Porównania 1 (39), 2026
DOI: 10.14746/por.2026.1.7

Kinga Siewior
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Pomniki Ivana Vladislavicia. Przyczynek do genealogii pewnej wyobraźni*

1. Belgrad 1958. Zachowaj czujność!

Blondwłosa dziewczyna, spacerując po parku, zauważa młodzieńca o apollińskiej urodzie i postanawia go uwieść. Z coraz większym zaangażowaniem przytula, całuje i głaszcze jego ciało. Wszystko na nic: mężczyzna ani drgnie, pozostaje zimny i nieczuły. Porażka aktu erotycznego wywołuje w bohaterce spazmy rozpaczy, w jej obserwatorach zaś – rozbawienie lub zażenowanie, gdyż obojętnym kochankiem jest plenerowa rzeźba z brązu, anatomicznie dopracowane przedstawienie umięśnionej męskiej sylwetki na niewielkim postumencie, konwencjonalnie bliskie estetyce klasycyzującego realizmu.

Przywołana scena tworzy fabułę niespełna pięciominutowego filmu *Nie wierzcie w pomniki* (*Spomenicima ne treba verovati*; 1958) Dušana Makavejeva (1932–2019) – jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Czarnej Fali, jugosłowiańskiego wariantu powojennego kina nowofalowego, a także jednego z najwierniejszych kontynuatorów lokalnej tradycji surrealistycznej, która określała pole tamtejszej sztuki w okresie międzywojennym (zob. Owen 2014; Siewior, Kocot 2021). To wczesne dzieło łączy w sobie elementy późniejszego stylu reżysera, w którym ironia, satyra polityczna i erotyka łączą się z eksperymentalną, kolażową formą, często służąc przy tym krytyce ideologicznych dogmatów

* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze 2020/39/B/HS2/02083 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/). © Copyright by the Author(s).

komunizmu. *Nie wierzcie w pomniki* zyskało status filmu kultowego częściowo właśnie dlatego, że zwięźle, acz wyraziście, zawiązuje problematykę transgresji seksualnej, która będzie wyróżniać obrazy Makavejeva; częściowo natomiast dlatego, że miało na kilka lat zostać wstrzymane przez państwową cenzurę ze względu na „bulwersujący" erotyzm, niedopuszczalny w socjalistycznym polu wizualnym ówczesnej Jugosławii.

Ta rzekoma obsceniczność jest jednak rozmontowywana w przerysowanej i slapstickowej formie gry aktorskiej oraz w samym absurdzie filmowanego spotkania. Dowcipna opowiastka o genderowym odwróceniu mitu Pigmaliona była niebezpieczna dla jugosłowiańskiego reżimu z innego powodu: film Makavejeva jawił się jako niewygodny żart wymierzony w oficjalną politykę pamięci i jedno z jej głównych mediów – pomnik, w praktyki upolitycznia sztuki, a także w jej bałwochwalczą agendę zorientowaną na fetyszyzację nowych socjalistycznych idei oraz ikon (zob. Vidan 2016). Quasiklasycystyczna rzeźba młodzieńca kojarzyła się z figurą „nowego człowieka" charakterystycznego dla socjalistycznego imaginarium – szlachetnego i ascetycznego, ale jednocześnie pozbawionego życia, dosłownie spetryfikowanego i impotentnego. Dziewczyna miała natomiast uosabiać żywiołowość i instynktowną spontaniczność rzeczywistego człowieczeństwa. Ponadto, jak pisze Jonathan Owen, „erotyczny uścisk martwego posągu oznacza inwestycję w polityczno-ideologiczne struktury, które są sztywne, martwe i zreifikowane, w fałszywą świadomość, przed którą ostrzega tytuł filmu" (Owen 2014: 6)[1]. *Nie wierzcie w pomniki* jest zatem przestrogą, która zdaje się nam mówić: „nie dajcie się zwieść" – zamiast czułości zachowajcie czujność wobec uwodzicielskich form sponsorowanej przez władzę sztuki. Jest też jednym z pierwszych gestów wizualnej krytyki nowoczesnej pomnikomanii od wewnątrz, ironicznie wykorzystując to samo tworzywo, co komunistyczni „inżynierowie dusz" (Tomasik 1999). Wreszcie – sądzę, że film Makavejeva to też jedna z najcelniejszych ilustracji dwuznaczności architektury władzy, która w niniejszym tekście będzie mnie zajmować.

Termin ten przywołuję za Deyanem Sudjiciem, który w pracy *Kompleks gmachu* podejmuje się wyodrębnienia politycznej funkcji architektury ze współcześnie dominujących jej ujęć jako obiektu pragmatycznego oraz jako obiektu estetycznego. Tak obrana perspektywa wydaje się prosta, nietrudno wszak znaleźć przykłady obiektów publicznych, które reprezentują historyczne bądź współczesne formacje polityczne i działają jako ich symbole. Jednak Sudjicia interesuje przede wszystkim to, czy możemy

1 Wszystkie przekłady cytatów z tekstów anglojęzycznych, jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej – K.S.

mówić o immanentnych cechach architektury prymarnie podporządkowanej władzy:

> w każdej kulturze politycznej architektura jest wykorzystywana w gruncie rzeczy racjonalnie i pragmatycznie, nawet jeśli odgrywa symboliczną rolę. Dopiero gdy zaciera się granica między politycznym wyrachowaniem a psychopatią, architektura przestaje być kwestią praktycznej polityki, staje się fantazją. (Sudjić 2015: 25)

Klucz do rozpoznania tego subtelnego przekroczenia widzi autor w monumentalności rozumianej w kategoriach wielkości, skali i rozmachu, zawsze wykraczających poza ludzkie możliwości użytkowania przestrzeni, nierzadko też nadmiarowo odwołujących się do przeszłych osiągnięć architektonicznych. Zasada monumentalności nie przypisuje architektury władzy żadnemu konkretnemu systemowi ustrojowemu pierwszeństwa, lecz raczej wskazuje na powtarzalność (w rozmaitych porządkach) kulturowej hegemonii poszukującej materialnych i przestrzennych znaków obecności. Niemniej jej środkowo- i wschodnioeuropejskie oblicze, określane mianem propagandy monumentalnej, odcisnęło spore piętno na przestrzeni semiotycznej krajów socjalistycznych. Wojciech Tomasik, komentator tego zjawiska, zauważa, że tworzenie ikonosfery socjalizmu, która zawładnąć miała nie tylko przestrzenią, ale i świadomością jej użytkowników, było strategią władzy o charakterze totalnym, ale – co ciekawe – nie ograniczało się wyłącznie do estetyki dużych obiektów, lecz miało oddziaływać na zbiorowość także na poziomie częstotliwości występowania i wszechobecności nowych form, ich wiecznej trwałości (preferowanie kamienia i brązu) oraz uproszczonego przekazu zorientowanego wokół motywów heroicznych (Tomasik 1999). W tym sensie pomnik z filmu Makajeveva, niewielkich rozmiarów, ale wtopiony w codzienną przestrzeń parku, wpisywałby się w politykę monumentalizacji.

Idąc dalej, obserwacje Sudjicia i Tomasika ściśle korespondują również z definicjami pomnika i obiektów mnemonicznych, niewątpliwie należących do najbardziej rozpoznawalnych form architektury władzy. Jak wiemy, w tradycyjnych ujęciach pełnią one funkcje dydaktyczne, legitymizujące i autoafirmacyjne: upamiętniając zarówno triumfy, jak i męczeństwo, wspólnoty tworzą, a zarazem naturalizują prawo państwa do istnienia, jego wartości oraz ideały. Jednocześnie – by przywołać Jamesa E. Younga – pomniki, przejmując rolę kultywatorów pamięci i funkcję oddawania czci przeszłości, niejako zdejmują z nas ten obowiązek. Pomnik symbolizuje więc przesunięcie go z obywateli na instytucje, a w efekcie sprawia, że monumentalne obiekty nierzadko

są omijane, abstrahowane z codzienności, niezauważane bądź transparentne w tkance przestrzennej, a przez to okazują się *de facto* antypomnikami. W tym sensie pomnik to specyficzna struktura dialektyczna, w której znaczone osłabia znaczące (Young 1992). Ujmując sprawę jeszcze inaczej, niejednoznaczność tego typu architektury wiąże się z jej potencjałem performatywnym. Podążająca tym tropem Rita Sakr, autorka pracy *Monumental Space in the Post-Imperial Novel*, argumentuje, że pomniki i inne obiekty władzy monumentalizują, aby jednocześnie przeciwmonumentalizować. Projekty i przestrzenie o ściśle sankcjonowanym przez władzę znaczeniu – takie jak londyński Trafalgar Square czy kairski Plac Tahrir – zwykle stanowią najważniejszą arenę protestów oraz miejsce krystalizacji mniejszościowych wyobraźni, które pozostają w kontrze do obowiązujących dyskursów znaczonych w reprezentatywnych obszarach, a nierzadko również je rekonfigurują bądź po prostu rozsadzają (Sakr 2012). Co ważne, Sakr nie interesują faktyczne przestrzenie monumentalne i działania *on site*, ale ich fikcjonalne reprezentacje, w których takie wyobraźnie się formują; tekst literacki działa tym samym niczym performans uruchamiający antyimperialną perspektywę jakoby z samego (geograficznego, materialnego i symbolicznego) serca imperium.

Intuicje autorki *Monumental Space…* do pewnego stopnia pozostają zbieżne z jeszcze innym pomysłem: traktowania literatury jako „przenośnego pomnika" (*portable monument*), które proponuje Ann Rigney. Twierdzi ona, że tekst literacki, choć pełni takie same funkcje mediowania pamięci kulturowej (wydarzeń, bohaterów, wartości itp.) co inne teksty kultury, to zarazem nie jest trwale związany z określonym miejscem i „dlatego może być recyklingowany wśród zróżnicowanych grup odbiorców żyjących w różnych częściach globu i w różnych momentach historycznych" (Rigney 2004: 362). Literatura działa jak pomnik, który swobodnie daje się przenosić do nowych sytuacji, w tych ostatnich może zaś dochodzić do kontestacji, rewindykacji lub reinterpretacji idei i ideologii stojących za danymi fabułami bądź toposami (Rigney 2004).

Choć służące mi tutaj za punkt wyjścia dzieło Makavejeva operuje formą wizualną, to zdaje się nie tylko trafnie oświetlać wyliczone rozumienia pomnika i jego dialektyczną specyfikę, lecz także działać właśnie jak przenośny (anty)pomnik. Podobnie sprawa ma się z innym głosem z peryferii eurocentrycznego pola dyskursywnego, który będzie interesować mnie w dalszej części tego tekstu – twórczością południowoafrykańskiego pisarza Ivana Vladislavicia, a konkretnie opowiadaniem *We Came to the Monument* z debiutanckiego tomu *Missing Persons* (1989) oraz tytułowym opowiadaniem z tomu *Propaganda by Monuments* (1996). Zaproponowane w tym miejscu zestawienie może w pierwszej chwili wydawać się nieadekwatne: urodzony w 1957 roku Vladislavić jest

wszak właściwie rówieśnikiem debiutanckiego obrazu jugosłowiańskiego reżysera i tworzy w zupełnie innym kontekście politycznym – nie w uwarunkowaniach reżimu socjalistycznego, lecz dziedzictwa apartheidu i tranzycji Republiki Południowej Afryki do realiów postapartheidu. W kolejnych częściach artykułu postaram się jednak pokazać, iż – tak jak w przypadku Makavejeva – w jego prozie pomnik przeobraża się w antypomnik, monumentalność w satyrę i absurd, a czułość nieodmiennie sugeruje czujność. Czyniąc to, chcę podążyć za intuicją wyrażoną przez Geralda Gaylarda, najskrupulatniejszego komentatora twórczości Vladislavicia. Pisze on:

> ponure obrazy [budowlanych konstrukcji – K.S.] przywodzą na myśl Układ Warszawski, który w tym czasie również chylił się ku upadkowi. Nie mogę powstrzymać się od zastanawiania się, czy wschodnioeuropejskie dziedzictwo Vladislavicia nie uczyniło go wrażliwym na takie zbieżności. (Gaylard 2023: 42)

Ponadto w zaproponowanej rekonstrukcji wędrówki zaledwie jednego motywu z realiów powojennej Europy Środkowej do realiów południowo-afrykańskich – wspomnianego już pomnika – wskażę na słabo jak dotąd rozwiniętą w dyskursie krytycznym potencjalną genealogię wyobraźni Vladislavicia.

2. Johannesburg 1989. Anatomia upadku

Urodzony w Pretorii w rodzinie chorwackich imigrantów Vladislavić należy do grona najbardziej oryginalnych i płodnych twórców współczesnej literatury południowoafrykańskiej. Od dekad związany z Johannesburgiem, konsekwentnie rozwija projekt literacki, który bada relacje między językiem, przestrzenią miejską i pamięcią kulturową w postapartheidowym krajobrazie RPA. Jego najważniejsze utwory, takie jak *The Folly* (1993), *The Restless Supermarket* (2001), *Portrait with Keys. The City of Johannesburg Unlocked* (2006), *The Distance* (2019), sytuują się na pograniczu eseju, refleksji autotematycznej i fikcji eksperymentalnej oraz ujawniają fascynację materialnością miasta, a zarazem stanowią subtelną diagnozę przemian tożsamości i języka w późnej nowoczesności.

Opowiadanie *We Came to the Monument* to dystopijna opowieść o świecie po katastrofie wielkiej wojny, snuta z dwóch punktów widzenia, jasno wyodrębnionych w tekście krojami pisma. Ona – pierwsza narratorka – to córka przywódcy pokonanej w konflikcie frakcji, która musiała uciekać ze zrujnowanego miasta do tytułowego mauzoleum, przedstawicielka „starego plemienia". Budowla była kiedyś dla jej ludu symbolem zwycięstwa i potęgi, górującym

nad okolicą i przypominającym heroiczną przeszłość poprzedników; obecnie staje się zaś ostatnim schronieniem. W swojej opowieści narratorka oprowadza czytelnika po tyleż monumentalnej, co wręcz monstrualnej budowli i przedstawia zdobiące ją reliefy, układające się w „historię naszego ludu: historię początków i pionierów, bitew i masakr oraz długich podróży naznaczonych bohaterstwem i cierpieniem" (Vladislavić 2019: 84). On – drugi narrator – to pomnik zdobiący niegdyś miejskie skrzyżowanie, który uciekł przed burzycielskim tłumem do tego samego mauzoleum. Opowiada o dziewczynie, która w czasach pokoju codziennie mijała go w drodze na przystanek, a którą pokochał od pierwszego wejrzenia. Dalej zdaje on relację z oblężenia miasta:

> Przeszedłem przez wypatroszone miasto. Przechodziłem obok ocalałych, śpiących w ruinach, w swoich łóżkach ze stali nierdzewnej, w pasiastych piżamach, nad swoimi cierpliwymi butami, obok swoich niezniszczalnych zegarów. Patrzyłem, jak miasto się rozpada. Słyszałem bomby i widziałem pożary. Czasami bomby spadały na zbocze wzgórza lub na parking. Pomnik przetrwał. Strumienie uchodźców wyschły. […] Kątem oka mogłem obserwować życie i śmierć ludzi. (Vladislavić 2019: 83)

Ona i on spotykają się więc ponownie; uwięzieni w przeszłości zamkniętej w ścianach mauzoleum, śnią u kresu opowiadania sen o wielkim potopie.

Przedstawione okoliczności oraz niepokojący, mroczny nastrój, jaki Vladislavić w tekście kreuje, czynią z niego swego rodzaju *appendix* do zdecydowanie bardziej znanej południowoafrykańskiej opowieści o końcu pewnego świata spisanej przez Johna Maxwella Coetzee'ego w *Czekając na barbarzyńców* (1980). Poetyka postkafkowskiej alegorii jest jednak tutaj bezlitośnie rozbijana przez romansowe *dictum* ludzko-nie-ludzkiej pary narratorów, a w ich absurdalnym spotkaniu ujawniają się dystans autora wobec rozedrganej polityki pamięci czasu postapartheidowego przełomu oraz przenikliwa diagnoza uznaniowości symboli imperialnych historii. Z jednej strony w opowieść nie-ludzkiego podmiotu Vladislavić wpisuje zatem właściwie wszystkie najważniejsze elementy współczesnej pomnikomanii wraz z gestem oddelegowania wzniosłych idei i wydarzeń fundacyjnych poza przestrzeń codzienności. Przykładowo – o swoim przedwojennym losie pomnik mówi następująco: „Patrzyłem beztrosko na ludzi. Ogólnie rzecz biorąc, oni patrzyli beztrosko na mnie. Niewielu z nich wiedziało, za czym optuję. Niektórzy mogliby powiedzieć – Przemysł albo Odwaga, albo Sama Ludzkość, jej Przeszłość, a może jej Przyszłość" (Vladislavić 2019: 83). W innym miejscu przyznaje, że nawiedzał go proroczy sen

o unicestwieniu i rozczłonkowaniu („Moje oko staje się przyciskiem do papieru, moja stopa odbojnikiem do drzwi" – Vladislavić 2019: 85). Jednocześnie jest to pomnik przede wszystkim zakochany, a przez to zupełnie przez Vladislavicia rozbrojony, by nie rzec – ośmieszony. Z drugiej strony w centrum opowieści znajduje się jednak inny obiekt – mauzoleum. Choć w tekście brak bezpośrednich wskazówek toponimicznych, jego pierwowzór można łatwo rozpoznać, a abstrakcyjną fabułę zakotwiczyć w konkretnym kontekście przestrzennym. To Pomnik Pionierów (Voortrekker Monument, 1937–1949) upamiętniający Wielki Trek i bitwę nad Blood River (1838), wzniesiony na wzgórzu nieopodal Pretorii, rodzinnego miasta Vladislavicia. Ogromna bryła, zainspirowana importowaną z Europy nazistowską koncepcją *Blut und Boden*, nawiązuje do Pomnika Bitwy Narodów w Lipsku (1913) oraz mezopotamsko-egipskiego stylu Alberta Speera. Zdobiące ją liczne płaskorzeźby przedstawiają kolejne etapy wędrówki ojców afrykanerskiego narodu oraz lokalne interpretacje kultu małej ojczyzny, rodziny, pracowitości i patriotyzmu.

Tekstowa reprezentacja Voortrekker Monument pozostaje drobiazgowo wierna oryginałowi (zob. Riach 2023: 83), zmienia się jednak wykładnia znaczeń tego obiektu. Jak zauważa Ken Barris, działanie to wpisuje się w ogólniejszą strategię Vladislavicia, polegającą na „wyobrażaniu sobie kraju poprzez jego istniejące symbole, a jednocześnie podporządkowywaniu ich własnym celom" (Barris 1990: 6). Autor wykorzystuje zatem monumentalny symbol zmitologizowanego nacjonalizmu afrykanerskiego i w trakcie rozwoju opowieści, mistrzowsko operując ironią, przekształca go w swoją antytezę. Dzieje się tak za sprawą funkcjonalności, które symbol w tekście zyskuje.

Uświęcona przestrzeń sugeruje w *We Came to the Monument* punkt wyjścia i punkt dojścia imperialnej mitologii. Ukazuje zarazem scenariusze działania wobec sytuacji zastanej w świecie po katastrofie – po końcu systemu, na którego zgliszczach przychodzi żyć. Pierwszym z nich jest odmowa czy też niewyobrażalność zmiany – reprezentuje je strategia repetycji przyjmowana przez starszyznę plemienia. Ojciec narratorki (i wódz plemienia) mówi: „nasza sytuacja jest trudna. Nie różni się ona od tej, w której znaleźli się nasi przodkowie. Musimy wziąć od nich lekcję. Improwizowali, znosili, radzili sobie" (Vladislavic 2019: 85). Taka postawa wydaje się zbieżna z koncepcją nostalgii restytutywnej opisywaną przez Svetlanę Boym jako rodzaj konserwatywnego *backlashu* ukierunkowanego na odbudowę przeszłego porządku wbrew zmienności czasu historycznego (Boym 2002: 40–45). Blisko jej również do koncepcji nostalgii imperialnej, jak ujęłaby to Ann Laura Stoler, pisząc o pozycji podmiotu lokującego się na przecięciu stanu bezpowrotnej utraty i społecznego trwania we wcześniej ukształtowanych formach wrażliwości (Stoler 2016: 9–16). Plemię

wybiera metodę prostego powtórzenia, wykorzystania wiedzy przodków do odbudowy zburzonych struktur w oparciu o pionierski etos wysiłku i ofiary. Mowa tu o trwaniu reliktowym, dla którego mauzoleum – przestrzeń przeszłości i mitów – staje się jedynym, choć niewielkim, sprzyjającym ekosystemem.

Drugą strategią działania w obliczu zmian, bliższą autorowi, jest – rzecz jasna – krytyczne spojrzenie na dziedzictwo, a przede wszystkim na jego tendencję do zniewalania i unieruchamiania teraźniejszości w przeszłości. Jak owe tendencje działają, obserwujemy oczyma dziewczyny, ich przekroczenie symbolizują zaś mobilny pomnik i jego ruch (w przestrzeni oraz w obrębie przekonań). W perspektywie doświadczeń narratorki mauzoleum afrykanerskiego nacjonalizmu staje się cenotafem przegranej idei, a schronienie – więzieniem. O wielkiej przeszłości zapisanej w budowli mówi bowiem tak: „płaskorzeźby napełniły mnie małym, osobistym przerażeniem. Ludzie byli zastygli, częściowo w kamieniu, a częściowo poza nim. To nie był bierny element. Wessał ich, sprytnie zniewolił, pozwalając jednocześnie na iluzję wolności" (Vladislavić 2019: 84). Podobną iluzję rozpoznaje dziewczyna w podziemnym muzeum prezentującym zza szyby sceny z życia przodków:

> Rozbiłam szybę i weszłam do pokoju. Na stole była warstwa kurzu, a na filiżankach szczurze odchody. Próbowałam przesunąć chłopca, ale ani drgnął: bliższe oględziny wykazały, że był przykręcony do krzesła, a krzesło do podłogi. Przeszłam przez niskie drzwi do kuchni. (Vladislavić 2019: 84)

Jak ogień w muzealnym kominku okazuje się malowidłem, tak i zgliszcza wystawy ukazują przeszłość, która okazuje się zarówno atrapą, jak i pułapką. Przymocowane elementy ekspozycji, krzesło i figura chłopca, sugerują nienegocjowalność ról w ramach starego imaginarium, a zarazem – podobnie jak w przypadku ludzi wyrzeźbionych w reliefie i przez tenże relief „wessanych, sprytnie zniewolonych" (Vladislavić 2019: 82) – obezwładniający charakter przeszłości.

3. Moskwa–Johannesburg (1996). Historie równoległe

Zakończenie *We Came to the Monument* opiera się na zawieszeniu: para narratorów śni wspomnianą już wizję potopu, biblijnego nowego początku, który dopiero nastąpi. Dalsze losy mauzoleum być może najlepiej opisało samo życie: faktyczny Voortrekker Monument wciąż istnieje, jest muzeum historii (białej) RPA, a zarazem magazynem (cmentarzyskiem) usuniętych z przestrzeni publicznej pomników głównych ideologów apartheidu.

Vladislavić powrócił jednak jeszcze do tematu pomnikomanii w swoim najsłynniejszym chyba opowiadaniu *Propaganda by Monuments* (1996). Jego fabuła osnuta jest wokół korespondencji Pavla Grekova i Boniface Khumalo, pełnej językowych niezgrabności i nieścisłości, utrzymanej w tonie komedii pomyłek wynikających z łączenia łamanej angielszczyzny ze stylem totalitarnej nowomowy. Pierwszy z nich jest tłumaczem w rosyjskim urzędzie, który zajmuje się dekomunizacją przestrzeni poradzieckich miast i rozbiórką nieaktualnych już pomników; drugi – właścicielem baru w RPA, który dla ożywienia swojego biznesu chce przejąć jeden z takowych pomników Władimira Lenina. Dawny symbol władzy totalitarnej staje się chwytem marketingowym w zglobalizowanym obiegu symbolicznym kapitalizmu. Przedsięwzięcie udaje się, a Khumalo przemianowuje swój lokal na „V.I. Lenin Bar and Grill".

Przypadek faktycznego Voortrekker Monument oraz literackiego postumentu ojca rewolucji październikowej to przykłady – postapartheidowego i postkomunistycznego – ikonoklazmu, czyli celowego i intensywnego burzenia reprezentacyjnych obiektów dawnego porządku politycznego (Tomasik 2003: 47–49). Ostrze ironii jest w opowiadaniu Vladislavicia wymierzone w recykling niechcianych „odpadów", ale także w niezmienność „propagandowych" funkcji pomnika w zmiennych warunkach ideologicznych (zob. Warnes 2000). Za wagę tej opowieści odpowiada jednak coś więcej. Choć Khumalo i Grekov symbolizują – rzecz jasna: do pewnego stopnia – zbieżne sytuacje historyczne, tj. postapartheid i postkomunizm, autor przygląda się również krytycznie figurze translacji i przekładalności doświadczenia tranzycji. Jak zauważa Monica Popescu, dwie zderzone w tekście kultury „wzajemnie się odzwierciedlają, ale też odwracają w lustrzanym odbiciu" (Popescu 2003: 408). Z jednej strony moment „końca historii", którego uważnym obserwatorem jest Vladislavić, skłania do kreślenia paralel między reżimem komunistycznym a realiami apartheidu, zaś metafora „poruszonego" pomnika niewątpliwie idealnie kondycję tego czasu opisuje. Jak sam autor wielokrotnie przyznawał:

> W odstępie zaledwie kilku miesięcy dwa pozornie niezniszczalne systemy – imperium sowieckie i państwo apartheidu – rozpadły się niczym źle zbudowane pomniki, pozostawiając swoich poddanych, by grzebali w ruinach w poszukiwaniu materiałów do odbudowy. (Vladislavić 2012: 2).

Z drugiej strony koślawej wymianie językowej w komunikacji pomiędzy bohaterami towarzyszy zniekształcona wymiana kontekstu „osadzenia" figury Lenina w odmiennych kulturach i dyskursach krytycznych. Tym samym

Vladislavić otwiera na dialog między postkomunizmem a postkolonializmem, ale jednocześnie „podważa mit doskonałej kulturowej przekładalności" (Popescu 2003: 410). Różnica ujawnia się przede wszystkim w kontekście odbioru przemijających systemów, a zwłaszcza w ocenie postaci Lenina i dyskursów ideologicznych wokół jej rozwijanych, które w realiach południowoafrykańskiego rasizmu postrzegane były jako pozytywny punkt odniesienia w walce o równość (Popescu 2003).

4. Johannesburg–Berlin i Europa Środkowa (1993–2025). Lektury poszlakowe

W *Propaganda by Monuments* mowa o historiach równoległych, ale nie do końca równoważnych. Do puli „dorzucę" na zakończenie jeszcze jedną: historię Wołodii, radzieckiego oficera, którego rozpad ZSRR zastał w Berlinie, bohatera filmu *Goryle kąpią się w południe* Makavejeva z 1993 roku. Zapomniany przez własny kraj mężczyzna błądzi po budzącym się do kapitalizmu mieście i śni o przeszłości, w wolnych chwilach spotyka się również z berlińskim pomnikiem Lenina, który za chwilę ma zostać zdemontowany, częstuje go wódką, karmi i prowadzi z nim egzystencjalne rozmowy, aby w pewnym momencie przebrać się za wodza rewolucji i wygłosić przemówienie do pustych ulic. Gdy pomnik ulega dekapitacji i jego wielka głowa wędruje na obrzeża miasta, Wołodia obserwuje w berlińskim zoo goryla myjącego się w basenie. Zestawienie tych scen sugeruje powrót człowieka – po końcu utopii – do stanu pierwotnego zezwierzęcenia, obdarcie z kulturowych przynależności i tożsamości. Jednocześnie Makavejev rejestruje narodziny nowego porządku kapitalistycznego i – podobnie do Vladislavicia – przedstawia w filmie proces przeobrażania się ideologii w produkt, zachowując przy tym charakterystyczną dla siebie poetykę groteski i czarnego humoru[2].

Przywołuję jednak ten kontekst przede wszystkim dlatego, że w Wołodii rozpoznać można podobny ciężar niepewności i absurdu, co w Grekovie, a zdekapitowana postać Lenina w obu tych tekstach kultury niesie ze sobą podobny ciężar ironii. Splot absurdu, satyry i ironii zbliża zaś obu twórców do poetyki surrealizmu. Z kolei te estetyczne korespondencje i zaskakujące podobieństwa

2 Na marginesie warto dodać, że motyw zoo i obserwacji istot zamkniętych w klatce pojawia się również w późniejszej powieści Vladislavicia, *Restless Supermarket* (2001). I choć w klatce obserwujemy tam człowieka, to motyw ten stanowi zarówno symbol urasowionej przestrzeni społecznej czasów apartheidu, jak i ironiczne odwrócenie normatywnego reżimu (białego) spojrzenia oraz metaforę zezwierzęcenia podmiotu obserwującego (zob. Strauss 2008).

fabularne czy wędrujące motywy, które w niniejszym tekście starałam się wyeksponować, skłaniają do zaryzykowania tezy, że – w myśl intertekstualnych teorii wpływu (zob. Bloom 1995) – Vladislavić pozostaje świadomym kontynuatorem linii wyobraźni Makavejeva.

W przypadku reżysera surrealistyczna etykieta zyskuje rację bytu za sprawą tradycji tego kierunku w Jugosławii: w latach trzydziestych XX wieku belgradzcy naddrealiści pozostawali w bezpośrednim kontakcie ze swoimi francuskimi towarzyszami, w istotnym stopniu organizując lokalne pole sztuki nowoczesnej; po II wojnie światowej surrealizm stał się natomiast ukrytym w aluzjach, subwersywnym, lecz dobrze rozpoznawalnym idiomem buntu wobec władzy autorytarnej, a także symbolem wolności twórczej (więcej na ten temat – Siewior 2021). W przypadku południowoafrykańskiego prozaika sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana: sygnalizowane tutaj chwyty Vladislavicia (absurd, czarny humor, groteska, ironia) interpretowane są w kategoriach generacyjnej i językowej przynależności do tradycji anglosaskiego postmodernizmu (Gaylard 2023: 22). Ponadto nasuwa się pytanie o to, czy Vladislavić zna twórczość jugosłowiańskiego reżysera, z którym go zestawiam?

Choć autor, jak wspominałam wcześniej, jest w drugim pokoleniu potomkiem chorwackich imigrantów, to najprawdopodobniej – nie. Pytany w jednym z wywiadów o to, czy zainteresowanie dziedzictwem komunistycznej Europy łączy się z jego słowiańsko brzmiącym nazwiskiem, mówi wprost:

> Niespecjalnie. Interesuje mnie twórczość z tamtej części świata, ale nie nazwałbym tego genetyczną predyspozycją. Interesuje mnie np. pisarstwo jugosłowiańskie, ze względu na problemy, z jakimi mierzą się ci autorzy – kwestie nacjonalizmu, ich relacje ze Związkiem Radzieckim, przemiany społeczne i pamięć. Przypuszczam jednak, że takie tematy interesowałyby mnie niezależnie od mojego pochodzenia. (Vladislavić, Warnes 2000: 273)

W innym miejscu przyznaje jednak, że surrealizm jest dla niego ważny (Miller, Vladislavić 2005: 135). To drobne i kruche poszlaki, które nie tyle wzmacniają hipotezę biograficzną – **filiację** Vladislavicia – stawianą przy tropieniu genealogii kluczowego dla niego motywu „poruszonego" zarówno w przestrzeni, jak i na poziomie semantyki pomnika, co raczej poluzowują silnie podkreślane w dyskursie krytycznym na temat jego twórczości **afiliacje** z anglosaskim postmodernizmem. Tym samym wskazują na alternatywne możliwości odczytania określającej jego pisarstwo dominanty absurdu i groteski, czyli ducha środkowoeuropejskiego (jugosłowiańskiego) surrealizmu. Wpływ tego ostatniego,

w przypadku obu twórców, nie ograniczałby się z kolei jedynie do formalnych analogii, lecz także obejmował rozumienie surrealizmu jako światopoglądu pozostającego w kontrze do hegemonicznych formacji kulturowych (Löwy 2009) i ruchu intelektualnego przełamującego kryzys nowoczesnego pojęcia wolności (Benjamin 1975). Z tych właśnie względów, jak doskonale pamiętamy, w 1937 roku na słynnej wystawie w Monachium surrealizm został przez reżim nazistowski oficjalnie uznany za paradygmatyczną „sztukę zdegradowaną"; z tych też powodów pozostawał na cenzurowanym w titoistycznej Jugosławii. W takim zaś świetle Vladislavić – uruchamiający poetykę surrealizmu niejako w symbolicznym sercu apartheidu i w najbardziej wymownym, bo wizualnym, punkcie nazistowskich inspiracji tego systemu, a więc w odniesieniu do Voortrekker Monument – odważnie i śmiało podąża śladem największych środkowoeuropejskich dysydentów wobec normatywnej wyobraźni w służbie ideologii.

| Bibliografia

Źródła

Makavejev Dušan (1958), *Ne veruj u idole* (*Nie wierzcie w pomniki*), Avala Film, Belgrad.

Makavejev Dušan (1993), *Gorilas in the Midday* (*Goryle kąpią się w południe*), Komuna, Belgrad–Berlin.

Miller Anndie, Vladislavić Ivan (2007), *Delving Into the Toolbox. Ivan Vladislavić Interviewed by Andie Miller*, „Journal of Commonwealth Literature", t. 42, s. 131–143. https://doi.org/10.1177/002198940708167

Vladislavić Ivan (2012), *The Loss Library and Other Unfinished Stories*, Seagull Books, London.

Vladislavić Ivan (2019), *Flashback Hotel. Early Stories*, Archipelago Books, New York.

Vladislavić Ivan, Warnes Christopher (2000), *Interview*, „MFS Modern Fiction Studies", t. 46, s. 273–281. https://doi.org/10.1353/mfs.2000.0012

Opracowania

Barris Ken (1990), *Fiction of Ideas*, „Southern African Review of Books", nr 6, s. 6–7.

Benjamin Walter (1975), *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wybór Hubert Orłowski, przeł. Hubert Orłowski, Jakub Sikorski, wstęp Jerzy Kmita, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 260–276.

Boym Svetlana (2002), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
Coetzee John Maxwell (1980), *Waiting for the Barbarians*, Secker & Warburg, London.
Gaylard Gerald (2023), *At Home with Ivan Vladislavić. An African Flaneur Greens the Postcolonial City*, Routledge, New York–London. https://doi.org/10.4324/9781003318996
Kocot Agata, Siewior Kinga (2014), *Bałkańskie kratery i europejskie centrale. Światy jugosłowiańskiej awangardy (1921–1934)*, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 223–249.
Owen Jonathan (2014), *From Buñuel to the Barbarogenius. Surrealist and Avant-Garde Traditions in the Films of Dušan Makavejev*, „Studies in Eastern European Cinema", nr 1, s. 3–15. https://doi.org/10.1080/2040350X.2014.878589
Popescu Monica (2003), *Translations. Lenin's Statues, Post-Communism and Post-Apartheid*, „The Yale Journal of Criticism", t. 16, s. 406–423. https://doi.org/10.1353/yale.2003.0021
Riach Graham (2023), *The Short Story After Apartheid. Thinking with Form in South African Literature*, Liverpool University Press, Liverpool. https://doi.org/10.3828/liverpool/9781837644704.001.0001
Rigney Ann (2014), *Portable Monuments. Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans*, „Poetics Today", t. 25, s. 361–396. https://doi.org/10.1215/03335372-25-2-361
Sakr Rita (2012), *Monumental Space in the Post-Imperial Novel. An Interdisciplinary Study in Postmodern and Postcolonial Narrative*, Continuum, London–New York.
Siewior Kinga (2021), *Sygnatury surrealistyczne Bogdana Bogdanovicia*, „Porównania", nr 1, s. 257–283. https://doi.org/10.14746/por.2021.1.12
Stoler Ann Laura (2016), *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*, Duke University Press, Durham–London. https://doi.org/10.2307/j.ctv125jn2s
Strauss Helene (2008), *Squirming White Bodies. Interracial Encounters in Anton Kannemeyer's „True Love" and Ivan Vladislavić's „The Restless Supermarket"*, „Journal of Literary Studies", nr 2, s. 21–44. https://doi.org/10.1080/02564710701841437
Sudjić Deyan (2015), *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Centrum Architektury, Warszawa.
Tomasik Wojciech (1999), *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej"*, FND–Leopoldinum, Wrocław.
Tomasik Wojciech (2003), *Burząc* Moskwę*… O postkomunistycznym ikonoklazmie*, „Teksty Drugie", nr 4, s. 47–54.
Vidan Ivo (2016), *„Don't Believe in Monuments". Dušan Makavejev's Satirical Iconoclasm*, „Slavic Review", nr 3, s. 589–607.

Warnes Christopher (2000), *The Making and Unmaking of History in Ivan Vladislavic's „Propaganda by Monuments and Other Stories"*, „MFS Modern Fiction Studies", t. 46, s. 67–89. https://doi.org/10.1353/mfs.2000.0013
Young James E. (1992), *The Counter-Monument. Memory Against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry", nr 2, s. 267–296. https://doi.org/10.1086/448632

| Abstract

KINGA SIEWIOR

Monuments by Ivan Vladislavić. Towards the Genealogy of an Imagination

The article analyzes the motif of the monument in the work of South African writer Ivan Vladislavić in the context of apartheid's legacy and post-apartheid transformation, as well as in relation to the *oeuvre* of Yugoslav director Dušan Makavejev. This juxtaposition reveals a shared grotesque and surrealist critique of ideological representations of power, as well as the ambivalent ontology of the monument, which here becomes an anti-monument. Furthermore, the article proposes a genealogical connection between Vladislavić's imaginative world and the tradition of Central European surrealism, suggesting an alternative reading of his work beyond the framework of Anglo-American postmodernism.

Keywords: Ivan Vladislavić; monument; transition; apartheid; Dušan Makavejev; surrealism

| Bio

Kinga Siewior – dr, adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Ośrodka Transnarodowych Badań Literackich oraz Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci UJ. Interesuje się kulturą Polski i Europy Środkowej w okresie po II wojnie światowej. Obecnie pracuje nad projektem dotyczącym komunistycznych poetyk i polityk emocji.
E-mail: k.siewior@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6858-233X