korzystam zatem z szeregu przyswojonych przez mnie teorii na zasadzie kolażu. Nie odnoszę się bowiem do żadnej z nich jako niezmiennej „instrukcji”. Wykorzystywane przeze mnie ujęcia teoretyczne weryfikowane są bowiem przez badanie konkretnych przypadków – pomników. Teorie są więc dla mnie bardziej wskazówkami, niż ścisłymi wytycznymi. Wszystkie je uważam jednak za inspirujące. Proponują one bowiem takie spojrzenie na badaną tematykę, które wzbogaca sposób rozumienia poszczególnych analizowanych przeze mnie problemów. Staram się jednak, by z przywoływanych koncepcji, dogłębnej analizy przypadków oraz proponowanych przeze mnie interpretacji wyłaniała się czasem nowa jakość, która pogłębi zrozumienie poddanych rozważaniom kwestii.

Proponowane w pracy zestawienie pomników Poznania i Strasburga sytuuje również niniejsze rozważania w nurcie komparatystyki historycznej. Badań takich nie uznaję jednak za metodę, ale jedynie za badawczą praktykę⁵. W praktyce tej dostrzegam natomiast bardzo duży potencjał. Komparatystyka umożliwia bowiem prześledzenie podobieństw i różnic, które wyłaniają się ze studium przypadków. W ten sposób, niejednokrotnie w sposób zaskakujący, możliwe do dostrzeżenia stają się te ich cechy, które okazują się uniwersalne dla całego analizowanego zjawiska oraz te, które ograniczone są przez wąski kontekst, w którym ulokowany jest dany przypadek. Powtórzę więc zatem za Ewą Domańską, korzystając z jej stwierdzenia, iż: „w perspektywie tej [komparatystycznej – M.P.] interesuje mnie zarówno jej interwencyjny charakter i krytyczne ostrze, jak i jej potencjał integrujący”⁶. Ponadto, w związku z tym, że pomnik stanowi obiekt skupiający na sobie tak różnorakie problemy i często stanowi barometr sytuacji politycznej oraz społecznej powoduje, iż właśnie dzięki porównaniu pomników powiedzieć można wiele na temat obu miast i ich społeczności.

Dobór tematyki, teorie do których się odwołuję oraz towarzysząca mi perspektywa badawcza lokuje mnie ponadto w łonie nietradycyjnych badań nad przeszłością. Dystansuję się zatem od pozytywistycznego spojrzenia na przeszłość, które koncentruje się na opisie minionych wydarzeń oraz opisie niemal nigdy niekończącej się listy faktów⁷. Pomimo to staram się jednak hołdować właściwej profesjonalnemu badaniu zasadzie dążenia do obiektywizmu. Jestem jednak świadoma tego, że sposób w jaki myślę o świecie i postrzegam otaczającą mnie rzeczywistość wpływa zarówno na wybór tematyki rozważań, wybór zastosowanych teorii oraz prowadzoną przez mnie analizę przypadków. Swój stosunek do przedmiotu badań staram się jednak ujawniać bardzo rzadko, a dzieje się tak wtedy, gdy odnosząc się do wybranych pomników, czy tematów

⁵Por.: A. F. Kola, *Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu*, „Teksty drugie”, 2008, nr 1-2, s. 56-57.

⁶ E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty drugie”, 2010, nr 1-2, s. 52.

⁷ Por.: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 19.

pomnikowych przedstawień posługuję się sformułowaniem sugerującym moją preferencję (używając na przykład zwrotów typu „niestety” czy „na szczęście”). Fakt, iż niekiedy stosuję takie wyrażenia nie wydaje mi się jednak godzić w naukowe podejście do tematu.

* * *

Podstawowym materiałem badawczym wykorzystywanym w pracy są pomniki, zarówno te, którym sama miałam okazję się przyjrzeć⁸, jak i te, których fotografie obecne są na pocztówkach, w albumach, w literaturze omawiającej pomniki czy na stronach internetowych. Przy czym w przypadku pomników, które już nie istnieją starałam się zebrać jak najwięcej przedstawiających je fotografii czy rycin tak, by możliwie najlepiej oddać ich kształt oraz przestrzenne usytuowanie. Ponadto sporządzone na potrzeby niniejszej pracy opisy monumentów nie są opisami typowymi dla historii sztuki (choć tradycyjnie rzeźba pomnikowa przynależy do tej dziedziny nauki), nie badam bowiem pomników w perspektywie ich wartości artystycznej, ale ich forma ważna jest dla mnie o tyle, o ile stanowi wyraz kultury i mentalności czasów, które je wytworzyły. W trakcie prowadzonych badań korzystałam także z artykułów, które pojawiały się w prasie przy okazji wznoszenia, czy niszczenia pomników, a czasem także filmów, które zarejestrowały takie momenty.

Spotykane w literaturze prace przybliżające tematykę strasburskich i poznańskich pomników koncentrują się zazwyczaj na opisie historii ich powstania, historii ich recepcji, ich walorów artystycznych oraz na uwagach o ich doniosłej roli w formowaniu patriotyzmu. Przedłożona tu propozycja zakłada szersze i bardziej całościowe spojrzenie na pomniki. Dla zrozumienia zjawiska jakim jest monument

⁸ Moje obserwacje miały wtedy charakter badań terenowych, które polegały na dokładnej analizie ich strony materialnej. Niewiele jest bowiem fotografii, ukazujących tył pomników, ich boki czy dolne części cokołów. Zazwyczaj przedstawiają one monumenty raczej od strony reprezentacyjnej. Nie uwzględniają więc tego, co uważane jest powszechnie za mało istotne, a niejednokrotnie istotne okazało się w kontekście niniejszej pracy.

konieczna okazała się zatem nie tylko analiza literatury dotyczącej Poznania i Strasburga, ale także szeregu opracowań, które poświęcone są pomnikom w ogóle.

Do najważniejszych z nich niewątpliwie należą prace Maurice'a Agulhona, a przede wszystkim przywoływany powszechnie wśród badaczy zajmujących się pomnikami artykuł pt.: „La 'statuomanie' et l'histoire” opublikowany w 1978 roku na łamach „Ethnologie française”⁹, w którym analizuje on problem francuskiej XIX-wiecznej manii stawiania pomników w kontekście polityki, historii oraz ideologii. Do innych ważnych prac dotyczących tej tematyki zaliczyć trzeba także pracę Daniela J. Shermana¹⁰, który z kolei analizuje pomniki francuskie doby dwudziestolecia międzywojennego oraz poświęcone także tej tematyce prace Annette Becker¹¹ czy June Hargrove¹². Do bardzo istotnych monografii poświęconych z kolei głównie niemieckim pomnikom zaliczyć należy niewątpliwie pracę Rudyego Koshara pt.: „From Monuments to Traces...”¹³. Ważnym głosem w dyskusji dotyczącej relacji między polityką a pomnikami XIX i XX wieku jest także książka Sergiusza Michalskiego pt.: „Public Monuments...”¹⁴. Do tytułów, które podejmują ową problematykę, poszerzając ją także istotnie o rozważania nad pamięcią fundamentalne są prace Jamesa Younga, a przede wszystkim „The Texture of Memory...”¹⁵. Do istotnych tytułów zaliczyć można również pracę Simona Texiera „Les architectes de la mémoire”¹⁶.

Tematyce tej poświęconych jest również szereg artykułów, które znajdują się zazwyczaj w pracach zbiorowych dotyczących problemu upamiętnienia oraz

⁹ M. Agulhon, *La 'statuomanie' et l'histoire*, „Ethnologie française”, 1978, nr 8.

¹⁰ D. J. Sherman, *The Construction of Memory in Interwar France*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

¹¹ A. Becker, *Les Monuments aux Morts. Memoire de la Grand Guerre*, Éditions Errance, Paris 1988.

¹² J. Hargrove, *Qui vive? France! War Monuments from the Defense to the Revanche*, [w:] *Nationalism and French Visual Culture. 1870-1914*, red. J. Hargrove, N. McWilliam, Yale University Press, London – Washington 2005.

¹³ R. Koshar, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2000.

¹⁴ S. Michalski, *Public Monuments. Art In Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998.

¹⁵ J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993. Zob. także: J. Young, *At Memory's Edge*, Yale University Press, New Haven – London 2000.

¹⁶ S. Texier, *Les architectes de la mémoire*, Les Éditions du Huitième Jour, Paris 2007.

sztuki publicznej. Do najcenniejszych z nich zaliczają się następujące zbiory: „Les Lieux de mémoire”¹⁷, „La mémoire des français...”¹⁸, „Acts of Memory...”¹⁹, „Commemorations. The Politics of National Identity”²⁰, „The Politics of War Memory and Commemoration”²¹, „Critical Issues in Public Art...”²² czy „Art and the Public Sphere”²³.

Na gruncie polskim prac, które dotyczą pomników jest niewiele, a takich, które podejmują pogłębioną refleksję nad monumentami, jeszcze mniej. Najwięcej jest tu natomiast pozycji gloryfikujących monumenty. Jednakże do ciekawych wyjątków zaliczyć można pracę Ireny Grzesiuk-Olszewskiej pt.: „Polska rzeźba pomnikowa...”²⁴ prezentującą obszerne i wartościowe wprowadzenie do tematu polskich monumentów, które poprzedza ich katalog oraz prace, w których obok analiz poświęconych innym kwestiom pojawiają się także analizy dotyczące pomników, jak ma to miejsce w przypadku książki Lecha Nijakowskiego pt.: „Domeny symboliczne...”²⁵, prac Roberta Traby²⁶, Marcina Kuli²⁷ czy Aleksandra Wallisa²⁸.

¹⁷ *Les lieux de memoire*, t. 1, red. P. Nora, Gallimard, Paris 1984 oraz pozostałe tomy (t. 2: 1986 oraz t. 3: 1992).

¹⁸ *La mémoire des français. Quarante ans de commémorations de la seconde guerre mondiale*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986.

¹⁹ *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover – London 1999.

²⁰ *Commemorations. The Politics of National Identity*, red. J. R. Gillis, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1994.

²¹ *The Politics of War Memory and Commemoration*, red. T.G. Asphlant, G. Dawson, M. Roper, Routledge, London – New York 2000.

²² *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*, H.F. Senie, S. Webster, Smithsonian Institution Press, Washington – London 1998.

²³ *Art and the Public Sphere*, red. W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago – London 1990.

²⁴ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1995.

²⁵ L. M. Nijakowski, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.

²⁶ Zob. m.in.: R. Traba, *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Wydawnictwo PTPN oraz PAN ISP, Poznań – Warszawa 2005; R. Traba, *Historia. Przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.

²⁷ Zob. m.in.: M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002; M. Kula, *Religiopodobny komunizm, Nomos*, Kraków 2003.

²⁸ A. Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Prace, które poświęcone są analizie pomników oraz związanych z nimi emocji są niezwykle rzadkie. W sposób kompleksowy tematem tym zajmuje się jedynie Erika Doss, której książka pt.: „Memorial Mania...”²⁹ w całości poświęcona jest analizie poszczególnych emocji w kontekście konkretnych, amerykańskich monumentów. Inną pracą, która zwraca uwagę na ów problem jest także książka Jaya Wintera pt.: „Sites of Memory, Sites of Mourning...”³⁰. Nie spotkałam się natomiast z kompleksowymi analizami sposobu oddziaływania pomników przez pryzmat ich materialności. O kwestii tej wspomina wprawdzie wielu badaczy pomników, czynią to jednak przy okazji innych analiz, nie zagłębiając się w ów problem i nie poświęcając mu wiele miejsca.

Literatura dotycząca pomników w analizowanych przeze mnie miastach jest niezwykle skromna. Brak tu krytycznych opracowań, a monografie, które dotyczą tego tematu poświęcone są jedynie historycznemu opisowi pomników³¹. Ponadto o poszczególnych monumentach wspomina się także w opracowaniach dotyczących zabytków obu miast, czy ich historii. I tak informacje o pomnikach strasburskich znaleźć można przede wszystkim w następujących pracach: „Les statues de Strasbourg”³², „Strasbourg. Panorama monumental et architectural...”³³, „Connaître Strasbourg...”³⁴, czy „Strasbourg insolite et secret...”³⁵. Wśród prac dotyczących pomników Poznania wyliczyć należy przede wszystkim tematyczny tom „Kroniki Miasta Poznania” pt.: „Pomniki”³⁶, który zawiera szereg

²⁹ E. Doss, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2010.

³⁰ J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Culture History*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

³¹ Przez prace niekrytyczne rozumiem takie pozycje, które są opisujące, ale nie analityczne.

³² S. Dufour, *Les statues de Strasbourg*, Coprur, Strasbourg 1992.

³³ G. Foessel, J.-P. Klein, J.-D. Ludmanu, J.-L. Faure, *Strasbourg. Panorama monumental et architectural des origines à 1914*, Contades – le temps des cités, Strasbourg 1984.

³⁴ R. Recht, J.-P. Klein, G. Foessel, *Connaître Strasbourg: cathédrale, musées, églises, monuments, palais et maisons, places et rues*, Éditions Alsatia, Colmar 1976.

³⁵ L. Maechel, Th. Rieger [en collaboration avec L. Daul, R. Matzen], *Strasbourg insolite et secret. Deus mille de métamorphoses*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris 1999. Zob. także: D. Betzinger, *Retour à Strasbourg. Les mêmes lieux photographiés d'un siècle à l'autre*, Les Beaux Jours, Paris 2007.

³⁶ „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2. Niektóre, spośród zamieszczonych tu artykułów są owocem sesji naukowej poświęconej pomnikom, która odbyła się z inicjatywy Witolda Molika oraz Rudolfa Jaworskiego w 2000 roku w Kilonii. Materiały z owej sesji opublikowane zostały

artykułów poświęconych analizie poszczególnych poznańskich monumentów, pracę pt.: „Pomniki Poznania”³⁷, czy pracę doktorską Ligii Wilkowej poświęconą poznańskim pomnikom XIX wieku³⁸. Informacje na temat poznańskich pomników wyczytać można także między innymi w takich pracach jak: „Architektura i budownictwo w Poznaniu 1790-1880”³⁹, „Architektura Poznania w latach 1890-1918”⁴⁰ czy „Architektura i urbanistyka Poznania XX wieku”⁴¹. Ponadto w odniesieniu do pomników poznańskich opublikowanych zostało szereg niewielkich opracowań, które wydawane były przy okazji wznoszenia monumentów lub towarzyszących im rocznic⁴².

Widoczna jest także wyraźna dysproporcja między liczbą opracowań odnoszących się do monumentów Poznania i Strasburga. W odniesieniu do strasburskich pomników, nie powstawały bowiem prace omawiające owe pomniki osobno, jak to miało miejsce w przypadku Poznania. Ponadto w literaturze poświęconej zabytkom oraz architekturze Strasburga pomnikom poświęca się mniej miejsca niż w przypadku podobnych prac odnoszących się do Poznania. Nie istnieje także żadna porównawcza praca zestawiająca pomniki Poznania i Strasburga. Prac porównawczych zestawiających pomniki, które znajdują się w

także w: *Denkmäler in Kiel und Posen. Parallelen und Kontraste*, red. R. Jaworski, W. Molik, Ludwig, Kiel 2002.

³⁷ E. Goliński, *Pomniki Poznania*, Quadra, Poznań 2001.

³⁸ L. Wilkowa, *Rzeźba w Wielkopolsce w XIX wieku. Od romantyzmu do secesji*, Poznań 1984. [maszynopis dostępny w BG UAM].

³⁹ Z. Ostrowska – Kęłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790-1889*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Wydawnictwo PTPN, Warszawa – Poznań 1982.

⁴⁰ J. Skuratowicz, *Architektura Poznania w latach 1890-1918*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991.

⁴¹ *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. T. Jakimowicz, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2005. A także: *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, red. R. Jaworski, W. Molik, Instytut Historii UAM, Poznań 1999; M. Warkoczewska, *Poznań na starej fotografii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967; *Atlas architektury Poznania*, red. J. Pazder, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2008.

⁴² Zob. m.in.: H. Kondziela, M. Olszewski, *Pomnik Tadeusza Kościuszki w Poznaniu*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „PRASA”, Poznań 1967; *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, red. M. Olszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1983; *Pomnik Powstańców Wielkopolskich 1918-1919 w Poznaniu*, red. W. Jakóbczyk, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965; *Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Symbol pamięci i sprzeciwu*, red. E. R. Debortowa, M. Lenartowski, Komisja Zakładowa NSZZ „Solidarność”, Poznań 1996.

różnych miastach jest zresztą bardzo niewiele. Porównania takie pojawiają się natomiast przy okazji całościowych opracowań dotyczących pomników wybranego kraju, na przykład takich, jak wspomniana już wyżej „Polska rzeźba pomnikowa...”⁴³ Ireny Grzesiuk Olszewskiej czy „Les Architectes de mémoire” Simona Texiera⁴⁴. Najwięcej opracowań dotyczących francuskich i polskich pomników poświęconych jest stolicom obu państw. I tak, Paryż doczekał się licznych publikacji na temat paryskich monumentów, takich jak m.in.: „Art ou politique?...”⁴⁵, „Le Nouveau Guide des statues de Paris”⁴⁶ czy „Statues of Paris”⁴⁷. W przypadku Warszawy są to natomiast między innymi: „Warszawska rzeźba pomnikowa”⁴⁸, „Pomniki Warszawy”⁴⁹ czy „Warszawskie pomniki”⁵⁰.

Podsumowując muszę stwierdzić, iż opracowań na temat pomników jest w literaturze niewiele, a takie, które starają się traktować monumenty w kontekście krytycznych rozważań spotykane są rzadko. W odniesieniu do pomników Poznania i Strasburga nie istnieją prace, które monumenty te poddają wielowymiarowym analizom, a te które istnieją skupiają się przede wszystkim na opisie ich historii oraz wartości artystycznej, przy czym prac takich więcej jest w odniesieniu do pomników poznańskich.

* * *

Niniejsza praca składa się z trzech podstawowych części, które podzielone są z kolei na mniejsze rozdziały. Część pierwsza dotyczy materialności, następna poświęcona jest polityce, ostatnia natomiast emocjom. W pierwszej części przedstawiam kwestie podstawowe, związane z formą analizowanych obiektów

⁴³ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa...*

⁴⁴ S. Texier, *Les architectes...*

⁴⁵ *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*, red. G. Brese-Bauties, X. Dectot, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 1999.

⁴⁶ P. Kjellberg, *Le Nouveau Guide des statues de Paris*, La Bibliotheque des Arts, Paris 1988.

⁴⁷ J. Hargrove, *Statues of Paris. An Open -Air Pantheon. The History of Statues to Great Men*, Vandome Press, New York – Paris 1990.

⁴⁸ I. Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2003.

⁴⁹ T. Sobieraj, *Pomniki Warszawy*, Sport i Turystyka, Warszawa 1985.

⁵⁰ W. Głębocki, *Warszawskie pomniki*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1990.

oraz ich usytuowaniem, zatem taką ich sferą, z którą obserwator ma do czynienia w pierwszej kolejności. Niepotrzebna jest tu znajomość historii obu miast, ani politycznych okoliczności, które wpłynęły na powstanie pomników. Druga część przybliży wszystkie te kwestie, które wiążą analizowane monumenty z kontekstem politycznym. Zajmuję się więc tutaj tym, co stanowi treść upamiętnienia, co dostrzegalne jest wtedy, gdy obserwator pomnika wykona dodatkową pracę wynikającą z chęci zapoznania się z przesłaniem zawartym w monumencie. Interesują mnie także okoliczności i powody, które decydują o powstaniu i niszczeniu pomników. Ostatnia część poświęcona jest natomiast emocjom, które często wypływają z politycznych pobudek. Wcześniejsze zapoznanie się zarówno z kontekstem historycznym, jak i z historią samych pomników, pozwala zrozumieć skąd biorą się zarówno pozytywne, jak i negatywne emocje w stosunku do monumentów.

Pierwsza część pracy podzielona jest na pięć rozdziałów. W pierwszym z nich analizuję kontekst przestrzenny pomników, sposób, w jaki wpływa on na ich odbiór, jak i to, jak same monumenty oddziałują na przestrzeń, w której się znajdują. Kolejny rozdział poświęcony jest ujęciu pomników jako rzeczy. Analizuję tu relację, jaka wytwarza się w momencie konfrontacji człowieka z danym pomnikiem, a która zdeterminowana jest jego materialnością i wskazuję na, zazwyczaj lekceważoną, jego aktywną rolę jako elementu publicznej przestrzeni. W kolejnym rozdziale przyglądam się już konkretnie formie pomnika i jego przestrzenności zastanawiając się, jakiego rodzaju ideologiczny komunikat płynie z jego formalnej struktury, niezależnie od politycznego przesłania. Kolejne dwa podrozdziały poświęcone są już analizie dwóch konkretnych problemów: sposobowi ukazywania kobiet i mężczyzn za pomocą pomników oraz wykorzystywaniu natury. Rozważania te pozwalają na skonkretyzowanie wcześniej zaprezentowanych w tej części podejść badawczych.

Druga część pracy podzielona jest na dwa rozdziały. W pierwszym z nich zajmuję się pomnikiem jako narzędziem polityki historycznej. Prezentuję sposób, w jaki rozumiem politykę oraz politykę historyczną oraz staram się wykazać, jaką

rolę pełnią pomniki w owych politycznych zmaganiach. Przybliżam też historię politycznego wykorzystywania pomników w XIX i XX wieku na terenie Francji i Polski oraz, gdy to konieczne, również Niemiec. W kolejnym rozdziale zastanawiam się nad tym, jaka wizja państwa i narodu ujawnia się za pomocą prezentowanych w obu miastach pomników oraz jaka wizja tożsamości narodowej wyłania się zarówno z samych pomników, jak i toczonych o nie batalii.

W ostatniej części pracy podejmuję rozważania nad relacją, jaka występuje między pomnikami a emocjami. W pierwszym rozdziale rozważam teoretyczne kwestie związane z emocjonalnym potencjałem pomników. Następnie, w drugim rozdziale, podejmuję analizę emocji negatywnych, takich jak żal, cierpienie, smutek, nienawiść, gniew, które wzbudzone są przez pomniki, które są za ich pomocą rozładowywane oraz które zapisane są w ich materii. Trzeci rozdział poświęcony jest natomiast emocjom pozytywnym: radości, wzruszeniu, zachwytowi czy wdzięczności, które uruchamiane są dzięki pomnikom oraz towarzyszącym im rytuałom i które powodują, iż obiekty takie stają się w pewnych okolicznościach obiektami, którym oddaje się fetyszystyczną cześć. W ostatnim rozdziale pracy podejmuję refleksję nad tym, w jaki sposób pomniki umożliwiają spontaniczne, publiczne przeżywanie emocji poprzez dodawanie do nich szeregu przedmiotów oraz w jaki sposób stają się one nośnikami emocji wtedy, gdy pojawiają się na nich napisy lub gdy są ubierane.

MATERIALNOŚĆ

W części tej zamierzam przyrzeć się podstawowym zagadnieniom dotyczącym zjawiska, jakim jest pomnik. Perspektywa, która towarzyszyć mi będzie w tym wypadku zasadza się przede wszystkim na materialności pomników i na komunikacie wizualnym płynącym z ich formy, często ponad społeczno-politycznym kontekstem. Dla zrozumienia czym pomnik jest, taki kontekst jest niewątpliwie ważny, często decyduje bowiem o jego kształcie oraz usytuowaniu i zazwyczaj wyznacza horyzont badań nad pomnikami. Stanowi on jednak tylko jeden z elementów, które opisują istotę monumentu. Jego oddziaływanie nie zasadza się bowiem jedynie na intencjach tych, którzy pomnik fundują, ale także na płaszczyźnie jego wizualności. Porównanie pomników Strasburga i Poznania pozwala poddać analizie monumenty funkcjonujące w różnych społeczno-politycznych i przestrzennych kontekstach, choć w obrębie kultury działającej w oparciu o podobne kody. Zestawienie pomników znajdujących się w obu tych miastach daje więc doskonałą możliwość podjęcia refleksji nad ich materialnością i sposobem, w jaki ona oddziałuje oraz pozwala zwrócić uwagę na to, co w materialnych przedstawieniach pomnikowych jest uniwersalne. W pierwszych trzech podrozdziałach skoncentrowałam się na zagadnieniach teoretycznych, popierając je jednak licznymi przykładami. Kolejne dwa rozdziały dotyczą natomiast konkretnych zagadnień, za których pomocą analizuję znaczenie wizualnych komponentów monumentów. Dotyczą one sposobu przedstawiania kobiet i mężczyzn oraz przedstawień natury.

Wokół pomnika

Pomniki znajdują się w kontekście przestrzennym, zatem analiza przestrzeni konieczna jest dla zrozumienia sposobu funkcjonowania monumentów. Przestrzenne postrzeganie świata, jak zauważa Edward Soja, jest ponadto obok temporalnego oraz społecznego, jednym z kluczowych elementów wyznaczających

horyzont ludzkiego działania⁵¹. Perspektywa taka rozszerza sposób postrzegania otaczającego nas świata, umożliwiając wyjście poza historyczno-społeczny paradygmat opisu wydarzeń i przyznaje w nim przestrzeni równoprawne miejsce. Przestrzeń, w której znajduje się człowiek jest bowiem silnym elementem, który tworzy kontekst jego funkcjonowania i nierzadko determinuje jego konkretne działania. Zrozumienie sposobu funkcjonowania pomników w dziejach społeczeństw, które je tworzą, powinno więc być poparte analizą przestrzeni, w której się znajdują.

Już samo umieszczenie pomnika w przestrzeni publicznej powoduje określone konsekwencje. Otaczająca go przestrzeń może zmienić z jego powodu swoje dotychczasowe przeznaczenie, bądź znaczenie, może też jednak zmienić znaczenie samego pomnika. Przestrzeń jest więc kluczowa dla sposobu, w jaki odbieramy pomnik. Ponadto często decyduje ona o tym, jak reagujemy na pomnik wtedy, gdy nie wiemy jeszcze, co upamiętnia, gdy nie znamy jego historii. Forma monumentu, jak i przestrzeń, w której się znajduje określa więc często pierwszy kontakt, w jaki wchodzi z nim osoba, która nań napotyka. Sam pomnik – poprzez materialną formę, którą przybiera, odbierany jest w sposób przestrzenny. Może być duży, bądź niewielki, umożliwiający wejście weń, bądź niedostępny. Przestrzeń staje się ponadto często narzędziem manipulacji, dzięki któremu wpłynąć można na znaczenie pomnika, czy sposób jego odbioru.

Zagadnienie przestrzeni oraz, równie ważne, zagadnienie miejsca jest szeroko rozwijane przez badaczy różnych dziedzin nauki. Dla niniejszych dociekań ważne będzie jednak spojrzenie na te kwestie jedynie przez pryzmat podejmowanych w pracy rozważań. Przestrzeń rozumiana może być zatem jako narzędzie społecznych czy klasowych podziałów, utrzymujące dany porządek społeczny. Taka interpretacja kategorii przestrzeni została nakreślona przez Henri Lefebvre'a⁵², a kontynuowana choćby przez Doreen Massey⁵³ z uwzględnieniem

⁵¹ E. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden 2009, s. 2-3. Por. także: U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

⁵² Por.: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge 1998.

perspektywy feministycznej. Edward Soja, reprezentujący postmodernistyczny nurt geografii humanistycznej, będący również kontynuatorem myśli Henri Lefebvre'a, zwrócił ponadto uwagę na fakt, iż przestrzeń jest przestrzenią wyobrażoną, konstytuowaną poprzez nieustannie zmieniający się sposób jej percepcji oraz jej doświadczania⁵⁴. Yi-Fu Tuan zwraca z kolei uwagę na abstrakcyjny wymiar przestrzeni. „'Przeźren' jest bardziej abstrakcyjna niż 'miejsce'. To, co na początku jest przestrzenią staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości”⁵⁵. W kategoriach praktycznych przestrzeń może być jednak również rozumiana szerzej – jako obszar wymagający poruszania się, przemierzania go, który może składać się z szeregu znanych nam miejsc. Jak zauważył Michel de Certeau: „Przeźren jest praktykowanym miejscem. Podobnie ulica, skrupulatnie wytyczona na planie, zostaje przekształcona w przeźren dzięki tym, którzy po niej chodzą”⁵⁶. Dla Michela de Certeau tym, co urzeczywistnia przeźren jest chodzenie. Praktyki ruchu „uprzeźrenniają” jego zdaniem miasto⁵⁷, choć jednocześnie są one nieuchwytnie – pozostają bowiem jedynie ślady takiej aktywności. Dla de Certeau chodzenie jest formą wypowiedzi – jest dla miejskiej przeźreni tym, czym mowa jest dla języka. Tym, co ogranicza owo wypowiedzanie jest przeźrenny układ miejsc, które organizują miejskie przechadzki, stwarzają układ odniesień oraz stabilizują przeźren. Michel de Certeau zwraca uwagę na to, że nasze codzienne życie zorganizowane jest wokół przeźrennych praktyk. Bez aktywności i praktykowania przeźren nie istnieje. Mieszkańcy miast wyznaczają trajektorie ruchu i urzeczywistniają miejskie ulice i miejską architekturę⁵⁸. W świetle powyższych teorii pomniki stanowią mogą dla

⁵³ Por.: D. Massey, *Space, place, and gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

⁵⁴ E. Soja, *Thirdspace...*, s. 5-12.

⁵⁵ Yi-Fu Tuan, *Przeźren i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 16.

⁵⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117.

⁵⁷ Tamże, s. 98.

⁵⁸ Taki sposób „praktykowania” miasta przywodzi też na myśl Benjaminowskiego *flâneura* błąkającego się po mieście często bez celu, odkrywającego jego labiryntową strukturę, ale też „czytającego” miasto, traktującego jego przeźren jak lekturę czy odnoszącego się do jego struktury krytycznie. A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przeźreni*, [w:] *Przeźren, filozofia i architektura. Osiem*

mieszkańców miast punkty odniesienia wyznaczające ich trajektorie ruchu. Mogą stanowić też granicę podziału przestrzeni miejskiej określając jej przynależność do poszczególnych grup społecznych. Dzieje się tak nie tylko w przypadku reprezentacyjnych miejsc, takich jak place, ale również i dzielnic, które oznaczone za pomocą danego pomnika mogą być kojarzone z wartościami, które są przez niego reprezentowane. Mogą przyczyniać się zatem do podziału przestrzeni skutkującej zawłaszczaniem wybranych miejsc przez poszczególne grupy interesów. Za pomocą tego, co upamiętniają mogą naznaczać ponadto miejsca treściami, które przyczyniają się do wytworzenia wyobrażenia o danej przestrzeni również w sensie symbolicznym. Współtworzą wtedy przestrzeń wyobrażoną, która zależna jest od sposobu, w jaki ludzie odczytują przesłanie zawarte w pomniku.

Miejsce traktować można natomiast jako szczególny przypadek przestrzeni – sposób jego odbioru i jego rozumienie nieustannie konstytuowane jest przez ludzi z nim związanych⁵⁹. Miejsce odgrywa istotną rolę w kształtowaniu lokalnej tożsamości tych, którzy przybywają właśnie do danego miejsca. Tożsamość ta jest jednak płynna i nadawana w procesie powstawania politycznego i społecznego dyskursu dotyczącego danego miejsca oraz jest utrwalana za pomocą znaczeń, jakie przypisywane są obiektom, które się w nim znajdują⁶⁰. Pomniki odgrywają tu szczególną rolę. Naznaczają bowiem wyraźnie dane miejsce. Jednak niejednokrotnie znaczenie (np. przedmiot upamiętnienia), które leży u podstaw ufundowania pomnika odbiegać może od znaczenia, które jest mu nadawane przez

rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 115-134. Por. także: H. Paetzold, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko [w:] Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999. Charakterystyczne dla XIX wieku przechadzanie się mieszkańców po mieście niewątpliwie umożliwiała taką formę zgłębiania przestrzeni miasta. Aktywność mieszkańców miasta charakteryzowała się bowiem koniecznością spacerowania po mieście. Warto zauważyć ponadto, że wykorzystane przez Benjamina pojęcie *flâneura* zapożyczony zostało przez niego od Charlesa Baudelaire'a.

⁵⁹ *Key Thinkers in Place and Space*, red. P. Hubbard, R. Kitchin, G. Valentine, Sage Publications, London 2004, s. 5.

⁶⁰ Na ten temat zob.: W. J.V. Neill, *Urban Planning and Cultural Identity*, Routledge – London – New York 2004, s. 1-16.

ludzi odwiedzających miejsce, w którym taki pomnik się znajduje. Często bowiem wypełniają je oni nowymi treściami. Przykład pomnika Armii „Poznań” pokazuje jak miejsce, które powstało, by uczcić pamięć poznańskiej Armii walczącej z nazistami w 1939 roku, zaczęło być traktowane także jako miejsce spotkań deskorolkarzy, wykorzystujących pomnik do doskonalenia swych umiejętności⁶¹. Praktyka życia codziennego, która, zgodnie z tym, co twierdzi Michel de Certeau, konieczna jest do urzeczywistnienia danego miejsca, wytwarza zatem nową przestrzeń znaczeniową monumentu.

Ponadto tym, co czyni miejsce istotnym elementem budowania tożsamości jest możliwość jego doświadczania, które jak zauważa Yi-Fu Tuan, odbywa się za pomocą wszystkich dostępnych człowiekowi zmysłów⁶². Fakt ten umożliwia powstanie emocjonalnego związku z danym miejscem i dzięki osobistemu wymiarowi doświadczenia umożliwia identyfikację z nim, bądź wzbudza niechęć. Sposób, w jaki doświadczane jest poszczególne miejsce, związany jest również, jak zauważa Dolores Hayden, z pamięcią ciała, które reaguje na miejsce⁶³. Jest ono osvajane poprzez fizyczne obcowanie z nim. Taki rodzaj doświadczenia miejsca uprzedza często wiedzę dotyczącą jego historii ukształtowaną przez społeczno-polityczny dyskurs. Samo bycie w miejscu, jak podkreśla William J.V. Neill, wiąże z nim człowieka oraz gwarantuje poczucie zakorzenienia⁶⁴. Zakorzenie takie uwarunkowane jest ponadto potrzebą natury psychologicznej i związane jest ze społecznym procesem konstruowania poczucia przynależności do danej grupy poprzez miejsce⁶⁵. Jeżeli dany pomnik kojarzony jest z wybraną lokalizacją, wyrwanie go z przestrzennego kontekstu może powodować poczucie krzywdy oraz dyskomfortu wywołanego pozbawieniem ludzi ważnego komponentu miejsca, do którego są przywiązani. Troska o miejsce po danym pomniku lub

⁶¹ Na stronie internetowej www.deskorolka.pl pomnik Armii „Poznań” figuruje na liście najważniejszych „spotów” deskorolkarzy. Opisany jest on w sposób następujący: wielkie schody, gap i kilka małych murków. <http://deskorolka.pl/miejscowki.php> (dostęp: 07.04.2011).

⁶² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń...*, s. 132-151.

⁶³ D. Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*, MIT Press, Cambridge 1997, s. 48.

⁶⁴ W. Neill, *Urban Planning...*, s. 14.

⁶⁵ D. Hayden, *The Power...*, s. 15-16.

zachowany po nim pusty cokół, dowodzić może nie tylko przywiązania do idei uobecnionej w monumencie, ale także do samego miejsca, w którym był usytuowany. Przykładem takiego przywiązania może być pusty cokół po XIX-wiecznym pomniku Adama Mickiewicza w Poznaniu. Mimo tego, że pomnik znajduje się dziś w innej lokalizacji, a zatem zachowana została również ciągłość idei niesionej za jego pomocą, miejsce po pierwszym monumencie nadal jest upamiętniane i pielęgnowane. W takiej sytuacji pomnik, który służy upamiętnieniu sam staje się przedmiotem upamiętnienia. Jego znaczenie zostaje więc podwojone. Zjawisko takie często występuje przy okazji pomników, ponieważ odgrywają one istotną polityczną rolę, gdzie nadbudowywane są liczne treści, które nie pozostają w bezpośrednim związku z tym, co stanowi przedmiot upamiętnienia. Dbłość o dane miejsce służy ponadto wzmocnieniu tożsamości tych, którzy się z nim identyfikują. Organizowanie pod pomnikami uroczystości, składanie pod nimi kwiatów, restaurowanie ich, dowodzi ciągłego zainteresowania poszczególnymi monumentami. Działania te przywracają pomnikom ich społeczne oraz polityczne znaczenie i w ten sposób włączają je w dominujący dyskurs. Decyzja o tym, jakie pomniki poddawane są tego typu zabiegom, jest często kluczowa dla utrwalenia wartości politycznej wybranego obiektu oraz jego społecznego znaczenia. Zaniechanie niektórych pomników nie jest więc jedynie nic nieznaczącym, pasywnym aktem, ale staje się formą działania przyczyniającego się do zmarginalizowania znaczenia takiego obiektu⁶⁶.

Kolejnym istotnym powodem zwrócenia uwagi na miejsce jest jego związek z pamięcią. Miejsce odgrywa bowiem istotną rolę dla sposobu, w jaki zapamiętujemy otaczającą nas rzeczywistość. Dzieje się tak nie tylko na poziomie indywidualnym, ale także na poziomie zbiorowym. Znacząca jest tu niewątpliwie koncepcja Mauricea Halbwachsa, który w praktykach społecznych dostrzegł główny powód zarówno możliwości zapamiętania wybranych wydarzeń oraz sposobu, w który są one zapamiętywane⁶⁷. To właśnie miejsce stanowi dla tych

⁶⁶ Por.: D. Hayden, *The Power...*, s. 11-13.

⁶⁷ Por.: M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

praktyk konkretny punkt odniesienia. W kontekście tym nie można nie wspomnieć również o słynnym projekcie miejsc pamięci Pierra Nora, który wywarł silny wpływ na badaczy wielu dziedzin humanistyki skupiających się na problemie upamiętnienia, zbiorowej tożsamości, tradycji kulturowych. Nora rozumie miejsce szeroko – funkcjonuje ono również jako metafora danego przedmiotu, osoby czy wydarzenia – wszystkiego tego, co stanowi element konstruowania zbiorowej pamięci. Jednakże, jak zauważa Hillary Jenks,

„(...) mimo, że Nora niekoniecznie myślał o tych miejscach jedynie w sposób przestrzenny jego praca na temat *lieux des memoire* (...) opisała splot aspektu politycznego zbiorowej pamięci – wytworzenia narracji o przeszłości po to, by zdefiniować przynależność i powodować działanie w teraźniejszości – z aspektem przestrzennym, który stanowi fizyczny obszar konieczny do działania (ustanawiania, wykonywania, reprezentowania) pamiętanych narracji”⁶⁸.

Związek pamięci z fizycznym miejscem, a więc również i z tym, co się w takim miejscu znajduje, wydaje się więc być nieuniknioną częścią formowania nie tylko indywidualnych doświadczeń i indywidualnych relacji z materialnością przestrzeni, ale także doświadczeń zbiorowych określających powszechny sposób jej odczytania. Znaczenie miejsca dla pamięci staje się tym bardziej istotne, gdy potraktujemy zapamiętywanie jako praktykę nierozzerwalnie związaną z fizycznym działaniem jednostek i, jak chce tego Paul Connerton, zauważymy, że na poziomie zbiorowości „obrazy przeszłości i przywoływana wiedza o przeszłości są przekazywane i podtrzymywane przez (mniej lub bardziej rytualny) performance”⁶⁹.

Dla rozważań dotyczących relacji pamięci i miejsca pomnik stanowi bardzo ważny punkt odniesienia. Jest on bowiem szczególnym przykładem obiektu bezpośrednio związanego zarówno z przestrzenią, jak i z przeszłością, która

⁶⁸ H. Jenks, *Urban space, ethnic community, and national belonging: the political landscape of memory in Little Tokyo*, „GeoJournal”, 2008, nr 73, s. 234. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia wszystkich zawartych w pracy cytatów pochodzą od autorki pracy.

⁶⁹ P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 40.

wpisana jest niejako w samą jego ideę. Mamy tu do czynienia z pracą pamięci na dwóch płaszczyznach: pamięci miejsca i pamięci przeszłości.

Po pierwsze pomnik może odgrywać kluczową rolę dla zapamiętania miejsca (zarówno tego, co pamiętamy, a także tego, w jaki sposób pamiętamy). Wpływ pomnika na odbiór danego miejsca funkcjonuje bowiem niezależnie od tego, czy znane są symboliczne treści zawarte w pomnikowym przedstawieniu. Mogą one istotnie zdominować postrzeganie danej przestrzeni, jednak w przypadku, gdy treści takie nie są znane uczestniczącemu w takiej przestrzeni widzowi, sama już forma obiektu wywiera wpływ na to, co i jak zostanie przez niego zapamiętane. James Young zauważa, że pomnik stanowi dla tego, który pamięta istotny element układu przestrzennego, w którym się on znajduje i „wytwarza znaczenia zarówno dla danego obszaru jak i naszych wspomnień”⁷⁰. Young podkreśla, że pomnik pozostaje w nieuniknionej relacji do obiektów go otaczających oraz do krajobrazu, w którym jest usytuowany i postrzegany jest w jego geograficznej perspektywie. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy wpisuje się on w swoje otoczenie łagodnie czy burząc istniejący porządek przestrzenny, choć sposób zapamiętania pomnika i miejsca może różnić się w zależności od formy jaką na wybranym terenie przyjmuje⁷¹. Sam komunikat wizualny, który wysyła pomnik może więc być wystarczający do zdefiniowania pamięci o danym miejscu.

Po drugie pomnik stanowi nośnik pamięci⁷². Za jego pomocą wytwarzana jest dana wizja przeszłości, której obraz utrwała się w świadomości obserwatorów pomnika. Dzieje się tak choćby dlatego, że treści zawarte w przesłaniu pomnikowym odsyłają nas do wydarzeń, które utrwalane są za jego pomocą w zbiorowej pamięci. W tym sensie pomnik stanowi medium, które przyczynia się do zdefiniowania pamięci o danym wydarzeniu bądź postaci, które upamiętniane są za jego pomocą⁷³. Jednakże w tym przypadku rola, którą pomniki odgrywają w

⁷⁰ J. E. Young, *The Texture...*, s. 7.

⁷¹ Tamże, s. 7-8.

⁷² M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002, s. 7-31.

⁷³ Por.: B. Korzeniewski, *Wprowadzenie. Przemiany pamięci społecznej z perspektywy teorii kultury – polskie i niemieckie przestrzenie pamięci*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B.

procesie zapamiętywania nie jest oczywista. Ogniskują one w sobie bowiem napięcie między pamięcią a zapomnieniem. Adrian Forty zauważył, że skoro artefakty odgrywają istotną rolę w procesie zapominania, uważanym za konieczny dla zdrowego funkcjonowania jednostki, z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia na poziomie zbiorowości⁷⁴. W procesie tym pomniki (memorials) byłyby raczej „amnezjakami” (amnesiacs), będącymi aktywnymi aktorami, już nie pamięci, ale zapomnienia⁷⁵. Z jednej strony są obiektami, które powodują, że pamiętamy o tym, co upamiętnione, z drugiej jednak strony „noszą pamięć” – to one „pamiętają” za nas, i to na nie przeniesiony jest obowiązek pamiętania. Stanowią więc nie tylko środek służący do zapamiętywania, ale są także środkiem służącym niepamięci. Dzięki temu zaczynają odgrywać aktywną rolę w życiu danych społeczności, które wytwarzając pomnik, nie są już tak bardzo zobowiązane do tego, by pielęgnować w sobie pamięć o tym, co upamiętnione. Mają już bowiem pomnik, który pielęgnują, który stanowi znak tej pamięci i do którego zawsze mogą się odwołać. Przypominanie odbywa się zatem często za pośrednictwem pomnika. Warto zauważyć ponadto, że takie przeniesienie odpowiedzialności pamiętania na pomnik niesie ze sobą zagrożenie, że gdy zniknie pomnik, gasnąć zacznie i pamięć o wydarzeniu bądź postaci, której został on poświęcony. O świadomości zachodzenia takiego procesu świadczyć może choćby potrzeba niszczenia pomników uznawanych w danej epoce za wrogie.

Zapomnienie, do którego przyczyniają się pomniki, odbywa się jednak nie tylko na ogólnym poziomie odnoszącym się do kondycji społeczeństw, które potrzebują zapomnienia, po to, by normalnie funkcjonować. Służą one także zapomnieniu w węższym znaczeniu. Jak zauważa Forty: „pozwalają, by jedynie niektóre rzeczy były zapamiętywane, i poprzez wykluczenie powodują, że inne stają się zapomniane”⁷⁶. Pomijają części pamięci o danych wydarzeniach czy

Korzeniewski; B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna”, 2007, nr 3, s. 5-23.

⁷⁴ A. Forty, *Introduction*, [w:] *The Art of Forgetting*, red. A. Forty, S. Küchler, Berg, Oxford – New York 1999, s. 1-2.

⁷⁵ Tamże, s. 8.

⁷⁶ Tamże, s. 9.

postaciach przez to, że reprezentują zawsze jedynie fragment upamiętnianej przeszłości. Przeszłość nieupamiętnioną, która nie posiada swojego materialnego odniesienia (np. w pomnikach właśnie), trudniej jest pielęgnować, w szczególności na poziomie zbiorowym i w konsekwencji odchodzi ona w zapomnienie. Batalie o wzniesienie pomnika są więc często bataliami o przetrwanie wybranej przeszłości w zbiorowej świadomości.

* * *

Lokalizacja pomnika często decyduje o tym, w jaki sposób jest on postrzegany. Konkretno miejsca są więc bardzo ważnym składnikiem percepcji pomników. Uwzględnienie kontekstu, w którym umieszczony jest monument stanowi zatem ważny element analizy założenia pomnikowego⁷⁷. Ponadto nie tylko miejsce oddziałuje na pomnik, ale i pomnik oddziałuje na miejsce, w którym jest usytuowany. Znaczenie kontekstu może bowiem ulec zmianie pod wpływem treści zawartych w pomnikowym przedstawieniu.

XIX wieczne projekty reprezentacyjnych dzielnic niemieckich, zarówno w Strasburgu jak i w Poznaniu, zakładały stworzenie rozległych placów, których zwieńczeniem miały być właśnie pomniki. Plac Cesarski (obecnie Place de la République) zaprojektowany był tak, by w jego przestrzeni mogła być umieszczona statua konna cesarza Wilhelma I. Zespolecie wielkiego reprezentacyjnego placu z pomnikiem pozwalało na rozszerzenie tak funkcji placu, jak i monumentu. Odbywanie szeregu uroczystości gromadzących wielu ludzi w towarzystwie statuy cesarza wymuszało odbycie takiego zgromadzenia właśnie w tym miejscu, co ułatwiało kontrolę nastojów społecznych towarzyszących publicznym wystąpieniom. Wartości przekazywane za pomocą pomnika wzmocnione zostały

⁷⁷ Por.: S. al-Khalil, *The Monument. Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1991, s. 19-32, a także: R. Harbison, *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania. W poszukiwaniu znaczenia architektonicznego*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2001.

dotatkowo przez nazwę samego placu. Dzięki pomnikowi plac wypełniony został treściami o charakterze ideologicznym i skojarzony został z samym cesarzem, przez co znaczenie przypisane pomnikowi przeniesione zostało częściowo na samo miejsce. Strasburski pomnik cesarza stanowi także przykład na to, że lokalizacja pomnika świadczy o wadze postaci bądź wydarzenia, któremu jest poświęcony. Przykład placu, który już w założeniu posiadał plan usytuowania w jego przestrzeni pomnika dowodzi, że planowany w takim miejscu monument zasługiwał na szczególną uwagę. Postać w sensie politycznym dla Cesarstwa najważniejsza, mogła zostać upamiętniona jedynie w reprezentacyjnej części miasta. Podobną praktykę zastosowano w Poznaniu przy okazji wzniesienia pomnika cesarza Fryderyka III, a później, przy okazji wybudowania niemieckiej dzielnicy – w przypadku pomnika kanclerza Bismarcka.

Wybór lokalizacji w przestrzeni miasta może stanowić również o stopniowaniu rangi postaci czy wydarzenia, któremu poświęcony jest monument. Wydaje się, że Pomnik Karola Świerczewskiego nie mógł zostać wzniesiony w centralnej części Poznania – nie był on bowiem centralną postacią dla ówczesnego politycznego układu. Takie miejsce przeznaczone mogło być jedynie dla najważniejszych osób. Jeśli natomiast ich pomniki z różnych powodów w mieście nie były wznoszone, miejsca takie nie były wypełniane żadnymi innymi pomnikami, które mogłyby sugerować o dominującej roli takich postaci.

Usytuowanie pomnika istotne jest również dlatego, że naznaczać może miejsce treściami zawartymi w przekazie pomnika. Fakt ten nie prowadzi jednak zawsze do jednoznacznego ich wykorzystania. Za pomocą takich treści można próbować oddziaływać na ludzi odwiedzających dane miejsce, ale odczytanie tych treści zależy w dużej mierze od tych, którzy są odbiorcami danego przedstawienia pomnikowego. Lokalizacja może stać się zatem polem konfliktów poszczególnych grup społecznych rywalizujących o daną przestrzeń w sferze symbolicznej. Wartości oraz treści z jakimi kojarzona jest taka przestrzeń mogą zostać ponadto włączone w znaczeniowe ramy pomnikowego założenia. Rywalizacja o przejęcie kontroli nad miejscem umożliwia wzajemną identyfikację różnych grup

społecznych dążących do zademonstrowania swojej siły poprzez próbę zdominowania bądź zawłaszczenia takiego miejsca jedynie dla siebie. Pomnik stanowiąc „znaczące” miejsca może być natomiast obiektem, za pomocą którego dokonuje się takie zawłaszczenie⁷⁸. Przykład pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 (przedstawiającego dwa wysokie, splecione ze sobą krzyże oraz rzeźbę orła) znajdującego się na Placu Adama Mickiewicza w Poznaniu pokazuje, w jaki sposób wartości ujęte w ramy formalne przedstawienia pomnikowego stanowią narzędzie próby zawłaszczenia placu i w jaki sposób rodzą konflikt o jego przestrzeń symboliczną.

Usytuowanie pomnika właśnie tam, było dla Komitetu Budowy Pomnika warunkiem sine qua non. Forma jaką przybrał, uczyniła z placu nie tylko miejsce pamięci, ale także miejsce „sakralne”. Janusz Ziółkowski napisał o pomniku Poznańskiego Czerwca 1956, że:

„Urósł on do rangi sacrum. Sakralizacji uległa też przestrzeń, na której się znajduje. Przestrzeń nie jest dla człowieka li tylko obiektem fizycznym czy układem geometrycznym. Przestrzeń jest składnikiem systemu wartości, w odniesieniu do którego posiada swoistą treść i znaczenie”⁷⁹.

Przestrzeń placu Adama Mickiewicza zyskała więc ponownie wymiar duchowy⁸⁰. Duchowość ta, za pośrednictwem pomnika, stała się przede wszystkim duchowością katolicką. Wyniknęły z tego poważne konsekwencje: jeżeli plac Adama Mickiewicza jest miejscem sacrum, to musi być w sposób specyficzny dla tego typu miejsc szanowany. Jeżeli więc z przestrzeni tej chcą skorzystać osoby czy środowiska nie identyfikujące się z wartościami prezentowanymi przez pomnik, profanują ją. Kontrowersje, które ujawniły się przy okazji marszu równości w listopadzie 2006 roku, który za miejsce rozpoczęcia marszu obrał właśnie plac

⁷⁸ Pojęcia „znaczące” używam w sensie, w jakim wykorzystywane było ono przez strukturalistów i semiotyków. Termin ten stworzył Ferdinand de Saussure, który wprowadził pojęcia „znaczącego” i „znaczonego” jako dwóch podstawowych komponentów znaku.

⁷⁹ J. Ziółkowski, *Poznański Czerwiec i jego pomnik*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 192.

⁸⁰ „Wymiar duchowy” placu wyznaczony został już w dwudziestoleciu międzywojenny przez Pomnik Wdzięczności Serca Jezusowego.

Mickiewicza, pokazały, że mechanizmy zawłaszczania przestrzeni odgrywają tu istotną rolę. Uczestnicy marszu, którzy z racji głoszonych przez nich haseł, stających częściowo w sprzeczności z oficjalną linią światopoglądową prezentowaną przez Kościół katolicki, często niesłusznie identyfikowani jako przeciwnicy wartości katolickich, musieli walczyć o możliwość zgromadzenia się i wypowiedzenia właśnie w tym miejscu. Przykład ten uwidacznia rolę, jaką przestrzeń publiczna odgrywa w dyskursie społeczno-politycznym. Jednak, jak widzi to w swej koncepcji agonistycznej demokracji Chantal Mouffe, nie chodzi o to, by na jej gruncie dzielić te same wartości, lecz o to, by mimo niezgody na nie, akceptować ich obecność⁸¹.

Znaczenie lokalizacji pomników ujawnia się także w ich dostępności. Brak możliwości dotarcia do pomnika znajdującego się w danym miejscu, lub utrudnienie jego dostępności spowodowane może być intencjonalnie chęcią zawłaszczenia tego miejsca tylko dla jednej idei. Działanie takie umożliwia decydowanie o tym, kto dopuszczony jest do takiego miejsca, a kto dopuszczony nie jest. W ten sposób staje się ono narzędziem wykluczającym jednych i uprzywilejowującym innych. Umieszczenie pomnika w niedostępnym miejscu oznaczać może jednak również strach przed ewentualną kontestacją treści przez niego przekazywanych. Słabość takiego rozwiązania ujawnia się w fakcie, że jak zauważył de Certeau, miejsca zaistnieć mogą właśnie dzięki uczęszczaniu do nich. W ten sposób są one zapamiętywane, funkcjonują realnie w świadomości ludzi i podlegają procesowi nadawania im znaczeń, koniecznemu dla kształtowania tożsamości. Miejsca tworzą bowiem wspomnienia, stanowiąc materialne odniesienie dla naszej pamięci. Warto jednak zauważyć, że gdy miejsce nie jest oswojone ani uczęszczane, sprzyja to jego mityzacji i budzić może wiele domysłów, tworzących jego mitologię, przyczyniając się w ten sposób do wzmocnienia jego znaczenia.

⁸¹ Na ten temat zob.: E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe DŚWE, Wrocław 2007.

Lokalizacja sprzyjać może również niezauważalności monumentu. Za przykład posłużyć może pomnik Cyryla Ratajskiego w Poznaniu. Umieszczony jest w centrum miasta, tuż obok miejsca wypełnionego ludźmi, jednak w miejscu nie uczęszczanym. Powoduje to, że spacerowicze napotykać na niego rzadko. Jego forma nie zachęca ponadto do wejścia w interakcję – sam pomnik nie jest więc wystarczająco atrakcyjny, by zachęcał do jego odwiedzenia. Dodatkowo otoczony jest drzewami, które nie zostały jednak włączone w kształt założenia i otaczają pomnik w sposób ograniczający jego widoczność. Umieszczenie pomnika w takim miejscu wyłącza go poza codzienny obszar funkcjonowania mieszkańców miasta i uniemożliwia szersze gromadzenie się wokół niego przy okazji uroczystości związanych z postacią, której jest poświęcony. Pomnik nie może więc zaistnieć także przy okazji ceremonii, które mogłyby przyczynić się do utrwalenia jego obrazu w świadomości poznaniaków. Pomnik ten nie służy także jako miejsce spotkań, a punktem przyciągającym uwagę ludzi jest w tym przypadku galerii Stary Browar. Popularność Starego Browaru mogłaby co prawda sprzyjać także popularności pomnika usytuowanego w pobliżu, gdyby sam w sobie stanowił on miejsce godne uwagi. W sytuacji takiej mieszkańcy miasta wejść mogą w interakcję z pomnikiem, który przyciąga ich swą interaktywną formą. W przeciwnym razie staje się on jednak martwym punktem na mapie miasta.

Otoczenie pomnika może być także specjalnie wytworzone, po to by uzyskać pożądany efekt. Dzieje się tak np. w przypadku tworzenia wysokich schodów, które mają służyć wyniesieniu danego obiektu. Z zabiegiem takim mamy do czynienia przy okazji obelisku – Pomnika Bohaterów w Poznaniu. Schody mają spotęgować wrażenie wielkości i wyniosłości monumentu. Mają pogłębić poczucie dystansu między obiektem a zwiedzającym. By dotrzeć do pomnika, trzeba pokonać dodatkową przeszkodę jaką stanowią schody, które wieńczy obelisk. Relacja pomiędzy obserwatorem a pomnikiem jest tu nierówna nie tylko dzięki samemu kształtowi obiektu, ale również dzięki schodom, które służą pielgrzymowaniu do pomnika, co sugeruje, że jest to miejsce poniekąd uświęcone, posiadające wymiar duchowy. Schody wymagają dodatkowej aktywności od tych,

k którzy chcą go obejrzeć z bliska. Muszą oni podjąć wysiłek, by móc zbliżyć się do wzniesionego na wysokości obelisku. Zaprojektowana tak przestrzeń sugeruje, że mamy do czynienia z miejscem wyjątkowym, wymagającym szczególnego szacunku. Dostępność pomnika jest możliwa, ale utrudniona przez kształt całego zagospodarowania przestrzenni otaczającej pomnik. Przykład ten pokazuje, jak otoczenie monumentu wpływa na jego znaczenie, w tym wypadku potęgując je.

Forma strasburskiego obelisku – pomnika generała Leclerca, komunikuje podobne treści, do tych, które odczytać można z Pomnika Bohaterów⁸². Jednak otoczenie, w którym się znajduje nie wzmacnia jego ostrej wymowy, ale raczej ją łagodzi. Plac Broglie, na którym umieszczony został pomnik, jest ściśle otoczony przez zwartą zabudowę kamienic. Nie został on dodatkowo wyniesiony ponad przestrzeń, którą jest otoczony. Kontekst przestrzenny nieco uspokaja więc ostrą wymowę samego obelisku. Wysokie budynki otaczające plac neutralizują częściowo jego dominującą formę i zamykają go w sobie. Dodatkowo plac ten służy często za miejsce targu, przez co ściśle otoczenie pomnika osvajane jest przez mieszkańców miasta i skraca dystans między nimi a samym pomnikiem. Przykład ten ilustruje odmienne użycie kontekstu przestrzennego jako elementu wpływającego na częściową zmianę odbioru pomnikowej formy.

⁸² Generał Philippe Marie Leclerc (1902-1947) dowodził oddziałami, które wyzwoliły Strasburg w 1944 roku. W czasie II wojny światowej kierował oddziałami walczącymi z wojskami państw osi w Afryce osiągając liczne sukcesy. Reprezentował także Francję podczas podpisywania przez Japonię aktu kapitulacji, a po wojnie przejął dowództwo sił francuskich w rejonie Pacyfiku. Zginął w wypadku lotniczym w Algierii. Pośmiertnie wyniesiony został do rangi marszałka Francji.

Pomnik jako rzecz

Świat, w którym żyjemy wypełniony jest przedmiotami, które uczestniczą w naszym codziennym życiu. W związku z tym relacje między rzeczami a ludźmi stanowią nieunikniony element ludzkiego funkcjonowania. Relacje te ponadto często określają możliwości naszego działania (coś jest ciężkie bądź lekkie), nasze odczucia (coś jest piękne lub obrzydliwe), czy sposób naszego myślenia (coś jest konieczne dla udowodnienia lub wytworzenia danej teorii)⁸³. Humanistyka zajmująca się badaniem rzeczy zakłada, że stanowią one istotny składnik naszej kultury. Analiza takiej kultury nie może się więc odbyć z ich pominięciem. Zwrot ku rzeczom polega jednak nie tylko na włączeniu przedmiotów w obszar refleksji humanistycznej – co jest w humanistyce silnie zakorzenione od wieków. Odmienność prezentowanego tu podejścia polega na bardziej symetrycznym traktowaniu tego, co nie-ludzkie oraz ludzi⁸⁴. Postawa taka polega więc na krytyce antropocentrycznego porządku zasadzającego się na rozumieniu przedmiotów jedynie w perspektywie człowieka – to znaczy wykorzystania jedynie takich ich aspektów, które potrzebne są jemu w danym momencie. Podejście to pomija więc wiele elementów składających się na to, czym jest sam przedmiot, uznając je za nieistotne z punktu widzenia człowieka. Stanowisko, które zakłada bardziej symetryczne traktowanie rzeczy uczestniczących w danej kulturze wymaga spojrzenia na nie w całości możliwej do wyobrażenia przez człowieka. Wymaga zatem skupienia uwagi nawet na tym, co pozornie wydawać się może badaczowi nieistotne. Rzecz stanowi więc sama w sobie wystarczająco ważny podmiot badania, by poświęcić mu uwagę równoprawną względem wszystkich innych elementów prowadzonej refleksji. Koncepcja taka opiera się ponadto, za Bruno Latourem, na dowartościowaniu przedmiotów, czy flory i fauny oraz usytuowaniu

⁸³ Na temat relacyjności rzeczy i ludzi zob.: M. Krajewski, *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2008, s. 131-151.

⁸⁴ E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2008, s. 85-86.

ich w roli równoprawnych aktorów funkcjonujących w sieci powiązań. W jej ramach ludzie stykają się z tym, co jest nie-ludzkie tworząc wspólnie złożone relacje (Actor-Network Theory znana w skrócie jako ANT) określające zakres ludzkiego funkcjonowania i umożliwiające pełniejszy opis świata, w którym się poruszamy⁸⁵. Taki model analizy proponuje także zniesienie opozycji: kultura – natura poprzez skoncentrowanie się na związkach ludzi i nie-ludzi tworzących niepodzielną całość rzeczywistości, w której żyjemy⁸⁶. O kształcie tej rzeczywistości decydują zarówno ludzie, jak i nie-ludzie także mający udział w tworzeniu rzeczywistości oraz powodowaniu zdarzeń. Dlatego właśnie rzeczy nazywa się tu aktorami – obiektami posiadającymi realną możliwość oddziaływania⁸⁷.

Humanistyka zajmująca się badaniem rzeczy, jak zauważa Ewa Domańska, budzi pewne wątpliwości, jako że to właśnie człowiek podejmuje się opisywania przedmiotów⁸⁸. Spojrzenie na rzeczy z perspektywy rzeczy uważam więc za niemożliwe, jednak spojrzenie na rzeczy w ich perspektywie, tzn. skupiając się na ich materialności, na tym, co je tworzy i umożliwia bycie takimi, jakimi są, pozwala niewątpliwie lepiej zrozumieć rzeczywistość, w której żyjemy, kulturę materialną, którą się otaczamy, jako taką, która wywiera silny wpływ na nasze życie.

Pomnik jest rzeczą. I interesuje mnie on przede wszystkim jako element, który uczestniczy w sposobie myślenia ludzi, którzy go wytwarzają, używają i obserwują. Obecne tu podejście nieantropocentryczne nie jest więc próbą zignorowania człowieka w badaniach kultury, ale próbą włączenia w obszar tych badań innych elementów stanowiących o tej kulturze poprzez odwołanie do samej jego materii, nie zaś jedynie do znaczeń, których jest nośnikiem⁸⁹. Perspektywa taka umożliwi moim zdaniem przyjrzenie się materialności pomników i ich

⁸⁵ Tamże, s. 90-91; K. Abriszewski, *Rzeczy w kontekście Teorii Aktora-Sieci*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2008, s. 103-105. Por. także: B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010; B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tłum. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

⁸⁶ Por.: E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy...*, s. 87-91.

⁸⁷ Por.: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 110-111.

⁸⁸ Por.: Tamże, s. 123-126.

⁸⁹ K. Abriszewski, *Rzeczy w kontekście...*, s. 104.

formie, jako komunikatowi wizualnemu, funkcjonującemu obok politycznego kontekstu, który narzuca odczytanie pomników przede wszystkim w odniesieniu do symbolicznych treści zawartych w ich przedstawieniach i silnie determinuje sposób ich postrzegania jedynie przez pryzmat ich politycznego przekazu.

Skoncentrowanie się na komunikacie wizualnym płynącym z pomników, ich materialności i formie, umożliwia spojrzenie na nie w kategoriach uniwersalnych, które wymykają się ocenie ich znaczenia jedynie przez pryzmat niesionych przez nie treści. Pomniki dostrzegane są przez napotykających je ludzi często ponad politycznym kontekstem, tak silnie związanym z samym momentem powstawania pomnika. Funkcjonują one bowiem często w publicznej przestrzeni jeszcze długo po tym, gdy motywy ich wzniesienia były jasne dla żyjących w tym czasie ludzi. Choć ich forma i miejsce zazwyczaj pozostają niezmienione, polityczny kontekst towarzyszący ich powstaniu przestaje być czytelny bądź istotny dla przeciętnego odbiorcy monumentu, czy turysty odwiedzającego obce miasto. Materialność pomnika jest więc tym, z czym konfrontuje się uczestnik publicznej przestrzeni w pierwszej kolejności, przy czym zapoznanie się z przekazem zawartym w monumencie, co mogłoby nastąpić w następnej kolejności, zazwyczaj w ogóle nie ma miejsca. Zatem tym, co często przede wszystkim oddziałuje na przechodnia jest komunikat wizualny płynący z materialnej formy pomnika. Forma pomnika, sama jego materialność, jest tym, wobec czego staje obserwator. Fizyczny kształt pomnika wymaga od przechodnia określonego działania (np. ominięcia obiektu), wzbudza reakcję (np. przyciąga wzrok, gdy znajduje się w centralnym miejscu placu), wymusza podniesienie wzroku (gdy umieszczony jest na wysokim cokole). Podobnie zignorowanie pomnika, również stanowi reakcję na jego istnienie. Zatem monument już poprzez samo swoje materialne bycie zmusza do ustosunkowania się wobec niego, powoduje, że powstaje relacja między obserwowanym przedmiotem a obserwatorem. Sama rzecz, ponad poziomem symbolicznym, zawiera zatem w sobie wielki potencjał oddziaływania. Poniżej zamierzam zatem spojrzeć na materialność takich obiektów

i to, w jaki sposób materialność ta wpływać może na relację, która występuje między pomnikami a ich obserwatorami.

* * *

Publiczna przestrzeń czyni publicznym wszystko, co się w niej znajduje. Publiczny wymiar przestrzeni rodzi zatem konkretne konsekwencje. Powoduje, że zarówno ludzie, jak i przedmioty znajdujące się w niej, mogą stać się elementem publicznego dyskursu podlegającego krytyce, atakowi, debacie, czy celebracji. Umożliwia ona zaistnienie wobec innych, konfrontację, narzuca reguły gry odmienne od tych, które charakterystyczne są dla sfery prywatnej. Stanowi ona szeroko rozumiane polityczne forum wymiany poglądów. Chantal Mouffe traktując politykę nie tylko jako sferę politycznej władzy czy administracji, ale jako szeroko pojętą sferę wszelkich wypowiedzi o charakterze publicznym, włączając w to również oddolną inicjatywę poszczególnych grup społecznych bądź indywidualnych jednostek, tłumaczy istotę publiczności przestrzeni w następujący sposób:

„Publiczna przestrzeń jest polem bitwy, na którym różne hegemoniczne projekty są ze sobą skonfrontowane bez jakiegokolwiek możliwości ostatecznego pojednania. (...) muszę sprecyzować ponadto, że nigdy nie mamy do czynienia z jedną konkretną przestrzenią. Zgodnie z moim agonistycznym podejściem publiczne przestrzenie zawsze istnieją w liczbie mnogiej; agonistyczna konfrontacja odbywa się tu na wielu dyskursywnych płaszczyznach”⁹⁰.

Zaistnienie w publicznej przestrzeni oznacza zatem podjęcie gry ze wszystkimi, którzy w tej przestrzeni uczestniczą: zarówno ludźmi, jak i przedmiotami. Istotą pomnika jest natomiast jego upublicznienie, ponieważ tylko w ten sposób może pełnić on swoje funkcje i stanowić obiekt społeczno-politycznych odniesień. Zatem podlega on wszystkim charakterystycznym dla

⁹⁰ Ch. Mouffe, *Some Reflections on an Agonistic Approach to the Public*, [w:] *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, red. B. Latour, P. Weibel, MIT Press, ZKM Karlsruhe, Massachusetts – Karlsruhe 2005, s. 806.

publicznej przestrzeni regułom gry, a gra ta toczy się na wielu płaszczyznach. Pomnik może być więc rzecznikiem oficjalnego dyskursu, przedmiotem konfrontacji, ale także aktywnym uczestnikiem publicznej przestrzeni oddziałującym na wszelkich innych jej aktorów. Umożliwia zawłaszczenie danej przestrzeni przez jedną grupę interesów, ale tym samym czyni realnym jej kontestację przez inną grupę.

Znaczenie wszelkich działań w publicznej przestrzeni podlega także zmianie w zależności od tego, kto i kiedy takie działanie interpretuje. Publiczny kontekst danej aktywności, bądź danego przedmiotu zależny jest bowiem nie tylko od tych, którzy wytwarzają taką publiczną sytuację, czy od tych, którzy ją kontestują, ale także od czasu, w którym kontekst ten nieustannie podróżuje. Jak zauważa Mitchell:

„Istotne warunki jakie pozwalają sztuce [publicznej – M.P] zaistnieć – miejsca jej wystawienia, obieg oraz społeczna funkcjonalność, jej odniesienie do widzów, jej pozycja w systemie wymiany i władzy – same już podlegają głębokim historycznym przemianom”⁹¹.

Wraz z tymi przemianami zmienia się zatem percepcja samego pomnika. Mit monumentu wznoszonego „na wieczność” nie tkwi więc jedynie w możliwości jego obalenia, ale także w tym, że dzisiaj postawiony pomnik, jutro nie jest już dokładnie tym samym pomnikiem. Parafrazując słowa Chantal Mouffe można zatem powiedzieć, że nie istnieje jedna przestrzeń, w której znajduje się pomnik, ale raczej istnieją przestrzenie, w których jest usytuowany. Podobnie nie istnieje jedna przestrzeń samego pomnika, ale zawsze jego wielorakie przestrzenie, których dostrzeżenie zależy od tego, kto jest jego obserwatorem oraz od tego, jak zmienia się jego materialne otoczenie.

Znaczenie upublicznienia pomników ujawnia się również dzięki ludziom gromadzącym się w ich otoczeniu. W ten sposób bowiem pomniki wraz z ludźmi aktywnie wytwarzają przestrzeń publiczną. Bruno Latour zastanawiając się nad

⁹¹ W.J.T. Mitchell, *Introduction: Utopia and Critique*, [w:] *Art and the Public Sphere*, red. Mitchell W. J. T., The University of Chicago Press, Chicago – London 1990, s. 3.

rolą rzeczy w politycznym życiu społeczności zauważył, że to właśnie rzeczy, które pomagają się gromadzić takiej społeczności stanowią nierozzerwalny element zgromadzeń. Pomnik natomiast niewątpliwie jest przedmiotem służącym ludziom przy tego typu okazjach. Definiując koncepcję *Dingpolitik* Latour zauważył, że „Polityka nie jest już tylko ograniczona do ludzi i zawiera w sobie wiele rzeczy, które są z nimi [ludźmi – M.P.] związane”⁹². To rzeczy właśnie tworzą z ludźmi sieci powiązań, które razem z nimi definiują publiczną przestrzeń. Fakt, że zgromadzenie ludzi odbywa się właśnie w otoczeniu pomnika, który posiada daną formę oraz komunikuje dane treści, i na który ludzie patrzą, ma więc istotne znaczenie dla *meritum* samego zgromadzenia. W tym sensie pomniki stają się aktywnymi uczestnikami publicznej, a więc politycznej, przestrzeni i posiadają moc sprawczą – czyli oddziałują na ludzi w publicznej sferze będąc jej aktywnymi aktorami⁹³. Uznanie ich za pasywne oznaczałoby zignorowanie ich obecności, znaczenia i wpływu, który wywierają, a, jak zauważył Latour, *Res Publica* tylko w połowie składa się z ludzi i konsekwencji ich działań, druga połowa przynależy bowiem do „*res*, które tworzą *public* wokół siebie”⁹⁴.

Inną konsekwencją upublicznienia pomnika jest także włączenie jego obserwatora w element pomnikowego założenia. Przez sam fakt jego umiejscowienia w przestrzeni publicznej pomnik adresowany jest do publiczności. Nawet jeśli przechodzień nie poświęca monumentowi szczególnej uwagi, tym co powstaje jest fizyczna relacja między nim a pomnikiem. Jeżeli ludzka statua jest ogromnych rozmiarów, obserwujący ją widz tworzy wraz z nią układ przestrzenny sugerujący dominującą rolę pomnika. Jego dominacja ujawnia się właśnie dzięki obserwującemu go człowiekowi. Człowiek stanowi więc warunek zaistnienia pomnika jako obiektu gigantycznego. Funkcja pomnika ujawnia się też często w interakcji z człowiekiem, który wchodzi w jego przestrzeń, składa pod nim kwiaty,

⁹² B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, [w:] *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, red. B. Latour, P. Weibel, MIT Press, ZKM Karlsruhe, Massachusetts – Karlsruhe 2005, s. 41.

⁹³ Por.: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 108-109.

⁹⁴ B. Latour, *From Realpolitik...*, s. 16.

czy opatruje obelżywymi napisami. Dzięki takim właśnie działaniom pomnik zaczyna funkcjonować jako obiekt reprezentujący dane interesy i element pola społecznych konfliktów ujawniających się w publicznej przestrzeni.

Formalna przestrzeń pomnika

Analizując formę architektoniczną oraz układy urbanistyczne Oskar Hansen zaproponował koncepcję Formy Otwartej oraz Formy Zamkniętej. Ramy teoretyczne służące tym rozważaniom okazują się przydatne również przy analizie przestrzenności i formy pomników. Teoria ta stanowi dla mnie ważny punkt odniesienia dla interpretacji funkcji, które pełnią tego rodzaju obiekty i pozwala lepiej zrozumieć sposób ich oddziaływania oraz zawarty w nich wizualny komunikat.

Hansen definiuje Formę Zamkniętą jako dogmatyczną, dominującą i niezmienną. Charakteryzuje się ona brakiem dialogowości, opresyjnością, chaosem, nastawieniem konfrontacyjnym. Forma Otwarta realizuje natomiast idee partnerstwa, jest antydogmatyczna, opiera się na decentralizacji, braku agresji wyrażanej za pomocą wizualnych przedstawień. Hansen lokuje ponadto Formę Zamkniętą w epoce patriarchy, w której sytuuje on też czasy nam współczesne. Przy czym patriarchat rozumie on szeroko – jako epokę zdominowania natury przez człowieka i w konsekwencji doprowadzenia do jej kryzysu⁹⁵. Nie opisuje on natomiast patriarchy w perspektywie teorii feministycznych⁹⁶. Rozumiany w tym sensie patriarchat przeciwstawiony jest matriarchatowi, który traktowany jest jako czas, gdy człowiek żył w zgodzie z naturą, nie podporządkowywał jej sobie, ale traktował siebie jako jej integralną część⁹⁷. Matriarchat zasadza się na egalitarnym demokratycznym porządku, na woli dokonywania świadomych i autentycznych wyborów, indywidualizmie, na chęci poznania, nie zaś – posiadania⁹⁸. Patriarchat to wyraz konsumpcyjnego stylu życia skierowanego na dominację poprzez

⁹⁵ O. Hansen, *Zobaczyć świat. Forma Zamknięta czy Forma Otwarta? Struktury wizualne. O wizualnej semantyce*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 2005, s. 29.

⁹⁶ Pojęcie patriarchy pojawia się w niniejszej pracy nie tylko w znaczeniu Hansensowskim, ale również w sensie bardziej powszechnie używanym, odnoszącym się do feministycznego dyskursu. W celu utrzymania przejrzystości tekstu pojawienie się pojęcia patriarchy rozumianego w sensie Hansensowskim zawsze opatrywać więc będę nazwiskiem jego autora.

⁹⁷ Por.: C. Klimaszewski, T. Kozak, T. Malec, *Forma Otwarta jako passe-partout patriarchy?* *Pawilon Stabilnej Formy*, <http://www.obieg.pl/teksty/1988> (dostęp: 16.11.2010).

⁹⁸ O. Hansen, *Zobaczyć świat...*, s. 30.

posiadanie oraz hierarchiczny system społeczny, którego odzwierciedlenie stanowią otaczające ludzi wytwory kultury materialnej. Forma Zamknięta jest więc, jak zauważa Hansen, „dyktatorsko-przedmiotową, dezintegrującą, konsumpcyjną przestrzenią”⁹⁹. Nie tylko opisuje on przejawy tak rozumianego patriarchalnego systemu, ale też ocenia go w perspektywie etycznej i utożsamia go ze złem. To matriarchat, którego materialny wyraz stanowi Forma Otwarta, jest ucieleśnieniem dobra, miłości, demokratycznego partnerstwa. „FO to – jak zauważa Hansen – sztuka autentycznych zdarzeń, natomiast FZ to sztuka przemocy”¹⁰⁰.

W mikroskali niemal każdy pomnik rozumieć można właśnie jako wyraz Formy Zamkniętej. Pomnik w klasycznym założeniu jest bowiem obiektem, który ma być trwały (najlepiej po wsze czasy), wyraźnie dostrzegalny w przestrzeni, w której jest usytuowany, ma być monumentalny. Jak twierdzi Hansen „w niezmienności przedmiotu-rzeźby tkwi dogmatyczny wyraz pomnika. Zadaniem plastycznym cokołu jest wyniesienie przedmiotu i nadanie mu wyrazu dominowania, dyktatu”¹⁰¹. Cechy te z łatwością służyć mogą do opisu większości pomników, z którymi mamy do czynienia w publicznej przestrzeni. Forma, którą zazwyczaj przyjmują, mieści się ponadto w ideologicznym porządku opisywanego przez Hansena patriarchy. Pomnik stanowi bowiem jeden z materialnych przejawów systemu, który go wytwarza.

W kontekście Formy Zamkniętej pojawia się ponadto u Hansena pojęcie monumentalności, której ucieleśnieniem jest monument, zdefiniowany przez niego w następujący sposób:

„najczęściej symetryczny, w wyrazie jednoznaczny, apodyktyczny, potężny, często pionowy; przedmiotowe narzędzie oddziaływania służy dominowaniu nad człowiekiem, nad naturą, nad otoczeniem, jest sztuką przemocy. Jego bazą filozoficzną jest **posiadanie** [podkreślenie autora] – skrajne zestawienia formalne – szczególnie w ramach *kontrastu wielkości* [podkreślenie autora] wyrażające tajemniczość, sugerujące nieskończoną siłę; nadnaturalne,

⁹⁹ Tamże, s. 29.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Tamże, s. 34.

przekraczające granice możliwości percepcji, w działaniu ubezwłasnowolniające. Synonimem słownym jest dyktat”¹⁰².

W perspektywie takiej opisać można większość pomników, z którymi mamy do czynienia. Ich forma zazwyczaj odpowiada bowiem choć w części powyższemu opisowi. Forma taka sytuuje pomniki w ideologicznej przestrzeni Hansenowskiego patriarchy. Za przykład obiektów o takim charakterze posłużyć mogą choćby obeliski.

18 listopada 1945 roku odsłonięty został na poznańskiej Cytadeli Pomnik Bohaterów¹⁰³. Stanowił on element założenia cmentarnego, na które konkurs rozpisano już 4 lipca 1945 roku¹⁰⁴. Konkurs rozstrzygnięty został 18 sierpnia tegoż roku, a do realizacji przyjęto jeden z dwóch projektów, które zdobyły ex aequo pierwszą nagrodę. Był to projekt autorstwa Tadeusza Płończaka oraz Jana Cieślińskiego. Jego zmodyfikowana wersja została zrealizowana w formie obelisku.



Ryc. 1. Pomnik Bohaterów. Poznań.

¹⁰² Tamże, s. 43.

¹⁰³ Pomnik Bohaterów występuje również pod nazwą: Pomnik Braterstwa czy Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

¹⁰⁴ W. Olszewski, *Cmentarze na stokach poznańskiej Cytadeli*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 195-201.

Obelisk o wysokości 23 metrów umieszczony został na żelazno-betonowym trzpieniu¹⁰⁵ obłożonym płytami z szarego granitu śląskiego¹⁰⁶. Podstawę obelisku stanowią płaskorzeźby wykute w piaskowcu. Po bokach płaskorzeźb widnieją natomiast płyty zawierające wyryty w języku polskim oraz rosyjskim rozkaz Józefa Stalina, który wydany został dla uczczenia wyzwolenia Poznania 23.02.1945¹⁰⁷. Obelisk zwieńczony został czerwoną gwiazdą wykonaną z rubinowego szkła, która była w nocy podświetlana. Gwiazda zniknęła z obelisku w 1990 roku, a przywrócona została w 1997 roku. Nowa gwiazda została umieszczona już jednak w dolnej części obelisku. Do obelisku dojść można schodami, których jest on zwieńczeniem. Schody te stanowią natomiast jedno z reprezentacyjnych wejść na poznańską Cytadelę.

Inny obelisk został odsłonięty 23 listopada 1951 roku¹⁰⁸ w Strasburgu. Obelisk ten jest pomnikiem upamiętniającym wyzwolenie Strasburga przez generała Leclerca 23 listopada 1944 roku¹⁰⁹. Obelisk wraz z rzeźbą zaprojektowany został przez Georges Saupique'a¹¹⁰. W jego dolnej części znajduje się umieszczona na podniesionym cokole rzeźba wykonana z brązu, która przedstawia stojącego i spoglądającego przed siebie generała Leclerca oraz dwie podążające naprzód kobiece postaci symbolizujące zwycięskich sprzymierzeńców¹¹¹. Ponadto obelisk jest też opatrzony inskrypcjami: z tyłu wyryte są nazwy miejsc wyznaczających szlak, którym podążał generał, z przodu natomiast wyryta jest data jego śmierci oraz uzyskany pośmiertnie tytuł marszałka wraz z datą jego nadania. Obelisk ten

¹⁰⁵ W. Deja, K. Otto, *Pomniki pamięci narodowej miasta Poznania*, Poznań 1991, s. 20. [Maszynopis dostępny w bibliotece Instytutu Historii UAM].

¹⁰⁶ P. Maluskiewicz, *Cytadela Poznańska. Park-Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1981, s. 10.

¹⁰⁷ Początkowo płyty wykonane zostały z piaskowca, jednak po tym jak niszczały w 1975 roku wymieniono je na tablice metalowe. W. Olszewski, *Cmentarze...*, s. 200.

¹⁰⁸ *Histoire de Strasbourg des origins...*, s. 755.

¹⁰⁹ Jest to pierwszy pomnik upamiętniający gen. Leclerca, mimo iż wyzwolił on także Paryż. Pomnik paryski wzniesiony został jednak później. J. Toureille, *Les Lieux de mémoire dédiés à Leclerc à Alençon. Paris et Strasbourg*, „La Lettre de la Fondation de la Résistance”, 2009, nr 56.

¹¹⁰ L. Maechel, Th. Rieger, *Strasbourg insolite...*, s. 56.

¹¹¹ J. Toureille, *Les Lieux...*, s. 4.

wykonany został z piaskowca wydobytego z pobliskich Wogezów i stanął na placu Broglie.



Ryc. 2. Pomnik Generała Leclerca. Strasburg.

Wykorzystywanie obelisków przy tworzeniu pomników rozpowszechniło się w Europie już w początku XIX wieku, a tradycja ich stawiania sięga starożytności¹¹². Użycie obelisku budziło zatem jednoznaczne skojarzenia z obiektem wznoszonym dla uczczenia wybranych wydarzeń. Pomnik ku czci gen. Leclerca, postawiony z okazji wyzwolenia Strasburga, wpisywał się więc w

¹¹² Obeliski jako pierwsi zaczęli wznosić Egipcjanie około 2700 roku p.n.e. Zwyczaj ich stawiania przejęty został następnie przez Rzymian oraz świat bizantyjski. Kryzys obelisków przypadł na epokę średniowiecza, gdzie wiele z nich zostało zniszczonych i zaniedbanych. Fascynacja obeliskami powróciła jednak już w czasach nowożytnych, a apogeum osiągnęła właśnie w XIX i XX wieku. *Obelisk. A History*, red. B. A. Curran, A. Grafton, P. O. Long, B. Weiss, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2009.

powszechną praktykę użycia obelisku. Często były one także stosowane w krajach autorytarnych i totalitarnych – nie dziwi więc jego wykorzystanie w Związku Radzieckim i państwach bloku wschodniego. Przypadek poznańskiego obelisku nie należy więc do odosobnionych. Obeliski powstawały w wielu innych polskich miastach¹¹³ i mnożyły się we wszystkich państwach, do których wkraczała Armia Czerwona¹¹⁴. Ich użycie tłumaczyć można ponadto przystępnością ich formy, której wybór umożliwiał projektantom wykorzystanie znanego i spopularyzowanego już modelu pomnikowego upamiętniania. Projekt ograniczał się więc jedynie do elementów dopełniających istniejącą już schematyczną postać pomnika. Dzięki powtarzalności formy możliwe było ponadto wznoszenie takich monumentów w bardzo krótkim okresie czasu. Uniwersalny kształt obelisku korespondował ponadto w tym przypadku z ideą zunifikowania społeczeństw i znacznie ograniczał wszelką indywidualną inicjatywę projektujących go artystów.

Przywołane tu obeliski odpowiadają charakterystyce monumentalnej Formy Zamkniętej nakreślonej przez Oskara Hansena. Niezależnie od przekazywanych za ich pomocą treści, forma obelisków zawiera w sobie zestaw znaczeń i wizualnych komunikatów, które tkwią w nich immanentnie. Cechuje je wielki, ponadnaturalny rozmiar oraz wertykalny kształt. Kontrastują one ponadto z otoczeniem zarówno rozmiarem jak i nietypową na tle innej architektury postacią. Konsekwencją takiego komunikatu wizualnego jest wrażenie potęgi oraz niedostępności. Skrajne zestawienia wielkości między obserwatorami pomnika, otoczeniem, a samym pomnikiem wywoływać mogą wrażenie opresyjności. Obserwatorzy stają wobec obiektu, który może przytłaczać swą monumentalnością i wywoływać poczucie dyskomfortu powodowane trudnością ogarnięcia pomnika w całości. Obeliski stanowią także doskonały przykład obiektów dominujących nad otoczeniem. Umieszczony w centralnym miejscu placu Broglie obelisk stanowi dominantę dla otaczającej go architektury i odciąga od niej uwagę, podobnie jak obelisk

¹¹³ Np. Pomnik Wdzięczności Radzieckiej w Szczecinie, Obelisk na Cmentarzu Mauzoleum Żołnierzy Radzieckich w Warszawie, czy Pomnik Wdzięczności Żołnierzom Radzieckim w Zielonej Górze.

¹¹⁴ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska Rzeźba...*, s. 46-47.

usytuowany przy wejściu na poznańską Cytadelę góruje nad swoim otoczeniem. Uwypukla to monumentalne znaczenie obu pomników i wyraża przywołaną przez Hansena chęć zawłaszczenia i podporządkowania sobie przestrzeni, w której są umieszczone. Jego forma, mimo że jednoznacznie rozpoznawalna jako obelisk, odnosi jednak odbiorcę także do tajemniczości, która wpisana jest w historię obelisku¹¹⁵. Charakteryzuje się ona związkiem z nadprzyrodzoną, nieogarniętą, ponadnaturalną siłą, która wydobyta jest nie tylko za pomocą kształtu, ale także dzięki skojarzeniom ze starożytnym Egiptem. Odwołanie do takiej tradycji potęgować może więc dodatkowo wrażenie niepokoju, czy obcości spowodowanej tym co nieznanne, magiczne.

Powyższe cechy charakterystyczne są dla opisanej przez Hansena ideologii dyktatu. Użycie obelisku umożliwia zademonstrowanie siły oraz stanowi wizualne przedstawienie systemu wartości opierającego się na dominacji. Obeliski stanowią narzędzie ustanowienia relacji z człowiekiem oraz otoczeniem na zasadzie podległości. Oddziałują czynnie za pomocą formy, która komunikuje: „czuj się mały”, „spójrz w górę”. W tym sensie narzucają ich obserwatorom reguły gry i próbują zmusić do działania, odwołując się w ten sposób do przemocy. Mimo że wzniesieniu obu przywołanych wyżej pomników towarzyszyła przeciwstawna ideologicznie motywacja, forma do której sięgnięto pozostała taka sama. Paradoksalnie więc wizualny komunikat, który za pomocą obu umieszczonych w przestrzeni publicznej obelisków dociera do odbiorcy, jest podobny. Dopiero bliższe przyjrzenie się treściom, które dopełniają pomniki oraz świadomość kontekstu ich powstania, warunkuje odmienne ich odczytanie. Na poziomie ich materialności oba zaprezentowane za ich pomocą wydarzenia stanowią jednak wyraz ideologii o charakterze dominującym, narzucającej jednoznaczne rozumienie minionej rzeczywistości. Obelisk – pomnik narzuca się bowiem otoczeniu i jego odbiorcom i nakazuje rozumienie przeszłości, którą reprezentuje w ściśle określony sposób. Przekaz formalny jest syntetyczny i jednoznaczny, nie

¹¹⁵ Dzieje się tak z uwagi na historię formy obeliskowej wywodzącej się z Egiptu, nacechowanej tajemniczością związaną z odwołaniem do starożytnych wierzeń egipskich.

podejmuje więc z przeszłością dyskusji i nie pozostawia wątpliwości co do tego, jak ma być ona rozumiana. W tym sensie wyraża on ideologię posiadania – rości sobie bowiem prawo do posiadania przeszłości w wyznaczonej przez niego postaci. Syntetycznie upamiętniona przeszłość nie zaprasza do dialogu i nie stawia pytań, nie jest otwarta na refleksję.

Komunikat wizualny zawarty w tych przedstawieniach funkcjonuje ponad politycznym kontekstem i wpisuje się w horyzont mentalny znamieny zarówno dla demokratycznej Francji, jak i komunistycznej Polski. Oba te systemy wytworzyły bowiem materialne świadectwa swojej historii sięgając po podobną estetykę. Wielkość obelisków, umiejscowienie oraz towarzyszące im detale wpływają, rzecz jasna, na poziom opresyjności zawartej w komunikacie wizualnym monumentów. Strasburski pomnik nie jest tak duży jak ten, który znajduje się na Cytadeli, można więc pokusić się o stwierdzenie, że im bardziej totalitarny system, tym większy obelisk i tym bardziej monumentalna forma. Oba obeliski są jednak wytworem systemów mieszczących się w szeroko rozumianej kategorii Hansenowskiego patriarchatu.

Istotną cechą monumentalności wspomnianą wyżej przez Hansena jest ponadto przemoc, związana bezpośrednio z Formą Zamkniętą. Wyraża się ona zarówno w formie pomnika (wspomniana wcześniej agresywna forma obiektu), jak i w jego przestrzeni symbolicznej. Podobnie widzi tę kwestię W.J.T. Mitchell. Uznając przemoc za inherentną część zjawiska, jakim jest monument zauważa:

„Wielka ilość światowej publicznej sztuki – pomniki, monumenty, łuki triumfalne, obeliski, kolumny i statuy – posiadają raczej bezpośrednie odniesienie do przemocy w formie wojny lub podboju” i zauważa dalej, że „(...) sztuka publiczna [zawsze – M.P.] służyła za rodzaj monumentalizacji przemocy”¹¹⁶.

Treści towarzyszące ufundowaniu monumentu zazwyczaj wyrażają chęć zademonstrowania określonych wartości w konfrontacji z innymi i reprezentują

¹¹⁶ W. J.T. Mitchell, *The Violence of Public Art*, [w:] *Art and the Public Sphere*, red. Mitchell W. J. T., The University of Chicago Press, Chicago – London 1990, s. 35.

wartości jedynie części danej społeczności. Przemoc na poziomie symbolicznym bądź materialnym pojawia się więc zawsze, gdy wznoszony jest pomnik. Nigdy nie jest on bowiem obiektem reprezentującym wizję rzeczywistości odpowiadającej wszystkim ludziom i bardzo często poprzez swą formę odnosi się do przemocy. Tutaj także za przykład posłużyć może obelisk.

11 października 1975 roku odsłonięty został w Poznaniu pomnik generała Karola Świerczewskiego. Był to obelisk wykonany z żelbetonu o wysokości 18 metrów. Na wysokości 3.10 m. umieszczono natomiast cokół, na którym zostały umieszczone dwie bryły rzeźbiarskie przedstawiające postać generała, grupę żołnierzy oraz tablice tekstowe¹¹⁷.

Przemoc, o której mówili Mitchell oraz Hansen wpisana została już w intencje projektu pomnika. Współtwórczyni pomnika Anna Krzywińska stwierdziła np.:

„(...) osiemnastometrowy obelisk symbolizować ma idee walki i zwycięstwa, uosobione właśnie poprzez postać generała. Dynamiczna forma wyraża ruch i walkę. Bryła główna pomnika przywodzić ma na myśl wbity w ziemię żołnierski bagnet lub rozwijający się w zwycięskim marszu sztandar”¹¹⁸.

Drugi artysta współtworzący pomnik, Ryszard Skupin, podkreślił natomiast:

„Pomnik ma trwały i monumentalny charakter. Wzniesiony został z żelbetonu. W bryłę głównego obelisku wkomponowana została czterometrowa figura rzeźbiarska wyobrażająca postać Generała. Jednym z głównych założeń pomnika było maksymalne powiązanie postaci Generała z tłumem otaczających go żołnierzy”¹¹⁹.

Powyższe wypowiedzi wskazują, że związek z przemocą (idee walki i zwycięstwa, postaci żołnierzy i generała, upodobniony do bagnetu obelisk, itp.) bardzo wyraźnie zarysowany został w koncepcji pomnika, który wyrażać miał takie

¹¹⁷ T. Świtła, *Pomnik generała Karola Świerczewskiego*, „Kronika Miasta Poznania”, 1976, nr 3, s. 144.

¹¹⁸ Cyt. za: Tamże, s. 144.

¹¹⁹ Cyt. za: Tamże.

właśnie wartości. Autorzy projektu mocno podkreślają związek kształtu monumentu z symbolicznym jego przesłaniem: dynamiczna forma wyrażać ma ruch i walkę. Pożądany efekt uzyskuje się tu zatem właśnie za pomocą materialności pomnika, której forma komunikować ma przywoływane treści. Na uwagę zasługuje również fakt, że autor projektu podkreśla monumentalny i trwały charakter założenia. Cechy te wiąże on zatem z wartościami, które wpisane są w ideę projektu. Trwałość i monumentalność, wraz z ponadnaturalnym rozmiarem wyrzeźbionych postaci, które zawierają w sobie odwołanie do przemocy, stanowią tu nierozzerwalny element założenia pomnikowego.

Na ogólnym poziomie idea konfrontacji i przemocy charakterystyczna dla Formy Zamkniętej zakłeta jest nie tylko w warstwie symbolicznej, ale także właśnie w formie pomnika. Konfrontacyjne działanie monumentu ujawnić się może niezależnie od tego, czy obserwatorowi znane są treści, które dany obiekt upamiętnia. W konflikcie takim można jednak odnaleźć siłę pomnikowego przedstawienia. Zgodnie z teorią agonistyczną Chantal Mouffe stanowi on bowiem immanentną cechę społeczności funkcjonujących w publicznej przestrzeni, również w demokratycznych czasach. W tym sensie pomnik poprzez fakt, że kumuluje w sobie konflikt, stanowić może wentyl bezpieczeństwa.

Innym typem pomników, które pełnią podobną do obelisków rolę, choć nie w tak skrajnej formie, są statuy. Również one zawierają w sobie cechy monumentalnej Formy Zamkniętej. Istotne w tym przypadku znaczenie posiadają cokoły, które wynoszą upamiętnione postaci ponad obserwujących pomnik ludzi i wzmacniają „kontrast wielkości”, o którym pisze Hansen. Rola cokołów polega głównie na tym, by umożliwić dostrzeżenie pomnika z dalszej odległości. Konsekwencje użycia cokołu idą jednak znacznie dalej. Poprzez umieszczenie rzeźb postaci na piedestale sugeruje się ich wyższość względem innych ludzi. Upamiętnione tak postaci trafiają co prawda na taki piedestał zazwyczaj za szczególne zasługi. Jednak czasem dla jednych szczególne zasługi są tym, co dla drugich stanowi szkodliwą działalność. (I tak na przykład wyniesienie na piedestał postaci kanclerza Bismarcka w Poznaniu, czy cesarza Wilhelma w Strasburgu,

należało niewątpliwie do kontrowersyjnych działań o konkretnym politycznym wydźwięku). Cokół służący spotęgowaniu wrażenia wielkości i wyjątkowości postaci umieszcza obserwatora rzeźby jednoznacznie w pozycji niższości wobec wyniesionej na postument osoby. Powoduje on, że obserwator pomnika zawsze stoi u stóp prezentowanej postaci, zawsze jest od niej mniejszy, a by na nią spojrzeć – musi spojrzeć w górę. W zamysł formy cokołu wpisana jest zatem uległość obserwatorów i brak otwarcia na dialog – górująca postać przemawiać może do tych, którzy znajdują się poniżej, jednak nie rozmawia z nimi. Cokół stanowi tu zatem materialne odzwierciedlenie relacji opierającej się na wertykalnym, hierarchicznym systemie. Wrażenie dialogowości pomnika powstaje dopiero w momencie „zejścia” postaci z cokołu, jak to ma miejsce w przypadku strasburskiej statuy Pierre’a Pflimlina czy poznańskiej statuy Krzysztofa Komedy. Umieszczenie rzeźby na wysokości jej obserwatorów charakteryzuje się jej przybliżeniem do przechodniów oraz dosłownie „zbudowaniem” relacji horyzontalnej, bardziej demokratycznej i partnerskiej. Inny element komunikatu wizualnego płynącego z cokołu zasadza się na fakcie, że stanowi on łącznik między rzeźbą umieszczoną na nim, a ziemią. Statua znajdująca się na cokole umiejscowiona jest więc ponad „przyziemnym” porządkiem codziennego życia. Cokół odrywa ją od ziemi, która stanowi przestrzeń funkcjonowania zwykłych ludzi i sugeruje w ten sposób jej ponadnaturalność i nadzwyczajność. Postać zaklęta w statui nie ma być jedną z nas – ma być ponad nami. Jest ona połączona z ziemią za pomocą konkretnej formy, która stanowi dodatkowy element układu: pomnik – jego odbiorca. Występująca tu relacja nie odbywa się bezpośrednio, ale za pomocą łącznika – cokołu, który pośredniczy między obserwatorem, a wyobrażoną postacią. Z drugiej jednak strony cokół potraktować można jako formę, która odbiera także częściowo postaci jej wyjątkowość. Wyniesiona, góruje bowiem właśnie dzięki cokołowi. Jej wielkość nie płynie więc tylko z samego przedstawienia, ale także z podpory, którą stanowi piedestał. Przekaz charakteryzujący statuy postaci umieszczonych na cokołach, zasadzający się na unaocznieniu ich nadzwyczajności, staje się paradoksalnie

niemożliwy bez konstrukcji, która jest osobna wobec przedstawienia wybranej osoby. Osłabia to nieco ostrą wymowę roli, którą pełni piedestał.

Innym pomnikiem, który częściowo mieści się w koncepcji Formy Zamkniętej Oskara Hansena jest pomnik Armii „Poznań”. Zaprojektowany został przez Annę Rodzińską-Iwańską, Józefa Iwańskiego oraz Juliana Boss-Gosławskiego. Pomnik upamiętnia bitwę nad Bzurą prowadzoną pod dowództwem gen. dyw. Tadeusza Kutrzeby przez Armię „Poznań” w 1939 roku. Odślonięto go 1 września 1982 roku w 43 rocznicę wtargnięcia wojsk niemieckich na ziemię polskie. Pomnik ten stanowi abstrakcyjną formę rzeźbiarsko-architektoniczną. Jego wysokość sięga 10 metrów, a strzeliste metalowe elementy – nawet 15 metrów¹²⁰. Pięć słupów symbolizuje bagnety polskich żołnierzy opierające się pancernym niemieckim jednostkom symbolizowanym za pomocą czterech strzelistych, lecz bardziej masywnych, metalowych brył. W pomnik ten wpisane jest wewnątrz architektoniczne mające charakter mauzoleum, w którym umieszczono Krzyż Virtuti Militari z wbudowaną łuską pocisku artyleryjskiego i urnę z ziemią z pola bitwy¹²¹. Wnętrze pomnika, do którego wejść można z trzech stron, ozdobione jest płaskorzeźbami, ukazującymi broń oraz przebieg walk, a także listę poległych. Pomnik wykonany jest z betonu oraz kamieni naturalnych. Słupy natomiast ze stali nierdzewnej oraz miedzianej blachy¹²².

Pomnik Armii „Poznań” posiada niewątpliwie monumentalne rozmiary, opiera się na zasadzie kontrastów wielkości, zawiera wiele pionowych elementów. Odwołuje się także do przemocy zarówno na poziomie idei, jak i materialności, która ma ją wyrażać. Jak zauważyli autorzy projektu „Chcieliśmy błyskiem polerowanych w stali ostrzy wyrazić prawdę tamtych dni roku 1939. Tragizm,

¹²⁰ T. Bartkowiak, *Idea budowy pomnika na łamach prasy*, [w:] *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1983, s. 34.

¹²¹ W. Deja, K. Otto, *Pomniki pamięci...*, s. 16.

¹²² T. Bartkowiak, *Idea budowy...*, s. 34.



Ryc. 3. Pomnik Armii „Poznań”. Poznań.



Ryc. 4. Pomnik Armii „Poznań” – wnętrze.

bohaterstwo, opór, walkę z przeważającą siłą, bitwę i zwycięstwo”¹²³. Jego formę trudno jest jednak jednoznacznie uznać za zamkniętą. Od omówionych wyżej pomników różni go choćby to, że jest abstrakcyjny. Ponadto dzięki wnętrzu, które posiada, ma charakter interaktywny; obserwator już nie tylko patrzy na pomnik, ale może wejść w jego przestrzeń. Gdy znajdzie się w jego wnętrzu staje się realnym elementem całego założenia – staje nie tyle w opozycji do monumentu, co przechodzi na „jego stronę”, biorąc w ten sposób czynny udział w upamiętnieniu¹²⁴. Przestrzeń pomnika może być tu, jak powiedziała by Michel de Certeau „praktykowana”. Praktyka taka zależna jest ponadto od samego widza, który decyduje o tym, którym elementom monumentu poświęca uwagę i od której strony wchodzi w jego przestrzeń. Pomnik otwiera się więc poniekąd na widza, zaprasza do uczestnictwa w upamiętnieniu poprzez wejście i poznanie tego, co znajduje się w jego wnętrzu. Z zewnątrz nie można bowiem dostrzec całości założenia, co powoduje, że jego wymowa nie jest od pierwszej chwili oczywista. By poznać pomnik, trzeba wejść, trzeba podjąć z nim dialog. „Praktykowanie” pomnika odbywa się też w czasie, ponieważ znajdujący się w jego obszernym wnętrzu obserwator może zwiedzać go, przechadzając się po mauzoleum. Jak zauważa Irena Grzesiuk-Olszewska, „Jest to pomnik czasoprzestrzenny – czas i tor poruszania się widza jest czynnikiem równoprawnym z formą bryły”¹²⁵. Kłóci się to ze statycznością i jednoznacznością, które charakterystyczne są dla Formy Zamkniętej. Jego monumentalna w swych rozmiarach forma sprzyja co prawda poczuciu przytłoczenia, jednak dzięki temu, że umożliwia interakcję, nie jest, jak pisze Hansen „w działaniu ubezwłasnowolniająca”¹²⁶. Sam pomnik cechuje zatem otwarcie, które nie mieści się jednoznacznie w kryteriach monumentu wyznaczonych przez Hansena.

¹²³ Cyt za: I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska Rzeźba...*, s. 149. Warto zaznaczyć, iż twórcy pomnika, mówiąc tu o zwycięstwie mają zapewne na myśli zwycięstwo o charakterze moralnym. Bitwa nad Bzurą została bowiem przegrana przez Polaków.

¹²⁴ Por.: L. Wilkova, *Pomnik Armii „Poznań”*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 174.

¹²⁵ Tamże, s. 150.

¹²⁶ O. Hansen, *Zobaczyć świat...*, s. 43.

Przykład pomnika Armii „Poznań” pokazuje zatem, że warto przyjrzeć się kategorii monumentalności również w innej perspektywie. Jej odmienne odczytanie zaproponował Andreas Huyssen. Monumentalność jest dla niego kategorią estetyczną (wyrażaną zarówno za pomocą formy jak i zawartych w niej treści), która podlega zmianie i kontekstualizacji podobnie, jak wszystkie estetyczne kategorie¹²⁷. Choć jej nazwa sugeruje wieczne trwanie, sposób rozumienia i użycia monumentalności w oczywisty sposób podlega zmianie. Monumentalność Huyssen widzi nie tylko w tradycyjnych, XIX wiecznych monumentach i ich współczesnych wariantach, które często uważa się za jedyne obiekty reprezentujące tę estetyczną wartość, ale także w pomnikach, instalacjach, czy happeningach artystycznych, które realizowane są przez nowatorskich artystów sztuki współczesnej. Huyssen dostrzega zatem monumentalność we współczesnych realizacjach takich jak np. Pomnik Pomordowanym Żydom Europy w Berlinie, czy opakowanie przez Christo i Jeanne-Claude Reichstagu¹²⁸.

Zdaniem Huysseena, współczesnych projektów nie nazywa się w kategoriach monumentalności z powodu negatywnych skojarzeń, które wzbudza ona na wielu poziomach współczesnej kultury:

„Monumentalność jest estetycznie podejrzana ponieważ jest związana z XIX wiecznym złym smakiem, kiczem oraz kulturą masową. Jest politycznie podejrzana, bo jest traktowana jako reprezentacja XIX-wiecznego nacjonalizmu i XX-wiecznego totalitaryzmu. Jest społecznie podejrzana, bo jest uprzywilejowaną formą ekspresji masowych ruchów i masowej polityki. Jest etycznie podejrzana, dlatego, że poprzez preferowanie wielkości sprzyja większemu-niż-człowiek, sprzyja próbie przytłoczenia poszczególnego obserwatora. Jest psychoanalitycznie podejrzana, ponieważ jest związana z narcystycznym złudzeniem wielkości i wyimaginowanej całości. Jest muzycznie podejrzana z powodu, cóż, z powodu Richarda Wagnera”¹²⁹.

¹²⁷ A. Huyssen, *Monumental Seduction*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover – London 1999, s. 199.

¹²⁸ Tamże, s. 197-198.

¹²⁹ Tamże, s. 198.

Kategoria monumentalności nie została wyrugowana z estetycznego kanonu współczesności. I choć nie jest tak nazywana współcześnie z powodu wymienionych powyżej negatywnych konotacji, nadal funkcjonuje i jest, zdaniem Huysseena, jedną z pożądaných przez człowieka form ekspresji¹³⁰. Spoglądając przez ten pryzmat na pomnik Armii „Poznań” możemy dostrzec w jego monumentalnej formie próbę zmierzenia się z materialnym przedstawieniem wydarzenia, które wymyka się codziennemu doświadczeniu i jest właśnie przytłaczające, kojarzone z ogromem cierpienia, opresją oraz z chaosem. Forma pomnika nawiązuje rzecz jasna do wydarzeń, które mieszczą się w kategoriach Hansenowskiego patriarchatu oraz Formy Zamkniętej i odsyłają do monumentalności w ramach wspomnianej wyżej przez Hansena „bazy filozoficznej”. Monumentalność odzwierciedla bowiem kulturę, w której żyjemy jego zdaniem od setek lat¹³¹. Estetyczny język, którym posłużyli się autorzy projektu, nawiązuje więc do takich właśnie wartości. Idąc tropem Hansena, uznać więc można, że ślad monumentalności tkwi immanentnie w ogóle w zjawisku, jakim jest pomnik, ponieważ sama idea wznoszenia pomników stanowi produkt takiej właśnie kultury. W tym sensie pomniki zawsze są monumentalne i dotyczy to zarówno XIX-wiecznych monumentów, jak i tych, które powstają w XXI wieku i uznawane są za nowatorskie. Na poziomie ich materialności i sposobu, w jaki oddziałuje ich forma, nie zawsze mamy jednak do czynienia z zamknięciem, o którym pisze Hansen. To, że Pomnik Armii „Poznań” jest monumentalny nie musi zatem oznaczać, że mieści się w pełni w kategoriach Formy Zamkniętej. O jego otwartości świadczy też sposób, w jaki wkomponowany jest on w otoczenie. Mimo swego ogromnego rozmiaru nie dominuje on nad otoczeniem, w którym został usytuowany. Nie został on zlokalizowany w centralnym punkcie wzgórza św. Wojciecha, ale na jego łagodnym zboczu. Strzeliste metalowe elementy nie wznoszą się zatem ponad istniejące na wzgórzu zabudowania. Pomnik ten dialoguje zatem z naturalną rzeźbą terenu, a nie stara się jej zawłaszczyć. Owo

¹³⁰ Tamże, s. 204-206.

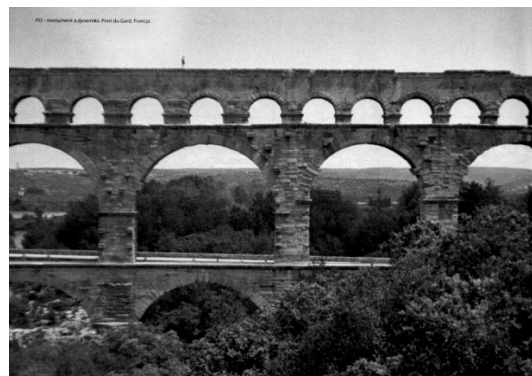
¹³¹ O. Hansen, *Zobaczyć świat...*, s. 67.

otwarcie na naturalne środowisko to cecha, która lokuje go więc raczej po stronie Formy Otwartej.

Innym interesującym pomnikiem jest znajdujący się w Strasburgu pomnik – Akwedukt Janusa. Powstał on dla uczczenia dwutysięcznej rocznicy powstania miasta Strasburga i odsłonięty został w obecności mera Strasburga Marcela Rudloffa w 1988 roku. Koncepcja pomnika oraz ogólny projekt jest autorstwa słynnego, urodzonego w Strasburgu, alzackiego ilustratora Tomiego Ungerera¹³², konstrukcja architektoniczna zaprojektowana została natomiast przez Paula Zieglera, a rzeźba głowy Janusa – przez Denisa Rotha. Pomnik składa się z konstrukcji akweduktu opartej na dwóch arkadach, wyrwanych jakby z większej całości i wykonanych z cegieł. Usytuowane są one w basenie wpuszczonym nieznacznie w ziemię, a u stóp środkowej kolumny wspierającej konstrukcję umieszczona jest rzeźba z brązu o zielonym odcieniu, przedstawiająca połączone w jedną, dwie głowy rzymskiego boga Janusa z twarzami odwróconymi w przeciwne strony. Rzeźba głowy sięga jedynie do ust, do których wlewa się woda z basenu. Wysokość akweduktu osiąga około 3 metry.



Ryc. 5. Akwedukt Janusa. Strasburg.



Ryc. 6. Przykład FO O. Hansena – akwedukt w rejonie Nîmes (Pont du Gard).

¹³² Tomi Ungerer urodził się w 1931 roku w Strasburgu. Jest słynnym alzackim ilustratorem, znanym z ilustracji do książek dla dzieci oraz z rysunków o wymowie erotycznej i politycznej. Ungerer interesuje się też relacjami francusko-niemieckimi. Odzwierciedleniem tych zainteresowań była choćby jego wystawa pt. „Marianne and Germania”, która w 2000 roku pokazana została w Berlinie. W 2001 roku w Strasburgu otwarte zostało muzeum Tomiego Ungerera. <http://www.tomiungerer.com/> (dostęp: 05.04.2011).

Akwedukt jest pomnikiem, który łagodnie wpisuje się w swoje otoczenie i nie stanowi obiektu dzielącego przestrzeń, w której się znajduje. Otwarcie arkad umożliwia bowiem dostrzeżenie zarówno tego, co jest przed pomnikiem, jak i tego, co usytuowane jest za nim. Zresztą odniesienie do tego co jest „przed” i „za” pomnikiem nie jest tu adekwatne, ponieważ pomnik nie posiada swojego przodu i tyłu. Dzięki podwójnemu przedstawieniu głowy boga Janusa i arkadom, pomnik może być oglądany w ten sam sposób z obu stron. Akwedukt nie jest pomnikiem, który jednoznacznie ustanawia swoją pozycję wobec widza, który narzuca oglądanie go w przewidziany z góry sposób; nie jest pomnikiem, pod który podchodzi się z wyznaczonej strony, pod który się pielgrzymuje. Nie wieńczy także przestrzeni, w której jest umieszczony, nie jest jej dominantą, ale jej harmonijnym elementem. Pomnik ten uznać można za obiekt o charakterze demokratycznym, pozostawiający widzowi wybór, co stanowi ważny element koncepcji Formy Otwartej Hansena.

Otwarcie to zasadza się również na samej koncepcji projektu pomnika. Ma on bowiem symbolizować dwuwymiarowość kultury Strasburga: łacińską i germańską¹³³. Tradycję francuską i niemiecką, południe i północ. Żadna tradycja nie jest tu wyróżniona, a obie reprezentowane są równorzędnie za pomocą rzeźby głowy Janusa równocześnie spoglądającej w obu kierunkach. Nawiązanie do staroitalskiego boga nie jest ponadto przypadkowe. Sięgnięto po tradycję, według której podwójna głowa bóstwa reprezentuje przeszłość i przyszłość¹³⁴. Janus jest także bóstwem bram miasta, przejść, wejścia i wyjścia¹³⁵. Odniesienie takie nie wartościuje żadnej z kultur, które miały wpływ na historię Strasburga, ale podkreśla znaczenie ich obu w dziejach miasta. W ten sposób pomnik ten dystansuje się wobec jego politycznej historii, pełnej napięć oraz konfliktów i koncentruje się na jego historii kulturowej, której wielowymiarowość

¹³³<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dTbnITCjx8IJ:www.strasbourg.eu/en/etymology.html+Strasbourg+monument+aqueduct&cd=2&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a> (dostęp: 06.01.2011).

¹³⁴ L. Maechel, T. Rieger, *Strasbourg insolite...*, s. 59.

¹³⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 424.

potraktowana jest jako wzbogacająca miasto. Idea taka również koresponduje z Formą Otwartą, której cechą jest, zdaniem Hansena, współpartnerstwo charakteryzujące się m.in. „wielokulturowością poszukiwań”¹³⁶. Pluralizm kulturowy, który wpisany jest w koncepcję pomnika, stanowi próbę przekroczenia takiego upamiętnienia historii miasta, które faworyzowałoby jedną kulturę oraz zawłaszczaloby jego dzieje dla jednej z nich i cechuje się otwartością na różnorodne doświadczenia kulturowe miasta.

Innym elementem założenia, który pozwala spojrzeć na pomnik w perspektywie Formy Otwartej jest jego dialog z naturą. Pomnik usytuowany jest dokładnie równolegle do brzegu rzeki Ren¹³⁷. Bliskość rzeki zadecydowała o usytuowaniu miasta i jego ufundowaniu. Forma akweduktu to odniesienie do wody, która stanowi istotny symbol Strasburga. Akwedukt odsyła też do sposobu, w jaki w początkach dziejów miasta, transportowano tu wodę. W ten sposób pomnik upamiętniający dwa tysiące lat historii miasta i odnosi się do symbolizującej życie i założenie Strasburga wody, a nie do konkretnych postaci bądź wydarzeń z jego dziejów politycznych. W ten sposób pomnik unika wizualizacji przedstawień o charakterze konfliktowym, naznaczonych symboliczną przemocą i zwraca się ku przedstawieniu, które symbolizującą miasto wodę traktuje jako istotną część jego dziejów i podkreśla jej niezbędność i integralność z człowiekiem. Kategorie kultury i natury nie są więc tu sobie przeciwstawione, ale harmonijnie zestawione i umieszczone poniekąd w „długim trwaniu”. Państwowa przynależność miasta się zmienia, ale woda, która daje miastu życie, niezmiennie pozostaje istotnym motorem jego funkcjonowania. Ponadto naturalne otoczenie pomnika nie jest mu podporządkowane. Drzewa przewyższają go i okalają, a wypoczynkowa ławka umieszczona obok świadczy o jego „lekkim”, parkowym charakterze - pomnik nie jest więc nacechowany patosem. Naturalność pomnika podkreślona jest też przez kolor materiałów, z których został wykonany. Barwy czerwonej cegły, pozieleniałego brązu, nie kojarzą się z monumentalnymi, szarymi

¹³⁶ O. Hansen, *Zobaczyć świat...*, s. 30.

¹³⁷ L. Châtelet-Lange, *Strasbourg*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 1992, vol. 51, nr 1, s. 101.

pomnikami zazwyczaj wykonanymi z betonu czy granitu. Natura wkracza natomiast w samo założenie, zarówno dzięki roślinom stopniowo obrastającym akwedukt w jego górnej części, jak i dzięki fontannie zawartej w pomniku, która ożywia go strumieniem wody.

Akwedukt Janusa jest pomnikiem, którego forma jest dialogowa, otwarta i nie stanowi materialnego ekwiwalentu odsyłającego ideologicznie do przemocy czy konfliktu, zatem można traktować go jako przykład Hansenowskiej Formy Otwartej. Ważnym czynnikiem charakteryzującym taką formę pomnika jest również sposób, w jaki współgra on z otoczeniem. Akwedukt, dzięki swej prostocie i kompozycji, delikatnie zaznacza przestrzeń, w której się znajduje, spełniając również to kryterium. Jest pomnikiem wyjątkowym, który wymyka się formalnym ramom charakterystycznym dla tradycyjnych przedstawień pomnikowych.

* * *

Forma pomnika jest tym, wobec czego nieuchronnie staje jego obserwator. Jest ona dostępna dla każdego w równym stopniu. Wyznacza relację między pomnikiem i jego widzem niezależnie od tego, czy zdaje on sobie sprawę z treści upamiętnienia. Jego materialność określa często sposób, w jaki obserwator reaguje na pomnik. Jej wpływ odbywa się często w oderwaniu od wiedzy i dotyczy tego, co najmniej uchwytnie – odczuć. Nie usprawiedliwia to jednak pominięcia tej sfery oddziaływania pomników. Przeanalizowane przykłady pokazują, że choć każdy odbierać może pomnik na swój indywidualny sposób, sama formalna przestrzeń monumentów predestynuje już do danych wrażeń. Poprzez swoją formę właśnie, pomniki umożliwiają widzom wybrane działania czy prowokują określone zachowania.

Kobiety, mężczyźni i pomniki

Jedną z istotnych funkcji, które pełnią pomniki, polega na odzwierciedleniu porządku społecznego zasadzającego się na płciowym podziale społecznych ról. Pomniki nie tylko stanowią wizualny przykład takiego podziału, ale także, poprzez swoje usytuowanie w przestrzeni publicznej, przyczyniają się do jego konstrukcji. Umieszczenie pomników w przestrzeni publicznej wymagało zastosowania takiej formy, która legitymizowałaby obowiązujący porządek społeczny oraz prezentowałaby pozytywnie wartościowane wzorce męskości oraz kobiecości.

Analiza materialności pomników wymaga uwzględnienia perspektywy genderowej jako jednej z płaszczyzn koniecznych do opisu sposobu ich funkcjonowania oraz oddziaływania w okresie będącym przedmiotem tej pracy¹³⁸. Dostrzeżenie płci kulturowej jako odrębnego podmiotu w badaniach historycznych umożliwiło otwarcie nowych pól badawczych i interpretacyjnych, które przyczyniły się do zrozumienia tego, jakie cechy z racji płciowej odmienności przypisywano zarówno kobietom jak i mężczyznom. Najważniejszy symptom tej zmiany polegał na uświadomieniu faktu, że dotychczasowa historiografia przedstawiała męski punkt widzenia i uznawała go za jedyny możliwy. Billie Melman zauważyła,

„(...) że kulturowa konstrukcja tożsamości płciowych oraz różnic pomiędzy płciami stanowi istotny czynnik zmiany [paradygmatu badawczego], tak istotny, lub nawet bardziej istotny niż kategorie klasy, narodu czy etniczności;

¹³⁸ Na temat badań przestrzeni miejskiej i publicznej oraz jej elementów, takich jak np. pomniki w perspektywie genderowej zob. m.in.: D. Massey, *Space, place...*; H. Lefebvre, *The Production of...*; M. Miles, *Art, space and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, London – New York 1997. Zob. też prace dotyczące pomników w przestrzeni publicznej z uwzględnieniem genderowej perspektywy: M. Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1985, *Memory and Memorials 1789-1914. Literary and cultural perspectives*, red. M. Campbell, J. M. Labbe, S. Shuttleworth, Routledge – London – New York 2000, R. Koshar, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2000.

że przywrócenie żeńskiego doświadczenia zmieniło optykę spojrzenia na przeszłość oraz pomogło nam ją zrewidować”¹³⁹.

Rewizja ta umożliwia dostrzeżenie genderowych różnic społecznych również w materialnych przejawach kultury, które, tak jak to się dzieje w przypadku pomników, utrwalają i definiują płciową przynależność do poszczególnych ról. Porównanie pomników Poznania i Strasburga pozwala dostrzec uniwersalność tego problemu niezależnie od kulturowych czy politycznych rozbieżności.

Użytkowanie przestrzeni miejskiej przez kobiety i mężczyzn oraz ich odmienny stosunek do niej różnił się i zmieniał w analizowanym przez mnie okresie. Pomniki poprzez fakt usytuowania w przestrzeni miejskiej stają się automatycznie elementem publicznego dyskursu. Ten natomiast w XIX wieku tradycyjnie przynależał do mężczyzn. Kobiety reprezentowały to, co prywatne, znajdujące się w zaciszu domu i nie były animatorkami publicznej przestrzeni. Naród, którego siłę i wartość legitymizować miały między innymi pomniki, kierowany był przez odpowiedzialnych za niego i strzegących go mężczyzn. Gdy w przestrzeni publicznej pojawiały się utrwalone w pomnikowych rzeźbach kobiety, portretowane były przez pryzmat męskiego wyobrażenia o nich oraz w tradycyjnie przypisanych im rolach. Pomniki ukazujące mężczyzn, zupełnie odmienne od kobiecych i przewyższające je znacznie liczbą, utrudniały kobietom zidentyfikowanie się z pomnikowymi przedstawieniami, potwierdzając ich wykluczenie z publicznej przestrzeni i przynależność do sfery prywatnej. I choć w wieku XX, a w szczególności w jego drugiej połowie, kobiety włączone zostały w publiczny dyskurs, miasta nadal pozostają zdominowane przez pomniki przedstawiające mężczyzn, co czyni symboliczną przestrzeń miejską przede wszystkim przestrzenią męską.

* * *

¹³⁹ B. Melman, *Gender, History and Memory: The Invention of Women's Past in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 1, s. 5.

Przykładów na sposoby portretowania mężczyzn dostarczają pomniki – statuy. Wzorzec męskości obowiązujący w Europie XIX i początku XX wieku wymagał sportretowania mężczyzny jako postaci silnej, odpowiedzialnej, pewnej siebie¹⁴⁰. Dla realizacji tego celu zastosowano szereg środków, takich jak gesty, postawa, ubranie czy atrybuty, które składały się na rzeźbę. Mężczyźni na pomnikach występowali zatem przede wszystkim w roli władcy lub wojownika. W wieku XX taki schemat przedstawiania mężczyzn zaczął się stopniowo zmieniać, a przełamany został częściowo w XXI wieku.

Poznański pomnik Bismarcka z 1903 roku ukazuje wyprostowanego mężczyznę, niedostępnego zarówno dzięki cokołowi, jak i posturze. Ubrany jest w mundur kirasjerski z narzuconym płaszczem, a głowę przykrytą ma charakterystycznym spiczastym hełmem. Jego powaga wyrażona jest za pomocą surowego wyrazu twarzy oraz spojrzenia skierowanego przed siebie, oddalonego od obserwujących pomnik przechodniów. Jego potęga wzmocniona jest ponadto poprzez symbolizujący siłę dąb, o który wspiera się on prawą ręką¹⁴¹. Ukazany za pomocą pomnika Bismarck stanowi przykład władczego polityka, będącego pierwszym mężczyzną w państwie. Jego wygląd utrwała więc taki wzorzec męskości, który godny jest naśladowania przez pozostałych mężczyzn. Fakt, że za pomocą jego przedstawienia wysunięte zostały na pierwszy plan siła oraz dominacja wskazuje, że takie wartości uznawane były właśnie za męskie cnoty. Brak podobnych wizerunków kobiet kojarzył te cechy jednoznacznie z mężczyznami. Ponadto wartości te zostały zespolone z funkcją publiczną komunikując wyłączną przynależność charakteryzujących się takimi cechami mężczyzn do publicznej sfery. Dominacja o charakterze płciowym została tu także zespolona z dominacją o charakterze społecznym. Fakt, że kanclerz rządził miał

¹⁴⁰ Na ten temat zob.: Ch. E. Forth, *Masculinity In the Modern West. Gender, Civilization and the Body*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

¹⁴¹ Na symbolikę dębu, jako męskiego atrybutu zwraca uwagę Rudy Koshar. R. Koshar, *From Monuments...*, s. 46.

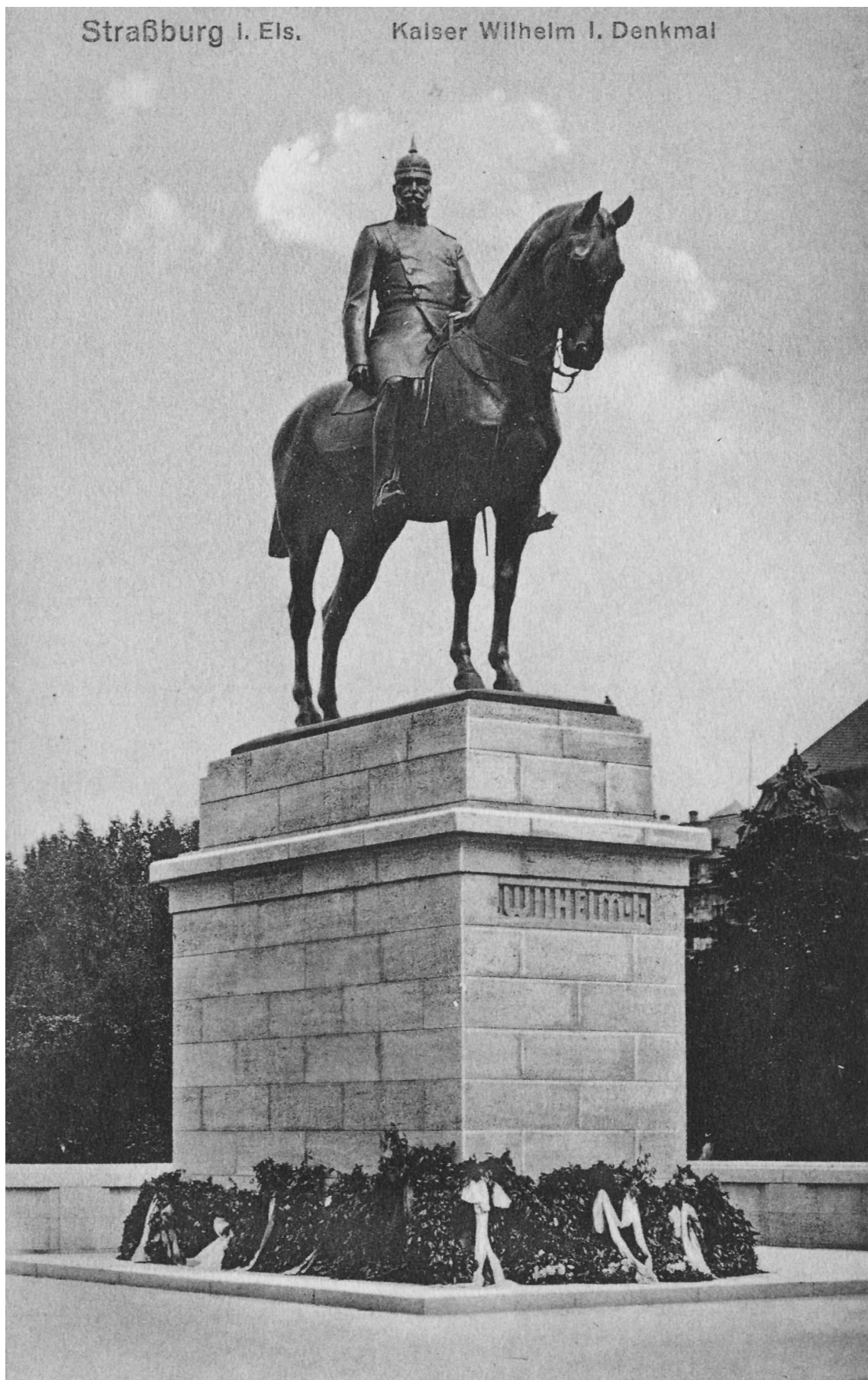


Ryc. 7. Pomnik Otto von Bismarcka. Poznań.

również oznaczać, że posiadał cechy uznane za męskie, jednocześnie jednak, jednym z warunków wstępnych posiadania władzy, było jednoznaczne utożsamienie się z takimi właśnie cechami. Przynależność do elity społecznej zakłada więc dostosowanie się do obowiązującego modelu męskości. Z takim zestawem wartości mamy do czynienia w przypadku wszystkich strasburskich oraz poznańskich pomników przełomu XIX i XX wieku przedstawiających rządzących. Odnaleźć je możemy także choćby w obu pomnikach cesarza Wilhelma I, poznańskim z 1889 roku oraz strasburskim z roku 1911, czy poznańskim pomniku cesarza Fryderyka III z 1902 roku.

Straßburg i. Els.

Kaiser Wilhelm I. Denkmal



Ryc. 8. Pomnik Wilhelma I. Strasburg.

Ówczesny porządek społeczny przypisywał mężczyznom rolę gwarantów bezpieczeństwa państwowego, aktywnych obrońców narodu i wojowników. Funkcja ta odzwierciedlona jest w pomnikach za pomocą broni, która stanowi znaczący element rzeźb portretowanych mężczyzn. Broń nie pojawia się jedynie w kontekście pomników upamiętniających konkretne bitwy, jak to ma miejsce w przypadku dowódców z czasów bitwy pod Nachodem umieszczonych po bokach cokołu nachodzkiego lwa. Bismarck dzierży w lewej ręce pałasz, cesarz Fryderyk III podpira się o szablę, którą z kolei Kellermann dzierży u swego boku¹⁴². Z wyeksponowaną na pomniku bronią mamy również do czynienia w przypadku nieco późniejszych monumentów, takich jak np. pomnik Tadeusza Kościuszki. Sprawowanie funkcji obronnej oznaczało wypełnianie jednego z najważniejszych społecznych zadań. Symboliczne ukazanie za pomocą broni związku mężczyzn z walką i obronnością oznaczało zespolenie tych wartości jedynie z mężczyznami i stanowiło element wykluczenia kobiet z kolejnej sfery życia społecznego. Demonstracja wyraźnej męskiej siły, do której kobiety nie mają dostępu, mogła również utrwalać bierność wśród kobiet, które same nie posiadały środków umożliwiających im aktywne podjęcie walki. Taki wizerunek mężczyzny wzmacniać mógł poczucie słabości kobiet oraz niepokój, poprzez wpisanie ich w opozycję: silny mężczyzna – słaba kobieta. W konsekwencji uniemożliwiał w takim wypadku także aktywną konfrontację kobiety z mężczyzną, sytuując ją po stronie przegranych. Z drugiej jednak strony stanowił dla kobiet gwarancję osobistego bezpieczeństwa. Przypisywał co prawda w ten sposób kobietom obowiązek skoncentrowania się na sferze prywatnej, wychowywaniu dzieci, opiece nad domem (które to czynności sytuowały ją w roli opiekunki domowego ogniska), ale również nie wymagał od nich bezwzględnej gotowości złożenia żołnierskiej ofiary z życia w momencie potencjalnego zagrożenia państwa.

¹⁴² Pomnik marszałka Kellermanna odsłonięty został w Strasburgu w 1935 roku.
http://www.archi-strasbourg.org/adresse-_place_broglie_ellipse_insulaire_centre_ville_strasbourg-885.html?check=1&archiAffichage=adresseDetail&archiIdAdresse=885&archiIdEvenementGroupeAdresse=5865 (dostęp: 12.05.2011).

Przedstawienia mężczyzn w roli żołnierzy charakterystyczne są również dla pomników ukazujących anonimowych mężczyzn. Poznański pomnik Wojownika Brandenburskiego z 1911 roku przedstawia mężczyznę trzymającego sztandar, umieszczonego na cokole, który stanowi centralne miejsce fontanny¹⁴³. Warto zauważyć, że taki sposób portretowania mężczyzn kontynuowany jest również powszechnie w XX wieku. Przykład stanowią tu choćby bezimienni żołnierze z pomnika Powstańców Wielkopolskich odsłoniętego w 1965 roku, czy bracia z Monument aux Morts z 1936 roku. Dla większości anonimowych mężczyzn gotowość do bycia wojownikiem i stanięcia w obronie ojczyzny jest zobowiązaniem, które stanowi o ich szlachetności i męskości i przed którym nie mogą się uchylić. Rola jaką tu odgrywają jest nadrzędna wobec nich samych. Jest ona ponadto gwarancją nie tylko bezpieczeństwa narodowego, ale również społecznego porządku, który opiera się na jednoznacznym podziale zadań, w którym mężczyznom przypisane są funkcje uznawane za najbardziej odpowiedzialne i trudne, ale jednocześnie najbardziej honorowe.

Męską przewagę dostrzec można również w gestach, które wykonują sportretowani mężczyźni. Postać marszałka Kellermana ukazana jest z prawą ręką w górze i z dumnie wypiętą pierś. Wypiętą pierś prezentują też wyrzeźbieni zarówno poznański jak i strasburski cesarz Wilhelm I, czy strasburski Goethe odsłonięty w 1904 roku. Mowa tych gestów komunikuje pewność siebie, którą musiał charakteryzować się modelowy XIX-wieczny mężczyzna. Cecha ta umożliwiała mu bowiem sprawowanie władzy oraz kierowniczych ról na różnych poziomach społecznej drabiny. Pewność siebie i odwagę podjęcia konfrontacji sugeruje też wysunięta do przodu stopa stojących postaci. Postawa taka oznacza również stabilność wskazującą na ciągłość sprawowanej władzy, a jednocześnie dynamikę i gotowość do wykonania pierwszego kroku. Gesty, które wykonują mężczyźni nie sugerują gotowości do dialogu – skupione są na zademonstrowaniu cech komunikujących ich siłę. Posiadają one, rzecz jasna, istotny polityczny wymiar polegający na próbie zademonstrowania potęgi w stosunku do wroga.

¹⁴³ W. Molik, *Poznańskie pomniki...*, s. 15-16.

Jednakże fakt, iż przedstawienia mężczyzn przyjmują wtedy taką właśnie formę stanowi również wizualny komunikat dotyczący prezentowania męskości w ogóle.

Tradycyjny paradygmat przedstawiania mężczyzn stopniowo zaczął być przełamany w XX wieku, choć ciągle pojawiały się przykłady wpisujące się w tradycyjny schemat. Posąg Tadeusza Kościuszki wzniesiony w 1929 roku ukazuje wyniesionego wysoko na kolumnie dowódcę z bronią w ręku trzymaną przez niego na wysokości piersi i znajdującą się w centralnym miejscu monumentu. Pomnik ten dowodził ciągłej popularności wcześniej obowiązującego modelu przedstawiania męskich postaci. Jednak próba odczytania obowiązującego w dwudziestoleciu międzywojennym modelu męskości jedynie na podstawie tego wizerunku jest niewystarczająca i mocno zniekształca jego obraz. W podobnym czasie powstał bowiem także inny pomnik, który wymykał się dotychczas obowiązującemu estetycznemu kanonowi. Był to pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona. Statua odsłonięta została w 1931 roku. Ukazywała ona amerykańskiego prezydenta w spontanicznej pozie z uśmiechem na twarzy. Ubrany był w zwyczajny płaszcz, co powodowało, że jego strój nie łączył go bezpośrednio z władzą. Stojąca poza nie została wzmocniona przez wysoki cokół, choć postać miała wyraźnie nadnaturalne rozmiary. Prawa ręka wyciągnięta została w przód w sposób sugerujący otwarcie i czyniący go bardziej dostępnym. Pomnik prezydenta ukazuje pewnego siebie mężczyznę, wygłaszającego publiczne przemówienie. Za jego pomocą zaprezentowany został bardziej przystępny wzorzec męskości. Model godnego honorów mężczyzny nie zasadał się już na niedostępności, surowości czy demonstracji siły. Prezydent uchwycony został ponadto w momencie wygłaszania słynnego czternastopunktowego przemówienia¹⁴⁴. Wybór konkretnego momentu włącza go w ciąg konkretnych wydarzeń i umieszcza w dokładnym historycznym kontekście. Taka historyczna kontekstualizacja włącza go w narrację wspólną dla upamiętnionego prezydenta oraz dla obserwatorów pomnika. Konwencja ta istotnie odbiega od wcześniejszych wizerunków władców uchwyconych niejako „poza czasem”, sugerujących ich

¹⁴⁴ J. Pazder, *O Poznańskich pomnikach po 1918 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 44.

wieczne trwanie. Pomnik ten nadal odzwierciedla porządek społeczny, w którym mężczyzna pełni najważniejsze publiczne funkcje, jednak jego polityczna rola nie wymaga już od niego sztywnego odwzorowania szeregu cech, które warunkowały jego publiczne funkcjonowanie. Wizerunek publicznego mężczyzny staje się w ten sposób bardziej pojemny, umożliwiając innym mężczyznom szerszą identyfikację. Nadal jest on pewnym siebie mężem stanu, nie musi już jednak jednocześnie demonstrować swej siły by pełnić tę rolę.

Przykład pomników prezydenta Wilsona oraz generała Kościuszki doskonale ukazuje społeczne przemiany charakterystyczne dla tamtych czasów. Dlaczego pomniki powstałe mniej więcej w tym samym czasie, tak bardzo różnią się od siebie? Pomnik Kościuszki ukazuje wojownika o wolność z przełomu XVIII i XIX wieku. Wizualny język, po który sięga Zofia Trzcńska-Kamińska, autorka rzeźby, odpowiadał zatem XIX wiecznemu kanonowi przedstawiania mężczyzn. Ukazanie Kościuszki w inny sposób nie współgrałoby z epoką, której przypisana jest jego postać. Równocześnie prezydent Wilson pochodzi już z innego porządku społecznego, więc przedstawienie go w zgodzie z tradycyjnym kanonem było niemożliwe. Prezydent Wilson nie jest już władcą, a politykiem w nowoczesnym państwie, generał Kościuszko jest natomiast ciągle wojownikiem rodem z mocarstwowych realiów. Statua pierwszego z nich stanowi już zatem zapowiedź odmiennego modelu wizualnej reprezentacji mężczyzn, podczas gdy statua drugiego ciągle jeszcze tkwi w sztywnym gorsecie, w którym umieszczony był XIX wieczny mężczyzna.

Kolejne zmiany w sposobie przedstawiania mężczyzn przynosi dopiero XXI wiek. Statua mera Strasburga i przewodniczącego Parlamentu Europejskiego¹⁴⁵ Pierra Pflimlina odsłonięta w 2007 roku stanowi przykład odmiennego sposobu ukazywania mężczyzn i jest dowodem kolejnej zachodzącej zmiany - mężczyźni

¹⁴⁵ Pierre Pflimlin (1907-2000) pełnił funkcję mera Strasburga w latach (1959-1983) oraz funkcję przewodniczącego Parlamentu Europejskiego w latach (1984-1987). Był on politykiem chrześcijańskiej demokracji. Pełnił ponadto inne liczne funkcje publiczne, m.in.: deputowanego do parlamentu Europejskiego, wielokrotnego członka rządu francuskiego oraz krótko premiera tego rządu. <http://en.strasbourg-europe.eu/pflimlin,14544,en.html> (dostęp:12.05.2011).

zaczynają schodzić z cokołów. Rzeźba jest lekko nadnaturalnych rozmiarów, jednak umieszczona została na płycie znajdującej się na wysokości powierzchni ziemi. Pflimlin ukazany jest w pozie idącego, z prawą ręką wyciągniętą w geście powitania oraz lewą ręką trzymającą w dłoni kapelusz. Mimika twarzy wyraża spokój. Mężczyzna ten, mimo pełnionych publicznych funkcji, o których dowiadujemy się jedynie z wpuszczonej w ziemię tablicy, przedstawiony jest w sposób typowy dla wielu mężczyzn jego epoki. Nie posiada on żadnych charakterystycznych dla władzy atrybutów. Nie jest wyróżniony żadnymi konkretnymi cechami, które sytuują go w roli osoby publicznej. Model mężczyzny, który sprawuje ważne, publiczne funkcje i który zasługuje na szacunek nie musi się już charakteryzować żadnymi szczególnymi cechami, które wymagane są dla wypełniania tej roli.

Z innym przedstawieniem spotykamy się w Poznaniu w przypadku odsłoniętego w 2002 roku pomnika Cyryla Ratajskiego. Prezydent miasta zaprezentowany jest na niewysokim cokole w pozycji siedzącej, na wygodnym fotelu. Fotel ten nie jest wyrzeźbiony na kształt tronu, sugeruje więc miejsce odpoczynku lub pracy przenosząc go tym samym w przestrzeń półprywatną. Jednak jego strój – elegancka marynarka i toga – oraz fakt, że w dłoni dzierży zwój papieru, świadczy o tym, że sportretowany jest on w sytuacji o charakterze zawodowym. Postawa siedząca nieco łagodźć może jego wizerunek, ciągle jednak nie przełamuje schematu przedstawiającego mężczyznę w oficjalnej roli. Podobnie rzecz ma się w przypadku pomnika Karola Marcinkowskiego. Zaprojektowany został przez Stanisława Radwańskiego i odsłonięty 29 czerwca 2005 roku. 3-metrowa statua, odlana w pozycji siedzącej, umieszczona została na 2,5 metrowym cokole wykonanym z czerwonego granitu¹⁴⁶. Pomnik Karola Marcinkowskiego, mimo, że ukazuje postać w siedzącej pozycji, prezentuje go jednak na wysokim postumencie nawiązując tym samym do tradycyjnych XIX-wiecznych przedstawień.

¹⁴⁶<http://www.poznan.pl/mim/public/s8a/documents.html?co=print&id=1894&parent=576&instance=1011&lang=pl&lhs=s8a&rhs=null> (dostęp: 15.01.2011).



Ryc. 9. Pomnik Karola Marcinkowskiego. Poznań.

Pogodna twarz Karola Marcinkowskiego zwrócona jest w stronę przechodniów, jednak dzięki wyniesieniu sytuuje go w roli mężczyzny obserwującego z góry to, co dzieje się u jego stóp, niedostępnego, a nie, jak w przypadku Pflimlina, zapraszającego do partnerskiego dialogu¹⁴⁷. Jednak odsłonięty w Poznaniu 19 listopada 2010 roku pomnik poświęcony Krzysztofowi Komedzie świadczy o stopniowym zwrocie, który następuje w sposobie ukazywania mężczyzn. Pomnik zaprojektowany został przez gdańskiego rzeźbiarza Adama Dawczaka-Dębickiego¹⁴⁸ i odsłonięty przy okazji obchodów 90-lecia istnienia Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu. Postać artysty o wysokości dwóch metrów odlana

¹⁴⁷ Warto zauważyć, że w Poznaniu znajduje się także inny pomnik Karola Marcinkowskiego. Posiada on swobodną formę – ukazuje on Marcinkowskiego siedzącego na kamieniu i umieszczonego bez cokołu. Pomnik ten znajduje się jednak w przestrzeni liceum im. Karola Marcinkowskiego. Dostęp do niego jest zatem znacznie bardziej ograniczony niż dostęp do pomnika umieszczonego na Al. Marcinkowskiego. Takie przedstawienie tłumaczyć można faktem, że teren liceum to przestrzeń pełna młodzieży, nie kojarzona tak z powagą. Znamionym jest, że w przypadku pomnika umieszczonego w przestrzeni miejskiej zdecydowano się właśnie na tradycyjne upamiętnienie.

¹⁴⁸<http://muzyka.wp.pl/title,W-Poznaniu-odslonieto-pomnik-Krzysztofa-Komedy,wid,597081,wiadomosc.html> (dostęp: 15.11.2011).

została z brązu¹⁴⁹. Pomnik przedstawia Krzysztofa Komedę w swobodnej pozie, przyglądającego się scenom z jego życia uwiecznionym na filmowej taśmie¹⁵⁰. Statua umieszczona jest na poziomie ziemi, bez żadnego cokołu. Komeda ubrany jest tu w codzienny, swobodny strój, a atrybutem wskazującym jego profesję jest trzymany przez niego przy uchu, w prawej ręce, kamerton. Swobodny charakter pomnika wiązać można z faktem, że upamiętniony jest artysta, nie zaś polityk, którego uwiecznienie narzucać mogłoby twórcom statuy bardziej oficjalną formę. Tradycyjnie jednak, również artyści upamiętniani byli w sposób monumentalny



Ryc. 10. Statua Pierre'a Pflimlina. Strasburg.



Ryc. 11. Statua Krzysztofa Komedy. Poznań.

¹⁴⁹ http://www.poznanpolis.pl/pl/fotogalerie/odsloniecie_pomnika_krzysztofa_komedy.html (dostęp: 15.01.2011).

¹⁵⁰ Sceny te przedstawiają Krzysztofa Komedę w momencie odbierania dyplomu Akademii Medycznej, kadr z filmu „Niewinni Czarodzieje”, gdzie odgrywał jedną z ról oraz fotografie z koncertu i prywatne zdjęcie ukazujące kompozytora w trakcie tworzenia muzyki do filmu „Dziecko Rosemary”.

i pełen powagi¹⁵¹. Przełamywanie tradycyjnego kanonu przedstawiania mężczyzn przychodzi ciężko, jednak, jak pokazują przykłady pomników polityka Pierra Pflimlina, czy artysty Krzysztofa Komedy, stopniowo następuje i odzwierciedla tym samym zmiany zachodzące w społecznym postrzeganiu mężczyzn, zarówno w Strasburgu jak i w Poznaniu.

Warto ponadto zauważyć, że obok statui istnieje jeszcze inna forma przedstawień pomnikowych stanowiąca o męskim charakterze monumentów – są to obeliski¹⁵². Na poziomie materialności męskość komunikowana była bowiem nie tylko za pomocą przedstawień figuratywnych, ale również za pomocą pomników o abstrakcyjnej formie. Obeliski niosą za sobą natomiast silnie płciowo nacechowane znaczenie. Formę tę interpretuje się bowiem często jako falliczną¹⁵³. Z gestami fallicznymi mamy do czynienia w przypadku wielu pomnikowych rzeźb, obeliski stanowią jednak przykład takich obiektów *par excellence*. W takim kontekście pomniki te stanowią znak męskiej potencji. Dowartościowują zwycięską, męską siłę i witalność. Z pozoru neutralny, bo abstrakcyjny pomnik, pełni w tym kontekście funkcję obiektu wzmacniającego patriarchalny wymiar upamiętnionych wydarzeń. Obeliski postrzegać można więc nie tylko jako reprezentujące siłę i władzę w ogóle, ale także jako reprezentujące siłę i władzę mężczyzn, którzy upamiętniani są często właśnie za ich pomocą. W ten sposób obeliski utożsamiają władzę z mężczyznami i stają się kolejnymi obiektami wykluczającymi kobiety z obszaru władzy oraz wzmacniającymi patriarchalny podział ról w społeczeństwie. Ponadto poprzez fakt, że pomniki te upamiętniają wydarzenia uważane za ważne historycznie, historię również identyfikuje się jako męską domenę. Zarówno poznańskie, jak i strasburskie obeliski charakteryzuje

¹⁵¹ Przywołać tu można choćby poznański pomnik Adama Mickiewicza, czy strasburski pomnik Goethego. Pośród upamiętnień kompozytorów przywołać można natomiast znajdujące się w poznańskim parku Stanisława Moniuszki jego popiersie, gdzie kompozytor ukazany jest w tradycyjnej, pełnej powagi, formie.

¹⁵² Są to: Pomnik Bohaterów (Poznań), Pomnik Leclerca (Strasburg), Pomnik Jana Kochanowskiego (Poznań), Pomnik Grenadierów (Poznań), Pomnik Karola Świerczewskiego (Poznań), Pierwszy Monument aux Morts (Strasburg), Pomnik braci Stöber (Strasburg).

¹⁵³ Por. np.: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 2001.

wymiar patriarchalny, który, niezależnie od tego, że upamiętnione za ich pomocą wydarzenia pochodzą z zupełnie różnego ideologicznie porządku oraz z różnych epok, cechował społeczeństwa, w których powstawały.

* * *

Układ ról zasadzający się na patriarchalnym porządku społecznym znajduje również swoje wyraźne potwierdzenie w przedstawieniach pomnikowych ukazujących kobiety. Jak zauważa Rudy Koshar, pomniki znajdujące się w przestrzeni miejskiej zdominowanej przez męskie podmioty, „zarówno odzwierciedlały, jak i wzmacniały uległość kobiet”¹⁵⁴. Uległość ta utrwalana była za pomocą takich wizerunków kobiet, które lokowały je w tradycyjnie wymaganej od nich roli. Dostrzegalna zmiana w sposobie portretowania mężczyzn nie znajduje natomiast swojego odpowiednika w pomnikach kobiecych. Monumentów przedstawiających kobiety powstało ponadto nieproporcjonalnie mało w stosunku do pomników mężczyzn, a w przestrzeni miejskiej nadal brakuje współczesnych pomników przedstawiających kobiety. Wśród wszystkich poznańskich oraz strasburskich pomników mamy do czynienia jedynie z trzema, które przedstawiają same kobiety. Niewielka liczba pomników kobiet podkreślać więc może ich zmarginalizowanie. W kontekście męskiej dominacji interpretować można również ogromny, ponadnaturalny rozmiar przedstawianych postaci. Przedstawienia kobiece pojawiają się co prawda niejednokrotnie wraz z rzeźbami męskimi, stanowią wtedy jednak element grupy składającej się na założenie pomnikowe, w której główną rolę odgrywają mężczyźni, a kobiety ukazane są w mniejszych rozmiarach.

Za przykład takiego przedstawienia posłużyć może choćby pomnik generała Leclerca w Strasburgu, który składa się z obelisku oraz umieszczonych na nim rzeźb. W ich układzie centralne miejsce zajmuje postać generała, którą oglądać można od frontu pomnika. Po jego bokach towarzyszą mu dwie nieco mniejsze

¹⁵⁴ R. Koshar, *From Monuments...*, s. 70.

rzeźby postaci kobiecych, które pełnią role alegorii – Wiktorii. Podobny układ napotkać można było w poznańskim pomniku cesarza Wilhelma I. Pomnik Wilhelma I zwany także Prowincjonalnym Pomnikiem Wojennym odsłonięty został 22 września 1889 roku. Usytuowany został na tle budynku Głównej Komendatury (wylot ul. Wilhelmowskiej, dziś Al. Marcinkowskiego), a zaprojektował go berliński rzeźbiarz Robert Bauerwald. Pomnik wzniesiony został nie tylko na pamiątkę samego cesarza Wilhelma I, ale również dla uczczenia zwycięstwa pruskiego w wojnie francusko-pruskiej. Posąg cesarza umieszczony został na trzymetrowym cokole. Cesarz uwieczniony został w generalskim mundurze, narzuconym płaszczu oraz hełmie, do którego dołączone zostały pióra. Front cokołu zdobił natomiast pruski orzeł. Rzeźby te wykonane zostały z marmuru. Dwu i pół metrowa rzeźba cesarza usytuowana na cokole kontrastowała tu z żeńskimi rzeźbami przedstawiającymi alegorie Wiktorii o wysokości niecałych dwóch metrów umieszczonymi po bokach cokołu, a więc pod rzeźbą cesarza¹⁵⁵. Kontrast wielkości rzeźby widoczny jest więc nie tylko w różnicy rozmiarów między nimi, ale również w ich położeniu względem siebie. Żeńskie przedstawienia pełnią rolę służebną. Fakt, że centralne miejsce pomnika zajmuje właśnie cesarz czy generał nie dziwi i wydaje się oczywiste, podobnie jak i użycie wizerunków kobiecych wpisuje się w długą tradycję ukazywania kobiet jako alegorii. Sposób, w jaki funkcjonują nie jest jednak jednoznaczny. Wiktorie cesarza Wilhelma, dzięki swemu położeniu, znajdowały się bowiem bliżej codziennych przechodniów. Nie były równie widoczne z daleka jak Wilhelm I, ale to im przyjrzeć się można było dokładniej, co zmniejszało dystans między nimi a mieszkańcami miasta.

Jeden z podstawowych sposobów ukazywania kobiet na pomnikach polegał na alegorycznym użyciu ich wizerunku, który służył zademonstrowaniu abstrakcyjnych wartości¹⁵⁶. Na problem ten zwrócił już uwagę Maurice Agulhon,

¹⁵⁵ L. Wilkowa, *Rzeźba w Wielkopolsce...*, s. 245.

¹⁵⁶ Na temat związku przedstawień kobiecych z alegoriami zob. np.: M. Warner, *Monuments...*, oraz M. Agulhon, *Marianne into battle, Republican imagery and symbolism in France, 1789-1880*, Cambridge University Press, Cambridge 1981 oraz M. Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imagerie*

który, uznając wiek XIX za „fallocentryczny” i „naznaczony skrajną nierównością między płciami”, podkreślał problem instrumentalnego użycia figury kobiecej właśnie jako alegorii¹⁵⁷. Przedstawienia Wiktorii z poznańskiego pomnika Wilhelma I oraz strasburskiego obelisku stanowią przykład takiego wykorzystania żeńskich wizerunków. Wiktorie są jedynie dopełnieniem konkretnej postaci oraz wydarzenia i stanowią zdepersonalizowany dodatek do pomników przedstawiających konkretnych mężczyzn. Alegoria zwycięstwa służyła ponadto wzmocnieniu wartości charakterystycznych dla rzeczywistości wypełnionej działaniami mężczyzn. Zwycięstwo wieńczyło walkę, którą podejmowali mężczyźni w imię narodowych wartości, które stanowiły przede wszystkim pole męskiej aktywności. Wiktorie są więc jedynie potwierdzeniem mężności i bohaterstwa upamiętnionych postaci¹⁵⁸. Jeśli jednak Wiktorie reprezentują zwycięstwo, które charakterystyczne jest dla mężczyzn, pojawić się może pytanie: czy Wiktorie te są rzeczywiście w pełni kobietami i do jakiego stopnia rzeczywiście odwołują się do kobiecości? Wiktoria jest przez mężczyzn pożądana jako kobieta, ale jednocześnie pożądana są w niej męskie cechy, które są jej przydane. Można więc odczytywać je jako queer-Wiktorie, które nie są ani jednoznacznie męskie, ani jednoznacznie kobiece. Ukazanie właśnie takich postaci jako pociągających i zmysłowych sugerować może narcystyczne pożądanie męskości przez samych mężczyzn, które umieszczone jest jedynie w tradycyjnym żeńskim opakowaniu.

Innym pomnikiem, który stanowi przykład alegorycznego użycia postaci kobiecej była poznańska studnia udekorowana odsłoniętym w 1908 roku posągiem Hygei autorstwa Alberta Schultza¹⁵⁹. Ukoronowaniem pomnika było umieszczenie na jego cokole odlanej z brązu siedzącej postaci, będącej alegorią Hygei. Co prawda rysy rzeźby wzorowane są na Konstantynie Raczyńskiej, pomnik nie

et la symbolique républicaines de 1880 à 1914, Flammarion, Paris 1989. Obie pozycje poświęcone są wyczerpującym analizom wielorakiego użycia figury francuskiej Marianny.

¹⁵⁷ M. Agulhon, *Marianne into battle...*, s. 1 i 185. Por. także: R. Koshar, *From Monuments...*, s. 70-71.

¹⁵⁸ Podobną funkcję spełniała niemiecka Germania. Na ten temat zob.: R. Koshar, *From Monuments...*, s. 70-74.

¹⁵⁹ L. Wilkowa, *Rzeźba w Wielkopolsce...*, s. 65-75. Por. także: Z. Ostrowska-Kęłbowska, s. 209-212.

został jednak przewidziany dla jej upamiętnienia¹⁶⁰. Była ona jedynie elementem pomnika – studzienki odsłoniętego dla upamiętnienia Wincentego Priessnitza. Jego wizerunek znajduje się na medalionie umieszczonym na cokole pomnika¹⁶¹.



Ryc. 12. Pomnik Vincenta Priessnitza wraz z rzeźbą Hygei. Poznań.

¹⁶⁰ Zleceniodawcą odlanego posągu był Edward hr. Raczyński, który postanowił, że postać umieszczona na posągu wzorowana ma być na jego żonie Konstancji. Odlew ukończono już w 1844 roku, jednak nie został wtedy przewieziony do Poznania. Po samobójczej śmierci Edwarda Raczyńskiego Konstancja umieściła posąg na grobowcu męża w Zaniemyślu, gdzie znajduje się po dziś dzień. Kopia posągu trafiła natomiast do Poznania ostatecznie w 1908 roku, wieńcząc studnię Priessnitza. E. Goliński, *Pomniki...*, s. 69-70. Na temat rodu Raczyńskich zob.: B., M. Kosman, *Sylwetki Wielkopolan*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988.

¹⁶¹ E. Goliński, *Pomniki...*, s. 69.

Alegoria Hygei wiąże kobietę z tradycyjnie żeńską rolą. Zgodnie z grecką mitologią Hygea była bowiem córką boga medycyny Asklepiosa odpowiedzialną za czystość, higienę i zdrowie. Była jedynie pomocnicą swojego ojca odpowiedzialnego za najważniejszą czynność jaką było leczenie. Tradycyjnie Hygea łączona jest więc przede wszystkim z zapobieganiem chorobom, podczas gdy Asklepiosa identyfikuje się z aktywnym działaniem¹⁶². Podobne znaczenie odgrywają muzy umieszczone po bokach pomnika Johanna Wolfganga Goethego w Strasburgu. Figury kobiet przedstawiają muzę tragedii i śpiewu – Melpomenę oraz muzę poezji i tańca – Polihymnię. Ich rola kończy się jednak na tym, że są natchnieniem dla poety. On natomiast jest aktywnym twórcą godnym upamiętnienia. Pomnik Hygei uznać można byłoby zatem w teorii za kolejny przykład przeciwstawienia męskiej aktywności żeńskiej bierności. Komunikat wizualny, który płynie z materialnej formy pomnika jest jednak bardziej skomplikowany. Monument stanowi bowiem wizualną ilustrację odwrócenia wcześniejszego modelu zestawiania kobiet i mężczyzn. Dominującą, największą postacią pomnika jest bowiem kobieta. Postać Priessnitza zarysowana jest jedynie w przedstawiającej jego popiersie płaskorzeźbie, umieszczonej w niewielkim medalionie i widoczna jest tylko z bliska. Centralna i widoczna z daleka jest tu zatem postać Hygei. Patrząc na pomnik i nie znając przedmiotu jego upamiętnienia nie domyślimy się, że poświęcony jest on de facto mężczyźnie. Ponadto użycie postaci Hygei, którą przedstawić można w opozycji do Asklepiosa, także zyskuje w kontekście historii Poznania inny wymiar. Konieczne dla utrzymania higieny w XIX-wiecznym Poznaniu wodociągi, ufundowane przez Edwarda Raczyńskiego, stanowią symbol nowoczesności i postępu. Postęp ten uosabia natomiast postać kobieca, która w tym przypadku zyskuje właśnie aktywną rolę ponieważ przeciera nowe szlaki i wyznacza drogę ku przyszłości. Pomnik Priessnitza jest więc bardziej studzienką Hygei, kojarzoną z kobietą, nie zaś z mężczyzną, który stanowił pierwotnie temat monumentu.

¹⁶² W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 58; <http://www.maicar.com/GML/Hygia.html> (dostęp: 15.01.2011).

Inny przykład użycia kobiety jako alegorii ukazuje strasburski Monument aux Morts. Kobieta ukazana jest tu jako alegoria matki Alzacji. Białego koloru pomnik stanął na placu Republiki 18 października 1936 roku.



Ryc. 13. Monument aux Morts. Strasburg.

Autorem rzeźby jest Léon-Ernest Drivier, uczeń Augusta Rodina. Matka trzyma na kolanach dwóch nagich, umierających synów, symbolizujących żołnierzy walczących przeciwko sobie w bratobójczej walce. Jeden spogląda w stronę Francji, drugi, w stronę Niemiec. Pomnik ukazuje moment, gdy bracia, umierając, podają sobie dłonie¹⁶³. Figura matki podkreślona jest ponadto przez nawiązanie do formy piety, która często wykorzystywana była dla zilustrowania smutku i żalu spowodowanego utratą bliskich¹⁶⁴. Nawiązanie to dodatkowo zakorzenione jest więc w tradycji chrześcijańskiej, która sytuuje kobietę w drugoplanowej roli. Ponadto kobieta występuje tu w tradycyjnej roli matki, której przystoi publiczne

¹⁶³ J. Daltroff, *Henry Lévy (1871-1937) et son rôle comme président du comité de construction du monument aux morts de la Place de la République à Strasbourg en 1936*, „Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasbourg”, 2004-2005, XXXI, s. 144.

¹⁶⁴ J. Winter, *Sites of Memory...*, s. 90-91.

wyrażanie żalu i bólu. Wśród mężczyzn zachowanie takie nie znajduje powszechnej akceptacji i nie jest z nimi identyfikowane, nie ma więc swojego odpowiednika w męskich pomnikach. Podczas gdy wzorzec kobiecości zakłada przeżywanie takich emocji, wzorzec męskości nie dopuszcza do nich mężczyzn wykluczając ich ze sfery życia odpowiadającej za emocjonalne przeżywanie bólu. Takie rozłożenie akcentów przyczynia się więc do wyraźnego wyznaczenia podziału na zachowania właściwe tak mężczyznom jak i kobietom. Daniel Sherman opisując pomniki powstałe we Francji po I Wojnie Światowej zwraca też uwagę na dwuznaczność takiej alegorycznej figury. Jak zauważa:

„Najgłębszy i najbardziej subtelny sposób, w jaki pomniki oraz towarzyszące im ceremonie wpisują się w genderowe reguły w kontekście ich politycznego znaczenia polega na tym, że prezentują żałobne opłakiwanie nie tylko jako charakterystyczną dla kobiet czynność, ale również jako formę czci, którą kobiety oddają mężczyznom”¹⁶⁵.

To, co mogłoby więc uprzywilejowywać kobiety i stanowić wyróżniającą je cechę, staje się kolejną polityczną deklaracją męskiej przewagi.

W ciąg bezimiennych oraz tradycyjnie przedstawiających kobiety pomników wpisuje się również poznańska statua Bamberki. Ów pomnik, odsłonięty w 1915 roku, to studzienka, która zwieńczona jest wykonaną z brązu rzeźbą przedstawiającą dziewczynę w tradycyjnym bamberskim stroju¹⁶⁶. Dźwiga ona konwie uczezione do nosidła, które opiera o ramiona. Bamberka jest nieco pochylona pod ich ciężarem i spogląda lekko w dół. Lewą nogę wysuniętą ma na przód. Podobną funkcję spełnia strasburska Eliza opiekująca się gęśmi. Statua ta, projektu Alberta Schultza powstała w 1898 roku. Usytuowany jest w oranżerii i przedstawia odlaną z brązu postać, która ubrana jest w tradycyjny alzacki strój.

¹⁶⁵ D. J. Sherman, *Monuments, Mourning and Masculinity in France after World War I*, „Gender and History”, 1996, vol. 8, nr 1, s. 98.

¹⁶⁶ O funkcjach pomnikowych studzienki oraz o kontrowersjach co do cech stroju Bamberki zob: J. Pazder, *Wędrujący pomnik, czyli dzieje poznańskiej Bamberki*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 109-115.



Ryc. 14. Statua Gänseliesel. Strasburg.



Ryc. 15. Statua Bamberki. Poznań.

Dziewczyna spogląda w dół na towarzyszącą jej gęś, odwracając się przy tym do tyłu. Owa Gänseliesel symbolizuje alzacki folklor, tradycyjną, wiejską alzacką dziewczynę¹⁶⁷. Podobnie jak Bamberka, Eliza nie jest sportretowana jako żadna konkretna Eliza, jest natomiast jedną z wielu dziewczyn opiekujących się domowym obejściem. Przynależność sportretowanych dziewczyn do sfery prywatnej jest tu wyraźnie zdefiniowana. Nie są one dumnie wyprostowane, nie spoglądają pewnie przed siebie, tak jak to robią ukazani w pomnikach mężczyźni. Obie skoncentrowane są na swoich obowiązkach, na tym, co aktualnie robią. Wizerunek taki nie ograniczał się jednak jedynie do utrwalenia obowiązującego modelu kobiecych czynności. Czynił on ukazane postaci bardziej naturalnymi, bliższymi codziennemu życiu przyglądających się im mieszkańców miast. Pozbawienie ich konkretnego imienia powodowało także, że mogły odgrywać one rolę przysłowiowego „everymana”, co umożliwiło szersze utożsamienie się ze sportretowanymi postaciami. W postaci Elizy czy Bamberki obserwatorzy mogli dostrzec siebie. Wzbogacenie o nie przestrzeni oswajało ją więc dla kobiet. Pomniki

¹⁶⁷R. Recht, J.-P. Klein, G. Foessel, *Connâitre Strasbourg...*, s. 226.

te stanowiły ponadto interesującą odmianę od głównego nurtu, w którym tworzono pomniki. Upamiętnione postaci nie dotyczyły ważnych dla konstruowania narodowej tożsamości wydarzeń, ale scen codziennego życia, nietypowych dla pomnikowych przedstawień.

Posągi kobiet odgrywają jeszcze inną rolę – stanowią dekoracje pomników. Bamberka i Hygea są dekoracyjnymi dodatkami do studni. Wiktorie oraz Muzy, to eleganckie i ponętne kobiety, którymi otaczają się mężczyźni. Sportretowane są one przez pryzmat męskiego spojrzenia¹⁶⁸. Można je dostrzec nie tylko na poziomie przypisania do społecznych ról, ale również ich wyglądu. W przypadku posągów kobiet wyidealizowany wygląd zewnętrzny, zgodny z ówczesnymi estetycznymi kanonami piękna, stanowił główny temat żeńskiego przedstawienia. To on był wyeksponowany, podczas gdy w przypadku rzeźb mężczyzn kwestia wyglądu miała drugorzędne znaczenie. Dekoracyjna funkcja rzeźb kobiecych narzucała wizerunkom kobiet obowiązek epatowania pięknem per se. Koncentracja na wyglądzie sytuowała ponadto kobiety po stronie tego co cielesne, a więc doczesne i mniej wartościowe. Kobiety miały być przede wszystkim ozdobą dla mężczyzn odpowiedzialnych za sprawy wielkiej wagi i stanowić tło przyczyniające się do ich wyeksponowania. Ukazana tu funkcja ozdobna odzwierciedla częściowo sposób myślenia o kobietach w publicznej przestrzeni i podkreśla przeznaczone im miejsce.

* * *

Powyższe przykłady pokazują, że porządek społeczny oparty na odmiennym podziale ról kobiecych i męskich znajdował w pomnikach swoje odbicie i przyczyniał się do utrwalenia takiego porządku. Pomniki podkreślały i nadal podkreślają jednak męski status przestrzeni publicznej. Przemiany polityczne, które nastąpiły w XX wieku i wpłynęły na zmianę pozycji kobiet we

¹⁶⁸ Autorami rzeźb pomnikowych w Strasburgu i Poznaniu w analizowanym okresie są niemal wyłącznie mężczyźni. Wyjątkiem jest pomnik Tadeusza Kościuszki autorstwa Zofii Trzcieniej-Kamińskiej.

współczesnych społeczeństwach nie znajdują jeszcze ciągle wystarczającego odbicia w publicznej przestrzeni Poznania i Strasburga. Sposób wykorzystywania kobiecych przedstawień oraz ich obecność w przestrzeni miejskiej są ciągle bardzo podobne do tych, z jakimi do czynienia mieliśmy w końcu XIX wieku. Kobiety nadal nie mają swoich równoprawnych względem mężczyzn przedstawicieli, mimo że w miastach tych ciągle wznoszone są nowe pomniki. Wskazuje to na silne kulturowe zakorzenienie tradycyjnego społecznego porządku, który przejawia się w otaczającej nas kulturze materialnej i powoduje, że brak pomników kobiet nie wzbudza powszechnego zdziwienia. Sposób pomnikowego przedstawiania mężczyzn zmieniał się co prawda w XX wieku, a XIX-wieczny model, przynajmniej częściowo, przełamany został we współczesnych pomnikach. Proces ten nie nastąpił jednak w przypadku pomników żeńskich.

Utrwalony w przedstawieniach pomnikowych wizerunek kobiet i mężczyzn stanowi ponadto dla obu płci ich uproszczony obraz oraz schematyczny i imperatywny model podziału społecznych ról. Obraz ten, poprzez usytuowanie w publicznej przestrzeni sugerował sposób, w jaki mężczyźni i kobiety powinni widzieć swoje miejsce w społeczeństwie. Pomniki stawały się w ten sposób narzędziem służącym uprzywilejowaniu jednych i wykluczeniu drugich¹⁶⁹.

Odmienny sposób pomnikowego przedstawiania kobiet i mężczyzn wymyka się jednak prostej kategoryzacji oraz zdefiniowania ich jedynie na zasadzie opozycji¹⁷⁰. Choć wiele pomników służy za przykład wyraźnego przypisania kobietom i mężczyznom odrębnych cech oraz wartości, niektóre stanowią przykład nachodzenia na siebie podobnych znaczeń, które pomniki te komunikują za pomocą swej materialnej formy. Przykład stanowią tu choćby pomniki bezimienne, gdzie rola społeczna stanowi główny temat monumentów i wyeksponowana jest jako nadrzędna zarówno względem kobiet, jak i mężczyzn.

Przeanalizowane przykłady wyraźnie pokazują ponadto, że na płaszczyźnie genderowej pomniki Poznania i Strasburga funkcjonują tak samo i stanowią

¹⁶⁹ D. J. Sherman, *Monuments, Mourning...*, s. 84.

¹⁷⁰ Na problem ten zwraca uwagę także D. J. Sherman. *Monuments, Mourning...*, s. 82.

wizualny komunikat tego samego rodzaju, niezależnie od różnic przebiegających na poziomie upamiętnianych za ich pomocą intencjonalnie politycznych treści. Ponadto są obiektami, które poprzez swą materialność wysyłają wizualny komunikat niejednokrotnie istotnie wzbogacający potoczne wyobrażenie o omawianych tu kwestiach. Pomniki stanowią źródło, które pozwala przyjrzeć się owym problemom, niedostrzegalnym poza wizualną sferą kultury materialnej, przez inny pryzmat.

Pomniki i idee przyrody. Próba bio-grafii

Motyw natury należy do jednego z najważniejszych w historii sztuki i nieustannie doceniany jest zarówno przez jej twórców, jak i przez odbiorców. Obok funkcji estetycznej posiada on także wielką ilość znaczeń o charakterze symbolicznym, które posiadają silną moc oddziaływania i często wykorzystywane są świadomie w tym celu, a sposób, w który posługiwano się przedstawieniami flory i fauny oraz forma w jakiej były one przedstawiane odzwierciedlała i nadal odzwierciedla stosunek ludzi do przyrody.

Podział na sferę kultury i natury jest jednym z najtrwalszych podziałów stosowanych do opisu otaczającej nas rzeczywistości. Zasadza się on de facto na wydzieleniu człowieka z obszaru natury i uznaniu jego wszelkiej aktywności za nie-naturalną i odmienną od każdej innej aktywności obecnej w świecie przyrody. Podział ten jest jednak kontrowersyjny i wydaje się sztuczny. Nie sposób bowiem uznać człowieka za twór inny niż naturalny, a zatem i jego działalność wydaje się również częścią tej sfery. Jeśli jednak pojęcie kultury uznamy za właściwe do opisu wszelkiej ludzkiej aktywności, okaże się, że obejmie ono także to, co uznajemy za przynależne do świata przyrody. Już sam moment definiowania przez człowieka pojęcia natury świadczy o jego kulturowym umocowaniu. Jeśli więc nawet uznamy naturę za zjawisko obiektywnie oddzielne od kultury, ulokowanie granicy między nimi okaże się niewykonalne, a sam fakt próby jej opisu (działania kulturowego) czyni jej wydzielenie z obszaru kultury niemożliwym. Jak zauważa Simon Schama:

„Mimo że przywykliśmy do rozdzielania natury i ludzkiej percepcji na dwie sfery, są one, w istocie, niepodzielne. Krajobraz, nim stanie się ukojeniem dla zmysłów, wcześniej już jest dziełem umysłu. Jego sceneria jest zbudowana z warstw pamięci w takim samym stopniu co z warstw skały”¹⁷¹.

¹⁷¹ S. Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996, s. 6.

Sposób, w jaki postrzegamy naturę jest zatem uzależniony od bagażu kulturowego, którym obciążona została w historii ludzkości. Tradycja jej funkcjonowania począwszy od pierwotnych wierzeń czy początków historii sztuki formuje bowiem ramy interpretacyjne, w których ją umieszczamy i które wpływają na to, jak ją interpretujemy. Interpretacja taka, podobnie jak wszelkie kulturowe zjawiska, podlega ponadto zmianie w czasie i zależy od społeczno-politycznego kontekstu¹⁷². Niemożność rozdzielenia obu sfer przejawia się też w kształtowaniu przyrody przez człowieka. Dzieje się tak na przykład wtedy gdy wydzielamy parki, bądź gdy umieszczamy wytwory kultury materialnej w środowisku naturalnym.

Przyroda ma także swój istotny udział w tworzeniu przedstawień pomnikowych. Dzieje się tak na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony pomniki często zawierają wizerunki martwej natury, w postaci zwierząt bądź roślinnych ornamentów, która pełni symboliczną rolę i stanowi istotny komunikat wizualny zawierający konkretny przekaz treściowy. Z drugiej strony wykorzystywane jest naturalne otoczenie pomnika, by z jego pomocą wytworzyć pożądane wrażenie percepcyjne monumentu. Wykorzystuje się wtedy na przykład naturalne podwyższenie terenu, bądź zadrzewienie wybranego miejsca.

Pomnik tworzy wraz z naturalnym jego otoczeniem krajobraz kulturowy¹⁷³. Potraktowanie pomnika jako elementu takiego krajobrazu umożliwia pełniejszy opis sposobu, w jaki jest on odbierany przez ludzi, zatem badanie wizualnego oddziaływania pomników nie może się ograniczyć jedynie do analizy materialności samego tylko obiektu¹⁷⁴. Krajobraz kulturowy jest pojęciem definiowanym bardzo szeroko i stosowanym powszechnie zarówno w naukach

¹⁷² P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 19-28.

¹⁷³ Por.: R. Traba, *Spoleczne ramy czytania historii*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. B. Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 56-59.

¹⁷⁴ Por. D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 287-288.

humanistycznych jak i przyrodniczych¹⁷⁵. Jak zauważa Arnold van der Valk oznacza ono między innymi: „miejsce, w którym nadajemy znaczenie naszej codziennej egzystencji”¹⁷⁶ oraz „żywą historię (living history), która wywodzi swoje charakterystyczne cechy z aktywności człowieka zestawionej z Matką Naturą i łączy przeszłość z terażniejszością”¹⁷⁷. Istotnym elementem badań nad oddziaływaniem monumentu jest więc komponent naturalny, który wraz z analizowanym obiektem tworzy całość oddziałującą na obserwatora pomnika. Pomnik stanowi ponadto obiekt, który znacząco determinować może sposób postrzegania wybranego krajobrazu, ponieważ zawarty w nim przekaz często przeniesiony zostaje także na obszar, w którym jest on usytuowany. Dęby rosnące w lesie odczytane mogą być bowiem zupełnie inaczej niż dęby, które posadzone są obok pruskiego pomnika.

Zakomponowana przyroda wraz z architekturą tworzą także swoistą biografię krajobrazu. Termin ten odnosi się do metody historiograficznej polegającej na włączeniu do opisu minionej rzeczywistości rozważań nad „genezą i rozwojem zaprojektowanego, wszechstronnie rozumianego krajobrazu”¹⁷⁸. Opis taki pozwala dostrzec, iż krajobraz jest „mentalną konstrukcją – zjawiskiem wytworzonym w ludzkim umyśle” i w ten sposób staje się ważną częścią historii danych narodów, społeczeństw, czy wydarzeń podlegających refleksji historycznej. Sam termin „biografia” zawiera ponadto trafne połączenie sfery natury (bio) ze sferą kultury (grafia) i wydaje się dobrze służyć opisowi obiektów w perspektywie obu tych komponentów. Jego pojemność powoduje, że może być ono użyte nie tylko do opisu krajobrazu, ale także wydaje mi się adekwatne do opisu przedstawień natury zawartych w omawianych poniżej artefaktach.

Zignorowanie natury, czy potraktowanie jej jako sfery odrębnej od wytworów kultury materialnej oznaczałoby pominięcie analizy istotnego elementu

¹⁷⁵ A. van der Valk, *Multiple Cultural Landscape: Research and Planning for Living Heritage in the Netherlands*, [w:] *Cultural Landscape – Across Disciplines*, red. J. Hernik, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz – Kraków 2009, s. 31-35.

¹⁷⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Tamże, s. 48.

otaczającej nas rzeczywistości, w tym także części, która dotyczy sposobu funkcjonowania i oddziaływania pomników. Jak zauważają Phil Macnaghten oraz John Urry, badacze uznający, iż nie istnieje de facto jedna przyroda, lecz idee przyrody, które stanowią mentalną konstrukcję zależną od kontekstu historycznego i kulturowego, zauważają:

„Jeśli (...) uznamy, że idee przyrody były oraz nadal są nierozzerwalnie splecione z dominującymi ideami społeczeństwa, będziemy musieli ustalić, jakie idee społeczeństwa i jego porządku są reprodukowane, uprawomocniane, wykluczane, uznawane, itd. za pośrednictwem idei przyrody lub sfery natury”¹⁷⁹.

Pomniki stanowią doskonały przykład wykorzystania obowiązującej w danym kontekście społeczno-politycznym idei przyrody, służącej podkreśleniu i uprawomocnieniu wartości uznawanych w tymże kontekście za istotne.

* * *

W XIX-wiecznej Europie, wraz z rozwojem fascynacji średniowieczem, mistycyzmem oraz prądziejowością, rozwinęła się też fascynacja naturą. Ów zwrot ku przyrodzie stanowił istotny komponent tożsamości narodowej ówczesnych Europejczyków przepełnionej sentymentalnymi opisami krajobrazu ojczystej ziemi. Pełniły one funkcję, jak miało to miejsce w przypadku poetyckiej tradycji „la douce France”, czy tęsknoty „do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych”, utrwalania poczucia przynależności do narodowej wspólnoty¹⁸⁰. Odwoływanie się do natury umożliwiało ponadto korzystanie z niezwykle bogatej sfery symbolicznych odniesień umożliwiających dogodną interpretację w obrębie różnych narodów i różnych politycznych środowisk. Cyklicznie odradzająca się natura traktowana być mogła na przykład jako obietnica nieśmiertelności narodu

¹⁷⁹ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 27-28.

¹⁸⁰ S. Schama, *Landscape...*, s. 15.

czy symbol wiary w możliwość odrodzenia po klęsce¹⁸¹. Skorzystanie z takiej metafory mogło być zatem trafne zarówno dla Niemców, Polaków jak i Francuzów.

W państwie pruskim XIX wieku przyroda była ważnym elementem przestrzeni symbolicznej narodu niemieckiego¹⁸². Stanowiła ona składnik patriotyzmu, który przejawiał się m.in. w przywiązaniu do ziemi, rozumianej jako matka natura¹⁸³. To, co wywodziło się z natury, było naturalne i pierwotne, a zatem także i prawdziwe. Koncepcja taka przyznawała naturze rolę gwaranta nacjonalistycznych koncepcji politycznych. Odwołanie do niej legitymizowało słuszność i prawdziwość podejmowanych przez władzę działań i świadczyło o ich autentyczności¹⁸⁴. Patriotyczna walka w obronie ojczyzny oznaczała m.in. walkę o ojczystą ziemię – pramatkę¹⁸⁵, a prawo stawało się niepodważalne wtedy, gdy zyskiwało status prawa naturalnego¹⁸⁶. Rola natury w formowaniu XIX-wiecznej niemieckiej tożsamości przejawiała się w wielu dziedzinach kultury, której pomniki stanowiły istotną część. Pruskie monumenty stanowią bowiem doskonały przykład obiektów, które z natury uczyniły jedno z podstawowych narzędzi wykorzystywanych dla zobrazowania obowiązującej ideologii.

6 czerwca 1902 roku w Strasburgu odsłonięto pomnik – fontannę, która personifikować miała rzekę Ren¹⁸⁷. Fontanna ta została zaprojektowana przez monachijskiego rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda, a ufundowana przez strasburskiego adwokata Sigismunda Reinharda. Została ona usytuowana przed Teatrem Miejskim na Placu Broglie. Fontannę wieńczyła wykonana z brązu statua boga, ojca Renu (Vater Rhein), ustawiona na cokole zawierającym inskrypcję: „Argentorato” (łac. dla Strasburga). Rzeźba uwieczniona została w pozie lekko

¹⁸¹ Tamże, s. 6.

¹⁸²A. Confino, *The Nation as a Local Metaphor: Heimat, National Memory and the German Empire, 1871-1918*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 1, s. 56.

¹⁸³ T. J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie 1800-1840*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 1991, s. 7. Zob. także: A. Confino, *The Nation as a...*, s. 56.

¹⁸⁴ Por.: S. Schama, *Landscape...*, s. 17.

¹⁸⁵ Tamże, s. 9.

¹⁸⁶ Por.: Tamże, s. 17.

¹⁸⁷ H. Welschinger, *Strasbourg*, Librairie Renouard, H. Laurens, Paris 1908, s. 96.

pochylonej do przodu z lewą ręką trzymającą harpun i prawą – dzierżącą łosiosa. Całe założenie zniszczone zostało w 1919 roku. Uchowała się jedynie brązowa rzeźba, która przekazana została miastu Monachium i odsłonięta tam w 1932 roku¹⁸⁸.

Zwieńczenie fontanny w Strasburgu postacią ojca Renu było wyrazem patriotycznej deklaracji przynależności rzeki do niemieckiej ojczyzny oraz zapanowania nad nadreńskimi ziemiami. Ich obrona stanowiła ważny motyw XIX-wiecznej antyfrancuskiej kampanii politycznej, w której Ren pełnił funkcję antyfrancuskiej zapory¹⁸⁹. Status zapory oraz rzeki granicznej posiadała ona już w czasach rzymskich, gdzie stanowiła granicę terenów plemion germańskich. XIX-wieczne zwrócenie się ku Renowi, jako rzece stanowiącej składnik niemieckiej tożsamości, wzięło się zatem również ze zwrotu ku dziejom germańskich plemion oraz ich mitów i legend, do których obficie sięgała pruska propaganda. Ren odgrywał w nich ważną rolę; to w jego wodach umieszczono choćby skarb Nibelungów¹⁹⁰. Ufundowanie fontanny poświęconej Renowi nie było więc aktem neutralnym, ale działaniem o charakterze ideowym, które upolityczniało rzekę i przyznawało jej szczególny status w historii Niemiec. Zabieg taki możliwy był dzięki wprzęgnięciu przyrody w dziejowość i uznaniu, że historia rządzi się odwiecznymi prawami natury¹⁹¹. Założenie takie pozwalało traktować rzekę jako przynależącą do historii narodu niemieckiego, jako aktywny element jej dziejów i tym samym jako jego rzeczniczkę.

Innym motywem naturalnym, który bardzo często pojawiał się w przedstawieniach pomnikowych bądź w okalającym je otoczeniu, były drzewa.

¹⁸⁸<http://www.superflux.fr/article-78.php> (dostęp 05.03.2010); http://www.archi-strasbourg.org/adresse-_place_broglie_centre_ville_ile_insulaire_strasbourg-885.html (dostęp: 05.03.2010) oraz

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8cMoMCyoNPcJ:www.verbalissimo.com/main/offers/mis_monu/gb_rhine_in_munich.htm+sigismund+reinhard&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a&source=www.google.pl (dostęp: 01.04.2010). Warto dodać, iż w zamian za tę fontannę władze Monachium przekazały Strasburgowi inną rzeźbę przedstawiająca młodego chłopca z fletem, która usytuowana została na pl. Saint-Etienne.

¹⁸⁹ T. J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy...*, s. 69.

¹⁹⁰ *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 23, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 252.

¹⁹¹ Por.: T. J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy...*, s. 21.

Przykładem monumentu sięgającego do tej symboliki jest poznański pomnik Bismarcka. Postać kanclerza opiera rękę o dębowy pień, na którym umieszczona jest mapa prowincji poznańskiej i którą przytrzymuje on dłonią¹⁹². Symbolika drzewa odpowiadała ideałom pruskiej propagandy na nowo zdobytych terenach. Drzewo, dzięki swej długowieczności oraz silnym korzeniom stanowi metaforę trwałości i stabilności. Symbolizuje zakorzenie w nowym miejscu lub ukorzenie nowej tradycji. Drzewo oznacza też silny związek z ziemią oraz poczucie bezpieczeństwa, ponieważ daje cień i schronienie¹⁹³. Sięgnięcie po gatunek dębu poszerza jeszcze tę symbolikę. Dąb dodatkowo utożsamiany jest bowiem z potęgą, trwałością, niezłomnością i pomyślnością¹⁹⁴. Wszystkie te cechy odpowiadały ideologicznemu przesłaniu Cesarstwa Niemieckiego, które starało się silnie zaznaczyć swą obecność na podległych mu terenach. Dąb, jako metafora zakorzenia na nowym terytorium oraz potęgi pruskiego państwa, stawał się symbolicznym znakiem II Rzeszy Niemieckiej. O popularności motywu dębu świadczy także fakt, że został on przewidziany w projekcie pomnika cesarza Fryderyka III, choć scena, w której znaleźć się miały dębowe pędy, usunięta została ostatecznie ze zrealizowanego projektu¹⁹⁵. Pomnik Fryderyka III wkomponowany był już jednak w otoczenie drzew, zatem symbolika, której drzewa były znakiem, stanowiła ramę dla tego założenia. Pomnik znajdował się ponadto na placu Wilhelmowskim (dziś pl. Wolności), który obsadzony został drzewami na początku XIX wieku i sąsiedował z aleją Wilhelmowską (dziś al. Marcinkowskiego) obsadzoną szpalerem kasztanowców¹⁹⁶.

Wykorzystanie symboliki drzew nie ograniczało się zatem jedynie do przedstawień martwej natury. W epoce Cesarstwa Niemieckiego stosowano bowiem takie nasadzenia nie tylko dla celów praktycznym (np. ocieniania), ale

¹⁹² W. Molik, „Straż nad Wartą”. *Pomniki Bismarcka w Poznaniu 1903-1919*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 100-101.

¹⁹³ J. Young, *The Texture...*, s. 219-220.

¹⁹⁴ L. Impelluso, *Natura i jej symbole*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006, s. 62.

¹⁹⁵ W. Molik, *Poznańskie pomniki w XIX i na początku XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 25.

¹⁹⁶ W. Karolczak, *Parki publiczne, skwery i promenady dawnego Poznania (do 914 r.)*, „Kronika Miasta Poznania”, 1993, 3-4, s. 49.

także z powodów symbolicznych. Już w 1871 roku, po wojnie francusko-pruskiej, na terenie Rzeszy sadzono więc tzw. „drzewa pokoju”, które na trwałe upamiętnić miały pruskie zwycięstwo. Pojawiały się one często w otoczeniu pomników poświęconych tym wydarzeniom¹⁹⁷. Nie dziwi więc sadzenie drzew jako symbolu poświęcenia żołnierzy za ojczyznę, z którym do czynienia mamy choćby w przypadku pomnika nachodzkiego lwa.

Znana jest też koncepcja tzw. „gajów bohaterskich” tworzonych dla poległych żołnierzy, która pojawiła się w 1914 roku¹⁹⁸. Gaje te wypełniane miały być dębami sadzonymi na terenie całego kraju dla uczczenia ich pamięci i poświęcenia. Jak zauważa Robert Traba:

„Idea bohaterskich gajów objęła cały kompleks wyobrażeń o śmierci i powinności wobec ojczyzny. W jej centrum stała germańska mistyka, jedność życia i przyrody oraz narodowa myśl o trwałości i sile narodu niemieckiego. Symbolem idei był dąb ucieleśniający świętość i wieczność natury. Żadna roślina, żaden szczegół układu roślin i całych założeń parkowych nie był przypadkowy lecz posiadał własną treść i symbolikę”¹⁹⁹.

Pomysł tworzenia „gajów bohaterskich” był owocem takiego myślenia o przyrodzie, które umieszczało ją w centrum symbolicznej reprezentacji niemieckiego narodu. Nadawało ono naturze wymiar nie tylko polityczny, ale również mistyczny, czyniąc z niej legitymizujące politykę państwa sacrum.

Przykładem takiego właśnie wykorzystania idei przyrody jest pomnik Lwa spod Nachodu, w którym przyroda została podwojona. Wykorzystano zarówno martwą naturę w postaci rzeźby zwierzęcia, jak i żywą – w postaci obsadzonych wokół pomnika czterech drzew. Nachodzki lew stanął w Poznaniu 27 czerwca 1870 roku, w rocznicę bitwy pod Nachodem i był pierwszym niemieckim pomnikiem w tym mieście²⁰⁰. Dedykowany był on pamięci niemieckich żołnierzy,

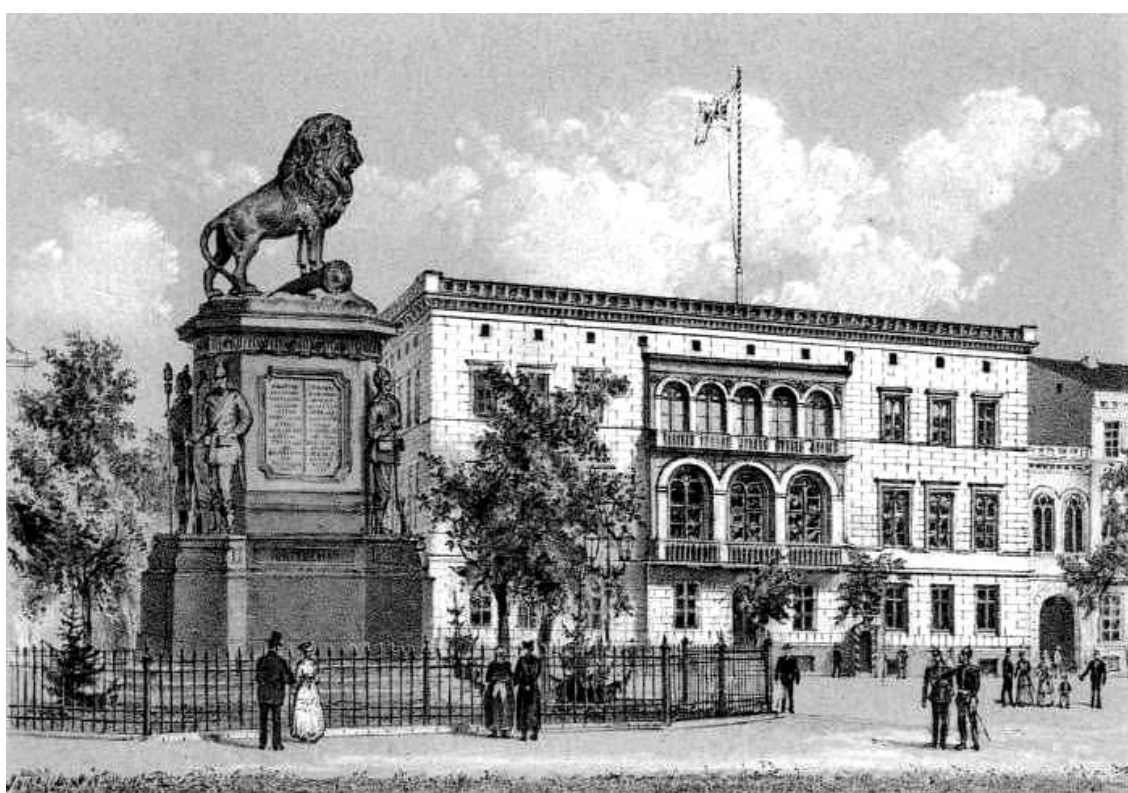
¹⁹⁷ R. Koszar, *From Monuments...*, s. 50.

¹⁹⁸ R. Traba, *Wschodniopruskość...*, s. 291-292.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ A. Kronthal, *Poznań oczami Prusaka wzorowego. Przyczynki do historii zabytków oraz życia artystycznego i umysłowego Poznania*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009, s. 120-121. Kronthal

k którzy polegli podczas bitwy w 1866 roku. Pomnik ten usytuowany został na pl. Wilhelmowskim, przed Miejskim Teatrem. Przedstawiał lwa, który wyniesiony został na cokole, a jego przednie łapy umieszczone zostały na armatniej lawecie. Lew zwrócony był na wschód. W narożnikach cokołu umieszczone zostały rzeźby wykonane z brązowego żeliwa i cynku, które przedstawiały czterech dowódców bitwy²⁰¹, reprezentujących cztery rodzaje broni²⁰². Pomnik okalały ponadto cztery, wspomniane wyżej, drzewa. Całe założenie ogrodzone zostało niskim płotem.



Ryc. 16. Pomnik Lwa z Nachodu. Poznań.

Sięgnięcie po wizerunek lwa wpisywało się w ścisły wówczas kanon przedstawiania wartości ideowych za pomocą natury. Pomniki lwów (tzw. Löwendenkmäler), czy orłów należały bowiem do najbardziej popularnych w II

podaje błędną datę 1869 roku. Pomnik odsłonięty został jednak w roku 1870. Zob.: „Dziennik poznański”, 28.06.1870, XII, nr 145.

²⁰¹ W. Molik, *Poznańskie pomniki...*, s. 15 i 22-23.

²⁰² A. Kronthal, *Poznań oczami...*, s. 121.

Rzeszy Niemieckiej²⁰³. Lew, konotujący na poziomie symbolicznym siłę i dumę²⁰⁴, a jako legendarny król zwierząt także władzę oraz odwagę²⁰⁵, stanowił bardzo wygodną metaforę pruskich, urzeczywistnionych ambicji. Umieszczenie lwa na pierwszym niemieckim pomniku w Poznaniu niosło trafne z perspektywy zaborców przesłanie. Lew zwrócony na wschód symbolizował zwycięski podbój wschodnich terenów oraz potęgę Cesarstwa Niemieckiego. Dominujący względem przedstawień dowódców, sugerować mógł także wyższość samej idei nad poświęceniem konkretnych ludzi. Upamiętnienie odnosiło się przede wszystkim do symbolizowanych przez lwa wartości, które na poziomie wizualnym nadrzędne były wobec upamiętnienia postaci. Lew stanowił zatem nośnik pruskich nacjonalistycznych idei, które ponadto, dzięki włączeniu zwierzęcia w pomnikowe założenie, przynależały już nie tylko do porządku historycznego, ale także – naturalnego, a więc odwiecznego i prawdziwego. Wartości te stają się tu zatem trwalsze niż te, których znakiem jest konkretny człowiek. W symbolice lwa mieścił się także lęk, który budził on wśród ludzi oraz gniew, którym mógł poskromić jemu poddanych²⁰⁶. Stanowił więc także przestrożę dla ludności żyjącej na opanowanych przez Prusy terenach. Ponadto sportretowanie lwa w pozie triumfującej wzbogacało ideologiczny przekaz monumentu. Spoglądający na wschód lew mógł być bowiem także znakiem dalszego pruskiego marszu w tym kierunku oraz nieustającego rozwoju państwa pruskiego.

Innymi zwierzętami często pojawiającymi się na pomnikach były konie. Występują one zazwyczaj jako element tzw. pomników konnych, czyli monumentów przedstawiających władcę w triumfalnej pozie na koniu. Tradycja ich wznoszenia sięga starożytności, jednak większą popularność zyskała w czasach nowożytnych²⁰⁷. Tradycja ta nie ogranicza się jednak tylko do wartości estetycznych, gdzie koń stanowi figurę artystyczną, wpisującą się w klasyczny

²⁰³ R. Koshar, *From Monuments...*, s. 50.

²⁰⁴ L. Impelluso, *Natura i jej...*, s. 213.

²⁰⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 593-594.

²⁰⁶ Tamże.

²⁰⁷ L. Impelluso, *Natura i jej...*, s. 257.

kanon przedstawień władców. Sięgnięcie po wizerunek tego zwierzęcia oznaczało bowiem także odniesienie do bogatej tradycji mitologicznej, która przydawała mu szczególnych wartości. Konie w mitologii greckiej występowały jako zwierzęta pociągowe bóstw. W mitologii germańskiej koń zyskał nadprzyrodzoną moc dzięki rumakowi Odyna – jednego z najważniejszych germańskich bóstw – na którym przemierzał on niebiosa i świat. Koń symbolizował m.in. witalność, wytrzymałość, wierność, prędkość i dumę²⁰⁸. Władca sportretowany na koniu stawał się zatem dumnym triumfotorem, który czerpał z siły zwierzęcia, a jednocześnie nad nim panował. Statua konna Wilhelma I autorstwa Ludwiga Manzela, która odsłonięta została w Strasburgu w 1911, nawiązywała do takiego klasycznego kanonu przedstawień władców²⁰⁹. Wykonana z brązu rzeźba umieszczona została na wysokim cokole, na którym widniała inskrypcja z nazwiskiem cesarza. Umieszczenie cesarza na koniu podkreślało jego triumfalność i szczególną siłę, której nie wyraziłaby sama tylko statua cesarza. Monument akcentował w ten sposób aktywną jego rolę – czynny udział w zdobywaniu kolejnych terytoriów. Uwypuklał także jego odwagę i pewność siebie i wynosił go ponad tłum stojących na ziemi ludzi. Użycie figury konia wzbogacało zatem przekaz merytoryczny pomnika o kolejne treści zaznaczające dominującą rolę cesarza.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości 1918 roku w Poznaniu zaczęły powstawać polskie pomniki. Jednym z nich był pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich²¹⁰. Monument ten poświęcony jest pamięci jednostki ułanów uformowanej w czasie powstania wielkopolskiego. Pułk odegrał też istotną rolę w

²⁰⁸ A. Krzemińska, *Kopytem wybite*, „Polityka”, 24.05.2008.

²⁰⁹ J.-M. Le Minor, *L'éphémère statue équestre de l'empereur Guillaume Ier, place de la République, ancienne Kaiserplatz, à Strasbourg (1911-1918)*, „Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasbourg”, 2004-2005, XXXI, s. 133-140. Jak wspomina autor, pojawia się czasem nieścisłość co do autorstwa pomnika. Przy okazji rzeźby występuje wtedy nazwisko Louisa Tuaillona. Jednak inskrypcja na pomniku potwierdza autorstwo Manzela.

²¹⁰ Pułk nazwany został początkowo (w 1919 roku) 1. Pułkiem Ułanów Wielkopolskich. Nazwę 15. Pułku Ułanów Poznańskich otrzymał on na specjalne życzenie władz poznańskich. Z. Zalewski, *Pomnik 15. Pułku Ułanów*, „Kronika Miasta Poznania. Kwartalnik poświęcony sprawom kulturalnym stołecznego miasta Poznania”, 1927, nr 4, s. 403-404.

wojnie polsko-bolszewickiej 1919-1921, za co odznaczony został Orderem Virtuti Militari²¹¹. Dowodzony był wtedy przez ppłk. Władysława Andersa. Inicjatywa powstania pomnika pojawiła się w 1923 roku wśród korpusu oficerskiego 15. Pułku, który chciał oddać cześć swym towarzyszom poległym w niepodległościowej walce. Projekt dofinansował znacznie Magistrat miasta Poznania oraz Rada miejska²¹². Wspólnie z komitetem wykonawczym wybranym przez korpus oficerski zdecydowano o umieszczeniu pomnika przy ul. Ludgardy na tle kościoła Franciszkanów, w pobliżu Starego Rynku²¹³. Monument został wykonany na podstawie planów Adama Ballenstaedta przez Mieczysława Lubelskiego. Pomnik umieszczony został na kolumnie i przedstawiał ułana na koniu, który przebija smoka lancą. W pierwotnej wersji na głowie smoka umieszczona była ponadto wojskowa, sowiecka czapka z pięcioramienną gwiazdą – projekt nawiązywał więc do wojny polsko-bolszewickiej²¹⁴.

Wykorzystanie wizerunku smoka niosło za sobą wielki багаż symboliczny, który wzbogacał metaforyczne przesłanie zawarte w pomniku. Smok – zwierzopodobny stwór – posiada bowiem bogatą tradycję symboliczną, obfitującą w różnorakie znaczenia. W kulturze europejskiej funkcjonuje on jednak zazwyczaj jako stworzenie reprezentujące negatywne wartości²¹⁵. Związany był zatem z chaosem, ciemnością czy zniszczeniem, a tradycja judeochrześcijańska uzupełnia jeszcze ten zestaw pejoratywnych znaczeń, gdzie smok kojarzony jest z szatanem²¹⁶. W epoce średniowiecza pojawiał się on w wielu bajkach, legendach oraz piśmiennictwie hagiograficznym, w których występował zazwyczaj w roli niebezpiecznego i złego monstrum i stanowił istotny motyw przedstawienia

²¹¹ E. Goliński, *Pomniki...*, s. 25-26.

²¹² Z. Zalewski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 403-408.

²¹³ Pomnik został rozebrany przez nazistów już we wrześniu 1939 roku. Obecnie istniejący pomnik jest wierną kopią projektu M. Lubelskiego, wykonaną w 1982 roku i stoi w tym samym miejscu, w którym pierwotnie został umieszczony.

²¹⁴ T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich*, Towarzystwo b. Żołnierzy i Przyjaciół 15. Pułku Ułanów Poznańskich, Poznań 2009, s. 27; J. Pazder, *O Poznańskich pomnikach...*, s. 43.

²¹⁵ T. Margul, *Zwierzę w kulcie i micie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996, s. 218.

²¹⁶ Cz. Deptuła, *Archanioł i smok*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2003, s. 9-14.

heroicznej walki dobra ze złem²¹⁷. Triumfalna wymowa walczącego ze smokiem ułana podkreślona została jeszcze ponadto poprzez fakt, że rzeźba umieszczona została na kolumnie stanowiącej tradycyjnie właśnie znak triumfu²¹⁸.

Smok na pomniku 15. Pułku Ułanów Poznańskich pełni także negatywną rolę. Uosabia on zło, z którym mierzyli się ułani zarówno w walkach z Niemcami, jak i z bolszewikami. Smok reprezentował zatem nie tylko wybrane, konkretne wrogie siły, ale wrogów w ogóle, a ułan symbolizował heroiczną walkę w służbie dobra. Ułan na koniu przebijający smoka lancą sportretowany jest ponadto w pozie charakterystycznej dla przedstawień świętego Jerzego, będącego zresztą patronem żołnierzy. Upamiętniona walka o niepodległość wyniesiona została w ten sposób na uniwersalny poziom, a zwycięstwo ułanów podniesione do rangi świętości²¹⁹. Odniesienie do wojny polsko-bolszewickiej, której zwycięska bitwa warszawska opisywana jest na poziomie retorycznym w kategoriach „cudu nad Wisłą”, uwypukla dodatkowo nadprzyrodzony charakter upamiętnienia. Anonimowy ułan jako symboliczny św. Jerzy walczący ze smokiem jest tu znakiem odwiecznej walki dobra ze złem, która wykracza poza czas realny. Utożsamiony ponadto ze św. Jerzym ułan staje się uświęcony i w konsekwencji godny czci. Dzięki takiemu pomnikowi walka o niepodległość nabiera cech mistycznych, rozumiana jest w kategoriach absolutnych i nie pozostawia żadnych wątpliwości co do słuszności przekazanych za pomocą pomnika wartości.

Z wykorzystaniem symboliki zwierząt wykraczającej poza racjonalny porządek mamy do czynienia także w przypadku innych poznańskich pomników. Fascynacja zwierzętami nacechowana jest często podziwem, przekonaniem o ich tajemniczości oraz wiarą w ich nadprzyrodzoną moc²²⁰. Wielokrotne symboliczne odwoływanie się przez ludzi do poszczególnych zwierząt może zatem oznaczać szczególny rodzaj relacji między nimi, w której zwierzęciu oddaje się hołd. Zwierzę takie staje się wtedy znakiem danej społeczności i zaczyna pełnić niejako

²¹⁷ Tamże, s. 10-17.

²¹⁸ T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 41.

²¹⁹ Por.: T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 42.

²²⁰ T. Margul, *Zwierzę w kulcie...*, s. 13-17.



Ryc. 17. Pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich. Poznań.

funkcję totemiczną²²¹. Nabiera ono szczególnych cech, ponieważ zaczyna uosabiać wartości istotne dla tej grupy. Zbeczeszczenie zwierzęcego symbolu godzi zatem w tożsamość danej społeczności i oznacza naruszenie tabu poprzez zszarganie symbolu posiadającego status o charakterze świętości. Wybrane zwierzę odróżnia także daną społeczność od innej i tym samym świadczy o przynależności do wybranej grupy.

Na polskim gruncie rolę takiego zwierzęcia pełni orzeł stanowiący godło polskie²²². Pojawia się on już w legendach opisujących powstanie Polski, a od czasów średniowiecza zaczyna funkcjonować jako pełnoprawny symbol tego kraju²²³. Jako godło polskiego narodu, zgodnie z treścią konstytucji, jest prawnie chroniony²²⁴. Polacy posługują się jednak wizerunkiem orła nie tylko w ramach ściśle określonego schematu godła państwa polskiego, ale używają go także w sposób swobodny. Przykładem obiektów naznaczanych w ten sposób wizerunkiem orła są właśnie pomniki. Umieszczenie na monumencie znaku zwierzęcia akcentuje doniosłość upamiętnianego wydarzenia bądź postaci oraz powoduje utożsamienie wartości reprezentowanych przez ten symbol z przedmiotem upamiętnienia. Włączenie wizerunku orła do założenia pomnikowego przenosi zatem wartości, które reprezentuje godło na cały pomnik i wynosi go do rangi obiektu wymagającego szczególnej czci. W samym Poznaniu wizerunek orła wykorzystany jest niemal na wszystkich polskich pomnikach. Widnieje zatem m.in. na pomniku 15. Pułku Ułanów Poznańskich, pomniku

²²¹ Kategoria totemizmu jest bardzo kontrowersyjna, a jej badacze bardzo różnią się w opiniach na temat tego czym totemizm jest. Nie ulega jednak wątpliwości, iż zjawisko specyficznej dla danej kultury czci, którą oddaje się zwierzętom występuje i charakteryzuje się szeregiem cech, które zamknąć można by w pojęciu totemizmu. Por.: C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, tłum. A. Steinsberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998. Por. także: Stewart Hilary, *Looking at Totem Poles*, University of Washington Press, Seattle 2003.

²²² Na związek zwierząt występujących w polskiej heraldyce z totemizmem wskazuje Alexander Kraushar. A. Kraushar, *Totemizm w rozwoju dziejowym społeczeństw pierwotnych i jego objawy w genezie społeczeństwa polskiego. (Próba hipotezy historycznej)*, Wydane Nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1920.

²²³ Wizerunek orła występuje także w wielu innych godłach państwowych, m.in. w godle niemieckim pod postacią dwugłowego orła, a wywodzi się on jeszcze z czasów praindoeuropejskich, gdzie funkcjonował jako symbol jednego z bogów.

²²⁴ Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, rozdział I, art. 28, p. 1.

Powstańców Wielkopolskich, pomniku Poznańskiego Czerwca 1956 czy pomniku Polskiego Państwa Podziemnego. Orzeł pełni tu funkcję narodowego totemu, który spaja upamiętnione wartości z wartościami narodowymi oraz symbolizuje przynależność do narodu tych ludzi, którzy je podzielają. Oznaczenie pomników wizerunkiem orła, który posiada szczególny status, rodzi jednak konkretne konsekwencje. Podlegający szczególnej ochronie i czci orzeł stanowi tabu, które przenosi się również na naznaczony takim symbolem obiekt. Wartości reprezentowane za pomocą monumentu podniesione są zatem do rangi wartości uświęconych, a utożsamienie się z przesłaniem zawartym w pomniku świadczy o przynależności do społeczności, która legitymizuje się tym symbolem. Niezgoda na treści zawarte w pomnikowym przedstawieniu uznana być może zatem za powód wykluczenia. Orzeł służy więc nie tylko utożsamieniu jednych, ale także naznaczeniu drugich.

Obraz stosunku do przyrody, który wyłania się z pomników stawianych w Poznaniu po 1918 roku pokazuje, iż mamy do czynienia z inną ideą przyrody, niż tą, która obowiązywała w państwie pruskim. Nie stanowi już ona ważnego składnika państwowej propagandy i nie tworzy spójnego systemu ideologicznych odniesień. Nadal sięga się natomiast do romantycznego zestawu wyobrażeń o przyrodzie, kładąc nacisk na jej mistyczny charakter.

Powstałe po 1918 roku strasburskie pomniki nie akcentują takiego stosunku do przyrody, z jakim spotkać się można w Poznaniu. Nie są one nacechowane mistycyzmem. Będący symbolem Francji kogut nie występuje na strasburskich monumentach, choć i tu pojawiają się pomniki wykorzystujące wizerunek zwierząt w tradycyjny sposób, gdzie mamy do czynienia z figuratywnym przedstawieniem przyrody. Ma to miejsca choćby w przypadku pomnika dziecka z rybą²²⁵. Takie wizerunki natury pełnią tu jednak głównie funkcję estetyczną. Symboliczne wykorzystanie zwierząt zasadza się na tym, by ukazać związek między miastem i tą częścią przyrody, która odgrywa w jego historii istotną rolę. Ważka, która

²²⁵ http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_77 (dostęp: 02.04.2011).

pojawia się na statui młodej kąpiącej się dziewczyny na placu de Zurich, akcentuje niegdysiejszą obecność ramienia rzeki w miejscu placu²²⁶, podobnie jak ryba ze statui chłopca podkreśla wcześniejsze istnienie na jej miejscu basenu²²⁷. Z wyraźnie inną wizją przyrody od tej, która korzysta z kanonu obrazującego naturę w sposób tradycyjny, mamy natomiast do czynienia w przypadku pomnikowych rzeźb strasburskich, które zaczęły pojawiać się tu w końcu XX wieku.

W latach '80 w Strasburgu zrodził się projekt, który zakładał umieszczenie szeregu rzeźb w parku de Pourtalès, gdzie znajduje się pałac wzniesiony w wieku XVIII. Od czasu, gdy pieczę nad pałacem w końcu XIX wieku przejęła Mélanie de Bussière, hrabina de Pourtalès, pałac stał się ważnym ośrodkiem kulturalnym Strasburga. Szczególną rolę zaczął on jednak pełnić po niemieckiej aneksji miasta w 1870 roku, kiedy odbywały się tu spotkania francuskiego kółka kulturalnego animowane przez hrabinę. Pałac przez lata gromadził wybitne osobistości świata polityki i kultury, a zamknięty został dopiero w 1939 roku przez wnuczkę hrabiny. Po wojnie pałac stał się własnością jednego z uniwersytetów, a park, odkupiony przez władze miasta, otwarty został dla publiczności. Współczesne rzeźby zaczęły wypełniać park z inicjatywy Jeana Arpa, w ramach Europejskiego Centrum Działań Sztuki Współczesnej²²⁸. Projektowi temu przyświecała idea połączenia za pomocą rzeźb pomnikowych przestrzeni natury z przestrzenią kultury²²⁹. Pomysł ten zaowocował szeregiem bardzo ciekawych kompozycji dowartościowujących naturę, jako istotny składnik tożsamości ludzi. Rzeźby służyć miały refleksji nad relacją między człowiekiem a otaczającą go przyrodą. Dziedzictwo znajdującego się w parku pałacu miało natomiast podkreślać nierozzerwalność przestrzeni natury i kultury²³⁰.

²²⁶ http://www.archi-strasbourg.org/adresse-_place_de_zurich_krutenau_strasbourg-2581.html (dostęp: 02.04.2011).

²²⁷ http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_77 (dostęp: 02.04.2011).

²²⁸ Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC).

²²⁹ http://www.ceaac.org/html/espace_public/pourtales/pourtales.htm (dostęp: 02.04.2011).

²³⁰ http://www.ceaac.org/html/espace_public/pourtales/pourtales.htm (dostęp: 01.04.2011).

Na szczególną uwagę zasługuje tu rzeźba „Il bosco guarda e ascolta” – „Las widzi i słyszy”, autorstwa Claudio Parmiggianiego. Składa się ona z siedmiu brązowych elementów przedstawiających uszy niejako wyrastające z drzew u dołu ich pni oraz oczu, które znajdują się w miejscach, gdzie odcięte zostały gałęzie²³¹. Założenie to łączy w sobie elementy naturalne z wytworami kultury materialnej, tworząc całość, która nie może się rozdzielić. Natura, której słuchamy, i którą obserwujemy, w „Lesie...” Parmiggianiego słucha i obserwuje ludzi²³². Role się tu odwracają, a przyroda staje się aktywnym aktorem ludzkiego świata. Świat przyrody nie jest tu umieszczony na zewnątrz świata człowieka, który nad nią panuje i sprawuje kontrolę, i który tylko człowiekowi przyznaje prawo do świadomego funkcjonowania w obu tych rzeczywistościach. Tutaj są one połączone, a człowiek jest elementem świadomej relacji, która zachodzi między nim a przyrodą. Las jest zatem także świadkiem obecności i działalności człowieka, będącego jednym z elementów otaczającego go świata. Oczy, pozostałości po gałęziach, będące śladem działalności człowieka, znoszą podział na przestrzeń kultury i natury, a granica między nimi nie jest możliwa do określenia. Projekt ten stanowi także doskonały przykład założenia, dla którego kluczową rolę stanowi otoczenie. Zarówno okalające kompozycję drzewa, jak i fakt usytuowania jej w Parku de Pourtalès, dopełniają bowiem znaczeniowy przekaz całego założenia i wspólnie z rzeźbą tworzą bio-grafię tego miejsca.

W Poznaniu także mamy do czynienia z próbą zwrócenia się ku przyrodzie. W parku na Cytadeli usytuowana jest bowiem rzeźba autorstwa Anny Rodzińskiej – Iwańskiej (współautorki pomnika Armii „Poznań”) pt.: „Zwierzę”. Rzeźba ta pochodzi z lat siedemdziesiątych i wpisuje się w poświęcony zwierzętom cykl rzeźb artystki²³³. Zwierzę Rodzińskiej nie jest żadnym konkretnym zwierzęciem,

²³¹ Początkowo rzeźba zawierała 8 elementów, ale po ostrej burzy w 1999 roku została nieco zniszczona. Brązowe uszy przemieściły się, a niektóre z drzew zostały przewrócone. Po burzy, rzeźbę przeniesiono w inne miejsce parku. http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_26 (dostęp: 01.04.2011).

²³² *Route de l'art contemporaine en Alsace*, broszura CEAAC, red. Ph. Weiss, P. Guérin, Strasbourg 2006, s. 53.

²³³ A. Rodzińska-Iwańska, *Rzeźba*, Wydawnictwo Galeria „Profil”, Poznań 2000.



Ryc. 18. Il bosco guarda e ascolta. Strasburg.

jest stworzonym przez rzeźbiarkę „dziworożcem”, który stanowi poniekąd przedstawiciela natury, jest wcieleniem natury samym w sobie. Brak szczegółów pozwalających na jego gatunkowe zidentyfikowanie wyłącza rzeźbę z symbolicznego dyskursu, który wprzęgnięty jest w świat ludzi na zasadzie służebności. Nie symbolizuje ono konkretnego świętego, konkretnej cnoty czy wartości. „Zwierzę” jest proste i harmonizuje z otoczeniem. Skoncentrowane jest na sobie i na swoim miejscu w świecie. Nie zwraca się bezpośrednio ku widzowi, ale ku ziemi i nie próbuje zwrócić jego uwagi. Po prostu jest. Alicja Kępińska zauważa, iż świat zwierząt Rodzińskiej-Iwańskiej „to świat przychylny i oczywisty w swoim bytowaniu, zbudowany według jakiegoś przekonującego ładu, wyzbyty sztucznych emocji i fałszywych dramatów”²³⁴. Prostota rzeźby świadczy

²³⁴ A. Kępińska, „Zwierzęta” Anny Rodzińskiej, [w:] A. Rodzińska-Iwańska, *Rzeźba*, Wydawnictwo Galeria „Profil”, Poznań 2000, s. 7 [brak paginacji].

zatem o jej autentyczności. Autentyczność ta zbudowana jest jednak właśnie na zwrocie ku naturze, która nie tyle przekracza sferę kultury (sama nią bowiem jest), ale będąc samowystarczalną, staje poniekąd obok niej.



Ryc. 19. Zwierzę. Poznań.

Mimo, iż sama rzeźba stanowi wyraz empatycznego spojrzenia na przyrodę, podkreślenia jej znaczenia, nie jest ona jednak, jak to ma miejsce w Strasburgu, jednym z elementów większego założenia skłaniającego do refleksji nad relacją między człowiekiem a otaczającą go przyrodą. Stanowi ona jedną z wielu rzeźb znajdujących się w parku na Cytadeli i nie świadczy niestety o szczególnym zainteresowaniu tym tematem.

Idea stająca u podstaw powołania do życia parku rzeźb w Parku de Pourtalès jest świadectwem istotnej zmiany, jaka dokonana się w postrzeganiu natury na przestrzeni dwudziestego stulecia. Ekspozowana jest tu relacyjność między przyrodą a człowiekiem, który jest tu jednak jedynie jej elementem i który

jest jej również podległy. Rzeźby w parku de Pourtalès nie stanowią już prostego odwzorowania flory i fauny, której znaczenie zdekodować można na podstawie symbolicznej tradycji użycia ich wizerunków, jak to miało miejsce choćby w przypadku Lwa spod Nachodu, ale służą wydobyciu i ukazaniu specyficznej więzi, która łączy przyrodę i człowieka w holistyczną całość. Świadectwem zachodzącej tu zmiany jest także wspomniany już pomnik Janusa, który wykorzystuje wodę i bliskość rzeki, do przekazania zupełnie innych treści, niż te, z którymi mieliśmy do czynienia przy okazji fontanny boga Renu. Przyrodę traktuje się tu jako wartość uniwersalną, służącą nie podziałowi, lecz łączeniu, uwalniającą formułę pomnika od politycznego zabarwienia. Zestawienie dwóch strasburskich założeń dowodzi zatem, jak chce Macnaghten i Urry, istnienia różnych idei przyrody, nawet w obrębie jednego wieku i jednego miasta i pokazują dynamikę zmiany w podejściu człowieka do natury. W Poznaniu brak jednak ciągle jeszcze pomników przewartościowujących tradycyjne rozumienie przyrody. Obraz flory i fauny ciągle pełni rolę służebną, gdzie natura wykorzystywana jest niestety jako element symbolizujący pożądane wartości, jak ma to miejsce w przypadku powstałego w 2007 roku pomnika Polskiego Państwa Podziemnego.

POLITYKA

W niniejszej części zamierzam przyjrzeć się problemowi politycznego wykorzystywania pomników. Jako że w monumentach immanentnie umieszczone jest odniesienie do przeszłości, pomniki stanowią nie tylko narzędzie polityki, ale przede wszystkim narzędzie polityki historycznej.

Nie będę się zatem w tym miejscu zajmować formą pomników oraz komunikatami, jakie płyną z ich materialnej struktury, ale treściami, którym są dedykowane oraz politycznym przekazem, który z nich płynie. Skoncentruję się więc już nie na tym, jak pomniki funkcjonują w przestrzeni publicznej i oddziałują na ludzi, ale co próbują przekazać za ich pomocą ich fundatorzy oraz jaka wizja rzeczywistości się z nich wyłania. Interesuje mnie, dlaczego upamiętnia się takie, a nie inne wydarzenia bądź postaci, a także w jaki sposób różne wersje historii promowane przez różne grupy społeczne rywalizują ze sobą za pomocą pomników i jak negocjowany jest obraz przeszłości. Pomniki jako obiekty, które stawiane są często w hołdzie postaciom bądź wydarzeniom, pełnią rolę obiektów informujących o tym, co dla danego społeczeństwa i władzy jest ważne. Zamierzam przeanalizować różnice i podobieństwa w prezentowanych wizjach rzeczywistości, jakie wyłaniają się z monumentów w Poznaniu i Strasburgu. Przykład obu miast, których historia jest paralelna, pozwala doskonale przeanalizować owe różnice i podobieństwa w kształtowaniu historycznej tożsamości ich mieszkańców.

Pierwszy rozdział tej części poświęcę zagadnieniu polityki oraz polityki historycznej w kontekście pomników, a następnie przeanalizuję historię politycznego użycia pomników na przestrzeni opisywanych dwóch stuleci. Drugi rozdział dotyczyć będzie natomiast problemu polityki w kontekście wytwarzanej w oparciu o pomniki tożsamości narodowej.

Pomnik jako narzędzie polityki historycznej

Trudno nie zgodzić się z faktem, iż pomnik stanowi jedno z narzędzi polityki. Sposób jego wykorzystywania zależy jednak od politycznego kontekstu, w którym powstaje. W dobie rządów autorytarnych pomniki stanowią apodyktyczny przejaw obowiązującej w danym państwie politycznej wersji rzeczywistości. W warunkach demokratycznych stają zazwyczaj w centrum pola konfliktowego różnych społecznych i politycznych grup interesów. Zaistnienie takich grup w świadomości publicznej zależy w dużej mierze od tego, w jakim stopniu oraz w jaki sposób są one reprezentowane w przestrzeni publicznej.

Politykę rozumiem za Chantal Mouffe jako pole konfliktu, na którym ścierają się różne siły polityczne i które, w zależności od politycznego systemu, przyjmują różne formy. W zaproponowanej przez nią oraz Ernesto Laclau koncepcji demokracji radykalnej, konflikt ten cechuje agonizm²³⁵. Polega on na zamianie wroga politycznego na politycznego przeciwnika, gdzie przeciwnicy akceptując fakt, iż radykalnie się różnią, nie doprowadzają do niebezpiecznej eskalacji sporu, a walczą o hegemonię²³⁶. Konsensus nie jest możliwy do osiągnięcia, ale w warunkach demokratycznych spór zyskuje cywilizowaną formę. Proponowana tu koncepcja demokracji radykalnej nie pozostawia złudzeń co do tego, iż społeczeństwo zdolne jest do wytworzenia racjonalnego kompromisu, który zadowalający będzie dla wszystkich. Taki projekt społeczeństwa demokratycznego Mouffe uważa bowiem za utopijny i niebezpieczny, ponieważ skrywa „nierozpoznawalną przemoc” pod płaszczykiem iluzji powszechnej zgody²³⁷.

²³⁵ L. Koczanowicz, *Antagonizm, agonizm i radykalna demokracja*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 10-16.

²³⁶ Ch. Mouffe, *Wstęp. Paradoks demokracji*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 33.

²³⁷ Ch. Mouffe, *Demokracja, władza i „to. co polityczne”*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 42.

Przestrzeń publiczna jest jedną z płaszczyzn, na której ścierają się społeczności reprezentujące różne polityczne wizje rzeczywistości. Zawłaszczenie przestrzeni stanowi formę zademonstrowania politycznej siły, bowiem stanowi dla niej bardzo ważne odniesienie. Pomnik, który należy do materialnych przejawów władzy, stanowi często jeden z elementów takiego politycznego konfliktu, którego natężenie zależne jest od politycznych warunków obowiązujących w danym społeczeństwie. W sytuacji politycznej nacechowanej przemocą staje się często, jako obiekt symbolizujący władzę, narzędziem politycznej opresji lub przedmiotem, w który przemoc jest wymierzona. Tak dzieje się zazwyczaj przy okazji toczonych wojen czy rewolucji, gdy pomniki są niszczone. W sytuacjach charakteryzujących się mniejszym napięciem, które nie przybiera formy konfliktu zbrojnego, jak to ma miejsce często w państwach autorytarnych, społeczności walczące o możliwość zaistnienia w publicznej przestrzeni nierzadko używają właśnie pomnika jako znaku swojej obecności. Podobnie w państwach demokratycznych monument stanowi narzędzie umożliwiające zademonstrowanie politycznej siły. Jako obiekt symbolizujący władzę staje się często narzędziem politycznego nacisku.

Cilfford Geertz w artykule dotyczącym symboliki władzy zauważył, iż:

„W centrum politycznym każdego wysoce zorganizowanego społeczeństwa (...) znajduje się zarówno rządząca elita, jak i zbiór form symbolicznych, stanowiących wyraz faktu, że to ona naprawdę rządzi. Bez względu na to, jak demokratycznie są wyłaniany członkowie elity (zwykle niezbyt demokratycznie) czy jak głęboko są podzieleni (zazwyczaj znacznie bardziej, niż ludzie z zewnątrz to sobie wyobrażają), to oceniają oni swoje istnienie i porządkują działania w kategoriach pewnych zbiorów opowieści, ceremonii, insygniów, formalności, akcesoriów przynależności, które posiadają dziedzicznie bądź które, w bardziej rewolucyjnych sytuacjach, wymyślają”²³⁸.

²³⁸ C. Geertz, *Centra, królowie i charyzma. Refleksje o symbolice władzy*, [w:] C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 129.

W tych właśnie akcesoriach oraz rytuałach służących sprawowaniu władzy Geertz widzi podstawowe źródło zaistnienia władzy jako takiej. Rytuały oraz przedmioty, którymi otaczają się rządzący ubierają ich rządy w kostium, bez którego rządzenie nie byłoby możliwe. Formy, w jakich przejawia się władza mogą ulegać zmianie, jednak sam fakt, iż są one warunkiem sine qua non jej funkcjonowania nie podlega wątpliwości. W XIX i XX wieku zarówno we Francji, Niemczech jak i w Polsce mieliśmy do czynienia z różnymi politycznymi systemami władzy. We wszystkich tych systemach sięgano po materialne świadectwa potwierdzające obowiązujące rządy. W państwach tych, w obu stuleciach, właśnie pomniki stanowiły jeden z ważniejszych elementów politycznej kreacji. Jak zauważa Geertz w odniesieniu do królewskiego ceremoniału, symboliczne objęcie panowania nad danym obszarem przejawiało się w „przypieczętowaniu terytorium rytualnymi znakami dominacji”²³⁹. Doskonałym środkiem takiego znaczenia terytorium są właśnie pomniki, a praktykę stosowania ich w takim celu widać nie tylko w monarchicznej rzeczywistości politycznej, ale również w realiach demokracji.

Pomnik stanowi jednak specyficzny przykład obiektu symbolizującego władzę. Poprzez treść, jaką zawiera, odnosi się bowiem także, jak już wspominałam, do historii. Łączy zatem w sobie politykę i historię powodując, iż poprzez pomnik także historia staje się znakującym publiczną przestrzeń politycznym narzędziem. A skoro pomnik służyć ma legitymizacji wybranego politycznego stanowiska, także historia, którą prezentuje, musi odpowiadać takiej jej wizji, która pozostawać będzie w zgodzie ze stanowiskiem politycznym reprezentowanym przez daną społeczną grupę interesów. W tym sensie pomnik jest narzędziem polityki historycznej.

Pojęcie polityki historycznej należy do pojęć trudnych do zdefiniowania. Jego kariera w Polsce niewiele ma wspólnego z nauką, dużo więcej natomiast z publicystyką i samą polityką właśnie. Używane jest często potocznie, a to, jak jest rozumiane zależy od tego, kto pojęciem tym się posługuje. Można zatem stwierdzić, iż jest to de facto „słowem-kluczem”, który komunikować może

²³⁹ Tamże, s. 130.

niezliczone treści²⁴⁰. Niebezpieczeństwo użycia tego terminu bierze się również z faktu, iż jest on silnie zabarwiony ideologicznie i emocjonalnie. Po jednej stronie politycznej barykady rozumiany jest w sposób pejoratywny, po drugiej natomiast stronie odbierany jest pozytywnie. Wydaje się jednak, że termin „polityka historyczna”, nadaje się doskonale do opisanego zjawiska, które polega na politycznym użyciu historii, ale także sam w sobie, właśnie poprzez fakt, iż wykorzystywany jest on na tak wiele sposobów, zdaje się być ciekawym zagadnieniem, które warto poddać refleksji o charakterze naukowym. Nie dziwi więc, iż ostatnio zaczęły pojawiać się opracowania naukowe oraz odbywają się konferencje naukowe, które próbują mierzyć się z problemem polityki historycznej²⁴¹. Krzysztof Zamorski w artykule pt.: „Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy ‘polityka historyczna’ ma sens?” stwierdził, że:

„(...) polityka historyczna w znaczeniu przyjmowanym dzisiaj jest rodzajem polityki. Jak każda polityka, jest w istocie bardziej zainteresowana teraźniejszością i przyszłością aniżeli przeszłością. Chce widzieć historię jako pamięć, choć nie dostrzega przy tym, że pamięć pojawia się w koncepcjach postmodernistycznych jako przeciw-historia. Polityka historyczna chce pamięcią sterować. Historia jest też dla niej paradoksalną trampoliną do skoku w przyszłość w tym sensie, w jakim pozwala na określenie celów swojego istnienia”²⁴².

Zamorski wskazuje na ów mariaż polityki oraz historii, ale historii takiej, która próbuje zawłaszczyć też pamięć, a więc taki dyskurs o przeszłości, który zazwyczaj jest wobec historii oficjalnej alternatywny, a czasem wręcz opozycyjny. Pomnik

²⁴⁰ Por. A. Wolff-Powęska, *Polskie spory o historię i pamięć. Polityka historyczna*, „Przegląd Zachodni”, 2007, nr 1. s. 9. Na problem nieczytelności pojęcia polityki historycznej (politique mémorielle) zwraca też uwagę Johann Michel. J. Michel, *Gouverner le mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Presses Universitaires de France, Paris 2010, s. 2-3.

²⁴¹ Obszerny zbiór artykułów pokonferencyjnych poświęconych tej tematyce znajduje się w: *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. S. M. Nowinowski, J. Pomorski i R. Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008. Por. także: A. Wolff-Powęska, *Polskie spory...*, D. Gawin, *Polityka historyczna – próba bilansu*, „Arcana”, 2009, t. 90, nr 6.

²⁴² K. Zamorski, *Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy „polityka historyczna” ma sens?* [w:] *Pamięć i polityka historyczna*, red. S. M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008, s. 57.

niewątpliwie jest jednym z narzędzi polityki historycznej. Fakt, iż nawet w warunkach niedemokratycznych systemów politycznych monumenty powstają ze środków, które nie pochodzą bezpośrednio od państwa (choć państwo często w części pokrywa ich ufundowanie), powoduje dodatkowe złudzenie, iż powstały pomnik, nawet jeżeli jest pomnikiem władcy, który takim państwem rządzi, zrodzony jest z potrzeb poszczególnych ludzi reprezentujących właśnie dyskurs pamięci, a nie oficjalny dyskurs historii²⁴³. Polityka historyczna próbuje zatem wchłonąć i wykorzystać do celów politycznych wszelkie dyskursy dotyczące przeszłości tak, by wytworzyć spójną opowieść o minionych dziejach, która stanowić będzie fundament działań politycznych podejmowanych w przyszłości. Niezależnie od tego, czy politykę historyczną ocenia się pozytywnie, czy negatywnie i jak się ją definiuje, trudno nie zgodzić się jednak, że jest ona zjawiskiem, które zajmuje istotne miejsce w życiu publicznym²⁴⁴. Uważam zatem, że tym, co z całą pewnością można o niej powiedzieć jest to, że polityka historyczna jest świadomą praktyką wykorzystywania historii i zbiorowej pamięci do celów o charakterze politycznym. W jaki sposób wykorzystywanie to się dokonuje zależy natomiast od politycznego i społecznego kontekstu.

Ponadto, odwołując się do koncepcji polityki zaproponowanej przez Chantal Mouffe, politykę historyczną można uznać także za przestrzeń kreatywnego konfliktu, przestrzeń negocjacji i ścierania się różnych wizji przeszłości. Pomnik stanowi natomiast obiekt, który przenosi tę polityczną walkę w fizyczną, wypełnioną ludźmi przestrzeń – jest zatem dla niej bardzo ważnym orężem. Polityczna batalia, która toczy się o pomniki, o miejsce ich usytuowania, o ich kształt (w zależności od politycznego kontekstu) stanowi albo potwierdzenie antagonistycznych starć między stronami konfliktu, albo dowód agonistycznej

²⁴³ K. Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1999, s. 6.

²⁴⁴ K. Zamorski podaje obszerną listę cech definiujących politykę historyczną w zależności od tego, jaki stosunek do niej mają ci, którzy definiują. K. Zamorski, *Nostalgia i wzniósłość...*, s. 56. Por. także: J. Pomorski, *Ucieczka od historii jako element poprawności politycznej – tezy*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. S. M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008.

rywalizacji o hegemonię, która toczy się między poszczególnymi grupami społecznymi. Jak zauważył Kirk Savage:

„Obecnie jesteśmy właściwie świadomi, że publiczna przestrzeń stanowi reprezentacyjne pole bitwy, gdzie wiele grup społecznych walczy o dostęp do niej oraz o kontrolę nad wizerunkami, które mają je definiować”²⁴⁵.

Ów konflikt, który toczy się o publiczną przestrzeń zawiera zatem jednak również inny bardzo ważny składnik. Walka o wizerunki, które definiować mają poszczególne grupy społeczne jest bowiem walką o tożsamość. Zatem przekonanie o wpływie prezentowanych w publicznej przestrzeni pomników na kształtowanie zbiorowej tożsamości stanowi niezwykle istotny element starć o ową przestrzeń. Wydaje się, że właśnie ze względu na przekonanie, iż pomniki posiadają wielką moc wpływania na tożsamość ludzi, stanowią one tak ważny element definiowanej poprzez konflikt polityki historycznej.

Pomnik stanowi ważny budulec tożsamości właśnie dlatego, że ogniskuje się w nim szczególne napięcie między przeszłością a przyszłością. Fakt, że pomniki stanowią jedno z narzędzi służących uprawianiu polityki historycznej, powoduje, że akt upamiętnienia, który dokonuje się za pomocą monumentu, jest politycznym aktem zakorzenionym w przeszłości, ale nastawionym na przyszłość. Rolą pomnika jest więc zmanifestowanie określonej wizji przeszłości, która ma kreować tożsamość przyszłych pokoleń. Obecność monumentów w przestrzeni miejskiej demonstruje mieszkańcom miasta, które postaci czy wydarzenia zawarte w pomnikowych przedstawieniach są godne zapamiętania. Pomnik jest zatem wypowiedzią polityczną w publicznej przestrzeni nakierowaną na edukowanie i informowanie społeczeństwa o tym, jaka wersja przeszłości jest politycznie akceptowalna.

Takie polityczne wytwarzanie obowiązującej wersji przeszłości, które dokonuje się za pomocą pomnika, koresponduje z Hobsbawmowską koncepcją

²⁴⁵ K. Savage, *Standing Soldiers...*, s. 5.

tradycji wynalezionej²⁴⁶. Hobsbawm zauważa, że szereg praktyk o charakterze rytualnym i symbolicznym, które pojawiły się w XIX i XX stuleciu miały na celu społeczne umocowanie nowo powstałych państw czy instytucji, w szerszym kontekście historycznym²⁴⁷. Tkwiące w owych praktykach odniesienie do przeszłości stanowić miało o ciągłości norm obowiązujących wśród danych społeczności oraz legitymizować dopiero co ustanowiony porządek. Pomniki, jak zauważył Hobsbawm stanowią jeden z przykładów obiektów służących wytwarzaniu takich tradycji. Pisząc o Niemczech doby Drugiej Rzeszy zauważył on, co następuje:

„Budowle i pomniki były najbardziej widoczną formą ustanawiania nowej interpretacji historii niemieckiej, czy też raczej syntezy starszej, romantycznej „tradycji wymyślonej” niemieckiego nacjonalizmu sprzed 1848 roku i nowego ustroju: największą siłę miały te symbole, w których taka synteza doszła do skutku”²⁴⁸.

Zatem pomniki, jako obiekty, które odnoszą się do przeszłości, stanowiły ważny element wytwarzania wizji przeszłości, która legitymizować miała nową państwową ideologię. Wynajdywanie tradycji było również wynajdywaniem historii, która przekazana miała być właśnie za pomocą monumentów. Praktyka taka nie jest jednak charakterystyczna jedynie dla polityki Cesarstwa Niemieckiego, ale występuje zawsze wtedy, gdy wznosi się pomniki. Zawsze bowiem przedstawiają one taką, a nie inną wersję minionych czasów i zawsze przedstawiają jedynie jej wycinek. Siła i stopień zideologizowania wizji historii zamkniętej w pomnikowym przedstawieniu jest oczywiście zależna od tego, przez

²⁴⁶ Por.: B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, New York, 2006.

²⁴⁷ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-10.

²⁴⁸ E. Hobsbawm, *Masowa produkcja tradycji. Europa, lata 1870-1914*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 286.

kogo i dla jakiej społeczności ów pomnik jest wznoszony, jednak wytwarza on historię, która rości sobie prawo do tego, by być uznaną za jej prawdziwy znak.

Pomnik służy też wymyślaniu tradycji w takim sensie, że wokół niego właśnie odbywają się rytuały służące jej praktykowaniu i gwarantujące jej ciągłość. Pomnik stanowi zatem często fizyczny punkt odniesienia dla celebracji, która jest jednym z warunków koniecznych do jej wytworzenia. Zarówno tradycja jak i historia, by mogły funkcjonować w świadomości ludzi, do których mają się one odnosić, potrzebują materialnego punktu odniesienia. Podobnie praktyki, które angażując ludzi urzeczywistniają tradycję, potrzebują formalnych ram, koniecznych, by mogły się odbywać. Pomnik jest natomiast jednym z obiektów, za których pomocą materializuje się nowo wytwarzana tradycja. Monument przenosi ją ze sfery retorycznej w sferę fizycznej obecności. Wszystkie te elementy: tradycja, historia oraz pomnik, zespolone ze sobą stanowią natomiast narzędzie politycznej walki o tożsamość tych, do których są skierowane.

* * *

Maurice Agulhon w swym klasycznym już artykule dotyczącym pomników XIX-wiecznej Francji zaproponował analizę zjawiska francuskiej „statuomanii”²⁴⁹. Francuska „statuomania” nie była zjawiskiem jednorodnym, ale posiadała określoną dynamikę. Miała swój początek (przełom XVIII i XIX wieku), rozwinięcie (czasy III Republiki Francuskiej, ale jedynie do 1918 roku) i koniec, który Agulhon lokuje nawet w końcu pierwszej połowy XX wieku. Nie zawsze przejawiała się w występującej z równą siłą manii stawiania pomników²⁵⁰. Fenomen ten polegał jednak na ogromnym wzroście liczby statui wznoszonych we francuskiej przestrzeni publicznej tamtej doby. Jak zauważył Agulhon „statuomania” zrodziła się z postępującej laicyzacji XIX-wiecznej Francji, gdzie

²⁴⁹ M. Agulhon, *La 'statuomanie'...* Zob. także: *Histoire de la France urbaine*, t. 4, red. M. Agulhon, Seuil, Paris, 1983, s. 425-429. Por także: A. Borg, *War Memorials. From Antiquity to the Present*, Leo Cooper, London 1991.

²⁵⁰ M. Agulhon, *La 'statuomanie'...*s. 145-146.

cokoły przestały być zarezerwowane już tylko dla świętych czy królów utożsamianych z bóstwami, ale stały się otwarte także dla postaci świeckich²⁵¹. Ideologiczna formacja ówczesnego społeczeństwa, bazująca na oświeceniowej wizji świata, stworzyła jego zdaniem grunt dla upowszechnienia się sposobu upamiętniania, który przejawiał się poprzez wznoszenie pomników. Tym, co decydowało natomiast o formie i treści jakie upamiętnienie to przybierało, wpływało z pobudek natury politycznej²⁵². Statuy pełniły także funkcję pedagogiczną, stanowiły element świeckiego ceremoniału politycznego oraz świadectwo patriotyzmu. Były istotnym elementem kreowania francuskiego nacjonalizmu²⁵³.

Wzmocnienie roli świeckiego państwa szło także w parze z dowartościowaniem pojęcia narodu oraz rozbudzaniem się nacjonalizmów, a także z narodzinami historii jako nauki uznawanej za obiektywną oraz taką, która dzięki empirii dowodzi prawdy o przeszłości. Dla dziewiętnastowiecznej nauki historycznej w Europie kluczowym pojęciem był naród. Pisanie historii narodowych wiązało się z legitymizacją narodu i państwowości, którego historia stanowiła o jego wadze na arenie międzynarodowej. Leopold von Ranke pisał na przykład:

„Nie ma na świecie narodu, który nie zetknąłby się z innym. Ten zależny od specyficznej natury narodu stosunek jest stosunkiem narodu do historii świata, który należy uwydatnić w historii powszechnej. Niektóre narody zostały wyposażone we władzę nad innymi chodzącymi po ziemi; to głównie one wywierały wpływ na narody pozostałe. Tak więc powinniśmy skierować naszą uwagę (...) na same narody, czynnie występujące w historii, na wzajemne wpływy, na stoczone boje, na drogę rozwoju, którą obierały pod wpływem pokojowych lub wojennych stosunków”²⁵⁴.

²⁵¹ Tamże, s. 147.

²⁵² Tamże, s. 145-147.

²⁵³ J. Hargrove, *Qui vive? France!...*, s. 74.

²⁵⁴ L. von Ranke, *Idea historii powszechnej*, tłum. J. Kałużny, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. J. Kałużny. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 95. Jak podaje tłumacz tekstu: tekst ten pochodzi najprawdopodobniej z wykładów prowadzonych przez Rankego w latach 1831/32.

Skierowanie uwagi na historię narodową oznaczało zaangażowanie po stronie historii monumentalnej, zainteresowanej tymi elementami dziejów, które mówiły o wielkości narodu i o jego historii politycznej. Oznaczało także pisanie syntetycznych ujęć narodowej historii, które podkreślały jego genealogię, kontynuację dziejową i w konsekwencji uprawomocniały jego istnienie. Mariaż polityki z historią okazał się zatem nieunikniony. Historia okazała się niezwykle użytecznym narzędziem służącym legitymizacji polityki państwowej oraz narodowej. Tworzono historiografię, która uzasadniała polityczne dążenia rządzących państwami władz, a tym, których uznawano za bohaterów narodowych, stawiano pomniki.

„Statuomania” jednak, jak sama nazwa wskazuje, nie polegała jedynie na wznoszeniu statui, ale na wznoszeniu ich w ogromnej, niemal obsesyjnej liczbie. W różnych miastach Francji pojawiały się zatem statuy nie tylko legitymizujące politykę państwową, ale także politykę regionalną²⁵⁵. Jak zauważa William Cohen w artykule poświęconym „statuomani” na XIX-wiecznej prowincji francuskiej:

„Statuy stały się znaną formą ekspresji dlatego, że były silnie zaangażowane w krzewienie lokalnego patriotyzmu i celebrowanie sławy poszczególnych miast. Wypełnienie miasta pomnikami było namacalnym sposobem zaznaczenia ich historii oraz minionej świetności”²⁵⁶.

Tak więc wzniesienie pomnika podnosiło rangę danego miasta, czy regionu. Ponadto oznaczało uznanie osoby, która jest za jego pomocą uwieczniona, za ważną. Mając swojego bohatera, miasto podkreślało swą wartość również w kontekście ogólnopaństwowym – upamiętniony bohater tworzył bowiem historię nie tylko regionu, ale także całego państwa, którego był częścią. Mania stawiania statui nacechowana była także rywalizacją między regionami, które za ich pomocą próbowały udowodnić swą wyższość, a także między różnymi stronami politycznej sceny, których dzieliła opinia o tym, komu poświęcić miejsce na cokole.

²⁵⁵ Por.: W. Cohen, *Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France*, „Comparative Studies in Society and History”, 1989, vol. 31, nr 3.

²⁵⁶ Tamże, s. 495.

Jak stwierdza Cohen: „Statuy stanowiły najbliższy, i najwidoczniej bezpośredni sposób komunikowania politycznych wartości ludziom, którzy mogliby wahać się co do swoich politycznych sympatii”²⁵⁷. Pomniki wykorzystywano zatem do zademonstrowania swoich politycznych poglądów oraz przekonania o swych politycznych racjach.

Choć zjawisko „statuomanii” utożsamiane jest przede wszystkim z Francją, nie ulega wątpliwości, że występowało ona także i w innych państwach. W Niemczech z wznoszonymi w wielkiej liczbie monumentami mamy do czynienia począwszy od powstania Cesarstwa Niemieckiego w 1871 roku, kiedy to ich liczba zaczęła systematycznie wzrastać, a apogeum osiągnęła w latach panowania Wilhelma II, zyskując nawet miano Wilhelmińskiej „monumentomanii”²⁵⁸. Rola, jaką do spełnienia miały w Cesarstwie Niemieckim pomniki, była jednak nieco odmienna od tej, z którą do czynienia mieliśmy we Francji. Nie tylko już służyły one politycznej rywalizacji oraz wzmocnieniu narodowej tożsamości, ale wspomagać miały przede wszystkim wyłanianie się nowej tożsamości narodowej, która miała być spójna i oparta o nowoczesne, niemieckie państwo. Jak zauważa Rudy Koshar, nowo zjednoczone pod pruską hegemonią Niemieckie Cesarstwo potrzebowało bowiem ujednoliconej wersji historii, z którą mogliby identyfikować się wszyscy obywatele nowego państwa niezależnie od regionalnego, politycznego umocowania²⁵⁹. Niemiecka tożsamość ulokowana była bowiem nie tyle w świadomości przynależności do jednego, spójnego organizmu państwowego, ale w przynależności do specyficznej wspólnoty kulturowej. Jak zauważył Koshar, w Niemczech:

„Krajobraz kulturowy był już wcześniej pełen bogatych i fizycznie namacalnych historycznych powiązań, chociaż ani nie sprzyjały one automatycznie historycznemu uprawomocnieniu nowego państwa narodowego, ani nie wskazywały na wyjątkową misję Prus, która polegać miała na rozstrzygnięciu sprzeczności obecnych w niemieckiej historii. (...)”

²⁵⁷ Tamże, s. 495.

²⁵⁸ S. Michalski, *Public Monuments...*, s. 66.

²⁵⁹ R. Koshar, *From Monuments...*, s. 20.

Mówiąc krótko, były one związane z ideą 'Niemiec' rozumianych przez pryzmat wspólnej kultury, etniczności oraz *miejsca* [podkreślenie – R.K.] w Europie, a nie przez pryzmat ujednoczonej politycznej struktury²⁶⁰.

Nowo powstałe pomniki miały zatem stanowić świadectwo nowej, spójnej, państwowej tożsamości, która nie odnosiła się już tylko do wspólnoty kulturowej (choć takie pomniki ciągle powstawały, poświadczały bowiem wyższość niemieckiej kultury), ale także do wspólnoty politycznej. Stąd po wojnie francusko-pruskiej na terenie Cesarstwa pojawiło się bardzo wiele pomników, które ją upamiętniały, gdyż stanowiła ona niezwykle ważny punkt wyjścia dla wykuwającej się, nowej, niemieckiej wspólnoty politycznej. Wtedy też zaczęły pojawiać się pomniki upamiętniające polityków czy władców, a ich liczba osiągnęła apogeum na przełomie XIX i XX wieku. Powstało wtedy ponad 300 pomników poświęconych Otto von Bismarckowi, a drugie tyle upamiętniało Wilhelma I. Liczbę wszystkich pomników, które odnosiły się do upamiętnienia nowego niemieckiego państwa narodowego ocenia się natomiast na ponad tysiąc²⁶¹. Pomniki takie wzniesiono oczywiście także na terenie analizowanych przeze mnie miast. Zarówno Poznań jak i Strasburg doczekały się pomników Wilhelma I oraz Fryderyka III. W obu miastach upamiętniony został także Bismarck. W Poznaniu jednak statwę kanclerza uznać można za najważniejszy pruski monument, podczas gdy w Strasburgu uwieczniono go jedynie pod postacią popiersia znajdującego się na terenie uniwersytetu²⁶².

Powszechne wtedy upamiętnianie wydarzeń związanych z wojną: poszczególnych bitew czy generałów, oraz upamiętnianie władców i polityków, korespondowało z XIX-wieczną praktyką historiograficzną, która tradycyjnie zasadzała się właśnie na opisie wojen, bitew i władców, opierała się na datach i traktowanych w sposób niepodważalny faktach, sławiła narodowych bohaterów. Właśnie taka historia, pisana przez wielkie H, znajdowała swoje odzwierciedlenie

²⁶⁰ Tamże, s. 19-20.

²⁶¹ Tamże, s. 30-31.

²⁶² M.-N. Denis, *Les statues de l'Université impériale de Strasbourg et la pédagogie du pangermanisme*, „Revue des sciences sociales”, 2005, nr 34, s. 90.

w monumentach ówczesnej epoki²⁶³. W powstających wtedy pomnikach, co do których intencja stojąca u źródeł ich fundacji motywowana była politycznie, wykorzystywano zatem wizję historii zgodną z tą, która odpowiadała jej, obowiązującej wówczas, oficjalnej wykładni. Pomniki stanowiły więc narzędzie, które służyć miało prezentowaniu określonej wizji dziejów w publicznej przestrzeni oraz informowaniu o tym, co stanowiło ich ważny element. Monumenty trafiały także do szerszej rzeszy odbiorców, aniżeli historiografia i zawierały przekaz stosunkowo łatwy do odczytania. Jako takie wpisywały się w projekt kreowania „krajobrazu pamięci”, który był istotną częścią polityki kulturalnej niemieckiego cesarstwa²⁶⁴.

W dwudziestoleciu międzywojennym zjawisko „statuomanii” zaczęło się stopniowo osłabiać. We Francji namnożenie się w poprzedniej epoce tak dużej liczby monumentów skutkowało zubożeniem na nie, osłabiało wrażenie wyjątkowości upamiętnionego wydarzenia bądź postaci, a czasem wręcz wywoływało niechęć²⁶⁵. Choć nadal wznoszono pomniki, zarówno model jak i to, co stanowiło treść upamiętnienia, uległo zmianie. Głównym tematem pomnikowych przedstawień były zatem wydarzenia związane z „wielką wojną”. Na pomnikach sławiono jednak już nie tylko generałów czy polityków, ale upamiętniano także cierpienie indywidualnych jednostek. Pomniki stały się zatem także ważnym znakiem narodowej żałoby. Fakt ten nie umniejszał jednak roli politycznego wymiaru upamiętnienia. Jak zauważył Daniel J. Sherman:

„Polityczny wymiar upamiętnienia ulokowany jest w sposobie, w jaki kanalizuje on żal, w kierunku dopasowującym go do dominujących wyobrażeń dotyczących narodowych interesów”²⁶⁶.

²⁶³ Por.: J. R. Gillis, *Introduction*, [w:] *Commemorations. The Politics of National Identity*, red. J. R. Gillis, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1996, s. 9-10.

²⁶⁴ R. Koszar, *From Monuments...*, s. 24. „Krajobraz pamięci” („Erinnerungslandschaft”) to niemieckie pojęcie, które odnosi się do wytworów kultury materialnej znajdujących się w krajobrazie, które wywołują określone skojarzenia z historią zarówno na poziomie zbiorowym, jak i na poziomie indywidualnej pamięci jednostek i tworzą razem mapę pamięci wybranej przestrzeni.

²⁶⁵ M. Agulhon, *La 'statuomanie'...*, s. 146.

²⁶⁶ D. J. Sherman, *The Construction...*, s. 7.

Indywidualne tragedie mogły znaleźć swe odbicie w przestrzeni publicznej jedynie w kształcie, który odpowiadał oficjalnemu, politycznemu kommemoratywnemu dyskursowi, a ramą tematyczną niezmiennie pozostawały wartości narodowe: patriotyzm oraz państwo. Ponadto, jak z kolei podkreśla Maurice Agulhon, forma, za której pomocą je wyrażano została uniwersalizowana²⁶⁷. Upamiętnienie wojny francusko-pruskiej charakteryzowało się jego zdaniem większą różnorodnością, podczas gdy upamiętnienie I wojny światowej odbywało się zazwyczaj poprzez powielanie kilku obowiązujących wówczas modeli tak zwanych pomników dla zmarłych (*monument aux morts*), które zdominowały pomnikowy krajobraz Francji doby dwudziestolecia międzywojennego.

W Polsce rzecz miała się zupełnie inaczej. Sytuacja polityczna, w jakiej znajdowała się ona w XIX wieku pod zaborami powodowała, iż w publicznej przestrzeni niewiele miejsca zajmowała polska architektura kommemoratywna. Podobnie dla polskich historyków tej doby niemożliwe było opisywanie ówczesnych dziejów polskich w perspektywie historii polskiej państwowości. Zatem wraz z odzyskaniem niepodległości ten właśnie paradygmat zyskał największe zainteresowanie wśród polskich historyków. Tak więc Stanisław Zakrzewski pisał o konieczności skoncentrowania się na „właściwej politycznej historii”²⁶⁸, a Michał Bobrzyński – o potrzebie syntetycznego ujęcia dziejów Polski, którego punktem kulminacyjnym jest odzyskanie niepodległości, a punkt ciężkości położony jest na pytanie o to, „jak dźwigaliśmy się z upadku”²⁶⁹. Andrzej Feliks

²⁶⁷ M. Agulhon, *Reflexion sur les monuments commemoratifs*, [w:] *La memoire des français. Quarante ans de commémorations de la seconde guerre mondiale*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986, s. 41-42. Por. także: A. Prost, *D'une guerre mondiale a l'autre*, [w:] *La memoire des français. Quarante ans de commémorations de la seconde guerre mondiale*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986, s. 25-27. D. J. Sherman przestrzega jednak przed taką uniwersalizowaną wizją upamiętnienia zaproponowaną przez Agulhona, z którym do czynienia mamy we Francji okresu międzywojennego. Twierdzi on, iż upamiętnienie to pełne było różnic i niuansów, które warte są prześledzenia i zmieniają sposób postrzegania międzywojennych praktyk kommemoratywnych (D. J. Sherman, *The Construcion...*, s. 5).

²⁶⁸ A. F. Grabski, *Zarys historii historiografii polskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 168.

²⁶⁹ Cyt. za: A. F. Grabski, *Zarys historii...*, s. 167.

Grabski podkreśla także, że historycy polscy w dwudziestoleciu międzywojennym hołdowali idei obiektywizacji historii Polski i trzeźwemu spojrzeniu na dzieje, pozbawionemu emocjonalnego zabarwienia. Mimo to zaznacza jednak, że potrzeba wychowywania społeczeństwa polskiego w duchu niepodległościowym i w poszanowaniu dla polskiej państwowości przyświecała wielu przedstawicielom polskiej nauki historycznej tej epoki²⁷⁰.

Taki stosunek do historii stanowił tło debaty publicznej nad dziejami Polski, której wyrazem była także reprezentacja przeszłości za pomocą pomników. Stawianie pomników oznaczało fizyczne zmanifestowanie niepodległości. Działania na rzecz fundowania polskich monumentów podjęto zatem w Polsce zaraz po odzyskaniu niepodległości. W Poznaniu pomysły ufundowania nowych pomników zaczęły pojawiać się już w 1919 roku²⁷¹. Z ich realizacją jednak często zwlekano, a wybór upamiętnianych postaci niejednokrotnie okazywał się nieoczywisty. Wybór treści, które prezentować miały pomniki, nie stanowił jedynie prostego przełożeniem dyskusji historyków i polityków na monumenty, które miały powstawać, ale także pole konfliktu politycznego, między różnymi stronami politycznej sceny, które za pomocą pomnikowego upamiętnienia chciały wywalczyć sobie prymat w przestrzeni miejskiej, a w konsekwencji także w świadomości historycznej mieszkańców miasta.

Kolejnym ważnym wydarzeniem w historii Europy, z którego upamiętnieniem zmierzyć się musiał zarówno Strasburg jak i Poznań, była II wojna światowa. W tym przypadku problematyczna stała się nie tylko forma, jaką upamiętnienie miało przyjąć, ale także jego przedmiot. We Francji po II wojnie światowej pole politycznego konfliktu, z jakim zmierzyć musiało się społeczeństwo francuskie, znacznie przewyższało swą siłą to, które charakterystyczne było dla Francji pierwszej połowy XX wieku. Jak trafnie zauważył Antoine Prost:

²⁷⁰ A. F. Grabski, *Zarys historii...*, s. 165-184.

²⁷¹ W. Karolczak, „Wychodek tyłkiem”, czyli repolonizacja wyglądu miasta w pierwszych latach II Rzeczypospolitej, „Kronika Miasta Poznania”, 1998, nr 4, s. 169.

„I wojna światowa była zdarzeniem dotyczącym zjednoczonego narodu, mimo podziałów, które cechowały początek wieku. Byli więc pacyfiści, którzy w 1917 roku rozważali negocjacje z Niemcami i kompromisowy pokój, ale nikt jednak nie myślałby życzyć sobie, a tym bardziej, nikt nie życzył sobie zwycięstwa Niemiec, tak jak robił to Laval w 1942 roku. (...) Pamięć II wojny światowej została zatem rozłupana na wiele sprzecznych pamięci. Pamięć gaullistów nie współgrała z pamięcią komunistów, a ci, którzy sprzyjali marszałkowi Pétainowi w 1944 roku nie odnajdywali się ani w pierwszej z nich, ani w drugiej. Upamiętnienie zagrożone było więc ciągle przez ową nieobecność wspólnej pamięci”²⁷².

W konsekwencji pomników, które powstawały we Francji po II wojnie światowej, pojawiało się znacznie mniej niż tych, które wznoszono po I wojnie światowej. Te, które powstały, w przeważającej większości wpisywały się w istniejący już model pomnikowych przedstawień. Pojawiały się zatem kolejne pomniki dla zmarłych, a często do istniejących już „monuments aux morts” dopisywano po prostu nowe daty. W niewielkiej liczbie pojawiły się także pomniki upamiętniające wyzwolenie Francji, oraz pomniki poświęcone zagładzie Żydów. Zdecydowanie mniej pomników poświęcono natomiast konkretnym postaciom, politykom czy dowódcom, którzy zasłużyli się w czasie II wojny światowej, a debata tocząca się nad tym, komu wystawiać pomniki i jakie pomniki miałyby to być, toczyła się we Francji jeszcze długo po wojnie. Jednym z pierwszych pomników, który wystawiony został w hołdzie generałowi zasłużonemu podczas II wojny, był obelisk upamiętniający generała Leclerca odsłonięty w Strasburgu w 1951 roku. Należał on jednak do wyjątków. Większe zainteresowanie pomnikami zaczęło pojawiać się dopiero w latach siedemdziesiątych, a w szczególności w latach osiemdziesiątych, za sprawą działalności François Mitteranda, choć i wtedy zabrakło spektakularnych założeń pomnikowych upamiętniających ważne postaci najnowszej historii Francji²⁷³. Do wyjątków zaliczyć można pomnik wzniesiony w Paryżu w 1984 roku w hołdzie marszałkowi Koenigowi i jego oddziałom²⁷⁴. Konfliktowa pamięć II wojny światowej oraz zniechęcenie do pomników

²⁷² A. Prost, *D'une guerre...*, s. 26-27.

²⁷³ S. Michalski, *Public Monuments...*, s. 167-168.

²⁷⁴ Tamże, s. 169-170.

wywodzące się jeszcze z czasów III Republiki Francuskiej skutkowały w drugiej połowie XX wieku osłabieniem zainteresowania pomnikową formą upamiętniania przeszłości.

Fakt upamiętniania wydarzeń bądź postaci uznanych za ważne w historii danego państwa przynależy do tradycyjnego dyskursu historycznego, społecznego i politycznego. Zatem zazwyczaj forma jaką upamiętnienie takie przyjmuje również jest tradycyjna: stawiana jest więc na ogół statua, czy obelisk. Brak większego zainteresowania takimi pomnikami zdaje się korespondować także z kryzysem tradycyjnej historiografii oraz tradycyjnych rytuałów kommemoratywnych²⁷⁵. Kryzys historycznych narracji zdominowanych przez tradycyjny opis „historii zwycięskich” korespondować może także z powstającymi po II wojnie światowej, szczególnie na terenie Niemiec, antypomnikami²⁷⁶. Pomniki nie znikają z przestrzeni publicznej współczesnej Francji, jedynie przedmiot upamiętnienia oraz jej forma stopniowo ulegają zmianie. Polityka historyczna, jej funkcja edukacyjna oraz kommemoratywna ciągle odgrywają tu jednak dużą rolę i wciąż obecny jest tu problem politycznego wykorzystywania historii. Niech dowodem na to będzie choćby słynny list otwarty opublikowany na łamach „Libération” w 2005 roku w proteście przeciwko ustawom ingerującym w pracę historyków, podpisany przez wybitnych historyków francuskich, w którym stwierdzają oni między innymi:

²⁷⁵ A. Prost, *D'une guerre...*, s. 28-29. Warto zauważyć, że rolę rytuałów związanych z upamiętnieniem wydarzeń odnoszących się do historii politycznej danych państw zaczynają przejmować obecnie happeningi historyczne. Odgrywanie przeszłości wydaje się być obecnie nowym nośnikiem upamiętnienia. Tradycyjne formy celebracji oraz rytuałów kommemoratywnych, dla których pomnik stanowił centralny punkt odniesienia przestają odgrywać ważną rolę, zatem i samym pomnikom poświęca się znacznie mniej uwagi.

²⁷⁶ Są to pomniki, które dyskutują z ideologicznym i materialnym wymiarem tradycyjnych monumentów, wznoszonych w hołdzie danym postaciom czy chlubnym wydarzeniom. Nakierowane są one na krytyczny dyskurs o przeszłości i często stanowią taką formę upamiętnienia, która niejawnie wpisana jest w przestrzeń publiczną. Antypomniki upamiętniają zazwyczaj wydarzenia związane z Holocaustem. Do ciekawych przykładów takich antypomników zaliczyć można Pomnik przeciwko faszyzmowi autorstwa Jochen Gerza oraz Esther Shalev-Gerz usytuowany w Hamburgu, czy negatyw fontanny dla Aschrotta-Brunnena autorstwa Horsta Hoheisela usytuowany w Kassel. Na ten temat zob. m.in.: J. Young, *The Texture...*, s. 27-48.

„W wolnym państwie, definiując prawdę, historia nie opiera się ani na parlamencie, ani na legalnej władzy. Polityka państwa, nawet jeżeli kieruje się dobrymi intencjami, nie jest polityką historii. W sprzeczności z tymi zasadami pozostają artykuły ustaw (...), które ograniczają wolność historyka, nakazując mu pod groźbą kary, co ma szukać i co musi znaleźć, zalecając metody i narzucając ograniczenia”²⁷⁷.

List ten, w którym historycy występują przeciwko jednej polityce historycznej, pełen jest jednak także deklaracji o tym, czym jest historia i na czym polega praca historyka. Jest on więc także wyrazem historycznej polityki, tyle że znajdującej się po drugiej stronie barykady tego historyczno-politycznego konfliktu²⁷⁸.

W Polsce upamiętnienie II wojny światowej uzależnione było w dużej mierze od polityki Związku Radzieckiego. Pomniki pojawiały się na terenie całego kraju w dużej liczbie i dotyczyły przede wszystkim „wyzwolenia” Polski przez Armię Czerwoną. Zgodnie z obowiązującą w państwach bloku wschodniego polityką historyczną statuy stawiano również „bohaterom” radzieckim oraz wielkim budowniczym radzieckiego porządku. W późniejszych latach istnienia PRL-u zaczęły się jednak pojawiać także pomniki, które zrodziły się z zaangażowania środowisk opozycyjnych walczących o swą pomnikową reprezentację w przestrzeni publicznej²⁷⁹. Tak powstały pomnik Poległych Stoczniowców w Gdańsku czy pomnik Poznańskiego Czerwca w Poznaniu.

Po roku 1989 w Polsce w warunkach demokratycznych zaczęto na nowo regulować kwestię upamiętnienia, zrzucając często z cokołów pomniki doby PRL-u i podejmując szereg inicjatyw zmierzających do upamiętnienia tych wydarzeń, które wcześniej upamiętnione być nie mogły. Z istotnym wzrostem liczby

²⁷⁷ Cyt. za: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 225.

²⁷⁸ Por.: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 224-226. Por. też: J. Michel, *Gouverner les...*, Autor zwraca uwagę, iż niewątpliwie ciągle do czynienia mamy we współczesnej Francji ze zjawiskiem polityki historycznej. Zauważa on jednak, że polityka ta została spluralizowana i stanowi ona rodzaj politycznej reprezentacji różnych grup społecznych, które sięgają po nią, by wytworzyć pożądaną przez siebie wizję przeszłości. Zatem możemy mówić obecnie raczej nie tyle o polityce historycznej, ale o politykach historycznych.

²⁷⁹ Por.: Hübner-Wojciechowska Joanna, *Společno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945-1980*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1986.

monumentów mamy do czynienia jednak przede wszystkim w latach dwutysięcznych. Na ich powstanie złożyło się szereg czynników, takich jak zwiększające się możliwości finansowe, inicjatywy oddolne środowisk, które wcześniej nie miały możliwości zaistnienia w oficjalnym nurcie upamiętniania historii (za przykład służyć mogą choćby pomniki poświęcone Katyniowi czy Armii Krajowej), ale także wzrost zainteresowania historią jako narzędziem wykorzystywanym przez polityków do legitymizacji swoich politycznych dążeń. Tak więc w drugiej połowie pierwszej dekady XXI wieku polityka historyczna stała się w Polsce elementem oficjalnej strategii politycznej oraz przedmiotem publicznej debaty, a dyskusja o tym, jakie pomniki usuwać, a jakie stawiać, zajęła w niej jedno z centralnych miejsc²⁸⁰. Tradycyjnie rozumiana przez polityków historia odzwierciedlona jest ponadto w tradycyjnej formie, jaką przyjmują powstające w Polsce pomniki. Założeń o charakterze otwartym, krytycznie odnoszących się do kwestii upamiętniania przeszłości jest natomiast bardzo niewiele. Ponadto, warto zauważyć, iż świadome i otwarte polityczne wykorzystywanie historii stanowi również współcześnie jawną praktykę i służy za ważne polityczne narzędzie, czego dowodem w Polsce jest z kolei działalność Instytutu Pamięi Narodowej, gdzie mariaż sfery polityki z nauką historyczną poświadczony jest ustawą o IPN²⁸¹.

Pisząc o polityce historycznej, której istotnym narzędziem są pomniki, nie sposób nie wspomnieć jednak jeszcze o innej ważnej kwestii. Nie tylko wznoszenie monumentów stanowi jej istotny element – do takich należy bowiem także ich niszczenie²⁸². Z takich pobudek dokonana została rozbiórka pomników

²⁸⁰ Zob. m.in.: *Prezydent Komorowski o zadaniach Prof. Nałęcz i polityce historycznej*, „Polityka”, 17.10.2010; *Polską rządzą historycy. Rozmowa z Prof. T. Nałęczem o historii i polityce historycznej*, „Polityka”, 27.08.2010; M. Henzler, *Polityka historyczna posłów. Sejm pisze historię*, „Polityka”, 05.04.2010, D. Gawin, T. Łubieński, J. A. Majcherek, T. Merta, M. Jędrysik, *Po co nam polityka historyczna – debata gazety*, „Gazeta Wyborcza”, 30.09.2005, A. Michnik, A. Nasalska, K. Pomian, J. Życiński, *Polityka historycznych kłamstw*, „Gazeta Wyborcza”, 03.02.2002; P. Machcewicz, *Debata o stosunku III RP do przeszłości. Dwa mity ideologów polityki historycznej IV RP*, „Gazeta Wyborcza”, 29.09.2008, A. Szostkiewicz, *Pojedynek na pomniki*, „Polityka”, 06.03.2010.

²⁸¹ <http://www.ipn.gov.pl/> (dostęp: 02.06.2011).

²⁸² Por. także: M. Kula, *Nośniki pamięci...*, s. 200-221.

stanowiących element polityki historycznej doby PRL-u, czy strasburskich i poznańskich pomników zniszczonych podczas nazistowskiej okupacji. Ze względu na burzliwą historię obu miast znajdujących się na pograniczu, praktyka niszczenia pomników często ogniskowała się właśnie tutaj. Georges Bischoff stwierdził, iż polityczny ikonoklazm we Francji ogniskował się przede wszystkim właśnie w Alzacji, z racji jej spornej przynależności państwowej²⁸³. Ze względu na swoją historię również Poznań cechował się jego dużym natężeniem.

Robert Bevan pisząc o niszczeniu miast, używa terminu „morderstwo”, wywodząc go z antycznej tradycji urbicydu – miastobójstwa²⁸⁴. Określenie to, używane zazwyczaj w odniesieniu do człowieka, znajduje jednak zastosowanie również w stosunku do wytworów ludzkiej kultury. Próba wyeliminowania wybranych grup ludności, np. poprzez germanizację, nie może zakończyć się jedynie na działaniu w stosunku do ludzi. Pełna dehumanizacja dopełnić się może bowiem jedynie wtedy, gdy dotyczy też tego, co stanowi o ich tożsamości. Wytwory kultury stają się zatem tak samo „winne” jak i ludzie. Ich zniszczenie oznacza odarcie z kulturowego kontekstu, który konieczny jest do zaistnienia danych społeczeństw jako takich, które posiadają konkretną tożsamość, zakorzenioną także w publicznej przestrzeni. Pomniki nie są polityczne same w sobie, ale stają się polityczne i podlegają politycznym konsekwencjom, ze względu na to, że wytwarzane są przez konkretnych ludzi w danym politycznym kontekście²⁸⁵. Nie są traktowane zatem jak dzieła sztuki, posiadające artystyczne walory, ale jako element kultury, która ma zostać wyrugowana²⁸⁶. Reprezentując wartości respektowane przez daną społeczność monumenty stanowią ważny znak jej obecności. Niszcząc pomniki, niszczy się pamięć o tym, co dla niej istotne i wymazuje świadectwa jej historii. W ten sposób ich niszczenie wpisuje się także w

²⁸³ G. Bischoff, *L'iconoclasm politique au XXe siècle: l'exemple de l'Alsace*, [w:] *Iconoclasm*, red. C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth, Somogy, Neue Zürcher Zeitung, Strasbourg – Zurich, 2001, [katalog wystawy], s. 400.

²⁸⁴ R. Bevan, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, Reaktion Books, London 2006, s. 18.

²⁸⁵ Por.: Tamże, s. 12.

²⁸⁶ Por.: D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London 2007, s. 17.

antyczną tradycję „damnatio memoria”, polegającą na usuwaniu wizerunków głów bądź twarzy osób, które skazane zostały na niepamięć²⁸⁷. Dokonuje się zatem zerwania na poziomie pamięci, koniecznego dla wytworzenia „nowego człowieka”. Takie „czystki kulturowe” służą ukazaniu słabości niszczonej kultury, jej nietrwałości oraz kruchości ludzi, których reprezentuje i stanowią bardzo ważne narzędzie polityczne²⁸⁸.

²⁸⁷ Por.: T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 42.

²⁸⁸ R. Bevan, *The Destruction...*, s. 8. O „patriotycznej czystce” wśród pomników przy okazji dokonywanych w Polsce zwrotów politycznych pisze także Janusz Tazbir. J. Tazbir, *Walka na pomniki i o pomniki*, „Kultura i społeczeństwo”, 1997, t. 41, nr 1, s. 18.

Pomniki, polityka i tożsamość narodowa

Proces wymyślania tradycji, o którym pisał Eric Hobsbawm i który odbywał się między innymi za pomocą pomników, koresponduje z koncepcją narodu zaproponowaną przez Benedicta Andersona. Autor ten definiuje naród jako „wyobrażoną, polityczną wspólnotę”²⁸⁹. Wytwarzanie wyobrażenia o tym, czym jest naród między członkami takiej wspólnoty dokonuje się za pomocą szeregu środków, w tym także za pomocą Hobsbawmowskiej tradycji. Od wieku XIX, a w szczególności od połowy tego stulecia, pomniki stanowią istotny element nacjonalistycznej polityki. Praktyka takiego wykorzystywania pomników ujawnia ich sprawczą moc. Służą one wytwarzaniu poczucia przynależności narodowej i są jednym z narzędzi, dzięki któremu można wyobrazić sobie naród. Jednak wizja narodu, która wyłania się z monumentów nie zawsze jest klarowna i nierzadko prowokuje pytanie, o jaką właściwie wizję narodu chodzi. Polityczna elita próbująca wytworzyć jego jednoznaczny i spójny obraz nie zawsze uzyskuje pożądane efekty. Nierzadko więc mamy do czynienia raczej z wyobrażonymi wspólnotami niż z jedną, ustaloną na trwałe, wyobrażoną wspólnotą²⁹⁰.

Próba wykreowania koherentnej, politycznej wspólnoty narodowej oznacza także próbę wytworzenia spójnej narodowej tożsamości. Jednak podobnie jak w przypadku narodu, a może nawet w większym stopniu niż w wypadku wspólnoty narodowej, okazuje się, że trudno mówić o takiej tożsamości jako o ustanowionej, homogenicznej całości. Nie jest ona bowiem jednoznacznie danym niezmiennym zbiorem cech, który pozwala zawsze poszczególnym jednostkom określić swoją narodową przynależność. Dla zrozumienia sposobu, w jaki rozumiem tu tożsamość narodową odwołam się do moim zdaniem trafnego ujęcia tożsamości kulturowej Stuarta Halla:

²⁸⁹ B. Anderson, *Imagined Communities...*, s. 6; tłum. polskie zob.: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1997.

²⁹⁰ Por.: D. Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2008, s. 149-179.

„Być może zamiast postrzegać tożsamość jako fakt dokonany, który następnie odzwierciedlają nowe praktyki kulturowe, powinniśmy raczej pojmować ją jako bezustanny, niekończący się proces ‘wytwarzania’, który niezmiennie sytuuje się wewnątrz – nie zaś na zewnątrz – przedstawienia”²⁹¹.

Taką, nieustannie konstruowaną tożsamość definiuje on dalej w następujący sposób:

„Tożsamość kulturowa (...) jest zarówno kwestią ‘stawania się’ jak i ‘bycia’. Należy ona w takim samym stopniu do przyszłości, co do przeszłości. Nie jest czymś danym, czymś, co wykracza poza miejsce, czas, historię i kulturę. Tożsamości kulturowe mają swoje źródła i historie; jednak podobnie jak wszystko, co uwikłane w historię, podlegają ciągłym zmianom. Nie są wcale umocowane na zawsze w jakiejś esencjonalnej przeszłości – są przedmiotem nieustannej ‘gry’ historii, kultury i władzy”²⁹².

Podobnie tożsamość narodowa podlega ciągłym zmianom, jest płynna i niemożliwa do jednoznacznego określenia. Dlatego więc w przypadku tożsamości w ogóle, a więc także w przypadku tożsamości narodowej, należy mówić raczej o utożsamianiu się konkretnych ludzi z poszczególnymi postaciami, wydarzeniami czy innymi podmiotami życia publicznego, które stanowią narzędzia wytwarzania danej narodowej wspólnoty²⁹³. Wydaje się, że w przypadku pomników, które legitymizować mają wartości narodowe, o utożsamieniu takim mówić można wtedy, gdy stanowią one ważny punkt odniesienia dla poszczególnych społeczności. Dzieje się tak wtedy, gdy konkretni ludzie gromadzą się pod danym pomnikiem, wznoszą go bądź niszczą, czy wtedy, gdy staje się on zarzewiem politycznego konfliktu. Dlaczego jednak pomnik stanowi często tak ważny obiekt

²⁹¹ S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, tłum. K. Majer, „Literatura na świecie”, 2008, nr 1-2.

²⁹² Tamże, s. 168.

²⁹³ Por.: F. Cooper, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2005, s. 59-90. [Rozdział książki pt.: „Identity”, na który się powołuję napisany został wraz z Rogersem Brubakerem].

biorący udział w owej „grze” historii, kultury i władzy”? Jak zauważa Avner Ben-Amos pisząc o francuskich pomnikach i francuskim nacjonalizmie:

„Skoro ‘naród’ jest kulturowym i politycznym konstruktem, jego symboliczna reprezentacja w ceremoniach, pomnikach i wizerunkach czyni go namacalnym podmiotem zrozumiałym dla ludności, która musi wyobrazić sobie siebie jako zjednoczoną wspólnotę. Symboliczne reprezentacje narodu, takie jak pomniki, mają zatem także twórczą moc: nadają kształt abstrakcyjnym ideom i umożliwiają widzom zidentyfikowanie się z tą wielką i odległą całością”²⁹⁴.

Zatem namacalność monumentu oraz fakt, że materializuje on abstrakcyjne idee zamykając je w konkretnej formie, czyni go tak atrakcyjnym obiektem polityki narodowej. Ludzie utożsamiający się z takimi bądź innymi upamiętnionymi postaciami czy wydarzeniami włączają się bowiem w przestrzeń symboliczną reprezentowaną za pomocą pomnikowego przedstawienia. Często okazuje się jednak, że zaproponowana wizja narodu nie jest jednoznaczna. W konsekwencji w danej przestrzeni publicznej, w zależności od kontekstu, wytwarzane są zarówno różne tożsamości narodowe, jak i różne wizje tej samej narodowej tożsamości, które konkurują ze sobą w przestrzeni publicznej między innymi właśnie za pomocą pomników.

* * *

W Poznaniu doby zaborów podrzędna sytuacja Polaków utrudniała kultywowanie polskiej tożsamości. Wzmacnianie tożsamości narodowej Polaków wymagało zatem podejmowania szeregu czynności, które umożliwiały zaznaczenie polskiej obecności w publicznym dyskursie. Przestrzeń publiczna była wtedy jednym z pól rywalizacji politycznej między zaborcami i znajdującymi się pod zaborem Polakami. Konsolidowanie polskiej tożsamości narodowej odbywało się zatem

²⁹⁴ A. Ben-Amos, *Monuments and Memory in French Nationalism*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 2, s. 50-81.

między innymi poprzez dążenie do zaznaczenia polskiego charakteru przestrzeni miejskiej miasta²⁹⁵.

W pierwszej kolejności konflikt ten dostrzegalny był w zabudowie miasta. Pierwszą budowlą, która służyć miała zaznaczeniu polskiej obecności w mieście była biblioteka wzniesiona z inicjatywy Edwarda Raczyńskiego w 1829 roku²⁹⁶. Polska aktywność przejawiała się także poprzez wzniesienie budynku Bazaru, budynku Towarzystwa Przyjaciół Nauk, oraz Teatru Polskiego²⁹⁷. Na wzniesienie wielu budynków zaborcy nie wyrazili zgody. Godząc się jednak na wybudowanie wyżej wymienionych, sami podejmowali działania zmierzające do neutralizacji polskiej wymowy przestrzeni Poznania. W odpowiedzi na powstanie Teatru Polskiego zmodernizowano więc teatr niemiecki, a po rozebraniu ściskających wcześniej miasto umocnień fortecznych, zbudowano nową niemiecką dzielnicę wypełnioną zabudowaniami, które tworzyły nową reprezentacyjną przestrzeń miasta. Ciągłe oscylowanie zaborców między polityką dominacji a umiarkowanej ustępliwości umożliwiało niekiedy Polakom zrealizowanie niektórych polskich projektów. Zaznaczenie obecności w przestrzeni publicznej miasta było niewątpliwie jednym z najważniejszych elementów budowania polskiej tożsamości na jego terenie, oznaczało bowiem rozbitcie konstruowanej wtedy niemieckiej struktury Poznania. Owa rywalizacja o charakter narodowy przestrzeni miejskiej przejawiała się również we wznoszeniu pomników. Pierwszymi, którzy podjęli działania na rzecz wzniesienia w mieście monumentu byli Polacy.

Impulsem do ufundowania polskiego pomnika w Poznaniu była śmierć Adama Mickiewicza, która wywołała poruszenie na terenie wszystkich zaborów. Na pomysł ufundowania pomnika poświęconego poecie pozytywnie zareagowała także polska ludność Poznania i dzięki udzielonemu przez nią wsparciu zrealizowano projekt autorstwa Władysława Oleszczyńskiego. Pomnik ten odsłonięty został 7 maja 1859 roku i był pierwszym monumentem wystawionym

²⁹⁵ Na ten temat zob.m.in: Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo...*, J. Skuratowicz, *Architektura Poznania...*

²⁹⁶ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo...*, s. 193-204.

²⁹⁷ Tamże, s. 453-464, s. 342-347, s. 458-453.

poecie na ziemiach polskich²⁹⁸. Niemieckie władze miasta miały jednak poważne wątpliwości co do tego, czy zezwolić na usytuowanie w Poznaniu statuy polskiego wieszacza, a tym bardziej nie chciały wyrazić zgody, by umieścić ją na jakimkolwiek z publicznych placów miasta, dlatego też ostatecznie pomnik ulokowano na prywatnym terenie przy kościele św. Marcina²⁹⁹. Jak zauważył Przemysław Matusik, początkowa niezgoda na wzniesienie monumentu Mickiewiczowi wynikała z pełnej świadomości, iż pomnik ten nie tylko będzie upamiętniał poetę, ale także człowieka zaangażowanego w niepodległościowe dążenia Polaków i stanowiącego symbol polskości. Utrudnienia, na które napotykali Polacy autor ten skomentował tak:

„W postępowaniu władz pruskich trudno dopatrzeć się jakiejś szczególnej złośliwości. Z pruskiego punktu widzenia decyzja ta była w pełni racjonalna: polityczny potencjał tkwiący w osobie i dziele Mickiewicza wydawał się oczywisty”³⁰⁰.

Wzniesienie pomnika Adama Mickiewicza nie było zatem tylko oddaniem szacunku postaci poety, ale stanowiło również polityczną deklarację oraz świadectwo polskości w przestrzeni publicznej miasta. Z punktu widzenia władz pruskich jego wzniesienie niosło za sobą niebezpieczeństwo, gdyż statua stanowić mogła fizyczny punkt odniesienia dla działań o charakterze politycznym. I choć pomnik Mickiewicza początkowo nie był obiektem, przy którym odbywały się polskie manifestacje polityczne, miał w sobie taki potencjał. Sprzyjał kultywowaniu patriotycznych wartości, których stał się symbolem, choćby przy okazji różnorodnych polskich uroczystości. W każdej chwili mógł okazać się więc punktem zapalnym starcia o charakterze politycznym. Tkwiący w pomniku Mickiewicza potencjał ujawnił się dopiero w końcu XIX wieku, kiedy to pruskie

²⁹⁸ P. Matusik, *Poznańskie pomniki Adama Mickiewicza*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 77. O pomnikowym kulcie Mickiewicza oraz licznych realizacjach monumentów jemu poświęconych zob. także: P. Szubert, *Pomnik Mickiewicza – ołtarz narodu*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku, Pomniki w XIX wieku*, tom I, red. J. Brendel, Wydawnictwo Naukowe, Poznań UAM, 1993.

²⁹⁹ P. Matusik, *Poznańskie pomniki...*, s. 77.

³⁰⁰ Tamże, s. 78.

władze z fundowania monumentów w przestrzeni miejskiej uczyniły element świadomej polityki historycznej. Przestrzeń publiczna Poznania zaczęła się wówczas wypełniać licznymi niemieckimi pomnikami. Pierwszym z nich był pomnik Lwa z Nachodu odsłonięty w 1870 roku. Następny pomnik, upamiętniający Wilhelma I oraz wojnę francusko-pruską, wzniesiono w 1889 roku. Pruski charakter miasta podkreślał także obelisk upamiętniający żołnierzy poległych w wojnie austriacko-pruskiej oraz francusko-pruskiej, który pojawił się w Poznaniu w 1899 roku na terenie koszar wojskowych³⁰¹. W następnych latach przybywały w mieście kolejne pruskie pomniki. Polską identyfikację obok pomnika Mickiewicza posiadał jeszcze tylko monument poświęcony Janowi Kochanowskiemu, zlokalizowany na obrzeżach miasta – na Ostrowie Tumskim (odsłonięty w 1885 roku)³⁰². W przestrzeni publicznej Poznania nie istniały zatem żadne polskie pomniki o charakterze politycznym sensu stricto³⁰³. Niezadowolenie Polaków spowodowane przybywającymi w mieście pruskimi pomnikami spowodowało starania o przebudowę pomnika Adama Mickiewicza³⁰⁴. Inicjatorom pomysłu zależało na tym, by ów pomnik zyskał bardziej publiczny charakter (zamierzano przesunąć go bliżej do ul. Św. Marcin) i by statua prezentująca poetę wykonana była z trwalszych materiałów, a całe założenie miało bardziej reprezentacyjny charakter. Starania o nowy kształt monumentu zaowocowały jego wzniesieniem w 1904 roku. Statuę, która powstała jako pierwsza, przeniesiono natomiast na dziedziniec Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ściśle polityczną rolę zaczął odgrywać dopiero ten drugi pomnik poety. Przy nim odbywały się bowiem pierwsze większe, patriotyczne, polskie manifestacje w Poznaniu. Miały one miejsce w 1912 i 1913 roku i związane były z obchodami rocznic powstania

³⁰¹ W. Molik, *Poznańskie pomniki...*, s. 15.

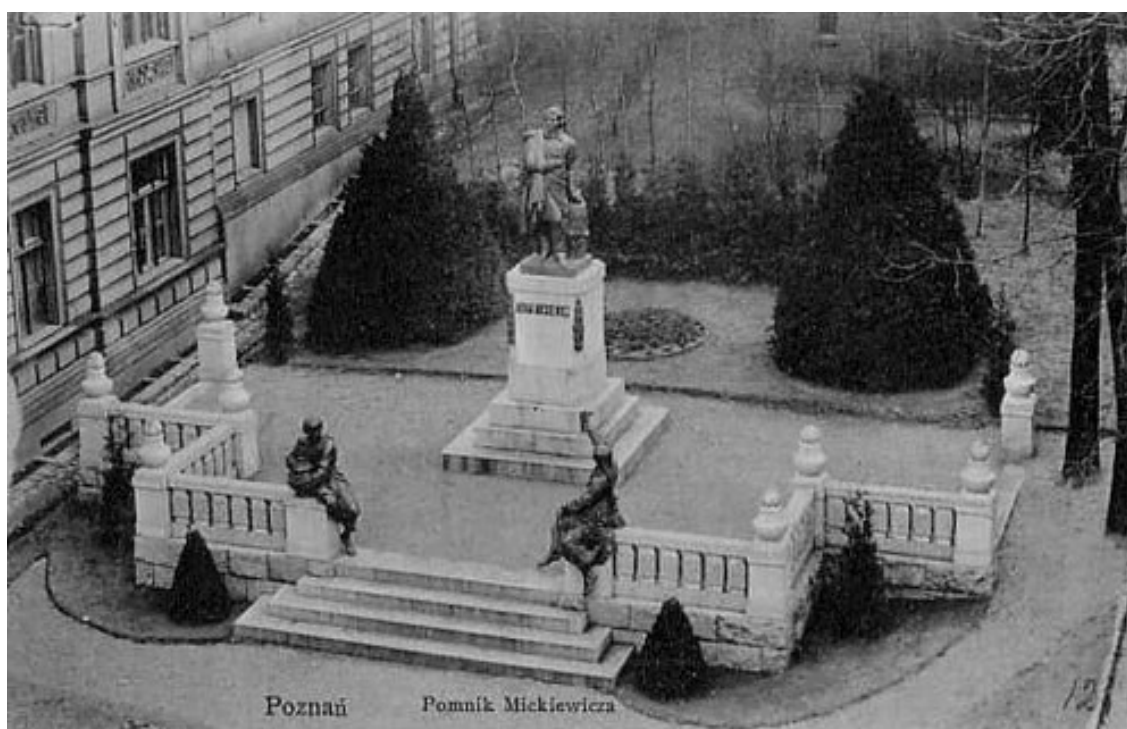
³⁰² *Poznań od A do Z. Leksykon krajoznawczy*, red. W. Łęcki, P. Maluśkiewicz, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1998, s. 237.

³⁰³ Monumentem o takim charakterze był pomnik pierwszych królów polskich. Był on jednak zlokalizowany we wnętrzu katedry – w Złotej Kaplicy. Kaplicę ukończono w 1837 roku. Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo...*, s. 215.

³⁰⁴ P. Matusik, *Poznańskie pomniki Adama...*, s. 81-81.

listopadowego oraz powstania styczniowego³⁰⁵. W ten sposób urzeczywistniła się polityczna funkcja pomnika.

Fakt, że to właśnie poeta upamiętniony został za pomocą monumentu, wydaje się mieć również istotny wpływ na formowanie się tożsamość narodowej Polaków. Niemożność upamiętnienia postaci związanej bezpośrednio ze sferą polityki powodowała, że wyłaniająca się za pośrednictwem pomników tożsamość narodowa opierała się na nieco odmiennych, niż prezentowane przez władców bądź polityków wartościach. Poprzez postać Mickiewicza wyobrażenie polskości zyskiwało romantyczny, pełen nostalgii i sentymentu charakter. Taka emocjonalna



Ryc. 20. Pomnik Adama Mickiewicza (1904 rok). Poznań.

wizja polskiego narodu zaczerpnięta od poety, do którego silniej przemawiało „czucie i wiara”, sprzyjała wytwarzaniu tożsamości narodowej o charakterze romantycznym. Upolitycznienie Mickiewicza, do którego doszło poprzez

³⁰⁵ Tamże, s. 82.

wystawienie mu pomnika, wiązało zatem tożsamościową, romantyczną wizję polskiego narodu z wizją polityczną³⁰⁶.

Fakt ten nie stał w sprzeczności z tym, że Poznań stanowił istotny ośrodek „pracy organicznej”, bazującej na działaniach natury pragmatycznej. Walka powstańcza, której wagę najczęściej podkreśla się w polskiej historiografii, była tylko jednym z wielu sposobów konfrontacji z zaborcą. Praca organiczna wymagała natomiast częstych kontaktów z Niemcami, które polegały na negocjacjach i próbie porozumienia. Postulaty „pracy organicznej” (wspólne działanie narodu na rzecz rozwoju ekonomicznego oraz rozwoju świadomości narodowej, a także pogłębiania więzi między członkami narodu polskiego) znajdowały często wyraz w szeregu inicjatyw oddolnych. W Poznaniu znalazły swój wyraz także we wzniesieniu opisywanego tu posągu. Samo wystawienie pomnika wpisywało się bowiem w ideały owej „pracy u podstaw” zarówno dlatego, że stanowiło efekt oddolnych starań Polaków, jak i dlatego, że skutkowało wzmocnieniu więzi pomiędzy nimi. Niemale znaczenie w kontekście owego wzmocnienia narodowej tożsamości Polaków za pomocą statuy Mickiewicza miał również fakt, że jego pomniki wystawiono także w pozostałych ważnych polskich ośrodkach miejskich: w Krakowie oraz Warszawie³⁰⁷. Upamiętnienie polskiego wieszcza nie było więc wyłącznie ważnym punktem odniesienia dla konsolidacji tożsamości narodowej Polaków w Poznaniu, ale stanowiło także uniwersalny punkt odniesienia dla wszystkich Polaków niezależnie od zaboru. Ponadto wykorzystanie Mickiewicza jako postaci symbolizującej polski opór, było raczej bezkonfliktowe i na tyle neutralne, iż niemal każdy mógł odnaleźć w osobie wieszcza przesłanie, z którym mógł się zidentyfikować³⁰⁸. Będący politycznym symbolem polskiego oporu poeta wywierał zatem istotny wpływ na kształt polskiej tożsamości narodowej w ogóle.

³⁰⁶ Por.: T. Kizwalter, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*, Semper, Warszawa 1999; a ze starszych T. Łepkowski, *Polska – narodziny nowoczesnego narodu 1764-1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.

³⁰⁷ Ciekawą analizę owych pomników proponuje Patrice M. Dabrowski. Zob.: P.M. Dabrowski, *Commemorations and the Shaping of Modern Poland*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, s. 133-156.

³⁰⁸ Por.: P. Dabrowski, *Commemorations...*, s. 155.

Wizja polskości wyłaniająca się z upamiętnienia poety przedstawiała się odmiennie od tej, która prezentowana była przez Niemców za pomocą pruskich pomników. Romantyczność Mickiewicza nie korespondowała bowiem z wizją państwowości niemieckiej uosabianą przez niemieckich cesarzy, czy postać kanclerza. Ukazuje to jak różne były poznańskie „polityczne wspólnoty wyobrażone” Polaków i Niemców. Prezentowana za pomocą pomników niemiecka wizja narodu bazowała na silnej władzy państwowej, konkretnych postaciach z nieodległej dla ówczesnych Niemców historii i z jasno wytyczonym przywództwem politycznym, podczas gdy polska wizja narodu, odwoływała się – w przypadku pomników – do poety, była poetycka właśnie, mesjanistyczna i przede wszystkim bardziej rozmyta – nie czerpiąca bowiem z konkretnych postaci politycznych³⁰⁹. Nie można oczywiście zapominać, iż wyłaniający się z monumentów kształt tożsamości Polaków uzależniony był od niezgody zaborców na budowanie pomników przywódcom politycznym. Jednakże nieudolne działania zmierzające do wzniesienia polskich monumentów po I wojnie światowej pokazują, iż taka mickiewiczowska wizja tożsamości Polakom odpowiadała i właśnie ona stanowiła istotny jej budulec. Trudno na jej podstawie wyciągać ogólne wnioski o kształcie polskiej tożsamości poznaniaków w ogóle, ale niewątpliwie opisywane tu monumenty pokazują, w jaki sposób tożsamość ta była obecna w przestrzeni publicznej.

Odmienne od tej, z którą do czynienia mamy w przypadku żyjących w Poznaniu Polaków, kształtowała się „polityczna, wyobrażona wspólnota” strasburczyków. Odmienność kulturowa Alzatzyczków oraz silnie odczuwalny kontekst pograniczny mieszkańców stolicy Alzacji powodował, iż mieszkańcy

³⁰⁹ Warto wspomnieć, iż w Poznaniu w XIX wieku pojawiały się także inicjatywy wzniesienia innych pomników. Jednym z planowanych monumentów był pomnik, który miał być poświęcony generałowi Janowi Henrykowi Dąbrowskiemu. Mimo usilnych starań, z powodu oporu ze strony władz zaborczych, nie został on jednak zrealizowany. Zob.: M. Warkoczewska, *Niezrealizowany pomnik generała Jana Henryka Dąbrowskiego*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku. Pomniki w XIX wieku*, tom I, red. J. Brendel, Wydawnictwo Naukowe, Poznań UAM, 1993, s. 85-94. Inną postacią, co do którego podejmowano starania o jej upamiętnienie był Karol Marcinkowski. Zob.: W. Molik, *Z dziejów kultu najwybitniejszego Wielkopolanina. Starania o pomnik Karola Marcinkowskiego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania”, 1996, nr 3, s. 121-142.

miasta nie zawsze utożsamiali się jednoznacznie z Francuzami czy Niemcami, często podkreślając swoją alzacką odrębność zarówno wobec jednych jak i drugich³¹⁰. Taki stosunek zarówno do Niemiec jak i Francji trafnie odzwierciedla wypowiedź jednego z Alzatzyków (M. Fuchsa) przywoływana przez zajmującego się badaniem tożsamości strasburczyków Johna Westerna, która brzmi następująco:

„Takie były minione problemy Strasbourga/Strassburga gdzie każdy był zmuszony wybrać między byciem „Francuzem” a byciem „Niemcem”, ale z trudem otwarcie mógł wyrazić życzenie, by nie zostać żadnym z nich, albo stać się zarówno jednym, jak i drugim”³¹¹.

Jednakże fakt, że Strasburg znajdował się od 1681 roku w obrębie państwa francuskiego zdecydował o przynależności politycznej strasburczyków aż po 1871 rok³¹². Ponadto będący stolicą regionu Strasburg był miastem, w którym wyraźniej niż w pozostałych częściach Alzacji dostrzegalne były sympatie profrancuskie³¹³. Warto jednak zauważyć, iż najważniejsze dziewiętnastowieczne świeckie statuy wzniesione tu w 1840 roku upamiętniały zarówno Francuza jak i Niemca. Jedną z nich poświęconą była urodzonemu w tym mieście generałowi Jean-Baptiste Kléberowi, druga natomiast Johannesowi Gutenbergowi, który przez pewien czas zamieszkiwał w Strasburgu³¹⁴.

Po aneksji Alzacji do Cesarstwa Niemieckiego w 1871 roku statua Klébera nie została zburzona. Polityka Cesarstwa Niemieckiego wobec alzackiej ludności pozwalała wtedy na kultywowanie francuskiej kultury jak i francuskiego języka.

³¹⁰ Por.: J. Western, *Neighbors or Strangers and Transitional Identities in Strasbourg*, „Annals of the Association of American Geographers”, 2007, vol. 97, nr 1, s. 158-181.

³¹¹ J. Western, *Neighbors...*, s. 163.

³¹² Por. R. Kleinschmager, *Strasbourg: une ambition européenne*, Economica, Paris 1997, s. 8-16.

³¹³ A. Chwieduk, *Alzatzycy. Dylematy tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 118.

³¹⁴ Należy jednak zaznaczyć, iż jednym z istotnych powodów wzniesienia statuy Gutenberga była rywalizacja między miastami Strasburgiem oraz Moguncją o to, w którym z nich Gutenberg wynalazł druk. Ponadto do wystawienia Gutenbergowi pomnika przyczyniły się także rozgrywki polityczne toczone w Strasburgu między republikanami a monarchistami. Suzanne Braun, *Le monument de Gutenberg*, <http://acpasso.free.fr/archives/photosdiverses/Le%20monument%20de%20Gutenberg.pdf> (dostęp: 01.05.2011).

Jednakże, w związku z nową przynależnością polityczną silnie rozbudziły się wówczas także tendencje proalzackie, które stanowiły bezpieczną alternatywę zarówno dla postaw profrancuskich, jak i proniemieckich³¹⁵. Powszechne były też nadzieje na polityczną autonomię Alzacji, a istotną rolę odgrywało tu żywe wówczas wśród Alzaczyków zamiłowanie do alzackiego dialektu, którym często posługiwali się oni w codziennym życiu³¹⁶.

Pomnik generała Klébera po 1870 roku zaczął pełnić rolę francuskiego symbolu oporu³¹⁷, podczas gdy o niemieckiej przynależności miasta świadczyły nowo stawiane niemieckie pomniki: Wilhelma I, Fryderyka III oraz Wilhelma II. Pozostawienie w przestrzeni publicznej monumentu Klébera umożliwiło profrancuskim strasburczykom zidentyfikowanie się z postacią, ważną zarówno dla historii miasta, jak i historii Francji. Francuska tożsamość narodowa znajdowała zatem punkt odniesienia w konkretnej postaci historycznej. Nie bez znaczenia pozostawał też fakt, iż Kléber reprezentował francuską armię. Francuzi posiadający w przestrzeni publicznej pomnik upamiętniający generała mogli zatem budować swoją narodową tożsamość w oparciu o wartości utożsamiane z męstwem, siłą czy dumą, bowiem w usytuowanym w przestrzeni publicznej pomniku znajdowali ich potwierdzenie.

Fakt istnienia w strasburskiej przestrzeni publicznej pomnika generała ukazuje odmienne wartości od tych reprezentowanych w Poznaniu przez pomnik poety. Budowana w oparciu o te wartości tożsamość wspólnotowa Francuzów znajdujących się po 1871 roku w granicach Cesarstwa Niemieckiego miała też odmienny charakter od tej, prezentowanej przez Polaków, znajdujących się w granicach tego samego Cesarstwa. Natomiast Niemcy posługiwali się w obu miastach takimi samymi pomnikami, komunikującymi te same polityczne wartości i między innymi w oparciu o nie, starali się wytwarzać, nową, spójną niemiecką tożsamość.

³¹⁵ A. Chwieduk, *Alzaczycy...*, s. 128-129.

³¹⁶ J. Western, *Neighbors...*, s. 159-165.

³¹⁷ L. Maechel, Th. Rieger, *Strasbourg insolite...*, s. 51-52.

Antyniemieckie nastroje ujawniły się silniej w Strasburgu w czasie „Wielkiej Wojny”. W tym okresie nasiliły się też ze strony Niemców represje w stosunku do tej ludności, która utożsamiała się z Francją, a w szczególności w stosunku do francuskiej elity zamieszkującej głównie w Strasburgu³¹⁸. W kontekście tym zachowanie strasburskich studentów, którzy w spontanicznym akcie zniszczyli niemieckie pomniki w 1918 roku wydaje się konsekwencją tak prowadzonej polityki. Mimo problemów ze zdefiniowaniem przynależności narodowej, część mieszkańców miasta zademonstrowała w ten sposób sprzeciw wobec polityki prowadzonej przez Cesarstwo Niemieckie. Charakterystyczne jest również to, iż – jak podaje „Le Miroir” – to właśnie studenci alzaccy, a więc intelektualna elita miasta, dokonali zrzucenia pomników³¹⁹. Do rangi symbolu urasta także fakt, że odciętą od statuy Wilhelma I głowę, studenci złożyli pod pomnikiem Klébera. Wydarzenie to dowodzi, iż to właśnie z nim się wówczas utożsamiali, a statua generała należała do tych, które konstituowały francuską tożsamość mieszkańców miasta.

Po I wojnie światowej włączony w granice Francji Strasburg stał się polem intensywnie prowadzonej polityki zmierzającej do narzucenia Alzaccykom francuskiej narodowej tożsamości. Przekreślone zostały nadzieje Alzacczyków na autonomizację regionu. Jak podkreśla cytowany już wcześniej Alzacczyk:

„W końcu wojny zastanawialiśmy się, czy jakaś autonomia mogłaby być przyznana Alzacji? Lloyd George był za. Ale Clemenceau i Poincaré byli twardzi: odpowiedź brzmiała: „nie”³²⁰.

Polityka prowadzona po I wojnie światowej przez francuskie władze zasadzała się na kulturowej homogenizacji kraju i wzmacnianiu narodowej tożsamości Francuzów³²¹. Taka polityka dotyczyła więc również Strasburga i znalazła swoje

³¹⁸ Por.: A. Chwieduk, *Alzacczycy...*, s. 133.

³¹⁹ „Le Miroir”, 1918, nr 266, s. 1.

³²⁰ J. Western, *Neighbours...*, s. 162.

³²¹ A. Chwieduk, *Alzacczycy...*, s. 141.

odzwierciedlenie między innymi we wznoszonych w Strasburgu w latach międzywojnia monumentach. W mieście pojawił się więc pomnik Marsylianki oraz statua Joanny d'Arc.



Ryc. 21. Pierwsza strona tygodnika „Le Miroir” z 29 grudnia 1918 roku, przedstawiająca głowę zniszczonej statuy Wilhelma I. Strasburg.

Pomnik Marsylianki umieszczony został na cokole, na którym widnieje napis zawierający pierwszy wiersz hymnu („Allons enfants de la Patrie”). Przedstawia on dwie anonimowe postaci („dzieci ojczyzny”) trzymające sztandar. Pomnik ten jest



Ryc. 22. Odślonięcie pomnika Marsylianki. Strasburg.

dziełem Alfreda Marzoffa i został odsłonięty w Strasburgu przy placu Broglie, w pobliżu ratusza, w 1922 roku³²². Wzniesienie takiego pomnika w Strasburgu uzasadniał między innymi fakt, że właśnie tutaj Claude Joseph Rouget de Lisle napisał w 1792 roku Marsyliankę. Stała się ona popularna w dobie rewolucji francuskiej, a hymnem Republiki została ogłoszona w 1795 roku. Pieśń owa jednoznacznie kojarzyła się zatem z Francją oraz francuską tożsamością narodową. Kojarzyła się jednak również regionalnie z samym Strasburgiem. Wystawienie takiego pomnika oznaczało zatem próbę podkreślenia francuskości miasta i wyraźnego włączenia go w dzieje Francji. Pomnik Marsylianki akcentował taki epizod z historii Strasburga, który w niekwestionowany sposób łączył miasto z całą Francją. Ponadto wznosząc taki pomnik podwojono symbolicznie siłę jego oddziaływania. Sam hymn stanowi już bowiem jedno z podstawowych narzędzi wytwarzania francuskiej wspólnoty narodowej. Upamiętnienie hymnu za pomocą

³²² http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_45 (dostęp: 10.04.2011).

pomnika, który również należy do narzędzi służących kształtowaniu narodowej tożsamości, powodował zatem wzmocnienie przekazywanych przez symbol treści.

W przypadku pomnika Marsylianki przedmiotem upamiętnienia była już nie tylko konkretna postać reprezentująca Francję, ale sam symbol, na którym między innymi została ona ufundowana³²³. Za pomocą pomnika zawłaszczona została więc już nie tylko przestrzeń polityczna (co miało miejsce, kiedy powstawał pomnik polityka czy generała), ale także przestrzeń symboliczna, którą monument taki czynił namacalną i która się dzięki niemu urzeczywistniała. Jeśli zatem monumenty mogą stanowić istotny element w procesie powstawania narodu jako wyobrażonej wspólnoty, ufundowanie pomnika francuskiemu hymnowi stanowi chyba najbardziej dosłowny przejaw tego procesu.

Innym monumentem istotnym z punktu widzenia wytwarzania francuskiej tożsamości strasburczyków była statua Joanny d'Arc. Ona również odsłonięta została w 1922 roku, a usytuowano ją przed kościołem Saint Maurice³²⁴. Statua ta była kopią wzniesionego wcześniej paryskiego pomnika autorstwa Paula Dubois. W dziewiętnastowiecznej Francji Joanna d'Arc była początkowo ważnym politycznym symbolem konserwatystów i francuskiej prawicy³²⁵. W takim też duchu wystawiono jej w 1874 roku w Paryżu konny pomnik autorstwa Emmanuela Fremieta³²⁶. Jednak jej symboliczna rola nie ograniczała się jedynie do reprezentowania prawicowego skrzydła francuskiej polityki. Jej popularność brała się wtedy bowiem również z wielkiego zainteresowania ideami rycerskości. Ponadto ów pomnik konny Joanny d'Arc zawierał szerszą wymowę symboliczną. Jak zauważa Sergiusz Michalski:

³²³ Por. M. Agulhon, *Politics, Images, and Symbols in Post-Revolutionary France*, [w:] *Rites of Power: Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, red. S. Wilentz, University of Pennsylvania Press, 1999, s. 177-205.

³²⁴ http://www.archi-strasbourg.org/adresse-_place_arnold_orangerie_strasbourg-2977.html?check=1&archiIdAdresse=2977&archiAffichage=adresseDetail&archiIdEvenementGroupeAdresse=7713&debut= (dostęp: 10.04.2011).

³²⁵ Por. także: T. Schramm, *Francja w oczach własnych w XIX i XX wieku*, „Dzieje Najnowsze”, 1990, nr 1-2.

³²⁶ S. Michalski, *Public Monuments...*, s. 14-15.

„Poza Joanny d’Arc oraz rola jaką statua miała odgrywać, może być właściwie zrozumiana jedynie jeśli przywołamy jej misję: wyzwolenie i wkroczenie do francuskich miast w imieniu oraz w służbie prawowitego monarchy”³²⁷.

Zatem wkraczająca w przestrzeń Paryża statua świętej wyzwolicielki oznaczała nie tylko polityczną manifestację prawicy, ale była także zapowiedzią wkroczenia do Paryża Henryka V, hrabiego Chambord, uznawanego w niektórych monarchistycznych kręgach za prawowitego króla Francji³²⁸. Niezdolność Henryka V do podjęcia kompromisów, również w sferze symbolicznej, umożliwiła utrzymanie III Republiki. Joanna d’Arc jako francuski symbol przetrwała jednakże mimo nieudanego wkroczenia Henryka V do Paryża. Ponadto w latach ’80 XIX wieku zdecydowano się na kolejne jej upamiętnienie. Powstała nowa rzeźba, której projekt powierzono Paulowi Dubois i to jej kopia znalazła się następnie w Strasburgu. Mimo, że temat drugiego upamiętnienia Joanny d’Arc był już inny – odnosił się bowiem do jej religijnych wizji³²⁹ – wydaje się, iż w jego tle ciągle pozostawał motyw wyzwolenia francuskich miast. W powyższym kontekście umieszczenie statuy francuskiej świętej w dopiero co odzyskanym z rąk niemieckich Strasburgu wydaje się posiadać klarowną wymowę. „Dziewica orleańska”, pozostająca ważnym symbolem francuskiej prawicy, była także symbolem Francji i przede wszystkim taką rolę odgrywała w Strasburgu. Nie bez znaczenia pozostawał także fakt, iż jako święta Kościoła katolickiego stanowiła symboliczną przeciwwagę dla wcześniejszej, prowadzonej przez Bismarcka, antykatolickiej polityki. Nie tylko symbolizowała więc oswobodzenie miasta spod niemieckiego panowania, ale także jego duchowe wyzwolenie.

Oba opisane powyżej pomniki upamiętniają raczej, ważne z punktu widzenia Francuzów, narodowe symbole, niż postaci reprezentujące ściśle polityczną wizję francuskiego narodu. Trzeba jednak pamiętać, iż funkcję monumentu o takim charakterze pełnił znajdujący się już na jednym z centralnych

³²⁷ Tamże, s. 15.

³²⁸ Tamże, s. 16.

³²⁹ Tamże.

placów miasta pomnik generała Klébera³³⁰. Ponadto funkcja, jaką pełnił monument w okresie Cesarstwa Niemieckiego (francuski symbol oporu) oraz wydarzeń roku 1918 (złożenie głowy statuy Wilhelma I u jego stóp) utrwaliły jego pozycję jako pomnika konstytuującego francuską, polityczną wspólnotę. Natomiast zarówno pomnik Marsylianki, jak i pomnik Joanny d'Arc wydawały się nadawać miastu francuski charakter narodowy na poziomie stricte symbolicznym.

Opisując strasburskie pomniki doby dwudziestolecia międzywojennego nie sposób nie wspomnieć jeszcze o najważniejszym chyba strasburskim monumencie. Mam na myśli usytuowany na placu Republiki, wzniesiony w 1936 roku, Monument aux Morts, o którym wspominałam już wyżej przy okazji analizowania materialności pomników. W przypadku tego monumentu bardzo ważna była jednak również jego polityczna wymowa. Przypomnijmy, iż pomnik przedstawia kobietę, która jest alegorią matki Alzacji i która podtrzymuje na rękach dwóch nagich mężczyzn, symbolizujących synów Alzacji. Jeden spogląda w stronę Francji, drugi – w stronę Niemiec. Pomnik ukazuje moment, gdy bracia, umierając, podają sobie dłonie³³¹. Monument aux Morts był drugim pomnikiem dla zmarłych powstałym w Strasburgu. Pierwszy, z 1919 roku, w kształcie obelisku, miał charakter tymczasowy i usytuowany został także na placu Republiki³³². Został on zastąpiony przez nowy Monument aux Morts, który został wzniesiony z inicjatywy Henry Léviogo – ówczesnego zastępcy mera Strasburga, ważnego uczestnika życia społecznego i politycznego miasta, któremu zależało na subtelnym i pacyfistycznym upamiętnieniu wojny³³³. Autorem rzeźby jest Léon-Ernest Drivier, uczeń Augusta

³³⁰ Ponadto, jak wspominałam wyżej, w 1935 roku wystawiono w Strasburgu także pomnik marszałkowi Kellermanowi – postaci, która odegrała ważną rolę w historii politycznej Francji.

³³¹ Tamże, s. 144.

³³² <http://www.memorial-genweb.org/~cpa/com.php?insee=67482&dpt=67&comm=Strasbourg> (dostęp: 10.10.2009).

³³³ Tekst wygłoszony z okazji inauguracji pomnika pochodzi z: Jean Daltorff, *Henry Lévy (1871-1937) et son rôle comme président du comité de construction du monument aux morts de la Place de la République à Strasbourg en 1936*, „Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasbourg”, 2004-2005, XXXI, s. 144-145.

Rodina. Monument białego koloru, opatrzony jest skromną inskrypcją: „à nos morts” (naszym zmarłym)³³⁴.

Pomnik ten doskonale odzwierciedla tożsamościowe dylematy strasburczyków oraz dramat pogranicznego miasta. Ukazuje on wewnętrzne rozdarcie Alzatzczyków, którzy zmuszeni byli z powodów politycznych decydować o swojej narodowej przynależności. Obnaża on ten niezwykle istotny dla Alzatzczyków problem i znosi narzucaną poprzez inne pomniki jednoznaczną wizję przynależności narodowej. Pomnik ten nie zmusza strasburczyków do wyobrażenia sobie siebie jako Francuzów bądź Niemców, ale pozostawia im wybór, albo raczej taki wybór zawiesza na rzecz tożsamości regionalnej. Monument ten wpisuje się zatem także w specyficzną dla tego regionu martyrologię³³⁵. Zasadza się ona na poczuciu krzywdy, która wynika z przeświadczenia, że Alzacja stanowi odwieczne pole rywalizacji między wielkimi mocarstwami, niezwracającymi uwagi na to, jakie konsekwencje rywalizacja ta rodzi dla ludności żyjącej w takim regionie. Decyzje dotyczące politycznej przynależności Alzacji, podejmowane przez mocarstwowe elity, rozumiane są tu w kategoriach zadawanego Alzatzczykom cierpienia. Wiąże się ono właśnie z kwestią przymusu przyjęcia narzuconej z góry tożsamości i dylematami, które wypływają z konieczności podejmowania takich decyzji. Poprzez swą wymowę pomnik ten nieuchronnie oddziałuje zatem również na emocje, o czym wspomnę jeszcze dalej.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku Poznań znalazł się w granicach nowo powstałej II Rzeczypospolitej. Tutaj jednak dylematy tożsamościowe charakterystyczne dla Alzacji nie miały racji bytu, a włączenie Poznania w granice nowo powstałej niepodległej Polski przyjęto z entuzjazmem. Fakt ten wiązał się również ze zmianą kształtu przestrzeni publicznej miasta. Już w 1919 roku podjęto działania zmierzające do przywrócenia miastu polskiego charakteru. Zdecydowano wówczas o zburzeniu niemieckich pomników (czego nie udało się przeprowadzić oficjalnie, ponieważ pomniki zniszczone zostały

³³⁴ W późniejszym czasie zostały też dodane do inskrypcji następujące daty: 1914-1918; 1939-1945; 1945-1954; 1952-1962.

³³⁵ J. Western, *Neighbors...*, s. 159.

spontanicznie w trakcie patriotycznej manifestacji w nocy z 3 na 4 kwietnia 1919 roku), o przywróceniu bądź nadaniu polskich nazw ulicom i placom oraz o wzniesieniu nowych, polskich monumentów³³⁶. Pierwsze polskie pomniki, które zamierzano ufundować w mieście, miały być poświęcone Tadeuszowi Kościuszce oraz Karolowi Marcinkowskiemu. Podjęto więc zamiar upamiętnienia konkretnych postaci, które uosabiałyby wartości zarówno ważne dla kultywowania niepodległościowych idei nowej, wolnej Polski, jak i dla regionu. Mimo, iż Kościuszko nie zawitał nigdy osobiście do Wielkopolski, jego dowództwo oraz zaangażowanie w czasie insurekcji 1794 roku odbiło się tu wielkim echem. Wielkopolanie zaangażowali się wówczas w wyzwolenczą walkę³³⁷. Ideały demokratyczne i niepodległościowe oraz wartości rycerskie i niezwykle męstwo, którymi Kościuszko wykazał się w polskich i amerykańskich walkach o niepodległość powodowały, iż w dobie zaborów był on uważany za wielkiego bohatera narodowego. Przez cały ten czas pamięć o nim kultywowano na wiele sposobów, m.in. poprzez publikacje o charakterze publicystycznym i naukowym oraz przedstawienia ikonograficzne³³⁸. Karol Marcinkowski z kolei związany był z Poznaniem osobiście, tu bowiem propagował wartości „pracy organicznej” zarówno jako wybitny lekarz, organizator Towarzystwa Naukowej Pomocy dla Młodzieży, jak i krzewiciel polskiej kultury w mieście. Jako lekarz zasłużył się także w postaniu listopadowym i bezpośrednio po nim, zatem wpisywał się także w ideały walki niepodległościowej. Pamięć o nim kultywowana była w mieście z dużą intensywnością po jego śmierci w 1846 roku³³⁹.

Budowanie spójnej tożsamości narodowej Polaków żyjących w Poznaniu w oparciu o owe dwie postaci wydawało się zatem zasadne. W obu poznaniacy odnaleźć mogli konkretnych, namacalnych, narodowych bohaterów – uosabiających wartości kultywowane w wolnej Polsce. Wydaje się jednak, iż zainteresowanie poznaniaków ufundowaniem takich pomników było nad wyraz skromne. Po

³³⁶ W. Molik, *Z dziejów kultu...*, s. 131-132. Por. także: W. Molik, *„Straż nad...”, s. 106.*

³³⁷ H. Kondziela, M. Olszewski, *Pomnik Tadeusza Kościuszki...*, s. 11-12.

³³⁸ Tamże, s. 14.

³³⁹ W. Molik, *Z dziejów kultu...*, s. 121-131.

podjęciu decyzji o budowie pomników przez poznańską Radę Ludową, starania o ich wzniesienie przyniosły umiarkowane efekty. Karolowi Marcinkowskiemu wystawiono ostatecznie w 1922 roku nie tyle pomnik, ale raczej, jak pisze Witold Molik, „pomniczek” – niewielkie popiersie, którego nie ulokowano ponadto w centralnym punkcie miasta, ale na terenie ogródków altankowych przy ul. Bukowskiej³⁴⁰. Pomnik Kościuszki pojawił się natomiast w mieście dopiero w 1929 roku. O jego wystawieniu oraz usytuowaniu w centrum w pobliżu budynków poznańskich targów, zadecydowała odbywająca się w tym roku w Poznaniu Powszechna Wystawa Krajowa. Z powodu pośpiechu wzniesiona w 1929 roku wersja monumentu nie miała ostatecznego kształtu. Na cokole ustawiono zatem gipsowy odlew posągu Kościuszki, pokryty jedynie brązową patyną³⁴¹. Mimo starań rzeźbiarki, by ów odlew zastąpić posągiem brązowym, władze miasta nie podjęły w tym kierunku działań. W konsekwencji wiosną 1930 roku zwilgotniały, gipsowy model runął na ziemię. Wtedy dopiero zadecydowano o szybkim wykonaniu właściwego monumentu, który odsłonięto w rocznicę wybuchu powstania wielkopolskiego 27 grudnia tego samego roku³⁴².

Stosunek poznaniaków do wzniesienia obu wyżej opisanych monumentów wydaje się raczej świadczyć o braku większego zaangażowania w kultywowanie wartości patriotycznych za pomocą pomników. Jeżeli jednak przychylimy się do zdania, że pomniki stanowią istotne, polityczne narzędzie utrwalania oraz kultywowania wartości narodowych, ów brak szczególnego zainteresowania polskimi pomnikami zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości może dziwić. Tym bardziej, że w epoce tej praktyka wykorzystywania pomników w celach politycznych i edukacyjnych była powszechna i doceniana. Wydaje się jednak, iż brak większego zainteresowania wznoszeniem takich monumentów wynikać mógł ze sposobu, w jaki poznaniacy kultywowali w przestrzeni publicznej niepodległościowe idee, w duchu wyznaczonym wcześniej przez pomnik Mickiewicza. Brak tradycji upamiętniania w przestrzeni publicznej

³⁴⁰ Tamże, s. 132.

³⁴¹ H. Kondziela, M. Olszewski, *Pomnik Tadeusza Kościuszki...*, s. 15.

³⁴² Tamże, s. 16.

konkretnych postaci z nieodległej, politycznej historii Polski powodować mógł dystans do nowych tego typu monumentów. Emocjonalny ładunek idei niepodległościowych, który niósł ze sobą pomnik Mickiewicza, wydawał się zatem zaspokajać potrzeby poznaniaków. Wizja narodu polskiego okazywała się tu mniej polityczna, a bardziej romantyczna. Ponadto Karol Marcinkowski, mimo ogromnych zasług dla regionu, oraz sympatii, którą go darzono, nie był politykiem, którego działalność mogła stanowić podstawę do budowy politycznej wizji polskiej państwowości. Tadeusz Kościuszko będący natomiast ważną postacią polskich dziejów politycznych i bardzo istotnym niepodległościowym bohaterem, był jednak bohaterem nieudanej insurekcji. Naczelnik uosabiał więc niepodległościowe wartości oraz męstwo i bohaterstwo, nie był jednak raczej postacią, na której budować można było spójną polityczną wizję polskiego państwa.

Konkretnego politycznego przywódcę upamiętniał ufundowany przez Ignacego Jana Paderewskiego pomnik amerykańskiego prezydenta Thomasa Woodrow Wilsona odsłonięty w 1931 roku³⁴³. Pomnik ten nie tylko upamiętniał postać wybitnego polityka, ale także symbolizował ważne dla Polaków demokratyczne idee, których kolebką były Stany Zjednoczone. Na poziomie ideowym pomnik ten korespondował zatem z pomnikiem Kościuszki. Symbolizując istotne dla Polaków wartości, nie był jednak pomnikiem wzniesionym ku czci wybitnego polskiego polityka. Stanowił więc po prostu ideową, polityczną deklarację. Ponadto, za nadużycie uznać można napis znajdujący się na pomniku: „Prezydentowi (...). Wdzięczni Polacy”. Wszak to Ignacy Jan Paderewski, a nie wdzięczni Polacy, ufundował pomnik. Rzeczona wdzięczność wyrażona została za pomocą innego pomnika – Najświętszego Serca Pana Jezusa, który ufundowany został z publicznych datków³⁴⁴. Wydaje się więc, że poznaniacy uznali, że to właśnie Bóg, a nie jakikolwiek generał czy polityk,

³⁴³ E. Goliński, *Pomniki...*, s. 122-123.

³⁴⁴ Tamże, s. 117.

nawet jeśli był nim prezydent Stanów Zjednoczonych, miał największy wpływ na odzyskanie niepodległości przez Polskę.

Decyzję o wzniesieniu pomnika Najświętszego Serca Pana Jezusa podjęto w 1920 roku na I Zjeździe Katolickim w Poznaniu zwołanym z inicjatywy Ligi Katolickiej. Powołano wówczas Komitet Budowy Pomnika. Realizacja opóźniała się jednak z powodu konfliktu z magistratem miasta Poznania, który dotyczył jego lokalizacji. W 1927 roku rozpisano wreszcie konkurs na jego realizację, a w 1930 magistrat wydał pozwolenie na budowę pomnika w pożądanym przez Komitet miejscu. Został on uroczyście odsłonięty w 1932 roku na placu znajdującym się między zamkiem cesarskim i budynkiem uniwersytetu i został umieszczony na miejscu, w którym wcześniej usytuowany był pruski monument kanclerza Otto von Bismarcka. Zrealizowano projekt autorstwa Lucjana Michałowskiego, a artystą, który stworzył główną rzeźbę przedstawiającą figurę Chrystusa był Marcin Rożek. Pomnik przyjął formę łuku triumfalnego, a w jego centralną część wpisana została rzeźba Chrystusa. Monument ten w założeniu łączyć miał w sobie wartości państwowe z katolickimi³⁴⁵. Miał ponadto stanowić dominantę w tej części miasta i tworzyć przeciwagę dla neoromańskiej architektury zamku cesarskiego³⁴⁶.

Ufundowanie pomnika Najświętszego Serca Pana Jezusa w centrum reprezentacyjnej niemieckiej dzielnicy, w dodatku dokładnie w miejscu gdzie wcześniej stał pomnik Bismarcka, oznaczało symboliczne zniesienie niemieckiego charakteru tej przestrzeni³⁴⁷. Było formą zmanifestowania polskiej obecności na terenach zajmowanych wcześniej przez Niemców. Forma łuku triumfalnego stanowiła natomiast, jak zaznaczał sam autor projektu, podkreślenie monumentalnego charakteru tego założenia³⁴⁸. Była też symboliczną „bramą do

³⁴⁵ H. Hałas, *Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 135.

³⁴⁶ Zamek cesarski został zbudowany de facto jako rezydencja króla Prus, stąd nazywany był też Zamkiem Królewskim. Jednak z czasem nazwa „zamek cesarski” weszła do powszechnego użytku i dlatego tą właśnie nazwą posługuję się w niniejszej pracy.

³⁴⁷ W. Molik, *Poznańskie Pomniki...*, s. 15.

³⁴⁸ H. Hałas, *Pomnik Najświętszego...*, s. 135.

wolności”, miejscem chwały. Umieszczenie w jej centralnym punkcie figury Chrystusa poszerzało jej znaczenie o treści religijne. Jak zauważył Jan Skuratowicz, kształt ten nosił znamiona ołtarza³⁴⁹.



Ryc. 23. Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa. Poznań.

Jeżeli więc pomnik rzeczywiście kojarzył się mieszkańcom Poznania z ołtarzem, mógł być traktowany jak miejsce kultu i modlitwy. „Dziennik Poznański” opublikował 29 października 1932 roku fragment stwierdzający, że masywny kształt pomnika powstał:

„(...) już nie dla wyrazu pychy i zarozumiałości, jak w budowlach wzniesionych przez zaborcę, lecz dla wykazania właśnie zwycięstwa Boga nad niedawnym złym władcą. Pomnik stanął w miejscu, gdzie czasów niewoli sterczał spiszowy Bismarck, wróg kościoła katolickiego i wróg naszego narodu”³⁵⁰.

³⁴⁹ J. Skuratowicz, *Pomnik – wotum za odzyskaną wolność*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 119.

³⁵⁰ Cyt za: J. Pazder, *Miejsce pomnika*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku. Pomniki w XIX wieku*, tom I, red. J. Brendel, Wydawnictwo Naukowe, Poznań UAM, 1993, s. 13.

Jak wynika z powyższego cytatu, to Bogu przyznawano moc sprawczą w historii narodu polskiego i odzyskaniu państwowości. Taki obraz odzyskania niepodległości przez Polskę rodził jednak dalsze konsekwencje. Oznaczał bowiem *de facto*, że to Bóg właśnie podejmuje ostateczne decyzje w kwestii narodu polskiego. Tym samym decyduje o odzyskaniu, ale też i utracie niepodległości. W ten sposób odpowiedzialność za dzieje polskie została oddana w ręce Chrystusa, a więc jednocześnie po części zdepersonalizowana. Znosiła odpowiedzialność konkretnych postaci w historii Polski i oznaczała ewentualne usprawiedliwienie niepowodzeń Polaków. Wzniesienie monumentu o takiej formie wiązało także wydarzenie o charakterze politycznym (odzyskanie niepodległości) z religią, nadawało mu zatem charakter mistyczny, przenosiło je w kontekst funkcjonujący poza racjonalnym porządkiem i poza czasem doczesnym. Takie wyobrażenie narodu czyniło go jednak również wyjątkowym – korespondowało więc z mesjanistyczną, Mickiewiczowską wizją Polski. Pomnik Wdzięczności stanowił najbardziej monumentalny i najbardziej reprezentacyjny obiekt tego typu, jaki zdecydowano się wznieść w latach międzywojnia w Poznaniu. Zlokalizowany był w centralnym punkcie miasta i zastępował wcześniejszy pruski monument. Niewątpliwie więc stanowił jeden z głównych obiektów, za pomocą których w Poznaniu Polacy wyobrażali sobie siebie jako niepodległy naród. Zespolenie w pomniku wartości niepodległościowych z katolickimi determinowało silnie wyobrażenie o Polakach jako katolikach, również w obszarze politycznym. Właśnie w oparciu o ten pomnik, a nie o pomniki konkretnych politycznych przywódców, Polacy budowali swoją narodową tożsamość.

Mówiąc o budowaniu tożsamości narodowej Polaków w Poznaniu doby dwudziestolecia międzywojennego warto wspomnieć jednak jeszcze o jednym monumencie, który dawał świadectwo niepodległościowych idei, a także waleczności. Był to wzniesiony w 1927 roku, opisany już wcześniej, pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich. Monument ten nie przedstawiał konkretnej postaci, ale jedynie uosabiającego ułańskie idee anonimowego żołnierza. Upamiętniający ułanów pomnik przyczyniał się więc do wytworzenia modelu bohaterskiego

żołnierza, który kształtować mógł wyobrażenie o tym, kim taki żołnierz powinien być. Dla wspólnoty ludzi, którzy mieli wyobrazić sobie siebie jako naród w państwie, które dopiero co odzyskało niepodległość, postać walczącego o Polskę ułana niewątpliwie stanowiła istotny punkt odniesienia i pełniła ważną edukacyjną rolę. Waleczną postawę hołubiono poprzez pomnik i to taka postawa właśnie stanowiła przedmiot dumy Polaków. Fakt, że 15. Pułk Ułanów walczył zarówno w powstaniu wielkopolskim, jak i w wojnie polsko-bolszewickiej powodował, że upamiętniona jednostka pozwalała odczuwać Polakom w Poznaniu nie tylko dumę na poziomie regionalnym, ale także na poziomie narodowym. Pomnik ten przyczyniał się zatem do umacniania niepodległej tożsamości polskich poznanianów w kontekście ogólnonarodowym. Pozwalał wyobrazić ich sobie nie tylko jako część społeczności regionalnej, ale także jako część wielkiej, narodowej wspólnoty. Wyobrażenie o narodzie ujęte w kształcie monumentu uzupełnione było jednak jeszcze o inne wartości. Przesłanie zawarte w kształcie pomnika odnosiło się bowiem, jak już wcześniej wspominałam, także do religii. Pomnik 15. Pułku Ułanów była zatem kolejnym obiektem, który obok pomnika Najświętszego Serca Pana Jezusa, zespałał wartości narodowe z wartościami katolickimi i prznosił owo upamiętnienie również w przestrzeń abstrakcyjnych idei.

Wizja Polski kreowana w dwudziestolecie międzywojennym za pomocą monumentów przewartościowana została zupełnie po II wojnie światowej. Niszczenie pomników przez nazistów, stanowiące istotny element prowadzonej przez nich polityki historycznej na okupowanych terenach, spowodowało, iż z przestrzeni Poznania zniknęły wszystkie polskie międzywojenne monumenty. Pomnikowa polityka historyczna uprawiana przez nowe władze po 1945 roku odcinała się od wartości katolickich, czyniąc najważniejszymi te, które podkreślały „internacjonalistyczną” walkę o nową, socjalistyczną ojczyznę. Przestrzeń miasta wypełniona została zatem między innymi takimi monumentami jak: Pomnik Bohaterów (obelisk znajdujący się na cytadeli upamiętniający żołnierzy Armii Czerwonej biorących udział w walkach o Poznań), Pomnik Zwycięstwa znajdujący się w parku przy ulicy Grunwaldzkiej i Reymonta (odsłonięty w 1968 roku), Dzwon

Pokoju i Przyjaźni Między Narodami zlokalizowany na Cytadeli (odsłonięty w 1986 roku), pomnik gen. Świerczewskiego (znajdujący się niegdyś przy ul. Grochowskiej, odsłonięty w 1975 roku) czy pomnika Marcina Kasprzaka (ulożony w Parku Wilsona, noszącym wówczas imię Kasprzaka, odsłonięty w 1963 roku). Kreowane za pomocą wyżej wymienionych monumentów wyobrażenie o Polsce i Polakach bazowało z jednej strony na konkretnych postaciach uosabiających socjalistyczne ideały, z drugiej strony natomiast podkreślało rolę Armii Czerwonej oraz Związku Radzieckiego jako dominujących w walce z nazistami oraz jako „wyzwalających” ciemionych Polaków. Rolę przywracającego Polsce niepodległość Chrystusa przejął teraz wschodni „wielki brat”. Z ową wizją Polski nie identyfikowało się jednak wielu poznaniaków, którzy stopniowo zaczęli walczyć o inny kształt tożsamości narodowej wyrażanej w pomnikach. Najbardziej spektakularnym przykładem takiej postawy było ufundowanie pomnika Poznańskiego Czerwca 1956.

Wraz ze zwiastunami zmian, które pojawiły się w roku 1980, zaistniał pomysł upamiętnienia wydarzeń Poznańskiego Czerwca 1956 roku. Inicjatywa pojawiła się w październiku 1980 roku podczas zebrania przedstawicieli Międzyzakładowego Komitetu Założycielskiego Wielkopolska NSZZ „Solidarność”. W konsekwencji powołano Społeczny Komitet Budowy Pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 roku pod przewodnictwem Romana Brandstaettera. Wśród jego członków znalazło się wielu uczestników wydarzeń czerwcowych. Na nadchodzącą 25 rocznicę postanowiono postawić pomnik i rozpisano konkurs na jego projekt. Zwyciężyła koncepcja autorstwa Anny i Krystiana Jarnuszkiewiczów oraz Marka Sarełły. Okazała się ona jednak dla robotników bardzo kontrowersyjna przede wszystkim ze względu na swą horyzontalną formę oraz brak katolickich odniesień. Istotna część środowiska artystycznego popierała jednak zwycięski projekt i opowiadała się za jego realizacją. Mimo to, w ostateczności wykonano inny projekt, zatytułowany „Jedność”, autorstwa Adama Graczyka. Przedstawia on dwa monumentalne, splecione ze sobą krzyże. Wyższy z nich ma wysokość 21 metrów, niższy natomiast – 18 metrów. Związane są wykonanymi z poliestru linami oraz

poziomą belką³⁵¹. Dwa krzyże dopełnione zostały przez siedmiometrowej wysokości bryłę przedstawiającą głowę orła³⁵². Ważną rolę w podjęciu ostatecznej decyzji dotyczącej kształtu monumentu odegrał tu czas, bowiem środowisku „Solidarności” zależało na ukończeniu budowy na obchody planowane na czerwiec 1981 roku³⁵³. Najistotniejszy okazał się jednak fakt, że NSZZ „Solidarność” miał swoją wizję pomnika, który reprezentować miał konkretną wizję przeszłości. I tak Komitet Porozumiewawczy Środowisk Twórczych, stając po stronie robotników, wystosował oświadczenie, w którym stwierdzał:

„(...) uważamy, że najważniejszą sprawą jest wymowa społeczna tego przedsięwzięcia. (...) W związku z tym solidaryzujemy się z poczynaniami społecznego komitetu budowy pomnika, zmierzającymi do wzniesienia tego monumentu na 28 czerwca 1981 r. na placu Mickiewicza i w formie przez komitet wybranej. Ma to bowiem wymowę symbolu dla robotników poznańskich, których głos w tej sprawie powinien być uznany za decydujący”³⁵⁴.

Powyższe słowa świadczą o tym, komu przyznano przede wszystkim prawo do reprezentowania wydarzeń czerwcowych. Robotnicy, którzy decydowali o ostatecznym kształcie pomnika, byli niewątpliwie najbardziej poszkodowaną w wypadkach czerwcowych grupą, a w ówczesnej sytuacji politycznej również grupą znajdującą się poza nawiasem oficjalnego dyskursu politycznego, jednak Poznański Czerwiec był wydarzeniem istotnym dla całej społeczności poznaniaków, a w szerszym kontekście, wydarzeniem istotnym również w historii Polski. Fakt, że robotnicy, reprezentujący tu poniekąd „przeciw-historię”, mogli zbudować pomnik miał ogromne znaczenie dla konstytuowania się ich

³⁵¹ *Od pomysłu do realizacji. Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 w fotografii Jerzego Unierzyskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2005, [Katalog wystawy], s. 17 i 29.

³⁵² Tamże, s. 28.

³⁵³ P. Piotrowski, *Między totalitaryzmem i demokracją. Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 201. Zmieniona wersja tego tekstu opublikowana została jako: P. Piotrowski, *Krzyż na placu Stalina*, [w:] P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007.

³⁵⁴ E. Najwer, *Jak powstawał Pomnik Poznańskiego Czerwca. Decydujące spotkanie – marzec 1981*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 177.

wspólnej tożsamości jako grupy oraz ich wizji Polski. Sami jednak, nie podejmując szerszego dialogu ze środowiskiem artystycznym, zastosowali mechanizm wykluczenia wobec innej wizji przeszłości. Nie można także ignorować kontekstu, który to właśnie robotnikom przyznawał decydujący głos. Należało go więc uszanować, a „robotnicy chcieli, aby pomnik było wyraźnie widać, tak samo, jak w Czerwcu widoczny był ich protest”³⁵⁵. Niemniej jednak konflikt, który ujawnił się w trakcie podejmowania decyzji o wzniesieniu monumentu nie tylko wpisywał się w antagonistyczną walkę o formę upamiętnienia ważnego wydarzenia w historii Poznania i Polski. Nie tylko zatem dawał świadectwo dwóch różnych wizji polskiej tożsamości (ujawnionej tu wizji opozycyjnej oraz stojącej w sprzeczności z nią wizji PRL-owskiej), ale ukazywał również konflikt o to, jaka ma być owa opozycyjna Polska.

Piotr Piotrowski zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię. Paradoks wyłaniający się ze wzniesienia monumentu w takim kształcie polegał bowiem na tym, że nie stał się on wyrazem demokratycznego stosunku do przeszłości, o który walczyła „Solidarność”. Taki bowiem stosunek zakłada właśnie dialogowość i otwartość wobec różnych spojrzeń na reprezentowane poprzez pomnik wydarzenie. Jak pisze Piotrowski:

„‘Solidarność’ zaś, głosząc hasła demokracji, operowała ideologiczną unifikacją, u której źródeł leżał polski katolicyzm i przekonanie o niekwestionowanej roli religii chrześcijańskiej w konstytuowaniu społecznych wartości. Taka postawa jest naturalnie zrozumiała ze względu na opór przymusowej ateizacji życia społecznego, mechanizmów dominacji wybranej ideologii, nie zaś równouprawnienia różnicy i zgody wobec pierwotnego warunku funkcjonowania demokracji, czyli ideologicznego konfliktu. Ideologia „Solidarności”, ideologia narodowej jedności, religijnej tożsamości, prymatu wyrażanych przez Kościół rzymsko-katolicki wartości, stanowiła pewnego rodzaju rewers ideologii komunistycznej, negatywne odbicie narzucanej dominacji marksistowskiego rozumienia rzeczywistości, dominacji partii komunistycznej”³⁵⁶.

³⁵⁵ Tamże, s. 179.

³⁵⁶ P. Piotrowski, *Między totalitaryzmem...*, s. 202. Zmieniona wersja tego tekstu, przywoływana również w tym artykule, opublikowana została jako: P. Piotrowski, „Krzyże na placu Stalina”, [w:] P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 139-153.

Dalej zaś zwraca uwagę, że „znamienne jest odrzucenie projektu Jarnuszkiewiczów i Sarełły, który nie operował symboliką krzyża, a przez horyzontalną formę ‘wyciszał’ ideologiczną funkcję pomnika”³⁵⁷.

Zaprezentowany tu przez Piotra Piotrowskiego pogląd koresponduje z wcześniej podjętą w niniejszej pracy refleksją na temat ideologii płynącej z samej materialności pomników. Źródłem takiego fizycznego kształtu pomnika należy upatrywać właśnie w wyobrażeniach ludzi „Solidarności” o tym, co ich konstytuuje jako wspólnotę wartości. Tak więc właśnie „ideologia narodowej jedności, religijnej tożsamości, prymatu wyrażanych przez Kościół rzymskokatolicki wartości” wyznaczała sposób w jaki postrzegali oni siebie również właśnie jako narodową wspólnotę. Najważniejszy pomnik, który powstał w Poznaniu w dobie PRL-u stanowił zatem w dużej mierze kontynuację idei reprezentowanych przez przedwojenne, poznańskie monumenty³⁵⁸. Wymowę taką podkreśla ponadto fakt, że pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 stanął niemal w tym samym miejscu, w którym wcześniej usytuowany był Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa. Stojący obok krzyży orzeł dopełnia zaś wartości katolickie narodowymi, kolejny raz powodując, że wyobrażona, polityczna wspólnota Polaków oznacza jednocześnie wspólnotę katolików. Jednak proporcje jakie istnieją między orłem a krzyżami (rzeźba orła stanowi dokładnie 1/3 wysokości wyższego krzyża) przywodzą na myśl fakt przyćmienia komponentu symbolizującego wartości narodowe katolickimi – przez co odpowiednio je wartościują.

³⁵⁷ P. Piotrowski, *Między totalitaryzmem...*, s. 203.

³⁵⁸ Na fali budowy Pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 roku zdecydowano również o odbudowie Pomnika 15. Pułku Ułanów. Zob.: J. Pazder, *Burzliwe życie pomników*, „Gazeta Wyborcza”, 09.06.2000. Na temat starań odbudowania pomnika po II wojnie światowej oraz ostatecznego odsłonięcia w 1982 roku zob. także: T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 45-59.



Ryc. 24. Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Poznań.

Środowisko „Solidarności” znajdowało się w początku lat '80 poza oficjalnym dyskursem władzy. Jako wykluczeni wywalczyli oni jednak możliwość wyrażenia w przestrzeni publicznej swych poglądów oraz stosunku do przeszłości za pomocą pomnika. Po upadku PRL-u obiekt ten zaczął wpisywać się w już oficjalną wersję historii, propagowaną przez rządy po 1989 roku. Monument ten służyć więc może za klasyczny przykład schematu zaproponowanego przez Michela Foucault³⁵⁹. Tutaj „przeciw-historia” wyraża się poprzez wzniesienie pomnika, ale już w wolnej Polsce zmienia się ona w oficjalną Historię pisaną przez wielkie H.

Warto wspomnieć także, iż obok pomników stanowiących element socjalistycznej propagandy oraz stanowiącego wyraz jawnie opozycyjnych treści pomnika Poznańskiego Czerwca 1956, powstawały w Poznaniu doby PRL-u takie monumenty, które sytuowały się między owymi dwoma biegunami. Powstawały zatem takie pomniki, które stanowiły odpowiedź na potrzebę upamiętnia wydarzeń ważnych dla poznaniaków niezależnie od politycznych sympatii, ale zawierały również takie wątki, które wpisywać się mogły chociaż częściowo w politykę historyczną tamtej epoki. Tak więc pomnik Powstańców Wielkopolskich upamiętniał niepodległościową walkę Polaków o demokratyczną Polskę dwudziestolecia międzywojennego, ale także dawał świadectwo walki z Niemcami. Wpisywał się zatem w politykę bazującą na antyniemieckich nastrojach. Podobnie pomnik Armii „Poznań” wpisywał się w taką dialektykę historyczną, stanowił jednak także ważne świadectwo pamięci żołnierzy walczących w imię niepodległej II Rzeczypospolitej. Odbudowany pomnik Tadeusza Kościuszki upamiętniał Naczelnika, który z jednej strony zawłaszczony został przez PRL-owską propagandę, z drugiej jednak strony pozwalał utożsamić się z nim tym, dla których ważne były niepodległościowe, demokratyczne ideały reprezentowane choćby przez insurekcyjny oraz amerykański wątek jego biografii.

³⁵⁹ M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976 roku*, [w:] M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Sytuacja, w której znaleźli się po II wojnie światowej poznaniacy rodziła tożsamościowe dylematy. Dotyczyły one polskiej tożsamości narodowej, ale rozumianej na dwa, odmienne sposoby. Wyglądały zatem inaczej niż wcześniej w przypadku strasburczyków, zmuszanych do wyboru między dwoma różnymi przynależnościami narodowymi. Wydarzenia II wojny światowej zmieniły jednak także istotnie sytuację żyjących w Strasburgu Alzatzczyków. Wraz z zakończeniem wojny francuskie elity rządzące krajem wyraźnie wzmocniły jeszcze politykę kulturowego ujednoczenia Francji, którą zapowiadały działania podejmowane przez francuskich polityków w dwudziestolecie międzywojennym. Dążenia takie przejawiały się w Alzacji przede wszystkim poprzez bezwzględne eliminowanie regionalnego dialektu³⁶⁰. Jednakże wnoszenie pomników zarówno ze względu na problematyczną historię Francji w czasie II wojny światowej, jak i znużenie „statuomanią” III Republiki, nie należało wówczas do najpopularniejszych środków kreowania narodowej tożsamości. Nie odstąpiono rzecz jasna od takiej formy upamiętniania przeszłości, jednak powstające po II wojnie światowej pomniki były znacznie mniej liczne i posiadały skromniejszą wymowę. Podobnie było również w Strasburgu. Pomniki te poświęcone były przede wszystkim tym, którzy zginęli w czasie wojny, zazwyczaj jednak zamiast często pojawiającej się na francuskich pomnikach inskrypcji: „Mourt pour la France” w Alzacji spotykało się napisy głoszące po prostu: „À nos Morts”³⁶¹. Pomnikowa przestrzeń Strasburga po II wojnie światowej odzwierciedla również trudną sytuację Alzatzczyków, choćby poprzez upamiętnienie „Malgrés-nous” („Wcielonych wbrew sobie”)³⁶². W latach powojennych nie pojawiało się jednak wiele pomników. Zastanawiającym wyjątkiem jest w tym kontekście wzniesiony w 1951 roku pomnik Generała Leclerca. Wydaje się jednak, że jego wzniesienie motywowane było podkreśleniem francuskiego charakteru miasta. Potwierdzało determinację Francji co do definitywnego określenia przynależności państwowej Strasburga. Usytuowanie na

³⁶⁰ J. Western, *Neighbors...*, s. 164-165.

³⁶¹ Tamże, s. 161.

³⁶² Chodzi tu o Alzatzczyków, którzy po aneksji Strasburga w 1940 roku wcieleni zostali przymusowo do Wehrmachtu.

jednym z centralnych placów miasta monumentalnego pomnika generała było więc symbolicznym, jak pisał Geertz, przypieczętowaniem francuskiej przynależności miasta. Większa liczba pomników zaczęła się pojawiać w mieście dopiero przy okazji ulokowania tu siedziby Parlamentu Europejskiego. Pojawiające się tu od tego momentu monumenty, mimo, że odnoszą się do zjednoczonego kontynentu europejskiego, zdają się jednak mówić więcej o tożsamości regionalnej strasburczyków, niż o ich tożsamości narodowej. Mimo, iż po II wojnie światowej strasburczycy zaczęli się coraz częściej i bardziej jednoznacznie opowiadać po stronie tożsamości francuskiej, ciągle żywe jest wśród nich poczucie odrębności. Interesującym rozwiązaniem w kontekście skomplikowanej sytuacji tożsamościowej strasburczyków okazała się decyzja o zlokalizowaniu w Strasburgu Parlamentu Europejskiej i stworzenia ze Strasburga stolicy europejskiej³⁶³. Otwierała im bowiem drogę do wyjścia z bolesnego oraz konfliktowego definiowania swojej tożsamości narodowej w kategoriach przynależności do Francji czy Niemiec³⁶⁴. Stanowiła więc pewnego rodzaju alternatywę wobec obu konieczności wybór między którąś z tych tożsamości, jednocześnie jednak zawierała w sobie obie z nich.

Inaczej niż Strasburg po II wojnie światowej, Poznań czekała jeszcze jedna, ważna cezura epokowa, która wpłynęła znacząco na powstające w mieście pomniki odpowiadające między innymi właśnie na problem tożsamości narodowej. Zmiana sytuacji politycznej po 1989 poskutkowała szeregiem decyzji politycznych zmierzających do zmiany pomnikowego kształtu miasta³⁶⁵. W 1990 roku rozebrano zatem pomnik Marcina Kasprzaka. Jak donosił „Głos Wielkopolski”:

„Tym razem jednak, to nie wynik chuligańskich rozrób, lecz spełnienie woli większości społeczeństwa. Zdjęcie pomnika z cokołu dokonały w nocy z piątku na sobotę ekipy fachowców. Rzeźba nie została uszkodzona – trochę

³⁶³ Por.: *Les stratégies internationales des métropoles régionales. L'exemple de Strasbourg*, red. P. Dommergues, N. Grdin, , Syros-Alternatives, Paris 1989, s. 39-159.

³⁶⁴ Por.: A. Chwieduk, *Alzatzycy...*, s. 158-160.

³⁶⁵ Na temat powstających po 1989 roku pomników zob.: Figuła-Czech Joanna, *Między ideą i realizacją. Poznańskie pomniki po 1989 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2.

kłopotów było z odkuciem stóp pomnika od betonowego cokołu – i najprawdopodobniej niebawem zostanie ustawiona w Czołowie”³⁶⁶.

Tak też się stało. Pomnik przeniesiony został do Czołowa k. Poznania i odsłonięty tu w 1995 roku³⁶⁷. Innym znaczącym aktem politycznym, który stanowił element rozprawy z czasami socjalizmu było zniszczenie w 2009 roku pomnika Karola Świerczewskiego. Działanie to nie było już jednak, jak sugerował w przypadku pomnika Kasprzaka „Głos Wielkopolski” spełnieniem woli społeczeństwa. Był natomiast aktem budzącym wiele kontrowersji, znajdującym swe źródło w popularnej wówczas polityce historycznej z determinacją prowadzonej przez Instytut Pamięci Narodowej³⁶⁸. Polityka ta zasadzała się na próbie wykreowania wizji narodu poprzez zniszczenie pozostałych po epoce PRL-u pomników³⁶⁹. Przejawiała się ona jednak nie tylko poprzez niszczenie monumentów minionej epoki. Świadectwem prowadzenia takiej polityki było bowiem także dodanie nowego napisu do pomnika Poznańskiego Czerwca, z okazji obchodów w 2006 roku. Do inskrypcji „O wolność, prawo i chleb. Czerwiec 1956” znajdującej się na elemencie przedstawiającym rzeźbę orła dodano napis: „O Boga”. Wzmocniono w ten sposób jeszcze polityczno-religijną wymowę pomnika utożsamiającą jeszcze dobitniej wartości narodowe z katolickimi. Inną formą takiej polityki historycznej było też dodanie w 2011 roku do pomnika Ofiar Katynia i Sybiru tablicy poświęconej tym, którzy zginęli w katastrofie samolotu prezydenckiego 10.04.2010 roku³⁷⁰.

Pomnik Poznańskiego Czerwca był niewątpliwie istotnym pomnikowym punktem odniesienia dla budowanej po 1989 roku narodowej tożsamości poznaniaków. Monument ten stanowił zatem zapowiedź wątku, który realizowany był po 1989 roku w nowo powstałych pomnikach. Pomniki, które

³⁶⁶ „Głos Wielkopolski”, 09.04.1990.

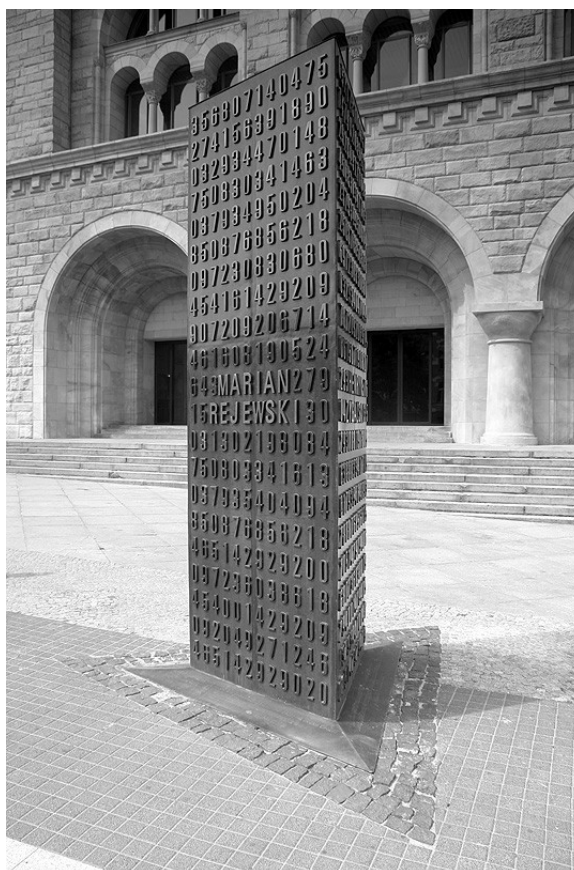
³⁶⁷ „Gazeta Wyborcza. Poznań”, 02.05.1995.

³⁶⁸ <http://www.epoznan.pl/?section=news&subsection=news&id=5441> (dostęp: 02.06.2011).

³⁶⁹ Na temat postkomunistycznego ikonoklazmu zob. też.: P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 170-182.

³⁷⁰ <http://www.mmpoznan.pl/367026/2011/4/10/odslonieto-tablice-upamietniajaca-ofiary-smolenska?category=news> (dostęp: 15.04.2011).

bezpośrednio odwoływały się do wartości narodowych przywołując walkę o niepodległą Polskę czy upamiętniając ofiary II wojny światowej zawierały więc w sobie zazwyczaj element krzyża. Do pomników takich należą odsłonięty w 2007 roku pomnik Polskiego Państwa Podziemnego, czy wzniesiony w 1999 roku pomnik Ofiar Katynia i Sybiru. Nie wszystkie monumenty powstawały jednak w podobnym duchu. Interesującym przykładem realizowania za pomocą pomników innego wyobrażenia o wydarzeniach II wojny światowej jest pomnik Kryptologów, którzy rozpracowali szyfr niemieckiej Enigmy. Pomnik przedstawia trójkątną bryłę pokrytą cyframi, w których ciąg wpisane są nazwiska kryptologów³⁷¹.



Ryc. 25. Pomnik Kryptologów. Poznań.

³⁷¹ Pomnik ten usytuowany został przed zamkiem cesarskim i odsłonięty w 2007 roku, a autorami projektu pomnika są Grażyna i Mariusz Kozakiewiczowie.
<http://www.epoznan.pl/?id=7784§ion=news&subsection=news> (dostęp: 02.06.2011).

Mimo praktyki wykorzystywania pomników do kreowania określonej wizji przeszłości Polski, a więc także wytwarzania wyobrażenia o niej, znajdującej przełożenie na tożsamość współczesnych poznaniaków, trudno mówić o jej politycznym zmonopolizowaniu. W ostatnim dwudziestoleciu powstało bowiem w Poznaniu wiele różnych monumentów, które na poziomie treści odnosiły się do różnorodnych wartości, a te spośród nich, które konstytuują naród, bynajmniej nie należały do najważniejszych. Najczęstszym motywem pomnikowych przedstawień ostatnich lat wydaje się bowiem wątek lokalny. Wznoszone są zatem monumenty upamiętniające ważne postaci z historii regionu (np. pomnik Hipolita Cegielskiego czy pomnik Cyryla Ratajskiego) oraz pomniki, które podkreślać mają specyfikę miasta. Doskonałym przykładem jest tu pomnik Starego Marycha – fikcyjnej postaci reprezentującej typowego poznaniaka posługującego się poznańską gwara.

EMOCJE

Niniejsza część poświęcona jest relacjom zachodzącym między pomnikami oraz emocjami przez nie wzbudzany. Emocje uważam za ważny element historii społeczeństw i choć zazwyczaj nie są one uwzględniane w jej opisie, wpływają często na bieg wydarzeń, zarówno w planie politycznym jak i społecznym³⁷². Pomniki należą natomiast do obiektów, na których ogniskują się emocje, a ujawniają się one na trzech podstawowych płaszczyznach. Pomniki stanowią bowiem często emocjonalną odpowiedź na konkretne wydarzenia, zatem decydują o ich wzniesieniu. Monumenty wywołują także różnorakie emocje, wtedy gdy istnieją już w przestrzeni publicznej. I wreszcie pomniki, to obiekty, na których emocje są wyładowywane, są więc odbiorcami emocjonalnych reakcji poszczególnych ludzi bądź całych społeczności. Ponadto relacja między ludźmi a pomnikami jest tu metonimiczna. Metonimia bowiem, jak zauważył Frank Ankersmit, „ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”³⁷³. Pomnik zarówno poprzez zawarte w nim odniesienie do przeszłości, jak i poprzez historię jego samego wywoływać może szereg takich skojarzeń, które nie podlegają prostemu przełożeniu treści upamiętnienia na sposób, w jaki postrzegany jest on przez odbiorców oraz na emocje, jakie wzbudza. Jednak dlaczego właśnie pomniki tak często w momentach granicznych stają się przedmiotem ataków, bądź uwielbienia? Co powoduje, że właśnie one stanowią często nie tylko nośniki zbiorowej pamięci, ale także zbiorowych emocji? Jaki związek zachodzi między pomnikami a emocjonalnymi reakcjami poznaniaków i strasburczyków? Oto pytania, na które postaram się odpowiedzieć poniżej. Na początku przyjrę się zagadnieniu pomników w kontekście teorii odnoszących się do emocji. Następnie skoncentruję się na analizie wywoływanych za pośrednictwem monumentów emocji uznawanych zazwyczaj za negatywne, takich jak gniew, żal, smutek czy upokorzenie. Kolejny rozdział poświęcę emocjom uznawanym za pozytywne, takim jak wdzięczność, radość,

³⁷² Por.: *Historia to nauka o emocjach*, rozmowa z P. Wandyczem,

<http://www.newsweek.pl/artykuly/historia-to-nauka-o-emocjach,45815,1> (dostęp: 18.05.2011).

³⁷³ F. Ankersmit, *Pamiętaj Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004, s. 406, zob. także: s. 407-408.

zachwyty czy duma oraz spojrzenie na monumenty w perspektywie fetyszu. Na koniec skoncentruję się na odczuciach, które budzą się poprzez dodawanie do pomników szeregu przedmiotów, ubieranie ich, czy domalowywanie do nich napisów.

Pomniki i emocje

Na związek między pomnikami a emocjami wskazuje wielu badaczy poświęcających swą uwagę temu zagadnieniu³⁷⁴. Docenia się wagę emocjonalnego stosunku poszczególnych społeczności do stawianych monumentów, czy emocji, które budzą się wśród ludzi dzięki nim i za ich pośrednictwem. Sławomir Łodziński zauważa na przykład, że „z pomnikami wiążą się zawsze olbrzymie emocje społeczne, które dotyczą zarówno ich natury estetycznej, jak i politycznej”³⁷⁵. Podobnie Irena Grzesiuk-Olszewska podkreśla wagę społecznych emocji, gdy pisze o burzeniu pomników³⁷⁶. Czasem wskazuje się też na konkretne emocje, które wywołują monumenty. I tak na przykład Janusz Tazbir pisząc o warszawskich pomnikach stawianych przez zaborców zauważył, że „w rocznice ważnych dla narodu wydarzeń odwiedzano te pomniki, aby wyrazić swe oburzenie, nienawiść oraz pogardę”³⁷⁷. Emocje docenia się zatem rozumiejąc, że mają one duże znaczenie dla zjawiska jakim jest pomnik. Kwestia ta nie jest jednak problematyzowana i zazwyczaj ogranicza się do stwierdzenia faktu. Niewiele miejsca przeznacza się na analizę relacji, które zachodzą między pomnikami i

³⁷⁴ Refleksja taka obecna jest również wśród historyków. Na gruncie polskim na uwagę zasługuje tu w szczególności inicjatywa, która zrealizowana została w ramach cyklu trzech konferencji poświęconych tej tematyce pt.: „Uczucia i emocje w refleksji nauk historycznych”. <http://uczucia.wordpress.com/> Ponadto zob.: E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 61-66 oraz *Meetings with Emotions. Human Past between Anthropology and History. (Historiography and Society from the 10th to the 20th century)*, red. P. Wiszewski, Wydawnictwo Chronicon, Wrocław 2008.

³⁷⁵ S. Łodziński, *Bitwy o pomniki i pamięć. Spory wokół miejsc upamiętnień mniejszości narodowych w Polsce po 1989 roku*, „Opcje”, 1997, nr 1, s. 91.

³⁷⁶ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba...*, s. 36-37.

³⁷⁷ J. Tazbir, *Walka na pomnik...*, s. 8. Por. też m.in.: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Wydawnictwo Instytutu Zachodniego, Poznań 1997; R. Koshar, *From Monuments...*; S. Michalski, *Public Monuments...*; F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris 2007; J. Young, *The Texture...*; L. Nijakowski, *Domeny symboliczne...*; W. Cohen, *Symbols of Power...*; J. Hargrove, *Qui vive? France!...*

ludzkimi emocjami oraz refleksji dotyczącej konkretnych emocji, które rodzą się dzięki pomnikom, a opracowań, które podejmują ten problem szerzej jest bardzo niewiele. Wyjątek stanowi tu praca Jaya Wintera, który jako jeden z pierwszych nieco więcej miejsca poświęcił sposobowi wyrażania niektórych emocji (głównie żalu) za pomocą pomników w książce pt.: „*Sites of Memory, Sites of Mourning...*”³⁷⁸ oraz prace Eriki Doss. Obszerną analizę amerykańskich pomników w perspektywie emocjonalnych reakcji jakie wywołują one wśród Amerykanów zawarła ona w książce pt. „*Memorial Mania. Public Feelings in America*”³⁷⁹. W książce tej zaprezentowała ona analizę ujawniających się za pomocą pomników poszczególnych emocji, między innymi takich jak strach, gniew, czy wstyd, które stanowią jej zdaniem podstawowe składowe zjawiska, jakim są pomniki. Tematowi temu poświęciła ona swą uwagę również ze względu na wzrastającą istotnie liczbę wznoszonych współcześnie w Stanach Zjednoczonych pomników oraz zainteresowanie, którym są darzone. Problematyka ta ciągle jednak wydaje się niewyczerpana i warta pogłębionej refleksji także w innych kontekstach.

Odpowiedź na pytanie, czym są emocje, nie jest oczywista. Ocena tego zagadnienia oraz próba ich zdefiniowania stanowią ciągle przedmiot dyskusji i badań psychologów. W nauce nie funkcjonuje też jednoznaczna klasyfikacja emocji, którą można uznać za ogólnie przyjętą³⁸⁰. Nie ulega jednak wątpliwości, że emocje istnieją i wywierają realny wpływ na ludzi oraz na relacje jakie zachodzą między nimi a światem ich otaczającym. Emocje odczuwane przez ludzi w związku z tym, jak odbierają oni rzeczywistość powodują ponadto szereg wymiernych konsekwencji, takich jak: spadek bądź wzrost energii zmobilizowanej przez organizm, uwrażliwienie na to, co oceniane jest negatywnie bądź

³⁷⁸ J. Winter, *Sites of Memory...*

³⁷⁹ E. Doss, *Memorial Mania...* Por także: E. Doss, *The Emotional Life of Contemporary Memorials. Towards a Theory of Temporary Memorials*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008; E. Doss, *Spontaneous Memorials and Contemporary Modes of Mourning in America*, „*Material Religion*”, 2006, vol. 2, nr 3; E. Doss, *Affect*, „*American Art*”, 2009, vol. 23, nr 1; E. Doss, *War, Memory, and the Public Mediation of Affect: The National World War II Memorial and American Imperialism*, „*Memory Studies*”, 2008, vol. 1, nr 2.

³⁸⁰ J. Reykowski, *Procesy emocjonalne. Motywacja. Osobowość*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 7-15.

pozytywnie zarówno w sferze osobowości człowieka jak i biologii oraz nakierowanie na wykonanie określonych czynności i szczególna ekspresja, która im towarzyszy³⁸¹. Przeżywanie emocji jest ponadto złożonym procesem, który składa się z kilku podstawowych elementów. Zdaniem Janusza Reykowskiego, autora klasycznej już na polskim gruncie pozycji dotyczącej emocji, do jego zaistnienia potrzebny jest zatem składnik afektywny (tj. „reakcja afektywna czyli stan przyjemności lub przykrości wywołany przez zatknięciem z jakimś czynnikiem”³⁸²), pobudzeniowy (stopień pobudzenia ciała zależny od siły, z jaką oddziałuje czynnik wywołujący daną emocję) oraz treściowy (wynikający z oceny tego jak postrzegany jest czynnik, który oddziałuje na człowieka, np. czy jest przez niego uważany za brzydki, piękny, czy przerażający)³⁸³. Składnik ten umożliwia dokonanie umownej klasyfikacji emocji. I tak, jak podaje Reykowski, zgodnie z ujęciem zaproponowanym przez Silvana Tomkinsa, wyróżnić można na przykład następujące emocje: „zainteresowanie, zadowolenie, zachwyty, zdziwienie, zaskoczenie, wstrząs, przykrość, udręka, wstyd, poniżenie, strach, przerażenie, potępienie, wstręt, gniew i wściekłość”³⁸⁴. Emocje te wywołują natomiast dalsze reakcje emocjonalne, a ich przejawy są dostrzegalne (zachwyty może wywołać uśmiech na twarzy).

We współczesnej humanistyce zaobserwować można duże zainteresowanie zagadnieniem emocji, a w szczególności afektem, będącym ich składnikiem. Constantina Papoulias oraz Felicity Callard zainteresowanie to tłumaczą potrzebą dowartościowania roli ciała, jego materialności i biologii, w obszarze badań nad kulturą³⁸⁵. Włączenie do takich badań kategorii afektu nie oznacza jednak porzucenia zainteresowania sferą intelektualną jedynie na rzecz analizy biologicznego funkcjonowania człowieka w kulturze, ale zaprzestanie jego ignorowania. Jak zauważają autorki: „Afekt zatem oznacza wrodzony dynamizm

³⁸¹ Tamże, s. 13.

³⁸² Tamże.

³⁸³ Tamże, s. 14.

³⁸⁴ Tamże, s. 15.

³⁸⁵ C. Papoulias, F. Callard, *Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect*, „Body and Society”, 2010, vol. 16, nr 1, s. 34.

ciała, jego biologiczną wydajność, która znosi podział na umysł i ciało”³⁸⁶. W świetle tym badanie kultury, w tym także badanie pomników, nie może obyć się bez refleksji nad afektywną stroną ich oddziaływania. Podobnego zdania jest Erika Doss, która przeżywane na poziomie publicznym emocje uważa za niezwykle istotne dla sposobu funkcjonowania współczesnej amerykańskiej kultury. Natomiast duże zainteresowanie historią i pamięcią przejawiające się między innymi w tworzeniu ogromnej liczby pomników, kształtowane jest jej zdaniem przez emocje, które odgrywają dziś kluczową rolę w życiu publicznym³⁸⁷.

Istotnym elementem relacji emocjonalnej, jaka zachodzi między pomnikami a społecznością jest także czynnik ekspresywny, będący ważnym elementem procesów emocjonalnych³⁸⁸. Pomniki służą bowiem do wyrażania szeregu różnorodnych emocji, które wywołują na wielu poziomach. I tak, emocje ucieleśnione są w pomnikowej materii i stanowią bodziec, wywołujący afektywne reakcje. Jak zauważa Reykowski „można cechy afektywne (walencje) przypisywać przedmiotom i czynnościom, które są zdolne wzbudzić reakcję afektywną”³⁸⁹. Ze zjawiskiem takim mamy niewątpliwie do czynienia, choćby wtedy, gdy monumenty za pomocą swej formy komunikują jakąś emocję (np. smutek) i gdy ludzie, którzy je obserwują, pod ich wpływem zaczynają również ją odczuwać. Reakcja afektywna w stosunku do pomnika nastąpić może również w konsekwencji odczuwanej w zetknięciu z pomnikiem niechęci bądź przyjemności, która wystąpić może niezależnie od formalnej treści monumentu, a zależnie od szerszego kontekstu. Przykładowo, pomnik uśmiechniętego przywódcy politycznego może zatem spotkać się z reakcją afektywną w postaci niechęci, która uruchomi dalsze reakcje na poziomie organizmu, np. wywoła uczucie wściekłości, które z kolei objawi się w formie agresji.

Fakt, że pomniki są obiektami publicznymi powoduje ponadto, że reakcje emocjonalne wywołane za ich pomocą przejawiają się nie tylko na poziomie

³⁸⁶ Tamże.

³⁸⁷ E. Doss, *Emotional Life...*, s. 1-13.

³⁸⁸ J. Reykowski, *Procesy emocjonalne...*, s. 36.

³⁸⁹ Tamże, s. 13.

indywidualnym, ale także na poziomie zbiorowym. Odczucia pojedynczego człowieka w stosunku do pomnika mogą się zatem przenieść na pozostałych ludzi, obcujących w tym momencie z takim obiektem. Okoliczności takie Reykowski nazywa „emocjonalnym zarażeniem się”³⁹⁰. Jak zauważa: „Zjawisko emocjonalnego zarażenia się występuje najczęściej wtedy, gdy nadawca i odbiorca emocji znajdują się w podobnej sytuacji”³⁹¹. Pomniki jako obiekty, wokół których odbywają się uroczystości o charakterze publicznym, niewątpliwie sprzyjają zaistnieniu takiego mechanizmu. Pomniki i ludzkie emocje pozostają zatem na wielu płaszczyznach w ścisłym związku ze sobą. Historia pomników oraz sposób ich funkcjonowania w publicznej przestrzeni jest nierozzerwalnie związana z emocjami, które nierzadko mają decydujący wpływ na formę pomników, ich życie oraz ich śmierć.

³⁹⁰ Tamże, s. 158.

³⁹¹ Tamże, s. 158.

Emocje negatywne

Noc to specyficzna pora. Kojarzona jest z chaosem, niebezpieczeństwem i złem, ale także z tajemniczością, mistycyzmem, magią czy dramatyzmem³⁹². Jest też czasem, w którym dokonać się może zawieszenie norm dnia codziennego i przekroczenie obowiązującego porządku. Jest czasem, w którym nie wszystko pozostaje wyjaśnione, za to wiele może być przemilczane. Noc rozbudza emocje, które stłumione są w ciągu dnia, którym łatwiej dać upust. I to właśnie w nocy odbywa się zazwyczaj spontaniczne burzenie pomników.

W nocy z 20 na 21 listopada 1918 roku w Strasburgu zostały zrzucone z cokołów pomniki Wilhelma II, Fryderyka III oraz pomnik konny Wilhelma I³⁹³. Obalenia statui dokonała grupa demonstrujących studentów. Wyrzeźbiona głowa cesarza Wilhelma I ciągnięta była przez ulice miasta. W 1919 roku w jej miejscu tego pomnika, na polecenie nowych władz, na cokole stanął dwupłatowiec Fokker, będący francuskim trofeum wojennym. Został on usunięty z cokołu w 1920 roku. Następnie zlikwidowano także cokół. W nocy z 3 na 4 kwietnia 1919 roku z cokołów zrzucone zostały pruskie pomniki Poznania: pomnik Fryderyka III, Wilhelma I, Ottona von Bismarcka oraz Wojownika Brandenburskiego, Lwa nachodzkiego oraz pomnik Generała Augusta N. von Gneisenaua. Do wydarzenia tego doszło po manifestacji zwołanej w obronie praw Polski do Gdańska i Pomorza Nadwiślańskiego. Wszystkie pomniki zawleczone zostały na pl. Wolności, z którego zostały zabrane następnego dnia rano³⁹⁴. Przewieziono je potem do składnicy złomu przy ul. Maształarskiej³⁹⁵.

Spontaniczne, masowe akty niszczenia pomników są barometrem przemian politycznych i często wyznaczają moment graniczny. W pomniki wymierzone są zazwyczaj pierwsze akty agresji wywołane potrzebą fizycznego zaznaczenia

³⁹² W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 758-759.

³⁹³ J.-M. Le Minor, *L'éphémère statue...*, s. 133-140.

³⁹⁴ „Dziennik Poznański”, 05.04.1919, rocznik 61, nr 80.

³⁹⁵ W. Molik, „Straż nad...”, s. 106.

zachodzącej w wymiarze społeczno-politycznym przemiany³⁹⁶. Spontaniczne ruchy ludzi „idących na pomniki” motywowane są nie tylko oddolnym wybuchem emocji, ale także względami politycznymi, które często wzmacniane są przez odgórne polityczne działania. W akcie niszczenia pomników miesza się zatem to, co nieoficjalne z tym, co oficjalne. Funkcja polityczna pomników powoduje bowiem, że to właśnie one stają się „ofiarami” takich masowych wybuchów agresji³⁹⁷. A agresja ta kierkuje się w pierwszej kolejności nie przeciw pomnikom artystów, ale właśnie przeciw pomnikom przywódców politycznych, czy monumentom upamiętniającym konkretne wydarzenia z dziejów politycznych. Agresja francuskich studentów wymierzona była w 1918 roku w pomnik Wilhelma I, a nie w pomnik Johanna Wolfganga Goethego.



Ryc. 26. Zniszczony pomnik Wilhelma I. Strasburg.

³⁹⁶ Por.: A. Jasińska-Kania, *Agresja i przemoc w konfliktach narodowych i etnicznych*, [w:] *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy. Ujęcie interdyscyplinarne*, red. Ł. Jurasz-Dudzik, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 115-135.

³⁹⁷ D. Gamboni, *The Destruction...*, s. 27.

Strasburski monument Wilhelma I stanowi spektakularny przykład pomnika, który wywołał silne emocjonalne reakcje Francuzów. Fakt ten zmusza do zastanowienia nad rzeczywistym znaczeniem, jakiego nabiera niekiedy pomnik w oczach odbiorców. Dlaczego właśnie pomnik staje się obiektem poddanym represjom? Czy fakt, że wywołał on takie emocje nie oznacza, że traktowano go jako realny przejaw tego, co reprezentuje?

Pomnik Wilhelma I zaprojektowany był w charakterystyczny dla przedstawień władców sposób. Wilhelm ukazany był jako triumfujący cesarz na koniu. Jego strój przypominał niemiecki mundur. Ukazany triumf Wilhelma I – pierwszego cesarza zjednoczonych Niemiec – był dla Francuzów wyraźnym zaprzeczeniem ich odczuć w stosunku do sytuacji politycznej, w jakiej się wtedy znajdowali, a jego postać, jako symbol wroga, stanowiła przedmiot niechęci. Jeżeli przyjmiemy, że emocje, które wywołał wizerunek Wilhelma I rzeczywiście odnosiły się do niego samego, wtedy zniszczenie pomnika oznaczać będzie symboliczne pokonanie cesarza niemieckiego oraz przekreślenie wartości, które reprezentował. David Freedberg w swej książce pt. „Potęga wizerunków” zastanawiając się nad motywacjami niszczenia wizerunków tego typu stwierdza, że „celem jest obalenie wszystkiego, co symbolizuje – oznacza – stary i zwykle represyjny porządek, który pragnie się zastąpić nowym i lepszym. Usuwa się więc widzialne świadectwa złej przeszłości (...)”³⁹⁸. Autor ten nie poprzestaje jednak na tym stwierdzeniu pisząc dalej:

„Wydaje się, że taki akt zniszczenia pociąga za sobą więcej konsekwencji. Czy może napadając na martwe wizerunki, pozbywając się ich, podnosi się rękę na ludzi, których one przedstawiają? A jeżeli rzeczywiście tak jest, to czy ludzie ci są obecni we własnych wizerunkach, czy też akt wrogości w jakiś sposób przechodzi na to, co znaczone za pośrednictwem magicznego przeniesienia lub zarażenia?”³⁹⁹.

³⁹⁸ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum.: E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 395.

³⁹⁹ Tamże, s. 397.

Postawiony przez Davida Freedberga w powyższych cytatach problem skłania do zastanowienia, na ile podobieństwo zawarte w pomniku traktować można jako tożsame z przedstawieniem⁴⁰⁰. Nie odpowiada on jednoznacznie na pytanie czy takie utożsamienie jest w pełni uprawnione, a próbując wyjaśnić sposób w jaki takie przeniesienie się odbywa, używa dość enigmatycznych stwierdzeń. Zauważa jednak, że fakt niszczenia wizerunków oznaczać może coś więcej niż prosty akt destrukcji przedmiotu. Owo „coś więcej” wymyka się natomiast binarnemu przeciwstawieniu: obecne/nieobecne. Wilhelm I uwięziony w pomniku zarazem jest i nie jest żywym przedstawieniem swojej osoby⁴⁰¹. Dokonany na pomniku Wilhelma I akt agresji nie oznacza rzecz jasna wiary w dosłowną jego obecność w przedstawiającym go obiekcie. Sugeruje jednak wyposażenie go w dodatkowe właściwości, które odbiorca przeniósł na pomnik. Podążając tym tropem można stwierdzić, że statua Wilhelma I nabiera cech samego Wilhelma I i w ten sposób umożliwia wyrażenie emocji, które mogłyby zostać stłumione choćby przy okazji pojawienia się żywej osoby. Interakcja jaka zachodzi między pomnikiem, a wrogą mu społecznością miasta umożliwiona jest więc przez jego personifikację, która czyni go czymś więcej niż tylko przedmiotem. Zastanawia jednak, w jaki sposób dochodzi do takiego przeistoczenia.

Problem zespolenia nośnika – medium (sam pomnik Wilhelma I) z przedstawieniem (osoba cesarza wraz z wartościami, jakie reprezentuje) w sposób godny uwagi porusza Hans Belting. Zauważa on, że nośnik (wymiar materialny) oraz przedstawienie (wymiar mentalny) są ze sobą połączone za pomocą „wrażenia zmysłowego” odbiorcy⁴⁰², który ożywia oba elementy czyniąc je nierozłączną całością. Belting stwierdza:

⁴⁰⁰ Tamże, s. 397-398.

⁴⁰¹ Spór na temat znaczenia wizerunków szeroko dyskutowany był na poziomie teoretycznym przez ikonoklastów i ikonodulów w odniesieniu do przedstawień świętych. Kwestie te pomijam jednak ze względu na ich teoretyczny charakter, skupiając się na sferze emocjonalnych reakcji.

⁴⁰² H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 39.

„Nieprzezroczyste medium staje się przy tym przezroczyste dla niesionego przez siebie obrazu: obraz prześwieca niejako przez medium gdy na niego patrzymy. Ta przezroczystość uwalnia obraz z więzów medium, w którym został wytworzony: a tak naprawdę to widz wytwarza obraz w samym sobie”⁴⁰³.

Mamy tu do czynienia z trzema elementami, które razem tworzą proces jaki zachodzi w przypadku odbioru pomnika. Wymiar materialny i mentalny pomnika nie funkcjonują oddzielnie. Wymiar materialny służy uruchomieniu wymiaru mentalnego, który zmienia się w zależności od kontekstu i czyni z pomnika obiekt nieustannie produkujący nowe znaczenia. Jednocześnie fakt, że abstrakcyjne wartości materializują się w przedmiocie jakim jest pomnik powoduje, że możliwe jest aktywne zademonstrowanie stosunku, jaki poszczególni ludzie żywią do treści w nim zawartych. Zespolenie obu wymiarów jest jednak możliwe jedynie dzięki wrażeniu zmysłowemu widza, który stanowi trzeci element procesu towarzyszącego odbiorowi pomnika. To widz powoduje, że obiekt ożywa. Sam fakt, że pomnik jest martwym przedmiotem nie ma tu znaczenia – istotne jest bowiem to, że niekiedy traktowany jest jak żywy – w oczach odbiorców takim właśnie się staje i na nim skupiają się przeżywane przez ludzi emocje, a wymierzone w pomniki działania dowodzą magicznego zespolenia fizycznej osoby z jej upamiętnieniem⁴⁰⁴.

Lincz, któremu poddany został pomnik Wilhelma I stanowił konsekwencję emocji, które towarzyszyły studentom. Podstawowym uczuciem dla masowego aktu niszczenia pomników jest bowiem uczucie gniewu. Jak zauważa Irena Grzesiuk-Olszewska: „We wszystkich rewolucjach gniew tłumu przejawia się najdobitniej w akcie burzenia pomników władców lub ciemieżców (...)”⁴⁰⁵. Negatywne emocje, które narastały wraz z latami pruskiego panowania w Strasburgu, naznaczonymi niepewnością i strachem, znalazły ujście listopadowej

⁴⁰³ Tamże, s. 39.

⁴⁰⁴ Szczególny przykład takiego ożywienia wizerunku stanowią przedstawienia bóstw i bogów. Wtedy to traktowanie takiego wizerunku właśnie jako Boga jest najbardziej dosłowne i najbardziej intensywne.

⁴⁰⁵ I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba...*, s. 36.

nocy 1918 roku. Akt agresji wymierzony w pomnik sprowokowany był ponadto chęcią zemsty za niszczenie pomników, jakiego dokonali Niemcy po aneksji miasta w 1870 roku⁴⁰⁶. Nałożenie się na siebie wszystkich tych uczuć nieuchronnie powodowało gniew, a ten stanowił konieczny warunek wybuchu agresji. Jak zauważa Erika Doss:

„Gniew motywowany jest między innymi strachem, obawą, niezdecydowaniem, niepewnością, utratą zaufania, brakiem wiary, prowokacją i poczuciem zlekceważenia, jest szczególnie performatywnym afektem. Objawia się przez niecierpliwość, frustrację, konflikt, agresję i przemoc. W uczuciu wściekłości i nienawiści, gniew jest dramatyczny, dynamiczny oraz rozemocjonowany”⁴⁰⁷.

Zazwyczaj gniew uznaje się za negatywne uczucie⁴⁰⁸. Bez niego nie doszłoby jednak do ważnego dla strasburczyków wydarzenia. Graniczny moment zrzucenia pomnika, który stanowi symboliczną cezurę, jest fizycznym dowodem politycznej zmiany i jej widzialnym świadectwem. Polityczne decyzje podejmowane w oficjalnym nurcie zdarzeń uruchamiają wśród ludzi emocje, które potrzebują publicznego upustu. Zrzucenie pomnika jest tym, co mogą oni zrobić „tu, na dole”. Społeczny gniew stanowi zatem ważny element historii politycznej. Umożliwia on także odreagowanie złych doświadczeń, co powoduje, że gniewu nie traktuje się już jednoznacznie negatywnie, ale także pozytywnie – jako „społecznie i politycznie stosowną odpowiedź na dostrzeżenie narodowej niesprawiedliwości, szkód oraz lekceważenia”⁴⁰⁹. Ponadto „wyładowywanie” emocji uznawane jest po prostu za jeden z istotnych elementów ich wyrażania, jedną z form emocjonalnej ekspresji⁴¹⁰. Fakt, że wyładowanie to przyjęło w tym

⁴⁰⁶ G. Bischoff, *L'iconoclasm...*, s. 400.

⁴⁰⁷ E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 325.

⁴⁰⁸ Stosunek do gniewu nie jest jednak jednoznacznie negatywny. Erika Doss wskazuje tu na to, iż w tradycji antycznej gniew uznawano za konieczny środek zemsty.

⁴⁰⁹ E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 327.

⁴¹⁰ J. Reykowski, *Procesy emocjonalne...*, s. 37.

wypadku stosunkowo radykalną formę świadczy natomiast jedynie o sile pomnika jako czynnika afektywnego.

Gniew stanowił też główny powód burzenia pruskich pomników w Poznaniu i również uznany został za odruch pozytywny, wręcz naturalny⁴¹¹. Jak donosił „Kurier Poznański” z 5 kwietnia 1919 roku:

„Odruch patriotyczny ludu, wyrosły z wieści o nowym zamachu na Polskę (...) zniósł z oblicza naszego prastarego grodu znamiona rządów prusackich i piętno niewoli. Powalono z piedestałów molochy i bożki nowoczesnego prusactwa, na które zbyt długo patrzeć nam kazano. Jakikolwiek miałibyśmy zastrzeżenia przeciw formom, w jakich zniesienie pomników się odbyło, widzimy w odruchu tym ziarno zdrowe, motywy słuszne, objaw krewkiego może, ale w gruncie rzeczy normalnego popędu”⁴¹².

Spontaniczne zniszczenie pomników, które dokonało się w czasie manifestacji zinterpretowano tu pozytywnie, mimo że zwrócono uwagę na drastyczne środki, jakie zastosowano przy ich burzeniu. Emocje, które towarzyszyły tłumowi i doprowadziły do zrzucenia pomników z cokołów zespolono ponadto z patriotyzmem. Polityczne wydarzenia wzbudziły emocje tłumu, które umożliwiły jego rzeczywistą, fizyczną reakcję odczytywaną w duchu obrony narodowych wartości. Rola wymykających się spod kontroli emocji okazała się zatem bardzo istotna. To one umożliwiły bowiem ujawnienie nastrojów Polaków oraz wykonanie symbolicznego gestu stanowiącego dla żyjących ówczesnie w Poznaniu Polaków ważny element mitu założycielskiego wolnego Poznania. Pomniki, jako obiekty reprezentujące wrogie siły stanowiły natomiast doskonały cel spontanicznego ataku, ponieważ dopiero ich zniknięcie z przestrzeni publicznej Poznania oznaczało jej symboliczne wyzwolenie z pruskiego jarzma. Zaspokoili

⁴¹¹ W „Dzienniku Poznańskim” również znajduje się informacja o zniszczeniu pruskich pomników. I choć skomentowana jest ona skromnie, zwraca się także uwagę na oburzenie i rozemocjonowanie tłumu poznaniaków. „Dziennik Poznański”, 05.04.1919, rocznik 61, nr 80.

⁴¹² „Kurier Poznański”, 05.04.1919, rocznik XIV, nr 80. Ów „nowy zamach na Polskę”, o którym pisze „Kurier Poznański” dotyczył dyskusji toczących się na konferencji paryskiej w 1919 roku, które omawiały kwestie praw Polski do Gdańska i Pomorza Nadwiślańskiego.

one także potrzebę działania, która stanowiła dowód ich aktywnego partycypowania w zmieniającej się rzeczywistości.

Odreagowanie negatywnych emocji na pomnikach koresponduje z psychologizującą koncepcją pomnika Krzysztofa Wodiczki⁴¹³. Wodiczko postuluje przetworzenie przestrzeni publicznej w przestrzeń kliniczną⁴¹⁴. Jak zauważa: „Demokracja potrzebuje kliniki. Przestrzeń publiczna jest tego rodzaju kliniką”⁴¹⁵. Projekcje Wodiczki, poprzez oddanie głosu strauumatyzowanym uczestnikom przestrzeni publicznej, mają służyć leczeniu traumy, jej „od-mrożeniu”. Rzucając projekcje na pomniki Wodiczko łączy ludzi z monumentami, tworząc między nimi szczególną relację. Pomniki są bowiem dla Wodiczki często tak samo strauumatyzowane jak i oni, i tak jak oni potrzebują ożywienia, możliwości demokratycznego zaistnienia⁴¹⁶. Ludzie, podobnie jak i pomniki są bowiem skamieniali, nie mogąc przewyciężyć niemocy wypowiedzenia swojej prawdy⁴¹⁷. Ludzie potrzebują też środka, który pomoże im w takim wypowiedzeniu siebie, a pomnik służyć może za takie właśnie medium. Ożywcze „od-mrożenie” pomnika nie musi jednak odbywać się jedynie za pomocą projekcji. Odbywa się bowiem czasem także spontanicznie w akcie burzenia monumentów. Działanie, którego podejmują się tu ludzie jest również formą aktywnej terapii jakiej się poddają. Odreagowanie odbywa się bowiem nie tylko poprzez mówienie, ale także poprzez fizyczne zaangażowanie ciała, a zaangażowanie takie następuje niewątpliwie w akcie burzenia pomników. By odreagowanie takie mogło nastąpić, pomniki musiały jednak zostać ożywione, ponieważ, jak zauważa Wodiczko, „aby pomóc

⁴¹³ Na ten temat zob.: A. Turowski, *Przemieszczenia i obrazy dialektyczne Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005. W szczególności strony: 55-62.

⁴¹⁴ Przestrzeń kliniczna rozumiana jest tu jako przestrzeń dochodzenia do zdrowia, przestrzeń lecząca.

⁴¹⁵ K. Wodiczko, *W stronę pomnika aktywnego* („Pojazd dla bezdomnych”, „Weterani jako pomnik własnej traumy”), „Konteksty”, 2010, nr 2-3, s. 154.

⁴¹⁶ K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Doktor Honoris Causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 33-47, [broszura wydana z okazji nadania Krzysztofowi Wodiczce tytułu doktora Honoris Causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu].

⁴¹⁷ K. Wodiczko, *Przyrządy, projekcje, pomniki*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. M. A. Potocka, Bunkier Sztuki, inter esse, Triton Verlag, Kraków – Wien 2003, s. 45-48.

sobie i ożywić samego siebie, trzeba ożywić monument”⁴¹⁸. W oczach tych, którzy niszczyli monumenty musiały być one zatem, jak przypuszczał Freedberg, niemalże żywymi ciałami tych, których reprezentowały.

Na cielesność pomników zwróciła uwagę także Katherine Verdery w studium poświęconym politycznemu życiu martwych ciał. Jak zauważyła autorka: „Statuy są martwymi ludźmi odlanymi w brązie lub wyrzeźbionymi w kamieniu. Symbolizując konkretną, znaną osobę są równocześnie w pewnym sensie ciałem tej osoby”⁴¹⁹. Poprzez akt agresji, cielesność ludzi została zatem skonfrontowana z „cielesnością” monumentu. Agresja wymierzona w statuy była ponadto agresją wymierzoną we wspomnianą wcześniej Hansenowską Formę Zamkniętą. Aktywność uczestników zbiorowych aktów burzenia pomników stanowiła fizyczną walkę z materialnie wyrażoną opresją. Takie spontaniczne akty agresji stanowiły więc próbę demokratycznego przewyciężenia materialnych świadectw przemocy zawartych w formie monumentów. Przemoc skierowana na pomniki jest jednym ze sposobów interakcji z nimi i desperacką próbą przełamania ich formalnego zamknięcia. Takie działanie przez to, że oparte jest o agresję, jest także opresywne, a więc podobne do tego, które zrodziło pomnik w takim kształcie. Już sam fakt, że działanie to przejawia się w walce z zamkniętym w formie pomnikiem umieszcza je w tym dyskursie i na poziomie symbolicznym, pozostaje jednak świadectwem użycia tych samych metod.

Przywołane powyżej projekcje dały Wodiczce „możliwość rozumienia pomnika jako ciała, symbolicznej struktury z pewnym odniesieniem do doświadczenia tych, którzy je reanimują”⁴²⁰. Projekcje służyć miały jednak zarówno uzdrowieniu pomników jak i ludzi. Agresywne odreagowanie pruskiego panowania na pruskich pomnikach nie służyło jednak obustronnej reanimacji, ale reanimacji jednych kosztem drugich. Odreagowanie to nie polegało na identyfikacji ze spetryfikowanym ciałem pomników, ale na symbolicznym

⁴¹⁸ K. Wodiczko, *Miasto, demokracja...*, s. 42.

⁴¹⁹ K. Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*, Columbia University Press, New York 1999, s. 5.

⁴²⁰ K. Wodiczko, *Przyrządy, projekcje...*, s. 47.

zniszczeniu zaklętych w monumentach ciał. Pomniki zamiast przeistoczyć się w konstruktywne medium umożliwiające zbiorowe przepracowanie doświadczonej traumy (jak to miało miejsce w przypadku projekcji Krzysztofa Wodiczki), stały się katalizatorami destruktywnych popędów. Jednakże, choć ich rola tak różni się od tej, którą odgrywają one w projekcjach Wodiczki, trudno odmówić im klinicznej funkcji.

* * *

Pomnik Wilhelma I, stanowiący doskonały przykład obiektu sprzyjającego wyzwoleniu gniewu, wyzwolił jednak także inne odczucia. Zrzucenie statuy spowodowało bowiem także cierpienie. Agresja, która wyrażona została poprzez fizyczne odreagowanie negatywnych emocji to także zespół czynności, które były „ukierunkowane na spowodowanie cierpienia (przykrości) lub szkody bądź przyczyniają się do zniszczenia tego, co inni uznają za wartościowe. Obejmuje więc zarówno atak fizyczny, jak i słowny, zarówno gesty jak i akty symboliczne, a jej przedmiotem mogą być ludzie, zwierzęta, przedmioty fizyczne, idee, poglądy, normy, itd.”⁴²¹. Lincz, który dotknął pomnika, odnosił się do tego, kto był w nim ukazany. Podobnie jak cześć oddawana wcześniej pomnikowi oznaczała cześć oddawaną temu, kogo przedstawiał. Gdy cierpi pomnik, cierpią więc ci, dla których jest on ważny. Michael Braubach, wysoki niemiecki urzędnik mieszkający wtedy w Strasburgu, tak relacjonował wydarzenia związane ze zniszczeniem pomnika:

„W nocy ze środy na czwartek prowadzeni przez wykładowców studenci alzaccy przewrócili pomniki Wilhelma I na Kaiserplatz, Wilhelma II oraz Fryderyka na Grande Poste. Głowa cesarza Wilhelma I była ciągnięta po ulicy do placu Klebera. Następnie uczyniono z niej kosz na śmieci w stołówce jednego ze stowarzyszeń studenckich”⁴²².

⁴²¹ J. Reykowski, *Procesy emocjonalne...*, s. 142.

⁴²² J.-M. Le Minor, *L'éphémère statue...*, s. 134.

Relacjonując to zdarzenie Braubach pisze o głowie statuy Wilhelma I, tak jakby była głową samego Wilhelma I, ciągniętą po ulicach miasta. Nieustanne przeplatanie się uosobienia i uprzedmiotowienia w pomniku czyni wymierzone w niego działania wieloznacznymi. Cierpienie pomnika nie jest tu neutralne i staje się ludzkim cierpieniem. Uczynienie z głowy statuy kosza na śmieci jest więc formą poniżenia tych, którzy identyfikują się z przedstawieniem w nim zawartym. Nie chodzi już więc tylko o przedmiot, w który wymierzona jest agresja, działanie takie oznacza bowiem realne zadanie cierpienia innym ludziom.

Akt zniszczenia strasburskiego pomnika Wilhelma I i umieszczenie na tym samym miejscu, w sercu niemieckiej dzielnicy, dwupłatownca, który na czas jego ustawienia na cokole również stał się pomnikiem, oznaczało ponadto zademonstrowanie francuskiej siły i dominacji. Upokorzenie, które spotkało w ten sposób Niemców, było możliwe dlatego, że znaczenie, jakie niósł za sobą umieszczony w tym miejscu samolot daleko wykraczało poza jego pierwotną funkcję. Zadanie Niemcom cierpienia za pomocą dwupłatownca było zatem możliwe, ale tylko w tym konkretnym kontekście, który czytelny był dla ówczesnych mieszkańców Strasburga i umożliwiał dostrzeżenie w nim upadku Cesarstwa Niemieckiego. Ośmieszało to wcześniejsze władze i było wyrazem triumfalizmu, formą odreagowania niemieckiego panowania oraz napiętnowania niemieckiej ludności miasta, a może nawet także zemstą. Wydaje się jednak, że zarówno akt zniszczenia statuy jak i zastąpienie jej dwupłatowncem spełniło we francuskim Strasburgu funkcję, o której wspomina Françoise Choay uznając, iż pomnik jest „obroną przed traumą egzystencji, nośnikiem bezpieczeństwa”⁴²³. Działania dotyczące pomnika uznać można zatem w tym świetle za czynności niezbędne dla zachowania społecznej równowagi. Jeżeli jest tak, że pojawiające się w danej grupie ludzi silne zbiorowe emocje muszą zostać gdzieś fizycznie wyładowane, wtedy kumulując się na pomnikach, które stanowią zazwyczaj centrum spontanicznych działań, okazują się bezpiecznikami umożliwiającymi rozładowanie społecznych napięć. Doznający upokorzenia Niemcy konfrontując

⁴²³ F. Choay, *L'Allégorie...*, s. 15.

się z nowym, tymczasowym pomnikiem – dwupłatówcem poddani zostali jednak emocjonalnej presji, która u nich z kolei powodować mogła nagromadzenie negatywnych emocji. Okazuje się więc, że agresywne działania, których dokonuje się za pomocą pomników są zawsze działaniami jednych ludzi przeciwko drugim, a nie jedynie ludzi przeciwko przedmiotom.

Podobną rolę spełniło w Poznaniu przetopienie głowy pochodzącej ze statuy Bismarcka. Statua (bez głowy), decyzją Magistratu miasta Poznania z 1930 roku, przekazana została komitetowi budowy pomnika Najświętszego Serca Pana Jezusa, i przetopiona w statwę Chrystusa, będącą elementem pomnika⁴²⁴. Głowa Bismarcka oderwana została natomiast od reszty odlanej z brązu postaci w trakcie jej ściągania z cokołu i wykorzystana została przez Władysława Marcinkowskiego do odlewu figury Jana di Quadro⁴²⁵. Uchwała Magistratu głosiła „Wydać mistrzowi Marcinkowskiemu głowę Bismarcka, celem należytego wykorzystania jej”⁴²⁶. Uchwała ta zawiera sformułowanie sugerujące, iż chodzi o głowę samego Bismarcka. Nie brzmi ona bowiem: „wydać głowę statuy Bismarcka”, lecz po prostu „głowę Bismarcka”. Poníženie, które dokonało się poprzez zniszczenie pomnika oraz ponowne odlanie pochodzącej z niego głowy, dotyczyło zatem, podobnie jak w przypadku głowy statuy Wilhelma I, samego kanclerza i tak właśnie mogło być odczytywane. Poprzez zrzucenie z cokołu, a następnie przetopienie pomnika, wyrażona została pogarda, oraz satysfakcja wynikająca z upokorzenia Bismarcka, nie zaś ze zniszczenia zwykłego przedmiotu. Takie potraktowanie pruskiego pomnika rodziło emocje wśród Niemców, których ponížono za pomocą monumentu. Pomnik stał się zatem medium służącym przekazaniu określonego komunikatu emocjonalnego i w konsekwencji spotkał się z reakcją o emocjonalnym charakterze, która ujawniła się po wkroczeniu Niemców do Poznania w 1939 roku.

⁴²⁴ W. Molik, *„Straż nad...”, s. 106.*

⁴²⁵ W. Czarnecki, *To był też mój Poznań. Wspomnienia architekta miejskiego z lat 1925-1939 w wyborze i opracowaniu Janusza Dembskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, s. 137.

⁴²⁶ Cyt. za: W. Czarnecki, *To był też...*, s. 137. Por. też: Z. Wojtkowiak, *Napisy pamiątkowe...*, s. 6.

18 października 1939 roku naziści rozpoczęli rozbiorę Pomnika Wdzięczności Najświętszego Serca Pana Jezusa w Poznaniu⁴²⁷. Rozbiórce uległy następnie niemal wszystkie polskie pomniki znajdujące się w mieście, w tym między innymi pomnik Adama Mickiewicza, pomnik Tadeusza Kościuszki czy pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich⁴²⁸. Po wkroczeniu nazistów do Strasburga, tu także rozpoczęto rozbiorę monumentów. 30 września 1940 roku zniszczony został pomnik generała Klébera, a następnie inne francuskie pomniki, między innymi pomniki Kellermana oraz pomnik Marsylianeki⁴²⁹.

Metodyczne niszczenie pomników przez nazistów w Poznaniu i Strasburgu stanowiło programowy element polityki historycznej nazistowskich Niemiec⁴³⁰. Zrodziło się jednak także z wcześniejszego upokorzenia niemieckich monumentów, które równoznaczne było z upokorzeniem samych Niemców. W konsekwencji powodowało więc chęć zemsty. Nie wystarczył odwet na ludności, do jej dopełnienia konieczne było także zemszczenie się na pomnikach. Jak podaje Bischoff, zniszczenia te powodowane były „«gniewem ludu» (Volkszorn) skierowanym przeciwko Francuzom”⁴³¹. To z kolei rodziło wśród ludności, dla której zrzucane z cokołów pomniki były ważne, dalsze poczucie gniewu i poniżenia oraz żalu i smutku potęgujące jeszcze wrogość wobec okupantów. Smutek, który spowodowany jest zazwyczaj utratą czegoś, bądź kogoś bliskiego, budziła tu utrata pomników. Niszczenie pomników przez Niemców było ponadto interpretowane jako wyraz nienawiści. Franciszek Jaśkowiak pisał w 1945 roku, że „pomniki narodowe (...) zostały zniszczone przez pełnego nienawiści do wszystkiego, co polskie, wroga”⁴³². Działania, które miały istotne polityczne znaczenie i stanowiły, standardowy w takich sytuacjach, element polityki

⁴²⁷ Cz. Łuczak, *Dzień po dniu w okupowanym Poznaniu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 45.

⁴²⁸ M. Rutkowska, *Straty osobowe i materialne kultury w Wielkopolsce w latach II wojny światowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań, 1984, s. 71.

⁴²⁹ G. Bischoff, *L'Iconoclasm...*, s. 400-401.

⁴³⁰ Por.: T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 43.

⁴³¹ Tamże, s. 400.

⁴³² F. Jaśkowiak, *Zabytki Poznańskie po pożodze*, J. Jachowski. Księgarnia Akademicka, Poznań 1945, s. 18.

historycznej, nieuchronnie odbywały się także na płaszczyźnie emocjonalnej. I tak właśnie były interpretowane. Przeświadczenie o nienawiści Niemców do pomników, o której pisze Jaśkowiak, pełniło równie istotną rolę, jak sam akt ich burzenia. Emocjonalny wymiar burzenia monumentów stanowił bowiem o sile tego faktu i wzmacniał jego symboliczne znaczenie.

Pierwszym monumentem, za którego rozbiórkę zabrali się w Poznaniu w czasie II wojny światowej okupanci był pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa, który, jak wspominałam wyżej, po I wojnie światowej został wzniesiony dokładnie w miejscu pomnika Bismarcka. Zniszczenie tego pomnika nadzorował osobiście syn Artura Greisera, a do jego rozbiórki wykorzystano polskich więźniów⁴³³. Jego zniszczenie wywoływać mogło silne emocje, ponieważ nie tylko był on pomnikiem odwołującym się do wydarzeń o charakterze politycznym (odzyskanie niepodległości przez Polskę), ale także odnosił się bezpośrednio do wartości religijnych. Emocje, które wzbudzał pomnik miały zatem również charakter uniesienia religijnego, a więc i jego zniszczenie godziło w uczucia religijne. Fakt połączenia w pomniku Wdzięczności obu tych płaszczyzn (politycznej oraz religijnej) poszerzał zakres emocjonalnego oddziaływania monumentu i powodował, iż jego zburzenie, obok działania politycznego, stanowiło akt profanacji religijnej. Katherine Verdery zwraca uwagę, iż wszelkie statuy poprzez fakt uwiecznienia postaci przenoszą ją w wymiar sakralny i świadczą o jej nadprzyrodzonych właściwościach. Zniszczenie statuy pociąga za sobą zatem naruszenie sacrum. Jak stwierdza Verdery:

„Poprzez zatrzymanie procesu gnicia ciała osoby, statua zmienia tymczasowość przypisaną tej osobie, sprowadzając ją do sfery ponadczasowej lub świętej, jak ikonę. Z tego powodu sprofanowanie statuy jest częścią szerszej historii ikonoklazmu. Zrzucenie jej nie tylko usuwa konkretne ciało z krajobrazu, usuwając je jak gdyby z historii, ale dowodzi również, że skoro może być ona zburzona, żaden bóg jej nie chroni”⁴³⁴.

⁴³³ Praktyka wykorzystywania polskich więźniów przy niszczeniu polskich monumentów była zresztą powszechna i dodatkowo jeszcze wzmacniała upokarzającą wymowę takich aktów. Por.: T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 44.

⁴³⁴ K. Verdery, *The Political...*, s. 5.

W przypadku pomnika Najświętszego Serca Pana Jezusa charakter sacrum nadawała monumentowi już sama statua Chrystusa i to ona wprowadzała pomnik w wymiar ponadczasowy. Jego zniszczenie oznaczało dosłownie i jeszcze dobitniej niż w przypadku pozostałych monumentów, profanację. Na poziomie symbolicznym strącenie statuy Chrystusa oznaczało jednak nie tylko zbezczeszczenie świętości, ale także jej zakwestionowanie. Skoro, jak zauważa Verdery, o nadprzyrodzonym charakterze pomnika, a więc także i uwiecznionej na nim postaci, decyduje jego istnienie, zniszczenie statuy dewaluuje jej religijny status i już „żaden bóg jej nie chroni”. Skoro zatem obalona zostaje statua, w której uobecniony jest Chrystus, jego boska moc poddana jest w wątpliwość.

Zniszczenie owego pomnika mogło jednak zostać również potraktowane z drugiej strony jako uobecnienie męczeństwa. Fakt, że statua przedstawiała ucieleśnionego Boga, umożliwiał bowiem sięgnięcie do chrześcijańskiej tradycji męczeństwa Chrystusa. Wymowę owego męczeństwa podkreślał także fakt, iż fragmenty statuy Chrystusa ciągnięte były wzdłuż ul. św. Marcin przez członków Hitlerjugend⁴³⁵. Poniżona statua wyrażała jego męczeńskie cierpienie, a męka rzeźby oznaczała mękę jego samego. Zniszczenie pomnika było więc jej symbolicznym powtórzeniem. W takim wypadku profanacja pomnika, której dokonali naziści nie odzierała statuy ze świętości, jak to ma miejsce przy okazji burzenia pomników świeckich, ale stawała się potwierdzeniem boskości, która dokona się poprzez zmartwychwstanie. Dewastacja monumentu wzmacniała zatem jeszcze jego sakralny charakter. Przeświadczenie o takim szczególnym statusie pomnika potwierdza sposób, w który potraktowane zostały jego pozostałości. Przy jego rozbiórce pracowali bowiem więźniowie, którzy ocalili dwa palce pochodzące ze statuy Chrystusa. Trafiły one później do muzeum archidiecezjalnego w Poznaniu⁴³⁶. Fakt, iż zostały one zachowane przez więźniów, którzy narażali swoje życia, by je uratować, pokazuje, jak dużą wagę

⁴³⁵ T. J. Żuchowski, *Pomnik 15. Pułku...*, s. 44.

⁴³⁶ <http://www.archpoznan.pl/content/view/1266/107/> (dostęp: 15.04.2011).

przywiązywano do pomnika. Zachowane palce odegrały tu rolę relikwii godnych szczególnej czci. Nie zostały one uznane za nic nie znaczący przedmiot, ale stanowiły symboliczny fragment ciała Chrystusa. Więźniowie nie narażali więc życia dla zwykłego przedmiotu, ale dla samego Chrystusa. Poczucie upokorzenia, żalu oraz obraza uczuć religijnych, które zrodziła rozbiórka pomnika powstać mogły zatem dzięki przeświadczeniu o nadzwyczajnym jego charakterze. Będąc zwykłym przedmiotem statua zyskała charakter podmiotowy i stała się warta tego, by ją kultywować i chronić.

* * *

Z powyższych rozważań wynika, iż cierpienie zadawane jest ludziom między innymi poprzez działania, których dokonuje się na monumentach. Może być ono jednak także uwiecznione w samej materii pomników. Monument aux Morts jest właśnie przykładem pomnika wyrażającego cierpienie, smutek czy żal. Kontrast ujawniający się w zestawieniu strasburskiego pomnika Wilhelma I oraz pomnika dla Zmarłych pokazuje jak różnym celom służyć mogą takie obiekty i jak różne motywacje stoją u podstaw ich fundacji. Zburzona w 1918 roku statua konna Wilhelma I swoją formą ograniczała sposób jej interpretacji i sprzyjała podziałowi pogranicznej społeczności Strasburga. Monument aux Morts odwołujący się do zupełnie innej symboliki, komunikował natomiast swą formą koncyliacyjny charakter. Wymiar mentalny pomnika okazał się zdecydowanie bardziej pojemny, a emocje, które towarzyszyły jego powstaniu pozwalały na identyfikację wszystkim mieszkańcom miasta. Pomnik ten nie został nawet zburzony przez nazistów po ich wkroczeniu do Strasburga w czasie II wojny światowej⁴³⁷ i znajduje się w Strasburgu po dzień dzisiejszy. Oba pomniki usytuowane zostały na tym samym placu. Zlokalizowanie pierwszego z nich w takim miejscu potęgowało jego triumfalny charakter i godziło we francuską społeczność miasta. W drugim przypadku znaczenie miejsca zostało wykorzystane inaczej. Usytuowanie go na

⁴³⁷ L. Maechel, Th. Rieger, *Strasbourg insolite...*, s. 100.

głównym placu niemieckiej dzielnicy oznaczało raczej przestrożę i podkreślając symboliczne rozdarcie miasta oddziaływało silnie na emocje mieszkańców Strasburga.

Antoine Prost w artykule poświęconym francuskim pomnikom dla zmarłych zaprezentował ich typologię. Figura matki z synami była często spotykanym przedstawieniem. Zwrócił on jednak uwagę że takie upamiętnienie wojennej tragedii należało do stosunkowo mało upolitycznionych: nie koncentrowało się na ukazaniu francuskiego zwycięstwa, nie uzasadniało poświęcenia życia żołnierzy. Forma taka (*mater dolorosa*) zwracała się jego zdaniem w kierunku pacyfizmu, refleksji nad cierpieniem i bólem spowodowanym tragedią wojny⁴³⁸. Strasburski *Monuments aux Morts* wpisuje się w zaproponowany powyżej typ. Jego pokojowe przesłanie podkreśla dodatkowo brak mundurów uniemożliwiający określenie narodowej przynależności. Skoncentrowanie na cierpieniu braci ponad narodowymi podziałami podkreślało też pograniczny charakter miasta i ukazywało obecny w nim problem z identyfikacją na poziomie przynależności narodowej. Matka będąca alegorią Strasburga – nie Francji – uwypukliła ponadto wagę regionalnej tożsamości strasburczyków.

Komunikat wizualny zawarty w pomniku miał pomóc jego odbiorcom wyobrazić sobie i przeżyć treści, które stanowią istotę przedstawienia. Widz ma odczuwać empatię. Uwaga odbiorców jest tu skoncentrowana na problemie bratobójczej walki strasburczyków, a pełne cierpienia twarze umierających oraz zrozpaczona twarz matki przywołują tragedię tych wydarzeń. W symbolicznym ujęciu pomnik opowiadał historię będącą udziałem wielu ludzi. Pozwalał on zidentyfikować się strasburczykom z przedstawieniem oraz odpowiadał na ich emocjonalne zapotrzebowanie dzięki temu, że ukazywał uczucia bólu i żalu z powodu utraty bliskich, które były w latach międzywojnia znane strasburczykom niezależnie od narodowej przynależności. Publiczne wyrażenie żalu zostało

⁴³⁸ A. Prost, *Les Momuments aux Morts. Culte republicain? Culte civique? Culte patriotique?*, [w:] *Les lieux de memoire*, t. 1, red. P. Nora, Gallimard, Paris 1984, s. 205-206. Por też: A. Becker, *Les Monuments...*, s. 59-92.

wyzwolone przez pomnik i stanowiło niezwykle istotny element jego funkcjonowania⁴³⁹. Przedstawienie nawiązujące do piety konotowało też pośrednio znaczenia religijne, które pozwalały na potraktowanie go jako metafory nagrobka, miejsca żałobnego. Fakt ten miał ogromne znaczenie w sytuacji gdy wiele ciał żołnierzy nie zostało nigdy sprowadzonych z pól bitewnych, a ich pochowanie przez ich bliskich nie było możliwe⁴⁴⁰.

W przemówieniu inauguracyjnym odsłonięcie pomnika Henry Lévy stwierdził:

„Cała ta tragedia wyrażona jest w cierpieniu, które odbija piękna postać kobiety – nie tylko symbolu ojczyzny, lecz także symbolu umęczonej ludzkości – podtrzymującej ze wzruszającą troską dwóch umierających żołnierzy. (...) Każdy odczuje głęboko wielką myśl, która emanuje z tego dzieła i będzie ono dla tych, którzy przyjdą po nas przedmiotem medytacji i nauką”⁴⁴¹.

Funkcja pedagogiczna często przywoływana w kontekście pomników dla zmarłych wspomniana jest również przez Léwiego w odniesieniu do omawianego obiektu. Jednak nauka, która płynąć ma ze strasburskiego pomnika nie jest ukierunkowana politycznie, ale właśnie emocjonalnie. Obecna w przemówieniu koncentracja na emocjach (cierpienie, troska, wzruszenie) ukazuje ich ogromną wagę. To one miały być wyzwolone u mieszkańców miasta za pomocą formy pomnika i przestrzegać miały przed powtórzeniem tragedii. Nie służyły natomiast legitymizacji danego politycznego porządku. Pomnik taki ma umożliwić zatopienie się w przedstawieniu, które uruchamia wyobraźnię odbiorcy i dzięki niej poszerza formalnie zamknięte w nim treści. Sposób jego odczytania jest więc wynikiem poszczególnej interakcji z obserwowanym obiektem. Forma pomnika stanowi natomiast silną sugestię, która kierkuje emocje widza. W ten sposób

⁴³⁹ Na ten temat wypowiada się szeroko Jay Winter. J. Winter, *Sites of Memory...*, s. 78-116.

⁴⁴⁰ Na temat zob. też: D. J. Scherman, *Art, Commerce and the Production of Memory in France after World War I*, [w:] *Commemorations. The Politics of National Identity*, red. J. R. Gillis, Princeton University Press, Princeton 1994.

⁴⁴¹ J. Daltroff, *Henry Lévy...*, s. 145-146.

stanowi on także, jak pisała przywołana już wcześniej Choay, „ochronę tożsamości danej wspólnoty”⁴⁴², ale nie ogranicza się do niej

Istotna jest tu również medytacja, o której mówił Lévy, a która zwróciła także uwagę Freedberga. Zauważył on, że praktyka medytacji pod wpływem wizerunków była bardzo silnie ugruntowana w odniesieniu do przedstawień religijnych. Miała ona służyć pobudzeniu empatii i wymagała uwolnienia się od racjonalnej lektury obiektu⁴⁴³. Polegała na kontemplacji, która pozwala przekroczyć ramy przedstawienia. Podobnie kontemplacja pomnika umożliwić miała zatopienie się w ładunku emocjonalnym zawartym w pomniku. Wytworzony w ten sposób przez widza obraz odpowiada zaproponowanemu przez Beltinga wymiarowi mentalnemu, a przywołana przez Léwiego „wielka myśl, która emanuje z tego dzieła” dowodzi przekonania o istnieniu takiego wymiaru.

⁴⁴² F. Choay, *L'Allegorie...*, s. 15.

⁴⁴³ D. Freedberg, *Potęga...*, s. 163-194.

Emocje pozytywne

Pomniki to obiekty, które powodują też pozytywne emocje. Wywołują wzruszenie, poczucie dumy, satysfakcji, wdzięczności czy radości. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy pomnik jest wznoszony i upamiętnia postaci bądź wydarzenia ważne dla danej społeczności. Pozytywne emocje, które rodzi wtedy pomnik odnawiane są cyklicznie przy okazji uroczystości odbywających się pod takim monumentem. Gdy pomnik jest odwiedzany, wzruszenie powodowane jest nie tylko tym, co upamiętnione, ale właśnie jego istnieniem. Radość wzbudza zatem fakt posiadania „własnego” pomnika. Pomnika, z którego przesłaniem można się identyfikować i który można podziwiać.

Jedną z podstawowych emocji, która towarzyszy powołaniu pomników do życia jest uczucie wdzięczności. Tematyka takich pomników odnosi się głównie do wydarzeń związanych z wojną, jej zakończeniem czy wyzwoleniem od niej. Motywowane nią pomniki upamiętniają więc zazwyczaj ofiary wojen, walczących żołnierzy, którzy oddali swe życie za ojczyznę. To pomniki poświęcone przywódcom armii, mężom stanu czy głowom państw. W obu analizowanych miastach znajdziemy wiele przykładów takich monumentów. W Strasburgu są to między innymi pomnik Ofiar Oblężenia Strasburga w 1870 roku (kolejny Monument aux Morts), Hommage aux Malgré-Nous qui ne revinrent pas – pomnik powstały w hołdzie wcielonym w czasie II wojny światowej do jednostek Wehrmachtu Francuzom z terenów Alzacji (tak zwanych Malgré-Nous), pomnik poświęcony grupie młodych francuskich żołnierzy, którzy wyzwolali Strasburg – Ils ont Libéré Strasbourg, czy pomnik Generała Leclerca. W Poznaniu to między innymi pomnik Powstańców Wielkopolskich, pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa (tak zwany Pomnik Wdzięczności), pomnik Akcji Bollwerk, pomnik Armii „Poznań”, pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 czy pomnik Polskiego Państwa Podziemnego. Wyrazy wdzięczności pojawiają się przy okazji uroczystych odsłoneń pomników, obchodów rocznicowych odbywających się z okazji upamiętnionych wydarzeń bądź postaci i często umieszczane są na pomnikowych

inskrypcjach. Wdzięczność towarzyszy też składaniu hołdu, wyrazów szacunku i dumy. Powstanie takich pomników uruchamia zatem wiele emocji, choćby takich jak uczucie radości, zachwytu, zadowolenia, zainteresowania, spełnienia.

Zgodne z definicją słownika języka polskiego wdzięczny to ten, kto ma „serdeczne uczucia dla swego dobroczyńcy, pragnący podziękować i odwzajemnić się za doznane dobro”. Także: „Pełen wdzięku. Przynoszący dobre wyniki, zadowolenie”⁴⁴⁴. Ale z wdzięcznością związane jest także pojęcie długu. Dług wdzięczności sugeruje już jednak zobowiązanie, motywuje do jego spłaty. Pozytywne emocje związane z uczuciem wdzięczności mieszają się tu zatem z uczuciem obowiązku, moralnym nakazem. Ktoś, kto jest wdzięczny, pragnie bowiem „podziękować i odwzajemnić się za doznane dobro”. Wdzięczność się więc okazuje. Na poziomie indywidualnym dzieje się tak między innymi za pomocą upominków, czy słów podziękowania. Wdzięczność, która jest odczuciem o charakterze zbiorowym okazywana być musi natomiast na poziomie publicznym. Potrzebny jest więc obiekt w publicznej przestrzeni, który będzie znakiem zbiorowej wdzięczności.

Jak zauważyli Marian Jakubowicz oraz Marian Olszewski, przy okazji obchodów związanych z odsłonięciem pomnika Powstańców Wielkopolskich, „społeczeństwo manifestowało kombatantom swą wdzięczność i szacunek za ich patriotyczną postawę, za dokonanie orężnego czynu”⁴⁴⁵. W przemówieniu z okazji odsłonięcia pomnika ówczesny minister obrony narodowej, Marszałek Polski Marian Spychalski stwierdził natomiast co następuje: „Tym pomnikiem czynu powstańczego naszego ludu oraz wysokimi odznaczeniami władza nasza w imieniu całego narodu wyraża wam dzisiaj, drodzy powstańcy wielkopolscy, swój szacunek i uznanie”⁴⁴⁶. Uczucie wdzięczności w stosunku do powstańców wyrażone jest tu zatem za pomocą pomnika. Pełni on także rolę daru, upominku

⁴⁴⁴ <http://sjp.pwn.pl/szukaj/wdzieczny> (dostęp: 27.04.2011).

⁴⁴⁵ M. Jakubowicz, M. Olszewski, *W Poznaniu stanął pomnik Powstańców Wielkopolskich. Aneks. Przemówienie Marszałka Polski Mariana Spychalskiego na uroczystości odsłonięcia pomnika Powstańców Wielkopolskich w Poznaniu (19.IX.1965)*, „Kronika Miasta Poznania”, 1966, nr 1, s. 138.

⁴⁴⁶ M. Jakubowicz, M. Olszewski, *W Poznaniu stanął...*, s. 139.

złożonego w podzięcie za bohaterski czyn. Świadczy o tym umieszczona na nim inskrypcja, która brzmi: „Powstańcom Wielkopolskim 1918-1919”. Dokładnie wskazani są za jej pomocą ci, dla których powstał pomnik. Podobną inskrypcją opatrzony jest także pomnik Polskiego Państwa Podziemnego. Znajdujący się na nim napis głosi: „Polskiemu Państwu Podziemnemu i jego sile zbrojnej Armii Krajowej. Wielkopolskie”. W przypadku tego pomnika dodatkowo jeszcze wskazani są ci, którzy ów dar składają. Na strasburskich pomnikach dedykowanych zmarłym (aux morts) również wskazani są ci, którzy ową wdzięczność wyrażają, choć nie jest to doprecyzowane. Napisy głoszą bowiem: „naszym zmarłym 1914 – 1918, 1939 – 1945, 1945 – 1954, 1952 – 1962” w przypadku Monument aux Morts na pl. Republiki oraz „naszym zmarłym 1914 – 1918, 1939-1945” w przypadku Monument aux Morts ze Strasburga – Koenigshoffen. Naszym, a więc tym, z którymi się identyfikujemy, którzy należą do naszej społeczności. Ufundowanie takich pomników oznacza wypełnienie moralnego zobowiązania płynącego z uczucia wdzięczności i może rodzić przekonanie o dobrze spełnionym obowiązku. Zobowiązanie to wypełniane jest jednak nie tylko z powodu wewnętrznej, altruistycznej potrzeby jego fundatorów czy władz. Akt wdzięczności oznacza bowiem wykonanie społecznej umowy, w której za poświęcenie dla ojczyzny należy się szacunek i dochowywanie pamięci. Pomnik staje się obiektem – mediatorem między państwem, a tymi, którzy za nie walczyli, świadczy o wzajemności. Może być on ponadto gwarantem społecznego konsensusu odnoszącego się do obowiązujących wartości⁴⁴⁷. Inskrypcja na pomniku Hommage aux Malgré-Nous zawiera następującą treść:

„Pamięci i w hołdzie zmarłym francuskim Alzatzczykom, ofiarom wcielenia do sił niemieckiej armii z pogwałceniem prawa ludzkiego. (...) Nasza wierność pamięci o nich pozostanie gwarantem ich honoru”.

Zawierający taką inskrypcję pomnik nie tylko jest świadectwem upamiętnienia tragedii Alzatzczyków, ale także świadectwem powagi, z jaką traktuje się

⁴⁴⁷ Por.: E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 194-195.

wypełnienie zobowiązania wobec tragicznych ofiar wojny oraz znaczenia honoru jako ważnej wartości, której trzeba dochować wierności.

Ale dlaczego właśnie pomnik pełni rolę takiego daru? Co gwarantuje on tym, którzy dar taki otrzymują oraz tym, którzy go dają? Wydaje się, że pomnik posiada szereg specyficznych właściwości, które sprzyjają wykorzystaniu go do tego celu. Zakłęci w pomnikach ludzie są wyjątkowi, inni niż pozostali członkowie społeczeństwa. Umieszczeni są poza czasem zyskując w ten sposób, jak chce Verdery, status górujących ponad zwykłymi ludźmi quasi-bogów godnych czci i uwielbienia. Dzięki pomnikowi ludzie ci „przechodzą do historii” i stają się nieśmiertelni. Znajdują się także w centrum okolicznościowych rytuałów i celebracji i stanowią budulec zbiorowej tożsamości. Fundatorzy monumentów wypełniając natomiast za ich pomocą społeczne zobowiązanie, spłacają dług wdzięczności i zaspokajają potrzeby społeczne poprzez stworzenie miejsca przydatnego danej społeczności do wypełniania zrytualizowanych praktyk podtrzymujących społeczny porządek. Pomniki pozwalają im także poczuć, że zrobili coś, czego się od nich oczekiwało, co jest ważne nie tylko dla nich, ale także dla całej społeczności. Stają się w ten sposób rzecznikami wyższej sprawy. Monumenty są zatem dla nich źródłem radości i satysfakcji.

Pomniki motywowane wdzięcznością zawierają w sobie jednak jeszcze jedną pułapkę. Jak zauważa Doss:

„(...) wdzięczność stanowi problematyczne źródło powinności i obowiązku, głównie dlatego, że jest zbyt ogólnikowa i zbyt wymuszona. Innymi słowy, wymuszona cnota jest nieautentyczna i despotyczna; podziękowania powinny być wyrażane ponieważ ktoś chce je wyrazić, a nie dlatego, że jest to od niego oczekiwane lub wymagane”⁴⁴⁸.

Pomniki stawiane z wdzięczności w imieniu całej społeczności sugerują, że wszyscy jej członkowie odczuwają tę samą emocję w stosunku do tego, kto (lub co) jest upamiętniony. W dniu odsłonięcia pomnika generała Leclerca francuskie

⁴⁴⁸ Tamże, s. 195.

media donosiły, iż pomnik ten powstał w hołdzie Alzarczyków dla swojego wyzwoliciela⁴⁴⁹. W hołdzie dla innego generała powstał jednak także poznański pomnik Karola Świerczewskiego. Przyjmując, że nadawcami owych pozytywnych emocji są całe społeczności, dokonuje się zatem nadużycia. Nie wszyscy bowiem, w imieniu których stawia się dany pomnik, utożsamiają się z tymi samymi emocjami. Uogólnienie takie służy zatem wykluczeniu tych, którzy mają zgoła inne odczucia, bądź tych, którzy zwyczajnie nic nie czują. Jednak jeśli nie odczuwają wdzięczności, nie wywiązują się ze społecznej umowy zobowiązującej do takiej emocji w stosunku do tych, którzy poświęcili się w imię idei i wykraczają w ten sposób poza obowiązujący w danym społeczeństwie normatywny porządek. Dla bezpieczeństwa owego porządku ich emocje zatem nie istnieją i nie są w nim uwzględniane. Obowiązuje za to iluzja powszechności.

* * *

Pomniki jako obiekty podziwiane i czczone zyskują specyficzny status pośród innych przedmiotów, którymi otaczają się ludzie. Stają się wtedy społecznymi fetyszami⁴⁵⁰. Fetyszyzacja przedmiotu odbywa się za pomocą przydania mu szeregu szczególnych cech i właściwości. Wybrany obiekt uznany może być za fetysz wtedy gdy stanowi swoisty przedmiot kultu, gdy wyposaża się go we własności, które wykraczają poza jego praktyczne zastosowanie. Tim Dant wspomina, iż:

„(...) fotografia przywódcy – bardzo powiększona lub choćby dumnie spoglądająca ze ściany – staje się fetyszem poprzez cześć oddawaną jej wartości, która wykracza poza jej właściwość pośredniczenia”⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ <http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/seconde-guerre-mondiale/video/AFE02015488/inauguration-du-monument-eleve-au-gal-leclerc-a-strasbourg.fr.html> (dostęp: 30.04.2011).

⁴⁵⁰ Por.: L. M. Nijakowski, *Domeny symboliczne...*, s. 95-96.

⁴⁵¹ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, styl życia*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 68.

Opisany tu mechanizm, charakterystyczny dla wszelkich wizerunków uwielbianych postaci, bądź czczonych wydarzeń, dotyczy również pomników. Pomnik jest czczony i poddany praktykom celebracyjnym dlatego właśnie, że czczący go ludzie wyposażają ów monument w cechy wykraczające daleko poza fizyczne możliwości samego obiektu. Cześć oddawana przywódcy, który przedstawiony jest właśnie za pomocą pomnika przenosi się więc na sam pomnik i w ten sposób czyni go fetyszem.

Dla zjawiska fetyszyzacji pomnika niezwykle ważna jest jednak jego publiczna rola. Fetysz funkcjonuje w wymiarze społecznym wtedy, gdy w danej kulturze uznawany jest za wyjątkowy, traktowany jest przez daną społeczność ze szczególnym pietyzmem i gdy stanowi środek do przekazywania społecznych wartości⁴⁵². Ponadto, jak zauważa Tim Dant:

„Fetyszyzowaną jakość poświadczają praktyki rytualne, poprzez które sławi się bądź podziwia dany przedmiot (...). Wyrażenie pożądania i aprobaty przedmiotu oraz tego, co może on sprawić, celebrowanie przedmiotu, podziwianie go, zachwycanie się nim i podkreślanie jego właściwości, wychwalanie go, używanie go z entuzjazmem, to rodzaje praktyk, które prowadzą do fetyszyzacji przedmiotów”⁴⁵³.

Pomniki niewątpliwie się celebrowa oraz odprawia się wokół nich ceremonie, które podkreślają ich szczególny status. Cyklicznie odbywające się pod pomnikami uroczystości są dowodem tego typu zachowań i stanowią uniwersalną cechę funkcjonowania pomnika, ponieważ dochodzi do nich niezależnie od systemu politycznego, który dany pomnik wytwarza. Czynności obrzędowe czy rytuały należą ponadto do jednej z podstawowych form wyrażania emocji na poziomie społecznym⁴⁵⁴. Fetyszyzacja pomników, odbywa się zatem poprzez emocje, które są nierozłącznym i bardzo istotnym komponentem społecznych zachowań o charakterze rytualnym. Istotną rolę pełni tu także fizyczne zaangażowanie ludzi, którzy uczestniczą w wybranym ceremoniale. Emocje, które przeżywają w

⁴⁵² Tamże, s. 52-53.

⁴⁵³ Tamże, s. 67-68.

⁴⁵⁴ J. Reykowski, *Procesy emocjonalne...*, s. 37.

związku z nimi odczuwają oni bowiem również na poziomie ciała⁴⁵⁵. Gesty, które mogą wykonywać umożliwiają fizyczne rozładowanie odczuwanych emocji. Pod pomnikami składane są wieńce, odbywają się przemowy, na które zareagować można oklaskami, czy okrzykami wyrażającymi zadowolenie. Uroczystości takie poprzez swój publiczny charakter wzmacniają także emocjonalne doznania, ponieważ stwarzają doskonałe warunki dla zaistnienia zjawiska emocjonalnego zarażenia się, o którym pisał Reykowski. Praktyki te dotyczą oczywiście wydarzeń, które upamiętnione są za pomocą pomnika, jednak to właśnie on stanowi zazwyczaj centrum rytuałów i otaczany jest szczególną czcią, ponieważ właśnie w nim znajduje swój wyraz upamiętnienie. Przywoływane wcześniej niszczenie pomników jest działaniem tak bardzo bulwersującym nie dlatego, że niszczone jest drogi przedmiot, ale dlatego, że niszczone są wartości, z którymi ludzie pozostają w stosunku emocjonalnym i których pomnik jest nośnikiem. Staje się on ich znakiem i okazuje się równie ważny jak i one. Uroczystości związane z rocznicami celebrowanych wydarzeń sięgają zazwyczaj punktu kulminacyjnego właśnie w towarzystwie pomnika. Bez niego uroczystości nie mają na tyle podniosłego charakteru, jak te, które odbywają się przy nim i bez niego nie są uroczystościami takiej wagi.

Nie dziwi więc, że tak ważne jest dla różnych grup społecznych, chcących zaistnieć w przestrzeni publicznej, „posiadanie” swojego pomnika i dlatego tak ważne było dla ludzi związanych z nurtem Solidarności oraz będących w opozycji do władz PRL-u poznaniaków posiadanie pomnika Poznańskiego Czerwca 1956. Pomnik stanowi bowiem o randze i znaczeniu zarówno tego, co upamiętnione, jak i jego fundatorów oraz ludzi mu sprzyjających. Charakterystyczne jest pragnienie posiadania pomnika, jako obiektu reprezentującego przedmiot upamiętnienia nawet wtedy, gdy treści, które stanowią przedmiot upamiętnienia docenione są i zaznaczone w publicznej przestrzeni za pomocą innych obiektów. Pomnika pożąda się jako ich znaku oraz jako obiektu, który budzić może podziw i zachwyty. Jak donosił „Głos Wielkopolski”, przy okazji uroczystych obchodów związanych z

⁴⁵⁵ Por.: P. Connerton, *How Societies...*, s. 41-71.

powstaniem pomnika Powstańców Wielkopolskich, jeden z weteranów (Jan Maciejewski) „podzielił się swymi wspomnieniami z walk powstańczych, wyrażając radość, że ten patriotyczny czyn upamiętniony został tak wspaniałym pomnikiem”⁴⁵⁶. Emocja (radość), jaką zakomunikował weteran odnosiła się nie tyle do samego wydarzenia, ale do tego, że zostało ono upamiętnione za pomocą pomnika. Monument wzbudził w tym przypadku radość nie tylko z uwagi na to, co upamiętnił, ale przede wszystkim, przez to, że powstał.

Kolejnym istotnym wyznacznikiem definiującym fetysz jest fakt jego pomnażania, kolekcjonowania, czy wielokrotnego przedstawiania⁴⁵⁷. Fetyszyzowany przedmiot jest zatem reprodukowany i staje się punktem odniesienia dla dalszych zrytualizowanych praktyk. W Strasburgu rolę takiego monumentu pełni przede wszystkim znajdujący się na placu Republiki Monument aux Morts. Jego reprodukcje są wykorzystywane jako jeden z symboli miasta, pojawiają się też w przestrzeni wirtualnej będąc jedną z wizytówek Strasburga. Ów monument wpisuje się ponadto w typowy dla Francuzów sposób upamiętniania tragicznych wydarzeń wojennych, a wykorzystana w nim formuła piety, jak już wspomniałam, jest jednym z obowiązujących modeli wykorzystywanych przy realizacji takich pomników. Bardziej interesującym przykładem takiego kopiowanego pomnika wydaje mi się jednak pomnik Poznańskiego Czerwca 1956.

Na początku warto zwrócić uwagę, że charakterystyczna dla pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 formuła dwóch krzyży, podobnie jak formuła Monument aux Morts, jest już sama w sobie rodzajem repetycji. Nawiązuje ona do gdańskiego pomnika Poległych Stoczniovców, który często nazywany jest pomnikiem trzech krzyży⁴⁵⁸ i zwraca uwagę na fakt, że oba powstały w służbie tych samych idei. Następuje tu więc powtórzenie, wzajemne wzmocnienie znaczenia tych idei i ich zuniwersalizowanie. Pomnik Poznańskiego Czerwca nawiązuje ponadto do pomnika Wdzięczności Najświętszego Serca Jezusowego,

⁴⁵⁶ „Głos Wielkopolski”, 19-20.09.1965, rocznik XXI, nr 223.

⁴⁵⁷ T. Dant, *Kultura materialna...*, s. 68-69.

⁴⁵⁸ Por.: P. Piotrowski, *Między totalitaryzmem...*, s. 195-210.

który zajął na placu Mickiewicza miejsce pomnika Bismarcka. Pomnik z lat trzydziestych, jak mówił ksiądz Stanisław Musiał powrócił „Nie sam. Z drugim krzyżem”⁴⁵⁹. Mamy tu zatem do czynienia z kolejną formą powtórzenia. Odniesienia do wszystkich tych pomników pokazują, jak duże znaczenie dla ludzi fundujących pomnik mają wcześniejsze pomniki. Wszystkie one stanowią punkt odniesienia istotny dla powstania kolejnego pomnika i jednocześnie neutralizują oryginał. Zarówno bowiem pomnik znajdujący się na placu Mickiewicza wcześniej (pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa), jak i pomnik gdański stanowią dla niego model. Jak zauważa Jean Baudrillard:

„W ten sposób wyłania się trzeci porządek symulaków. Nie ma w nim już miejsca na imitowanie oryginału (...) istnieją tu jedynie modele generujące wszystkie formy w oparciu o modulacje różnic. Liczy się tu wyłącznie związek z modelem, gdyż nic nie rozwija się przez wzgląd na swój cel, lecz jest pochodne wobec modelu, „znaczącego odniesienia”, przypominającego minioną celowość i będącego jedynym uprawomocnieniem jego prawdopodobieństwa”⁴⁶⁰.

Zgodnie ze stwierdzeniem Baudrillarda uznać można, że to forma i odniesienie do wcześniejszych krzyży w dużej mierze legitymizują pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Oba krzyże w pomniku dodatkowo jeszcze stanowią modele dla samych siebie. Zgodnie z wizją Baudrillarda kopia uprawomocnia się dlatego, że jest podobna do modelu, a nie ze względu na treść jaką w sobie niesie. Odniesienie do wcześniejszych pomników jest więc tu pierwotne wobec odniesienia do przeszłości jaką pomnik ów upamiętnia (Jego forma, poza datą umieszczoną na krzyżu, nie przywodzi bowiem na myśl wydarzeń czerwca 1956 roku). Kopie pomnika generują więc nowe znaczenia w oparciu o sam obiekt, a nie o przekaz w nim zawarty. Odnoszą się one same do siebie i wzmacniają znaczenie obiektu, który ma przewagę nad przedmiotem upamiętnienia i w

⁴⁵⁹ Cyt. za: J. Ziółkowski, *Poznański Czerwiec i jego Pomnik*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 191.

⁴⁶⁰ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 71-72.

konsekwencji nabiera cech fetyszu. Nie tyle sam Poznański Czerwiec, ale pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 zaczyna odgrywać kluczową rolę dla praktyk publicznego kultywowania upamiętnionej przeszłości oraz publicznego wyrażania emocji z nim związanych. I to właśnie pomnik Poznańskiego Czerwca kopiowany jest na wiele sposobów. Pojawia się w przestrzeni wirtualnej, jest jednym z symboli Poznania, występuje na ulotkach dotyczących obchodów wypadków czerwcowych, a jego kopie pojawiają się w przestrzeni publicznej, stając się kolejnymi pomnikami – fetyszami. Dwie z istniejących kopii wydają mi się szczególnie warte omówienia.

Pierwsza z kopii znajduje się przed bramą wjazdową do Fabryki Pojazdów Szynowych w Poznaniu na ul. 28 Czerwca 1956 roku, obok tablicy upamiętniającej wypadki Poznańskiego Czerwca 1956 roku. Powstała z okazji obchodów pięćdziesięciolecia wydarzeń czerwcowych w 2006 roku z inicjatywy pracowników fabryki. Wykonana jest z metalu, ma około dwa metry wysokości i umieszczona jest na cokole. Druga kopia znajduje się przy drodze w miejscowości Gaj Wielki, zlokalizowanej w okolicach Poznania. Mieści się ona przy ul. Ks. Zygmunta Humerczyka, z inicjatywy którego została ufundowana w 1997 roku. Kopia ta ma ponad trzy metry wysokości i wykonana jest z betonu.

Kopia znajdująca się przed wjazdem do Fabryki Pojazdów Szynowych odsyła nas bezpośrednio do wydarzeń czerwcowych. Ze względu na miejsce, w którym się znajduje oraz sąsiedztwo upamiętniającej wydarzenia tablicy, można ją traktować jedynie jako kolejną formę upamiętnienia. Ta inicjatywa pracowników fabryki stanowi ważny przykład oddolnej inicjatywy społecznej. Jest ona świadectwem wypowiedzi ludzi działających niezależnie od władzy, która znalazła swój zmaterializowany wyraz w przestrzeni publicznej i służy konsolidacji ich wspólnej tożsamości. Interesujący jest jednak fakt, że postępując autonomicznie nie kontestują oni oficjalnego dyskursu i tworzą kopie (nie zaś nowe pomniki), a dzieje się tak być może dlatego, że przestrzeń miejska i świadomość tych wydarzeń u twórców kopii została zdominowana przez taki, a nie inny wizualny ekwiwalent. Po dziś dzień pomnik Poznańskiego Czerwca jest

bowiem symbolem, z którym identyfikują się bezpośredni spadkobiercy wydarzeń. I choć nie byli oni uczestnikami Poznańskiego Czerwca, przejmują po swoich poprzednikach wizję przeszłości zawartą w pomniku z całym bagażem sensów jaki niesie. Możliwa jest też taka interpretacja, że obraz monumentu jako symbolu Poznańskiego Czerwca 1956 tak mocno tkwi w świadomości społeczności lokalnej, że z innym nie potrafiłaby się już utożsamić. Nazwa ulicy, przy której funkcjonuje fabryka (28 Czerwca 1956) oraz tablica znajdująca się przed jej bramą, upamiętniały już przeszłe wydarzenia. Dlaczego więc pracownicy odczuwali potrzebę wzniesienia jeszcze jednego symbolu ich oporu – symbolu będącego kopią pomnika znajdującego się w centrum miasta?

Wydaje się, że pozostałe formy upamiętnienia nie budzą takich emocji, jakie budzi pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Podziw i zachwyt nad nim powodują, że to właśnie on stanowi obiekt pożądania. Szczególny status, którego w danej społeczności nabiera fetysz, przenosi się ponadto na tego, kto go posiada. Posiadanie takiego fetyszu wyznacza zatem i status społeczny jego właściciela⁴⁶¹. Fakt, że pracownicy fabryki mogą poszczycić się posiadaniem kopii pomnika może zatem rodzić poczucie dumy i satysfakcji. Ponadto pomnik ten, dzięki swej formie, zawiera szerszy zestaw wartości, które oddziałują emocjonalnie. W przeciwieństwie do monumentu, ani nazwa ulicy, ani tablica pamiątkowa, nie zawierają symboliki katolickiej. Brak odniesienia do katolicyzmu zubaża wyznaczoną przez macierzysty pomnik treść upamiętnienia, a więc i wachlarz emocji towarzyszących pierwowzorowi. Pojawienie się kopii na ul. 28 Czerwca 1956 stanowi więc poszerzenie znaczenia upamiętnienia i umożliwia przeżywanie emocji związanych z odczuciami religijnymi. Przeniesienie w formie kopii głównego symbolu wydarzeń czerwcowych wzmacnia też prestiż fabryki umożliwiając natychmiastową identyfikację tego miejsca z ważnymi wydarzeniami w historii Poznania. Kopia ta jest jednak bardziej świadectwem obchodów pięćdziesięciolecia wydarzeń i emocji nimi spowodowanych oraz szczególnej czci,

⁴⁶¹ T. Dant, *Kultura materialna...*, s. 53.

którą otaczany jest pomnik Poznańskiego Czerwca, niż świadectwem samych tych wydarzeń.

W przypadku kopii z Gaju Wielkiego, podobnie jak w przypadku kopii z Fabryki Pojazdów Szynowych, mamy do czynienia z inicjatywą wpływającą od lokalnej społeczności. Pomnik, który pierwotnie służyć miał upamiętnianiu wypadków czerwcowych stanowi tu jednak przykład zupełnego oderwania od swego pierwotnego znaczenia. Dziś brak tam bezpośredniego odniesienia do samego Poznańskiego Czerwca. Kopia jest podniszczona, zauważalne są uszkodzenia lin, które wiążą krzyże oraz brak dat upamiętniających wydarzenia. Sam pomnik ginie zaś pod naporem innych obiektów znajdujących się w otoczeniu pomnika, które odnoszą się do wiary katolickiej. I tak, znajduje się tam ustawione centralnie popiersie Jana Pawła II, dla którego dwa krzyże stanowią tło, oraz figury świętych. Kopia ta jest ponadto niekompletna, ponieważ pominięty został komponent narodowy pomnika (brak tu części zawierającej orła). Zanik tego elementu nie musi jednak oznaczać zlekceważenia tych wartości, może jednak świadczyć o wchłonięciu wartości narodowych przez katolickie i stopniową ich neutralizację. Poprzez skopiowanie pomnika odnoszącego się do ważnego wydarzenia w historii narodu polskiego wartości narodowe, nawet mimo pominięcia części pomnika odpowiadającego za nie symbolicznie, są w nim immanentnie obecne. Zresztą zignorowanie w przypadku kopii elementu zawierającego orła zrekompensował ustawiony pod pomnikiem gipsowy orzeł. Zacieranie się znaczenia monumentu następuje zatem stopniowo, gdyż w świadomości ludzi pamiętających o wydarzeniach czerwcowych i znających pomnik na placu Mickiewicza, ciągle funkcjonować on będzie w związku z sensem nadanym mu przy jego fundacji. W świadomości ludzi obcujących z tą kopią, a nie znających jej pierwotnego odniesienia, pomnik ten będzie jednak jedynie kolejnym świadectwem katolickiej wiary. Sam w sobie nie zachęca do refleksji nad wydarzeniem, któremu pierwotnie był poświęcony; nie przywołuje w pierwszej kolejności pamięci o nim, a nawet, być może, wcale się z nim nie kojarzy.



Ryc. 27. Kopia pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 zlokalizowana przy ul. 28 Czerwca 1956 w Poznaniu.



Ryc. 27. Kopia pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 zlokalizowana w Gaju Wielkim.

Odrywanie się od pierwotnego znaczenia to postępujący proces. Dominujące odniesienia katolickie, takie jak figury świętych czy dodatkowe krzyże, narastają w jego otoczeniu stopniowo, co powoduje, że miejsce to zaczyna funkcjonować jak ołtarz. Generowanie nowych znaczeń i związanych z nimi emocji odbywa się w oderwaniu od znaczenia pomnika macierzystego, lecz nie w oderwaniu od jego wizualnego komunikatu. Kopia z Gaju Wielkiego oddziałuje zatem głównie na uczucia religijne pielgrzymujących pod pomnik ludzi, a przeżywanie uniesień tej natury stanowi o istocie jego funkcjonowania.

Zachwyć nad pomnikiem Poznańskiego Czerwca, czy poczucie dumy płynące z jego istnienia, to niewątpliwie emocje, które przyczyniły się do wytworzenia jego kopii. Pomnik Poznańskiego Czerwca okazał się już sam w sobie obiektem wystarczająco atrakcyjnym, by mógł stać się przedmiotem godnym fascynacji i pożądania. Upamiętniona za pomocą pomnika przeszłość zyskuje też na atrakcyjności właśnie dzięki pomnikowi, bez którego nie mogły się już odbywać ceremonie i rytuały związane z wydarzeniami czerwcowymi. Tworzenie jego kopii dobitnie potwierdza ponadto jego wartość jako fetysza, wynikającą z potrzeby posiadania pożądanego przedmiotu.

Inna ciekawa kwestia dotycząca funkcjonowania pomnika jako fetysza wiąże się z jego specyfiką. Monument odwołuje się bowiem do przeszłości, a więc proces fetyszyzacji odbywa się właśnie w stosunku do niej. Nostalgia za utraconą przeszłością zaspokajana jest zatem za pomocą pomnika, który jest fetyszem tego, co już na zawsze zostało utracone. Frank Ankersmit sugeruje możliwość interpretowania pomników w kategoriach żałoby i melancholii⁴⁶². Niektóre pomniki służyć mogą dopełnieniu żałoby, przezwyciężeniu traumy i powrotowi do normalności – inne zaprojektowane są tak, by ciągle rozdrapywały traumatyczną ranę. (Takie jego zdaniem powinny być właśnie pomniki poświęcone Holocaustowi⁴⁶³). Emocje, które wywołują takie pomniki odpowiadają

⁴⁶² F. Ankersmit, *Wspominając Holocaust...*

⁴⁶³ Tamże, s. 425.

stanowi melancholii, kondycji odbiegającej od normy i uniemożliwiającej pogodzenie się z upamiętnioną tragedią. Pomnik Poznańskiego Czerwca należałoby raczej uznać za pomnik, który sprzyja dokonaniu się żałoby, niż ciągłemu pobudzaniu patologicznego stanu melancholii. Jednak patrząc na ów pomnik przez pryzmat fetyszu odnieść można inne wrażenie.

Baudrillard mówi także o fetyszyzacji przeszłości. Utrata przedmiotu odniesienia, jakim jest nieosiągalna przeszłość, zrekompensowana zostaje za pomocą fetysza, który przesłania wynikającą z tej utraty traumę⁴⁶⁴. Pomnik jest takim fetyszem utraconego obiektu, jakim są wydarzenia Poznańskiego Czerwca. Trauma ta nie jest co prawda ciągle rozdrapywaną raną, ale powstanie pomnika wraz z jego kopiami jest jej konsekwencją. Jak zauważa Slavoj Žižek „fetyszyści (...), są ‘realistami’, zdolnymi do akceptacji tego, jak się rzeczy faktycznie mają – ponieważ posiadają swój fetysz, do którego mogą się odwołać, by amortyzować uderzenie rzeczywistości”⁴⁶⁵. Obecność traumy zostaje tutaj zepchnięta do sfery nieświadomości. Fetysz będąc z definicji obiektem czci pozbawionym krytycyzmu, uniemożliwia krytyczne rozpracowanie tragicznej przeszłości, w zamian jednak umożliwia pogodzenie się z nią. Ma ono jednak kompulsywny charakter, o czym świadczyć może jego multiplikowanie w postaci kopii. Fakt ten wskazuje na melancholijny charakter stosunku do przeszłości. Między żałobą i melancholią powstaje zatem napięcie, które uobecnia się poprzez proces fetyszyzacji pomnika skutkujący wymieszaniem negatywnych i pozytywnych emocji. Uwielbiany, kopiowany pomnik z jednej strony staje się źródłem pozytywnego wzruszenia, dumy i radości. Z drugiej strony emocje te odnoszą się jednak do obiektu upamiętniającego tragedię, której wspomnienie rodzić może uczucie smutku i cierpienie. Ponadto zrytualizowane praktyki służą wypełnieniu żałoby (a więc rytualnemu zamknięciu tragicznego czasu), jednocześnie są jednak cykliczne, a więc sprzyjają cyklicznemu odnawianiu traumatycznych wspomnień. Czczonych

⁴⁶⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 58-60.

⁴⁶⁵ S. Žižek, *Lacrimae rerum, Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. K. Mikurda, G. Jankowicz, P. Mościcki, J. Kutyla, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 105.

pomników-fetyszów nie można zatem uznać za obiekty, które odsyłają jedynie do zestawu pozytywnych emocji, bowiem fakt, że fetyszyzowany obiekt to właśnie pomnik, który nierzadko upamiętnia tragiczną przeszłość, umożliwia pobudzenie nostalgii i melancholijnej tęsknoty.

Emocjonalne suplementy pomników

Wyrazem emocji, takich jak smutek, żal czy gniew, ale także szacunek do upamiętnionych w pomnikach wydarzeń lub postaci, jest stawianie w ich otoczeniu szeregu przedmiotów czy dodawanie do nich napisów. Pod pomnikami upamiętniającymi bohaterów narodowych, bądź tragiczne wydarzenia, zostawia się kwiaty, zapisane kartki, szarfy, flagi, zdjęcia, znicze i inne tego typu przedmioty. Kwiaty pozostawiane są także na pustych cokółach pozostawionych po pomnikach. Monumenty ubierane są w różnorakie stroje, dokleja się do nich naklejki, dorysowuje obrazki, a wszystkie te działania świadczą o emocjonalnym stosunku do pomników.

Stawianie pod pomnikiem zniczy jest jedną z najczęściej spotykanych form wyrażania emocji w obliczu monumentów. Interesującym w tej perspektywie przykładem jest poznański pomnik Polskiego Państwa Podziemnego. Pomnik ten, autorstwa Mariusza Kulpy, odsłonięto 26 września 2007 roku. Usytuowany jest on na skwerze wcinającym się między al. Niepodległości, ul. Wieniawskiego oraz ul. Libelta, w pobliżu kościoła oo. Dominikanów. Składa się on z wielu części, takich jak zawalone metalowe elementy symbolizujące ruiny domu, z których do lotu wzbijają się orły oraz słupy z umieszczonymi na nich inskrypcjami. Monument zawiera także pokryte rdzą płyty w kształcie nagrobków.

Stanowiące część pomnikowego założenia nagrobki sprzyjają pojawianiu się przy nim zniczy. Jak zauważył Włodzimierz Buczyński, przewodniczący Społecznego Komitetu Budowy Pomnika Polskiego Państwa Podziemnego: „Chcemy by pomnik żył, by Wielkopolanie tam zaglądali, składali kwiaty, palili znicze”⁴⁶⁶. Dostawione znicze nie powodują jednak jedynie ożywienia pomnika. Zmieniają także jego charakter. Znicze przynależą bowiem tradycyjnie do przestrzeni cmentarnej i stawiane na grobach konkretnych ludzi symbolizują ich wieczne, pośmiertne życie. Znicze stanowią też materialny znak żalu i smutku. Stawiając je pod pomnikami publicznie wyrażamy takie emocje w stosunku do

⁴⁶⁶ „Głos Wielkopolski”, 27.05.2007.

przedmiotu upamiętnienia. Tak jak groby na cmentarzach umożliwiają emocjonalne przeżywanie prywatnych dramatów, tak pomniki w przestrzeni miast umożliwiają takie przeżywanie emocji na poziomie publicznym i w odniesieniu do wydarzeń o publicznym charakterze. Pomnik Polskiego Państwa Podziemnego, poprzez wkomponowane weń nagrobki jest szczególnym przykładem takiego symbolicznego cmentarzyska. Do nagrobków na cmentarzysku pomnika dodawane są tabliczki z nazwiskami niektórych ofiar II wojny światowej. Ich dodawanie odbywa się po mszy, która odprawiana jest w pobliskim kościele oo. Dominikanów⁴⁶⁷.



Ryc. 29. Pomnik Polskiego Państwa Podziemnego – detal. Poznań.

Pomnik włączony zostaje w ten sposób w rytuał o charakterze religijnym. Nie jest już tylko miejscem, służącym upamiętnieniu, ale także miejscem, w którym można się pomodlić, oddać hołd zmarłym. Dodanie tabliczki do pomnikowego nagrobka stanowi zatem wyraz symbolicznego pochówku, a umieszczenie na tabliczce

⁴⁶⁷ <http://www.solidarnosc.org.pl/poznan/panstwowpodziemne/index.htm> (dostęp: 15.04.2011).

konkretnego nazwiska nadaje owemu symbolicznemu grobowi wymiar indywidualny. Nagrobne tablice pomnika Polskiego Państwa Podziemnego stają się w ten sposób symbolicznymi grobami konkretnych osób, a pomnik pełni tu funkcję krypty, w której składa się nieistniejące ciało. Stawiając znicze pod takimi nagrobkami daje się nie tylko wyraz czci i pamięci o upamiętnionych postaciach i wydarzeniach, ale sugeruje się także, iż pomnik, podobnie jak cmentarny grób, który mieści w sobie szczątki konkretnych osób, zawiera w sobie fizyczną pozostałość po ludzkim życiu. Jeżeli jednak, jak chce Ewa Domańska, uznamy, że troska o martwe ciało jest nie tyle opieką nad fizyczną pozostałością po żywym człowieku, ile spełnieniem relacji między żywymi i martwymi, w ramach której żywi wypełniają swoje zobowiązanie wobec już nieżyjących, a martwi dają żywym poczucie kontynuacji, która legitymizuje ich istnienie, okaże się, że fizyczne martwe ciało nie jest potrzebne⁴⁶⁸. Symboliczny pochówek, który dokonywany jest za pośrednictwem pomnika umożliwia bowiem zrealizowanie zobowiązań wynikających z relacji między żywymi i martwymi. Parafrazując słowa Ewy Domańskiej zauważyć można zatem, iż poprzez pomnik ludzie ci „są, a zarazem nie są”⁴⁶⁹. Monument pełni wobec tego bardzo ważną funkcję, jest bowiem obiektem, dzięki któremu manifestuje się nieobecność przeszłości. Upamiętnieni za pomocą pomnika ludzie nie są więc już „nie-obecni”, mimo że brakuje fizycznych pozostałości po nich⁴⁷⁰.

Fakt, że pomnik ten jest obiektem o charakterze publicznym powoduje jednak dalsze konsekwencje. Owa troska o nieżyjących nie jest już bowiem prywatną troską ludzi z nimi związanych, ale staje się publiczną troską, rodzącą już nie tylko prywatne zobowiązanie. Zgodnie z wolą przewodniczącego komitetu budowy pomnika, to Wielkopolanie przychodzić mają pod pomnik i składać pod nim kwiaty i znicze. Pomnik służy więc wywołaniu na poziomie publicznym emocji, które towarzyszą takim działaniom w sferze prywatnej. Nie tylko więc umożliwia on publiczne przeżywanie emocji, ale także do nich zobowiązuje. Jeśli

⁴⁶⁸ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 171-172.

⁴⁶⁹ Tamże, s. 172.

⁴⁷⁰ Tamże, s. 184-187.

bowiem monument staje się w przestrzeni publicznej odpowiednikiem grobu, emocje, które odczuwamy przy okazji odwiedzin prywatnych grobów budzą się także w momencie odwiedzin publicznego grobu, jakim w tym wypadku staje się pomnik.

Publiczne i wspólne przeżywanie emocji stanowi bardzo ważny element współczesnej zachodniej kultury⁴⁷¹. By takie przeżywanie było możliwe, potrzebne jest jednak medium umożliwiające ludziom gromadzenie się. Doświadczenie pokazuje, że medium takim stają się często pomniki⁴⁷². Dostawianie przedmiotów do pomników pełni natomiast ważną funkcję w procesie publicznego przeżywania emocji. 11 kwietnia 2010 roku po katastrofie w Smoleńsku samolotu lecącego na uroczystości do Katynia pod poznańskim pomnikiem Ofiar Katynia i Sybiru pojawiło się mnóstwo przedmiotów, głównie zniczy i kwiatów, ale też szarf, zdjęć i flag, które poznaniacy przynieśli pod pomnik, by uczcić pamięć tych, którzy zginęli w katastrofie⁴⁷³. Katyński pomnik stał się obiektem umożliwiającym publiczne przeżywanie żalu spowodowane tragedią publicznego formatu. Rzeczywiste znaczenie pomnika dla danej społeczności ujawnia się zatem właśnie dzięki emocjom, które go ożywiają. Za pomocą pomników jednostkowe i osobiste odczuwanie żalu znajduje publiczną ramę, która pozwala dzielić się przeżywanymi emocjami. Partycypowanie w wydarzeniu o charakterze publicznym wytwarza natomiast poczucie bycia częścią historii i włącza poszczególne jednostki w główny nurt zdarzeń. Stosunek prywatnego do publicznego odpowiadać zaczyna stosunkowi pamięci do historii⁴⁷⁴. Przy czym pamięć rozumiana jest tu jako indywidualne postrzeganie wydarzeń, a historia – jako wynegocjowana publiczna i ujednolicona wersja tych pamięci. Zacieranie się różnicy między tym, co prywatne, a tym co publiczne przy okazji upamiętnienia

⁴⁷¹ Por.: E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 2.

⁴⁷² Erika Doss wskazuje, że obok pomników gromadzących ludzi, częściej jeszcze funkcję taką pełnią wytwarzane przez ludzi pomniki tymczasowe (temporal memorials), które powstają zazwyczaj w miejscu tragedii. E. Doss, *Emotional...*, s. 5-12.

⁴⁷³ Ludzie gromadzili się i pozostawiali różne przedmioty także pod innymi pomnikami, głównie pod pomnikiem Poznańskiego Czerwca 1956 i pomnikiem Polskiego Państwa Podziemnego. Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru odegrał tu jednak największą rolę.

⁴⁷⁴ Por.: E. Doss, *Emotional Life...*, s. 34-40, E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 61-68.

tragicznego wydarzenia oraz nieostrość tych kategorii powoduje dowartościowanie indywidualnego doświadczenia i podnosi rangę indywidualnej pamięci.

Publiczne wyeksponowanie prywatnych odczuć, dzięki fizycznemu uczestnictwu w wydarzeniu o takim charakterze, zdaje się być ponadto postrzegane jako bardziej prawdziwe i rzeczywiste. Wzmacnia też siłę przeżywanych emocji i powoduje, że odczuwane są intensywniej. Przeżywanie związanych z historyczną tragedią emocji daje także dodatkowe świadectwo jej autentyczności⁴⁷⁵. Potrzeba takiego doświadczenia wydarzeń wydaje się wyrastać z kryzysu zaufania do kultury wizualnej. W dobie baudrillardowskich symulacji i symulaków, na skutek otaczania przez poddawane obróbce obrazy transmitowane przez wszelkie media, dochodzić może do utraty zaufania do wizualnego przekazu. Przedstawianie rzeczywistości jest tu nierozzerwalnie związane z procesem jej symulacji. Symulacja powoduje zatarcie granicy między tym, co realne, a tym co udawane. Rzeczywistość nie jest więc ani realna ani nierealna, jest, jak stwierdza Jean Baudrillard, hiperrzeczywistością i jako taka staje się symulakrem⁴⁷⁶. Tym, co dzieje się na pewno i pozostaje prawdziwe jest nasze osobiste, emocjonalne doświadczenie. Idąc pod pomnik, uczestnicząc w danym wydarzeniu, zyskujemy zatem pewność, że to co się dzieje, dzieje się naprawdę. Publiczne przeżywanie traumatycznych wydarzeń uznać można zatem za lekarstwo na niewiarę w medialną i wizualną reprezentację rzeczywistości.

Przemieszanie przestrzeni publicznej i prywatnej odbywa się także poprzez przemieszanie żalu i praktyk żałoby. Jak zauważa Doss, żałoba tradycyjnie przynależy do porządku publicznego i jest zachowaniem społecznym opartym o konkretne żałobne rytuały. Żal, czy smutek to emocje, które pozostają natomiast w sferze prywatnej, skierowane są do wewnątrz, są osobiste i nie są wmontowane w społeczne ramy⁴⁷⁷. Pomniki problematyzują relację między żałobą a żalem ponieważ, jak stwierdza Doss: „ucieleśniają zarówno dostrzegalne publicznie

⁴⁷⁵ E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 52.

⁴⁷⁶ J. Baudrillard, *Symulakry...*, s. 11.

⁴⁷⁷ E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 80.

wyrażanie żalu oraz rytuały żałoby⁴⁷⁸. Wydarzenia, które towarzyszyły katastrofie prezydenckiego samolotu dowodzą nałożenia się obu tych sfer przeżywania tragedii. Jak donosiła „Gazeta Wyborcza” z dnia 11 kwietnia 2010



Ryc. 30. Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem. Poznań.

⁴⁷⁸ Tamże, s. 80.

roku: „Poznaniacy przez całą sobotę i niedzielę zapalali znicze pod pomnikiem Ofiar Katynia i Sybiru. Wiele osób było bardzo poruszonych, łzy w oczach, trudno było rozmawiać”⁴⁷⁹. Pod pomnikiem Ofiar Katynia i Sybiru zbierali się zatem poznaniacy, którzy mogli tu publicznie wyrazić swój prywatny żal. Pomnik spełnił ponadto także w tym przypadku rolę symbolicznego grobu, do którego mogli oni przyjść, postawić znicze, czy się pomodlić⁴⁸⁰. Fakt, że pomniki – obiekty o charakterze publicznym – stają się nośnikami prywatnych emocji pokazuje, jak ważną rolę spełniają one w kulturze charakteryzującej się ekstrawertyczną potrzebą zmanifestowania emocji. Dowodzi też, jak chce tego Bruno Latour, i jak zauważa również za Latourem Erika Doss, wagi roli, jaką odgrywają one w republice ludzi i rzeczy⁴⁸¹.

* * *

Inną istotną cechą publicznego przeżywania emocji jest możliwość ich wyrażenia właśnie za pomocą przedmiotów materialnych. Przedmioty zostawiane pod pomnikami świadczą o potrzebie fizycznego zaznaczenia przez poszczególnych ludzi swojej obecności w danym miejscu. Nie wystarczy tylko być zgromadzonym wraz z innymi, ale trzeba także pozostawić po sobie materialne świadectwo swojej obecności. Współczesna kultura zachodnia oparta jest w dużej mierze o przedmioty materialne posiadające wymiarną wartość. Posiadane przedmioty świadczą o społecznym statusie człowieka, a nawet o tym, kim jest. Przedmioty służą też za pamiątki, wręczane są jako prezenty, po to, by sprawić komuś przyjemność. Jednym słowem, rzeczy są bardzo ważne⁴⁸². Przynoszenie

⁴⁷⁹ „Gazeta Wyborcza”, 11.04.2010.

⁴⁸⁰ „Gazeta Wyborcza”, 10.04.2010.

http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36001,7754830,Poznaniacy_modlili_sie_pod_pomnikiem_katynskim__WIDEO_.html (dostęp: 25.04.2010).

⁴⁸¹ E. Doss, *Memorial Mania...*, s. 71.

⁴⁸² Por.: Tamże, s. 68-75.

przedmiotów pod pomniki Erika Doss nazywa „materialną kulturą żalu” i zauważa:

„Te rzeczy są centralne dla współczesnego publicznego wspominania straty oraz społecznego performancu żalu nie tylko dlatego, że są niedrogie i łatwo dostępne, ale dlatego, że korespondują z przeświadczeniem o symbolicznej i emocjonalnej sile kultury materialnej”⁴⁸³.

Przynoszenie kwiatów czy zdjęć prezydenckiej pary pod pomnik Ofiar Katynia i Sybiru dla upamiętnienia katastrofy samolotu, wyrasta z przekonania, że obecność tych rzeczy stanowi ważne świadectwo naszych intencji. W kontekście upamiętnienia nabywają one szczególnego znaczenia i stają się symbolem indywidualnej pamięci poszczególnych osób o tragicznym wydarzeniu. Rzeczy te stanowią też środek służący ukojeniu smutku czy żalu i pozwalają stworzyć wrażenie, że coś daliśmy od siebie. Nie tylko zatem świadczą o uczestnictwie w zbiorowej tragedii, ale także zaspokajają potrzebę osobistego, emocjonalnego rozliczenia z tragedią. Dostawianie przedmiotów pełni jednak jeszcze także inną bardzo ważną funkcję. Jak zauważa Doss w odniesieniu do pomników tymczasowych: „Sugeruje to podstawową motywację tworzenia tymczasowych pomników, którą jest upamiętnienie żalu”⁴⁸⁴. Upamiętnienie odbywa się tu zatem na wielu poziomach. Mamy pomnik, który służy nam dla upamiętnienia ofiar Katynia i Sybiru, a następnie służy on za nośnik dla kolejnego dramatycznego wydarzenia jakim jest katastrofa samolotu. Przedmioty przyniesione pod pomnik (właśnie tu, nie gdzie indziej!) stanowią natomiast świadectwo funkcjonującej w społeczeństwie pamięci o obu tych wydarzeniach. Stanowią zatem upamiętnienie naszych działań i emocji. Indywidualnego żalu (konkretny przedmiot przyniesiony przez konkretną osobę) i naszej zrytualizowanej żałoby (przyniesienie przedmiotu wraz z innymi pod konkretny pomnik, w konkretnym momencie). To właśnie aktywności poznaniaków prasa poświęciła wyjątkowo

⁴⁸³ Tamże, s. 71.

⁴⁸⁴ Tamże, s. 101.

dużo miejsca. Odnieść wręcz można wrażenie, że opis ludzkich reakcji na tę tragedię i emocji z nią związanych staje się dla nas ważniejszy niż sama tragedia. Pomnik odgrywa tu natomiast kluczową rolę. Jest bowiem obiektem spajającym wszystkie te poziomy upamiętnienia. Umożliwia też przeżycie specyficznego doświadczenia emocjonalnego w obliczu dramatycznego wydarzenia.



Ryc. 31. Przedmioty pozostawione pod pomnikiem Ofiar Katynia i Sybiru po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem.

Zgromadzeni pod pomnikiem ludzie przybywają bowiem po to, by dzielić się wspólnie przeżywanymi emocjami. Emocje stanowią zatem także formę komunikacji. Gdy zawodzi mowa, i gdy brakuje siły, by opowiadać o tragedii, która się wydarzyła, wyrażane emocje zastępują tradycyjny język. Przybywający pod pomnik ludzie często wzruszają się wobec innych i wraz z innymi, dając sobie tym samym do zrozumienia, że doświadczają tego samego. Wymieniają w ten sposób informacje o tym, co czują.

* * *

Innym sposobem wyrażania emocji za pośrednictwem monumentów jest dodawanie do nich napisów. Pomniki mogą stać się wtedy nośnikami emocji. Prowokują one do takich działań z kilku powodów. Często są wyeksponowane, zatem wszelka ingerencja w ich materię jest łatwo dostrzegalna. Jeśli chce się zatem przekazać jakieś konkretne treści, pomnik jest wygodnym dla takiego celu obiektem. Ponadto ingerencja w pomnik szokować może bardziej, niż ingerencja w inne elementy architektury. Poprzez fakt, że upamiętniają ważne dla danej grupy wydarzenia bądź postaci i stanowią przesłanie odwołujące się do konkretnych wartości ważnych dla takiej grupy, zdewastowanie pomnika jest bardziej szokujące. Oznacza bowiem naruszenie tabu, jakie nałożone jest na monument. Tym samym, towarzyszące takim działaniom emocje nie ograniczają się jedynie do osób, które wykonują takie napisy, ale także do tych, którzy emocjonalnie na nie reagują, pochwalając je, bądź uznając je za obrazoburcze. Ich autorzy pozostają na ogół anonimowi, nie sposób więc dowiedzieć się od nich, jakie emocje towarzyszyły im przy dodawaniu napisów. O ich emocjonalnym zabarwieniu świadczy jednak ich treść, oraz reakcje, które wywołują.

W nocy z 20 na 21 maja 1968 roku na strasburskim Monument aux Morts pojawił się wymalowany czerwoną farbą napis: „Révolution”⁴⁸⁵. Atmosfera maja 1968 roku tym, którzy się buntowali, rzeczywiście przywołać mogła na myśl rewolucję, a emocje towarzyszące ówczesnym wypadkom znajdowały ujście w wielu zarówno spontanicznych, jak i zaplanowanych działaniach. Wykorzystanie pomnika dla wykonania takiego napisu oznaczało ponadto podwojenie jego treści. Nie tylko sam napis wyrażał rewolucję, ale i umieszczenie go na pomniku było działaniem o charakterze rewolucyjnym – wystąpieniem przeciwko obowiązującym normom zakazującym domalowywania napisów na takiego typu obiektach. Stanowiło nie tylko światopoglądową deklarację, ale poprzez fakt umieszczenia jej w takim miejscu, jednoczesne wcielenie jej w życie. Oznaczało także próbę zawłaszczenia pomnika oraz zmanifestowanie towarzyszących

⁴⁸⁵ „Dernières Nouvelles d'Alsace”, 23-24.05.1968.

buntownikom emocji. Pomnik z napisem stanowił ich widoczne, materialne świadectwo. Stał się w ten sposób także świadkiem ówczesnych wydarzeń, jednak już nie milczącym, ale wypowiadającym się w imieniu tych, którzy identyfikowali się z jego treścią.



Ryc. 32. Monument aux Morts z widniejącym na nim graffiti.
Strasbourg.

Wykonanie takiego napisu oznaczało zatem dużo więcej niż wykrzyczenie tych samych słów, a stało się to możliwe właśnie dzięki pomnikowi. Ponadto było formą prowokacji, której nie można było zignorować. Tak więc „Dernières Nouvelles d’Alsace” z dnia 23-24 maja 1968 roku głosiły, iż: „Monument aux Morts został zbeszczeszczony przez wandalów”⁴⁸⁶. W reakcji na pojawienie się napisu gaulliści zorganizowali w Strasburgu manifestację. 28 maja 1968 roku pod Monument aux Mort, pod przewodnictwem ówczesnego mera Strasburga Pierre’a Pflimlina oraz prefekta Alzacji Jeana Verdiera, zgromadziło się około 3 tysięcy osób protestujących przeciwko swoistemu graffiti, które pojawiło się na pomniku⁴⁸⁷. Dodanie napisu „Révolution” okazało się zatem nie tylko zwykłym aktem wandalizmu, ale także działaniem o charakterze politycznym, które

⁴⁸⁶ Tamże.

⁴⁸⁷http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y1z6ZxHE7TEJ:forums.dna.fr/view.php%3Fbn%3Ddna_mai68%26key%3D1210348917%26first%3D0%3Dlast%3D2+monument+aux+morts+strasbourg+contrmanifestation+28+mai+1968&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&source=www.google.pl (dostęp: 25.04.2011).

spowodowane było emocjami i wywoływało emocje. Było emocjonalną odpowiedzią na ówczesne polityczne wydarzenia. Pomnik umożliwił natomiast ich skanalizowanie i stał się ich dosłownym nośnikiem.

Innym przykładem poszerzenia treści pomnika może być ubranie go. Przedmiotem takiego działania również stał się strasburski Monument aux Morts. W 1953 roku odbyła się manifestacja wyrażająca protest przeciwko decyzji sądu skazującej Alzaczyków włączonych przymusowo do jednostek SS, na surowe kary więzienia i ciężkich robót za masakry jakich dokonali oni wraz z Niemcami na ludności francuskiej w miejscowości Oradour⁴⁸⁸. Wyrok ten uznany został za niesprawiedliwy, jako że nie uwzględniał specyficznej sytuacji Alzaczyków wcielonych do niemieckiej armii. W odpowiedzi na wyrok Monument aux Morts pokryty został czarnym materiałem⁴⁸⁹. Pomnik stał się w ten sposób reprezentantem emocji towarzyszących demonstrantom. Poczucie niesprawiedliwości i krzywdy zademonstrowane zostało za pomocą czarnej płachty, symbolizującej spowodowany wyrokiem wstyd oraz żalobę, którą okryli się manifestanci. Dzięki pomnikowi odczuwane przez ludzi emocje zyskały publiczny wymiar. Przedstawiona na pomniku matka, będąca alegorią Alzacji wstydziała się razem z manifestującymi i legitymizowała ich odczucia, które stały się już nie tylko ich odczuciami, ale odczuciami wszystkich, którzy utożsamiali się z monumentem. Takie emocjonalne zaangażowanie strasburczyków w proces w Baurdeaux było jednak odbierane w pozostałych częściach Francji z dużą niechęcią. Ciężar krzywdy, związany z masakrą w Oradour nie pozostawiał zazwyczaj wątpliwości co do tego, że dokonujący jej żołnierze, niezależnie od tego czy byli Niemcami, czy Alzaczycami, powinni zostać ukarani.

Ubieranie pomników nie musi jednak oznaczać zawsze zmanifestowania negatywnych emocji. Pomniki ubierane są bowiem także po to, by urozmaicić publiczną przestrzeń, wywołać radość i uśmiech na twarzach mijających je przechodniów. W takim celu w grudniu 2009 roku ubrane zostały usytuowane na

⁴⁸⁸ <http://www.crdp-strasbourg.fr/data/histoire/alsace-39-45c/proces.php?parent=12> (dostęp: 25.04.2011).

⁴⁸⁹ „Dernières Nouvelles d’Alsace”, 17.02.1953, nr 40.



Ryc. 33. Monument aux Morts pokryty czarną płachtą po procesie w Baurdeaux w 1953 roku. Strasburg.

placu Kolegiackim poznańskie koziolki⁴⁹⁰. Włożono na nie czerwone kubraczki z białymi wykończeniami, nawiązujące do świątecznej atmosfery grudniowego Poznania. Takie działanie sprzyja oswojeniu przestrzeni i przybliża pomnikowe symbole mieszkańcom miasta. Obiekty, które mijane były niezauważenie, przykuwają w ten sposób uwagę i ożywają, stając się warte dostrzeżenia. Ich zdjęcia przedostają się wtedy do prasy, stają się tematem rozmów, wspomina się o nich. Nawet jeśli motywacja takiego ich ubierania jest komercyjna – tak jak to miało miejsce w przypadku ubranego w koszulkę piłkarskiej reprezentacji Polski pomnika Adama Mickiewicza przez jedną z wielkich korporacji – odczucia

⁴⁹⁰http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,8801580,Koziolki_juz_ubrane__Zeby_nie_zmarzly_zi_ma.html (dostęp: 25.04.2011).

związane z odbiorem takiego zmienionego pomnika są zazwyczaj bardzo pozytywne. Podobną rolę pełnią też pojawiające się na pomnikach humorystyczne graffiti. Choć zazwyczaj uchodzą za akty wandalizmu, często powodują, że pomnik jest zauważany i wywołują uśmiech.

Pomniki, stając się nośnikami wielorakich emocji, należą do obiektów, które okazują się z tego względu bardzo ważnymi elementami publicznej przestrzeni. Są one ludziom potrzebne do zmanifestowania odczuć, które szukają publicznego wyrazu. Umożliwiają także podniesienie rangi indywidualnych emocji do poziomu publicznego, dowartościowanie ich i ich legitymizację. Wyrażone za pomocą pomników emocje stają się zazwyczaj przedmiotem debaty, bądź kontestacji, i w ten sposób zaczynają czasem także odgrywać polityczną rolę. I to dzięki pomnikom emocje stają się często czymś, z czym trzeba się liczyć.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszej pracy starałam się ukazać pomnik w wielowymiarowym świetle, uwzględniając te płaszczyzny interpretacji monumentu, które uważam za kluczowe dla jego funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Przybliżyłam zatem płaszczyznę jego materialności, funkcjonującą często niezależnie od tego, czemu monument jest poświęcony, płaszczyznę polityczną, która decyduje o treści jego przesłania, o jego wzniesieniu oraz jego ewentualnym zniszczeniu, a także płaszczyznę emocjonalną, która ożywia pomnik, wzmacnia siłę jego oddziaływania oraz umożliwia publiczne rozładowanie społecznych emocji. Przeprowadzone analizy pomników pozwoliły dostrzec, iż opisanie wszystkich tych sfer funkcjonowania monumentu umożliwia przyjrzenie się mu w nowej perspektywie oraz pełniejsze zrozumienie zjawiska, jakim jest monument. Warto jednak dodać, że mimo iż pracę podzieliłam na trzy odpowiadające tym płaszczyznom analiz części, obszary te nie funkcjonują niezależnie od siebie i zazwyczaj na siebie nachodzą. Polityka na przykład może bowiem wpływać na emocje, a emocje mogą wynikać z materialności pomników. Gdy dochodziło do takiego nałożenia się analizowanych sfer, próbowałam to zasygnalizować.

W pierwszej części pracy starałam się wykazać, że zarówno otoczenie, w którym znajduje się pomnik, jak i formalna przestrzeń, którą sam wytwarza, stanowią jeden z decydujących czynników wpływających na sposób, w jaki widz postrzega pomnik. Materialność pomnika produkuje zatem znaczenia, które są niezależne od przedmiotu upamiętnienia i które funkcjonują ponad politycznym kontekstem. Z kształtu, który przybierają pomniki, wyczytać można zatem wiele więcej, niż wynika to z zawartej w nich intencjonalnie treści. Przykładowo, ukazujący władcę pomnik, nie tylko informuje odbiorców monumentu o tym, kim ów władca był oraz w jaki sposób należało go przedstawiać, ale także komunikuje wizję sposobu sprawowania władzy czy dominującą wizję męskości. Podobnie zawarte w monumentach przedstawienia zwierząt nie tylko służą za elementy wzbogacające treściowo znaczenie pomnika, ale także świadczą o tym, jakie miejsce zajmują zwierzęta w relacji z ludźmi i jakie miejsce zajmują w danym społecznym porządku. Sposób, w jaki przedstawia się wszystkie zawarte w

monumencie elementy jest więc wizualnym komunikatem, niosącym za sobą daną wizję świata, która z jednej strony odzwierciedla mentalność ludzi danej epoki, z drugiej jednak strony, poprzez to, że istnieje w publicznej przestrzeni zwrotnie oddziałuje także na sposób myślenia o świecie tych, którzy przestrzeń tę wypełniają po dziś dzień.

W drugiej części skoncentrowałam się na tym, by zaprezentować pomnik jako wytwór konkretnego, społeczno-politycznego kontekstu. Pokazałam więc, dlaczego pomnik jest na tyle ważny dla ludzi żyjących w danym politycznym kontekście, że decydują się oni na przykład toczyć o niego batalie. Z analiz konkretnych przypadków wynika, iż owa walka jest de facto walką o konkretną tożsamość (w tym przypadku tożsamość narodową) oraz o istnienie w publicznej przestrzeni, które stanowi warunek publicznego funkcjonowania. Ponadto uznać można, że pomniki stanowią jedno z ważnych narzędzi świadomie uprawianej polityki historycznej oraz, że legitymizują polityczne działania zarówno rządzących elit, jak i grup reprezentujących inicjatywy oddolne.

W ostatniej części pracy przeanalizowałam natomiast relacje zachodzące między pomnikami a emocjonalnymi reakcjami ludzi. Źródłem owych – niekiedy bardzo silnych emocji, są przydawane pomnikom szczególne właściwości zasadzające się na wierze, że w zwykłym materialnym przedmiocie – monumencie, jest w istocie zaklęty ten, lub to, co ów pomnik przedstawia. Przekonanie takie powoduje, iż monument wzbudzić może gniew, agresję czy nienawiść, które przejawiają się w chęci zniszczenia pomnika oraz w samym momencie jego strącenia. W takiej sytuacji staje się on ogniskiem realnej i symbolicznej przemocy. Monument wywołuje również emocje pozytywne, takie jak zachwyty, radość czy podziw, które z kolei dostrzegalne są wtedy, gdy monument jest odsłaniany, bądź gdy odprawiane są wokół niego celebracyjne rytuały. Pomniki pozwalają ponadto na aktywne uczestnictwo w życiu publicznym w tej sferze, która dotyczy wspólnego przeżywania emocji. Umożliwiają one także zademonstrowanie emocjonalnego stosunku do konkretnych wydarzeń bądź postaci historycznych, ponieważ ich przestrzenne

usytuowanie pozwala na uzupełnianie ich szeregiem przedmiotów, stanowiących wyraz takich odczuć.

Wydaje się, że zaprezentowane w pracy analizy oraz pomysły interpretacyjne umożliwiają zrozumienie zasadniczego dla niej problemu, który dotyczy tego, jakie relacje zachodzą między pomnikami, społecznościami, które mają z nimi kontakt oraz przestrzenią, w której monumenty te są usytuowane. Ponadto włączony do pracy opis wymiaru emocjonalnego pomników oraz ich materialności poszerza refleksję nad nimi także o nowe, nie poruszane wcześniej wątki i przyczynia się do pełniejszego zrozumienia tego, czym pomnik jest.

Porównanie monumentów Poznania i Strasburga pozwoliło dostrzec takie ich cechy, które nie ujawniłyby się jedynie przy analizie pomników jednego z miast. Okazało się, iż najważniejsze wnioski płynące z dokonanego tu zestawienia wyłoniły się przede wszystkim w odniesieniu do uniwersalnych cech pomników. I tak, jak pokazują przeanalizowane przykłady, w obu miastach w tym samym czasie powstawały monumenty, które, mimo że upamiętniały zupełnie inne wydarzenia, posługiwały się bardzo podobną formą – zatem przekaz wizualny płynący z takich pomników okazywał się bardzo podobny (jak to miało miejsce w przypadku obelisków). Z drugiej strony jednak podobne wydarzenia, które zaznaczyły się w dziejach obu miast, reprezentowane były za pomocą pomników w zgoła odmienny sposób (z czym do czynienia mieliśmy choćby przy okazji zmiany sytuacji politycznej w obu miastach po I wojnie światowej). Paradoksalnie zatem, różnice często ujawniały się wówczas, gdy za pomocą pomników upamiętniano podobne wydarzenia, podczas gdy podobieństwa monumentów wyłaniały się mimo upamiętniania wydarzeń istotnie różnicujących dzieje obu miast. Porównanie to wykazało również, iż niezależnie od tego, w którym z analizowanych miast znajdowały się pomniki, mechanizmy społeczne, które ujawniały się podczas ich wznoszenia czy niszczenia okazywały się podobne, jedynie ich natężenie zależne było od społeczno-politycznego kontekstu danego miasta. Ponadto porównanie pomników pozwoliło mi powiedzieć wiele nie tylko o samych monumentach, ale także o historii Poznania i Strasburga oraz ich

mieszkańców w ogóle. Stało się tak dlatego, że w pomnikach właśnie ogniskuje się tak wiele problemów dotyczących życia społeczno-politycznego danego miasta, między innymi takich jak: problem konstruowania tożsamości, sposób, w jaki odzwierciedlają one mentalność, napięcie między przeszłością a przyszłością ujawniające się w politycznym użyciu monumentów czy potencjał emocjonalny.

Poruszany w niniejszej pracy temat pozostaje niewyczerpany. Za szczególnie niedowartościowaną uważam sferę interpretacyjną dotyczącą materialności oraz emocjonalności pomników. Na analizy dokonywane w owych perspektywach badawczych czeka większość istniejących pomników. W podobnym świetle przeanalizować można byłoby również szereg innych obiektów funkcjonujących w publicznej przestrzeni: pozostałe obiekty tzw. małej architektury, tablice kommemoratywne, nazwy ulic czy placów. Za warte uwagi uważam również podjęcie badań porównawczych dotyczących pomników znajdujących się w przestrzeni publicznej innych miast. Takie badania pozwoliłyby z większą pewnością stwierdzić, czy cechy pomników, które okazały się uniwersalne w kontekście Poznania i Strasburga, są takie również w kontekście innych miast, czy może owa uniwersalność wynika ze specyfiki przeanalizowanych przeze mnie ośrodków.

* * *

Na zakończenie niniejszej pracy postanowiłam pozwolić sobie na kilka podsumowujących, osobistych uwag dotyczących pomników, które nie zawsze wynikają wprost z przeprowadzonych badań, ale niewątpliwie stanowią owoc refleksji towarzyszącej mi w ich trakcie.

Zajęłam się pomnikami, ponieważ wydały mi się interesujące, a nie dlatego, że uważam je za wyjątkowo piękne, albo dlatego, że szczególnie poruszają mnie zawarte w nich treści. Zaskakiwała mnie obojętność, z jaką często się je traktuje, przypisywana im pasywność, fakt, że uznaje się je za mało istotne. Jedną z najczęściej chyba cytowanych wypowiedzi na temat pomników sformułował

Robert Musil, który stwierdził, że „jeśli chodzi o pomniki, rzeczą najbardziej rzucającą się w oczy jest to, że się ich nie zauważa”⁴⁹¹. Takie lub podobne przekonania, które zdają się powszechnie panować w odniesieniu do monumentów wydały mi się zwyczajnie nieprawdziwe. Czy fakt, że, jak twierdzi Musil, mało kto wie, czemu pomnik jest poświęcony, oznacza, że go nie zauważa? A może zauważa go inaczej. Może spotykając się pod pomnikiem, wdrapując się na niego, albo używając go do ćwiczenia deskorolkarskich umiejętności wyróżnia się właśnie pomnik spośród innych obiektów w miejskiej przestrzeni i czyni się go wyjątkowym? I dlaczego jest tak, że wtedy, gdy gdzieś na świecie wydarza się jakaś polityczna rewolucja, to właśnie zrzucane z cokołów pomniki, otaczane tłumem ludzi, trafiają na pierwsze strony gazet? Albo dlaczego trafiają tam zdjęcia pomników otoczonych ludźmi świętującymi ważne dla jakiejś społeczności wydarzenia? A więc jednak są. I uczestniczą w naszym życiu w dość wyjątkowy sposób.

Ale zaskakiwało mnie nie tylko zacytowane wyżej przeświadczenie o ich bierności. Na drugim biegunie przekonań dotyczących monumentów znajdowałam bowiem te, które nacechowane były ich patetyczną gloryfikacją, pietyzmem i nabożnością. Ów patos nie tylko mnie irytował, ale też zastanawiał. Skoro i tak nie są dostrzegane, z jakiego powodu kruszy się o nie kopie? Czemu zaciekle walczy się o ich powstanie bądź zniszczenie? Dlaczego wreszcie tak często traktuje się je ze szczególną czcią? A więc jednak muszą być ważne, ważniejsze niż się często twierdzi.

W tym splocie pytań i wątpliwości tkwi według mnie potencjał poznawczy pomników. Chciałam spojrzeć na monumenty raz jeszcze, ale inaczej i przyjrzeć się temu, jak funkcjonują one wśród ludzi, w przestrzeni nimi wypełnionej. Chciałam dowiedzieć się, co na temat tej przestrzeni i ludzi mogą one powiedzieć. Zapewne odpowiedzi, których starałam się udzielić na te pytania nie są jednoznaczne i nie wyjaśniają ostatecznie problemu pomników (na szczęście!). Mam jednak wrażenie,

⁴⁹¹ R. Musil, *Pomniki*, [w:] R. Musil, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. J. St. Buras, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 187.

że przeprowadzone przeze mnie badania pozwoliły wiele kwestii lepiej zrozumieć i wiele problemów pokazać w innym świetle. Mam nadzieję, że dla tych, którzy zapoznali się z zaproponowanymi przez mnie analizami monumentów, nie będą one już tylko mało znaczącymi, skostniałymi uczestnikami publicznej przestrzeni.

A co do samych pomników? Spośród tych, które opisałam, tylko nieliczne mnie urzekły. Bardziej przekonały mnie do siebie chyba tylko te, które korespondowały nieco z Hansenowską Formą Otwartą, a więc pomnik Armii „Poznań” i Akwedukt Janusa. Spodobały mi się także niektóre rzeźby z Parku de Pourtalès, czy poznańskiej Cytadeli lub niektóre statuy, które podkreślały lokalny charakter miast. Pomniki, które uważam za cenne miałam także okazję widzieć poza Poznaniem i Strasburgiem. Należę więc do licznej grupy osób, którą przekonała „silna, jasna wizja” Mayi Lin⁴⁹², zrealizowana przez nią w słynnym Vietnam Veterans Memorial w Waszyngtonie. Za wartościowy uważam także wiedeński pomnik Ofiar Holocaustu Rachel Whiteread czy, niezrealizowany niestety, projekt pomnika-drogi Oskara Hansena, który miałby się znaleźć w Auschwitz⁴⁹³. Jeśli natomiast miałabym wznieść pomnik (choć co do tego, czy w ogóle warto je wznosić mam dziś poważne wątpliwości), niezależnie od tego, co miałby on upamiętniać, charakteryzowałoby go kilka ważnych w moim odczuciu cech. Byłby więc przestrzenny i horyzontalny, wykorzystywałby kolor, zapraszałby do interakcji i przede wszystkim nie dawałby prostej odpowiedzi na to, czemu jest poświęcony, ale zmuszałby do tego, by się mu przyjrzeć i jej w nim poszukać. Wydaje się jednak, że większość pomników, które będą w najbliższym czasie powstawać nie wykrócą poza dotychczas wytyczone ścieżki. Powielane więc będą raczej tradycyjne, rozpowszechnione już schematy monumentów. Novum będzie być może to, że coraz częściej spotykać się będziemy z tzw. spontanicznymi, czasowymi pomnikami, które tworzone będą przez ludzi na

⁴⁹² Odnoszę się tu do filmu dokumentalnego poświęconego Mayi Lin pt.: „Maya Lin. A Strong, Clear Vision”, New Video Group, 2003.

⁴⁹³ Zob.: O. Hansen, *Ku Formie Otwartej*, red. J. Gola, Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Warszawa 2005. Porównaj także: P. Piotrowski, *Auschwitz versus Auschwitz*, [w:] P. Piotrowski, *Sztuka według polityki...*

przykład w miejscu jakiejś tragedii. Ale takie „temporal memorials” będą pojawiać się i znikać. Tymczasem pomniki potrzebują naszej odwagi. Uważam, że ważne jest przełamanie istniejących „monumentalnych” konwenansów, i że potrzebujemy dziś nowego, pomnikowego języka, którym mogłyby do nas mówić pomniki, skoro i tak będą z pewnością powstawać. A to wydaje się nieuniknione, bowiem ich wznoszenie wpisane jest w kulturowe funkcjonowanie człowieka. Mimo sceptycyzmu mogę mieć więc jedynie nadzieję, że obok tych pomników, które powstaną trudno będzie przejść obojętnie, że będą dialogowe i intrygujące. I że będzie ich powstawać mniej.

Bibliografia

Źródła prasowe

- „Dernières Nouvelles d'Alsace”, 1953-2011.
- „Dziennik Poznański”, 1870-1919.
- „Gazeta Wyborcza”, 1995-2011.
- „Głos Wielkopolski”, 1965-2011.
- „Kurier Poznański”, 1919.
- „Le Miroir”, 1918.
- „Polityka”, 2008-2010.

Artykuły, opracowania oraz memuarystyka

- Agulhon Maurice, *La 'statuomanie' et l'histoire*, „Ethnologie française”, 1978, nr 8, s. 145-172.
- Agulhon Maurice, *Marianne into battle, Republican imagery and symbolism in France, 1789-1880*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Agulhon Maurice, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Flammarion, Paris, 1989.
- Agulhon Maurice, *Politics, Images, and Symbols in Post-Revolutionary France*, [w:] *Rites of Power: Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, red. Sean Wilentz, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999.
- Agulhon Maurice, *Reflexion sur les monuments commémoratifs*, [w:] *La mémoire des français. Quarante ans de commémorations de la Seconde Guerre mondiale*, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986.
- al-Khalil Samir, *The Monument. Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq*, University of California Press, London – Los Angeles – Berkeley 1991.
- Anderson Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London - New York 2006.

- Ankersmit Frank, *Wspominając Holocaust: żałoba i melancholia*, tłum. Andrzej Ajschtet, Andrzej Kubis, Justyna Regulska, [w:] Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004.
- *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. Teresa Jakimowicz, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2005.
- *Art and the Public Sphere*, red. William J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago – London 1990.
- *Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris*, red. Geneviève Brese-Bauties, Xavier Dectot, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 1999.
- Asphlant T.G., Dawson Graham, Roper Michael, *The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures and Dynamics*, [w:] *The Politics of War Memory and Commemoration*, red. T. G. Asphlant, Graham Dawson, Michael Roper, Routledge, London – New York 2000.
- *Atlas architektury Poznania*, red. Janusz Pazder, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2008.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard Jean, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Becker Annette, *Les Monuments aux Morts. Mémoire de la Grand Guerre*, Éditions Errance, Paris 1988.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Ben-Amos Avner, *Monuments and Memory in French Nationalism*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 2, s. 50-81.
- Betzinger David, *Retour à Strasbourg. Les mêmes lieux photographiés d'un siècle à l'autre*, Les Beaux Jours, Paris 2007.
- Bevan Robert, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, Reaktion Books, London 2006.

- Bischoff Georges, *L'iconoclasm politique au XXe siècle: l'exemple de l'Alsace*, [w:] *Iconoclasm*, red. Cecile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, Somogy, Neue Zürcher Zeitung, Strasbourg – Zurich, 2001, [katalog wystawy].
- Borg Alan, *War Memorials. From Antiquity to the Present*, Leo Cooper, London 1991.
- Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Châtelet-Lange Liliane, Miller Naomi, *Review: [untitled]*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 1992, vol. 51, nr 1, s. 100-101.
- Choay Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris 2007.
- Chakrabarty Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2008.
- Chwieduk Agnieszka, *Alzatzycy. Dylematy tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- Cohen William, *Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France*, „Comparative Studies in Society and History”, 1989, vol. 31, nr 3, s. 491-513.
- Confino Alon, *The Nation as a Local Metaphor: Heimat, National Memory and The German Empire, 1871-1918*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 1, s. 42-86.
- Connerton Paul, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Cooper Frederick, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2005.
- *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*, Harriet F. Senie, Sally Webster, Smithsonian Institution Press, Washington – London 1998.
- Curran Brian A., Grafton Anthony, Long Pamela O., Weiss Benjamin, *Obelisk. A history*, MIT Press, Cambridge – Massachusetts 2009.
- Czarnecki Władysław, *To był też mój Poznań. Wspomnienia architekta miejskiego z lat 1925-1939 w wyborze i opracowaniu Janusza Dembskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

- Dabrowski Patrice M., *Commemorations and the shaping of modern Poland*, Indiana University Press, Bloomington 2004.
- Daltorff Jean, *Henry Lévy (1871-1937) et son rôle comme président du comité de construction du monument aux morts de la Place de la République à Strasbourg en 1936*, „Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasbourg”, 2004-2005, XXXI, s. 144-145.
- Dant Tim, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, styl życia*, tłum. Janusz Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Deja Walentyna, Otto Katarzyna, *Pomniki pamięci narodowej miasta Poznania*, Poznań 1991, [Maszynopis dostępny w bibliotece Instytutu Historii UAM].
- Denis Marie-Noële, *Les statues de l'Université impériale de Strasbourg et la pédagogie du pangermanisme*, „Revue des sciences sociales”, 2005, nr 34, s. 84-93.
- *Denkmäler in Kiel und Posen. Parallelen und Kontraste*, red. Rudolf Jaworski, Witold Molik, Ludwig, Kiel 2002.
- Deptuła Czesław, *Archaniot i smok*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2003.
- Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Domańska Ewa, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty drugie”, 2010, nr 1-2, s. 45-55.
- Doss Erika, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2010.
- Doss Erika, *The Emotional Life of Contemporary Public Memorials. Towards a Theory of Temporary Memorials*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.
- Doss Erika, *Affect*, „American Art”, 2009, vol. 23, nr 1, s. 9-11.
- Doss Erika, *Spirit Poles and Flying Pigs. Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, Washington – London 1995.
- Doss Erika, *War, Memory, and the Public mediation of affect: The National World War*

II Memorial and American Imperialism, „Memory Studies”, 2008, vol. 1, nr 2, s. 227-250.

- Doss Erika, *Spontaneous Memorials and Contemporary modes of mourning in America*, „Material Religion”, 2006, vol. 2, nr 3, s. 294-318.
- Dufour Serge, *Les statues de Strasbourg*, Coprur, Strasbourg 1992.
- *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004.
- *Dzieje Poznania do roku 1793*, cz. 1 i 2, red. Jerzy Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1988.
- *Dzieje Poznania w latach 1793-1945*, cz. 1 i 2, red. Jerzy Topolski, Lech Trzeciakowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 1994 i 1998.
- Figuła-Czech Joanna, *Między ideą i realizacją. Poznańskie pomniki po 1989 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 226-237.
- Foessel Georges, Klein Jean-Pierre, Ludmann Marie-France, Ludmann Jean-Daniel, Faure Jean-Louis, *Strasbourg. Panorama monumental et architectural des origines à 1914*, Contades – le temps des cités, Strasbourg 1984.
- Forth Christopher E., *Masculinity In the Modern West. Gender, Civilization and the Body*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Forty Adrian, *Introduction*, [w:] *The Art of Forgetting*, red. Adrian Forty, Sussane Küchler, Berg, Oxford – New York 1999.
- Foucault Michel, „Wykład z 28 stycznia 1976 roku”, [w:] Michel Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Gamboni Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997.
- Gawin Dariusz, *Polityka historyczna – próba bilansu*, „Arcana”, 2009, t. 90, nr 6, s. 28-31.
- Geertz Clifford, *Centra, królowie i charyzma. Refleksje o symbolice władzy*, [w:]

Clifford Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. Dorota Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 127-152.

- Gillis John R., *Introduction*, [w:] *Commemorations. The Politics of National Identity*, red. John R. Gillis, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1994, s. 3-25.
- Głębocki Wiesław, *Warszawskie pomniki*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1990.
- Goliński Eugeniusz, *Pomniki Poznania*, Quadra, Poznań 2001.
- Grabski Andrzej F., *Zarys historii historiografii polskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1995.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2003.
- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Hall Stuart, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, tłum. Krzysztof Majer, „Literatura na świecie”, 2008, nr 1-2, s. 165-183.
- Hałas Hanna, *Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 120-151.
- Hannerz Ulf, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Hansen Oskar, *Zobaczyć świat. Forma Zamknięta czy Forma Otwarta? Struktury wizualne. O wizualnej semantyce*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 2005.
- Hansen Oskar, *Ku Formie Otwartej*, red. Jolanta Gola, Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Warszawa 2005.

- Harbison Robert, *Zbudowane, niezbudowane i nie do zbudowania. W poszukiwaniu znaczenia architektonicznego*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2001.
- Hargrove June, *Qui vive? France! War Monuments from the Defense to the Revanche*, [w:] *Nationalism and French Visual Culture. 1870-1914*, red. June Hargrove, Neil McWilliam, Yale University Press, London – Washington 2005.
- Hargrove June, *Statues of Paris. An Open-Air Pantheon. The History of Statues to Great Men*, Vandome Press, New York – Paris 1990.
- Hayden Dolores, *The Power of Place. Urban Landscape as Public Space*, MIT Press, Cambridge 1997.
- *Histoire de la France urbaine*, t. 4, red. Maurice Agulhon, Seuil, Paris, 1983.
- *Histoire de Strasbourg des origins a nos jours. Strasbourg de 1815 a nos jours XIXe et XXe siecles*, tome IV, red. Georges Livet et Francis Rapp, Éd. des Dernières Nouvelles de Strasbourg, Strasbourg 1982.
- Hobsbawm Eric, *Masowa produkcja tradycji. Europa, lata 1870-1914*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, tłum. Filip Godyń, Mieczysław Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 275-323.
- Hobsbawm Eric, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, tłum. Filip Godyń, Mieczysław Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-23.
- Huyssen Andreas, *Monumental Seduction*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, University Press of New England, Hanover – London 1999, s. 191-207.
- Hübner-Wojciechowska Joanna, *Spoleczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945-1980*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1986.
- *Iconoclasm. Vie et mort de l'image medievale*, katalog wystawy, red. Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, Somogy, Neue Zürcher Zeitung, Strasbourg – Zurich 2001, s. 400-401.

- Impelluso Lucia, *Natura i jej symbole*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006.
- Jakubowicz Marian, Olszewski Marian, *W Poznaniu stanął pomnik Powstańców Wielkopolskich. Aneks. Przemówienie Marszałka Polski Mariana Spychalskiego na uroczystości odsłonięcia pomnika Powstańców Wielkopolskich w Poznaniu (19.IX.1965)*, „Kronika Miasta Poznania”, 1966, nr 1, s. 130-140.
- Jasińska-Kania Aleksandra, *Agresja i przemoc w konfliktach narodowych i etnicznych*, [w:] *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy. Ujęcie interdyscyplinarne*, red. Łada Jurasz-Dudzik, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 115-135.
- Jaśkowiak Franciszek, *Zabytki Poznańskie po pożodze*, Jan Jachowski Księgarnia Akademicka, Poznań 1945.
- Jenks Hillary, *Urban space, ethnic community, and national belonging: the political landscape of memory in Little Tokyo*, „GeoJournal”, 2008, nr 73, s. 231-244.
- Jordan Benoît, *Histoire de Strasburg*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris 2006.
- Karolczak Waldemar, *Perła ogrodów poznańskich. Z dziejów Parku Wilsona w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kronika Miasta Poznania”, 1998, nr 3, s. 118-142.
- Karolczak Waldemar, *Parki publiczne, skwery i promenady dawnego Poznania (do 1914 r.)*, „Kronika Miasta Poznania”, 1993, 3-4, s. 38-97.
- Karolczak Waldemar, *„Wychodek tyłkiem”, czyli repolonizacja wyglądu miasta w pierwszych latach II Rzeczypospolitej*, „Kronika Miasta Poznania”, 1998, nr 4, s. 162-177.
- *Key Thinkers in Place and Space*, red. Phil Hubbard, Rob Kitchin, Gill Valentine, Sage Publications, London 2004.
- Kjellberg Pierre, *Le Nouveau Guide des statues de Paris*, La Bibliotheque des Arts, Paris 1988.
- Kleinschmager Richard, *Strasbourg: une ambition européenne*, Economica, Paris 1997.
- Koczanowicz Leszek, *Antagonizm, agonizm i radykalna demokracja*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły

Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 7-16.

- Kola Adam F., *Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu*, „Teksty drugie”, 2008, nr 1-2, s. 56-74.
- Kondziela Henryk, Olszewski Marian, *Pomnik Tadeusza Kościuszki w Poznaniu*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „PRASA”, Poznań 1967.
- Korzeniewski Bartosz, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna”, 2007, nr 3, s. 5-23.
- Korzeniewski Bartosz, *Wprowadzenie. Przemiany pamięci społecznej z perspektywy teorii kultury – polskie i niemieckie przestrzenie pamięci*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. Bartosz Korzeniewski, Instytut Zachodni im. Z. Wojciechowskiego, Poznań 2007.
- Koshar Rudy, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2000.
- Kosman Bogumiła, Marcei, *Sylwetki Wielkopolan*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988.
- Krajewski Marek, *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piaska, M. Śliwa, Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2008, s. 131-151.
- Kraushar Alexander, *Totemizm w rozwoju dziejowym społeczeństw pierwotnych i jego objawy w genezie społeczeństwa polskiego. (Próba hipotezy historycznej)*, Wydane Nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1920.
- Kronthal Arthur, *Poznań oczami Prusaka wzorowego. Przyczyńki do historii zabytków oraz życia artystycznego i umysłowego Poznania*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009.
- Krzysztof Wodiczko. *Doktor Honoris Causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, [broszura wydana z okazji nadania tytułu Doktora Honoris Causa Krzysztofowi Wodiczce].
- Kula Marcin, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002.
- Kula Marcin, *Religiopodobny komunizm*, Nomos, Kraków 2003.

- *La mémoire des français. Quarante ans de commémorations de la seconde guerre mondiale*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986.
- Laclau Ernest, Mouffe Chantal, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Naukowe DSzWE, Wrocław 2007.
- Latour Bruno, *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, [w:] *Making Things Public. Atmosphere of Democracy*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, MIT Press, ZKM Karlsruhe, Massachusetts – Karlsruhe 2005.
- Le Minor Jean-Marie, *L'éphémère statue équestre de l'empereur Guillaume Ier, place de la République, ancienne Kaiserplatz, à Strasburg (1911-1918)*, „Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasburg”, 2004-2005, XXXI, s. 133-140.
- Lefebvre Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge 1998.
- *Les lieux de memoire*, t. 1, red. Pierre Nora, Gallimard, Paris 1984 oraz pozostałe tomy (t. 2: 1986 oraz t. 3: 1992).
- *Les stratégies internationales des métropoles régionales. L'exemple de Strasbourg*, red. Pierre Dommergues, Nanon Grdin, Syros-Alternatives, Paris 1989.
- Lévi-Strauss Claude, *Totemizm dzisiaj*, tłum. Aniela Steinsberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Lowenthal David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Łodziński Sławomir, *Bitwy o pomniki i pamięć. Spory wokół miejsc upamiętnień mniejszości narodowych w Polsce po 1989 roku*, „Opcje”, 1997, nr 1, s. 91-94.
- Łuczak Czesław, *Dzień po dniu w okupowanym Poznaniu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Macnaghten Phil, Urry John, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Maechel Lucie, Rieger Theodore en collaboration avec Daul Léon, Matzen Raymond, *Strasbourg insolite et secret. Deus mille de métamorphoses*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris 1999.

- Maluškiewicz Piotr, *Cytadela Poznańska. Park-Pomnik Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1981.
- Maluškiewicz Piotr, Szurkowski Leszek, *Poznań*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2000.
- Margul Tadeusz, *Zwierzę w kulcie i micie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996.
- Massey Doreen, *Space, Place, and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.
- Matusik Przemysław, *Poznańskie pomniki Adama Mickiewicza*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 74-90.
- *Memory and Memorials 1789-1914. Literary and Cultural Perspectives*, red. Matthew Campbell, Jaqueline M. Labbe, Sally Shuttleworth, Routledge, London – New York 2000.
- Melman Billie, *Gender, History and Memory: The Invention of Women's Past in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, „History and Memory”, 1993, vol. 5, nr 1, s. 5-41.
- *Miasto na pocztówce. Poznań na tle porównawczym*, red. Rudolf Jaworski, Witold Molik, Instytut Historii UAM, Poznań 1999.
- Michel Johann, *Gouverner le mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Michalski Sergiusz, *Public Monuments. Art In Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998.
- Miles Malcolm, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, London – New York 1997.
- Molik Witold, *Poznańskie Pomniki w XIX i na początku XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 7-40.
- Molik Witold, „Straż nad Wartą”. *Pomnik Bismarcka w Poznaniu (1903-1919)*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 91-108.
- Molik Witold, *Z dziejów kultu najwybitniejszego Wielkopolanina. Starania o pomnik*

Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, „Kronika Miasta Poznania”, 1996, nr 3, s. 121-142.

- Mouffe Chantal, *Paradoks demokracji*, tłum. Wojciech Jach, Magdalena Kamińska, Andrzej Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005.
- Musil Robert, *Pomniki*, [w:] Robert Musil, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. Jan Stanisław Buras, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 187-191.
- Najwer Ewa, *Jak powstawał Pomnik Poznańskiego Czerwca. Decydujące spotkanie – marzec 1981*. „Kronika Miasta Poznania”, nr 2001, nr 2, s. 176-187.
- Neil William J.V., *Urban planning and cultural identity*, Routledge, London 2004.
- Nijakowski Lech M., *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
- Nora Pierre, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa”, 2001, nr 7, s. 37-43.
- *Od pomysłu do realizacji, Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 w fotografii Jerzego Unierzyskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, [katalog wystawy].
- Olszewski Wiesław, *Cmentarze na stokach poznańskiej Cytadeli*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Ostrowska-Kęmbłowska Zofia, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780-1880*, Wydawnictwo PTPN i Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1982.
- Paetzold Heinz, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko* [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. Ewa Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 109-114.
- Papoulias Constantina, Callard Felicity, *Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect*, „Body and Society”, 2010, vol. 16, nr 1, s. 29-56.

- Pazder Janusz, *Miejsce pomnika*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku, Pomniki w XIX wieku*, tom I, red. János Brendel, Wydawnictwo Naukowe, Poznań UAM, 1993, s. 11-15.
- Pazder Janusz, *O poznańskich pomnikach po 1918 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 41-55.
- Pazder Janusz, *Wędrujący Pomnik, czyli dzieje poznańskiej Bamberki*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 109-115.
- Périllon Marie-Christine, *Histoire de la ville de Strasbourg*, Éditions Horvath, Roanne 1980.
- Piotrowski Piotr, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.
- Piotrowski Piotr, *Między totalitaryzmem i demokracją. Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956 roku*, „Kronika Miasta Poznania”, nr 2001, nr 2, s. 195-210.
- Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007.
- *Pomnik Armii „Poznań” w Poznaniu. Kronika budowy i uroczystości odsłonięcia*, red. Marian Olszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1983.
- *Pomnik Powstańców Wielkopolskich 1918-1919 w Poznaniu*, red. Witold Jakóbczyk, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965.
- *Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Symbol pamięci i sprzeciwu*, red. Eugenia R. Debortowa, Marek Lenartowski, Komisja Zakładowa NSZZ „Solidarność”, Poznań 1996.
- Pomorski Jan, *Ucieczka od historii jako element poprawności politycznej – tezy*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Sławomir M. Nowinowski, Jan Pomorski, Rafał Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008, s. 107-116.
- *Poznań od A do Z. Leksykon krajoznawczy*, red. Włodzimierz Łęcki, Piotr Małuśkiewicz, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1998.

- Prost Antoine, *D'une guerre mondiale a l'autre*, [w:] *La mémoire des français. Quarante ans de commémorations de la Seconde Guerre mondiale*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986.
- Prost Antoine, *Les Monuments aux Morts. Culte republicain? Culte civique? Culte patriotique?*, [w:] *Les lieux de memoire*, t. 1, red. Pierre Nora, Gallimard, Paris 1984, s. 195-225.
- Ranke Leopold von, *Idea historii powszechnej*, tłum. Jerzy Kałużny, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. Jerzy Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 82-96.
- Recht Roland, Klein Jean-Pierre, Foessel Georges, *Connaitre Strasbourg: cathédrale, musées, eglises, monuments, palais et maisons, places et rues*, Éditions Alsatia, Colmar 1976.
- Reykowski Janusz, *Procesy emocjonalne. Motywacja. Osobowość*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Rodzińska-Iwańska Anna, *Rzeźba*, Wydawnictwo Galeria „Profil”, Poznań 2000.
- *Route de l'art contemporaine en Alsace*, broszura CEAAC (ze wstępem Roberta Grossmanna), red. Philippe Weiss, Paul Guérin, Strasbourg 2006.
- Rutkowska Maria, *Straty osobowe i materialne kultury w Wielkopolsce w latach II wojny światowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1984.
- Savage Kirk, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Schama Simon, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996.
- Sherman Daniel J., *The Construction of Memory in Interwar France*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.
- Sherman Daniel J., *Monuments, Mourning and Masculinity in France after World War I*, „Gender and History”, 1996, vol. 8, nr 1, s. 82-107.
- Schramm Tomasz, *Francja w oczach własnych w XIX i XX wieku*, „Dzieje Najnowsze”,

1990, nr 1-2, s. 139-152.

- Skuratowicz Jan, *Architektura Poznania 1890-1918*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991.
- Skuratowicz Jan, *Pomnik – wotum za odzyskaną wolność*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 116-119.
- Sobieraj Tadeusz, *Pomniki Warszawy*, Sport i Turystyka, Warszawa 1985.
- Soja Edward, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden 2009.
- Stewart Hilary, *Looking at Totem Poles*, University of Washington Press, Seattle 2003.
- Szubert Piotr, *Pomnik Mickiewicza – ołtarz narodu*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku. Pomniki w XIX wieku*, tom 1, red. János Brendel, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.
- Tazbir Janusz, *Walka na pomniki i o pomniki*, „Kultura i społeczeństwo”, 1997, t. 41, nr 1, s. 3-19.
- Texier Simon, *Les architectes de la mémoire*, Les Éditions du Huitième Jour, Paris 2007.
- Traba Robert, *Historia. Przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
- Traba Robert, *Spoleczne ramy czytania historii*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. Bartosz Korzeniewski, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 43-62.
- Traba Robert, *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Wydawnictwo PTPN oraz PAN ISP, Poznań – Warszawa 2005.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Turowski Andrzej, *Przemieszczenia i obrazy dialektyczne Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, red. Andrzej Turowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 36-66.

- Valk Arnold van der, *Multiple Cultural Landscape: Research and Planning for Living Heritage in the Netherlands*, [w:] *Cultural Landscape – Across Disciplines*, red. Józef Hernik, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz – Kraków 2009, s. 31-60.
- Verdery Katherine, *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*, Columbia University Press, New York 1999.
- Wallis Aleksander, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Warkoczewska Magdalena, *Niezrealizowany pomnik generała Jana Henryka Dąbrowskiego*, [w:] *Materiały do studiów nad sztuką XIX wieku. Pomniki w XIX wieku*, tom 1, red. János Brendel, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993.
- Warkoczewska Magdalena, *Poznań na starej fotografii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.
- Warner Marina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2000.
- Warner Michael, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2002.
- Welschinger Henri, *Strasbourg*, Librairie Renouard, H. Laurens, Paris 1908.
- Western John, *Neighbors or Strangers and Transitional Identities in Strasbourg*, „Annals of the Association of American Geographers”, 2007, vol. 97, nr 1, s. 158-181.
- Wilkowa Ligia, *Pomnik Armii „Poznań”*, „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 166-175.
- Wilkowa Ligia, *Rzeźba w Wielkopolsce w XIX wieku. Od romantyzmu do secesji*, Poznań 1984, [maszynopis znajduje się w BG UAM].
- Winter Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Culture History*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Wodiczko Krzysztof, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 33-47, [broszura wydana z okazji nadania Krzysztofowi Wodiczce tytułu doktora Honoris Causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu].

- Wodiczko Krzysztof, *Przyrządy, projekcje, pomniki*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. Maria A. Potocka, Bunkier Sztuki, inter esse, Triton Verlag, Kraków – Wien 2003, s. 39-63.
- Wodiczko Krzysztof, *W stronę pomnika aktywnego („Pojazd dla bezdomnych”, „Weterani jako pomnik własnej traumy”)*, „Konteksty”, 2010, nr 2-3, s. 153-156.
- Wojtkowiak Zbysław, *Napisy pamiątkowe miasta Poznania. Nowożytnie tablice zewnętrzne. Połowa XIX – początek XXI wieku*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2004.
- *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Wydawnictwo Instytutu Zachodniego, Poznań 1997.
- Wolff-Powęska Anna, *Polskie spory o historię i pamięć. Polityka historyczna*, „Przegląd Zachodni”, 2007, nr 1. s. 3-44.
- Young James E., *At Memory’s Edge*, Yale University Press, New Haven - London 2000.
- Young James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993.
- Zakrzewski Zbigniew, *Przechadzki po Poznaniu lat międzywojennych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1983.
- Zalewski Zygmunt, *Pomnik 15. Pułku Ułanów*, „Kronika Miasta Poznania. Kwartalnik poświęcony sprawom kulturalnym stołecznego miasta Poznania”, 1927, nr 4, s. 403-408.
- Zamorski Krzysztof, *Nostalgia i wzniosłość a refleksja krytyczna o dziejach. Kiedy „polityka historyczna” ma sens?*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. Sławomir M. Nowinowski, Jan Pomorski, Rafał Stobiecki, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008, s. 53-63.
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni* [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu*

przestrzeni, red. Ewa Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 115-134.

- Ziółkowski Janusz, *Poznański Czerwiec i jego pomnik*. „Kronika Miasta Poznania”, 2001, nr 2, s. 188-194.
- Žižek Slavoj, *Lacrimae rerum, Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. Kuba Mikurda, Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki, Julian Kutyła, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Žižek Slavoj, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Żuchowski Tadeusz J., *Patriotyczne mity i topoty. Malarstwo niemieckie 1800-1848*, PTPN, Poznań 1991.
- Żuchowski Tadeusz J., *Pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich*, Towarzystwo b. Żołnierzy i Przyjaciół 15 Pułku Ułanów Poznańskich, Poznań 2009.

Źródła internetowe

- <http://en.strasbourg-europe.eu/pflimlin,14544,en.html>
- <http://muzyka.wp.pl/title,W-Poznaniu-odslonieto-pomnik-Krzysztofa-Komedy,wid,597081,wiadomosc.html>
- http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36001,7754830,Poznaniacy_modlili_sie_pod_pomnikiem_katynskim__WIDEO_.html
- http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,8801580,Koziolki_juz_ubrane__Zeby_nie_zmarzly_zima.html
- <http://sjp.pwn.pl/szukaj/wdzieczny>
- http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8cMoMCyoNPcJ:www.verbalissimo.com/main/offers/mis_monu/gb_rhine_in_munich.htm+sigismund+reinhard&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a&source=www.google.pl

- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dTbnITCjx8IJ:www.strasbourg.eu/en/etymology.html+Strasbourg+monument+aqueduct&cd=2&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a>
- http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y1z6ZxHE7TEJ:forums.dna.fr/view.php%3Fbn%3Ddna_mai68%26key%3D1210348917%26first%3D0%3Dlast%3D2+monument+aux+morts+strasbourg+contrmanifestation+28+mai+1968&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&source=www.google.pl
- http://www.archi-strasbourg.org/adresse_place_broglie_centre_ville_ile_insulaire_strasbourg-885.html
- http://www.archi-strasbourg.org/adresse_place_broglie_ellipse_insulaire_centre_ville_strasbourg-885.html?check=1&archiAffichage=adresseDetail&archiIdAdresse=885&archiIdEvenementGroupeAdresse=5865
- http://www.archi-strasbourg.org/adresse_place_de_zurich_krutenau_strasbourg-2581.html
- <http://www.archpoznan.pl/content/view/1266/107/>
- http://www.ceaac.org/html/espace_public/pourtales/pourtales.htm
- <http://www.crdp-strasbourg.fr/data/histoire/alsace-39-45c/proces.php?parent=12>
- http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/seconde-guerre-mondiale/video/AFE_0201_5488/inauguration-du-monument-eleve-au-gal-leclerc-a-strasbourg.fr.html
- <http://www.memorial-genweb.org/~cpa/com.php?insee=67482&dpt=67&comm=Strasbourg>
- <http://www.newsweek.pl/artykuly/historia-to-nauka-o-emocjach,45815,1>
- http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_26
- http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=67482_77
- <http://www.polityka.pl/kraj/wywiady/1508148,1,prezydent-komorowski-o-zadaniach-prof-nalecza-i-polityce-historycznej.read>
- <http://www.poznan.pl/mim/public/s8a/documents.html?co=print&id=1894&parent=576&instance=1011&lang=pl&lhs=s8a&rhs=null>

- http://www.poznanpolis.pl/pl/fotogalerie/odsloniecie_pomnika_krzysztofa_komedy.html
- <http://www.solidarnosc.org.pl/poznan/panstwopodziemne/index.htm>
- <http://www.superflux.fr/article-78.php>
- <http://www.tomiungerer.com/>
- Braun Suzanne, *Le monument de Gutenberg*,
<http://acpasso.free.fr/archives/photosdiverses/Le%20monument%20de%20Gutenberg.pdf>

Spis ilustracji

Ryc. 1. Pomnik Bohaterów. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 2. Pomnik Generała Leclerca. Strasburg. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 3. Pomnik Armii „Poznań”. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 4. Pomnik Armii „Poznań” – wewnątrz. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 5. Akwedukt Janusa. Strasburg. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 6. Przykład FO O. Hansena – akwedukt w rejonie Nîmes (Pont du Gard).

Oskar Hansen, *Zobaczyć świat. Forma Zamknięta czy Forma Otwarta? Struktury wizualne. O wizualnej semantyce*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 2005, s. 50.

Ryc. 7. Pomnik Otto von Bismarcka. Poznań.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Bismarck_pomnik_Poznan.jpg

Ryc. 8. Pomnik Wilhelma I. Strasburg.

<http://www.zeno.org/Bildpostkarten/M/Denkmal%20in%20Strasburg/Strasburg+Denkmal+Kaiser+Wilhelm+I>

Ryc. 9. Pomnik Karola Marcinkowskiego. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 10. Statua Pierre’a Pflimlina. Strasburg. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 11. Statua Krzysztofa Komedy. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 12. Pomnik Vincenta Priessnitza wraz z rzeźbą Hygei. Poznań.

<http://blogmedia24.pl/node/48068>

Ryc. 13. Monument aux Morts. Strasburg. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 14. Statua Gänseliesel. Strasburg.

<http://www.jmrw.com/France/Strasbourg/index.htm>

Ryc. 15. Statua Bamberki. Poznań. <http://fotoportal.poznan.pl/fotoportal/?p=987>

Ryc. 16. Pomnik Lwa z Nachodu. Poznań.

http://www.mars.slupsk.pl/fort/r/tp_kom.jpg

Ryc. 17. Pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc.18. Il bosco guarda e ascolta. Strasburg.

<http://www.lalsace.fr/loisirs/2011/05/13/l-art-au-parc>

Ryc. 19. Zwierzę. Poznań.

Ryc. 20. Pomnik Adama Mickiewicza (1904 rok). Poznań.

http://www.focus.pl/images/0904/pics/84425707b5a50f290535d498_38b54c27d6.jpg

Ryc. 21. Pierwsza strona tygodnika „Le Miroir” z 29 grudnia 1918 roku, przedstawiająca głowę zniszczonej statuy Wilhelma I. http://archivescannes.ville-cannes.fr/4DCGI/Web_changePageListe/001100331347/h18548/ILUMP25149

Ryc. 22. Odślonięcie pomnika Marsylianki. Strasburg.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Inauguration_du_monument_de_la_Marseillaise-Strasbourg-1922.jpg

Ryc. 23. Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa. Poznań.

<http://wielkopolskie.fotopolska.eu/foto/13/13793.jpg>

Ryc. 24. Pomnik Poznańskiego Czerwca 1956. Poznań. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 25. Pomnik Kryptologów. Poznań. http://www.fotopoznan.tk/wp-content/uploads/2009/12/IMG_1802.jpg

Ryc. 26. Zniszczony pomnik Wilhelma I. Strasburg.

http://www.ecpad.fr/wp-content/gallery/1918-novembre/25_SPA-227-H-7455.jpg

Ryc. 27. Kopia pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 zlokalizowana przy ul. 28 Czerwca 1956 w Poznaniu. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 28. Kopia pomnika Poznańskiego Czerwca 1956 zlokalizowana w Gaju Wielkim. Ze zbiorów autorki.

Ryc. 29. Pomnik Polskiego Państwa Podziemnego – detal. Poznań.

Ze zbiorów autorki.

Ryc. 30. Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem. Poznań. <http://histmag.org/grafika/articles3/katastrofa/poznan30.jpg>

Ryc. 31. Przedmioty pozostawione pod pomnikiem Ofiar Katynia i Sybiru po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem.

http://poznan.gazeta.pl/poznan/55,36037,7758766.html?back=/poznan/1,36037,7758754,modlitwa_w_katedrze_w_intencji_ofiar_katastrofy.html

Ryc. 32. Monument aux Morts z widniejącym na nim graffiti. Strasburg.

<http://juralibertaire.over-blog.com/225-categorie-677769.html>

Ryc. 33. Monument aux Morts pokryty czarną płachtą po procesie w Baurdeaux w 1953 roku. Strasburg. <http://www.crdp-strasbourg.fr/data/histoire/alsace-39-45c/images/bigmanifestation.jpg>