

Jerzy Winiarski

Semiotyka narracji architektonicznej Jacka Sala w mieście Kielce

Pomimo erozji spójności życia zbiorowego we współczesnym świecie, której objawami są nasilające się niemal od stulecia procesy alienacji i reifikacji, depersonalizacji czy atomizacji społeczeństwa, a także zanik ekspresji i siły oddziaływania „wielkich narracji” – idei i wartości „uniwersalnych” – o czym dzisiaj mówią teoretycy postmodernizmu¹, przestrzeń zurbanizowana nie przestała być dzisiaj nacechowana, podobnie jak w przeszłości, szczególnymi walorami komunikacyjnymi dla tekstów kultury z ich systemami symbolicznymi, w tym także – o dziwo! – dla pomników, wydawać by się mogło przestarzałych już form przekazu treści światopoglądowych.

Żywoćność pomników trwale związanych przecież z rytuałami życia społecznego jest zdumiewająca, zważywszy na narastającą „prywatność” ludzi, wpływającą na „obojętność” i marginalizację w życiu publicznym wszelkich rytuałów, które ze swej natury eksponują i utrwalają autorytety, ustanawiają relacje ich nadrzędności względem „tłumu”, uczestników masowej uroczystości, także utrwalają (narzucają?) idee, które ze swej natury się „usztynwiają” i pokrywają patyną „niewygodnego” tradycjonalizmu. Rytuał niewątpliwie powoduje erekcję pomnikowego obiektu, bywa powtarzany potem okazjonalnie, czasem nawet systematycznie w trybie jubileuszowym. Pomnikową „ekspansję” można też dostrzec poza przestrzenią miejską, gdzie drogi komunikacji integrujące życie zbiorowe w danym regionie czy kraju łączą czas i przestrzeń wyodrębniającą *ethnos*, a więc wszędzie tam, gdzie są miejsca ważnych wydarzeń, wpływających na świadomość historyczną i tradycję, na skrzyżowaniach szlaków łączących „swoich” i „obcych”, lub wiodących „w świat”, i „na progu” żywotnych dla danej nacji obiektów oraz przestrzeni, świeckich i sakralnych.

¹ Zwięźle o tym pisze Ewa Domańska, *Po-postmodernistyczny romantyzm (Sensitivism – „nowa” filozofia historii – Franklin R. Ankersmit)*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1–2; w ujęciu monograficznym zaś i z pozycji urbanistycznych Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

Pomniki ustanawiają centrum – mniejsze lub większe w zależności nie tyle od swej kubatury, ile od przekazywanych treści – przestrzeni świątecznej (rozumianej włącznie z problematyką tzw. czasu wolnego) lub sakralnej i w zależności od swych zróżnicowanych form wyłączają widza – świadka swojej obecności – z przestrzeni życia codziennego, zawieszają, czy unieważniają choćby tylko na moment, jego relacje i konsytuacje determinowane dniem bieżącym i uderzają swą ekspresją w jego podmiotowość, powodując stan zachwiania wewnętrznego, naruszenia balansu, niepewności, stan swoistej destabilizacji i dyskomfortu, wymuszając przy tym jakby konieczność aprobatywnego określenia się do nich. Można w tym miejscu powtórzyć słynny osąd Bernarda Tschumiego: „Przemoc architektury jest fundamentalna i nieunikniona, jako że architektura wiąże się z wydarzeniami tak, jak strażnik przywiązany jest do więźnia, policjant do przestępcy, lekarz do pacjenta, porządek do chaosu”². Pomniki nie znoszą odmowy, także obojętności lub wręcz eliminacji, nie są skłonne do kompromisu między tym, czym są i co wyrażają, a sytuacją psychokulturową i położeniem społecznym swego widza/świadka. Jest on odbiorcą symbolicznego depozytu pamięci zbiorowej i biada mu, jeśli go nie przyjmie i nie zachowa. W relacji pomnik – człowiek estetyka brązu kreuje wydarzenie wizualne i symboliczne, także społeczne, przeciwne np. estetyce karnawalizacji jako formy „ludowego śmiechu”, o czym traktuje semiotyka kultury Michaiła Bachtina. Stosunki „nabrązowione” wykluczają równość, ambiwalencję wartości i degradację dystansów społecznych. Przeciwnie, trwają niczym opoka na stałym lądzie praw i wartości, wzorów i nakazów moralnych. Pomniki zatem wykluczają dialog ze swym rzeczywistym, historycznym widzem/świadkiem, nie przestając jednak być dyskursem wobec świata, z którego się on właśnie wyłonił. Człowiek, jako rzeczywista osoba, pozostaje wobec pomnika bez alternatywy. Relacja komunikacyjna jest zhierarchizowana. Pomnik niemal dosłownie przytłacza swego widza/świadka. Dlatego pewnie pomniki budzą różne, bywa że gwałtowne, odcienie sprzeciwu. Nierzadko w dyskursie społecznym są one definiowane przez różne podmioty życia publicznego nawet jako „szkodliwe” lub „wrogie”. Pewnie dlatego, że pomnik nie jest tylko przedmiotem, tworem tylko o statusie materialnym, ale jako dzieło symboliczne, jako tekst kultury ma status ontologiczny, może nie tyle fenomenologiczny, w duchu pojęć np. Romana Ingardena, ile podmiotowy i historyczny. Nie jest bowiem obiektem anonimowym, ani też w zupełności „uniwersalnym”. Sens jego nie tkwi tylko w imieniu twórcy, chociaż bez wątplenia jest to kwestia fundamentalna, ile w tym, że pomnik określa punkt i sposób widzenia oraz oceniania wydarzeń, idei, wartości i wzorów, a przede wszystkim czynów ludzi, które komunikuje. Ciągle to samo i ciągle tak samo pomimo mijającego czasu, a nawet pokoleń i zmian dokonujących się w samym jego otoczeniu oraz w świadomości następnych/kolejnych widzów/świadków jego funkcjonowania. Ten punkt nie jest bezosobowy, ani też ze wszystkim „uniwersalny”. Zawsze jest intencjonalnym wyrazem światopoglądu tego podmiotu zbiorowego, który przyjął jego twórca jako dziedzictwo – przekaz

² E. Rewers, *Post-polis...*, s. 94.

dla potomnych. Czynniki historyczny i indywidualny, a nawet subiektywny odgrywa w tym uposażeniu podmiotowym pomnika podstawową rolę. Dlatego pomnik jako centrum przestrzeni aksjologicznie nacechowanej swoiście organizuje i kreuje przestrzeń publiczną, będąc niejako multipleksem wizualno-symbolicznym, kanałem komunikacyjnym stygmatyzującym przestrzeń uczuciowo i pojęciowo. Wyznacza przy tym rolę widza/świadka, który ma przyjąć „dar” – pakiet sensoryczny – jako klucz deskrypcyjny do tekstów historii. Pomnik nie jest tworem ani biernym (neutralnym), ani też statycznym, nieporuszonym w relacji z żywym człowiekiem. Przekonuje go i „idzie za nim” jako skrót/impuls motywujący wybór postaw/działań i wartości. Nic też dziwnego, że nierzadko rodzi bunt przeciw sobie z powodu swej „tyranii”. Poprzez pomnik krzyżują się linie układów historii i kultury, diachronii i synchronii wydarzeń zbiorowych. Pomnik rzeźbi swego odbiorcę jako konstrukt tych determinizmów, włącza go – idącego choćby przypadkiem – w nurt egzystencji i pamięci konkretnej, rzeczywistej wspólnoty – wyrывa go z prywatności, podporządkowuje.

Tym bardziej nabiera znaczenia pytanie, czy w naszym świecie definiowanym pojęciami z przedrostkiem „post-” jest możliwy/potrzebny „pomnik” i jeśli – tak! – jaki może/powinien on być w przestrzeni otwartej dzisiejszej kultury. Przykładem zintelektualizowania dyskursu kulturowego z pomnikiem w przestrzeni zurbanizowanej jest monument wzniesiony przez artystę amerykańsko-żydowskiego Jacka Sala przy niewielkiej, chciałoby się powiedzieć, peryferyjnej uliczce przylegającej, lub raczej przyciśniętej bez chodnika, do Silnicy, strumienia przecinającego miasto od północnego wschodu ku południowemu zachodowi, w tym miejscu pozbawionego wszelkiego uroku i przypominającego raczej kanał odpływowy niż rzeczkę. Uliczka ta – Planty, niemal zaułek, dzisiaj kojarzona z miejscem drobnych tanich zakupów, jest położona w samym centrum miasta Kielce, w środkowym regionie Polski, niedaleko katolickiej katedry sięgającej swymi dziejami średniowiecza. W tym miejscu – 4 lipca 2006 roku – na skrzyżowaniu ulicy Planty z podobną ulicą Piotrkowską, miejscu wówczas jeszcze dość zaniedbanym a przylegającym do głównej arterii tranzytowej miasta i po drugiej stronie naprzeciwko rozległego gmachu jednego z głównych urzędów regionu, odbyła się doniosła uroczystość o nadzwyczajnym prestiżu międzynarodowym. W tym miejscu bowiem i o tym czasie mijała sześćdziesiąta rocznica tragicznych wydarzeń 1946 roku, znanych dzisiaj pod nazwą pogromu kieleckiego, kiedy to niewielka grupa ocalałych z holocaustu Żydów, czekających na Planty 7 w jednopiętrowej kamienicy na jakiegokolwiek informacje o losie swoich bliskich oraz wieści o wyjeździe do Palestyny, w absurdalnych okolicznościach została nagle zaatakowana przez zbiegowisko miejskie³. Największym

³ Lapidarna notka informacyjna tak oto dokumentuje środowisko ofiar: „Pod koniec stycznia i na początku 1945 roku około 80 kieleckich Żydów powróciło do rodzinnego miasta. W lipcu tego roku, według wydziału meldunkowego Zarządu Miasta, zameldowanych było w Kielcach 212 osób narodowości żydowskiej. Niedługo później do tej społeczności dołączyli repatrianci ze Związku Radzieckiego. Na początku roku 1946 w mieście znajdowało się 314 Żydów, z których wielu zdecydowało się na wyjazd do Palestyny lub na ziemię zachodnie”. *Obchody 50 rocznicy pogromu żydowskiego. Spojrzenie na rocznicę*, Kielce 1997, s. 7.

wydarzeniem tych uroczystości było odsłonięcie pomnika upamiętniającego ofiary pogromu, wykonanego przez artystę amerykańsko-żydowskiego Jacka Sala.

Jack Sal, projektując ten pomnik, stanął wobec wyjątkowego wyzwania artystycznego – tak w odniesieniu do formy, jak i treści/idei swego dzieła. Znalazł się bowiem na drodze ogromnej fali emocji nagromadzonych od dziesięcioleci, narodowych i politycznych. Falę wypiętrzały różne źródła i impulsy warunkujące relacje między Żydami a Polakami, przeszłością a współczesnością, stosunkami po drugiej wojnie światowej między Wschodem i Zachodem oraz sytuacją wewnętrzną w Polsce. Artysta musiał rozstrzygnąć dylematy bez ugody, czy jako autor pomnika będzie stroną „żydowską” czy „polską”, czy będzie się kierować racjami religijnymi czy politycznymi, czy może pozostać sobą, jako artysta ze swoim światopoglądem i osobowością, czy też powinien reprezentować czyjeś racje, „zbiorowe”, grup, środowisk, organizacji... *Casus* Jacka Sala jako artysty projektującego pomnik ku czci ofiar pogromu kieleckiego winien być rozważany przy wszystkich działaniach artystycznych uwikłanych w dramatyczne konflikty historyczne wśród różnych narodów, religii i kultur.

Co zrobił Jack Sal? Co komunikuje jego pomnik i jakim jest symbolem w przestrzeni architektonicznej współczesnego miasta – oto główne pytania, które wszyscy, Polacy i Żydzi, mieszkańcy Kielc i przyjezdni goście winni sobie zadać, przechodząc przed tym pomnikiem i nieopodal miejsca masowej zbrodni z 1946 roku. Forma pomnika poświęconego tragicznym wydarzeniom zaskakuje wszystkich przechodniów, zarówno świadomych, jak i nieświadomych funkcji tego obiektu. Po pierwsze, pomnik nie jest ani wysoki, ani rozległy, nikomu nie narzuca swej obecności. Po drugie, nie posiada żadnych widocznych, specjalnie wyeksponowanych cech/znaków podkreślających treści martyrologiczne, z którymi jest nieodłącznie związany. Co więcej, przy braku formy figuralnej lub abstrakcyjnej odsyłającej do ekspresji żałobnej i płaczebnej, albo narodowej czy religijnej, pomnik, jakby na przekór sobie, „rezygnuje” z cech właściwych pomnikom. Nie góruje w miejscu swego wzniesienia ani też nie skupia uwagi widzów/świadków swej obecności, bo nie tworzy jakiegoś centrum komunikacyjno-widowiskowego. Przeciwnie, jego położenie jest jakby „marginalne”, stoi prawie na uboczu, chociaż tuż obok tranzytowego węzła okalającego śródmieście tej stolicy regionu świętokrzyskiego. Nie skupiają się jednak wokół niego linie geometrii alejek, jak w przestrzeniach miejskich parków czy skwerów. Pomnik nie eksponuje nawet zwyczajowej dla pomnikowych obiektów okolicznościowej tablicy informacyjno-wotywniej.

Definiując formę tego pomnika w dyscyplinie współczesnych poglądów na architekturę trzeba przyjąć, że w znacznym stopniu odpowiada ona teorii estetycznej Bernarda Tschumiego, który odszedł od „konceptji architektury jako sztuki reprezentacji wytwarzającej statyczne obiekty pasywnej kontemplacji”. Tschumi – objaśnia Ewa Rewers:

protestuje przeciwko skupianiu się na „czytaniu” tych obiektów, na znakach architektonicznych, metaforach i innych środkach przedstawiania. Zamiast tego wszystkiego, po

części pod wpływem Derridy, proponuje koncepcję dyskursu architektonicznego wytwarzającego miejsca, w których dochodzić może do konfrontacji między przestrzeniami i działaniami⁴.

A pojęcie dyskursu u Tschumi jest polimorficzne i polisemiotyczne. W wykładzie Rewers przedstawia się ono następująco:

Dyskurs architektoniczny jest dyskursem mieszanym, hybrydycznym. W jego skład wchodzi rozmowy między członkami zespołu rozpoczynającego pracę nad projektem, kolejne szkice, rysunki, plany, programy, makiety, komentarze i opisy, realizacje i interpretacje tych realizacji. Tschumi w swej akceptacji hybrydyczności dyskursu architektonicznego, inspirowany tym razem niewątpliwie przez Derridę posunął się tak daleko, że pisał: „Różnica między rozmową o przestrzeni oraz przestrzeni kreowaniem zanika w tym samym stopniu, w jakim kończy się prymat tego, co wizualne, nad tym, co werbalne albo na odwrót. Zanikają dylematy w rodzaju: budynki czy nie-budynki, pojęcia ogólne czy szczegółowe nakazy, przestrzeń mentalna czy przestrzeń fizyczna. W końcu słowa o architekturze stają się pracami architektonicznymi”⁵.

Jaki więc jest ten pomnik *Pogromu kieleckiego 1946* autorstwa Jacka Sala, właściwy, niewłaściwy, ważny czy zmarginalizowany? A przede wszystkim, jak wygląda, skoro nie jest podobny do żadnego spotykanego dotąd pomnika miejskiego. Oto podstawowe pytania wymagające odpowiedzi. Pytania, dopowiedzmy, tym bardziej napierające na odbiorcę tekstu kulturowego, jakim jest pomnik, że dotyczą „miejskiej przestrzeni tożsamości”. Ujmując rzecz od strony urbanizacyjnej; „Architekturze – czytamy w takim objaśnieniu – przyznaje się szczególną rolę w budowaniu i utrwalaniu tożsamości w formie przestrzennej, czytelnie wpisującej się w kulturowy kontekst miejsca i będącej punktem odniesienia dla następnych generacji”⁶. Warto w tym momencie przyjąć pojęcie „tożsamości” Zygmunta Baumana:

Tożsamość jawi się nam raczej jako coś, co należy wytworzyć, a nie odkryć; jako przedmiot naszych wysiłków, „cel”, do którego należy dojść, jako coś, co musimy dopiero skleić z części lub wybrać z dostępnych całości, a potem o to walczyć i chronić⁷.

Zauważmy, że oto sam pomnik, swoiście ukształtowana ascetyczna bryła, ogłociona z architektonicznych detali i chwytów wizualizacyjnych, jakby niegotowy i nieprofesjonalny, wymusza na swoich obserwatorach postawę czynną i hermeneutyczną, jawi się bowiem „nieoczekiwanie”, bez zapowiedzi, także podpowiedzi o swojej

⁴ E. Rewers, *Post-polis...*, s. 92.

⁵ Tamże, s. 93.

⁶ M. Dolistowska, *Miasta wielokrotnego zapisu – ikonosfera nowych przestrzeni tożsamości*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, z. 7–A/2, s. 58.

⁷ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, Gdańsk 2007, s. 18.

dystynkcji ważności, niczym tajemnica, oczekuje, że jego widz/świadek sprostą swą ludzką istotą, konieczności zrozumienia znaczeń i przeżycia ich ekspresji. Nie koniec na tej poznawczej introdukcji, którą kreuje forma tego pomnika. Jego retoryka bowiem jest zaskakująca. Pomnik wyrażający treści o ogromnej doniosłości publicznej nie jest „głośny”, nie „mówi” w sposób wiecowy do tłumów i ponad ich społeczne i osobowe różnicowanie. Odnieść można wrażenie, że pomnik Jacka Sala „mówi” inaczej do dziecka i dorosłego, do ludzi różniących się intelektualnie i emocjonalnie, także światopoglądowo, kulturowo czy narodowo. Odwołuje się do podmiotowej, egzystencjalnej wspólnoty ludzi, która istnieje pomimo wszelkich różnic i jakby ze względu na nie artysta każdemu inaczej tę wartość odkrywa i na nią wskazuje. Opowiada realne wydarzenie, ale nie ogranicza się przy tym do historii, wskazuje pewną myśl, o której nie można zapomnieć. Powtórzmy więc pytanie: „Jak wygląda pomnik Jacka Sala?”. Powodem pytania jest właśnie zagadkowa prostota jego formy i niepewność, czy wszyscy widzą go tak samo. Powstaje pytanie, czy jest możliwa – równie prosta jak wygląd zewnętrzny – jednorodna deskrypcja tego pomnika.

Na stronie internetowej Stowarzyszenia im. Jana Karskiego, które podjęło starania o upamiętnienie sześćdziesiątej rocznicy pogromu kieleckiego, odnajdujemy zwięzły opis zewnętrzny tego obiektu i zasadnicze objaśnienie sensu symbolicznego jego formy. Czytamy:

Poświęcony ofiarom pogromu pomnik ma symboliczny wygląd. Jest to dwumetrowej wysokości mur w kształcie cyfry 7 (nawiązanie do numeru kamienicy przy Plantach oraz kolejności lipca w kalendarzu) z betonowych bloczków – spośród których 42 (symbolizujących ofiary) pokrytych jest ołowianymi płytkami. Reszta bloczków – pobielona wapnem – ma symbolizować zachowanie pamięci o tragicznym wydarzeniu⁸.

To objaśnienie jest jednak rażąco niewystarczające, a nawet mylące, zwłaszcza zaś w kwestii znaczenia symbolicznego pomnika, sugeruje bowiem konkretyzacyjno-histeryczną jego wykładnię i redukcjonistyczny sens, sprowadzający dzieło sztuki architektonicznej do realiów chronologiczno-topograficznych dokonanej zbrodni masowej. Wedle takiego opisu pomnik autorstwa Jacka Sala byłby jedynie jakimś protokolarnym zapisem tragicznego zdarzenia. Ani przypadkowy w istocie numer kamienicy, ani też kolejność miesiąca (według kalendarza gregoriańskiego!), kiedy dokonało się to wydarzenie, nie są – i nie mogą być! – cechami prymarnymi tego pomnika, a co najwyżej wtórnymi. Można zauważyć, że ów „plan siódemki” odpowiada rzutowi prostokątnemu budynku, w którym rozegrała się niewyobrażalna tragedia pogromu i który wraz z przylegającym doń budynkiem nr 9 tworzy właśnie coś w kształcie cyfry siedem⁹. Zatem w niewielką kompozycję architektoniczną pomnika Sal wpisał jakby miniaturę tragicznego domu, czyniąc ją tym samym znakiem

⁸ www.jankarski.org.pl (dostęp: 5 listopada 2014).

⁹ Zob. *Szkic sytuacyjny miejsca pogromu Żydów w Kielcach 4 lipca 1946 r.*, [w:] *Antyżydowskie wydarzenia kieleckie 4 lipca 1946 roku, dokumenty i materiały*, oprac. S. Meducki, Z. Wrona, Kielce 1992.

aksjologicznym, poświadczającym rzeczywistości, wręcz dokumentarny wymiar aktu narracji artystycznej o tych wydarzeniach. Co więcej, ołowiane płyty rozłożone nieregularnie na białych ścianach pomnikowych murów, symbolizujące ofiary, tworzą nieodgadniony rytm, odtwarzający także obraz – jakby zaułkowy, pozbawiony piękna i ciepła – ludzkiej sadyby, ekspresję tragicznego domu, który stał się swobodną stacją męki dla zgromadzonych tutaj Żydów. Iście świątynną biel kamiennych bloczków zakłócają owe ciemne i ciężkie – ołowiane – plamy, niczym ślady po kulach na ścianach domów. Sal nadał swojemu pomnikowi funkcję architektonicznego medalionu, który obejmuje w swym symbolicznym wymiarze relikwię żydowskiego męczeństwa.

Zanim uzupełnimy opis planu przestrzennego pomnika, cech stanowiących jego formę, i zanim podejmiemy próbę poznawczego poszerzenia przestrzeni symbolicznej tekstu architektonicznego, dotąd niedostrzeganej, raz jeszcze zwróćmy uwagę na ów „dwumetrowej wysokości mur w kształcie cyfry 7”. Ten „mur” stoi dosłownie na rozdrożu, jakby w kanale komunikacji społecznej. Najpierwszą i najbardziej naturalną reakcją przechodnia podchodzącego do tego „muru” jest gest lub chęć, choćby tylko odruch, położenia dłoni na „murze”, jak to się zwyczajowo czyni w miejscu budowy. I to jest pierwsze zdarzenie sensoryczne człowieka wywoływane przez pomnik Sala. Dodać trzeba, że działania takie są odpowiedzią zupełnie inną niż np. w przypadku pomników figuralnych z ławeczką¹⁰, bo też pomnik Sala proponuje zupełnie inny charakter spoufalenia, indywidualnego zbliżenia przechodnia, mieszkańca miasta lub przybysza do historycznego faktu, którego nie izoluje w czasie i przestrzeni lecz otwiera ku teraźniejszości i przyszłości na gruncie zrozumienia i tożsamości aksjologicznej ludzi. Otóż, gdyby obok tego „muru” przechodził ktoś niezorientowany w jego funkcji miałby wrażenie, że mija fragment niedokończonyj budowy jakiegoś małego pawilonu handlowego czy rzemieślniczego, ulicznego kiosku z gazetami i pastą do butów, albo pamiątkami, może ewentualnie jakiegoś punktu informacyjno-biurowego. Jednym słowem, ów „mur” przywołuje asocjacyjnie pamięć obiektów budowlanych, przypomina fragment budynku, nasuwa myśl o węgle domu, bowiem przedstawia regularne prostopadłościowe połączenie ścian na idealnie poziomym podłożu, jak podłoga lub strop. Plan tego pomnika odtwarza najbardziej przyjazną i bliską człowiekowi, zwłaszcza mieszkańcowi miasta, przestrzeń domu o bardzo użytkowym, praktycznym charakterze. Z punktu widzenia dekonstrukcjonizmu tak ukształtowany pomnik – jakby otwarta, niedokończona bryła, przypominająca obiekt na placu budowy – nabiera szczególnych właściwości dla kulturowego dyskursu. Jeśli przypomina się zdanie Ludwika Wittgensteina, „iż najlepszym miejscem do rozwiązywania problemów filozoficznych jest dworzec kolejowy”¹¹, to cóż dopiero powiedzieć o placu budowy, który ma niezwykłą zdolność skupiania uwagi przechodniów i aktywizacji poznawczej intelektu oraz wyobraźni.

¹⁰ A. Pietrzyk, *Spizowe personsy Łodzi. Pomniki galerii wielkich łodzian widziane przez pryzmat antropologii codzienności*, [w:] *Wizualność miasta, Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007, s. 50 i n.

¹¹ Z. Bauman, *Tożsamość...*, s. 16.

Przestrzeń ta nie dzieli, lecz łączy zarówno przylegające do niej okolice, jak i różnych ludzi bez względu na ich cechy osobowe i inne oraz status społeczny. Plan pomnika zaprojektowanego przez Sala łamie jakąś zasadę „centryzmu” czy też rytualizacji przestrzeni nieodłącznie związanej z tradycyjną planistyką pomników. Zgodnie z tendencją rozwojową współczesnej *polis*, odejścia od Agory¹², Sala sytuuje swój pomnik „przy drodze”. Z założenia więc nie generuje „tłumu” stojącego naprzeciw pomnika, tłumowi zwłaszcza świętecznie zorganizowanego, lecz jakby wstrzymuje czy wytrąca ze zwykłego pośpiechu, mechanicznego ruchu ów codzienny miejski tłum, niejako animuje go wrazeniowo i emocjonalnie swoją zagadkową formą. Pomnik ten ożywa bardziej spontanicznym przepływem ludzi niż zaplanowanymi uroczystościami zbiorowymi. Jest jeszcze jedno odniesienie tego „muru” w przestrzeni architektonicznej polskiego miasta rozwijającego się w ostatnich dziesięcioleciach. Jest nim przestrzeń osiedlowego podwórza z wiatą, gdzie mieściły się zamykane kontenery na śmieci i z nieodłącznym obok niej trzepakiem do dywanów, na którym codziennie bawiły się dzieci i próbowały swych sił w akrobatycznych fiokkach. Współczesna literatura, w tym poezja dla dzieci, często podejmowała motyw dzieciństwa w zabetonowanej przestrzeni dzisiejszego miasta. Gdyby obecnie było w Polsce, w Kielcach tak wiele małych dzieci jak trzydzieści, czterdzieści lat temu, niewątpliwie bawiłyby się one zapamiętałe wokół tego pomnika. Powstałby też problem, czy można by było im na to pozwolić. Nawet i bez tych bawiących się maluchów, trzeba się zastanowić nad konsekwencjami zdarzeń, jakie w miastach doświadczają mury domów mieszkalnych i użytkowych, a które mogłyby dotknąć ten pomnik. W rachubę wchodzi przy tym, poza kwestiami naturalnych zniszczeń, ślady emocji lub bezmyślności, najczęściej młodocianych „artystów” lub frustratów, jak spray... Rodzi się nawet pytanie, czy pomnik Sala jest „odporny” na ewentualne przeciwne jego funkcji oddziaływania i zdarzenia związane z ruchem ulicznym i obyczajowością ludzi z wielkich skupisk miejskich. Cóż, pomnik ten został zaplanowany jako obiekt miejski i nie potrzebuje patyny, aby komunikować swych treści, przeciwnie – jest gotowy włączać się do codziennego życia miasta. Nie odgradza się od miasta, od jego zróżnicowanej, niejednorodnej, często sprzecznej w swoich przejawach, mozaikowej obyczajowości i kultury. Nie wymaga rytualnego świętowania. Przeciwnie, asymiluje się z nim, nikogo ku sobie nie wabi, nad nikim nie chce górować, ale skupia uwagę, wywołuje zainteresowanie, bliżej poznany zyskuje, a nie traci na znaczeniu, nie jest „obcy”, ani w tym miejscu, ani pośród tych ludzi. Dlaczego? Decyduje o tym dojrzały język sztuki Sala i polisemia, znaczeniowa wielopoziomowość jego dzieła. Ona przełamuje retorykę polityczną i reartykuje problematykę moralną, rozwijając dyskurs aksjologiczny wokół symboliki domu, łącząc marzenie i dążenie ofiar do zbudowania swego domu, i zarazem ojczystego domu, ze świadomością egzystencjalną ludzi i ich niezatartym instynktem domugniazda. Aby to wyjaśnić, trzeba by powtórzyć teorię człowieczeństwa, choćby za

¹² E. Rewers, *Post-polis...*

Martinem Heideggerem, że budowanie-zamieszkiwanie jest jego istotą¹³. Jak wrażliwy, najgłębiej wrośnięty w duszę człowieka jest archetyp domu, świadczą najdowodniej wszystkie przykłady jego naruszenia i zdeformowania w sferze uczuciowej i wyobrazeniowej. Jako wstrząsający dokument upadku ludzkiego świata potraktować trzeba fotografię, która poprzedza edytorską zawartość książki Jana Tomasza Grossa – *Strach*. Ukazuje ona Tereskę, żydowską dziewczynkę w wieku około dwunastu lat, która po doświadczeniach holocaustu rysuje kredą na tablicy dom, w 1948 roku¹⁴. Ten „dom” wygląda jak skłębiony labirynt drutu, jakichś dziur czy nor. Tworzy go jakiś obcy, przerażający tunel – potrząsk na kształt sideł rozstawianych w lasach i na polach przez okrutnych kłusowników. Co musiało się stać, aby ze świadomości dziecka zostało wymazane realne, sensualne odczucie bezpiecznego rodzinnego domu, co musiało się wydarzyć, aby zrodził się ten horror, aby powstał tak wrogi dziecku, i w ogóle człowiekowi, implant mentalny? Strach pytać i brak sił, aby tego dociekać...

Plan przestrzenny pomnika Sala ma swój podstawowy wzór w symbolice domu i jako taki pomnik ten nie jest tylko przedmiotem, lecz ośrodkiem przestrzeni fenomenologicznej, którą konstytuuje nad realną, tj. materialną przestrzenią topograficzną u zbiegu ulic Planty i Piotrkowskiej. Zatem, powtórzmy za pojęciami filozofii egzystencjalnej Heideggera, symboliczny znak domu konstytuuje przestrzeń doświadczoną, przestrzeń życia i działania, także przeżywania i poznawania¹⁵. Dlatego też fizyczne cechy przestrzeni miejsca, gdzie stoi omawiany pomnik, a także cechy jego planimetrii nie umożliwiają pełnej deskrypcji tego przedmiotu, lecz właśnie to, co jest wspólną świadomości egzystencjalnej. Przestrzeń doświadczona, powtórzmy, jest bowiem obdarzona sensem i wartością. Metafora architektoniczna Sala konstytuuje tym samym okolicę w pełnym fenomenologicznym znaczeniu, jako miejsce wyróżniające się ze względu na znak świadomości ludzkiego bycia. Nowatorski styl architektury Sala cechuje nowa wrażliwość, która reinterpretuje tradycyjną formę i funkcję pomnika, czyniąc go przede wszystkim obiektem miejskim, włączonym w ideę i egzystencję społeczności miasta. Dopiero w tej przestrzeni pomnik w pełni komunikuje wydarzenie historyczne i tragiczne, czyniąc je wspólnym dziedzictwem świadomości i przedmiotem rozumienia na gruncie wartości ponad wszelkimi różnicami i podziałami ludzi. Jest w tym przedstawieniu jakiś „punkt zwrotny”, mówiąc pojęciami etnologii Fritjofa Capry, jest w tym bowiem nowa wizja rzeczywistości, która jak nigdy dotąd eksponuje systemowe postrzeganie świata, jego integralność poprzez odkrywanie związków i zależności między wszystkimi aspektami życia, a ponadto jeszcze procesy zwane transakcją, obustronnym współdziałaniem, bez

¹³ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, oprac. i wstęp, K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, Warszawa 1977.

¹⁴ J. T. Gross, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008.

¹⁵ H. Burzyńska, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

którego istnienie wielkiej całości ludzkiego świata nie byłoby możliwe¹⁶. Dlatego też dziecięca zabawa wokół pomnika nie byłaby niestosowna, byłaby rozwinięciem spontanicznej radości domowej przestrzeni, o której marzyli żydowscy tułacze. Dotykanie tego pomnika ludzką dłonią, sensualne doświadczenie jego niewymuszonego piękna i pewności/powagi byłoby też, co można domniemywać, zgodne z wolą jego twórcy – by pomnik nie pozostał osamotnionym fantomem. Niedokończony dom, niezwieńczony dach budzi nieodmiennie te same uczucia, myśli i wolę ludzi, zawsze, nieodmiennie i wciąż stojących po stronie domu. Dom jest źródłem ludzkiego bytu i centrum ludzkiego świata, podstawą ludzkich wartości. Postawiony na takim gruncie pomnik Sala nigdy nie będzie obojętny, zawsze wywoła dobro w ludzkiej pamięci i sprawi, że testament ofiar będzie zrozumiany i przyjęty.

Ponieważ w swej głównej formie pomnik Sala jest obiektem miejskim, jego stylistyka wiąże się z określoną filozofią architektury. Najmocniej chyba zaznacza się tutaj obecność estetyki Bauhausu. Wśród założeń tej szkoły architektonicznej niemieckiego modernizmu uwypukliły się ważne z punktu widzenia antropologii kulturowej założenia i idee, jak: równowaga między potrzebami emocjonalnymi oraz pragmatycznymi, kierowanie się dobrem i rozwojem człowieka, a także przeswiadczenie, że zorganizowana przestrzeń wpływa na działanie i myślenie ludzi. Artyści Bauhausu używali form standardowych, w tym prefabrykatów, dążyli także do modularyzacji elementów¹⁷. Wszystkie te cechy można zauważyć w konstrukcyjnej prostocie pomnika Sala. Trop Bauhausu w tej kompozycji architektonicznej dobrze koresponduje z przynależnością jej autora, o czym mówią krytycy, do post-minimalistów, dążących do ożywienia estetycznego i semantycznego współczesnego abstrakcjonizmu¹⁸.

Tak oto rysuje się najogólniejszy plan przestrzenny pomnika ofiar pogromu kieleckiego. Jest on także aksjologicznie dopełniony na wyższym, sakralnym poziomie znaczeń. Aby do niego dotrzeć trzeba dopełnić opis planimetryczny o element integralnie z nim związany. Po zewnętrznej stronie pomnika, nasuwającego myśl o węgle budowanego domu, tuż obok spojenia ścian pod kątem 90 stopni, jakby na rogu owej budowli, i po niewielkim odskoku na przedłużeniu linii dłuższej ściany, usytuowano niewysoki kwadratowy postument o kamiennej, białej i segmentowej strukturze podobnie jak cały pomnik. Pełni on kluczową rolę jako pulpit z tablicą informacyjną oraz intencją ideową odnoszącą się do całego obiektu, dzieła Sala, pt. *White/Wash II – A Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom*.

Tablica o kwadratowym kształcie zawiera tekst rozwijający się poziomo, od północy ku południowi, kolejno w języku polskim, angielskim i hebrajskim. Pomniki i obeliski są zazwyczaj opatrzone stosownymi tablicami lub napisami, tak aby łatwo mogły być zauważone i dostępne równocześnie dla grupy osób, które znalazły się

¹⁶ Zob. F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Woydyłło, przedmowa A. Wyka, Warszawa 1987.

¹⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus> (dostęp: 5 listopada 2014).

¹⁸ www.andymag.com/art/-jack-sal.html (dostęp: 5 listopada 2014).

około nich. Tablice pomnikowe, powtórzmy, mają funkcję zbiorowego przekazywania swego komunikatu, z tego też powodu ich retoryka i estetyka jest „głośna”, manifestacyjna, afiszowa. Dlatego takie tablice i napisy pomnikowe mają usytuowanie czołowe, swoiście centralne, skupiające uwagę i są umieszczane zazwyczaj na wysokości dorosłego człowieka lub nieco ponad linię jego oczu. Widz/świadek wizualnego obiektu niejako od razu zostaje „podporządkowany” zarówno symbolicznemu charakterowi znaku architektonicznego, jak i publicznemu wymiarowi jego komunikatu ideowego. Indywidualność odbiorcy przy takiej kompozycji pozostaje bierne. Zupełnie inaczej wygląda i funkcjonuje tablica przy omawianym pomniku w Kielcach. Jest usytuowana obok, jakby poza pomnikiem, który nie został wyposażony w żadne znaki napisowe lub graficzne, co „wymusza” na widzu/świadku aktywność poznawczą i ruchową, dociekanie swej istoty. Tablica przy tym pomniku jakby wyłącza jednostkę z grupowej obecności, przekazuje swój tekst pojedynczemu człowiekowi, porusza jego podmiotowość, wyrywając go zarazem z określonych ról społecznych czy publicznych, które poddają go dominacji „superego”. To dopiero otwiera introdukcję recepcji tekstu słownego pomnika Sala. Faza następna zupełnie przekracza informacyjne, praktyczno-użytkowe czytanie takiego tekstu, a nawet komunikacyjno-realistyczną naturę takiego aktu. Sposób utrwalenia tekstu ma tutaj tyleż konkretną, co aluzyjno-mitograficzną fakturę. Żeliwna tablica została zapisana równym, dość zagęszczonym pismem, jakby mechanicznym, pozbawionym zupełnie formalnej ekspresji. Rzecz w tym, że słowa zostały zapisane nie tyle literami, ile raczej zostały zestawione przy pomocy znaków wypukłych (aluzyjnie, a nie dosłownie), jakby przygotowanymi czcionkami drukarskimi. Litery są drobne, wysokie, ostro wycięte. Warunki naturalne (pogodowe) dodatkowo je zacierają, tekstu otwartego ku niebu nie chroni żaden daszek. Czytanie więc nie jest łatwe ani pośpieszne, ani biegle. Trzeba pochylać się ciągle nad tekstem, badać poprawność odczytanych słów, a nawet palcami, lub np. posiadany akurat długopisem czy piórem, upewniać się co do kształtu wyłaniających się liter. Widz/świadek pomnika poświęconego żydowskiemu ofiarom pogromu, pochylający się nad pulpitem z tablicą powiadamiającą go o tym historycznym fakcie i intencji pamięci wyrażanej przez pomnik, nie tylko poznaje zbiorowy los Żydów, ale także wchodzi w sferę żydowskiego etosu. Pochylając się podczas czytania nad znakami tekstu słownego, wodząc po nich palcem-wskaźnikiem, człowiek taki powtarza mimochodem sekwencję modlitewną Żydów. W tym jednym akcie recepcji kartki z dziejów ich martyrologii postrzega ich w przestrzeni aksjologicznej ich świata. Przede wszystkim w przestrzeni wspólnej, wyobrażanej i przeżywanej, domu i ojczyzny. Kamienne moduły pomnika, niczym dziecinne klocki Lego tworzą jedyny o tak powszechnym znaczeniu dla ludzi tekst najpierwszego marzenia i dążenia – ideę domu. Moduły tego pomnika tworzy także przydrożny znak pielgrzymiego drogowskazu do domu i ojczyzny. Pomnik Sala jest więc także znakiem kamienia węgielnego izraelskiego domu, państwa Izrael, może dlatego jego ściany łączą bezkolizyjnie odległe przestrzenie i wartości, miejscowy kielecki kamień z wyobrażeniem muru świątyni jerozolimskiej, pamiętającym swoich wiernych, bohaterów i męczenników. Skoro o tym się rzekło, czas chyba

zauważyć aluzyjno-symboliczną funkcję planu poziomego pomnika i jego cokołu tablicowego. Można w nim zauważyć architektonicznie stylizowany zarys wyjątkowej w alfabecie hebrajskim litery lamed, która wieńczy bardzo ważne słowo w języku jidisz, stanowiące kulturowy symbol wielowiekowego życia ludności żydowskiej na wschodzie, terenach polskich, słowo *sztetl*, miasteczko...

Pomnik zaprojektowany przez Sala jest architektonicznym znakiem, którego położenie i forma łączy paralelnie wydarzenie z historii współczesnej narodu żydowskiego z jej odniesieniem do systemów semiotycznych kultury, w tym do kultury powszechnej. Związek tych porządków umożliwia współczesne rozumienie symboliki pomnika i denotację aksjologiczną, tym samym przesądza o uniwersalnym wymiarze dzieła architektonicznego. Paralelizm kultury i historii – zwłaszcza w momencie przełomowym w dziejach narodu – aktywizuje jednak w sposób szczególny przestrzeń mentalną, porządek ideacyjny osób należących do tego narodu. Pojawiają się wraz z tym asocjacje znaków ikonicznych wyobraźni zbiorowej, w tym znaków mesjańskich tłumaczących wydarzenia tułactwa i męczeństwa narodowego jako proces o religijnej wykładni znaczeń. Dotyczy to także kwestii tak znaczącej, jak data i symbolika kalendarzowa wydarzeń.

W porządku lokalnym, polskim, wydarzenie pogromu 1946 roku dokonało się w miesiącu lipcu, siódmym według kalendarza gregoriańskiego. Nie trzeba dowodzić, że w przestrzeni kultury europejskiej, zwłaszcza agrarnej, a szczególnie słowiańskiej, oraz natury klimatu umiarkowanego, który charakteryzuje Polskę, miesiąc ten ma bardzo pozytywne i wręcz radosne, często euforyczne, konotacje (tradycję), determinowane nasileniem się ciepła i rozwojem wegetacji roślin wczesnego lata oraz nastaniem pory intensywnych prac gospodarskich, determinowanych nadzieją plonów, a także czasem kanikuły dzieci i młodzieży, pory urlopowej w miastach i licznych zakładach pracy. Nawet jeśli uwzględni się dramatyczny czas tuż powojenny, to i tak pod tą szerokością geograficzną miesiąc lipiec nie utracił, a raczej odzyskiwał swoje pozytywne cechy uobecnione w świadomości i kulturze Polaków.

W kalendarzu hebrajskim, który był regulatorem życia narodowego ofiar uświęconych przez pomnik Sala, moment tragicznego pogromu 4 lipca 1946 roku przypada na zupełnie odmienne znaczenia i symbole niż w kalendarzu gregoriańskim, stanowiącym oficjalny wzór czasu w przestrzeni historycznej Europy i słowiańskiego *ethnosu*, warunkującej kulturę Polaków. Jest to bowiem czwarty miesiąc trwający 29 dni, począwszy od 10 czerwca do 8 lipca, zwany Tammuz¹⁹. Na anglojęzycznej stronie NSW Board of Jewish Education²⁰ można przeczytać, że Tammuz jest najsmutniejszym miesiącem w żydowskim kalendarzu, który swój sens objawia tylko w mesjańskiej wizji przyszłości. Jest – jak informują wspomniane strony

¹⁹ pl.wikipedia.org/wiki/Kalendarz_żydowski (dostęp: 5 listopada 2014). Tutaj pisownia miesiąca przez jedno „m”.

²⁰ <http://www.bje.org.au/learning/judaism/calendar/tammuz.html> (dostęp: 5 listopada 2014).

internetowe – symbolem niewoli i przypada na post upamiętniający zdobycie i zburzenie Jerozolimy, co zdecydowało o fundamentalnej zmianie kulturowej i historycznym zwrocie w życiu narodu żydowskiego, wpłynęło na ducha i literę Tory oraz na świadomość tożsamości religijnej jej starotestamentowego ludu. W przestrzeni historii i kultury Żydów fakt ich najwyższej ofiary, 4 lipca 1946 roku, zdaje się być kamieniem milowym na drodze powrotnej narodu z wielowiekowej diaspory do Jerozolimy. Pomnik kielecki jest upamiętnieniem tej drogi pielgrzymstwa i męczeństwa narodu żydowskiego oraz znakiem idei wspólnego domu – ojczyzny, i w ogóle ludzkiego świata, w którym nienaruszalność domu konstytuuje wartości wspólne ludzi i narodów, a jego mentalny fundament jest najtrwalszym znakiem ludzkiej wyobraźni.

Niewielki pomnik Sala utrzymany w konwencji architektury miejskiej przywraca zdolność metanarracji sztuce współczesnej, a jako znak aksjologiczny domu-gniazda, człowieka-narodu-ludzkości, tchnie w nią romantycznego ducha.

Semiotics of the architectural narrative by Jack Sal

Abstract

The article is an anthropological interpretation of the monument *White/Wash II – a Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom* designed by Jack Sal and erected in Kielce, the town where the pogrom took place. The analysis includes functions and communicational relationships of the monument in the urban architecture and artistic space. The cognitive process revealed that the image of a house is an axiological center of the artist's architectural narrative. Thus, the polymorphism and polysemy of the monument are perceptible. The monument allusively invokes the archetype of a house, the symbol of the Jewish "shtetl". It also assumes the form of a symbolic memory sign – a medallion – with an outline of the house and the backstreet where the pogrom took place in the postwar history of the Jewish nation. Jack Sal's monument develops an innovative language of public discourse, and being a cultural text, it creates a code that indicates the values which are manifested in the urban space – living and building – representing the idea of a family nest, an existential expression of a human community. The artist's symbolic narrative refers to the subjective, personal consciousness of viewers and their hermeneutic intuition which allows for recognizing the values common to people of different nations, times and cultures.

Key words: Jack Sal, *A Memorial for the Victims of the 1946 Pogrom in Kielce* (Poland), communicational functions and relations of the monument, architecture, art and urban space, symbolism and axiology of home

Jerzy Winiarski

dr hab. prof. UJK, literaturoznawca i pracownik IFP. Zajmuje się historią literatury polskiej, zwłaszcza wieku XVIII i XIX, oraz współczesnymi nawiązaniem do niej, także literaturą ludową i regionalną. Utwory literackie czyta w oświetleniu intertekstualnym i antropologicznym, odsłaniając interferencje sztuk.