

Publiczna komemoracja, nowoczesna tożsamość narodowa i kryzys klasycyzmu - przypadek „wskrzeszonej” Polski na początku XIX wieku

Mikołaj Getka-Kenig

(For English version, see RIHA Journal 0207 / Wersja angielska zob. RIHA Journal 0207)

Abstrakt

Lata 1815-1830 są ważnym okresem w dziejach Polaków jako nowoczesnej wspólnoty narodowej. Tradycyjny sposób myślenia o Polakach jako narodzie szlacheckim ustępował wówczas jego bardziej demokratycznej wizji. Tej przemianie społeczno-politycznej towarzyszył rozwój klasycyzmu w sztukach pięknych. Klasyczna forma, uznawana za idealną w kręgu akademików i arystokratycznych "lubowników" sztuki, okazywała się jednak zbyt hermetyczna w przypadku takich nowoczesnych przedsięwzięć artystycznych, jak pomniki publiczne ku czci masowych bohaterów. Artykuł skupia się na przypadkach pomników Józefa Poniatowskiego w Warszawie i Tadeusza Kościuszki w Krakowie.

Spis treści

Wstęp

Pomnik Józefa Poniatowskiego w Warszawie

Pomnik Tadeusza Kościuszki w Krakowie

Wstęp

[1] Lata 1815-1830 stanowią szczególny okres w dziejach Polaków. Wraz z upadkiem Rzeczypospolitej Szlacheckiej pod koniec poprzedniego stulecia w wyniku rozbiorów, tradycyjny model wspólnoty narodowej ograniczającej się do szlachty jako jedynej grupy społecznej dysponującej prawami politycznymi, został w pełni skompromitowany. Niezbyt popularne projekty nadania ograniczonych praw obywatelskich nie-szlachcie, krótkotrwałe wprowadzone w życie przez reformy Sejmu Wielkiego z lat 1788-1792, okazały się historyczną koniecznością w sytuacji odrodzenia przez Napoleona w roku 1807 okrojonego terytorialnie państwa polskiego pod postacią Księstwa Warszawskiego. Zrównanie ogółu mieszkańców wobec prawa, jak i uwzględnienie znacznej części mieszczan jako pełnoprawnych uczestników życia politycznego (korzystających zarówno z biernego jak i czynnego prawa wyborczego) służyło budowaniu nowoczesnego

poczucia wspólnoty narodowej, od którego zależał trwały byt państwowy¹. Ten ostatni okazał się co prawda dość kruchy, gdyż napoleońska Polska upadła wraz z imperium Napoleona.

[2] Tym niemniej, nietradycyjnie demokratyczny sposób myślenia o polskiej wspólnocie narodowej został utrzymany w mocy w kolejnej namiastce państwa polskiego, które zostało "wskrzeszone" w roku 1815 pod postacią konstytucyjnego Królestwa Polskiego (potocznie zwanego Królestwem Kongresowym). Powstało ono na mocy postanowień Kongresu Wiedeńskiego, z woli pogromcy Napoleona i okupanta Księstwa Warszawskiego, cesarza rosyjskiego Aleksandra I, który został jego władcą z tytułem króla polskiego². Równocześnie, napoleońskie prawodawstwo stało się podstawą dla relatywnie demokratycznego (z ówczesnego punktu widzenia) życia politycznego w Wolnym Mieście Krakowie (Rzeczypospolitej Krakowskiej), innym państwowym tworze Kongresu Wiedeńskiego, powstałym na dawnym terytorium Księstwa Warszawskiego³. Jakkolwiek oba wspomniane byty polityczne okazały się jedynie krótkimi epizodami (Królestwo Polskie istniało w latach 1815-1830, formalnie do 1832, zaś Wolne Miasto Kraków – w latach 1815-1846) w ponadstuletnich dziejach polskich dążeń niepodległościowych, znajdujących swój finał po I wojnie światowej, to stanowiły one ważne i przełomowe doświadczenie w zakresie wypracowywania rodzimej drogi społeczno-politycznej modernizacji i osvajania się z jej postępami.

[3] Wspomniane powyżej przemiany społeczno-polityczne, które były charakterystyczne zarówno dla Królestwa Polskiego jak i Wolnego Miasta Krakowa, i polegały na podważeniu tradycyjnej identyfikacji polskości ze szlacheckością, znamienne skorelowały się z fundamentalnymi przemianami w dotychczasowej kulturze artystycznej na tym obszarze – w szczególności w Warszawie jako największym ośrodku miejskim, a w mniejszym stopniu w Krakowie. Demokratyzacji społecznej odpowiadały bowiem takie nowoczesne zjawiska jak państwowa instytucjonalizacja edukacji artystycznej, wystawy publiczne, komercjalizacja twórczości, krytyka prasowa, jak i ogólny rozwój publicznego dyskursu o sztuce jako tej dziedzinie kultury, która nie dotyczyła jedynie arystokratycznych mecenasów, ale stawała się przedmiotem bardziej powszechnej uwagi⁴. Jak pisał niegdyś Stefan Kozakiewicz, badacz dziewiętnastowiecznego malarstwa polskiego, właśnie w tym czasie "kultura przestaje być przywilejem najbogatszych i własnością dworską: ogarnia szersze

¹ Na temat Księstwa Warszawskiego zob. Jarosław Czubaty, *The Duchy of Warsaw, 1807-1815: A Napoleonic Outpost in Central Europe*, tłum. Ursula Phillips, London 2016.

² Na temat Królestwa Polskiego patrz: Frank W. Thackeray, *Antecedents of Revolution: Alexander I and the Polish Kingdom, 1815-1825*, New York 1980; *Przemiany społeczne w Królestwie Polskim, 1815-1864*, red. Janina Leskiewiczowa, Witold Kula, Wrocław 1979.

³ Na temat Wolnego Miasta Krakowa patrz: Stefan Kieniewicz, "The Free State of Cracow, 1815-1846", *Slavonic and East European Review* 66 (1947), 69-89.

warstwy miejskiej inteligencji mieszczańsko-szlacheckiej"⁵. Tym przemianom towarzyszył rozwój klasycyzmu jako formy wizualnego wyrazu preferowanej przez przedstawicieli społeczno-politycznej elity. Ten odwołujący się do "naturalnych" zasad idiom artystyczny, stanowiący wyraz idei hierarchicznego porządku, najwidoczniej najbardziej odpowiadał tym, którzy stali najwyżej w hierarchii tego demokratyzującego się społeczeństwa i mogli wykorzystywać sztukę jako narzędzie kontroli zmieniającego się świata.

[4] Połączenie rozwoju społeczno-politycznego i artystycznego w sposób szczególny przejawiało się w ówczesnych publicznych przedsięwzięciach komemoracyjnych, które same w sobie stanowiły charakterystyczny produkt nowoczesności. Odwoływały się one do artystycznych środków wyrazu w celu budowania i ukierunkowywania przez elitę zbiorowej tożsamości pozornie "wskrzeszonych" w swojej państwowości Polaków (poprzez wyróżnianie wybranych wybitnych postaci bądź wydarzeń)⁶. Artystyczna forma posągów bądź struktur architektonicznych podkreślała wagę tego typu trwałych interwencji w przestrzeni publicznej, jak i zarazem stanowiła – zgodnie z założeniem, że piękno formalne jest nierozzerwalnie powiązane z pięknem moralnym – swego rodzaju czynnik legitymizowania danej idei pomnikowej⁷. Komunikatywność formy była kluczowym aspektem przedsięwzięć pomnikowych, jednak osiągnięcie tego celu wymagało nowatorskich rozwiązań w przypadku monumentów adresowanych do szerokiego kręgu odbiorców. Klasyczna forma artystycznego wyrazu, uznawana za idealną w kręgu akademików i powiązanych z nimi arystokratycznych koneserów sztuki, odwołująca się do starożytnych precedensów i tym samym bazująca na humanistycznej erudycji swoich odbiorców, okazywała się w takich sytuacjach zbyt elitarną, aby wypełniać swoje zadanie. Zamiast sprzyjać upowszechnianiu moralnych ideałów, klasycyzm przyczyniał się do społecznej alienacji ideologicznego przekazu dzieł sztuki.

[5] Niniejszy artykuł prezentuje ten problem na przykładzie dwóch pomników z tego okresu, poświęconych pamięci jednych z pierwszych polskich masowych bohaterów narodowych, których publiczny kult był charakterystyczny dla tej epoki: posągu księcia Józefa Poniatowskiego w Warszawie oraz monumentu Tadeusza Kościuszki w Krakowie. W pierwszym przypadku klasyczna forma

⁴ Zob.: Stefan Kozakiewicz, "Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Polskim (1815-1830)", w: *Biuletyn Historii Sztuki* 14 (1952), 33-61; Stefan Kozakiewicz, "Malarstwo warszawskie w latach 1815-1850: podłoże rozwoju", w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 6 (1962), 189-371, tutaj 196-261.

⁵ Stefan Kozakiewicz, "Wstęp", w: *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845*, Wrocław 1952, xi-xxxiv, tutaj xii.

⁶ Na temat ówczesnych inicjatyw pomnikowych zob.: Mikołaj Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie "wskrzeszonej" Polski 1807-1830*, Kraków 2017.

⁷ Sebastian Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, 218; zob. też: Getka-Kenig, *Pomniki publiczne*, 9-18.

okazała się kontrowersyjna z punktu widzenia zdemokratyzowanego kręgu odbiorców, natomiast w drugim przypadku została z góry odrzucona. Alternatywą w tych przypadkach były aklasyczne rozwiązania formalne, polegające albo na wiernym odtworzeniu współczesnego i "narodowego" stroju upamiętnianego zamiast jego antykizowania, albo na odwołaniu się do lokalnej, a nie klasycznej tradycji upamiętniania. Obie sytuacje – wybór formy oddającej bliską ogółowi "swojskość" a nie rozumiającą jedynie dla elity rzekomą uniwersalność – zdają się potwierdzać tezę o wpływie procesu demokratyzacji społecznej konsumpcji dzieł sztuki na przemiany formalne, czyli w przypadku sztuki początku XIX wieku na podważenie autorytetu klasycyzmu na rzecz romantyzmu⁸.

Pomnik Józefa Poniatowskiego w Warszawie

[6] Pomysł budowy pomnika ku czci księcia Józefa Poniatowskiego (1763-1813), dowódcy armii Księstwa Warszawskiego, który zginął w "bitwie narodów" pod Lipskiem, został wysunięty w roku 1814 przez jego krewnych, chcących "uwiecznić chwałę wodza, którego straty każdy żołnierz i współrodak opłakiwać nie przestanie"⁹. Ta prywatna inicjatywa, której realizacji podjął się przyjaciel zmarłego wodza, generał Stanisław Mokronowski (1761-1821), uzyskała aprobatę władz "wskrzeszonego" Królestwa Polskiego pomimo kontrowersji, jakie kult księcia Józefa mógł wywoływać. Poniatowski był wodzem Polaków w roku 1812 w walce przeciwko rosyjskiemu cesarzowi Aleksandrowi I, który w wyniku przegranej Napoleona stał się twórcą nowej namiastki polskiego państwa. Poniatowski był więc symbolem klęski, jaką Polacy ponieśli przy boku Francuzów, choć zarazem to właśnie polska determinacja w walce o własną niepodległość (a nie francuskie interesy) miała zaskarbić sobie uznanie Aleksandra i zachęcić go do częściowej odbudowy Polski pod swoim berłem. Poniatowski stawał się w ten sposób również symbolem patriotycznej gorliwości, a oddawana mu publiczna cześć legitymizowała napoleoński rozdział w dziejach narodowej walki o niepodległość. Było to szczególnie ważne z perspektywy wszystkich tych, którzy współtworząc nową Polskę pod berłem Aleksandra byli zarazem dawnymi funkcjonariuszami aparatu państwowego Księstwa Warszawskiego. Książę Józef idealnie nadawał się przy tym na nowoczesnego bohatera narodowego, bo co prawda był arystokratą i bratankiem ostatniego monarchy Rzeczypospolitej, równocześnie jednak zasłużył się jako dowódca nowoczesnej (masowej) armii¹⁰.

[7] Komitet budowy pomnika, któremu przewodził Mokronowski, rozpoczął publiczną składkę, która nie tylko służyła gromadzeniu pieniędzy na ten cel, ale

⁸ Zob.: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, t. 3, Rococo, Classicism and Romanticism, III wydanie, London 1999, 163-164.

⁹ List Adama Jerzego Czartoryskiego do Stanisława Mokronowskiego z 6 stycznia 1814, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, 5442, 121-122.

¹⁰ Na temat armii Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego zob.: Czuby, *The Duchy of Warsaw*, 79-94; Eligiusz Kozłowski, "Armia", w: *Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815-1864*, Wrocław 1979, 199-229.

również miała obdarzać przedsięwzięcie ogólnospołecznym wymiarem, świadcząc tym samym o popularności Poniatowskiego i powszechnym docenianiu jego bohaterstwa. Równocześnie Mokronowski zajmował się formą upamiętnienia. Dość wcześnie komitet doszedł do wniosku, że najbardziej odpowiedni będzie monumentalny posąg z wyobrażeniem księcia na koniu. Ten zamiar został po raz pierwszy publicznie przedstawiony w maju roku 1817. Generał powoływał się na konsultacje z koneserami sztuk pięknych, zaznaczając przy tym, że wciąż nie podjęto decyzji co do ubioru bohatera. Jak więc widać, była to od początku kwestia sporna. Komitet zwrócił się z prośbą o warunki i projekt posągu do "najślawniejszych w Europie kunsztmistrzów"¹¹. W ich liczbie znajdowali się dwaj rzymscy rzeźbiarze Antonio Canova (1757-1822) i Bertel Thorvaldsen (1770-1844), oraz ich młodszy kolega z Berlina (do niedawna także mieszkający w Rzymie), Christian Daniel Rauch (1777-1857).

[8] Najważniejszym spośród wspomnianych koneserów był książę Stanisław Poniatowski, uznany kolekcjoner i mecenas, na stałe mieszkający w Rzymie (a raczej przypadkowo również brat stryjeczny zmarłego wodza)¹². Poniatowski odpowiedział komitetowi, że w tym przypadku najwłaściwszym wzorcem jest statua Marka Aureliusza na Kapitolu. Ten najstarszy ze znanych pomników konnych, w dodatku upamiętniający jednego z najpopularniejszych rzymskich władców i wojowników, mógł się wydawać godnym punktem odniesienia dla militarnego bohatera o królewskich koneksjach. W opinii Stanisława Poniatowskiego dążenie do idealizacji jego kuzyna poprzez klasyczne odniesienia nie kłóciło się wcale z ukazaniem go we współczesnym mundurze. Wskazywał bowiem na precedens, za jaki mógł uchodzić piętnastowieczny posąg księcia Niccolò III d'Este w Ferrarze, który łączy antyczny model z wykorzystaniem nieantycznego stroju¹³.

[9] Ta ostatnia kwestia – ubiór antyczny czy współczesny – okazała się jednak na tyle kontrowersyjna, że nawet kompromisowa opinia Stanisława Poniatowskiego nie pogodziła przeciwstawnych stron w Warszawie. Kiedy bowiem 30 września 1817 roku Mokronowski publikował kolejne sprawozdanie z postępu prac, donosząc zarazem, że porównując oferty, zdecydowano się wybrać Thorvaldsena, sprawa ubioru wciąż była kwestią otwartą¹⁴. Mokronowski pisał, że sam duński mistrz doradzał "strój rzymski", choć nie odmawiał również wykonania rzeźby w stroju "narodowym", jeżeli taka będzie wola zleceńodawcy. Mokronowski

¹¹ Gazeta Warszawska z 17 V 1817, nr 39, 985.

¹² Informacje na temat treści niezachowanego listu Stanisława Poniatowskiego do Stanisława Mokronowskiego z 10 lutego 1817, w: Henryk Mościcki, *Pozgonna cześć dla księcia Józefa (pogrzeb-pomniki-pieść i legenda)*, Warszawa 1922, 87-88. Na temat Poniatowskiego jako kolekcjonera i estety zob.: Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, 313-365.

¹³ Mościcki, *Pozgonna cześć*, 87-88.

¹⁴ Gazeta Warszawska z 30 września 1817, nr 78 (dodatek drugi), 1950.

zaznaczał, że stołeczni znawcy nie mogli się również porozumieć w sprawie "kształtu pomnika" i "postawy bohatera i konia", najwyraźniej mając obiekcje co do zaproponowanego przez Thorvaldsena "wystawienia księcia w momencie, w którym wojsko do boju zachęca". Będąc dalekim od rozstrzygnięcia tej kwestii, Mokronowski odwołał się do opinii uczestników składki. W odpowiedzi na jeden z listów, doradzających odrzucenie rzymskiej stylizacji, Mokronowski otwarcie pisał, że "myśl JW. Pana zgadza się z myślą większości składających się na pomnik"¹⁵.

[10] Wybór pomiędzy współczesnym i antycznym strojem księcia nie był jedynie problemem z dziedziny preferencji estetycznych, ale decydował o ideowej wymowie monumentu. Antyk stanowił bez wątpienia wzorzec godny naśladowania w opinii warszawskich koneserów, o czym świadczy wyjściowy dobór rzeźbiarzy: Canovy, Thorvaldsena i Raucha. Spór dotyczył jednak tego, jak daleko można się było posunąć w zakresie antykizacji wizerunku Poniatowskiego jako bohatera jednocześnie arystokratycznego i masowego. Zauważmy, że praktyka artystycznej antykizacji wizerunków współcześnie żyjących bądź niedawno zmarłych była dość rzadka na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (nie mówiąc o samym Królestwie), i ograniczała się w zasadzie do ścisłej elity arystokratycznej¹⁶. Mowa tutaj o grupie blisko powiązanych ze sobą ludzi, dla których antyczna identyfikacja mogła być interpretowana jako narzędzie wywyższenia się ponad resztę społeczeństwa¹⁷.

[11] Jednym z charakterystycznych świadectw niezdecydowania Mokronowskiego w sprawie stroju było wysłanie do Thorvaldsena projektu pomnika ukazującego księcia Józefa w typowym dla niego mundurze, narysowanego przez Aleksandra Orłowskiego (il. 1). Ostatecznie jednak, pod wpływem samego Thorvaldsena, który od początku preferował kostium antyczny, komitet budowy pomnika zdecydował się na ten ostatni. Przeważył zapewne osobisty autorytet Duńczyka, a zarazem chęć wypromowania polskiego bohatera poprzez znakomite dzieło sławnego artysty, który miał najlepiej wiedzieć, jak to osiągnąć. Thorvaldsen argumentował, że celem pomnika jest unieśmiertelnienie bohatera, dlatego też posąg Poniatowskiego powinien naśladować rzeźby antyczne, w jego przekonaniu

¹⁵ List Gustawa Olizara do Stanisława Mokronowskiego z 2 listopada 1817 oraz odpowiedź Mokronowskiego z 22 grudnia 1817, w: *Posągi i ludzie: antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1815-1889*, t. 1, cz. 1, oprac. Aleksandra Melbechowska-Luty, Piotr Szubert, Warszawa 1993, 163.

¹⁶ Por.: Tadeusz Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce*, Wrocław 1974; Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770-1830*, t. 1-2, Warszawa 2016.

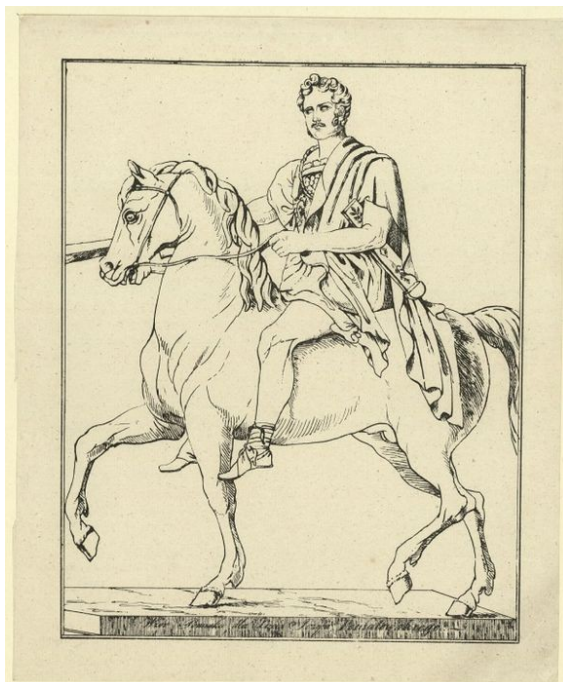
¹⁷ Por.: Ryszard Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, 353; Anna Lewicka-Morawska, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem: narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005, 206; Janina Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej XIX wieku*, Warszawa 1970, 11-137.

reprezentujące ponadczasowy kanon piękna¹⁸. Prace nad modelem zakończyły się jednak dopiero w roku 1828. Dotarł on do Królestwa Polskiego rok później i został zaprezentowany publicznie w Warszawie na placu Kasińskich (il. 2). O ile dotychczas ostateczna decyzja komitetu o wyborze antycznego stroju, mimo że anonsowana w prasie, nie budziła emocji, o tyle wraz z udostępnieniem gotowego posągu i wystawieniem go na osąd społeczeństwa okazało się, że dawniejsze niezdecydowanie Mokronowskiego (który zmarł w międzyczasie) miało swoje uzasadnienie. Artystyczna forma stała się bowiem przedmiotem sporu na łamach prasy, który dotyczył adekwatności akademickiego ideału do specyficznego przeznaczenia tej rzeźby jako pomnika publicznego.



1 Aleksander Orłowski, Projekt pomnika Poniatowskiego, 1818, akwarela, 135 x 123 cm. Muzeum Narodowe, Warszawa (fot. © Małgorzata Kwiatkowska/ Muzeum Narodowe w Warszawie)

¹⁸ Niezachowane sprawozdanie dotyczące uzasadnienia opinii Thorvaldsena z 1820, w: Mościcki, *Pozgonna cześć*, 104-106.



2 Bertel Thorvaldsen, Model pomnika Poniatowskiego, 1829-1830, litografia, 21,8 x 17,2 cm. Biblioteka Narodowa, Warszawa (fot. POLONA)

[12] Najbardziej jaskrawym tego wyrazem była polemika na łamach tygodnika *Rozmaitości Warszawskie*. Jako pierwszy zabrał głos Adam Idźkowski¹⁹. Ten młody architekt w służbie rządowej i absolwent Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego deklarował, że co prawda sama rzeźba jak i sława jej twórcy nie potrzebują obrony, lecz zdecydował się zabrać głos z powodu "nieskończonej liczby śmiesznych", a rzadko jego zdaniem "sprawiedliwych uwag". Celem jego artykułu było więc "prostowanie" wyobrażeń na temat artystycznej jakości posągu Thorvaldsena. Idźkowski stawiał się w roli nauczyciela, tłumaczącego krytycznym, a więc nieodpowiednio wyedukowanym odbiorcom dzieła Thorvaldsena ("każdy o nim sądzi wedle swojego widzimisię, a zbyt rzadko wedle pewnej znajomości sztuki"), dlaczego jest ono najlepszą formą upamiętnienia narodowego bohatera.

[13] Artykuł Idźkowskiego zaczynał się od zrelacjonowania rozmowy ze zdecydowanym krytykiem tej rzeźby, twierdzącym "z największą pewnością", że jest ona daleka od ideału, gdyż brakuje w niej "znamienia nowych idei" i odznacza się ona przy tym "kostiumem fałszywym" przejawiającym "starożytności niewolniczej pedantyzm". W ujęciu Idźkowskiego, zamiłowanie do nowości, sugestywnie przejawiające się we własnym ubiorze krytyka ("podług prawideł sztuki paryskiego żurnala") wiązało się w tym przypadku z pragnieniem upamiętnienia Poniatowskiego w stroju historycznym, wskazującym na jego narodowość. Tylko bowiem w ten sposób można byłoby ujrzyć w posągu Thorvaldsena "bohatera prawdziwie godnego sarmackiego plemienia". Groteskowo odmalowana osobowość tego komentatora miała przekonać

¹⁹ *Rozmaitości Warszawskie* 39 (1829), 291-296; 40 (1829), 299-306; 41 (1829), 307-311.

czytelników o zaściankowości stojącej za tego typu antyklasycznym i narodowym fanatyzmem, która w pełnej krasie dawała o sobie znać w jego końcowym stwierdzeniu, że gdyby Thorvaldsen urodził się Polakiem, rodacy nie pozwoliliby mu tworzyć podobnych dziwactw nawet za cenę sławy, jaką dzięki nim osiągnął na świecie. Idźkowski miał na próżno przekonywać swojego rozmówcę, że "prawidła ubioru statui powinny zupełnie różnić się od ubioru żyjącej osoby", gdyż nie podlegają zmianom, a ponadczasową aktualność miał zapewniać jedynie antyczny wzorzec. Mówił mu ponadto, że naród może tylko zyskać na świetności, gdyż antykizujący pomnik będzie trwałym symbolem "szlachetności, wdzięczności i szacunku narodu dla geniuszów i zasłużonych w jego sprawie".

[14] Ten zarozumiały "abderyta" był przez Idźkowskiego zestawiony z drugim rozmówcą, którego zadbany i stonowany strój zapowiadał dobre wychowanie i umiarkowanie obyczajów, a co więcej, widoczne "znaki honorowe" świadczyły o "zaszczytnym poświęcaniu się [...] usługom monarchy lub społeczności" (czyli tak jak Idźkowski, który był urzędnikiem państwowym). Zachwycał się on artystem samej rzeźby, mogącej uchodzić za najdoskonalszy wizerunek Rzymianina. Wyrażał jednak zdziwienie, tym bardziej jako były podkomendny Poniatowskiego, dlaczego "pomnik ojczyściej wdzięczności" stanowiący "pamiętkę naszego wieku, naszych obyczajów" czerpał swój wzorzec właśnie z Rzymu. Idźkowski, widząc, że jego rozmówca jest mało wykształcony w zakresie sztuki, ale odznacza się "szlachetnością" i "słusznością" pobudek swoich wątpliwości, z ochotą odpowiedział mu na to pytanie. Powtarzał i rozwijał wcześniejsze tezy, podkreślając to, że z czasem zgodny z historycznymi realiami pomnik staje się karykaturą upamiętnianej osoby, i – zamiast przyciągać – odpycha oglądających. Co więcej, Idźkowski argumentował, że od prymitywnego dokumentowania aktualnych mód szlachetniejsze jest dowodzenie przywiązania Polaków do uniwersalnego ideału sztuki, którego niedawne odkrycie miało dowodzić wyjątkowości ówczesnej epoki i wysokiego stopnia cywilizacji.

[15] Idźkowski zauważał bowiem, że co prawda sztuka starożytnych cieszyła się zachwytem od wieków, dopiero jednak w "naszych czasach" ludzie mieli uświadomić sobie (wspominał tutaj o Johannie Joachimie Winckelmannie), że przyczyną tego pociągu ku antykowi było wrodzone człowiekowi dążenie do natury i prawdy. U źródeł tego przebudzenia stały w jego przekonaniu demokratyczne przemiany społeczne, jak i większe poważanie dla indywidualnego talentu (przekładające się również na prestiż społeczny i status finansowy), uwalniające artystów od wpływu arystokratycznych patronów, którzy nie znali się na prawdziwym pięknie i traktowali sztukę instrumentalnie. Jak się jednak okazało, demokratyzacja społeczna nie tylko uwalniała artystów od dyktatu możnych (co akurat w odniesieniu do Królestwa Polskiego było dużym uproszczeniem, bowiem zasobna szlachta, z której w znacznej mierze rekrutowali się znawcy sztuki, miała istotny wpływ na rozwój nowoczesnych instytucji życia artystycznego), ale również wystawiała efekty ich wolności artystycznej na krytykę zdemokratyzowanego społeczeństwa.

[16] W artykule Idźkowskiego nie mamy do czynienia z ostrym przeciwstawieniem pozytywnego obrazu elity z negatywnym obrazem ludu, ale z bardziej subtelnym wartościowaniem różnic w światopoglądzie uczestników nowej sfery publicznej. Znamienne, że podstawowym czynnikiem różnicowania stron tej estetycznej debaty był bowiem ich związek z państwem. Osoba identyfikująca się z aparatem władzy wypowiadała się pozytywnie o zatwierdzonej przez elitę formie, podczas gdy człowiek "prywatny" (nie z niższych warstw ludu, ale raczej z dobrze sytuowanego mieszczaństwa, które najwięcej skorzystało na demokratyzacji życia politycznego w Królestwie) wyrażał swoje obiekcje, nie mając żadnych zahamowań. Poprzez negatywną ocenę tego drugiego, Idźkowski zaprezentował się jako obrońca wspólnoty społecznej opierającej się na autorytecie (czyli hierarchii), a nie demokratycznie rozdysponowanej wolności, z której dobrodziejstw mogli korzystać dość przypadkowi ludzie, pozostający poza grupą prawdziwych obywateli – czyli w jego rozumieniu tych, którzy służyli państwu (na którego czele stała elita społeczna).

[17] Wywód Idźkowskiego doczekał się niedługo potem odpowiedzi ze strony anonimowego krytyka²⁰, który co prawda przyznawał, że nie jest znawcą sztuk pięknych, uważał jednak, że ma prawo do wypowiedzania się na temat formy pomnika narodowego²¹. Co znamienne, używał on pseudonimu Krakus, który może być odczytywany jako wyraz przywiązania do narodowej "starożytności", przeciwstawianej tej uniwersalnej, czyli klasycznej²². Polemista zarzucił Idźkowskiemu, że ów starał się narzucić opinii publicznej własny punkt widzenia, dokonując arbitralnego podziału na mądrych, czyli tych, którzy akceptują rzeźbę Thorvaldsena, oraz głupich, czyli tych, którzy chcieli widzieć "wodza polskiego" w "polskim stroju". Krakus zgadzał się, że każde dzieło sztuki utrwalające postać lub moment historyczny powinno opierać się na "niewzruszonych" zasadach, gdyż tylko w ten sposób może skutecznie przekazywać pamięć o nich następnym pokoleniom. Krytykował jednak sposób rozumienia tych zasad przez Idźkowskiego, jako że w jego przekonaniu to mimetyzm był miarą artystycznego kunsztu, nie zaś idealizacja. Jak najlepsze odwzorowanie obrazowanej rzeczywistości stanowiło w jego przekonaniu zasadę, która w szczególnym stopniu powinna przyświecać właśnie artystom podejmującym się tematów historycznych, w których tak wysoko stawiana przez Idźkowskiego "idealność" powinna być "jak najbardziej unikana". "Wyrowadzanie kunsztmistrza za obręb

²⁰ Niektórzy przypisywali ten pseudonim Maurycemu Mochnackiemu: Władysław Tatarkiewicz, Dariusz Kaczmarzyk, "Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej", w: *Sztuka i Krytyka* 7 (1956), 31-73, tutaj 68; Stanisław Świrko, *Słowacki – poeta Warszawy*, Warszawa 1961, 28; Maria Irena Kwiatkowska, "Malarstwo i rzeźba w latach 1765-1830", w: *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986, 232-290, tutaj 289.

²¹ *Gazeta Polska* 331 (1829), 1425-1426; przedruk także w: *Rozmaitości Warszawskie* 50 (1829), 382-386.

²² Krakus był legendarnym założycielem Krakowa, historycznej stolicy Królestwa Polskiego, z którym wiązany był pradawny kopiec na obrzeżach Krakowa (tzw. kopiec Krakusa), o którym więcej w drugiej części artykułu.

historii" kłóciło się w jego wizji z samą istotą historycznej tematyki: to, co jest historyczne, nie może być zarazem ponadczasowe.

[18] Ta teza, występująca na przekór przemądrzałym intelektualistom, stanowiła punkt wyjścia kolejnej, dotyczącej celu komemoracji publicznej. W przekonaniu Krakusa nie było niczym dziwnym, że Polacy chcieli widzieć w swoim "pomniku narodowym" cechy narodowości. Oddany zgodnie z historyczną prawdą strój księcia Poniatowskiego, stanowiący tak istotny element chronologicznej identyfikacji tego przedstawienia, był dla Krakusa wyznacznikiem specyfiki narodowej. Posąg Poniatowskiego miał być bowiem nie tylko "pomnikiem wielkości indywidualnej księcia", ale i "wierności", "ducha" i "zwyczajów Polaków na początku wieku XIXgo", z których ta wielkość czerpała swoje źródło. Krakus odnosił się przy tym krytycznie do promowanej przez Idźkowskiego idei wyróżniania Poniatowskiego na tle masy polskiego wojska poprzez jego antyczny strój. Pomnik nie powinien bowiem wyrywać zasług Poniatowskiego ze społecznego kontekstu, lecz ukazywać go jako prawdziwie narodowego bohatera, który jest przede wszystkim symbolem zbiorowego wysiłku podkomendnych.

[19] Opozycja klasyczno-universalnego elitaryzmu i narodowo-historycznego egalitaryzmu stanowiła podstawę światopoglądowego konfliktu, który możemy zaobserwować na przykładzie tej polemiki. Dotychczasowi historycy wiązali tę dyskusję z szerszym zjawiskiem w ówczesnej kulturze ziem polskich, jakim był spór romantyków z klasykami²³. Na taki kontekst wskazuje chociażby samo czasopismo, gdzie Krakus opublikował swoją odpowiedź na tekst Idźkowskiego. Była to bowiem *Gazeta Polska*, ściśle związana ze środowiskiem romantyków warszawskich. Wchodzenie w rolę wyraziciela opinii narodu (czyli w tym przypadku ludu) przeciwstawiającego się zamkniętym na masy elitarnym gustom stanowi zresztą zabieg charakterystyczny dla podatnych na demokratyczne ideały romantyków. Sam sposób pojmowania monumentu ku czci Poniatowskiego jako pomnika narodowego, od początku cechujący komitet budowy z Mokronowskim na czele, stanowił wyzwanie dla klasycznego paradygmatu upamiętniania. Ograniczony w swojej komunikatywności klasyczny ideał nie mógł wychodzić naprzeciw oczekiwaniom ogólnonarodowego, czyli w tamtym czasie coraz bardziej zdemokratyzowanego, odbiorcy. Ten ostatni nie identyfikował się zarówno z paradygmatem ponadczasowego piękna, jak i ze ściśle powiązaną z nim ideą uniwersalności i ponadczasowości w odniesieniu do tematów historycznych.

[20] Pomimo tych kontrowersji, komitet budowy pomnika zdecydował się jednak ukończyć prace nad odlewem (przesądzał o tym olbrzymi koszt wykonania modelu przez Thorvaldsena). Pomnik Poniatowskiego miał stanąć przed siedzibą rządu Królestwa Polskiego. Przeszkodą okazał się jednak wybuch powstania

²³ Zob.: Tatarkiewicz, Kaczmarzyk, *Klasycyzm i romantyzm*, 68; Maria Janion, Maria Żmigrodzka, "Romantyczna legenda księcia Józefa", w: *Pamiętnik literacki* 68/1 (1977), 55-95, tutaj 77-78 (to samo w: Janion, Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001 [pierwsze wydanie: 1978], 327-328); Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna*, 128; Maria Irena Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, 24.

listopadowego w 1830 roku, motywowanego przykładami Rewolucji Lipcowej we Francji i powstania belgijskiego z tego samego roku, a skierowanego przeciwko autokratycznym zapędom władz Królestwa. Ostateczna przegrana Polaków w walce z Rosjanami uniemożliwiła odślonięcie posągu, który stał się trofeum wojennym zwycięskiego wodza, Iwana Paskiewicza. Dopiero po I wojnie światowej, kiedy kult Poniatowskiego i Polaków w służbie Napoleona wciąż miał wielu wyznawców, posąg doczekał się oficjalnego odślonięcia w Warszawie. Oryginalny brązowy odlew z lat 1829-1831 uległ jednak zniszczeniu w trakcie II wojny światowej. Obecnie, w stolicy Polski stoi jego kopia, która została wykonana na podstawie drugiej wersji modelu, zachowanej w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze²⁴. Dawne artystyczne kontrowersje dawno już przeminęły, a posąg Poniatowskiego, jedno z wielkich dzieł klasycyzmu, jest dziś przedmiotem uwagi nie tylko polskich historyków, o czym świadczy uwzględnienie go także w zagranicznych syntezach dotyczących dziejów europejskiej rzeźby bądź sztuki w ogólności²⁵.

Pomnik Tadeusza Kościuszki w Krakowie

[21] Pomysł wystawienia pomnika Tadeuszowi Kościuszce (1746-1817), wodzowi antyrosyjskiego powstania z 1794 roku poprzedzającego ostateczną likwidację I Rzeczypospolitej, pojawił się niedługo po tym, jak nad Wisłę dotarła wieść o śmierci bohatera w Szwajcarii. Miesiąc po zgonie Kościuszki, na łamach Gazety Krakowskiej ukazał się artykuł autorstwa lokalnego obywatela Franciszka Jaczewskiego (prawnika)²⁶. Roszcząc sobie prawo do przemawiania "w imieniu wszystkich bez wyjątki Polaków", Jaczewski stwierdzał, że nie ma na ziemiach polskich "najbiedniejszej lepianki i gdzieby imię i czyny tego sławnego męża nie były znane i najdrożej cenione, gdzieby go z najczulszym uniesieniem nie uwielbiono i nie błogosławiono i gdzieby odtąd zgonu jego z pogrążającym w smutku rozrzewnieniem nie opłakiwano". Uważał on, że nie można poprzestać na samym (nawet najwystawniejszym) pogrzebie, gdyż Kościuszko zasługiwał na publiczne upamiętnienie uwielbienia, jakim się cieszył wśród rodaków.

[22] Jaczewski powoływał się przy tym na warszawskie starania o budowę monumentu ku czci Poniatowskiego. W zestawieniu z "wiekopomną ofiarą" składających się na pomnik księcia Józefa, Kościuszko miał według Jaczewskiego "przynajmniej do podobnej w sercach" rodaków "niezaprzeczone prawo". Tym, co miało szczególnie mobilizować Polaków, było w jego przekonaniu pragnienie, aby uniknąć potencjalnych oskarżeń o "omieszkanie tej świętej i nader miłej dla serca Polaka powinności". Budowa pomnika ku czci Kościuszki miała bowiem dowieść

²⁴ Na temat historii pomnika Poniatowskiego po roku 1830 patrz: Hanna Kotkowska-Bareja, *Pomnik Poniatowskiego*, Warszawa 1971.

²⁵ Zob.: Horst W. Janson, *19th Century Sculpture*, New York 1985, 71; Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford 1997, 257-258.

²⁶ *Gazeta Krakowska* 93 (1817), 1131-1132.

światu, że dla Polaków to nie "wielkość rodu", ale osobiste zasługi są powodem, dla którego naród oddaje komuś cześć. Wspomnienie o "wysokości rodu" było odwołaniem do Poniatowskiego, który został kilka miesięcy wcześniej pochowany w krypcie królewskiej katedry na Wawelu nie tylko ze względu na zasługi, ale i również z powodu bliskiego pokrewieństwa z ostatnim królem przedrozbiorowej Polski. Kultu Kościuszki jako bohatera łączącego ogół mieszkańców ziem polskich (z jednej strony arystokrację²⁷, a z drugiej strony lokatorów "lepianek") nie przeciwstawiono tutaj jednak kultowi Poniatowskiego, ale zaprezentowano w charakterze jego dopełnienia. Pomnik Kościuszki nie miał być konkurencją dla pomnika Poniatowskiego, ale raczej oczyszczać miał naród z zarzutu wyróżniania kogokolwiek ze względu na elitarny status.

[23] Inicjatywa Jaczewskiego miała charakter prywatny, a trudno powiedzieć, jaki był jej wpływ na dalszy rozwój wypadków. Stanowi ona jednak publiczne świadectwo współczesnych nastrojów, wprowadzające nas w społeczny kontekst właściwego przedsięwzięcia pomnikowego, które zostało podjęte przez władze Wolnego Miasta Krakowa w odpowiedzi na oświadczenie namiestnika Królestwa Polskiego z lutego 1818 roku²⁸. Szef rządu "wskrzeszonego" Królestwa poruszył temat upamiętnienia Kościuszki przy okazji finansowego rozliczenia pomiędzy Królestwem a Wolnym Miastem za przewiezienie ciała bohatera do Krakowa, gdzie miał on spocząć obok Poniatowskiego na Wawelu. Rząd Królestwa uznawał, że władze i obywatele krakowscy nie tylko urządzią Kościuszce wspólny pogrzeb, ale również wystawią godny jego wielkości pomnik²⁹. Za tą inicjatywą krył się zapewne interes polityczny. Warszawscy ministrowie z namiestnikiem (który był weteranem powstania kościuszkowskiego) na czele mogli oczywiście darzyć Kościuszkę szczerym szacunkiem, a nawet uwielbieniem, jednak zaangażowanie władz Królestwa w działania mające na celu publiczne uczczenie jego pamięci służyło bieżącym interesom politycznym. Wszakże identyfikowanie się z zasługami popularnego naczelnika (który osobiście z rezerwą odnosił się do "wskrzeszenia" Polski z łaski Aleksandra³⁰), legitymizowało pokongresowy reżim.

[24] Władze Wolnego Miasta Krakowa nie zwlekały z realizacją powierzonego im zadania. Abstrahując od wagi dobrych stosunków z Królestwem dla politycznej, kulturalnej i gospodarczej sytuacji małej republiki, równie ważna musiała być tutaj

²⁷ Zob. np.: Leon Sapieha, *Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863 r.)*, Lwów 1914, 5-6; Katarzyna Jedynakiewicz, *Osobowość i życie codzienne Tadeusza Kościuszki*, Łódź 1996, 88.

²⁸ Pismo Józefa Zajączka do Senatu Rządzącego Wolnego Miasta Krakowa z 9 lutego 1818, w: *Pamiętnik Budowy Pomnika Tadeusza Kościuszki*, Kraków 1826, n.lb. (dowód IV).

²⁹ List Ignacego Miączyńskiego do Senatu Rządzącego WMK z 15 lutego 1818, przedruk w: *Pamiętnik Budowy*, n.lb. (dowód IV).

³⁰ Zob.: list Kościuszki do Adama Jerzego Czartoryskiego z 13 czerwca 1815, cyt. w: [Karol Boromeusz Hoffman], *Rzut oka na stan polityczny Królestwa Polskiego pod panowaniem rosyjskim przez ciąg lat piętnastu od 1815-1830*, Warszawa 1831, 51-54.

perspektywa korzyści propagandowych – skupienie uwagi ogółu Polaków na Wolnym Mieście i wyróżnienie dawnej stolicy Rzeczypospolitej. Należy pamiętać, że Kościuszko był ważny dla Wolnego Miasta Krakowa nie tylko ze względu na osobiste związki z tym miastem z czasu powstania z roku 1794, które właśnie tam się rozpoczęło. Istotne było również jego zaangażowanie na rzecz społeczno-politycznej emancypacji mas chłopskich, i włączenia ich do wspólnoty narodowej. Miało to szczególne znaczenie w przypadku Wolnego Miasta, które od początku swojego istnienia stało w awangardzie przemian społecznych dotyczących polskiej wsi, rozwijając przepisy z czasów Księstwa Warszawskiego o wolności osobistej włościan. Od 1815 roku działała tutaj specjalna komisja włościańska, która miała za zadanie zamienienie pańszczyzny na czynsz w majątkach należących do państwa i kościoła³¹. Zacieśnienie (nawet jeżeli stopniowe i traktowane jako proces rozłożony na lata, jeżeli nie pokolenia) więzów pomiędzy miastem a nieszlacheckimi mieszkańcami wsi stanowiło ważny cel polityki rządu Wolnego Miasta. Kult Kościuszki mógł być więc sam w sobie nośnym symbolem tej polityki i zarazem jej instrumentem, oferując wspólny ideologiczny punkt odniesienia w relacjach elity władzy z włościanami (których zaufanie również przecież należało pozyskać).

[25] Już 21 lutego roku 1818, prezes Senatu krakowskiego (czyli rządu Wolnego Miasta), Stanisław Wodzicki, przesłał oficjalne pismo do rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, prosząc o radę w przedmiocie projektu dla takiego pomnika³². Wodzicki podkreślał w nim, że "zamiarem pomnika tego" było "podanie potomności cnót bohatera, którymi dusza jego szczególnie obdarzona była, to jest: wielkości z skromnością połączonej". Dlatego też nie powinien on odznaczać się "świątobliwością i przepychem". Idea połączenia "wielkości z skromnością", mająca przyświecać projektantom, była motywowana czymś więcej niż tylko rachunkiem ekonomicznym. Wszakże to właśnie skromność należała do tych kilku cnót, które w szczególny sposób kojarzono z Kościuszką. Wspomniał o niej (a ściślej o "prostocie", towarzyszącej "męstwu, wspaniałomyślnemu poświęcaniu się, równie i charakterowi wielkości") także minister sekretarz stanu Królestwa Polskiego w piśmie skierowanym w imieniu Aleksandra do Franza Xavera Zeltnera, u którego Kościuszko spędził ostatnie lata swojego życia³³. Pojawiła się nawet plotka, że szwajcarski egzekutor testamentu naczelnika nie chciał początkowo wydać jego ciała twierdząc, że tylko w Szwajcarii będzie można wyprawić mu pogrzeb "z jak największą prostotą", zgodnie z wolą zmarłego³⁴. Skromność zmarłego bohatera miała ścisły związek z jego otwartością na wiejski

³¹ Wojciech Bartel, *Ustrój i prawo Wolnego Miasta Krakowa 1815-1846*, Kraków 1976, 20; Krzysztof Groniowski, *Uwłaszczenie chłopów w Polsce*. Geneza, realizacja, skutki, Warszawa 1976, 84-89.

³² List Stanisława Wodzickiego do Walentego Litwińskiego z 21 lutego 1818, w: *Pamiętnik Budowy*, n.lb. (dowód nr II).

³³ List Ignacego Sobolewskiego do Franza Xavera Zeltnera z 14 grudnia 1817, w: *Pamiętnik Budowy*, n.lb. (dowód nr III).

lud, czyli tą grupę społeczną, której przysłowiowa "prostota" stała się przedmiotem jego szczególnej troski w czasie powstania z roku 1794.

[26] Nie wiadomo, kiedy Senat doszedł do wniosku, że najwłaściwszą formą wyrazu dla pomnika Kościuszki będzie kopiec, nawiązujący do pradawnych sztucznych wzniesień z okolic Krakowa – kopców Krakusa i Wandy – które według odwiecznej legendy usypano na cześć pierwszych władców tych ziem. Na obecnym etapie badań trudno to rozstrzygać, choć ta kwestia nie jest aż tak kluczowa z punktu widzenia omawianego tutaj tematu. Najważniejsze, że władze Wolnego Miasta podjęły właśnie taką decyzję i następnie konsekwentnie wprowadzały ją w życie. Już w uchwale Senatu krakowskiego z 21 lutego roku 1818 (a więc z tego samego dnia, co pismo Wodzickiego do rektora) informującej krakowian o planach budowy pomnika, padała wzmianka o kopcu Krakusa. Wspominano tam o nim jako o rodzimym przykładzie skromnego pomnika ku czci wybitnej jednostki, ale wzniesionego wysiłkiem wielu zjednoczonych w tym celu ludzi, i dlatego też tak imponująco trwałego i zarazem monumentalnego³⁵. To najwcześniejsze znane nam skojarzenie kultu Kościuszki z podkrakowskimi kopcami, służyło jednak w tym przypadku nie tyle inspiracji formalnej, ile przede wszystkim ideowej. Dopiero później przerodziło się ono w konkretną ideę budowy nowego kopca na cześć współczesnego bohatera. Wniosek nie został jednak od razu przyjęty z entuzjazmem, gdyż z jednej strony znaleźli się tacy, którzy widzieli w sypaniu kopców obyczaj pogański, a z drugiej strony przedstawiali wyliczenia świadczące, że koszt budowy jest zbyt duży, aby mu podołać³⁶.

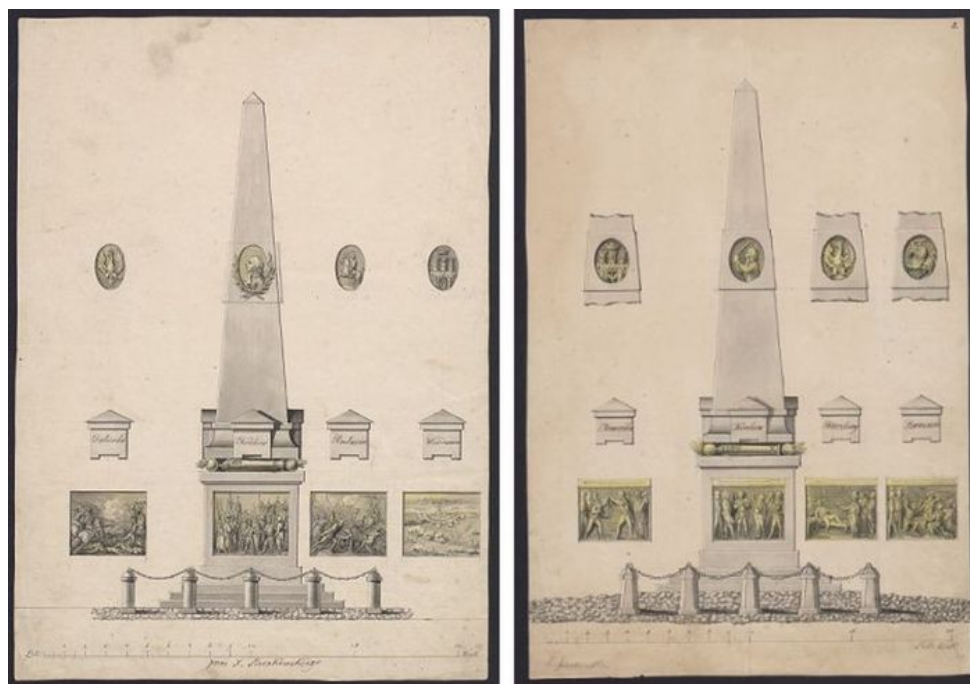
[27] Alternatywą miał być projekt wywodzący się z tradycji klasycznej, który przedstawił członek Senatu, architekt-amator Sebastian Sierakowski, zresztą jeden z tych, którzy widzieli w formie kopca pogański przeżytek³⁷. Przewidywał on wystawienie obelisku. Projekt miał dwie alternatywne wersje (il. 3a, 3b). Oprócz kształtu, wspólne były tylko przedstawienia na trzonie monumentu, które ukazywały na poszczególnych stronach profil Kościuszki, Orła Polskiego i Pogoń Litewską, jak również herb Wolnego Miasta Krakowa. Jeżeli chodzi o różnice, dotyczyły one płaskorzeźb w partii postumentu.

³⁴ Mowa z powodu zejścia z tego świata wiekopomnej pamięci Tadeusza Kościuszki bywszego Naczelnika wojsk polskich w czasie żałobnego obchodu przez jednego z dawnej artylerii weteranów w Białymstoku dnia 3. maja 1818 roku miana w Warszawie, Warszawa [1818?], 10.

³⁵ Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Wolnego Miasta Krakowa, V-7, 195-198.

³⁶ Michał Rożek, *Kopiec Kościuszki w Krakowie*, Kraków 1981, 82; List Stanisława Wodzickiego do Marcina Badeniego z 10 czerwca 1820, Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, 1696a, 296-296v.

³⁷ Por.: Zbigniew Michalczyk, Michał Stachowicz (1768-1825): krakowski malarz między barokiem a romantyzmem, t. 1, Warszawa 2011, 213-214; Rożek, *Kopiec Kościuszki*, 80.



3 Sebastian Sierakowski, Projekt pomnika Kościuszki, 1818-1820: a) wersja pierwsza, akwarela, 39,3 x 26,4 cm, b) wersja druga, akwarela, 39 x 27,9 cm. Biblioteka Jagiellońska, Kraków (fot. Biblioteka Jagiellońska)

Opracowując alternatywne warianty, Sierakowski stawiał władze Wolnego Miasta przez wyborem, czy wolą promować kult bohatera wyłącznie narodowego, czy może narodowego i zarazem międzynarodowego. Pamiętajmy przy tym, że w obu przypadkach chodziło o polskiego odbiorcę, o czym świadczą chociażby napisy w języku polskim. To grono miało być jednak dość szerokie, obejmując nie tylko ludzi mających chociażby podstawy klasycznej edukacji, ale także szeroko rozumiany lud. Dlatego Sierakowski wołał "zaniechać wszystkich symboli i mitologicznych przystosowań", których ten ostatni "by nie rozumiał i dziwacznie mógłby je sobie tłumaczyć"³⁸. W swoim mniemaniu opracował on więc taki projekt, który mógł być czytelny również dla tych, którzy pozostawali poza sferą klasycznych skojarzeń. Jednak wybierając obelisk jako formę pomnikowego wyrazu, projektant nie zamierzał wychodzić poza klasyczną ośnowę pomnikowego komunikatu. Sierakowski chciał trafić ze swoim pomnikiem do szerokiego grona odbiorców, jednak kierował się zasadą równania w górę, a więc wykorzystywania konserwatywnych narzędzi, które uznawał za jedynie właściwe i stosowne.

[28] Projekt Sierakowskiego nie został zrealizowany. Władze Krakowa ostatecznie zdecydowały się bowiem na sypanie kopca, zgodnie z preferencjami prezesa Wodzickiego (il. 4). Przeważył zapewne nowy kosztorys, który przedstawiał perspektywę osiągnięcia zadowalającego rezultatu mniejszym kosztem, niż pierwotnie zakładano³⁹. Niepodważalnym atutem kopca jako formy pomnikowej była jego trwałość i zarazem rodzimość, na co zwracał już uwagę sam

³⁸ Cytat z rękopiśmiennego opisu projektu: Kosztorys i inne projekta architektoniczne Sebastiana Sierakowskiego, Biblioteka Jagiellońska, 1065, n.lb.

Sierakowski w swoim traktacie architektonicznym z roku 1812, pisząc o "geniuszu polskim", który przed wiekami zrodził co prawda prymitywny, ale bezkonkurencyjnie trwały sposób upamiętniania⁴⁰.



4 Kopiec Kościuszki w Krakowie, po 1823, litografia, 14,8 x 21,9 cm. Biblioteka Narodowa, Warszawa (fot. POLONA)

[29] Jednak w kontekście pomnika Kościuszki szczególnie ważna była również kwestia ustnego podania jako źródła wiedzy o tym, dla kogo kopiec został usypany. Na szczycie chciano ustawić "bryłę porfiru, wydobytą z krajowych ponad Wisłą skał", na której miano wyryć jedynie nazwisko Kościuszki⁴¹. W przyszłości, kiedy okoliczni chłopci przejęliby współodpowiedzialność za podtrzymywanie żywej pamięci o naczelniku, ten głaz miał się stać "wiecznym [...] dowodem podania okolicznego ludu" o tym, że kopiec poświęcono właśnie temu bohaterowi⁴². Będąc zaadresowaną do wykształconego, związanego z miastem odbiorcy, wspomniana

³⁹ List Stanisława Wodzickiego do Marcina Badeniego z 18 czerwca 1820, Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, 1696a, 299v.

⁴⁰ S. Sierakowski, *Architektura*, t. 1, 217-218. Warto jednak zauważyć, że kopce nie były zjawiskiem charakterystycznym jedynie dla tej części Europy, ale powstawały – na co zresztą zwracano uwagę w okolicznościowych pismach na temat Kopca Kościuszki – w innych częściach kontynentu, w tym na terenie starożytnej Grecji. *Pamiętnik budowy*, 10-11. Zresztą, w tym samym czasie, co kopiec w Krakowie, powstawał również kopiec-pomnik na polu bitwy pod Waterloo, również mający odwoływać się do pradawnej formy upamiętnienia, która była charakterystyczna dla zamieszkujących te tereny starożytnych Batawów. Zob.: Marcel Watelet, "Ériger la mémoire d'un lieu: le monument de Waterloo et le ministère du Waterstaat (1816-1830)", w: *Waterloo: lieu de mémoire européenne (1815-2000): histoires et controverses*, red. Marcel Watelet i Pierre Couvreur, Louvain-La-Neuve 2000, 161-183.

⁴¹ Odezwa komitetu zarządzającego budowlą mogiły Tadeusza Kościuszki do Polaków, w: *Pamiętnik budowy*, n. lb. (dowód IX).

⁴² *Pamiętnik budowy*, n. lb. (dowód IX).

inskrypcja miała potwierdzać w piśmie to, co przekazywano by drogą ustną, tak jak w przypadku Kopców Krakusa i Wandy⁴³. Pod tym względem istotne znaczenie miało usytuowanie pomnika Kościuszki, które łączyło przestrzeń miejską i wiejską. Zamiast w ścisłym centrum miasta, jak planowano pierwotnie, zdecydowano się upamiętnić Kościuszkę na terenie typowo wiejskim. Równocześnie jednak ta specyficzna lokalizacja pozwalała oglądać kopiec również z miasta, a stosunkowo niewielka odległość mogła zachęcać jego mieszkańców do pieszych wycieczek obierających kopiec za swój cel.

[30] Chłopi od początku uczestniczyli w budowie pomnika ku czci Kościuszki. Chłopska delegacja została zaproszona do udziału w uroczystej inauguracji sypania "mogiły" (było to alternatywne określenie kopca, tradycyjnie stosowane również wobec kopców Krakusa i Wandy). Do chłopów zwracał się w okolicznościowej mowie generał Franciszek Paszkowski, dawny przyjaciel zmarłego bohatera i przewodniczący komitetu budowy kopca, traktując zgromadzonych włościan jako reprezentantów jednej z czterech podstawowych grup społeczeństwa polskiego: obok Polaków nie będących chłopami, ich żon, siostr i córek (Polek) oraz niedorosłych synów (młodzieży). W tym ujęciu chłopci wyraźnie odstawali od tej bardziej homogenicznej, szlachecko-mieszczkańskiej reszty, jednak nie zostawiano ich poza narodowym nawiasem. Podkreślając fakt, że Kościuszko szczególnie cenił włościan i "zawsze czule" przejmował się ich losem, Paszkowski wzywał ich do "dorzucania pilnego bryłek do jego mogiły". Udział chłopów w dziele upamiętnienia Kościuszki stanowił dla Paszkowskiego dowód na to, "że nic wielkiego i nic wspaniałego, nic dobrego naród wykonać nie może, do czego byście się wy najprościej i najbezkorzystniej nie przykładali"⁴⁴. Sam sposób budowy kopca, prosty i niewymagający szczególnych umiejętności, pozwalający zaangażować wszystkie warstwy społeczne, mógł być w ten sposób poddany symbolizacji, stanowiąc wyraz demokratycznej ideologii, która stała u genezy idei pomnika.

[31] Komitet budowy kopca miał także w planach wykupienie terenu całego wzgórza, na którym wznosił się kopiec, z myślą o założeniu tam osady nazwanej na cześć Kościuszki⁴⁵. Mieszkałyby w niej wybrane rodziny chłopskie, których członkowie walczyli niegdyś pod jego dowództwem w roku 1794. W ten sposób,

⁴³ O chłopach przechowujących pamięć o Krakusie i Wandzie dzięki kopcom w: Jan Duklan Ochocki, *Pamiętniki*, t. 1, Wilno 1857, 236; Franciszek Salezy Jezierski, *Rzepicha matka królów, żona Piasta, między narodami sarmackimi słowiańskiego monarchy tej części ziemi, która się nazywa Polska*, Warszawa 1794, 26-28.

⁴⁴ Franciszek Paszkowski, *Mowa miana przy założeniu podstawy mogiły za pomnik Tadeuszowi Kościuszce na górze Bronisławy dnia 16go Października 1820*, Kraków 1820, 12.

⁴⁵ Na temat tego pomysłu patrz: Jan Gordziałkowski, "Plany założenia osady włościańskiej dla weteranów insurekcji 1794 roku (1821-1852)", w: *Kraków w powstaniu kościuszkowskim: Materiały sesji naukowej odbytej 28 maja 1994*, red. Jan M. Małecki, Kraków 1996, 75-92 (= *Rola Krakowa w dziejach narodu*, t. 14).

dysponując własnymi gruntami, ci wyróżnieni chłopci staliby się najlepszymi strażnikami pomnika wystawionego ku czci tego, który dał im możliwość zasługiwania się na rzecz Polski, a zatem i polepszenia swojej życiowej doli poprzez uzyskanie tak hojnej nagrody. Osada Kościuszki stanowiłaby więc w małej skali wyobrażenie tego ideału społecznego, który Kościuszko chciał realizować w skali całego narodu, a do którego zmierzały również władze Wolnego Miasta we wdrażanej właśnie reformie stosunków wiejskich.

[32] O chłopach nie zapomniano także przy okazji ogólnonarodowej składki na rzecz budowy pomnika. Opublikowana przez komitet Lista imienna osób składających ofiary na pomnik Tadeusza Kościuszki z roku 1822, obejmowała 5917 pozycji, przede wszystkim darczyńców indywidualnych, choć w tym zestawieniu także uwzględniono składki zbiorowe: w samym Krakowie było ich aż 92 na 749. Stąd więc dokładna liczba osób przyczyniających się finansowo do budowy nie jest na tej podstawie możliwa do ustalenia. Można natomiast mówić o przedsięwzięciu na masową skalę, które obejmowało Wolne Miasto Kraków, Królestwo Polskie, gubernie zachodnie Cesarstwa oraz Wielkie Księstwo Poznańskie. Obok szlachty ziemiańskiej, w tym przedstawicielej jej najbogatszej elity, znaleźli się tam urzędnicy, mieszczaństwo, Żydzi, jak również wielu chłopów. Ci ostatni występowali pojedynczo (byli to głównie gospodarze, choć zdarzali się też parobkowie), ale i niekiedy całymi gromadami, poświęcającymi na ten cel swoje dni pańszczyzny. Pomimo prawnie usankcjonowanej wolności osobistej w Wolnym Mieście i Królestwie, całkowita niezależność w praktyce nie stanowiła raczej normy wśród tej grupy ludności. Pamiętajmy, że akcję składkową koordynowali przedstawiciele środowiska ziemiańskiego. Obok wysokich urzędników, także będących z reguły ziemianami, znajdowali się w tym gronie głównie przedstawiciele arystokracji. Abstrahując od tego, czy był to wyraz rzeczywistego przywiązania chłopów do Kościuszki, ich udział w składce należy traktować przede wszystkim jako świadectwo tego, że elitarni organizatorzy tego przedsięwzięcia chcieli mieć ich na tej liście. Tak jak przy okazji uroczystości inauguracyjnej, byli oni dopuszczeni – w ten symboliczny sposób – do kontrolowanego współuczestnictwa w narodowej wspólnotce.

[33] Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nie tylko chłopskie koneksje kopca jako specyficznego typu architektonicznego były powodem, dla którego inicjatorzy i realizatorzy pomnika Kościuszki zdecydowali się na tak oryginalną formę upamiętnienia. W źródłach można znaleźć również takie argumenty, jak symbolika początku polskiej państwowości, kojarzonego z kopcami Krakusa i Wandy. Chciano ją wykorzystać w celu podkreślenia znaczenia Kościuszki jako tego, który zakończył przedrozbiorowy etap dziejów Polski⁴⁶. Nie umniejsza to jednak znaczenia silnie zaznaczającego się w tym przypadku wątku chłopskiego. Forma obiektów komemoracyjnych może być wszakże motywowana kilkoma propagandowymi celami jednocześnie, które wzajemnie się dopełniają. W tym przypadku, skrajnie prosta forma pradawnego kopca pozwalała jednak nie tylko

⁴⁶ Oświadczenie Senatu Rządzącego z 19 lipca 1820, w: Pamiętnik Budowy, n.lb. (dowód nr V).

powiązać odwieczność państwa polskiego z ideą uobywatelnienia mas prostego ludu wiejskiego. Takie połączenie można byłoby osiągnąć także za pomocą klasycznych środków wyrazu. Ponad wszystko, Kopiec pozwalał włączyć chłopów do grona odbiorców tego ideowego komunikatu.

[34] Podsumowując, omówione tutaj przypadki spektakularnych wypowiedzi artystycznych w przestrzeni publicznej dowodzą, że klasyczny ideał nie odpowiadał specyficznej funkcji społecznej tych obiektów. Kult obu nowoczesnych bohaterów masowych, który był wyrazem zdemokratyzowanego sposobu myślenia o wspólnocie narodowej, wymagał takiej artystycznej formy wyrazu, która umożliwiłaby powszechną identyfikację z przedmiotem komemoracji. Klasycyzm jako idiom elitarny pozostawał poza horyzontami przeciętnego odbiorcy. Stąd też jako formę alienującą poddawano go kontestacji na poziomie odbioru gotowego dzieła – jak w przypadku pomnika Poniatowskiego – bądź go odrzucano już na etapie projektowania – jak w przypadku pomnika Kościuszki. W obu przypadkach alternatywą miała być forma oswojona, nie odwołująca się do erudycyjnych skojarzeń rodem z antyku, ale ukazująca bohatera w sposób realistyczny (współczesny), bądź osadzająca go w takim rodzimym kontekście historycznym, który mógł być zrozumiały dla szerokiego grona odbiorców.

O Autorze

Mikołaj Getka-Kenig, ur. 1987, absolwent historii i historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i Courtauld Institute of Art, obronił doktorat na Wydziale Historycznym UW w r. 2016, od tamtej pory zatrudniony kolejno w Żydowskim Instytucie Historycznym, Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk i Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Laureat stypendium START Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (dwukrotnie), Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, Francis Haskell Memorial Trust oraz Clifford and Mary Corbridge Trust przy Robinson College, University of Cambridge. Jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Laureat nagrody SHS im. ks. Szczęsnego Dettloffa za rozprawę doktorską. Autor artykułów m.in. w Biuletynie Historii Sztuki, Folia Historiae Artium, Kwartalniku Historycznym, Classical Receptions Journal oraz Garden History. W ostatnim czasie opublikował książkę pt. Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzeszonych” Polski lat 1807-1830 (Kraków, Universitas, 2017).
E-mail: mikolaj.getka-kenig[at]uj.edu.pl

Redakcja

Magdalena Łanuszka, Międzynarodowe Centrum Kultury (MCK), Kraków

Recenzenci

Lechosław Lameński, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
Monika Rydiger, Międzynarodowe Centrum Kultury (MCK), Kraków

Licencja

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

