

Janusz A. Mróz

historyk sztuki, konserwator

Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych w Warszawie

## SENTYMENTALNO-KRYTYCZNE SPOJRZENIE NA WARSZAWSKIE POMNIKI

„W okresach wiary w rozumne opanowanie rzeczywistości człowiek spoglądał raczej w przyszłość i nie ronił łzy nad zdeptanym na prowadzącej ku postępowi drodze reliktem przeszłości. W okresach, w których tracił tę wiarę, odwracał się ku skarbnicy już zdobytych wartości, tworząc manierystyczne kolekcje, czy kształtując romantyczny kult przeszłości” – pisał przed laty Jan Białostocki, badacz zjawisk z zakresu szeroko pojętej historii sztuki<sup>1</sup>.

Marzenia historyków sztuki i konserwatorów o zachowaniu świata przeszłości stają się obecnie coraz trudniejsze w realizacji, niekiedy wręcz niemożliwe. Choć z trudem porozumiewamy się w kwestiach wartości estetycznych i – mimo wszystko – udaje się nam formułować zasadnicze kryteria konserwatorskie, to jednak coraz bardziej ulegamy siłom nieliczącym się zupełnie z symbolami przeszłości.

W przedmowie do ważnej dla historii stolicy pracy „Siedem Placów Warszawy” jej autor, Zygmunt Skibniewski, stwierdził: „Plac Bankowy, dziś Feliksa Dzierżyńskiego, ukoronowany w swoim czasie znakomitym architektonicznym zespołem projektu Antoniego Corazziego przeżył w latach powojennych dwa dotkliwe ciosy. Pierwszy to chyba nieuniknione, z punktu widzenia komunikacyjnego, przebicie przedłużenia ul. Marszałkowskiej w kierunku dynamicznie rozbudowujących się północnych dzielnic miasta. Spowodowało to radykalne zmiany funkcjonalne i przestrzenne placu. Cios drugi i najbardziej dotkliwy to zbędny funkcjonalnie oraz błędny kompozycyjnie wieżowiec, brutalnie zakłócający krajobraz placu, a także panoramę Warszawy, oglądaną z prawego brzegu Wisły, cenny fragment pieczołowicie odbudowanej sylwety Starej Warszawy”<sup>2</sup>. Dodajmy, że najważniejszym elementem placu był w tym czasie monument z postacią Feliksa Dzierżyńskiego.

Przypomnijmy dla porządku także, że w miejscu „zbędnego funkcjonalnie i błędnego kompozycyjnie” wieżowca, plac dopełniała do 1944 r. synagoga na Tłumackim, zaprojektowana przez Henryka Marconiego.



1. Pomnik F. Chopina w Łazienkach jest jedynym w Europie secesyjnym monumentem. Oryginał zniszczony przez Niemców w 1940 r. Kopia części brązowej wykonana w l. 1956-1958.

1. The statue of F. Chopin in the Royal Łazienki Park is the only Art Nouveau monument in Europe. The original was destroyed by the Germans in 1940. A copy of the bronze part was executed in 1956-1958.

2. Zniszczony w 1989 r. pomnik F. Dzierżyńskiego na placu jego imienia.
2. A statue of F. Dzierzhinsky, devastated in 1989, was located in a square bearing the same name.

Pozostałością jeszcze wcześniejszej zabudowy z końca XVIII w. – projektowanej przez Efraima Schroegera i Szymona Bogumiła Zuga i jedynie w części zrealizowanej – jest architektoniczna obudowa źródła publicznego, zwana „Grubą Kaśką”. Dziś możemy ją oglądać jedynie z dalszej perspektywy; bezpośredni widok zasłaniają tramwaje kursujące z dużą częstotliwością po dwóch stronach źródła.

17 listopada 1989 r. z placu Dzierżyńskiego usunięty został pomnik Feliksa Dzierżyńskiego i równocześnie przywrócono placowi jego historyczną nazwę – Bankowy. Do maja 1990 r. z Warszawy zniknęły ponadto pomniki Władysława Gomułki sprzed zakładu FSO przy ulicy Stalingradzkiej oraz Marceliego Nowotki sprzed Zakładów Mechanicznych przy ulicy Wolskiej<sup>3</sup>.



3. Pomnik J. Słowackiego ustawiony w miejscu pomnika F. Dzierżyńskiego na placu Bankowym.
3. A Statue of J. Słowacki replaced the statue of F. Dzierzhinsky in Bankowy Square.

O pomniku Dzierżyńskiego odziedziczyliśmy niewiele przekazów. W monumentalnym wydawnictwie „Warszawa. Jej dzieje i kultura” w ogóle zabrakło miejsca dla współzałożyciela SDKPiL i najwybitniejszego szefa WCzK. Z „Atlasu architektury Warszawy” dowiadujemy się jedynie, że pomnik autora „Pamiętnika więźnia” został wyrzeźbiony w 1951 r. przez Zbigniewa Dunajewskiego<sup>4</sup>. Z pomnikowej postaci pozostała kupka gruzu, jako że statwę odlano w ...betonie. Cienka warstwa brązu naniesiona została na beton, dzięki inżynierskim umiejętnościom i metodzie metalizacji natryskowej.

## Perypetie wielkiego romantyka

Trudno z przekonaniem przyjąć motywację pomysłodawców ustawienia na miejscu przez prawie dwa pokolenia zajmowanym przez Dzierżyńskiego pomnika Juliusza Słowackiego, największego polskiego poety romantycznego. Postać Słowackiego nie powtarza jednak błędu materiałowego swego poprzednika. Została odlana w prawdziwym brązie przez Gliwickie Zakłady Urządzeń Technicznych i tylko zastosowanie nadzwyczajnych metod niszczenia mogłoby mu zagrozić.

Adam Mickiewicz, drugi wielki romantyk, mimo że z Warszawą niezwiązany, obdarowany został pomnikiem już w setną rocznicę urodzin – w 1898 r.<sup>5</sup> Postawienie pomnika byłoby nie do pomyślenia, gdyby nie zmiana polityki caratu wobec Polaków, co należy łączyć z objęciem tronu imperium rosyjskiego przez Mikołaja II. 13 lutego 1897 r. na łamach „Głosu” opublikowano zamiar wzniesienia monumentu, którego ideowym pomysłodawcą był Henryk Sienkiewicz. Po uzyskaniu 1 maja 1897 r. zgody władz ukonstytuowany Komitet Budowy Pomnika, którego przewodniczącym był ks. Michał Radziwiłł, wiceprzewodniczącym Henryk Sienkiewicz i sekretarzem Zygmunt Wasilewski, ogłosił zbiórkę pieniędzy na pokrycie kosztów przedsięwzięcia. W ciągu dwóch miesięcy Polacy ofiarowali ponad 235 tys. rubli! Sprawozdanie z przebiegu budowy oraz rozliczenie przez komitet wydanych funduszy publicznych zostało opublikowane w pracy Zygmunta Wasilewskiego „Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie 1897-1898”<sup>6</sup>.

Żywo dyskutowane były najważniejsze kwestie związane z pomnikiem: wybór Cypriana Godebskiego na autora postaci poety oraz wybór placu, na którym miałby stanąć pomnik. Konkurentem Godebskiego w opiniach członków komitetu oraz publicznej był Pius Weloński. W głosowaniu tajnym Komitet Budowy Pomnika wybrał jednak mieszkającego w Paryżu Godebskiego. Z proponowanych miejsc za najbardziej odpowiednie uznał skwer w pobliżu kościoła karmelitów przy Krakowskim Przedmieściu. Nie potraktowano jako przeszkody, zdobiącej ten skwer od 30 lat, żeliwnej fontanny z rzeźbami przedstawiającymi trzech rybaków, wymodelowanych



4. Pomnik J. Słowackiego na placu Bankowym.

4. Statue of J. Słowacki in Bankowy Square.

przez Leonarda Marconiego. Fontannę po 10 latach „bezczyrności” przeniesiono na plac Bankowy, gdzie do 1947 r. była jego ozdobą. W wyniku wspomnianej przebudowy placu zainstalowano ją przed kinem „Muranów”, gdzie obecnie czeka cierpliwie na kompleksowe prace konserwatorskie, które przywróciłyby jej należyty wygląd i dostatek wody, a rybakom Leonarda Marconiego zagubione atrybuty ich zawodu. Z racji zmiennej lokalizacji fontanna ta zyskała u warszawiaków miano „wędrującej”.



5. „Wędrująca” fontanna przed przeniesieniem jej na plac Bankowy w 1897 r.  
5. The “wandering” fountain prior to its transference to Bankowy Square in 1897.



6. Kucie ogrodzenia pomnika A. Mickiewicza w firmie St. Zielezińskiego.  
6. Forged fencing around statue of A. Mickiewicz, executed by the S. Zieleziński firm.

Wracając do przerwanej wątku, czyli pomnika Mickiewicza, należy zauważyć, że prace przy całym założeniu, poprzedzane szybkimi i trafnymi decyzjami, postępowały błyskawicznie. Godebski dwukrotnie zmieniał projekt statui, zanim uzyskał akceptację komisji artystycznej. Rzeźbiarz przyjął na siebie odpowiedzialność za prace rzeźbiarskie oraz ogólny artystyczny wygląd pomnika. Wybrał rodzaj granitu i odlewnię brązu. Postać Mickiewicza zdecydował się modelować w Carrarze, uznał bowiem, że nie ma w Polsce warsztatu, który szybko i bezbłędnie odlałby w brązie posąg ponad czterometrowej wysokości. W listopadzie 1897 r. Komitet Budowy Pomnika, poszerzony o prof. Leonarda Marconiego z Politechniki Lwowskiej oraz malarza i krytyka artystycznego Stanisława Witkiewicza, zatwierdził model figury. Warsztat Lippich z Pistoii przystąpił do prac formierskich i odlewniczych, a pod koniec października 1898 r. dostarczył brązową rzeźbę oraz cztery narożne znicze ozdobione łbami niedźwiedzi. 17 września Mickiewicz stanął na wspaniałym cokole, wykonanym także przez włoską firmę Inocentego Pirovano. Udział polskich firm ograniczył się do prac budowlanych, ułożenia podestu i schodów wokół pomnika, drobniejszych prac brązowniczych (słupki balustrad i aplikacje) oraz kutego w żelazie ogrodzenia. Realizatorem prac budowlanych był Władysław Czosnowski, a nadzorowali je Władysław Marconi i Józef Dziekoński. Firma Józefa Norblina wykonała z podolskiego granitu schody i podest, według rysunków Godebskiego. Prac brązowniczych podjęła się firma „Bracia Łopieńscy”. Popisem kunsztu kowalsko-ślusarskiego stało się ogrodzenie pomnika Mickiewicza. Zaprojektowane przez Zenona Chrzanowskiego, powiązanego z firmą „Gostyński i sp.”, wykonane zostało ostatecznie przez „właściciela zakładu robót ornamentalnych” Stanisława Zielezińskiego. W konkursie na wykonanie ogrodzenia brała również udział firma Romana Szewczykowskiego, znana



7. Ustawianie postaci A. Mickiewicza w 1898 r.  
7. Placing the statue of A. Mickiewicz, 1898.



8. Model przęśla ogrodzenia wykonanego dla pomnika A. Mickiewicza.  
8. Model of the span for the fencing executed for the statue of A. Mickiewicz.



9. Model pomnika A. Mickiewicza.  
9. Model of the statue of A. Mickiewicz.

Brązowe elementy pomnika zostały wyrwane, a ogrodzenie i wykładziny kamienne uszkodzone. Znikły narożne brązowe znicze wraz z granitowymi podstawami. Gdy zapadła decyzja o odbudowie pomnika, rekonstrukcji postaci Mickiewicza czy raczej wykonania jej kopii, podjął się zespół pod kierunkiem Jana Szczepkowskiego. Montażem kilkunastu odlanych części figury zajęli się „Bracia Łopieńscy”, odrestaurowane zostały także elementy kamienne. Nie udało się jednak odtworzyć kandelabrow z powodu niemożności odlania ich metodą „na wosk tracony”. 28 stycznia 1950 r. prezydent Bolesław Bierut odsłonił odrestaurowany pomnik z kopią figury Adama Mickiewicza.

Po 80. latach od wzniesienia monumentu i po niespełna 30. od czasu odbudowy konserwator miast stołecznego Warszawy uznał, że pomnik należy poddać pracom konserwatorskim<sup>7</sup>. Skoncentrowano się na pracach przy elementach brązowych. Nie podjęto jednak kwestii wykonania kopii kandelabrow. Sprawa kandelabrow,

z niezwyklego naśladownictwa roślin w kutym żelazie. Ogrodzenie zawierało bogaty zestaw symboliki związanej z Mickiewiczem – 44 przęśla, a w ich dekoracji wielokrotnie powtarzające się elementy, takie jak: lira, wawrzyn, gęsie pióra, otwarta księga.

Uroczystość odsłonięcia pomnika odbyła się 24 grudnia 1898 r. Przybyło na nią ok. 10 tys. osób. Orkiestra odegrała „Modlitwę” Moniuszki, a zebrani zarzucili piedestał pomnika kwiatami.

W końcu 1944 r. Niemcy wysadzili pomnik w powietrze. W czerwcu 1945 r. na terenie fabryki Lilpopa odnaleziono wśród szczątków innych pomników warszawskich głowę postaci Mickiewicza oraz niewielkie fragmenty torsu.

10. Jeden z czterech zniczy ustawionych w narożnikach pomnika A. Mickiewicza. Znicze zniszczone w czasie II wojny światowej.

10. One of the four torches placed in the corners of the statue of A. Mickiewicz. The torches were devastated during the second world war.

11. Jeden z czterech zniczy skopiowany w l. 1984-1985.

11. One of the four torches copied in 1984-1985.





12. Uroczyste odsłonięcie pomnika A. Mickiewicza 1893 r.

12. Ceremony of unveiling the statue of A. Mickiewicz, 1893.



elementów odgrywających ważną rolę kompozycyjną i symboliczną (znicze sławy), została „załatwiona” w końcu 1985 r. W dniu św. Mikołaja ustawione zostały brakujące ostatnie elementy pomnika<sup>8</sup>. Mimo znacznych kosztów poniesionych na wykonanie kopii kandelabry, nie zdecydowano się na pozłocenie ich płomieni. Argument w postaci przekazu Wasilewskiego, który opisywał „złote płomienie zniczków” w pochmurny dzień odsłonięcia pomnika<sup>9</sup>, pominięto z sugestią, że do sprawy pozłocenia będzie można powrócić.

13. Pomnik A. Mickiewicza, 2005 r. Statua skopiowana w l. 1947-1950.

13. Statue of A. Mickiewicz, 2005. Statue copied in 1947-1950.

## Historyczne wędrówki konnych bohaterów

Pomniki konne w Warszawie możemy policzyć na palcach jednej ręki. Kamienny monument Jana III Sobieskiego w Łazienkach ufundowany został przez Stanisława Augusta. Władze stołeczne konny pomnik poświęciły jedynie Józefowi Poniatowskiemu. Jego losy były równie niezwykle, jak życie pięćdziesięcioletniego księcia. Pomnik Poniatowskiego nie doczekał się tak szybkiej realizacji, jak pomnik Mickiewicza, mimo możliwych protektorów przedsięwzięcia, z ks. Adamem Czartoryskim na czele. Na wykonanie monumentu czekano prawie 20 lat, a kiedy wreszcie był gotowy, Mikołaj I – niechętny Polakom po powstaniu listopadowym – przeznaczył go na złom.

Autorem modelu, wzorowanego na pomniku Marka Aureliusza, był Bertel Thorvaldsen, znamienity rzeźbiarz europejski początku XIX w., Duńczyk z urodzenia, na stałe zamieszkujący w Rzymie. Komitet Budowy podpisał z nim w Warszawie umowę w październiku 1820 r., z której rzeźbiarz wywiązał się dopiero w połowie 1829 r. Rok wcześniej trafił do Warszawy model pomnika poświęconego Mikołajowi Kopernikowi, także autorstwa Thorvaldsena. Obydwa pomniki połączyło również miejsce odlewu – warsztat, który specjalnie do realizacji tego celu założył na ul. Długiej sprowadzony z Francji Claude Gregoire. Pomnik Kopernika miał więcej szczęścia od monumentu Poniatowskiego – został ustawiony na przewidzianym miejscu na krótko przed wybuchem powstania listopadowego.

Poniatowski, wedle pierwotnych ustaleń, miał stanąć na placu Krasińskich przed Pałacem Rzeczypospolitej, ale po obejrzeniu modelu Mikołaj I polecił ustawić pomnik na dziedzińcu Pałacu Namiestnikowskiego. Odlew, już po powstaniu listopadowym, wywieziono do twierdzy w Modlinie. W 1840 r. car uznał, że pomnik nadaje się jedynie na złom. Ostatecznie jednak podarował go Iwanowi Paskiewiczowi, swemu wiernemu dowódcy i pogromcy powstania. Paskiewicz przeznaczył pomnik do dekoracji swojej rezydencji w Homlu. Jak na ironię, przed Pałacem Namiestnikowskim stanął, na specjalny rozkaz carski, pomnik samego Paskiewicza – jeden z nielicznych wzniesionych przedstawicielom rosyjskich zaborców na ziemiach polskich<sup>10</sup>.

Po wojnie 1920 r. udało się Polsce odzyskać pomnik wraz z innymi pamiątkami narodowymi. Powrócił on do Warszawy na początku 1922 r., stanął na placu Saskim na czarnym, sjenitowym cokole, zaprojektowanym przez Aleksandra Bojemskiego i opatrzonym napisem: „Józefowi Poniatowskiemu rodacy”. 3 maja 1923 r. uroczystie odsłonięto monument w obecności Stanisława Wojciechowskiego, prezydenta Rzeczypospolitej, oraz Ferdynanda Focha, marszałka Francji. Pomnik przetrwał na tym miejscu niemal do końca 1944 r., kiedy to 16 grudnia został

przez Niemców wysadzony w powietrze. Dwa dni później ten sam los spotkał Pałac Brühla, w dniach 27-29 grudnia wysadzony został Pałac Saski.

W sierpniu 1946 r. władze Kopenhagi i rząd Danii podjęły decyzję o wykonaniu kopii pomnika Poniatowskiego i podarowaniu go Warszawie. Dziennik „Robotnik” z dnia 8 lipca 1947 r. pisał: „Będziemy mieli pomnik ks. Józefa Poniatowskiego. Donosiliśmy już o pięknym gościu narodu duńskiego, który w zamian za zniszczony przez Niemców pomnik księcia Józefa Poniatowskiego, dłuta Thorvaldsena, pragnie Warszawie ofiarować nowy. W muzeum kopenhaskim, poświęconym pamięci wielkiego mistrza znajduje się bowiem identyczny pomnik, na podstawie którego można by zrobić odlew. Duńczycy podejmują się tego, proszą tylko o dostarczenie im brązu, którego nie posiadają w dostatecznej ilości. Ostatnio Zarząd Miejski polecił Resortowi Kultury i Oświaty przekazać do Danii 6 ton brązu. Potrzebny złom uzyska się z pomników cesarzy niemieckich, które na ten cel stolicy ofiarował Szczecin”<sup>11</sup>. Prace nad wykonaniem kopii konnego posągu Józefa Poniatowskiego trwały ponad trzy lata. Większość z nich wykonał rzeźbiarz Paul Lauritz Rasmussen. W listopadzie 1951 r. kopia przywieziona została do Warszawy i ustawiona na cokole zaprojektowanym przez Zygmunta Stępińskiego, w Łazienkach przed Pomarańczarnią. 23 lutego 1952 r. dokonano kolejnego odsłonięcia pomnika. Na początku lat 60. XX w. rozważano projekt zmiany ekspozycji monumentu. Przeważały argumenty za przeniesieniem go na Trakt Królewski. 17 października 1965 r. Poniatowski zajął miejsce pierwotnie dla niego przeznaczone – przed Pałacem Urzędu Rady Ministrów (obecnie Prezydenckim).

W historii kopii pomnika Poniatowskiego przewinął się motyw gotowości powojennych władz Szczecina do wyzbywania się niepotrzebnych miastu zabytków. Innym tego przykładem był konny monument ustawiony na dziedzińcu Pałacu Czapskich od strony ul. Traugutta. Dla historyka sztuki wystarczy jedno spojrzenie, by zidentyfikować bohatera przedstawienia w czasie i przestrzeni. Jest nim Bartolomeo Colleoni (1400-1475), słynny kondotier w służbie Wenecji i Mediolanu, władca Bergamo, spędzający czas wolny od wojen w towarzystwie uczonych i artystów. Za wystawienie swego pomnika na głównym placu Wenecji „zapłacił” Republice Weneckiej całym swoim majątkiem. Model rzeźby wykonał Andrea Verocchio, a jej odlew w brązie, pozłocenie oraz projekt kolumnowego cokołu – Alessandro Leopardi. Wenecki monument, odsłonięty w 1496 r., był trzecim publicznym konnym pomnikiem nowożytnej Europy (po pomniku Nicolo d’Este – 1451 r. i Gatamelaty – 1453 r.).

Kopia pomnika Colleoni, wykonana w Wirttembergische Metallwarenfabrik z Geisslingen, zakładach słynnych z produkcji kopii najbardziej znanych rzeźb metodą galwanoplastyczną, stanowiła najbardziej efektowny obiekt kolekcji szczecińskiego





14. Pomnik J. Poniatowskiego. Kopia wykonana w l. 1948-1951 w Kopenhadze.

14. Statue of J. Poniatowski. Copy executed in 1948-1951 in Copenhagen.

przemysłowca Heinricha Dorhna. Trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie w 1945 r. wraz ze zbiorem „brązowych” rzeźb antycznych, przywiezionych przez prof. Stanisława Lorenca właśnie ze Szczecina, w ramach akcji „centralizowania” dzieł sztuki. W zniszczonej stolicy wzbudził szerokie zainteresowanie. 6 marca 1949 r. tygodnik „Stolica” pisał: „Dla Warszawy jest on oczywiście postacią obojętną i w związku z tym nie może zdobić żadnego reprezentacyjnego placu lub ulicy i musi być traktowany tylko jako dzieło sztuki. Należy zatem ustawić go na terenie ogrodowym; zrodził się nader szczęśliwy projekt ustawienia posągu w niewielkim ogrodzie wspomnianego pałacu Raczyńskich (nazywanym również Czapskich)”<sup>12</sup>.

W 1950 r. Colleoni na koniu ozdobił dziedziniec pałacu, którego gospodarzem jest Akademia Sztuk

Pięknych. Wielkość dziedzina, a właściwie miejsce usytuowania rzeźby nie pozwoliło na wyniesienie jej na cokół tak wysoki, jak w Wenecji. Dzięki temu jednak studenci mieli z nią bardziej bezpośredni kontakt. Na przełomie lat 80. i 90. władze Szczecina zwróciły się do ASP o zwrot Colleoni. ASP zareagowała ostro. „Nie ma żadnych dokumentów świadczących o tym, że pomnik był w Szczecinie. Jest nasz i tu powinien zostać” – stwierdził pracownik archiwum ASP na łamach „Gazety Wyborczej” w lutym 1998 r.<sup>13</sup> Kondotier powrócił jednak do Szczecina. Znalaziono dla niego reprezentacyjny plac, choć związek bohatera z tym miastem był równie odległy, jak w przypadku Warszawy. Usytuowany na nim pomnik został powitany wiosną 2002 r., a w uroczystościach wziął udział potomek Bartolomeo zaproszony przez władze miasta dla ich uświetnienia.

Warszawska ASP niewiele straciła ze swego stanu posiadania. Władze Szczecina zapłaciły za wykonanie kopii z kopii pomnika. Druga kopia, ustawiona na dziedzińcu Akademii na miejscu pierwszej, pozornie nie różni się od swej poprzedniczki. Zapewne nawet pracownicy archiwum uczelni nie wiedzą, że pierwsza kopia była tworem galwanoplastycznym, a druga została odlana w brązie i... spokojnie znosi bezpośrednie kontakty z dociekliwymi studentami.

## Chopin z secesją w tle

Warszawa może się poszczycić jedynym w Europie pomnikiem secesyjnym. To pomnik Fryderyka Chopina, usytuowany w górnej części Łazienek, niedaleko Belwederu. Historia tego pomnika przypomina losy innych warszawskich monumentów, poświęconych

wybitnym postaciom XIX w. Idea uczczenia Fryderyka Chopina zmobilizowała do działania członków Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. W kościele Św. Krzyża wmurowana została marmurowa tablica, a w 1880 r. odsłonięto epitafium kryjące urnę z sercem kompozytora. 50. rocznica śmierci muzyka dała kolejny impuls staraniom o pozwoleń na wzniesienie pomnika. Trafiły one na przyjazną atmosferę, do powstania której przyczyniła się Adelajda Dienheim-Brochocka, primadonna opery petersburskiej. To dzięki jej osobistym zabiegom Mikołaj II wyraził zgodę na wzniesienie pomnika Chopina. Zezwolił również na zbiórkę pieniędzy na ten cel w wysokości 100 tys. rubli. W 1901 r. Komitet Budowy Pomnika podjął aktywną działalność.

W 1908 r. władze zatwierdziły lokalizację monumentu na placu Wareckim i możliwe stało się ogłoszenie konkursu. Jego regulamin opracowali znani



15. Kopia pomnika Colleoni na dziedzińcu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.  
15. Copy of the statue of Colleoni in the courtyard of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

16. Model pomnika  
F. Chopina z 1904 r.

16. Model of the  
statue of F. Chopin  
from 1904.



rzeźbiarze, malarze i architekci: Zygmunt Otto, Pius Weloński, Stanisław Jagmin, Jan Wasilewski, Jan Woydyga, Jan Heurich, Mikołaj Tołwiński, Miłosz Kotarbiński, Kazimierz Mordasewicz. Do sądu konkursowego w celu zapewnienia bezstronności werdyktu weszli także artyści z zagranicy: Hector Ferrari, prezes Akademii Królewskiej w Rzymie, oraz dwaj Francuzi – Paul Albert Bartholomé i Emile Antoine Bourdelle (autor pomnika A. Mickiewicza odsłoniętego w Paryżu w 1928 r.). Na konkurs nadeszło aż 66 projektów. Wszystkie modele w skali 1:10 wystawione zostały w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

15 maja 1909 r. ogłoszono zwycięstwo Wacława Szymanowskiego. „Dzień 15 maja stanie się epokowym w dziejach rzeźbiarstwa polskiego; konkurs na pomnik Chopina stał się najzupełniej niespodziewanie wielką manifestacją naszej sztuki rodzimej, jednym wielkim okrzykiem, ku czci narodowego geniusza podniesionym” – tak brzmiał w warszawskiej prasie jeden z entuzjastycznych głosów krytyków artystycznych. Zwycięzca konkursu – syn poety, redaktora „Kurieru Warszawskiego”, uczeń Cypriana Godebskiego, stworzył projekt pomnika w Paryżu już w 1904 r. Projekt, wysłany na konkurs, jako jedyny nie respektował warunków związanych z lokalizacją. Franciszek Mączyński, współpracujący z Szymanowskim, figurę Chopina związał bowiem kompozycyjnie z wielkim basenem, ozdobionym siedzącymi na brzegu żabami-fontannami.

Opinie o projekcie Szymanowskiego w przeważającej większości były entuzjastyczne. Pisano o zrozumieniu muzyki Chopina, odwzorowaniu drzemiących w duszy kompozytora „melodii naszych pól i lasów”, doskonale pomyślanej postaci muzyka-poety. Jedyne naturaliści nastawieni byli krytycznie. Antoni Sygietyński zarzucał projektowi brak „powagi sztuki pomnikowej”, figurze Chopina niewłaściwą pozę i przekłamanie w rysunku postaci,

a żaby uznał za „ośmieszające obecnością już swoją cały pomysł i samą postać Chopina”<sup>14</sup>. W sierpniu 1912 r. projekt pomnika został zatwierdzony przez władze rosyjskie w ministerstwie spraw wewnętrznych, po zasięgnięciu opinii Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Miesiąc później gipsowy model pomnika był przygotowany do odlewu. W połowie 1914 r. część modeli gipsowych wysłano z pracowni Szymanowskiego w Krakowie do paryskiej firmy odlewniczej René Fulda i... zaczęły się kłopoty<sup>15</sup>. Wybuch I wojny światowej spowodował bankructwo odlewni, a fundusze zebrane przez Komitet Budowy Pomnika straciły swoją wartość.

Zakończenie wojny i odzyskanie niepodległości przez Polskę przyniosło zmianę gustów artystycznych; po okresie malarskiego impresjonizmu i secesyjnej symboliki przyszedł czas na nieśmiertelny klasycyzm i formy kubistyczne. Dokonania poprzednich pokoleń przestały się podobać. Teoretycznie mogło to zagrozić przyszłości pomnika Chopina. Ideę upamiętnienia kompozytora odświeżyły listy Hectora Ferrariego i Emile Bourdelle’a, sędziów konkursu, kierowane do Komitetu Budowy Pomnika. W 1923 r. ukonstytuował się nowy komitet, który rozpoczął ponowną zbiórkę pieniędzy. Udało mu się zgromadzić ok. 10 proc. kwoty potrzebnej na realizację pomnika i gdyby nie pomoc rządu Rzeczypospolitej, który wyasygnował 230 tys. zł, zapewne by do niej nie doszło. Powróciła sprawa lokalizacji. Wystawiony w Zachęcie model pomnika w powszechnej opinii wymagał otoczenia zieleni i kwiatów. Postanowiono zatem początkowo umieścić monument w Parku Ujazdowskim, a ostatecznie – w Łazienkach, w miejscu dawnego sadu owocowego. Prof. Oskar Sosnowski przerobił nieco projekt Mączyńskiego z ośmieszonymi żabami. Zrezygnowano też z granitowego cokołu i zastąpiono go różowym piaskowcem z Wąchocka.



17. Prace przy kopii pomnika F. Chopina 1956-1958.  
17. Work on a copy of the statue of F. Chopin, 1956-1958.

Na wykonawcę brązowych elementów wybrano francuską firmę „Barbedienne”, która zobowiązała się ukończyć prace do stycznia 1926 r<sup>16</sup>. Montażu odlanych elementów francuscy brązownicy dokonywali na miejscu – w Łazienkach. Tadeusz Łopieński w swoich „Okrucach brązu” wspomina ciężką pracę przy scalaniu wierzby i postaci Chopina. 14 listopada 1926 r. pomnik odsłonięto w obecności Ignacego Mościckiego, prezydenta Rzeczypospolitej, ambasadora Francji, przedstawicieli świata muzycznego i artystycznego z Polski i zagranicy. Kardynał Aleksander Kakowski dokonał poświęcenia monumentu.

W 1939 r., po rozpoczęciu okupacji hitlerowskiej, wykonywanie, odtwarzanie i słuchanie muzyki Chopina zostały przez Niemców zakazane, a pomnik kompozytora był pierwszym, który został zniszczony. Pocięto go i wywieziono w głąb Rzeszy Niemieckiej. Na cokole pojawił się wówczas czterowiersz:

„Kto mię zdjął, to nie wiem  
Ale wiem dłaczego,  
Żebym mu nie zagrał  
Marsza żałobnego”.

Zniszczeniu uległ także drewniany model z połączoną wierzwą, подарowany Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu przez Szymanowskiego. Pracownikom muzeum udało się jednak ukryć głowę Chopina, która przetrwała wojnę.

W październiku 1946 r., w 97. rocznicę śmierci kompozytora, władze miasta stołecznego podjęły decyzję o odbudowie monumentu. Znamienny był napis wykuty wówczas na cokole: „Posąg Fryderyka Chopina zburzony i zgrabiony przez Niemców w dniu 31 maja 1940 roku odbuduje naród.”

Tak się też i stało. Na wykonanie kopii i ponowne odsłonięcie trzeba było jednak poczekać do maja 1958 r. Wkrótce po deklaracji zapisanej na cokole Prezydium Naczelnej Rady Odbudowy Stolicy podjęło decyzję, by pomnikowi nie nadawać przedwojennego wyglądu ze względu na brak akceptacji dla form secesyjnych, uznawanych w okresie realizmu socjalistycznego za dekadentkie. Na setną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina przygotowywano niezwykle bogaty program. W 1947 r. ogłoszony został konkurs na pomnik, który miał wzbogacić dzielnicę poświęconą Chopinowi, rozciągającą się od Tamki do ul. Szczygłej i schodzącą w dół do Wisły. Tutaj też miało stanąć mauzoleum kompozytora. Drugi konkurs pomnikowy przewidywał usytuowanie monumentu w Łazienkach, lecz narzucał mu nową, do pewnego stopnia dominującą nad otoczeniem, formę.

Mierne efekty uzyskane w wyniku konkursów zmusiły decydentów do zaakceptowania historycznej koncepcji pomnika. W 1956 r. Pracownie Sztuk Plastycznych przystąpiły do przygotowania jego modelu. Punktem odniesieniem była miniaturowa kopia pomnika, tzw. redukcja, wysokości 87 cm uratowana z mieszkania Szymanowskiego, głowa w skali 1:2 подарowana siostrze przez rzeźbiarza i odnaleziona we Wrocławiu oraz fotogrametria prof. Leona Suzina z Politechniki Warszawskiej. Zespół rzeźbiarzy pod kierunkiem Władysława Wasiewicza przygotował model w glinie w skali 1:2. Kolejny zespół zajął się modelem w rzeczywistej skali. Całość została podzielona na 116 części (!) i przygotowana do odlewu. Odlewy, a następnie prace montażowe wykonał dawny zakład „Bracia Łopieńscy” – po upaństwowieniu funkcjonujący pod nazwą „Brąz Dekoracyjny”.

W 1999 r. przy pomniku Chopina wykonane zostały kompleksowe prace konserwatorskie. Grupa konserwatorów, łącznie z piszącym te słowa, zaproponowała skontrolowanie stanu połączeń elementów brązowych. W oparciu o doświadczenia zdobyte podczas przeprowadzonych nieco wcześniej prac konserwatorskich przy warszawskiej Nike<sup>17</sup> zakładano, że stalowe śruby są już skorodowane i z tego powodu osłabione. Dyrekcja Muzeum Łazienki Królewskie nie uznała tych argumentów i odrzuciła konieczność rekonstrukcji połączeń. Dalsze osłabianie połączeń śrubowych, które przecież postępuje, w przyszłości doprowadzi do katastrofy konserwatorskiej.

## Miedzy kopią a oryginałem

Warszawa, której wojenne rany zostały zaleczone, rozbudowuje się i zmienia wygląd zgodnie z duchem czasu i potrzebami mieszkańców. Szybko

przyzwyczajamy się do nowego wyglądu ulic i placów. Zmiany – szczególnie te niekorzystne dla miasta – znajdują dobitne uzasadnienia lub są wprowadzane na mocy racji wyższego rzędu. Coraz mniej warszawian, w tym uczestników i świadków odbudowy powojennej, wie i pamięta, że to, co stało się po 1945 r., czyli udana próba skopiowania zniszczonych pamiątek narodowych, odbyło się kosztem łamania zasad konserwatorskich, przyjętych w latach 20. i 30. ubiegłego wieku. Zasady te, dokładnie określone przez konferencje konserwatorów w Atenach i Rzymie<sup>18</sup>, nie dopuszczały do rekonstrukcji zabytków zniszczonych w znacznym stopniu. Kładły za to nacisk na sporządzanie dokumentacji fotograficznej, graficznej i opisowej. Architekci i konserwatorzy dobrze znający przyjęte reguły, zatrudnieni w Wydziale Architektury Zabytkowej Biura Odbudowy Stolicy, zmuszeni zostali przez szczególną sytuację do świadomego złamania tych reguł.

Rekonstrukcja, rozumiana jako program kopiowania nieistniejącego zabytku, wpisała się wówczas w działania konserwatorskie. Przyjęte rozwiązania zyskały uznanie w skali międzynarodowej oraz zaszczytne miano „polskiej szkoły konserwacji”.

Polska szkoła przez długi czas cieszyła się popularnością.

Z perspektywy czasu łatwiej jest krytycznie oceniać powojenne działania rekonstrukcyjne, dostrzegać zmiany w projektach, dokonywane świadomie zarówno z przyczyn polityczno-społecznych, jak i wykonawczych. Rekonstrukcje z reguły zubożano o takie działania, jak złocenie, co tłumaczono bądź brakiem wiarygodnych przekazów, bądź możliwością powrotu do sprawy w przyszłości. Grzechem konserwatorskim popełnianym zbyt często było klastyfikowanie zabytków na bardziej i mniej ważne. Doprowadziło to do zniszczenia m.in. wielu zabytków żeliwnych, stanowiących swoisty element dekoracyjności XIX w.

Gdy stoimy przed pomnikami Mickiewicza, Poniańskiego czy Chopina nie postrzegamy ich jako kopii oryginalnych zabytków. W budowaniu takiej świadomości pomocne byłyby choćby tablice informujące o historii obiektów i okolicznościach ich rekonstrukcji. Powszechne dziś przekonanie, że kopia to niemal fałszerstwo, doprowadziło do pomijania tego skomplikowanego ideologicznie i historycznie zjawiska w przewodnikach i innych publikacjach.



18. Uroczystość odsłonięcia pomnika F. Chopina w 1958 r.  
18. Ceremony of unveiling the statue of F. Chopin in 1958.



19. Pomnik F. Chopina, 2005 r.  
19. Statue of F. Chopin, 2005.

„Żywimy głębokie przekonanie, że pomiędzy oryginałem i kopią istnieje różnica jakościowa, nie ilościowa. Na ogół dobrą fotografię cenimy wyżej niż kopię. Czynność kopiowania jest bowiem zaprzeczeniem naszych pojęć o sztuce. Dzieło sztuki stanowi dla nas nade wszystko wyraz indywidualności twórcy. Nie wierzymy więc, by kopia mogła być dziełem sztuki. Albo będzie niewierna, jeśli będzie wyrażać psychikę kopisty, albo – jako powtórzenie – nie mieści się w kategorii dzieła sztuki”<sup>19</sup>. Słowa Jana Białostockiego skłaniają do refleksji, szczególnie w kontekście powyższego wywodu. Nie jest to jednak zaprzeczeniem wartości zrekonstruowanych zabytków, raczej istotnym momentem w analizowaniu bogactwa zjawisk artystycznych.

**Janusz Antoni Mróz jest absolwentem historii sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1981-1994 kierował pracownią konserwacji metalu w PP PKZ, która realizowała m.in. prace konserwatorskie przy pomnikach A. Mickiewicza i J. Poniatowskiego oraz Kolumnie Zygmunta III. Wykonał szereg prac przy zabytkowych obiektach metalowych w zespołach konserwatorskich oraz indywidualnie. Obecnie jest pracownikiem Działu Dokumentacji Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych.**

## Przypisy

1. J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Dzieło sztuki i zabytek*, Warszawa 1978, s. 245.
2. Z. Stępiński, *Siedem Placów Warszawy*, Warszawa 1988, s. 6.
3. W. Głębocki, *Warszawskie pomniki*, Warszawa 1990, s. 9.
- 4 J.A. Chrościcki, A. Rottermund, *Atlas architektury Warszawy*, Warszawa 1977, s. 59.
5. W bieżącym roku przypada 150. rocznica śmierci Adama Mickiewicza. To także powód do przypomnienia historii budowy warszawskiego pomnika.

6. Z. Wasilewski, *Pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie 1897-1898*, Warszawa 1899.
7. Na zlecenie ówczesnego konserwatora m.st. Warszawy dr. Lecha Krzyżanowskiego prace konserwatorskie wykonała Pracownia Konserwacji Metalu PP PKZ Oddział w Warszawie.
8. Wśród szczątków pomników odnalezionych po wojnie były też fragmenty połamanych kandelabrow. Dzięki temu udało się praktycznie „zestawić” jeden znicz i w oparciu o jego formę zrekonstruować poprzez uzupełnienie brakujących fragmentów kandelabry II i III. Kandelabr IV wymagał wykonania całkowitej kopii.

Brak najmniejszego nawet kawałka zniczy wieńczących kandelabry wymusił ich skopiowanie w oparciu o dokumentację fotograficzną i opisy. Prace przy modelach gipsowych wykonała Pracownia Konserwacji i Rekonstrukcji Rzeźby PP PKZ O.W-wa. Prace odlewnicze i brązownicze to efekt działania wspomnianej wyżej Pracowni Konserwacji Metalu. Elementy kandelabrow odlane zostały zapomnianą już prawie obecnie metodą formowania w piasku formierskim (jej najbardziej skomplikowaną odmianą), zastępowaną obecnie odlewami „na wosk tracony”. Kandelabry oryginalne odlano we Włoszech właśnie „na wosk tracony”. Ta metoda odlewu nie była po II wojnie światowej w Polsce stosowana. Ostatnim w PKZ niedościgłym mistrzem formierskim i odlewniczym był Józef Ślusarczyk, którego zasługą było m.in. skopiowanie brakujących fragmentów kandelabrow i w rezultacie możliwość ich zrekonstruowania. Gwoli prawdy J. Ślusarczyk poza profesjonalnymi umiejętnościami kultywował także inne „odlewnicze nawyki”.

9. „Pomnik stał jeszcze w swoim namiocie, mając po rogach tarasu odsłonięte już złote płomienie zniczów.” Z. Wasilewski, jw., s. 85.

10. Pomnik Paskiewicza, podobnie jak wiele innych „pamiątek” po rosyjskiej okupacji, został usunięty.

11. „Robotnik”, nr 183, 8.07.1947. Cytuję za Anną Radźwicką-Milczewską, autorką dokumentacji konserwatorskiej dotyczącej prac wykonanych przy pomniku przez Pracownię Konserwacji Metalu PP PKZ O/Warszawa w 1988 r. Mpis przechowywany w archiwum PKZ (obecnie znajdującym się w KOBiDZ.)

12. Notatka E. Szwankowskiego, „Stolica”, 6.03.1949 r.

13. T. Urzykowski, *Colleoni w Warszawie*, (w:) „Gazeta Wyborcza”, nr 29, 4.02.1998, s. 6.

14. Cytat za H. Bareja-Kotkowska, *Pomnik Fryderyka Chopina w Warszawie*, seria „Zabytki Warszawy”, Warszawa 1973.

15. W tym czasie Szymanowski pracował nad największym projektem rzeźbiarskim – „Pochodem Wawelskim”.

16. Firma Barbedienne’a poza „normalną” działalnością odlewniczą znana jest głównie z zastosowania tzw. maszyny redukcyjnej, która pozwalała na uzyskiwanie rzeźb dowolnej wielkości. Metoda ta pozwoliła na wprowadzenie na rynek dużej liczby tzw. redukcji – pomniejszonych odlewów znanych rzeźb.

17. Poza typowymi pracami wykonanymi przy pomniku Nike, do których okazją była zmiana miejsca ustawienia tego monumentu, wymieniono ok. 1000 śrub łączących poszczególne elementy brązowe. Zastosowane w 1964 r. śruby stalowe o średnicy 16 mm w miejscach o dużej penetracji wilgoci, na skutek korozji elektrochemicznej (w połączeniu brąz-stal) straciły ze swojej grubości ponad połowę. W Nike zastosowano wtórnie śruby ze stali kwasoodpornej.

18. Patrz zapisy konferencji oraz tzw. Karty – Ateńska i Rzymska.

19. J. Białostocki, *O replikach i kopiach – dawniej i dziś*, (w:) *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa 1978, s. 225-226.

## SENTIMENTAL-CRITICAL VIEW OF HISTORICAL MONUMENTS. SELECT EXAMPLES FROM WARSAW

A presentation of the fate of several Warsaw historical monuments from the time of their origin to the present day. The second world war, which altered the configuration of political forces in Europe, made it necessary to change the conservation principles devised during the 1930s (the Athens and Rome conferences). The obligatory nature of those principles – predominantly non-reconstruction applied in relation towards considerably damaged monuments – created a moral barrier for decision-makers involved in postwar reconstruction.

A sentimental approach towards devastated monuments, which urged the production of copies, proved stronger than the prohibitions expressed in the Charter of Rome. The resultant consequence assumed

the form of the so-called Polish school of conservation. Unfortunately, a practical reevaluation of those principles did not lead to a theoretical development of the socially accepted phenomenon. A reluctance towards copying works of art emerged parallel within the context of the artists' striving towards originality and uniqueness, especially in the 1960s and 1970s.

The need to inform all interested persons (not merely tourists) that not every historical monument is original, appears to be obvious. A suitable documentation and information system provides an opportunity for presenting the copies in a much more favourable light.