

UNIwersytet Śląski
Wydział Humanistyczny

Historia sztuki

Sławomir Kaczor

Nr albumu:

50482

Tytuł pracy

Między Łukiem i Kolumną
Rzymskie reminiscencje w napoleońskiej architekturze triumfalnej.
Analiza porównawcza

Praca napisana pod kierunkiem dr. Oskara J. Rojewskiego, prof. UŚ

KATOWICE, 2025

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I	5
Rozdział II	17
Rozdział III	28
Zakończenie	48
Bibliografia	51
Aneks fotograficzny	53

Wstęp

*Język urbanistów napoleońskich używał słownictwa z czasów Ludwika XVI,
ale ich myśl pochodziła już z czasów Hausmanna¹.*

Czy Napoleon był architektem i urbanistą? Tak i nie. Jeśli zatrzymamy się przy pierwszym stwierdzeniu, to odpowiedź będzie pozytywna. A dlaczego? Bo miał spójną, niemal matematyczną wizję swoich rządów i doskonale wiedział w którym kierunku powinna podążać jego polityka. Wreszcie, w jaki sposób zaprojektować gmach tej władzy i w jakim miejscu rozstawić poszczególne jej elementy na szachownicy kreowanej na bieżąco historii. Do tego potrzebna mu była sztuka, którą bardzo cenił, żywo się nią interesował, a przede wszystkim znał jej siłę jako języka propagandy. Gdy pochylimy się nad drugim stwierdzeniem, to oczywiście odpowiedź będzie przecząca. Nie posiadał takiego wykształcenia, ale wiedział jak ten „brak” przekuć w dzieło sztuki czytając, słuchając i wybierając najlepszych, którzy temu gmachowi i arteriom owej szachownicy mogą nadać oprawę godną rzymskich cesarów. Dlatego jedną z przestrzeni, która miała stać się Forum jego panowania oraz widocznym dowodem rozmachu, bezkompromisowości i siły, była architektura, i urbanistyka. To dobrze zaprojektowane miasto z jego pomnikami triumfu miało być niczym lustro, w którym przeglądać się będą pokolenia, a Zjednoczona Europa zawstydzona swoją małością wobec giganta, z wdzięcznością będzie kroczyć owym *Forum Parisorum*.

W niniejszej pracy chciałbym pokrótce przedstawić wybrane przykłady z dziedziny urbanistyki i architektury, stanowiące integralną całość wielkiej maszyny kulturotwórczej doby *Empire*. Cokolwiek bowiem powiedzielibyśmy nie sposób ukryć, że zarówno sztuka jak i polityka były i są ze sobą powiązane, a powodzenie jednej i drugiej zależy od umiejętności wykorzystania wiedzy i koniunktury². Dzieło, niezależnie od dziedziny sztuki w jakiej powstaje było i jest nośnikiem konkretnych wartości, przekazicielem zbioru istotnych myśli, i idei. Wspólnie tworzą one swoistą wizję, która w mniejszym, lub większym stopniu staje się formą odpowiedzi na stawiane pytania dialogujących stron narodu i władzy. W napoleońskiej rzeczywistości owa wymiana spostrzeżeń była ściśle podporządkowana konkretnej wizji. Napoleon będąc przekonany, że aby zrealizować swoją wizję *Pax Napoleonica*, trzeba w sztuce miejskiej odwołać się do wzorców rzymskich, do ich uniwersalnego języka. Postanowił zaadoptować te formy wyrazu, które nadawały się do aranżowania wizji triumfu. Stały się nimi zatem łuki triumfalne, jak i pomnik kolumny honoryfikacyjnej.

1 P. Lavedan, *Historie de l'Urbanisme*, t. II, *Epoque contemporaine*, Paris 1952.

2 J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Rzeszów 2005.

Badania nad związkami *Empire* i antyku są oczywiście zaawansowane. A ich wyniki znane i ogólnodostępne. Do dziś przetrwały w Paryżu i w innych krajach Europy rozliczne dowody rzymskich konotacji epoki. Zarówno materialne, jak i archiwalne. Ja natomiast chciałem pokrótce skupić się na trzech najbardziej znanych dziełach o charakterze komemoratywnym. Przeanalizować je w zestawieniu z ich antycznymi wzorcami, w perspektywie ich wartości artystycznych. Na ile są dziełami nowatorskimi, a na ile powtarzają zastane rozwiązania tak w szacie ideowej, dekoratorskiej, jak i konstrukcyjnej. Pierwszy rozdział *Urbanizacyjna i architektoniczna działalność Napoleona*, poświęcony jest aspektom działalności Bonapartego, które miały uczynić Paryż miastem przestronnym, wygodnym, o szerokich arteriach przecinających się pod kątem prostym. Miastem, które z punktu widzenia urbanistyki odpowiada standardom nowoczesnym, czyli zapewniającego mieszkańcom dostęp do bieżącej wody, skanalizowanego, dobrze skomunikowanego, wreszcie zaopatrzonego w parki, świetnie funkcjonujące zaplecze rekreacyjne, kulturalne i gospodarcze. W tym rozdziale pokazuję, ile z tych dalekosiężnych planów udało się zrealizować, w tak zdecydowanie krótkim, a jakże burzliwym czasie. Rozdział drugi, *Nieśmiertelny język chwały. Kolumna Trajana i Kolumna Vendôme* opisuje najpierw dzieje antycznej kolumny Trajana i jej paryskiej odpowiedniczki z początków XIX wieku. Drogą analizy staram się skonstrastować oba dzieła, prezentując zarówno ich funkcję jak i język propagandowo - artystyczny. To, w czym są do siebie podobne oraz różnice wynikające chociażby z innowacyjnych pomysłów konstrukcyjnych i materiałowych wieku XIX. Ostatni rozdział, *Rzymskie i napoleońskie łuki triumfalne. Analiza porównawcza* poświęcony został dziejom tego rodzaju pomników triumfalnych, które w różnej formie architektonicznej odcisnęły piętno na paryskich monumentach chwały i pamięci. Staram się w przestrzeni tego rozdziału przeanalizować na ile antyczne wzorce i które z nich rzeczywiście posłużyły za punkt odniesienia, by u progu XIX wieku uczcić podobnymi dziełami zwycięstwa Wielkiej Armii i Napoleona. W trakcie badań okazało się, że odpowiedź wcale nie jest jednoznaczna. Szczególnie dotyczy to *Arc de Triomphe de l'Etoile*. Moim zdaniem nie wszystkie dotychczasowe oceny i kierunki poszukiwań są trafne. Starłem się to zatem pokazać i poddać pod refleksję.

Rozdział I

Urbanizacyjna i architektoniczna działalność Napoleon

Na przełomie października i listopada 1799 roku w Paryżu doszło do istotnych wydarzeń na niwie politycznej i społecznej. Zamach stanu, dokonany 18 *brumaire'a* (9 listopada) przez Napoleona pchnął losy młodej Republiki na zupełnie nowe tory. Bonaparte stając u steru władzy jako I Konsul, bardzo szybko podjął dzieło budowy swojej pozycji i wizerunku na wielu płaszczyznach. Jedną z ważniejszych przestrzeni stała się kultura, w jej najbardziej eksponowanych przejawach, tj. w malarstwie, architekturze, rzeźbie, a także w słowie pisanym. Epoka w obrębie sztuki nazwana została *Empire*, czyli stylem cesarstwa. Jako schyłkowa odmiana późnego klasycyzmu estetyka ta, wywodząca się ze stylu Dyrektoriatu bardzo szybko ewoluowała, przechodząc do opozycji wobec jego powściągliwej elegancji i wyrafinowanej prostoty.

W przestrzeni *Empire* rozegrała się kolejna batalia o człowieka i miejsce kultury w jego życiu. Architektura - pisał Georg Hegel - *z ducha i dla ducha w jego żywym, rzeczywistym istnieniu stwarza artystyczne zewnętrzne otoczenie*³. W malarstwie natomiast, przekonywał myśliciel, *toruje sobie drogę zasada skończonej i w sobie nieskończonej podmiotowości, a dzieła sztuki malarskiej ukazują nam to, co w nas samych się dzieje i odbywa*⁴. Malarstwo epoki, co istotne zdołało uczynić ludzką duszę treścią przedstawianych wydarzeń. Sztuka jako najbardziej sugestywne narzędzie propagandy stała się jednym z istotnych filarów napoleońskiej polityki. Więcej, częścią pewnych kulturowych szablonów, które z kolei odnajdywały uzasadnienie dla swojego istnienia wśród - *ogólnych form, przepisów, obowiązków, praw i maksym, odgrywających rolę decydujących motywów, stając się tym, czym ludzie teraz głównie się kierują*⁵. W sposób szczególny eksplorowano motyw legendy, która od samego początku stanowiła fundament i zarazem zwieńczenie wizerunku Napoleona, jego epoki, a wreszcie idei bonapartyzmu. Mit tak bardzo zrosł się z osobą herosa i jego czynami, że już za jego życia zatarła się wyraźnie granica - *między jego działaniem i aspiracjami, a myśleniem i wyobraźnią utopijną*⁶. *Mit jest bowiem określonym kontinuum czasowym*⁷ – dodaje Stefan Treugutt. Jednocześnie ten sam mit był pierwszą współczesną legendą osobową działającą teraz i przyszłościowo. Jego impuls niósł w sobie cały ciężar tęsknot pokolenia, będąc równocześnie zapładniającym wyobraźnię impulsem zachęcającym do działania także kolejne. Przestrzeń architektury, w której jak powie Hegel duch objawił się z całą

3 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1967, t. III, s. 154.

4 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1967, t. III, s. 12.

5 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1967, t. I, s. 20.

6 S. Treugutt, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993, s. 8.

7 S. Treugutt, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993, s. 8.

siłą swojego zewnętrznego przejawiania się najpełniej oddała tę potrzebę urzeczywistnienia i ugruntowania mitu. Poszukiwano właściwego ideału *virtutis* i *virtus* władcy, celem najpełniejszego ugruntowania charakteru i kierunku rozwoju kształtowanej rzeczywistości społeczno – politycznej. Wspomniany ideał to bez wątpienia męstwo, odwaga i poświęcenie bohatera, ale także wizja człowieka niezastąpionego, jedyne, który mógł wydobyć Francję z chaosu. Z tego obrazu wyłania się również Napoleon, gwarant ładu politycznego, społecznego, gospodarczego i co najważniejsze pokoju prawnego. Sztuka miała scalać wyemancypowane już do pewnego stopnia społeczeństwo wokół nowego tronu, a jej krystalizujące się zasady wpisywać w równie eklektyczny kanon nowoczesnej architektury miasta i państwa. Jednocześnie warto zauważyć, że stopniowo, z każdym, kolejnym zwycięstwem Bonapartego urzeczywistniała się jego, coraz bardziej spójna wizja władztwa nad Europą. Dla I Konsula, a potem cesarza oznaczało to konieczność, by z serca świata, jakim miał stać się Paryż uczynić punkt odniesienia dla innych metropolii. To stąd, miało padać obezwładniające światło, to tu miały zbiegać się za przykładem Wiecznego Miasta wszystkie drogi. Nowy Rzym, podobnie jak niegdyś określany był Konstantynopol, teraz miał się objawić nad Sekwaną. Rzeczywiście przybywali tu wkrótce *królowie i książęta, posłowie, dyplomaci, wszelkiej maści artyści, aby oddać hołd cesarzowi, prosić i słuchać rozkazów boga wojny – pana i władcy niemal całego świata*⁸. Wszystko miało być symfonią zwycięstwa, co w sposób dobitny zostało wyartykułowane w monumentalnym dziele Giovanniego Paisiella *Mszy Koronacyjnej*. Miała ona swoją „premierę” podczas owej ceremonii. Dzieło to, jak i cała ceremonia otrzymały właściwą randze wydarzenia oprawę artystyczną – architektoniczną, opracowaną w pracowni Jacquesa Louisa Davida. Jej zadaniem było olśnić uczestników, zwłaszcza przedstawicieli obcych dworów, miała być apoteozą społeczeństwa Francji oraz polityki i kultury pod rządami Napoleona. Do Paryża, jak niegdyś do Rzymu wiodły wszystkie drogi. Można by rzec, iż we Francji powtórzyły się niejako czasy Ludwika XIV, czasy ścisłej normalizacji gustów i opieki państwa nad artystami. François Chateaubriand z przekorą powiadał, że - *klasycyzm napoleoński to był dziewiętnastowieczny duch w peruce Ludwika XIV, albo w uczesaniu z czasów Ludwika XV*. I nie bez złośliwości dodawał - *Bonaparte życzył sobie, żeby ludzie Rewolucji zjawiali się na dworze w paradnym fraku, ze szpadą u boku. Francji nie było widać*⁹. Henri Stendhal zaś w swojej korespondencji do bliskiej mu Pauliny pisał – *wszedłem wczoraj na kolumnę, na placu Vendôme. To jedyna rzecz doskonale piękna, jaką tu zrobiono. Oglądałem statwę cesarza uczepiwszy się jego jednego uda, na sto sześćdziesiąt stóp nad ziemią* –

8 L. Piątkowski, *Aleksander I – zwycięzca Napoleona I*, [w:] *Ku Niepodległej...* Lublin 2005, s.384.

9 F. Chateaubriand, *Pamiętniki z za grobu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 272.

Widok wspaniały¹⁰. Sam Napoleon na temat sztuki i jej roli w systemie społeczno – politycznym swojego Imperium powiadał: *literatura i sztuki piękne gotują się by wzlecieć na poziom odpowiadający potrzebom wieku, który jest świadkiem tak wielkich wydarzeń. Zbliża się ich królestwo. Jest w naturze rzeczy –* perorował dalej – *że wielkie czyny są wcześniejsze od obrazów mających je upamiętniać i od najpiękniejszych dzieł sztuki naśladowczej. Śladami tego, który działa, idzie ten, kto maluje i opowiada. Najcudniejsze twory wyobraźni ludzkiej zrodziły się wszędzie z cudownych wydarzeń.* Po czym w uniesieniu zapytywał – *A czyż nie żyjemy w wieku cudów?*¹¹. Powyższa wypowiedź Bonapartego, może stanowić świetną kanwę do podjęcia pasjonującej dyskusji na temat roli i znaczenia *Empire*, jako globalnego języka epoki. Co więcej, jak zauważymy, to czyn stanowi podstawę tego, aby mogło zaistnieć dzieło sztuki. Bez niego kamień byłby tylko kamieniem, a idea, czczym sloganem. Specyfika *Empire* polega również na tym, że styl ten wyrodził się na niwie konkretnych wydarzeń i co znamienne na przełomie wieków, kiedy dawny świat *ancien régime* już nie istniał, a nowy dopiero się rodził. *Empire*, jest więc opowieścią o człowieku, jego czynie i jemu poświęconą. Stanowi pomnik ducha epoki wzniesiony w teraźniejszości, ale z wiarą spoglądający ku przeszłości i z właściwą sobie pewnością w przyszłość. Pomnik ducha świata łączący wszystkie idee człowieka współczesnego. Wreszcie *Empire* to nie tyle to, co widzimy, ale jakimi nas on czyni, to czego doświadczamy w zetknięciu z dziełem sztuki wyrodzonym z konkretnych idei i ideałów, w konkretnym czasie, będący odpowiedzią na pytania człowieka swojej epoki i odbiciem jego duszy, tego kim jest. O Stylu *Empire* możemy powiedzieć, że jest tym, który wskrzesza, kreuje i ugruntowuje poczucie tożsamości narodowej, jako wspólnoty mającej wyjątkową misję w dziejach, której władca ucieleśnia wszystkie najwspanialsze jego cnoty, jest gwarantem stabilności społecznej i ekonomicznej państwa. *Empire* ucieleśnia w sztuce *Pax Napoleonica*, a sięgając do antycznej przeszłości oddaje głos wielobarwnemu chórowi kulturowych przeobrażeń. Na koniec w przestrzeni *Empire* nastąpił rozkwit i ugruntowanie nowoczesnej mentalności francuskiej.

Empire, z każdym, nowym przedsięwzięciem napoleońskich architektów, malarzy i rzeźbiarzy dopisywało swój własny estetyczno – etyczny scenariusz. W jego wykształceniu wielkie zasługi położyli Charles Percier i Pierre François Leonard Fontaine, ulubieni architekci Napoleona. Ci dwaj, wielcy twórcy nowego stylu, byli między innymi autorami ważnego dzieła *Recueil de decorations interieures*¹², opublikowanego w Paryżu w 1801 roku. Ów zbiór wzorów dla dekoratorów wnętrz i ebenistów w zasadniczy sposób wyznaczył szlaki, którymi podążyli

10 H. Stendhal, *Korespondencja*, tłum. H. Szumańska - Grossowa Warszawa 1963, s. 171.

11 Napoleon, *Maksymy*, tłum. M. Senkowska Gluck, Warszawa 1983, s. 95.

12 P.F.L. Fontaine i Ch. Percier, *Recueil de decorations intérieures*, Paris 1812.

współcześni im artyści. Co ważne i zasadniczo odróżniało owych rodzimych architektów od ich nie mniej znacznych poprzedników to, to, że sięgnęli poza spuścizną antyku, także do dziedzictwa znacznie bliższego, czyli własnej tradycji. Bez wątpienia, było to jak na owe czasy pewne novum, propagujące zainteresowanie przeszłością bliższą, zakorzenioną w historii narodu. Niebagatelną rolę w tym względzie odegrała nie tylko dominacja militarna, ale nieustannie podsycany mit bohatera dziejów, owej duszy świata, jak mówił o Napoleonie Hegel¹³. Obok wymienionych wyżej architektów do tej znakomitej plejady należeli także Pierre Alexander Vignon, Jean Gondoin, Antoine François Peyre, Jean Chalgrin, François Langer, czy Alexandre Brogniart. Głównymi urbanistami byli natomiast ministrowie i prefekci. Spośród najbardziej zasłużonych dla rozbudowy stolicy należałoby wymienić prefekta Sekwany, Nicolasa Frochota, pozostającego na tym stanowisku przez 12 lat (1800 – 1812), a także ministra spraw wewnętrznych Jean hr. Chaptala de Chantelout (1800 – 1804), Jean Baptiste de Champagny’ego, Emmanuel Creteta i Jean Pierre de Montaliveta¹⁴. Najbardziej jednak troskliwym opiekunem miasta był pierwszy ze wspomnianych, notariusz w czasach Ludwika XVI, a w czasach Rewolucji „uczeń” Mirabeau. Napoleon, wkrótce po przewrocie, poszukując odpowiedniego kandydata na to ważne stanowisko docenił jego zdolności organizacyjne, administracyjne i to czego sam był mistrzem, czyli umiejętność dobierania właściwych współpracowników¹⁵.

Paryż, stolica napoleońskiego świata, nad której wizerunkiem pracowały zastępy inżynierów i architektów, i w którego kształtowanie włączyła się również myśl filozofów winna była olśniewać i uczyć. Punktem wyjściowym, dla pełnych rozmachu zamierzeń urbanistycznych stał się plan opracowany jeszcze w dobie Ludwika XIV (Pierre Boullée) i Ludwika XVI. W chwili, kiedy Napoleon przejął władzę we Francji miał przed sobą zaledwie pięciuset tysięczne miasto, w dodatku ciasne i brudne. Louis Mercier pomstował: *Wartkie potoki dzielą niekiedy paryskie ulice na dwoje [...] Na każdym rogu ulicy woła czyściciel, by skrobał mu[przechodniowi] trzewiki oblepione odchodami. Jakim cudem udało mu się przedrzeć przez to najbrudniejsze w świecie miasto aż tutaj?*¹⁶. Niezwykły przepych pałaców w jednym miejscu ścierał się o palmę pierwszeństwa z

13 G.W.F. Hegel do Niethammera, 13 X 1806, [w:] *Brie von und an Hegel*, t.I, s. 121.

14 Champagny (1804 -1806), Cretet (1807 – 1808), Monatalivet (1809 – 1814).

15 Paryż nie posiadał swego zarządu - rady, a jego władzę zwierzchnią był cesarz, który tu rezydował, zaś z jego ramienia właśnie prefekt Sekwany. Stanowisko to było stąd szczególnie ważne, i wymagało człowieka oddanego, a zarazem sprawnego zarządcy. Miało to także zapobiegać ewentualnym próbom niekontrolowanego artykułowania poglądów przez społeczeństwo stolicy i promieniowania zrodzonych tu poglądów na inne miasta w prowincji. Od 1802 roku stanowiska mera i prefekta Sekwany były tożsame, a siedzibą urzędnika był ratusz miejski. Był nim Hotel d’ Ville.

16 K. Rutkowski, *Paryskie pasaże*, Gdańsk 2008, s. 21.

przypadkowymi, drewnianymi galeriami i spelunkami. Napoleon pragnął, aby ludność Paryża przekroczyła liczbę co najmniej trzech milionów. Gwarancją zaś osiągnięcia tego sukcesu, wbrew obawom dawnych monarchów, którzy raczej ograniczali rozwój stolicy, miał być syty i zamożny lud. Nawet w tak wielkim mieście, oczywiście odpowiednio przebudowanym nie należało się według słów cesarza obawiać ludu, pod warunkiem wszakże, iż spełnione zostanie szereg wytycznych umożliwiających zapanowanie nad nim. Pamiętajmy, Paryż wciąż, jak w poprzednich wiekach był centrum ogólnofrancuskich wydarzeń, w którym wszystko się zaczynało i kończyło. Rozumiał to cesarz, a z prawdziwym rozmachem w pięćdziesiąt lat później wprowadził baron Georges Eugène Haussmann. Podstawową sprawą z jaką przyszło zmierzyć się Napoleonowi w ramach przebudowy miasta był problem wody, sposób jej dostarczania i odprowadzania nieczystości. W celu podniesienia stanu wody nakazał zbudowanie wielkiego kanału I' Ourcq, który połączył rzekę o tej nazwie, stanowiącą dopływ Marny z Sekwaną. Tym sposobem nastąpił także wzrost wody w studniach i fontannach, które odtąd miały nieprzerwanie być czynne dzień i noc. Kolejnym krokiem mającym poprawić bezpieczeństwo - nie tylko sanitarne, ale także uchronić ludność Paryża przed niekontrolowanymi wylewami rzeki, była budowa bulwarów, czyli jej regulacja. To właśnie wówczas na lewym brzegu Sekwany wybudowano *Bulwar Bonapartego* (dziś *d'Orsay*), zaś prawy brzeg rzeki wzbogacił się o bliźniaczą konstrukcję ciągnącą się od Luwru, aż po *Trocadéro*. Zaledwie dziesięć lat potrzebował rząd cesarski, aby zabudować cztery kilometry nabrzeża. Wśród nich także opasano podobnymi umocnieniami wyspę *Cité*. Napoleon z różnych przyczyn duże znaczenie przywiązywał do problemu drożności miasta. To za jego panowania z już istniejących mostów definitywnie usunięto sklepiki oraz ustalono drakońskie kary finansowe, dla tych, którzy zakaz ten usiłowałiby złamać. Wybudowano wówczas cztery mosty. Najważniejszym z nich był zaprojektowany przez Louisa de Cessarta i Jacquesa Dillona, w 1803 roku *Pont des Arts*. Łączy on zabudowania Luwru z lewym brzegiem rzeki i przeznaczony jest dla pieszych, a przy tym wyróżniający się niezwykłą lekkością i zgrabnością kształtów. Był to wówczas także pierwszy most o konstrukcji żelaznej w stolicy Francji. Obie wyspy *le Cité* i *św. Ludwika* połączono dwuskrzydłowym mostem *de la Cité*, a dwa wspaniałe mosty *d'Austerlitz* (1801 - 1805) i *d'Iéna* (1807 - 1814) połączyły kolejno północną część miasta i południową. Wspomniane mosty były dziełem Becquey de Beaupré. Nie mniejszą wagę Bonaparte przywiązywał do tego, aby zapewnić miastu odpowiednią aprowizację, a także usprawnić handel środkami żywności. Zarządzono nie tylko przebudowę czy konserwację już istniejących hal, ale wkrótce po niebezpiecznym pożarze w 1805 roku, dekretem cesarskim zarządzono budowę nowych obiektów na wybrzeżu *Saint – Bernard* nad Sekwaną. Tu rozwijał się głównie handel alkoholami wszelkiego gatunku, natomiast na wybrzeżu *des Grands Augustins*, wzniesione tam hale mogły tylko służyć handlarzom drobiu.

Nie wolno było w myśl postanowienia dekretu prowadzić handlu różnym asortymentem w jednym i tym samym miejscu. W tym celu każda z dziedzin produkcji, także ze względów sanitarnych miała swe stosowne miejsce. Z tego też powodu np. dla handlu kwiatami stosowne pomieszczenia wzniesiono na wyspie la Cité, a bieliznę wolno było sprzedawać w okolicach Temple. Rozwiązano wówczas także spędzający od wieków władzom miejskim sen z powiek, czyli problem rzeźni. Dekret cesarski zabraniał odtąd uboju zwierząt w mieście, czemu służyć miały wzniesione poza miastem rzeźnie w Roule, Montmartre, Popincourt, Ivry oraz Vaugirard. Raz jeszcze w celu usprawnienia komunikacji w stolicy i by podnieść poziom bezpieczeństwa pieszych i mieszkańców zbudowano kryte pasaże przed magazynami na kilku bogatszych ulicach m.in. *Saint-Honoré* i nowo wznoszonej *rue d' Rivoli*. Z trudem upowszechniające się chodniki stawały się coraz częstszym urządzeniem miasta, ułatwiającym poruszanie się pieszych, ale także oddzielało od ulicy i zwiększało bezpieczeństwo wszystkich użytkowników. Stosowny nakaz ich budowy został wydany w 1812 roku. Ważnym ze względów praktycznych i porządkowych był powszechny obowiązek numerowania domów. Zaprowadzono go na polecenie prefekta N. Frochota w 1805 roku. Odrzucono niezwykle niewygodny sposób numerowania posesji w obrębie dzielnicy sięgający korzeniami rewolucji. Odtąd domy numerowano wzdłuż poszczególnych ulic z wyraźnym wyróżnieniem strony parzystej i odwrotnie. Numery wyróżnione białą farbą na czarnym tle umieszczano na blaszanej tabliczce nad bramami posesji lub drzwiami.

Istotnym problemem była sprawa oświetlenia. Ciemne ulice stanowiły zagrożenie dla mieszkańców. Rozzuchwalały miejskich rzeżymieszków, czyniąc ich niejednokrotnie bezkarnymi wobec bezbronnego przechodnia. Napoleon żywo interesował się tą problematyką. Nieraz ganił Josepha Fouchégo za opieszałość we wprowadzaniu i pilnowaniu jakości oświetlenia oraz obowiązku napełniania i konserwowania wiszących w poprzek ulic olejnych lamp. Skutek był taki, że przez tygodnie, w całych dzielnicach miasta zalegała po prostu ciemność. Na polecenie cesarza podjęto także pierwsze próby wprowadzenia oświetlenia gazowego, ale nie przyniosły one pożądanego skutku i nie stały się elementem powszechnym.

W ciągu kolejnych lat w urbanistyce Paryża wykształciły się właściwe dla nowego stylu cechy. W kolejnych latach, z powodzeniem znalazły one naśladowców w innych częściach kontynentu. Klasycyzm, a wreszcie jego schyłkowa forma można powiedzieć, że były niemal tożsame z ideami Oświecenia, budowanym na jego gruncie. Przejrzystość miary przestrzennej, czystość formy i nienaganny język propagandy został zanurzony w symbolice cesarstwa, objawiającej się w postaci rozlicznych cyfr „N”, pszczoł czy orłów. Nadto, świetnie korespondując z umiejętnie wplecionymi elementami zaczerpniętymi z ikonografii egipskiej odnalazł swe miejsce w konkretnej przestrzeni architektonicznej. A przestrzeń ta zdaniem Hegla - *posiada egzystencję*,

czyli określoną realność treści w rzeczywistym istnieniu - formie¹⁷. Architektura była pierwszą z tzw. sztuk szczegółowych¹⁸, której zadaniem było kształtowanie otaczającej nas rzeczywistość naturalnej, zewnętrzne otoczenie ducha¹⁹, przez nadanie materii nie posiadającej strony immanentnej właściwego znaczenia i formy. W architekturze według niemieckiego myśliciela czynnik duchowy przejawiał się na zewnątrz w całej swej pełni. Podniósł stronę naturalną do poziomu ideału²⁰. Wymowa ideologiczna była jednoznaczna i miała dostarczać niezbędnych informacji o zakresie prowadzonej polityki oraz jej efektach. Wbrew temu, co twierdzą niektórzy badacze jestem przekonany, że także miała swe walory pedagogiczne. Przybliżała odległą przeszłość, uczyła z nią obcować, pobudzała wyobraźnię i wielu zachęciła do bardziej zdecydowanego i systematycznego przybliżania dziejów bliskiego wschodu. Zgiełk fanfar, huk armat, nieustanny patetyzm i zarazem nawoływania z placu boju, a nad wszystkim postać cesarza prawodawcy, twórcy pokoju, prekursora nauk – oto najczęstsze portrety Napoleona i jego panowania, uświetniające obeliski, fontanny, tympanony zwieńczone laurem jego chwały. Dla niektórych owa reminiscencja Rzymu stanowiła także czytelną przestrozę i powtarzające się jak mantra ostrzeżenie przed skrajnością i niezdolnością okiełznania nadmiernie rozbudowanych ambicji. *Podczas gdy artyści neoklasycyści szukali inspiracji w najczystszych i najpierwotniejszych formach starożytności – narzekał znany badacz Hugh Honour – artyści cesarstwa zwrócili się ku przeładowanej obfitości Imperium Rzymskiego*²¹. Rzeczywiście sztuka starożytnego Imperium najpełniej przemawiała do wyobraźni Napoleona. Zdaniem cesarza surowość i powściągliwość architektoniczna, charakterystyczne dla porządku doryckiego nie uwznioślały i nie przemawiały wystarczająco głośno do wyobraźni widzów. Ale to stwierdzenie cesarza jest raczej przekornym mrugnięciem oka w stronę historii, o czym przekonamy się w rozdziale trzecim niniejszej pracy. Niemniej prawdą jest, że to wyniosły i bogaty w swej warstwie ikonograficznej system koryncki stał się dominującym. Ten sam historyk sztuki przyznawał jednocześnie, że – *owe budynki w Paryżu (pierwsze bloki rue d’Rivoli, Carrousel, Giełda, północne skrzydło Luwru) posiadają niemałe zalety – chłodną precyzję linii, delikatność detalu, atrakcyjne łączenie wielu materiałów, a nade wszystko bogatą prostotę i niewymuszoną elegancję*²². Prawdziwy amfiteatr dziejów kultury antycznej. Wyraźny w dobie Rewolucji i Dyktatoratu proces oczyszczania i upraszczania

17 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1966, t. II, s. 327.

18 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1966, t. II i t. III, s. 327. Hegel ma tu na myśli muzykę, malarstwo i rzeźbę.

19 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1966, t. II t. II, s. 327.

20 E. Klin, *Pojęcie romantyzmu w estetyce Hegla*, Toruń 1976, s. 9.

21 H. Honour, *Neoklasycyzm*, tłum. W. Juszcak, Warszaw 1972, s. 199.

22 H. Honour, *Neoklasycyzm*, tłum. W. Juszcak, Warszawa 1972, s. 206.

w architekturze Paryża zmierzał niemal do geometryzacji przestrzeni i esencjonalnie platońskiej retoryki stylu. W dobie *Empire* ten ideał uległ ponownemu przewartościowaniu i nowej interpretacji. Wielkie założenia, będące odbiciem aspiracji uniwersalistycznych Napoleona łączyły ideę tryumfu z pragmatycznymi formami przestrzenno – urbanistycznymi. W 1804 roku idealny plan miasta geometrycznego zaprojektował i przedstawił Napoleonowi Jacques Marie Huvé. Wspomniana celebrazja zwycięskiego wodza i jego tryumfu, widoczna w szeregu dzieł, a także w stanowiącym oprawę jego powrotów, chęć zbliżenia się do owego rzymskiego ideału widać chociażby we wprowadzanym w życie projekcie cezariańskiego forum. Wiódł on od wznoszonego wielkim wysiłkiem *Arc d' Tirumphe*, poprzez *Champs-Élysées* aż po *Tuileries*. Jakby żywcem przeniesiony obraz pochodu antycznego, który prowadził z Pola Marsowego przez wzniesioną tam porta Tryumfalną i dalej przez porta Carmentalis, aż do mons Capitolinus, czyli Tuileries²³. Idea tryumfu jednak niepodzielnie była związana z sytuacją na arenie międzynarodowej i stanowiła czytelną oprawę dla poczynań cesarza. Tłumaczyła i roztaczała nimb tajemniczości oraz niesamowitości, jak na przykład klasyczne w swej formie alegorie przedstawione na tympanonach. Jedną z takich do czasów Monarchii Lipcowej można było podziwiać w tympanonie wielkiego portyku pałacu Bourbon - Francuskiego Parlamentu. Innym przykładem gloryfikacji mogą być kompozycje Renaulta - Tryumfalny wjazd Napoleona do Świątyni Nieśmiertelności, bądź też Alegoria poddania się Ulm, lub Austerlitz - obie kompozycje Antoine'a Francis Calleta²⁴.

Paryż krok po kroku zmieniał zatem swe oblicze. Na polecenie cesarza Charles Percier i Pierre Fontaine wytyczyli bulwar Rivoli (1802-1835)²⁵. To znakomite dzieło, stanowiące od północy oprawę Luwru i ogrodów Tuileries charakteryzuje się jednolitą architekturą fasady, a wyraźnie zarysowane poziomy mimo monumentalności zdają się być lekko unoszone przez arkadowe łuki podcieni. Aleja ta została połączona siecią nowych i rozbudowanych ulic, których nazwy upamiętniały zwycięskie kampanie cesarza. Ulica Castiglione otrzymała nową szatę architektoniczną, po czym została połączona z prospektem łączącym plac Vendôme zwieńczonym

23 A. Czapska, *Neoklasycyzm w architekturze europejskiej*, Warszawa 1969, s. 31, Andrzej Zahorki, *Paryż lat Rewolucji i Napoleona*, Warszawa 1964, s. 233 – 238. Urbaniści napoleońscy mieli wspaniałe wyczucie perspektywy. Z wielkim rozmachem i po mistrzowsku rozstrzygnęli, że najlepszą perspektywę na Luwr i Tuileries, Plac Zgody, i Pola Elizejskie zyskuje się ze wzgórza de Chaillot i właśnie tam zaczęto wznosić wspomniany Arc de Triumphe de l'Étoile.

24 J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Rzeszów 2005, s. 263-264.

25 Przez wiele lat, mimo preferencyjnych cen mających zachęcić potencjalnych użytkowników magazynów pod arkadami i mieszkań, w znacznej części owy bardzo elegancki ciąg budynków był jedynie fasadą, za którą w przyszłości miały powstać stosowne, podług gustu kupującego pomieszczenia. Niemniej owo monumentalne skrzydło wspaniałego założenia *Empire* budziło podziw i dumę paryżan, a także przybywających gości.

w perspektywie północ – południe ku Luwrowi wyniosłą kolumną à la Trajan o tej samej nazwie, jaką nosi plac. Wspomniana kolumna to pomnik wyłożony brązowymi płytkami, w części z przetopionych armat zdobytych pod Austerlitz na wojskach rosyjskich i austriackich. Przedstawione tam historyczne wydarzenie opowiada historię zwycięskiej dla Napoleona kampanii. Spiralnie ułożone płaskorzeźby na kolumnie wykonał w latach 1806 - 1810 zespół rzeźbiarzy pod czujnym okiem Dominique Vivanta Denona oraz Pierre'a Bergereta, w skład, którego wchodził m.in. Jean Joseph Foucou, Louis-Simon Boizot, François Bosio, Lorenzo Bartolini, Claude Ramey, François Rude, Claude Clodion, Jean Pierre Cortot i Henri-Joseph Ruxthiel. Więcej o pomniku w II rozdziale. Od samego początku dzieło budziło kontrowersje, a na przestrzeni czasów jego losy naznaczone były zmienną koniunkturą polityczną we Francji. Na kartach powieści „Ślub w Paryżu” Kristo Špoljara czytamy: *Mroczny i pusty plac Vendôme. Pomiędzy płaskimi kolumnami, krytymi tynkiem, tu i ówdzie kilka oświetlonych okien, a wysoko w górze, nad ozdobnymi białymi oknami poddasza [...] nad ozdobnym dachem, wśród postrzępionych obłoków stoi w cesarskiej pozie Napoleon, ciemniejszy od widnokręgu, wpatrzony w swoją pustkę*²⁶

Wracając do ulic Paryża, w ich kontekście Alain de Botton pięknie pisze o symetrii ludzkiego intelektu i duszy, która znalazła odzwierciedlenie w harmonijnej symbiozie architektonicznego detalu i prawa²⁷. Oto czytamy: *z wysepki dla pieszych w górnym końcu szerokiej paryskiej ulicy widać przestronny, symetryczny korytarz dostojnych domów mieszkalnych otwierających się na plac, pośrodku którego, na wysokiej kolumnie, stoi dumnie wyprostowany człowiek. A dalej zmysły czytelnika wyostrza inne ze stwierdzeń filozofa, kiedy pisze – mimo rozdzierającej świat niezgody budynki te porozumiały się między sobą i pokornie podporządkowały wzorowi. Wzorem było zaś prawo wypływające z kart Code Civil, dzięki któremu – ta ulica udziela nam lekcji na temat korzyści płynących ze zrzeczenia się indywidualnej wolności na rzecz wyższego, zbiorowego porządku, w ramach którego każda z jego części, dzięki udziałowi w całości, staje się czymś więcej niż jest – ponieważ – dopowiedzmy, owa przewidziana prawem wolność nie sprzeniewierza się racji stanu, i jest z nią zbieżna*²⁸. Projektantami owych założeń byli m.in. wspomniani wyżej Charles Percier i Pierre Fontaine. Powrócono do koncepcji budowy kościoła Św. Magdaleny, choć już w całkiem zmienionym kształcie, w formie rzymskiego peripterosu – świątyni

26 K. Špoljar, *Ślub w Paryżu*, Warszawa 1990, s.45.

27 A. de Botton, ur.1969 roku, w swych rozległych, intelektualnych poszukiwaniach dotyka najistotniejszych niepokojów współczesnego człowieka. Architektura szczęścia – *piękna architektura – powiada autor – nie ma niekwestionowanych zalet szczepionki czy miski ryżu. Nigdy więc nie stanie się politycznym priorytetem, bo nawet gdyby cały świat stworzony przez człowieka mógł, za sprawą wytrwałej pracy i poświęcenia zostać ukształtowany tak, by był zdolny konkurować z placem Św. Marka, nadal zdarzałyby się nam chwile złego nastroju.*

28 A. de Botton, *Architektura szczęścia*, Warszawa 2006, s. 173 – 176.

*jakich wiele jest w Grecji, a jakiej nie ma jeszcze we Francji*²⁹, według projektu Pierre'a Vignona. Nadano ostateczny kształt placowi Concorde. Jakby na zasadzie lustra, w latach 1803-1807, po przeciwnej stronie owego placu, na osi północ - południe wzniesiony został monumentalny portyk Palais Bourbon. Twórcą dzieła był Bernard Poyett, który w ten sposób zniwelował jednocześnie asymetrię tej części placu. Kościół de la Madeleine flankowany jest od strony Placu Concorde dodatkowo fasadami dwu bliźniaczych pałaców z czasów Ludwika XV, otwierających od tej strony perspektywę na fasadę świątyni. Razem stanowią niejako integralną, barokowo-empirową całość – przykład rozmachu i monumentalizmu mającego odzwierciedlać aspiracje władcy Europy, galijskiego Rzymu. W 1807 roku Napoleon powierzył Alexandrowi Brogniartowi budowę gmachu *Giełdy Paryskiej*, na ruinach klasztoru Św. Tomasza. Budynek na planie kwadratu, okolony koryncką kolumnadą miał stanowić symbol ekonomicznej potęgi Francji pod rządami Bonapartego. Z wielkim zaangażowaniem przystąpiono do przebudowy wnętrza Luwru, ale także rozbudowy fasady - zwłaszcza skrzydła północnego (południowe powstało w czasach Napoleona III – tzw. Nowy Luwr – 1852-1857). Dobudowano drugie piętro trzech budynków wokół Cour Carree oraz wspaniałe ciągi komunikacyjne muzeum³⁰. Całkowitej przebudowie uległy wnętrza Malmaison, prywatnej rezydencji Józefiny i Napoleona. Wreszcie powiew nowego ducha w sztuce dotknął także Tuileries, Fontainebleau, Campagne, Saint - Cloud oraz Wersal. Innymi pomnikami epoki, o których warto wspomnieć są istniejące do dziś dwa Łuki Triumfalne. Mniejszy, zwany Carrousel, wzniesiony w miejscu, gdzie rzeczywiście niegdyś stała karuzela, w czasach, kiedy wspaniały dziś dziedziniec przedni Luwru zabudowany był drewnianymi lokalami na poły mieszkalnymi, na poły skrywającymi w swych wnętrzach najciemniejsze i najsmutniejsze historie. Asumptem do uporządkowania wspomnianego terenu stał się nieudany zamach na I Konsula, do którego doszło 24 grudnia 1800 roku. Dzieło to, zaprojektowane przez Fontaine'a i Perciera składa się z trzech arkad -

29 Napoleon do Pierre'a Vignona. Wspaniała świątynia jest wzorowana m.in. na rzymskich świątyniach, w tym Świątyni Pax w Rzymie, Świątyni Trajana akcentując także wątki architektoniczne zapożyczone z term, a pomyślana jako Świątynia Sławy na część Wielkiej Armii. Jej budowa została zainicjowana dekretem cesarza z dnia 2 XII 1806 roku, po rozpisaniu konkursu na najlepszy projekt. Ostatecznie Napoleon po odrzuceniu pierwszej nagrody przyznanej Claude'owi Etienne Beaumont, zaaprobował propozycję Vignona - zdobywcy drugiego miejsca. Wpisywało się to w sposób jasny w rzymsko-grecką tradycję, silnie eksponowaną w empirowej idei państwa łączącego w sobie moc i harmonię cnót, *swego rodzaju klasyczną symetrię między intelektem, a duchem w dobrze uformowanym ciele*. Architekt ten kontynuował budowę świątyni także po klęsce rosyjskiej cesarza, i w czasach Restauracji, a po jego śmierci projektant wnętrza Jacques Marie Huvé. M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s. 12, 21-23, 289.

30 Twórcami tych nowych założeń architektonicznych, stanowiących integralną część dawnej zabudowy pałacu królewskiego, a zarazem porządkujących przedni dziedziniec i plac (Carrousel) otwierający perspektywę w kierunku Tuileries byli główni architekci epoki Ch. Percier i P.F. Fontaine

wyższej środkowej i obu niższych i wzorowane jest na łukach Septymiusza Sewera i Konstantyna Wielkiego, wzniesionych na rzymskim Forum. Jego autorzy nie podjęli się nowego ujęcia formy przekazu zawartego w idei bramy tryumfalnej, ale niemal z kalką w ręku odwzorowali je od pierwowzoru. Tym, co wyróżnia go od prawzorów to m.in. marmurowe kolumny podtrzymujące belkowanie. Początkowo na szczycie umieszczona została kwadryga zdemontowana i przewieziona do Paryża z frontonu weneckiej Bazyliki Św. Marka w 1797 roku. Po upadku Napoleona i częściowej restytucji dzieł powróciła ona na dawne miejsce. Zastąpiono ją nowo odlanym „Rydwanem Minerwy”. Wreszcie, na polecenie cesarza wzmocniono ścięty już w czasach królewskich o ok. 5 metrów szczyt wniesienia de Chaillot, by w tymże miejscu wytyczyć nowy plac pod Arc de Triomphe³¹. Cztery monumentalne reliefy umieszczone na ramionach łuku, chociaż pozornie sprawiają wrażenie ciężkich, w swojej wymowie niosą niezwykle ładunek emocji, ekspresji i rozmachu. Ów monument, jest olbrzymim pomnikiem w formie jednoprzęsłowego, składającego się z czterech równoległych względem siebie arkad (tetrapylonu), rzymskiego łuku tryumfalnego, wzniesionego z inicjatywy Napoleona I ku czci Wielkiej Armii. Twórcą projektu był Jean François Chalgrin, który już w roku 1806 rozpoczął jego budowę, ale prace prowadzone z przerwami ukończone zostały dopiero w 1836 roku za panowania Ludwika Filipa I Orleańskiego. Ozdobą dzieła są liczne grupy figuralne, w tym owe cztery wielkie reliefy: *Marsylianka* - dłuta François Rude z lat 1833-1835 i *Tryumf Napoleona* - którego twórcą był Jean Pierre Cortot oraz *Obrona Francji przed koalicją roku 1814*, i *Pokój autorstwa* Antoine Étexa. Wspaniały fryz obiegający czoło łuku uświeceni pamięć o wymarszu i tryumfalnym powrocie armii francuskich. Szczyt Łuku wieńczy monumentalna, zamknięta attyka - obwiedziona zgrabnym antefiksem i skrywająca taras widokowy. Ponadto mniejsze *panneaux* przedstawiają sławne bitwy, a wewnątrz w podcieniach Łuku znajdują się wyryte na ścianach monumentu nazwy pól bitewnych i najwybitniejszych dowódców. Można powiedzieć, że z perspektywy filozofii Hegla jest on formą dialektycznej kwintesencji Empire. Od symbolizmu, przez klasycyzm, do romantycznej syntezy obu. Wyraźny wpływ romantyzmu widoczny jest w dynamizmie i ekspresyjności dzieła, sprawiając jednocześnie, iż „emanuje nieskończonością”. Postaci pozostają w twórczym uniesieniu. Gesty ich nie są zamkniętą historią, ale sprawiają wrażenie nieustannego przeżywania przeszłości w teraźniejszości.

Obok wyżej już wspomnianych założeń urbanistycznych epoki, realizowanych na terenie Paryża należy wymienić również: Wielką oś wschód - zachód, łączącą Luwr, przez Plac de la Concorde, z Placem de l'Étoile, stanowiącą majestatyczną perspektywę o długości 3 km, a która jest dziełem Perciera i Fontaine'a. Następnie założenie północ - południe, w Dzielnicy Łacińskiej,

31 Mowa o placu Gwiazdy, a dziś także zwanym Charlesa de Gaulle.

w skład którego wchodził Pałac Luksemburski dostosowany do potrzeb Senatu, z udostępnionym mieszkańcom ogrodem oraz Obserwatorium Astronomicznym. Autorem opisanej wizji był architekt Chalgrin. Kolejną wielką realizacją stanowi oś północ - południe z kościołem de la Madeleine, placem de la Concorde i pałacem Bourbon³².

W ramach rozbudowy Paryża, w duchu Empire, nowego kształtu nabrał plac przed Katedrą na wyspie la Cité. Było to zresztą podyktowane koniecznością dostosowania jego architektury na okazję cesarskiej koronacji. Na lewym brzegu Sekwany, perspektywa w kierunku Panteonu otrzymała nowy prospekt na cześć Jacquesa Sofflota – architekta Panteonu. Z kolei budynek Collège des Quatre-Nations, stawszy się siedzibą akademii naukowych, na polecenie Napoleona został odrestaurowany i ozdobiony napoleońską ikonografią. Miasto w dobie cesarstwa wzbogaciło się także o dzielnice rozrywkowe m.in. w okolicach bulwaru Clichy - stanowiący w przyszłości początek wielkiego założenia Clichy, czy Place Pigalle aż po wzgórze Montmartre. W ramach porządkowania miast imperium Napoleon wydał zarządzenie, które definitywnie rozwiązywało sprawę miejskich cmentarzy. Odtąd mogły być rozbudowywane poza granicami miasta, w wyznaczonych w tym celu miejscach. Wówczas też na pojezuickich gruntach w okolicach Paryża, w 1801 roku został założony do dziś budzący podziw cmentarz Père-Lachaise według projektu m.in. Alexandra Theodore Brogniarta³³. W ramach przebudowy stolicy, mającej na celu udroźnienie i usprawnienie jej funkcjonowania Napoleon dążył także do tego, aby zreorganizować zarówno pocztę cesarską, jak i straż pożarną. Otrzymane w spadku po Rewolucji, wciąż borykały się z licznymi problemami. Pierwsza nie potrafiła sprostać wymogom zmiennej sytuacji politycznej na kontynencie. Druga nie była w stanie w porę reagować na zagrożenie związane z pożarami w mieście lub im należycie przeciwdziałać. Również i te działania oczywiście znalazły odzwierciedlenie we właściwie dobranym języku propagandy. A było o czym mówić i pisać, bowiem cesarz robił co mógł, aby codzienność dzięki sprawności obu instytucji była dogodniejszą nie tylko dla mieszkańców, ale także w praktyce codziennych działań, na rozmaitych odcinakach jego polityki.

32 A. Czapska, *Neoklasycyzm w architekturze europejskiej*, Warszawa 1969, s. 31.

33 Père-Lachaise i Montparnasse, Montmartre – w pracach projektowych brał min. udział A. T. Brogniart.. pierwszy z cmentarzy szczylił się wspaniałą bramą w kształcie modnej wówczas piramidy.

Rozdział II

Nieśmiertelny język chwały

Kolumna Trajana i Kolumna Vendôme

Kolumny stanowią integralną część architektury użytecznej i dekoracyjnej. Dawniej otaczały greckie akademosy, stoy, rzymskie atria i fora. Swymi ramionami ujmowały peripterosy, podtrzymywały wspaniałe portyki świątyń i bazylik³⁴. Za ich pomocą architekci operowali światłocieniem, tworząc iluzję falowania i głębi kościelnych, i pałacowych fasad, czy też kamienic mieszczańskich³⁵. Oczywiście istotnym elementem komponowania fasad, uwzględniającym kolumnę, był tzw. Wielki Porządek, będący w architekturze matematycznym odzwierciedleniem kosmicznego ładu, w oparciu o zasadę złotej liczby. Potrzeba harmonii, rytmu, czytelności, estetyki, użyteczności i proporcji zawiadła Greków przed wiekami do wypracowania trwałych zasad w budownictwie i urbanistyce miast³⁶. A te z kolei rozszerzył i podał w rzymskim ujęciu Marco Witruwiusz Polio³⁷. Kolumny na przestrzeni wieków spełniały wielorakie zadania, niosąc zarazem olbrzymi wachlarz znaczeń w tym: poznawczych, dydaktycznych, porządkujących, estetycznych, użytecznych i technicznych³⁸. Kolumny i filary podkreślały funkcję i majestat poszczególnych gmachów. Symbolizowały trwałość i niezłomność oraz pewność i siłę, stanowiąc dialektykę propagandy po przez architekturę. Wreszcie odsyłały do metafizyki i filozofii.

W czasach Cesarstwa Rzymskiego w wielu przypadkach stosowano kolumny wolno stojące, reliefowe, o charakterze pomnikowym, czy też symbolicznym. Zadaniem kolumn honoryfikacyjnych³⁹ było upamiętnianie wydarzeń lub bohaterów, którzy zasłużyli na nieśmiertelność w oczach pokoleń. Takimi dziełami sztuki, o wyjątkowej randze i bardzo nowatorskim rozwiązaniu w postaci spiralnego reliefu były wzniesione w Rzymie, w II wieku: Kolumna Trajana⁴⁰ i Marka Aureliusza, a u progu XIX wieku inspirowany nimi jeden z paryskich monumentów.

Kolumna Trajana to najlepiej zachowany przykład pomników z czasów antycznego Rzymu. W jej marmurowym, spiralnie pnącym się licu zapisana została historia dwóch zwycięskich kampanii wojennych, jakie poprowadził cesarz przeciw Dakom w latach 101-102 i 105-106.

34 A. Czapska, *Neoklasycyzm w architekturze europejskiej*, Warszawa 1970, s. 17.

35 A. Rottermund, *Jean Nicolas Louis Durand a polska architektura I połowy XIX wieku*, Wrocław 1990, s.23-24.

36 M.W.Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s.15.

37 M.W.Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s. 60-80.

38 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.79-97.

39 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 97-100.

40 A. Choisy, *Histoire de L'Architecture*, Ligugé, Poitiers, 1996, s. 588.

Pomnik został dedykowany lub zainaugurowany 12 maja 113 roku⁴¹. Podobny zabieg zastosowano w paryskim dziele z placu Vendôme, celem uczczenia kampanii militarnej i bitwy pod Austerlitz cesarza Napoleona I i Wielkiej Armii. Batalia miała miejsce w okresie od 25 sierpnia do 26 grudnia 1805 roku i była odpowiedzią na działania III Koalicji państw europejskich: Anglii, Austrii, Rosji i Szwecji. Trzon francuskiego pomnika został opleciony również spiralnym fryzem. Jednak w tym przypadku poszczególne reliefy odlano z brązu⁴². Monument odsłonięto 15 sierpnia 1810 roku⁴³. Niemniej ze względów politycznych władca był wówczas nieobecny⁴⁴.

Pierwsze z dzieł zostało zaprojektowane przez Apollodorosa z Damaszku, nadwornego architekta cesarza Trajana i nadzorowane najpewniej przez jednego rzeźbiarza, na co wskazuje jednorodność stylistyczna dzieła wykonanego w marmurze karraryjskim. Po ukończeniu prac kolumna została polichromowana, co potwierdzają badania techniczne⁴⁵. Całość składa się z 17 marmurowych bębnow posadowionych na cokole. Wnętrze trzonu zostało wydrążone, a następnie umieszczono w nim spiralną klatkę schodową, oświetloną 43 wąskimi okienkami. Konstrukcja bez posągu, ale wraz z trzyczęściowym cokołem, trzonem i piedestałem ponad tarasem widokowym liczy sobie ok. 40 metrów wysokości, zaś sam cokół ok 5,50 metra. Spiralny relief płaskorzeźbiony wznosi się na długości 200 metrów nieprzerwanej opowieści historycznej, 24 razy okręcając się dookoła kolumny. Relief ten przedstawia ok. 2500 postaci, wśród 155 rozpoznanych scen. Średnica trzonu waha się od 3,70 m u dołu, do 3,20 m u podstawy doryckiej głowicy, będącej rodzajem wieńca z tzw. wolich oczu⁴⁶, nad którym umieszczono płytę widokową⁴⁷ i podium na statuetkę cesarza. Wstęga fryzu dla większej czytelności tak została skonstruowana, że u dołu jej wysokość wraz z postaciami wynosi ok. 0,89 centymetra, by pnać się ku górze osiągnąć szerokość od ok. 1,25 metra do niespełna 2 metrów w najwyższej partii⁴⁸. Odległości pomiędzy kolejnymi fragmentami reliefowej narracji, podzielone są przy pomocy wstęgi, w kształcie cieniutkiego splotu. Sam cokół składa się z finezyjnie profilowanej podstawy na planie kwadratu, zwężającej się nieznacznie ku

41 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 97. Inauguracja z powodów technicznych (m.in. konieczność przygotowania otworu w nawierzchni placu celem ustawienia kolumny), mogła odbyć się nieco później. Niemniej nie ma wśród historyków pewności, czy pod wspomnianą datą kryje się czas dedykacji, czy też poświęcenia pomnika.

42 A. Dulewicz, *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1977, s. 139-140

43 J. Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 30.

44 W tym czasie dawny przeciwnik i przegrany z czasów Austerlitz był już sojusznikiem: (z przymusu i ze względu na kwietniowy 1810r., ślub Napoleona z córką Franciszka I, arcyksiężną Marią Ludwiką von Habsburg).

45 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 107-112.

46 Głowica kolumny – to echinus w formie kimationa jońskiego z astragalem u podstawy.

47 Pełni ona rolę abakusa.

48 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 107-112.

środkowi i ozdobionej delikatnie spływającymi liśćmi akantu. Powyżej, na wysokości ok. 2 metrów wznosi się jego właściwa część, przedzielona wokół na dwie części, dwoma rzędami wałeczków, między którymi zostały umieszczone płaskorzeźbione wyobrażenia trofeów wojennych, takich jak: fragmenty zbroi, łuki, tarcze, sztandary. Całość zwieńczono trzyczęściowym profilowanym gzymsem, ponad którym pomieszczono bazę właściwej kolumny składającej się z dwóch plint - większej, dekorowanej spływającymi liśćmi akantu oraz mniejszej pozbawionej dekorum, na których spoczywa torus i trzon. W czterech narożnikach przedstawiono orły z rozpiętymi skrzydłami, trzymające w szponach girlandy z wplecionymi węń liśćmi dębu. Na osi kolumny, od strony południowo-wschodniej znajdują się dwuskrzydłowe drzwi z brązu, wysokie na dwa metry, a nad nimi tablica dedykacyjna podtrzymywana przez dwie personifikacje zwycięstwa, sławiące cesarza za jego dokonania w wojnie z Dakami. Dzieło zostało posadowione na terenie Forum Trajana, o wymiarach 300 metrów długości na 190 metrów szerokości, na dziedzińcu znajdującym się za ustawioną w poprzek wielkiego kompleksu Bazyliką Ulpia⁴⁹, pomiędzy biblioteką grecką i łacińską. Od południa perspektywę zaprojektowanego z rozmachem forum, otwierała monumentalna brama w kształcie łuku triumfalnego. Integralną częścią tego założenia był także połączany pomnik konny imperatora, z otaczającymi go licznymi posągami dowódców i jeńców dackich⁵⁰. Ostatnim dziełem zamykającym to imponujące miejsce od północy, była zbudowana na osi Bazyliki i kolumny dackiej świątynia (peripteros) na cześć boskiego Trajana⁵¹. Posadowiona u szczytu rozległego placu, otoczona kolumnadą wzniesioną dla imperatora na mocy uchwały Senatu z roku 116, została mu dedykowana przez jego następcę Hadrianą⁵². Warto na koniec dodać, że w westybulu omawianej kolumny umieszczono w urnach prochy cesarza Trajana⁵³ i jego małżonki Plotyny. Po śmierci władcy, Hadrian nakazał wymienić umieszczonego na szczycie kolumny orła, na odlaną w brązie statuę Trajana. Projektodawcą Forum był również Apollodoros. Cesarz Konstancjusz II wizytując Forum w 357 roku stwierdził, że *to najbardziej wykwintna struktura pod*

49 Bazylika pełniła funkcję sądowniczo – handlową. W przypadku omawianego kompleksu zastosowano pewne novum. Otóż bazylika stanowi tu integralną całość założenia, a nie jak dotąd praktykowano, jako odrębny gmach.

50 Pomnik znajdował się w centrum poprzedzającego bazylikę placu, otoczonego kolumnadowymi portykami i naprzeciwlegle umieszczonymi dwiema eksedrami.

51 A. Choisy, *Histoire de L'Architecture*, Ligugé, Poitiers, 1996, s. 600.

52 Pomimo, iż źródła potwierdzają cesarską dedykację, nie ma jasnej informacji, czy Hadrian kazał ją wznieść. Istnieją także przesłanki potwierdzone dekretem Trajana z 29 sierpnia 104 roku, w którym ten, w miejscu świątyni nakazał budowę monumentalnego gmachu o charakterze sakralnym, wieńczącego plac u jego szczytu. Być może zgodnie z daną obietnicą (złożoną przed wyprawami dackimi), miała być to świątynia poświęcona Wiktorii. Hadrian natomiast kontynuując budowę dokonał rededykacji na cześć przybranego ojca.

53 Jako jedyny z rzymskich cesarzy Trajan darzony był wielką estymą przez pierwszych chrześcijan, za sprawą słynnej clementia. Otóż papież Grzegorz Wielki dokonując rekonesansu kolumny dostrzegł te fragmenty, które odnoszą się właśnie do postawy pełnej szacunku dla słabszego, udzielonej opieki, łaskawości i wsparcia. Oczom papieża ukazał się fragment, w którym Trajan otacza opieką matkę, której syn zginął w trakcie kampanii.

niebem, podziwiana nawet przez samych bogów⁵⁴. Natomiast Cassiodorus pisał: *Forum Trajana, bez względu na to, jak często się na nie spogląda, zawsze wydaje się wspaniałe*⁵⁵. W kilkaset lat później, w 1587 roku decyzją papieża Sykstusa V na szczycie kolumny umieszczono posąg z podobizną św. Piotra.

Prace nad drugim z pomników honoryfikacyjnych⁵⁶ rozpoczęły się 25 sierpnia 1806 roku. Jednym z autorów projektu kolumny był Dominique Vivant Denon⁵⁷, który zaplanował dzieło zgodnie z instrukcjami cesarskimi⁵⁸, i z którym współpracowali wybitni architekci, znawcy rzymskiej sztuki i uczestnicy kampanii egipskiej: Jacques Gondoin i Jean Baptiste Lepère⁵⁹. Nad sporządzeniem 280 rysunków na 76 tablicach, z precyzyjnie skomponowanymi scenami, Denon współpracował ze swoim przyjacielem Pierrem Nolasque Bergeretem. Co ciekawe, chociaż nie wszystkie rysunki wykonane były przez Bergereta, autorom udało się je wykończyć w ciągu 14 miesięcy. Prace nad projektem były na bieżąco modyfikowane aż 14 razy, co potwierdzają relacje ich świadków⁶⁰. Do pracy nad wykonaniem samego dzieła Denon zwerbował 32 utalentowanych i obiecujących rzeźbiarzy, w tym kobietę, Julię Charpentier, która wyrzeźbiła cztery wizerunki⁶¹. Tym samym, pomnik był dziełem grupy artystów, co ostatecznie w żaden sposób nie wpłynęło na brak spójności w warstwie projektu, jak i wykonania odlewu i złożenia dzieła. Jest to istotna różnica, bowiem w przypadku Kolumny Trajana nie przetrwały źródła, które mogłyby wskazywać na aktywność innych współpracowników Apollodorosa. Trudno zatem osądzić jednoznacznie, czy rzeczywiście był jedynym twórcą pomysłu, rysownikiem, czy nawet wykonawcą.

Dzieło paryskie, podobnie do rzymskiego składa się z cokołu na planie kwadratu wzniesionego z porfiru, ale o czym wspomniano wyżej wyłożono go reliefami odlanymi z brązu. Trzon natomiast wewnątrz posiada konstrukcję wykonaną z 98 starannie dopasowanych kamiennych bębnow, które pokryto brązowymi reliefami, spójnie połączonymi w jeden spiralny fryz. Wewnątrz umieszczono klatkę schodową. Dzieło bez posągu wznosi się na wysokości 44 metrów, przy obwodzie ok. 3 metrów. Wstęga reliefowa została odlana w warsztacie Jeana Baptiste’a Launay’a i jego współpracownika Charlesa Stanisłasa Canlersa. Prawie 200 ton metalu,

54 J. Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s. 19; Ammianus Marcellinus, *Dzieje rzymskie*, tłum. Ignacy Lewandowski, XVI. 10. 15, Warszawa 2001, t.I, s.227.

55 J. Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s. 19.

56 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 97.

57 J.Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 22.

58 J.Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 27.

59 A. Czapska, *Neoklasycyzm w architekturze europejskiej*, Warszawa 1970, s. 29.

60 J.Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 26.

61 J.Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 28.

ułożonego w 280 metrowy fryz wije się wokół trzonu 22 razy, przy dyskretnym nachyleniu ok. 10 procent. Projektując monument brano pod uwagę wrażliwość materiału, gdyż wahania temperatury zmieniają wymiary brązu o ok. 50 procent w stosunku do kamienia, na którym płyciny zostały ułożone. Gdyby nie stosowne obliczenia oraz zabiegi technologiczno-konstrukcyjne architektów, mogłoby dojść do mechanicznego uszkodzenia struktury kolumny oraz odkształcania reliefów. Mimo naturalnych zmian wskutek wzrostu lub spadku temperatury powietrza łączenia pomiędzy płycinami pozostają niewidoczne⁶². Wszystko zaś za sprawą długich zacisków z brązu, włożonych do owalnych otworów metalowych zszywek osadzonych w kamiennej ścianie oraz w otworach o tym samym kształcie, znajdujących się w reliefach. Monument zgodnie z projektem został zwieńczony w podobny sposób do kolumny Trajana. Na sferycznie sklepionym postumencie pokrytym łuskami został umieszczony posąg Napoleona w wystylizowanej pozie rzymskiego imperatora⁶³, w tzw. kontrapoście⁶⁴, z coroną civica⁶⁵ na głowie i z narzuconym na ramiona paludamentum⁶⁶ oraz w krótkiej todze. Władca w prawej dłoni trzyma wyobrażenie globu ze wznoszącą się Wiktoria, a w lewej krótki miecz, ostrzem skierowanym w dół, tzw. parazonium ceremonialne⁶⁷. Cesarz celowo nie został ukazany tu w słynnym napierśniku imperatora⁶⁸, co ma świadczyć o dążeniu do utrwalenia pokoju w Europie, tzw. Pax Napoleonica. Warstwa narracyjna i artystyczna piedestału oraz trzonu została skomponowana w podobny sposób, co dzieło Apollodorosa. Podobieństwa widoczne są również w praktycznych elementach monumentu. Na osi kolumny znalazły się dwuskrzydłowe drzwi, nad którymi umieszczono tablicę dedykacyjną,

62 J. Paul Nerrière, *Birth of a Column*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 28.

63 W tym przypadku nastąpiło pewne odstępstwo od życzenia Napoleon, który pragnął być przedstawiony w stroju wojskowym. Chaudet, jako główny cesarski portrecista dokonał zmian w instrukcjach przekonując cesarza o słuszności swojej decyzji.

64 Kontrapost, contrapposto (łac.), swobodna poza, w której ciężar ciała spoczywa na jednej nodze, gdy druga nieznacznie cofnięta jest do tyłu i lekko zgięta. Ten sposób przedstawienia postaci wywodzi się z greckiej tradycji klasycznej rzeźby, słynnego Doryforosa Polikleta.

65 Corona civica (łac.), laurowy wieniec chwały, przysługujący odbywającym tryumfy zwycięskim konsulom, dyktatorom i imperatorom. Rzymski symbol władzy cesarskiej.

66 Paludamentum (łac.), to rzymski wojskowy płaszcz zarzucony na ramiona wokół szyi i spięty złotym guzem na wysokości prawego ramienia. Cesarze zawsze nosili ów płaszcz w kolorze purpury (sagum purpureum).

67 Parazonium ceremoniale (łac.), to miecz sieczno-kłujący o długości ok. 37-57 cm, będący symbolem statusu i rangi społecznej i wojskowej, który Rzymianie przejęli od Greków. Używany był w czasie uroczystych ceremonii lub w trakcie kampanii do wskazywania kierunku walki, ale nigdy do jej toczenia. Noszono go zawsze po lewej stronie, na wysokości biodra. W początkowej wersji, Napoleon miecz miał trzymać długi miecz w prawej dłoni, skierowany w dół ostrzem i nieco inaczej wymodelowany, dłuższy płaszcz, bez widocznej tuniki.

68 Kirys, albo także lorika (łac.), to składająca się z dwóch części zbroja – napierśnika (przód) i naplecznika (tył).

sławiącą cesarza Napoleona I i Wielką Armię okrytych nieśmiertelną chwałą, w zwycięskiej kampanii wojennej przeciw Germanom (kampania toczyła się na ziemiach Rzeszy i cesarstwa austriackiego). Warto dodać, że do budowy pomnika wykorzystano również zdobyte działa austriackie i rosyjskie. Ten model pozyskiwania budulca celem wzniesienia nowych dzieł, był także obecny w architekturze rzymskiej.

Historia Kolumny Wielkiej Armii, bo tak miała się zgodnie z życzeniem Cesarza nazywać⁶⁹ zaczyna się jednak znacznie wcześniej, bo już w 1800 roku. Dopiero jednak po wiktorii austerlitzkiej podjęto ostateczną decyzję o jej wystawieniu⁷⁰. Nieprzypadkowe jest również miejsce. Mianowicie paryskie forum Ludwika XIV, czyli plac Vendôme zwany w czasach *ancien régime* *place de Conquêtes*, dzieło królewskiego architekta Julesa Hardouina Mansarta. To właśnie tu, po tym jak pomnik Króla Słońce został obalony przez Sankiulotów 13 sierpnia 1792 roku pojawiło się miejsce do wypełnienia. Już w 1800 roku Rada Paryża rozważała wystawienie pomnika w kształcie kolumny - *ku pamięci dzielnych mieszkańców departamentów*⁷¹. Dopiero jednak, gdy w 1803 roku wraz z wytyczeniem rue Rivoli przebito rue Castiglione i kiedy została otwarta perspektywa w kierunku osieroconego placu i odwrotnie w stronę Tuileries - siedziby I Konsula temat powrócił na salony paryskie. Dokładnie 1 października 1803 roku I Konsul zwrócił się do przedstawicieli Italii, prosząc - *o kolumnę wzorowaną na tej wzniesionej w Rzymie, na cześć Trajana*⁷². Dzieło początkowo miał wieńczyć pomnik Karola Wielkiego. Na tą propozycję 26 maja 1804 roku zareagował Instytut Francuski, proponując kolumnę z wizerunkiem cesarza Napoleona. Oczywiście nadal miejscem docelowym miał być Plac Vendôme. Podobnie, jak *place des Vosges*, była to przestrzeń zamknięta i stanowiła bardzo wysokiej klasy oprawę architektoniczną dla pomnika władcy. Plac założony został na planie prostokąta ze ściętymi wewnątrz narożnikami, z ciągiem otaczających go gmachów jednakowej wysokości, flankowanych sześcioma trójkątnie zwieńczonymi pół portykami, w formie ryzalitów. Założenie do dziś stanowi spójną ideowo i artystycznie narrację. Jego klasyczny w wymowie monumentalizm połączony z lekkością

69 *Colonne Grande Armée*, ta oficjalna nazwa miała świadczyć o szacunku dla żołnierzy, ale i rzymskich konotacjach idei zjednoczonej Europy pod berłem francuskim, czerpiącej z katalogu *virtus* i *virtutis* cesarów Rzymu.

70 Kolumna Vendôme nie jest jednak pierwszą we Francji, sławiącą Wielką Armię i cesarza. Już bowiem w 1804 roku po tym, jak marszałek Soult został odznaczony Legią Honorową za zasługi jego i dowodzonych oddziałów, została wzniesiona stojąca do dziś marmurowa Kolumna w Boulogne-sur-Mer. Napoleon z jej wierzchołka spogląda w kierunku Anglii. Statuę autorstwa François Josepha Bosio odlano z brązu.

71 J. Tulard, *The Vendôme Column a Napoleonic symbol*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 17.

72 J. Tulard, *The Vendôme Column a Napoleonic symbol*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.17.

i elegancją wpisywał się w ideę monarchii napoleońskiej, gdzie państwo prawne z wszystkimi demokratycznymi instytucjami i konstytucją miało być najwyższym dobrem. Odzwierciedlał w swym kształcie, rytmie i harmonii myśl Napoleona, że w tak skonstruowanej przestrzeni polityczno-społecznej wszyscy są równi wobec prawa. Decyzje Napoleona i Senatu zapadły dnia 1 stycznia 1806 roku. Sama kolumna i statua przechodziły jeszcze wiele dramatycznych chwil. Po upadku cesarza posąg zastąpiono flagą Bourbonów, zaś w dobie Monarchii Lipcowej, w 1833 roku zamontowano dzieło autorstwa Charlesa Émile’a Seurre’a, które dziś znajduje się pod łukiem górnej części, środkowego ryzalitu dziedzińca Hotel des Invalides. Decyzją Napoleona III dotychczasowy posąg usunięto, zamieniając go na kopię pierwowzoru z 1810 roku, wykonaną przez Auguste’a Dumonta według Antoine’a Denisa Chaudeta. W wyniku wybuchu Komuny Paryskiej, 12 kwietnia 1871 roku, na wniosek malarza Gustave Courbeta kolumna legła w gruzach, jako symbol imperialnego reżimu i militarizmu. Jednak już w 1873 roku marszałek - prezydent Patrice de Mac Mahon podjął decyzję o jej odbudowie, która trwała do 1875 roku, po czym na jej szczycie umieszczono ponownie statuę Napoleona I. Umożliwił to także fakt, że nie zdążono przetopić brązowych reliefów, ani statuy cesarza do czego zachęcał Courbet⁷³. Można było zatem ją restytuować z większości oryginalnych elementów. Posąg autorstwa Dumonta odrestaurowany przez rzeźbiarza Penelliego powrócił na szczyt kolumny 28 grudnia 1875 roku⁷⁴.

Obie kolumny powstały w odległej przestrzeni czasowej, także różne były ich losy. Jednak w warstwie formalnej jak i w artystycznej mają ze sobą wiele wspólnego. Dotyczy to także kwestii ideowych i propagandowych. Dla powstania Kolumny Trajana punktem wyjścia były prawdopodobnie: zachowane fragmentarycznie dzieło Trajana pt. „Dacja” oraz praca nadwornego lekarza Titusa Statiliusa Crystona pt. „Getica”⁷⁵. Nie mniejsze znaczenie miała inwencja artystyczna i innowacyjność Apollodorosa. Dla paryskiej Vendôme osobą świadczącą o prawdziwości zdarzeń był między innymi wybitny rysownik i dyrektor Muzeum Luwru⁷⁶ Dominique Vivant Denon oraz liczne sprawozdania z kampanii⁷⁷. Nie mniejsze znaczenie miały opisy naocznych świadków⁷⁸,

73 Rząd obarczył malarza kosztami restytucji dzieła, które miał zacząć spłacać w ratach po zakończeniu odbudowy przez kolejne 33 lata. Artysta jednak nie dożył nawet pierwszej rat.

74 J. Tulard, *The Vendôme Column a Napoleonic symbol*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.17.

75 J. Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s. 165.

76 Wówczas Muzeum nosiło Imię Napoleona.

77 Pamiętnik Mieszczanina, 10.XII.1805, nr. 12, s. 13.

78 Klemens Bendkowski, *Kronika Krakowska 1796-1846*, s.56.

teksty z gazet⁷⁹, mowy cesarza do żołnierzy i rozkazy zawarte w Biuletynie Wielkiej Armii⁸⁰, dokumenty o charakterze prawnym, czy dzieła okolicznościowe. Ponadto na wybór wzorca rzymskiego miały również wpływ względy osobiste Napoleona. Jego niezwykle szacunek, jakim darzył Trajana - władcę, wodza oraz działającego z rozmachem fundatora i kreatora przestrzeni miejskiej Rzymu⁸¹. Za względną wiernością i prawdziwością przedstawionych na fryzach narracji historycznych, w przypadku obu monumentów przemawia także fakt krótkiego odstępu czasowego od zakończonych kampanii. Był to okres od 6 do 5 lat. Bez wątpienia żyli wówczas jeszcze wciąż świadkowie. W przypadku pomnika Trajana, ze względu na niewielką ilość źródeł pisanych pozwalających na poznanie kampanii ukazanej w jej reliefach, jest to wyjątkowo cenne świadectwo przeszłości.

Oba dzieła z założenia symboliczne obfitują bogactwem wydarzeń, jednak warstwa ikonograficzna kolumny Vendôme jest moim zdaniem bardziej syntetyczna i spójna. Ponadto charakteryzuje się większą czytelnością, ale i pewną statycznością. Opowieść rozpoczyna się w Boulogne-sur-Mer, gdzie wojska francuskie przygotowują się do marszu w stronę Austerlitz⁸². Kolumna Trajana natomiast zaskakuje większym zagęszczeniem przedstawionych postaci, czynności i wydarzeń. Tutaj artysta swoją narrację rozpoczął momentem forsowania Dunaju przez oddziały rzymskie dwoma mostami pontonowymi, pod czujny okiem opiekuńczego Danuviusa⁸³, zakończonego uroczystościami oczyszczenia. Relief Apollodorosa jest bardziej plastyczny, co widać wyraźnie w miejscach lepiej zachowanych. Dzięki miękkiemu i ekspresyjnemu modelunkowi udało się osiągnąć efekt delikatnego światłocienia i możliwie realistycznie oddać napięcia towarzyszące walczącym stronom. W obu przypadkach mamy zastosowane trzy perspektywy. Frontalną, boczną i powietrzną. Bohaterowie widziani są z boku, w półobrocie, czasami stają do nas tyłem. Innym razem możemy podejrzeć ich z góry, w trakcie prac budowlanych⁸⁴.

Monument Trajana zawiera stosunkowo dużo wątków pejzażowych, a sceny rozgrywają się w terenie niezabudowanym. Na bazie rzymskich obozów legionowych znanych pod nazwą castrum,

79 J. Baszkiewicz, *Anatomia Bonapartyzmu*, Gdańsk 2008, s. 39.

80 Napoleon Bonaparte, *Mowy i Rozkazy*, Warszawa 2002, s. 47-73.

81 To nie pomnik Marka Aureliusza, ani fragmentarycznie zachowany monument Antonina Piusa, ale dzieło z epoki Trajana oddziało silnie na wyobraźnię cesarza wiążąc się zarazem z jego działaniami na polu urbanistyki i architektury zmierzającymi do uczynienia z Paryża stolicy światowego imperium. Podobnie będzie z wyborem architekta Świątyni Chwały, a dzisiejszego kościoła Marii Magdaleny.

82 Claire Maigon, *From Drawings to bas-relief*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.62-63.

83 Danuvius (łac.), Dunaj w formie spersonifikowanej czuwa nad bezpieczeństwem rzymskiej przeprawy.

84 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s. 110.

sukcesywnie powstawały nowe osady, co także uwiecznił artysta. W przypadku kolumny Vendôme potyczki i starcia częściej rozgrywają się w miastach i wokół nich. Również w tym przypadku widać jak sprawnie rzeźbiarz posługiwał się skrótem perspektywicznym ujmując roztaczający się wokół pejzaż. To nic, że postaci pierwszoplanowe są równej wysokości co bramy i budynki, jakby przeciskały się przez zbyt ciasne przesmyki, bowiem nie dostrzeżemy tego „mankamentu” z poziomu ulicy.

Rzymskie i paryskie dzieła porażają wyjątkową precyzją przedstawień ludzkich twarzy i fizjonomii. Jeśli na planie rzymskiej kolumny cesarz jest zawsze większy, choć i bez tego moglibyśmy go zidentyfikować na podstawie zachowanej ikonografii⁸⁵, to w narracji drugiej z kolumn, Napoleon jest zawsze tego samego wzrostu, co inni uczestnicy. I jest to celowy zabieg. *Nie uzurpowałem sobie korony, ale podniosłem ją z rynsztoka, a lud włożył mi ją na głowę. Trzeba respektować jego decyzje*⁸⁶ - mawiał Napoleon. Był wszak jednym z nich i z nimi przeżywał trud każdego dnia. Koronę zdobył dzięki własnemu wysiłkowi, a nie za sprawą dziedziczenia. Został cesarzem Francuzów za zgodą Senatu i z potwierdzeniem obywateli⁸⁷. Dzięki opisom i zachowanym portretom najważniejszych uczestników zmagania, bez problemu możemy zidentyfikować przedstawionych bohaterów⁸⁸. Trzeba jednocześnie pamiętać, że ta precyzja w oddaniu autentycznych postaci dotyczyła głównie cesarzy, marszałków, oficerów, czy też dyplomatów. Widzimy ich ponadto w eleganckich uniformach, jak na pierwszym planie, z regimentami wzniesionymi ku górze szarżując, porywając za sobą żołnierzy. Tym czasem mundury używane w trakcie kampanii składały się z używanej odzieży. Z garderoby pozbawionej wszelkiego wykwintu. Był to zatem zabieg propagandowy i estetyzujący, ale także poczyniony po to, by główni gracze byli natychmiast rozpoznani przez każdego widza.

Kolumna Trajana bardzo silnie prześlągnięta jest wątkami sakralnymi, wynikającymi z głębokich przekonań fundatora i odbiorcy, ale także zabiegów propagandowych. Za przykład niech posłuży raz jeszcze moment przekroczenia Dunaju przez cesarza i pierwsze oddziały. Dunaj został ukazany w formie spersonifikowanej jako Danuvius czuwający nad przekraczającymi jego wody dwoma mostami pontonowymi⁸⁹. Po przejściu rzeki oddziały zostały oczyszczone dzięki obrzędowi zwanemu *suovetaurilia*, czyli rytualnej ofierze ku czci Marsa. Cesarz odziany w szaty

85 Gdy kolumna była w pełni polichromowana, cesarza można było rozpoznać po złotym napierśniku i purpurowym płaszczu, zaś oficerów dzięki srebrnym insygniom i zbroi.

86 J. Baszkiewicz, *Anatomia Bonapartyzmu*, Gdańsk 2008, s. 85.

87 Mowa o plebiscycie, który potwierdził zgodę Francuzów na utworzenie dziedzicznego cesarstwa Francuzów, w domu panującym Bonapartych.

88 J. Paul Nèrière, *The illustrious*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s. 236.

89 J. Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s. 165.

typowe dla pontifexa maximusa przewodniczył ceremonii⁹⁰. Monument paryski również akcentuje związek rozgrywających się wydarzeń z sacrum. Najczęściej uczestniczy w nich cesarz, spotykając się z duchownymi w ramach deputacji⁹¹, w momencie zaprzysiężenia pokoju w Preszburgu albo w miejscach związanych z kultem. Najbardziej jednak sugestywnym w przekazie jest moment, gdy duchowny unosząc nad walczącymi krzyż w jednej ręce, ramieniem drugiej stara się ochronić przed dramatem wojny nowo narodzone niemowlę. Wydarzenie jest autentyczne i miało miejsce 15 listopada 1805 roku⁹². Artysta opisał dramatyczną chwilę, w której francuscy dragoni wysuwając się mocno do przodu, próbują ochronić duchownego z niemowlęciem przed niemal dosięgającym go ostrzem austriackiego bagnetu. Wymowa obrazu jest bardzo sugestywna i prorocza. To Francuzi, o duszach przesiąkniętych rewolucją, ratują duchownego przed niechybną śmiercią z rąk wiernych Kościołowi żołnierzy Habsburgów. Wszystko w tej scenie jest nieprzypadkowe. Przeszywająca dosłowność, operowanie zwrotami akcji i symbolami. Obraz był bardzo czytelny dla ówczesnego widza. Przemawiał do obywatela zanurzonego w tradycji ancien régime, jak i tego, który pozostawał wierny ideałom Rewolucji⁹³.

Pomnik Trajana bardzo silnie operuje motywem *clementi*. Oto na przykład widzimy cesarza Trajan w chwili, gdy pochyla się nad kobietami, starcami, dziećmi, aby otoczyć ich opieką i ochroną⁹⁴. Takie sceny są również obecne w przedstawieniach Kolumny Vendôme. Co ciekawe, w narracji tego dzieła bardzo mocno został zaakcentowany udział kobiet, które czynnie wspierają Wielką Armie, są entuzjastkami cesarza, a sekundują im w tym dzieci stojące obok albo spoczywające w ramionach matek. Owe matki są niczym Junona - opiekuńcze bóstwo macierzyństwa, roztaczające opiekę nad walczącymi. Wszak jest Matką matek⁹⁵ i tak została jedna z uczestniczek ukazana. Ale to także symbol ofiary, jaką kobiety te składają na ołtarzu przyszłego zwycięstwa z własnych synów. I synów i córek jeszcze niewinnych, których los już zdaje się być przesądzony.

Narracje obu monumentów ukazują widzowi również silny związek emocjonalny władcy i żołnierza. To ta bliskość i uważność cezara, powiązane z niemal ojcowską obecnością gwarantują

90 J.Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s.165.

91 J.Paul Nerrière, *The Colonne of the Grande Armée*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, Ambroise Tardieu, tablica 25, rycina 56, s.178.

92 J.Paul Nerrière, *The dragon, hussars, and grenadiers*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.213.

93 J.Paul Nerrière, *The illustrious*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.237.

94 J.Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s.168-170.

95 J.Paul Nerrière, *The dragon, hussars, and grenadiers*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.210-211.

zwycięstwo. Objawia się to we wspólnym przekraczaniu Dunaju Trajana z legionistami. W osobistym doglądaniu zwykłych czynności obozowych, ale i na polu walki. W towarzyszeniu, w zmęczeniu i cierpieniu walczących. Podobne momenty równie pięknie ukazano na austerlitzkim reliefie. Oto cesarz ściągnąwszy order z własnej piersi przypina go młodemu dragonowi Marentowi, w dowód uznania za odniesiony sukces w walce. Wyróżnia go wobec oddziału, docenia, czym zaskarbia sobie wierność⁹⁶. Odbiorcy z epoki doskonale wiedzieli, że cesarz odznacza za inteligentne i błyskotliwe działania, a nie za same jako takie. A zatem być może to wezwanie do tych, którzy jeszcze się wahają, by podążyli za jaśniejącą gwiazdą, która prowadzi Napoleona.

W obu dziełach wyraźnie zaznaczono również moment zwrotny historii. Niejako kulminację działań, po których nastąpiło faktyczne rozwinięcie akcji i finał zmagających⁹⁷. Na fryzie kolumny Trajana widzimy Wiktorię trzymającą w dłoni pióro i zapisującą na tarczy warunki pokoju po pierwszej kampanii dackiej z 102 roku⁹⁸. Przysiadłszy, prawą stopę opiera na ramionach dackiego żołnierza, którego rozpoznajemy po spiczastej czapce i szerokich spodniach. Całość opowieści kończy moment samobójczej śmierci Decebala, wodza Daków oraz kiedy jego odcięta głowa przez oficera o imieniu Titus Claudius Maximus trafia na ręce cesarza⁹⁹. Na reliefie paryskim zastosowano podobny zabieg¹⁰⁰. Wiktoria zapisuje na tarczy akt kapitulacji austriackiego generała Macka pod Ulm 20 października 1805 roku. Otworzyła ona Grande Armée drogę do Wiednia, a następnie w stronę Wzgórz Pratzen pod Austerlitz. Zmagania militarne kończy fragment ratyfikowania pokoju w Preszburgu 26 grudnia 1805 roku¹⁰¹ i oficjalne ogłoszenie tego aktu 27 stycznia 1806 roku¹⁰². Chwilę tą zwiastuje skrzydlata Concordia, która dmąc w fanfarę zaopatrzoną w weksylium¹⁰³, z gałązką lauru w dłoni, zwraca się w stronę spoczywającej na brzegu Sekwany¹⁰⁴. Obie narracje wojenne kończą się załadunkiem trofeów, a następnie pochodem

96 J.Paul Nerrière, *The Fighters and their motivations*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.188.

97 J.Paul Nerrière, *The Colone of the Grande Armée*, by A. Tardieu, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, Ambroise Tardieu, tablica 10, s. 168.

98 J. Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s.172.

99 J.Bennett, *Trajan. Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s.182. E. Makowiecka, *Sztuka Rzumu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010, s.110.

100 J.Paul Nerrière, *The Illustrious*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.267.

101 J.Paul Nerrière, *The Illustrious*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.267.

102 J.Paul Nerrière, *Dragons, hussars and grenadiers*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021, s.215-216.

103 Weksylium (łac.), płomień do fanfary ze znakiem oddziału. Nieduży proporczyk dopinany do trąbki. W tym przypadku napis głosił: Pax de Presbourg.

104 J.Paul Nerrière, *Dragons, hussars and grenadiers*, w J. Tulard, *Vendôme. The Column, the bronze Grande Armée*,

powracających oddziałów, wiodących pojmanych jeńców. Już w oddali legioniści widzieli Rzym i Forum Romanum, a przed oczami zmęczonych Francuzów migotały dumnie wieże Notre-Dame de Paris. Treść narracyjną pomnika trajańskiego wzbogaca dodatkowo wątek bukoliczny. Oto gdzieś na horyzoncie, za odchodzącymi legionistami widać na powrót pasące się, niczym nie niepokozone zwierzęta. Sielski obraz pokoju. Pax Romana stał się faktem. Cywilizacyjne dzieło Rzymu zaczęło przynosić owoce. Wszystkie narody w jedności mogą z niego korzystać¹⁰⁵.

Paris 2021, s.216-217.

105 J. Ciechanowicz, *Rzym, ludzie budowę*, Warszawa 1989, s. 228.

Rozdział III

Rzymskie i napoleońskie łuki triumfalne.

Analiza porównawcza

Dzieje łuku w kulturze społeczeństw możemy rozpatrywać z wielu perspektyw, m.in: historycznej, technologicznej, konstrukcyjnej, artystyczno - estetycznej, religijnej, politycznej, wojskowej czy filozoficznej. Bez wątpienia łuk jako forma architektoniczna był istotnym elementem konstrukcyjnym. W wielu językach romańskich, takich jak francuski czy rumuński (arc), włoski, hiszpański (arco) jego zapis i wymowa brzmią podobnie. Wywodzi się od łacińskiego słowa *arcus* i samo w sobie ma wiele znaczeń, które zależą od kontekstu tj. astronomicznego, matematycznego, bądź medycznego. Słowo *arcus* ma również istotne znaczenie dla judaizmu i chrześcijaństwa, bowiem związane jest z pokojem i pojednaniem (Arką Przymierza). Łuk łączy i spaja to co rozdzielone, roztacza opiekę w swych ramionach, gwarantuje bezpieczną podróż, przetrwanie (Arka Noego). Pozwala wznieść się ponad otaczający nas świat w sensie fizycznym, intelektualnym jak i mentalnym. Był i jest także pomnikiem pamięci, chwały i trwania. Triumfu pamięci nad *vanitas*. Symbolem siły życia i zwycięstwa w sensie dosłownym (rzymskie łuki triumfalne) i metafizycznym. Jest wreszcie bramą symbolicznego i faktycznego przejścia - inicjacji i oczyszczenia (taką rolę u Rzymian pełnił tzw. *fornix*), ale także mostem łączącym dwa brzegi rzeki oraz pomostem między doczesnością i wiecznością. Może ponadto być symbolem greckiej Arche - czyli Przaprzyczyny.

Historia łuku w architekturze sięga zamierzchłych czasów. Już w starożytnych cywilizacjach takich jak Mezopotamia, czy Egipt spotkamy się z pierwszymi rozwiązaniami w budownictwie, które adoptowały nadproża łukowe. Były to najczęściej mosty, czy w kolejnych epokach akwedukty i architektura miejska i pałacowa. Wykorzystanie łuku w modelowaniu konstrukcji konkretnego dzieła pozwalało na zastosowanie lżejszych i efektywniejszych rozwiązań inżynieryjno - technologicznych sprawiających, że budowle stawały się bardziej elastyczne i finezyjne, a ich architektura wydajniejsza i wszechstronniejsza. Z czasem także bardziej skomplikowana. Oczywiście nie mamy wiedzy, kiedy po raz pierwszy zastosowano łuk w architekturze, kto był pierwszym z architektów, bądź inżynierów. Niemniej nie ma wątpliwości, że był to długi proces rozwoju w stronę nieustannego udoskonalania coraz to nowych form. Pierwsze łuki były najczęściej konstrukcjami z drewna i kamienia, wykorzystywanymi w budownictwie i sztuce wojennej. Z czasem ewoluowały w stronę rozwiązań, w których podstawą stały się bloki kamienne lub cegła formowane w kształcie klinów, zwanych klincami, gdzie górna krawędź winna być szersza od

dolnej. Musiały być precyzyjnie wycięte tak, aby ściśle przylegać do powierzchni sąsiedniego klinca, równomiernie przenosząc obciążenia. Punkt, z którego łuk wznosi się na swoich pionowych podporach (murach, bądź filarach), nazywany jest często przez architektów sprężyną lub linia sprężystą. Łuki budowane były równolegle począwszy od nasad¹⁰⁶ (najniższego klinca ramienia) dwoma ramionami ku górze, gdzie u zbiegu partie szczytowe łączone były zwornikiem (kluczem). Najwyższy natomiast kamień filaru, muru oporowego lub słupa dźwigającego kliniec nasadowy łuku, jeśli wyróżnia się kształtem lub wielkością zwany jest impostem. Słownik terminologiczny definiuje łuk (łęk) jako element architektoniczno - konstrukcyjny zakrzywiony i podparty¹⁰⁷. Wyróżnia przy tym m.in. łuki dekoracyjne, stosowane na licu murów - nierzadko w miejscach, gdzie niewidoczny jest łuk konstrukcyjny - na jego czole lub podłuczcu, imitując kształt i tektonikę, np. archiwolt czy pasów podsklepiennych zwanych gurtami. W dalszej kolejności mamy wspomniane łuki konstrukcyjne, służące do przekrywania otworów, wzmacniania ścian (łuki odciążające np. Panteon w Rzymie). Ich zadaniem jest przeniesienie na boki ciężaru własnego i dźwiganego. Ponadto spotkamy się z rodzajem łuków płaskich i pozornych. Łuk określa się również na podstawie rozpiętości, czyli odległości punktów nasadowych w poziomie i strzałki rozumianej jako odległość między rozpiętością, a punktem szczytowym podłuczca. W kontekście zaś tych cech spotkamy się m.in. z łukami pełnymi, odcinkowymi, koszowymi, eliptycznymi czy trójlistnymi. Dla naszych dalszych rozważań najważniejszą formą będzie rzymski łuk pełny, najczęściej występujący w architekturze łuków triumfalnych tej epoki oraz czasów Empire. Wprowadzając w konstrukcji murowanej łuki, a mistrzami w tej dziedzinie stali się inżynierowie rzymscy, korzystając z osiągnięć etruskich o czym będzie mowa na kolejnych kartach szybko zorientowali się, że mają one wiele zalet w porównaniu z poziomymi belkami bądź nadprożami prostymi. Po pierwsze mogą rozciągać się na znacznie szersze połączenie muru i otworu. Ich konstrukcja umożliwia przeniesienie zdecydowanie większego obciążenia, co z kolei wynika z faktu, że nacisk w dół na łuk powoduje, iż klince zbliżają się do siebie i zaciskają. Tym istotniejsze to było w sytuacji, bowiem Rzymianie często nie stosowali zaprawy, polegając na precyzji obróbki materiału. Istniał jednak pewien szkopuł, z którym musieli zmierzyć się architekci, a wynikał on z tendencji wyciskania bloków na zewnątrz w kierunku promieniowym, w wyniku nacisku nośnika. Musiano zatem opracować odpowiednie masywne podpory, by odciążyć siłę naporu i przenieść ją do fundamentów. To rozwiązanie zastosowano właśnie w projektowaniu łuków triumfalnych¹⁰⁸. Wprowadzenie na szeroką skalę łuku umożliwiło także montowanie sklepień i ułatwiło rozwój

106 Nasada zwana była także stopką bądź nóżką.

107 K.Kubalska-Sulkiewicz, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2002, s.243.

108 <https://projekty-wimar.pl/2023/01/02/luk-najwazniejsze-odkrycie-architektoniczne/>

architektury na rzucie koła, całkowicie zwieńczonej sferyczną kopułą. Przykładem może być tutaj Panteon rzymski, gdzie wielkie łuki wprowadzone w cylindryczną konstrukcję ścian nośnych odciążają ku fundamentom nacisk potężnej betonowej kopuły. Takie rozwiązanie sprawiło, że całość założenia nieustannie pracuje, jest stosunkowo elastyczna i odporna na ruchy tektoniczne podłoża. Jednym słowem stabilna.

Łuki zawsze budowano z pełnego cyrkla. Podpierano je na prostych filarach, a architrav podpirały półkolumny, kolumny bądź pilastry. Dopiero na przełomie III i IV wieku pod wpływem sztuki syryjskiej, spotkamy się z łukiem opartym na kolumnach. Przykładem może być pałac Dioklecjana w Splicie. Kiedy dzięki rozwojowi sztuki budowania łuków wprowadzono w Rzymie sklepienia początkowo budowano je także z kłińców. Dla uproszczenia dolną część łuku przy podporze wznoszono bez szalunku, ale dla zabezpieczenia od poślizgu stosowano płyty z czopami, co można zaobserwować w Koloseum. Każdy z łuków w sklepieniu był samonośny, a to dzięki temu, że w górnej części sklepienie opierało się na szalunku przesuwym. Wprowadzono ponadto rozwiązanie, dzięki któremu szalunki tak ustawiano, aby podpirały krańce szerokich kłińców. Z czasem Rzymianie zaczęli budować sklepienia układając długie płyty na przemian, które nawzajem się podpirały ustawiane na przenośnych szalunkach¹⁰⁹. Wprowadzenie sklepień wiązało się również z wynalezieniem cementu i betonu i opracowaniem nowych zasad jego zastosowania. Te z kolei pojawiły się także w łukach triumfalnych doby cesarstwa stanowiąc ich nieodłączny element.

To osiągnięcie technologiczno – inżynierskie w kulturze Rzymu nie byłoby jednak możliwe, gdyby nie kontakt z wieloma kulturami z jakimi zetknęło się to państwo w miarę rozwoju terytorialnego w obszarze basenu Morza Śródziemnego, Azji, na terenach Gali, Germanii, a także dzisiejszej Anglii. Dążąc do supremacji nad podbitymi terenami i utrwaleniem jej w każdym możliwym aspekcie działalności, bardzo praktyczni i rzeczowi rzymianie starali się asymilować do własnych potrzeb najlepsze przejawy kultury poszczególnych narodów i przekuć we wspólne dziedzictwo. Zawsze pamiętamy głównie o cywilizacji helleńskiej, której źródłem była Grecja i która promieniowała na ogromnym obszarze począwszy od terenów zachodniej Azji, przez północną Afrykę, aż po wybrzeża dzisiejszej Hiszpanii i Italii, gdzie jak powiada Wergiliusz w „Eneidzie”, w okolicach późniejszej Alba Longa¹¹⁰, we wsi Pallante miał zakotwiczyć Eneasza, w drodze spod Troi¹¹¹. Nie wchodźmy jednak w szczegóły wspaniałej skądinąd Epopei, która była

109 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s. 46.

110 Główna osada warowna Federacji Łatyńskiej-Latium Antiquum, założona wg legendy przez Askaniasza, syna Eneasa.

111 P. V. Maro, *Eneida*, Kraków 1978, tł. I. Wieniewski, VII, s. 25-35.

dziełem narodowym i obywatelskim dawnych Rzymian, na miarę augustiańskiego łuku triumfalnego. Łuku, który jednoczył ich, dawał poczucie siły, trwania, a którego zwornikiem jest do dziś szeroko pojęta kultura.

Nim Rzym dotknął finezyjnych koronek greckiej cywilizacji, najpierw spotkał się z kulturą etruską i to ona przez wieleset lat kształtowała podwaliny kulturowe wielkiego Rzymu. Etruskowie ok 1000 roku p.n.e. przybyli być może z Lidii¹¹², w okolice Morza Tyreńskiego i osiedlili się u ujścia Tybru w Caere, Veii oraz Tarquinii, by drogą podboju zająć Umbrię, Toskanie, dotrzeć na północ w stronę Alp, a następnie w okolice zatoki Neapolitańskiej. Etruskowie przywieźli ze sobą i rozwinęli na miejscu wiele dziedzin rzemiosła i sztuki, z których z taką skwapliwością skorzystali Rzymianie i pomnożyli je. Obok zaadoptowanych atrybutów władzy i instytucji, w dziedzinie architektury były to wspomniane już wyżej sklepienia kolebkowe. Budowali je poziomymi warstwami z nawieszających się kamieni oraz łuków formowanych z kłinców. Po raz pierwszy ten typ konstrukcji zastosowali około IV wieku p.n.e. Podobnie budowane były pierwsze kopuły - późniejszy symbol rzymskiej innowacyjności. Był to wzorzec lidyjsko-frygijski. Ponadto stosowali kapitele jońskie i dekoracje z palmet lidyjskich¹¹³. Powszechnie używane łuki pełne ze wspomnianych kłinców wykorzystali m.in. do budowy dwóch mostów w Bieda z VII wieku p.n.e. To czasom dominacji Etrusków Rzymianie zawdzięczają budowę wielkiego kanału (*Cloaca Maxima*) odwadniającego *Forum Romanum*, a miasto za Serwiusza Tuliusza zostało otoczone murem. Ważnym zabytkiem, który bez wątpienia rzutował na przyszłą architekturę Rzymu była świątynia w Orvieto z IV wieku p.n.e., która miała portyk czterokolumnowy i trójprzęsłowy. Co istotne, ulokowana była na wysokim podium, do którego prowadziły tej samej szerokości co fronton schody. Popularnym porządkiem w architekturze etruskiej był tokański, o czym przekonuje Witruwiusz¹¹⁴, ale w późniejszym okresie pojawił się także koryncki, który u Rzymian wyewoluował w porządek kompozytowy¹¹⁵, łączący w sobie elementy stylu jońskiego i korynckiego. Wspomniany styl tokański silnie naznaczył architekturę rzymską, zwłaszcza zaś w budownictwie miejskich i podmiejskich willi. W tym miejscu warto także wspomnieć za Witruwiuszem, że Rzym zawdzięcza kulturze etruskiej również założenie domu z wewnętrznym

112 O Lidyjskim pochodzeniu Etrusków pisze Herodot w V wieku p.n.Chr, co ma potwierdzać język, liternictwo, strój i forma sprzętu.

113 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.3.

114 M.W. Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s.53-55.

115 Porządek kompozytowy stanowi finezyjne połączenie korynckiego z jońskim. Kosze kapiteli korynckich są nieco niższe, a u naroży stosuje się woluty jońskie. Często stosuje się iluzję pewnego spłaszczenia ślimacznicy, co ma wizualnie pozorować uginanie się pod ciężarem belkowania.

atrium¹¹⁶. Podsumowując, Etruskowie wnieśli do architektury przyszłego Imperium zastosowanie łuków, sklepień, ów porządek tokański oraz budowę głębokich portyków, cell bez kolumn dookoła świątyni i wyniosłe podia, na których wznosiły się świątynie¹¹⁷. Na koniec wspomnijmy, że po raz pierwszy w architekturze rzymskiej łuk zastosowano w fasadzie galerii Tabularium. Ten typ architektury, będący połączeniem arkady ujętej kolumnami tokańskimi wspierającymi architrav, będzie rozwijał się od ok 58 roku p.n.e., stając się prawdziwym symbolem rewolucyjnych zmian. Łuki zaczęto wprowadzać także w planach absyd dla uzyskania i podkreślenia gry światłocienia na zaokrąglonych ścianach. Już za Pompejusza Wielkiego pojawia się nowy typ konstrukcji teatru, odmienny od greckiego. Była to galeria wsparta na łukach, z promieniście rozmieszczonymi siedzeniami opartymi o ściany¹¹⁸.

U schyłku III wieku p.n.e. cała Italia była już w rękach Rzymu. Trwały kolejne Wojny Punickie I i II, wybuchały nieustanne napięcia i wewnętrzne konflikty zbrojne na tle politycznym i społecznym. Ale ostatecznie krok po kroku Rzym sięgnął po Kartaginę, legiony wylądowały na Bałkanach, dotarły do Grecji, a na zachodzie do dzisiejszej Hiszpanii. Sztuka grecka zaczęła jeszcze silniej oddziaływać na całą Italię. Bardzo obficie zaznaczył się wpływ szkoły neoattyckiej oraz pergamońskiej. Nie osłabił jednak promień kultury etruskiej, teraz wchłoniętej w orbitę domeny rzymskiej. W Rzymie zaś, na bazie kolejnych zwycięskich batalii II i I wieku p.n.e. coraz silniej dawało o sobie znać przekonanie o dziejowej roli Rzymu. W pełni znalazło ono ujście w okresie schyłku Republiki i początków Pryncypatu, a Wergiliusz na zlecenie Augusta dał temu podstawy ideowe pisząc w Eneidzie – *Hej, pod jego rządami, mój synu, Roma przesławna świat swą mocą obejmie [...] Teraz zaś skieruj oczy i spójrz na własny twój naród. Oto Rzymianie, oto jest Cezar i cały julijski Ród: oni wszyscy wstąpią na ziemię, pod wielkie niebiosy*¹¹⁹. Te dążenia supremacyjne Rzymu przybierały różny kształt. Najbardziej znamienitym obrazem tych tendencji było wznoszenie interesujących nas łuków oraz kolumn, których zadaniem było m.in. unieśmiertelnienie czynów wielkich Rzymian. W II wieku p.n.e. łuki zwane triumfalnymi przybrały formę łuku opartego na filarach, z attyką dźwigającą posągi. Miały one jeszcze charakter stosunkowo prosty. Lucius Stertniusz w 196 roku p.n.e. wystawił dwa łuki na Forum Romanum i Circo Maximo. Oba zwieńczone figurami. Scypion Afrykański wznosił łuk w 193 roku p.n.e. przed Clivus Capitolius. W kolejnych latach powstał łuk Fabiusza Maximusa na Forum Romanum, a w 57 roku p.n.e. umieszczono na nim drewniane rzeźby Scypiona Afrykańskiego, Emiliusa Paulusa i Fabiusza

116 M.W. Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s.105-107.

117 S.Noakowski, *Sztuka rzymska*, [w] *Wiedza i Życie*, Warszawa 1927, R.2, nr 3, s. 59-61.

118 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s. 32.

119 P.V.Maró, *Eneida*, Kraków 1978, tł. I Wieniewski, VI, 780-790, s. 177.

Allobrogikusa. Główną część tegoż stanowiło sklepienie – fornix, pod którym odbywała się ceremonia zmycia krwi przelanej w czasie wojny, czyli tzw. obrzęd oczyszczenia¹²⁰. Kathryn Nicole Reuter pisze, że pierwsze łuki miały charakter wyraźnie symboliczny ponieważ - *rymscy dowódcy przechodzili przez „magiczne drzwi”, aby oczyścić się z wrogości i przygotować do cywilnego życia, a zwycięzcy bohaterowie paradowali pod łukami z łupami wojennymi*¹²¹. Podobnie w swojej pracy uważa Elżbieta Makowiecka dodając, że początkowo w czasach republikańskich miały one charakter docelowy, dla odbycia konkretnego triumfu i były budowane z drewna. Przypomina jednocześnie, iż konstrukcja ta występowała pod nazwą fornix i spełniała najprawdopodobniej wspomniane wyżej funkcje sakralne¹²². Do dziś geneza łuku triumfalnego budzi wiele pytań. Już bowiem sama jego pierwotna funkcja, choć odnosiła się do triumfu związanego ze zwycięstwem nad wrogiem Rzymu, to jednak być może w owym triumfalnym przejściu z łupami na Kapitol, ważniejszą rolę odgrywała sama ceremonia sacra i to ona naznaczała całe wydarzenie. Podkreślano w ten sposób związek bohatera z boskim opiekunem, który go wybrał i poprowadził. Warto pamiętać, że każdy z dowódców oddawał cześć wybranemu przez siebie bóstwu i to ono wyznaczało jego drogę, miało nad nim czuwać. Sulla, Pompejusz i Cezar w sposób szczególny czcili Wenus, a kult ten od dawna wiązany był z mitem, który za pośrednictwem Eneasza, czynił ją matką ludu rzymskiego¹²³. Być może w tym sakralnym naznaczeniu połączonym z oczyszczeniem, a zatem i z wywyższeniem krył się także element propagandy i „zakamuflowanej deifikacji” dla oczu i serc oglądających, która w okresie cesarstwa przyniosła nam panteon boskich cesarów. Dodajmy, że w przeciwieństwie do republikańskich łuków wznoszonych na koszt wodza, późniejsze budowane po ogłoszeniu triumfu przez Senat niosły w sobie sankcję niepomiarne większą, bo utwierdzającą publicznie znaczenie i rolę wodza¹²⁴. Nie jest też wykluczone, że były po prostu symbolem otwartej bramy do zdobytego miasta lub terytorium, a jak wiemy *arcus triumphalis* nie tylko wystawiano w Rzymie (było to miejsce najbardziej prestiżowe), i tylko tu

120 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s. 19.

121 K.N.Reuters, *Analiza Łuku Triumfalnego i Łuku Bramnego*, OCC Spring 2013, Arch 296.

122 E. Makowiecka, *Sztuka Rzymu*, Warszawa 2010, s. 91. W świetle badań wydaje się, że samo słowo fornix kryje podwójne znaczenie. Zarazem wskazując na konstrukcję w kształcie łuku lub łukowo sklepioną, ale także może oznaczać miejsce oczyszczenia jako sacrum. Interesujące jest, że miało zastosowanie jedynie w czasach Republiki, natomiast nie przyjęło się w dobie Cesarstwa kiedy łuk, już jako arco triumphale (a nie fornix triumphale) był przede wszystkim pomnikiem siły i supremacji Rzymu oraz władcy. Sankcja religijna utożsamiana była z państwem, a nie tradycją ściśle sakralną.

123 G.Ch.Picard, *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975, s.51-52.

124 P. Sawiński, *Łuki triumfalne Augusta na Forum Romanum: Honoryfikacja i Architektura*, [w] *August i Rzym: Pamięć, rytuały i praktyki dnia codziennego*, Poznań 2016, s. 189.

można było odbyć triumf za zgodą Senatu, ale także w regionach i krajach podbitych, jak choćby Łuki Trajana w Benewencie, czy w Timgad na terenie dzisiejszej Algierii lub Łuk Hadriana w Atenach¹²⁵. Istotą rzymskich łuków triumfalnych było także i to, że były to z reguły budowle wolnostojące. Mogły oczywiście być połączone lub flankować świątynię, ale ze wskazaniem na ich szczególne znaczenie, odrębność i wyjątkowość, która manifestowała się w triumfie odbytym przez konkretnego zwycięzcę i w jego apoteozie uwiecznionej na płycie dedykacyjnej, umieszczonej w attyce nad belkowaniem. Przykładem mogą być łuki triumfalne cesarza Augusta ustawione po obu stronach świątyni boskiego Juliusza na Forum jego imienia, sławiące zwycięstwa julijskiego siostrzeńca odniesione pod Akcjum i nad Partami¹²⁶. Niemniej istnieje wiele przesłanek świadczących, że początek łuków kamiennych należy również wiązać z bogato zdobionymi i monumentalnymi etruskimi bramami wjazdowymi prowadzącymi do Falerii, Volterry lub Perugii, a z czasów cesarstwa byłaby to brama wiodąca do Autun. Dopiero z czasem, wraz z rozwojem terytorialnym państwa rzymskiego i budowaną wokół tego właściwej polityki propagandowej łuki - począwszy od bramnych, poprzez *fornix*, zaczęły nabierać nowego znaczenia ideowego, jako samodzielne byty architektury kamiennej (a więc trwałej), o konkretnej funkcji alegoryczno-symbolicznej. Wspomniany już wyżej cesarz August, dbając o podtrzymanie tradycji i obyczajów rzymskich poświęcił sztuce triumfalnej dużo uwagi, fundując w wielu miastach rozliczne monumenty honoryfikacyjne i komemoratywne. Powstały wówczas łuki w Fano przy drodze wiodącej z Rzymu, w kierunku morza Adriatyckiego, w Rimini z 27 roku p.n.e. i dwa lata młodszy łuk w Aoście, w kolonii założonej przez Oktawiana. Ten łuk nosił w sobie „piętno” wpływów etruskich polegających na połączeniu kolumn w porządku korynckim z doryckim fryzem tryglifowym. Niemniej Witruwiusz zapewniał w swoim dziele, że w tych czasach takie łączenie elementów z różnych porządków było czymś naturalnym¹²⁷. Około roku 15 p.n.e. stanął jeden z łuków prowincjonalnych dedykowanych Oktawianowi w Saint-Rémy w Galii. W 8 roku wzniesiono natomiast łuk w Suss, przy drodze alpejskiej do Galii. Należy nadmienić, że spora część tych łuków stanowiła początkowo element większego założenia, w tym murów obronnych. Nie zawsze były to samodzielne monumenty¹²⁸. Warto w tym miejscu dodać, że dla naszej wiedzy o wspomnianych i przyszłych monumentach, ich kształcie i ikonografii bezcennym źródłem były i są również monety. To one w sposób migawkowy, niczym w kadrze zatrzymują i ukazują miniony świat i jego język obecny w propagandzie sztuki do dziś.

125 A. Choisy, *Histoire de L'Architecture*, Ligugé, Poitiers 1996, s. 588.

126 P. Sawiński, *Łuki triumfalne Augusta na Forum Romanum: Honoryfikacja i Architektura*, [w] *August i Rzym: Pamięć, rytuały i praktyki dnia codziennego*, Poznań 2016, s. 196.

127 M.W. Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa, 1956, s.61.

128 M. Leykman, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s. 175-176.

Łuki triumfalne Augusta zapoczątkowały typ łuku imperialnego, sławiącego *virtus* i *virtutis* władcy i jego dokonania. Z każdym kolejnym panowaniem, rola pomnika triumfalnego coraz silniej podkreślała istotę władzy cesarskiej, jak również supremację władzy Romy nad światem, którą będzie uosabiał i personifikował władca. Można było władcę przedstawić z natury, jak na reliefach Łuku Tytusa, ale również jako Romę przyjmującą hołd od Partów. Ten zabieg zastosowano w fryzie Łuku Septymiusza Sewera, aby odbiorca zrozumiał przekaz rysowany na płaszczyźnie reliefu¹²⁹ - ową metaforę wcielenia. Zmieniający się władcy wraz ze swoimi artystami wnosili do ikonografii, coraz to nowe formy wyrazu. Trwał nieustanny ferment artystyczny, mający na celu poszukiwanie nowych rozwiązań w architekturze tak konstrukcyjnych, jak i przedstawieniowych. Dla naszych rozważań najbardziej istotnymi będą te osiągnięcia sztuki rzymskiej, które pojawiają się m.in. w szacie i konstrukcji Łuków Tytusa, Janusa i Karakalli aby skonstrastować je z Arc de Triomphe Napoleona I oraz Łuki Septymiusza Sewera i Konstantyna Wielkiego z Łukiem Carrousel w Paryżu. Wybór nie jest przypadkowy, bowiem choć od powstania rzymskich monumentów minęło wieleset lat, to sztuka Imperium wciąż inspirowała niezależnie od zmieniających się epok i stylów w architekturze. Nie była obca Średniowieczu, ale odrodzenie ideałów grecko-rzymskich rozkwitło z wielką siłą na przełomie XIV - XV i XVI wieku, przynosząc ogrom odkryć i zmian w dotychczasowym rozumieniu świata i poszukiwaniu jego wyrazu w sztuce. Po raz kolejny antyk zatriumfował w dobie klasycyzmu, a jego szczególnym przejawem na przełomie XVIII i XIX wieku stał się styl Empire. Styl, który jak się wydawało najpełniej oddawał istotę władzy i supremacji Francji napoleońskiej w Europie i świecie. Napoleon kreowany był na nowego cezara - kontynuatora chwalebnego dziedzictwa Rzymian, a Paryż miał być nowym Rzymem, stolicą Zjednoczonej Europy.

Ponieważ o samym stylu Empire powiedziano już wiele w I rozdziale, dlatego przejdźmy od razu do analizy wspomnianych wcześniej pomników chwały. Pierwsze pytanie jakie nasuwa się dotyczy poszukiwania i wyboru porównywanych i kontrastowanych ze sobą dzieł. To z kolei ma nas doprowadzić do wskazania możliwie klarownej odpowiedzi.

Arc de Triomphe de l'Étoile stanowi przykład paryskiego łuku wzniesionego na życzenie Napoleona I, celem uczczenia zwycięstw Wielkiej Armii ze szczególnym wskazaniem na kampanię Austerlitz. Otóż wkrótce po zwycięstwie, jeszcze tego samego roku 1805 cesarz polecił ministrowi spraw wewnętrznych Jeanowi Baptiste'owi Nompère de Champagny, pilne rozpoczęcie prac nad wzniesieniem monumentu ku chwale jego żołnierzy. W następnym roku, 18 lutego Bonaparte podpisał cesarski dekret. Prace nad pomnikiem godnym rzymskich cesarów powierzono

129 A.A.Kluczek, *Roma triumphans i Parthia capta na łuku Septymiusza Sewera w Rzymie*, [w]: *Ludzie i Miejsca, Studia Europaea Gnesnensia* 2012, s. 191-192 i 199.

architektowi Jeanowi Françoise Thérèse Chalgrinowi. Ten do pomocy wybrał sobie Jeana Arnauda Raymonda i razem sporządzili pierwsze plany. Zaraz na początku pojawiło się pytanie związane z lokalizacją dzieła tak wielkiej rangi. Musiało być miejscem eksponowanym, aby już przez ten fakt sugestywnie przemawiało do odbiorcy. I jak dla słynnej kolumny Vendôme znaleziono miejsce szczególne, przypominające cesarskie forum, tak stało się i w tym przypadku. Odrzucono pomysł Placu Bastylli, choć wydawał się z powodów propagandowych ważny¹³⁰. Przeszkodą okazał się tutaj problem ulic, nie zbiegających się w sercu placu w układzie geometrycznym. Ostatecznie Napoleon zaakceptował miejsce, które w naturalny sposób wieńczyło paryską Via Triumphalis, czyli oś - Wzgórze Chaillot na zachód od Pól Elizejskich - cesarski pałac Tuileries. Monument miał stanąć na wspomnianym wzgórzu, które wyrównane jeszcze w czasach królewskich i przemianowane na Promenoir, w oczywisty sposób wieńczyło napoleońskie forum. Kamień węgielny położono 15 sierpnia 1806 roku na głębokości 8 metrów, pomiędzy dwoma południowymi filarami, w ołowianym rotulusie, z odpowiednią dedykacją¹³¹. Po wyznaczeniu miejsca¹³² architekci cesarscy opracowali szereg planów sytuacyjno-architektonicznych, decydując się w gruncie rzeczy na prosty w swym kształcie łuk jednoprzęsłowy w typie quadrifrons. Sięgnięto przy tym do źródeł ikonografii rzymskiej i co najważniejsze, nieprzypadkowo wybrano tzw. tetrapylon, czyli monument stawiany w dobie Imperium Romanum na przecięciu dróg, gdzie świetnie widoczny z każdej strony, natychmiast stawał się językiem propagandy. Wybór nie był przypadkowy, ale oprawę dla dzieła, która dobitnie podkreśliła znaczenie i funkcję stworzono dopiero w czasach II Cesarstwa¹³³. Wielu historyków sztuki wskazuje zarówno na rzymski Łuk Tytusa z 81 roku, ale także w jakimś stopniu Łuk Saint-Denis w Paryżu. Niemniej zastanawiające jest, na ile to było

130 Pierwotne wskazanie miejsca nie było przypadkowe, bowiem wiele znaczyło zarówno dla ludzi epoki ancien régime, jak i dla kreatorów Rewolucji, a teraz Napoleon swoim tetrapylonem symbolicznie miał je zamknąć, otwierając Francji i Europie bramy ku nowej epoce. Bonaparte zresztą wielokrotnie wspominał, że to on zakończył Rewolucję.

131 Budowa Łuku trwała 30 lat. Odsłonięty został 29 lipca 1836 roku w czasach Monarchii Lipcowej. Wznoszenie monumentu było przerywane wieloma politycznymi wstrząsami i zmianami na szczytach władzy. Po śmierci Chalgrina w 1811 roku, prace nad dziełem powierzono Louisowi Robertowi Goustowi, a po upadku Napoleona prace wstrzymano, aż do 1823 roku, kiedy Ludwik XVIII nakazał wznowić budowę celem uczczenia Armii Pirenejskiej. Do Gousta dołączył wówczas Jean Nicolas Huyot, który po licznych perturbacjach powrócił do prac w 1826 roku za czasów Karola X i prowadził je do 1830 roku. Ostatecznie monument ukończył Guillaume Abel Blouet przy współpracy z licznymi dekoratorami.

132 Dziś plac nosi nazwę Charlesa de Gaulle, wcześniej zwanym l'Étoile.

133 W czasach wielkiej przebudowy Paryża, prowadzonej na zlecenie Napoleona III, przez barona Georgesa Hausmanna, postanowiono także o gruntownej przebudowie Placu na którym stał Łuk Triumfalny, a Jacques Ignatz Hittorff zaprojektował 12 gwieździstych alei, zbiegających się promieniście w sercu wielkiego placu, u stóp pomnika. Całość oprawy została połączona czteropiętrowymi kamienicami o identycznej architekturze.

możliwe i w jakim stopniu skorzystano właśnie z tego rzymskiego wzorca. Spróbuję analizując pokrótce Łuki, wskazać na pewne przeszkody takiej interpretacji. Tym co miało przemawiać za wzorcem rzymskim to jak wspomniano ascetyczny, nieco surowy, ale elegancki i oficjalny styl, łączący w sobie pewne cechy szkoły attyckiej i porządku korynckiego w połączeniu z elementami doryckimi, czyli męskimi jak określał je Witruwiusz¹³⁴. Pojawia się jednak zasadnicze pytanie: co widzieli projektodawcy decydując się na ten właśnie wybór? W tym bowiem czasie Łuk Tytusa wciąż stanowił część murów innego założenia z epoki Średniowiecza¹³⁵. Kompozycję łuku, którą oglądano można było co najwyżej porównać z XVIII wiecznymi rycinami Piraneziego i Desgédetsa. Łuk zachowanym był jedynie w przestrzeni przeszła zwieńczonego archiwoltą, spiętą okazałym kluczem. Po obu stronach łuku znajdowały się nadal wyobrażenia Wiktorii w spandrelach. Przeszło do wysokości belkowania flankowane było dwiema kolumnami kompozytowymi posadowionymi w tym czasie na piedestałach. Do początków XIX wieku zachował się również fragment środkowego ryzalitu belkowania, zdobionego wspinałym fryzem i attyką z dedykacją ku czci cesarza po stronie wschodniej. Mur odarty był z okładzin i w dużej mierze zawalony¹³⁶. Tym, co mogło zafascynować architektów obok wspomnianych pozostałości było kasetonowe sklepienie i wspinałe dwa reliefy wewnątrz łuku, będące bardzo nowatorską apoteozą zwycięstwa Tytusa w Judei. Właściwie przedstawiono dwa fragmenty owego triumfu. Autorowi tych panneaux udało się osiągnąć niezwykłą głębię przestrzeni, wręcz iluzję, która wciąga widza w głąb wydarzenia, i w którym on niemal może uczestniczyć, obserwować ruch cesarskiej kwadrygi na zakręcie. Mamy tu ukazaną na przemian perspektywę frontalną - widzimy bowiem Tytusa zwróconego twarzą do nas, ale jednocześnie konie jego rydwanu już zdążyły skręcić, więc zaprzęg oglądamy z profilu¹³⁷. Drugi relief prezentuje natomiast procesję ze spoliarnymi wywiezionymi ze Świątyni w Jerozolimie. I znowu podobna iluzja ruchu i głębi. Ale kolejne pytanie, czy ten trop jest wystarczający? Myślę, że wzorów mogło być jednak więcej, w tym Łuki Trajana z Benewentu lub Ankony¹³⁸. A jeśli miałyby być to Łuk Tytusa to tylko te zachowane

134 M.W.Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s.61.

135 Dzieło dziś jest właściwie owocem romantycznej rekonstrukcji ukończonej w 1823 roku. Jak uważają historycy dość swobodnie potraktowanej, być może wzorowanej na Łuku Trajana z Benewentu. Dlatego brak m.in. reliefów na cokołach kolumn i fryzu poza zachowanym w części centralnej łuku. Przywrócono także kolumny flankujące łuk, ale bez kanelur i z kapitelami korynckimi. Również gzymsy po bokach ma inny profil. Chalgrin zmarł w 1811 roku, zatem nie mógł znać owoców pracy rekonstrukcyjnych, a ryciny także przedstawiały opisane wyżej fragmenty dzieła, które zachowały się do początku XIX wieku.

136 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.207.

137 E.Makowiecka, *Sztuka Rzymu*, Warszawa 2010, s.105

138 J. Bennett, *Trajan Optimus Princeps*, Oświęcim 2015, s. 266. Zastanawiające jest wyjątkowe podobieństwo Łuku Trajana z Benewentu i Łuku Tytusa. Niektórzy historycy podejrzewają, że budowę pomnika nie dokończył

fragmenty fasady środkowego ryzalitu z attyką, które opisano wyżej. Pewne podobieństwo można odnaleźć w sposobie formowania belkowania, umieszczenia fryzu nad potrójnym architrawem. Bardziej skłaniałbym się więc do szukania innego jeszcze wzorca, a mianowicie m.in. do Łuku Janusa w Rzymie. Ten dziś niepozorny tetrapylon,¹³⁹ został wzniesiony we wschodniej części Forum Boarium, bezpośrednio nad jedną z odnóg Cloaca Maxima. Powstał w połowie IV wieku być może jako Łuk Triumfalny, na co ma wskazywać inskrypcja - Arcus Divi Constantini, z 357 roku. Fundacja ta mogła zostać dokonana w trakcie pobytu Konstancjusza II w Rzymie. To co dziś widzimy jest częścią tego monumentu, bowiem rycina Piraneziego z XVIII wieku wyraźnie pokazuje nam jeszcze znaczne fragmenty attyki¹⁴⁰. Dlaczego zniknęła? Otóż ok. 1831 roku została rozebrana, gdyż uznano, że jest to część średniowiecznej nadbudowy oraz większego projektu, włączającego łuk w warownię rodziny Frangipani. A zatem nie oryginalna z epoki Imperium. Dla nas jednak najważniejszym wydaje się być jego rozwiązanie przestrzenne, tj. kształt i plan dzieła. Jest on przede wszystkim łukiem czteroprzęsłowym (tetrapylonem), gdzie cztery arkady rozmieszczone są równolegle w stosunku do siebie. Wewnątrz sklepiony krzyżowo. Został wzniesiony na planie kwadratu. Łuki czterech arkad zostały zaopatrzone w profilowane archiwolty zaopatrzone w kluczu zgrabnymi wolutami, a w miejscach połączenia łuków z filarami w imposty. Ponad belkowaniem łuku zwieńczonym gzymsem wznosiła się attyka z lekko wysuniętymi ryzalitami po bokach i z inskrypcją pośrodku. Filary ozdobiono dwunastoma, konchowo zwieńczonymi niszami na każdym z filarów. Ten zatem model Łuku, mógł być wzorem dla monumentu paryskiego, znajdującego się na Placu Gwiazdy¹⁴¹. W warstwie formalnej, tj. rzut i arkadowe rozplanowanie dzieła, Łuk Napoleona wydaje się być bardziej zbliżony do janusowego, jak również do Łuku Karakalli z numidyjskiej Tebessa¹⁴² zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę pierwsze projekty Chalgrina¹⁴³. Jednak w sferze opracowania artystycznego, w przestrzeni wybranych elementów dekoracji bliżej mu dziś do dzieł sławiących cesarza Tytusa, bądź Trajana.

Domicjan, ale właśnie Trajan. Może oczywiście być i tak, że to architekt Trajana posłużył się wzorcem wcześniejszym.

139 Tajemniczość Łuku kojarzona jest z bogiem o czterech obliczach - Janusem, któremu miał być dedykowany, a którego rola i dzieje do dziś spowija gęsty woal różnych spekulacji i domysłów.

140 <https://roma-nonpertutti.com/article/154/luk-janusa-tajemniczy-obiekt-o-czterech-fasadach>.

141 Dekretem cesarskim z 23 maja 1863 roku plac zwany dotąd Promenoir de Chaillot, przemianowano na Place de l'Étoile.

142 A. Choisy, *Histoire de L'Architecture*, Ligugé, Poitiers 1996, s. 588.

143 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.266. <https://www.paris-arc-de-triomphe.fr/decouvrir/genese-et-premiere-pierre>. Jeden z pierwszych planów Chalgrina, opierający się na idei tetrapylonu przypomina właśnie Łuk Karakalli. Nie jest wykluczone, że dysponował on XVIII wiecznymi rycinami tegoż. Widać to także wyraźnie w planie podstawy, ale i w pierwszym z projektów.

Innymi wzorcami, do których ideowo i konstrukcyjnie zbliżony jest Łuk paryski, mogą być tetrapylony z terenu dzisiejszej Libii, np. w Oea sławiący Marka Aureliusza i Lucjusza Werusa, czy mieszczący się w Leptis Magna okazały quadrifrons Septymiusza Sewera¹⁴⁴. Wszystkie powstały na przecięciu dróg i tak też miało stać się w Paryżu. Jak wiemy plany urbanizacyjne cesarza dopiero zrealizował z wielkim rozmachem baron Georges Hausmann, w drugiej połowie XIX wieku. Jest rzeczą znamioną, o czym warto wspomnieć, że opisany typ pomnika triumfalnego głównie znany z terenów prowincji afrykańskich cesarstwa. W europejskiej części Imperium tego rodzaju monumentów nie stawiano.

Łuk paryski przewyższa rozmiarami swoich antycznych protoplastów. Jego wymiary to: 49,53 m wysokości, 44,82 metra szerokości i 22, 21 metra głębokości. Jest dziełem bardzo ascetycznym i surowym. Charakteryzuje się niemal matematyczną syntezą konstrukcyjno - kompozycyjną, co czyni go bardzo czytelnym. W czasach kiedy go wznoszono konstrukcyjnie był prawdziwym wyczynem inżynierskim. Do jego budowy wykorzystano masywne wapienne bloki cięte z wielką precyzją i montowane na styk, by zapewnić stabilność, przy jednoczesnej elastyczności. Samonośna konstrukcja łukowa zapewniła równomierne rozłożenie ciężaru bryły bez wewnętrznych wzmocnień. Chalgrin zaproponował monument jednoprzęsłowy, co miało związek z faktem, że miał pełnić symbolicznie funkcję bramy miasta, a w przyszłości planowano, że będą tu zbiegały się ważne arterie. Został zaprojektowany jako tetrapylon na planie prostokąta, z równolegle rozmieszczonymi czterema arkadami z tym, że zachodnia i wschodnia są wyższe od północnej i południowej¹⁴⁵. Arkady wsparte są na czterech masywnych filarach, zwieńczone łukami pełnymi, które w miejscach zetknięcia się z filarami zostały zaopatrzone w imposty. Wewnątrz monument został sklepiony kolebkowo i ozdobiony kasetonami oddzielonymi od siebie misternymi splotami liści dębu, akantu i lauru w części centralnej, a w bocznych skrzydłach rodzajem zgrabnego warkocza, łączonego na przecięciu linii drobnymi kwiatonami. Wspomniane kasetony obramowano kimationem lesbijskim, gładką ramą w części środkowej i kimationem jońskim wewnątrz, z dodatkowo umieszczonymi weń na przemian dwoma rodzajami kwiatonów. W niższych sklepieniach zrezygnowano z kimationu jońskiego. Zgodnie z wolą zleceniodawcy nie zastosowano flankowania kolumnami ani w ryzalicie środkowym ujmującym łuki arkad, ani w

144 Gilbert Charles Picard, *Sztuka Rzymska*, Warszawa 1975, s. 80; Janusz Andrzej Ostrowski, *Starożytny Rzym*.

Polityka i sztuka. Warszawa-Kraków 1999, s. 385.

145 Profesor Ryszard Nakonieczny zwrócił uwagę, że przyjęcie takiego rozwiązania mogło wiązać się z chęcią podkreślenia związku pomnika z pałacem Tuileries jako integralnej całości cesarskiego forum i szczególnego wyeksponowania dwóch głównych fasad leżących na wytyczonej osi Pół Elizejskich. Dodać trzeba, że po przeciwnej stronie domu cesarskiego, od strony Luwru funkcję godną oprawy centrum władzy miał pełnić drugi z pomników: Arc de Carrousel.

miejscach skrajnych lica filarów. Dzieło posadowiono na stylobacie, a jego cztery potężne filary na trzyczęściowych bazach zwieńczonych na całym obwodzie monumentu i wewnątrz wałkiem zdobionym liśćmi wawrzynu, lekko wklęsłą plintą rzeźbioną wykwintnym fryzem akantu oraz wałeczkiem z cimbią w formie plecionki sznurowej. Od strony Pól Elizejskich i Avenu Grande Armée znajdują się wysunięte przed lico filarów cztery wyniosłe cokoły, dopełnione profilowanym gzymsem, na który składa się delikatnie zarysowana tenia, następnie astragal, kimation joński ze spoczywającymi na nim plintą i simą ozdobioną kimationem lesbijskim. Wreszcie w zwieńczeniu cokołów, na prostokątnych bazach jońskich umieszczono cztery alegoryczne grupy figuralne: Na filarze od południowego - wschodu, w stronę ogrodów Tuileries widzimy dzieło Françoise Rude pt: *Marsylianka, czyli Wymarsz Wolontariuszy 1792 roku*, zaś filar północno-wschodni prezentuje *Triumf Napoleona 1810 roku*. Pierwszy z reliefów symbolicznie przybliża moment ogłoszenia Republiki i personifikację Wolności roztaczającej opiekę nad ochotnikami broniącymi granic Francji. Drugi z reliefów jest natomiast apoteozą cesarza u szczytu pomyślności, koronowanego przez Wiktorię. Kiedy natomiast obejdziemy Łuk patrząc od strony Avenu Grande Armée, wówczas naszym oczom ukażą się następujące dzieła: Na filarze południowo - zachodnim umieszczono alegorię *Obrony 1814 roku*, dzieło Antoine Étex'a, które upamiętnia obronę Francji w wojnie z VI Koalicją, natomiast na filarze północno - zachodnim zaprezentowano apoteozę *Pokoju 1815 roku*, honoryfikującą traktat Paryski po ostatecznej abdykacji cesarza. Relief wykonał również Antoine Étex. Wszystkie cztery przedstawienia mają w sobie niezwykle ładunek emocjonalny i romantyczny¹⁴⁶. Wspomniany wyżej gzyms obiega cały monument z tym, że poza cokołami pozbawiony został simy. Idąc dalej ku attyce naszą uwagę zwróci obszerny gzyms spięty u góry simą modelowaną kimationem lesbijskim, spoczywającą na plincie. Ów w niższej partii wykończono ornamentem liści akantu i łańcuszkiem astragalu, a następnie fryzem geometryczny, w formie meandra i finezyjnie zarysowaną tenią. Gzyms ten jest częścią impostu wyższych łuków pomnika i obiega go w całości. W nieco podobny sposób zostały pomyślane imposty niższych arkad - północnej i południowej, ale tutaj zrezygnowano z meandra pozostawiając gładką powierzchnię pomiędzy nakładającymi się na siebie dwiema różnej szerokości teniami poniżej i jedną wyżej, na której wspiera się rodzaj echinusa z wolich ok, plinta i wieńcząca ją sima ozdobiona odwróconymi do środka listkami akantu. Powyżej gzymsu autorzy dzieła umieścili sześć wspaniałych reliefów o bogatej warstwie ikonograficznej i bardzo plastycznym modelunku postaci i przestrzeni, dzięki czemu uzyskano lekki światłocień oraz iluzję głębi. Wydarzenia opisane w reliefach rozgrywają się na dwóch, a miejscami nawet trzech planach. Zostały one obwiedzione szeroką kamienną ramą,

146 Wątek romantycznego bohatera został tu sugestywnie wyeksponowany. Pomnik symbolicznie powstawał na przecięciu epok. U schyłku Oświecenia i w okresie pełnego rozkwitu Romantyzmu.

którą w warstwie skrajnej uzupełnia zgrabny kimation lesbijski i delikatny astragal. Od strony zachodniej pomnika i wschodniej umieszczono mniejsze reliefy i te bardzo finezyjnie dopełniają zwieńczenia obu łuków otoczonych profilowanymi archiwoltami¹⁴⁷, a w kluczu spiętymi wolutami. Dwuczęściowe archiwolty przedzielone są łańcuszkami astragalu, zaś w części spinającej je simą w postaci kimationa jońskiego. Szerokie podłucza czterech arkad wypełnia ozdobny fryz w formie plecionego warkocza (plecionki) szamerowany kimationem lesbijskim w niższych łukach i jońskim w wyższych, gdzie dodatkowo występują po obu stronach pięknie profilowane sploty liści dębu, wawrzynu i akantu. Łuki arkad dodatkowo otaczają z obu stron spandrelle, z tym że w części zachodniej i wschodniej z wyrzeźbionymi w nich personifikacjami zwycięstwa pod postacią bogini Wiktorii. Natomiast spandrelle łuków niższych, w kolejności od południa ku wnętrzu ukazują herosów prezentujących atrybuty kawalerii i marynarki wojennej, a od północy, w stronę środka pomnika dostrzeżemy herosów wskazujący na symbole piechoty i artylerii. Ponad piętrzącym się nad nimi zewnętrznym gzymsem zamontowano z obu stron okazałe w rozmiarach dwa panneaux. Patrząc zatem od wschodu mamy następujące po sobie: *Batalię pod Abukirem*, autorstwa Bernarda Seuer; *Śmierć generała Marceau*, autorstwa Phillippe Josepha Henri Lamaire'e; *Zdobycie Aleksandrii* autorstwa J. E. Chaponniere'a oraz *Szturm na most pod Arcole* Jeana Jacquesa Feuchère'a. Reliefy powyżej niższych, siostrzanych łuków, podobnie zwieńczonych jak wyższe¹⁴⁸ opowiadają w kolejności: *Bitwę pod Jamappes*, autorstwa Carla Marochettiego - południowy relief oraz północny, *Bitwę pod Austerlitz*, autorstwa Thèodore Gehtera. Ponad reliefami rozpościera się trzyczęściowy architrav ozdobiony astragalem, a w wyższej partii kimationem w formie wolich ok. Nad nim, wzorem rzymskich belkowań w porządku korynckim umieszczono wspaniały fryz, przybliżający najważniejsze momenty z czasów Republiki i Cesarstwa¹⁴⁹. Fryz został zwieńczony na całej długości ponownie kimationem, ale tym razem lesbijskim. Ponad fryzem umieszczono wydatny gzyms wsparty na prostych modylionach obwiedzionych delikatnym astragalem, a na wysokości plinty kimationem jońskim. Gzyms w górnej partii zdobi finezyjnie rzeźbiona w formie palmet sima, z rzygaczami w kształcie lwich głów, powyżej której znajdują się ponownie: wysunięta nieznacznie plinta i delikatne łańcuchy w formie astragalu oraz kimationu lesbijskiego. Monument wieńczy wspaniała, jednak stosunkowo niewysoka attyka¹⁵⁰. Swym kształtem

147 Archiwolty składają się z trzech nachodzących na siebie przestrzennie warstw, uzupełnionych w miejscach styku astragalem i kimationem w części wyższej.

148 Archiwolty w tym przypadku nie zostały spięte kluczem.

149 <https://www.paris-arc-de-triomphe.fr/decouvrir/genese-et-premiere-pierrea>, W jednym z pierwotnych planów Chalgrina, fryz miały zdobić ułożone na przemian rogi obfitości.

150 <https://www.paris-arc-de-triomphe.fr/decouvrir/genese-et-premiere-pierre>. Podobnie w przypadku attyki, wcześniejszy plan zakładał bardzo prostą, pozbawioną ornamentyki attykę, zaopatrzoną tylko w dedykację.

przypomina raczej attyki z łuków Oktawiana w Pola i Suss. Owa attyka została ukształtowana na wzór dorycko-koryncki, z wmontowanymi na przemian metopami ozdobionymi nazwami najważniejszych bitew Republiki i Cesarstwa oraz imitacjami tryglifów, z umieszczonymi w ich wnętrzu mieczami zwróconymi ku górze, ale jakby w wyściełanych draperią futerałach, co może symbolizować także ideę pokoju. Attyka w górnej partii zwieńczona została kolejnym gzymsem i simą, wspartymi na ząbkowaniu, a następnie antefiksem, z wyobrażeniem połączonych szarfami palmet i głów Hermesa. Warto w tym miejscu zauważyć, że „na przekór” większości antycznym wzorcom, w attyce nie zamontowano tablicy dedykacyjnej. W tym podobny jest do Łuków Augusta z Pola i Aosty. Wewnątrz, jak pisano wyżej, Łuk sklepiono kolebkowo z kasetonami i kwiatonami, na wzór wielu rzymskich monumentów. Wokół, sklepienie spoczywa na profilowanym gzymse¹⁵¹, pod którym umieszczono geometryczny fryz w formie meandra. Na wewnętrznych ościeżach wyryto 158 nazw najważniejszych bitew stoczonych w czasach Republiki i I Cesarstwa oraz kolejnych batalii, jak również nazwiska najbardziej zasłużonych marszałków i generałów obu reżimów. Ponadto, ponad nazwiskami w dwóch niższych partiach Łuku wmontowano kolejne reliefy, tzw. Atrybuty Zwycięstw: *Atrybut Północy* prezentuje umieszczoną pośrodku skrzydlatą Wiktorię trzymającą w lewej dłoni tablicę, z zapisanymi nazwami najważniejszych zwycięskich bitew - Austerlitz, Friedland, Eylau, Yena, Ulm, Wagram. W prawej dłoni trzyma jeszcze pióro, jakby dopiero skończyła je zapisywać. Panneaux zdobią także ruchliwe putta unoszące w dłoniach girland obfitości oraz liczne trofea wojenne. *Atrybut Południa* zdobi relief ukazujący ponownie skrzydlatą Wiktorię, która jednak w prawej dłoni dzierży orła legionowego, a w lewej tarcze z wygrawerowanymi nazwami zwycięstw włoskich Napoleona. U jej stóp rozwieszony został girland obfitości. Natomiast po lewej jej ręce widzimy popiersie Napoleona na piedestale, obok którego umieszczono dwa putta. Jedno trzyma wieniec z liści dębu nad głową Bonapartego, a drugie zostało uchwycone jakby cały czas rzeźbiło portret triumfatora. Po prawej ręce Wiktorii zobrazowano natomiast napierśnik z dwugłowym orłem, nad którym dwa putta unoszą hełm pretorski z krzyżem. To przedstawienie symbolizuje pokonaną Austrię, czyli (Germanię). *Atrybut Wschodu* prezentuje zwycięstwa egipskie. Tutaj ponownie, skrzydlata Wiktoria z wieńcem lauru na głowie ogłasza światu zwycięstwa pod Aleksandrią, Piramidami, Abukirem i Heliopolis, ujmując w jednej dłoni tablicę z ich nazwami, a w drugiej pióro na kształt liścia palmy. Po prawej i lewej ręce Wiktorii putta trzymając girland obfitości, jednocześnie czuwają nad zdobytymi trofeami w postaci armat, tarcz, sztandarów. Dodatkowo po lewej stronie jedno z putt unosi nad głową drugiego wieniec zwycięstwa, a za nimi w rogu rozkwitają palmy symbolizujące Egipt, podobnie jak krokodyl, spoczywający pod stopami Wiktorii. Ostatni z atrybutów, *Atrybut Zachodu* ukazuje nam siedzącą

151 W tym przypadku gzymś spełnia również rolę impostu.

Wiktorię z wieńcem zwycięstwa na głowie rozdającą gałązki lauru stojącym po obu stronach puttom, które nie tylko trzymają girland pilnując spoli, ale także dwa z nich same ozdobiły sobie głowy rzymskimi hełmami z pióropuszcami czuwając nad trwałością odniesionych zwycięstw. Te wewnętrzne panneaux w niższych skrzydłach Łuku nawiązują do antycznych przedstawień alegorycznych. Są utrzymane w formie bardzo symbolicznej, statycznej, pozbawionej większej ekspresji, choć umieszczone pucołowate putta (aniołki) nieco rozładowują poważny ton dzieł. Wszystkie uchwycone migawkowo momenty apoteozy dzieją się na pierwszym planie, choć miękkość modelunku podtrzymała elementy gry światła i cienia. Prezentowane natomiast na fasadach Łuku panneaux oraz wielki fryz utrzymane są według mnie w duchu klasycyzmu trajańskiego. To spostrzeżenie wynika z przeprowadzonych analiz nad reliefem Kolumny Trajana i innymi dziełami z tego okresu. Bardzo eleganckie w obrysie i plastyczne, przy tym klarowne i jednoznaczne w swej wymowie, są dopracowane w każdym detalu. Czasami dwu i trójplanowe, mimo dużej ekspresji są jednak bardzo oficjalne. Co ciekawe, chociaż Łuk Wielkiej Armii był budowany przez tyle lat, to pod względem ideowym i artystycznym jest bardzo spójny. Być może sprawiła to ostatnia faza budowy, która przypadła na czasy rządów Ludwika Filipa I Orleańskiego, króla obywatela, który chcąc zjednać sobie społeczeństwo, a zwłaszcza rosnących w siłę Bonapartystów dopilnował, a zwłaszcza Adolph Thiers, by monument pozostał z ducha republikańsko-cesarski i w ascetycznej szacie chalgrinowskiej. Dzieło w tym dorycko-korynckim kształcie bardzo dobrze współgra z odbiorcą dedykacji, czyli walczącym żołnierzem. Wydaje się zatem, że mimo pewnych podobieństw ten z paryskich Łuków tylko w niewielkim stopniu bliski jest dziełu upamiętniającemu cezara Tytusa.

Drugim z monumentów, w którym sięgnięto do wzorców antycznego Rzymu, był stojący do dziś na Placu Karuzeli Łuk de Carrousel. Jego historia, choć sama budowa trwała zaledwie dwa lata, jest jeszcze bardziej przedziwna niż wcześniej omawianego dzieła. Oczywiście podobnie jak Wielki Łuk przechodził zmienne koleje losu wraz ze zmieniającymi się reżimami, ale już w samej konstrukcji i szacie artystycznej tkwią pewne niuanse i ciekawostki. Został zaprojektowany na życzenie cesarza przez Charlesa Perciera i Pierre'a François Léonarda Fontaine'a, przy walnej współpracy Dominique Vivanta Denona. Miał być oczywiście pomnikiem sławiącym dokonania Wielkiej Armii i oprawą opiewającą zawarcie traktatów pokojowych w Preszburgu oraz w Tylży. Poza tym, od strony Luwru jego zadaniem było godne domknięcie perspektywy dziedzińca pałacu Tuileries¹⁵². Napoleon już 13 lutego 1806 roku zwrócił się do wspomnianych architektów z prośbą o projekt monumentu, a 26 lutego dekretem cesarskim określił zasady finansowania i termin

152 P.F.L Fontaine, *Journal*, Paryż 1987, T. I, s.126.

ukończenia budowy¹⁵³. Fundamenty położono w kwietniu, a pierwszy symboliczny kamień 7 lipca tego roku. Kolumny wschodniej fasady ustawiono 20 listopada 1806 roku, zaś główna konstrukcja dzieła została ukończona 26 kwietnia roku następnego¹⁵⁴. Dekorację rzeźbiarską przygotował dyrektor Musée Napoléon, Dominique Vivant Denon między czerwcem, a lipcem 1806 roku¹⁵⁵. Wykonanie posągów i reliefów z białego marmuru carraryjskiego powierzył piętnastu rzeźbiarzom. W zaprojektowanych panneaux przywołał wielkie momenty kampanii austerlitzkiej, a na wysokości attyki monumentalny korpus wojskowy, prezentowany przez żołnierzy tych rodzajów oddziałów, które brały udział w działaniach wojennych. Wreszcie przygotował na wzór rzymski projekt posągu cesarza powożącego rydwan, który jednak ostatecznie nie został umieszczony. Sprzeciwił się temu Napoleon. *O jakim posągu mówisz?* - zwrócił się do Denona. *Nigdy o to nie prosiłem; nie kazałem też, aby mój posąg był głównym obiektem pomnika wzniesionego przeze mnie i moim kosztem dla chwały armii, którą miałem zaszczyt dowodzić*¹⁵⁶. Zamiast zatem statuy Bonapartego, w rydwanie umieszczono powożącą Minervę, do którego zaprzężono słynne konie Lizypa skonfiskowane jako trofeum z Wenecji w 1797 roku¹⁵⁷. Po obu stronach zaprzęgu stały dwie personifikacje - Wiktorii i Pax trzymające za uzdę rumaki¹⁵⁸. Dzieło można było podziwiać w pełnej krasie od sierpnia 1808 roku¹⁵⁹. Po abdykacji cesarza w 1815 roku wspomniane konie wróciły na dawne miejsce oraz usunięto reliefy gloryfikujące batalię Austerlitz. Miejsca po nich pozostawały puste aż do upadku reżimu Restauracji w 1830 roku. Do budowy trójprzęsłowego pomnika oblicowanego marmurem użyto w dolnych warstwach wrzośca, pochodzącego z Montrouge lub Arcueil. Część na wysokości łuków wykonano z kamienia z Conflans, a resztę z kamienia z Isle-Adam. I tu pojawia się pierwszy problem. Jak wynika z dokumentów budowy, już w 1828 roku trzeba było przebudować górną

153 Le Moniteur Universel, 5 marca 1806 roku, streszczenie dekretu. Kompletna kopia znajduje się w Arch.des musées nat.,NOO, plik, „Arc du Carrousel”.

154 P.F.L.Fontaine, *Journal*, Paryż, École Nationale supérieure des beaux-art, Institut français d’architecture, 1987, Tom I, s. 137-138.

155 M.A.Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, E. Williamson, *Vivant Denon, dyrektor muzeów pod Konsulatem i Cesarstwem: korespondencja 1802-1815*, Paryż, Editions de la réunion des musées nationaux, 1999, nr 927-3, AN67, 1492-2.

156 D. Buttery, *Napoleon’s Paris*, Yorkshire 2020, s.53.

157 Ch. Leribault, *The German campaign illustrated: the Arc de Triomphe du Carrousel*, Paris, Fayard, 2004, s. 220-241.

158 Zarówno rydwan jak i posągi odlano z połączanego ołowiu z powodów oszczędnościowych. Rydwan pokryto dodatkowo mosiężnymi blachami i brązowymi rzeźbami. Dzieło zaprojektował i prawdopodobnie wykonał François Frederic Lemont. Natomiast w latach 1826-1828 sporządzono nowy odlew kwadrygi z figurami. Tym razem z brązu pozyskanego z armat. Wykonał go Charles Crozatier według projektu François Josepha Bosio.

159 I. Leroy-Jay Lemaistre, *Luwr i Tuileries, dwa pałace w mieście*, Paryż, Fayard, 2004, s.41-45.

część bryły, ponieważ kamień z Isle-Adam okazał się zbyt miękki i wadliwy¹⁶⁰. Kolejne trudności pojawiły się w przypadku kolumn, które pochodzą z tzw. odzysku. Początkowo miały być z granitu, lecz z powodu opóźnień w dostawie budulca, Fontaine skorzystał z marmurowych czerwonych kolumn¹⁶¹, wyciętych z kamienia langwedockiego, a przygotowanych wiele lat wcześniej dla Grand Trianon¹⁶². Już w trakcie montażu doszło do nieprzewidzianych komplikacji i pęknięcia jednej z kolumn¹⁶³. Nie pozostało to bez wpływu na belkowanie, co mimo próby ratowania sytuacji przez architektów wciąż i dziś daje o sobie znać w trakcie renowacji¹⁶⁴. Panele z czerwonego marmuru ozdabiające fryz i lico występów ponad kolumnami, także zostały pozyskane z innej realizacji. W związku z wtórnym wykorzystaniem kolumn Fontaine musiał dokonać korekt w projekcie, podnosząc belkowanie z jednoczesnym obniżeniem attyki. Te posunięcia zaburzyły w pewnym stopniu proporcje i równowagę samego dzieła, ale również jego relację w stosunku do modeli, do których odnosili się Fontaine i Percier. Tymi wzorcami były dwa monumenty rzymskie: Łuk Septymiusza Sewera i Konstantyna Wielkiego¹⁶⁵. Odwołania w przypadku pomnika Carrousel są oczywiste i nie nastroczają tylu problemów interpretacyjnych, co Łuk z Place de l'Étoile. Mimo oczywistych różnic wynikających chociażby z czasu, w którym powstał oraz uwarunkowań technologicznych, inżynierskich czy politycznych dzieło w sposób jawny wzorowane jest na wspomnianych monumentach. Nie ukrywali tego architekci oraz sam zleceniodawca. Można tu zauważyć pewną także chronologię powstawania dzieł. Pierwszym był Łuk Septymiusza Sewera wystawiony 203 roku na Forum Romanum, zbudowany z trawertynu i cegły, a następnie oblicowany marmurem¹⁶⁶. Sławił zwycięstwa cesarza w wojnach z Partami. Wzorując się na nim, na zlecenie Senatu, wzniesiono nieopodal Koloseum w latach 312-315 monumentalny pomnik z trawertynu i marmuru gloryfikujący zwycięstwo Konstantyna Wielkiego nad bratem Maxencjuszem

160 P.F.L. Fontaine, *Journal*, Paryż 1987, T. II, s.772.

161 Badacze nie są zgodni, co do tego, czy Fontaine pisze prawdę o pochodzeniu kolumn. Na ten moment obalono tezę o ich pochodzeniu z zamku w Meudon. Dokonał tego Christophe Bourel Le Guilloux, prezentując wyniki swej pracy w książce: *Francesco Primaticcio Architetto*.

162 P.F.L. Fontaine, *Journal*, Paryż 1987, T.I, s.145.

163 P.F.L. Fontaine, *Journal*, Paryż 1987, T.I. s.145. Chodzi o drugą kolumnę od lewej strony wschodniej elewacji. To spowodowało konieczność naprawy przy użyciu wypalanych w ogniu mastyksów i łączenia mocnymi żelaznymi kołkami.

164 Przy montażu występów pod kolumny flankujących lico belkowania użyto żelazne kołki, które z czasem rdzewiejąc spowodowały pęknięcia w strukturze marmuru, a nawet znaczne rozszczepienia materiału.

165 Łuki trójęprzęsłowe były rzadkością w rzymskim budownictwie triumfalnym. Pierwszym tego typu pomnikiem był najprawdopodobniej Łuk Augusta w Orange, wystawiony na polecenie cesarza Tyberiusza w 25 roku. Najczęściej stawiano monumenty jednoprzelotowe.

166 A.A.Kluczek, *Roma triumphans i Parthia capta na łuku Septymiusza Sewera w Rzymie*, [w]: *Ludzie i Miejsca, Studia Europaea Gnesnensia* 2012, s.186.

w okolicach Mostu Mulwijskiego. Jest niejednorodny jeśli chodzi o szatę artystyczną, bowiem jak pisze prof. Marek Leykam łączy w sobie, włącznie z kolumnami dzieła z różnych epok. Mimo tego - dodaje - jest spójny ideowo¹⁶⁷. Trzecim natomiast jest omawiany na kartach pracy Łuk Napoleona I. Wszystkie z pomników łączą podobne proporcje co do wymiarów, z niewielkimi tylko odstępstwami. Największy z nich konstantyński liczy sobie 21 metrów wysokości, 25 metrów szerokości, seweriański w kolejności 20, 88 metrów wysokości i 23 metrów szerokości oraz napoleoński dostosowany do wysokości fasady pałacu Tuileries, wznosi się na wysokości 19,5 metra, przy szerokości 23 metrów i głębokości 7,3 metra. Wszystkie trzy są monumentami trójprzęsłowymi, utrzymanymi w porządku kompozytowym¹⁶⁸ i korynckim, na rzucie prostokąta. Nieprzypadkowe są oczywiście miejsca, w których je umieszczono. Łuk Konstantyna, choć nieco na uboczu, w „cieniu” Koloseum, co tłumaczy się „triumfem” odniesionym w wojnie domowej otwierał via Sacra od strony uliczki biegnącej wzdłuż Świątyni Vesty i Romy. Monument Septymiusza wzniesiono również na via Sacra, przy Świątyni Zgody w bardziej eksponowanym miejscu, ale co ciekawe, obaj cesarze mimo przyznanego im przez Senat prawa do triumfów nie odbyli ich. Ten fakt pośrednio także tłumaczy miejsca ekspozycji i zawartą na fasadach ikonografię¹⁶⁹. Natomiast napoleoński, jak pisano wyżej stanowił oprawę dla domu cesarskiego. Zwrócony fasadą wschodnią w stronę Luwru, tworzy w ten sposób niejako forum władzy imperialnej i artystycznej¹⁷⁰. Każdy z pomników jest wyrazicielem ducha swej epoki, językiem na przemian zakamuflowanej, bądź jawnej propagandy głoszącej określone wartości i ideały, wreszcie dziełem sztuki.

Najmłodszy z monumentów w zestawieniu z wielkimi poprzednikami można opisać w następujący sposób. Otóż idąc od przyziemia fasadę wschodnią i zachodnią flankują pary czterech pełnych i gładkich kolumn z czerwonego marmuru, posadowionych na piedestałach bez reliefów, za którymi znajdują się pary pilastrów podobnie jak w pomnikach starożytnych. W łuku Sewera kolumny posadowiono na cokołach, a następnie na piedestałach, które w reliefach prezentują zwyciężonych Partów, zaś w konstantyńskim kolumny bezpośrednio stoją na bogato rzeźbionych piedestałach. W obu antycznych dziełach kolumny są kanelowane i zaopatrzone

167 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.282.

168 Porządek kompozytowy zastosowano w pomniku Septymiusza Sewera, a koryncki w Łuku Konstantyna i Napoleona I.

169 Cesarz Konstantyn, bo triumf odniesiony w wojnie domowej był dla jemu współczesnych dyskusyjny. Imperator Sewer, bo choć pokonał Partów w dwóch kampaniach, to pierwsza wiązała się pośrednio z wojną domową, która zawiodła go na tron cesarski.

170 Luwr decyzją Konwentu Narodowego, z 10 sierpnia 1793 roku stał się muzeum państwowym. Natomiast w 1803 roku, za radą Denona został przemianowany na Muzeum Napoleona (Musée Napoléon).

w bazy oraz kapitele według porządku kompozytowego (Łuk Septymiusza Sewera), natomiast Konstantyna i Napoleona I zwieńczono głowicami korynckimi. Niemniej w dziele Fontaine odlano je z brązu. W trzech monumentach boczne przeszła są niższe. Zarazem wszystkie z trzech zaopatrzone w imposty oraz zgrabnie profilowane archiwolty spięte w zworniku finezyjnymi kluczami wolut. Dodatkowo archiwolty flankowane są spandrelami, przy czym, jeśli w antycznych, we wszystkich umieszczono wyobrażenia alegorii Zwycięstwa, tak w XIX-wiecznym spandrelu niższych przeszła ozdabiają trofea. Pewnym dodatkowym odstępstwem Łuku Sewera jest to, że boczne przeszła zaopatrzone w schody, z czym nie spotkamy się w konstantyńskim ani napoleońskim. Natomiast w dziele z IV wieku, odmiennie niż w pozostałych nie ma możliwości przejścia między przeszłami. XIX wieczny pomnik wzbogacono dodatkowymi arkadami w ścianach szczytowych. Zmierzając dalej, zauważymy w dziele Fontaine bezpośrednio nad niższymi łukami wąskie płyciny czerwonego marmuru, które biegną wokół na przemian z pasem bogato zdobionego fryzu z symetrycznie, ale dość płasko uformowanymi liśćmi akantu, dębu i kwiatów. Nad nimi oraz przejściami ścian szczytowych znajduje się sześć panneaux opiewających dzieje kampanii austerlitzkiej. Architekt Septymiusza nad archiwoltami niższych arkad umieścił wąskie reliefy prezentujące supremacie Rzymu nad Partą - *Roma triumphans - Parthia capta*¹⁷¹, a powyżej nich reliefy opowiadające przebieg zmagania obu kampanii partyjskich. U Konstantyna natomiast mamy szeroki fryz ciągnący się na całej długości budowli, wykazujący cechy charakterystyczne dla reliefów pochodzenia syryjskiego w formie modelunku i w rysach twarzy. Pochodzi on z przełomu III i IV wieku i został zaadoptowany z innego dzieła. Ponad nim znajdują się medaliony, po dwa nad każdym z niższych przeszła oraz po jednym nad fryzem ścian szczytowych. Pochodzą one z II wieku, bądź nawet z końca I wieku i również zostały zdemonstrowane z innego obiektu. Monument paryski na wysokości głowic kolumn ozdobił kolejnym fryzem, z puttami trzymającymi w dłoniach girland uplecionej z liści dębu i lauru oraz wieńcem lauru z kwiatonami. Konstantyński w podobny sposób - zaopatrzone jednak w gładki fryz, natomiast w septymianśkim w ogóle nie występuje, bowiem od razu pojawia się belkowanie. Każdy z pomników posiada belkowanie z flankującymi je występiami, w które wmontowano u nasady kolumny. Architrawy są trzyczęściowe, na przemian ozdabiane pasmami astragalu i kimationu. Fryzy są gładkie, przy czym paryski wypełniono czerwonym marmurem. Belkowania zostały wykończone wydatnymi gzymsami obwiedzionymi u podstawy na przemian kimationem - ząbkami - kimationem jońskim i zwieńczone bogato zdobionymi simami. Dodatkowo w konstantyńskim i napoleońskim zostały wsparte na modylionach, z wmontowanymi w pomiędzy kasetonami z kwiatonami. Powyżej, nad

171 A.A.Kluczek, *Roma triumphans i Parthia capta na łuku Septymiusza Sewera w Rzymie*, [w]: *Ludzie i Miejsca, Studia Europaea Gnesnensia* 2012, s.199.

trzema monumentami wznoszą się attyki z tą różnicą, że od frontu w Łuku z IV wieku i Fontaine podzielona została na trzy części flankowane występami, przed którymi umieszczono na piedestałach marmurowe posągi żołnierzy - kolejno: dackich, pochodzących z Łuku Trajana i francuskich z XIX wieku. W pomniku Septymiusza Sewera attyka jest gładka na całej długości, tylko po bokach flankowana, z inskrypcjami sławiącymi cezara i jego syna Karakallę. Jedyne co ją kiedyś przecinało w pionie to ustawione ponad gzymsem figury Partów. W zwieńczeniu dzieła Fontaine, w ryzalitach bocznych umieszczono, w zgrabnie obramowanych kimationem alegoryczne reliefy odnoszące się do cesarskich zwycięstw. W ścianach szczytowych oraz nad środkowymi łukami zamontowano tablice dedykacyjne. Z kolei attykę pomnika Konstantyna Wielkiego, w jej szczytowych partiach ścian zdobią reliefy pozyskane z Łuku Marka Aureliusza i jemu poświęcone¹⁷². Dwie główne fasady w zwieńczeniu bocznych ryzalitów, pomiędzy legionistami zdobią podwójne panneaux ściągnięte z Łuku Trajana, a opiewające jego dwie wojny z Dakami¹⁷³. Monumenty opasują u szczytów nieco węższe profilowane gzymsy, u podstawy wykończone ciągiem ząbków, z wyjątkiem najstarszego z dzieł. Ponad Łukiem paryskim, na podium o szerokości równiej środkowego przęsła umieszczono odlaną z brązu kwadrygę, z powożącą ją Minerwą i dwiema złożonymi personifikacjami z obu stron: Zwycięstwa i Pokoju¹⁷⁴. Na dziełach antycznych nie zachowały się podobne alegorie, niemniej wiemy o ich istnieniu z opisów z epok. W obu antycznych rydwanach umieszczono dawniej figury powożących je cesarzy¹⁷⁵. Dzieła wewnątrz zostały sklepione kolebkowo, z tym że tylko w pomniku Konstantyna i Napoleona pokryto je kasetonami i kwiatonami. Dodatkowo, w paryskim pomniku, w podniebiu głównego przęsła umieszczono relief ukazujący Wiktorię zasiadającą w chwale. W lewej ręce dierży sztandar, a drugą wskazuje na trofea. Być może jest to także apoteoza Traktatu w Preszburgu.

172 G.Ch.Picard, *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975, s. 85.

173 G.Ch.Picard, *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975, s. 85-86.

174 Sprawozdanie z badania odlewu z 29 grudnia 1929 roku. Archiwum Muzeów Narodowych, nr 00,teczka „Arc du Carrousel”.

175 M. Leykam, *Architektura rzymska*, Warszawa 1978, s.262 i 283.

Zakończenie

Wielka pasja i rozmach z jakimi Bonaparte porządkował urbanistykę Paryża, stanowiły wizję inspirowaną ideałami rzymskich imperatorów. Wprzęgnął weń wszystkie możliwe dziedziny sztuki, aby swoim językiem opiewały jego rządy i zwycięstwa. To, co działo się w przestrzeni miasta nie mogło ująć uwadze licznych korespondentów. Różnego rodzaju felietony zamieszczane w periodykach często opisywały to, co rozgrywało się w tej materii na terenie Paryża i jakie to miało przełożenie na teraźniejszość i przyszłość, lub związki z planami cesarza. Podziwiano, ale i wyśmiewano wznoszone monumenty jako przejaw pychy i monarchicznego zadęcia. Zastanawiano się mniej lub bardziej otwarcie, na ile republikańskie idee wciąż obecne są w języku sztuki. A Napoleon mówił językiem swoich pomników nieustannie i kreował przestrzeń Paryża. Ukończone monumenty triumfu jak Łuk Carrousel, czy Kolumna Vendôme opowiadały antycznymi zgłoskami świetnie skrojonej architektury współczesną historię. A wielki tetrapylon miał swoją monumentalnością i surowością wyśpiewać ponad skrzyżowaniem dróg apoteozę francuskiej kultury i zwycięstw. Bonaparte mówił nawet wówczas, gdy przebywał na wygnaniu, tysiące kilometrów od Europy¹⁷⁶. Był przekonany, że we wzniesionych przezeń pomnikach triumfalnych tak naprawdę jaśnieje wizja Zjednoczonej Europy, która może korzystać na wzór rzymski z uniwersalnych wartości. Pewnego dnia na wygnaniu pytał i przekonywał - *Do czego dziś zmierza doktryna monarchistyczna będąca zaprzeczeniem ostatnich wydarzeń? By w imię tzw. Legitymizacji władzy nie pozwolić, ażeby Francja obrała drogę, którą ja wskazałem?* – by wreszcie wątplącym nie pozostawić cienia wątpliwości – *Przykład przeze mnie dany jest na przestrzeni wieków jedynym w swoim rodzaju[...]*¹⁷⁷. Z biegiem lat, kiedy gwiazda niezwyciężonego władcy przygasła, obecność orłów i pszczoł stawała się, coraz mniej wygodna, a wyniosłe i przysadziste empiryczne fasady raziły odczucia estetyczne lokatorów spod znaku lilii. Milczenie sztuki mogło wydawać się niebezpieczne, dawać przyzwolenie szalonym pomysłom niszczenia wszystkiego, co kojarzyło się z uzurpatorem. Znamienne było to milczenie. Miało swą wagę, wymiar i znaczenie, a mimo to *Empire* jeszcze długo królowało na salonach. Próbowano oczywiście dostosować zarówno łuki triumfalne, jak i kolumnę Vendôme do potrzeb Restauracji, usuwając, co bardziej drażliwe symbole, ale ostatecznie mit wygrywał i Napoleon powracał na swoje pomniki. I o paradoksie, przyczynił się

176 W sierpniu 1815 roku po drugiej abdykacji Napoleon, został zesłany na atlantycką wyspę Św. Heleny, gdzie spędził resztę swojego życia i gdzie zmarł 5 maja 1821 roku na nowotwór trzustki. Była to decyzja którą wymusiła Anglia na uczestnikach Kongresu Wiedeńskiego, będąc przekonaną, że śmierć przez rozstrzelanie wzmocni w Europie działania wywrotowe i wzrost kultu zamordowanego bohatera. Tak właśnie się stało mimo kalkulacji angielskich.

Pobyt w Longwood Haus i pamiętniki dyktowane Emmanuelowi de Las Casesowi tylko wzmogły i utrwaliły mit.

177 J. Bartyzel, *Umierać, ale jak*, Kraków 2006, s. 102.

do tego ostatni z Bourbonów, z jej bocznej linii – król obywatel, Ludwik Filip I Orleański. To on z przyczyn politycznych i pragmatycznych nie zgodził się, by realizacje napoleońskich architektów uległy zmianie i przeobrażeniom. Dotyczyło to zarówno Wielkiego Łuku, jak i np. kościoła św. Magdaleny.

Warto także dodać, że w architektonicznej polifonii Empire uczestniczyły również inne miasta oraz stolice państw, które znalazły się w orbicie napoleońskiego imperium. Budowano tu nowe fora, lub wykorzystywano zastane elementy architektury miejskiej. W Mediolanie¹⁷⁸, Neapolu, Würzburgu, Strasbourgu¹⁷⁹, Wenecji¹⁸⁰ wznoszono amfiteatry, łuki triumfalne, koszary. Podejmowano prace ziemne, rozbiórkowe, a wszystko po to, aby uświetnić wielkie panowanie i poprawić jakość często nadmiernie skondensowanej tkanki urbanistycznej. Uznano bowiem, że nie przystaje do nowej mody oraz zasad bezpieczeństwa. W Rzymie, który w wyniku decyzji cesarza w 1809 roku stał się drugą stolicą Imperium, jedną z najważniejszych inicjatyw była przebudowa komnat kwirynalskiego pałacu. Zakrojonymi na wielką skalę pracami kierował architekt Raffaello Stern pod czujnym nadzorem Antonio Canovy i malarzy Vincenza Camucciniego oraz Gaspare’a Landiego – dwóch bodaj najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego późnego klasycyzmu. Empire na dobre zadomowiło się także pod rosyjskim niebem, gdzie najlepiej nadawał się do opisanego imperialnej polityki carów.

Bonaparte powiedział – *Zamierzam skierować sztuki piękne ku tematowi uwieczniającym zwłaszcza pamięć o tym, co zostało dokonane od lat piętnastu. Jest rzeczą zdumiewającą, na przykład, że nie zdołałem osiągnąć tego, by manufaktura Gobelinów, poniechała tematów*

178 W tym mieście, stolicy Lombardii Napoleon już w 1797 roku nie mogąc nakłonić skłóconej Rady Miejskiej do podjęcia ostatecznej decyzji, co do zakończenia budowy fasady tamtejszej katedry osobiście podjął decyzję w tym względzie, zmuszając przedstawicieli szacownej metropolii do działania. Obecna fasada jest zatem pierwszym, znaczącym śladem bardzo osobistej działalności wówczas jeszcze generała Bonaparte. Jego zamiłowanie do porządku, systematyczności i posłuszeństwa oraz duch pragmatyzmu dały o sobie znać z całą siłą. Tutaj także w 1807 roku wzniesiony został wspaniały łuk Pokoju (Luigi Cagnola), stanowiący część planowanego Forum Milano (Luigi Canonica i Giovanni A. Antolini). W skład tego Forum, zaplanowanego na wzór założeń starożytnych miały wchodzić budynki użyteczności publicznej, tj. Teatr, Panteon, Giełda, Termy i Aule-przeznaczone do celebracji różnego rodzaju uroczystości i spotkań.

179 W Strasburgu wzniesiono na polecenie cesarza w 1806 roku monumentalny Łuk Gwiazdy, jeden z największych we Francji i w całej Europie. Elewacja frontowa ma rozpiętość 45 m i wznosi się na wysokość 50 m. W Würzburgu Peter Speech wznosił budynek koszar do złudzenia przypominający swą szatą dekoracyjno – ideową budowlę Ledoux’a, niemniej całość budynku wydaje nader ciężka i nieproporcjonalna. W podobnym duchu wzniesiona została opera San Carlo w Neapolu – dzieło Antonio Niccoliniego. Wielu spośród ówczesnych architektów dążyło do stworzenia wrażenia oszałamiającej skali.

180 Mowa tu o kolumnowej fasadzie *Ala Napoleonica* zamykającej od południowego zachodu Plac Św. Marka.

*biblijnych, a jej artyści zajęli się wreszcie niezliczonymi czynami, które wstawiły armię i naród wydarzeniami, które wzniosły tron...[1805 rok]*¹⁸¹

Możemy zatem stwierdzić z całym przekonaniem, że w architekturze i urbanistyce Empire obserwujemy na przemian monumentalizm i lekkość form. Dążenie do geometryzacji i czytelności nowo powstających w Paryżu i innych miastach osi, bulwarów, czy placów, które miały czynić je czystymi, wygodnymi i pięknymi. Uzyskano to poprzez wykreowanie bogatej, kunsztownie tkanej geometrii kształtu budowli, które stawały się oprawą dla napoleońskich monumentów. Jednocześnie zastosowano linię światłocienia wydobywającego z cesarskich pomników unieśmiertelniające piękno ducha, połączone z powagą i uczuciem towarzyszącym każdemu heroicznemu działaniu. Z pozoru martwy kamień mógł ożyć w ogniu mowy ciała i nic nie było w stanie go powstrzymać przed narzuconym sobie pragnieniem trwania w umysłach, jako nie tylko estetyczny, ale także intelektualny byt – wykwit artystycznego geniuszu zdolnego materię uczynić sobie poddaną. Empire ponadto stanowił przejście między klasycznym pojmowaniem świata i sztuki, a jawiącym się już na horyzoncie Romantyzmem.

181 Napoleon, *Maksymy*, Warszawa 1983, s. 96.

Bibliografia:

- Bartyzel J., Umierać, ale jak, Kraków 2006.
- Baszkiewicz J., Anatomia Bonapartyzmu, Gdańsk 2008.
- Bendkowski K. Kronika Krakowska 1796-1846. Kraków.
- Bennett J., Trajan. Optimus Princeps, Oświęcim 2015.
- Bonaparte Napoleon, Mowy i rozkazy, Warszawa 1922, (reedycja Warszaw 2002).
- Bonaparte Napoleon, Maksymy, tłum. M. Senkowska Gluck, Warszawa 1983.
- Botton Alain de, Architektura szczęścia, Warszawa 2006.
- Buttery D., Napoleon's Paris, Yorkshire 2020.
- Chateaubriand F. Pamiętniki zza grobu, Warszawa 1991.
- Ciechanowicz J., Rzym, ludzie budowie, Warszawa 1989.
- Choisy A., Histoire de L'Architecture, Ligugé, Poitiers 1996.
- Czapska A., Neoklasycyzm w architekturze europejskiej, Warszawa 1969.
- Dulewicz A., Słownik sztuki francuskiej, Warszawa 1977.
- Dupuy M.A., Isabelle le Masne de Chermont, E. Williamson, Vivant Denon, dyrektor muzeów pod Konsulatem i Cesarstwem: korespondencja 1802-1815, Paryż, Editions de la réunion des musées nationaux, 1999.
- Fontain P.F.L. i Ch. Percier, Recueil de decorations intérieures, Paris 1812.
- Fontaine P.F.L., *Journal*, Paryż 1987.
- Hegel G. W. F., Wykłady o estetyce. Warszawa 1967, tom.III.
- HEGEL G.W.F., do NIETHAMMERA, 13 X 1806, [w:] Brief von und an Hegel, t.I.
- Honour H., Neoklasycyzm, tłum. W. Juszcak, Warszaw 1972.
- Klin E., Pojęcie romantyzmu w estetyce Hegla, Toruń1976.
- Kluczek A.A., Roma triumphans i Parthia capta na łuku Septymiusza Sewera w Rzymie, [w]: Ludzie i Miejsca, Studia Europaea Gnesnensia 2012.
- Kubalska-Sulkiewicz K., Słownik terminologiczny sztuk pięknych, Warszawa 2002.
- Lavedan P., Historie de l' Urbanisme, t. II, Epoque contemporaine, Paris 1952.
- Le Moniteur Universal, 5 marca 1806 roku, streszczenie dekretu. Kompletna kopia znajduje się w Arch.des musées nat.,NOO, plik, „Arc du Carrousel”.
- Leykam M., Architektura rzymska, Warszawa 1978.
- Leribault Ch., The German campaign illustrated: the Arc de Triomphe du Carrousel, Paris, Fayard, 2004.
- Leroy-Jay Lemaistre I., Luwr i Tuileries, dwa pałace w mieście, Paryż, Fayard, 2004.

- Makowiecka E., *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*, Warszawa 2010.
- Marcellinus A. *Dzieje rzymskie* Warszawa 2001.
- Maro P.V., *Eneida*, Kraków 1978.
- Nerrière J.P, *Birth of a Column*, w J. Tulard, Vendôme. *The Column, the bronze Grande Armée*, Paris 2021.
- Noakowski S., *Sztuka rzymska*, [w] *Wiedza i Życie*, Warszawa 1927, R.2, nr 3.
- Pamiętnik Mieszczanina*, 10.XII.1805, nr. 12.
- PIĄTKOWSKI T., *Aleksander I – zwycięzca Napoleona I*, [w:] *Ku Niepodległej*, Lublin 2005.
- Picard G.Ch., *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975.
- Polaczek J., *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Rzeszów 2005.
- Polio M.W., *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956.
- Stendhal Henri, *Korespondencja*, Warszawa 1963.
- Rottermund A., *Jean Nicolas Louis Durand a polska architektura I połowy XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Reuters K.N., *Analiza Łuku Triumfalnego i Łuku Bramnego*, OCC Spring 2013, Arch 296.
- Rutkowski K., *Paryskie pasáže*, Gdańsk 2008.
- Sawiński P., *Łuki triumfalne Augusta na Forum Romanum: Honoryfikacja i Architektura*, [w] *August i Rzym: Pamięć, rytuały i praktyki dnia codziennego*, Poznań 2016.
- Spoljar K., *Ślub w Paryżu*, Warszawa 1990.
- Treugutt S., *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993.
- Tulard J., *The Vendôme Column a Napoleonic symbol*, w J. Tulard, Vendôme. *The Column the bronze Grande Armée*, Paris 2021.
- Andrzej Zahorki, *Paryż lat Rewolucji i Napoleona*, Warszawa 1964.

<http://isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/305>

<https://roma-nonpertutti.com/article/154/luk-janusa-tajemniczy-objet-o-czterech-fasadach>

<https://www.paris-arc-de-triomphe.fr/decouvrir/genese-et-premiere-pierre>

