

WSTĘP

POMNIKI – PROBLEMATYKA, HISTORIA, PRZYSZŁOŚĆ

Anna Maria Leśniewska

Definicja czym jest pomnik lub monument jest dziś wieloznacznie rozumiana. Współczesne spojrzenie na pomnik niejednokrotnie dalekie jest od sposobu jego postrzegania w czasach minionych, choć klasyczne rozwiązania i formy stale są przywoływane. W wykładni ustalającej naukowe znaczenie pojęcia możemy przeczytać, że „może być dziełem rzeźbiarskim, architektonicznym lub architektoniczno-rzeźbiarskim, wzniesionym dla upamiętnienia osoby lub zdarzenia historycznego, najczęściej w postaci figuralnej: posągu lub grupy rzeźbiarskiej, ale także przy użyciu form architektonicznych: kolumny, obelisku, budowli sztucznie usypanego wzgórza (kopiec) czy naturalnego głazu”. Hieratyczne postaci, sztywne oficjalne pozy, idealnie zbudowane ciała, twarze dostojne, syntetyczne, ukształtowały figury to spadek wyniesiony ze starożytności.

Odmianą formą pomnika jest pomnik nagrobny (grobowiec, nagrobek), którego obecność związana jest z działalnością człowieka. Popularność wynikająca z uniwersalności znaku, jak np. pomnik konny czy forma kolumny, sprawiła bezustanne ich wykorzystanie, gdzie dominują idealne proporcje, przejrzyste podziały, prostota i harmonia. Bezspornym wzorcem pozostał triumfujący na placu Kapitołińskim w Rzymie pomnik konny Marka Aureliusza (ok. 176–180 r. n.e.), ustawiony przez Michała Anioła w 1538 roku, choć obecnie, ze względu na warunki atmosferyczne, oryginał zastąpiła kopia, co w żaden sposób nie umniejsza znaczenia tego monumentu.

Twórczość francuskiego rzeźbiarza Augusta Rodina (1840–1917), poprzez fascynację fizycznym pięknem ludzkiego ciała, zmierzała ku pogłębionym psychologicznie dziełom, o skondensowanej sile wewnętrznego wyrazu, stając się nie tylko inspiracją dla twórców XX wieku, ale impulsem gruntownie przekształcającym sens sztuki, widząc w rzeźbie środek interpretacji i przekształcenia otaczającej rzeczywistości. Jego figury, wśród których wyróżniał się Balzac (1897), przeciwstawiały się jakimkolwiek podporządkowaniu, nie mieściły się w tradycyjnie

pojętym wspólnym założeniu z architekturą. Pomnik przestawał być statua stojącą na piedestale, naznaczył miejsce, tworząc wokół siebie sferę oddziaływania. Droga zapoczątkowana przez dzieła Rodina, pozostająca często w opozycji do otoczenia, zarówno do statycznej architektury, jak i żywej przekształcającej się w czasie natury, wynikała z potrzeby odrzucania historycznych ocen wartości dzieł sztuki i strategii ich oddziaływania, ujawniła pozakonwencjonalne znaczenia pomnika.

W historii polskich pomników przykłady powszechnie akceptowane są nieliczne, z uwagi na ideologiczny kontekst ich powiązania, który wielokrotnie i skutecznie zdołał przesłonić formę. Xawery Dunikowski (1875–1964) należy do rzeźbiarzy, których realizacje, uznane za wybitne, na trwałe weszły do kanonu realizacji pomnikowych, zarówno w przestrzeni miasta Krakowa pomnik Józefa Dietla (1936), prezydenta Krakowa i rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, jak i w przestrzeni otwartej pomnik Czynu Powstańczego na Górze św. Anny (1946–1955). Dunikowski wykorzystał warunki naturalne, wyrobisko dawnego kamieniołomu, do stworzenia świeckiego sanktuarium, poświęconego trzem powstaniom śląskim, którego forma nawiązywała do otwartych amfiteatrów skalnych architektury antycznej. Równie ważnym upamiętnieniem wspomnianych wystąpień patriotycznych jest pomnik Powstańców Śląskich w Katowicach Gustawa Zemły, doskonale wpisany w urbanistyczny kontekst miasta, dzięki swej dynamicznej formie monumentalnych skrzydeł, stał się ośrodkiem kondensacji złożonej kompozycji pomnikowej przestrzenno-rzeźbiarskiej.

W nawiązaniu do tradycji polskiej awangardy okresu międzywojennego, zrodziła się teoria „Formy otwartej” Oskara Hansena (1922–2005), na podstawie, której powstał projekt pomnika „Droga” (1958). Jego idea polegała na zanegowaniu tradycyjnego pojęcia pomnika, jego redefinicji i stworzeniu antypomnika, przewidzianego na terenie KL Auschwitz II-Birkenau, największego podoboju Auschwitz. Hansen wraz z zespołem traktował cały teren byłego oboju koncentracyjnego jako pomnik, którego koncepcja polegała na zachowaniu budynków, z podziałem na te znajdujące się wewnątrz drogi oraz na to, co znajdowało się po jej zewnętrznej stronie i miało ulegać stopniowej destrukcji wraz z upływającym czasem. Projekt, choć nie został zrealizowany, stał się ikonicznym przykładem podważenia istnienia granicy między sferą dzieła

a jego najbliższym otoczeniem, wskazał na umowność wcześniejszych podziałów, gdyż czynnikami spajającymi były przestrzeń i czas.

Harmonijne współistnienie wyodrębnionych elementów i czynników zmian umożliwiających nasycenie lub rozrzedzanie przestrzeni wokół pomnika inauguruje kolejne rzeźbiarsko-przestrzenno-architektoniczne kreacje, które dziś nie powinny być obojętne na praktyki społeczne, gdyż stały się one narzędziem społecznego dyskursu wpisującego się w przestrzeń miasta. Chodzi o pozostawienie znaku, który uruchamia procesy społecznego zaangażowania, gdyż pozostają one w obszarze działań wizualnych.

Pomnik jest dziełem wystawionym dla współczesnych, ale także z myślą o przyszłych pokoleniach. Paradoks polega na tym, że pomnik można właściwie ocenić wówczas, gdy zostanie zrealizowany i zacznie funkcjonować w przeznaczonym dla niego miejscu i tam zostanie poddany społecznemu osądowi. Próby „ulepszania” pomników i manipulowania dokonywane w imię uzyskania dzieła wybitnego nigdy nie przyniosły satysfakcjonującego rezultatu. A więc na organizatorach konkursów spoczywa wielka odpowiedzialność za podjęte decyzje skutkujące realizacją pomnikową, której obecność w przestrzeni publicznej będzie propozycją spełniającą najwyższe standardy uwzględniające przede wszystkim aspekt artystyczny zaproponowanego dzieła, który na trwałe wpisze się w świadomość i pamięć widzów, by stać się kolejnym ważnym punktem odniesienia dla następnych generacji.