

Piotr Winskowski*

 <https://orcid.org/0000-0002-2437-7342>

Wolność słowa zakonspirowana w przestrzeni publicznej

Wolność słowa, wolność działania, działanie na rzecz wolności słowa

Ludzkie działanie, zmieniające materialne otoczenie, jest w nie jednocześnie w sposób nieunikniony uwikłane. Z kolei myśli i intencje z przeszłości, które zawoocowały kiedyś działaniami skierowanymi na martwe, nieme i statyczne obiekty, wymagają dziś rozpoznania, a archiwalne zapisy – nawet te, które zdawałoby się, że mówią o nich wprost – interpretacji. Po latach i stuleciach rekonstrukcji wymaga też historyczny kontekst. Bez takich badań nawet proste i na pozór jednoznaczne obiekty mogą być błędnie rozumiane. Na przykład mur może izolować od zagrożenia zewnętrznego, jak to się działo w przypadku Wielkiego Muru Chińskiego i europejskich fortyfikacji miejskich albo od zagrożenia wewnętrznego – jak w przypadku murów więzień, w których wrogowie lub przestępcy bywają zamykani, aby teren wokół uwolnić od ich obecności. Podobny mur może też łączyć – jak ten między Watykanem a Zamkiem św. Anioła w Rzymie (wzdłuż *via dei Corridori*, *Borgo Sant'Angelo* i *Piazza Pia*), który pozwalał na ucieczkę z gorzej ufortyfikowanego Watykanu i schronienie się w fortecy, która na owe czasy była praktycznie nie do zdobycia (i to na ucieczkę szlakiem położonym ok. 10 metrów ponad dzielnicą Leonińską, bywało że niespokojną). Papieże w średniowieczu i w czasach nowożytnych z tej możliwości korzystali w czasie wojen, oblężeń lub zamieszek w samym Rzymie.

Myśl może być wolna nawet w sytuacji największego zniewolenia zewnętrznego (choć to heroiczne wyzwanie), a więc w mniejszym stopniu uzależniona jest od tych czynników zewnętrznych. Wolne słowo – czy też słowo o wolności – gdy jest publicznie wymówione, nie przestając być owocem myśli jednostki, zaczyna

* Dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Projektowania Architektonicznego, ul. Warszawska 24, 31-155 Kraków, pwinskowski@pk.edu.pl

istnieć w przestrzeni społecznej. Tym samym utwierdza jednomyślność lub pozwala stwierdzić rozbieżności – ale w obu przypadkach jest to działanie wspólnoty. Aby słowo takie oddziaływało szerzej w czasie i przestrzeni, musi zostać nie tylko wypowiedziane i usłyszane, ale też zapisane i przeczytane, a zwłaszcza wydrukowane i rozkolportowane.

O ile wolność działania (np. gospodarczego) wyzwala postawę aktywną wobec przestrzeni, postawę zmieniania jej fizycznego kształtu, o tyle wolność słowa mieści się niejako w połowie drogi między wolnością myślenia (z natury rzeczy jednostkowego) a wolnością działania (zazwyczaj wspólnotowego). Sytuacja wolności słowa, a zwłaszcza ludzi dążących do tego, aby ich myśl ubrana w słowo stała się wolna (i mogła się przyoblec w wolne działanie), też ma swoją komponentę przestrzenną. Będą się na nią składały demonstracje w miejscach publicznych, zbieranie podpisów pod petycjami, ale też złożona sieć powiązań łącząca autorów z osobami spisującymi, powielającymi, kolportującymi i czytającymi ich słowa. Ostatnim chronologicznie elementem tej sekwencji wydaje się utrwalenie pamięci o tej działalności i nauk z niej płynących w nowej sytuacji, jaka następuje po osiągnięciu celu: uzyskaniu wolności.

Analiza uwarunkowań, jakim ta sytuacja poddaje przestrzeń wydaje się obiecująca teoretycznie, pomimo albo właśnie za sprawą delikatności, ulotności czynnika, jakim jest słowo, a jednocześnie siły jego wpływu na umysły na każdym z wymienionych wcześniejszych etapów. Aktualne też jest zagrożenie zapomnieniem lub zobojętnieniem, wobec łatwości, jaka pozwala na bezrefleksyjne korzystanie z owoców trudu i ryzyka, jakie trzeba było kiedyś podjąć aby tę wolność wywalczyć. Sposób, w jaki dzisiaj różni ludzie odnoszą się do tych kwestii zależy, jak się wydaje, nie tylko od treści wspomnień i oceny słuszności własnych działań z perspektywy konkretnych skutków, jakie przynosiły. Obok odwagi i emocji, ich indywidualnej bazy i zbiorowego utwierdzenia, istotna wydaje się swego rodzaju intelektualna struktura, w ramach której jednostki umieszczają przekonanie o własnej sprawczości i odpowiedzialności za własne działania, a wreszcie – przekonanie o pochodzeniu i charakterze sił zewnętrznych, od których są w tym działaniu zależne.

Ci, którzy przyrzekali duszę schorzałą uwolnić od strachów i niepokojów, sami chorowali na strach wart śmiechu. Bo nawet gdy nic przeraźliwego ich nie straszycie, przerażeni tupotem bydła i syczeniem gadów zamierali ze strachu, nie chcąc nawet spojrzeć w powietrze, którego z żadnej strony nie można uniknąć; tchórzliwa bowiem jest nieprawość, gdy sama się potępia i zawsze przymnaża (wg innego tłumaczenia: przewiduje) trudności, dręczona sumieniem. Bo strach to nic innego jak zdradziecka odmowa pomocy ze strony rozumowania, a im mniejsze jest wewnątrz oczekiwanie pomocy, tym bardziej wyolbrzymia nieznaną, dręczącą przyczynę. A ich w tę noc (...) raz trafiły zjawy straszliwe, to znów upadek ducha obezwładniał, padł bowiem na nich strach nagły i niespodziewany. I tak padał każdy, gdzie

się kto znajdował, i był więziony, zamknięty w więzieniu bez krat. Czy to był rolnik, czy pasterz, czy robotnik pracujący na pustkowiu – zaskoczony ulegał nieodpartej konieczności: wszystkich ich skrzepował jeden łańcuch mroku. (...) Cały bowiem świat zalany był światłem i oddawał się pracy bez przeszkody, tylko nad nimi uciążliwa noc się rozpostarła, obraz mroków, które miały ich ogarnąć. A sami byli dla siebie większym ciężarem niż ciemność¹.

Opis ten nie pochodzi od psychoanalityków XX wieku n.e., lecz z II wieku p.n.e., ze *Starego Testamentu*, z *Księgi Mądrości*. Relacja ta została spisana jako późniejszy komentarz do *Księgi Wyjścia* i sytuacji Egipcjan ścigających Izraelitów, przechodzących przez Morze Czerwone. Istotny dla dalszych uwag będzie tu kontrast między spokojną determinacją i działaniem na miarę własnych sił, zestawiony z nieuzasadnioną pewnością siebie, gotowość do pracy nastawionej na odległy cel a nie na szybki i spektakularny efekt oraz ugruntowanie rozumowe tej pracy wobec emocji, wręcz paniki jaką wywołuje „nieznana, dręcząca przyczyna”.

W literaturze polskiej XX wieku fragment podobny pod względem wrażliwości i obszaru intuicji, w którym się porusza, choć o zgoła odmiennej finalnej wymowie, niesie *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata. Pojawia się tam opis nocnej ucieczki narratora i bohatera powieści z niemieckiego obozu jenieckiego, z którego – jak się okazało – łatwo było się wydostać, oraz... jego powrót przed świtem, zanim ktokolwiek spostrzegł jego nieobecność². Wbrew żelaznemu schematowi filmów sensacyjnych, ukazujących trudy i ryzyko różnych ucieczek (z Alcatraz, z Nowego Jorku, z Los Angeles, itd.)³ bohaterów mocno zdeterminowanych do działania, w powieści Dygata opuszczenie obozu internowania wynikło z chwilowego impulsu, a wyprawa nie była nawet przygotowana. „Potencja czynu nie dojrzała jeszcze”⁴ – bohater nie był (ani wtedy ani później) psychicznie gotowy, by naprawdę uciec. W końcu konflikt niedokończonych myśli, cytatów, które wypełniały jego świadomość – „Miałeś, chamie, złoty róg, (...) Ostał ci się ino sznur” – tragicomiczne szamotanie między „czynem” a niepewnością sprawiły że zawrócił i to z miejsca, które – jak mu się wydawało – leżało już po drugiej stronie pobliskiej granicy, w Szwajcarii. Konsekwencje faktu zawrócenia dla jego psychicznej samoświadomości, powracały w dalszym ciągu powieści.

Z premedytacją nie wybieram tu „najważniejszych tekstów o wolności”, z literatury powszechnej ani polskiej, aby wskazać na te umykające uwagi, drobne

1 *Księga Mądrości* (Mdr 17, 3–20), w: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), wyd. 3, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1995, s. 772.

2 St. Dygat, *Jezioro Bodeńskie*, PIW, Warszawa 1959, s. 236–257.

3 *Ucieczka z Alcatraz*, reż. D. Siegel, USA, 1979; *Ucieczka z Nowego Jorku*, reż. J. Carpenter, USA, 1981; *Ucieczka z Los Angeles*, reż. J. Carpenter, USA, 1996.

4 St. Dygat, dz. cyt., s. 241.

komponenty składające się na obraz całościowy, zarówno w motywacji i zachowaniu jednostek jak i składowych działań zbiorowych. Jak zauważył Czesław Miłosz, „to pamięć szczegółu jest największym lekarstwem przeciwko uogólnianiu i wielkim liniom rozwoju”⁵. Treścią symbolicznego naznaczenia jakiejś fizycznej przestrzeni mogą być idee ogólne, ale zawsze będzie to jakiś konkretny, umiejscowiony fragment przestrzennego *continuum* a samo naznaczenie dokona się za pomocą jakichś materialnych szczegółów. Sposób powiązania tych (zazwyczaj trwałych) szczegółów z miejscem, z jego dotychczasową historią, z ideami, które są z nim związane i z możliwością wyzwolenia jakichś działań i idei w przyszłości, będzie stanowił o sile przekazu, o skuteczności identyfikacji kolejnych pokoleń z tymi ideami.

Powiązanie przestrzeni, a szczególnie przestrzeni zorganizowanej za sprawą architektury, z wolnością w ogóle, a z wolnością słowa w szczególności, wygląda na niejednoznaczne. Historia uczy, że zarówno więzienia jak i sale parlamentów, agory czy sale rozpraw sądowych mogą służyć mówieniu prawdy, dochodzeniu do niej bądź jej deformowaniu i zakłamywaniu – a więc zarówno wolności jak i zniewoleniu. Tym bardziej estetyka tych obiektów i ich wyposażenia, czy to dawna czy współczesna, ich symbolika powtarzająca uznane wzory i formułująca nowe, nie determinują tego, co się w nich dzieje. Na przykład szeroki wachlarz treści ideowych, z którym wiązano klasycyzujący nurt architektury nowoczesnej, który uprawiali w latach 1930. zarówno Albert Speer projektujący dla Hitlera, Marcello Piacentini działający dla Mussoliniego jak i Paul Philippe Cret – Francuz pracujący w Stanach Zjednoczonych oraz Léon Azéma – Francuz pracujący w III Republice, opisała zwięźle Barbara Miller Lane:

Speer był nie mniej pewny, że jego dzieło było narodowo-socjalistyczne, niż Cret, że jego było demokratyczne, Piacentini, że jego było faszystowskie lub Azéma, że jego było republikańskie. Wszyscy ci architekci uznawali polityczną i społeczną rzeczywistość [leżącą u podstaw architektury – P.W.], lecz mylili się w ocenie sposobu, w jaki przejawiają się w niej konkretne programy polityczne⁶.

Niezależnie od takich czy innych konotacji poszczególnych stylów powtarzają się jednak pewne prawidłowości: wielkie rozmiary założeń urbanistycznych, a w nich jedna idea formalna (estetyczna, a nie pragmatyczna) przeprowadzona na rozległym obszarze, jest możliwa do osiągnięcia gdy silna władza kontroluje wiele

5 Cz. Miłosz, *O utopiach i Apokalipsie*, w: *Rozmowy na koniec wieku*, red. K. Janowska, P. Mucharski, Znak, Kraków 1997, s. 16.

6 B. Miller Lane, *Architects in Power: Politics and Ideology in the Works of Ernst May and Albert Speer*, "Journal of Interdisciplinary History" 1986, Summer, vol. XVII: 1, s. 308, cyt. za: http://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=cities_pubs [dostęp: 25.07.2017].

innych dziedzin, a nie tylko planowanie. Jest to zbieżność logicznie niekonieczna, ale psychologicznie bardzo prawdopodobna, co potwierdza historia urbanistyki i obiekty uważane powszechnie za największe osiągnięcia artystyczne swoich epok oraz za kondensacje znaczeń, jakie w danych czasach wiązano z przestrzenią⁷. Skoro „władza prowadzi do zepsucia, a absolutna władza deprawuje absolutnie”⁸ to megalomania – o którą łatwo wśród autokratów – sprzyja takim przedsięwzięciom. Co ciekawe, potrzebna jest do tego idea o charakterze formalnym, zawarta w układzie przestrzennym – w powszechnym odczuciu odbierana jako „kaprys władcy” – a nie „idea pragmatyczna”, wynikająca np. z technologii wielkiej fabryki, również determinującej jej układ przestrzenny ale w sposób zazwyczaj mniej jednoznaczny geometrycznie. „Idea pragmatyczna” również może dawać efekt monumentalny, wielka fabryka może sprawiać wrażenie, że przygniata wszystko wokół – to są kwestie obiektywnych rozmiarów i fizjologicznych praw ich postrzegania. Ale o „wymogach technologii” laicy powiedzą, że nie są „kaprysem” lecz „koniecznością”. Nawet jeśli fizyczna wielkość fabryki jest potem wiązana z potęgą, np. w reklamie jej produktów, nawet jeśli jej powstanie opisywane jest jako „dziejowa konieczność” lub efekt „ślepej siły rozwoju” (kapitału, produkcji itp.) – to taka narracja nie akcentuje samej kwestii władzy, a jeśli już, to pośrednio.

Żeby pokazać potęgę władzy wprost, nie wystarczy być bogatym ani chcieć zarabiać jeszcze więcej, ani umieć zorganizować przestrzeń dla realizacji tych dążeń. Trzeba umieć tracić i działać na pokaz. Przychodzi tu na myśl zwyczaj potlaczu u Indian, polskie „zastaw się, a postaw się” oraz emocjonalna potrzeba, a wręcz atawistyczny instynkt, który wymusza ofiary dla spektakularnej idei, które nie dają się zamienić na działania pożyteczne dla ogółu właśnie dlatego, żeby zachować swój ofiarniczo-ideowy charakter (tak się stało np. z nieudanym pomysłem zamiany inicjacyjnych rytuałów w gildiach studenckich na amerykańskich uniwersytetach na ogólnie pożyteczne „czyny społeczne”, mimo że gildie te uczestniczą w takowych przy innych okazjach).

Przykładów takiej jednej siły, która podporządkowała sobie układ wielkiej masy kamieni, czyniąc z architektury narzędzie propagandy o jednoznacznym (według intencji zleceńodawców) przekazie, dostarcza zarówno historia architektury jak literatura piękna i publicystyka spisana przez autorów, którzy nie byli architektami, ale mieli pewne instynktowne wyczucie przestrzeni oraz treści kulturowych, jakie niesie jej ukształtowanie i użytkowanie. Warto tu przypomnieć, co o ogromie murów opasujących wzgórze kremlowskie w Moskwie i znajdujących się na nim pałacach pisał Astolphe Louis Lénor markiz de Custine w swoich

7 Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przekł. B. Gadomska, Murator, Warszawa 1999.

8 *List Lorda Actona do Creightona*, 1887, za: Lord Acton [J. E. E. Dalberg], *W stronę wolności. Wybór esejów*, przekł. J i A. Rzegoccy, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2006, s. 196.

*Listach z Rosji*⁹, co o Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (Lew Rudniew z zesp. 1950–1955) pisał w *Małej apokalipsie* Tadeusz Konwicki¹⁰, co o budynku Ministerstwa Prawdy w *Roku 1984* napisał George Orwell: „ogromna piramida z lśniącego białego betonu, pnąca się tarasami w górę na wysokość trzystu metrów. (...) W Londynie istniały jeszcze tylko trzy budynki o podobnych rozmiarach i zbliżonym wyglądzie”¹¹. W tym ostatnim przykładzie paradoksalne zestawienie ogromnej jak na czasy powstania powieści wysokości budynku i wzmianka o „zaledwie” trzech podobnych, pokazuje przy pomocy tego łatwego do oszacowania, wizualno-przestrzennego kryterium obcość świata, którego opresyjne reguły i zakłamanie na poziomie języka czytelnik stopniowo będzie odkrywać.

Zarysowane wyżej kwestie stanowią tło rozważań nad sposobem wyrażenia w trwałej formie przestrzennej pojęcia wolności słowa, rozumianej zarówno jako stan umysłu między wolnością myślenia i działania, w politycznej sytuacji zewnętrznego zniewolenia jednoznacznie zdefiniowaną ideą, w którą nawet jej propagatorzy z czasem przestali wierzyć, jak i specyficznymi cechami tego działania. Była to wieloletnia, zdyscyplinowana i zakonspirowana koordynacja zaangażowania wielu ludzi na rzecz finalnych efektów; starania o jak najszerze (częściowo jawne) rozpowszechnienie tych efektów w postaci publikacji wydawanych poza cenzurą w dwóch ostatnich dekadach PRL; przeplatanie tego zaangażowania z innymi czynnościami codziennego życia; poszukiwanie obrazów i form wyrazu dla pluralistycznej, alternatywnej kultury plastycznej, muzycznej itp., zwłaszcza w trudno wtedy dostępnych wzorach kultury zachodniej.

Indywidualne motywacje wielu ludzi, zorganizowanych we wspólne działanie, owocowały wykazywaniem niekonsekwencji w ideach oponentów i otwieraniem pola wewnętrznej dyskusji. Stąd brał się pluralizm i ideowe różnice między niezależnymi oficynami wydawniczymi, obejmujące wszystkie nurty myśli politycznej i społecznej, które ograniczała cenzura polityczna PRL, a wreszcie – gotowość do przyszłej współpracy ponad podziałami. Była to chyba najskuteczniejsza i angażująca największą grupę ludzi realizacja „struktury poziomej”, o której wiele mówiono w 1980 i 1981 roku. Nie było więc powodu, aby faktyczny, ubrany w formę wizualną obiekt, upamiętniający tę improwizację i organizację, konspirację i działalność jawną, pluralizm myśli i złożoną logistykę nosił cechy wizualnej dyscypliny, formalnej jednolitości i surowej powagi.

9 [A.L.L.] markiz de Custine, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przekł. M. Górski, M. Leśniewska, wyd. 2, Editions Spotkania, Warszawa 1991, s. 179–184.

10 T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Wydawnictwa Alfa, Warszawa 1988, s. 6; por. też Zb. Benedyktowicz, *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1991, nr 1, s. 16–32.

11 G. Orwell, *Rok 1984*, przekł. T. Mirkowicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2010, s. 10.

Pomniki spraw publicznych drugiej połowy XX wieku

W przeciągu XX i pierwszych lat XXI wieku zarówno treści prezentowane w przestrzeni publicznej jak i sposoby tej prezentacji przeszły ogromną ewolucję. Ewolucja ta przebiegała od upamiętniania pojedynczych momentów wojennych zwycięstw, reprezentowanych przez pomniki zwycięskich wodzów, do upamiętnienia całych grup ludzi, często anonimowych uczestników masowych ruchów, działających przez długi czas – nierzadko przez całe okresy dawnych lub niedawnych dziejów – aż po obiekty poświęcone ideom bezosobowym i pozaczasowym. Treści te przybierały też odmienny wyraz przestrzenny. Zwłaszcza druga wojna światowa, wobec ogromu ofiar i okoliczności ich śmierci w wyniku masowej i planowej eksterminacji, postawiła przed autorami upamiętnień tych zbrodni nowe zadania. Rzecz przestała dotyczyć utrwalenia pamięci przez przywołanie czyjejs obecności w formie fizycznej bryły pomnika; stała się zadaniem przywrócenia pamięci o nieobecnych, przez ukazanie na różne sposoby tej nieobecności i rozmiarów straty oraz mechanizmów – straszne słowo w tym kontekście – które do nich doprowadziły. Taka zmiana optyki nie kierowała uwagi ku przedstawieniu, reprezentacji, gdy okoliczności masowo zdawanej i zbiurokratyzowanej śmierci nie pozwalały aby je przywoływać w tradycyjnych kategoriach narracyjnych (tak czy inaczej realistycznych) bez dodatkowego deprecjonowania ofiar. Stąd też jeden więcej psychiczny (po stronie twórców) ale też i społeczny (po stronie odbiorców) powód, aby o niewyraźnym – milczeć, a jednocześnie wyzwanie, aby to milczenie uczynić wymownym. Formy sztuki abstrakcyjnej i konceptualne ramy, w jakich prowadzono jej interpretacje w kręgu przedwojennej awangardy, teraz stały się obiecującymi „środkami wyrazu” – nawet gdy ich zastosowanie wykraczało poza pierwotne doktryny i eklektycznie włączało pewne elementy tradycyjnej narracji, ale przy zmniejszonym stopniu dosłowności form¹². Tym samym upamiętnienie następowało w mniejszej mierze przez unikatową formę, a w większej przez przestrzeń i zjawiska w niej zachodzące, oferowane odbiorcy jako materiał indywidualnego bądź zbiorowego doświadczenia.

Drugim czynnikiem była topografia: znaczne obszary dawnych obozów i gett dostarczały przestrzeni pod dostatkiem. Jednocześnie zachowane relikty tragedii wymieszane były często z ruinami oraz elementami współczesnego życia, niezwiązanego z tragiczną historią tych miejsc. Za to dysproporcja między wizualną zwyczajnością relikwów, a rozmiarami zbrodni domagała się strategii *site specific*, na długo zanim tak określono ten gatunek *quasi* rzeźbiarskich ingerencji w przestrzeń publiczną. Podobnie „obiekty znalezione” zyskiwały w takich miejscach dużo większą wagę świadectwa niż miały w eksperymentach

12 H. Taborska, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 40.

z poszerzaniem „granic sztuki”, w jakich były wykorzystywane w latach przedwojennych.

Powyższe zagadnienia – oprócz powiązań o charakterze stricte artystycznym – stanowią istotne ramy, w jakich należy rozważać znane, wręcz emblematyczne dla sztuki powojennej dzieła upamiętniające wielkie ilości ofiar, zaplanowane na rozległych terenach. Należy do nich m.in. projekt konkursowy na aranżację terenu obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau (1958), autorstwa Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza, Juliana Pałki, Zofii Hansen, Edmunda Kupieckiego i Lechosława Rosińskiego, w którym tytułowa „Droga” o długości około kilometra miała skośnie przekreślać „urbanistykę Zagłady” zbudowaną w rygorystycznym układzie prostokątnym, prowadząc w okolicę krematoriów – tym sposobem zapewnić miejsce a zwłaszcza czas na indywidualne przeżycie każdemu odwiedzającemu¹³.

Podobnie zrealizowany przez Franciszka Duszenkę, Adama Haupta i Franciszka Strynkiewicza pomnik ofiar obozu zagłady w Treblince (1958–1964) konfrontuje odbiorcę z tysiącami „rozstrzelanych kamieni”, jako bezimiennych steli na zniszczonym cmentarzu, rzeczywiście pokrywających obszar dołów, gdzie pogrzebano prochy ofiar. Można tamtędy przejść, ale trzeba szukać miejsca dla każdego kroku – ruch jest spowolniony przez ich gęste ustawienie. Rozległość tych kamiennych krajobrazów wytlumia dźwięki i pozostawia każdego samotnie wobec rozmiarów tragedii¹⁴.

Współczesny pomnik ofiar obozu w Bełżcu (1997–2004), którego autorami są rzeźbiarze Zdzisław Pidek, Andrzej Sołyga i Marek Roszczyk oraz architekci Marek Dunikowski, Piotr Uherek i Piotr Czerwiński (DDJM), każe zagłębić się ścieżką w głąb ziemi wśród kamiennej, martwej pustyni obejmującej teren całego obozu, zanim dotrze się do ściany-reliefu i porażającej listy setek popularnych i mniej popularnych żydowskich imion ofiar, których nazwisk i personaliów nie sposób już poznać¹⁵.

¹³ I. Grzesiuk-Olszewska, *W trzydziestą rocznicę Międzynarodowego Konkursu na Pomnik Ofiar Oświęcimia*, „Rzeźba Polska” rocznik 1986, s. 113–118; O. Hansen, *Ku formie otwartej / Towards Open Form*, red. J. Gola, przekł. M. Wawrzyńczak, W. Niestuchowski, Fundacja Galerii Foksal – Muzeum ASP, Warszawa 2005, s. 126–131, 192–193; J.St. Wojciechowski, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii formy otwartej*, w: *Pamięć Shoah*, dz. cyt., s. 50–55.

¹⁴ H. Taborska, *Sztuka w miejscu...*, s. 36–40; eadem, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka” nr 30 (2360), 27.07.2002, s. 65–67; P. Winskowski, *Architektura jako przestrzenny zapis wartości. O pomnikach i miejscach pamięci*, w: *Aksjologiczne spektrum sztuki*, [tom] 3. *Estetyczne przestrzenie*, red. P. Kawiecki, J. Tarnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 132–133.

¹⁵ M. Knorowski, *Bliźna*, w: *Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategię*, red. M. Rydiger, „Rocznik ‘Rzeźba Polska’”, tom XI, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2005, s. 143; M. Dunikowski, P. Uherek, P. Czerwiński, *Budynek muzeum*, w: tamże, s. 147–150.

Plac Bohaterów Getta w Krakowie Piotra Lewickiego i Kazimierza Łataka (2003–2005) pozwala na zagubienie wśród znikomych (wobec rozległej przestrzeni) i ze sztuczną regularnością ustawionych, lekkich, szkieletowych krzesel-pomników. Strategia upamiętnienia odtwarza i utrwała chwilowy stan z marca 1943 roku zanotowany przez jedyne go świadka, Tadeusza Pankiewicza prowadzącego w getcie aptekę: po wysiedleniu Żydów do obozów plac zalegały usunięte przez Niemców z mieszkań bezdomne meble, gdy sami ich właściciele pozbawieni zostali swego miejsca na ziemi¹⁶.

Podobne podejście autorów zagranicznych widać np. sposobie upamiętnienia amerykańskich żołnierzy poległych i zaginionych w wojnie wietnamskiej (1981–1982). Jego autorka, Maya Ying Lin, rozwiązała pomnik jako długi mur oporowy z polerowanego granitu, przecinający murawę waszyngtońskiego *National Mall*, ukryty w ziemi w widoku z daleka, a jednocześnie odbijający otoczenie i postaci samych odwiedzających, konfrontowanych z bliską obecnością nazwisk 58 000 poległych, stanowiących na tym odbiciu dramatyczne zakłócenie¹⁷. W pomniku pomordowanych Żydów Europy w Berlinie (2003–2005) autorstwa Petera Eisenmana, cała powierzchnia rozległego placu wypełniona jest 2711 betonowymi blokami-stelami ustawionymi w równoległych rzędach i łatwo dostępnymi, choć wąskimi przejściami między nimi, w których zwiedzający doświadczą jednakże przejmującej izolacji (również akustycznej), ograniczenia widoku w dal i opresji anonimowej masy. Dostrzega też drobne zróżnicowania, odchylenia od pionu poszczególnych stel¹⁸.

Wymienione obiekty dają się wyjaśnić w formule „formy otwartej” Oskara Hansena, prototypowo zastosowanej w koncepcji pomnika „Drogi”. Architektura była w niej traktowana jako „chłonne tło” dla działalności ludzi. Warunkiem uwypuklenia tej działalności (zarówno zewnętrznej aktywności jak i wewnętrznego pola idei, jakie taka architektura miała pobudzać w odbiorcach) były zarówno cechy strukturalne takiej przestrzeni (rozległość obozu, szerokość i długość drogi, jej ukierunkowanie ku ważnym reliktom obozu) jak i jej cechy plastyczne. Wśród tych ostatnich kluczowe znaczenie miała modernistyczna tendencja do wizualnej prostoty, ograniczania ekspresji detali. Jednak Hansenowi nie chodziło wprost o walory plastyczne, o stylistykę. Mówił: „Forma Otwarta to antystyl. [...] W Formie

16 T. Pankiewicz, *Apteka w getcie krakowskim*, WL, Kraków 1982, s. 289; P. Winskowski, *O nagrodzonym projekcie zagospodarowania Placu Bohaterów Getta w Krakowie*, „Gazeta Malarzy i poetów” 2004, nr 2(52), strony nienumerowane.

17 Por. P. Winskowski, *Architektura jako...*, s. 144–146.

18 Por. A. Lasiewicz-Sych, *Architektoniczna przestrzeń pamięci jako tworzywo kultury*, w: *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku*, red. P. Winskowski, AND–Politechnika Krakowska, Warszawa–Kraków 2001, s. 351–352.

Otwartej głównym celem jest czytelność¹⁹. Gdy architektoniczne tło pozostanie „niedosycone”, wtedy całość przestrzenna osiągnie pożądaną ilość impulsów dopiero wtedy, gdy wśród niej pojawią się użytkownicy, zwłaszcza w grupie. Wtedy jedni będą stanowili plastyczne akcenty percypowane przez drugich, w takich lub innych architektonicznych ramach. Tym sposobem ukształtowanie przestrzeni miało być podporządkowane nie plastycznej „myśli kompozycyjnej”, ale potrzebom „reżyserii przestrzeni”, pobudzającej planowane przeżycia odbiorcy²⁰.

Reżyseria ta rozgrywa się w czasie, któremu Hansen poświęcił wiele uwagi. „Czas potrzebny do odebrania sensu kompozycyjno-przestrzennego jest podstawowym parametrem kompozycyjnym rzeźby²¹, aż do granic egzystencjalnego doświadczenia: „Pomnik-Droga jest problemem ciągłości [...]. Wychodzi z życia, przekracza śmierć i z powrotem powraca do innego życia. Życie i śmierć określają się wzajemnie.”²² Z punktu widzenia odwiedzającego, który sam przecież tam nie umiera: „W końcu, idąc dalej, schodzimy z ‘Drogi’ w otwartą przestrzeń pól... Wracamy do życia, aby właściwie ocenić jego wartość i aby zobaczyć jego kłopoty dnia codziennego we właściwym wymiarze”²³.

Przyglądając się z bliska takiej czasowej sekwencji doznań, jakie płyną od rozłożonej w przestrzeni, wieloelementowej kompozycji, warto tę sekwencję rozpoznać jako wieloetapowy proces stawiania kolejnych hipotez i ich weryfikacji, dotyczący zarówno fizycznego kształtu obiektów, relacji przestrzennych, jakie są między nimi stopniowo odkrywane i wynikających z tych odkryć możliwości interpretacyjnych. Gdy nieprzedstawiająca, mniej lub bardziej abstrakcyjna, „modernistyczna” forma wizualna wyłamuje się z obiegowych konwencji plastycznych, niesie pewną zagadkę – zwłaszcza mniej przygotowanemu odbiorcy sztuki w przestrzeni publicznej. Wtedy wyjaśnienie jej sobie przybiera postać „samo-wyjaśniania zmylenia”²⁴. Nie chodzi tu tylko o zmylenie jako błąd lub pomyłkę – bardziej o kolejne etapy poznawania i rozumienia, w których wcześniejsze supozycje są odrzucane lub uzupełniane. To jednak wymaga pewnej aktywności, chociażby spaceru. Rzecz rozgry-

19 Niepublikowany wywiad z Marylą Sitkowską, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987, cyt. za: J.St. Wojciechowski, dz. cyt., s. 52.

20 J. Jarnuszkiewicz, cyt. za: I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 116; por. też A. Franta, *Reżyseria przestrzeni. O doskonaleniu przestrzeni publicznej miasta*, Politechnika Krakowska, Kraków 2004.

21 O. Hansen, *Forma rzeźbiarska. Zagadnienia wybrane*, CBWA, Warszawa [1972], cyt. za: J.St. Wojciechowski, dz. cyt., s. 53.

22 O. Hansen, cyt. za: I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 117.

23 O. Hansen, *Tło utrwalające ogólnoludzkie, tragiczne doświadczenie oraz aktywizujące w ocenie życia i tego, co w nim ważne: projekt pomnika „Droga”*, notatka, Muzeum ASP, przed 2000, cyt. za: J.St. Wojciechowski, dz. cyt., s. 53.

24 P. Winskowski, *Samo-wyjaśnianie zmylenia w procesie doświadczenia przestrzeni*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 1–2 (35–36), s. 139–157.

wa się jednak głównie w umyśle odbiorcy – stąd robocze określenie tego procesu jako „mentalnej interaktywności”. W odróżnieniu od wielu interaktywnych dzieł sztuki współczesnej, w której możliwość manipulacji obiektem artystycznym bywa celem samym w sobie, „mentalna interaktywność” akcentuje fizyczne zaangażowanie odbiorcy, jego przemieszczanie się w przestrzeni czy manipulacje obiektem jako warunek konieczny, ale jedynie wstępny dla procesu poznawczego (w odróżnieniu od kantowskiego wzoru statycznej, niezakłóconej kontemplacji, w której ciało poza oczyma, uszami i mózgiem nie bierze udziału). Kolejnym etapem ma być doświadczenie, uwzględniające zarówno poznanie jak i realną, fizyczną zmianę, jaką wniosły w daną przestrzeń uprzednie działania²⁵.

W tradycyjnych (zwłaszcza barokowych) dziełach sztuki operujących zmyleniem (np. w malarstwie iluzjonistycznym), najczęściej mamy do czynienia z błyskawicznym przeskokiem między stanem ulegania takiej iluzji, a stanem wyzwolenia od niej. Nowa wiedza wynikła ze zmiany postrzegania przychodzi niejako z zewnątrz, od strony dzieła. Opisane wcześniej aranżacje przestrzenne, wymagając „mentalnej interaktywności”, wymagają w tym samym celu czasu i wysiłku, aby wydobyć z nich kolejną składową, aby przejść do kolejnego stanu, który i tak okazuje się stanem pośrednim na drodze do wypracowania sobie finalnego poglądu; oferują za to ów proces narastania zrozumienia na tyle powolny, by sam mógł zostać zauważony. Tym samym proces wejścia „w głąb” takiego dzieła upodabnia je, przynajmniej pod względem dynamiki czasowej, do kontemplacji sztuki dawnej: wejścia na tyle głębokiego, na ile stać odbiorcę. O ile elementy składowe takich aranżacji czasami myślą co do swego artystycznego statusu – gdy są na tyle proste i wykonane z materiałów wyłamujących się z tradycyjnych konwencji – to chociaż nikt nie będzie się czuł onieśmielony takim dziełem. Zagrożenie jednak tkwi w tym, że można takich prac i takich przestrzeni w ogóle nie rozpoznać jako potencjalnych przedmiotów refleksji lub ocenić je jako prostackie, nie podejmujące w ogóle idei, którym miały służyć bądź idee te dewaluujące. Można wreszcie nie dotrzeć na tyle głęboko, by znaleźć satysfakcję z takiej wyprawy. Pewną zachętą by ją podjąć, jest za to zewnętrzna zagadkowość tych prac²⁶.

Kwestie aktywności odbiorcy w-, wobec- lub wokół obiektów poświęconych pośmiertnemu upamiętnieniu mężów stanu oraz wojen, zamachów i katastrof opracowali ostatnio od innej strony – koncentrując się głównie na ich wymiarze społecznym – Quentin Stevens i Karen A. Franck w książce *Memorials as Spaces of Engagement*. Omawiają zarówno zachowanie przewidywane jak i nieprzewidywane przez twórców pomników: zorganizowane akcje/działania społeczne jak i spontaniczne i indywidualne – od składania kwiatów przed tradycyjnymi pomnikami

25 Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

26 P. Winkowski, *Samo-wyjaśnianie zmylenia...*, s. 144-147.

po ludzi plażujących wokół fontanny poświęconej księżnej Dianie w londyńskim Hyde Parku, aż po zabawy dzieci i młodzieży, skaczących, biegających, fotografujących się, siadających i grających w karty na betonowych blokach-stelach wspomnianego już, berlińskiego pomnika pomordowanych Żydów Europy²⁷. Więcej możliwości takich działań, zarówno tych stosownych jak i niestosownych, oferują pomniki zajmujące większą i bardziej zróżnicowaną przestrzeń.

Z przedstawionego tu zarysu, obejmującego podręcznikowe wręcz „kamienie milowe” w zakresie projektów pomników drugiej połowy XX wieku oraz teoretyczne formuły tłumaczące ich ukształtowanie i działanie, wynikają pewne wskazówki, przyjęte przez zespół autorski w składzie Katarzyna Wojtyga, Olaf Cirut, Piotr Winskowski i Jacek Godlewski, dla projektu zgłoszonego na konkurs architektoniczno-rzeźbiarski, rozpisany w 2013 roku przez Komitet Budowy Memoriału Wolnego Słowa, działający pod patronatem honorowym prezydenta RP Bronisława Komorowskiego.

Skoro ruch, który zrodził się oddolnie i wymagał nie tylko spontanicznej inicjatywy, ale organizacji i dyscypliny, który był organiczną „pracą u podstaw” na miarę połowy XX wieku, nie musi być upamiętniony pomnikiem, który by miał mieć heroiczny charakter (tym bardziej, że pomnik ten nie dotyczy śmierci poszczególnych osób – stosunkowo nielicznych w racji schyłkowego charakteru reżimu PRL w latach 1970 i 1980 – lecz ich ogólnego, w końcu zwycięskiego zaangażowania). W tym świetle niefortunna wydaje się nazwa „memoriał” – zapożyczona z angielskiego (*memorial*) i stosowana w tym języku na określenie miejsc upamiętniających osoby zmarłe – zdaje się sugerować, jakoby w Polsce AD 2013 to „wolne słowo” obumarło i jedyne co pozostało, to konieczność jego upamiętnienia, a nie, że żyje i że funkcjonowanie w atmosferze wolności słowa umożliwi utrwalenie – również w formie materialnej – stanu prawa i stanu ducha, który jest podstawą demokracji²⁸.

Upamiętnienie działalności pluralistycznej ideowo – z jednym kryterium łączącym, a więc demokratycznymi przekonaniami i dążeniem do ominięcia cenzury – nie musi się dokonywać za sprawą jednej formy i jednej, łatwej do interpretacji myśli plastycznej. Z kolei przy upamiętnieniu działalności konspiracyjnej uzasadnione jest, aby stanowiło ono (choćby plastyczną) zagadkę. Tym samym uzasadnione jest aby pomnik posiadał charakter „formy otwartej” w rozumieniu

27 Q. Stevens, K.A. Franck, *Memorials as Spaces of Engagement. Design, Use and Meaning*, Routledge, New York–London 2016, s. 110–138.

28 Słownik języka polskiego PWN (<https://sjp.pwn.pl/szukaj/memoriał.html> [dostęp 28.05.2019]) nie podaje za to w ogóle znaczenia tego słowa jako pomnika, lecz wyłącznie jako „pismo skierowane do władz, zawierające prośby lub uwagi w ważnych dla ogółu sprawach”, „zawody sportowe organizowane w celu uczczenia czyjejś pamięci” i „księga handlowa przeznaczona do księgowania obrotów bezgotówkowych”.

Hansena, a proces jej rozwiązywania wymagał „mentalnej interaktywności”. Należy się z góry pogodzić z różnymi zachowaniami użytkowników tej przestrzeni (spoza wandalizmem, przed którym chronią kamery monitoringu miejskiego, zapewne zamontowane tam z racji sąsiedztwa banku, ministerstwa i ambasady). Za to obecna funkcja oraz osadzenie podziemnej działalności wydawniczej wśród artefaktów kultury popularnej tamtych lat uzasadnia nieco ludyczny charakter, przynajmniej niektórych elementów pomnika.

Projekt Memoriału Wolnego Słowa²⁹

Miejsce. Teren, na którym organizatorzy konkursu przewidzieli powstanie Memoriału, to ulica Mysia w centrum Warszawy. Otaczające ją obiekty i dostępne stamtąd widoki odwołują się do różnych, często sprzecznych idei, wartości i porządków. Jednak budynki utrzymują podobne gabaryty (7–8 kondygnacji) i charakteryzują się wysoce regularnymi podziałami elewacji. Mimo, że pochodzą z różnych dekad XX wieku i przynależą do różnych stylów i nurtów architektury, stanowią razem spójny plastycznie fragment śródmieścia Warszawy, o wielkomiejskiej architekturze i względnie kameralnej skali urbanistycznej. Północną pierzeję ul. Mysiej wypełnia zrytmizowana fasada Banku Gospodarstwa Krajowego (1928–1931), utrzymana w umiarkowanym, klasycyzującym nurcie architektury nowoczesnej. Jest to ogromny, zajmujący cały kwartał zabudowy gmach, jeden wybitniejszych obiektów zbudowanych w Stolicy w latach międzywojennych, autorstwa Rudolfa Świerczyńskiego³⁰. Zamknięcie perspektywiczne wschodniego, węższego końca ulicy stanowi fragment bocznej elewacji dawnego gmachu Komitetu Centralnego PZPR (obecnie siedziby Ministerstwa Gospodarki Morskiej i Żeglugi Śródlądowej, Agencji Rozwoju Przemysłu i kilku innych instytucji), zlokalizowanego po drugiej stronie ul. Nowy Świat. Obiekt ten, wzniesiony w latach 1947–1952, według projektu Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego, stanowi – z racji czasu w jakim powstał i pierwotnej funkcji – unikatowy przykład, że architektoniczna jakość mogła przeważyć tendencje polityczne. Budynek

²⁹ Opis na podstawie autorskiego komentarza do projektu konkursowego. Projekt ten nie uzyskał nagrody ani wyróżnienia. Pierwszą nagrodę otrzymał projekt autorstwa Katarzyny Brońskiej, Mikołaja Iwańczuka i Michała Kempnińskiego zrealizowany na opisywanym terenie w latach 2013–2014. Drugą nagrodę otrzymała praca Andrzeja Szydłowskiego. Wyróżnienie otrzymał zespół Macieja Roguskiego z ARC – Autorskiej Pracowni Architektury.

³⁰ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Interpress, Warszawa 1988, s. 52; A. Miłobędzki, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa / The Architecture of Poland. A Chapter of European Heritage*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 118; O. Czerner, *Formal Directions of Polish Architecture*, w: *East European Modernism. Architecture of Czechoslovakia, Hungary and Poland Between the Wars, 1919–1939*, red. W. Leśnikowski, Rizzoli, New York 1996, s. 193, 196.

ten, mimo swych znacznych rozmiarów, nie reprezentuje bowiem monumentalnego socrealizmu, a raczej historyzm innego rodzaju: stanowi rozwinięcie motywów obecnych we wspomnianym Banku³¹. Zachodni, szerszy koniec ul. Mysiej (przy ul. Brackiej), flankuje od północy dom handlowy „Vitkac” z lat 2008–2011, projektu APA Kuryłowicz & Associates. Obiekt ten, o ekstrawaganckiej, czarnej, polerowanej okładzinie i zaokrąglonym narożniku zachowuje jednak gabaryty i linię podziału materiałów elewacji na wysokości gzymsu socrealistycznego budynku Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej, który stanowi jego odpowiednik od południa. Z kolei południową pierzeję ulicy Mysiej zajmował w latach PRL gmach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, działającego tu do 1990 roku. W 2001 roku budynek został wyburzony. W jego miejsce w latach 2000–2003 roku wzniesiono biurowiec Liberty Corner, projektu firmy PRC Architekci (Andrzej Jurkiewicz, Paweł Drzewiecki, Piotr Zubala), mieszczący obecnie m.in. ambasadę Irlandii.

Istotnym czynnikiem dla opisywanej dalej koncepcji Memoriału, a wynikającym w ukształtowania jego otoczenia jest fakt, że ulica Mysia przebiega na linii wschód-zachód i przechodzi dalej w długą ul. Nowogrodzką. Tym samym staje się niejako aerodynamicznym tunelem, który dodatkowo wzmacnia przechodzące tamtędy, dominujące wiatry zachodnie.

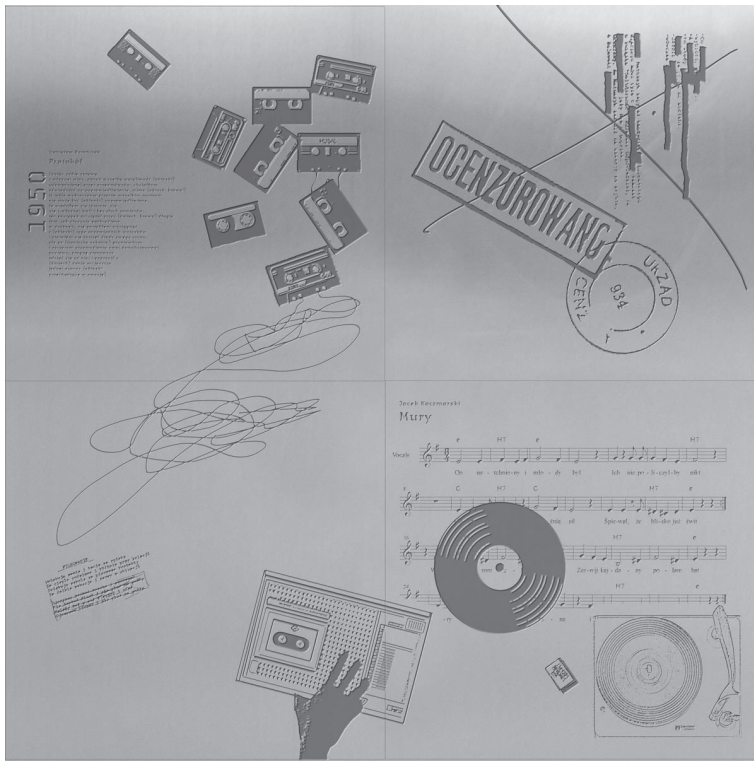
W warunkach konkursu zapisano zamiar modernizacji całej ulicy Mysiej: zmianę jej posadzki, przystosowanie do ruchu pieszo-jezdnego z zachowaniem jednokierunkowego przejazdu dla ograniczonej ilości samochodów, przeprojektowanie parkingu, wprowadzenie miejsc postojowych dla rowerów, miejsc do siedzenia i zieleni, a w wyodrębnionej, trapezowej części terenu w szerszej, zachodniej części ulicy (przed fasadą Liberty Corner) – miejsce dla właściwych elementów pomnika. Zadaniem autorów było przedstawienie koncepcji rozwiązania wszystkich tych zagadnień.

³¹ *Dyskusja na temat architektury gmachu KC PZPR*, „Architektura” 1952, nr 5, s. 116–128; T. Barucki, *Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński, Eugeniusz Wierzbicki*, Arkady, Warszawa 1987, s. 27–30.



Ilustracja 1. Memoriał Wolnego Słowa w widoku ul. Mysiej w stronę ul. Nowy Świat. Katarzyna Wojtyga, Olaf Cirut, Piotr Winkowski, Jacek Godlewski. 2013.

Posadzka placu. Elementy przestrzenne Memoriału zaproponowano otoczyć posadzką z płyt, pokrytych płaskim, graficznym zarysem motywów, narzędzi i nośników dziś już muzealnych, a przynależnych do szerokiego nurtu niezależnej kultury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, której częścią była świadoma działalność opozycyjna, a w jej ramach – podziemny ruch wydawniczy. Motywy te, to magnetofonowe kasety i odtwarzacz marki Grundig, archaiczny dziś mikrofon, magnetofon szpulowy i taśmy w szpulach, płyty winylowe i gramofon, skale częstotliwości radiowych, zapisy nutowe piosenek granych przez młodzież na gitarach, ślady ingerencji cenzury na listach i kopertach pocztowych, ale też koślawy rysunek pół do popularnej wtedy gry „w klasy”, szachownica, plan miasta-labirynt, które stanowiąc swego rodzaju relikwium kultury ulicy sprzed trzydziestu lat mogą stać się podstawą dzisiejszej zabawy mniejszych dzieci.



Ilustracja 2. Płyta posadzki placu wokół Memoriału.

Na tle takiej rozproszonej, choć dość autonomicznej, oddolnej aktywności kulturalnej, niezależna działalność literacka, publicystyczna i wydawnicza była działaniem niezwykle konsekwentnym, ukierunkowanym na budzenie i podtrzymywanie głodu wolności, a więc zamianę w świadomości współobywateli sytuacji zdefiniowanej kłamliwie przez oficjalną propagandę i podtrzymywaną przez cenzurę oraz poszukiwania dróg pokojowej zmiany tej sytuacji, zwłaszcza po doświadczeniach stanu wojennego.

Stąd na tle swobodnie rozrzuconych, graficznych motywów posadzki skweru, zaprojektowano pas wyłożony płytami ze stali nierdzewnej z wyciętymi na przesstrzał tytułami niezależnych periodyków. Tytuły te ułożone zostały na płytach w sposób zdyscyplinowany, wzajemnie równoległe i prostopadłe, o cechach pół-amatorskiego składu charakterystycznego dla szaty graficznej takich pism. Wycięte litery pozwalały na ich podświetlanie od spodu wolno przesuwającym się pasem światła (za pomocą sterowanych diod LED). W zimie pas posadzki w tytułami miał być elektrycznie podgrzewany, aby był czytelny wśród śniegu. Wizualne podobieństwo ruchomego podświetlenia do lampy przesuwającej się w kopiarce xero również dzisiaj łatwo skojarzy się z powielaniem treści na nośniku papierowym.

Srebrny kolor płyt zachowałby pewne podobieństwo do kartek papieru, a antypoślizgowa powierzchnia pozwoliłaby chodzić po tych płytach i odczytywać tytuły o każdej porze roku i doby.



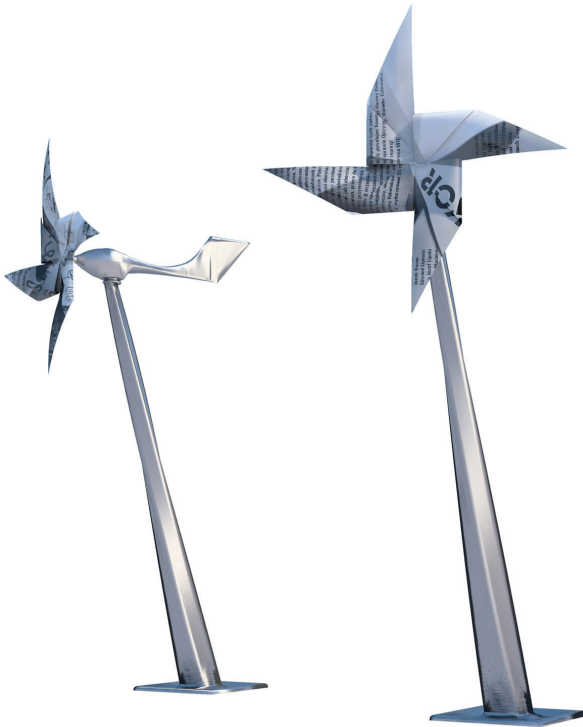
Ilustracja 3. Płyta posadзки placu wokół wiatraków z podświetlanymi tytułami periodyków wydawanych poza cenzurą.

Wrażenie systematycznej pracy „podziemnej”, graficzny porządek stron „złożonych do druku” wśród nieregularnie rozrzuconych zapisów kultury życia codziennego, płyty jaśniejszej blachy wśród płyt ciemniejszych – wszystko to miało budować między nimi napięcie. Jednocześnie ta praca, ten porządek, rytm i działalność „podziemna” (dosłownie) wyrastałaby i wynikała w tego, co dzieje się wokół niej.

Wiatraki. Skoro neutralizowanie propagandy przez podziemną działalność wydawniczą następowało przez prezentację alternatywnej, pluralistycznej narracji, to efektami obcowania z nią było „rozkręcenie” własnych ocen sytuacji, własnych myśli/narracji u czytelników. Prostim wizualnym ekwiwalentem takiego „rozkręcenia”, w sytuacji współczesnego odbiorcy wrażeń wizualnych w przestrzeni miejskiej, wydają się wiatraki. Projekt przewidywał pięć takich wiatraków, wykonanych z jasno-srebrnej blachy duralowej, ustawionych w regularnym rytmie na

wyróżnionym pasie posadzki. Słupy stanowiące ich podstawy miały być lekko pochylone (o 10 stopni) w kierunku środka placu (ku północnemu zachodowi). Tym samym wrywałyby się niejako z płaskich płyt (i z nieuniknionego w tym miejscu cienia, wynikającego z wysokości budynku Liberty Corner), a z większej ilości punktów obserwacji byłyby widoczne na tle nieba, w perspektywie ulicy Mysiej, mimo stosunkowo niepozornych słupów. Wysokość nieruchomych elementów pomnika została bowiem w warunkach konkursu ograniczona do 4,5 metra. Z kolei rytm ruchomych śmigieł – nawet zaciemnionych – uformowanych z kwadratowych, ponacinanych arkuszy na wzór wiatraków odpustowych, miał być najbardziej sprężystym i żywotnym akcentem pomnika.

Na powierzchniach tych śmigieł przewidziano nadruki przedstawiające grafiki-ikony podziemnej działalności edytorskiej: od deklaracji założycielskiej Komitetu Obrony Robotników z 1976 roku na pierwszym wiatraku od ulicy Brackiej, po plakat Tomasza Sarneckiego z czerwca 1989 roku, przedstawiający Gary Coopera z filmu *W samo południe* (USA, 1952, reż. Fred Zinnemann), idącego na pojedynek nie z coltem ale z kartką do głosowania – na wiatraku najbliższym ulicy Nowy Świat.



Ilustracja 4. Wiatraki.



Ilustracja 5. Śmigło wiatraka.

Motyw takich wiatraków, charakterystycznych dla kultury tamtych lat, przez przeskalowanie pierwowzoru stanowi wizualną atrakcję widoczną z wielu metrów i wprowadza zagadkowy na pierwszy rzut oka czynnik ruchu. Pozwala też na zwiualizowanie w sztucznej, wielkomiejskiej przestrzeni urbanistycznej czynnika naturalnego, jakim jest wiatr i przekształcenie jednego rodzaju ruchu w drugi: siły nieprzewidywalnej, działającej z zewnątrz, za sprawą płetwy sterującej niezależnie każdym wiatrakiem, w jego ruch własny, obrotowy, w innej płaszczyźnie; a więc ruch okiełznany, zaprzężony na rzecz ludzkich celów (i stanowiący źródło energii dla podświetlenia placu). Wiatr powracał też wielokrotnie w literaturze i kulturze popularnej jako metafora siły zmian: „wiatr historii”, „Wiatr odnowy wiał (...) Darowano reszty kar” z piosenki *Autobiografia* zespołu Perfect (1982) i jako *Wind of Change* zespołu Scorpions (1990).

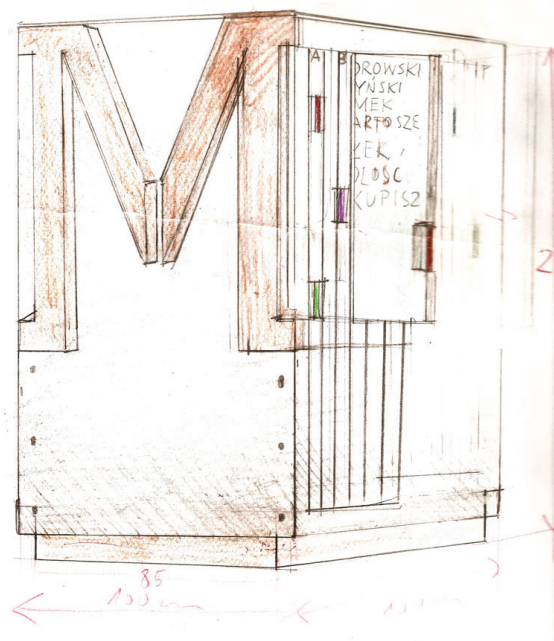
Wiatraki eksponują też unikatową rolę słowa drukowanego i wielką potencjalną nośność znikomego, lekkiego „papieru” śmigieł wobec znaków i słów nieruchomych, naniesionych na posadzkę wokół nich. To słowo, stworzone i drukowane w ukryciu, potem kolportowane (i nadawane w eterze), oficjalnie prześladowane przez instytucje komunistycznego państwa, poleciało w świat i poruszyło umysły³².

32 Realizacja takich powiększonych wiatraków wcale nie jest sprawą tak fantazyjną, jak się może wydawać. Olaf Cirut doprowadził do realizacji na Bulwarach Wiślanych zespołu podobnych wiatraków wraz z plenerowymi zabawkami dla dzieci inspirowanymi rzemiosłem ludowym jako tymczasowych instalacji w ramach festiwalu Muzeum Etnograficznego w Krakowie

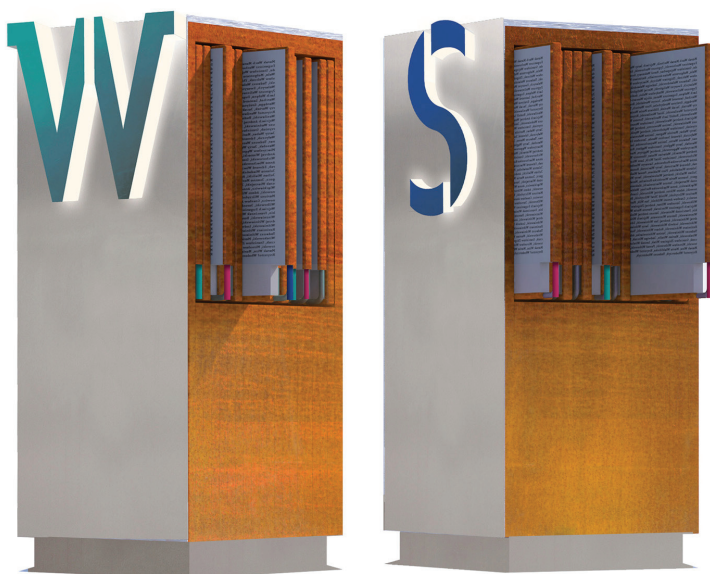
Prostopadłościany-katalogi. Istotnym wymogiem konkursu było umieszczenie w obszarze pomnika listy około 10000 imion i nazwisk ludzi zaangażowanych w konspiracyjny ruch wydawniczy. Lista ta została przez projektantów rozwiązana tak, aby nie kojarzyła się z listą ofiar, uwiecznianych w wielu pomnikach w kamieniu i w postaci muru, lecz z listą zwycięzców (w większości przecież żyjących), a dalej – listą (byłych) konspiratorów, wreszcie ludzi działających w materii papieru. Dlatego też zaproponowano ich upamiętnienie w postaci trzech powiększonych katalogów-segregatorów, z których można wysuwać płyty ze stali nierdzewnej, na których wyryta zostanie alfabetyczna lista nazwisk³³. Tym samym Memoriał nie miał eksponować tych nazwisk ostentacyjnie, w sposób bezpośrednio czytelny dla obojętnych przechodniów; wymagałyby pewnej interaktywności, fizycznego sięgnięcia po zawartość nieco utajnioną choć dostępną, wykonaną na trwałym materiale ale w postaci podobnej kolorystycznie do kartki papieru, chronionej w drewnianej skrzyni-katalogu (ilustracja 6 i 7).

pt. *Rzecz Małopolska – Park Doświadczeń Kulturowych* (V 2010). Aranżacje te były prezentowane również w czasie *Dni Małopolski* na Placu Defilad w Warszawie (X 2010) i w Parc du Cinquantenaire w Brukseli (IX 2010, org. Małopolski Instytut Kultury), w ramach wystawy *Polski Etnodizajn w Paryżu* przy Quai d'Orsay (X 2011, w ramach programu kulturalnego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej, przygotowanej przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza i Instytutem Polskim w Paryżu) oraz wystawy *Irrépressible besoin de joie (Nieposkromiona potrzeba frajdy)* na Międzynarodowym Biennale Designu w Parc François Mitterand w Saint-Étienne (III 2014, Muzeum Etnograficzne w Krakowie i Konsulat RP) (zob. wkładka, ilustracja 10, 11 i 12).

- 33** Każda taka skrzynia-katalog-segregator mogłaby pomieścić 18 płyt, po 9 wysuwanych z dwóch przeciwległych boków prostopadłościanu. Łączna powierzchnia płyt w trzech katalogach osiągnęłaby 105 m², co pozwoliłoby na umieszczenie tam nawet 25 000 imion i nazwisk oraz tytułów-nazw (tekst na płytach dwustronny, czcionka o wysokości ok. 1,5 cm, odczytywana po wysunięciu płyty z odległości 60-70 cm, a więc czytelna dla osoby, która płytę wysunęła i kilku innych, stojących obok). Przewidywane było zastosowanie mechanizmu z przeciwwagą, samoczynnie wsuwającego płyty z powrotem do wnętrza skrzyni po kilkunastu sekundach od ich wysunięcia (gdy nie będą już trzymane przez osobę przeglądającą). Mechanizm ten powinien być w ziemie elektrycznie podgrzewany, zasilany energią pochodzącą z wiatraków.



Ilustracja 6. Wstępny szkic skrzyni-katalogu z literą M jako przeskalowaną czcionką drukarską.



Ilustracja 7. Projekt skrzyni-katalogów z literami W i S jako przeskalowanymi czcionkami drukarskimi.

Nadmiar dostępnej powierzchni płyt pozwalał na umieszczenie jeszcze innych informacji, jak szczególnie istotne i charakterystyczne cytaty, statut NSZZ Solidarność, zdjęcia i rysunki z czasu stanu wojennego, okładki książek, których lektura stanowiła wówczas pokoleniowe doświadczenie.

Prostopadłościanny planowano oznaczyć wielkimi, podświetlanymi w nocy literami M, W i S, umieszczonymi na ścianach bocznych, z których nie wysuwają się płyty katalogu. Litery te czytelne z daleka dla przechodniów zdążających od ulicy Nowy Świat; miały tworzyć skrót nazwy Memoriału w postaci powracającej w jego logotypie, a jednocześnie zamienić same prostopadłościanny w wielkie czcionki drukarskie. Na przeciwległych ścianach (z których również nie wysuwały się płyty) przewidywano umieszczenie logotypu oraz krótkiego opisu Memoriału w języku polskim i angielskim (w tym alfabetem Braille'a).

Multimedia – coraz częściej współcześnie używane w przestrzeni publicznej, zarówno jako czynnik artystyczny jak i informacyjny – w przekonaniu autorów powinny odgrywać tu rolę uzupełniającą, a nie główną. Czasy publikacji drugiego obiegu to epoka słowa drukowanego na papierze i analogowych, a nie elektronicznych sposobów powielania informacji. Stąd autorzy unikali rozwiązania sugerowanego w warunkach konkursu, aby treści tekstowe i graficzne, a zwłaszcza lista nazwisk, były dostępne jedynie w wersji cyfrowej, po zeskanowaniu kodu QR. Przewidywana interaktywność, jak wysuwanie płyt z prostopadłościannów-katalogów przez przechodniów miała mieć charakter fizyczny i rozgrywać się w realnej przestrzeni, a nie w formie obsługi terminali multimedialnych. Obserwacje takich publicznych monumentów, które mają swój rodzinny, prywatny, wręcz intymny wymiar, jaki niosą umieszczone tam imiona realnych osób wskazują, że często odwiedzający kopiuje sobie te napisy (a również okładki, tytuły publikacji i rysunki z płyt i posadzki) metodą frotażu ołówkiem. Tak dzieje się np. przy pomniku amerykańskich żołnierzy, którzy polegli wojnie wietnamskiej w Waszyngtonie i to współcześnie, w dobie smartfonów i tabletów. Potrzeba własnoręcznie wykonanego przedmiotu-pamiątki tkwi jak widać w ludziach na innym poziomie niż nawyk mechanicznego reprodukcji obrazów cyfrowych, choć bynajmniej go nie wyklucza.



Ilustracja 8. Odrysowywanie techniką frotażu nazwisk żołnierzy amerykańskich poległych w wojnie wietnamskiej ze ściany pomnika w Waszyngtonie. Maya Ying Lin. 1981–1982.

Multimedia miały więc przydać się tam, gdzie przekaz analogowy nie sięga. Przewidywano umieszczenie kodów QR na obudowach katalogów i słupach wiatraków. Zeskanowanie ich mogło włączać aplikacje zawierające informacje innego rodzaju niż zawartość katalogów, np. cyfrowe repozytorium dorobku całych wydawnictw, informacje głosowe dla niewidomych (z możliwością wyszukiwania nazwisk, umieszczonych na płytach, komentarzem do graficznych przedstawień na skrzydłach wiatraków i na posadzce), nagrania podziemnego Radia Solidarność, albo interaktywną prezentację przedstawiającą ul. Mysią z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, z gmachem Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk, do którego można by wirtualnie wejść, zobaczyć rekonstrukcję procesu cenzurowania i jego efekty, np. przez porównanie treści oryginalnych maszynopisów i powstałych po ich ocenzurowaniu publikacji.

Dla wszystkich tekstów towarzyszących Memoriałowi, jego znaku graficznego i tymczasowego informatora, który miał stanąć na miejscu budowy (projekt: Krzysztof Radoszek), wybrano krój pisma Authentic Spencil com. W tym kroju litera W – obecna w skrócie nazwy Memoriału (MWS) i jako oznaczenie jednej ze skrzyń-katalogów – składa się z dwóch zbliżonych do siebie liter V, odnoszących się do znaku *victoria*, słowa wolność, miejsca lokalizacji Memoriału w Warszawie a stylistycznie – do szablonów używanych przy wykonywaniu napisów farbą w ramach „małego sabotażu” w czasie stanu wojennego. Dla każdej litery skrótu przewidziano też inny kolor: ultramarynę, zielony i czerwony, o odcieniach właściwych dla tuszu pieczętkowego – jedynego dostępnego dla konspiracyjnego druku kolorowego.

Mała architektura. Przewidziano jezdnię o odmiennym niż chodnik wzorze posadzki, ale na tym samym poziomie, co po czasowym zamknięciu ulicy dla ruchu samochodów, zapewniało przy Memoriale miejsce dla uroczystości w udziale większej ilości osób. Siedziska dla odpoczynku przechodniów zaprojektowano tak, by we wschodniej i zachodniej części terenu tworzyły miejsca spotkań uczestników plenerowych wykładów lub wycieczek oprowadzanych przez przewodnika. Stojaki do przypinania rowerów w formie przeskalowanych spinaczy miały stanowić plastyczne dopowiedzenie kwestii segregowania i ruchu papieru, podejmowanych na różne sposoby w kluczowych elementach Memoriału.



Ilustracja 9. Stojak na rowery.

* * *

Czytając wolne słowo nawet w warunkach zewnętrznego zniewolenia, można było czuć się wewnątrz wolnym. Z czasem, po osiągnięciu pewnej masy krytycznej, te tysiące wewnętrznych wolności przejawiały się publicznie i stały się wspólną wolnością. Stąd koncepcja Memoriału była próbą przekazania, zwłaszcza młodszymi pokoleniom, tego doświadczenia stopniowej erozji systemu komunistycznego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i przełomu roku 1989, który zapisał się w doświadczeniu życiowym kilku wcześniejszych pokoleń Polaków.

Lokalizacja Memoriału w Warszawie przy ul. Mysiej pozwalała na zaproponowanie czegoś radosnego, oddającego inicjatywę, pomysłowość, pluralizm i dynamikę działań w miejscu, gdzie niegdyś działała ponura instytucja służąca ograniczaniu myśli. Połyskliwe wiatraki i formalne napięcia między ich ruchem a nieruchomym otoczeniem, między słowami dopiero „produkowanymi”, leżącymi na posadzce i wydobywanymi podświetleniem spod ziemi a słowami nadrukowanymi na śmigłach i słowami ukrytymi w prostopadłościanach-katalogach, oddawały w intencji autorów napięcie i oczekiwanie na zmianę, która wtedy „wisiała w powietrzu”.



Ilustracja 10. Wiatraki na Bulwarach Wiślanych w Krakowie, w czasie festiwalu „Rzecz Małopolska – Park Doświadczeń Kulturowych”. Olaf Cirut. Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Maj 2010.



Ilustracja 11. Wiatraki jako część aranżacji *Parc du Cinquantenaire* w Brukseli w czasie „Dni Małopolski”. Olaf Cirut. Małopolski Instytut Kultury. Wrzesień 2010.



Ilustracja 12. Wiatraki w Parc François Mitterrand w Saint-Étienne, w ramach wystawy *Irrépressible besoin de joie* (Niepokonana potrzeba frajdy) w czasie Międzynarodowego Biennale Designu. Olaf Cirut. Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Konsulat RP. Marzec 2014.

Bibliografia

- Aksjologiczne spektrum sztuki*, [tom] 3. *Estetyczne przestrzenie*, red. Piotr Kawiecki, Józef Tarnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005.
- Barucki Tadeusz, Waclaw Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński, Eugeniusz Wierzbicki, Arkady, Warszawa 1987, s. 27–30.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1991, nr 1, s. 16–32.
- Custine de, markiz [Astołphe Louis Lénor], *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przekł. Marian Górski, Maria Leśniewska, wyd. 2, Editions Spotkania, Warszawa 1991, s. 179–184.
- Czerner Olgierd, *Formal Directions of Polish Architecture*, w: *East European Modernism. Architecture of Czechoslovakia, Hungary and Poland Between the Wars, 1919–1939*, red. Wojciech Leśnikowski, Rizzoli, New York 1996, s. 193, 196.
- Dewey John, *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. Andrzej Potocki, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Dunikowski Marek, Uherek Piotr, Czerwiński Piotr, *Budynek muzeum*, w: *Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie*, red. Monika Rydiger, „Rocznik ‘Rzeźba Polska’”, tom XI, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2005, s. 147–150.

- Dygat Stanisław, *Jezioro Bodeńskie*, PIW, Warszawa 1959, s. 236–257.
- Dyskusja na temat architektury gmachu KC PZPR, „Architektura” 1952, nr 5, s. 116–128.
- East European Modernism. Architecture of Czechoslovakia, Hungary and Poland Between the Wars, 1919–1939*, red. Wojciech Leśnikowski, Rizzoli, New York 1996.
- Franta Anna, *Reżyseria przestrzeni. O doskonaleniu przestrzeni publicznej miasta*, Politechnika Krakowska, Kraków 2004.
- Grzesiuk-Olszewska Irena, *W trzydziestą rocznicę Międzynarodowego Konkursu na Pomnik Ofiar Oświęcimia*, „Rzeźba Polska” rocznik 1986, s. 113–118.
- Hansen Oskar, *Ku formie otwartej / Towards Open Form*, red. Jolanta Gola, przekł. Marcin Wawrzyńczak, Warren Niesłuchowski, Fundacja Galerii Foksal – Muzeum ASP, Warszawa 2005, s. 126–131, 192–193.
- Knorowski Mariusz, *Blizna*, w: *Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie*, red. Monika Rydiger, „Rocznik ‘Rzeźba Polska’”, tom XI, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2005, s. 143.
- Konwicki Tadeusz, *Mała apokalipsa*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1988, s. 6.
- Lasiewicz-Sych Angelika, *Architektoniczna przestrzeń pamięci jako tworzywo kultury*, w: *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku*, red. Piotr Winkowski, AND – Politechnika Krakowska, Warszawa–Kraków 2001, s. 351–352.
- Lord Acton [John Emerich Edward Dalberg], *W stronę wolności. Wybór esejów*, przekł. Jolanta i Arkady Rzegoccy, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2006, s. 196.
- Miller Lane Barbara, *Architects in Power: Politics and Ideology in the Works of Ernst May and Albert Speer*, “Journal of Interdisciplinary History” 1986, Summer, vol. XVII: I, s. 308, za: http://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=cities_pubs [dostęp: 25.07.2017].
- Miłobędzki Adam, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa / The Architecture of Poland. A Chapter of European Heritage*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 118.
- Miłosz Czesław, *O utopiach i Apokalipsie*, w: *Rozmowy na koniec wieku*, red. Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, Znak, Kraków 1997, s. 16.
- Norberg-Schulz Christian, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przekł. Barbara Gadowska, Murator, Warszawa 1999.
- Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Interpress, Warszawa 1988, s. 52.
- Orwell George, *Rok 1984*, przekł. Tomasz Mirkowicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2010, s. 10.
- Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009.
- Pankiewicz Tadeusz, *Apteka w getcie krakowskim*, WL, Kraków 1982, s. 289.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, wyd. 3, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1995, s. 722.

- Rozmowy na koniec wieku*, red. Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, Znak, Kraków 1997.
- Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie*, red. Monika Rydiger, „Rocznik ‘Rzeźba Polska’”, tom XI, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2005.
- Słownik języka polskiego PWN*, za: <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp 28.05.2019].
- Stevens Quentin, Franck Karen A., *Memorials as Spaces of Engagement. Design, Use and Meaning*, Routledge, New York–London 2016, s. 110–138.
- Taborska Halina, *Rozstrzelane kamienie*, „Polityka” nr 30 (2360), 27.07.2002, s. 65–67.
- Taborska Halina, *Sztuka w miejscu śmierci – polskie znaki pamięci w hitlerowskich obozach natychmiastowej Zagłady*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 36–40.
- Ucieczka z Alcatraz*, reż. Don Siegel, USA, 1979.
- Ucieczka z Los Angeles*, reż. John Carpenter, USA, 1996.
- Ucieczka z Nowego Jorku*, reż. John Carpenter, USA, 1981.
- Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku*, red. Piotr Winskowski, AND – Politechnika Krakowska, Warszawa–Kraków 2001.
- Winskowski Piotr, *Architektura jako przestrzenny zapis wartości. O pomnikach i miejscach pamięci*, w: *Aksjologiczne spektrum sztuki*, [tom] 3. *Estetyczne przestrzenie*, red. Piotr Kawiecki, Józef Tarnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 132–133, 144–146.
- Winskowski Piotr, *O nagrodzonym projekcie zagospodarowania Placu Bohaterów Getta w Krakowie*, „Gazeta Malarzy i poetów” 2004, nr 2(52), strony nienumerowane.
- Winskowski Piotr, *Samo-wyjaśnianie zmylenia w procesie doświadczania przestrzeni*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 1–2(35–36), s. 139–157.
- Wojciechowski Jan Stanisław, *Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii formy otwartej*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 50–55.

Piotr Winskowski

Wolność słowa zakonspirowana w przestrzeni publicznej

Streszczenie

Artykuł przedstawia strategie reprezentowania idei w przestrzeni publicznej w przebiegu drugiej połowy XX wieku z naciskiem nie na klasyczne pomniki-objekty lecz na strategie takiej modyfikacji parametrów „pustej” przestrzeni, aby jej ukształtowanie stało się nośnikiem zamierzonych treści. Gdy tą treścią jest sprawa wolności słowa, a zadaniem – upamiętnienie ludzi zasłużonych dla tej sprawy – stawia to przed projektantami specyficzne, a chwilami rozbieżne wymagania. Jeden ze sposobów, w jaki starano się sprostać tym wymaganiom, ilustruje koncepcja konkursowa Memoriału Wolnego Słowa w Warszawie (2013) autorstwa Katarzyny Wojtygi, Olafa Ciruta, Piotra Winskowskiego i Jacka Godlewskiego.

Słowa kluczowe: wolność słowa, wolność myśli, wolność działania, pomniki XX wieku, pomniki XXI wieku, Memoriał Wolnego Słowa

Freedom of speech concealed in public space

Summary

The article discusses the various strategies employed during the second half of the twentieth century to represent ideas in public space. It focuses not on the classical monuments-subjects, but rather on the strategies for modifying the parameters of “empty” space so that the latter conveyed the intended content. When such content applied to the issue of freedom of speech and the purpose of the monument was to commemorate the efforts and achievements of specific individuals in that area, the designers faced specific and sometimes divergent requirements. One example of an endeavour to meet those requirements was the competition design for the Free Speech Memorial in Warsaw (2013) prepared by Katarzyna Wojtyga, Olaf Cirut, Piotr Winskowski and Jacek Godlewski.

Keywords: freedom of speech, freedom of thought, freedom of action, 20th century monuments, 21st century monuments, the Free Speech Memorial

Piotr Winskowski, dr inż. arch., pracownik na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej (1993–) oraz na Wydziale Malarstwa (1998–) i Wydziale Rzeźby (2012–) ASP w Krakowie. Prowadził też wykłady m.in. w Katedrze Kulturoznawstwa Międzynarodowego UJ (2005–2012) i na Podyplomowym Studium Kuratorskim UJ (2006–2010).

Autor prac z zakresu teorii architektury, architektury nowoczesnej i ponowoczesnej, relacji między architekturą i innymi sztukami, m.in. *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku* (2000), *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku* (2001, współautor i red.), *Miasto – między przestrzenią a koncepcją przestrzeni* (2010, współautor i współred.) oraz 140 artykułów naukowych i popularyzatorskich.

Piotr Winskowski, Ph.D. Eng. architect, employee of the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology (1993–) and of the Faculty of Painting (1998–) and the Faculty of Sculpture (2012–), the Academy of Fine Arts in Krakow. He also held lectures at, e.g. the Chair of International Cultural Studies at the Jagiellonian University (2005–2012) and at the Post-graduate Curator Course at the Jagiellonian University (2006–2010).

He is the author of works in theory of architecture, modern and post-modern architecture, and the relationships between architecture and other arts, e.g. *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku* (2000), *Uwarunkowania kulturowe architektury wobec przemian cywilizacyjnych końca XX wieku* (2001, co-author and editor), *Miasto – między przestrzenią a koncepcją przestrzeni* (2010, co-author and co-editor) and the author of 140 academic papers and popular science articles.