

KINGA SIEWIOR  
Uniwersytet Jagielloński

## Sygnatury surrealistyczne Bogdana Bogdanowicia

Bohaterem niniejszego artykułu chcę uczynić Bogdana Bogdanowicia (1922–2010) – serbskiego budowniczego i prekursora środkowoeuropejskiego *land artu*, eseistę, urbanistę, akademika, polityka i jednego z głównych architektów jugosłowiańskiej polityki pamięci w podwójnym – dosłownym i metaforycznym – tego sformułowania znaczeniu. Jest on bowiem autorem Pomnika Żydowskich Ofiar Faszyzmu w Belgradzie (1952) – pierwszego tego typu obiektu na terenach powojennej Jugosławii – oraz „Kamienego Kwiatu” ku czci ofiar więźniów obozu koncentracyjnego w Jasenovcu (1966), najważniejszego miejsca pamięci Zagłady na Bałkanach. Jego betonowe mauzolea, grobowce, cenotafy i kurhany poświęcone bohaterom antyfaszystowskiej partyzantki Josipa Broza Tity, rozsiane niemalże po wszystkich republikach związkowych, stanowią materialne odzwierciedlenie konturów jugosłowiańskiej wspólnoty wyobrażonej fundowanej na micie braterskiej walki o wolność pod komunistycznym sztandarem. W szerszej perspektywie można je zaś traktować jako jeden z najbardziej wyrazistych emblematów nowej – socjalistycznej, ale zarazem niezależnej od Moskwy i doktryny socrealizmu – formy estetycznej, która nadała kształt jugosłowiańskiej przestrzeni publicznej po roku 1948, czyli po zerwaniu relacji dyplomatycznych ze Związkiem Radzieckim. Monumentalne, a jednocześnie kontemplacyjne, utrwalające w nowoczesnym tworzywie archaiczną symbolikę, a przede wszystkim wymykające się prostym interpretacjom, bo inspirowane

teorią gnozy, filozofią antyczną i tradycją bałkańskiego bogomilstwa eklektyczne projekty niewątpliwie przetrwały próbę czasu, zmiany granic i systemów politycznych. Wraz ze wzrostem zainteresowania środkowoeuropejskim socjodemokratyzmem Bogdanović coraz częściej uznawany jest za jednego z najoryginalniejszych przedstawicieli powojennej architektury regionu, jego pomniki zyskują zaś status bezdyskusyjnych arcydzieł (zob. Galusek 2014–2015: 118–127; Ristić 2014–2015: 98–118). Rosnąca popularność obiektów memorialnych serbskiego twórcy pozostawia jednak w cieniu inny równie ważny obszar jego aktywności intelektualnej: literaturę.

„Pisałem, aby móc budować, budowałem, aby móc pisać” (Bogdanović 2001: 31)<sup>1</sup> – wyznaje w jednym z wywiadów. W innym miejscu myśl tę tłumaczy następująco:

Od wczesnej młodości uczono mnie zapisywać, spisywać, analizować. Uczono mnie myśleć pismem i pisać tak, aby precyzować myśli. Oczywiście uczono mnie również doceniać literacki sposób myślenia. Nie miałem ambicji pisarskich, wciąż zresztą ich nie mam – przede wszystkim jestem budowniczym, który myśli tekstualnie i potrafi o tym co nieco napisać (Bogdanović 2001: 70).

I faktycznie, przeglądając pod kątem tych wypowiedzi kalendarium twórczości Bogdanovicia, widać wyraźnie, że projektowanie i pisanie stanowią równoległe, równoprawne i wzajemnie zasilające się pola jego działalności artystycznej. W swoich pierwszych tomach eseistycznych architekt rozwija podstawy *urbanologii* – autorskiej antropologii miasta, którą wykłada także na zajęciach w Katedrze Urbanistyki stołecznego uniwersytetu, a potem próbuje realizować w praktyce jako burmistrz Belgradu (1982–1986) (Bogdanović 1958, 1966, 1976, 1982). W beletryzowanych książkach pisanych od lat sześćdziesiątych XX wieku zapoczątkowuje oryginalną filozofię architektury, która stoi u podstaw jego najważniejszych pomnikowych realizacji (Bogdanović 1963, 1983, 1990). W latach osiemdziesiątych XX wieku, zaniepokojony wzrostem nastrojów nacjonalistycznych w Jugosławii, ogłasza słynny *List do KC Serbskiej Partii Komunistycznej* oraz *Ślepe uliczki. Mentalne pułapki stalinizmu* (Bogdanović 1988) – zbiór tekstów, w których dokonuje analizy lokalnego dyskursu medialnego, a przy okazji także rozrachunku z własną formacją ideologiczną. Po 1993 roku, już na emigracji w Wiedniu, Bogdanović publikuje kolejne tomy

1 Wszystkie tłumaczenia z języka serbskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą w niniejszym artykule od autorki.

esejów poświęconych antropologii konfliktu bałkańskiego lat dziewięćdziesiątych XX wieku i przenikliwym diagnozom rozpadu jugosłowiańskiej przestrzeni kulturowej, którą z oddaniem budował właściwie przez całe zawodowe życie (Bogdanović 1993, 1994, 1997). Tam też pisze eseje autobiograficzne – *Przekłętego budowniczego* (Bogdanović 1997) oraz *Zieloną skrzynkę. Księgę snów* (Bogdanović 2009a).

Wzmiankowane teksty traktowane są na ogół jako rezerwuar cennych tropów, które pozwalają rozszyfrować hermetyczne kody wizualne pomników Bogdanovicia i skomplikowaną siatkę kulturowych odniesień w nie wpisanych. W coraz obszerniejszej bibliografii prac poświęconych artyście literatura funkcjonuje więc głównie jako narzędzie pomocnicze dla historyków sztuki i architektury (zob. Vuković 2009). W niniejszym miejscu chciałabym odwrócić ten trend i skupić się przede wszystkim na jego twórczości literackiej. Z jednej strony interesować mnie będzie wyłaniająca się z niej narracyjna figura budowniczego zaangażowanego w konstruowanie jugosłowiańskiej utopii oraz skomplikowane i niejednoznaczne reguły relacji władzy, oporu i architektury, znamienne dla socjalistycznej części powojennej Europy. Z drugiej strony przyjrę się intermedialnym i intertekstualnym zakresom relacji architektury i literatury – literackim proweniencjom myślenia architektonicznego oraz formom pisania o architekturze. Punktem łącznikowym, który pozwoli zogniskować tę wielowątkową refleksję, będzie dla mnie surrealizm. W przypadku Bogdanovicia stanowi on nie tylko cechę dystynktywną poetyki jego poszczególnych wypowiedzi artystycznych zadłużoną w teorii i praktykach międzywojennych przedstawicieli tej formacji, lecz także ogólniejszą strategię autokreacyjną i dalej – postawę światopoglądową, która – jak będę dalej argumentować – zarówno sankcjonowała sojusze architekta z władzą, jak i okazała się ważnym narzędziem jej podważania.

## 1. Filiacje i afiliacje

Bogdanović wielokrotnie zaznaczał niechęć wobec jakichkolwiek estetycznych etykietek, świadomie pielęgnując osobność swoich prac. Wyjątkiem od tej reguły jest surrealizm, który można traktować jako swego rodzaju inicjalny punkt odniesienia na artystycznej drodze architekta, uformowany jeszcze w okresie wczesnego dzieciństwa. Matka architekta, Mileva Bogdanović, była nauczycielką literatury francuskiej, ojciec, Milan Bogdanović – wykładowcą akademickim, wieloletnim dyrektorem Teatru Narodowego w Belgradzie, a przede wszystkim krytykiem literackim, który w historii kultury jugosłowiańskiej zapisał się jako oddany sojusznik rodzimych awangardzistów. Milan Bogdanović jako jeden

z pierwszych diagnozował u progu międzywojnia konflikt przedstawicieli starszego, klasycyzującego pokolenia poetów i ich buntowniczo nastawionych następców, opowiadając się zdecydowanie za rewolucyjnym zacięciem młodszej generacji. W esejach i polemikach pisanych na przestrzeni lat dwudziestych XX wieku odważnie rozwijał postulaty „likwidacji” modernizmu wysuwane przez Marka Risticia, przywódcę belgradzkich surrealistów, oraz konsekwentnie wspierał inicjatywy poetyckie grupy<sup>2</sup>. Z kolei w 1934 roku, już po rozwiązaniu grupy, wraz z Miroslavem Krležą utworzył czasopismo „Danas”, na którego łamach – obok prezentacji prac nowoczesnych artystów jugosłowiańskich – propagowano idee materializmu kulturowego i psychoanalizy. W praktyce pismo okazało się głównym medium wypowiedzi wciąż aktywnych, choć już oficjalnie niezrzeszonych, belgradzkich nadrealistów.

Bez większej przesady można więc powiedzieć, że Milan Bogdanović współtworzył przestrzeń instytucjonalną, w której powstawała jugosłowiańska myśl awangardowa, a jednocześnie prowadził w swoim domu salon, gdzie niezobowiązująco dyskutowano najważniejsze jej koncepcje. To za sprawą tych dyskusji i spotkań towarzyskich z najsłynniejszymi przedstawicielami belgradzkiej bohemy młody Bogdan Bogdanović zapoznawał się z nowoczesną literaturą i sztuką, a także – co nie mniej istotne – przyswajał lewicową wrażliwość komunizujących przyjaciół ojca. Atmosfera domu rodzinnego zaważyła na młodzieńczym zaangażowaniu przyszłego architekta. Szkolne lata upłynęły mu pod znakiem działalności w surrealistycznym kółku literackim, które prowadził wraz z Milutinem Doroslovcem – późniejszym Milo Dorem, cenionym pisarzem i tłumaczem literatury serbskiej na język niemiecki (zob. Kulić 2019: 85–86; Bogdanović 2013: 21–39). Jak wspomina:

Zachęcaliśmy wtedy kolegów [...], żeby oddawali się słodkim, niczym niezmaconym snom o wolności. Demonstracyjnie przekładaliśmy Bretona i mniej znane teksty Freuda oraz W. Reicha. Pisaliśmy też (przypuszczam, że wcale nie najgłupsze) eseje (Bogdanović 2001b: 65).

W tym czasie nastąpił również moment jego inicjacji politycznej. Na studia architektoniczne zapisał się już jako „umiarkowany trockista” lub też – by po-

2 Poza Risticie w skład jugosłowiańskiego oddziału ruchu wchodził m.in. Koča Popović, Vane Bor, Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Oskar Davičo, Dušan Matić (więcej o historii ruchu i zaangażowaniu Milana Bogdanovicia zob. Djurić, Šuvaković, red. 2006; Tešić 2005; Kocot, Siewior 2014).

zostać przy nomenklaturze z towarzyskiego słownika artysty – zadeklarowany Bretonowiec.

Młodzieńcze plany związane z rewolucjonizowaniem kierunku w duchu surrealistycznym zaprzepaścił wybuch II wojny światowej, w trakcie której Bogdanović przyłączył się do komunistycznej partyzantki. Na uniwersytet powrócił w 1945 roku, dyplom uzyskał w 1950 roku w zupełnie odmiennych warunkach polityczno-ekonomicznych. Jak wspomina:

w czasie składania mojego dyplomu architektura w Jugosławii była biedna, funkcjonowały jedynie dwa typy okien. Moje ulotne fantazje nie mieściły się w takiej ubogiej, rzekomo funkcjonalistycznej formule. Studia rozpocząłem przed wojną, przyszedłem na nie wprost z surrealistycznego *milieu*. Napisałem nawet program, który nazwałem, parafrazując Corbusiera, „Vers une architecture surrealiste”. Chciałem uprawiać architekturę surrealistyczną, ale zakładało to klientów, którzy wyrażaliby na nią zapotrzebowanie – chociażby takie, jakie pojawiło się w przypadku domu Tristiana Tzary. W czasie wojny mieliśmy z Markiem Risticem pewną rozrywkę – projektowałem dla niego szalony dom, pełen niespodzianek, w którym górne i dolne piętro łączyła ślizgawka. Tworzyłbym taką architekturę, gdyby tylko było to możliwe. W moim środowisku wszyscy byli nadrealistami i lewicowcami, lecz w chwili, gdy nasze lewicowe społeczeństwo się urzeczywistniło, zdaliśmy sobie sprawę, że z naszych surrealistycznych projektów nic nie będzie (Bogdanović 2013: 22).

Pierwsze powojenne lata upływały w Jugosławii pod znakiem instalowania radzieckiego modelu władzy. Po zerwaniu relacji politycznych z ZSRR w kraju zapanowała zaś aura wszechobecnego strachu przed możliwą interwencją zbrojną niedawnego sojusznika. Dla Bogdanovicia – jak wspomina – „był to czas nikłych perspektyw życiowych, nikłych szans zawodowych, ale był to także czas wampiroidalnych muz, które w nieodgadniony sposób przylatywały do mnie z «nocnej strony świata» i wplątywały się w moje życie” (Bogdanović 2001b: 96). Siedem lat od powrotu z wojny do realizacji pierwszego projektu (Pomnika Żydowskich Ofiar Faszyzmu w Belgradzie, 1952) miało upłynąć architektowi pod znakiem samotności, rozczarowania i studiowania literatury. To wówczas otworzył „prenadrealistyczne podwoje niegdysiejszego czarnego romantyzmu” (Bogdanović 2001b: 74) – zaczytywał się w tekstach E.T.A Hofmana, Josepha de Maistre’a, Novalisa czy Gérarda de Nerval’a; na cześć tego ostatniego powojenny okres nazywał zresztą „październikowymi nocami” (Bogdanović 2001b: 85).

Wtedy też odkrył, że pod „dzienną” maską młodego rozumnego człowieka kryje się jego „nocne Ja”. Wyrazem tego stało się zainteresowanie psychoanalizą i wiara w nadrzędną rolę „energii biologicznej i erotycznej” (Bogdanović 2001b: 114) w procesie twórczym oraz skłonność do oddawania się „przygodom wyobraźni” i tworzenie wizualnych przedstawień fantastycznych istot. Rozwojowi „nocnej” strony wyobraźni architekta sprzyjało również kompulsywne poszukiwanie niejasnych symboli i ezoterycznych śladów „prehistorycznego” porządku rzeczywistości oraz praktykowanie podszytej czarnym humorem „aktywnej melancholii” (Bogdanović 2001b: 123).

Ten „drugi Bogdan, ten dawniejszy, [...] starszy, mądrzejszy, mityczny Doppelgänger” (Bogdanović 2001b: 129) nie pozwolił o sobie zapomnieć także w okresie, gdy życie zawodowe architekta nabrało rozpędu. Dokładniej rzecz ujmując, to właśnie za sprawą „nocnej” strony osobowości jego kariera miała się ziścić w swojej spektakularnej formie. Architekt wielokrotnie wspominał, że na pomysł Pomnika Żydowskich Ofiar Faszyzmu wpadł podczas całkowicie incydentalnego, **niezaplanowanego** spotkania ze znajomym. Decydującą rolę we wszystkich kolejnych projektach, obok przypadku, odgrywały zaś wrodzona wrażliwość na rozmaite symbole kryjące się w codziennym otoczeniu, epifanijsny stosunek do przyrody, ale też pielęgnowane od wczesnej młodości zainteresowanie gnozą, folklorem, mrocznymi mitami i legendami.

„Nocne”, zakotwiczone w pojęciach podświadomości, fantazmatu i eksperymentu techniki tworzenia były również tematem cotygodniowych seminariów zatytułowanych *Wiejska szkoła architektury*, które architekt organizował w podbelgradzkim Malim Popovcu (1979–1990). Były to owiane legendą „misteria pod orzechem” – półprywatne spotkania urządzone w prowizorycznym „testerionie” na dziedzińcu dawnej wiejskiej szkoły, podczas których Bogdanović niczym starożytny hierofant wtajemniczał uczniów w tajniki swojej autorskiej filozofii architektury. Seminaria te prowadził w oparciu o metodę „gier heurystycznych” – eksperymentów myślowych, na które nie mógł sobie pozwolić na oficjalnych uniwersyteckich wykładach. Uczestnicy zjazdów, łącząc namysł antropologiczny z „logiką marzenia”, tworzyli w Malim Popovcu teoretyczne modele wyobrażonych miast i cywilizacji, a następnie, bazując na planach mitycznych obiektów, budowali ich dziwaczne makiety – asamblaże konstruowane z surowców dostępnych w najbliższym otoczeniu (z drewna, śmieci, przedmiotów przynoszonych przez mieszkańców wioski) (zob. Slavković 2015; Mladenović 2011; Marjanović, Rüedi 2018; Bogdanović 2009a: 15–33).

Wszystkie sygnalizowane w tym miejscu etapy formowania i praktykowania postawy twórczej Bogdanović drobiazgowo przedstawia w kolejnych rozdziałach swojej autobiografii – *Przekłętego budowniczego*. Przy okazji wykorzystuje

podstawowe tropy wpisujące się w konwencjonalną definicję surrealizmu: począwszy od tytułu, w którym przechwytuje ulubiony przez surrealistycznych poetów przydomek *le poète maudit*, przez przywoływanie nazwisk głównych twórców nurtu i kluczowych dla niego tradycji literackich, po odniesienia do najważniejszych punktów programu André Bretona, Bogdanović konsekwentnie przedstawia się jako nieodrodny uczeń surrealistów, spiskowiec, buntownik i outsider. Równolegle zdaje sprawę z procesu zdobywania tytułowego przydomka: na status artysty przekłętego miał pracować od samego początku kariery, wzbudzając rozdrażnienie partyjnych dygnitarzy ekstrawagancjami w projektach pomnikowych oraz niekonwencjonalnymi metodami nauczania.

Takie wręcz manifestacyjne przywiązanie do szeroko rozumianej poetyki surrealizmu w autobiografii budzi jednak pewne wątpliwości, związane przede wszystkim z faktyczną ścieżką kariery Bogdanovicia, która zaprowadziła go na pozycje, których nie sposób interpretować w kategoriach wykluczenia. Wręcz odwrotnie: przez kilka dekad należał on do ścisłej jugosłowiańskiej elity. Przepustką do tego świata okazały się zaś, po pierwsze, towarzyskie i rodzinne koligacje z młodości. Członkowie lewicującej awangardy międzywojennej w nowym państwie jugosłowiańskim nierzadko obejmowali funkcje dyplomatyczne i dyrektorskie. Podobnie potoczyły się losy architekta, który jako profesor akademicki i członek-korespondent Serbskiej Akademii Nauk i Sztuki (SAN-U), (vice)dziekan Wydziału Architektury (1964–1966, 1970–1971), prezes Związku Architektów Jugosławii (1964–1968) i twórca wielokrotnie nagradzany najważniejszymi państwowymi nagrodami<sup>3</sup>, a wreszcie jako wieloletni członek Komitetu Centralnego Związku Komunistów Serbii i burmistrz Belgradu (1982–1986) pozostawał w najbliższych orbitach władzy. Po drugie, pozycję tę utrzymywał właśnie za sprawą swojego „osobnego” bądź też „surrealizującego” idiomu wypowiedzi artystycznej. Jak sam przyznaje w jednym z wywiadów:

Dla wielu moich kolegów moje archetypiczne, antropologiczne upamiętnienia były całkowicie niepojęte, a wręcz nieakceptowalne ze względu na nietypową symbolikę. Ale Tito i najważniejsi jugosłowiańscy komuniści odbierali je pozytywnie – jako dowód artystycznej niezależ-

3 Do najważniejszych wyróżnień Bogdana Bogdanovicia zaliczyć należy m.in. dwie Październikowe Nagrody Miasta Belgradu za pomniki w Sremskiej Mitrovicy (1961) oraz w Jasenovcu (1966), Nagrodę Związku Architektów Jugosłowiańskich za upamiętnienie w Kruševcu (1964), Nagrodę „Borba” za projekt cmentarza w Mostarze (1965), a także nagrody za całokształt twórczości tj. Piranesi Award (1989) i Herder Prize (1997).

ności wobec sowieckiej hegemonii kulturowej. Jeśli dobrze pamiętam, jakiś włoski magazyn określił mój pomnik w macedońskim Prilepie jako „lekcję Tity dla Chruszczowa”. Prawdopodobnie tym też tłumaczy się fakt, że mogłem pozwolić sobie na wiele w tamtych czasach (Bogdanović, Seiss 2011: 86; por. Manoljović Pintar 2014; Đurić, dostęp 2020; Kulić, Mrduljaš, red. 2012).

Za sprawą osobliwego splotu okoliczności politycznych i towarzyskich projekty memorialne Bogdanovicia pretendowały do miana nowych symboli narodowych, stanowiły świetny towar eksportowy (zob. Selinkić 1990), a przy okazji sankcjonowały swoisty ekscentryzm architekta. W takim świetle przyjętą w *Przekłętym budowniczym* ramę opowieści opartą na surrealistycznym toposie buntownika należałoby zaś odczytywać przede wszystkim jako strategię autokreacyjną i automitologizacyjną. Z jednej strony wyniesiona z rodzinnego domu wrażliwość u kresu życia okazuje się zatem intelektualną afiliacją – wyborem, który stwarza możliwość atrakcyjnego i poręcznego ujęcia własnych losów w prowokacyjnym, ale zarazem heroicznym kluczu<sup>4</sup>. Z drugiej strony powołana w autobiografii figura *architecte maudit* pozwala wyeksponować w retroaktywnym trybie bardziej zniuansowane strategie działań estetycznych, które pozostawały w cieniu długoletniego i ideowo szczerzego związku architekta z władzą socjalistyczną i idącymi za nim kompromisami.

## 2. Tropy: surrealistyczny maranizm

„Moja wyobrażona *l'architecture surrealiste* trafiła do przechowalni pełnej porzuconych burżuazyjnych bagaży” (Bogdanović 2001b: 73) – pisze Bogdanović w *Przekłętym budowniczym*. W innym miejscu wspomina:

4 W dookreśleniu tej pozycji pomocne wydaje się rozróżnienie na filiację i afiliację zaproponowane przez Edwarda Saïda w odniesieniu do rodzajów związków, które określają położenie krytyka (autora) wobec świata i wobec tekstu. W ujęciu badacza pierwsze z pojęć oznacza rodowód, naturalne, nierzadko organiczne lub dziedziczne więzi, które determinują wyjściowe umiejscowienie człowieka w świecie (obejmujące narodowość, etnos, płeć, klasa, wykształcenie, itd.). Drugie z nich jest zaś przekroczeniem biologicznych i esencjonalnych definicji rodowodu – jako przynależność kulturowa obejmuje zmienne, przygodne i negocjowalne sfery przekonań społecznych i politycznych, dobrowolnie podejmowanych wysiłków i ambicji, a także okoliczności ekonomiczne i historyczne, które wpływają na możliwości działania jednostki (Saïd 1983: 24–25; Nowicka 2014: 459–460).

Obowiązki wynikające z mojego komunistycznego zaangażowania, których się podejmowałem – na tyle, na ile umiałem – szczerze, bardzo często mnie smuciły i wyczerpywały fizycznie. Aby wziąć się w garść, gdy tylko mogłem, zwracałem się ku tajemnej wiedzy związanej z moją starą, surrealistyczną wiarą. Czułem się jak grzeszny chrześcijanin, który niedostatecznie odzęgnął się od pogańskich bożków (Bogdanović 2001b: 73).

Taka iście maraniczna postawa sprawia, że surrealizm Bogdanovicia objawia się przede wszystkim pośrednio – w fascynacji psychoanalizą i antropologią, mitem i sacrum oraz w niechęci do podporządkowywania się granicom dyscyplin i dyskursów, którą dodatkowo stymulowało przekonanie o nadrzędnej roli – by posłużyć się słowami samego Bretona – „maksymalnej swobody ducha” (Breton 1980: 113) w procesie twórczym. Bardziej bezpośrednio, widzialne i powierzchnowe manifestacje surrealizmu funkcjonują zaś w pracach architekta niczym sekretny kod. Trafnie obrazuje to odbiór jednego z pierwszych jego projektów – osiedla domów na wzgórzu Avala, nieopodal Belgradu:

Takie domy – pisze Bogdanović – mogłyby stanąć nad Morzem Śródziemnym, ale kiedy je budowałem, nie myślałem o tym, że nawiązują do stylu śródziemnomorskiego. Były konstruowane w archaiczny sposób, całkowicie z kamienia. To były domy surrealistyczne, a zostały zaakceptowane w środowisku dlatego, że wszyscy chcieli być nowocześni. Ledwo oderwaliśmy się od realizmu socjalistycznego, a tu pojawił się ktoś, kto tworzy coś takiego! Ale nie zrozumieli surrealistycznych fundamentów tego projektu (Bogdanović 2001b: 22).

Surrealistyczność wypowiedzi artystycznych Bogdanovicia lokuje się bowiem w rozmaitych tropach, sekretnych sygnaturach kamuflowanych w szeregach subtelnych przesunięć czy też na poziomie inspiracji – niewidzialnej podstawy kolejnych realizacji. Swoją czytelność zdają się one zyskiwać zazwyczaj *post factum* – gdy zaufać wskazówkom formułowanym w jego późniejszych tekstach i wywiadach lub wczytać się w materiały zdeponowane w wiedeńskim archiwum. Dzieje się tak chociażby w przypadku jego licznych szkiców (zob. *Bogdan Bogdanović. Memoria und Utopie...* 2009). Krytycy pozostają dziś zgodni, że utrwalone w nich meandryczne kontury brył pomnikowych, w które wkradają się rozmaite fantastyczne stworzenia i tajemnicze obiekty, jako żywo przypominają prace Maxa Ernsta (zob. Fontana-Giusti 2014; Ristić 2011; Kulić 2019). Interpretację tę uprawomocniło jednak dopiero wyznanie poczynione przez

samego autora w jednym z ostatnich wywiadów, w którym powiada „Max Ernst jest moim świętym” (Bogdanović 2013: 24), a także dostęp do dokumentacji projektowych, na marginesach których architekt notował ołówkiem drobne uwagi zdradzające źródła swoich pomysłów, by wspomnieć materiały do upamiętnienia w serbskim Čačku, w których centralna bryła bramy okazuje się „surrealistycznym flirtem z frontem bez wejścia” (Az W Inv. Nr.: N5-49-12-P), a konstrukcja dachu obiektu miała stanowić akt „surrealistycznej kokieterii wokół motywu niedostępnego wnętrza” (Az W Inv. Nr.: N5-49-20-P), czy też rysunki dołączone do *dossier* pomnika w czarnogórskim Berane, który w całości miał stanowić wariację na temat „surrealistycznych metamorfoz” (Az W Inv. Nr.: N5-55-18-P) kolejnych pięter budowli (zob. Ristić 2010).

Archiwalne szkice dobrze ilustrują także wspomniane przez architekta zakresy „surrealistycznych fundamentów” jego myślenia. Jak zauważa Iskra Đurić, stanowią one doskonały przykład „rysowania automatycznego”, w swoich (anty)regułach tożsamego z Bretonowską definicją *écriture automatique* (Đurić, dostęp 2020: 156–162). Autor realizuje w nich zasadę otwartości, wykorzystując formułę kolażu, w którym elementy charakterystyczne dla dyskursu architektury (bryła, skala, proporcje, perspektywa) łączy z porządkiem antropologicznym (ludową bądź mitologiczną ornamentyką związaną z historią miejsca) oraz z porządkiem wyobraźni – całkowicie spontanicznymi pomysłami pojawiającymi się w trakcie konceptualizacji obiektu. Mnogość kontekstów wrysowywana w przedstawieniu konstrukcji sygnalizuje również podkreślaną często przez krytyków narracyjność projektów Bogdanovicia. Ivan Ristić, kurator jego wiedeńskiego archiwum, wizualne dokumentacje nazywa wprost „powieściami bez słów” (Ristić 2010: 49). Gordona Fontana-Giusti, historyczka architektury i uczestniczka „misteriów pod orzechem”, pisze z kolei, że „[architekt – K.S.] każdorazowo w pierwszej kolejności widzi swoje interwencje w krajobrazie nie jako pomniki, lecz jako opowieści i fantastyczne asamblaże” (Fontana-Giusti 2014: 36), wskazując zarazem źródła tej narracyjnej wyobraźni w dzieciństwie spędzonym w otoczeniu belgradzkich surrealistów.

Wymienione aspekty rysunków ściśle korespondują z innymi podstawowymi dla filozofii architektury Bogdanovicia elementami, czyli z ideą kolektywnej nieświadomości i koncepcją symbolu, którą rozwijał od czasu pracy nad Pomnikiem Żydowskich Ofiar Faszyzmu. Jak wspomina: „wówczas nagle otwarł się przede mną cały nowy świat symboli, równoległych znaczeń. Wtedy zacząłem myśleć «piętrowo»” (Bogdanović 2001b: 22). Dalej pisze tak:

zawsze byłem podejrzliwy wobec mądrali, którzy bez zastanowienia, ale z leksykograficzną precyzją, wręcz eksplicytnie tłumaczyli symbole. [...]

Jest to bezmyślne, gdyż treści symbolu nie da się wskazać palcem; nie da się jej opisać w kategoriach „tego”, może być tylko „tamtym”, czymś dalszym, czającym się gdzieś za naszymi plecami, z tyłu głowy, czymś z drugiej strony oswojonych słów, pojęć i kategorii. To znak „tej drugiej” ludzkiej rzeczywistości, do której dostęp uzyskujemy jedynie za pomocą uczuć, intuicji, cudów indywidualnej wyobraźni. Standaryzacja, zawężanie, zamykanie znaczenia jest przemocowym rozdzielaniem znaku od jego ukrytej treści, które przekształca go w puste insygnium, a w wersji totalitarnej także w magiczny znak auto-referencji (Bogdanović 2001b: 171).

Trudno nie zauważyć, że definicja ta pozostaje silnie zadłużona w ustaleniach francuskich surrealistów i w klasycznych koncepcjach Carla Gustava Junga, dla którego symbole wyrażają archetypy magazynowane w kolektywnej nieświadomości oraz odsyłają do uniwersalnych praobrazów i pierwotnych matryc. Zadanie architektury, zdaniem Bogdanovicia, polega właśnie na docieraniu do tych ukrytych porządków, w szczególności zaś do fantastycznego repozytorium bałkańskości – „bogomilskiej (a więc ludowo-gnostyckiej) podświadomości” (Bogdanović 2001b: 145) – ukrytego pod warstwami znaczeń kreowanych w bieżących politykach historycznych i tożsamościowych rezerwuaru mitów i opowieści. W takim ujęciu pomnik staje się hermetyczną przestrzenią polisemiotyczną – „mikro-makrokosmosem” (Bogdanović 2001b: 145), w którym dochodzi do spotkania znaczeń archaicznych i nowoczesnych, lokalnych i uniwersalnych, całkowicie jasnych i oswojonych oraz tych zaledwie nieśmiało przeczuwanych nawet w najbardziej prozaicznych sytuacjach i codziennym otoczeniu. Praca architekta to natomiast zajęcie oparte tyleż na wiedzy technicznej, co na intuicji czy też, jak byśmy powiedzieli po Bretonowsku, tropieniu przypadków obiektywnych. Staje się profesją niemalże alchemiczną, bo zorientowaną w równym stopniu na organizacji przestrzeni, co na krystalizacji znaczeń symbolicznych i kosmogonicznych w niej ukrytych.

Do bezpośredniego zagęszczenia – tym razem jednak rozmaitych tekstowych tropów surrealizmu – dochodzi również w opublikowanym w 1963 roku *Daremnym szpadlu. Doktrynie i praktyce bractwa złotych (czarnych) numerów*. W książce tej Bogdanović zrywa ze stylem naukowym, który dominował w jego pracach eseistycznych z lat pięćdziesiątych XX wieku, proponując radykalną formułę refleksji architektonicznej wplecionej w fantastyczną fabułę. Powołuje w niej figurę narratora-architekta, który zniechęcony współczesną kondycją swojej dyscypliny, wyrusza w podróż w czasie i przestrzeni. Podczas swoich wędrówek spotyka tajemniczą przewodniczkę zaopatrzoną w magiczną różdżkę

(skojarzenia z Bretonowską *Nadją* pozostają tutaj jak najbardziej uprawnione) oraz członków równie tajemniczego bractwa budowniczych: renesansowych artystów Donatego Bramantego i Andreę Palladia, przedstawicieli architektonicznego baroku – Guarina Guariniego i Francesca Borrominiego – oraz neoklasycystów Giovanniego Piranesiego i Claude-Nicolasa Ledoux (*nota bene* pierwszego artysty, który dorobił się przydomka *l'architecte maudit*). W kolejnych rozdziałach dziewczyna przybliża narratorowi biografie wielkich mistrzów i „ejdetyczne” transformacje przestrzeni, których w swojej praktyce artystycznej mieli dokonywać. W tym samym czasie członkowie stowarzyszenia debatują nad tym, czy narrator osiągnął wystarczający stopień dojrzałości, by mógł do ich grupy dołączyć. W tle tak zawiązanej akcji rozwijają się z ducha metafizyczna dyskusja na temat znaczenia liczb pitagorejskich i potrzeby odkrywania kosmicznej harmonii w świecie materialnym oraz z ducha antropologiczna refleksja na temat „architektury wewnętrznej” – pojęcia, które Bogdanović łączył z psychologiczną warstwą doświadczenia przestrzeni architektonicznej oraz z własnym, głęboko uwewnętrznionym doświadczeniem projektowania.

Jak pisze Fontana-Giusti, awanturnicze przygody narratora w *Daremnym szpadlu* stanowią rytuał inicjacyjny, którego celem staje się osiągnięcie wiedzy związanej z klasyczną sztuką budowania – *res aedificatoria*. Z fabuły tej wyłania się bliska przekonaniom Bogdanovicia definicja architektury nie jako rzemiosła, działania pragmatycznego i czysto rozumowego, lecz jako stylu życia opartego na ciągłym samokształceniu obejmującym rozmaite dziedziny wiedzy naukowej, doświadczeń i uczuć (Fontana-Giusti 2014: 37). Książkę można jednak uznawać także za efemeryczny traktat, w którym architekt wykłada genealogię swojej wyobraźni. Utożsamia się w nim z architektami wyprzedzającymi swoją współczesność, a ponadto po raz kolejny składa hołd surrealismowi. Fantastyczne ramy opowieści, magia, irracjonalne zwroty akcji, postać pięknej przewodniczki i dziwacznego bractwa – utopijnej wspólnoty wizjonerów, ale też mocno autoironiczny i dowcipny język tej opowieści, czarny humor i humor sytuacyjny oparty na figurze *non sequitur* (błędu logicznego) – wszystkie te elementy ponownie wykazują dosyć jasną przynależność do rezerwuaru tropów zwyczajowo łączonych z poetyką surrealizmu<sup>5</sup>.

5 Na marginesie warto zauważyć, że opisywana tu inkluzywna poetyka wypowiedzi Bogdanovicia coraz częściej bywa rozpatrywana jako forpocza postmodernizmu w krajach bloku wschodniego. *Daremnny szpadel* nieprzypadkowo został wznowiony w 1984 roku, a więc w okresie wprowadzania postmodernizmu w Jugosławii. Wtedy też uznawano książkę za metafikcję historiograficzną (zob. Fontana-Giusti 2014: 30). W podobnym kluczu twórczość Bogdanovicia czyta Vladimir Kulić, który twierdzi, że

Pozostaje zadać pytanie o funkcje wyliczonego pokrótce inwentarza zapożyczeń i przejść z języka nadrealizmu. Sam architekt w jednym z wywiadów definiuje surrealizm jako „transhistoryczną technikę subwersji obecną już chociażby w malarstwie Hieronima Boscha lub w architekturze manierystycznej” (Bogdanović 2013: 22). Jego osobiste użycia tej techniki wydają się wymierzone w co najmniej trzy silnie spetryfikowane zjawiska: serbską kulturę pamięci, socrealizm i wysoki modernizm.

Z jednej strony wywrotowość gestu artystycznego Bogdanovicia polega na tym, że projektując obiekty memorialne, opowiadał się nie po stronie zwycięzców, lecz ofiar, a tym samym podkopywał narodowy triumfalizm (Fontana-Giusti 2014: 36). Ponadto konsekwentnie unikał jakiegokolwiek doraźnej symboliki socjalistycznej (z wypominaną mu wielokrotnie nieobecnością gwiazdy pięcioramiennej na czele), wpisując swoje pomniki-opowieści nie w ramy narracji ideologicznej, lecz w z założenia postsekularny dyskurs żałoby i refleksji eschatologicznej. Wybory te miały okazywać się co najmniej kontrowersyjne, gdyż – chociaż działalność artystyczna Bogdanovicia traktowana była jako symbol jugosłowiańskiej kultury pamięci po oficjalnym odcięciu od doktryny realizmu socjalistycznego – to „socrealistyczna sztuka funeralna” (Bogdanović 2001b: 160), bazująca na naturalistycznych modelach reprezentacji i patetycznej heroizacji ofiar, lepiej odpowiadała serbskiej mentalności, wpisywała się doskonale w odwieczną „serbską nekrofilję” (Bogdanović 2001b: 161). W takim ujęciu architektura autora „Kamiennego kwiatu” była więc występkiem zarówno przeciwko bieżącym politycznym standardom projektowania bloku wschodniego, jak i przeciwko rodzimej wyobraźni zbiorowej, zakorzenionej w (zresztą dosyć powierzchowny sposób postrzeganej) ludowości.

jego postmodernistyczność nie przyjmuje formy prostego naśladownictwa zachodnich trendów artystycznych i filozoficznych, lecz raczej całkowicie oryginalnego projektu zainspirowanego w decydującej mierze właśnie tradycją surrealizmu. Zdaniem badacza na rzecz postmodernistyczności projektu Bogdanovicia przemawia, po pierwsze, konsekwentna krytyka modernistycznego racjonalizmu w myśleniu miasta oraz jego rozumienie jako tekstu-palimpsestu. Po drugie, z postmodernizmem doskonale koresponduje ornamentyka pomników, ich mozaikowość i aluzyjność, przywiązanie do poetyki cytatu i recydingu (wykorzystywanie fragmentów dawnych budynków i obiektów) czy ironiczne gry z estetyką klasycyzmu. Po trzecie wreszcie, interdyscyplinarność, polisensoryczność i otwartość realizacji memorialnych Bogdanovicia bliska projektom landratowym powstającym wówczas na zachodzie z założenia przekracza charakterystyczną dla modernizmu definicję autonomicznego dzieła sztuki. Stąd Kulić proponuje nazywać twórczość architekta „surrealistycznym postmodernizmem” (zob. Kulić 2019).

Z drugiej strony, Bogdanović od początku swojej pracy akademickiej w Katedrze Urbanistyki, a później także na łamach czasopisma „Borba”, w którym prowadził kolumnę *Mali urbanizam* (1956–1959), zwracał uwagę na zagrożenia, jakie niesie „dogmatyczny modernizm socjalistyczny i sankcjonowany państwowo urbanizm” (Fontana-Giusti 2014: 35). Apelowal przy tym o uwzględnianie bardziej humanistycznych aspektów w projektowaniu współczesnych przestrzeni, które jego zdaniem zostały przepatrzone przez teoretyków modernizmu, a są związane ze zindywidualizowanym doświadczeniem przestrzeni, tzw. małą skalą. Kulminacją tego sprzeciwu stał się *Daremny szpadel*, w którym autor zaangażował takie „niemodne” w ówczesnym dyskursie architektonicznym kategorie jak autobiografizm i oniryzm. Ponadto, jak zauważa Fontana-Giusti, literackość tego tekstu bliska surrealistycznej satyrze podważała nie tylko ogólne idee technokracji i biurokratyzacji, ale wybrzmiewała jako konkretniejsza krytyka systemu:

Krytyka państwa i jego polityki była w wykonaniu Bogdana Bogdanovicia ostra i głęboka, ale też – aby mogła zaistnieć w przestrzeni publicznej – musiała być subtelna. Dlatego architekt nieodmiennie przeplatał porządek rzeczywistości z porządkiem wyobraźni; dokumenty historyczne z własnymi szkicami; techniki budowlane z metodami sztuki surrealistycznej. W tych zestawieniach dochodzi on do konfrontacji z głupotą i ordynarnością totalitaryzmu i architektury władzy (Fontana-Giusti 2014: 42).

Złożoność *Daremnego szpadla* decyduje o jego wyjątkowym statusie wykraczającym poza rozważania czysto estetyczne. „To niejako podświadomy akt buntu wobec władzy jugosłowiańskiej” – powiada dalej Fontana-Giusti (Fontana-Giusti 2014: 42). Tezę tę można, jak sądzę, rozszerzyć jeszcze bardziej, jeśli odnieść się po raz kolejny do „surrealistycznych fundamentów” myślenia Bogdanovicia.

Surrealizm do niczego nie dąży bardziej, jak do wywołania, z punktu widzenia intelektualnego i moralnego, kryzysu świadomości w najszerszym i najpoważniejszym zakresie [...]. Surrealizm bez lęku uznaje za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły (Breton 1973: 125–126).

– pisze w *Drugim manifestie surrealizmu* Breton (1929). Zaznaczając przy tym, że jego możliwe niepowodzenie będzie trzeba zaliczyć do kategorii „klęsk hi-

storycznych” (i przyjmując *de facto* pozycje marksistowskie), poeta przenosi ów bunt z planu rewolty poetyckiej w plan rewolucji społecznej. W takim ujęciu cel podejmowanych przez grupę działań (wiwisekcji podświadomości, wyzwolenia wyobraźni, przekraczania kluczowych dla nowoczesności opozycji binarnych) stanowi przełamanie „pasywnego życia inteligencji ludzkiej” (Breton 1973: 125–126). Jako taki pozostaje więc wymierzony w utrwalone struktury społeczne.

Podobne intuicje wyraża w eseju *Surrealism. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* (1929) Walter Benjamin (Benjamin 1975: 260–276). W tekście tym postrzega on surrealizm nie jako kierunek artystyczny, lecz jako ruch myślowy (wyrastający jeszcze z dziewiętnastowiecznych ruchów romantycznych) zdolny przełamać kryzys inteligencji, dokładniej – kryzys pojęcia wolności (Benjamin 1975: 261), formację, która w swoich praktykach twórczych rozlicza się z burżuazyjno-mieszczańskim ideałem wolności, uchylając drzwi rewolucji. Dzieje się tak, gdyż w pierwszej, poetyckiej i marzycielskiej, fazie rozwoju ruchu surrealiści – stawiając w swych na poły magicznych eksperymentach obraz i język ponad sens – osiągnęli „świeckie objawienie materialistycznej, antropologicznej inspiracji, wobec której haszysz, opium i wszystko inne może być jedynie przedszkolem” (Benjamin 1975: 263), a tym samym przełamali granice tradycyjnej (i zgubnej) religijności. Dostrzegli też wyzwalający potencjał zła i pesymizmu, a wreszcie jako jedni z pierwszych – przekształcając spojrzenie historyczne w spojrzenie polityczne – odkryli w wielkomięjskiej codzienności (szczególnie w kulturze proletariackiej i popularnej) impulsy rewolucyjne. Zdaniem Benjamina surrealizm, włączając te wątki w pole kulturowe, przekształca się w ruch społeczny, upolitycznia się w dialektycznym trybie, swoimi postulatami uruchamiając „wrogość burżuazji wobec wszelkich przejawów radykalnej duchowej wolności” (Benjamin 1975: 269).

Tym samym tokiem rozumowania podąża wreszcie Michael Löwy w pracy *The Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia* (2009), uznając surrealizm za ruch będący emanacją antropologicznej wolności, w którym tradycja rewolucyjnego romantyzmu łączy się z marksizmem (Löwy 2009). Badacz podkreśla, że w przypadku nadrealistów uwewnętrznionej rewolucji świadomości i subwersywnemu zaczarowywaniu rzeczywistości towarzyszyły uzewnętrznione (i buntownicze) działania wspólnotowe, których celem było stworzenie z ducha utopijnego zdecentralizowanego społeczeństwa fundowanego na artystycznej autonomii, wolności słowa i kreatywności. Ideowe podstawy tego przesunięcia Löwy widzi w dziewiętnastowiecznych wystąpieniach radykalnych romantyków przeciw oświeceniowemu racjonalizmowi i przeciw burżuazyjno-liberalnej mentalności głęboko spowinowaczonej z kapitalistyczną

wyobraźnią oraz z systemami władzy i kontroli ukształtowanymi w okresie nowoczesności. W takiej perspektywie stawką surrealizmu staje się odtworzenie wspólnoty ludzkiej w geście autentycznej komunikacji opartej na uruchamianiu zbiorowej wyobraźni wyrażającej się w mitologii i folklorze bądź też w idei harmonii społecznej czy wizjach bezklasowego społeczeństwa. Donald LaCoss, autor wstępu do angielskiego przekładu pracy Löwy'ego, podsumowuje jego koncepcję następująco:

Surrealizm ze swoim oddaniem nieortodoksyjnemu Freudu-hegli-zmowi, który próbuje obalić kapitalistyczne zniewolenie poprzez auto-emancypację indywidualnej świadomości ludzkiej i symultaniczną transformację świata społecznego, wpisuje się w szerszą tradycję [ruchów wyzwolenicznych – K.S.] (LaCoss 2009: xiii).

Podążając za sygnalizowaną linią interpretacji kierunku, po pierwsze, okazuje się, że chociaż autorskie koncepcje i rozwiązania artystyczne Bogdanovicia w wielu miejscach są wymierzone w najbardziej nośne dogmaty (architektonicznego) modernizmu, to w swej istocie pozostają one w pobliżu krytycznego rdzenia dyskursu nowoczesności (por. Kulić 2019: 82). Po drugie, w takiej perspektywie surrealizm Bogdanovicia przestaje ograniczać się jedynie do formalnych nawiązań i deklaracji, a polityczność jego archaicznych i archetypicznych, meta- i ahistorycznych projektów nie wyczerpuje się w ich rozumieniu jako emblematu jugosłowiańskiej „trzeciej drogi”, wymykającego się prostej zimnowojennej dystynkcji na sztukę kapitalistyczną i radziecki socrealizm. Surrealizm wydaje się bowiem sprzężony tutaj z czymś znacznie ważniejszym: z afirmacją radykalnej wolności. Teza ta zyskuje na klarowności, gdy przyjrzeć się postawie architekta wobec przemian politycznych, jakie nastąpiły w Jugosławii w latach osiemdziesiątych XX wieku.

### 3. Senne re-cytacje

W latach osiemdziesiątych XX wieku Bogdanović, wkroczywszy na kurs kolizyjny z władzą, której beneficjentem przez długie lata pozostawał, uzyskał tytuł *persony non grata* jugosłowiańskiej przestrzeni publicznej w sensie bardziej dosłownym, niż do tej pory sugerowałam. Okoliczności przeobrażenia Bogdanovicia z prominentnego „dworskiego” architekta w nieprzejednanego *nestbeschmutzera* oraz idącej za tym konwergencji buntu estetycznego w polityczny łączą się z ogólniejszymi przemianami lokalnej rzeczywistości społecznej po śmierci Josipa Broza Tity (1980). Na dekadę lat osiemdziesiątych XX wieku przypada

postępujący kryzys jugosłowiańskiej państwowości i wyraźny wzrost nastrojów nacjonalistycznych w głównych ośrodkach władzy. Zwieńczeniem tej tendencji stało się powołanie na stanowisko przewodniczącego Komitetu Centralnego Związku Komunistów Serbii Slobodana Miloševicia (1987). Bogdanović wyrażał sprzeciw wobec takiego obrotu rzeczy: stopniowo wycofywał się ze sprawowania funkcji publicznych, po wspomnianej nominacji opublikował natomiast *List do Komitetu Centralnego Związku Komunistów Serbii* (1987) – błyskotliwy esej z pogranicza socjolingwistyki i socjologii władzy, w którym dokonuje drobiazgowej analizy jugosłowiańskiej nowomowy ostatnich lat. Przyglądając się w nim strategiom dyskursywnym organizującym sferę publiczną po roku 1980, Bogdanović wskazuje na ich uderzające podobieństwo do wzorców radzieckich z początku xx wieku, dostrzega zwrot w kierunku unifikacji języka publicznego, a wreszcie opisuje monotonię i monofonię narracji państwowej. Widzi w tym, rzecz jasna, elementarne sprzeniewierzenie się polifonicznej, opartej na tradycji wieloetniczności i wielojęzyczności idei jugosłowiańskiej państwowości oraz ściśle z tym związane kalanie ideałów rodzimego socjalizmu.

Zaadresowany bezpośrednio do Miloševicia, kilkukrotnie powielony w prasie list oznaczał jawną konfrontację z władzą. Ta z kolei uruchomiła opresyjną machinę dyskursywną, która uczyniła z Bogdanovicia bohatera licznych niepochlebnych artykułów, programów i audycji. Relację z przebiegu ataków medialnych zdaje w książce *Ślepe uliczki. Mentalne pułapki stalinizmu* (1988). Oprócz przedruku słynnego listu, architekt umieścił w niej także *Kalendarz fantastyki politycznej* – zbiór wycinków prasowych poświęconych kreowaniu atmosfery wrogości wokół jego osoby – oraz dwa eseje, w których opisuje przemiany polityczne schyłkowego okresu socjalistycznej Jugosławii jako „stalinowski postmodernizm, sentymentalny neostalinizm albo nacjo-stalinizm” (Bogdanović 2001a: 69). Kolaż irracjonalnych wypowiedzi utrzymanych nierzadko w skrajnych rejestrach mowy nienawiści w połączeniu z nadzwyczaj trafnymi diagnozami polityki Miloševicia tworzy całość tyleż fantastyczną, co kasandryczną. *Ślepe uliczki* czytane z dzisiejszej perspektywy to przede wszystkim bezprecedensowy dokument historyczny, w którym Bogdanović jako jeden z pierwszych bałkańskich intelektualistów tłumaczy przyczyny rozpadu Jugosławii i wojny w Bośni i Hercegowinie. Ceną tych opinii okazał się ostracyzm społeczny, który w latach wojennych przybrał kształt dobrowolnego aresztu domowego. Atakowany w mediach, zasypywany listami z pogroźkami, wyzywany na ulicach, Bogdanović zamknął się na kilka lat w swoim belgradzkim mieszkaniu, by w 1993 roku opuścić miasto na zawsze. Zapiski z tego okresu zebrał w swojej ostatniej książce: *Zielonej Skrzynce. Księżde snów*.

Chociaż oba te wydawnictwa zasadniczo odbiegają od tematyki podejmowanej przez architekta we wcześniejszych pracach, to i w nich surrealistyczne sygnatury pozostają wyraźne. W przypadku *Ślepej uliczki* sprowadzają się one do wykorzystania struktury kolażu i do bezpośredniej inspiracji osobowej:

na tego rodzaju intelektualny i moralny obowiązek, który realizowałem w tej książce – wspomina Bogdanović – uwagę zwrócił mi mój przyjaciel i nauczyciel Marko Ristić. W okresie okupacji zbierał on wszelkiego rodzaju wycinki z gazet, broszury, zaproszenia do teatru, a po wojnie miał wspinały przegład kolaborantów (Bogdanović 2001a: 151).

W przypadku *Zielonej Skrzynki* mowa natomiast o pełnym zaangażowaniu metody surrealistycznej na poziomie okoliczności powstania i koncepcji tomu oraz jego treści i struktury formalnej. Tytułowy przedmiot to karton po detergentach oblepiony ciemnozielonymi skrawkami tapety tak, aby nie dało się go otworzyć. Pudełko z wyciętym u góry otworem przypominało tradycyjną skrzynkę na listy i pełniło podobną do niej funkcję – Bogdanović wrzucał do niej karteczki z krótkimi, spontanicznymi obserwacjami i komentarzami oraz opisy snów, które odtwarzał tuż po przebudzeniu. Na pomysł jej założenia wpadł jeszcze w Malim Popovcu podczas „misteriów pod orzechem”. Atmosfera alternatywnych ćwiczeń z tropienia „fundamentów kolektywnej podświadomości” (Bogdanović 2009: 16) miała sprzyjać podjęciu eksperymentu o charakterze bardziej indywidualnym – gromadzeniu tropów własnej podświadomości: „starałem się zbierać myśli poza zasięgiem autocenzury, dlatego wysyłałem do siebie wiadomości. Wierzyłem, że już nigdy ich nie przeczytam” (Bogdanović 2009: 11).

Pudełko wbrew wyjściowym założeniom zostało otwarte w 1993 roku, tuż przed wyjazdem z Belgradu, gdy okazało się, że prawdopodobnie zostałyby skonfiskowane na granicy. Do przemyconych w książkach i brulionach zapisków Bogdanović powrócił jednak dopiero w 2001 roku. *Zielona Skrzynka* stanowi efekt niemalże niemożliwego śledztwa – uporządkowania pracy własnej podświadomości utrwalonej na setkach nienumerowanych i niedatowanych karteczek. Ostatecznie autor zdecydował się je uszeregować tematycznie i genologicznie, do enigmatycznych fragmentów (zapisywanych w druku kursywą) dopisując komentarze, wyjaśnienia i domysły na ich temat (zapisywane antykwą). Tak oto kolejne rozdziały książki zostają poświęcone snom, w których na pierwszy plan wysuwa się motyw aparatu fotograficznego i fotografii, podróży i pociągów, postaci diabelskich, wróżek, alchemiczek i „wzniosłych dam”, czy na przykład „nocnej zoologii” – rozmaitym realnym i fantastycznym stworzeniom,

które odwiedzały autora w jego wyobraźni. Osobne całości tworzą zapiski poświęcone rzekom i geografiom wyobrażonym Belgradu, a także rekonstrukcje snów, w których autor się śmieje, oraz snów, które podszyte są czarnym humorem. Niezależnym tematem w *Zielonej Skrzynce* stają się wreszcie rozmaite „zagadki kinetystyczne” (Bogdanović 2009: 31), w których podmiot przemierza labiryntowe przestrzenie i doświadcza zawieszenia lub zaburzenia codziennej orientacji w terenie, oraz „ontologiczne pułapki” (Bogdanović 2009: 67) – sny z lustrami i zapętleniami optyki, w których dochodzi do multiplikacji obiektów i przestrzeni.

W rozdziale *Czym jest sen* Bogdanović podejmuje się natomiast próby zrozumienia poetyki swoich snów w kluczu gatunkowym, wyróżniając m.in. sny-eposy, sny-ballady, sny-transwestacje, sny-epigramy czy chociażby sny-powieści w odcinkach. Najistotniejszym elementem zaproponowanej przez architekta refleksji genologicznej jest natomiast pojęcie „monodialogu”: „ani monologu, ani dialogu – formy, w której jest się zarówno sobą, jak i swoim współrozmówcą” (Bogdanović 2009: 157). Dalej tłumaczy tę formę następująco:

zapamiętane sny na jawie brzmią dziwnie i niepokojąco, jak mowa nie z tego świata. W tej kwestii mamy do czynienia z różnymi formami monologów, fikcyjnych dialogów i bardzo hermetycznych monodialogów, czyli rozmów, bezgłośnych rozmów z samym sobą rozpisanych na dwa, a czasami i na trzy głosy (Bogdanović 2009: 208–209).

Siedemdziesiąt dwa „monodialogi”, które stanowią centralną część *Zielonej Skrzynki*, autor uznaje „za fragmenty podarowanego mi tekstu automatycznego (w sensie surrealistycznym), za igraszki wielkich bogów, za boską mądrość przypadku” (Bogdanović 2009: 157).

Spomiędzy tak zaprojektowanego katalogu motywów wyłania się ogólniejsza koncepcja snu Bogdanovicia, której stawką staje się odkrycie innej logiki rzeczywistości, odnalezienie „ukrytych matryc śnienia, gdyż sny, nawet jeśli są najbardziej szalone, zawsze podążają za pewną geometryczną logiką wyższego i najwyższego porządku” (Bogdanović 2009: 115). Co ciekawe, choć autor w kolejnych rozdziałach odwołuje się do rozmaitych boskich instancji uznawanych za depozytariuszy tego porządku i tradycji takich jak gnoza czy orfizm, swoje działania tłumaczy w zupełnie laickim tonie:

Sny zawsze mnie inspirowały jako wytwory jakiejś (czyjejś, czyjej?) pozarozumowej, a jednak mądrej wyobraźni. Jednak prawdą jest, że bardziej niż szachrajstwa bóstw interesowały mnie artystyczne struktury

śnienia, ich piękno i wywoływane przez nie pragnienia oraz emotywna energia obrazów. Czasami zachwyciałem się spontaniczną auto-reżyserią własnych snów, a czasami byłem przerażony niemilosierne nadmiarową nocną dramaturgią. Przy tym zawsze byłem świadomy, że swoje sny re-cytuję w sposób całkowicie upraszczający i uogólniający. Mowa tu o dobrze znanym poczuciu niemożliwości przerzucania nocnych obrazów, monologów i całych fabuł w porządek (co)dziennej języka (Bogdanović 2009: 285).

Fragment ten skupia kluczowe dla rozważań Bogdanovicia problemy badania marzeń sennych. Po pierwsze, nawiązuje do podstawowej ontologicznej „łamigłówki”, która powraca w *Zielonej skrzynce* refrenicznie, mianowicie do kwestii tego, kto i dlaczego mówi w snach, kto jest ich właścicielem, a kto ich bohaterem. Po drugie, w cytowanym fragmencie pojawia się kategoria re-cytacji, czyli swoistego przekładu czy też włączenia treści obrazów sennych w język. W przypadku pierwszego zagadnienia Bogdanović proponuje dwa rozwiązania:

W pierwszym ujęciu jestem obiektem snu, który w trakcie śnienia myśli, że myśli, ale tak naprawdę jest zaledwie sprytnie obmyśloną wolą kogoś innego. W drugim ujęciu, to ja jestem właścicielem moich snów, a nawet i ich gospodarzem (Bogdanović 2009: 63).

W uznaniu równoważności tych pozycji autor zbliża się do krytyki mocnego, racjonalistycznego podmiotu i realizuje surrealistyczny postulat włączania inności – cytatów z „nocnego siebie”, głosów podświadomości – w tożsamość narracyjną.

W przypadku drugiego zagadnienia architekt, zadłużając się w klasycznych ustaleniach Freuda, pozostaje w pełnej zgodzie z ideowymi poprzednikami w tym sensie, że traktuje sny jako teksty, które dysponują własną poetyką, ale zarazem pozostają narracją do pewnego stopnia nieuchwytną. Breton problem ten opisuje tak:

W granicach, w jakich się marzenie senne odbywa (w domniemanych granicach), według wszelkich oznak zewnętrznych ma ono charakter ciągły i cechy organizacji. Tyle, że pamięć przywłaszcza sobie prawo do robienia cięć, do lekceważenia powiązań, do przedstawiania nam raczej serii snów niż właściwego snu (Breton 1980: 120).

Bogdanović pisze z kolei, że „magiczna aura nocnych obrazów zniknęła tym szybciej, im bardziej starałem się złapać ją za ogon i zachować na jawie.

Wiadomo, niestety, że nocne słowo-obrazy albo obrazo-słowa tracą za dnia swoją magiczną moc” (Bogdanović 2009: 60).

Dzieje się tak ze względu na translacyjną naturę zapisów snów, w których „ikoniczne metafory [zostają – K.S.] przerzucone w dyskursywną alegorię” (Bogdanović 2009: 280). Dalej powiada, że:

Fabuły [snów – K.S.] można czytać (tj. od-czytać ponownie, a dokładniej rzecz ujmując, można je na jawie próbować re-cytować) w kilku zbliżonych wersjach, które są wierne źródłowym obrazom, ale też za każdym razem nieco inaczej przekomponowywane (Bogdanović 2009: 114).

Przyznaje wreszcie, że najadekwatniejszą figurą zapisywania śnienia jest synkopa (Bogdanović 2009: 66). Tak też rozwija się *Zielona skrzynka*: do treści snów docieramy w meandrycznym rytmie urywanych re-cytacji nocnych opowieści pełnych uników i elips.

Czytane i uporządkowane po latach notatki objawiają jednak także inny rodzaj zerwania, który buduje komplementarną wobec porządku estetycznego warstwę znaczeń w *Zielonej skrzynce*, a który łączy się z pojęciem traumy. „Czułem się jak zaszczute zwierzę” (Bogdanović 2009: 54) – powiada Bogdanović, by przyznać dalej, że jego sny działały niczym sejsmograf wyłapujący pierwsze sygnały i drgania w strukturach rzeczywistości społecznej, które doprowadziły do rozpadu Jugosławii i dotychczasowego życia autora. Architekt jeszcze w latach osiemdziesiątych śni apokaliptyczne wizje zniszczenia szkoły w Malim Popovcu i burzenia kolejnych jego pomników (Bogdanović 2009: 35), by następnie śnić bestialskie zapędy Slobodana Miloševića (rozdział *De Vampiribus*), zezwierzęcone obrazy serbskiego wojska i jednostek paramilitarnych (rozdział *Tunel pełen błota*) oraz narastające poczucie paniki, uwięzienia i obezwładnienia (rozdział *Dziennik z roku zarazy*). Śni też regularnie o błędzeniu, szukaniu dróg ucieczki i ślepych zaułkach. A wreszcie: o wodach Dunaju zalewających Belgrad i o tym, jak zostaje zamurowany w swojej bibliotece. Choć rzadko posługuje się pojęciem koszmaru, większość jego notatek podporządkowana jest artykulacji doświadczenia horrendum.

Takie wrażenie umacnia fakt, że Bogdanović zestawia nocne zapiski z karcetkami z adnotacjami „to nie sen”, na których rejestruje telefony od przyjaciół z Mostaru i Sarajewa opowiadających o początkach serbskiego oblężenia i o faktycznych dewastacjach upamiętnień jego autorstwa; notuje chwile, gdy na ścianach jego kamiennicy pojawia się graffiti z ustaszowskimi wyzwiskami, i sytuację, gdy żona podgląda przez wizjer podejrzanych typów dobijających

się do ich mieszkania. W wielu momentach książki trudno zresztą określić, czy notatka odnosi się do snu, czy do jawy – jak chociażby w rozdziale *Dziennik z roku zarazy* w całości oscylującym na poziomie „ni to snu, ni to jawy” (Bogdanović 2009: 51). O rozrzedzeniu granicy między tymi porządkami sam autor pisze następująco:

Zaiste nie było mi łatwo w rozpadlinach pełnych nocnych i dziennych obrazów oddzielać sen od jawy; rozróżniać codzienną żalność epoki Miloševicia od melancholijnego piękna i dreszczyków emocji wywoływanych w nocnych obrazach, a czasami i od ich mimowolnej absurdalności i czarnego humoru (Bogdanović 2009: 156).

W innym miejscu powołuje kategorię „nocnika” – formy będącej przeciwieństwem dziennika, która rejestruje mroczne wydarzenia wszechogarniającej „Miloševiciowej nocy” (Bogdanović 2009: 117). W *Zielonej skrzynce* dzień zdaje się bowiem w całości ustępować nocy, w racjonalny porządek historii z impetem wkrada się bałkańska podświadomość, realność całkowicie osuwa się w surrealistyczną. Wojna w Jugosławii jest tutaj doświadczeniem tak nielogicznym i irracjonalnym, niewytłumaczalnym i przerażającym, że okazuje się zarazem doświadczeniem najbardziej surrealistycznym ze wszystkich dotąd przeżytych. Nie bez ironii można więc uznać, że Bogdanovićowi udaje się w tej książce zrealizować (arcy)surrealistyczny postulat syntetycznego pokonania opozycji jawy i snu, o którym Breton pisał następująco: „wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać” (Breton 1980: 122). Ceną tego zespolenia w praktyce okazuje się jednak rozpacz i strach.

W efekcie wyliczonych przesunięć eksperyment estetyczny podjęty w *Zielonej skrzynce* przekształca się w dokumentację historyczną, w której dochodzi do artykulacji doświadczenia pogłębiającej się alienacji i przerażenia, ale także dojmującego rozczarowania postępującą klęską jugosławizmu. Z jednej strony, surrealizm i poetyka snu stają się tutaj najbardziej „naturalnym” językiem artykulacji wojennego doświadczenia, który dysponuje największą mocą reprezentatywności. Ponadto Bogdanović wielokrotnie przyznaje, że śnienie to jego „słuszna, a może i jedyna broń” (Bogdanović 2009: 34) i „wybrana taktyka. Samoobrona podejmowana, aby przetrwać, ustać na nogach” (Bogdanović 2009: 240). Z drugiej strony, introspekcyjne zapisywanie porządku snu pełni funkcje autoterapeutyczne i katarskie, a tekstualna przestrzeń nocnych zapisków staje się obszarem praktykowania wolności:

Był to obolały czas „kluczenia w miejscu” – pisze Bogdanović – gdy decyzja o uchodźstwie jeszcze nie została podjęta i gdy czułem się jak człowiek bez cienia – tyle, że jeszcze gorzej; czułem się jak niespokojny cień samego siebie [...]. I to właśnie w tym bez-czasie, bogowie snów – wielcy bogowie, a nie krętacz Oneiros – postanowili nauczyć mnie prastarej umiejętności bycia wolnym (Bogdanović 2009: 227).

#### 4. Podsumowanie

Z zaproponowanej lektury twórczości Bogdanovicia wyłania się portret architekta, który występuje przeciwko artystycznym i antropologicznym doktrynom (soc)modernizmu obejmującym tak wyrafinowane założenia wysokiego modernizmu, jak i toporne wytyczne ideologii stojące u podstaw jego socjalistycznych realizacji. Bunt estetyczny oparty na zniuansowanym i przede wszystkim hermetycznym kodzie wypowiedzi architektonicznej w ostatnich dekadach życia przekształca się w bunt jawnie polityczny, wymierzony w władzę jugosłowiańską i w rozwijający się w jej rdzeniu nacjonalizm. W rozrachunku z najbliższym otoczeniem estetycznym i politycznym surrealistyczna wrażliwość każdorazowo okazywała się istotnym zasobem retorycznego i ideowego arsenału architekta: umożliwiała (początkowo) dyskretną dyskusję z obowiązującym *status quo*, ale także pozwalała godzić przeciwieństwa, które organizowały karierę Bogdanovicia balansującego między postawą beneficjenta władzy i architekta przekłętogo, entuzjasty gnozy i agnostyka, gorliwego budowniczego utopijnego socjalizmu oraz nieustępliwego denuncjatora jego rzeczywistych realizacji. Tropienie surrealistycznych sygnatur w twórczości architekta, którego w niniejszym tekście się podjęłam, pozwala zaś nie tylko zasygnalizować jeden z nieco zapomnianych i, siłą rzeczy, nieoczywistych wariantów losu środkowoeuropejskiego nadrealizmu po wojnie, lecz również wskazać na dosyć typowy i znamieny dla środkowoeuropejskiego powojnia los publicznego intelektualisty.

## | Bibliografia

**LITERATURA PODMIOTU:**

- Bogdanović Bogdan (1958), *Mali urbanizam*, Narodna prosveta, Sarajevo.
- Bogdanović Bogdan (1963), *Zaludna mistrija: doktrina i praktyka bratstva zlatnih (crnih) brojeva*, Nolit, Beograd.
- Bogdanović Bogdan (1966), *Urbanističke mitologeme*, Vuk Karadžić, Beograd.
- Bogdanović Bogdan (1976), *Urbs i logos*, Gradina, Niš.
- Bogdanović Bogdan (1982), *Gradoslovar*, Vuk Karadžić, Beograd.
- Bogdanović Bogdan (1983), *Povratak grifona: crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola*, Jugoart, Beograd.
- Bogdanović Bogdan (1988), *Mrtvouzice: Mentalne zamke staljinizma*, August Cesarec, Zagreb.
- Bogdanović Bogdan (1990), *Knjiga kapitela*, Svjetlost, Sarajevo.
- Bogdanović Bogdan (1993), *Grad kenotaf*, Durieux, Zagreb.
- Bogdanović Bogdan (2001a), *Glib i krv*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd.
- Bogdanović Bogdan (2001b), *Ukleti neimar*, Mediterran Publishing Novi Sad.
- Bogdanović Bogdan (2009), *Zelena kutija. Knjiga snova*, Mediterran Publishing, Novi Sad.
- Bogdanović Bogdan (2013), *Gradovi su bića*, w: *Ukleti neimar/The Doomed architect*, red. Sonja Leboš, AIIR, Split, s. 21–39.
- Bogdanović Bogdan, *Ideenskizzen, nachträgliche Studien* (Az W Inv. Nr.: N5–49–12-P).
- Bogdanović Bogdan, *Fantasiedarstellungen, Skizzen* (Az W Inv. Nr.: N5–49–20-P).
- Bogdanović Bogdan, *Ideographische Planimetrien* (Az W Inv. Nr.: N5–55–18-P).

**LITERATURA PRZEDMIOTU:**

- Benjamin Walter (1975), *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, przeł. Janusz Sikorski, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, wyb. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 260–276.
- Bogdan Bogdanović, *Memoria und Utopie in Tito-Jugoslawien* (2009), Architektur Zentrum Wien, Wieser, Klagenfurt.
- Bogdanović Bogdan, Seiss Reinhard (2011), *A time traveller trough dream worlds*, „Serbian Architectural Journal”, nr 3, s. 89–95.
- Breton Andre (1973), *Drugi manifest surrealizmu. Fragmenty*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, red. i przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa, s. 125–148.

- Breton Andre (1980), *Manifest surrealizmu*, przeł. Artur Sandauer, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przedmowa Władysław Tatarkiewicz, PWN, Warszawa, s. 110–155.
- Djurić Dubravka, Šuvaković Misko, red. (2006), *Impossible histories: Historical Avant-Gardes, Neo-avant-gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, MIT Press, Cambridge MA.
- Đurić Iskra, *Memorials without memory. Bogdan Bogdanović and Yugoslav memorial architecture in the changed social and political context* [praca doktorska], <https://tinyurl.com/yhyc64nl> [dostęp: 10.12.2020].
- Fontana-Giusti Gordana (2014), *Bogdan Bogdanović. Dissident in life, architecture and writing*, w: *Architecture and the Paradox of Dissidence*, red. Ines Weizman, Routledge, London, s. 33–45.
- Galusek Łukasz (2014–2015), *Radykalny. Bogdan Bogdanović*, „Herito”, nr 17–18, s. 118–127.
- 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 Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 223–249.
- Kulić Vladimir (2019), *Bogdan Bogdanović's surrealist postmodernism*, w: *Second World Postmodernisms Architecture and Society under Late Socialism*, red. Vladimir Kulić, Bloomsbury, London, s. 81–97.
- Kulić Vladimir, Mrduljaš Maroje, red. (2012), *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Pragmatism*, Croatian Architects' Association, Zagreb.
- LaCoss Donald (2009), *Surrealism and Romantic Anticapitalism*, w: Michael Löwy, *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, University of Texas Press, Austin, s. vii–xxx.
- Löwy Michael (2009), *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, University of Texas Press, Austin.
- Marjanović Igor, Rüedi Ray Katerina (2018), *Red Carnivals: The Rebellious Body of Architectural Pedagogy*, „Architecture and Culture”, nr 6, s. 437–455, DOI: <https://doi.org/10.1080/20507828.2018.1528058>.
- Mladenović Milorad (2011), *Comments on (“Saopštenja”) of the New School (of Architecture)*, „Serbian Architectural Journal”, nr 3, s. 37–78.
- Nowicka Magdalena (2014), *Radykał, nomada, nie-radykał. Edward W. Said i humanizm wykorzeniony*, w: *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska, Andrzej Marzec, Wydawnictwo Oficyna, Łódź, s. 445–473.
- Ristić Ivan (2010), *Bogdan Bogdanović. Baumeister und Zeichner* [praca doktorska], DOI: <https://doi.org/10.25365/thesis.9957>

- Ristić Ivan (2014–2015), *Miejsca dla kontemplacji. O Bogdanie Bogdanoviciu*, „Herito”, nr 17–18, s. 98–118.
- Ristić Ivan (2011), „Sketch it's me”, *On (agreeable) impossibility of classification*, „Serbian Architectural Journal”, nr 3, s. 15–26.
- Said Edward (1983), *The World, The Text and the Critic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Selinkić Slobodan (1990), *Bogdan Bogdanović: The Poetry of Monuments*, „World Architecture”, nr 9, s. 28–36.
- Slavković Ljubica (2015), *The New School 1971–1973 and a Village School for the Philosophy of Architecture*, <https://tinyurl.com/yeyrzyf8> [dostęp: 01.09.2020].
- Tešić Gojko (2005), *Otkrovenje srpske avangarde. Kontekstualna čitanja*, Insitut za knježevnost i umetnost, Beograd.
- Vuković Vladimir (2009), *Bogdan Bogdanović. Das literarische Werk*, Verlag Anton Pustet, Salzburg.

## | Abstrakt

KINGA SIEWIOR

### Sygnatury surrealistyczne Bogdana Bogdanovicia

Celem artykułu jest przybliżenie relacji tekstu literackiego i architektury w twórczości Bogdana Bogdanovicia, serbskiego architekta, pisarza, polityka i opozycjonisty. Autorka koncentruje się na surrealistycznych inspiracjach i wpływach, które przenikają jego twórczość, tj. słynne upamiętnienia wydarzeń drugiej wojny światowej, szkice, eseje o architekturze i polityce oraz narracje autobiograficzne. Uwzględniając estetyczne i ideologiczne aspekty surrealistycznych sygnatur wpisanych w jego prace, autorka definiuje je jako subwersywną strategię wymierzoną w dyskurs komunistyczny ówczesnej Jugosławii, jak i w architektoniczny dyskurs powojennego modernizmu.

**Słowa kluczowe:** Bogdan Bogdanović; surrealizm; architektura; socmodernizm; komunizm

## | Abstract

KINGA SIEWIOR

**Surrealist Signatures of Bogdan Bogdanović**

The main goal of the article is to explore relations of literature and architecture in works of Bogdan Bogdanović, the Serbian architect, writer, politician and dissident. The author focuses on surrealist influences that pervade Bogdanović's work i.e. famous memorials of WWII, sketches, political and architectural essays and autobiographical narratives. Analyzing both aesthetic and ideological aspects of surrealist signatures etched into this *oeuvre*, the author defines them as a subversive strategy aimed against the communist discourse of Yugoslavia as well as against the modernist discourse of postwar architecture.

**Keywords:** Bogdan Bogdanović; surrealism; architecture; socmodernism; communism

## | Nota o autorze

Kinga Siewior – dr, literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, asystentka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych oraz członkini Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się geopoetyką i kulturowymi studiami nad migracjami oraz środkowoeuropejskimi politykami i poetykami pamięci. Ostatnio opublikowała monografię *Wielkie poruszanie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej* (2018). Obecnie pracuje nad projektem o emocjach w socjalizmie.

E-mail: k.siewior@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6858-233X

