

Patrycja Cembrzyńska

CHCĄ NAS ZMIENIĆ W RELIEFY I RZEźBY...

W tworzeniu legend wokół wojennego męstwa, budowaniu autorytetu przywódcy, upowszechnianiu militarystyki, kultury honoru i zemsty ogromną rolę odgrywają historie zakłete w kamieniu i w brązie. Od tysięcy lat pomniki służą wywieraniu nacisku moralnego na obywateli, nakłanianiu ludzi „do poświęcenia wygod, przyjemności, wolności, a nawet życia dla jakichś wyższych celów”¹. Ponieważ oddziałują na „społeczne przekonania i systemy wartości”, są zarazem „czerwoną płachtą dla fanów działań antysystemowych, kontestatorskich”². Kiedy heroiczny mit wojny rozkruszają literatura, teatr, film albo sztuki plastyczne – bohaterowie schodzą z pomników, je same zaś ogląda się w jaskrawym świetle krytyki jako wytwór aparatu propagandy. Patos monumentalnej formy zostaje wydrwiony, a żołnierska legenda nabiera rysów karykaturalnych albo złowrogich.

Jest rzeczą ciekawą, że obrazownicy traktują czasem pomnikowe figury podmiotowo – rzeźby idole patrzą na nas, czegoś od nas chcą, a nawet żerują na naszej krzywdzie³. I tak, na przykład, dziadkowi bohatera-narratora *Nagrobka z lastryko* Krzysztofa Varga śnią się demoniczne pomniki warszawskie, które przychodzą, żeby go zamordować. Przychodzą Czterej Śpiący z pomnika Braterstwa Broni, przychodzi saper z Powiśla (gdzie stoi pomnik Chwała Saperom), na galopujących koniach przybywają ułan i rycerz z pomnika Tysiąclecia Jazdy Polskiej, przybywa pomnik Czynu Polonii Amerykańskiej, a za nim pomnik Powstania Warszawskiego, a za nim Mały Powstaniec⁴:

[Czterej Śpiący] stawali przy łóżku Piotra Pawła już po kilku minutach i nic nie mówiąc ani nie podnosząc głów, z twarzami ukrytymi w cieniu rogatywek i hełmów, wznosili swoje automaty, a ponieważ były to kamienne pepesze i nie nadawały się do strzelania, kolbami rozbijali głowę dziadka, tak łatwo jak arbuza. Dziadek, choć chciał krzyczeć, nie mógł i mimo że usiłował się podnieść i uciec,

¹ Oliver Thomson, *Historia propagandy*, przeł. Stanisław Głąbiński, Warszawa: Książka i Wiedza 2001, s. 24.

² Kazimierz S. Ożóg, *Pomnik przemocy i przemoc w pomniku – cztery odsłony*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2014, nr 11, s. 90, 100.

³ Zob. William J.T. Mitchel, *Czego chcą obrazy?*, w: idem, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życia i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013.

⁴ Krzysztof Varga, *Nagrobek z lastryko*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2007, s. 99–104.

to ciało też miał z kamienia, lecz ten kamień, w przeciwieństwie do kamienia, z którego byli zbudowani żołnierze, nie umiał się poruszać. Kamienne ręce dziadka nie umiały się zasłonić przed kamiennymi kolbami martwych żołnierzy. Piotr Paweł leżał w łóżku nieruchomo jak pierwszy sekretarz na katafalku, a jego mózg rozpryskiwał się czerwonymi farfocłami na ściany [...].

Czasami, kiedy Czterej Śpiący zasnęli, na Powiślu podnosił się ciężko ogromny saper, dźwigał swoją wielką minę, prostował się z wysiłkiem i rozpoczął wędrówkę na Mokotów. [...] Kiedy saper dochodził do łóżka dziadka, unosił w górę ramiona z miną i spuszczał kamienny placek na głowę Piotra Pawła. Spod tego żarna przeznaczenia wylewała się gęsta krew plamiąca na czerwono łóżko i dziadek martwił się, że przez niego babcia będzie musiała kupić nowy materac, bo tego nie da się doprać.

[ułań i rycerz] cięli szablami ciało dziadka na kawałki, nadziewali je na ostrza i rozrzucali po całej Warszawie, pędząc na swoich kamiennych koniach przed Śródmieście, Wolę i Ochotę.

[żołnierze z pomnika Czynu Polonii Amerykańskiej] kluli dziadka bagnetami, jakby sprawdzając, czy w jego wielkim, tłustawym ciele nie ukrył się ktoś jeszcze, jakiś szpieg, dywersant, zdrajca, którego tropili po całym mieście i wreszcie go znaleźli, ukrytego w dziadowym brzuchu, gdzie w zaciszu piotropawłowskich kiszek planował antypolską działalność.

W końcu przy łóżku dziadka pojawiły się zabiedzone postaci z placu Krasińskich, ze szmajserami i butelkami z benzyną, które nuciły *Marsz Mokotowa*, dołączył do nich Mały Powstaniec:

[...] znów koło trzeciej w nocy zaczęła się egzekucja, której z wyraźną przyjemnością przyglądał się Mały Powstaniec. Postaci z placu Krasińskich rozbijały na dziadkowej głowie butelki z benzyną, a że były to butelki wcale nie ze szła, dziadek czuł niewysławialny ból; ból, którego nie byłby w stanie opisać nawet Krzysztof Kamil Baczyński [...] jeden z powstańców łapał go za głowę i niebawem silnymi palcami rozwierał mu szczękę, a drugi odkorkowywał koktajl Mołotowa i wlewał benzynę w dziadkowe usta, a wtedy dziadek odzyskiwał przytomność, dławiąc się ciepłą naftą. [...] A kiedy włąli w niego już dwie butelki benzyny, wtedy ten wyglądający na najsilniejszego przewrócił dziadka na brzuch, wciskając mu głowę w poduszkę tak mocno, że Piotr Paweł zaczął się dusić. Dwóch pozostałych mocno przytrzymało go na ręce, a ten, który do tej pory wlewał mu benzynę w usta, teraz złapał w swoje kamienne łapy pośladki Piotra Pawła i rozsunął je najszerzej jak się dało. Wtedy żołnierz do tej pory zgniatający mu czaszkę sięgnął po kolejną butelkę z benzyną i zdecydowanie wepchnął ją w denkiem w odbyt Piotra Pawła. Mój dziadek zawył, lecz poduszka skutecznie stłumiła krzyk i nikt nie przybiegł mu na pomoc. Egzekutor wyciągnął zapalniczkę i podpalił nasączoną naftą szmatkę wetkniętą w szyjkę butelki. Mały Powstaniec obserwował to wszystko z coraz większym zaciekawieniem i błyskiem w pomnikowych oczach, ledwo widocznych spod zbyt dużego, zdobycznego hełmu.

Do Piotra Pawła przybył też we śnie pomnik Marszałka Piłsudskiego z placu ku przed Belwederem i przepowiedział mu losy Polski, ale Piotr Paweł niestety nie zapamiętał, co mówił pomnik Marszałka⁵.

Historia, która nazaczyła przestrzeń miasta martyrologią, w futurystycznej powieści Vargi zmienia się w koszmarny majak, „rozdrażniona wyobraźnia patriotyczna” (by użyć sformułowania Marii Janion)⁶ rodzi potwory. Przecież poruszający się pomnik to, jak pisze James E. Young, coś niewyobrażalnego, zaprzeczenie idei pomnika, poruszający się pomnik, kroczący kolos z kamienia albo brązu, staje się przerażający, podobny golemowi, który znalazł się poza kontrolą swojego stwórcy⁷.

⁵ Ibidem, s. 107–109.

⁶ Zob. Maria Janion, „Patriota-wariat”, w: eadem, *Wobec zła*, Chotomów: Verba 1989, s. 31.

⁷ James E. Young, *The German Counter-Monument*, „Critical Inquiry” 1992, vol. 18, nr 2, s. 283.

Według Marcina Napiórkowskiego upiorne, ruszające się posągi z *Nagrobka z lastryko* ucieleśniają „wewnętrzne napięcie bohatera rozdartego między wielkością bohaterskiej przeszłości a błahością przypadłej mu w udzielną codzienności”; to „wyrzuty sumienia człowieka zmuszonego do zwyczajnego mieszkania w mieście-cmentarzu”⁸. W książce *Powstanie umarłych* Napiórkowski identyfikuje pomniki, znęcające się nad Piotrem Pawłem, z gniewnymi umarłymi, niepogrzebanymi i niepożegnanymi należycie, którzy domagają się od żywych zadośćuczynienia. Wydaje się, że taka interpretacja, choć w dużym stopniu umotywowana (można mówić o adaptacji romantycznego wątku wampirycznego⁹), usuwa poza nawias głęboko ironiczny stosunek narratora do dyskursu narodowo-patriotycznego.

Ostatni z piotropawłowych koszmarów, czyli pomnik Marszałka Piłsudskiego, to przecież wykoślawiona alegoria mądrości politycznej. *Historia vitae magistra est*, ale czego właściwie uczy, nie wiadomo: „Wojna przyszła jak wiosna [...]. Przyniosła kosz bomb, naręcza rakiet, rozrzuciła hojną dłonią płatki pocisków [...]”¹⁰. Znow w Warszawie wybuchło powstanie, miasto, niezdolne do faktycznego oporu, znow rzuciło się z hartem ducha w ogień: „Kwiat polskiej młodzieży, zanim zdążył się rozwinąć, szybko się zwinął”¹¹. Stolica jednak podniosła się z kolan, jeszcze dumniejsza i piękniejsza. Prawdziwy Polak Patriota, zdaje się mówić narrator, świętuje moralne zwycięstwa, włącza upokorzenia kłęski do bohaterskiej narracji, przekuwa dziejowe katastrofy w monumenty chwały.

Do pomników ze snu Piotra Pawła nie pasuje jednak określenie „święte kamienie”, monumentów nie potraktowano z należytą im powagą, nie budzą one podziwu ani szacunku; po „świętej trwodze” została już tylko przerysowana trwoga. Powieść prześmiewczo traktuje „jedyny w świecie polski amalgamat”, jakim jest połączenie fantazmatu wampirycznego z wyobrażeniami patriotycznymi¹². Pomnikowych bohaterów narysowano grubą kreską, w karykaturalnym odwróceniu, odheroizowano. Żywe rzeźby są tak straszne, że aż śmieszne. Ciężko schodzą z cokołów, dostojnie i bezszelestnie suną ulicami Warszawy, ale kiedy już dopadają dziadka, zmieniają się w komiksowych sadystów, którzy miażdżą kości, rozłupują czaszki, palą i gwałcą. Owszem, to „wampiry patriotycznej zemsty”¹³. Stają jako upiorów gromada (jak w słynnej dziewiętnastowiecznej pieśni powstańczej) i terroryzują sny – karzą za nieprawomyślność, za głęboko skrywane antypolskie zapatrywania. W równej mierze to jednak widma kultury masowej: robią demolkę, jak na czarne charaktery przystało, pięść mają przyciężkową, styl toporny; aż chciałoby się ostemplować opisane sceny wizualnymi onomatopiejami, dorzucić kłębiaste dymki: bach!, bum!, brrrum! Aby perwersji stało się zadość, przy łóżku Piotra Pawła zjawia się dziecko-bohater, czyli Mały Powstaniec, który obserwuje makabryczną jatkę z „błyskiem zaciekawienia w pomnikowych oczach”, zdradzając

⁸ Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016, s. 45–46.

⁹ Zob. Maria Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: eadem, *Wobec zła*.

¹⁰ Krzysztof Varga, *Nagrobek z lastryko*, s. 204.

¹¹ Ibidem, s. 214.

¹² Maria Janion, *Polacy i ich wampiry*, s. 35.

¹³ Rozważania Janion o Polakach i ich wampirach zamyka analiza utworów Leona Kaplińskiego, a ściślej odnalezionego w pieśni powstańczej, przypisywanej Kaplińskiemu, wyobrażenia ukąszonych przez Polskę-wampira powstańców styczniowych, którzy wampiryzują śpiących szczęśliwym snem rodaków: „Stańmy jako upiorów gromada”, „W noc spokojną, do domów wpadniemy / Gdzie szczęśliwi cichymi śpią snami” – ibidem, s. 51–53.

predyspozycje do takiej pracy. To nawiązujące do sceny pierwotnej wyobrażenie ukazuje inicjację chłopca w przemoc, moment zaszczepienia bakcyli patriotycznego szału.

Sen Piotra Pawła stanowi podróż w „ciemną strefę polskiego patriotyzmu” (znów sformułowanie Janion)¹⁴; oniryczna konwencja organizuje polemikę z romantyczno-powstańczymi urojeniami – i okazuje się skuteczną strategią kompromitowania zakrzepłych w formie kulturowych klisz. Ale to jeszcze nie wszystko. Groteskowa deformacja służy pokazaniu tego, co pomnik wojenny sublimuje w sztukę i sakralizuje. Uśpieni żołnierze, postawieni na cokole, stanowią wzór szlachetności i cnoty męstwa – „czas honoru” jest pomnikowym (mitycznym) bezczasem – gdy się budzą, wraz z nimi budzi się samczy świat wojny. Ożywione monumenty ze złego snu o Warszawie nie chcą kwiatów – żądają krwi. Wojnę przedstawiono nie jako szkołę hartowania charakterów, ale jako stan psychotyczny osadzony w nas kulturowo. Koszmar Piotra Pawła pozwala uchwycić performatywny aspekt rzeźby pomnikowej, a także wskazuje na zapoznaną obecność „deprawujących obrazów” w magazynie kultury narodowej.

Bo przecież nawiedzają nas obrazy zniszczenia. Wprost i nie wprost, pomniki często nobilitują narzędzia mordu. Jak przypomina Kazimierz S. Ożóg, na cokołach stawia się działa i czołgi, a karabiny i pistolety (proce, miecze, włócznie, sztylety itd.) wciska się w dłonie bohaterów¹⁵. W dostojne, monumentalne formy ubiera się to, co odpychające i zatrważające. W przypadku wspomnianego pomnika Chwała Saperom mamy do czynienia z próbą wyobrażenia eksplozji. Żołnierza rozbrajającego minę otacza okwiat złożony z monumentalnych filarów ustawionych na planie okręgu – osie mają odchylone od pionu, wydają się rozwierać; przedstawiono w ten sposób rozchodzenie się fali uderzeniowej generowanej przez zdetonowany ładunek – wylatujące w powietrze metalowe odłamki przemieszane ze szczątkami i rozerwaną w momencie wybuchu ziemią.

Zarzuty najczęściej wysuwane wobec sztuki pomnikowej dotyczą jej konturowego monumentalizmu i nachalnego dydaktyzmu. Zdaniem krytyków, stojący na cokołach bohaterowie przytłaczają i deprymują ludzi swoją wielkością. Monumenty stają się więc przedmiotem sporów jako instrumenty infantylizowania człowieka i – mówiąc językiem Witolda Gombrowicza – wtrącania go w formę. Niedojrzały do polskości Piotr Paweł – który próbuje odrobić zaległości, śledząc, co się dzieje na forum militaria – z bezpośredniej konfrontacji z formą narodową wychodzi poturbowany; jego bólu „nie byłby w stanie opisać nawet Krzysztof Kamil Baczyński”. Chodzi o to, że do formy narodowej bardzo trudno dorosnąć; można, co najwyżej, za nią polec – puste życie / pusta forma wypełnia się treścią w chwili śmierci za ojczyznę. Bohater narodowy jest nadczłowiekiem, zbudowanym ze spiżu albo marmuru, zakutym we wzniosłe strofy poetów.

Weźmy powstańców z placu Krasieńskich; jedni wchodzą do kanału, drudzy uciekają spod łamiącego się pylonu. Zwraca uwagę patetyczna ekspresja ich ciał odlanych z brązu. Gotowość umierania za sprawę wyraża się poprzez ruch – głową do przodu. Twórcom pomnika zarzucano socrealistyczny dydaktyzm, propagowanie martyrologii i upamiętnianie klęski. Varga posuwa się do przesady, żeby ujawnić manipulację. Demoniczne posągi wydają się widmami sporów o pamięć i prawdę

¹⁴ Zob. Maria Janion, „Patriota-wariat”, s. 9.

¹⁵ Kazimierz S. Ożóg, *Pomnik przemocy...*, s. 95–96.

historyczną, toczących się zwykle z pomnikami w tle (groteskowych polskich sporów o historię). Bo czy „Czterej Śpiący, Trzej Walczący” – jak mówią czasem warszawiacy o pomniku Braterstwa Broni, wzniesionym w hołdzie żołnierzom armii radzieckiej – na bohaterów się nadają? Po 1989 roku pojawiły się głosy, że trzeba zdemontować ten monument jako relikw upadłej formuły ustrojowej, i niestety, nie udało się uniknąć prób jego dewastacji.

Dlaczego monumenty wywołują niesnaski? Dlaczego są przyczyną ataków ikonoklastycznych?

Pomnik to tekst kulturowy, zapisany za pomocą ściśle restrykcyjnego kodu symboliki obrazowej. Bogate treściowo i wysoce zróżnicowane wypowiedzi nie dają się sformułować w tym kodzie. Zadanie pomników leży w innym obszarze: zapewniają o tożsamości, stanowią nośniki prostego przekazu¹⁶.

Aleida Assmann zwraca uwagę na aspekt normatywny narodowego upamiętnienia; rzeczywistość historyczna zostaje zinterpretowana zgodnie z obowiązującą wykładnią historiozoficzną, zapisana za pomocą restrykcyjnego kodu obrazowego – zrozumiałego i na tyle sugestywnego, że monument dostarcza członkom wspólnoty pewnego modelu tożsamości, pewnego sposobu samookreślenia siebie. Stwierdziwszy, że narody nie mają pamięci, lecz ją sobie tworzą, Assmann mówi o umyślnie konstytuowanej i symbolicznie konstruowanej „pamięci woli” albo „pamięci przemyślanego wyboru”¹⁷. Prosty przekaz, a może po prostu uproszczony, pełni w związku z tym funkcję maskującą – to, co nie daje się łatwo włączyć w heroiczną narrację, zostaje „zapomniane”.

Za Assmann należy w tym miejscu przypomnieć o przybierającym na sile „wymogu krytycznej refleksji nad własnymi konstrukcjami pamięci”¹⁸ (pokłosie sporów o strategię reprezentacji Holokaustu). Jednym z jej przejawów było pojawienie się w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku koncepcji antypomnika, czyli „pomnika” nastawionego na prowokowanie, a nie pocieszenie bądź pouczenie¹⁹. Koncepcja ta znajduje kontynuację w artystycznych gestach o charakterze „profanacyjnym”, które służą przypomnieniu tego, o czym pomniki (od słowa „pomnieć”, czyli „pamiętać”) – instrumenty pobudzania świadomości narodowej – nie pamiętają, co, innymi słowy, pozostaje niewyrażone.

Scena podglądania przez Małego Powstańca tortur, jakim nadludzie z placu Krasińskich poddają Piotra Pawła, odsłania przede wszystkim przerażający sens programu wychowania do męskości w systemie patriarchalnym. Polak przychodzi na świat, aby gdy już osiągnie wiek męski, a nawet wcześniej, oddać życie za Polskę. „Młodzieży chowanie” na godnych pomnika żołnierzy bohaterów staje się tożsamy z jej deprawowaniem. Tyle Varga, jednakże wcale nie osamotniony w swoich ocenach.

¹⁶ Aleida Assmann, *Do czego potrzebne jest „narodowe upamiętnienie”?*, przeł. Agata Teperek, w: eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posł. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2013, s. 196–197.

¹⁷ Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. Karolina Sidowska, w: eadem, *Między historią...*, s. 48.

¹⁸ Ibidem, s. 54.

¹⁹ Ramy teoretyczne dla ich analizy przedstawił James E. Young, *The German Counter-Monument* (por. idem, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials And Meaning*, New Heaven–London: Yale University Press 1993).

Część mieszkańców stolicy patrzy krytycznym okiem na figurę ze Starego Miasta (pomnik krytykowała między innymi Maria Janion²⁰). Ustawiona na cokole rzeźba z brązu, zaprojektowana w 1946 roku przez Jerzego Jarnuszkiewicza, odsłonięta w 1983 roku przez byłego harcerza-powstańca Jana Świderskiego, przedstawia kilkuletniego chłopca w bluzie panterce, w za dużych butach, w opadającym na czoło niemieckim hełmie z polskim orzełkiem, z wielkim karabinem maszynowym przewieszonym przez ramię. Obok, na murze, wisi tablica z wrytymi słowami popularnej piosenki: „Warszawskie dzieci, pójdziemy w bój, za każdy kamień twój, Stolico, damy krew”.

Organizatorzy happeningu *Przywróćmy dzieciństwo powstańcowi* (według pomysłu Jana Mencwela) napisali na swoim blogu:

Doceniamy bohaterstwo Małych Powstańców i cieszy nas fakt, że pamięć o nich nie zginęła, ale marzy nam się, żeby tę pamięć pogłębić. Zastanówmy się, czy tworząc mit „małych żołnierzy”, bezrefleksyjnie śpiewając piosenki o „warszawskich dzieciach”, nie wmawiamy sobie, że dziecko z karabinem to wzorzec godny naśladowania [...]. Jako społeczność w szczególny sposób dotknięta tragedią drugiej wojny światowej i powstania warszawskiego, powinniśmy być wyjątkowo wrażliwi na to, w jakiej atmosferze, na jakich wzorcach i mitach, zamieszkujących pomniki, wychowujemy kolejne pokolenia²¹.

W dniu dziecka, 1 czerwca 2011 roku, doszło do profanacji pomnika. Mały Powstaniec dostał zabawki: wiaderko, kolorowe baloniki, gumowe kółko do pływania w kształcie żółwia, dziecięcy basenik z wodą i zjeżdżalnię. Celem happeningu było zwrócenie uwagi na funkcję indoktrynacyjną pomnika oraz problem wykorzystania dzieci w wojnach. Ponieważ organizatorzy nie dostali pozwolenia na budowę instalacji, po trzydziestu minutach, z interwencją straży miejskiej, została ona zdemontowana. Przyjęło się stawianie pod pomnikiem zniczy, a także składanie wieńców małemu żołnierzowi, ale nie przynoszenie mu zabawek²². Opinia

²⁰ „Jedną z rzeczy, które mnie wyjątkowo już denerwują, jest figura małego powstańca. To jest coś przerażającego. Dziecko przebrane za żołnierza z karabinem. Życie ludzkie, nie w postaci parę razy podzielonej komórki, ale w postaci prawdziwego dziecka, mającego nawet niespełna dziesięć lat, przestaje być najwyższą wartością, kiedy indoktrynujemy takie dziecko, że nie na świecie nie ma wspanialszego niż udanie się na śmierć w powstaniu czy w ogóle gdziekolwiek na wojnie. Muzeum Powstania Warszawskiego takie rzeczy wyrabia z dziećmi, że śmierć całkowicie się odrealnia, staje się rodzajem wielkiej przygody. Tu konserwatyści mogą sobie podać rękę z producentami kultury masowej. Dotarcie do młodzieży i dzieci odbywa się właśnie za sprawą zamazania granicy między zabawą a traumatycznym doświadczeniem historycznym. Zdziecinnienie kombatantów i zmilitaryzowanie dzieci to powszechne zjawisko, zdecydowanie nieprzynoszące nam chluby. Zwłaszcza w XXI wieku. Muszę przyznać, że jestem tym dosyć załamana”, Maria Janion, *Romantyczny mit wojenny wciąż żyje. Wywiad z Kazimierą Szczuką*, „Gazeta Wyborcza”, 29–30.08.2009, s. 15, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,6977769,Maria_Janion_o_poczatku_wojny_Kleska_jest_kleska.html [dostęp wrzesień 2016]; por. Maria Janion, *Mity i antymity wojny*, w: eadem, *Transe, traumy, transgresje. Część 1: Niedobre dziecię* (rozmawia Kazimiera Szczuka), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014, s. 44–45. Wypowiedź Janion, włączona do wywiadu rzeki, oburzyła prawnicowego publicystę Tomasza Terlikowskiego, który ogłosił, że chciałby wychować swoje dzieci na powstańców. Krytycznie odniósł się także do słów literaturoznawczyni Jan Ołdakowski, dyrektor muzeum, domagając się rozróżnienia między nieletnimi powstańcami warszawskimi i dziećmi z kałasznikowami w Afryce, por. Helena Kowalik, *Pomnik bez brązu*, „Wprost” 2015, nr 32.

²¹ Fragment manifestu organizatorów: <http://malypowstaniec.blogspot.com/> [dostęp wrzesień 2016].

²² W 2012 roku projekt zgłoszono do konkursu Futuwawa: http://futuwwa.pl/maly_powstaniec-project-pl-158.html?m=1 [dostęp wrzesień 2016] – na portalu przeczytać można dobre i złe opinie internautów o akcji.

publiczna, jak łatwo się domyślić, była podzielona, jednym pomysłem bardzo się podobał, uznali oni próbę przywrócenia dzieciństwa powstańcowi za piękny gest, do tego bezpretensjonalny w swej prostocie, inni zarzucali akcjonistom cynizm, uważali, że przekształcenie terenu wokół monumentu w plac zabaw ośmiesza ofiarę dziecka-bohatera.

Obrona ojczyzny – rzecz święta, z żołnierzy bohaterów się nie drwi! „Nasz zsakralizowany żołnierz, wcielenie narodowego ducha, jest i musi pozostać poza jakimikolwiek rozliczeniami, oskarżeniami, kpinami” – pisze Ludwik Stomma o sacrum, jakim stało się narodowe wojsko – „musi [...] pozostać czysty, niezłomny, szlachetny”²³. Przeniesiony w sferę sacrum polski żołnierz to nieposzlakowany, zawsze gotowy do poświęceń bohater: dzielny, ideowy, ofiarny. Pięknie się bije i jeszcze piękniej umiera – należy mu się piękny pomnik. Zbigniew Załuski pisał tak: „Bohaterem może być tylko poległy – i to ostatni poległy”. Nie miał najlepszego zdania o „chwalcach narodowej jatki”, ale jeszcze gorzej ocenił „szyderców”, jak nazywał tych, którzy podważają sens żołnierskiej ofiary²⁴. A przecież „oglądać wojnę jako zjawisko społeczne” (Stomma) to mierzyć się z konstrukcjami mitycznymi uniewinniającymi żołnierski fach – jak w krzywym zwierciadle, ukazywać ich słabości: „Nie po to uczy się poborowego obsługiwać karabin, żeby strzelał w powietrze na wiwat”²⁵.

Pastisz (łowca mitów jest skazany na to, „aby o rzeczywistości mówić z przesadą”²⁶) – jak ten wykorzystany w powieści Vargi – pomaga uchwycić to, co mitologiczny dyskurs wypiera, co destabilizuje jego strukturę. Temu samemu służy „spotkanie z niesamowitym”. Coś od dawna znajome i oswojone („samowite”), nagle zaczyna nas trwożyć. Sigmund Freud pisze:

owo budzące lęk jest powracającym wypartym [...] nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia²⁷.

Przypomnijmy tu nocne rozmowy z pomnikami – spektakularne seanse hipnotyczne, które przeprowadza Krzysztof Wodiczko. Jego działaniom przyświeca pytanie „czego pomniki nie pamiętają?”. Świat zbudowany na kształt marzenia sennego – świat na wspan, na pograniczu rzeczywistości i fikcji – otwiera się na nieświadomą prawdę.

Od lat osiemdziesiątych XX wieku artysta przekształca istniejące monumenty w pomniki nie-wojny: wyświetla na nich rozmaite obrazy i pozwala kamieniom mówić. Podczas multimedialnych „projekcji publicznych” zabierają one głos w sprawach istotnych społecznie, wypowiadają się – w imieniu osób, których prawa są łamane – na temat bezdomności, bezrobocia, niewolniczej pracy gastarbeiterów itd. Projekcje zaczynają się, gdy miasto już śpi:

²³ Ludwik Stomma, *Antropologia wojny*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2014, s. 183.

²⁴ Zbigniew Załuski, *Siedem polskich grzechów głównych. Nieśmieszne igraszki*, Warszawa: Iskry 1973, s. 25. Załuski atakował m.in. Andrzeja Wajdę – za to, że przedstawieniom i opisom pięknego umierania bohatera słusznej sprawy przeciwstawił obrazy śmierci żołnierza w kanałach i na śmietniku.

²⁵ Ludwik Stomma, *Antropologia wojny*, s. 7–8.

²⁶ Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, w: idem, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, wstępem opatrzył Krzysztof Kłosiński, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000, s. 292–296.

²⁷ Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR 1997, s. 240.

Pojawiają się, gdy zegar wybija godzinę Nosferatu, Fantomasa, lub upiórów przenikających ściany. Pozostawiają na ścianach przekaz, nie dotykając ich: oniryczna niematerialność, której doświadcza się tylko nocą²⁸.

Dzięki Wodiczce pomniki śnią koszmary naszej cywilnej rzeczywistości. Za dnia – obojętne wobec świata, nocą – angażują się w jego problemy. Artysta postuluje, aby sztuka dla pokoju, przyjmując za punkt odniesienia istniejące miejsca pamięci, była psychoanalizą monumentów chwały, docieraniem do „nieświadomości pomników wojennych”. „Co jest przedmiotem ich tłumiącego działania, czym jest monumentalna próba zatuzowania faktów?” – Wodiczko oskarża pomniki o „zbrodnie tłumienia”. Zaszczepiając w nas ideę umierania za sprawę jako moralnego obowiązku, „zasłaniają, ograniczają, tłumią, osłabiają i rzeczywiście dławią możliwość myślenia o wojnie w sposób krytyczny i analityczny”²⁹. Czytamy:

Pomniki wojenne chcą nas zmienić w reliefy i rzeźby, których oczy bez wyrazu, milczące otwarte usta i zastygłe gesty zdają się bezgłośnie wykrzykiwać puste hasła; chcą, abyśmy trwali w heroicznych pozach, w ciągłej gotowości – na poły ożywieni i nieruchomi – pomiędzy życiem a śmiercią³⁰.

Żołnierskim obowiązkiem pomnika wojennego jest bycie w pogotowiu, gotowym w każdej chwili służyć podczas wojny i po jej zakończeniu oraz przygotowywać na nową wojnę, która nadejdzie³¹.

Artysta apeluje o zwalczanie prowojennego oddziaływania pomników, „rozbijanie” i „przenoszenie ich do demobilu”. Sztuka dla pokoju, powiada, powinna kontestować moralny autorytet pomników i ujawniać sprzeczności między wzniesłymi hasłami a straszliwym żniwem wojny³². Jak zahamować rozprzestrzenianie się wojennego barbarzyństwa? Wodiczko postawił przed pomnikami zadanie „odwojnienia” naszej ikonosfery; zamiast przygotowywać nas do czynu zbrojnego, karmić obrazami przysposabiającymi do cierpień, narzucać martyrologiczny mit albo pokrzepiać upokorzone serca, mają pomagać w eliminowaniu toksyny militarizmu zatruwającej naszą kulturę. Najdalej idący scenariusz przewiduje przebudowę monumentów chwały w taki sposób, że stają się one rdzeniem/podbudową Instytutów na rzecz Obalenia Wojen.

Jeżeli dobrze odczytuję intencje autora, chodzi o umieszczenie najbardziej uświęconych obiektów narodowej tradycji w historii, objęcie ich krytycznym dyskursem. Artysta przekonuje, że powinno się pochodzić z rezerwą do upolitycznionej pamięci zbiorowej („ślepej na wszystko z wyjątkiem grupy, którą jednoczy”, jak mówi Pierre Nora³³). Pomniki – „symboliczne konstrukcje interpretacyjne”,

²⁸ Denis Hollier, *Gdy miasto śpi*, przeł. Adam Szymczyk, w: *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, red. Piotr Rypson, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej 1995, s. 141.

²⁹ Krzysztof Wodiczko, *Luk Triumfalny – Światowy Instytut na rzecz Obalenia Wojen*, w: idem, *Obalenie wojen*, przeł. Paweł Łopatka, Kraków: MOCAK 2013, s. 35, 34.

³⁰ Ibidem, s. 34.

³¹ Ibidem, s. 35.

³² Ibidem, s. 24, 73–74.

³³ O różnicach między pamięcią, „ślepa na wszystko z wyjątkiem grupy, którą jednoczy” (s. 5) i historią, „wiecznie podejrzliwą wobec pamięci” (s. 5), a także na temat stosunku historii do uświęconych obiektów narodowych tradycji zob. Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.

wedle sformułowania Assmann³⁴ – mają stać się terenem prac quasi-archeologicznych: każdy grawerunek, rzeźba i płaskorzeźba, każdy motyw ikonograficzny i inskrypcja, każda historia wryta w kamieniu albo odlana w metalu zostanie poddana drobiazgowej analizie – nie można już dłużej bezwarunkowo identyfikować się z ich treścią. Wodiczko proponuje zatem krytyczną „rozbiórkę” zmonumentalizowanych protez pamięci zbiorowej (dekonstrukcję narodowych konstrukcji), mającą na celu ujawnienie szczelin demaskujących niespójność i słabość zideologizowanej interpretacji.

Wokół Łuku Triumfalnego w Paryżu artysta zaprojektował Światowy Instytut na rzecz Obalenia Wojen. Opasał monument quasi-rusztowaniem, chodzi w końcu o generalny remont kultury, „przewartościowanie wartości”. Suplementarnym do paryskiego ośrodkiem badań pomników i działań na rzecz pokoju byłby Instytut Wschodnioeuropejski z siedzibą w Warszawie. Zdaniem Wodiczki, powinien on powstać w pobliżu Grobu Nieznanego Żołnierza, w relacji do „martyrologicznej ostoji kultury wojny w stolicy Polski”³⁵. Lokalizację wybrano przez wzgląd na sensotwórczą rolę, jaką pomnik odgrywa w patriotycznej edukacji i polityce historycznej. Siła normatywna tego miejsca jest nie do zlekceważenia – małego Polaka, powiada Wodiczko, wychowuje się na Nieznanego Żołnierza: „W sensie psychospołecznym Nieznany Żołnierz jest pogrzebany w każdym z nas już od dziecka. Jest wewnątrz nas i jest nam nie-znany”³⁶.

Artysta zwraca uwagę, że Mały Powstaniec i Nieznany Żołnierz to figury względem siebie komplementarne (Instytut Wschodnioeuropejski stanowiłby przeciwwagę dla Muzeum Powstania Warszawskiego³⁷). Pod kolumnadą Pałacu Saskiego leży chłopiec – żołnierz ochotnik, poległy w bitwie o Lwów w 1918 roku – którego wiek ustalono na czternaście lat. Dziś musiałyby zostać uznany za ofiarę zbrodni wojennej. Wydaje się, że kolejne pokolenia śnią jakiś okropny sen, skoro nie dostrzegają problemu zinstrumentalizowania dziecięcych uczestników wojen:

Nieznany Żołnierz leży w swym ideologicznym letargu jak śpiący rycerz, którego snem się zarażamy. By zakończyć wojny należy go przebudzić i przywrócić do życia, a żeby to osiągnąć, musimy najpierw przebudzić się sami³⁸.

Jak w nocnych w koszmarach Piotra Pawła, tak i tutaj pomniki ukazują się jako źródło przemocy symbolicznej. Zarażają nas swymi snami – to nie po prostu

³⁴ Aleida Assmann, *Pamięć miejsc – autentyzm i upamiętnienie*, przeł. Justyna Górny, w: eadem, *Między historią...*, s. 176. Assmann podkreśla, że symboliczne interpretacje łączą się z celami dydaktycznymi (s. 184), zwraca uwagę na siłę normatywną miejsc pamięci (s. 174).

³⁵ Krzysztof Wodiczko, *Grób Nieznanego Żołnierza – Wschodnioeuropejski Instytut na rzecz Obalenia Wojen*, w: idem, *Obalenie...*, s. 113. W październiku 2016 roku Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz pokazali w warszawskiej Zachęcie architektoniczny projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata. Patronem instytutu jest warszawiak, fizyk i radiobiolog, który w czasie wojny pracował nad projektem Manhattan, współzałożyciel ruchu pacyfistycznego Pugwash, działającego na rzecz likwidacji broni masowej zagłady (Pugwash Conferences on Science and World Affairs), laureat Pokojowej Nagrody Nobla w 1995 roku.

³⁶ Ibidem, s. 109.

³⁷ Wodiczko pisze: „Muzeum Powstania Warszawskiego to jeden z wielu jasnych dowodów na to, jak mało my, Polacy, robimy, aby zlikwidować martyrologię i rozbroić kulturę wojny”, Krzysztof Wodiczko, *Martyrologia*, w: idem, *Obalenie...*, s. 88.

³⁸ Ibidem, s. 112.

pomnikowe figury, ale fetysze zbiorowej wyobraźni, idole żyjące cudzym życiem: „chcą nas zmienić w reliefy i rzeźby [...] abyśmy trwali w heroicznych pozach [...] pomiędzy życiem a śmiercią”. W powieści Vargi z letargu wydobywa nas głuche dudnienie kamiennych kroków. Posągi budzą się, schodzą z cokołów i przychodzą do nie-bohatera nauczyć go rozumu – na zawsze wyperswadują mu powstańcze rojenia. Obu autorów łączy styl lektury pomników, który określić można jako hipnotyczno-krytyczny³⁹ (u Vargi mocno zaprawiony ironią). „Hipnotyczny”, ponieważ poszukuje w uświęconych obiektach tradycji narodowej śladów tego, co niesamowite, i stawia pytanie o śmiertelnie hipnotyzującą władzę pomników nad ludźmi. „Krytyczny”, ponieważ sprzeciwia się autorytetowi pomników, stawia pod znakiem zapytania wiarę w moralny sens wojny.

Czego chcą pomniki? Co z nami robią? Chciałoby się powiedzieć, że nas „wampiryzują”, zaszczepiając w nas patriotyczne uniesienia i bohaterskie mity.

Na dodatek taki „żyjący cudzym kosztem”, „żerujący na cudzej krzywdzie” pomnik wojenny ukazuje się jako coś więcej niż ludzkie dziedzictwo kulturowe (coś więcej niż doraźne narzędzie manipulacji ideologicznej).

Zastanawiając się, czy wojna ma „własne życie”, Barbara Ehrenreich porównuje jej dynamikę do dynamiki choroby zakaźnej. Klucza do zrozumienia wojny, rozprzestrzeniającej się z kultury na kulturę, szuka w memetyce (ang. *mimetics*)⁴⁰. Pojęciem „memu” posłużył się jako pierwszy Richard Dawkins w książce *Samolubny gen*⁴¹; memy rozprzestrzeniają się w bulionie ludzkiej kultury (czyli puli memów) tak jak geny w puli genowej. Przykładami memów są idee (idea bohaterstwa, martyrologii), rytuały (parada wojskowa), wyrażenia, formuły muzyczne czy obrazowe (dowódca na koniu, umierający wojownik) itd. – replikują się one przez naśladownictwo i grupują w kompleksy memowe; „lepiej przystosowane” memy zwyciężają (przeżywają) konkurencyjne potencjały kulturowe. Warto wziąć pod uwagę możliwość, powiada Dawkins, „że jakaś cecha kulturowa powstała w takim, a nie innym, kształcie po prostu dlatego, że jest to korzystne dla niej samej”⁴², a nie dla ludzi (sprowadzonych tu do roli roznosicieli memów).

Człowiek został zbudowany jako maszyna genowa i wychowany jako maszyna memowa, ale dana jest mu siła przeciwstawienia się swoim kreatorom⁴³. Niestety, jak dotąd kompleks memu wojny skutecznie podbija ludzką przestrzeń pamięciową, na razie kultura nie opowiada się po naszej stronie⁴⁴.

³⁹ Hipnotyczny styl lektury wypracowali romantycy (zob. Maria Janion, *Polacy i ich wampiry*, s. 47–48), tu mamy do czynienia z jego krytyczno-ironiczną transpozycją.

⁴⁰ Barbara Ehrenreich, *Rytuały krwi*, przeł. Piotr Kołyszko, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co. 2001, s. 230–237.

⁴¹ Richard Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. Marek Skoneczny, Warszawa: Prószyński i S-ka 2012 (rozdział: *Memy: nowe replikatory*, s. 354–383).

⁴² Ibidem, s. 369.

⁴³ Ibidem, s. 370.

⁴⁴ Barbara Ehrenreich, *Rytuały krwi*, s. 233.

THEY WANT TO CHANGE US INTO RELIEFS AND SCULPTURES...

Summary

This article discusses a role of war memorials in popularizing militarism, war bravery and the idea of dying for the homeland. Following Krzysztof Varga (a writer) and Krzysztof Wodiczko (a visual artist), the monumental structures of national memory become here a subject of critical reflection. They both show the deadly hypnotizing power of memorials over people. To this end, they create an oneiric reality, in which the sacred objects of national tradition come to life and “vampirize” the would-be patriots. The task of the hypnotic and critical style of interpreting memorials is, as it is proved, “to demilitarize” (“disarm”) our culture.

Trans. Izabela Ślusarek