

W Trakcie... *

W Trakcie... *

Publikacja jest efektem projektu badawczego
dofinansowanego przez Miasto Poznań
w ramach Programu „Akademicki i naukowy Poznań”

Kierownictwo projektu
Marek Glinkowski

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 2011



POZnań*

**„W Trakcie. Poszukiwanie artystycznego
i historycznego potencjału w nowoczesnych
produktach turystyki kulturowej
na podstawie Traktu Królewsko-Cesarskiego
w Poznaniu”**

SPIS TREŚCI

Piotr Bernatowicz Wstęp W trakcie...	13
Piotr Korduba * Mieszczanin – szlachcicem, czyli o tym, jak Poznań chce być królewsko-cesarski	29
Andreas Billert ** Trakt Królewsko-Cesarski a rewitalizacja poznańskiego śródmieścia	61
Maciej Broniewski *** Zamek Cesarski w Poznaniu, czyli jak Wilhelm II widział świat, historię i swoją w niej rolę	81
Eliza Bernatowicz **** Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego w trakcie powstawania, czyli cienie i blaski najważniejszej inwestycji Traktu Królewsko-Cesarskiego	127
Tomasz Ratajczak ***** Zamek na Wzgórzu Przemysła	167
Piotr Bernatowicz ***** Od wieży Zamku Cesarskiego do wieży Zamku Królewskiego, czyli Trakt Królewsko-Cesarski widziany okiem trampa	199
Marek Glinkowski ***** Przypisy do spaceru Traktem	239



f 001



MAKIETA DAWNEGO POZNANIA



**27 MINUTOWE WIDOWISKO ŚWIATEŁ,
DŹWIĘKÓW, EFEKTÓW SPECJALNYCH
I KOMENTARZ W WERSJACH JEZYKOWYCH
(POLSKI, ANGIELSKI, NIEMIECKI, FRANCUSKI,
HISZPAŃSKI, WŁOSKI I ROSYJSKI)**

Przenieś się w czasie do Poznania
sprzed kilkuset lat
w niezwykłym widowisku!



50 m² w skali 1:150
2300 obiektów
1200 drzew...



zapraszamy codziennie!

www.makieta-poznan.pl

POZNAŃ, UL. LUDGARDY

PODZIEMIA KLASZTORU O.O. FRANCISZKANÓW NA WZGÓRZU PRZEMYSŁA
REZERWACJA I INFORMACJA - TEL./FAX (061) 855 14 25

Godziny pokazów:


9.30 10.15 11.00 11.45 12.30 13.15 14.00 14.45 15.30 16.15 17.00
OD 1 CZERWCA DO 31 SIERPNI
DODATKOWE POKAZY W GODZINACH 17.45 18.30 19.15

f 002

**MAKIETA
DAWNEGO POZNANIA**



**Makieta Dawnego
Poznania 30m**

 **Sztuk
Użytkowych 150m**

 **Zamek Królewski 150m**

f 003



f 004

Wstep

W trakcie...

Piotr Bernatowicz

Czym jest Trakt Królewsko-Cesarski? Wachlarzem atrakcji, ułożonym dla odwiedzającego Poznań turysty? Produktem przemysłu turystyki kulturowej? Czy też, jak pisze w niniejszym tomie Piotr Korduba, konstrukcją historyczno-ideową, która jest zarazem obrazem tożsamościowych problemów Poznania? Zapewne jest i jednym, i drugim. Próbą zbudowania nowej tożsamości miasta w formie efektownego i barwnego produktu.

Zarazem te pytania wskazują na genezę koncepcji tego przedsięwzięcia. Uważam, że problem poszukiwania nowej i wyrazistej tożsamości dla miasta jest związany, w szerszym planie, z kryzysem i erozją modelu tożsamościowego, opartego w państwie narodowym. Jest to zarazem proces fundamentalny dla powstania Unii Europejskiej. Nie przypadkiem dyskusja nad nową tożsamością miasta pojawia się w momencie przystąpienia Polski do UE. Integracja europejska zmierza ku budowie tożsamości ponadnarodowej, solidarności opartej nie na etnicznej wykładni. O tej nowej tożsamości – mimo licznych prób jej zdefiniowania – łatwiej powiedzieć, że jest czymś stającym się, w trakcie lub ciągłym wyzwaniem, jak pisze Bauman (Zygmunt Bauman, Europa – niedokończona przygoda, Wydawnictwo Literackie 2005) niż czymś już ukształtowanym, jasnym i precyzyjnym. Łatwiej stwierdzić, czym nie ma być ów nowy twór, niż czym jest. Nie ma być przede wszystkim bytem rozwijającym tradycję państw narodowych o korzeniach judeochrześcijańskich, ale ma – jak to ujęto w preambule konstytucji Unii Europejskiej (Traktat Lizboński) – „pokonywać dawne podziały”. Nie miejsce tu na poszerzanie i argumentowanie tych stwierdzeń. Skoro zatem tożsamość wspólnoty na szczeblu narodowym jest powoli niwelowana, a hasła patriotyzmu i miłości do ojczyzny tracą znaczenie, podczas gdy pojęcie „europejskości” jest wciąż

mgliste i niejednoznaczne, ostoją wspólnotowego instynktu pozostają małe ojczyzny, regiony lub miasta. Właśnie miasta stają się dzisiaj najbardziej namacalną podstawą wspólnotowej tożsamości, ostatnim obszarem – poza sportem – dającym okazję spełniania patriotycznych uczuć, bez obawy o zarzut o nacjonalizm czy ksenofobię. Jednak ta tożsamość nie jest dana, trzeba ją też kreować i podtrzymywać.

Tu pojawia się drugi element, a jest nim pogłębiająca się dominacja kultury masowej z jej dążeniem do upraszczania i wyostrowania obrazów, które gubią subtelny charakter. Kultura masowa nie toleruje utworów wyrafinowanych i trudnych. Reguły kultury masowej domagają się także stworzenia jasnego, prostego i przekonującego obrazu miasta. Jego specyfika musi zostać przełożona na produkt łatwy do przyswojenia. Zawikłane i splątane wątki historii i tradycji muszą zostać zamknięte w kolorowym i kuszącym opakowaniu, które przyciągnie uwagę konsumenta – turysty, utwierdzi przywiązanie mieszkańca. Zwłaszcza że konkurencja jest tu duża. Na regale turystycznego supermarketu istnieje duży tłok. O ile metropolie z górnych półek, takie jak Rzym, Paryż czy Londyn, zawsze mogą liczyć na uwagę, o tyle te mniejsze – a gdzieś w ogonie tej grupy znajduje się Poznań – muszą wykonać większą pracę.

Obojętnie, czy będziemy widzieć w istnieniu powyższych procesów zjawisko pozytywne, czy negatywne, wydaje się, że są one nieuniknione. I jeśli miasta chcą mieć własne oblicze, a tylko dzięki temu mogą się rozwijać, przyciągać nowych mieszkańców i hamować odpływ starych, to muszą budować je także, a może przede wszystkim, w języku kultury masowej. Tworzyć różnego rodzaju produkty wizerunkowe, owijać swoją historię, architekturę, dobra kulturowe w kolorowy i błyszczący celofan.

W tym kontekście widzieć należy ostatni ożywiony ruch na rynku promocyjnym miejskich marek, przejawiający się m.in. w wyścigu polskich miast do miana Europejskiej Stolicy Kultury 2016, czy też w minionych już, gorących dyskusjach, które z miast będzie gospodarzem finałów Euro 2012. Nieważne, czy w sferze sportu, czy kultury, rywalizacja między miastami trwa, a wygranymi w niej są nie tylko te miasta, które zwyciężają, ale i te, które biorą w niej udział. Zawiesić promocyjną działalność – to znaczy poddać się i przegrać na starcie.

Dobrze proces ten ilustruje miejski spot promocyjny (spoty produkowane licznie przez polskie miasta stanowią jakby odrębny gatunek, który z pewnością doczeka się wkrótce naukowego opracowania) zrealizowany przez Grupę Ströer w ramach ogólnopolskiej kampanii promującej Jubileusz 750-lecia Lokacji Miasta Krakowa w 2007 roku.

Widzimy trzy postaci – symbole polskich miast – siedzące na ławce na krakowskim rynku: warszawską Syrenkę, gdańskiego Neptuna i Kopernika ze słynnego toruńskiego pomnika (włodarzy Poznania powinno zastanowić, że nie ma wśród nich symbolu Poznania, a przecież można sobie wyobrazić koziołki leżące tuż obok ławki). Miejskie symbole sprawiają wrażenie zmęczonych huczną zabawą. Neptun narzeka na złamany ząb, Syrenka nie czuje nóg, a Kopernik, przeanalizowawszy długość cienia, stwierdza, że jest zbyt wcześnie, żeby wyjeżdżać. Postaci te reprezentują turystów mile spędzających czas w mieście Kraka i nie zapominających o nocnym życiu. Film ten jest nie tylko promocją Krakowa, ukazuje to miasto jako miejsce świetnej zabawy w historycznej scenografii – ruch kamery wyraźnie podkreśla obecność kluczowych zabytków, jak kościół

Mariacki czy Sukiennice, ale także jakby meta-opowieścią o boomie na promocję polskich miast. Kraków uzyskuje w tym procesie uprzywilejowane miejsce, zgodne z prawdą, gdyż miasto to – noszące miano Europejskiej Stolicy Kultury 2000 – jest najlepiej sprzedającym się produktem polskiej turystyki kulturowej. Ale inne miasta też włączyły się do gry – a widok skacowanego Neptuna, Syrenki i Kopernika może obrazować rzeczywisty ból głowy miejskich marketingowców, którzy nieustannie głowią się, jak wypromować własne miasto, w jakim konkursie wystartować i jaki reklamowy film przygotować, w jaki zgrabny celofan ubrać swoje miasto, by przyciągnęło przynajmniej tylu turystów, co Kraków.

A jaki celofan przygotowali poznańscy specjaliści i czy jest on równie smakowity, co lukier na rogalach świętomarcińskich, które w ostatnim czasie są chyba najlepszym ambasadorem Poznania? Już pierwszy rzut oka na Poznań w tej perspektywie ukazuje, że mamy tutaj do czynienia z pewnym pęknięciem. Z jednej strony wizerunkowa promocja Poznania została oparta na hasle „Poznań – miasto know-how”, podanym w błękitnym kolorze i czcionce mającej budzić skojarzenia z biletem lotniczym. Nowym symbolem miasta stała się zaś błękitna gwiazdka – przypominająca trochę śnieżynkę lub znak pogotowia ratunkowego. Ta linia promocji nadaje miastu stygmat racjonalnej nowoczesności, ziejącej chłodem profesjonalnych procedur i bezdusznej korporacyjnej maszynierii. To miasto dobre dla biznesu, a dostać się do niego można najlepiej drogą lotniczą.

Z drugiej powstało przedsięwzięcie wyznaczające jakby skrajnie przeciwną linię wobec zarysowanej powyżej – Trakt Królewsko-Cesarski. Nowoczesność miasta know-how zderza się tu z rzeczywistością królów i cesarzy. I nie chodzi tylko o skontrastowanie przyszłości i przeszłości, historii ze zwo-

tem ku terażniejszości i postępowi. Chodzi tu o zderzenie dwóch wykluczających się tradycji: modernizmu i czasów, z których właśnie modernizm się wyłaniał i którym się przeciwstawiał, epoki dynastycznych władców, którzy odeszli lub których rola uległa marginalizacji u progu nowoczesności. Czy te dwie koncepcje promocyjne dadzą się pogodzić? Czy czasem, patrząc na całościowy obraz promocyjnych przedsięwzięć (wszak i Trakt Królewsko-Cesarski i hasło „Poznań – miasto know-how” mają wspólne źródło w Urzędzie Miejskim), nie można go porównać do świętomarcińskiego rogala, tyle że nadzianego pyzami zamiast białego maku?

Przyglądając się jednak osobno samej idei Traktu Królewsko-Cesarskiego, powstaje szereg pytań co do jej spójności z charakterem, historią i przestrzenią miasta. Biuro Traktu inicjuje szereg wydarzeń kulturalnych, naukowych i popularyzatorskich, których niedocnienie w tym miejscu byłoby przejawem krytykanctwa, a nie uczciwej krytyki, do czego aspiruje przedstawiony zbiór tekstów. Jednak Trakt to przede wszystkim szlak w miejskiej przestrzeni, linia wędrówki, na którą nanizane zostały najistotniejsze zabytki i miejsca związane z historią miasta. Wędrówka tym szlakiem ma budować narrację, która powinna pozwolić turyście poznać i zrozumieć miasto. Zbudować tożsamość w formie opowieści przyswajalnej przez masowego widza. Mimo uproszczeń i reguł popkultury, wydobyć i zachować jego istotę. Czy rzeczywiście tak jest? Czy Trakt Królewsko-Cesarski w takiej formie, jaką próbują uzyskać jego twórcy, ma uzasadnienie historyczne? Czy królewsko-cesarski charakter rzeczywiście odzwierciedla tożsamość miasta, czy jest raczej wyrazem dostosowania się do reguł wyznaczanych przez inne miasta? Czy Trakt, biegnący przez miejskie śródmieście i czyniący ze zgromadzonej w nim architektury, placów i domów eksponowaną wartość, jest związany z ekonomiczną i społeczną re-

witalizacją tych obszarów? Czy raczej i tu możemy obserwować pęknięcie pomiędzy realizowaną w sferze idei teorią a praktyką coraz bardziej obumierającego centrum Poznania? Jak idea i założenia Traktu łączą się z zabytkowymi obiektami istniejącymi w jego obrębie, takimi jak Zamek Cesarski, czy nowo budowanymi, jak Zamek Przemysła czy Interaktywne Centrum Ostrowa Tumskiego? Podczas pracy na naszym zbiorze obiekty te były w trakcie budowy lub przebudowy, ich forma, program i koncepcja funkcjonowania przechodziły fazę przekształceń lub były dopiero kształtowane. Być może odpowiedzi na powyższe pytania należałoby szukać już po zakończeniu fazy w trakcie. A jednak wówczas byłoby już po fakcie. Naszą ideą było przyjrzenie się procesowi, który trwa, po to, by na niego wpłynąć, poddać korekcie.

Powyższe pytania znalazły rozwinięcie w tekstach autorów tomu. Piotr Korduba sprawdza, na ile Trakt Królewsko-Cesarski, jako paradna droga władcy istniejąca w innych polskich miastach, funkcjonował i kształtował także charakter Poznania.

Andreas Billert analizuje związki między Traktem Królewsko-Cesarskim jako produktem turystyki kulturowej a rzeczywistą sytuacją poznańskiego śródmieścia, określaną przez miejskie władze, którym wszak podlega także Biuro Traktu Królewsko-Cesarskiego. Zakładać należałoby ściśle powiązanie obu wymiarów miejskiej polityki: ideowego i praktycznego – ekonomiczno-społecznego.

Maciej Broniewski poddaje analizie w historycznym kontekście architekturę i wyposażenie Zamku Cesarskiego, ukazując, iż należy widzieć ten kluczowy w strukturze Traktu Królewsko-Cesarskiego zabytek jako skomplikowany traktat, wypo-

wieź władcy i jego przesłanie skierowane do mieszkańców miasta. Czy sens tej wypowiedzi współgra ze znaczeniem innych obiektów ujętych w ramy Traktu?

Jak kształtowana jest nowa opowieść architektoniczna i ile w niej szacunku dla prawdy historycznej, a ile fikcji i myślenia opartego na historycznej fantastyce – o tym pisze Tomasz Ratajczak w tekście poświęconym powstającej na Wzgórzu Przemysła nowej, choć średniowiecznej w formach, architekturze Zamku.

Podobne pytania, odnoszące się do konstruowania wizji przeszłości, pojawiają się w tekście Elizy Bernatowicz. Autorka analizuje wyłonioną w ramach konkursu koncepcję wystawową dla powstającego na poznańskiej Śródce Interaktywnego Centrum Historii Ostrowa Tumskiego.

Fotograficzną wędrowkę Traktem proponuje Marek Glinkowski. Jego zdjęcia towarzyszą kolejnym, przywołanym powyżej tekstom, ale tworzą też zwarty projekt ukazujący nieoficjalne oblicze centrum miasta. Lapidarne komentarze towarzyszące zdjęciom, zebrane w ostatnim rozdziale książki – podkreślają rozdźwięk między Traktem widzianym poprzez ilustrowane broszury i przewodniki, a codzienną perspektywą poznańskiej ulicy.

Wreszcie autor niniejszego tekstu podejmuje temat recepcji śródmiejskiej przestrzeni i historycznych obiektów przez artystów, traktując wyrażone w ich dziełach spojrzenie na współczesny Poznań jako istotny wkład do dyskusji nie tylko na temat budowy wizerunku miasta, ale też znaczenia i sensowności działań podejmowanych w przestrzeni miejskiej przez jego włodarzy.

Idea Traktu Królewsko-Cesarskiego jest pomysłem ciekawym i – jak próbowałem dowieść powyżej – elementem nieuniknionych procesów, które czynią ze współczesnego miasta coś więcej niż skupisko ludzkie połączone interesami gospodarczymi i mające historyczną zabudowę oraz specyficzne tradycje. Zarazem narzuca miastu uczestnictwo w rywalizacji odbywającej się w obszarze masowej wyobraźni – rywalizacji, która przesądzić może o być albo nie być danego miasta. Jest to sprawa ważna i właśnie tą powagą motywowane jest nasze krytyczne podejście do tematu. Dyskusja możliwa jest jedynie w trakcie. Po fakcie pozostaje tylko podliczanie zysków i strat.

Centrum Informacji Turystycznej

POZnan



Tourist Information Centre

POZnan





f 006

ŚRODEK POZNANIA

Znajdujesz się w środku (ciężkości) Poznania.
Wyznaczyli go wspólnie w 2003 roku miejscy geometrzy
i Czytelnicy „Gazety Wyborczej” na pamiątkę
750-lecia lokacji miasta na lewym brzegu Warty.

CENTER OF POZNAŃ

You are in the very center of Poznań. In 2003
municipal land-surveyors and “Gazeta Wyborcza”
readers jointly determined this center to commemorate
the 750th anniversary of the foundation of the Poznań
city on the left bank of Warta river.



2003
POZNAŃ
MIASTO WARTY POZNAŃ



f 008





Pod Koziołkami
Stary Rynek 95
www.podkoziolkami.pl

Pod Koziołkami
Stary Rynek 95
www.podkoziolkami.pl



**Mieszczanin – szlachcicem,
czyli o tym, jak Poznań chce być
królewsko-cesarski**

Piotr Korduba

„Ukoronowaniem tej niezwyklej podróży przez wieki historii niech będzie uczta dla podniebienia, czyli odwiedziny w jednej z kawiarni na Starym Mieście. Delektuj się smakowitą szneką z glancem (lukrowaną drożdżówką) lub wyśmienitym rogałem świętomarcińskim” – zaleca nam oficjalna broszura Centrum Turystyki Kulturowej Trakt¹. W tej rekomendacji kryje się nie tylko troska o chwilę wytchnienia dla tych, którzy zapoznają się z Traktem Królewsko-Cesarskim, ale także wyrazista konkluzja napięcia, jakie istnieje w ramach tego projektu. Bo to właśnie napięcie między tym wszystkim, co kryje się za nobliwą „koroną”, a tym wszystkim, czym jest w Poznaniu codzienna „szneczka z glancem”, rozpięra właśnie ten pomysł na – skądinąd zawsze słuszną – promocję miasta. Jest to napięcie pomiędzy mniej lub bardziej uchwytą na co dzień historią a dosadną realnością tego miasta, pomiędzy poszczególnymi ogniwami Traktu, z których jedno są jednoznaczne i widoczne gołym okiem, a inne raczej wyobrażone. Wreszcie pomiędzy tym, czym jest to miasto dla jego władz, a tym, czym dla jego mieszkańców. Można oczywiście bezpiecznie i neutralnie stwierdzić, że „Trakt Królewsko-Cesarski... to sposób na zwiedzenie miasta oraz próba uczynienia z Poznania miejsca bliższego jego mieszkańcom i bardziej otwartego na gości”², ale nie zmieni to faktu, że nie jest to zwykła ścieżka spacerowa, a konstrukcja historyczno-ideowa, która wyrasta zarówno z pewnych modeli miejskich narracji, jak i jest zarazem objawem tożsamościowych problemów Poznania. Powiedzmy sobie otwarcie: zaktywizowanie w Poznaniu koncepcji Traktu wraz z całą jego topograficzną konstrukcją (ogniw przyłączonych

1 Trakt Królewsko-Cesarski w Poznaniu – oficjalna ulotka Centrum Turystyki Kulturowej Trakt.

2 Centrum Turystyki Kulturowej Trakt – oficjalna ulotka.

i wykluczonych) jest wyrazem kłopotów, jakie mamy z odpowiedzią na pytanie, czym jest nasze miasto i jakie chcielibyśmy, aby było. Takie rozterki to rzecz naturalna. Problem tkwi tylko w tym, że Trakt Królewsko-Cesarski ich nie rozwiązuje, a jedynie po raz kolejny ujawnia.

Zastanówmy się zatem, z jakich przesłanek wynika projekt Traktu, jakie są jego konteksty i ideowe uwikłania. Pomysł ten nie powstał bowiem w próżni, ma liczne odwołania do tradycji, ale także do turystycznych i intelektualnych mód. Odwołuje się do historycznego znaczenia i fenomenu traktu i drogi królewskiej, które w Polsce odznaczają się ugruntowaną obecnością. Wynika również z poszukiwania specyfiki, genius loci polskich miast, z jakim często się w ostatnich czasach spotykamy. Przyjrzymy się wreszcie zasadom kreowania Traktu, rekonstruując tę, w myśl której powstał, a także krótko zapoznajmy się z problemami, jakie ta inicjatywa generuje.

Drogi i trakty królewskie?

Mówiąc najogólniej, to szlaki, które uformowały się w wielu europejskich miastach (niekoniecznie tylko stolicach) w trakcie ich rozwoju i przemian w ciągu wielu wieków, związane początkowo z dworskim ceremoniałem, są obecnie wykorzystywane – ze względu na łączący się z nimi splendor oraz znaczenie historyczno-artystyczne – do celów oficjalnych oraz jako atrakcja turystyczna.

Droga królewska (*via regia*) nie jest z pewnością drogą zwyczajną³. Jest na ogół najwygodniejszą z miejskich dróg i najczęściej to kryterium leży u podstaw jej istnienia.

3 O czym szerzej J.A. Chrościcki, „Via Regia” w środkowowschodniej Europie w XVII i XVIII wieku, RHS, XVI, 1987, s. 269-282.

Wynikający z jej funkcjonowania prestiż udziela się znajdującym przy niej budowlom, a tym samym i użytkownikom. Via regia w dniu świątecznym, czyli w dniu przejazdu władcy, jest „drogą świętą, z której emanuje blask majestatu monarchy”⁴. Jest też zwykle drogą kierunkową, prowadzącą do stałego celu – siedziby władcy. Tak było w Rzymie, Pradze, Wiedniu, a także w Krakowie. Oprócz opisanej najpopularniejszej drogi ceremonialnej znane są też via imperialis – łącząca przedmieścia z bramą miejską, katedrą i rezydencją, jak np. w Wiedniu, forum – rozumiane jako fragment via regia lub via imperialis, np. przestrzeń przed Zamkiem Królewskim w Warszawie z kolumną Zygmunta⁵. Znana jest także via triumphalis – typowa kompozycja doby absolutyzmu, składająca się najczęściej z szerokich placów do musztry, rozciągająca się pomiędzy rezydencjami władcy. Nietypowym jej przykładem może być oś saska w Warszawie, która łączyła Zamek Królewski z nową siedzibą władcy, czyli Pałacem Saskim, dalej koszarami i polem elekcyjnym, gdzie szlachta wybierała króla.

O ile w dniu codziennym o wyjątkowości drogi królewskiej świadczą trwałe elementy jej architektury, mieszkańcy i „królewska ranga”, o tyle w czasie królewskich przejazdów uzyskuje ona dodatkową, tymczasową oprawę architektoniczną, „rodzajkulis dla pochoducy parawan dla istniejącej zabudowy”⁶. Kostium ów określa się mianem architektury okazjonalnej,

4 Tamże, 280.

5 J.A. Chrościcki, Forum Wazów w Warszawie, „KAiU”, XXV, 1980, z. 3-4, s. 233-258.

6 Tenże, Barokowa architektura okazjonalna, w: Wiek XVII – Kontr-reformacja – Barok. Prace z historii kultury, red. J. Pelc, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 229.

albowiem jej wyróżnikiem jest intencjonalna nietrwałość. Były to wykonywane przy użyciu drewna, gipsu, papieru i tkanin bramy triumfalne oraz dekoracje o innych formach. Związane z uroczystością odznaczały się reprezentacyjnością form, powszechną dostępnością języka symboli, alegorii i inskrypcji. Z przekazów wynika, że trwałą architekturę często ozdabiano nietrwałą dekoracją okolicznościową – a więc zmieniano jej charakter na tymczasowy. Temporalność architektury okazjonalnej nie ograniczała się jednak tylko do dnia intrady. Takowe przedsięwzięcia były długo oczekiwane i długo przed swym wydarzeniem rozpały umysły mieszkańców⁷. Obiekty wnoszone na uroczystości stały kilka dni, były uważnie oglądane i komentowane przez mieszkańców i przybyszów. Co ważniejsze, ich wygląd był utrwalany w malarstwie, grafice oraz literaturze. Najlepszym przykładem takiego mechanizmu są najróżniejsze przekazy o intradach w Gdańsku⁸.

W Polsce spotykamy się z rozróżnieniem na drogi i trakty królewskie. Te pierwsze odnoszą się do najbardziej znanych i najstarszych: szlaku krakowskiego oraz gdańskiego. Z traktem mamy do czynienia w Warszawie oraz w Lublinie. Za tym, w gruncie rzeczy uznaniowym, rozróżnieniem kryje się więc także hierarchiczne zróżnicowanie. Najbardziej ugruntowaną, nawet w powszechnej świadomości renomę ma Droga Królewska w Krakowie. Nie mówiąc o samych mieszkańcach miasta, także przygotowani do wizyty w nim goście znają na ogół jej przebieg i przynajmniej kilka „koronnych”, znajdujących się przy niej budynków. Dzieje się tak między innymi dlatego, że dzieje i sposób funkcjonowania

7 J.A. Chrościcki, *Barokowa architektura...*, s. 229.

8 A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979, s. 158-219.

traktu obrosły niemałą literaturą popularną i naukową⁹. Źródła tej drogi są niezwykle odległe i związane ze szlakiem handlowym biegnącym ze wschodu do Prus. Sama zaś droga królewska uformowała się w czasach jagiellońskich i wiedzie z Kleparza przez Bramę Floriańską na Rynek Główny, obok kościoła Mariackiego, do ul. Grodzkiej i dalej Kanoniczą na Wawel. W momencie królewskich przejazdów monarszy orszak formował się w podkrakowskim Łobzowie i dalej przejeżdżał wspomnianą trasą, pod wzniesionymi z tej okazji bramami triumfalnymi. Szlak ten był i jest wykorzystywany w sytuacjach oficjalnych do dziś. W 1933r. prezydent Ignacy Mościcki przejechał pośród krakowian otwartym autem właśnie po całej via regia aż na Wawel. Kondukt żałobny tragicznie zmarłej pary prezydenckiej, Marii i Lecha Kaczyńskich, także prowadził fragmentem tejże drogi. W przypadku Gdańska uroczysty wjazd rozpoczął się od wręczenia kluczy królowi przed Bramą Wyzynną i dalej prowadził obok Katowni, Bramy Złotej, ul. Długą przed Ratuszem Głównego Miasta, aż na Długi Targ – traktowany jako forum. W znajdujących się przy nim domach mieszczańskich urządzano królewską kwaterę. Najdłuższy, a tym samym najbardziej różnorodny, jest trakt królewski w Warszawie. Rozpoczynając się przy Zamku Królewskim, ale faktycznie obejmując także położone za nim od północy Stare Miasto, biegnie Krakowskim Przedmieściem i Nowym Światem, przechodząc dalej w Al. Ujazdowskie, przy których położone są Zamek Ujazdowski i Łazienki

9 K. Szymonowicz, Droga Królewska na Wawel, Warszawa-Kraków 1987; K. Targosz, Oprawa artystyczno-ideowa wjazdów weselnych trzech sióstr Habsburżanek (Kraków 1592 i 1605, Florencia 1608), w: *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich*, Kraków 1999, s. 207-244; także, *Królewskie uroczystości weselne w Krakowie i na Wawelu 1512-1605*, Kraków 2007.

Królewskie, i kieruje się ostatecznie do odległego Wilanowa. Idea traktu nie wiąże się w tym przypadku z ceremonialną drogą królewską, a ze szlakiem łączącym królewskie rezydencje.

Wspomniane wyżej drogi i trakt były włączane do turystycznego obiegu od lat 70. XX w. Na sposobie ich funkcjonowania, prezentowania, a przez to również odbierania zaważyła w dużym stopniu poświęcona im literatura przewodnikowa¹⁰. Przeglądając choćby wybrane pozycje, można zauważyć wypracowanie pewnego modelu narracji o zagadnieniu, który wynika w znacznym stopniu z genetycznego pokrewieństwa omawianej problematyki. Na wstępie publikacji wskazuje się na niemal naturalny sposób powstawania takich szlaków, których topografia wynika z geografii, a także z położenia i przebiegu pradawnych dróg handlowych. Takie wyjaśnienie podpowiada czytelnikowi/zwiedzającemu, że nie mamy do czynienia ze sztucznym komunikacyjnie tworem, nawet jeżeli jego „sztuczność” miałyby być dziełem któregoś z monarchów, a rzeczywistą drogą, która dostąpiła nobilitacji. Dalej opisuje się kolejne, składające się na nią urbanistyczne ogniwa wraz ze znajdującymi się przy niej budowlami. Wielowiekowa na ogół metryka drogi sprawia, że ulegała ona wielu przemianom, co z kolei zaświadcza o niesłabnącej żywotności miejsca oraz jego niezmiennym prestiżu. W stosownych miejscach wspomina się o aktywizacji drogi królewskiej, jaka następowała w trakcie monarszych przejazdów i innych dworskich ceremonii. Mowa jest o stawianiu okazjonalnej architektury, jej dekoracji, ozdobach, które pojawiały się na stojących wzdłuż niej budynkach.

Wspomina się także o konkretnych wydarzeniach z naszej

10 K. Szymonowicz, op.cit., J. Lileyko, Warszawa. Trakt Królewski, Warszawa 1979, F. Mamuszka, Droga Królewska w Gdańsku, Wrocław-Gdańsk 1972

historii, które zdarzyły się w poszczególnych odcinkach czy miejscach drogi i traktu (powitaniach, hołdach itd.). Literackiej narracji towarzyszą nie tylko współczesne fotografie, ale także ikonografia z epoki, dokumentująca obszerne fragmenty drogi, ważniejsze budowle, a nawet same królewskie przejazdy wraz z wystawianą podczas nich okazjonalną architekturą (szczególnie dla Gdańska). Gdy mowa o niestołecznej przecież drodze królewskiej w Gdańsku, wyraźnie wskazuje się na okazjonalność monarszych pobytów w mieście, wysuwając na pierwszy plan indywidualny, mieszczkański charakter ośrodka¹¹. Z kolei w przypadku traktu warszawskiego wyjaśnia się jego wydłużanie, u którego podstaw leżał rozwój miasta już jako stolicy, czego skutkiem był przyrost zabudowy Krakowskiego Przedmieścia i powstawanie kolejnych królewskich rezydencji (willa dla Anny Wazówny, Zamek Ujazdowski, villa regia, czyli późniejszy Pałac Kazimierzowski, Wilanów, Łazienki Królewskie). Warto zwrócić uwagę, że w przewodniku po Warszawskim Trakcie królewskim nie unika się nowych elementów, czyli obecności osiedli, jakie powstały na jego odcinku w drodze do Wilanowa¹².

Biorąc pod uwagę, że zarówno drogi królewskie w Krakowie i w Gdańsku, jak i trakt królewski w stolicy są nadal kluczowymi i osiowymi dla tych miast ciągami komunikacyjnymi, a ich zasadnicze partie zaliczają się do ścisłego i reprezentacyjnego śródmieścia, można odnieść wrażenie o niezmiennie odnawiającej się żywotności tych szlaków, której nie zaszkodziły nawet wojenne zniszczenia i powojenna odbudowa, co dotyczy Warszawy i Gdańska. Mimo że ciągi te wyglądają oczywiście zupełnie odmiennie niż w czasach

11 F. Mamuszka, *op.cit.*, E. Iwanoyko, Sala Czerwona, Wrocław 1986.

12 J. Lileyko, *op.cit.*, 68, s. 71-72.

I Rzeczpospolitej, utrzymały swój prestiżowy charakter dzięki rzeczywistej obecności związanych z nimi królewskich pałaców, a także dopełnieniu przestrzeni w kolejnych wiekach ważnymi dla funkcjonowania i symboliki miasta oraz kraju budynkami, instytucjami.

Trakt Królewsko-Cesarski

Trasa Traktu Królewsko-Cesarskiego (6 km) rozciąga się pomiędzy bardzo różnorodnymi dzielnicami Poznania. Zaczyna się peryferyjnymi wobec centrum Komandorią i Śródką, by dalej prowadzić przez katedralny Ostrów Tumski, Stare Miasto, śródmieście, dzielnicę zamkową na Jeżyce, kończąc się przy kościele św. Floriana. Trasę tę z oczywistych powodów wyznaczają ulice, place i znajdujące się przy nich budowle, które jednak w narracyjnym formułowaniu idei traktu nie zawsze odgrywają pierwszorzędą rolę i są często przesłaniane przez opowieści biograficzne¹³. Na trakcie spotkamy, oprócz głównych historycznych budowli Poznania z katedrą oraz innymi kościołami, ratuszem i zamkami, także secesyjne kamienice, muzea, dawną synagogę, zabudowania uniwersyteckie, teatry i niegdysiejszy dom handlowy Okrągłak – obiekty nie tylko różnej funkcji, historyczno-artystycznej rangi, ale też dokumentujące różne momenty dziejów miasta.

Opisywana trasa nie jest więc ani drogą królewską w przedstawionym przez nas rozumieniu, ani też traktem w wersji znanej nam z Warszawy. Królewsko-cesarskie obiekty nie są docelowymi, do których szlak zmierza, jak również go nie spinają. Znajdują się „po drodze”, chciałoby się powiedzieć „w trakcie”. Nie ma ich też nazbyt wiele, bo jeśli wziąć pod uwa-

13 Por. D. Matyaszczyk, Poznań. Trakt Królewsko-Cesarski. Przewodnik turystyczny, Poznań 2009, s. 5.

gę jedynie te materialnie istniejące i jednoznacznie kojarzone, to są dwa: katedra jako najstarsza nekropolia królów polskich oraz zamek cesarza Wilhelma II. Z tym pierwszym jest i tak pewien problem, bo przecież w powszechnej świadomości do dziś za królewską (jako miejsce pochówku i koronacji) uchodzi jedynie katedra wawelska. Jeśli natomiast chodzi o pozostałe monarsze pamiątki Traktu, to archeologiczne pozostałości książęcego grodu na Ostrowie Tumskim są zagadnieniem dostępnym raczej wąskiemu gronu specjalistów. Z kolei budynek Muzeum Sztuk Użytkowych (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), nazywany co prawda zamkiem Przemysła, do czasu konkursu na projekt budowy tego zamku chyba nikomu w mieście (ani tym bardziej poza nim) nie kojarzył się z królewską rezydencją. Podobnie odległe, i tym samym mentalnie dość nieuchwytnie, są historyczne dowody pobytu w mieście cesarza Ottona III i cesarza Napoleona I. Jest więc poznański Trakt dość swobodnie skomponowanym szlakiem, za którego osiowością nie stoją żadne historyczne przesłanki i niewiele miejsca zajmują na nim tytułowe, królewsko-cesarskie, wątki. Nanizano na niego za to wiele innych obiektów, które można o tyle łączyć z królem lub cesarzem, że powstały w czasach, gdy Polska była suwerennym królestwem, lub w czasach, gdy Poznań należał do niemieckiego cesarstwa.

Skąd wobec tego wziął się pomysł na Trakt? Otóż powstał on na fali opracowanego w Ministerstwie Kultury Narodowego Programu Kultury „Ochrona zabytków i dziedzictwa kulturowego”, realizowanego w latach 2004-2013¹⁴.

Pośród pięciu wchodzących w jego ramy programów znalazł się także Narodowy Produkt Turystyczny Miasta Stołecznego

14 D. Matyaszczyk, Trakt królewsko-cesarski, „KMP”, 2005, 2, s. 316-325.

Warszawy – Trakt Królewski, który jest realizowany od 2004 r. Jego organizacja ma być wzorem dla innych miast, tj. Gdańska, Wrocławia, Krakowa i właśnie Poznania. Inicjatorem i zleceniodawcą projektu jest w naszym przypadku prezydent miasta, głównym partnerem marszałek województwa, a mecenasem – Ministerstwo Kultury. Porównując dwa teksty, z których jeden to prezentacja projektu, opublikowana w 2005 r., z wydanym cztery lata później przewodnikiem po Trakcie, można prześledzić wyjściowe idee i ich przemiany, jakie stały za koncepcją tego projektu¹⁵. Pierwsza sprawa to nazwa Traktu. O ile królewskość Poznania uznano w niej za sprawę oczywistą, o tyle cesarskość postanowiono wyjaśnić. W 2005 r. dokonano tego jedynie przez odwołanie do bezprecedensowej wizyty cesarza Ottona III w roku 1000 oraz czterokrotnego pobytu cesarza Napoleona I¹⁶. Postaci cesarza Wilhelma II w tej konstelacji nie uwzględniono, przywołana została dopiero w kontekście nielubianego rzekomo przez poznaniaków (pytanie: z jakiego pokolenia?) Zamku Cesarskiego. Ten bez wątpienia niefortunny krok został naprawiony we wspomnianym już przewodniku, gdzie cesarz Wilhelm II zajmuje miejsce tuż za parą Otton, Napoleon¹⁷. Kolejna kwestia to zamieszanie z królewskimi i cesarską rezydencją. Takowe stanowią niewątpliwie oś ideową Traktu, choć za jego klamrę uznano dwa kościoły. Rezydencji pojawia się na Trakcie aż trzy i są to zamki: książęcy na Ostrowie Tumskim, królewski na Górze Przemysła i cesarski. Stało się tak, mimo że dwa pierwsze nie istnieją w swej pierwotnej, ani nawet do niej zbliżonej postaci. A ten z kolei, który istnieje,

15 D. Matyaszczyk, Trakt, op.cit., D. Matyaszczyk, Poznań, op.cit., s. 5.

16 D. Matyaszczyk, Trakt, op.cit., s. 317.

17 D. Matyaszczyk, Poznań, op.cit., s. 5.

choć nie lubiany przez poznaniaków, miał według planów z 2005 r. zarobić na konserwację i rekonstrukcję dwóch pierwszych¹⁸. Opis projektu zdradza tyleż optymistyczne, co naiwne przemyślenia dotyczące funkcjonowania poszczególnych części Traktu. Tak jest niewątpliwie w przypadku Śródki, o której czytamy, że „Ze względu na sakralny charakter Ostrowa Tumskiego, to na Śródcie powinny mieścić się obsługujące turystów kawiarnie, restauracje oraz sklepiki z pamiątkami, wydawnictwami albumowymi i widokówkami promującymi Poznań”¹⁹. Wyraża także zupełnie nieaktualne przekonania dotyczące Jeżyc: „Dzielnica stała się słynna w całej Polsce po ogromnym sukcesie Jeżycjady Małgorzaty Musierowicz. Jej wielbiciele przez cały rok ściągają do Poznania, by zobaczyć miejsca związane z bohaterami cyklu”²⁰. Plany sprzed sześciu lat podsumowano stwierdzeniem, że „Punktem wyjścia do wprowadzenia w życie projektu Trakt Królewsko-Cesarski jest wypracowanie markowego produktu turystyki kulturowej, który identyfikowałby jednoznacznie miasto i region i przyciągał turystów”²¹.

Koncepcja i rozłożenie akcentów przewodnika po Trakcie wskazuje już na próbę znalezienia klucza do historycznego i jakościowego koktajlu, jakim stał się powołany do życia Trakt. Dostrzegając materialne niedostatki obecności niektórych wątków, wskazuje się, że publikacja różni się od innych, bo nie opisuje zabytków, lecz wydarzenia i ludzi²². Odwołuje się zatem

18 D. Matyaszczyk, op.cit. s. 322.

19 D. Matyaszczyk, Trakt, op.cit., s. 317.

20 Tamże, s. 322.

21 Tamże, s. 323.

22 D. Matyaszczyk, Poznań, op.cit., s.5.

bardziej do idei miejsca pamięci, tradycji związanej z pewnymi przestrzeniami niż – jak to bywa w tradycyjnie konstruowanych trasach turystycznych – do zabytków materialnych. Choć w publikacji nie rezygnuje się z fachowego opisu poszczególnych miejsc, poza uporządkowaniem topograficznym postanowiono zespolić je w pewne całości znaczeniowe. Tu pojawia się jednak kolejny problem, a mianowicie: chcąc utrzymać podniosłą królewsko-cesarską atmosferę, używa się patetycznych, z merytorycznego punktu widzenia sformułowanych niekiedy na wyrost i pretensjonalnie brzmiących określeń. Gdy mowa o Śródcie i Komandorii, czytamy „Tam rycerze ostrzyli miecze”, co przywodzi na myśl popularne narracje o Zamku w Malborku albo reklamę turniejów rycerskich w Golubiu Dobrzyniu. Bardziej wyważony i odpowiedni jest ten związany z Ostrowem Tumskim: „Tu zaczęły się dzieje...”. Z kolei znów niebezpieczny i jednoznacznie zdradzający poznański kompleks jest podtytuł „Po Krakowie pierwsze miasto Rzeczypospolitej”. Wynika z niego, że tym drugim miastem nie jest ani obecna stolica państwa, ani nawet Gdańsk, który dość powszechnie był i jest uważany za „perłę w Koronie”. „Kulturowy pojedynek” to miano, które poprzedza opowieść o XIX-wiecznym, a więc pruskim, Poznaniu i kulturowej aktywności w nim Polaków. Osobnego rozdziału, i tym razem trafnie akurat zatytułowanego, doczekał się zamek cesarza Wilhelma II i wzniesiona wokół niego dzielnica cesarska („Ostatni taki zamek”). Z takiej konstrukcji przewodnika wynika jednak, że mimo silnie eksponowanych pobytów Ottona III i Napoleona, najbardziej dziś uchwytny w Poznaniu jest Wilhelm II. Przewodnik zamyka opowieść o Jeżycach pod enigmatycznym, ale zarazem znów patetycznym tytułem „Na murach i kornetach”. Miłym zaskoczeniem jest to, że za tymi dumnie brzmiącymi nazwami odnajdziemy sprawny opis tego, co nas może spotkać z przywołaniem wszystkich istotniej-

szych budowli, znajdujących się w nich dzieł sztuki, i to nie tylko królewsko-cesarskiej rangi. Swoje miejsce znalazła dawna synagoga, jezuicki zespół klasztorny, mecenasowski wątek rodziny Raczyńskich, urbanistyka i zabudowa dzielnicy cesarskiej, architektura i charakter Jeżyc.

Opisywany, a tym samym powoływany do życia, Trakt rozgrywa się więc jakby na dwóch płaszczyznach: dumnej, narodowej, królewsko-cesarskiej oraz zwyczajnej, która zahaczona jest na błahych wobec tej pierwszej wydarzeniach, postaciach i obiektach. Patetyczność tej pierwszej wspiera przede wszystkim język, jakim się o niej mówi, zaczynając od samej nazwy Traktu. Nie zgłębiając szczegółów, można bowiem odnieść wrażenie, że Poznaniowi ani król, ani cesarz pojedynczo nie wystarczają, że musi mieć obu i – co więcej – jest to sytuacja oczywista²³. Po wnikięciu nieco w raczej nieznaną powszechnie historię okazuje się, że w istocie chodzi tu o epizodyczne pobyty kilku królów i cesarzy, a także już mniej epizodyczne władztwo niektórych z nich nad tym miastem. Należy bowiem otwarcie powiedzieć, że mimo przywoływanych przez historyków wizyt królewskich w Poznaniu i związanych z nimi wydarzeń, nie są to wydarzenia na trwałe zapadłe w pamięć miasta i chyba w żaden sposób powszechnie z nim nie kojarzone²⁴.

23 Wspiera to choćby rymowanka reklamująca Trakt „Spotkać króla lub cesarza, to w Poznaniu się przydarza, spotkać księcia lub hrabiego, to w Poznaniu nic dziwnego!!!”.

24 J. Wiesiołowski, Goście zjazdu poznańskiego w 1510 roku, „KMP”, 2004, nr 4, s. 146-149; R. Marciniak, Kongres międzynarodowy w Poznaniu w 1530 roku, „KMP”, tamże, s. 150-155; Cztery relacje o pobycie króla-elektora Henryka Walezego w Poznaniu i w Wielkopolsce w 1574 roku, tamże, s. 177-186; Pobyt króla Zygmunta III Wazy w Poznaniu w 1594 roku, tamże, s. 187-190.

Jednocześnie nie sposób lekceważyć tej bardziej zwyczajnej płaszczyzny Traktu. Świadczy o tym chociażby pobieżne zapoznanie się z głosami internetowego forum²⁵. Po pierwsze, sam projekt nie wywołuje wcale powszechnego aplauzu. Po drugie, ujawnia nadzieje, które dla pomysłodawców przedsięwzięcia miały chyba znaczenie poboczne: „Żaden turysta nie zatrzyma się w Poznaniu na dłużej i żadnemu poznaniakowi się nie będzie żyło lepiej tylko dlatego, że na pieczęci miejskiej czy na sztandarze miasta pojawi się napis ‘Stołeczne Miasto’ albo dlatego, że na każdym wjeździe do Poznania postawimy tablicę ‘Pierwsza Stolica Polski’. Za to na pewno i turystom, i poznaniakom przyda się porządny trakt spacerowo-turystyczny zachód – wschód, od Jeźyc przez Śródmieście i Stare Miasto po Śródkę, z porządnym oświetleniem, porządnymi chodnikami, usprawnionymi przejściami dla pieszych, systemem informacji o zabytkach i innych ciekawych miejscach (teatrach, knajpach, pubach, galeriach itd.)”. Takich głosów, w których argumenty historyczne odgrywają drugorzędną rolę, jest więcej. Poznaniacy są bowiem przyzwyczajeni do życia bez turystów i to, co się dzieje w mieście, oceniają tak naprawdę jedynie z własnej perspektywy. Tą z kolei rządzi odwieczna w mieście potrzeba „porządności”. Tak więc Trakt to szansa na odnowione kamienice, chodniki, oświetlenie itd. Problem z powołaniem Traktu polega na jeszcze jednej zależności od codziennego życia miasta. Otóż wytyczanie w mieście, które nie stoi przeciw turystyką, ściśle turystycznej trasy jest nonsensowne. Trasy biegnącej przez wymierające (o czym pisze się już w prasie na bieżąco) centrum. Wystarczy odwiedzić kilka europejskich ośrodków, by się zorientować, że miejsca stricte turystyczne są na ogół pozbawione prawdzi-

25 http://forum.gazeta.pl/forum/w,67,16247478,,Trakt_cesarsko_krolewski_w_Poznaniu.html?v=2&wv.x=1

wego życia, ponieważ zwyczajni mieszkańcy z nich uciekają, traktując je jedynie jako źródło zarobku na przyjezdnych.

Oczywiście Poznaniowi ten problem nie grozi, ale myślenie o tej trasie tylko w zewnętrznych kategoriach zdradza po raz kolejny brak wyobrażenia, czym jest współczesne miasto. Problemów takich nie musimy szukać daleko. Takie głosy pojawiają się w przypadku odnowienia Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata w Warszawie, które swego czasu okrzyknięto salonem²⁶. Ostatnio, nie zaprzeczając skuteczności materialnej renowacji ciągu, wskazuje się na wynikające dla stałych mieszkańców z jego funkcjonowania uciążliwości (np. weekendowe wyłączanie z ruchu kołowego)²⁷. Na podobne problemy wskazuje Andreas Billert, wytykając miastu brak uznania za partnerów projektu prywatnych właścicieli nieruchomości, które znajdują się na Trakcie. Tak więc i w tej sferze po raz kolejny do głosu dochodzi selektywność wszystkiego, co składa się na ten projekt.

Trakt Królewsko-Cesarski jako zwierciadło przechadzające się po gościńcu poznańskich problemów

Czytając przewodnik po Trakcie i związane z nimi broszury, można pomyśleć, że Poznań ma do zaoferowania wiele i – co więcej – są to atrakcje różnorodne i na ogół wysokiej klasy. Ich autorzy wiedzą jednak, że tak nie jest. Dlatego też w trudny do obronienia (a może przede wszystkim zobaczenia i docenienia) królewsko-cesarski szkielet wmontowali wiele różnych napotkanych dodatków (budynki, pomniki, instytucje). Pod specjalistyczną nazwą kryje się więc standar-

26 J.S. Majewski, Krakowskie jak malowane, „GW”, 12-13.07.2008, s. 8.

27 J. Erbel, Nowy Trakt Królewski, ale czy lepszy?, „Goniec Projektowy”, 16.VI.2011, nr 1, s. 17.

dowy w swej encyklopedyczności spacer po atrakcjach miasta, choć oczywiście nie wszystkich. Nie ma tu Międzynarodowych Targów Poznańskich, niewiele jest o unikatowo w skali polskich miast zachowanych dzielnicach mieszkaniowych z początku XX w., nie ma mowy o bardzo znanym i cenionym Starym Browarze. Wielowątkowość narracji została wytłumaczona skomplikowanymi dziejami miasta, a w imię modnej multikulturalności podana jako zaleta i dowód na to, że Poznań to także miasto palimpsest. Tożsamościowy miszmasz Traktu to efekt takowych kłopotów miasta, które narastają od kilku lat, a do których Poznań nie był przyzwyczajony i nie może sobie z nimi na razie poradzić.

Wiodąca w każdej dziedzinie rola Warszawy, dynamiczny rozwój Wrocławia, ale także wyraźny lub chociażby wyraźnie promowany charakter innych miast (Gdańska czy Łódź jako ośrodków wielokulturowych) spychają Poznań w cień prowincji, w dodatku pozbawionej klarownego wyrazu²⁸. Przez lata bowiem, a szczególnie w drugiej połowie XX w., zajmował on wśród polskich metropolii wyjątkową i zarazem nobliwie outsiderską pozycję²⁹. Zapewniało mu ją przekonanie o szczególnej gospodarności mieszkańców, a nawet władz miasta, która przejawiała się między innymi troską o jego estetyczny wygląd. Aura Międzynarodowych Targów Poznańskich, choć trwających ledwie kilka dni, na dłuższy czas roztaczała zachodni splendor. Poznań pod wieloma względami, choć może

28 O czym szerzej P. Korduba, „Z ziemniaka w pomarańczę” Poznań – poszukiwanie nowej tożsamości miasta, w: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2009, s. 105-114.

29 *Życie w Poznaniu 1997. Mieszkańcy Poznania o swoim mieście*, red. R. Cichocki, K. Podemski, Poznań 1998 – na podstawie badań z 1993/1994 i 1997 r.; R. Cichocki, K. Podemski, *Miasto w świadomości swoich mieszkańców*, Poznań 1999.

jedynie w społecznym przekonaniu, z sukcesem konkurował ze stolicą, a porównania z innymi miastami, przynajmniej z wewnętrznej perspektywy, były wręcz niestosowne. Jakkolwiek nigdy nie stał się częścią polskiego symbolicznego myślenia, jak Lwów, Wilno czy Kraków, i nie był bohaterem żadnej słynnej książki ani nie zagrał w kultowym filmie, nie wydaje się, aby mu tego rodzaju „fanaberii” do niedawna brakowało. Powiedzmy sobie szczerze: Poznań, a nawet cała Wielkopolska, były w czasach PRL-u i aż do początku XXI w. lepszym z naszych światów. Sytuacja, z jaką mamy aktualnie w Poznaniu do czynienia, jest tyleż fascynująca z punktu widzenia metropolitalnej refleksji, co dramatyczna w praktyce. Otóż miasto, które zachowało, mimo II wojny światowej i czasów komunizmu, nie tylko swój materialny, ale także społeczno-mentalny byt – w porównaniu z innymi było w niewielkim stopniu zniszczone, nie nastąpiła w nim poważniejsza wymiana ludności, i co więcej od okresu międzywojennego do kolejnego stulecia było z siebie zadowolone – przestaje się sobie podobać i chce być inne.

Pierwsze, bardziej panoramicznie niż punktowo widziane, wątpliwości co do kondycji miasta przyniosła zdradzająca już swym tytułem „Poznań na zakręcie” turbulentną sytuację miasta, dyskusja na łamach „Gazety Wyborczej” z początku 2006 r.³⁰. Zawarte w niej opinie specjalistów różnych dziedzin, a także „zwykłych” mieszkańców, pokazały, że nad Poznaniem wiszą przysłowiowe dwa księżyce. Pod pierwszym, reprezentowanym przez starszych mieszkańców, a także władze miasta, ciągle znać było zadowolenie z tradycyjnej „poznańskości”. To zadowolenie przesłaniało nawet

30 Poczynając od artykułu J. Głaz, Poznań ma zakręt do pokonania, „GW”, 17.03.2006, s. 10; interesująco z gospodarczego punktu widzenia M. Bańczyk, T. Achrem, Poznań może być światową metropolią, „GW”, 30.09-1.10.2006, s. 7.

konieczność odkurzenia lokalnej specyfiki, skutkiem czego nawet podejmowane inicjatywy promocji miasta były właściwie pasmem potknięć. Do takich należała akcja „Poznań: miasto warte Poznania” (2003) z okazji 750-lecia lokacji oraz „Tu warto żyć” (2006). O ile pierwsza może przyczyniła się lokalnie do poszerzenia historycznej wiedzy o samym mieście, o tyle druga nie przyniosła nawet ogólnego rozpoznania, dlaczego ewentualnie w Poznaniu żyć warto. Kolejne próby znalezienia nowego wizerunku, zawieszono między koncepcją centrum sportu a centrum akademickim, rozmyły się w niejasnościach³¹. Równie nieostra, a przede wszystkim niekonsekwentna, jest idea ośrodka akademickiego³².

Spore znaczenie mają w tym wszystkim kwestie architektoniczne i wizja centrum miasta. Poznań, w porównaniu z tak dotkliwie zniszczonymi w czasie wojny miastami, jak Warszawa, Wrocław czy Gdańsk – gdzie ślady dramatu widoczne są do dziś, jest przestrzenią, której wystarczy pomoc w niewielkim stopniu, aby była na miarę swych możliwości doskonała. Tymczasem w mieście tym zanikła świadomość, że dla jego wyrazistego oblicza najważniejsze jest jasno zdefiniowane i odpowiednio utrzymane centrum. W Poznaniu centrum chudnie, a tężeją suburbia. Jest zdegradowaną, nijaką przestrzenią (Św. Marcin, pl. Wolności, ul. 27 Grudnia), zawieszoną pomiędzy rozrywkowym (jedynie w weekendy) Starym Rynkiem a elegancką dzielnicą cesarską (uniwersytecką), czyli dzielnicą instytucji. Jego zasadnicze handlowo-usługowe serce przeniosło się definitywnie do Starego Browaru. W śródmieściu pracuje niewiele osób

31 Temu poświęcona część numeru „Metropolia”, 2007, s. 5.

32 T. Achrem, Szkoła rewitalizacji, czyli jak upiec kilka pieczeni na jednej uczelni, „Metropolia”, 2007, 3, s. 22-25.

zatrudnionych w profesjonalnych firmach, które w czasie i po pracy byłyby odbiorcami usług i rozrywek centrum. Wyprowadzanie na przedmieścia niektórych wydziałów uniwersytetu skutkuje zmniejszeniem klienteli knajp, kin, teatrów i galerii. Nie ma w Poznaniu mody na mieszkanie w centrum, nie buduje się w nim luksusowych mieszkań, nie adaptuje starych kamienic na eleganckie rezydencje, nie ma co mówić o drapaczach chmur z apartamentami. Poważniejsze przedsięwzięcia remontowe w centrum, jak chociażby modernizacja głównego placu miasta – Wolności – idą jedynie w kierunku przywracania stanu sprzed wojny³³. Ukoronowaniem tego procesu jest rozpoczęcie budowy zamku króla Przemysła II w historyzujących formach. Na fali podtrzymania dawnych zasad i ochrony spokojnego miasta przed złym, niebezpiecznym światem władze wydały bezprawny zakaz Marszu Równości, który czkawką odbija się na nich do dziś. Szczęśliwie miasto wspiera festiwal Malta, Ethno Port i ostatnio Transatlantyk, bo do niedawna o obliczu jego kulturalnego mecenatu dobitniej świadczyły bardzo lokalne i przaśne przedsięwzięcia w rodzaju imienin ul. Św. Marcin i jarmarku świętojańskiego. Jedna z najtrafniejszych wypowiedzi na ten temat „Od wieków mieszkamy w Festung Posen” wyraźnie wskazuje, że zstępowanie miasta do trzecioligowej kategorii, nieprzystawalność do doganianych za zachodnią Europą standardów jest nie tylko wynikiem złej polityki władz, ale genetycznej drobnomieszczańskości społeczeństwa miasta, kontentego z małej stabilizacji³⁴. Trakt Królewsko-Cesarski jest odzwierciedleniem właśnie

33 D. Kolbuszowska, To nie miejsce na awangardę, „GW”, 2.09.2005, s. 8. O problemach konserwatorskich w Poznaniu T.J. Żuchowski, Miasto według konserwatorskich koncepcji, „KMP” 2005, 2, s. 7-21.

34 M. Muth, Od wieków mieszkamy w Festung Posen, „GW”, 8.05.2006, s. 5.

tych kłopotów: słabej pozycji miasta pośród innych dużych miast w kraju, poczucia nieustannego dystansowania przez nie, niezaspokojonych aspiracji poznańskich elit przy jednoczesnym biernym zadowoleniu przeciętnych mieszkańców, nieprzemyślanych odgórných prób promocji miasta i budowania jego indywidualnej marki. Na własne kłopoty należałoby znaleźć własne rozwiązanie. Tymczasem pomysł Traktu jest próbą przeniesienia rozwiązań z innych miast, które to jednak rozwiązanie było w ich przypadku ze wszech miar uzasadnione i zostało wprowadzone wiele lat temu w zupełnie innych warunkach kulturowych i ekonomicznych. Trudno, aby turystyczny schemat o genezie z lat 70. XX w. miał się sprawdzić na początku XXI w. Dostrzegając obiektywne kłopoty z mechanicznym aplikowaniem schematu drogi czy traktu królewskiego w Poznaniu, delikatnie go zmodyfikowano, idąc w stronę bardziej otwartej i jakby nowocześniejszej formuły. Zaktywizowanie w jego ramach nie tylko materialnych zabytków, ale także pewnych idei czy symboli, wynika niewątpliwie z modnej w ostatnich dekadach koncepcji miejsca pamięci³⁵. Wywodzącego się z myśli francuskiej przekonania o konieczności inwentaryzowania pamięci, na którą prócz fizycznych dokumentów przeszłości składają się także idee, symbole i emblematy wraz z całym bagażem obrosłych je mitów i stereotypów. Patrząc z innej znów strony na Trakt, można dopatrzeć się w nim kolejnej, niemniej intelektualnie wyrafinowanej koncepcji, tym razem Benjaminowskiej wizji miasta, które stanowi ucieleśnienie labiryntu wraz z nieśpiesznie krążącą po nim postacią flâneura³⁶. W Trakcie wyczuwalna jest także moda

35 A. Tomaszewski, Polskie miejsca pamięci według Adama Miłobędzkiego, „RHS”, 2005, XXX, s. 285-290.

36 H. Paetzold, Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko,

na podkreślenie tych wątków z dziejów miast, które świadczą o ich wielowarstwowej, najczęściej dramatycznej historii oraz wielokulturowości. Na tym swój genius loci buduje Gdańsk, Wrocław, Łódź³⁷. Problem jednak w tym, że Poznań akurat się do tych zabiegów najmniej nadaje. Nie wypłyniemy na nawet najelastyczniej rozumianej fali koniunktury pamięci, bo nasza historia żadnym szczególnym palimpsestem nie jest. Poznań nie będzie miejscem międzykulturowych spotkań, bo niby kto miałby się z kim tu spotykać? Jakkolwiek okrutnie to zabrzmie, nie przyciągnie również uwagi jako miejsce historycznej traumy jednych, oswajanej przez innych.

Poznań jest mieszczaninem ze wszystkimi przynależnymi temu pojęciu zaletami i przywarami. Choć z perspektywy królewsko-szlacheckiej Rzeczypospolitej może jest to stan niski, ale właśnie w tej perspektywie jest unikatowy. Niezmienna od dwudziestolecia międzywojennego konstelacja cech tego miasta i jego mieszkańców³⁸ powinna być wreszcie zaakceptowana i to właśnie z niej należałoby zrobić „markowy produkt turystyki kulturowej”. Tu się nikt z żadnym królem ani cesarzem nie identyfikuje, zawsze było do nich daleko, niezależnie od tego, czy byli polscy, czy niemieccy. Nie ma więc potrzeby uruchamiania mała w przypadku Poznania przekonywujących monarszych sentymentów, które świadczą jedynie o kompleksach i śmiesznym snobizmie. Nie zapomi-

w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 109.

37 P. Korduba, *Gdańsk „Wzorcowe polskie miasto wielokulturowe”*, w: *Komunikowanie międzykulturowe – szanse i wyzwania*, red. J. Isański, Poznań 2009, 81-91.

38 Por. znakomitą pozycję F. Znaniecki, *Miasto w świadomości jego obywateli*, Poznań 1931.

nając o roli Poznania w tej wielkiej polskiej i powszechnej historii, należy raczej w promocyjnych pomysłach postawić na lokalność, na zachowane XIX- i XX-wieczne miasto, na miejscową kuchnię, na melanz polsko-niemieckich cech osobowości jego mieszkańców. Postawić na mieszczańską poznańskość!



f 011



f 012



FRYNNER

mi

061 66

ER

NOTICE TO THE GENERAL PUBLIC
The following notice is being issued by the
relevant authority under the Freedom of Information Act 2000
in response to a request for information received on 14/01/2006
under section 50(1)(b) of the Act in relation to the above
subject. The information requested is held and is disclosed
below in full.

The following information is held by the relevant authority
in response to the above request under section 50(1)(b) of the
Freedom of Information Act 2000 in relation to the above
subject. The information requested is disclosed below in full.

MIESZKAŃCY I SYMPATYCY ŚRÓDKI ŁĄCZCIE SIĘ!

Listopad to miesiąc refleksji, w którym być może częściej niż zwykle wspominamy...

Śródka była kiedyś, nie bez powodu, nazywana Miastem w Mieście. W jej obrębie znajdowały się nie tylko 2 piękne kościoły, ale wszystko, co potrzebne mieszkańcom – od sklepów spożywczych, piekarni i apteki, poprzez szewca, fryzjera, przychodnię i fotografa, a na księgarni (później antykwariacie) i kultowym dla wielu Kinie Malta, kończąc.

Śródka miała swoje lepsze i gorsze czasy. Części z wyżej wymienionych miejsc nie ma już od kilkunastu lat.

Jednak wiele z nich zniknęło niedawno i to, co najbardziej niepokojące, że były to również nie tylko miejsca pełniące funkcje kulturalno – społeczne, ale też ważne dla lokalnej społeczności np. Antykwariat Pokój z Widokiem, czy wspomniane już Kino Malta, wiele lat będące wręcz wizytówką naszej dzielnicy!

To, na co chcielibyśmy zwrócić uwagę, to fakt, że Śródka zamiera i to pod sztandarem trwającej od niedawna szumnej Rewitalizacji Śródki.

Co gorsze - zaczęło się od miejsc, ale już widać, że następni w kolejce są ludzie! Pomimo, że wielu z nich mieszka tu od pokoleń, również mieszkańcy Śródki zaczęli w ostatnim czasie z niej „znikać”... Dzieje się tak w dużej mierze z dwóch powodów.

Po pierwsze, nagły medialny szum jaki powstał wokół Śródki przy okazji Rewitalizacji, spowodował, że stała się ona w pewien sposób popularna, co natychmiast postanowili wykorzystać inwestorzy, właściciele kamienic (a może spekulanci?), licząc na płynące z tego zainteresowania – zyski. Niestety, w większości wiąże się to m.in. z nagłym, masowym i potężnym wzrostem czynszu w wielu śródeckich kamienicach, nie koniecznie idącym w parze z poprawieniem panujących w nich warunków mieszkaniowych.

Wielu z dotychczasowych mieszkańców nie jest w stanie sprostać tym zmianom. Kończy się to wypowiedzka za Śródki, która była ich domem, często od pokoleń. Po drugie, znikające z okolicy punkty usługowo-handlowe, poważnie utrudniają codzienne życie mieszkańców, z których wielu to starsi ludzie, dla których bliskość apteki, czy sklepu spożywczego jest szczególnie ważna.

Dla kogo jest ta rewitalizacja, jeśli mieszkańcy zaczęli się stad masowo wyprowadzać, czego początek już możemy obserwować?

Poza tym, kto i po co zajrzy na naszą Śródkę, jeśli nie będzie tu już ani miejsc oferujących dostęp do kultury i rozrywki, ani miejsc pozwalających na zaspokojenie podstawowych potrzeb?

Problem w tym, że najwyraźniej osobom odpowiedzialnym za Rewitalizację - nie tylko zabrakło wyobraźni i dalekowzroczności, ale też najwyraźniej pomyliło im się znaczenie słowa „rewitalizacja”. Aby więc nie było już żadnych wątpliwości, chcieliśmy przypomnieć, że słowo to nie pochodzi od angielskiego „renovation” (remont, odnowienie, naprawa), ale od łacińskiego „re vita” (przywrócenie do życia, ożywienie).

Tym samym nie ogranicza się tylko i wyłącznie do wyremontowania kilku obiektów, ale ma również głęboki kontekst społeczny, na który składają się takie kwestie jak: poprawa warunków bytowych mieszkańców rewitalizowanego miejsca (infrastruktura, mała architektura, sieć handlowo-usługowa, zapobieganie nagłym i gwałtownym wzrostom czynszu), poprawa integracji środowiskowo - społecznej (działania na rzecz społeczności lokalnej i danie mieszkańcom możliwości aktywnego uczestnictwa w tych działaniach, wspieranie lokalnych inicjatyw i przedsiębiorczości, organizowanie otwartych debat i spotkań z lokalną społecznością), zwiększanie atrakcyjności miejsca (znów poprzez poprawę infrastruktury, małą architekturę, zadbanie o zielen, ale także poprzez różnego rodzaju akcje kulturalno – społeczne, wspieranie działań istniejących tam instytucji kultury i rozrywki, działających na tym terenie organizacji pozarządowych oraz stowarzyszeń, staranie się o nowe inwestycje związane z kulturą, sztuką i rozrywką, mogące być magnesem dla osób spoza Śródki) i wiele innych, których zupełnie zabrakło w obecnych działaniach określanych mianem Rewitalizacji Śródki.

Dlatego, zaniepokojeni tym wszystkim, protestujemy przeciwko rewitalizacji przeprowadzanej w jej obecnej formie!!!

Zgadamy się, że nowe inwestycje są Śródcie potrzebne.

Cieszymy się, że w końcu, po latach, zabytkowe kościoł św. Małgorzaty oraz klasztor Filipinów doczekały się remontu i wyglądają pięknie.

Nie jesteśmy z gruntu przeciwni rewitalizacji naszej dzielnicy

- ale na litość - **niechże się ona odbywa z głową!**

Mieszkańcy Śródki
oraz jej sympatycy



f 015



f 016



f 017

**

**Trakt Królewsko-Cesarski
a rewitalizacja poznańskiego
śródmieścia**

Andreas Billert

Aktywności naukowe, popularnonaukowe i informacyjno-turystyczne, które przyniósł dotąd projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego, mają już imponujący rozmiar. Dają nie tylko wgląd w historię miasta, którego osią stała się trasa Traktu, ale świadczą o renesansie kultury pamięci poznańskiego społeczeństwa¹. Idea i projekt Traktu stały się też nieocenionym wkładem w zakresie popularyzacji badań naukowych nad Poznaniem. Trakt Królewsko-Cesarski to – jak czytamy w programie tego projektu: „1000 lat ‘zakrętów’ dziejowych, splatania się losów narodów i przenikania kultur stworzyły dzisiejszy Poznań, który oferuje turystyce bogaty wachlarz atrakcji. Wędrując śladem królów i cesarzy, którzy upodobali sobie miasto, zobaczyć można zabytki europejskiej klasy, zwiedzić galerie i muzea, uczestniczyć w unikatowych imprezach kulturalnych”. Równocześnie – jak piszą autorzy projektu – „Trakt prowadzi (...) z odległej przeszłości prosto do współczesnego Poznania (...)”², wskazując tym samym, że droga przez historię miasta jest równocześnie drogą przez jej współczesną przestrzeń. Skłania to do postawienia pytania o jakość przestrzeni śródmieścia Poznania, w której projekt ten ma być realizowany. Innymi słowy – pytania, czy jako „produkt turystyczny” przestrzeń ta pozwala na przekształcenie jej w „produkt turystyczny”, mogący stać się – jak stwierdza program Traktu – „wachlarzem atrakcji”.

Można mieć poważne wątpliwości, czy projekt Traktu jest w stanie spełnić skutecznie taką funkcję w przestrzeni śród-

1 Por.: Weekendy z Historią na Trakcie Królewsko-Cesarskim, w: <http://www.poznan.pl/mim/public/trakt/pages.html?id=11764&ch=11765&instance=1017&lhs=trakt> (25.10.2011); tam również linki do wielu innych akcji i aktywności związanych z programem Traktu Królewsko-Cesarskiego.

2 Trakt Królewsko-Cesarski, w: <http://www.poznan.pl/mim/public/trakt/> (25.10.2011).

mieścia Poznania. Uległo ono daleko idącej degradacji przestrzennej, budowlanej i społeczno-gospodarczej, a przestrzeń jako „produkt turystyczny” musi mieć charakter „zdrowej tkanki miejskiej”. Analizy przeprowadzone w ramach sporządzanego przez miasto Miejskiego Programu Rewitalizacji wykazały już w roku 2005, że obszar śródmieścia określa największa w Poznaniu koncentracja degradacji przestrzennej, budowlanej i społeczno-gospodarczej³. Do roku 2005 śródmieście utraciło 20 000 mieszkańców, a rosnąca w następnych latach liczba pustych mieszkań i całych kamienic pozwala przypuszczać, że liczba ta uległa co najmniej podwojeniu. Coraz częściej kamienice dotykają pożary, katastrofy budowlane i rozbiórki. Podczas gdy w obiektach pozostających we władaniu publicznym oraz silnych podmiotów gospodarczych dokonuje się pewnych inwestycji, przestrzenie kwartałów historycznych kamienic ulegają galopującej degradacji. Tymczasem właśnie zasoby poznańskich kamienic stanowią przeważającą masę historycznej zabudowy śródmieścia i główne świadectwo mieszczańskiej tradycji Poznania. Jeżeli dodać do diagnozy stanu śródmieścia degradację przestrzeni Ostrowa Tumskiego i nadbrzeża Warty, w tym spustoszenia wywołane przeprowadzeniem Trasy Solnej i zasypaniem koryta Warty, i wiele fatalnych decyzji budowlanych na tym obszarze, rodzi się pytanie o konsekwencje tego stanu rzeczy dla powodzenia projektu Traktu Królewsko-Cesarskiego jako prestiżowego „produktu turystycznego” miasta Poznania.

3 Por. Diagnozy Miejskiego Programu Rewitalizacji Miasta Poznania, w: <http://www.poznan.pl/mim/public/s8a/pages.html?id=1025&ch=1034&p=5992&instance=1017&lang=pl&lhs=publications&rhs=publications> (20.10.2011).

Innym problemem śródmieścia jest jego zapaść funkcjonalna i społeczno-gospodarcza. Uległo ono nie tylko degradacji materialnej, ale przestało też mieć charakter tradycyjnej dla historycznych centrów miejskich, zrównoważonej i mieszanej struktury funkcjonalnej. Ze znacznych obszarów wyparte zostały funkcje mieszkalne, a dawne reprezentacyjne ulice handlowe utraciły swój handlowy prestiż i jakość. W śródmieściu powstały obszary zdominowane przez funkcje gastronomiczne, handlowe i usługowe, realizujące wyłącznie funkcje konsumpcyjne i ludyczne, odwiedzane głównie przez turystów, względnie przez grupy społeczne zamieszkujące peryferyjne obszary miasta. Odwiedzający „goście” realizują swe zapotrzebowania konsumpcyjne i rekreacyjne w przestrzeniach pozbawionych już funkcji mieszkaniowych. Tam, gdzie te funkcje jeszcze istnieją, koncentrują ludność o słabej kondycji społeczno-ekonomicznej. Faktycznie śródmieście Poznania rozpadło się na jeszcze zamieszkane (choć już pełne pustostanów) obszary kryzysowe i niewielkie, atrakcyjne enklawy i „sztuczne przestrzenie miejskie” centrów handlowych. W ten sposób śródmieście Poznania łączy dramatyczną dezintegrację przestrzenno-funkcjonalną z nie mniej dramatyczną dezintegracją społeczno-gospodarczą. Szczególnie to ostatnie zjawisko nie pozwala mówić o śródmieściu w kategoriach miasta rozumianego jako zbiorowy podmiot społeczny, identyfikujący się z wartościami śródmieścia i zdolny je dostrzec w kategoriach dobra kultury czy też utożsamiać się z nim jako „produktem turystycznym”. Trudno bowiem oczekiwać, aby społeczność zamieszkująca ten obszar miasta Poznania była gotowa utożsamiać się z przestrzenią, w której ulega postępującej marginalizacji i segregacji, a jej warunki życia, mieszkania i pracy określają degradacja przestrzeni publicznej, niezrównoważenie funkcji miejskich, fatalne warunki mieszkaniowe, rosnąca przestępczość oraz strach przed eksmisją i wyparciem do kontenerów.

W ten sposób również fakt dezintegracji społeczno-gospodarczej przynosi wysoce niekorzystne uwarunkowania dla skutecznej realizacji projektu Traktu Królewsko-Cesarskiego. Dezintegracja przestrzenna i społeczno-gospodarcza jest największym wyzwaniem dla współczesnych miast i najpoważniejszym wyzwaniem dla polityki miejskiej: „Zadaniem polityki miejskiej jest realizacja spójności miejskiej społeczności. Jeżeli mówimy dzisiaj o architekturze i urbanistyce, mówimy o obrazie miasta – jest to bardzo ważne w czasach silnych tendencji do jego przestrzennego rozpadu. Jeżeli chcemy mówić o kulturze i cywilizacyjnym znaczeniu europejskiego miasta, musimy mówić o sile jego społecznej integracji. Jedno nie jest możliwe bez drugiego, jeżeli bowiem pewne grupy społeczności miejskiej zostaną oderwane od innych i zmarginalizowane, jeżeli w wyniku tego przestrzenie publiczne staną się zagrożeniem i z tej racji pozbawione możliwości ich użytkowania, to miasto europejskie przestanie istnieć. (...) Problemy polityki rozwoju miast możemy w coraz to mniejszym stopniu rozwiązywać pieniędzmi i betonem. W zakresie polityki ochrony środowiska, rozwoju demograficznego i integracji społecznej polityka miejska jest skazana na gotowość aktywnego uczestniczenia w niej obywateli. Strukturalnie przypomina nam ta sytuacja o istnieniu produktywnych sił europejskiego miasta, którego korzenie tkwią w lokalnym poczuciu wspólnoty. Również więc w przeszłości szukać można tych najważniejszych impulsów, które mogą zagwarantować pozytywną perspektywę dla europejskich miast”⁴.

4 H. Häußermann, Was bleibt von der europäischen Stadt?, w: O. Frey/F. Koch (wyd.), Die Zukunft der Europäischen Stadt. Stadtpolitik, Stadtplanung und Stadtgesellschaft im Wandel, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011, s. 35.

Istnieje ścisły związek między komfortem sytuacji społeczno-gospodarczej, integracją społeczną oraz zdolnością społeczeństwa miejskiego do rozpoznania w swej przestrzeni wartości historyczno-kulturowych. W tym miejscu należy zapytać o zakotwiczenie projektu Traktu w przestrzeni społecznej. Jako „produkt turystyczny” skierowany jest on na odbiorcę zewnętrznego. Faktycznie jest on też przede wszystkim kreacją sektora publicznego, a partnerami projektu są wyłącznie instytucje związane z miastem. Również działania w ramach projektu oparte są tylko o środki publiczne. Powstaje pytanie, czy wystarcza to do skutecznej realizacji projektu i czy „produkt turystyczny” może powstawać poza obszarem kształtowania się tożsamości społecznej i bez istnienia społecznej identyfikacji z przestrzenią historyczno-kulturową. Trakt Królewsko-Cesarski ma opowiadać o tradycji miasta i jego mieszkańców, ale treść tej narracji nie może się ograniczać tylko do systemu poruszania się turysty w przestrzeni miasta i odczytywania jej historycznych zapisów, podobnie jak czyni to zwiedzający muzeum. Niezwykle istotne treści przestrzeni historycznej śródmieścia wyrażają te zasoby śródmieścia Poznania, które stanowią spuściznę kultury mieszczańskiej. Podstawowymi cechami miast europejskich jest właśnie ta tradycja, wyrażająca się nie tylko samym kształtem miasta, ale również wysokim stopniem jego integracji społecznej, modelem miejskiej gospodarki i miejskiej wspólnoty obywatelskiej⁵.

5 H. Häußermann/W. Siebel, *Neue Urbanität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987; A. Bagnasco/P. Le Gales (red.), *Cities in Contemporary Europe*, Universtity Press, Cambrigde 2000; H. Kaelbe, *Die Besonderheiten der europäischen Stadt im 20. Jahrhundert*, w: *Leviathan* 29 (2001), s. 256-274; D. Hassenpflug (red.), *Die Europäische Stadt – Mythos und Wirklichkeit*, LIT, Münster-Hamburg-London 2002; P. Le Gales, *European Cities. Social conflicts and Governace*, University Press, Oxford 2002; W. Siebel (red.), *Die europäische Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; Y. Kazepov (red.), *Cities of Europe. Changing Contexts, local arrangement and the challenge to Urban cohesion*, Blackwell Publishing, Oxford 2005; O. Frey/F. Koch (wyd.), *Die Zukunft der Europäischen Stadt.*, op.cit.

Czy projekt Traktu jest w stanie przekonująco treści takie ukazać w swej przestrzennej narracji? Przecież właśnie te świadectwa stanowią najbardziej zdegradowany element przestrzeni śródmieścia Poznania. Dezintegracja społeczno-gospodarcza śródmieścia świadczy również o faktycznym upadku jego mieszczańskiej tradycji. Czy to te fakty upadku dostrzegalnej w przestrzeni, architekturze mieszczańskiej śródmieścia skłoniły autorów projektu do zaakcentowania „królewskości i cesarskości” tego obszaru miasta? Opisywany wyżej kryzysowy stan poznańskiego śródmieścia dobitnie świadczy o jego upadku jako europejskiego miasta mieszczańskiego. Zmierzch obywatelskości tego miasta skutkuje być może również arbitralnością projektu jako dzieła administracji miasta i ekspertów i słabym jego powiązaniem z realną przestrzenią społeczności zamieszkującej poznańskie śródmieście. To przecież nie z jej woli i inicjatywy powstał projekt Traktu. Należy się też obawiać, że społeczność ta nie jest obecnie szczególnie zdolna do inicjowania takiego projektu. Powstaje więc pytanie, czy projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego jest w stanie – jako arbitralnie sformułowany projekt ekspertów i władzy miejskiej – stać się nie tylko „produktem turystycznym” (dla turystów i mieszkańców innych obszarów miasta), ale spełniać również funkcję integracyjną wobec społeczności śródmieścia Poznania. Wpłynąć na przekształcenie poddanych procesom dezintegracji i marginalizacji mieszkańców w społeczność „nowych mieszczan”, świadomych walorów swego miasta i dzielących się świadomością jego tradycji z turystami. Społeczność kontynuującą tę tradycję i przekuwającą ją w nowe formy życia miejskiego.

Arbitralność, z jaką tworzone projekt Traktu, po stronie miasta i jego ekspertów staje się w tej sytuacji również symptomem dezintegracji społecznej śródmieścia. Oznacza to, że chcąc przekształcić go w projekt autorstwa społeczności śródmieścia, po-

konać trzeba nie tyle wspomnianą arbitralność, ile przede wszystkim dezintegrację społeczną. Narracja o śródmieściu Poznania wykreowana w projekcie a narracja mieszkańców – to dwie odmienne historie. Pierwsza przekształca śródmieście w sekwencję historii wzniosłej, pisanej efektownymi budowlami, na których pada cień królów i cesarzy. Narracja społeczności śródmieścia to lamento opisujące jego dyskomfort życia, mieszkania i pracy. Ten niespójny dwugłos przestrzeni, w której pojawił się projekt Traktu, stanowi sam w sobie wyraz generalnej dezintegracji społecznej przestrzeni śródmieścia – dezintegracji jego perspektywy widzenia i doświadczeń społecznych. Jak długo istnieć będzie ten dysonans, tak długo Trakt Królewsko-Cesarski nie będzie posiadał moralnej sankcji społecznej.

Otrzyma ją dopiero w momencie, kiedy uda się podjąć wysiłek pokonania wielu poziomów dezintegracji historycznego centrum miasta. Stać się to może tylko przez połączenie wysiłku polityki i administracji, i samego społeczeństwa – przez podjęcie wysiłku restytucji śródmieścia jako przestrzeni działania „nowego mieszczaństwa” i miasta jako zbiorowego podmiotu społecznego. Innymi słowy, jeżeli uda się podjąć odbudowę mieszczańskiej tradycji Poznania w formie odnowy materialnej i społeczno-gospodarczej tkanki miasta, przyjętej przez społeczeństwo obywatelskie. Dopiero w takim kontekście projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego uzyska swój sens i mandat społeczny. Chodzi więc ostatecznie o rewitalizację poznańskiego śródmieścia. Wymaga ona uznania Miejskiego Programu Rewitalizacji jako wiodącego projektu rozwoju śródmieścia Poznania. W ramach Miejskiego Programu Rewitalizacji przyjąć należy założenie, że jest on budowany i realizowany przez społeczny podmiot zbiorowy w ramach „Good Urban Governance”, czyli dobrej polityki miejskiej, opartej o współzrządzenie świadomej

swych celów i potrzeb społeczności lokalnej⁶.

Oznacza to wyzwanie dla polityki i społeczeństwa. Chodzić będzie o zbudowanie systemu współpracy między administracją, podmiotami gospodarczymi i społecznymi. W jej ramach podstawowym zadaniem być musi sformułowanie jasnej, realistycznej i społecznie akceptowanej misji rozwoju śródmieścia. Takiej misji dotąd nie ma, co powoduje nieustanne spory i protesty społeczne z jednej, a sprzeczne działania i decyzje gremiów politycznych i administracji z drugiej strony. Ofiarą tej niewydolności politycznej i społecznej jest również projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego, zawieszony w zdegradowanej tkance śródmieścia. Jej ofiarą jest również samo śródmieście i jego społeczność. Dopiero sformułowanie takiej misji pozwoli wyznaczyć dla śródmieścia sensowne i spójne cele oraz wyprowadzić z nich konkretne zadania dla jego rozwoju, a te konkretyzować w postaci zintegrowanych projektów realizacyjnych.

Jednym z nich będzie wówczas, osadzony w procesie rewitalizacji, projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego. Niezbędne jest uznanie mieszkańców śródmieścia za głównych beneficjentów jego rozwoju. Muszą oni stać się mieszkańcami inwestorami i mieszkańcami użytkowników. Przede wszystkim zaś mieszkańcami współdecydującymi o kierunkach rozwoju swej dzielnicy. Śródmieście Poznania musi powrócić do swej tradycyjnej, europejskiej struktury funkcjonalnej, opartej o silne i atrakcyjne funkcje mieszkaniowe i wyważone funkcje użytkowe, a jego społeczność stać się nowym, świadomym mieszczaństwem, którego tożsamość będzie oparta również o tra-

6 Por. „Good Urban Governance” w dokumencie ONZ: The global campaign on urban governance. Concept paper 2nd Edition: March 2002. Nairobi, United Nations Human Settlement Programme UN-Habitat.

dycję i walory historyczno-kulturowe. Będzie je odczytywać i przyswajać nie poprzez „produkt turystyczny”, ale w procesie rewitalizacyjnej konfrontacji z przestrzenią i zabudową. Proces restytucji śródmieścia, w szczególności jego funkcji mieszkaniowych, będzie odgrywał szczególnie istotną rolę, pozwalającą na tworzenie nowej kultury miejskiego zamieszkiwania, w której współczesny komfort splata się z historią miejsc i budynków. W procesie tym konieczna jest realizacja wielu modeli, gwarantujących wyważanie interesów właścicieli nieruchomości, jak i możliwości finansowych lokatorów i użytkowników powierzchni.

Śródmieście Poznania nie musi być ani „salonem miasta”, ani przestrzenią ekskesywnej „festiwalizacji” i „eventyzacji”. Powinno się stać po prostu nową przestrzenią życia, mieszkania i pracy na poziomie, odpowiadającą podstawowym potrzebom i realnym możliwościom. Szczególne znaczenie mieć powinno wspieranie wielu inicjatyw małych i średnich podmiotów inwestycyjnych, działających we własnym interesie i dla zaspokojenia własnych potrzeb. Tak rozumiany proces odnowy przestrzennej i społeczno-gospodarczej śródmieścia Poznania winien być postrzegany jako swoisty „trakt obywatelskiej odnowy miasta”. Taki kontekst programu jego odnowy miasta nada projektowi Traktu Królewsko-Cesarskiego właściwy sens i wymiar osnowy obywatelskiej restytucji mieszczańskiego miasta. Nie chodzi przy tym o nic innego, jak o działania, które już od kilku dziesięcioleci realizowane są w Europie w ramach programów rewitalizacji miast. Dzisiaj stawiają one przede wszystkim na sprawne i uspołecznione zarządzanie przez administrację wielopodmiotowych aktywności mieszkańców i stanowią długie procesy społecznej restytucji życia miejskiego, w których podstawową rolę odgrywa aktywizacja społeczna i budowanie społecznej integracji i lokalnej tożsamości społecznej.

cznej. Takie miasta i ich społeczeństwa tworzą społeczne „produkty turystyczne” w postaci zrównoważonych i żywych miast przenikniętych splotem współczesności i historii, realizując równocześnie własny, podstawowy komfort życia, przyzwoitego mieszkania i codziennej pracy. Dopiero taką przestrzenią można się dzielić z turystami.

W takim kontekście działań rewitalizacyjnych projekt Traktu Królewsko-Cesarskiego może się przyczynić zarówno do wzrostu atrakcyjności poznańskiego śródmieścia, jak i stać się wyrazem nowej tożsamości społecznej mieszkańców, opartej o odzyskanie miasta i jego tradycji przez współczesne społeczeństwo mieszczańskie.





**To jest Twoje Piękno.
Dies ist deine Schönheit.**

**Jesteś za To odpowiedzialny.
Du bist dafür verantwortlich.**





W roku 2010 rozpoczęła się przebudowa kompleksu Sali Wielkiej. Pomieszczenia pozbawione w czasie wojny i tuż po niej zabytkowych walorów, nabiorą nowego kształtu. Sercem zamku będzie dwupoziomowy hall oświetlany przez dzieńne światło wpadające przez szklaną kopułę.

2012



f 021

TY JESTEŚ
FUNDATOREM

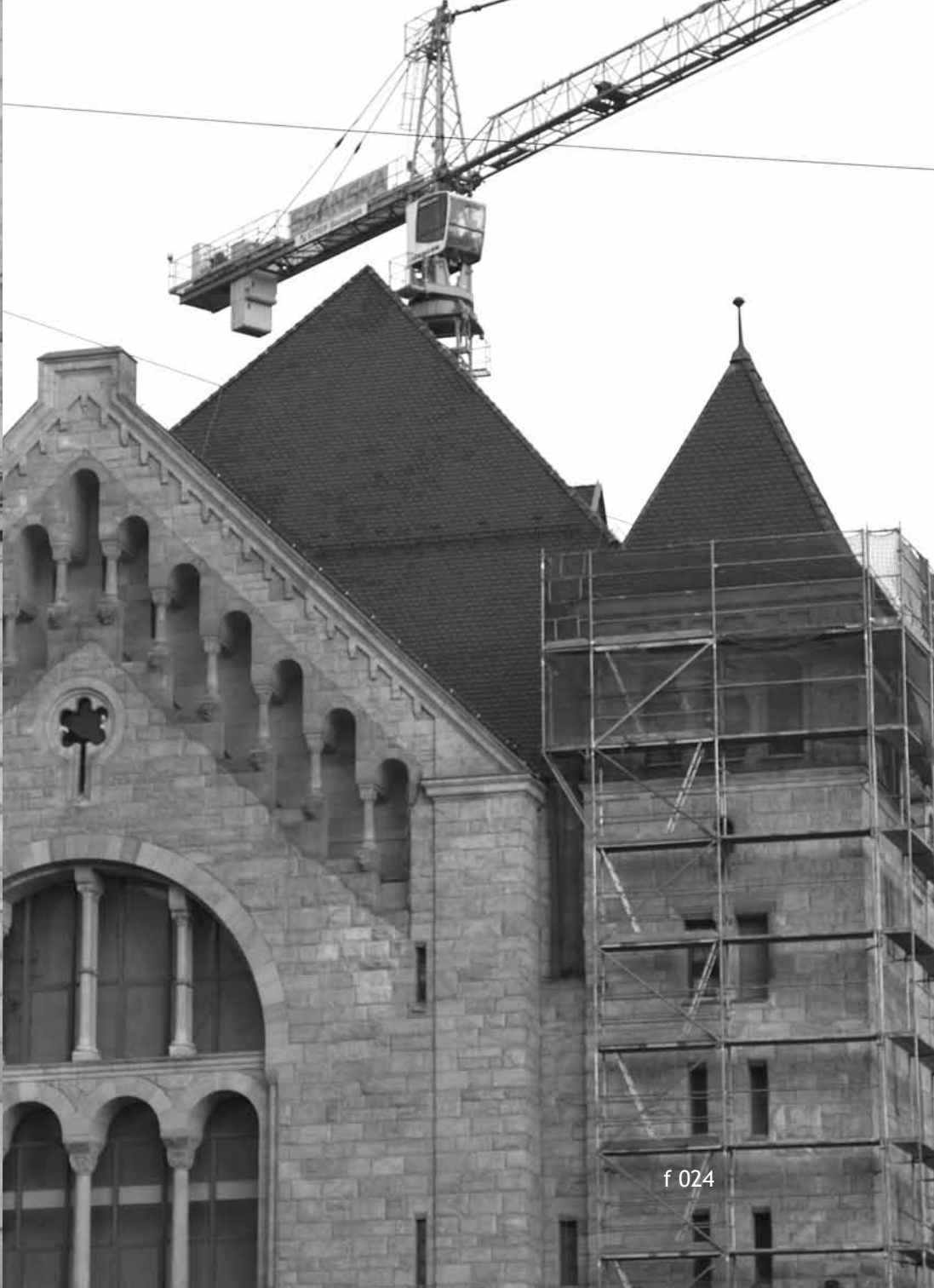
Wszystko co widzisz należy do Ciebie.
Alles, was Du siehst, gehört dir.

**Bądź dumny z Tego.
Sei stolz darauf.**



807140475
158391820

f.023



f 024

Współpracownicy:



DAWNA DZIELNICA ZAMKOWA

THE FORMER CASTLE QUARTER / DAS EHEMALIGE SCHLOSSVIERTEL

DAWNA DZIELNICA ZAMKOWA W POZNANIU

W 1753 r. w wyniku wojny między Austrią, Prusami i rosyjskimi wojskami w Poznaniu rozpoczęła się budowa murów obronnych, które w 1793 r. zostały ukończone. W tym czasie w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

1. GŁÓWNY ZAMKOWY CZARNOBIL
Wzniesiony przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

2. PLAC ADAMA NIEWIERZYCY
Wzniesiony przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

3. COLLEGIUM URZĘDNIKÓW URZĘDOWYCH W ADAMA NIEWIERZYCY
Wzniesiony przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

4. COLLEGIUM URZĘDNIKÓW URZĘDOWYCH W ADAMA NIEWIERZYCY
Wzniesiony przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

5. KAZEMBA MIEJSCOWA DR. HENRIKOWA
Wzniesiona przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

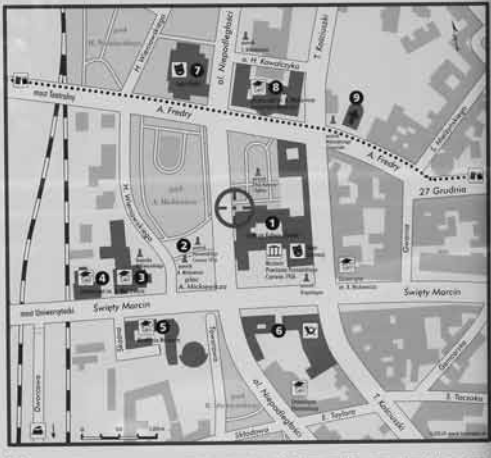
6. BARRAKI ŻWIERNI WYBITYCH W WÓJNIE POLSKO-PRUSKOJ
Wzniesione przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

7. STAN WIELKI W STABULARIA WÓJNOWNI
Wzniesiony przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

8. COLLEGIUM MAŁE
Wzniesione przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

9. BUDYSA NAJWIĘKSZA DAWNA DZIELNICA ZAMKOWA
Wzniesiona przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.

DEZELNICA ZAMKOWA NA TRAKCIE KŁOSIOWO-CZARNOBIL
Wzniesiona przez króla polskiego w 1753 r. w murach obronnych. W 1806 r. w murach obronnych wybudowano m.in. dzisiejsze Zamkowe Bramy.



THE FORMER CASTLE QUARTER IN POZNAŃ

The former castle quarter in Poznań is a historical area that was built in the 18th century. It was built by King Augustus III of Poland. The area is now a residential and commercial district. It is located in the center of Poznań, near the city center. The area is now a residential and commercial district. It is located in the center of Poznań, near the city center.

DAS EHEMALIGE SCHLOSSVIERTEL IN POZNAŃ

Das ehemalige Schlossviertel in Poznań ist ein historisches Viertel, das im 18. Jahrhundert erbaut wurde. Es wurde von August dem Dritten, dem polnischen König, erbaut. Das Viertel ist heute ein Wohn- und Geschäftsviertel. Es liegt im Zentrum von Poznań, in der Nähe des Stadtzentrums.

**Zamek Cesarski w Poznaniu, czyli
jak Wilhelm II widział świat,
historię i swoją w niej rolę**

Maciej Broniewski

Poznański zamek Wilhelma II jest tym elementem Traktu Królewsko-Cesarskiego, który reprezentuje inną od polskiej, niemiecką wizję historii miasta. Analizując program ideowy tej monarszej rezydencji możemy w jakimś stopniu spojrzeć na Poznań oczyma niemieckich mieszkańców z początku XX w. a zwłaszcza oczyma samego cesarza. Łączenie w ramach jednego szlaku, królewsko-książęcego, polskiego Ostrowa Tumskiego z niemieckim, cesarskim Ringiem może budzić zdziwienie i krytykę. Są to przecież zupełnie odmienne, często wrogie sobie „narracje” historyczne. Powierzchnowe, pozbawione głębszej refleksji łączenie tak różnych elementów, jedynie ze względu na ich królewskość czy cesarskość, może być poważną wadą poznańskiej koncepcji turystycznej. Jeśli jednak uda się ukazać poszczególne zabytki w ich historycznej złożoności i wzajemnych relacjach, owo łączenie dwu „narracji” może stać się wielką wartością. Może zbliżyć nas do historii naszego miasta, która przecież była jedna, choć różne były sposoby jej widzenia.

Zbudowany w latach 1905-1910 poznański Zamek Cesarski¹ jest budowlą wyjątkowo silnie nasyconą, można powiedzieć – przesyconą, polityczną i historyczną wizją reprezentowaną przez Wilhelma II. Wzniesiony w mieście, które przez ponad 800 lat było jednym z najważniejszych ośrodków politycznych i kulturalnych Polski, w którego niegdyśszą stołeczność wierzyła polska większość, w mieście, gdzie znajdować się miały groby pierwszych polskich władców, był zamek cesarski budowlą, która usiłowała zmienić oblicze tegoż miasta. Miała dowieść niemieckich praw do terenów dawnej Wielkopolski, a jednocześnie wpisać Prowincję Poznańską w historię Rzeszy Niemieckiej. To polityczne zadanie cał-

1 Prace nad kaplicą zamkową ukończono w 1913 r.

kowicie zdeterminowało architektoniczną formę zamku, a także program ikonograficzny zamkowego wystroju i wyposażenia. Decydujące znaczenie miały tutaj zapewne poglądy samego cesarza. Monarcha ten bowiem nie tylko interesował się sztuką, ale także wielokrotnie ingerował w proces twórczy artystów pracujących na jego zlecenie². Z drugiej natomiast strony architekt zamku, Franz Heinrich Schwechten, należał do architektów wyjątkowo „spolegliwych” wobec zamawiającego i wielokrotnie konsultował się z cesarzem. Jaka więc jest ta polityczna i historyczna wizja reprezentowana przez Wilhelma II, wizja, którą odczytać możemy z poznańskiej rezydencji cesarskiej?

Forma architektoniczna

Zacznijmy od problematyki formy architektonicznej. Architektura zamku nawiązuje do bardzo licznych budowli, jest niemal połączeniem w jedną całość mniej czy bardziej przetworzonych cytatów. Przedstawię tutaj jedynie te najbardziej ewidentne odwołania do wcześniejszej architektury, które pozwolą odtworzyć cesarską wizję historii.

Najbardziej rzucającym się w oczy cytatem w bryle poznańskiego zamku są trzy wielkie okna w południowej elewacji dawnej sali tronowej (f 023). Swoją strukturą (dwie kondygnacje triforiów kolumnowych umieszczone w arkadzie filarowej, przy czym jedynie w dolnej kondygnacji kolumnienki połączone są ze sobą łukami, w górnej pozbawione są własnych łuków, połączone wyłącznie arkadą zewnętrzną) nawiązują one jednoznacznie do przezroczy oddzielających przestrzeń centralną od obejścia w kaplicy pałacowej w Akwizgranie. Intencją twórców było tu z pewnością przywołanie tejsze kaplicy cesarskiej, acz-

2 Zob. Paul Seidel, *Der Kaiser und die Kunst*, Berlin 1907.

kolwiek motyw ten, wywodząc się z ww. budowli, pojawiał się w licznych kościołach romańskich (np. w dawnym kościele kolegiackim śś. Kosmy i Damiana, dzisiejszej katedrze w Essen, w kościele w Ottmarsheim, kościele Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii)³. Nawiązanie w poznańskiej sali tronowej do akwizgrańskiej kaplicy Karola Wielkiego, świątyni, w której zostali pochowani Karol Wielki i Otton III, gdzie znajdował się tron Karola Wielkiego i gdzie od 936 r. (Otton I) do 1531 r. (Ferdynand I) odbyło się trzydzieści aktów koronacji niemieckich cesarzy i królów, dowodzić miało ciągłości karolińskiej idei „renovatio imperii Romanorum”, Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego oraz Drugiej Rzeszy. W programie poznańskiego zamku postać Karola Wielkiego była szczególnie zaakcentowana. Jego malarzkie przedstawienie znajdowało się bowiem we wnętrzu sali tronowej, natomiast całopostaciowy wizerunek rzeźbiarski umieszczono na wschodniej elewacji tejże sali, po lewej stronie wielkiego okna⁴. Twarz Karola Wielkiego miała tutaj rysy Wilhelma II. Ta jedność rysów obu cesarzy wskazywała w sposób wręcz nachalny jedność idei cesarskiej, łączącej Wilhelma II z pierwszym cesarzem odnowionego cesarstwa zachodniego. Trzeba tu zwrócić uwagę na znamienne zjawisko zastosowania w architekturze rezydencjonalnej, świeckiej, bo przecież taki charakter miała sala tronowa poznańskiego zamku, cytatu zaczerpniętego z architektury sakralnej. Celem tego

3 Jarosław Jarzewicz, Zamek cesarski w Poznaniu widziany od zewnątrz. O roli motywów średniowiecznych w architekturze zamku cesarskiego w Poznaniu, niepublikowane materiały seminarium towarzyszącego wystawie „Zamek cesarski w Poznaniu”, Poznań 2003.

4 Zob. Heinrich Schwendemann, Wolfgang Dietsche, Hitlers Schloss. Die „Fuehrerresidenz” in Posen, Berlin 2003, s. 46. Po drugiej stronie okna umieszczony był wizerunek Fryderyka Barbarossy o rysach ojca Wilhelma II Fryderyka III.

zabiegu była sakralizacja władzy cesarskiej, co zgadzało się z wizją polityczno-religijną reprezentowaną przez Wilhelma II. Drugim godnym podkreślenia zjawiskiem jest użycie cytatu z architektury wnętrza w elewacji zewnętrznej. To z kolei wynikało z propagandowych funkcji poznańskiej rezydencji. Zamek miał być czytelnym polityczno-historycznym komunikatem adresowanym nie tylko do tych, którzy wchodziłi w jego progi, ale także, a może przede wszystkim, do tych, którzy jedynie przechodzili obok niego.

Poznańskie okna sali tronowej różnią się jednak w szczegółach od przezroczy akwizgrańskich. Różnica polega przede wszystkim na tym, że w drugiej kondygnacji zastosowano podwójne kolumny. Podwójne kolumny, nierzadko dekoracyjnie opracowane, występują w licznych romańskich krużgankach otaczających wirydarze w Italii, we Francji i w Hiszpanii. Prawdopodobnie jednak nie one były wzorem dla kolumn poznańskich. Architekt Schwechten, pochodzący z Kolonii, znał zapewne podwójne kolumny z romańskich kościołów swego rodzinnego miasta (np. w galeryjkach arkadowych w kościele św. Apostołów oraz w kościele św. Gereona). Możemy jednakże wskazać inny jeszcze wzór kolumn poznańskich, wzorzec o szczególnej wymowie ideowej. Są nim ruiny cesarskiego „pfalzu” w Gelnhausen. Palatium to powstało na zlecenie cesarza Fryderyka Barbarossy, władcy szczególnie „obecnego” (obok Karola Wielkiego) w programie poznańskiego zamku. W Gelnhausen obradował też kilkakrotnie sejm Rzeszy, co wiązało tutejsze ruiny nie tylko z tradycją cesarską, ale także z tradycją niemieckiego parlamentaryzmu. Ruiny w Gelnhausen zostały odrestaurowane w XIX wieku, a podwójne kolumny podtrzymujące tutejsze przezrocza stanowią charakterystyczny element tych pozostałości cesarskiego pałacu.

Wracając do struktury wielkich okien sali tronowej poznańskiego zamku, przyjrzyjmy się oknom w ścianach wschodniej i zachodniej. Ich forma widziana od wnętrza sali jest uproszczeniem struktury wewnętrznych elewacji północnej i południowej centralnego przęsła kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu⁵. Wilhelm II odwiedził tę świątynię w 1898 r., podczas swej wizyty w Turcji. Ale zapewne nie w estetycznym zachwycie cesarza powinniśmy upatrywać źródło tego cytatu. Dalece ważniejsze wydaje się miejsce konstantynopolitańskiego kościoła Mądrości Bożej w historii i w chrześcijańskim uniwersum. Była to bowiem najwspanialsza i najważniejsza świątynia wschodniego chrześcijaństwa, od 1453 r. wprawdzie w muzułmańskich, tureckich rękach, pozostała jednak pomnikiem niegdyśjszej wielkości cesarstwa bizantyńskiego. Była to też świątynia cesarska, ufundowana przez cesarza Justyniana I Wielkiego. Wilhelm II w swoich cesarskich, uniwersalistycznych ambicjach chciał tutaj z pewnością podkreślić continuum między tym bizantyńskim władcą a sobą, a także między cesarstwem bizantyńskim a II Rzeszą.

Przyglądając się nadal oknom poznańskiej sali tronowej, spójrzmy na detal architektoniczny. Kapitele kolumn w wielkich oknach elewacji południowej są wyraźnie wzorowane na kapitelach w kościele San Vitale w Rawennie. Poznańskie odwołanie do Rawenny można tłumaczyć podobnie, jak w przypadku kaplicy pałacowej w Akwizgranie. W Rawennie rezydowali ostatni cesarze zachodniego cesarstwa przed odesłaniem w 476 r. insygniów koronacyjnych do Konstantynopola. Chodziło więc tu ponownie o podkreślenie continuum zachodniej tradycji cesarskiej, przerwanej wprawdzie w latach

5 Na podobieństwo poznańskiej sali tronowej do świątyni Hagia Sophia wskazał ogólnie Schwendemann, nie precyzując tegoż podobieństwa. Schwendemann, op.cit., s.45.

476-800, ale odnowionej w momencie koronacji Karola Wielkiego, a współcześnie realizowanej przez Wilhelma II.

Następnym ciekawym zagadnieniem jest problem tradycji architektonicznej, do której odwoływała się poznańska sala tronowa w swoim ogólnym rozplanowaniu. Czy możliwe jest precyzyjne wskazanie wzorca dla całościowego rozwiązania przestrzeni tej sali? W literaturze na temat zamku pojawiła się opinia, że „kształt sali odwoływał się do wzorca wielkich, antycznych bazylik cesarskich”⁶. Zagadnienie to nie zostało jednak przez żadnego z badaczy rozwinięte. Sala tronowa⁷ zbudowana została na planie prostokąta ustawionego poprzecznie do głównej, ceremonialnej osi. Tron stał w środkowej arkadzie dłuższej (północnej) ściany. Sala wprawdzie przykryta była drewnianym, malowanym stropem, ujednolicającym przestrzeń, jednakże dzięki trzem wielkim arkadom w ścianie północnej oraz trzem arkadowym oknom w ścianie południowej wewnątrz zostało podzielone na trzy „nawy”. Jaka jest geneza takiej struktury przestrzennej? Wzorcem była tutaj zapewne cesarska bazylika Maksencjusza w Rzymie (zwana w latach budowy poznańskiego zamku bazyliką Konstantyna), a ściślej to, co z niej pozostało, czyli północna nawa złożona z trzech kolebkowo sklepionych przęseł. Ten rzymski, cesarski trop wydaje się być szczególnie interesujący ideowo, dlatego zatrzymam się przy nim dłużej.

Bazylikę Maksencjusza w Rzymie wzniesiono na Forum Romanum w latach 306-312. Jej budowa rozpoczęła się na polecenie Maksencjusza, ukończona została jednak dla Konstantyna. Zgodnie z pierwotnymi założeniami, miała być wybudowana na osi wschód - zachód, z absydą od zachodu i wejściem od

6 J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890-1918*, Poznań 1991, s. 213.

7 Zniszczona w efekcie przebudowy zamku w latach II wojny światowej.

wschodu. Konstantyn po pokonaniu Maksencjusza i przejściu tronu, zmienił strukturę wnętrza, narzucając budowlę główną oś północ - południe. W tym celu dobudowano od południa drugi portyk, a naprzeciw niego dodano drugą absydę. W tej nowej absydzie stanął tron cesarski. W absydzie zachodniej umieszczono natomiast kolosalny posąg Konstantyna⁸. Z budowli tej zachowała się jedynie północna część z centralnie usytuowaną absydą, w której pierwotnie stał tron cesarza Konstantyna.

Poznańska sala tronowa nawiązywała do bazyliki Maksencjusza/Konstantyna w dwojaki sposób: po pierwsze, poprzez ogólną dyspozycję przestrzenną (prostokątna sala o trzech „nawach” równej wysokości, wyznaczonych przez trzy wielkie arkady ściany północnej i trzy okna arkadowe ściany południowej) oraz poprzez ustawienie tronu cesarskiego pod środkową arkadą, a więc w miejscu odpowiadającym środkowemu przęsłu północnemu bazyliki po przebudowie Konstantyna, przęsłu, w którym stał jego tron. Nawiązanie do cesarza Konstantyna i jego bazyliki wiele mówi o koncepcji władzy reprezentowanej przez Wilhelma II. Konstantyn to nie tylko jeden z największych cesarzy rzymskich. Konstantyn to przede wszystkim – zgodnie z tradycją – pierwszy cesarz chrześcijański. Wilhelm II wielokrotnie mówił o religijnym wymiarze swej władzy. U progu sprawowania swego urzędu, w przemówieniu wygłoszonym w Królewcu 15 maja 1890 r. zawarł znamienne zdania: „My Hohenzollernowie bierzemy naszą władzę od Boga oraz mamy wynikające z tego obowiązki wobec Niego – natchniony tym przekonaniem, jestem zdecydowany sprawować władzę”⁹. Czuł się bożym pomazańcem, na wzór władców późnoantycznych i średniowiecznych. Zasiadając na tronie ustawionym w miejscu

8 Zob. A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 2, *Okres cesarstwa*, Warszawa 1980, s. 324-326.

9 E. Hartau, *Wilhelm II*, Lublin, brak daty wydania, s. 7.

nawiązującym do miejsca tronu Konstantyna Wielkiego, Wilhelm II podkreślał więc z tym pierwszym cesarzem chrześcijańskim. Nie zdawał sobie sprawy, że historia przydzieli jemu samemu rolę cesarza ostatniego.

W szczytach wschodniej i zachodniej elewacji zewnętrznej sali tronowej występują galeryjki arkadowe, (tzw. „Zwerggalerie”) prowadzone w grubości muru (f 024). Galeryjki takie pochodzą z romańskiej architektury północnowłoskiej, zwłaszcza lombardzkiej (np. kościół San Ambrogio w Mediolanie, katedra w Parmie, kościoły San Pietro in Ciel d’Oro oraz San Michele w Pawii, katedra w Piacenzie). W poznańskim zamku występuje wiele nawiązań do romańskiej sztuki włoskiej, co daje się powiązać z polityczną wizją cesarza, niemniej, podobnie jak ma to miejsce w przypadku podwójnych kolumn, źródeł galeryjek poznańskich powinniśmy poszukiwać w romanizmie niemieckim. Galeryjki te zaczerpnięte są z romańskiej architektury nadreńskiej. Jest to motyw często występujący zresztą w twórczości Schwechтена. Można to tłumaczyć nadreńskim pochodzeniem architekta (urodził się i do ukończenia gimnazjum mieszkał w Kolonii), ale w obiekcie poznańskim znaczącą rolę mogły odgrywać też względy polityczne. Najlepszymi przykładami budowli, w których galeryjki takie występują, są bowiem katedry w Moguncji, Spirze i Wormacji, a były to przecież katedry określane jako cesarskie. Ten ideologiczny, cesarski kontekst poznańskich galeryjek jest tym bardziej uzasadniony, że znane są nam, opisane przez Paula Seidla, dyrektora Hohenzollernmuseum w Berlinie, gusty architektoniczne Wilhelma II. Jak wynika z tekstu Seidla, nadreńska architektura romańska była cesarzowi szczególnie bliska zarówno z przyczyn estetycznych, jak i politycznych¹⁰.

10 Zob. P. Seidel, j.w.

Czy dla poznańskich galeryjek możemy precyzyjnie wskazać ich średniowieczną genezę? W cesarskich katedrach Spiry, Moguncji i Wormacji występują często zbliżone galeryjki biegnące poziomo, pod gzymsami. Dziś nie znajdziemy jednak nigdzie rozwiązania analogicznego do poznańskiego: galeryjki biegnącej ukośnie, równoległe do linii szczytu. Wszelako wzorzec taki istniał w czasach budowy poznańskiej rezydencji. Szczyt we wschodnim chórze katedry w Spirze był – do czasu przeprowadzenia prac rekonstrukcyjnych w latach 1957-61 – zwieńczony taką galeryjką (dzisiaj znajduje się tutaj pięć nisz, nietworzących galeryjki, zbliżonych do nisz z chóru wschodniego katedry w Moguncji)¹¹. Szczyty w Spirze i Poznaniu są bardzo sobie bliskie: tak samo uformowana była uskokowa podstawa kolumnienek, nad galeryjką przebiegały zaś analogiczne fryzy. Precyzyjne wskazanie źródła poznańskiej galeryjki każe postawić pytanie o wymiar ideowy tego cytatu. Wybór Spiry wynikał zapewne z tego, że tutejsza krypta pod wschodnią częścią świątyni była miejscem pochówku czterech niemieckich cesarzy dynastii salickiej i czterech królów (Konrad II, Henryk III, Henryk IV, Henryk V, Filip Szwabski, Rudolf Habsburg, Adolf von Nassau, Albrecht Austriacki). Katedra w Spirze była więc nie tylko wspaniałym przykładem uznanego za narodowy styl niemiecki romanizmu, była też niemiecką, cesarską i królewską nekropolią. Na przełomie XIX i XX w. w krypcie katedry w Spirze prowadzono prace archeologiczne i konserwatorskie zakończone w 1906 r. W trakcie tych prac, w 1902 r., odbył się uroczysty, ponowny pochówek niemieckich władców. Za sprawą tych wydarzeń katedra w Spirze stała się dla Niemców budowlą o szczególnym znaczeniu, rodzajem cesarskiego i królewskiego panteonu. Poznański cytat trzeba widzieć w kontekście tych faktów.

11 Zob. J. Jarzewicz, op.cit.

Następnym cytatem architektonicznym w poznańskim zamku były domki portalowe w przyziemiu wieży, wzorowane na analogicznych domkach w romańskiej architekturze Italii. Kolumnowe portyki wsparte na grzbietach lwów występują szczególnie często w romańskich kościołach Lombardii (np. w katedrze w Cremonie, w kościele S. Eustorgio w Mediolanie), ale występują też w innych prowincjach, np. Veneto (kościół San Zeno Maggiore w Weronie), w Emilii-Romanii (katedra w Parmie, katedra w Modenie, katedra w Ferrarze), w Tyrolu Południowym (katedra w Bolzano), a więc głównie w Italii północnej. Domki portalowe pojawiały się jednak także daleko na południu, np. w katedrze w Altamurze w Apulii. Choć na pierwszy rzut oka zastosowanie w poznańskim „niemieckim” zamku elementu ewidentnie włoskiego, dla którego na próżno szukalibyśmy źródeł niemieckich, może wydawać się dziwne, był to wybór przemyślany od strony ideowej. Jest to zresztą, jak zobaczymy, jedno z wielu nawiązań do sztuki romańskiej Italii. Czym uzasadnione było to dziwne połączenie romanizmu niemieckiego i włoskiego? Włoski romanizm przywołuje w poznańskiej rezydencji cesarskiej pamięć o włoskiej polityce i o włoskich wojnach władców niemieckich, zwłaszcza Fryderyka Barbarossy, Henryka VI i Fryderyka II. Jest przypomnieniem utopii uniwersalnego cesarstwa, któremu podporządkowany miał być i papież, i Italia. Włoskość tych cytatów miała też dla Wilhelma II wyjątkowe znaczenie, gdyż łączyła szczególnie wyraźnie Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego, a poprzez nie II Rzeszę, z dziedzictwem cesarskiego Rzymu. Choć utopia ta pozostała utopią, cytaty z włoskiej sztuki romańskiej przypominać miały tę uniwersalną ideę cesarzy niemieckich. Najbardziej intensywna polityka włoska prowadzona była przez władców niemieckich właśnie w epoce romanizmu. Znamienne, że drugą, poza Karolem Wielkim, postacią wyjątkowo silnie przywołaną

na poznańskim zamku, jest Fryderyk I Barbarossa. Jego rzeźbiarska, całopostaciowa podobizna flankowała, razem z wizerunkiem Karola Wielkiego, okno w zewnętrznej, wschodniej elewacji sali tronowej. Malarska podobizna tego cesarza zdobiła salę tronową. Na gzymsie kominka w gabinecie cesarskim stało popiersie Fryderyka Barbarossy, będące kopią hermy z kościoła w Kappenbergu. Akcent położony w poznańskiej rezydencji na postać Fryderyka I wiązał się z pewnością właśnie z intensywną polityką włoską tego cesarza, z jego sześcioma zbrojnymi wyprawami przeciw miastom lombardzkim oraz z udaną próbą przejęcia tronu sycylijskiego¹².

Czy w przypadku poznańskich domków portalowych możemy wskazać jakiś konkretny włoski wzorzec? W literaturze wskazywano na kościół San Zeno Maggiore w Weronie¹³ oraz na katedrę w Altamurze¹⁴. Domki portalowe w świątyniach Włoch północnych są powściągliwie zdobione. Ich dekoracja ogranicza się głównie do postaci lwów dźwigających kolumny. Portyk poznański był dekorowany bogaciej, co każe łączyć go z domkiem z apulijskiej Altamury, wyróżniającym się na tle portyków północnowłoskich swą bujną dekoracją ościeży i archiwolt. Wydaje się, że poznański domek portalowy był uproszczeniem domku z Altamury. Oba te portyki łączy też analogiczne umieszczenie dwu tarcz herbowych między archiwoltą a gzymsem. Za powiązaniem obu tych domków przemawia też aspekt polityczny. Jak wskazał J. Jarzewicz, był to jedyny w Italii kościół fundowany

12 Na mocy układu Fryderyka I z bezdzielnym królem Sycylii Wilhelmem II, cesarski syn, Henryk VI, nabywał prawa do korony sycylijskiej.

13 Z. Pałat, Pruska „twierdza na wschodzie”, w: Zamek cesarski w Poznaniu. Od pruskiej „warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”, Potsdam, Poznań 2003, s. 56.

14 J. Jarzewicz, op.cit.

przez Fryderyka II, postać tak istotną dla Wilhelma II właśnie ze względu na zrealizowaną przez niego koncepcję połączenia korony cesarskiej z koroną królestwa Sycylii. Nawiązanie do Altamury jest tym bardziej prawdopodobne, że z pism Schwechтена wiadomo, że portyk z Altamury nie tylko był mu znany, ale że traktował go jako wzór w swoich projektach (Schwechтен pisał o tym w komentarzu do projektu kościoła ewangelickiego w Sofii).

Do tradycji politycznej Fryderyka I, Henryka VI i Fryderyka II odsyła też sposób wykończenia elewacji zewnętrznych poznańskiego zamku. Budowla ta na całej wysokości ścian pokryta jest rustyką. Jak wskazał J. Jarzewicz¹⁵, takie rozwiązanie typowe jest dla zamków wznoszonych przez Fryderyka Barbarossę, Henryka VI i Fryderyka II, zarówno na ziemiach niemieckich jak i – co warte jest tu podkreślenia - w Italii. Szczególnie silnie zaakcentowana rustyką obronność poznańskiej rezydencji cesarskiej wiązała się z granicznym położeniem Poznania oraz z dominacją w mieście i okolicach ludności polskiej.

W poznańskiej rezydencji cesarskiej możemy też zauważyć podobieństwa do cesarskiego „pfalzu” w Goslarze oraz książęcego Dankwarderode w Brunszwiku. Jeśli przyjrzymy się elewacji wschodniej poznańskiego zamku oraz elewacji ogrodowej i porównamy je ze strukturą elewacji palatium w Goslarze, zauważymy znaczące analogie. Dotyczą one struktury całościowej, jak i poszczególnych elementów. Analogiczne są przede wszystkim tryforia pierwszego piętra oraz wielkie dwukondygnacyjne okna zwieńczone trójkątnym szczytem. Analogia z Goslarzem ma szczególne znaczenie dla zrozumienia symbolicznej istoty poznańskiego zamku. Określany był bowiem czasem mianem

15 J.w.

cesarskiego „pfalzu”, co dobrze opisuje jego funkcję jako jednej z licznych cesarskich rezydencji, odwiedzanych (w założeniu) corocznie przez wiecznie podróżującego cesarza. Na tym polegała funkcjonalna istota romańskich „pfalzów”, tworzących sieć rezydencji wędrującego władcy. Wiązało się to z koncepcją polityczną określaną niemieckim terminem „Reisekoenigtum”. Analogia z cesarskimi „pfalzami” była więc zapewne głęboko przemyślana i łączyła się ze specyficznym modelem sprawowania władzy na terenie cesarstwa, ale także z osobistą pasją Wilhelma II, jaką było podróżowanie¹⁶. „Pfalz” w Goslarze to jednak budynek szczególnie w historii II Rzeszy. Był to „pfalz” wzniesiony za panowania Ottona III i Henryka III z największą wśród niemieckich romańskich „pfalzów” salą cesarską. W niemieckiej świadomości historycznej funkcjonował nie tylko jako symbol I Rzeszy, ale także jako miejsce, w którym w 1871 r. odbyło się pierwsze posiedzenie Reichstagu zjednoczonych Niemiec.

Wiele łączy też zamek poznański z „pfalzem” książęcym Henryka Lwa w Brunszwiku. Liczne poznańskie biforia i triforia wzorowane są zapewne na wzorcu brunszwickim. Szczególnie elewacje masztalarni wykazują wpływy „pfalzu” Dankwarderde. Postać Henryka Lwa i jego brunszwicki „pfalz” przywołane były w poznańskiej rezydencji także poprzez dwie rzeźby lwa brunszwickiego, umieszczone w zwieńczeniu wschodniego i zachodniego szczytu ryzalitu sali tronowej. Odwołanie do Henryka Lwa i jego brunszwickiej siedziby wynikało z tego, iż władca ten, dzięki swoim podbojom Słowiańszczyzny Połabskiej, funkcjonował jako symbol niemieckiego parcia na wschód. Warto tutaj zwrócić uwagę na wybiórcze traktowanie historii w poznańskim zamku, postaci Fryderyka

16 O corocznym cyklu cesarskich podróży zob.: E. Zimmermann, Rezydencje cesarza Wilhelma II, w: Zamek cesarski..., s. 21-30.

Barbarossy i Henryka Lwa nie tworzą bowiem zgodnej całości historyczno-politycznej. Byli oni przecież wrogami, co ostatecznie zakończyło się zwycięstwem cesarza i przymusowym wyjazdem Henryka Lwa na dwór swego teścia, króla Anglii, Henryka II (1182). Wizja historyczno-polityczna, którą odczytać możemy z poznańskiego zamku, nie jest więc wewnątrznie zgodna w szczegółach. Nie o szczegóły historyczne tu bowiem chodziło. Fryderyk I na poznańskim zamku „reprezentował” uniwersalistyczną koncepcję władzy cesarskiej i politykę włoską. Henryk Lew „reprezentował” natomiast podobój ziem słowiańskich, co w pruskim Poznaniu miało znaczenie szczególne. Ich wzajemne relacje nie odgrywały tu żadnej roli.

Drugim obok sali tronowej, najważniejszym pomieszczeniem poznańskiego zamku była mieszcząca się w wieży kaplica¹⁷. Zazwyczaj jest ona w literaturze łączona z Capella Palatina w Palermo, wzniesioną w XII wieku przez Rogera II, króla Obojga Sycylii. Ta analogia, „narzucona” przez autora pierwszego tekstu na temat poznańskiego obiektu¹⁸, powtarzana w opracowaniach do dziś¹⁹ wymaga jednak rewizji. Podobieństwa są tutaj dość ogólnej natury. Struktura architektoniczna obu obiektów jest całkowicie inna. Capella Palatina to niewielki kościół o trójnawowym korpusie, z trójabsydialnie zamkniętą częścią wschodnią, przęsłem przecięcia przykrytym kopułą, kolumnami połączonymi łukami ostrymi o arabskiej genezie. Niczego podobnego nie znajdziemy w Poznaniu. Kaplica poznańska zbudowana była na planie

17 Zniszczona w efekcie przebudowy zamku w latach II wojny światowej.

18 G. Voss, *Die Kaiserpfalz in Posen. Die Schlosskapelle im Auftrage seiner Majestaet Wilhelms II*, Posen 1913, s. 11.

19 Zob. Piotr Korduba, *Kaplica*, w: *Zamek cesarski...*, s. 120.

zamkniętego absydą ośmioboku, wpisanego w kwadrat murów zewnętrznych. Ośmioboczny plan odwoływał się do bogatej średniowiecznej tradycji, w której dziełami najważniejszymi są kościół San Vitale w Rawennie oraz kaplica akwizgrańska. Otwiera to możliwości interpretacyjne i odsłania polityczne intencje zleceniodawcy. Odwołanie się do Akwizgranu i Rawenny doskonale współgrało z programem wystroju mozaikowego, rozbudowanego wokół zagadnienia boskiego źródła władzy.

Prawdopodobnie nawiązanie do Capella Palatina było sugestią Wilhelma II. W berlińskim Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz zachował się projekt F. H. Schwechtena, na którym zestawione są plany i przekroje trzech budowli: poznańskiej kaplicy zamkowej, Capella Palatina w Palermo oraz komnaty św. Elżbiety na zamku w Wartburgu²⁰. Dowodzi to tego, że architekt porównywał te trzy budowle, prawdopodobnie na polecenie cesarza. Cesarz znał kaplicę, odwiedzał ją podczas swoich śródziemnomorskich podróży. Pewne analogie między obiema kaplicami dotyczyły jednak wyłącznie wystroju i wyposażenia. Obie ozdobione zostały mozaikami w stylu bizantyńskim. Przypuszczać możemy, że mimo sugestii cesarskich, architekt ostatecznie zdecydował się na wzniesienie poznańskiej kaplicy według wzorców innych niż sycylijskie, pozostawiając „zadanie” nawiązania do Capella Palatina twórcom wystroju i wyposażenia. Śladem cesarskiej koncepcji jest, być może, stwierdzenie G. Vossa narzucające kierunek poszukiwania analogii do kaplicy poznańskiej.

Kaplica Rogera II była Wilhelmowi II szczególnie bliska nie tylko ze względu na jej miejsce w normańskiej, a więc ger-

20 IX HA, Schwechten, Nr 537/3

mańskiej historii Sycylii. W krypcie tej kaplicy znajdował się bowiem grób króla normandzkiego Wilhelma I. Identyczność imion mogła tu być źródłem poczucia kontynuacji, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Wilhelma Zdobywcy (tej z kolei duchowej i politycznej bliskości przypisać należy umieszczenie w Pokoju Nordyckim haftowanej kopii tkaniny z Bayeux, przedstawiającej bitwę pod Hastings). Fascynacja Sycylią miała jednak u Wilhelma II głębsze podłoże, które wyjaśnię w dalszym fragmencie tekstu.

Kolejnym cytatem architektonicznym na poznańskim zamku był hall – refektarz, pełniący funkcję palarni²¹. Łączył on korytarz cesarski z korytarzem zachodnim. Nazwę „refektarz” zawdzięczał sklepieniu palmowemu wzorowanemu na sklepieniu Wielkiego Refektarza na Zamku Średnim w Malborku. Choć w Malborku sklepienie oparte jest na trzech kolumnach, a w Poznaniu wspierało się na dwu, to podobieństwo obu sklepień, a także detali architektonicznych (kapitele i bazy kolumn), było ewidentne. Ten cytat architektoniczny pozwala nam ujrzeć zamek poznański w kontekście Malborka i zmusza do zwięzłej odpowiedzi na pytanie: czym był Malbork w świadomości Niemców i Wilhelma II w początkach XX w.? Problem ten połączony jest ściśle z zagadnieniem XIX- i XX-wiecznych prac konserwatorskich na tym krzyżackim zamku.

Zamek malborski wzbudził większe zainteresowanie dopiero w początkach XIX w. Najpierw była to romantyczna fascynacja gotycką, „nastrojową” architekturą. Wkrótce fascynacja nabrała wymiaru politycznego. W latach poprzedzających zjednoczenie Niemiec zamek ten funkcjonował jako synteza historii Prus, jako

21 Zniszczony podczas przebudowy zamku w okresie II wojny światowej.

„narodowy Panteon Prus”. W państwie pruskim widziano kontynuatora państwa zakonnego i krzyżackiej polityki podbojów. Sytuacja zmieniła się po zjednoczeniu Niemiec i odrodzeniu tradycji cesarskiej. Teraz Malbork stał się pomnikiem narodowym całych Niemiec, zjednoczonych i zdominowanych przez Prusy. Hohenzollernowie w sposób szczególny, z oczywistych przyczyn historyczno-dynastycznych, czuli się z Malborkiem związani. Istotny, także w wymiarze symbolicznym, jest tu fakt, że zamek malborski, a ściślej Pałac Wielkich Mistrzów, od 1890 r. pełnił funkcję czasowej rezydencji cesarskiej. Określany był jako „Kaiserschloss”, co nadaje poznańskiemu cytatu architektonicznemu szczególnego znaczenia. Malbork funkcjonował w polityce i w propagandzie niemieckiej początku XX w., w podwójnej i wewnętrznie sprzecznej roli. Po pierwsze, był symbolem niemieckiej ekspansji na wschód. Po drugie jednak widziano w nim niemiecką twierdzę, przeciwstawiającą się polskiemu (czy szerzej słowiańskiemu) potopowi (podobną ambiwalencję możemy dostrzec w niemieckich interpretacjach zamku poznańskiego). Negatywnym kontekstem takiej interpretacji były lata 1457-1772, czyli lata polskiego panowania nad Malborkiem²². W 1902 r., z okazji zakończenia restauracji Zamku Wysokiego Wilhelm II powiedział: „Polska arogancja chce obrażać niemieckość, dlatego jestem zmuszony wezwać Mój Naród, by stanął w obronie swych dóbr narodowych”²³. Odbudowa zamku malborskiego cieszyła się szczególnym politycznym wsparciem Wilhelma II, który w zabytku tym widział odniesienia do własnej polityki

22 W 1862r. historyk Heinrich von Trietschke sformułował nacjonalistyczną hipotezę głoszącą, że panowanie Słowian nad Niemcami, charakteryzujące te ponad trzysta lat malborskiej historii, było sprzeczne z naturą.

23 Za: H. Schwendemann, W. Dietsche, op.cit, s. 39.

wschodniej. Cesarz odwiedził zamek malborski ok. 50 razy²⁴. Malbork w wizji Wilhelma II miał, podobnie jak Poznań i cesarskie rezydencje w Alzacji i Lotaryngii, rolę szczególną. Był twierdzą na rubieżach. W 1908 r., podczas uroczystego przekazania cesarzowi przebudowanego zamku Hohkoenigsburg w Wogezach, Wilhelm II powiedział: „Niech Hohkoenigsburg tu na zachodzie Rzeszy pozostanie do najodleglejszych czasów takim samym symbolem niemieckiej kultury i potęgi, jakim jest Malbork na wschodzie”²⁵. Malbork był też dla Wilhelma II symbolem związków Hohenzollernów z wielkimi mistrzami Zakonu Krzyżackiego, a co za tym idzie – zamek ten stanowił łącznik między II Rzeszą a chrześcijańskim średniowieczem.

Poznańskie odesłanie do Wielkiego Refektarza każe przyjrzeć się bliżej temu malborskiemu wnętrzu. Było to najbardziej świeckie wnętrze, w sposób szczególny związane – w oczach restauratorów i polityków – z ideą kolonizacji ziem słowiańskich. Znalazło to wyraz w dekoracji malarskiej powstałej w Wielkim Refektarzu w latach 1910-1916. Przedstawiała ona historię zdobywania Prus przez Krzyżaków. Zostały tu też umieszczone tarcze herbowe książąt niemieckich – zdobywców Prus pod przewodnictwem zakonu.

Niewiele wiemy niestety o drugim „refektarzu”, znajdującym się w narożniku północno-zachodnim. Pomieszczenie to określano również jako refektarz. Być może jego struktura architektoniczna (kwadratowe wnętrze przykryte sklepieniem wspartym na jednej kolumnie) nawiązywała z kolei do malborskiego Refektarza Letniego? Kontekst malborski poznańskiego zamku jest dodatkowo wzmocniony przez znamiennej zbieżność chronologicz-

24 E. Zimmermann, op.cit. s. 28.

25 Za: E. Zimmermann, op.cit, s. 27.

ną. Cesarz Wilhelm II odebrał gotowy zamek 20 VIII 1910 r. Było to 36 dni po wielkich polskich (zwłaszcza krakowskich) uroczystościach z okazji 500-lecia wiktorii grunwaldzkiej (15 VII 1910).

Po północnej stronie zamku, na terenie ogrodu różanego znajduje się fontanna wzorowana na Fontannie Lwów z Alhambry w Grenadzie. Symbol Alhambry jako ostatniej twierdzy był w sytuacji zaborów nośnym symbolem dla strony polskiej (np. w zamku kórnickim). Trudno byłoby uzasadnić go od strony niemieckiej. Tutejsze przywołanie Alhambry można jednak uzasadnić w inny sposób. 34 lata po zakończeniu rekonkwisty i zdobyciu Grenady, czyli w roku 1526, w Alhambrze zaczęto wznosić monumentalny symbol zwycięstwa chrześcijaństwa nad islamem. Symbolem tym był cesarski pałac Karola V. Ma on oczywiście formę zupełnie inną od poznańskiego zamku, ale jeśli przyjrzymy się planowi Alhambry, możemy między nią a założeniem poznańskim dostrzec pewne ogólne podobieństwa. Pałac cesarski w Grenadzie swoim narożnikiem styka się z Patio de los Leones. Zbliżona sytuacja topograficzna występuje między poznańskim zamkiem a ogrodem różanym z fontanną lwów. Poznański ogród różany ograniczony z dwu stron „krużgankami” z neoromańskimi poczwórnymi przezroczami, stanowiącymi tło dla fontanny lwów, jest dalekim echem Dziedzińca Lwów, otoczonego z czterech stron kolumnadami. Analogiczność obu przestrzeni wynika też z ich funkcji. Dziedziniec Lwów w Alhambrze pełnił pierwotnie funkcję ogrodu. Jeśli przyjmiemy taką wykładnię poznańskiego ogrodu i fontanny, będzie to też miało konsekwencje dla wymowy poznańskiego zamku. Nawiązuje on bowiem w takim razie do cesarskiego pałacu Karola V, symbolu zwycięstwa chrześcijaństwa nad islamem, a zarazem pałacu leżącego, podobnie

jak zamek w Poznaniu, na krańcach cesarstwa. Wpisuje się to w uniwersalistyczną koncepcję polityczną Wilhelma II.

Poznański cytat z Alhambry można jednak także odczytywać w kontekście bardziej konkretnej sytuacji politycznej II Rzeszy i polityki przez nią realizowanej. Lata poprzedzające wybuch I wojny światowej to czas montowania przez Niemców koalicji antybrytyjskiej i antyfrancuskiej. Niemalą rolę odgrywały tutaj zabiegi dyplomatyczne wobec państw muzułmańskich, przede wszystkim Turcji. Cele polityki niemieckiej były jednak bardziej ambitne. W sytuacji, gdy miliony muzułmanów, zwłaszcza Arabów, żyło w koloniach brytyjskich i francuskich, cesarskie Niemcy próbowały rozniecić wśród nich antybrytyjskie i antyfrancuskie nastroje, przyczyniając się zresztą do odzyskania idei dżihadu. Podczas wizyty w Stambule w 1898 r. Wilhelm II zapewniał o przyjaźni dla „300 milionów muzułmanów”. Wielką niemiecką inwestycją mającą zbliżyć cesarstwo ze światem islamu była budowa kolei bagdadzkiej, łączącej Stambuł z Zatoką Perską. Dzięki liniom kolejowym, zbudowanym przez Niemców i Austriaków między Turcją a Wiedniem i Berlinem, związano komunikacyjnie, a co za tym idzie także gospodarczo, tereny zamieszkałe przez Turków i Arabów z obiema europejskimi stolicami. Poznańską fontannę powinniśmy, przynajmniej w jakimś stopniu, widzieć w kontekście tego niemiecko-muzułmańskiego zbliżenia.

Program symboliczny zamku

Program symboliczny zamku współtworzony był przez historyzujące formy architektoniczne oraz przez jego wystrój i wyposażenie. Przedstawię teraz jedynie te, związane z poznańskim zamkiem, dzieła sztuk przedstawiających, które w największym stopniu współtworzyły jego program ideowy.

Na elewacjach zewnętrznych zamku najważniejsze elementy wystroju stanowiły dwie, całopostaciowe rzeźby flankujące wielkie, wschodnie okno sali tronowej. Były to wizerunki Karola Wielkiego i Fryderyka Barbarossy. Karol Wielki miał rysy Wilhelma II, natomiast Fryderyk Barbarossa – Fryderyka III. Szczyty wschodni i zachodni ryzalitu sali tronowej zwieńczono rzeźbami wzorowanymi na lwie brunszwickim. Kapitele kolumn w elewacji wschodniej ozdobione są płaskorzeźbionymi scenami zaczerpniętymi z sag wikingów. Reliefy te interpretowano dotychczas jako przedstawienia walk Niemców ze Słowianami, obecność charakterystycznych statków każe jednak łączyć je z historią podbojów dokonanych przez mieszkańców średniowiecznej Skandynawii. W różnych miejscach zamku umieszczone zostały płaskorzeźby przedstawiające sceny z niemieckich bajek (np. scena z bajki o Czerwonym Kapturku). W południowej elewacji sali tronowej znajduje się do dziś relief ukazujący zaczerpniętą z Pieśni o Nibelungach scenę walki Zygryfda ze smokiem.

Najważniejsze wnętrza poznańskiego zamku (kaplica oraz sala tronowa) zostały niestety zniszczone w trakcie przebudowy budynku na rezydencję Hitlera. W oparciu o wczesne publikacje, zwłaszcza przewodniki, możemy jednak odtworzyć ich program ikonograficzny.

Zacznijmy od mieszczącej się w wieży kaplicy. Była ona dekorowana neobizantyńskimi mozaikami, przez co nawiązywała ogólnie, jak już wspomniano, do Capella Palatina w Palermo. W apsydzie znajdowała się mozaika przedstawiająca Pantokratora, poniżej ukazane zostały trzy tronuujące postaci: na osi Mojżesz z tablicami przykazań, po lewej Dawid grający na harfie, po prawej Salomon trzymający banderolę z napisem: Ich halte das Wort des Koenigs und dein Eid Gottes. W skraj-

nych partiach apsydy znajdowały się wizerunki świętych Piotra i Pawła. Mozaika apsydialna mówiła więc o boskim pochodzeniu władzy królewskiej (Salomon i Dawid), kościelnej (Piotr i Paweł) oraz prawa (Mojżesz), a także o posłuszeństwie wobec Boga i króla. Na ścianie tarczowej, ponad apsydą przedstawiono Chrystusa tronującego na globie, przekazującego stojącemu po lewej aniołowi, który trzymał jabłko i berło królewskie – koronę cesarską opisaną jako Potestas (władza). Dalej na lewo znajdowała się postać cesarza z mieczem w ręce. Po prawej stronie tronującego Chrystusa ukazany był z kolei anioł, nad którym widniał napis „Virtus” (cnota), a jeszcze dalej przedstawiono postać kobietę z modelem kościoła – była to Ecclesia. Tak więc także ta mozaika mówiła o boskiej genezie władzy świeckiej i kościelnej. Boskie pochodzenie władzy było więc głównym tematem tej kaplicy, co można połączyć z koncepcją polityczno-religijną Wilhelma II. Monarcha jako boży pomazaniec i Summus Episcopus protestanckiego (unijnego) kościoła państwowego ucieleśniał jedność ołtarza i tronu.

Ołtarz, ambona i dwie ławy-trony nawiązywały poprzez formę i materiał do romańskiej sztuki włoskiej. Obiektów zbliżonych, choć nigdy identycznych, można wskazać w Italii wiele. Świadczą one o gustach Wilhelma II i wpisują się w jego ogólną koncepcję polityczną, nie stwarzają one jednak istotnych problemów interpretacyjnych. Problemy takie pojawiają się w przypadku jednego elementu wyposażenia, świecznika-kolumny, ustawionego naprzeciw ambony. Obiekt ten miał formę zbliżoną do romańskich świeczników paschalnych, które były używane w okresie wielkanocnym podczas paschalnej liturgii światła. Przedmiotów takich jest zachowanych na terenie Italii wiele, także w Capella Palatina w Palermo. Świeczniki te stały jednak zawsze w bezpośrednim sąsiedztwie am-

bony, natomiast w kaplicy poznańskiej kolumna była kilka metrów oddalona od kazalnicy. Poza tym nie był to świecznik, gdyż zwieńczenie kolumny stanowił krzyż. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z połączeniem dwu tradycji. Jedną jest tradycja ww. świeczników paschalnych, jakich wiele widział zapewne Wilhelm II podczas swoich częstych włoskich podróży. Świadczy o tym forma marmurowej kolumny poznańskiej, nawiązująca do tych obiektów. Druga tradycja to romańskie kolumny zwieńczone krzyżem, pochodzące z krajów niemieckich. Najbardziej znana z takich kolumn znajduje się do dziś w kościele św. Michała w Hildesheim. Kolumna ta, odlana w brązie, pochodzi z ok. 1020 r. Jej trzon ozdobiony jest spiralnie rozwijającymi się ku górze scenami z życia Chrystusa, przez co nawiązuje ona do kolumny Trajana. Wieńczący ją wielki krzyż zniszczony został w 1544 r., niemniej w początkach wieku XX, gdy budowano poznański zamek, znano jej pierwotną formę i przeznaczenie. Druga zbliżona kolumna, pochodząca z II poł. X w., znajduje się w katedrze w Essen. Także w jej przypadku krucyfiks zaginął, ale dzięki zachowanej tabliczce z inskrypcją znane było jej pierwotne zwieńczenie. Nawiązując do kolumny Trajana, obiekty te były pomnikami triumfu chrystusowego krzyża i zapewne kolumnę poznańską należy odczytywać w podobny sposób. Była ona jednocześnie dziełem sztuki, w którym spłoty się dwie kluczowe dla Wilhelma II romańskie tradycje – niemiecka i włoska. Jeśli zaś przyjmiemy za wzór świecznik z Capella Palatina, należy do nich dodać jeszcze tradycję normandzką.

W sali tronowej, w górnej partii ścian północnej i południowej, na przedłużeniu filarów międzyarkadowych, wymalowane były wizerunki ośmiu władców: Karola Wielkiego, Henryka I, Ottona I, Ottona III, Henryka II, Fryderyka Barbarossy, Henryka VI i Fryderyka II. W literaturze niemieckiej, powstałej wkrótce po ukończeniu budowy, władcy ci określani są jako średnio-

wieczni cesarze niemieccy lub jako niemieccy cesarze I Rzeszy. Z historycznego punktu widzenia jest to nadużycie. Pomijając kwestię zawłaszczenia Karola Wielkiego jako cesarza niemieckiego (co jest zjawiskiem typowym dla ówczesnej niemieckiej historiografii), trzeba tutaj podkreślić, że cesarskie plany Henryka I nigdy nie zostały zrealizowane i umarł on w 936 r. jako król niemiecki.

Próbując odtworzyć program tej galerii cesarskiej, trzeba zastanowić się nad doborem władców. Przede wszystkim musimy odrzucić pojawiające się w polskiej literaturze mylne interpretacje, wynikające z zakładanego pominięcia Ottona III. Ten ewidentny błąd polskich autorów był źródłem upatrywania w poznańskiej galerii cesarskiej szczególnie antypolskiego wyrazu (hipotetyczne potępienie przez Wilhelma II polityki wschodniej Ottona III). Wizerunki cesarskie zostały podpisane, nie jest więc możliwe, aby zarówno Voss²⁶, jak Reissmueller²⁷ pomylili się, pisząc, iż przedstawiony jest tu Otton III. Voss, pisząc o Ottonie III, stwierdza nawet, że „jego życie cieszy się szczególnym zainteresowaniem ludności Prowincji Poznańskiej w efekcie jego pielgrzymki do grobu apostoła Polaków, św. Wojciecha”. Zastanawiając się nad doborem władców w poznańskiej galerii, można sformułować następujące wnioski:

Poza Karolem Wielkim, który pojawia się tu z oczywistych względów jako pierwszy średniowieczny cesarz zachodni, inicjator *Renovatio Imperii Romanorum*, przedstawiono tutaj (z wyjątkiem Ottona II) wszystkich cesarzy (oraz króla Henryka I) z dynastii saskiej – a więc wszystkich najwcześniejszych cesarzy rzymskich narodu niemieckiego. Pominięcie Otto-

26 G. Voss, *Die Kaiserpfalz in Posen. Fuehrer durch das Schloss*, Posen 1913, s. 13.

27 E. Reissmueller, *Das Koenigl. Residenzschloss in Posen*, Posen 1910, s. 11.

na II wynikało z pewnością z faktu, iż był to cesarz czasów kryzysu wewnętrznego, władca, który poniósł też klęskę w polityce włoskiej. Dołączenie do galerii cesarskiej króla Henryka I było natomiast spowodowane zapewne tym, że władca ten zjednoczył niemieckie księstwa w jeden organizm państwowy, który odtąd określany był jako Niemcy. Choć śmierć w 936 r. przekreśliła jego plany uzyskania korony cesarskiej, to jednak był pierwszym władcą niemieckim o cesarskich ambicjach. Przedstawiony w Poznaniu Henryk II, ostatni cesarz z dynastii saskiej, umiera bezdzietnie w 1024 r. Rządzący po nim cesarze z dynastii salickiej (frankońskiej) zostali w Poznaniu pominięci (Konrad II, Henryk III, Henryk IV, Henryk V). Pominięto też cesarza Lotara III i króla Konrada III. W poznańskiej sali tronowej pojawia się natomiast Fryderyk I Barbarossa, koronowany na cesarza w 1155 r. Tak więc w poznańskiej, cesarskiej „narracji” historycznej całkowicie pominięte są lata 1024-1155. Pojawiają się natomiast wszyscy cesarze z dynastii Stauffów (Fryderyk I Barbarossa, Henryk VI, Fryderyk II; brakuje cesarza z dynastii Welfów, rządzącego między Henrykiem VI a Fryderykiem II – Ottona IV).

Jak można taką selekcję interpretować? Wybór Karola Wielkiego i pierwszych niemieckich cesarzy z dynastii saskiej jest zrozumiałe sam przez się. Trudniej odpowiedzieć na pytanie, dlaczego całkowicie pominięto cesarzy z dynastii salickiej (frankońskiej). Nie sposób uzasadnić tego historycznie czy politycznie. Tym bardziej, że analizując formę architektoniczną zamku, można wskazać nawiązania do sztuki czasów tejże dynastii. Wydaje się, iż mogąc z przyczyn struktury architektonicznej, przedstawić jedynie ośmiu władców, dokonano wyboru według następującego klucza: galeria ma ukazać cesarzy najwcześniejszych oraz tych, którzy związani byli z polityką włoską (Fryderyk I, Henryk VI, Fryderyk II). Do wniosku ta-

kiego skłania obserwacja, że problem cesarskiej polityki włoskiej pojawia się na zamku poznańskim bardzo często. Wiele jest tu odwołań do sztuki Italii oraz Sycylii. Wynikało to zapewne z upodobań estetycznych Wilhelma II, z jego częstych podróży (głównie na pokładzie jachtu „Hohenzollern”) w te rejony Europy. Było jednak przede wszystkim związane z określoną uniwersalistyczną koncepcją historyczną i polityczną.

Czy poznańska galeria cesarska w jakikolwiek sposób odnosi się do relacji niemiecko-polskich? Wbrew temu, co chcieli tu zobaczyć polscy badacze, wydaje się, że nie. Można oczywiście wskazać na wojny z Polską, prowadzone przez Henryka II i Fryderyka I Barbarossę, ale z pewnością nie był to klucz, według którego dobierano niemieckich cesarzy do poznańskiej galerii.

Zastanówmy się teraz nad ogólnym programem symbolicznym poznańskiej sali tronowej. Wizerunki cesarzy umieszczone były na filarach. Jest to wyraźne nawiązanie do średniowiecznej i nowożytniej tradycji rozumienia Apostołów jako filarów Kościoła (tak jak kościół – budynek opiera się na filarach czy kolumnach, tak Kościół – Ecclesia opiera się na Apostołach – stąd częste przedstawienia Apostołów na podporach). W Poznaniu przedstawieni cesarze to filary, na których wznosi się „świątynia cesarstwa”. Jak Ecclesia opiera się na Apostołach, tak cesarstwo opiera się na cesarzach. Świątynny charakter tego wielkiego wnętrza podkreślony był dodatkowo umieszczonymi na konsolach, na ścianach wschodniej i zachodniej, rzeźbionymi wizerunkami muzykujących kobiet. Wizerunki te nawiązywały do przedstawień muzykujących aniołów, znajdujących się w chórach wielu średniowiecznych kościołów. Przywoływały one zaczerpniętą z Apokalipsy ideę Niebieskiego Jeruzalem rozbrzmiewającego dźwiękami musica angelica czy też musica coelestis. Idea Niebieskiego Jeruzalem została też przywołana

w wielkich żyrandolach, zdobionych półszlachetnymi kamieniami, żyrandolach odwołujących się ideowo do średniowiecznych świeczników z Akwizgranu i Hildesheim. Na ścianach sali wisiało dwanaście kinkietów, również zdobionych półszlachetnymi kamieniami, w czym można także doszukiwać się nawiązania do, bazującej na apokaliptycznej wizji Niebieskiego Jeruzalem, tradycji łączenia dwunastu Apostołów – podpór i fundamentów świętego miasta – z dwunastoma kamieniami półszlachetnymi.

Jeśli powyższe konotacje nie są fałszywe, poznańską salę tronową należałoby widzieć jako „świątynię cesarstwa” z tronem pomazańca bożego zastępującym ołtarz. Cesarz, będący aktualnym wcieleniem idei cesarstwa, zasiadał na tronie, ustawionym w tym miejscu, w którym (uwzględniając architektoniczny wzorzec poznańskiej sali – rzymską bazylikę Konstantyna) kiedyś stał tron pierwszego chrześcijańskiego cesarza.

Program ideowy poznańskiego zamku współtworzony był także przez kolekcję rzymskich popiersi. W różnych wnętrzach poznańskiego zamku znajdowało się pierwotnie 20 rzymskich lub pseudorzymskich biustów portretowych. Większość z nich (prawdopodobnie 17) pochodziła z kolekcji kardynała Melchiora de Polignac, jedna – ze zbiorów margrabiny von Bayreuth, dwie zostały zakupione w Rzymie dla Fryderyka II i Fryderyka Wilhelma II²⁸. Kardynał Melchior de Polignac był ambasadorem Francji w Rzymie w latach 1723-32 i wówczas właśnie zgromadził dużą ilość rzeźb starożytnych. Wracając w 1732 r. do Paryża, zabrał ze sobą swą kolekcję. Po jego śmierci w 1742 r. kolekcja stała się własnością jego siostrzeńca, Mathieu Petit, który w tym samym roku

28 Zob. A. Sadurska, Historia poznańskiej kolekcji popiersi rzymskich, „Archeologia”, XXVII 1976, s. 74-88; K. Majewski, Popiersia rzymskie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, „Archeologia”, VII 1955, s. 185-191.

sprzedał ją Fryderykowi II. Została ona rozmieszczona w różnych rezydencjach królewskich. W 1806 r., po klęsce Prus, zbiór rzeźb zgromadzonych przez kardynała de Polignac trafił ponownie do Paryża, by z kolei po klęsce Napoleona, w 1815 r. znaleźć miejsce ekspozycji w Berlinie. Ten fragment historii kolekcji poznańskiej warto tu szczególnie podkreślić, gdyż przydaje on poznańskim popiersiom charakteru napoleońskiego „łupu wojennego”, później słusznie odzyskanego przez wojska pruskie. W 1830 r. rzeźby trafiły do nowo otwartego Muzeum w Berlinie, zwanego później Altes Museum, zachowując charakter królewskiego depozytu. Dzięki takiemu określeniu własności, w roku 1908 Wilhelm II nakazał wybranie 20 popiersi i przekazanie ich dodekoracji budowanego wówczas zamku cesarskiego w Poznaniu. Dotarły one tutaj w 1914 r. W 1918 r. stały się własnością Uniwersytetu Poznańskiego. W latach II wojny światowej trzy popiersia zaginęły. Siedemnaście zachowanych obiektów zostało jako depozyt uniwersytecki przekazanych do Muzeum Narodowego w Poznaniu i dziś znajdują się one w poznańskim ratuszu, w pałacu rogalińskim oraz gołuchowskim. Jedynie połowa z tych dzieł była autentykami rzymskimi. Pozostałe to kopie, falsyfikaty, portrety intencjonalne – pastisze, uzupełnienia, integracje, powstałe w czasach nowożytnych²⁹. Dla zrekonstruowania programu ideowego poznańskiego zamku zagadnienie autentyczności popiersi nie jest jednak istotne. Istotny jest natomiast dobór postaci przedstawionych. Pominąć możemy późniejsze dyskusje na ten temat, jakie toczyły się po 1918 r. Na szczęście zachowały się teksty drukowane oraz dokumenty, na podstawie których możemy zrekonstruować

29 Zob. T. Wujewski, Pseudoantyczne rzeźby portretowe w kolekcji poznańskiej, „Archeologia”, XXXI 1980, s. 69-93.

stan wiedzy z początku XX w³⁰. W oparciu o nie potrafimy odtworzyć tutejszą rzymską „galerię”. Czternaście rzeźb ukazywało postaci męskie. Byli to: Juliusz Cezar, Brutus, Kaligula, Hadrian, Marek Antoninus Pius, Marek Aureliusz (3x), Kommodus, Septymiusz Sewer (2x), rzymski chłopiec (2x), niezidentyfikowany Rzymianin. Sześć rzeźb ukazywało postaci kobiece: Julia (córka Augusta, żona Tyberiusza), Płotylna (żona Trajana), Plautilla (żona Karakalli), Kleopatra, niezidentyfikowana Rzymianka (2x). Wśród postaci męskich znalazło się tutaj siedmiu cesarzy (wliczając do tej grupy samego Cezara). Pięciu z nich (Hadrian, Marek Antoninus Pius, Marek Aureliusz, Kommodus, Septymiusz Sewer) rządziło bezpośrednio po sobie w latach 117-211 n.e. Poza ostatnim wszyscy oni reprezentowali dynastię Antoninów i zostali tutaj „przywołani” zapewne jako władcy ze złotego wieku cesarstwa. Podkreślić tu trzeba szczególne miejsce Marka Aureliusza w poznańskiej kolekcji. Na zamku znalazły się bowiem aż trzy jego rzeźbiarskie wizerunki. Z pewnością wynikało to z wyjątkowości tego cesarza, w którym dopatrywano się ziszczenia platońskiego marzenia o królu-filozofie, oraz z popularności jego dziennika „*Ta eis heautón*”. Tekst ten, reprezentujący tradycję późnego stoicyzmu, zawierał liczne fragmenty na temat etyki władzy, przede wszystkim władzy cesarskiej i wywarł znaczący wpływ zarówno na władców starożytnych (cesarze Justynian i Julian), jak i nowożytnych (Fryderyk II Pruski). Nie powinniśmy jednak na siłę dopatrywać się sensu umieszczenia w poznańskiej „galerii” określonej postaci cesarskiej. Świadczy o tym dobitnie włączenie do owej „galerii” portretu cesarza Kaliguli, władcy, który

30 Verzeichnis der zur Ueberfuerung in das Koenigliche Schloss in Posen ausgewaehlten Bildwerke, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Brandenburg-Preussisches Hausarchiv, Rep. 113, Nr 2820; zob. także: A. Sadurska, op. cit. s. 82, 83.

w historiografii funkcjonował jako przykład sadystycznego, zwyrodniałego despoty.

Można też postawić pytanie o sens umieszczenia w tej cesarskiej całości portretu zabójcy Juliusza Cezara – Brutusa. Jest on tutaj jedynym nie-cesarzem (wśród portretów pozwalających na identyfikację postaci przedstawionej). Wprawdzie we wcześniejszej tradycji europejskiej pojawiały się opinie dowartościowujące postawę Brutusa jako obrońcy idei republikańskich (zwłaszcza w objętej rewolucją Francji), to jednak trudno podejrzewać cesarza Wilhelma II o szczególną sympatię do tej postaci. Obecność Brutusa „tłumaczy” fizjonomika rzeźby. Brutus ukazany został jako człowiek dręczony rozterkami moralnymi i poczuciem winy³¹. Jego zbrodniczy czyn jest więc przywołany jako zło i źródło cierpień samego sprawcy.

Wizerunki kobiet przedstawiały postaci cesarskich małżonek (Julia, Płotyna, Plautilla) oraz jednej cesarskiej kochanki – Kleopatry³². Ta ostatnia znalazła się tutaj zapewne nie tylko jako kochanka Juliusza Cezara, żona Marka Antoniusza, ale przede wszystkim, zgodnie z wcześniejszą tradycją, jako przykład cnoty męstwa (czego dowodzić miała jej samobójcza śmierć).

Niestety nie znamy miejsca ustawienia wszystkich portretów. Na podstawie zachowanych zdjęć możemy stwierdzić, że cztery popiersia ustawione na marmurowych kolumnach stały w korytarzu cesarskim, prowadzącym do oficjalnych pokoi Wilhelma II. Były to wizerunki cesarza Hadriana, Antoninusa Piusa, Marka Aureliusza oraz nieznanego młodzieńca³³. Usta-

31 Zob. T. Wujewski, *op.cit.* s. 87.

32 Rzeźba ta określana jest także jako Diana.

33 Zob. P. Korduba, *Korytarz cesarski*, w: *Zamek cesarski w Poznaniu. Od pruskiej „warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”*, Potsdam, Poznań 2003, s. 97.

wienie popiersi trzech rzymskich cesarzy w korytarzu, którym zmierzało się do pokoju przyjąć Wilhelma II, sugerowało ciągłość władzy cesarskiej i rzymskiej imperialnej tradycji. Przynajmniej trzy popiersia ustawiono w korytarzu cesarzowej³⁴. Zapewne były to przedstawienia postaci kobiecych. Jedno popiersie stało w holu-refektarzu, palarni wzorowanej na Wielkim Refektarzu zamku w Malborku³⁵, dwa biusty (cesarza Kommodusa oraz nieznanego Rzymianina) stały na kominku w pokoju przyjąć cesarza³⁶.

Kolekcja rzymskich popiersi wskazywała na antyczne tradycje Cesarstwa Niemieckiego, kazała widzieć Wilhelma II jako prawowitego kontynuatora cesarzy rzymskich, a II Rzeszę jako nowe Imperium Romanum.

Próbując zrekonstruować program ideowy poznańskiego zamku, trzeba też zwrócić uwagę na skandynawski wystrój i wyposażenie pokoju nordyckiego. Pokój ten był częścią apartamentu cesarza i pełnił funkcję antyszambru przed pokojem przyjąć. Główny element jego wystroju stanowiła bogata sosnowa boazeria wzorowana na ornamentalnych dekoracjach XII-wiecznego kościoła na górze Urnes w fiordzie Sogne w Norwegii³⁷. Dominującym motywem boazerii był wąż z głową smoka. Portale pokoju nordyckiego naśladowały portale średniowiecznych kościołów norweskich. Z sufitu zwisał model łodzi wikingów. Również meble nawiązywały do średniowiecznej sztuki Norwegii. Sceny zaczerpnięte z sag wikingów znajdują się także na

34 Zob. Zamek cesarski..., il. 37, s. 101.

35 Zob. tamże, il. 40, s. 102.

36 Zob. tamże, il. 44, s. 107.

37 Zob. P. Korduba, Pokój Nordycki, Zamek cesarski w Poznaniu..., s. 104-106.

kapitelach kolumn w elewacji wschodniej zamku. Wydaje się, że fascynacja wikingami miała kilka źródeł. Po pierwsze, wikingowie to Germanie. Uniwersalistyczna koncepcja Wilhelma II przekraczała tu granice niemieckości. Łączenie tradycji niemieckiej ze skandynawską było zjawiskiem typowym dla XIX-wiecznych poszukiwań niemieckiej tożsamości, rozplywającej się nieraz w tożsamości germańskiej. Niemale znaczenie miała tu Pieśń o Nibelungach, łącząca obie te tradycje. Ale Wilhelm II fascynował się wikingami także z innych względów. Wikingowie byli żeglarzami, a żeglowność była największą fascynacją Wilhelma. Miało to także poważniejsze konsekwencje polityczne. Głównym środkiem, za pomocą którego cesarz chciał realizować swą, nową w stosunku do wcześniejszej polityki niemieckiej, „Weltpolitik”, była flota. Na morzach świata dominowała jednak wówczas flota brytyjska. Była to więc polityka, która musiała doprowadzić do niemiecko-brytyjskiej konfrontacji. Wikingowie natomiast podbijali świat drogą morską. Co więcej, wsikingowie-Normanowie podbili przecież tą drogą Anglię. Nic dziwnego, że w pokoju nordyckim pod sufitem wisiła kopia słynnej tkaniny z Bayeux, przedstawiającej bitwę pod Hastings z 1066 r. Była to bitwa decydująca o normandzkim podboju Anglii. Wilhelm II prawdopodobnie (tak jak to miało miejsce w przypadku jego stosunku do normandzkiego króla Sycylii Wilhelma I) czuł się spadkobiercą władcy o tym samym imieniu – Wilhelma Zdobywcy. I tę wizję polityczną próbował wkrótce zrealizować.

Trzeba zwrócić jeszcze uwagę na dwa elementy zamkowego wystroju i wyposażenia. Pierwszy to wspomniane już popiersie Fryderyka Barbarossy, stojące pierwotnie na gzymsie kominka w gabinecie cesarza. Było ono jednym z trzech zamkowych wizerunków tego władcy, wyrażających szczególną więź Wilhelma II z tym Staufem, a zwłaszcza z jego polityką

włoską. Drugim była mozaika z pokoju przyjęć cesarza. Powtarzała ona wyobrażenie pałacu Teodoryka z kościoła San Apollinare Nuovo w Rawennie. Germański barbarzyńca Teodoryk Wielki (455-526), namiestnik cesarza bizantyńskiego w Italii oraz król Ostrogotów, został tu przywołany jako pośrednik między tradycją germańską a rzymską. Bo choć jego polityka stapienia w jedną całość państwa Gotów i Rzymian ostatecznie zawiodła, to jednak okres jego rządów w Italii był czasem dobrobytu i odbudowy tradycji rzymskiej. Teodoryk to pierwszy władca germański, który próbował podnieść z upadku, wywołanego wojnami poprzedniego stulecia, kulturę starożytnego Rzymu. Wprawdzie nie dostąpił godności cesarskiej, ale w wizji historycznej Wilhelma II był zapewne postacią łączącą cesarzy Imperium Romanum z późniejszymi cesarzami germańskimi – niemieckimi.

Podsumowanie

Jaką całościową wizję historyczno-polityczną tworzą omówione tu cytaty i odwołania architektoniczne oraz elementy wystroju i wyposażenia? Kluczową ideą, wokół której rozwija się zamkowna „narracja”, jest idea władzy cesarskiej, jej ciągłości aż po Wilhelma II i jej boskiego źródła. Szczególnie zaakcentowane są tu dwie postacie: Karola Wielkiego, jako odnowiciela zachodniej tradycji cesarskiej, oraz Fryderyka I Barbarossy – który poprzez swą politykę włoską reprezentował uniwersalistyczną koncepcję cesarstwa, walkę o „dominium mundi”. Wśród odwołań do tradycji Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego dominują zdecydowanie te, które związane były z epoką romanizmu. Wynikało to z neoromańskiej szaty stylistycznej poznańskiego zamku, wyrastało jednak zapewne także z określonej wizji historycznej. Charakterystyczne jest tu przede wszystkim niemal całkowite pominięcie tradycji cesarskiej związanej z dynastią Habsburgów.

Drugim kluczowym wątkiem jest niemiecka i szerzej – germańska – tradycja polityczna i kulturowa. Szczególnie silnie podkreślone zostały niemieckie podboje na wschodzie, a więc jednocześnie – walki ze Słowianami. Niemieckie bajki i germańskie sagi reprezentują ludową kulturę łączącą wszystkie ludy germańskie. Specjalne miejsce na poznańskim zamku ma tradycja wikingów – Normanów. Ci germańscy żeglarze podbijający krańce Europy byli wyjątkowo bliscy Wilhelmowi II, który marzył o niemieckiej dominacji na morzach świata.

Trzecim wątkiem jest wątek włoski. Włoska polityka niemieckich cesarzy, włoskie wojny, włoska sztuka romańska zostały tu przywołane, aby świadczyć o uniwersalizmie I i II Rzeszy oraz o continuum między Imperium Romanum a Cesarstwem Niemieckim.

Te trzy wątki łączą się w Królestwie Sycylii. Stąd szczególnie miejsce samej wyspy i południowych Włoch w programie poznańskiego zamku. Sycylia jest zwornikiem całej tej polityczno-historycznej wizji. Jedynie tu tradycja starożytnego Rzymu łączy się z tradycją bizantyńską, arabską, tradycją Normanów i niemieckich cesarzy z rodu Staufów. Wyjątkowym miejscem na Sycylii jest zaś Capella Palatina w Palermo, w której – jak w soczewce – skupia się i łączy cała ta uniwersalna koncepcja, reprezentowana przez Wilhelma II. Choć pomysł (zapewne cesarski), aby poznańska kaplica zamkowa wzorowana była na kaplicy z Palermo, nie doczekał się pełnej realizacji, jego ślady czytelne są w wystroju i wyposażeniu kaplicy oraz w najstarszych przewodnikach po zamku.

Tę całościową wizję polityczno-historyczną, czytelną w poznańskiej rezydencji cesarskiej, warto zestawić – w skali mikro

– z trasą corocznych podróży Wilhelma II oraz – w skali makro – z realizowaną przez niego polityką.

Wilhelm II podróżował nieustrudzenie, przez co zyskał sobie miano „Reisekaiser”³⁸. W swoich głównych rezydencjach, w Berlinie i Poczdamie, spędzał jedynie trzy-cztery miesiące w roku³⁹. Schemat podróży powtarzał się w przybliżeniu corocznie. W kwietniu i maju cesarz zazwyczaj żeglował na swym jachcie „Hohenzollern” po Morzu Śródziemnym, odwiedzając Genuę, Sycylię, Neapol, Wenecję i inne miejsca, natomiast w lipcu lub sierpniu tym samym jachtem płynął do Szwecji i Norwegii. Czas tych podróży był czasem najmniej oficjalnym, trasa wynikała zapewne z cesarskich upodobań. Nietrudno zauważyć, że ten corocznie (aż do wybuchu I wojny światowej) powtarzany porządek podróży pokrywa się z dwoma wątkami obecnymi na poznańskim zamku: włoskim i normandzkim. Przemawia to dodatkowo za hipotezą, iż program ideowy zamku pochodził od samego cesarza i był wynikiem jego własnych fascynacji.

W skali makro możemy ten program porównać z cesarską polityką. Uniwersalistyczna koncepcja władzy cesarskiej, czytelna w poznańskim zamku, pokrywa się z polityką świato-

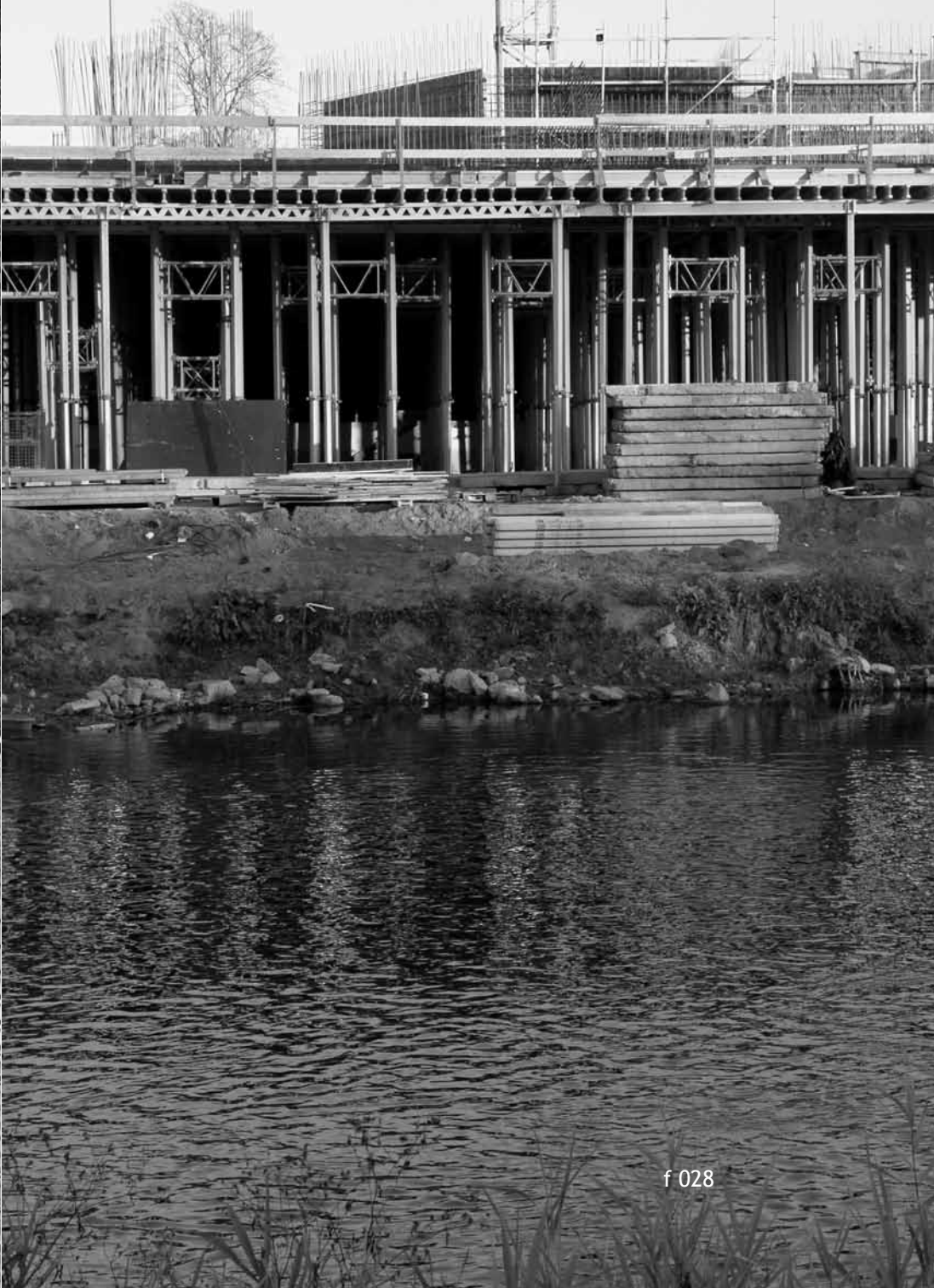
38 W Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz w Berlinie znajduje się dwutomowy rękopis, w którym odnotowano daty wszystkich cesarskich podróży. Tom I zatytułowany „Reisen Wilhelm II.” wymienia odwiedzone miejscowości w kolejności chronologicznej, tom drugi zatytułowany „Alphabetisches Verzeichniss der von Ihren Kaiserlichen und Koeniglichen Majestaeten seit dem Jahr 1888 ausgefuehrten Reisen” czyni to samo w układzie alfabetycznym (BPH, Rep.113, Oberhofmarschallamt, Nr 1071, 1072, Hist. Abt. II, 2.2.12.). W oparciu oba rękopisy można precyzyjnie określić trasę cesarskich podróży.

39 Zob. E. Zimmermann, op.cit.

wą Wilhelma II. Ta „Weltpolitik” była zjawiskiem nowym na tle wcześniejszej polityki zdominowanej przez Bismarcka, a rozbieżność wizji politycznych młodego cesarza i starego kanclerza doprowadziła do dymisji tego ostatniego w 1890 r. Od połowy lat dziewięćdziesiątych XIX w. wilhelmińska Rzesza zaczęła się gorączkowo aktywizować w różnych zakątkach kuli ziemskiej, niemiecka flota zmieniła się z przybrzeżnej w oceaniczną, a niemiecki sekretarz spraw zagranicznych, Bernhardt von Buelow, wypowiedział słynne zdanie: „Żądamy dla nas miejsca pod słońcem”. Nie tylko Rzesza prowadziła politykę światową, ale polityka Anglii i Francji była kontynuacją polityki XIX-wiecznej. „Weltpolitik” wilhelmińskich Niemiec rozsadzała natomiast stary światowy ład. I rozsadziła. Prawie dokładnie rok po oddaniu do użytku ostatniej części zamku – cesarskiej kaplicy, wybucha I wojna światowa. W jej wyniku przestanie istnieć cesarstwo, Niemcy zostaną pokonane i upokorzone, Wilhelm II abdykuje i schroni się w holenderskim Dorn, odrodzi się Polska, Poznań stanie się znowu polskim miastem. Wizja polityczno-historyczna, którą możemy odczytać z poznańskiego Zamku Cesarskiego, rozpadła się ostatecznie w listopadzie i grudniu 1918 r. W polskim Poznaniu pozostała budowla, która do dziś jest świadectwem zarówno potęgi Niemiec, jak i cesarskiej megalomanii.









f 029

Inwestycja związana z UEFA EURO 2012™

Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego w Poznaniu
to pionierski projekt na światowym poziomie,
gdzie historia łączy się z nowoczesnością

Libet
złoty wiek nowoczesności



f 031





f 032

**Interaktywne Centrum Historii
Ostrowa Tumskiego w trakcie
powstawania, czyli cienie i blaski
najważniejszej inwestycji
Traktu Królewsko-Cesarskiego**

Eliza Bernatowicz

Trakt Królewsko-Cesarski nie tylko złączył ważne budynki i miejsca Poznania w oś narracyjną, czyniąc z nich określony produkt turystyczny, ale także tworzy nowe miejsca na turystycznej mapie miasta. Największy nowy produkt turystyczny Poznania to Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego.

Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego będzie miejscem poświęconym tysiącletniej historii wyspy katedralnej, która – wedle najnowszych badań archeologicznych – dała początek państwu polskiemu. Mając w rękach taki skarb, jak mit założycielski, władze miasta postanowiły zrobić z tego pożytek i ufundować nowe centrum historii na wzór tych, które w każdym dużym mieście od lat cieszą się niesłabnącą popularnością. Przykładem może być warszawskie Muzeum Powstania Warszawskiego czy otwarte w zeszłym roku Muzeum Chopina. Obiekty te są muzeami tylko w nazwie i swej podstawowej funkcji miejsca zachowania pamięci, lecz biegunowo różnią się od tego, co zwykle kojarzy się z muzeum – nudna ekspozycja, gdzie niczego nie wolno dotykać. Nowe centra historyczne i naukowe (obserwujemy pozytywną modę na nie, np. Centrum Nauki Kopernik w Warszawie) dają możliwość poznania tematu w procesie zajmującej edukacji, działając na wszystkie zmysły i emocje. Poznańskie Interaktywne Centrum ma więc być spełnieniem takich właśnie ambicji.

Ekspozycja stała Interaktywnego Centrum wykorzystywać ma, jak głoszą deklaracje na oficjalnej stronie internetowej Traktu, najnowsze technologie wystawowe. Przez to rozumieć należy ekrany dotykowe, projekcje, interaktywne makiety, zabawy edukacyjne. Mają tu zostać użyte wszelkie metody aktywizacji odbiorcy działające na wszystkie zmysły. Interaktywne Centrum ma być jedyną prezentacją historyczną w Poznaniu wykorzystującą technologie multimedialne na tak szeroką skalę.

Otwarcie przewidziane jest na otoczony nimbem mitu rok 2012. W chwili pisania tego tekstu budowa i projektowanie ekspozycji stałej Interaktywnego Centrum są w trakcie. Autorka może więc zobaczyć projekty architektoniczne i wizualizacje ekspozycji, pokazać dziurę w lewym nabrzeżu Cybiny i odbyć rozmowy z pracownikami Centrum Turystyki Kulturowej Trakt, odpowiedzialnymi za kreację marki pierwszych Piastów i ich godnych potomków.

Jaka jest koncepcja Interaktywnego Centrum Historii Ostrowa Tumskiego, jakie są jego cele i problemy na drodze do ich realizacji? Jak historycy i specjaliści od marketingu z Centrum Turystyki Kulturowej zamierzają je osiągnąć? Jakie są cienie i bliski tego przedsięwzięcia? Dowiedzie się tego w trakcie lektury.

Nowa przestrzeń dla dawnych dziejów

W wartościach bezwzględnych nowa inwestycja Traktu Królewsko-Cesarskiego przedstawia się następująco:

Całkowity koszt budowy: 98 900 000 zł

60% finansowania pochodzi z Programu Operacyjnego Innowacyjna Gospodarka (działanie 6.4 „Inwestycje w produkty turystyczne o znaczeniu ponadregionalnym”), 40% z budżetu Miasta. Inwestorem jest Miasto Poznań, a przedsięwzięcie jest realizowane w ramach programu Trakt Królewsko-Cesarski w trybie Ustawy z dnia 7 września 2007 r. o przygotowaniu finałowego turnieju Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej UEFA EURO 2012 oraz w ramach Programu Operacyjnego Innowacyjna Gospodarka.

Całkowita powierzchnia głównego budynku wynosi:

5116 m². Powierzchnie dodatkowe wynoszą: śluza – 738 m², kładka nad Cybiną – 205,07 m².

Najważniejsza część budynku, czyli sale ekspozycyjne, zajmą

1076 m², pozostałą część stanowią przestrzenie recepcyjne, kawiarnie oraz powierzchnie biurowe i konferencyjne.

Projekt budynku Interaktywnego Centrum Ostrowa Tumskiego został wyłoniony w drodze konkursu ogłoszonego przez Centrum Turystyki Kulturowej Trakt w marcu 2009 r. i rozstrzygniętego w lipcu 2009 r. Zwycięska pracownia to Ad Artis Emerla, Jagiełłowicz, Wojda z Krakowa. Zwycięski projekt jest prostą kubiczną bryłą zawieszoną na brzegu Cybiny, przeciętą diagonalną szczeliną i połączoną kładką z Ostrowem Tumskim.

Budynek zaprojektowany dla Interaktywnego Centrum Historii Ostrowa Tumskiego – zarówno poprzez precyzyjnie określoną lokalizację, jak i formę samej bryły – jest ściśle i skutecznie powiązany z kontekstem w sensie urbanistycznym i historycznym. Jest to architektura wiele mówiąca, choć operuje minimalistycznym językiem modernistycznych brył.

Budynek Centrum powstaje na prawym brzegu Cybiny, na wysokości dawnej Śluzy Tumskiej, fragmentu fortyfikacji zbudowanej wokół wyspy katedralnej przez Prusaków w pierwszej połowie XIX w. Śluza była kluczowym elementem fortyfikacji, ponieważ służyła do spiętrzania wody wokół wyspy, co czyniło ją niedostępną. Do dziś zachował się spory fragment lewobrzeżnej części Śluzy, zwany Jazem Katedralnym. Ten fragment będzie stanowił podstawę łącznika między główną bryłą budynku Interaktywnego Centrum a wyspą katedralną. Zostanie on odrestaurowany i stanie się bezpośrednim przejściem z Centrum na Ostrów Tumski.

Centrum jest kolejnym, obok Mostu Jordana, ogniwem łączącym na powrót zapomnianą i zdewastowaną Śródkę z wyspą katedralną, dla której miasteczko to niegdyś powstało

jako osada służebna. Budynek Interaktywnego Centrum wraz z infrastrukturą towarzyszącą – drogami dojazdowymi, systemem parkingów – ma być rozrusznikiem dla sił regeneracyjnych Śródkki. Powstanie takiego ośrodka turystycznego jest częścią programu rewitalizacyjnego tej dzielnicy. Przez pierwsze lata podwórza śródeckich kamienic, wraz z całą zawartością ich śmietników i garaży oraz świadectwem kultury tamtejszych mieszkańców z ich zamiłowaniem do suszenia prania w oknach, nie będą jednak stanowiły estetycznej oprawy dla nowoczesnego Centrum jako jego vis-à-vis.

Kubiczna bryła budynku, posadowiona na prawym brzegu Cybiny, jest powiązana z brzegiem przez kilka betonowych tarasów schodzących do poziomu lustra wody. Jest lekko „podcięta” poprzez przeszklenie w przyziemiu, co stwarza wrażenie zarówno zawieszenia jej masy nad nurtem rzeki, jak i „wychylenia” ze Śródkki ku katedrze. Bryła wygląda też tak, jakby była podmyta przez nurt rzeki, co daje wrażenie naturalnego jej odsłonięcia przez wodę. Wychylenie bryły ze Śródkki powoduje cechę łączenia wyspy z lewobrzeżną dzielnicą miasta ponad nurtem rzeki, a rzeczywisty zawieszony łącznik nad Cybiną – korytarz-most, biegnący od centrum i wchodzący w Jaz Katedralny – stanowi już tylko uzupełnienie tej dominanty.

Bryła Centrum jest przecięta po diagonalu, a szczelina powstająca w wyniku tego przecięcia jest przedłużeniem osi katedry. Dwie części budynku, rozdzielone szczeliną, połączone są kładkami. Konieczność częstego przekraczania szczeliny podczas zwiedzania ekspozycji Centrum daje ciągłą obecność katedry w miejscu powstałym dla pokazania jej historii. To bardzo udany pomysł na połączenie tych dwóch rzeczywistości historycznych i architektonicznych, choć mam obawy, że to, co

z lotu ptaka wygląda tak imponująco, nie będzie klarownym przekazem z perspektywy widza twardo stąpającego po ziemi.

Na wizualizacjach znakomicie widać katedrę, wprawne oko doceni perspektywę osi kaplicy mariackiej, lecz w rzeczywistości ta osiowość może się okazać mało czytelna. Naturalnie szczyłina między bryłami ukáže widok świątyni, lecz kąt ustawienia bryły i uzasadnienie dla samej szczyłiny nie będą już tak jasne.

Bryła budynku Centrum wpasowana jest w kontekst urbanistyczny także na prawach kontrastu form. Naturalnie nasuwa się kontrast materiałów: katedra oraz inne otaczające budynki są ceglane – Centrum jest betonowe lub pokryte gładką okładziną. Charakterystyczną cechą otaczającej zabudowy jest rozczłonkowanie: wieże katedry z barokowymi hełmami, kamienice o spadzistych dachach, stanowiące zespoły brył. Kubik Centrum jest formą zamkniętą, nierozczłonkowaną. Zamknięta forma oznacza także brak okien w głównym widoku (od strony mostu Mieszka I), co również odróżnia Centrum od otoczenia. Okna znajdują się na elewacji północnej, widocznej od strony katedry. Należy współczuć pracownikom Centrum, ponieważ ich biura będą niedoświetlone, zwłaszcza że otwory okienne zaprojektowano jako bardzo wąskie szczyłiny. Brak okien jest podyktowany zapewne również funkcją budynku – nowoczesne trendy wystawiennictwa wymagają zaciemnionych teatralnych przestrzeni.

Bryły budynków otoczenia są wyraźnie wertykalne, znacznie wyższe od Centrum, które wyróżnia się z otoczenia kontrastem formalnym, a także luksusową pustą przestrzenią zielonego brzegu Cybiny wokół. Centrum jest dobrze powiązane z kontekstem i zapewne będzie stanowiło ważną część nowych

szat Śródkę, jednakże ten historyczny kontekst sytuuje budynek w miejscu niezbyt widocznym od strony głównej trasy, czyli od Chwaliszewa w kierunku trasy Warszawskiej. Bryła Centrum będzie bowiem lekko schowana za mostem Jordana.

Architektura Centrum uzupełni Śródkę, złączy tę zaniedbaną i społecznie zmarginalizowaną dzielnicę z Ostrowem Tumskim i miastem, będzie powiewem świeżości w tym tak dusznym mikroklimacie. Na szczęście autorzy planów rewitalizacji Śródkę nie zatęsknili do budowy historyzującej i dzięki temu uniknięto w tym miejscu prowincjonalnej ambicji posiadania kolejnego „zamku” lub innej budowli z czerwonej cegły z wieżyczkami, sztucznym, nikomu niepotrzebnym krenelażem z całą tęsknotą za „obiektem do zwiedzania”, jakby takich było w Poznaniu zbyt mało. Tym niewielkim stosunkowo budynkiem Śródkę otwarto na świat, podczas gdy centrum Poznania z jego wielkim, nowym/starym zamkiem na Wzgórzu Przemysła uczyniono miastem prowincjonalnym.

Szczelina wiąże kubiczną nowoczesną bryłę z dominującą nad otoczeniem bryłą katedry, jest nawiązaniem subtelnym, które może być nawet nie w pełni uchwytnie. Ciekawie dynamizuje bryłę, rozświetla ją, ale moc szczeliny ma też swoją ciemną stronę. Otóż po przecięciu sześcianu budynku po diagonalu powstają bardzo trudne do zaaranżowania przestrzenie. Sale ekspozycyjne są trójkątne, mają dużo martwych przestrzeni w obszarach wierzchołków trójkątów – trudno wykorzystać kąty ostre. Dodając fakt, że są to przestrzenie dość niewielkie, bo każda z czterech sal ma około 250 m², a więc porównywalna jest z większym mieszkaniem, łatwo sobie wyobrazić trudności, przed jakimi stoją autorzy ekspozycji stałej, która dotyczy przecież 1000 lat historii tego miejsca.

Blaskiem tej inwestycji jest niewątpliwie wielopoziomowe powiązanie budynku z kontekstem oraz jego przewidywany wpływ na przeistoczenie Śródkki z dzielnicy zapomnianej i omijanej w turystyczny węzeł komunikacyjny Poznania. Cieniem zaś jest trudna przestrzeń, którą architektura tworzy dla ekspozycji stałej, oraz bezustanny cień, który będzie towarzyszył kilkudziesięciu pracownikom w ich biurach usytuowanych od północnej strony budynku.

Ekspozycja: cienie i blaski

Ekspozycja stała w wartościach bezwzględnych przedstawia się następująco:

Całkowita powierzchnia ekspozycji stałej wynosi 1076 m².

Prześczerzeń ekspozycyjna może pomieścić około 200 osób jednocześnie.

Czas zwiedzania ekspozycji zakłada się na 60 minut.

Koszt ekspozycji na etapie składania wniosku wynosił 18 mln zł.

Ekspozycja zostanie wykonana przez Pracownię Tempora SA z Brukseli. Autora koncepcji wyłoniono w drodze konkursu, który został rozpisany w styczniu 2010 r., rozstrzygnięty zaś w maju 2010 r. Ekspozycja Interaktywnego Centrum jest drugą w ostatnich latach wygraną Tempory w najważniejszych konkursach na ekspozycje w Polsce. Także Gdańsk uległ czarowi i wizjonerstwu tej pracowni i wybrał ją do realizacji ekspozycji stałej Muzeum II Wojny Światowej, które ma powstać niebawem. Zapoznajmy się zatem z tym, czemu belgijska firma zawdzięcza swoje powodzenie nad Wisłą i Wartą.

Przyjrzyjmy się wizji przestrzeni Interaktywnego Centrum Ostrowa Tumskiego, wykreowanej w wizualizacji konkursowej. Rzuty sal zawierają wszystkie elementy wymagane przez orga-

nizatorów konkursu i co do tego nie ma wątpliwości. Elementy te w wizualizacji umieszczone są w nieskończenie wielkiej przestrzeni. Widz podąża, prowadzony przez podniosłą muzykę symfoniczną, po przestrzeniach bezkresnych niczym hole lotnisk. W bezkresnej ciemności prowadzą go rytmicznie świetliste dominanty skośnych ekranów. Przestrzeń jest wielka i amorficzna. Tymczasem jej kształt jest ściśle określony przez architekturę. Pomieszczenia te w rzeczywistości są na planie niewielkich trójkątów. Wizualizacja nie daje odpowiedzi na pytanie, jak w rzeczywistości wszystkie wymagane elementy zagrają w zadanej przestrzeni, lecz kreuje przestrzeń, wychodząc naprzeciw myśleniu życzeniowemu. Wizualizacje trójwymiarowe są narzędziem pozwalającym na bardzo dokładne i rzeczywiste pokazanie przestrzeni, wręcz złudzenie realności. W omawianej pracy konkursowej ta doskonałość oznacza jednak złudność. Pamiętajmy, że nie mamy lotnisk, ale większe mieszkania o konkretnym kształcie.

Wiele jest niejasności w tych mrocznych dziejach tysiącletniej historii, większość z nich zapewne zostanie rozświetlona dzięki wiedzy fachowców, których zatrudniono do pracy nad uszczegółowieniem ekspozycji, ale jedna sprawa nie daje spokoju. Dlaczego katedra w wizji Belgów lata? W pięknej teatralnej przestrzeni widzimy zjawiskowo pojawiający się półprzezroczysty obiekt – szklaną makietę katedry. Świetlista katedra pojawia się znikąd, niczym duch, aby za kilka sekund odlecieć jak niezidentyfikowany obiekt latający, następnie rozplywa się w ciemności. Jest w tej wizji coś urzekającego zapewne.

Widz prowadzony jest w eleganckiej ciemnej przestrzeni przez rozświetlone punkty. Są to monumentalne, rytmiczne ekrany, które nawiązują do poszczególnych tematów sal.

W sali poświęconej procesowi chrystianizacji ekrany dosłownie przedstawiają wodę, w sali dedykowanej dziejom katedry ekrany to monumentalne witraże, w sali Złotej Kaplicy są to fragmenty tej budowli, jakby kadry z przedstawiającej ją fotografii. Poszczególne przestrzenie o różnej tematyce łączy więc konsekwentnie prowadzona dominanta w różnych odsłonach. Niestety ekrany te robią wrażenie plastikowego erzacu materiałów. Konsekwentnie mamy więc plastikową wodę, plastikowe złoto i plastikowy witraż.

Sala Chrztu Polski. W centrum dwie postaci, zapewne są to Mieszko i Dąbrówka. Męska postać królewska to zapewne Mieszko (choć kostium wskazuje na XVII-wiecznego władcę), kobieca postać to zapewne Dąbrówka. Zapewne, bo któż inny mógłby być obok Mieszka w Sali Chrztu? Postać żeńska to jednak Primavera z obrazu Botticellego. Zapewne w docelowej ekspozycji zostanie to zmienione i Mieszko zostanie „opowiedziany” kostiumem X-wiecznego księcia, tymczasem mamy postaci z innego czasu i kręgu kulturowego. Jeśli główne postaci dramatu scharakteryzowane są gdzieś „obok”, co można zapewne wybaczyć, bo Dąbrówka mogła być swoistą wiosną dla kolebki polskości w X w., to pod znakiem zapytania pozostaje całe „wodne” otoczenie postaci. Metafora wody w sali poświęconej procesowi chrystianizacji jest tu jak najbardziej na miejscu sama w sobie, ale w tym przypadku jest przerysowana. Gdybym nie znała tytułu tej przestrzeni, pomyślałabym, że to targowa reklama regionu Niagary lub raj dla surferów nad Atlantykiem. Całość jest zwyczajnym kiczem, bo mierzy wysoko, a ląduje nisko. Chcąc bowiem ukazać proces przemiany politycznej i duchowej, używając symboliki oczyszczenia, stworzono w istocie wizję dużej pralni kostiumów. Ekrany wodne, na których tle prezentowana jest para królewska, przypominają jako żywo bulaje z ozonowaną wodą

w pralni w poznańskim supermarkecie, z tą różnicą, że są znacznie większe.

Słowo supermarket wydaje się tutaj być, niestety, kluczowe. Jak wspomniałam, Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego jest nowym produktem turystycznym. Czy jednak termin ten nie został pojęty zbyt dosłownie? Czy bycie produktem w jakimkolwiek sensie musi oznaczać wdzięcznienie się do klienta i założenie, że jeśli produkt ma być popularny, musi być kiczowaty?

Wizualizacja projektu Tempory prezentuje wystawę, której punkt ciężkości położony jest na scenografię w zupełnie tradycyjnym rozumieniu. Interaktywność jest tu zmarginalizowana. Główny efekt tej wystawy to wspomniane wyżej ekrany: wodne, witrażowe, kadry Złotej Kaplicy oraz rzeczy tak tradycyjne, jak makiety i manekiny. Nazwa Interaktywne Centrum powoduje, że ekrany odbiera się jako interaktywne, tymczasem są to martwe dekoracje, przy których ustawiono monitory. Szczególnie wrażenie „aktywności” robią ekrany Złotej Kaplicy o dynamicznym układzie. Nic bardziej mylnego. Płaszczyzny, które wydają się przesuwac w górę i w dół, w zależności od woli zwiedzających, są w istocie statyczną dekoracją, a ich dynamiczne przedstawienie jest podobnie puste i nierzeczywiste jak dynamiczny lot katedry, o czym wspomniałam wyżej.

Trochę lepsze wrażenie robią natomiast koncepcje przestrzeni dla dzieci. Tam widać rzeczywiście zabawę – nie tylko możliwość, ale zachętę do poznawania przez dotyk, choć same pomysły na zaciekawienie dzieci historią Ostrowa Tumskiego nie wydają się rewolucyjne. Nie ma bowiem chyba na świecie muzeum, w którym nie byłoby puzzli z obrazami, ale te elementy przy najmniej angażują młodego widza w zabawę. Koncepcja zakła-

da także takie atrakcje dla dzieci, jak przymierzanie historycznych strojów, odrysowywanie detali architektonicznych metodą frotażu. Są zadania, pytania i zagadki dla zwiedzających, gry planszowe, w których używa się realnych obiektów – zabawek edukacyjnych.

Dla dzieci przeznaczona jest także dwupoziomowa makieta grodu. Dolna część, do której można wejść, to podziemia. Górny poziom można oglądać z dolnego przez specjalne wypukłe szklane „wizjery”. Makieta obiektu historycznego nie jest zapewne rozwiązaniem nowatorskim, ale wejście do niej, oglądanie z nowego punktu widzenia może angażować młodego widza. Najmłodszy zwiedzający interesują się przedmiotami, mają przemożną chęć dotykania, dlatego makiecie grodu towarzyszą repliki przedmiotów związanych z życiem codziennym w grodzie: zabawek, instrumentów muzycznych, grzebieni z kości, prostych narzędzi.

Nie wiem, niestety, co z tej koncepcji zostanie wdrożone, być może nawet rozwinięte, ponieważ przed publikacją tego tekstu nie miałam wglądu w powstający jeszcze projekt wykonawczy. Myślę jednak, że w wizualizacji przestrzenie dla dzieci były mocnym punktem. Na marginesie warto dodać, że język, jakim posłużono się w koncepcji Tempory do przedstawienia elementów dla dzieci, jest dobrze dobrany do tematu – są to rysunki przypominające ilustracje w książkach dla dzieci lub komiksy. Język ten jest pozbawiony pretensjonalności, która wydaje się balastem w głównej części ekspozycji.

Mam nadzieję, że docelowe instalacje dla dzieci będą równie bezpretensjonalne. Ich zawartość merytoryczna zostanie opracowana przez zespół fachowców Traktu, a więc tutaj nie ma wątpliwości, że będzie to mocna strona przedsięwzięcia.

Belgijska firma Tempora podbija serca Polaków. W realizacji poznańskiej osiága to dzięki kilku efekciarskim chwytom, możliwym dzięki zęcznemu wykorzystaniu programów do trójwymiarowego przedstawienia przestrzeni. Prezentuje koncepcję bardzo tradycyjną za pomocą nowoczesnego nośnika. Mocną jej stroną jest spójność formalna w przedstawieniu różnych epok i problemów związanych z historią Ostrowa Tumskiego. Niestety, spójność ta, choć pozytywna, jako taka ma swoją ciemną stronę, a jest nią równomierna „plastikowość” dominujących elementów scenografii.

Koncepcja Tempory to głównie scenografia, która przy bliższym poznaniu wydaje się mieć niewiele wspólnego z interaktywnością. Naturalnie cała wiedza o Ostrowie Tumskim będzie tam zaprezentowana w sposób perfekcyjny, ponieważ pracuje nad tym zespół poznańskich naukowców, a czuwa nad tym kurator, Adam Pleskaczyński, który jest doświadczonym popularyzatorem historii Poznania, autorem książek i filmów na ten temat. Wszystko to jednak nie jest wyczuwalne w dominantach przestrzeni, a będzie do odczytania w bliższym zetknięciu z Centrum.

Warto zaznaczyć, że elementy wnętrza nie zostały jeszcze wykonane, a na efekt tej scenografii zapracuje z pewnością ostateczny wykonawca. Pozostaje mieć nadzieję, że dobór materiałów, szczegółowość wykonania będą na najwyższym poziomie i przerażająca „plastikowość” zostanie złagodzona lub nawet wyeliminowana. W chwili publikacji tego tekstu przetargi na podwykonawców jeszcze nie zostały ogłoszone, a więc temat pozostaje – powiedzmy – niedomknięty.

Nadzieje budzi koncepcja strefy dziecięcej jako bezpretensjonalna i bezpretensjonalnie przedstawiona. Mimo że elementy dla

dzieci nie są szczególnie odkrywczycy, przynajmniej są interaktywne i stawiają na kontakt z tematem przez dotyk.

Wizualizacja, w której te same elementy ograne zostały po kilka razy, która nie odpowiada na problemy przestrzeni, w której efekty są nieosiągalne na pierwszy rzut oka, i w dodatku pozbawione elementarnego sensu (lot katedry), podbiła serca decydentów. Wizualizacja Tempory jest tak zaawansowana technicznie, że nie budzi wątpliwości, iż jest tworem dużej firmy operującej sprawnie nową technologią. Nie dziwi więc to, że na taką pracę pada wybór komisji – inne prace konkursowe były nieraz lepsze merytorycznie, przedstawiały więcej elementów koncepcji, ale były bardziej siermiężne w sposobie prezentacji. Pojawia się jednak pytanie, czy był to konkurs na wizualizację, czy na koncepcję?

Problemem jest też zapewne poziom tego konkursu, na co właściwie organizatorzy nie mają wpływu. Pracownia Tempora nie miała w tym konkursie godnego przeciwnika. Szkoda, że nie brała w nim udziału poznańska firma Ptasia 30, która jest zdobywcą najważniejszej światowej nagrody w dziedzinie projektowania – Red Dot Award w kategorii Communication Design za wystawę „Wir Berliner”/„My Berlińczycy” w 2009 r.

Pozostaje zatem żałować zmarnowanej szansy. Szkoda, bo nie trzeba być specjalistą z Brukseli, żeby zrobić makietę katedry, podczas gdy parę ulic dalej pracuje twórcza grupa, która zgarnia najważniejsze nagrody. Takie prawo konkursu. Niczyja wina.

Warto zaznaczyć, że konkurs na ekspozycję stałą Muzeum II Wojny Światowej pracownia Ptasia 30 przegrała z Temporą, choć przedstawiła nieporównywalnie lepszą pracę. Spójna, elegancka i realna przestrzeń. Dziś można te dwie wizje porównać

w sieci i z dystansu, i bez emocji odpowiedzieć na pytanie, czy kicz jest ceną popularności miejsca prezentacji historii.

Narracja historyczna

Jak opowiadać/interpretować tę historię?

Historia Ostrowa Tumskiego sięga czasów jeszcze przed założeniem dynastii piastowskiej. Problem z tak starą historią polega na tym, że znacznie więcej jest przypuszczeń i hipotez co do zdarzeń i znalezisk niż udowodnionych faktów. W dodatku pojawiają się nowe hipotezy zmieniające myślenie nawet w sprawach oczywistych oczywistości, takich jak data chrztu Polski. Historia Ostrowa Tumskiego to także obiekty mityczne, wokół których narosły legendy (przykładem niech będzie miecz św. Piotra), wiele obiektów porzucanych i niedocenionych przez poprzednie pokolenia i dziś odkrywanych i reinterpretowanych. Jednym słowem: nie jesteśmy pewni wielu spraw, wiele badań wciąż trwa i w ich wyniku mogą powstać nowe tezy. Problemem jest także brak przekazów ikonograficznych, co dotyczy też historii czasów II wojny światowej – fotografie zniszczonej katedry nie zachowały się lub nie powstały. Jak poradzić sobie z tym problemem?

Pomysł opisuje dobrze angielski odpowiednik nazwy Interaktywnego Centrum Ostrowa Tumskiego – Heritage Interpretation Center. Choć dziś oficjalna nazwa brzmi The Heritage Center Of Cathedral Island, pracownicy Centrum Turystyki Kulturowej Trakt wskazują tę pierwszą jako właściwą i adekwatną.

Nowe Centrum będzie miejscem interpretacji historii, gdzie zwiedzający zostaną zapoznani z różnymi możliwymi wersjami biegu wydarzeń. Wzorem takiego działania jest Muzeum

Łodzi Wikingów w Oslo – zgodnie z relacją Bartosza Małolepszego z Centrum Turystyki Kulturowej Trakt. Właściwie termin *heritage interpretation* odnosi się do wszelkich działań interaktywnych w muzeach i naukowych centrach edukacyjnych, które pracują wedle starej maksymy Konfucjusza: powiedz, a zapomnę, pokaż, a zapamiętam, pozwól przeżyć, a zrozumieć. Interpretacja jest tu rozumiana jako przeciwieństwo biernej, muzealnej prezentacji i podawczej informacji¹.

Jednak w konfrontacji z historią Ostrowa Tumskiego termin *interpretation* (interpretacja) wydaje się doskonale adekwatny w rozumieniu podawania zwiedzającym wszystkich tez. Niejasność, niejednoznaczność starej historii są trudnością dla popularyzatora, jednak tutaj trudność ta została przekuta w zaletę. Z jednej strony daje możliwość aktywnego rozpoznania tematu, z drugiej, uświadamiając znaczenie pracy archeologa i istnienie procesów interpretacyjnych, angażuje widza w proces naukowy, w tym wypadku archeologiczny. Tutaj pojawia się pole do eksperymentu – mam nadzieję, że zostanie ono w pełni wykorzystane.

Przykładem takiego działania jest Sala Chrztu, gdzie mamy największe trudności interpretacyjne. Moment chrztu, czyli najważniejszy moment założycielski państwa polskiego, odbył się w scenerii bardzo niejasnej, bowiem nie wiadomo, czy okrągły obiekt, odnaleziony przez zespół archeologów, jest misą chrzcielną, czy obiektem pospolitym – dołem z wapnem. Zwiedzający będzie miał możliwość wglądu w obie te opcje – zobaczy film i animację, poznając argumenty za jednym i drugim, choć sama prezentacja dokonana jest w sposób bierny.

1 Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage*, University of North Carolina 1957.

Podobnym problemem interpretacyjnym są kluczowe postacie w historii Ostrowa Tumskiego: Mieszko I i księżna Dobrawa. Niewiele o nich wiadomo, lecz zachowało się kilkanaście wyobrażeń tej pary, a są to przede wszystkim przedstawienia nowożytnie i XIX-wieczne. W ekspozycji Mieszko i Dobrawa zostaną zaprezentowani w stylizowanej postaci ponadnaturalnej wielkości manekinów z papieru. Manekiny te to w istocie obiekty, właściwie rzeźby z papieru – postaci w epokowych strojach, bardzo dokładnie odtwarzające realia kostiumowe danej epoki. Charakteryzacja manekinów będzie oparta na zgromadzonym materiale ikonograficznym: monetach, banknotach, różnych wyobrażeniach w malarstwie. Postaciom królewskim będzie towarzyszył przegląd wyobrażeń na ich temat, które posłużyły do wykreowania ich wizerunków przez autorkę papierowych obiektów, belgijską artystkę Isabelle de Borchgrave.

Podobnie rzecz ma się z historią katedry. W każdym rozdziale jej historii jest wiele niejasności. W bryle przedromańskiej wedle jednych badaczy dominowała część wschodnia, co ma być dowodem na dominację Kościoła nad władzą królewską². Inna interpretacja materiałów źródłowych i okoliczności historycznych dowodzi, że w świątyni przedromańskiej dominował westwerk, czyli część zachodnia³. Ten fakt świadczy o dominacji władzy królewskiej i sytuuje katedrę poznańską w kręgu katedr królewskich, co oznacza, że Poznań miał w początkach kształtowania się państwa stołeczne znaczenie wśród pozostałych grodów. Można więc zapoznać się ze znaczeniem różnych form architektury i z ówczesnymi relacjami państwa

2 K. Józefowiczówna, *Z badań nad architekturą przedromańską i romańską w Polsce*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963.

3 Szczepny Skibiński, *Królewski Charakter Katedry Poznańskiej*, w: *Kronika Miasta Poznania*, 1/2003, s. 129.

i Kościoła, a także przeanalizować krąg wpływów politycznych i artystycznych, oddziałujących na wyspę katedralną.

W gotyckim rozdziale historii katedry również mamy do czynienia z dwiema tezami dotyczącymi form i kręgu wpływów najważniejszej części budowli, czyli prezbiterium. Badacze przypisują prezbiterium katedry poznańskiej strzesze francuskiej, która miałaby przybyć do Poznania w czasie dekonjunktury budowlanej we Francji w wyniku ogłoszenia VI krucjaty przez Ludwika IX. Wedle innej tezy, chór katedry poznańskiej powstał w wyniku działalności warsztatu Henryka z Brunsbergi, mistrza, który kierował budową katedr na terenie Pomorza Zachodniego, Meklemburgii i Brandenburgii⁴. Zwiedzający może zobaczyć obie te możliwości. W kontakcie z tymi problemami zdobywa pojęcie o historii powszechnej, ponieważ – zapoznając się z pokrewnymi obiektami we Francji i na Pomorzu – poznaje ogólnoeuropejskie procesy, takie jak sposoby przenoszenia wzorów artystycznych oraz fakt istnienia strzech (wędrownych zespołów budujących kościoły), powiązanie sytuacji na rynku budowlanym na prowincji Europy i w centrum.

Problem wielości interpretacji i prezentacji różnych tez, odnoszących się do najważniejszych zdarzeń i obiektów, szczególnie dotyczy najstarszych budowli Ostrowa Tumskiego i łączy się z blokiem tematycznym zamykającym ekspozycję stałą, czyli prezentację historii badań archeologicznych prowadzonych na Ostrowie Tumskim od lat trzydziestych. Badania te ujawniły podstawowe fakty stanowiące podstawę całej ekspozycji, lecz bardzo ważną częścią tego bloku tematycznego jest

⁴ Andrzej Kuszelski, Prezbiterium Katedry poznańskiej, w: KMP 1/2003, s. 158.

pokazanie warsztatu archeologa. Kurator zaplanował prezentację metod datowania znalezisk, wnioskowanie o ich przeznaczeniu oraz znaczeniach symbolicznych poprzez analogie formalne z innymi opisanymi przedmiotami, odnoszenie do tekstów źródłowych, sposoby budowania hipotez naukowych. Dzięki temu blokowi tematycznemu narracja ekspozycji zamyka się kłamrą, a zwiedzający może uczestniczyć w procesie naukowym. Gdyby część poświęcona archeologii została pokazana w sposób interaktywny, to znaczy taki, w którym zwiedzający mogą się wręcz wcielić w rolę archeologa – interpretatora przedmiotów, opisów, materiału ikonograficznego, mieliśmyby ekspozycję z zacięciem eksperymentalnym, coś na kształt tak popularnego Centrum Nauki Kopernik w Warszawie.

Pozostaje mieć nadzieję, że ta szansa nie zostanie zmarnowana i że w realizacji nie będziemy mieli do czynienia z kolejnym filmem na kolejnym ekranie, lecz zostaniemy zaproszeni do ciekawego eksperymentu, choćby miałby on być najprostszy. Przypomnijmy o naczelnej zasadzie heritage interpretation: pozwól przeżyć, a zrozumieć. Możliwość interpretacji jest doskonałym pomysłem, ale sposoby prezentacji, prowadzące do interpretacji, nie mogą polegać na biernym odbiorze, lecz powinny bazować na doświadczeniu. Ponadto ilość informacji może przekraczać możliwości percepcji nieprzygotowanych widzów.

Z punktu widzenia zwiedzających z całego świata historia Ostrowa Tumskiego czy Poznania wydaje się mieć znaczenie jedynie lokalne, nawet prowincjonalne i może być mało atrakcyjna w porównaniu z historią metropolii na świecie.

Jednak kurator wystawy, Adam Pleskaczyński, w Interaktywnym Centrum łączy historię tego ważnego dla nas zakątka z historią powszechną. Jak opowiada: interesują go odpryski historii powszechnej, wynajduje je i oświetla. Przykładem ta-

kiego „odprysku”, który udało się odnaleźć i zaprezentować, jest postać dotąd pomijana w przewodnikach po Poznaniu. Jest to biskup Wawrzyniec Goślicki, który zmarł w 1607 r. Goślicki jest autorem słynnej w swoim czasie w Europie książki „De optimo sentore libri duo”. Przetłumaczono ją na angielski, wydano kilkakrotnie w Anglii, a potem również w Stanach Zjednoczonych. Czytali ją najbardziej znani politycy: trzeci prezydent Stanów Zjednoczonych Tomasz Jefferson. Jefferson i Thomas Paine powoływali się na nią, tworząc Konstytucję Stanów Zjednoczonych. W swoich zbiorach posiadała tę książkę Elżbieta I. Nie trzeba chyba przekonywać, że była to pozycja znacząca i znana w Europie, jeśli Shakespeare wykorzystał ją również, budując swojego bohatera (Poloniusza w „Hamlecie”) na wzór jednego z bohaterów książki Goślickiego – doskonałego Senatora.

Warto zaznaczyć, że z jednej strony historia Ostrowa Tumskiego opowiadana jest w Centrum jako, jak mówi kurator, „odprysk” historii powszechnej, z drugiej zaś koncepcja ekspozycji koncentruje się wyłącznie na historii wyspy katedralnej. Przy wspomnianych „trudnościach materiałowych” w przedstawianiu historii Ostrowa Tumskiego istnieje pokusa rozszerzenia problematyki Centrum na wydarzenia poznańskie. Historia opowiadana na Ostrowie Tumskim osadza lokalne wydarzenia w szerszym kontekście, ale nie poświęca miejsca takim wydarzeniom, jak Poznański Czerwiec 1956. Innym przykładem może być prezentacja problemu umocnień Ostrowa Tumskiego, jako części systemu fortyfikacji Poznania, gdzie problem historii pierścieni fortyfikacji miasta – twierdzy pruskiej pozostaje na marginesie.

Z tym problemem łączy się także pominięcie w ekspozycji stałej tematu rzemiosł, będących częścią życia codziennego

mieszkańców wczesnośredniowiecznego grodu. Jest to, jak można by sądzić, wdzięczny temat dla Centrum, które ma ambicje być interaktywnym, czyli angażującym i „pozwalającym przeżyć, aby zrozumieć...”. Temat rzemiosł daje pole do popisu projektantom, których celem jest angażowanie widza – można się przecież bawić w wytwarzanie prostych instrumentów. Można sobie wyobrazić zaangażowanie młodych i starych w tkactwo czy wreszcie w udział dzieci w średniowiecznych zabawach. W Interaktywnym Centrum zrezygnowano z prezentacji tych tematów, ponieważ na wyspie katedralnej nie odnaleziono niczego charakterystycznego dla tego miejsca, co odróżniałoby życie codzienne Ostrowa Tumskiego od podobnych grodów w Europie.

Interaktywne (?) Centrum. Z realizacji koncepcji

Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego nie prezentuje żadnego eksponatu w tradycyjnym rozumieniu. Naturalnie służy do prezentacji i interpretacji różnych przedmiotów pochodzących z badań nad Ostrowem Tumskim z Archiwum i z Muzeum Archidiecezjalnego, ale nie znajdziemy tu gablot, gdzie niczego nie wolno dotykać i przedmioty spoczywają oglądane z daleka i z jednej tylko strony. Zgodnie z relacją kuratora ekspozycji, Adama Pleskaczyńskiego, głównym urządzeniem interaktywnym nowego centrum będzie audio-wideoprzewodnik. Będzie to przenośny ekran podobny do iPada, wyposażony w słuchawki. Wydarzenie historyczne zostanie zaprezentowane za pomocą tradycyjnych środków wystawowych, czyli map, manekinów w strojach historycznych. Zwiedzający odnajdzie odniesienie do tego wydarzenia w audio-wideoprzewodniku, gdzie pojawi się rozwinięcie wiadomości w postaci zdjęć wszystkich zachowanych przedmiotów jako animacji z możliwością powiększenia, zobaczenia związanych z tym

wydarzeniem przedmiotów z każdej strony oraz poszerzenia informacji o danym artefakcie, na przykład o miejscu, w którym przedmiot został wykopany w kontekście całego Ostrowa Tumskiego. Jest to sposób udostępniania przedmiotów zwiedzającym, takie wirtualne dawanie „do ręki”, i to razem z wyczerpującą i wielowątkową informacją. W momencie oddawania tego tekstu do druku nie ma jednak pewności, czy audio-wideoprzewodnik zostanie ostatecznie wykonany jako ekran, czy będzie jedynie okrojona wersją, czyli przewodnikiem odsłuchowym z możliwością wyboru jedynie krótszego lub dłuższego komentarza.

Centrum ma zasłużyć na miano interaktywnego także dzięki takim urządzeniom, jak studnie czasu, które są częścią wyposażenia sali prezentującej problem chrztu Mieszka I. Są to poziome ekrany w formie przypominającej duże okrągłe naczynia – misy. Każdy z trzech ekranów zawiera informacje związane z innym aspektem chrztu Mieszka: przyczyny, skutki chrztu oraz konsekwencje tego wydarzenia dla samego Ostrowa Tumskiego. Interaktywność studni czasu polega zaś na tym, że do menu zawartości ekranów przechodzi się, dotykając ekranu – tafla wody. Woda rozstępuje się pod wpływem dotyku i wówczas zwiedzający czyta ilustrowaną informację tekstową z ekranu.

Wróćmy do działań, które zostały zaprojektowane dla młodej i najmłodszej publiczności. Część ekspozycji dedykowana dzieciom daje pole do popisu dla miłośników interaktywności w muzeach, centrach historycznych i naukowych. Można tu wykorzystywać wszelkie gry ekranowe oraz triki „analogowe”, aby wyjść naprzeciw przemożnej chęci dotykania w tej grupie odbiorców.

W Interaktywnym Centrum Historii Ostrowa Tumskiego, jak już wspomniałam, mamy do czynienia z ogranyymi już na wszystkie strony puzzlami, frotażem. Miałam nadzieję, że puzzle na Ostrowie Tumskim będą przestrzenne, że będzie można z nich budować bryły, że będą atrakcyjne chociaż przez takie zabiegi, jak przeskalowanie, ale niestety mamy tu do czynienia z bardzo pospolitą wersją tej prostej zabawki. Dwupiętrowa makietka grodu z replikami przedmiotów życia codziennego jest lepszym przykładem angażowania młodego widza. Warto dodać, że repliki towarzyszące makiecie to jedyne realne przedmioty udostępnione zwiedzającym w nowym centrum.

Przymierzalnia strojów historycznych to przykład połączenia „analogowych” technik z elektroniką. Pomysł kuratora polega na tym, że dzieci wybierają konkretny strój z danej epoki i (naturalnie pewną uproszczoną wersję, możliwą do założenia w prosty sposób) przymierzają go, a na ekranie widzą ten strój z nazwami jego poszczególnych części.

Pierwszym słowem w nazwie nowego obiektu na turystycznej mapie Poznania jest „interaktywne”. Poszukiwania tej interaktywności przynoszą jednak zawód. Mamy do czynienia z audioprzewodnikiem, który nie jest szczególnie nowatorski ani zaawansowany technicznie (zwłaszcza okrojona wersja bez obrazu, która wydaje się najbardziej prawdopodobna), z kilkoma efektownymi wygaszaczami ekranu (wodne ekrany studni czasu), jedną grą elektroniczną (tworzenie witrażu), bardzo ogranyymi chwytami typu puzzle dla dzieci w najpospolitszym wydaniu.

Zastosowanie tak ogranych chwytów i pomysłów szczególnie dziwi w kontekście dbałości o prezentowanie spraw specyficznych tylko dla Ostrowa Tumskiego, rezygnacji z takich

tematów, jak rzemiosła, które są polem do popisu dla idei aktywizacji zwiedzających i byłyby polem do eksperymentowania.

Pierwszym słowem w nazwie nowego Centrum powinno być multimedialne, ponieważ mamy bez wątpienia do czynienia z użyciem wszystkich dostępnych mediów oraz ich kombinacji. Wspomnieć należy tutaj o filmie i animacjach komputerowych, które są tu często wykorzystywane. Przykładem może być tak zwana Kolumna Chrztu – kapsuła, w której wnętrzu ogląda się film pokazujący ceremonię chrztu w sposób wrażeniowy oraz filmy i animacje ukazujące wspomniane wyżej różne tezy i interpretacje architektonicznych losów katedry. Słowo interaktywny znikło z nazwy angielskiej. Nastawienie zwiedzającego na interaktywność może przynosić zawód, lecz multimedialności Centrum nie można zaprzeczyć.

Podsumowanie

Ekspozycja stała Interaktywnego Centrum jawi się jako tradycyjna scenografia o teatralnym, wręcz operowym charakterze. Dominanty są pomyślane jako spójne elementy – ekrany prowadzące widza są światłem w ciemności. I nie są interaktywne, a metafory są przerysowane tak, że ich odczytanie wprowadza „dysonans poznawczy”. Sala Chrztu Polski kojarzy się z turystyczną reklamą regionu Niagary lub wielką pralnią chemiczną. Teatralna, barokowo-reklamowa scenografia jest tłem dla kilkunastu postaci – manekinów – rzeźb z papieru autorstwa belgijskiej artystki Isabelle de Borchgrave. Są to autorskie, artystyczne kreacje postaci wykonane na podstawie zebranej ikonografii. Artystka specjalizuje się w rekonstrukcjach strojów barokowych, używając języka współczesnego baroku: przeskalowania, podświetlenia, nagromadzenia detalu. Prace Isabelle de Borchgrave są w tym sensie bardzo spójne, nie wiadomo jednak, jak dworska, barokowa, nieco operowa poetyka sprawdzi się

w zetknięciu z historyczną kreacją X-wiecznego woja, jakim był Mieszko I.

Angielska nazwa nowego Centrum wydaje się znacznie bardziej adekwatna. Odzwierciedla bowiem dwa aspekty nowego obiektu. Pierwszy to problem niejasności starej historii, który został tutaj przekuty w zaletę: prezentacja wszystkich możliwych tez, dotyczących kluczowych obiektów, pozwala zobaczyć szerokie spektrum procesów historycznych i uczestniczyć w naukowym procesie wnioskowania historycznego.

Po drugie, interaktywność Centrum, która zgodnie z polską nazwą wydaje się być na pierwszym planie, nie jest – paradoksalnie – jego mocną stroną. Interaktywność widzę bardziej właśnie w uczestniczeniu widza w procesie wnioskowania historycznego aniżeli w proponowanych w Centrum urządzeniach interaktywnych. Zmarnowano tu też szansę na eksperyment, w szczególności naukowy. Taka szansa pojawia się w takim obszarze, jak historia, a szczególnie metody badań archeologicznych. Byłoby to bardzo ważne w kontekście wspomnianej prezentacji wielości interpretacji. Innym polem eksperymentu mógłby być temat rzemiosł i życia codziennego, pominięty jako niespecyficzny dla wyspy katedralnej. W tym kontekście zastanawiający jest fakt, że to angielski termin wydaje się lepiej odpowiadać rzeczywistości niż polska nazwa, a dominujące metafory głównych sal odpowiadałyby równie dobrze zupełnie innym obiektom: sala witrażu mogłaby zapewne opowiadać historię Saint Chapelle, o metaforze w Sali Chrztu wspominałam już niejednokrotnie.

Centrum naznaczone jest pęknięciem: bezpretensjonalna architektura operująca językiem minimalistycznym, tak dobrze powiązana z kontekstem, zawiera ekspozycję, która – używa-

jąc języka narracyjnego, obrazowego – ignoruje ten kontekst, sytuując charakter nowego centrum historii pomiędzy operą a reklamą.

W nastawieniu na prezentację specyfiki miejsca wybrano artystów, którzy naznaczyli swoją obecnością już całą Europę: papierowe manekiny Isabelle de Borchgrave, którym nie można odmówić elegancji i dokładności ikonograficznej, zaludniają dwory i pałace we Włoszech i Francji oraz w Belgii. Być może jest to wyraz tęsknoty za wielkim światem, co zaowocowało przebraniem historii Ostrowa Tumskiego w kostium operowy. To pęknięcie kładzie się cieniem na blask barokowego blichtru, jaki w charakterystycznym nadmiarze zaproponowano dla małej wyspy katedralnej.



f 033



f 034



f 035



Uwaga!

GLEBOKIE

KOP

f 036



CEGLINIA CIENIA I
SZERADZCY Spółka Jawna
Cienia I 41, 62-860 Opatów
tel./fax



CEGLINIA CIENIA I
SZERADZCY Spółka Jawna
Cienia I 41, 62-860 Opatów
tel./fax



f 038





f 040





baumit.com

Systemy
ociepleni

caparol

Styż

baumit.com



CAPAROL

baumit.com

Systemy
ociepleni

Systemy
ociepleni

f 042

SAFARI



ZAMEK
PRZEMYSŁAWA

Z POWODU PRAC PRZY BUDOWIE
ZAMKU NA GÓRZE PRZEMYSŁA
MUZEUM SZTUK UŻYTKOWYCH
ZAMKNIĘTE
DO 30 WRZEŚNIA 2012 ROKU

MUSEUM OF APPLIED ARTS
IS CLOSED FOR REBUILD
UNTIL 30th SEPTEMBER 2012

UWAGA!
NIEUPOWAŻNIANYM
WSTĘP
WZBRONIONY

MUSEUM FÜR ANGEWANDTE
KUNST BLEIBT –
WEGEM DES AUSBAUS –
BIS 30. SEPTEMBER 2012
GESCHLOSSEN

Zamek na Wzgórzu Przemysła

Tomasz Ratajczak

Nowy zamek na Wzgórzu Przemysła, którego budowa, podjęta w 2010 r., jest już bardzo zaawansowana, urasta – obok Centrum Historii Ostrowa Tumskiego – do rangi głównego elementu Traktu Królewsko-Cesarskiego w Poznaniu. W pewnym sensie stał się on również wymownym symbolem tego kontrowersyjnego projektu, mającego na celu promować turystyczne i kulturalne walory stolicy Wielkopolski. Podobnie jak Trakt stanowi karkołomną próbę połączenia w jedną całość wzajemnie sprzecznych elementów historycznego dziedzictwa, tak atrapa zamku, górująca nad poznańskim Starym Miastem, jest pomnikiem ignorancji inicjatorów jej powstania. W maju 2011 r. prezydent Ryszard Grobelny dokonał wmurowania aktu restytucji zamku królewskiego, jednak nawet najbardziej eufemistyczne określenia składane w formie uroczystych deklaracji nie powinny wpływać na obiektywną ocenę tego skandalicznego przedsięwzięcia. Tak zwana „odbudowa” czy też „restytucja” zamku królewskiego w Poznaniu jest, niestety, udaną próbą zafałszowania historii, w celu uporania się z nękającym nadwarciańskie miasto kompleksem niższości.

Jedynym pozytywnym skutkiem budowy atrapy zabytku na Wzgórzu Przemysła stało się wywołanie szerszej dyskusji na temat problemu zagospodarowania tego miejsca oraz przywrócenie świadomości mieszkańcom Poznania utraconego przed wiekami zamku. Gdyby dziesięć lat temu przeprowadzono sondaż wśród poznaniaków, prosząc o wskazanie zamku królewskiego w ich mieście, zdecydowana większość wskazywałaby z pewnością na potężny neoromański gmach przy ul. Św. Marcin, zbudowany na początku XX w. jako rezydencja cesarza niemieckiego Wilhelma II. W pewnym sensie byłaby to odpowiedź pozytywna, gdyż cesarz był jednocześnie królem Prus, jednak z perspektywy polskiej historii znacznie

ważniejszy jest zamek położony w sąsiedztwie Starego Rynku. Tylko nieliczni, nawet wśród osób lepiej wykształconych, zdawali sobie sprawę z tego, że w Poznaniu znajdują się średniowieczne relikty zamku należącego do polskich monarchów. Dzięki gorącej debacie, która rozgorzała w 2003 r. po rozstrzygnięciu konkursu na projekt kontrowersyjnej budowy, obecnie większość mieszkańców Poznania, zapytana o zamek królewski, prawidłowo wskaże miejsce na Wzgórzu Przemysła. Od niedawna zlokalizowanie obiektu jest ułatwione, gdyż jego rosnące w szybkim tempie mury wyraźnie dominują nad okoliczną zabudową.

Paradoksalnie, ten pozytywny aspekt wspomnianego wyżej przedsięwzięcia został zupełnie zaprzepaszczonej przez jego negatywne skutki. Aby lepiej zrozumieć, dlaczego nowy zamek, budowany na Wzgórzu Przemysła w Poznaniu, w skandaliczny sposób fałszuje historię, niszczy krajobraz architektoniczny miasta i tym samym staje się wątpliwym symbolem Traktu Królewsko-Cesarskiego, należy lepiej poznać historię jego architektury oraz okoliczności związane z konkursem na projekt tzw. odbudowy.

Do niedawna jedynie bardzo uważny obserwator dostrzegłby na Wzgórzu Przemysła pozostałości średniowiecznego zamku królewskiego, które w trakcie prowadzonej obecnie budowy zostały częściowo włączone w nowy gmach, a częściowo uległy destrukcji. Najbardziej widoczny był mur obronny zwrócony w kierunku Starego Rynku, zamykający dziedziniec zamkowy od strony miasta. Znacznie cenniejsze relikty skrywał wątpliwej urody dach rozpostarty nisko nad ziemią, pomiędzy bramą wjazdową a tzw. gmachem Raczyńskiego, czyli odbudowanym ze zniszczeń II wojny światowej budynkiem wzniesionym na ruinach zamku królewskiego pod koniec XVIII w. przez ostat-

nego starostę generalnego Wielkopolski, mieszczący obecnie Muzeum Sztuk Użytkowych. W tym miejscu realizowana jest obecnie budowa nowego zamku. Wcześniej tymczasowy dach zabezpieczał mury głównej wieży zamkowej, zachowane do wysokości 5 metrów, jednak z powodu znacznego podniesienia poziomu gruntu w ciągu kolejnych stuleci – prawie w całości zagłębione w ziemi. Koszt jej wzniesienia musiał być znaczny, gdyż konstrukcję wykonano w oparciu o technikę pełnego muru ceglanego, mającego grubość aż 3 metrów, z czym nawet w średniowiecznych zamkach można spotkać się bardzo rzadko. Technika ta polegała na wymurowaniu ściany na całej grubości z regularnie układanych cegieł, w odróżnieniu od tańszej i znacznie częściej stosowanej metody wzniesienia ścian z regularnie ułożonym po obu stronach licem i wypełnieniem z gruzu zalewanego zaprawą wapienną. Dodatkowe zabezpieczenie stanowił potężny fundament, posadowiony na specjalnie przygotowanej platformie, powstałej poprzez wylanie ogromnej ilości zaprawy. Ta zaskakująca rozrzutność materiału spowodowana była niewątpliwie ułożeniem wieży na niestabilnym podłożu, na stoku zamkowego wzgórza. Z narożników wieży wyprowadzono mury obwodowe, z których najlepiej zachował się wspomniany wyżej odcinek południowy od strony Starego Miasta, podczas gdy odcinek północno-zachodni, zwrócony poza obręb średniowiecznego Poznania, w kierunku obecnego placu Wielkopolskiego, przetrwał w znacznie gorszym stanie, częściowo wtopiony w ścianę gmachu Raczyńskiego, a częściowo zagłębiony w ziemi i – podobnie jak wieża – prowizorycznie zabezpieczony tymczasowym dachem. Do tego odcinka muru przylegały piwnice dawnego domu zamkowego, pochodzące z XVI w., również zabezpieczone przez rozpościerający się ponad nimi dach. W trakcie prowadzonych w ostatnich latach wyrywkowych badań archeologicznych odkryto na zamkowym dziedzińcu niewielkie fragmenty funda-

mentów, mogących stanowić pozostałość gotyckiego budynku mieszkalnego usytuowanego w miejscu, w którym – po jego prawdopodobnej rozbiórce – w XVI w. wzniesiono nowy, zapewne już renesansowy gmach, pełniący funkcję rezydencji dla polskich monarchów odwiedzających Poznań, a na co dzień będący siedzibą starostów generalnych Wielkopolski¹.

Ze względu na znikomy stan zachowania średniowiecznej zabudowy zamku, jego wielokrotne przebudowy w nowożytności oraz brak źródeł ikonograficznych i archiwalnych, dokumentujących jego wygląd, kwestie jego rekonstrukcji i datowania przysparzają historykom sztuki oraz archeologom znacznych kłopotów. W stanie wiedzy na jego temat istnieją poważne luki, co wynika właśnie ze wspomnianych wyżej ograniczeń. Badania archeologiczne oraz architektoniczne, prowadzone szczególnie intensywnie w ostatnich latach, w związku z planowaną budową nowego zamku, poszerzyły znacznie stan wiedzy na temat historycznej budowli, doprowadzając do weryfikacji wielu wcześniejszych hipotez. Jednak brak kompleksowych wykopalisk, które objęłyby swoim zasięgiem teren całego zamku wraz z jego otoczeniem, uniemożliwia dalszy postęp w badaniach. Warto szczególnie podkreślić, że w tym względzie nauka polska ostatecznie utraciła szansę na

1 Do najważniejszych opracowań historii architektury zamku poznańskiego należą następujące publikacje: Eugeniusz Linette, Zamek w Poznaniu, Poznań 1981; Zbigniew Dolczewski, Zamek książęcy czy królewskie „palatium”? O siedzibie ostatnich Piastów wielkopolskich, „Kronika Miasta Poznania” 1/1996, s. 83-93; Zamek królewski w Poznaniu. Zarys historii, badania archeologiczne, działania na rzecz restytucji, Poznań 2004; Zamek książąt, królów i starostów, „Kronika Miasta Poznania” 4/2004; Tomasz Ratajczak, Średniowieczny zamek królewski w Poznaniu. Uwagi na temat chronologii i genezy architektury, w: Przemysławie wielkopolscy od księcia dzielnicowego do króla Polski, red. H. Kočka-Krenz, Poznań 2008, s. 15-32. Tam dalsza literatura.

poszerzenie stanu wiedzy, ponieważ najciekawsze i zarazem najbardziej zagadkowe relikty średniowiecznej architektury zamku królewskiego w Poznaniu zostały barbarzyńsko zabetonowane w trakcie prowadzonych obecnie prac budowlanych². Zatem możliwa jest jedynie analiza dotychczas dostępnych danych.

Wspomniane wyżej relikty średniowiecznych murów, na które składa się przyziemie głównej wieży zamkowej oraz zachowany fragmentarycznie obwód obronny, mają trudną do jednoznacznego określenia chronologię. Prawdopodobne datowanie średniowiecznych pozostałości zamku poznańskiego w kontekście współczesnej budowy jego pseudozabytkowej atrapy nie jest bez znaczenia, ponieważ inicjatorzy tej tzw. „restytucji” deklarują, że przywracają do pierwotnej świetności królewską rezydencję³. Powołują się przy tym na jej wyjątkowość, bowiem zamek poznański miałby – według niektórych badaczy przeszłości – być pierwszym na ziemiach polskich murowanym zamkiem królewskim, odróżniającym się od wznoszonych wcześniej kamiennych pałaców, otoczonych drewniano-ziemnymi wałami piastowskich grodów.

Historycy różnią się w interpretacji istotnej archiwalnej wzmianki z 1249 r. dotyczącej odbudowy zamku i miasta circa

2 O problemach związanych z pracami budowlanymi na Wzgórzu Przemysła oraz szkodami wyrządzonymi na skutek zbyt dużych ilości betonu tłoczonych w fundamenty pod nowy zamek, informowała lokalna prasa: Piotr Bojarski, „Królewski” beton w kanalizacji, „Gazeta Wyborcza” 02.02.2011.

3 Takie deklaracje można znaleźć w wielu publikacjach, materiałach oraz wypowiedziach publicznych członków Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Poznaniu, oraz jego sympatyków, por. m.in. Jacek Wiesiołowski, Zamek wierny przeszłości, „Gazeta Wyborcza” 14.02.2003; Zamek królewski w Poznaniu, op.cit.; oficjalna strona internetowa KOZKwP: <http://www.zamek-krOLEwski.poznan.pl/>

ecclesiam maiorem, czyli w sąsiedztwie katedry. Choć w karłowatym sposobie próbowano naciągnąć interpretację tego zapisu kronikarskiego w taki sposób, aby potwierdzał budowę murowanego zamku już w czasach księcia wielkopolskiego Przemysła I, to wymowa tego źródła, w połączeniu z najnowszymi odkryciami poznańskich archeologów na Ostrowie Tumskim, skłaniają do jednoznacznego zaprzeczenia tak wczesnej chronologii budowli na Wzgórzu Przemysła. Fragmenty ścian murowanych z cegły, w technice charakterystycznej dla XIII w., odkryte w wykopach we wnętrzu kościoła NMP na Ostrowie Tumskim, przy znajdujących się tam relikwach przedromańskiego palatium świadczą o odbudowie tej piastowskiej rezydencji, prawdopodobnie około połowy XIII w., a więc w tym czasie, gdy rozwijało się również miasto koło katedry – czyli Śródka. Były to więc przedsięwzięcia, o których mowa w przytoczonej wyżej wzmiance archiwalnej. Natomiast pierwsza informacja źródłowa dotycząca zamku na Wzgórzu Przemysła pochodzi dopiero z końca XIV w. i dla ustalenia daty jego powstania oraz osoby fundatora nie ma żadnego znaczenia.

Jedyną materialną wskazówką, pozwalającą na określenie chronologii relikwów zamku poznańskiego, a tym samym pośrednio fundatora, jest technika budowy jego murów. Część z nich, przede wszystkim mury wieży i część murów obwodowych, wzniesiono w tzw. wątku wendyjskim, charakteryzującym się naprzemiennym ułożeniem w rzędzie jednej cegły krótszym bokiem i dwóch dłuższym. Wśród historyków architektury panuje przekonanie, że wątek ceglany łączy muru stanowi dobre kryterium datujące, a wspomniany wątek wendyjski nie występuje po 1300 r. Tym samym wzniesione w tym wątku fragmenty murów zamku poznańskiego datowane są najpóźniej na schyłek XIII w. i wiązane z osobą

księcia wielkopolskiego i późniejszego króla, Przemysła II⁴. Jednak datowanie wyłącznie w oparciu o wątek muru jest nieporozumieniem, gdyż przyjęta przez badaczy chronologia tej techniki budowlanej jest błędna. Mury w wątku ceglanym występują bowiem także w budowlach z naszego regionu, pewnie datowanych nawet na II połowę XIV stulecia⁵. Uwzględniając to zastrzeżenie, nie sposób precyzyjnie określić chronologii zamku w Poznaniu. Mógł on powstać zarówno pod koniec XIII w. z inicjatywy Przemysła II, jak i w kolejnym stuleciu – za przyczyną jego następców na polskim tronie, zwłaszcza króla Polski i Czech, Wacława II. Trzeba przy tym uwzględnić fakt nieukończenia budowli w pierwszym etapie, na co wskazuje zmiana wątku w murze północno-zachodnim na bardziej nowoczesny, tzw. gotycki, z cegłami układanymi w licu naprzemiennie długim i krótkim bokiem. Nie wiadomo, po jak długiej i czym spowodowanej przerwie wznowiono prace, choć kontynuował je z pewnością inny warsztat, o czym świadczy również odmienny sposób fundamentowania. W każdym razie w drugim etapie domknięto obwód obronny wokół zamkowego dziedzińca oraz prawdopodobnie wzniesiono dom mieszkalny, którego formy nie uda się już nigdy ustalić, bowiem jego ewentualne relikty przysłoniła budowana właśnie atrapa zabytku. Rozbudowę tego domu mieszkalnego – a może dopiero jego wzniesienie od podstaw – przeprowadzono prawdopodobnie z inicjatywy Kazimierza Wielkiego, który często gościł w murach poznańskiego zamku⁶. Być może z tego czasu pochodzą relikty zagadkowej budowli z narożną przyporą,

4 Takie datowanie proponowane jest w większości opracowań na temat zamku.

5 T. Ratajczak, *op.cit.*, s. 20-21.

6 Z. Dolczewski, *Krótką historia Zamku Królewskiego w Poznaniu, w: Zamek królewski w Poznaniu, op.cit.*, s. 13.

odkryte kilka lat temu na dziedzińcu zamkowym, tuż przy ścianie późniejszych piwnic⁷. Mogła to być kaplica pałacowa, a więc budowla o wyjątkowym charakterze, jednak szanse jej lepszego rozpoznania utonęły w betonie, obficie wylewanym pod fundamenty nowego zamku.

W pierwszej połowie XVI w. w miejscu gotyckiego domu zamkowego starosta generalny Wielkopolski Łukasz Górka wznosił nowy gmach, który z kolei został rozbudowany po zniszczeniach wielkiego pożaru Poznania w 1536 r. przez syna i następcę na urzędzie starościńskim Andrzeja⁸. Z tego budynku zachowało się nieco więcej relikwów (wspomniane wyżej piwnice), które w połączeniu z przekazami ikonograficznymi oraz lustracją zamku z 1565 r. dają przesłanki do odtworzenia w ogólnych zarysach jego formy. Siedziba starostów na zamku poznańskim, okresowo wykorzystywana jako rezydencja królewska, była podłużnym, nakrytym czterema poprzecznymi dachami, trój-kondygnacyjnym pałacem z gankiem komunikacyjnym na arkadach w elewacji dziedzińcowej. Szczyty miały już zapewne dekorację renesansową, a ich usytuowanie upodabniało nieco bryłę zamku do ustawionych w szeregu kamienic. Jak wynika niezbiecnie z nowożytnych przekazów archiwalnych, wieża co najmniej od początku XVI w. nie stanowiła już dominanty w bryle zamku. Zapewne ze względu na jej opłakany stan – o remont bezskutecznie apelował do mieszczan poznańskich już król Jagiełło – została obniżona, zabezpieczona nowym dachem i pozostawała nieużytkowana⁹.

7 Z. Karolczak, *Badania archeologiczne zamku królewskiego w Poznaniu*, w: *ibidem*, s. 34-43.

8 J. Skuratowicz, *Zamek starostów generalnych Wielkopolski*, „*Kronika Miasta Poznania*” 4/2004, s. 162-172.

9 *Ibidem*.

Nowożytny zamek w Poznaniu coraz rzadziej odwiedzali polscy monarchowie. Ostatnim Jagiellonem goszczącym w stolicy Wielkopolski był Zygmunt Stary, który podczas wizyty w 1513 r. wolał skorzystać z komnat pałacu biskupiego na Ostrowie Tumskim, gdyż zamek nie spełniał już standardów królewskiej rezydencji¹⁰. W późniejszych latach zamek przebudowany przez Górków zaszczycali krótkimi wizytami niektórzy z królów elekcyjnych. Z biegiem czasu siedziba starostów wielkopolskich popadła w ruinę, z której próbował podźwignąć ją Kazimierz Raczyński, wznosząc nowy gmach z wykorzystaniem murów jednego z segmentów XVI-wiecznego pałacu swoich poprzedników. Pozostała część renesansowej rezydencji starościńskiej została ostatecznie rozebrana na początku XIX w., gdy po rozbiórce Polski władze zaboru pruskiego zbudowały z wykorzystaniem XVI-wiecznych murów piwnic i częściowo przyziemia skromny budynek mieszczący archiwum i sąd, spalony w trakcie działań wojennych w 1945 r.¹¹.

Po wojnie kilkakrotnie podejmowano dyskusję na temat zasadności odbudowy zamku królewskiego w Poznaniu. Wiązało się to z koniecznością podjęcia decyzji o dalszym losie zrujnowanych budynków na Wzgórzu Przemysła. Pierwsze projekty przedstawiono już w 1949 r., lecz oba nie uzyskały akceptacji władz konserwatorskich. Projekt autorstwa Zbigniewa Zielińskiego, który opracował również historyzującą koncepcję odbudowy Starego Miasta w Poznaniu, zakładał wzniesienie budowli nawiązującej formalnie do XVI-wiecznej rezydencji Górków, z tą różnicą, że przewidziano wzniesienie wysokiej średniowiecznej wieży oraz gotyckich szczytów. W projekcie tym zakłada-

10 Podróże władcy i architektura. Przebudowa królewskich rezydencji za panowania Zygmunta Starego, *Artium Quaestiones*, 17 (2006), s. 5-37.

11 Z. Dolczewski, *Krótką historia...*, op.cit., s. 22-23.

no również przebudowę zrujnowanego gmachu Raczyńskiego, który decyzją Generalnego Konserwatora Zabytków, jako obiekt historyczny miał zostać odbudowany, co przesądziło o odrzuceniu propozycji Zielińskiego. Drugi z projektów, przygotowany przez architekta Franciszka Rychlickiego, był bardziej zachowawczy i uwzględniał konieczność odbudowy gmachu starościńskiego z końca XVIII w. oraz budynku wzniesionego przez Prusaków z jednoczesną budową wysokiej wieży, mającej stanowić wymowny symbol historii tego obiektu. Koncepcja ta została zmodyfikowana poprzez zmianę formy zwieńczenia wieży oraz wprowadzenie czterech dachów poprzecznych, które miały upodobnić nowy gmach do budowli znanej z nowożytniej ikonografii. Było to jednak rozwiązanie ahistoryczne, gdyż czwarty ze szczytów musiałby obejmować także część budynku Raczyńskiego, co proponował w swoim projekcie Zieliński, natomiast Rychlicki zmniejszył szczyty tak, aby zmieścić cztery na ograniczonej powierzchni, ze względu na konieczność zachowania zabytkowego gmachu starościńskiego¹². Ostatecznie i ten projekt przepadł, oficjalnie z powodu problemów finansowych, a w dużej mierze zapewne ze względu na niesprzyjające okoliczności polityczne. Czas stalinowskiej nocy nie był dobrym okresem na planowanie odbudowy królewskich zamków w Polsce, będących przecież wymownymi symbolami polskiej suwerenności. Paradoksalnie uratowano w ten sposób Wzgórze Przemysła, którego przez kolejnych kilkadziesiąt lat nie szpecił wątpliwej urody budynek, skutecznie fałszujący jednocześnie historię wznoszącej się tam przed wiekami rezydencji królewskiej.

12 Henryk Kondziela, *Dzieje odbudowy zamku po 1945 roku*, w: *Zamek królewski...*, op.cit., s. 46-47.

W latach sześćdziesiątych XX w. rozważano możliwość budowy w sąsiedztwie gmachu Raczyńskiego obiektu o formach modernistycznych, niewątpliwie pod wpływem rozwiązań przyjętych na poznańskim Starym Rynku, gdzie zrezygnowano z planowanej wcześniej, historyzującej zabudowy bloku śródrynkowego, wznosząc nowoczesny budynek Arsenалу. Jednak zarówno projekt Z. Waszko z 1960 r., jak i prace nadesłane na konkurs na rozbudowę Muzeum Narodowego w 1965 r. nie doczekały się realizacji. Próbą kompromisu między tendencjami modernistycznymi a opcją historyzującą był projekt opracowany w 1969 r. przez architekta Aleksandra Holsa, zakładający wzniesienie nowoczesnej budowli, nawiązującej jednak kształtem bryły do dawnego zamku. Holas proponował trzy warianty budynku z poprzecznymi dachami i wysoką wieżą, jednak i ten projekt nie doczekał się realizacji¹³. Na kolejnych kilkadziesiąt lat dyskusja na temat zagospodarowania Wzgórza Przemysła została zarzucona, co miało również wpływ na malejącą społeczną świadomość historycznej wartości i funkcji obiektu wznoszącego się przed wiekami w tym miejscu. W pamięci poznaniaków miejsce zamku królewskiego stopniowo zajmował zamek cesarski.

Problem dawnej rezydencji polskich monarchów powrócił do debaty publicznej dopiero pod koniec ubiegłego stulecia, na fali rosnącego zainteresowania spuścizną Przemysła II, pobudzonej rocznicowymi obchodami jego królewskiej koronacji w 1995 r. Fundacja Ochrony Zabytków Wielkopolski wpisała do swoich zadań statutowych odbudowę zamku królewskiego, pobudzając na nowo dyskusję nad tym zagadnieniem, jednak nie podjęła żadnych praktycznych działań. W 1999 r. architekci Sven Heuer, Marek Deja i Marek Kleciak z biura projektowego HDK

13 Ibidem, s. 49-50.

z Hamburga przedstawili koncepcję zagospodarowania Wzgórza Przemysła, zatytułowaną „Duch Miejsca – Spuścizna Historii – Architektoniczne Wyzwanie”. Zakładała ona wzniesienie w miejscu dawnych piwnic zamkowych nowoczesnego gmachu, którego bryła, podzielona na smukłe, prostopadłościenne segmenty, swobodnie nawiązywałaby do układu zabudowań zamkowych, unikając bezpośrednich odniesień. Znacznie bliższa tradycyjnym koncepcjom, choć również pozbawiona elementów historyzujących, była koncepcja proponowana trzy lata później przez zespół poznańskiego architekta Piotra Barełkowskiego, który projektował wzniesienie gmachu o czterech szczytach i wysokiej przeszklonej wieży. Natomiast opracowana w 2000 r. koncepcja zabudowy wzgórza, wykonana pod kierunkiem prof. Jana Skuratowicza przez pracownię architektoniczną Klimaszewska & Biedak, była znacznie bardziej tradycyjna i zakładała wzniesienie historyzującego gmachu zamkowego¹⁴. Choć żadna z tych propozycji nie doczekała się realizacji, wywołały one szeroką dyskusję i przygotowały grunt pod działania zmierzające do praktycznej realizacji postulatu przestrzennego zagospodarowania Wzgórza Przemysła.

W kwietniu 2002 r., na spotkaniu zorganizowanym przez Towarzystwo Miłośników Miasta Poznania, Towarzystwo Urbanistów Polskich, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami oraz Fundację Ochrony Zabytków Wielkopolski, powołano Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Poznaniu, który kilka lat później uzyskał status organizacji pożytku publicznego. Na jego czele stanął były wojewoda wielkopolski i ówczesny senator Włodzimierz Łęcki. Działania nowej orga-

14 T. J. Grabski, Projekty odbudowy Zamku Przemysła w latach 1949-2000, „Fortyfikacja” 2-3/2000, s. 35-36.

nizacji były bardzo energiczne. Już na początku 2003 r. ogłoszono ogólnopolski konkurs na odbudowę zamku królewskiego w Poznaniu. W skład komisji konkursowej obok przewodniczącego, architekta wojewódzkiego Andrzeja Nowaka, sekretarza – prawnika Jacka Cenkiela, architekta miejskiego Tadeusza Pałaszuka i miejskiego konserwatora zabytków Marii Strzałko, weszli historycy sztuki (Z. Dolczewski, H. Kondziela, J. Pazder, J. Skuratowicz), architekci (T. Gałęcki, A. Grygorowicz, P. Wojciechowski) oraz inżynierowie (J. Gładysiak, W. Jędraszak, A. Kowalski, M. Krzysztofiak)¹⁵. Niestety pozytywna społeczna energia, towarzysząca powołaniu Komitetu i organizacji konkursu, została skanalizowana w kierunku osiągnięcia partykularnych celów przez grupę osób, o władniętych absurdalną ideą budowy pseudozabytkowej atrapy na Wzgórzu Przemysła. W realizacji swoich celów Komitet nie zawahał się posłużyć manipulacją w mediach oraz matactwem w procedurze konkursowej.

Nie można odmówić działaniom Komitetu wielu pozytywnych aspektów, m.in. przywrócenia świadomości mieszkańców Poznania zapomnianego zamku oraz sfinansowania wrywkowych badań archeologicznych, połączonych z częściową publikacją ich wyników. Jednak inicjatywa Komitetu wzbudziła także poważne kontrowersje w środowisku historyków sztuki, konserwatorów zabytków i architektów. Prawdziwą burzę wywołał werdykt konkursowego jury, ogłoszony w atmosferze skandalu związanego z manipulacjami wokół zwycięskiego projektu. Pierwotne wyniki konkursu anulowano, by jako zwycięski po kolejnych głosowaniach wskazać ostatecznie projekt Witolda Milewskiego, powstały we współpracy z Komitetem, zakładający budowę zamku w formie historyzującej, będą-

15 H. Kondziela, op.cit., s. 52-53.

cej zresztą modyfikacją koncepcji Z. Zielińskiego z 1949 r., u którego Milewski jako młody adept zdobywał pierwsze architektoniczne szlify. Sąd rozpatrujący skargę jednej z pracowni, której członkowie poczuli się pokrzywdzeni zamieszczeniem wokół rozstrzygnięcia procedury konkursowej, potwierdził, że w jej trakcie doszło do matactwa, jednak nie wyciągnął konsekwencji prawnych, powołując się na deklarację Komitetu o finansowaniu ewentualnej budowy zamku ze środków prywatnych. Była to kolejna manipulacja Komitetu, gdyż – jak się okazało kilka lat później – budowa według kontrowersyjnego projektu finansowana jest w całości ze środków publicznych.

Na szczególną krytykę zasługuje również arogancka postawa członków Komitetu, którzy zignorowali liczne głosy specjalistów odradzających realizację tego projektu. Warto podkreślić, że w gronie komisji konkursowej, oprócz Marii Strzałko i Jana Skuratowicza, którzy zakwestionowali wartość projektu Milewskiego, nie było żadnych uznanych specjalistów w zakresie historii architektury obronnej i rezydencjonalnej oraz autorytetów z dziedziny budownictwa i ochrony zabytków. Nie przeprowadzono wcześniej konsultacji społecznych w szeroko rozumianym środowisku badaczy i miłośników zabytków, poprzedzających sformułowanie warunków konkursowych, co stanowi standard w cywilizowanych krajach. Jedynie dzięki inicjatywie poznańskiej redakcji „Gazety Wyborczej” dwa miesiące przed ogłoszeniem wyników konkursu odbyła się publiczna debata, w trakcie której historyzujący projekt zamku, forsowany przez Komitet, został poddany miazdzącej krytyce reprezentantów poznańskiego środowiska nauki i kultury¹⁶. Nie wywarło to

16 Daina Kolbuszewska, Co ma piekło do Poznania? „Gazeta Wyborcza” 29-30 marca 2003.

jednak większego wrażenia na zwolennikach „odbudowy”. Po ogłoszeniu wyników konkursu, przeciwnicy zwycięskiego projektu byli przez członków Komitetu obrzucani publicznie inwektywami, posądzani o brak patriotyzmu, a nawet sprzyjanie interesom obcych państw.

Sposób przeprowadzenia konkursu okazał się zmarnowaną szansą na rzetelną debatę na temat zagospodarowania przestrzennego Wzgórza Przemysła. Przyjęto założenie, że wszelkie działania w tym miejscu muszą się wpisywać w sformułowany kilkadziesiąt lat wcześniej, archaiczny z perspektywy współczesnej doktryny konserwatorskiej, program historyzującej odbudowy całego zespołu staromiejskiego w Poznaniu, zniszczonego w trakcie działań wojennych. Jednocześnie Komitet podjął skuteczne działania propagandowe, wmawiając opinii publicznej oraz władzom miasta, że budowa zamkowej atrapy jest w istocie odbudową utraconego zabytku, podobnie jak było w przypadku np. Zamku Królewskiego w Warszawie. Konkurs zawierał wiele kontrowersyjnych zapisów, w gruncie rzeczy szczegółowo określających, jak ma wyglądać nowa budowla na Wzgórzu Przemysła i nie pozostawiał właściwie marginesu na kreatywne działanie projektowe. W związku z tym prace na konkurs dotyczący zabudowy wyjątkowo prestiżowego miejsca nadeszły zaledwie 22 pracownie, wśród których zabrakło nazwisk znanych polskich architektów. Zaowocowało to niezwykle niskim poziomem nadesłanych projektów. Były wśród nich pełne kiczu pastisze historycznych budowli, prace przypominające hollywoodzkie dekoracje do filmów fantasy, wreszcie wizje nowoczesności w wydaniu schyłkowego PRL-u. Drogą arbitralnych decyzji narzucono projekt budowli, która nigdy w takiej formie nie istniała nie tylko w Poznaniu i jest w ogóle nie do przyjęcia z perspektywy historii architektury.

Do gmachu Raczyńskiego dobudowywany jest obecnie pseudorenesansowy pałac z gotycyzującymi szczytami i kruczkami zwieńczonymi w kuriozalny wręcz sposób krenelażem. Do pałacu przylega wieża, której wysokość osiągnie 42 metry, choć wieże zamków z przełomu XIII/XIV w. – a więc czasu budowy oryginalnej wieży poznańskiej – rzadko przekraczały wysokość 30 metrów. Krytycy tej jarmarcznej architektury skupiają się – słusznie – na wskazywaniu jej licznych wad, ale pomijają jej zaskakującą wręcz nielogiczność w zakresie chronologii. Historyzujące formy nowego zamku, należące do młodszego stylu, czyli renesansu, stanowią podstawę dla form starszych, gotyckich, podczas gdy powinno być dokładnie odwrotnie. Członkowie Komitetu deklarują, że „restytuują” zamek z XVI w., wtedy jednak nie wieńczyły go cztery gotyckie szczyty, a wieża nie dominowała w bryle budowli. Oczywiście w tym przypadku w ogóle trudno używać terminów „odbudowa” lub „restytucja”, gdyż nie można odbudować zabytku, o którym mamy jedynie mgliste wyobrażenie, oparte na skromnych przekazach źródłowych.

W nowym gmachu przypominającym pretensjonalną, nowobogacką rezydencję na przedmieściu (podobne dwa zamki z przeznaczeniem na lokale usługowe wzniesiono ostatnio przy węźle autostradowym Poznań Dębiec) ulokowane zostaną sale ekspozycyjne Muzeum Sztuk Użytkowych. Oczywiście wnętrza te również uzyskają „zabytkowy” charakter, z krzyżowo-żebrowymi sklepieniami i belkowymi stropami, choć o ich wystroju posiadamy także niezwykle skąpe informacje źródłowe. Nie będą one spełniały standardów nowoczesnego muzealnictwa, gdyż przygotowane zostały nie jako uniwersalna przestrzeń ekspozycyjna, lecz jako atrapy zabytkowych komnat zamkowych. Pastiszowy charakter architektury pseudozabytkowego zamku budził od początku skojarzenia z willami nuworyszy, nawią-

zującymi do budowli zamkowych, które po 1989 r. nazywano w Polsce „gargamelami” w nawiązaniu do popularnego wówczas serialu animowanego dla dzieci. Takie określenie przyłgnęło również do atrapy zabytku budowanej na Wzgórzu Przemysła, która słusznie określana jest „Zamkiem Gargamela”.

Zwolennicy historyzującej „odbudowy” zamku królewskiego w Poznaniu przekonują, że stanowi ona wręcz patriotyczny obowiązek, gdyż w ten sposób odzyskamy gmach obrócony w ruinę przez zaborców i hitlerowskich okupantów. Dziwny to rodzaj patriotyzmu, który opiera się na epatowaniu kiczem i fałszowaniu historii. Przecież zamek poznański w jego nowożytnej postaci (o średniowiecznej – jak wskazałem wyżej – wiemy niewiele...) został zniszczony kolejno przez Szwedów, stacjonujących w jego murach w czasach tzw. potopu w połowie XVII w., następnie przez wojska polskie oblegające w 1657 r. broniającą się w nim załogę brandenburską, a najbardziej dotkliwe straty przyniosły szturm wojsk rosyjskich i saskich na Szwedów okupujących Poznań w trakcie wojny północnej na początku XVIII stulecia oraz atak konfederatów tarnogrodzkich w 1716 r. na stacjonujących na zamku Sasów. Zaborcy pruscy pod koniec XIX w. nie mieli już czego rujnować, wzniesli jedynie na resztkach zamku budynek archiwum i sądu, zniszczony z kolei przez sowiecką artylerię w 1945 r.

Dlatego pozornie patriotyczne nawoływania, stanowiące od pewnego czasu w Polsce skuteczny oręż w walce politycznej, nie służyły merytorycznej debacie nad rewitalizacją Wzgórza Przemysła. W potrzebę takiej debaty nie wątpili przeciwnicy historyzującego projektu Milewskiego, którzy postulowali wzniesienie w miejscu dawnego zamku budowli nowoczesnej w formie. Zarzuty Komitetu, że „moderniści” najchętniej postawiliby w tym miejscu szklaną piramidę, świadczą o niezna-

jomości współczesnej architektury, w której na ogromną skalę wykorzystuje się przecież tradycyjne materiały, takie jak cegła, kamień i drewno, używane także do budowy średniowiecznego zamku. W myśl założeń przeciwników budowy atrapy zabytku, nowy gmach budowany na Wzgórzu Przemysła powinien odwoływać się do przeszłości, do wyjątkowej rangi i symboliki tego miejsca, właśnie poprzez wykorzystanie tych tradycyjnych materiałów. Jednocześnie powinien to być znak współczesności, w którym zrezygnowano by z bezpośrednich odwołań do architektury historycznej, zwłaszcza wobec tak skąpej wiedzy na temat pierwotnej formy budowli, nieistniejącej już w gruncie rzeczy od prawie trzech stuleci. W przyziemiu takiego nowego gmachu można by stworzyć nowoczesny rezerwat archeologiczny, wykorzystujący technikę multimedialną do prezentacji relikwów dawnego zamku. Niestety zarówno Komitet, jak i finansujące budowę władze miasta i sejmik wojewódzki, oraz występujące w roli inwestora Muzeum Narodowe w Poznaniu, pozostały głuche na te postulaty i apele płynące ze środowisk naukowych i kulturalnych.

Choć konkurs został rozstrzygnięty już w 2003 r., a Muzeum Narodowe, do którego należy grunt na Wzgórzu Przemysła, wzięło na swoje barki niewdzięczną rolę inwestora w tym kuriozalnym przedsięwzięciu, początek katastrofy, jaką dla Poznania jest budowa atrapy zabytku w tak wyjątkowym miejscu, udawało się odsuwać w czasie. Wykorzystywano rozmaite formy protestu, od tradycyjnych listów otwartych, wystąpień w mediach, aż po grupy na portalach społecznościowych, a nawet... alternatywne projekty zagospodarowania terenu dawnego zamku. Najgłośniejszym działaniem tego typu była koncepcja tzw. „Punctum”, opracowana w 2007 r. przez znanego rzeźbiarza Jarosława Kozakiewicza z inicjatywy poznańskiego biznesmana i prezesa wielkopolskiej Zachę-

ty Piotra Voelkela¹⁷. Kozakiewicz proponował wzniesienie na stoku Wzgórza Przemysła przeszklonego, nowego skrzydła Muzeum Narodowego, a taras tej budowli, z rozległym widokiem na miasto, rozpinałby się nad relikdami zamku, które zostałyby wyeksponowane pod przezroczystą płytą. W miejscu ponad pozostałościami wieży w tarasie znajdował się świetlik, przez który w nocy przebijałby się słup światła, symbolizujący nieistniejącą od XV w. dominantę zamku. Ten projekt był pewnego rodzaju prowokacją, dobrze pokazującą, że o „restytucji” zamku można myśleć zupełnie inaczej, w tym przypadku dokonując owej restytucji w sferze symbolicznej, z szacunkiem dla autentycznych reliktdów. Nietety wbrew intencjom pomysłodawców, projekt „Punctum” stał się paradoksalnie katalizatorem działań zmierzających do budowy zamku według projektu Milewskiego. Komitet wykonał znakomitą pracę propagandową, wmawiając fałszywie opinii publicznej, że koncepcja Kozakiewicza jest alternatywnym projektem zagospodarowania Wzgórza Przemysła. Kontrowersyjna dla wielu forma nowoczesnej budowli skłoniła nawet tych, którzy wcześniej wyrażali publicznie niechęć wobec projektu Milewskiego, do jego poparcia, co znalazło wyraz w zbiorowym liście skierowanym do ministra kultury w 2009 r., pod którym podpisali się najważniejsi przedstawiciele poznańskiego establishmentu. Ostatecznie prace budowlane ruszyły w 2010 r., a ich zapowiadany koszt to 18 mln zł, które pochodzą z budżetu miasta oraz sejmiku wojewódzkiego.

Budowa historyzującego zamku w Poznaniu wpisuje się w szersze zjawisko obserwowane w skali całej Polski, gdzie na niespotykaną dotychczas skalę buduje się nowe zamki w miej-

17 Aleksandra Przybylska, Sylwia Wilczak, Przemysł ze szkła i stali, „Gazeta Wyborcza” 23.05.2007.

scu dawnych ruin, które – mając niekiedy nawet kilkusetletnią metrykę – zajmują już trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym. Proces ten dotychczas umykał uwadze naukowców, jednak sytuację Poznania na tle całego kraju wyróżnia jeden podstawowy element. Wszystkie tego typu kontrowersyjne przedsięwzięcia podejmowane są w Polsce w małych miejscowościach, pozbawionych silnego środowiska akademickiego, które powinno stanowić bufor zabezpieczający przed tak nieodpowiedzialnymi inicjatywami. Poznań stał się, niestety, przykładem całkowitej kompromitacji lokalnej elity naukowej i kulturalnej, pogrążonej w towarzyskim konformizmie oraz serwilizmie w stosunku do ośrodków decyzyjnych. Źle to wróży perspektywie rozwoju całego Traktu Królewsko-Cesarskiego, który został ukoronowany pozbawionym wartości projektem.



The great variety of materials
in the Gothic building
is a result of the fact that
the Gothic style was not a
style, but a method.



**Weż co Twoje!
Nimm das Deine!**

**Bądź dumny z Tego.
Sei stolz darauf.**

Ty jesteś Fundatorem.
Bądź dumny z Tego co masz.

Du bist der Stifter.
Sei stolz darauf, was du hast.



POZnan* fly high

Odetchnijkultura!



NARÓD SOBIE



f 050



f 051

B



Poznań st

“



Rękodzieło
Nowoczesna rozbieżność planerowa
Poznań XXI wiek

Nowoczesn



Poznań

...CIE REKORDU !!!

”

awia na sport

...a architektura



XXI wiek



EPOKA BRĄZU
Poznań 1989-2008



Poznań.
Tu warto żyć.

“



Prezydent Miasta 930 m

Cytadela 1700 m

Stary Marych 1 km
 Koziotki 880 m

Stadion Kolejorza 4420 m
 Bamberg 505 km
 Posen 6790 km

Dom Państwa Boreik 750 m



ŚRODEK POZNAŃA
 Znajduje się w środku (środku) Poznania. Wyznaczony go w 2003 roku miejscy geometrycy Wydziału Geodezji i Inżynierii Lądowej i Powiatowej "Gazeta Wypozorna" na pamiątkę 750-lecia lokacji miasta na lewym brzegu Warty.

CENTER OF POZNAŃ
 You are in the very center of Poznań. In 2003 municipal land-surveyors and "Gazeta Wypozorna" readers jointly determined this center to commemorate the 750th anniversary of the foundation of the Poznań city on the left bank of Warta river.

ZDM
 gazeta 2003
 POZNAŃ

**Od wieży Zamku Cesarskiego do
wieży Zamku Królewskiego, czyli
Trakt Królewsko-Cesarski widziany
okiem trampa**

Piotr Bernatowicz

Genialne, chociaż od ich powstania minęło już prawie sto lat, filmy Charliego Chaplina pouczają nas, że chcąc poznać nowoczesne miasto, trzeba przyjąć pozycję trampa. Chodzi bowiem o to, by miasto poznać nie tylko od jego oficjalnej, podświetlonej neonami strony, ale też zobaczyć jego mroczną podszewkę. Chaplin w wirtuozerski sposób skleja obie strony na filmowej taśmie – jego kreacje reżyserskie i aktorskie spajają przyszyły optymizm i blichtr hollywoodzkich mega-produkcji z Fredem Astaire’em w głównych rolach z niepokojem i egzystencjalnym mrokiem powojennego kina noir. Miasto, które w kreacjach masowej wyobraźni rozchodzi się, pęka na dwie biegunowe części, u Chaplina jest integralną całością. Olśniewającą blichtrzem i przerażającą nędzą zarazem.

Pomiędzy obiema stronami (spajając je) znajduje się postać trampa, człowieka obcego, a z drugiej strony niejako ukształtowanego wprost z kurzu i pyłu ulic, po których chodzi. Postać spoza kadru, która wraz z naszą uwagą przekracza bramę tytułowych napisów, towarzysząc w czasie trwania filmu, swoim czarnym melonikiem niemalże wodzi nasze spojrzenie po ulicach, domach, nocnych lokalach, fabrykach, tylnych podwórkach nowoczesnego miasta, by zniknąć wraz z napisami końcowymi. A jednocześnie jest to ktoś, kto wnika całym sobą w przedstawiony świat, nie tylko poprzez dziesiątki fabularnych nitek – zadziwiających perypetii, które mogą się przytrafić tylko jemu, ale i poprzez zaangażowanie emocjonalne.

Do czego ma prowadzić ta rozbudowana apologia Chaplino-wskich filmów, skoro tematem tekstu jest Poznań i Trakt Królewsko-Cesarski – zapyta w tym miejscu uważny czytelnik. Wszak pośród szerokiego spektrum wycieczek po Poznaniu, oferowanych przez biuro Traktu, wiodących śladami roz-

maitych królów i cesarzy, którzy choćby raz odwiedzili Poznań, nie ma wędrówki śladami cesarza dwudziestowiecznego kina – Charliego Chaplina. Nie będę się starał udowodnić, że i taką ścieżkę należałoby poprowadzić – chciałbym natomiast zaproponować spojrzenie na Poznań oczami trampa, utożsamiając z tą stworzoną przez Chaplina figurą miejskiego włóczęgi współczesnych artystów. Chodzi mi jednak o szczególną grupę artystów. Nie tych, którym świadomość poważnej misji, jakiej służy ich sztuka, każe wzdrygnąć się z niesmakiem na porównanie do króla miejskich włóczyków. Chodzi mi raczej o tych artystów, którzy brak zakorzenienia w danym miejscu łączą z wrażliwością na ludzi, również tych z niskich warstw społecznych, a także z poczuciem ironii i dystansem wobec siebie.

Nie chodzi mi jednak o postać artysty-błazna, choć – zważając na polską historię – taka figura pojawia się niechybnie w kontekście splotu ironii, dystansu i wrażliwości. Chaplinowski tramp, mimo że – podobnie jak Stańczyk – łączy komizm z powagą, jest inną postacią, bardziej odpowiadającą współczesnemu artyście.

Ubrany w błazeński czerwony strój i czapkę z dzwoneczkami Stańczyk, skrywa pod wesołym strojem powagę. Chaplinowski tramp odwrotnie. Strój, choć mocno sfatygowany, zdradza oznaki wytworności i dystygowania: marynarka, biały kołnierzyk, krawat, melonik i laseczka. Ale wszystko to jakoś nie gra – buty i spodnie za duże, marynarka przyciasna, kołnierzyk nie taki już biały, a melonik przekrzywiony. Niesforna i przekorna dusza, niedająca się ująć w karby powagi, przeziera przez tę garderobę. Można to napięcie odnieść do współczesnych artystów, za których spojrzeniem pójdziemy. Ich pozycja w społeczeństwie jest – wydawałoby się – unormowana i poważna – pracują przeważnie

jako nauczyciele akademicy, nie noszą groteskowych peleryn i beretów. Ale z ich wnętrza wypływa – ujawniona w ich twórczości – przekora, niezgoda, niedostosowanie, które powoduje, że widzą sprawy inaczej, a miasto pod ich spojrzeniem zostaje przenicowane, ukazując czasem groteskową, czasem bolesną stronę.

Będzie to zatem przechadzka po Poznaniu, wprawdzie dołączająca do tych, które proponuje biuro Traktu mieszkańcom i turystom, ale nieco innej natury: pokazująca nie tylko historyczne oblicze miasta, lecz także inny rodzaj spojrzenia na nie.

Wieża bezdomnych

Jeden z najbardziej znanych polskich artystów współczesnych na świecie, Krzysztof Wodiczko, profesor w Massachusetts Institute of Technology, jakiś czas po otrzymaniu posady w tej prestiżowej uczelni spotkał swojego szefa. „Pracuję tu już pół roku – powiedział – ale nadal nie wiem, dlaczego mnie tu zatrudniłeś”. „Skoro nie wiesz – odpowiedział przełożony – to znaczy, że jesteś właściwym człowiekiem na właściwym miejscu”. Przytaczam z pamięci tę historyjkę, opowiadaną przez Wodiczkę podczas spotkania na Akademii Sztuki Pięknych w Poznaniu w 2010 r., by usprawiedliwić porównanie go z Chaplinowskim trampem, które – zważając na prestiż i powagę, z jaką jest traktowany przez badaczy, kuratorów, dziennikarzy – może zrazu brzmieć obrazoburczo. Ale czy z anegdoty tej nie wyłania się inny obraz – postaci jakby z komedii Chaplina, której bohater trafia w rozmaite miejsca, nie bardzo rozumiejąc, dlaczego właśnie tam trafił, a jego działania wprowadzają zamieszanie, jak się w końcu okazuje – z pozytywnym skutkiem? Czy słynne projekcje Wodiczki i nowojorskie pojazdy dla bezdomnych nie wywoływały właśnie takiego twórczego zamieszania?

Zacznijmy zatem wędrówkę po Poznaniu od projekcji Krzysztofa Wodiczki na wieży dawnego Zamku Cesarskiego, obecnie pełniącego funkcję między innymi ośrodka kultury. Odbędzie się ona w jesienny wieczór 2008 r., kiedy szybko zapada zmrok. W przyziemiu zamkowej wieży artysta wyświetli w czterech narożnikach postaci bezdomnych z ośrodka pomocy społecznej przy ul. Borówki w Poznaniu, którzy opowiadali o swoim trudnym i pokręconym losie. O życiu pełnym ran, które w większości zadawali sami sobie, a których konsekwencją była nie tylko utrata mieszkania, ale i zerwanie więzi z najbliższymi, co dla większości z nich jest największym dramatem bezdomności. Powiększone wizerunki bezdomnych pojawiały się w górnej części pomieszczenia, tuż pod stropem, nad przesklepionymi niszami, gdzie stały monumentalne ozdobne wazy. Postaci pojawiały się w ciemności niczym duchy wywoływane przez artystę z kamiennych vaz. Jakie znaczenie miała ta prezentacja w tym konkretnym miejscu? Dlaczego artysta zdecydował się ukazać postaci bezdomnych i jaka jest jego rola w tym procesie? Wreszcie – co mówi ona o architekturze i miejscowości Poznania?

Sięgnijmy jeszcze raz do filmów Chaplina, konkretnie do „Świąteł wielkiego miasta” z 1931 r. Film rozpoczyna scena odsłonięcia pomnika Pokoju i Dobrobytu w głównym punkcie miasta przed ratuszem z zegarową wieżą. U stóp monumentu, ukrytego jeszcze pod kotarą, umieszczono honorową trybunę, z której przemawiają oficjele. Zgromadzony tłum, oddzielony od trybuny kordonem policji, czeka nieco zniecierpliwiony. Raczej nie słucha wygłaszanych komunałów – Chaplin puścił je w przyspieszonym tempie, przez co tworzą komiczny ciąg niezrozumiałych dźwięków. Wreszcie przemówienia kończą się, kotara się unosi i ukazuje grupę wyrzeźbionych postaci. Jednak w tym momencie tłum oddzielony kordonem zaczyna falować

wyraźnie rozbawiony. Na kolanach siedzącej figury – alegorii Miasta, przed którą znajdują się alegorie Pokoju i Dobrobytu, tkwi obcy element – śpiący tramp. Policja chce go przegonić i przywrócić pomnikowi i ceremonii dostojny charakter, ale próbujący usunąć się z pola widzenia tramp poprzez swą niezdarność doprowadza do jeszcze większych profanacji: nadziewa się na miecz trzymany przez alegorię Pokoju i siada na jej twarzy, czym wywołuje salwy śmiechu ze strony tłumu. To wyniesienie postaci nędznego włóczęgi na pomnik, choć chwilowe, powoduje zaburzenie porządku społecznego, nad którym czuwa policja. Zdiera maskę powagi, ale też zmusza do postawienia pytania, choćby przez śmiech, o napięcie pomiędzy celebrowanym bogactwem miasta a rzeczywistością będącą udziałem włóczęgi – w końcu na pomnik zaprowadził go właśnie brak lokum, gdzie mógłby spędzić noc.

Myślę, że podobnie do reżysera Chaplina postępuje Krzysztof Wodiczko, projektując na reprezentacyjnych budynkach i pomnikach postaci bezdomnych. W projekcji poznańskiej, choć postaci wysświetlane są wewnątrz wieży, widzimy tę samą zasadę naruszenia powagi poprzez wywyższenie tego, co niskie. W narożnikach reprezentacyjnej sieni, jaka znajduje się w przyziemiu wieży, gdzie spodziewalibyśmy się zobaczyć reprezentacyjne portrety lub przynajmniej alegoryczne postaci głoszące podniosłe hasła, oglądamy prezentacje tych, których nie odbieramy jako powód do miejskiej dumy. Wodiczko również chce wywołać efekt zakłopotania czy zażenowania, jaki wywołuje widok nędzarza, który wdrapał się na pomnik. I chyba oswojenie części publiczności – odbiorców projektów artysty, którzy wiedzą już, czego można się po nich spodziewać – powoduje, że ten efekt nie jest tak mocny jak w filmie Chaplina.

Chaplin jako reżyser aranżuje swoją scenę, ale jako aktor włącza się w rzeczywistość, którą przedstawia. Podobnie Wodiczko. Efektowna projekcja to jedna strona jego projektu. Drugą jest obecność pośród bohaterów swej pracy – bezdomnych. Ten etap Wodiczko mocno podkreśla. I nawet jeśli trudno zweryfikować to, jak bardzo angażuje się on w życie tych ludzi, sama deklaracja jest istotna. Ukazują to zdjęcia budujące dokumentację projekcji – z jednej strony widzimy go na mało efektownym podwórku pogotowia opiekuńczego, z drugiej zaś – pośród bezdomnych, ale też innych wernisażowych gości, podczas projekcji w zamkowej sieni. Te dwa miejsca zostają zarazem połączone – reprezentacyjna architektura Zamku i baraki ośrodka pomocy. Jako dwie strony – awers i rewers – miejskiego życia.

Temu, co powyżej napisałem, można jednak zarzucić, że określa działanie pracy na poziomie zbyt ogólnym. Podobnie jak Chaplin w swoim filmie unika identyfikacji z konkretnym miastem – to po prostu miasto współczesne. Podobnie poświęcone bezdomnym projekcje mogłyby się odbywać w każdym nowoczesnym mieście. W każdym bowiem znajdziemy monumentalną, historyzującą architekturę – to najczęściej używany ekran przez Wodickę. Nas jednak powinien zainteresować ów ekran. Powinniśmy nie tyle podążać w kierunku wyznaczonym przez artystę, ile wykonać jakby ruch wstecz: ponownie przyrzeć się architekturze i dostrzec, w jaki sposób ingerencja artysty wpłynęła na jej wizerunek.

Tramp w filmie Chaplina w końcu opuszcza, choć z problemami, pomnik. Jednak nie schodzi ani na trybunę, ani nie wstępuje w tłum oddzielony kordonem policji. Znika z tyłu za metalowym płótem za pomnikiem. To genialny zabieg reżyserski – nie tylko podkreśla wyobcowanie postaci trampa,

nie zostaje on utożsamiony ostatecznie z miejskim tłumem, który tak żywo reaguje na jego pojawienie się. Zniknięcie postaci, jakby wymazanie jej z kadru, pozostawia na ułamek sekundy w kadrze sam pomnik. Nie jest to ten sam pomnik, który widzieliśmy tuż po odsłonięciu – zmienił się jego charakter. Nie jest już ucieleśnieniem opiekuńczych sił patronujących miastu, ale nabiera cech przeciwnych: figura Pokoju – dzierżąca miecz – staje się zagrożeniem, personifikacja Pomyślności – ożywiona przez trampa – zdaje się drwić z tych, którym miała służyć.

W projekcji Wodiczki również budynek zmienia swoje znaczenie. Nie jest już malowniczym, bajkowym obiektem w centrum miasta, służącym obecnie jako miejsce kulturalnych imprez i rozrywki. Projekcja wymazuje te znaczenia nadane mu współcześnie. Obnaża jego władczy charakter. Oto ponury obiekt władcy miasta, zapełniany – niczym duchami – obrazami bezdomnych, którzy stanowią jego wyrzut sumienia. Architektura jest nieludzka, choć przez człowieka została wzniesiona.

Krzysztof Wodiczko wykorzystuje architekturę Zamku jako teatralną dekorację, w reżyserowanym przez siebie spektaklu, którego dramaturgię buduje poprzez przeciwstawienie biednym i bezdomnym niewrażliwej i obojętnej władzy miasta. Zamek idealnie nadaje się do tej roli, wszak został wybudowany przez cesarza Wilhelma II właśnie po to, by stać się nie tyle mieszkaniem, domem dla władcy, ile dekoracją przypominającą mieszkańcom o obcej władzy. W pewnym sensie bezdomność, której dotyczy projekcja Wodiczki, jest też cechą Zamku, który stał się pustym domem wznoszącego go cesarza, a także późniejszych jego właścicieli, m.in. Adolfa Hitlera.

Czyja to fundacja?

Czym domem jest, a raczej nie jest, Zamek dzisiaj? Ku odpowiedzi na to pytanie może nas przybliżyć praca Marka Glinkowskiego „Fundacja” z 2006 r. Artysta ten przygotował kilkadziesiąt wykonanych z dykty i pleksi plansz w formie oficjalnych tablic, jakie możemy spotkać na różnych istotnych dla społeczności miejskiej obiektach. Głosiły one następujące hasła w języku polskim i niemieckim: „To jest Twoja fundacja. Korzystaj z tego, co jest Twoje”, „To jest Twoje Dobro. Ty jesteś za nie odpowiedzialny”, „Bądź dumny z tego, kim jesteś”. Tak spreparowane tablice zostały rozmieszczone w różnych miejscach Zamku, na jego elewacjach i we wnętrzu podczas wystawy „Stan wewnętrzny”. Kurator tej wystawy, Przemysław Jędrowski, napisał o pracy Glinkowskiego, że „przypomniła ona instytucji, iż jest własnością nas wszystkich. A nadając swym komunikatom status dzieła sztuki uczynił, w tym konkretnym kontekście z truizmu ‘o służebnej roli instytucji wobec sztuki i jej odbiorców’ widzialną i nadrzędną ideę, która powinna stanowić przeciwieństwo credo każdej zajmującej się sztuką instytucji”¹. Niewątpliwie działanie Glinkowskiego wydobywa na wierzch oczywistą prawdę o publicznych instytucjach publicznych, które są naszą wspólną własnością. Wydobywa i jednocześnie przypomina nam, odbiorcom, oraz im – pracownikom, włodarzom tej instytucji. Czyni z tej oczywistości ideę, credo – jak napisał Jędrowski. Ale już sam podział na my i oni – wszak wszyscy jesteśmy ową publicznością płacącą podatki – wskazuje, że w tej pracy chodzi o coś więcej niż tylko podkreślenie społecznej roli instytucji kultury.

To praca przewrotna. Miejmy cały czas na uwadze postać z filmów Chaplina, która pozorną oczywistość czyni narzę-

1 Przemysław Jędrowski, Wiwisekcja sztuki dla średniozaawansowanych, www.glinkowski.free.art.pl/teksty.htm

dziem ironii. Otwarte wskazanie na własność Zamku jest tyle oczywiste, co właśnie ironiczne. Formalna zależność nie przekłada się bowiem na bezpośrednią dostępność. Po prostu Zamek nie jest żadną „Twoją fundacją”. A sformułowanie takiego hasła podkreśla tylko dystans pomiędzy społeczeństwem a dysponentami publicznej własności. Praca Glinkowskiego nie zmierza jednak, jak wiele innych prac współczesnych artystów, w stronę naiwnej utopii odzyskania tego, co odebrane, i przywrócenia społeczeństwu należnej mu własności. Wywieszane na murach zamkowych hasła nie są zaczątkiem manifestu zachęcającego do społecznej aktywizacji, lecz bardziej jednostkowej aktywizacji myślowej. Wskazują raczej na banalność języka operującego pojęciem publicznej, społecznej własności – wyświechtany na różne sposoby w łamach komunistycznych gazet, powraca obecnie w nowoczesnych teoriach demokracji, eksportowanych tym razem z Zachodu. Glinkowski – podobnie jak Chaplin – zamiast patosu lewicowego trybuna, wybiera gorzko-słodką ironię, która prowadzi do prawdy – w odróżnieniu od słów trybuna, które zazwyczaj wodzą na manowce.

Istotnym, jeśli nie kluczowym, elementem tej pracy jest użycie języka niemieckiego. Z pozoru wygląda to na informację przeznaczoną dla turystów, choć bardziej adekwatny byłby język angielski. Język niemiecki przypomina o genezie Zamku, który został przecież wzniesiony przez cesarza Wilhelma II jako dobitny symbol dominacji władzy niemieckiej w mieście. Służyło temu użycie neoromańskiego stylu architektonicznego, który miał konotować germańskość. Budynek ten zatem od początku był ciałem obcym, podobnie jak obcy dla Polaków pozostawał niemiecki cesarz. Zamek stał się mocnym zdaniem, jakie niemiecki cesarz wpisał w polskie miasto. Choć gramatyka tego zdania nadal jest widoczna, sens uległ zatarciu po prawie stu latach.

Glinkowski, rozdzielając swoje hasła na dwie wersje językowe, jednocześnie dobitnie przywołuje pierwotny sens tej budowli. Zmaganie z obcością, próba jej asymilacji, włączenia w obręb rodzimej kultury (jako par excellence instytucji kultury) pozostaje wciąż nie zakończone. Praca Marka Glinkowskiego idzie jakby wbrew tej tendencji, ujawnia obecność podziału dokładnie w centrum jego zasypywania.

Podobnie rzecz ma się z Traktem Królewsko-Cesarskim, który w swym założeniu na jednej płaszczyźnie turystycznej atrakcji próbuje poustawiać miejsca i budynki o różnym, czasem sprzecznym, znaczeniu. Działania takich artystów, jak Marek Glinkowski, delikatnym ruchem rozbijają tę skomplikowaną konstrukcję. Jak w niemyim filmie, gdy wędrujący po ogrodzie zoologicznym tramp przypadkowo opiera się o klatkę z drapieżnikami, wypuszcza je na zewnątrz, powodując katastrofę. Także w tym przypadku ten drobny zabieg wypuszcza ponure zamkowe duchy, które – wydawałoby się – zostały już dawno oswojone.

Narób sobie

Metoda komediowych gagów, które uruchamiają cały łańcuch zdarzeń, prowadzący nierzadko do zachwiania poważnych instytucji i systemów, bliska jest poznańskiej grupie Wunderteam, do której prac, związanych ze szlakiem Traktu, chciałbym teraz przejść. Są to akcja „No Future No Problem”, zrealizowana w roku 2003 w Galerii „Naród Sobie”, działającej przy Teatrze Polskim, oraz „Odetchnij Kulturą”, powstała w roku 2011 na placu Wolności.

Pierwsza akcja dotyczyła Teatru Polskiego, którego historia powstania i znaczenie jest przeciwne do omawianego wyżej Zamku (choć trzeba zauważyć, gwoli ścisłości, że Zamek jest późniejszym obiektem). Jak pisze Dobrochna Ratajczakowa

w swoim znakomitym esaju o historii Teatru Polskiego, powstał on jako alternatywa dla sceny miejskiej przy Placu Wilhelmińskim, obecnym placu Wolności, w którym panował język niemiecki². Polska społeczność miasta postanowiła postawić własny ośrodek kultury i języka polskiego. Instytucja ta powstawała, co ważne, z inicjatywy społecznej, dzięki zbiórkom pieniędzy i darów Polaków, którym zależało na utrzymaniu rodzimej kultury.

Punktem zwrotnym w staraniach o teatr było uchylene w 1869 r. tzw. ustawy procederowej, mówiącej o wymogu zgody władz na przedstawienia w języku innym niż niemiecki. Budynek zaprojektowany przez Stanisława Hebanowskiego, konsultowany i nadzorowany przez jednego z ważniejszych ówczesnych architektów – Gottfrieda Sempera – był gotowy w listopadzie 1874 r. Powstał on na działce wykupionej przez nadzorującą inwestycję spółkę, dzięki darowiźnie Bolesława Potockiego, który przekazał na ten cel swój ogród przy obecnej ul. Libelta. Także projektant budynku, Stanisław Hebanowski, zrzekł się swojego honorarium, a mieszkańcy Poznania ofiarnie zbierali fundusze na budowę. Dlatego też na fasadzie gotowego budynku, wzorem Teatru Narodowego w Pradze, umieszczono napis „Naród sobie”. Te wszystkie elementy – ustawa językowa, budowa prowadzona dzięki ofiarności społeczeństwa, wreszcie zaakcentowanie zbiorowego fundatora budynku na jego fasadzie – tworzą kontekst pozwalający odczytać pracę grupy Wunderteam.

Akcja „No Future No Problem” została zrealizowana przez grupę w swym pierwszym składzie – Wojtek Duda, Rafał Jakubo-

2 Dobrochna Ratajczakowa, *Twierdza i teatr. w: 125 lat. Twierdza i teatr. Księga Jubileuszowa Teatru Polskiego w Poznaniu*, red. Krzysztof Kurek, Poznań 2000.

wicz, Paweł Kaszczyński – w 2003 r. Miała jakby dwa wymiary: wewnętrzny i zewnętrzny, bezpośrednio odnoszący się do architektury Teatru. Pierwszy – wewnętrzny – wymiar tworzyła projekcja na monitorze umieszczonym w foyer teatru przy oknie. Ukazywała ona mężczyznę w białej koszuli, zbliżającego się powoli do tego samego okna, odwracającego się do tyłu i wyskakującego przez nie. Obraz ten stanowił niejako instruktaż dla widzów, którzy zachęceni byli do pójścia w jego ślady. Po dojściu do okna okazywało się jednak, że skok kończy się bezpiecznie – umieszczona za oknem nadmuchiwana zjeżdżalnia nie tylko gwarantowała miękkie lądowanie, ale i dobrą zabawę, z czego część publiczności, zwłaszcza dziecięca, chętnie korzystała. Tę część projektu dokumentuje pocztówka ukazująca trzy postaci w białym stroju – są to trzej artyści tworzący grupę – w trakcie „dramatycznego” skoku z okna.

Drugim elementem projektu „No Future No Problem” stała się pocztówka ukazująca górny fragment fasady Teatru Polskiego, nawiązująca do widokówek z zabytkami miasta. Na fryzie belkowania zamykającego fasadę dostrzegamy złożony z dużych złotych liter napis obwieszczający fundatora – jednak zmiana jednej litery zmienia jego sens. Już nie „NARÓD SOBIE”, ale „NARÓB SOBIE”.

Jak należy rozumieć owe prześmiewcze gesty – gagi godne Chaplinowskiej komedii? Piotr Kowalik w tekście poświęconym grupie pisze, że tematem pierwszej części tej „groteskowej pracy” jest zwątpienie w lepszą przyszłość: „Odrzucenie obowiązkowej nadziei i zaniechanie starań w imię lepszej przyszłości wydaje się być głosem domagającym się polepszenia sytuacji teraz, nie za kilka lat”³. Natomiast pocztówkę

3 Piotr Kowalik, Wunderteam, Sekcja, nr 12/2005.

z napisem „Narób sobie” interpretuje jako demaskowanie ostentacyjnej nacjonalistycznej funkcji XIX-wiecznej architektury, ale także jako zwątpienie w sens uczciwej pracy, za którą nie idą kontakty, konszachty, knowania.

Niewątpliwie hasło „no future”, użyte w tytule projektu, a odnoszące się do pokolenia punk, konotuje zwątpienie, choć „no problem” odbiera pierwszej części powagę i dramatyzm. Podobnie dwuznaczny charakter ma prezentowana na monitorze scena – ujęcie skaczącej z okna postaci wzbudza raczej dramatyczne skojarzenia. Jej ubiór – biała koszula z kołnierzem i rozpiętymi mankietami – przywołuje obraz romantycznego poety. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z przywołaniem dziewiętnastowiecznego paradygmatu polskiego artysty, który poświęca życie dla idei narodowego wyzwolenia. Jednak dalsza część w iście Chaplinowski sposób zrywa z patosem i obraca całą sytuację w żart. Dwoistość przekłada się także na pocztówkę z fasadą teatru – zabawna literówka nie tylko zmienia sens, ale także rozbraja patos zawarty w odniesieniu do idei narodu. Czyżby należało zatem odczytywać tę pracę jako komentarz do nieprzystawalności do współczesności dziewiętnastowiecznych idei, które były u podstawy Teatru Polskiego? Czy powinniśmy zatem odłożyć je na półkę, między bajki i legendy o walce o zachowanie języka i polskiej kultury, i zająć się beztrudną zabawą? Myślę, że takie proste odczytanie nie uwzględni potencjału ironii zawartego w tym projekcie.

Sięgnięcie po anglojęzyczny tytuł, zbudowany z obiegowych haseł zachodniej kultury, które przeniknęły i zakorzeniły się w naszej kulturze, jest już znaczące, szczególnie w kontekście miejsca, powstałego z napięcia między dominującą niemczyzną a bronioną polszczyzną. Jeśli sto lat temu opór przed kolonizacją znalazł swój wyraz w dbałości

o język, można – pod wpływem projektu grupy Wunderteam – zapytać, w jaki sposób o współczesności świadczy bezkrytyczne przyjmowanie i eksponowanie anglojęzycznych nazw (tutaj dobrym komentarzem jest niedawna dyskusja na temat nazwy dla nowo wznoszonego w Poznaniu dworca kolejowego, która zgodnie z wolą inwestora ma brzmieć: Poznań Główny City Center, tworząc nie tylko dość specyficzną zbitkę językową, ale też w pewien sposób dezinformującą podróżnych, bowiem dworzec Poznań Główny nie wyznacza właściwie centrum miasta). Zestawienie tandetnej kolorowej gumowej zjeżdżalni z budynkiem szacownej instytucji i zaproszenie widzów do ewakuowania się w ten sposób z nasyconego podniosłą atmosferą wnętrza również podkreśla dewaluację tego, co niegdyś było ważne i istotne. Pusta rozrywka wypiera pogłębioną refleksję, a hasło wzywające do dorabiania się (narób sobie) – idee wspólnoty. Jeśli budowa Teatru Polskiego była – jakkolwiek krytycznie podchodzilibyśmy do idei narodu czy wręcz, jak pisze Piotr Kowalik, uznawali jej eksponowanie z przejaw nacjonalizmu – wyrazem solidarności dawnych mieszkańców miasta broniących w pozytywny sposób własnej wspólnoty, to dzisiaj ta idea została rozmieniona na drobne własnych korzyści, zdaje się przekonywać projekt Wunderteamu. Kultura stała się towarem – tanią rozrywką lub dobrym narzędziem marketingowym, powierzchniową, pod którą nic głębokiego się nie kryje.

Biały kubik – miś

Mówi o tym kolejny projekt „Odetchnij Kulturą”, zrealizowany w 2011 r. przez dwóch artystów – Rafała Jakubowicza i Wojciecha Dudę – tworzących niegdyś trzon Wunderteamu. Wyznacza on zarazem kolejny etap naszej wędrówki Traktem widziannym oczami trampa.

Zanim przejdziemy do analizy projektu, cofnijmy się do czerwca roku 2010, kiedy na placu Wolności – reprezentacyjnym miejskim salonie, obramowanym fasadami Muzeum Narodowego, Biblioteki Raczyńskich, dawnego Teatru Miejskiego oraz, last but not least, wielu banków – pojawił się całkiem spory biały sześcian z napisem „Odetchnij kulturą” i logo miasta z niebieską gwiazdką i wszędybolskim dopiskiem „Know-how”. Tuż obok stał samochód firmy ochroniarskiej, a w nim umundurowany strażnik, który wychodził od czasu do czasu z samochodu, żeby zapalić papierosa, smętnie spoglądając na biały kubik. Do wnętrza sześcianu nie można było wejść, by – zgodnie z zachętą – odechnąć. Stał się on obiektem zagadkowym, a lapidarny komunikat na jego ściankach potęgował tylko tę tajemniczość. Jego funkcję wyjaśniała informacja przygotowana przez Urząd Miasta Poznania i zamieszczona na jego stronie internetowej. Przytoczmy jej treść:

„Gigantyczny, przezroczysty sześcian, pełen poznańskiej, kulturalnej atmosfery stanie na placu Wolności. Instalacja będzie elementem ogólnopolskiej kampanii wizerunkowej ‘Odetchnij Kulturą’, która po raz pierwszy pokaże mieszkańcom Polski, że Poznań to nie tylko ośrodek biznesu i miejsce organizacji ważnych imprez sportowych, ale także idealne miasto dla spragnionych artystycznych wrażeń. Sześcian na placu Wolności będzie symbolizować całą twórczą, artystyczną energię skupioną w jednym miejscu, w samym sercu Poznania. Instalacja to jeden z wielu elementów kampanii. W ramach akcji, w największych miastach w Polsce pojawią się plakaty zapraszające na wydarzenia kulturalne i artystyczne, które tego lata będą miały miejsce w naszym mieście. Dodatkowo kampania reklamowa będzie wsparta przez reklamy prasowe oraz reklamy i konkursy w Internecie, na portalach informacyjnych i społecznościowych. Celem kampanii jest budowa wizerunku Poznania, jako miasta nowoczesnego, otwartego na

sztukę i artystów, mogącego pochwalić się unikatową ofertą kulturalną. Twórcy kampanii chcą pokazać, że Poznań to miasto, którego wyjątkową atmosferę budują zarówno spektakularne wydarzenia artystyczne, jak i wyjątkowe miejsca. Kampania ma także wesprzeć kandydaturę Poznania w staraniach o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

Akcja ma skłonić mieszkańców Polski do odwiedzin Poznania w trakcie jednej z licznych imprez kulturalnych, które tego lata odbędą się w naszym mieście. A lista jest długa. Już 17 czerwca br. rusza kolejna edycja Festiwalu Ethno Port Poznań, inspirowanego tradycyjną muzyką różnych regionów świata. 26 czerwca rozpocznie się, już po raz dwudziesty, Festiwal Malta, będący jednym z największych wydarzeń teatralnych w Europie. Poznań będzie także gościł m.in. Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych, XVII Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego, VII Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca, V Festiwal Jazzowy Made in Chicago, Międzynarodowy Festiwal Filmów Młodego Widza czy Art & Fashion Festiwal w Starym Browarze.

Kampania 'Odetchnij Kulturą' rozpocznie się w połowie czerwca i potrwa do końca sierpnia. Plakaty na nośnikach city light pojawią się w największych polskich aglomeracjach: Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Trójmieście, Łodzi i w Szczecinie".⁴

A zatem wielki nieprzezroczyisty sześcian (wbrew temu, co wyżej napisane) jest elementem – wszystko wskazuje, że kluczowym – kampanii promocyjnej miasta. Akcję tę przeprowadziły agencje Tequila Polska i Q&A Consulting, które wygrały ogłoszony w tym celu przetarg. Włodarze Poznania, zgodnie z zawołaniem „Know-how”, które przyjęli jako swoje i całej

4 <http://www.poznan.pl/mim/public/wiadmag/news.html?co=print&id=37882&instance=1016&lang=pl>

miejskiej społeczności, nie wiedzą, jak zrobić kampanię, wiedzą natomiast, że należy zatrudnić do tego celu profesjonalną firmę. Napompowany kubik stał się zatem umieszczonym w sercu miasta symbolem – komunikatem skierowanym jednak nie do mieszkańców całej Polski (do nich trafić miały informacje w prasie i na stronie internetowej), ale mieszkańców miasta. Jaka miała być funkcja tego komunikatu? Postępując się wykazem funkcji językowych, przedstawionym przez Romana Jakobsona, można przyjąć, że kubik na placu Wolności pełnił przede wszystkim funkcję fatyczną⁵. Miał on bowiem nie tyle informować o imprezach kulturalnych, ile nawiązywać i umacniać kontakt między mieszkańcami a magistratem, utwierdzać ich w przekonaniu, że czuwa on nad rozwojem i promocją poznańskiej kultury. Ale także utrwać przekonanie, że kultura w mieście ma się dobrze, a atmosfera kulturalna jest napięta jak ścianki balonu. Słowem – miał on – by sparafrazować słowa kultowego filmu Barei – otwierać oczy niedowiarkom, odpowiadać żywotnym potrzebom całego społeczeństwa. Poznańskie władze, niczym prezes niesławnej spółdzielni Tęcza, zdają się mówić do mieszkańców: patrzcie, to nasze, przez nas wykonane i to nie jest nasze ostatnie słowo!

Istotnie. Nie było to ostatnie słowo związane z instalacją na placu Wolności, choć biały sześcian nie tyle zgnił na wolnym powietrzu, jak słomiany miś z komedii, ale został po prostu zdemontowany, a strażnik odjechał, żeby pilnować czegoś innego w innym miejscu. Po roku kubik powrócił, tym razem jednak jako praca artystyczna. Jakubowicz i Duda umieścili na placu Wolności prawie identyczny kubik, nie zapominając także o jego ochronie. „W tym roku jednak nadmuchany obiekt

5 Roman Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1-2, wybór, red. naukowa i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.

nie tylko eksponował promocyjne hasło miasta: Odetchnij kulturą. Poznań, miasto know-how, ale dodatkowo wyposażony w hasło 'Fly high' oddychał, napełniał się powietrzem, nadymał, aby znowu sflaczeć” – pisze Joanna Erbel, kuratorka programu „Nowe Sytuacje”, w ramach którego została zrealizowana praca Jakubowicza i Dudy⁶. W jej opinii praca ta „miała zaprezentować cykliczne bezsensowne nadymanie się i spuszczenie powietrza, jakie artyści obserwują na polu miejskiej polityki kulturalnej”⁷.

Spostrzeżenie powyższe jest może o tyle trafne, że dynamikę polityki kulturalnej miasta rzeczywiście wyznacza – zwłaszcza w ostatnim czasie – rytmiczne ogłaszanie atrakcyjnych pomysłów, a następnie wycofywanie się z nich. Dziennikarze lokalnej gazety skrzętnie odnotowują idee wprowadzane przez wiceprezydenta Sławomira Hincę, a to zorganizowania w Poznaniu festiwalu Rock in Rio⁸ (do czego może na szczęście nie doszło), a to przeniesienia festiwalu Camerimage do Poznania⁹, a to utworzenia wystawy najcenniejszych eksponatów, jakie posiadają muzea Poznania¹⁰. Nie wszystkie te pomysły były złe, nie można także zakładać intencjonalności takiego niekonsekwentnego działania. Jeśli miałbym się pokusić

6 Joanna Erbel, Relacja z konferencji „Alternatywne know-how”, <http://malta-nowesytuacje.pl/projekty/odetchnij-kultura-alternatywne-know-how/>

7 ibidem

8 Sławomir Hinc: Kultura jest jedna. Ze Sławomirem Hincem, Zastępcą Prezydenta Miasta Poznania, rozmawia Mariola Zdancewicz, epoznan.pl, 16.01.2010.

9 Festiwal Camerimage przeniesie się do Poznania, [GW Poznań](http://gw.poznan.pl), 04.02.2010.

10 Piotr Bojarski, Lista Hincę: Muzealne „perelki”, [GW Poznań](http://gw.poznan.pl), 24.10.2010.

w tym kontekście o jakąś ocenę, powiedziałbym, że projekty wiceprezydenta cechuje zbyt duże zorientowanie na marketing i skutek propagandowy, przy zbyt niewielkim nacisku na treści i idee, które owe działania mogłyby upowszechniać. Efekt jest dokładnie taki, jak ów nadęty balon na placu Wolności, z którego prześmiewczo spuścili powietrze poznańscy artyści.

Ich praca ma jednak jeszcze inny aspekt. Ożywienie kubika, o czym wspomina Joanna Erbel, paradoksalnie akcentuje jego sztuczność i martwość. Sięgnijmy ponownie po scenę otwierającą „Światła wielkiego miasta” Chaplina. Pojawiający się na pomniku tramp traktuje figury go współtworzące jak żywych ludzi. Kładzie się na kolanach alegorii miasta jak na kolanach matki, przeprasza pozostałe dwie figury, gdy je potrąca. Słowem – stara się ożywić pomnik. Oczywiście te działania przynoszą odwrotny efekt – pokazują, jak martwa i niewzruszona jest kamienna grupa. Podobny efekt ma działanie poznańskiego duetu – spuszczać i nadymać powietrzem biały sześcian, mający symbolizować żywą atmosferę kulturalną Poznania, wskazując, że jest ona jakby sztucznie utrzymywana za pomocą respiratora.

Totem i tabu

Do problemu promocji miasta odwołuje się w swoich miejskich akcjach jeden z najbardziej rozpoznawalnych i jednocześnie związanych z Poznaniem współczesnych artystów – Maciej Kurak. Jeśli chcielibyśmy wskazać twórcę, który najlepiej realizuje wzór Chaplinowskiego trampa – wędrującego miastem i swoimi nieznacznymi na pozór interwencjami wywołującego dużo twórczego zamieszania – Kurak jest idealnym typem.

Wiele z jego działań ma bardzo ulotny charakter i przechodzi prawie niezauważone przez krytyków sztuki, choć dostrzeżone jest przez mieszkańców miasta. Tak jak efemeryczna

akcja złożenia kwiatów pod stelą-kolumną autorstwa niemieckiego artysty, Heinza Macka, byłego członka klasycznej już dziś grupy „Zero”, czynnej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Düsseldorfie. Obiekt w formie metalowego słupa z obrotową głowicą napędzaną silnikiem elektrycznym został umieszczony przy al. Marcinkowskiego przez Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w ramach projektu „Poznań Miasto Sztuki” w listopadzie roku 2006. Towarzystwo to gromadzi wśród swoich członków znamienitych poznaniaków, a w jego czteroosobowym zarządzie znajduje się dwoje najbogatszych mieszkańców miasta na Wartą: Piotr Voelkel i Grażyna Kulczyk. Oprócz zakupów dzieł sztuki i budowania kolekcji, Towarzystwo prowadzi także wspomniany projekt „Poznań Miasto Sztuki”, w ramach którego ozdabia przestrzeń miejską cennymi dziełami, aby – jak mówi prezes stowarzyszenia, Piotr Voelkel – zwykli mieszkańcy, przechodnie mieli kontakt z dziełami sztuki¹¹. Jednak powiedzieć, że to najbogatsi poznaniacy obdarowują mieszkańców wybranymi dziełami, nie będzie do końca zgodne z prawdą. Robią to – choć nieświadomie – także sami mieszkańcy miasta, bowiem fundusze na miejskie realizacje pochodzą w znacznym stopniu z budżetu państwa. Czy jednak mieszkańcy miasta czują związek z powstającymi w ich mieście dziełami sztuki? Zapewne byłoby tak, gdyby sami byli inicjatorami takich przedsięwzięć. Jak pisała brytyjska krytyczka, Josie Appleton, w tekście analizującym rozwijający się dynamicznie w ostatnim czasie nurt sztuki w przestrzeni publicznej, dziś sztuka publiczna nie jest inicjowana oddolnie, przez mieszkańców danego miasta czy dzielnicy, w której dzieło ma się pojawić, ale odgórnie – przez rozmaite, często bezimien-

11 Drapieżca oswojony ze sztuką – Piotr Voelkel, Z Piotrem Voelkelem rozmawia Przemysław Grociak, www.epoznan.pl, 6.02.2010.

ne osoby (nawet jeśli nazwa jest wymieniona, nie zawsze wiadomo, jakie konkretne osoby za nią stoją lub nie są przez ogół społeczności kojarzone)¹².

Dokonując porównania z wiekiem XIX i opisaną powyżej historią fundacji Teatru Polskiego, można zauważyć, że dziś nie ma potrzeby owych oddolnych organizacji. W warunkach demokratycznego państwa to wybrani przez społeczeństwo reprezentanci powinni brać na siebie także obowiązek podejmowania kulturalnych przedsięwzięć. Sęk jednak w tym, że owe przedsięwzięcia są pozbawione znaczeń, stają się pustą ozdobą, elementem dziwnym i niejednoznacznym w miejskim pejzażu, nawet jeśli intencje pomysłodawców były słuszne. Akcja Kuraka, który pod pracą niemieckiego, awangardowego artysty, mogącą równie dobrze stanąć w Londynie, Bazylei czy Łodzi, zapala znicz i umieszcza kwiaty w dniu Wszystkich Świętych, akcentuje właśnie owo pęknięcie między propozycjami elit a życiem mieszkańców. Krytyczność tej akcji działa w dwie strony: ukazuje alienację elit, które obdarowują mieszkańców (także za ich pieniądze) mało zrozumiałym obiektem, z drugiej jednak strony społeczeństwo jawi się jako „niedojrzałe” i niezdolne do postrzegania wertykalnego elementu bez przydawania mu funkcji komemoratywnej. A jednak to wychodząca od społeczeństwa potrzeba poszukiwania znaczeń w miejskich obiektach jest bardziej zrozumiałą postawą niż fundowanie temu społeczeństwu abstrakcyjnych totemów.

Problem relacji i komunikowania się miejskich urzędników z mieszkańcami miasta jest tematem innej, głośniejszej, akcji

12 Josie Appleton, The Return of Statuemanía, Spiked, www.spiked-online.com, 23.09.2004.

Macieja Kuraka. W lutym 2008 r. na zaniedbanym budynku przy ul. Mostowej pojawił się billboard, który na pierwszy rzut oka wydawał się elementem strategii promocyjnej miasta. Na niebieskim tle widniał złoty herb Poznania i hasło „Poznań stawia na sport”. Było to hasło kampanii, jaką władze miasta ogłosiły w 2006 r., kiedy Poznań starał się o organizację Euro 2012. „Od dzisiaj do końca marca br. na ulicach Poznania billboardy informować będą o tym, że ‘Poznań stawia na sport’ i ubiega się o organizację rozgrywek UEFA EURO 2012 – informuje tekst zamieszczony na oficjalnej stronie magistratu. „Takie same billboardy pojawią się także w Warszawie. Kampania zaplanowana została w czasie, gdy z wizytą do Polski przyjadą przedstawiciele Europejskiej Unii Piłkarskiej (UEFA), aby wziąć udział w seminarium dotyczącym EURO 2012 (Warszawa, 27-28 marca br.) (...). Celem kampanii informacyjnej ‘Poznań stawia na sport!’ jest przekonanie władz UEFA i sztabu EURO 2012, że Poznań jest doskonałym miejscem do przeprowadzenia ME w piłce nożnej w 2012 roku. Poznaniacy są o tym przekonani już od dawna!”¹³.

No dobrze, chciałoby się zapytać: skoro poznaniacy przekonani są o tym od dawna, po co ich o tym dodatkowo informować w kosztownej kampanii? Może jednak nie chodzi tu o zakomunikowanie oczywistości, ale utwierdzenie mieszkańców w przekonaniu, że imprezy sportowe odbywające się w Poznaniu nie są stałym i naturalnym elementem życia publicznego? Bez skoordynowanej polityki miasta takie wydarzenia nie mogłyby się odbyć. Trudno tu mówić o promocji czegokolwiek, raczej – podobnie jak w przypadku białej kostki na placu Wolności – o komunikacie mającym charakter fatyczny. Władza

13 <http://www.poznan.pl/mim/public/wiadmag/news.html?co=print&id=11121&instance=1016&lang=pl>

jest i czuwa, a organizowane przez nią sportowe imprezy są tego dowodem – to przesłanie płynące z tej akcji.

Wszystkie powyższe pytania i wątpliwości co do pustostłowa uprawianego za miejskie pieniądze wybrzmiewają dzięki prostemu zabiegowi, zastosowanemu przez Macieja Kuraka, który wziął cały napis razem z miejskim herbem w cudzysłów.

Znacząca i wiele mówiąca o taktyce miejskich urzędników jest także historia recepcji tej pracy. Ulica Mostowa, gdzie znalazł się billboard, nie jest główną ulicą miasta, lecz i tam w godzinach szczytu tworzy się korek. Dzięki temu plakat Kuraka mógł być zobaczony, ale też przeanalizowany przez wielu kierowców uczestniczących w tym niezbyt przyjemnym, acz codziennym zdarzeniu drogowym. Uwagę na ten plakat zwrócili także twórcy strategii promocji Poznania. Mówi o tym Maciej Kurak w wywiadzie: „W momencie kiedy się pojawił duży billboard na ulicy Mostowej, to jest takie komunikacyjne wąskie gardło, bardzo często są tam korki, więc jest moment, kiedy kierowcy mają okazję mu się przyjrzeć. Przejechał też tam pan z poznańskiego biura promocji, za pierwszym razem sądził, że to zwykły plakat promocyjny, nie zwrócił szczególnej uwagi. Ale następnym razem przyjrzał się i zauważył, że hasło jest wzięte w cudzysłów. W tym momencie zostałem zaproszony do urzędu miasta na rozmowę, która była oczywiście bardzo miła i kulturalna. Zarzut był taki, że na wizerunek promocji miasta pracuje wiele osób, przez długi czas, a ja to w pewien sposób neguję czy też podważam. Odwołał się też to patriotyzmu lokalnego, wspominając o promocyjnej konkurencji z Wrocławiem. (...) Na koniec zadał proste pytanie: czy mam pozwolenie na wywieszenie takiego plakatu w tym miejscu, czego oczywiście nie miałem. Właściwie specjalnie nie załatwiałem tego pozwolenia, żeby nie zwracać zbyt wcześnie uwagi na pracę. Wiedziałem, że wówczas

chcieliby wpłynąć na to, jak ta praca będzie wyglądać. (...) To był rodzaj komentarza. I nie chodzi o to, że nie lubię tego miasta, bardzo często taki argument się pojawia. Raczej chodzi mi o wskazywanie pewnych błędów. (...) To jest taka mentalność, że jak się tobie coś nie podoba, to jest przeciw całemu miastu”¹⁴.

Powyższy cytat wskazuje wyraźnie, że miejscy urzędnicy, używając plakatów jako środka komunikacji z mieszkańcami, jednocześnie wyznaczają im rolę biernych odbiorców komunikatu. Próba dialogu, za jaką można uznać pracę Macieja Kuraka, spotyka się ze stanowczą (choć – jak słyszeliśmy – uprzejmą) reakcją odmowy. Sytuację tę można porównać z filmowym mottem tego tekstu – sceną rozpoczynającą „Światła wielkiego miasta” Chaplina. Tramp, który podejmuje dyskusję z symbolem miejskiego dobrobytu, zostaje zmuszony do usunięcia się z pomnika, zniknięcia – głos krytyki zostaje uciszony. Doraźna akcja promocyjna i wytworzone na jej użytek hasła stają się miejskim tabu, do którego ochrony zaprzęgnięte zostają: etos pracy i przepisy prawa.

Zamek bez wieży

Plakat „Poznań stawia na sport” nie był jedynym, jaki stworzył Maciej Kurak, komentując poznańskie absurdy. Innym przykładem pełnej ironii krytyki miejskich przedsięwzięć, charakteryzujących się finansowym zaangażowaniem odwrotnie proporcjonalnym do sensowności, jest plakat przedstawiający budowany na Wzgórzu Przemysła średniowieczny zamek z loggią, opatrzony napisem „Nowoczesna architektura – Poznań XXI wiek”. Kurak tym razem nie bierze niczego w cudzysłów – zamek ten będzie rzeczywiście przykładem nowo budowanej

14 Słynny outsider. Z Maciejem Kurakiem rozmawia Piotr Bernatowicz, *Arteon*, 4/2009.

(w tym sensie nowoczesnej) poznańskiej architektury. Wznoszony dokładnie sto lat po Zamku Cesarskim stanowi jakby nieco spóźnioną odpowiedź na dzieło Wilhelma II. O ile ten cesarz wznosił swoją rezydencję (w której nigdy nie przyszedł mu rezydować) w stylu neoromańskim, uznanym przez niego za typowo germański, o tyle inicjatorzy Zamku Przemysła chcą, by ich budowla stała się „symbolem dawnej świetności Polski”.

Oto jeden z powodów podawany przez Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Poznaniu: „Bez zamku będącego niegdyś rezydencją polskich królów rola Poznania jest niesłusznie umniejszana na tle takich miast, jak Kraków czy Warszawa. Mało kto pamięta o doniosłym znaczeniu twierdzy na Wzgórzu Przemysła. Jej pozostałości nie są też atrakcyjne dla turystów odwiedzających Stary Rynek, dlatego większość przewodników pomija obiekt, który zaczyna popadać w zapomnienie. Odbudowa Zamku Królewskiego zwiększy świadomość historyczną poznaniaków i pozwoli im czerpać dumę z dziejów swoich przodków. Nowy, reprezentacyjny budynek stanie się oznaką prestiżu, gdyż odbywać się w nim będą najważniejsze uroczystości regionalne i państwowe. Okazała budowla będzie symbolem dawnej świetności Polski oraz społeczności mieszkańców Poznania, która miała realny wpływ na nadanie twierdzy historyzującego wyglądu. Wraz z powstaniem zamku poznaniacy zyskają powód do dumy, bo to właśnie dzięki ich zaangażowaniu i pomocy finansowej stolica Wielkopolski odzyska rezydencję polskich książąt i królów”¹⁵.

A zatem dzięki odbudowie zamku Poznań zyska obiekt na miarę swojego prestiżu (choć dawne sale królewskie wypełnią

15 <http://www.zamek-krolewski.poznan.pl>

współcześni włodarze miasta), a poznaniacy – powód do dumy, a Trakt Królewsko-Cesarski – kluczowy obiekt potwierdzający królewski charakter miasta. Nie chcę w tym miejscu kontynuować wątku zasadności budowy tego obiektu, choć zastanawiające jest, dlaczego дума mieszkańców musi się realizować w średniowiecznych formach. W niniejszym tomie zagadnienie to wyczerpuje tekst Tomasza Ratajczaka. Interesuje mnie natomiast reakcja współczesnych artystów na tę inicjatywę. Oprócz ironicznego komentarza Macieja Kuraka, powstał także bardziej rozbudowany projekt autorstwa warszawskiego artysty Jarosława Kozakiewicza.

Projekt Jarosława Kozakiewicza na zagospodarowanie Wzgórza Przemysła powstał już po rozstrzygnięciu konkursu, w wyniku którego zwyciężył projekt zamku autorstwa Witolda Milewskiego. Kozakiewicz zaproponował formy zupełnie odmienne od tego historyzującego wariantu. Głównym elementem jego projektu zatytułowanego „Punctum” jest zawieszona nad wzgórzem prostopadłościenna płyta, będąca przeszklonym tarasem. Obecność wieży, a raczej jej nieobecność akcentuje otwór w nadwieszonym prostopadłościannie. „Forma wieży została wyznaczona za pomocą światła i powietrza. W ten sposób powstał niejako negatyw historycznej budowli. Wieża, mimo że nie odbudowana, jest w ten sposób obecna w projekcie (...). Odpowiedzią na antydemokratyczną istotę władzy zawartej w wieży jest szeroka platforma na najwyższej kondygnacji, dająca rozległy widok na miasto. Ten prosty w formie, ale bardzo trafny zabieg doprowadził do czegoś, co można nazwać ‘demokratyzacją przestrzeni wieży’” – pisze Krzysztof Kalitko, komentując projekt¹⁶. Kozakiewicz przestawił więc nie tyle projekt rekonstrukcji zamku, ile budowy antyzamku, zamieniając dominantę

16 Krzysztof Kalitko, *Punctum* (2007), www.kozakiewicz.art.pl

wertykalną – wieżę, na dominantę horyzontalną – taras, który udostępnił ludziom i sprawił, że stali się oni widoczni.

Należałoby się zastanowić nad utopijnością projektu Kozakiewicza, nie tylko w odniesieniu do nikłych szans na jego realizację. Forma architektoniczna tutaj przywołana – olbrzymi, przeszklony taras odnosi się do wieżowców „żelazkowych” El Lissitzky’ego, zaprojektowanych dla placu Nikickiego w Moskwie w 1924 r. – ikony utopijnej konstruktywistycznej architektury. To pierwszy przykład horyzontalnego wieżowca, gdzie dominacja osi wertykalnej zostaje podważona poziomymi, szklanymi tarasowymi konstrukcjami. Formę podobnego nadwieszonoego tarasu proponuje Kozakiewicz. Związek jego projektu z awangardową utopią zostaje zacieśniony poprzez kontekst historyczny. Nowy budynek powstaje przecież na miejscu starego. Nowe zastępuje stare – a jednak, co istotne, nie wymazuje go. Taras, a także przeszklona zabudowa dolnej części nie przesłaniają, ale odkrywają fundamenty średniowiecznej wieży i fragment dawnych murów. Ludzie – turyści, poznaniacy – przechodzą ponad historycznymi pozostałościami, którym mogą się przyjrzeć, i wokół przestrzeni nieistniejącej wieży, spoglądają na panoramę miasta, w której zabytki historyczne stapiają się z nowymi budynkami. Mimo że utopijny element istnieje w tym projekcie – brakuje mu elementu agresji wobec dawnego, który obecny był w konstruktywistycznym dyskursie. Agresji, która jednak znajduje się w realizowanej odbudowie historyzującego zamku, gdzie ślady przeszłości zostają wymazane właśnie z perspektywy owej królewskości, którą budowniczy zamku chcą zaakcentować. Inna przeszłość, choć pozbawiona blichtru królewskiego ceremoniału, ale wypełniona ciężką pracą poznaniaków i walką o zachowanie tożsamości, ma wartość znacznie większą niż wizja wielkości.

Projekt Kozakiewicza można także porównać do wewnętrznej projekcji Krzysztofa Wodiczki, od której rozpocząłem ten tekst. Wodiczko oddał, choć tylko na czas trwania projekcji, zamkową wieżę bezdomnym, osobom będącym na antypodach królewskości. Wywyższył ich historie, nakładając je na historyczną konstrukcję budowaną przez propagandową architekturę. Projekt Kozakiewicza także stwarza możliwość symbolicznego przejścia nieistniejącego zamku przez mieszkańców, zwykłych ludzi. Nie mają oni podziwiać z podnóża wzgórza przygotowanej dla nich wersji historii, ale dosłownie wejść ponad nią – odczuć swoje miejsce w historii tego opuszczonego przez królów bezdomnego miejsca.

Oba projekty (ale także inne opisane powyżej) sprzeciwiają się i rozbijają dyskurs królewskości, zaproponowany w koncepcji Traktu Królewsko-Cesarskiego. Jednakże, co istotne, nie negują potrzeby spojrzenia historycznego i wydobywania z historii istotnych kwestii dla współczesności – na tej płaszczyźnie możliwe jest spotkanie z ideą Traktu. Już za kilka lat, kiedy stanie zamek na Wzgórzu Przemysła, wyznaczony przeze mnie w tym tekście szlak będzie otwierany i zamknięty dwoma zamkami. Historycznie odległymi, ale w sumie bardzo podobnymi – śladami po nierezydujących tu królach. Paradoksalnymi znakami niekrólewskości miasta. Czy idea Traktu Królewskiego-Cesarskiego będzie wypełniać te przestrzenie legendą – czy raczej powinna czynić z nich ekran, na którym mieszkańcy odkryją swój udział w historii miasta? Oto pytanie, z którym – znikając niczym Chaplinowski tramp z ulic miasta wraz z końcem filmu – pozostawiają nas współcześni artyści.

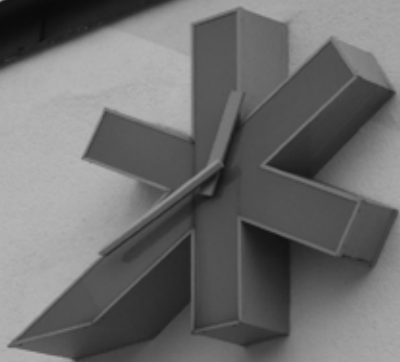


tu powstaje

Fontanna Wolności

Twoje miejsce

relaksu



do EURO 2012 pozostało
176:03 57:13

POZnań*
*Miasto know-how

f 055



wielkopolska
wielka historia
wielka przygoda



f 057





f 059





wielkopolska
Województwo
wielkopolskie

BISEK
WYKONSTROWANY
CAŁOCENOWO



**INFOKIOSK
NIECZYNNY
Z POWODU
DEWASTACJI**

**INFOKIOSK
NIECZYNNY
Z POWODU
DEWASTACJI**



f 061

INFOBOX

**To jest Twój majątek.
Das ist dein Vermögen.**

**Bydź dumny z Tego co masz.
Sei stolz darauf, was du hast.**



Wstecz



Dalej



Stop



Nowa



Zamknij



e-mail



Klawiatura



M

SIT

Wybierz język ▼

Zaloguj się

czwartek, 1 grudnia 2011

17:33



Średnia t



Aktualności



Informacje praktyczne



Atrakcje turystyczne



Szukanie zaawansowane

Aktualności

Wydarzenia

Informacje praktyczne

Atrakcje turystyczne

Multimedia

Fraza

trakt królewsko cesarski

Szukaj

Nie znaleziono wyników



* * * * *

Przypisy do spaceru Traktem

Marek Glinkowski

Spacerowanie to najbardziej naturalna i bezpieczna forma aktywności fizycznej. Ma w sobie mnóstwo pozytywnych cech, również kulturalnych. Dodatkowo jest tania i zawsze dostępna. Sprzyja obserwacji i refleksji. Ma wiele wspólnego ze zwiedzaniem i byciem turystą.

Spacer po Trakcie Królewsko-Cesarskim w Poznaniu bez towarzysztwa przewodnika lub bez drukowanej i ilustrowanej książki nie jest łatwy. Pomimo iż jest to trasa wyjątkowa, bo prowadzi prawie w prostej linii przez wszystkie główne punkty i atrakcje turystyczne Poznania, niełatwo na nią trafić, ani tym bardziej podążać. Większość mieszkańców Poznania nie jest w stanie wskazać Traktu. Wiedzą, gdzie są poszczególne punkty, jak zamek, ratusz czy muzeum, ale nie przywiązują wagi do tej „historycznej” drogi. Tylko nieliczni mogą cokolwiek o niej powiedzieć. Powód?

Biurowo Traktu dotychczas nie zadbało o zewnętrzną identyfikację wizualną swojego przedsięwzięcia. Nie chodzi tylko o kierunkowskazy, ale o swoiste sygnowanie tej trasy. Ciekawe kiedy ta sytuacja się zmieni?

Przypisy do fotografii

f 001

W samo południe na poznańskim Starym Rynku przed pięknym renesansowym ratuszem gromadzi się tłum gapiów i turystów. Codziennie przyciąga ich krótki spektakl prezentowany przez dwa „trykające” się koziołki. W tle rozbrzmiewa hejnał miejski, który z krakowskim odpowiednikiem równać się nie może, ani w warstwie melodycznej, ani z jego historyczną legendą. Niestety nie spotkałem dotychczas nikogo, kto potrafiłby zanućić

choćby kawałek poznańskiego hejnału. Może czas stworzyć nową melodię dla Poznania?

f 002

27 minut efektów specjalnych i komentarzy w 7 wersjach językowych. Makieta dawnego Poznania. Skromna, ale jakże spektakularna. Czeka na wszystkich zwiedzających miasto. Niestety nie znajduje się w promocyjnych folderach miasta. Tymczasem rośnie jej interaktywna konkurencja na Śródcie. (→ f 028)

f 003

Zestaw informacji tworzy narośl na stylizowanej zabytkowej latarni niczym pasożytnąca jemioła na drzewach. Czy system monitoringu miejskiego powinien nachalnie eksponować swoją obecność? Czy nikt nie jest w stanie zadbać o estetykę reprezentacyjnego miejsca, jakim jest w tym przypadku ul. Paderewskiego, sąsiedztwo pięknego Hotelu Bazar i Muzeum Narodowego? Aby było jasne – bezpieczeństwo spacerujących i mieszkańców jest nadrzędne i bezcenne!

f 004

Przytoczę cytat z tablicy informacyjnej SIM (System Informacji Miejskiej) na ścianie kamienicy:

„*Ul. Wielka* powstała w XIII wieku podczas wytyczania miasta średniowiecznego. Łączyła ona Stary Rynek z Bramą Wielką, przez którą biegł wylot w kierunku Ostrowa Tumskiego. Tędy do miasta wjeżdżali królowie i dostojnicy. O dużej randze ulicy zaświadcza jej szerokość, większa od innych ulic na Starym Mieście, oraz nazwa, odnotowana po raz pierwszy w 1413 roku”. Niestety dziś jest to ulica „kebabowa”, parking i nocny postój taksówek.

f 005

Centrum Informacji Turystycznej. W Poznaniu, europejskim mieście, pojawiła się nagle potrzeba uniwersalnych – anglojęzycznych kierunkowskazów. Doskonale, lecz szkoda, że nadrabianie zaległości jest tak widoczne tylko przez to, że nie znalazła się podobna czarna ramka i ciemne metalowe opaski trzymające tablicę na słupie latarni. Ewidentnie kuleje plastyka miasta.

f 006

Górale na Trakcie to jedyny stały i żywy element folkloru pojawiający się na Trakcie Królewsko-Cesarskim. Pomiędzy Teatrem Polskim a Okrągłakiem, przy ul. 27 grudnia handlują przez okrągły rok zakopiańskimi futrami, kierpcami i oscypkami. Górale są skuteczniejsi od gospodarnych poznaniaków, bo własną markę potrafią sprzedać na obcej ziemi.

f 007

Środek Poznania. Tablica na specjalnym słupie u zbiegu ulic Gwarnej i Św. Marcin niestety nie wytrzymuje próby czasu. Nikt o nią nie dba, jakby nie miała swojego właściciela. Jest to zadziwiające, biorąc pod uwagę fakt, że powstała ze społecznej inicjatywy i upamiętnia 750-lecie lokacji Poznania na lewym brzegu Warty. (→ f 053)

f 008

Schody na Trakcie. Przejście podziemne przy ul. Estkowskiego na drodze z katedry do centrum miasta można traktować jako dowcip projektantów lub głupotę połączoną ze złośliwością. Z jednej strony jest szeroki, wręcz samochodowy, wjazd w tunel, jednak z drugiej strony są strome schody bez podjazdu dla wózków i rowerów. Widok i rozwiązanie warte poznania.

f 009

Spacerniak na podzamczu. Zawsze można wybrać się na romantyczny spacer w okolice zamku na wzgórzu pod warunkiem, że lubimy chodzić w kółko tą samą trasą i nie przeszkadzają nam samochody.

f 010

Pluszowa atrakcja. Warto mieć jakąś pamiątkę z pięknego Poznania, nawet jeżeli jest to tylko sympatyczna fotka z dwoma koziołkami, czyli chodzącą reklamą jednej z restauracji. Przyjemność ta jest darmowa w porównaniu ze zdjęciem z białym niedźwiedziem na Krupówkach w Zakopanem.

f 011

Piękne wejście w nową historię. Lewy brzeg Cybiny i fragment dawnej fortyfikacji – Śluzy Tumskiej, który będzie od 2012 r. służył jako zakończenie kładki ICHOT-u, łączącej oba brzegi rzeki. Liczymy, że przywrócenie go do życia ożywi również okoliczne parcele, które nie będą już straszyły ponurym widokiem. (→ E. Bernatowicz, s. 130)

f 012

Nowe chodniki zadowolą każdego przechodnia. Ale czy zastosowane tandetne materiały i pseudonowoczesny układ betonowych płytek połączonych z mniejszymi czarnymi kostkami jest właściwą propozycją dla starej, historycznej dzielnicy – Śródk. Czy pojawią się tam ścieżki rowerowe, by cykliści nie musieli zmagać się z kocimi łbami lub łamać przepisów, jeżdżąc po chodnikach? (→ A. Billert, s. 63; → f 014)

f 013

Fryzjer bez przyszłości. (→ f 014)

f 014

Sympatycy Śródki łączcie się! Polecam wnikliwą lekturę tej autentycznej odezwy. Jednej z wielu wystosowanych przez mieszkańców w ciągu ostatnich kilku lat.

f 015

Widok z Chwaliszewa na katedrę. Wiadomo, że polskie drogi do historii były kręte i usłane ofiarami. Lecz, czy aby poznać dawne dzieje naszego kraju i Poznania, trzeba przechodząc przez jezdnię na przejściu dla pieszych walczyć o życie z pędzącymi samochodami?

f 016

Sztuka parkowania – Chwaliszewo. Brak miejsc do parkowania samochodów w centrum miasta nie jest bynajmniej problemem turystycznym ani kulturalnym. Spoglądając jednak z innej strony, zobaczymy jego ogromną wartość.auta w sercu Starego Miasta dodają mu kolorytu, różnorodności i zmieniają okolice. Stają się też swoistą atrakcją miejskiego survivalu.

f 017

Artystyczne kolorowanie świata. Na poznańskiej Śródce od wielu lat odbywają się akcje artystyczne i inicjatywy rewitalizacyjne. Niestety niektóre ich efekty widać w nie najciekawszym otoczeniu i formie. Prezentowane graffiti stają się karykaturą samego siebie lub banalnym krzywym zwierciadłem.

f 018

Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, poza szeroką ofertą edukacyjną i kulturalną, zaprasza do zwiedzania. Wyjątkową atrakcją są sporadycznie odbywające się nocne zwiedzania z latarkami i przewodnikiem. To powinna być stała propozycja dla zapracowanych w dzień i szukających rozrywki w nocy poznaniaków.

f 019

To jest Twoje Piękno / Jesteś za To odpowiedzialny.

Fragment pracy Marka Glinkowskiego pt. „Fundacja” z 2006 r. Wnętrza Zamku Cesarskiego. (→ P. Bernatowicz, s. 207)

f 020

Więcej światła w mrocznym Zamku to planowany efekt, gdy po remoncie pojawi się nowa szklana kopuła i Sala Wielka. Czy będzie to nowy rozdział dla znawcy dziejów Zamku Cesarskiego Macieja Broniewskiego? (→ M. Broniewski, s. 83)

f 021

Gabinet z balkonem. Jak głosi legenda, po przebudowie Zamku w okresie okupacji balkon miał być wyposażony w ogrzewanie, by Hitler mógł komfortowo odbierać defilady w Poznaniu. Do tego nigdy nie doszło. Nie ma również dowodów na obecność samego przywódcy III Rzeszy w Poznaniu.

f 022

Ty jesteś Fundatorem

Wszystko co widzisz należy do Ciebie.

Bądź dumny z Tęgo.

Biorąc pod uwagę, że publiczne inwestycje w Poznaniu są finansowane z naszych podatków lub z budżetu UE. (→ f 058)

Fragment pracy Marka Glinkowskiego pt. „Fundacja” z 2006 r. Wnętrza Zamku Cesarskiego. (→ P. Bernatowicz, s. 207)

f 023

Dźwiganie tradycji. Prace budowlane, widok na fasadę Zamku i triforia. (→ M. Broniewski, s. 84)

f 024

Widok na zachodnią fasadę sali tronowej Zamku i galerijki arkadowe. (→ M. Broniewski, s. 90)

f 025

„*Koła ratunkowe*” tak nazywane są przez urzędników panele Systemu Informacji Miejskiej (SIM). Niestety patrząc na każdy z dziewiętnastu takich paneli w mieście nasuwa się stwierdzenie: dziś informacja turystyczna, jutro reklama proszku do prania. Wszystko dlatego, że niczym nie odróżniają się od popularnych citylightów z plakatami, a zawarta w nich bogata treść o historii i zabytkach oraz atrakcjach turystycznych jest pokazana w bardzo absolutnie nie przyciągający uwagi sposób. Czy faktycznie jest to informator „Poznań wart poznania”

Logo Traktu Królewsko-Cesarskiego i logo Poznania są małe i nie wyróżniają się w porównaniu do znaku firmy SIM.

System Informacji Miejskiej dla Poznania istnieje od 2003 r. i jest oddzielnym wydziałem Zarządu Dróg Miejskich, czyli faktycznie częścią Urzędu Miasta. „Od początku zakładano wykorzystywanie kompleksowej informacji miejskiej w celu promocji wizerunku Poznania”. (źródło: www.zdm.poznan.pl) W tym przypadku nie ma się czym chwalić.

Dodatkowo poznańskie tablice z nazwami ulic i numerami domów są nie wiadomo dlaczego z założenia brudne, ciemne i za małe, aby były widoczne z daleka i w nocy. Z zazdrością można patrzeć, jakie rozwiązania informacyjne wprowadzane są w innych miastach, np. w Warszawie.

f 026

Brzegi rzeki w Poznaniu są jawnym dowodem jej wykluczenia z obszaru miasta, negacją jej wartości i ignorancji władz. Nie ma też jednego gospodarza. Na miejskim portalu informacyjnym mowa jest tylko o porządkach na betonowych nabrzeżach i pogłębianiu koryta Cybiny. Ani słowa o planach na całym obszarze rzeki. Budowa ICHOT-u raczej niczego nie zmieni.

f 027

Budowa przejścia – kładki łączącej ICHOT z fragmentami Śluzu Tumskiej na lewym brzegu Cybiny – to bardzo ciekawy pomysł. Widząc plac budowy, z nadzieją czekam, że będzie nowoczesnie, ciekawie i na światowym poziomie. Liczę, że tym razem nie powstanie drogocenna prowizorka. (→ E. Bernatowicz, s. 131)

f 028

ICHOT w korycie. A co będzie, jak znów powódź nas zaskoczy? Najbliższa kamienica na trwałym brzegu po prawej stronie od nowego obiektu przez wiele lat „stała w wodzie”, a obecnie nawet przy niewielkich powodziach zalewana jest jej piwnica. Oby nowa architektoniczna koncepcja nie okazała się zbyt nią non-szalancją i nie przegrała z siłami natury.

f 029

Betonowe sąsiedztwo. Protesty mieszkańców. Ignorancja władz. Jaki faktycznie będzie bilans inwestycji na Śródcie, dowiemy się po kilku latach jej funkcjonowania.

f 030

Ciekawa, a na pewno rozpoznawalna i wszechobecna koncepcja identyfikacji wizualnej Poznania, ma w sobie duży potencjał

komiksowości, fikcji literackiej oraz graficznej uzurpacji. Białe dymki (ramki tekstowe z zaokrąglonymi narożnikami) pojawiają się na plakatach ulotkach i billboardach. Tym samym sygnują wszystkie, dobre i złe wydarzenia, które są organizowane pod patronatem Urzędu Miasta. Być może skrywają słowa lub intencje władarzy miasta.

ICHOT nie przywita fanów futbolu, choć takie były plany. Zostanie oddany do zwiedzania najwcześniej jesienią 2012 r. Może tym razem brak pośpiechu uchroni Poznań od kolejnej spektakularnej wpadki jak z poznańskim stadionem, który był pierwszym w Polsce gotowym na UEFA EURO 2012, niestety nie chce na nim rosnąć trawa.

f 031

Żurawie nad Cybiną – romantyczny widok.

f 032

Oby obecność ICHOT-u promieniowała pozytywnie na resztę nabrzeża. Czy powstanie tam spacerowy deptak, czy betonowy taras? Czy o bezpieczeństwo zadba: płot, ochrona i monitoring, czy patrol strażnicy miejskiej i policji?

(Wszystkie poniższe zdjęcie odnoszą się do analizy budowy Zamku Przemysła zawartej w tekście T. Ratajczaka, s. 169)

f 033

Paradoks historii... Średniowieczny zamek królewski nowszy niż nowy gmach Muzeum Narodowego z końca XX w.

f 034

Stare romantyczne latarnie nie oświetlą wielkiej wieży nowego

Zamku. Od razu rozbłyśnie ona nową, specjalnie zaprojektowaną iluminacją. Ciekawe tylko w jakich kolorach, czy tak jak Pałac Kultury w Warszawie albo ratusz na poznańskim Starym Rynku.

f 035

Zakręcone pomniki i nowa wieża z widokiem na plac Wolności (gwarowo: Plajta) (→ P. Bernatowicz, s. 219)

f 036

Tyły wzgórza zamkowego od południowego wschodu – widoczne od strony placu Wielkopolskiego, są przez cały rok zaśmieconym, zarośniętym drzewami i chwastami obszarem. Ożywa on tylko w okresie przedświątecznym, bo można tam kupić bożonarodzeniową choinkę. Takie „dzikie” obszary prowokują. Dodatkowo dwa szablonowe pingwiny przenoszą nas na inny biegun.

f 037

Zadziwiający fakt powstania nowego starego zamku z nowego budulca pozostanie trudny do wytłumaczenia i zrozumienia na trzeźwo. Może więc powstanie niebawem np. „Nalewka zamkowa”, by turystom i mieszkańcom wyjaśnić i uczcić ich procentowy udział w historii. A przy okazji promować Poznań!

f 038

„*Remont to, czy budowa?*” (innych słów mieszkańców i przechodniów oglądających budowę nowego zamku nie wypada przytaczać)

f 039

Ładny widok ze Wzgórza Przemysła.

f 040

Stare i nowe mury. Natarcie kreatywnych władz miasta i ich sprzymierzeńców na obronne argumenty historyków. To w czystej postaci parodia konfliktu...

f 041

„Jakie miasto – taka warownia”.

f 042

Safari po poznańsku. Gorącą atmosferę wokół i wewnątrz zamku podtrzyma nowoczesny system dociepleń. Zabawne, że tęczywoy słoń może kojarzyć się ze sławnym Ninio z poznańskiego ZOO. Niestety, podobno słoń z opuszczoną trąbą nie przynosi szczęścia.

f 043

„Kryzys, a oni zamek budują” – pęknięte kamienie u bram i betonowe fundamenty.

f 044

- *Tato, a czemu tu pisze Zamek Przemysława?*
- *Nie, Kochanie to jest zamek Przemysła II.*
- *Tato, ty nie umiesz czytać! Przecież tu jest tablica.*

f 045

CK Zamek w Poznaniu.

f 046 / 047

Weź co Twoje! / Bądź dumny z Tęgo.

Ty jesteś Fundatorem / Bądź dumny z Tęgo co masz.

Fragment pracy Marka Glinkowskiego pt. „Fundacja” z 2006 r. Wnętrza Zamku Cesarskiego. (→ P. Bernatowicz, s. 207)

f 048

Odetchnij kulturą!

Praca autorstwa Wojciecha Dudy i Rafała Jakubowicza (2011).

Foto: W. Duda (→ P. Bernatowicz, s. 214)

f 049

Naród Sobie – historyczne znaczenie słów.

(→ P. Bernatowicz, s. 210)

f 050 / 051

Stella Heinza Macka i praca Macieja Kuraka (2008).

Foto: M. Kurak (→ P. Bernatowicz, s. 219)

f 052

Bicie Rekordu.

Praca Macieja Kuraka (2008). Foto: M. Kurak.

(→ P. Bernatowicz, s. 222)

f 053

Środek Poznania, ciężkość miasta i inne skomplikowane pomiary.

Już krótki spacer pokazuje, że podane odległości są błędne.

(→ f 007)

f 054

Powstaje wyjątkowo kosztowne miejsce relaksu.

Fontanna Wolności z wolnością będzie miała raczej luźny związek, a być może nawet zaprzeczy jej idei. Dziś bardziej pokazuje wolność urzędników i swobodę „twórczą” „architektów”.

Niestety w tym przypadku jej koszty społeczne będą ogromne. Zdominowała jedyny duży, otwarty plac w Poznaniu oraz będzie badzo droga w codziennym utrzymaniu ze względu na swoją konstrukcję. Już dziś świadczą o tym problemy wynikłe

w trakcie budowy, która z gigantycznymi opóźnieniami potrwa ponad dwa lata.

f 055

Poznańskie zegary...

f 056

WLKP: Wielka historia, wielka przygoda! Czyli Kleksy XXI w. zamiast widoku słońeczka, wody i drzew. Wielkopolska Izba Turystyczna stara się pręźnie promować region. Oferta jest naprawdę bogata. Cały projekt rozbudowanej kampanii będzie kosztował ponad 5,5 mln zł.

(info: PAP i <http://www.wielkopolska.travel/aktualnosci/139/>)

f 057

Przed Teatrem Polskim.

f 058

Do celu bez GPS. „Mobilny przewodnik po najważniejszych atrakcjach turystycznych Wielkopolski – ,Wielkopolska – atrakcje turystyczne’ – to najnowszy produkt promocyjny przygotowany przez samorząd wielkopolski dla turystów”. Jest to zdecydowanie właściwy kierunek rozwoju. Byle efekty nie były tak zadziwiające jak w przypadku InfoBoxów. (→ f 061)

f 059

Okrąglak nie dla miasta ani ludzi, choć podobno znów ma ożywić „przymierającą” okolicę...

Zabytek i architektoniczny symbol modernizmu oraz ikona Poznania został sprzedany belgijskiej firmie IMMOBEL, która zmieni go w biurowiec klasy A. Podobno będzie można wchodzić do środka i oglądać odrestaurowaną spiralną klatkę schodową. Wielka szkoda, że miasto nie zdecydowało się na stworzenie tam

Muzeum Sztuki Nowoczesnej (były takie postulaty). Byłby to znaczący wkład w kulturę i sztukę nie tylko o znaczeniu lokalnym. Górę wzięła krótkowzroczność i prosta kalkulacja. A mogło być tak pięknie.

f 060

„Gdyby dofinansowanie unijne do podpisanych w ramach WRPO umów było wypłacane w monetach 1 euro, to z Brukseli do Poznania musiałyby je przywieźć 1000 ciężarówek!”

Takie słowa można przeczytać w Biuletynie Informacyjnym Wielkopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007-2013, nr 4/2011 str. 8.

Efekty?

Będzie nowy gmach Biblioteki Raczyńskich! Zaprojektowany przez pracownię JEMS Architektki Sp. z o.o. w Warszawie. Budynek przy Al. Marcinkowskiego będzie przestronny, nowoczesny i połączony bezpośrednio z zabytkową Biblioteką Raczyńskich. Prace budowlane postępują szybko i obiekt będzie oddany do użytku w 2012 r. To jest świetny przykład trafionej i potrzebnej inwestycji.

f 061

InfoBox. Usiłowałem zostać jego fanem, a co najmniej entuzjastą. Niestety, ktoś przede mną poszedł o krok dalej. Nie podjął próby opanowanie kilkudziesięciu malutkich niewygodnych klawiszy, kulkowego joysticka, ekranu dotykowego, kamery, mikrofonu, głośnika i interface'u, który sprawiłby kłopot nawet informatykom. O zawieszaniu się systemu wolę nie wspominać, bo jest to chyba element jakiejś gry. A przecież chodziło o szybki i prosty dostęp do rozbudowanej informacji turystycznej o mieście i okolicach. (→ f 063)

f 062

To jest Twój Majątek.

fragment pracy Marka Glinkowskiego pt. „Fundacja” z 2006 r.
Wnętrza Zamku Cesarskiego. (→ P. Bernatowicz, s. 207)

f 063

Brak komentarza.

O autorach

Dr Piotr Korduba

adiunkt i wicedyrektor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: „Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych” (2005) oraz „Sołacz. Domy i ludzie” (2009). Zajmuje się kulturą zamieszkiwania, rzemiosłem artystycznym i wzornictwem oraz polsko-niemieckimi relacjami historyczno-artystycznymi.

Obecnie wraz z Aleksandrą Paradowską przygotowuje publikację poświęconą willom i ich mieszkańcom na poznańskim Grunwaldzie.

Dr Andreas Billert

historyk sztuki i specjalista od rozwoju i rewitalizacji miasta. Uczestniczył w programach rewitalizacji miast niemieckich (m.in. Lubeka i Frankfurt n. Odrą). Były pracownik naukowy Europejskiego Uniwersytetu Viadrina we Frankfurcie nad Odrą i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie na emeryturze, mieszka w Dreźnie.

Dr Maciej Broniewski

historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki „Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze” (2004). Przygotowuje monografię Zamku Cesarskiego w Poznaniu.

Eliza Bernatowicz

historyk sztuki, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, kuratorka i autorka artykułów o sztuce współczesnej, publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Arteonie” i piśmie internetowym „Artmix”. Wspólnie z Weroniką Goszczyńską prowadzi Pracownię Wystaw Interaktywnych „Aktywator”.

Dr Tomasz Ratajczak

historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki „Mistrz Benedykt – królewski architekt Zygmunta I” (2011).

Dr Piotr Bernatowicz

historyk sztuki i krytyk, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2006-2010 redaktor naczelny miesięcznika o sztuce „Arteon”.

Marek Glinkowski

artysta wizualny, kurator. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, pracownik Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W sztuce zajmuje się pograniczem kultury, sztuki i polityki. Korzystając z różnych mediów oraz wybranych kontekstów, przedstawia złożone relacje między widzami a instytucjami.

Zespół badawczy: Eliza Bernatowicz
Piotr Bernatowicz
Andreas Billert
Maciej Broniewski
Marek Glinkowski
Piotr Korduba
Tomasz Ratajczak

Kierownik projektu: Marek Glinkowski

Redaktor: Piotr Bernatowicz

Fotografie: Marek Glinkowski
Wojciech Duda (048)
Maciej Kurak (050, 051, 052)

Projekt i opracowanie graficzne: Marek Glinkowski

Korekta: Agata Rokita

Druk: KMB Press, Katowice

Poznań 2011

Finansowanie: Miasto Poznań
w ramach Programu „Akademicki i naukowy Poznań”

Wydawca: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań, Polska

ISBN: 978-83-884001-85-8

Copyright © 2011 by Authors

