Journal of Urban Ethnology, 2013, 11, s. 105-116

Grażyna Ewa Karpińska
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Łódzki

Pomniki bez cokołów – realizacje przedstawiające mężczyzn

Abstract

In the current text I describe the cultural contexts of selected monuments, concentrating on memorial sculptures with a male subject. I am not interested in monuments which stand entirely against the current of contemporary art, that is those which are monumental and consist of a statue on a plinth. Instead, I focus on memorial sculpture integrated into city life and on entirely non-monumental monuments: ones without plinths, growing straight from pavements and representing life-size men in natural poses. Such monuments demonstrate some leading thematic variants and formal conventions. The fundamental and most popular variant of their design is the statue of a man sitting on a bench, in a chair or an armchair, or standing in a relaxed pose on the pavement. Such sculptures are usually memorials of notable personages, although increasingly often they represent also "ordinary" people shown in natural poses and at everyday activities, which refer to the local history and local tales of the "commonplace", daily life experiences of the area's residents.

Key words: monuments, urban monuments, male sculptures, Lodz monuments, Poznan monuments, Warsaw monuments

* * *

W niniejszym tekście, koncentrując się na pomnikach przedstawiających mężczyzn, opisuję kulturowe konteksty wybranych realizacji. Nie interesują mnie pomniki idące całkowicie pod prąd współczesnej sztuki, czyli te monumentalne i mieszczące rzeźby na cokołach. Uwagę kieruję ku rzeźbie pomnikowej włączonej w życie miasta, ku pomnikom pozbawionym cokołów i zaprzeczających monumentalności, wyrastających wprost z chodników, przedstawiających mężczyzn naturalnego wzrostu i w naturalnych pozach. Mają one wiodące warianty tematyczne i konwencje formalne. Wariant realizacji podstawowy i najpopularniejszy to mężczyzna siedzący na ławeczce, krześle, w fotelu lub stojący w swobodnej pozie na chodniku. Jest to zazwyczaj osoba znana, choć coraz więcej jest przedstawień „zwykłych" ludzi ukazywanych przez pozy i czynności wykonywane na co dzień, nawiązujących do lokalnej historii i lokalnych opowieści o „zwykłych" życiowych doświadczeniach mieszkańców.

Słowa kluczowe: pomniki, miejskie pomniki, mężczyźni na pomnikach, pomniki w Łodzi, pomniki w Poznaniu, pomniki w Warszawie

W słowniku Samuela Lindego przeczytamy, że pomnik to „monument dla pamięci lub na pamiątkę wystawiony"[1]. Możemy zatem rzec, że jego istotą jest upamiętnianie. Badacze piszą, że pomnik „jest przede wszystkim symbolem, dopiero potem artefaktem"[2], „powstaje w wyniku uświadomionych potrzeb społecznych"[3], „na zamówienie wywołane określonymi społecznymi

[1] Wallis 1971, s. 105.
[2] Hojda, Pokorny 1996, s. 15.
[3] Wallis 1971, s. 105.

potrzebami”[4]. Stawiany jest, jak podkreśla Aleksander Wallis, najczęściej w przestrzeni miejskiej i starannie wybranej, przez co staje się integralnym elementem tej przestrzeni w trojakim znaczeniu: wchodzi w skład urbanistycznej kompozycji (ulicy, parku, placu), kształtuje miejską przestrzeń jako całość, jest częścią społeczno-historycznej struktury miasta, jego dziejów i kultury[5]. Oprócz tego, że jest wytworem kanonów artystycznych swego czasu, to również realizuje określone zasady społeczne[6]: między innymi odzwierciedla porządek społeczny odnoszący się do podziału ról na męskie i kobiece, definiuje i utrwala płciową przynależność do poszczególnych ról, a poprzez usytuowanie w przestrzeni publicznej legitymizuje ów porządek. Obserwator miejskich przestrzeni zwróci uwagę, że na pomnikach dominują rzeźby przedstawiające mężczyzn, a to – jak może z pewną przesadą, lecz zasadnie, zauważa Małgorzata Praczyk – czyni „symboliczną przestrzeń miejską przede wszystkim przestrzenią męską”[7]. Dorota Jarecka, dziennikarka „Gazety Wyborczej”, napisała, że jest to „jedyny znany przypadek rozmnażania się mężczyzn bez udziału kobiet”[8].

W niniejszym tekście nie zajmuję się pomnikami monumentalnymi i mieszczącymi rzeźby na cokołach. Uwagę kieruję ku rzeźbie pomnikowej włączonej w życie miasta, pozbawionej cokołów i zaprzeczającej monumentalności, koncentruję się na realizacjach wyrastających wprost z chodników i przedstawiających mężczyzn naturalnego wzrostu i w naturalnych pozach. Interesuje mnie to, kogo przedstawiają i jakie pełnią funkcje, ponadto piszę o sposobach ich postrzegania i o działaniach przechodniów względem nich. Irena Grzesiuk-Olszewska, zastanawiając się, czy takie realizacje można zaklasyfikować do pomników czy do rzeźb plenerowych, pisze: „właściwie tworzą one odrębną kategorię rzeźb, jeszcze nie nazwaną, bo też i nie jest łatwo wymyślić nazwę adekwatną do ich treści i formy”[9].

Pomniki, którymi się interesuję, mają wiodące warianty tematyczne i konwencje formalne. Wariant realizacji podstawowy i najpopularniejszy to mężczyzna siedzący na ławeczce, krześle, w fotelu lub stojący w swobodnej pozie na chodniku. Jest to zazwyczaj osoba powszechnie znana, choć coraz więcej jest przedstawień „zwykłych” ludzi, ważnych dla lokalnych społeczności. Trend do stawiania takich pomników rozpoczął się w Nowym Jorku w latach 80. XX wieku. Między innymi w tym czasie powstała rzeźba mężczyzny, który siedzi na ławce i studiuje notatki. W otwartej teczce, którą trzyma w ręku, znajdują się zszywacz do papieru, kalkulator, magnetofon, ołówki i kanapka. Ustawiono też rzeźbę mężczyzny, który z teczką i płaszczem przerzuconym przez rękę usiłuje z brzegu chodnika zatrzymać taksówkę oraz pomnik krawca, który w mycce na głowie siedzi przy maszynie do szycia. Podobne rzeźby stoją też w miastach Belgii, Anglii, Francji czy w Niemczech[10]. W Polsce coraz liczniej zapełniają skwery, parki, ulice i place od końca lat 90. XX wieku. Zdaniem Ireny Grzesiuk-Olszewskiej wszystkie takie realizacje łączy wybór „typowej, przeciętnej postaci dla danego grona czy grupy społecznej. […] Te postaci nie nadają się na cokoły. Muszą stać wśród ludzi, na poziomie ich naturalnej oglądalności i w równie naturalnych, swobodnych pozach”[11].

[4] Tamże, s. 111.
[5] Tamże, s. 105.
[6] Tamże, s. 106.
[7] Praczyk 2011, s. 63.
[8] Jarecka 2010.
[9] Grzesiuk-Olszewska 2003, s. 236.
[10] Zob. Grzesiuk-Olszewska 2000, s. 225–228.
[11] Grzesiuk-Olszewska 2003, s. 236.

W Polsce jednym z pierwszych takich pomników była „Ławeczka Tuwima" postawiona w Łodzi na ulicy Piotrkowskiej (1999). Jest to rzeźba realistyczna wykonana z brązu: uśmiechnięty poeta siedzi na ławce, w ręku trzyma książkę. Wkrótce w Łodzi pojawiły się następne rzeźby, wszystkie ukazują mężczyzn, których życiorysy w różny sposób splatały się z biografią miasta. Dziś tworzą one Galerię Wielkich Łodzian – stanowiącą część wizerunku i kapitału kulturowego miasta. W jej skład, oprócz „Ławeczki Tuwima", wchodzą: „Fortepian Rubinsteina" (2000), „Kufer Reymonta" (2001), „Twórcy Łodzi Przemysłowej" (2002), „Fotel Jaracza" (2006).

„Twórcy Łodzi Przemysłowej" to odlany z brązu pomnik–ławeczka, prezentujący łódzkich fabrykantów przełomu XIX i XX wieku podpisujących umowę handlową. Izrael Poznański i Karol Scheibler zasiadają na dwóch krzesłach przy owalnym stole, obok stoi Henryk Grohman. Trzy krzesła pozostają wolne. Scheibler, Grohman i Poznański to właściciele największych fabryk włókienniczych, którzy kształtowali przemysłowe oblicze Łodzi, budowali złożony z różnych religii, narodowości i kultur urbanistyczny monolit – jedno z najszybciej rozwijających się miast w Europie końca XIX wieku. Ich upamiętnienie nawiązuje do określonych tradycji, gdyż na poziomie zbiorowości przywołuje wspólnych przodków i obrazy z przeszłości miasta świadczące o jego potędze. Dowartościowuje łodzian[12], wzmacnia poczucie wspólnoty, albowiem posiadanie czasu przeszłego, jak pisała Barbara Szacka, dodaje splendoru społeczności. Mimo że czas ten jest rozległy, nie jest czasem

> ani pustym, ani niczyim. Jest czasem tych, którzy byli przed nami, czasem naszych przodków. Przywoływana dawność niesie z sobą przesłanie: jesteśmy wspólnotą nie tylko żywych, ale i umarłych, nie tylko żyjących dzisiaj, ale i tych, którzy żyli wczoraj, przedwczoraj i jeszcze dawniej. Jesteśmy ich dziedzicami i kontynuatorami[13].

Dedykowany twórcom łódzkiego przemysłu pomnik jest ważny dla miasta. W okresie PRL-u projekt ten nie był możliwy do zrealizowania, gdyż odnosi się do przedwojennego porządku, świata symboli i wartości, w którym było miejsce dla właścicieli fabryk, bankierów, kupców, Żydów oraz Niemców – czyli wszystkich, którzy budowali przemysłową historię miasta, a którzy w socjalizmie zasługiwali na potępienie i niepamięć[14].

Przemysłowa przeszłość Łodzi to jeden wątek w Galerii Wielkich Łodzian. Jest on integralnym elementem dziejów miasta. Drugi wątek wiąże się z upamiętnianiem pisarzy i artystów postrzeganych jako łódzcy: Władysława Reymonta, który zafascynowany Łodzią mieszkał w niej przez czas pisania *Ziemi Obiecanej*, urodzonego w Łodzi Artura Rubinsteina, Stefana Jaracza związanego przez kilka powojennych lat z teatrem łódzkim oraz mocno połączonego z Łodzią poetę – Juliana Tuwima, który obrazy rodzinnego miasta przetwarzał literacko w różnych okresach twórczości. Zezwalając na postawienie im pomników miasto nie tylko uznaje ich ważność na lokalnym gruncie, ale podkreśla poczucie narodowej „«współwłasności» kulturowej" (termin Haliny Taborskiej[15]), stanowiącej o jednostkowej przynależności i budującej zbiorową

[12] Por. Kula 2008, s. 309.
[13] Szacka 2006, s. 49.
[14] Karpińska 2004, s. 130–133.
[15] Taborska 2010b.

tożsamość łodzian. Pomniki tych ważnych dla kultury polskiej osobistości, będące wyrazem szacunku wobec nich, sankcjonują również pozycję Łodzi jako miejsca pamięci narodowej.

Aleksander Wallis uznał, że o tym, czy jakaś rzeźba może pełnić funkcję pomnika decydują społeczne atrybuty, takie jak trwałość, komunikatywność i usytuowanie, które otrzymuje w trakcie swego wzniesienia. Pisał, że „pomnikiem rzeźba musi się narodzić od razu"[16]. Wallis podkreślał też, że możliwość przyszłej kariery pomnika zawarta jest w samej rzeźbie pomnikowej. Ważny przy tym jest temat dzieła – jeśli nie łączy się on z którąś z takich wartości, jak obrona ojczyzny, nauka, sztuka, wielkość jednostki ludzkiej, to nie ma szans, by stać się pomnikiem ważnym[17]. Te słowa uczonego należy odnieść do czasów, w których były pisane, czyli do przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, nie są aktualne. Coraz więcej jest bowiem rzeźb konstruujących lokalną tożsamość i przedstawiających „zwykłych" ludzi ukazywanych przez pozy i czynności wykonywane na co dzień, lecz podkreślić trzeba, że w realizacjach tych w dalszym ciągu dominują mężczyźni. W Łodzi natkniemy się na „Lampiarza" – mężczyznę stojącego na drabinie opartej o latarnię. Obok, na chodniku, leży jego torba z narzędziami będąca jednocześnie ławeczką. Odlany z brązu mężczyzna zapalający gazową latarnię zdobi jeden ze skwerów w Poznaniu. Jednak najbardziej znany w tym mieście jest „Stary Marych prowadzący rower" – bohater słuchowiska radiowego Radia Merkury, powszechnie uznany za typowego poznaniaka. W Warszawie na Pradze spotkamy „Gumę" – pomnik pana Gumy, który swe życie spędził pod sklepem monopolowym i, jak mówią mieszkańcy dzielnicy, „zmarł na wódkę"[18]. Jest to pomnik zrobiony z umieszczonego na sprężynie gumowego tworzywa, co powoduje, że kiwa się on tak jak jego pierwowzór. Na terenie Uniwersytetu Warszawskiego, przed gmachem dawnej biblioteki, na ławeczce siedzi student, obok leżą książki i egzemplarz tygodnika akademickiego. Mężczyzną jest nawet postać będąca częścią „Nie-pomnika" w Poznaniu[19].

Marcin Kula podkreślał, że pomniki są bogatymi, symbolicznymi nośnikami pamięci. „Nośnik będzie aktywny, dopóki ktoś będzie go zauważał" – pisał[20]. Pomnik, do którego nikt nie odnosi się ani w pozytywnym, ani w negatywnym znaczeniu, przestaje być pomnikiem, a staje się zapomnikiem – uważają czescy badacze[21]. Nośniki pamięci nigdy nie mają charakteru neutralnego, zawsze są efektem świadomych działań, zawsze odciskają piętno na kształcie wyobrażeń o przeszłości. Bartosz Korzeniewski zaznacza, że

> Uprzywilejowanie tych, a nie innych nośników pamięci w danym czasie jest zresztą efektem nie tylko świadomych wyborów w tym względzie, lecz bardziej konsekwencją wielu procesów kulturowych, które tym samym wywierają wpływ na kształt pamięci przeszłości. […]

[16] Wallis 1971, s. 115.
[17] Tamże, s. 116–117.
[18] Lisicki 2009.
[19] „Nie-pomnik" składa się z trzech części: rzeźby mężczyzny kroczącego z rękami w kieszeniach i oglądającego się do tyłu, uciętej na wysokości goleni, cokołu z resztą postaci oraz postumentu z napisem *Lector, si monumentum requiris circum spice* (*Czytelniku, szukasz pomnika – rozejrzyj się wokół*).
[20] Kula 2002, s. 45.
[21] Hojda, Pokorny 2006, s. 20.

> w kulturze współczesnej w coraz większym stopniu na wybór określonych nośników pamięci wpływa podatność na trendy kulturowe […][22].

Hans-Georg Gadamer, pisząc o znaczeniu formy architektonicznej, jaką jest pomnik zwracał uwagę, że „figura boga, przedstawienie króla, pomnik wzniesiony na czyjąś cześć zakładają, że bóg, król, bohater, wydarzenie, zwycięstwo czy traktat pokojowy już posiadają charakter mający wpływ na wszystkich"[23]. Jeden z krytyków sztuki – Sigfried Giedion – uważał, że pomniki stanowią odzwierciedlenie kulturowych potrzeb człowieka i zaspokajają wymóg zbiorowości, jakim jest demonstrowanie wartości i siły: „Pomniki to słupy graniczne, w których ludzie wyrażają symbole swoich ideałów, swoich celów i swego postępowania"[24].

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala wyjaśnić nośność, jaka przypisywana jest pomnikom przedstawiającym mężczyzn. W XIX wieku i prawie przez cały XX wiek w przestrzeniach miast dominują odlane z brązu, w nadnaturalnych rozmiarach i umieszczone na wysokich cokołach rzeźby mężczyzn, pokazywanych jako władcy lub wojownicy. Postać jest już z daleka wyraźnie dostrzegalna w przestrzeni, co również potęguje wrażenie jej wielkości i zasług. Wielu badaczy analizuje takie pomniki przez pryzmat Formy Zamkniętej – pojęcia wprowadzonego do architektury przez Oskara Hansena, który uważał, że sztuka i architektura doszły do takiego etapu, w którym dzieła są pomnikami ich autorów i niczym więcej, albowiem ich forma i treść zostały raz na zawsze określone i są zamknięte na interpretacje. Z tego powodu są to dzieła despotyczne, dominujące i niedemokratyczne. Z perspektywy Formy Zamkniętej opisywał Hansen monument jako

> najczęściej symetryczny, w wyrazie jednoznaczny, apodyktyczny, potężny, często pionowy; przedmiotowe narzędzie oddziaływania, służy dominowaniu nad człowiekiem, nad naturą, nad otoczeniem, jest sztuką przemocy. Jego bazą filozoficzną jest **posiadanie** – skrajne zestawienia formalne – szczególnie w ramach *kontrastu wielkości* – wyrażające tajemniczość, sugerujące nieskończoną siłę; nadnaturalne, przekraczające granice możliwości ludzkiej percepcji, w działaniu ubezwłasnowolniające. Synonimem słownym jest dyktat[25].

Twierdził on, że w Formie Zamkniętej „w niezmienności przedmiotu–rzeźby tkwi dogmatyczny wyraz pomnika. Zadaniem plastycznym przedmiotu jest wyniesienie przedmiotu i nadanie mu wyrazu dominowania, dyktatu"[26]. Stawiani na cokołach mężczyźni o surowych wyrazach twarzy, niekiedy z bronią, często na koniach, z prawą ręką podniesioną do góry lub wyciągniętą do przodu, z dumnie wypiętą piersią – uosabiają męską siłę, potęgę, pewność siebie, odpowiedzialność, dominację i bohaterstwo. Ideę Formy Zamkniętej realizują także pomniki licznie stawiane po II wojnie światowej w krajach socjalistycznych milicjantom, robotnikom, poległym partyzantom, narodowym bohaterom i radzieckim żołnierzom, tworzące architekturę przymusu[27]. Na

[22] Korzeniewski 2007, s. 15.
[23] Gadamer 1997, s. 124.
[24] Giedion 1959, s. 279.
[25] Hansen 2005, s. 43.
[26] Tamże, s. 34.
[27] Ferenc 2011, s. 193.

przykład Dunja Rihtman-Auguštin podkreśla, że w Jugosławii „każde miasto musiało postawić choć jeden pomnik jakiemuś swojemu bohaterskiemu partyzantowi", albowiem bycie wojownikiem i gotowość do obrony ojczyzny to zobowiązanie zaszczytne i honorowe, męskie[28].

Przywołane realizacje są w zgodzie z kulturowym wzorcem mężczyzny obowiązującym w Europie jeszcze w końcu XX wieku, wzorcem opierającym się na jednoznacznym podziale ról i odzwierciedlającym porządek społeczny, w którym, jak pisze Sherry B. Ortner, płeć męska identyfikowana jest z kulturą[29], co oznacza, że mężczyźni są animatorami publicznego życia rozumianego jako sfera zawodowa, polityczna czy religijna i wykonują zadania przynoszące stały dochód. To mężczyźni mają udział w sprawowaniu władzy, pełnią najważniejsze funkcje publiczne, są wojownikami i żołnierzami, obrońcami narodu. Kobiety zaś – postrzegane jako patronki domowego ogniska, gospodarne panie domu, opiekuńcze matki, posłuszne żony – reprezentują to, co Ortner określa jako „bliższe naturze […], bardziej spokrewnione z naturą"[30], czyli prywatne, przynależne domowej przestrzeni i nie wymagające wykształcenia, co jest przyczyną wyłączana ich z publicznego dyskursu. Rzadko pojawiające się w miejskiej przestrzeni rzeźby pomnikowe kobiet przedstawiają je z perspektywy męskiego spojrzenia i w tradycyjnie przypisywanych im rolach[31].

Tradycyjny wzorzec prezentowania mężczyzn na pomnikach zaczyna być przełamywany w XX wieku. Zwrot, który następuje pod koniec XX wieku w wyniku przeobrażania utrwalonych przez wieki koncepcji postrzegania, mówienia i myślenia o porządku płci pokazuje zmiany w sposobie ukazywania mężczyzn: nie są to już „statuy upamiętniające historię «krwią pisaną»"[32], postaci nie są monumentalne i poważne. Bohaterowie stają się dostępni i realistyczni, bo zaprojektowani w ludzkiej skali[33], wyzuci z patosu, otwarci na dialog z przechodzącymi. Taka forma rzeźbiarska mieści się – uważają badacze[34] – w propozycji Formy Otwartej Oskara Hansena, a pisał on, że forma ta ufa człowiekowi, zaprasza do dialogu. Jest to „Forma zrozumiała, oparta na możliwości ludzkiej percepcji – ludzką skalę, zmieniająca «widziane w zobaczone», pobudzająca zainteresowanie człowieka «obrazami» otoczenia […]"[35]. Artyści nie tworzą dzieł skończonych, lecz systemy i tła dla wypowiedzi poszczególnych uczestników, oczekujących na interwencję użytkowników. Nowa koncepcja pomnika zakłada odejście od monumentu mijanego i zaangażowanie uwagi przechodnia[36]. Mężczyźni schodzą więc z wysokich cokołów i umieszczani są coraz częściej na poziomie chodnika, w pozach swobodnych. Rzeźby, nawet jeśli przedstawiają sławne osoby, już nie onieśmielają swoimi nadnaturalnymi rozmiarami i pozwalają bez wysiłku zrozumieć przekaz, dają „naiwne poczucie, że przez chwilę możemy za-

[28] Rihtman-Auguštin 2000, s. 18. O tym, że rola obrońcy ojczyzny była przypisana mężczyźnie świadczą dane przytoczone przez Dunję Rihtman-Auguštin o liczbie partyzantów odznaczonych najwyższym orderem narodowego bohatera Jugosławii: do końca 1957 roku odznaczono 1307 osób, w tym 87 kobiet. Rihtman-Auguštin 2000, s. 18.

[29] Ortner 1982, s. 119.

[30] Ortner 1982, s. 119.

[31] O tym, jak pomniki utrwalają i definiują płciową przynależność do poszczególnych ról pisze na przykładzie pomników w Poznaniu i Strasburgu Małgorzata Praczyk 2011, s. 63–85.

[32] Sarzyński 2013, s. 109.

[33] Jałowiecki, Sekuła 2010, s. 39.

[34] Praczyk 2012, s. 140–141.

[35] Hansen 2005, s. 44.

[36] Grzesiuk-Olszewska 1995, s. 18.

kumplować się ze znanymi, wybitnymi, mądrymi, utalentowanymi"[37]. Po przykłady możemy sięgnąć do wielu miast Europy: Winston Churchill i Franklin Roosevelt – to tylko starsi panowie, którzy przyjaźnie gawędząc rozsiedli się na ławce na Old Bond Street w Londynie, Thomas Attwood – to jedynie siedzący na schodach w Birmingham polityk przygotowujący parlamentarne przemówienie, Bolesław Prus – to elegancki starszy pan, który wyszedł pospacerować po Krakowskim Przedmieściu, Krzysztof Komeda Trzciński – to mężczyzna zajęty oglądaniem filmowych klatek na jednej z ulic w Poznaniu, Stefan Jaracz zaś – to mężczyzna siedzący w teatralnym fotelu i patrzący na widowisko, jakie rozgrywa się przed nim na ulicy Piotrkowskiej. Możemy obok nich stanąć lub się do nich dosiąść, pogłaskać po głowie, zrobić sobie z nimi fotkę, mieć poczucie zbratania się z historią, choćby tylko była z brązu. A to

> świadczy już o interaktywności takiego pomnika. W przypadku ławeczki nie tylko jednak siedzimy, a więc <robimy> to, co upamiętniona postać. Ławeczka umożliwia nam także zatrzymanie się przy pomniku na dłuższą chwilę. Bycie z pomnikiem, siadanie na pomniku jest tu wpisane w pomnikowe założenie i nie staje się obrazoburczym aktem deprecjonującym upamiętnioną postać[38].

Ludzie spotykają się z nimi głównie w czasie miejskich wędrówek, dlatego za Haliną Taborską można je nazwać „rzeźbami przechodniów"[39].

Wprowadzanie nowych form pomników w przestrzeń miejską jest nie tylko uzewnętrznianiem chęci odnalezienia korzeni, czy – jak ujęła to Ewa Rewers – „zanurzenia się w przeszłości, by odzyskać utracony element ze znanej, jak się wydaje niektórym, układanki zwanej tożsamością […] jako określonej przestrzeni urbanistycznej oraz przestrzeni mentalnej jego mieszkańców"[40]. Rodzi także pytania – czyją i jaką pamięć utrwala, jaki aspekt spuścizny wspiera, jaki rodzaj kapitału kulturowego współtworzy[41]. Również stawia problem – dalej podążam tropem Rewers – przyszłości i nadania kształtu wizji tożsamości miasta XXI wieku. „Nie każde miasto jest zdolne do manifestowania tożsamości wpływającej na kształt kultury światowej, aktywnie tę kulturę przekształcającej. Każde jednak poprzez wpływ na ustalanie kierunków własnej transformacji wpisuje się w jakąś, czasem jedynie lokalną, retorykę tożsamości"[42].

Rozstawione w publicznych przestrzeniach pomniki–ławeczki są formą upamiętniania lokalnej historii, ukierunkowują też uwagę przechodnia na mikrohistorie związane z dziejami miast, w których się znajdują. Na wielu z nich zasiedli miejscowi działacze społeczni i animatorzy różnych dziedzin życia[43]. Wskazują również na możliwość narracji o codzienności, czerpiącej nie z wielkiej historii ani z wielkich dokonań, lecz z lokalnych opowieści o „zwykłych" życiowych doświadczeniach mieszkańców. Są to „symboliczne «haki» i «potykacze», które wprowadzają do przestrzeni publicznej elementy inscenizacji przeszłości pomocnej w kre-

[37] Sarzyński 2013, s. 109.
[38] Praczyk 2012, s. 145.
[39] Taborska 2005, s. 21.
[40] Rewers 2005, s. 315.
[41] Taborska 2010, s. 23.
[42] Rewers 2005, s. 315.
[43] Sarzyński 2013, s. 107.

owaniu tożsamości miasta”[44]. Nie stanowią takich mocnych akcentów, jak „tradycyjne” pomniki na cokołach, nie są demonstracją władzy i panowania. Swoją formą mają poruszyć wyobraźnię, dać impuls do pomyślenia o codziennym życiu, również zwrócić uwagę na problemy społeczne, a nawet na „zmarginalizowane historie […] wyparte i wykluczone z oficjalnej narracji”[45], także na osoby pozbawione prawa do obecności w publicznej przestrzeni miasta, takie choćby, jakim był pan Guma – alkoholik. Może zatem nie ma racji Henri Lefebvre pisząc, że forma przedstawienia, jaką jest pomnik zawsze jest jednoznaczna z demonstracją władzy, że „pomnik jest z konieczności represyjny. Jest sposobem umiejscowienia się władzy (kościelnej, państwowej, akademickiej). Każda przestrzeń wokół pomnika jest skolonizowana i opresyjna”[46]?

Forma świadczy o rzeczywistym funkcjonowaniu dzieła w przestrzeni. Od kiedy rzeźba przestała być monolitem i zeszła z piedestału, od kiedy zaistniała na jednej płaszczyźnie z widzem, zmieniając tradycyjne relacje odbiorca–pomnik, to zaczęła kształtować, zawłaszczać oraz aktywizować przestrzeń, a człowiek z widza przeobraził się w aktora i uczestnika. Małgorzata Praczyk zwraca uwagę na to, że zarówno treść, jak i kształt pomnika pozwalają lub prowokują specyficzne zachowania, niejednokrotnie określają sposób, w jaki ludzie na niego reagują[47]. „Guma” w chwili odsłonięcia wzbudził kontrowersje wśród mieszkańców warszawskiej Pragi, którzy protestowali przeciwko utożsamianiu ich z problemem alkoholizmu[48]. Z biegiem czasu został oswojony, o czym świadczą działania wykonywane wokół niego, na przykład zimą nałożono na jego głowę puchowy kapturek[49]. Inny bohater codzienności – „typowy poznaniak”, jakim jest Stary Marych – za pomocą pomnika oswaja przestrzeń miasta. Mieszkańcy Poznania ubierają Marycha w różne kostiumy[50], organizują wokół niego miejskie imprezy, zbierają się przy nim przed miejskimi akcjami, robią sobie z Marychem fotografie[51]. Maturzyści w Łodzi tańczą co roku poloneza dla siedzącego na ławeczce Tuwima, w czasie matur przychodzą do poety chwytać go za nos, podchodzą do siedzącego na kufrze Reymonta, by dotknąć pióra, które pisarz trzyma w ręku – mając nadzieję na szczęście i przychylność losu podczas egzaminów. Przykłady te pokazują, że nie jest niczym niezwykłym, że znaczenie, które leży u podstaw powstania pomnika (przypomnę słowa Lindego: monument dla pamięci lub na pamiątkę wystawiony) odbiega od znaczenia nadawanego przez ludzi. Praktyka życia codziennego konieczna, jak twierdzi Michel de Certeau, do urzeczywistnienia danego miejsca[52], wytwarza nową przestrzeń znaczeniową monumentu[53], uzupełniając ją, wzbogacając, a nawet zmieniając w ramach codziennych wyborów i działań. Jak widzimy, pomniki nie posiadają pojedynczego znaczenia i pojedynczej historii, lecz wiele znaczeń i historii, które współtworzą przestrzeń publiczną.

---

[44] Gębczyńska-Janowicz 2012, s. 163.
[45] Erbel 2011, s. 84–85.
[46] Lefebvre 2003, s. 21.
[47] Praczyk 2012, s. 140.
[48] Lisicki 2009.
[49] Erbel 2011, s. 84.
[50] Zob. http://www.mmpoznan.pl/393696/2011/11/16/stary-marych-w-welnie-zdjecia?category=kultura, 29.12.2012.
[51] Praczyk 2012, s. 145.
[52] De Certeau 2008, s. 99.
[53] Praczyk 2011, s. 24.

Pomnik zawsze stawiany jest w określonym fizycznym miejscu. Aleksander Wallis pisał, że z punktu widzenia urbanistycznego zwykle wieńczy kompozycję przestrzenną, w skład której wchodzi. Pomnik jest „bądź punktem centralnym określonej przestrzeni, bądź określa «fasadę placu», zamyka perspektywę ulicy, alei czy mostu, dopełnia architekturę otoczenia i stanowi jej najwyższy akord"[54]. Cokoły wynoszące upamiętniające postaci (mężczyzn) umożliwiają dostrzeżenie ich ze znacznej odległości, sugerując jednocześnie ich wyższość względem innych ludzi i odzwierciedlając relacje panowania i podległości[55]. Koniec XX wieku przynosi integrację rzeźby z przestrzenią: pomniki są komponowane w przestrzeniach publicznych w sposób przemyślany, nie dominują nad otoczeniem i nad przechodzącymi. Włączane są w żywy nurt ulic i placów poprzez umiejscawianie ich „przed lub w pobliżu budynku instytucji, do jakiej zawodowo przynależy dany model (student przed biblioteką na terenie uczelni, przeciętny obywatel na ulicy, czytelnik przed księgarnią"[56], lub, tak jak w Łodzi, na chodniku głównej ulicy, tuż przy jezdni. Budzić może to skojarzenia z rzeźbami przydrożnymi w kulturze ludowej, które umieszczane na szlakach handlowych i pielgrzymkowych lub wśród łąk i pól uprawnych orientowały przestrzeń oraz wyodrębniały w jej obrębie szczególny punkt, w którym dochodziło do spotkania człowieka z *sacrum*. Pomniki znanych osób stawiane w ostatnich dekadach można postrzegać jako rodzaj „fetyszy" (sformułowanie Lecha P. Nijakowskiego[57]) – wywołują one gesty zapewniające powodzenie (dotykanie i pocieranie poszczególnych części rzeźb) odnoszące się do twórczości, płodności, kreacji przyszłego losu i dobrobytu[58].

Pomniki–ławeczki i rzeźby pomnikowe wyrastające z chodników zdecydowanie kierują do świata sztuki i do świata mężczyzn, albowiem w większości przypadków przedstawiają poetów, malarzy, muzyków, aktorów[59]. Kobiety artystki z tego przedstawianego świata zostały wykluczone, a ich nieobecność badaczki feministki tłumaczą obserwowanym od XIX wieku stopniowym wykluczaniem się statusu artysty i kobiety[60]. Zresztą i dziś, mimo aprobaty dla twórczości kobiet i o kobietach, problem segregacji płciowej w obrębie sztuki pomnikowej istnieje nadal, co jest widoczne i utrwalane w przestrzeniach miast. Elizabeth Wilson zauważa, że kobiety, tak jak różnego rodzaju mniejszości, dzieci czy biedacy, do dziś nie otrzymały pełnego oraz swobodnego dostępu do ulic i w dalszym ciągu jeśli są obecne, to jedynie w szczelinach miast[61], zawsze poza ich centralnymi rejonami. Przykładem jest zaskakujący brak rzeźb kobiet na pomnikach składających się na Galerię Wielkich Łodzian. Jej inicjatorzy i twórcy (mężczyźni!), identyfikując osoby godne upamiętnienia i związane z Łodzią, zaprezentowali swój pogląd na życie w tym mieście na przełomie XIX i XX wieku, pogląd zorientowany na role i doświadczenia mężczyzn kosztem kobiet. Pójście tropem przemyśleń badaczek kulturowych obrazów płci – Elizabeth Wilson[62] i Janet Wolff[63] –

---

[54] Wallis 1971, s. 108–109.
[55] Praczyk 2010, s. 51–52.
[56] Grzesiuk-Olszewska 2003, s. 236.
[57] Nijakowski 2006, s. 95.
[58] Pietrzyk 2007, s. 54–55.
[59] By o tym się przekonać, wystarczy wejść na stronę http://chomikuj.pl/paulocezar/Galeria/Pomniki-*c5*81aweczki+w+Polsce, 13.01.2013.
[60] Zob. Pollock b.d.
[61] Bondi 1993, s. 139.
[62] Wilson 1992.
[63] Wolff 2002.

pozwala stwierdzić, że takie działania dają bardzo okrojony ogląd historii miasta i życia w mieście, które było przecież zbudowane na przemyśle włókienniczym i pracy włókniarek, a do lat 80. XX wieku było postrzegane jako miasto „pracujących kobiet". W tym kontekście koniecznie muszę przypomnieć, że swojego czasu w mieście były dwa pomniki robotnika. Jeden z nich postawiono w ogrodzie miejskim przy ulicy Dzielnej (dziś ulica Narutowicza) w 1912 roku z okazji urządzanej Wystawy Rzemieślniczo-Przemysłowej. Przedstawiał robotnika polskiego – mężczyzna wsparty o młot miał być symbolem miasta pracy[64]. Został zniszczony przez Niemców podczas II wojny światowej[65]. Drugi pomnik ustawiono w pasażu Związku Młodzieży Polskiej (dziś pasaż Schillera) w 1950 roku: na cokole umieszczono trzy i półmetrową rzeźbę robotnika i robotnicy mającą symbolizować wspólny wysiłek ludzi pracy w walce o pokój i wykonanie planu sześcioletniego[66]. Pomnik ten wysadzili siedemnasto- i osiemnastoletni chłopcy w październiku 1952 roku[67].

Marek Krajewski, rozważając problem nieobecności kobiet w przestrzeniach publicznych, wysuwa przypuszczenie, że należy go rozpatrywać z perspektywy przypisywanego im (kobietom) statusu osób o pomocniczym, służebnym charakterze[68]. Świadczy to o niezmiennym i bardzo silnym zakorzenieniu tradycyjnego porządku w działaniach i myśleniu ludzi, odzwierciedlającego nierówności społeczne zdeterminowane płcią. Być może dlatego nie budzi powszechnego zdziwienia ani zainteresowania dominacja w przestrzeniach miast rzeźb pomnikowych przedstawiających mężczyzn?

[64] Zob. http://fotopolska.eu/143512,z,54389,1,foto.html, 29.12. 2012.
[65] Zob. http://www.lodz.ap.gov.pl/parki2.php, 29.12. 2012.
[66] Był to wzór ściągnięty żywcem z dwudziestoczterometrowego dzieła „Robotnik i kołchoźnica", który powstał w 1937 roku i był prezentowany w radzieckim pawilonie na Wystawie Światowej w Paryżu. Na wiele dziesięcioleci stał się sztandarowym dziełem socrealizmu.
[67] Podolska 2003.
[68] Krajewski 2007, s. 254.

Bibliografia

Bondi Liz 1993, *The Sphinx in the City Elizabeth Wilson*, "Feminist Review", Vol. 45, s. 138–140.

de Certeau Michel 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo UJ, Kraków.

Erbel Joanna 2001, *W stronę heterogenicznej metropolii. Sztuka publiczna Warszawy a mniejszości*, [w:] B. Jałowiecki, E. A. Sekuła (red.), *Metropolie mniejszości, mniejszości w metropoliach*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 75–92.

Ferenc Tomasz 2011, *Architektura przymusu – kilka uwag o pewnym projekcie fotograficznym*, „Tematy z Szewskiej", Nr 1, s. 189–196.

Gadamer Hans-Georg 1997, *The Ontological Foundations of the Occasional and the Decorative*, [w:] N. Leach (red.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, RoutledgeTaylor&Francis Group, London–New York, s. 121–131.

Gębczyńska-Janowicz Agnieszka 2010, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

- 2012, *Ślady przeszłości w miastach przyszłości*, „Architektura. Czasopismo Techniczne" Z. 1, s. 163–169: https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i1/i2/i2/i4/i1/r12241/GebczynskaJanowiczA_SladyPrzeszlosci.pdf [dostęp: 13.01.2013].

Giedion Sigfried 1959, *Architektura a społeczeństwo*, „Architektura", Nr 6, s. 279.

Grzesiuk-Olszewska Irena 1995, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

- 2000, *Przydrożni, przyuliczni, lecz niekoniecznie święci,* [w:] B. Wierzbicka (red.), *Święci, przydrożni patroni przyuliczni*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa, s. 218–235.

- 2003, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

Hansen Oskar 2005, *Zobaczyć świat*, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa.

Hojda Zdenek, Pokorný Jiří 1996, *Pomníky a zapomníky*, Paseka, Praha–Litomyšl.

Jałowiecki Bohdan, Sekuła Elżbieta Anna 2010, *Funkcje pomnika w przestrzeni miejskiej*, [w:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 25–44.

Jarecka Dorota 2010, *Przeciw pomnikom.* „Gazeta Wyborcza", 9–10 października.

Karpińska Grażyna Ewa 2004, *Palimpsestowe oblicze miasta. Przykład Łodzi przemysłowej*, „Ochrona Zabytków", Nr 3–4, s. 127–140.

Korzeniewski Bartosz 2007, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna", Nr 3, s. 5–23.

Krajewski Marek 2007, *Kobiety w mieście*, [w:] M. Krajewski (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań s. 249–254.

Kula Marcin 2002, *Nośniki pamięci historycznej*, Wydawnictwo DIG, Warszawa.

- 2008, *O co chodzi w historii?*, Wydawnictwo UW, Warszawa.

Lefebvre Henri 2003, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.

Lisicki Grzegorz 2009, *Guma znów stoi na Stalowej. Promocja menela czy sztuka?*, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34887,7373583,Guma_znow_stoi_na_Stalowej__Promocja_menela_czy_sztuka_.html, 13.01.2013.

Nijakowski Lech P. 2006, *Domeny symboliczne. Konflikty narodowościowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Ortner Sherry B. 1982, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura" do „kultury"?*, [w:] T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa, s. 112–141.

Pietrzyk Anna 2007, *Spiżowe persony Łodzi. Pomniki galerii wielkich łodzian widziane przez pryzmat antropologii codzienności*, [w:] M. Krajewski (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonsfery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 51–57.

Podolska Joanna 2003, *Łydka z drutem*, „GazetaWyborcza. Łódź", 17 stycznia.

Pollock Griselda b.d., *Modernity and the Spaces of Femininity*, https://www.msu.edu/course/ha/446/griseldapollock.pdf, 13.01.2013.

Praczyk Małgorzata 2011, *Materialność – polityka – emocje. Pomniki Poznania i Strasburga (XIX i XX wiek)*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Tomasza Schramma w Instytucie Historii UAM.

- 2012, *Poznańskie pomniki początku XXI wieku jako forma wytwarzania tożsamości lokalnej*, „Sensus Historiare" Vol. 1, s. 133–150, http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Praczyk,%20Poznanskie%20pomniki.pdf, 10.04.2013.

Rewers Ewa 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków.

Rihtman-Auguštin Dunja 2000, *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Čigoja štampa, Beograd.

Sarzyński Piotr 2013, *Dosiąść się do Piłsudskiego*, „Polityka", Nr 17/18, s. 106–109.

Szacka Barbara 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

Taborska Halina 2005, *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*, „Kultura Współczesna", Nr 4, s. 14–33.

- 2010a, *Dobre i złe pomniki. Rozmowa z prof. Haliną Taborską o trudnej sztuce upamiętniania*, „Polityka", Nr 36, s. 20–21.

- 2010b, *Współczesna sztuka publiczna w spuściźnie kulturowej miasta,* [w:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Poznań, s. 17–24.

Wallis Aleksander 1971, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, PIW, Warszawa.

Wilson Elizabeth 1992, *The Invisible Flâneur*, „New Left Review" Vol. 1 January – February, http://pl.scribd.com/doc/22801069/Elizabeth-Wilson-The-Invisible-Flaneur, 13.01.2013.

Wolff Janet 2002, *Kobiety i nowoczesne miasto: refleksje na temat flâneuse/Women and the Modern City: Reflections on the „flâneuse"*, [w:] A. Budak (red.), *Co to jest architektura. Antologia tekstów/Whatis Architecture? Anthology of Texts*, Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków, s. 243–271.

Strony internetowe

http://www.lodz.ap.gov.pl/parki2.php, 29.12.2012.

http://www.mmpoznan.pl/393696/2011/11/16/stary-marych-w-welnie-zdjecia?category=kultura, 29.12. 2012.

http://fotopolska.eu/143512,z,54389,1,foto.html, 29.12.2012.

http://chomikuj.pl/paulocezar/Galeria/Pomniki-*c5*81aweczki+w+Polsce, 13.01.2013.