

Katarzyna Gec-Leśniak
Muzeum Miasta Gdyni

„Trzecia droga” Jugosławii w dążeniu do nowoczesności na przykładzie *spomenika* w miejscowości Podgarić

Wstęp

Pomnik jest *signum temporis* – znakiem czasu, w którym powstaje, świadczy o wartościach społecznych epoki, mówi o treściach politycznych, państwowych, narodowych czy ogólnoludzkich¹. Te rzeźbiarskie formy od lat kształtowały gusta społeczeństw, przekazując treści religijne, polityczno-społeczne, obyczajowe, służąc za przykład panującej estetyki i wyznawanych symboli wartości². Pomnik oprócz formy plastycznej organizującej przestrzeń jest przede wszystkim ideą – ideą upamiętnienia. Za zadanie ma wspominać osoby lub wydarzenia, edukować kolejne pokolenia i trwać, przez co równocześnie dawać wyraz czci i hołdu. Samo słowo „pomnik” pochodzi od staropolskiego „pamiętać” – „pomnieć”, co wyznacza jego funkcję – skupianie w materialnej formie wspólnotowych emocji i integrowanie pamięci³. W języku polskim mówimy „pomnik”, ale posiłkujemy się również terminem „monument”, zastępujemy czasem jeden termin drugim.

W tytule niniejszego artykułu nie użyto jednak określenia „pomnik”, lecz *spomenik* – czym on jest? Zaczynając od etymologicznego wyjaśnienia słowa – *spomenik* z języka serbsko-chorwackiego⁴ oznacza miejsce pamięci, wspomnianie. Nazwa używana jest na Bałkanach w różnych celach – do opisu miejsca memorialnego, pomnika rzeźbiarsko-architektonicznego, miejsca ważnego ze względu na historyczne wydarzenie, kompleksu parkowego lub pomnikowego, rzeźby figuralnej, ale również monumentalnej struktury. *Spomeniki* powstawały na Bałkanach, a ściślej mówiąc w Socjalistycznej Federacyjnej Republice Jugosławii, w latach 1950–1980. Obecnie obiekty te znajdują się w granicach Słowenii, Chorwacji, Bośni i Hercegowiny, Serbii, Kosowa, Czarnogóry i Macedonii. Ich celem było przypominanie o wydarzeniach z czasu II wojny światowej, uczczenie pamięci

¹ I. Grzesiuk-Olszewska, *Ewolucja formy w polskiej rzeźbie pomnikowej lat 1945–1980* [w:] *Pomnik*, red. eadem, seria: *Rzeźba Polska*, Orońsko 1989, s. 16.

² H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s. 5.

³ G. Niemyjski, wstęp do „Zeszytu Rzeźbiarskiego” 2020, nr 10, s. 1.

⁴ Język serbsko-chorwacki lub serbochorwacki – najczęściej stosowane określenie języka z grupy południowosłowiańskich, używanego do okresu rozpadu Jugosławii w latach dziewięćdziesiątych XX w., przez Serbów, Chorwatów, Czarnogórców i bośniackich Muzułmanów, z trzema rodzajami dialektów. Obecnie funkcjonują oficjalnie trzy języki: bośniacki, chorwacki i serbski. Wyjaśnienie za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/serbsko-chorwacki-jezyk;3974078.html> [dostęp: 15.03.2023].

poległych partyzantów, a jednocześnie świadczenie o nowoczesnej i silnej Jugosławii istniejącej pod hasłem „braterstwa i jedności”.

Dążenie do nowoczesności

Po II wojnie światowej częścią propagandy Josipa Broza-Tito, rządzącego wówczas Jugosławią stała się polityka pamięci. Jej celem było przypomnienie społeczeństwu o wspólnej, antyfaszystowskiej walce wszystkich narodów jugosłowiańskich prowadzonej przez partyzantów, o dążeniach do wyzwolenia kraju i stworzeniu nowej socjalistycznej państwowości⁵. Zapanowała złota era jugosłowiańska. Zaczęto zakładać muzea, budować miejsca pamięci, monumentalne pomniki, ścieżki edukacyjne dla szkół. Dążono do stworzenia oficjalnej interpretacji przeszłości i do uzyskania kontroli nad społecznym postrzeganiem pamięci. Ten rozbudowany proces upamiętniania stanowił ważny element jugosłowiańskiego aparatu ideologicznego.

Oprócz polityki i wspólnotowych idei, które narodziły się po wojnie, ważnym elementem funkcjonowania państwa były sztuka i kultura. W 1950 r. Jugosławia po raz pierwszy wzięła udział w 25. Międzynarodowej Wystawie Sztuki Biennale w Wenecji, a w 1955 r. odbyły się cztery wystawy (w Zagrzebiu, Belgradzie, Skopje i Lublanie) rzeźbiarza Henry’ego Moore’a, co znacząco wpłynęło na twórczość jugosłowiańskich artystów. Co roku (zaczynając od 1957 r.) obchodzono Dzień Młodości, organizowano wtedy festiwal młodzieży. Było to jedno z najważniejszych i największych działań performatywnych w duchu ideologii Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii⁶. Festiwal miał swoją kulminację 25 maja – dzień ten stał się oficjalnym świętem Jugosławii, podczas którego w Zagrzebiu odbywały się parady oraz huczne zakończenie sztafety (bieg z symboliczną pałeczką – życzeniami dla Jubilata – Josipa Broza-Tito). Początki wydarzenia sięgają 1945 r.; sztafeta zwykle rozpoczynała się w drugiej połowie marca i przebiegała przez wszystkie części byłej Jugosławii, w kolejnych latach 1957–1980 nazywana była *Štafeta mladosti*, a od 1981 r. *I poslije Tita – Tito* aż do 1987 r.⁷

Jugosławię zaczęto również na szeroką skalę odbudowywać i modernizować. W nowo utworzonych obiektach przeprowadzano rozmowy na temat współczesnego, socjalistycznego społeczeństwa i wyglądu kraju. Celem każdego jugosłowiańskiego obywatela był udział we wszelkich dziedzinach życia społecznego, np. wspólnej pracy. System i społeczno-kulturalna polityka popierały i finansowały wsparcie dla artystów, architektów, rzeźbiarzy.

W pierwszych latach po wojnie świat sztuki podzielił się na zwolenników realizmu socjalistycznego i entuzjastów modernistycznej awangardy. Sztuka w Jugosławii otworzyła się na wpływy modernistyczne już w końcu lat czterdziestych XX w., po konflikcie

⁵ L. Dizdarević, A. Hudović, *The lost ideology – Socialist Monuments in Bosnia*, International Conference on Architecture and Urban Design 2013, s. 2.

⁶ W. Kuligowski, *Sztafeta Tito: reenactment rytuału* [w:] *Balkany performatywne. Rytuał – dramat – sztuka w przestrzeni publicznej*, red. M. Sztandara, G. Injac, W. Kuligowski, Opole 2013, s. 103–115.

⁷ *Slovinci prvi przestali*, 25.05.2005, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/05/25/srpski/D05052401.shtml> [dostęp: 15.03.2023].

Josipa Broza-Tito z Józefem Stalinem, chętnie wykorzystując nurty abstrakcyjne i nieprzedstawiające. Rozpoczął się proces rekonstrukcji modernistycznego paradygmatu w sztuce jugosłowiańskiej. Stopniowo wprowadzane były nowe metody projektowania i nowe koncepcje estetyczne; pojawiła się potrzeba syntezy formy, sprowadzenia jej do poziomu elementarnych struktur plastycznych. Początkowo próbowano znaleźć głównie alternatywną tożsamość społeczno-polityczną i kulturową w opozycji do tej zaproponowanej przez Związek Radziecki. Z czasem zmierzanie w kierunku modernizmu stało się charakterystycznym dla Jugosławii dążeniem do znalezienia tzw. trzeciej drogi – własnej praktyki socjalizmu jako organizacji politycznej działającej między zimnowojennymi podziałami Wschodu i Zachodu⁸. Modernizm posłużył zatem do zasygnalizowania światu odejścia od Związku Radzieckiego, stalinowskiego komunizmu i podążania ku niektórym zachodnim ideałom. Dodatkowo skojarzenie modernizmu z reformą, odbudową i nowoczesnością działało na rzecz propagowania kraju jako przyszłościowego i zaawansowanego cywilizacyjnie, a nie jak w przeszłości – archaicznego i słabo rozwiniętego⁹. Państwo zaczęło aprobować artystyczną kreatywność, wyzwolenie indywidualnego potencjału twórczego – co znalazło swój wyraz także przy projektach jugosłowiańskich pomników.

W architekturze, rzeźbie, literaturze, jak również w innych sztukach opracowano wyjątkowy „styl” – dyskurs pamięci, który, podobnie jak nowa forma literacka powieści partyzanckiej w literaturze lub film partyzancki w kinematografii, stał się wyjątkowy nie tylko z punktu widzenia ideologicznego, ale także koncepcyjnego¹⁰. Instytucje samorządowe, kolektywy i organizacje kulturalne zlecały różne projekty, m.in. pomnikowe, które finansowane były zarówno przez rząd federalny, jak i poszczególne republiki¹¹. Za znakomity przykład architektury, która – w zamierzeniu miała budować więzi pomiędzy narodami – uważa się właśnie jugosłowiańską sztukę monumentalną.

Równoległe do procesu powstawania pomników i miejsc pamięci w latach pięćdziesiątych XX w. rozwijała się turystyka patriotyczna pod najczęściej powtarzaniem hasłem „braterstwa i jedności”. Odwiedzanie miejsc pamięci było wtedy jednym ze sposobów upamiętnienia wojny. Można było uczestniczyć w pielgrzymkach o różnym charakterze (zazwyczaj świeckim). Koncentrowały się one wokół rocznic, rytuałów żałobnych organizowanych przez państwo, uroczystości urządzanych na cześć poległych lub zgromadzeń związanych z tamtymi wydarzeniami, pamięcią i szacunkiem dla ofiar i bohaterów narodu¹².

⁸ A.K. Putt, *Abstract Forms/Explicit Intent: Modernist Monuments of Socialist Yugoslavia in Service of the State*, (niepublikowana praca magisterska), Georgia State University 2019, s. 26.

⁹ *Ibidem*, s. 6.

¹⁰ N. Stevanovic, *Architectural Heritage of Yugoslav-Socialist Character: Ideology, Memory and Identity*, (niepublikowana rozprawa doktorska), Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2017, s. 129–130.

¹¹ G. Kirn, *Transnationalism in Reverse: From Yugoslav to Post-Yugoslav Memorial Sites* [w:] *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, eds. Ch. De Cesari, A. Rigney, Berlin 2014, s. 313–338.

¹² A. Rogoś, *Dynamics of the particular and common: Monuments and patriotic tourism in socialist Yugoslavia – a case study of Kosovo*, „Slavia Meridionalis” 2019, no. 19, s. 4.

Historycy i krytycy sztuki próbują różnych kwalifikacji powojennych jugosłowiańskich obiektów upamiętniających. Ze względu na cechy estetyczne wyróżnili: pomniki klasyczne i nowoczesne; ze względu na formę i wymiary: miejsca pamięci (kompleksy, parki, cmentarze wielkoskalowe, rzeźby i budynki); mniejsze pomniki, pojedyncze posągi i rzeźby, małe przedmioty pamiątkowe (popiersia, fontanny, płaskorzeźby) oraz ze względu na lokalizację: pomniki umieszczone we wsiach, w pobliżu miast, w miejscach o znaczeniu historycznym¹³. W 1961 r. Dragi Milenković wskazał na ogromną liczbę różnego rodzaju wizualnych form upamiętniania. Pisał:

[...] pomniki historyczne, w tym cmentarze partyzanckie i cmentarze faszystowskiego terroru, zostały zaprojektowane jako groby, ossuaria, mauzolea, zgodnie z listą zabytków Wojny o Wyzwolenie Narodowe w sumie wybudowano 14 402 pomników i przedmiotów pamięci. Spośród nich 1204 to ossuaria i mauzolea, 5000 tablic pamiątkowych, 211 fontann, 20 budynków pamięci, 318 popiersi, 1130 piramid, obelisków i figuratywno-architektonicznych zabytków, 4 parki pamięci itp.¹⁴

Można więc zauważyć, że już w końcu lat pięćdziesiątych XX w. ponad 14 tysięcy symboli w Jugosławii miało na celu wspomnianie wydarzeń z czasów II wojny światowej i pokazanie, jak kraj się po niej podnosi. Większość z nich miała jednak charakter stosunkowo skromny.

Dopiero na początku lat sześćdziesiątych XX w. zaczęto tworzyć najbardziej charakterystyczne dla jugosłowiańskiej kultury pamięci pomniki monumentalne, tzw. *spomeniki*. Choć część z nich została postawiona w miastach, to w głównej mierze znajdują się one z dala od ich centrów, na szczytach wzgórz, w środku lasów, w otoczeniu dzikiej przyrody, wpisując się kontekstualnie w krajobraz. Miejsca te nie były przypadkowym lub czysto estetycznym wyborem, w zdecydowanej większości lokalizację określał kontekst historyczny. Były to bowiem miejsca masakr, egzekucji, masowych grobów czy zwycięskich bitew. Ulokowane tam pomniki stworzyły symboliczną mapę pamięci i historii Jugosławii. *Spomeniki* zaczęły też funkcjonować jako część kompleksów, infrastruktury turystycznej, nierzadko jako część amfiteatrów lub scen; wokół nich powstawały hotele, restauracje, a także muzea. Dzięki tej podwójnej roli miejsca te stawały się nie tylko ośrodkami pamięci i edukacji, ale też centrami turystycznymi czy wręcz terenami wypoczynkowymi, które łączyły architekturę i rzeźbę z krajobrazem.

Podstawową funkcją tych założeń pozostawała funkcja upamiętniająca. Organizowano tam uroczystości, obchody i wydarzenia państwowe, przeznaczone dla elit wojskowych, wycieczek szkolnych, zebrań kulturalnych i politycznych (il. 1). Odbywające się tam uroczystości – niekiedy z udziałem setek tysięcy ludzi – były spektakularne, obejmowały koncerty, tańce, śpiew, przemówienia, a do stałego punktu programu należała procesja dzieci, młodzieży i żołnierzy składających w hołdzie wieńce przy monumentach¹⁵.

¹³ N. Stevanovic, *Architectural Heritage...*, s. 131–132.

¹⁴ D. Milenković, *Nesporazumi oko savremenih spomenika kulture*, „Arhitektura Urbanizam” 1961, no. 10, s. 3, cyt. za: N. Stevanovic, *Architectural Heritage...*, s. 131.

¹⁵ B. Videkanic, *Non-Aligned Modernism: Yugoslavian Art and Culture from 1945–1990*, (niepublikowana rozprawa doktorska), York University 2013, s. 128.



Il. 1. Złożenie wieńca na kostnicy w Podgarić i zapalenie wiecznego ognia na Pomniku Rewolucji Ludu Moslaviny, 9.09.1967, Podgarić, Chorwacja

Źródło: zdjęcie nr 1967_340_089, użyte dzięki uprzejmości Muzeum Jugosławii w Belgradzie.

Miejsca pamięci i pomniki tworzyli najznamienitsi architekci i rzeźbiarze, którzy w tamtym okresie, właśnie dzięki swym monumentalnym projektom, zaistnieli na arenie europejskiej; byli to: Bogdan Bogdanović, Miodrag Živković, Dušan Džamonja, Vojin Bakić, Jordan Grabul i inni. Dla wielu z nich celem było tworzenie świeckich przestrzeni, zaprojektowanych tak, by oferowały duchowe doświadczenie, bez wprowadzania wymiaru religijnego i wiary. Większość projektantów i architektów stosowała surowe formy geometryczne i popierała utopijne dążenie do tego, by sztukę i architekturę wykorzystać jako siłę do zjednoczenia wcześniej podzielonych społeczności oraz odbudowy zrujnowanych regionów¹⁶. Artyści posługiwali się abstrakcyjnym, symbolicznym językiem, zaklętym w modernistycznych formach, geometrycznych, organicznych i fantazyjnych kształtach z żelbetu, stalowych paneli, szkła, kamienia, granitu czy marmuru. Formy niekiedy naśladowały otaczający krajobraz, niekiedy stanowiły kontrast w stosunku do niego – przemawiały za tym wymienione materiały i kształty pomników. Te złożone i skomplikowane projekty rzeźb, konstrukcji i założeń architektonicznych świadczyły o wzmożonej współpracy architektów z artystami, rzeźbiarzami i projektantami. Ich podstawową ambicją było stworzenie uniwersalnego stylu symbolicznego – ten abstrakcyjny język

¹⁶ A.K. Putt, *Abstract Forms...*, s. 8.

nazwany został „modernizmem socjalistycznym”, który pogodził kombinacje etnicznych, religijnych i nacjonalistycznych tożsamości Jugosławii¹⁷. Monumentalne, czyste i rzeźbione formy stanowiły zerwanie z przeszłością; były krokiem w stronę nowoczesności lub też – jak mówiono – „nowoczesnej przyszłości”. Dziś często mówi się o nich w kontekście architektury brutalistycznej, który to styl rozwijał się w tożsamych latach, co powstające pomniki (ok. 1950–1980).

Modernizm stał się zatem ścieżką postępu. Utworzony dystans do przeszłości, historii, wydarzeń i okrutnej rzeczywistości poprzez abstrakcyjny język dał szerokie pole do interpretacji, odczytywania wielu przesłanek – uniwersalności (biorąc szczególnie pod uwagę mnogość prawd historycznych, wielorakość tożsamości i narodowości). Forma *spomeników* miała raczej wskazywać na zwrócenie się w stronę przyszłości, wyobrażonej jako świat wolności, równości i postępu, w której lepsze życie będzie dostępne dla wszystkich – przyszłości, która mogła nadejść tylko dzięki tysiącom ofiar, które oddały dla niej swoje życie¹⁸. Trudno znaleźć w innych krajach tak mocno ideologiczne, a zarazem uniwersalne, monumentalne, pomnikowe obiekty, miejsca pamięci, o tak abstrakcyjnym i futurystycznym wymiarze, jak te, które powstały w socjalistycznej Jugosławii.

Pomnik Rewolucji Ludu Moslaviny

Pomnik Rewolucji Ludu Moslaviny to najbardziej reprezentatywny przykład wśród pomników jugosłowiańskich. Zlokalizowany jest w małej miejscowości Podgarić, na zboczach Moslavačkej Gory – obiekt otaczają gęste, dębowe i bukowe lasy. Został zbudowany w celu upamiętnienia buntu i powstania mieszkańców przeciwko okupantom – ustaszom, w regionie Sisak-Moslavina i Zagrzebia podczas Wojny o Wyzwolenie Narodowe (II wojny światowej). To właśnie lokalizacja tych starć była jednym z decydujących czynników wzniesienia pomnika w tym miejscu. Region ten, zamieszkały przez etnicznych Serbów, Żydów i Romów, został przymusowo włączony do nowo utworzonego Niepodległego Państwa Chorwacji (NDH), które nasyłało masowo oddziały ustaszki przeprowadzające rasowe czystki. Po buncie zorganizowanym w pobliżu miasta Sisak 22 czerwca 1941 r. wieś Podgarić stała się jedną z partyzanckich baz. Kolejne powstanie wybuchło jesienią 1941 r.; prowadzone było głównie przez dwie jednostki dla zachodniej i wschodniej (Garešnica) części Moslaviny. W grudniowych obronach wiosek i domów brały udział różne partyzanckie grupy¹⁹. Aż do końca wojny Podgarić był znaczącym centrum powstania partyzanckiego i działalności Centralnego Komitetu Komunistycznej Partii Chorwacji w północnej części kraju. W okolicy znajdowało się kilka kompleksów szpitalnych – najważniejsze z nich to tzw. Stara Konspiracja i Novo Konspiracja. Szpitale te w większości obsługiwały rannych z 10. Korpusu Partyzanckiego w Zagrzebiu

¹⁷ *Ibidem*, s. 4.

¹⁸ M. Staško, *Zapomniane monumenty Jugosławii*, <https://www.eastbook.eu/2018/03/10/zapomniane-monumenty-jugoslawii/> [dostęp: 19.11.2022].

¹⁹ M. Miletić, *Garešnica od 12. stoljeća do danas*, „Essehlist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti” 2014, vol. 6, no. 6, s. 67–76.

(złożonego z ok. 6000 żołnierzy) – pierwsi kontuzjowani trafili tam 27 stycznia 1942 r.²⁰ Kompleks szpitalny służył nie tylko ofiarom wojzkowych starć – organizowano w nim również warsztaty i różne kursy, odbywały się przedstawienia teatralne, a nawet mieściły się piekarnia i szkoła. Planowano tam także strategiczne ofensywy i podejmowano polityczne decyzje. Ustronnego miejsca, pomiędzy zboczami gór, wśród lasów i pagórków nie udało się jednak zachować w tajemnicy. W wyniku wtargnięcia alianckich wojsk zginęły setki partyzantów, rannych i mieszkańców wsi Podgarić.

W 1965 r., w rocznicę antyfaszystowskiego powstania, Związek Weteranów Partyzantów, władze lokalne i regionalne, chcąc upamiętnić rewolucyjne walki, przystąpiły do działań mających na celu stworzenie symbolu tamtych wydarzeń. Zaprojektowanie pomnika i otaczającego go krajobrazu zlecono macedońsko-chorwackiemu rzeźbiarzowi (znanemu z metaloplastycznych rzeźb) oraz serbskiemu artyście i architektowi. Dušan Džamonja i Vladimir Veličković pracowali nad kompleksem pomnikowym od 1965 do 1967 r. Oficjalna inauguracja odbyła się 9 września 1967 r., kiedy to Josip Broz-Tito wraz z małżonką Jovanką Broz przybyli na uroczystą ceremonię i uświetnili swoją przemową otwarcie monumentu (il. 2). Wysoki na 10 metrów, szeroki na 20 metrów, wylany z betonu, ze zbrojeniem i blachami aluminiowymi pomnik do dziś jest najcenniejszym zabytkiem regionu Moslavina.



Il. 2. Spotkanie i przemówienia mieszkańców Moslaviny w Podgarić, 9.09.1967

Źródło: zdjęcie nr 1967_340_098, użyte dzięki uprzejmości Muzeum Jugosławii w Belgradzie.

²⁰ D. Niebyl, *Spomenik Monument Database*, London 2018, s. 146.

Obiekt umiejscowiony jest na wzgórzu. Prowadzi do niego wąska, kręta, brukowana ścieżka, wzdłuż której ciągnie się szereg ziemnych kopców – znajdują się tam szczątki ok. tysiąca żołnierzy partyzanckich, którzy zginęli w okolicznym szpitalu. Na szczycie wzgórza zaprojektowano wybetonowany plac przeznaczony na różne uroczystości. Po dziesięciu nierównych stopniach dochodzi się do centralnej bramy – portalu z czterema kanciastymi, betonowymi blokami po obu stronach i jednym położonym prostopadle na nich. Pośrodku przejścia umieszczono brązową, grawerowaną tablicę pamiątkową z napisem: „Tutaj pochowanych jest 900 żołnierzy z regionu Moslavina, którzy oddali życie za wolność i niepodległość naszego narodu podczas Walki o Wyzwolenie Narodowe, od 1941 do 1945 r.” (tłum. z języka chorwackiego).

Pomnik ustawiono na osi północ-południe, jego skrzydła rozpościerają się na wschód i zachód (il. 3). Składa się z podstawy – postumentu z zaznaczoną listwą przypodłogową, nad którą znajduje się forma przypominająca belkowanie: wąski architrav, fryz ze śladami szalunków i gzyms, który od strony południowej został przerwany i podzielony na kilka krótkich odcinków. Na podstawie osadzona jest abstrakcyjna, asymetryczna rzeźba z centralnym, metalowym okiem i dwoma wyrastającymi po bokach betonowymi formami, przypominającymi skrzydła, które rozczłonkowane są na części – dwie po prawej i trzy po lewej stronie. Zgeometryzowane, kubiczne ramiona mają na sobie liczne poziome linie, które są pozostałością po drewnianych szalunkach. Centralna część (oko) to mozaika złożona z trapezowych paneli pokrytych aluminium, ułożonych promieniście – od mniejszych w środku do większych elementów na zewnątrz, w czterech okręgach.



Il. 3. Pomnik Rewolucji Ludu Moslaviny, strona północna – Podgarić, Chorwacja, 4.08.2020
Źródło: fot. Katarzyna Gec.

Od strony północnej Džamonja zastosował gładką fakturę płytek z wysokim połyskiem, natomiast po stronie południowej urozmaicił tę płaszczyznę, wybijając w nich na podgrzanej blasze, techniką maszynową kilkadziesiąt wypukłych guzków²¹.

Pomnik jest wyrazisty i kontrastowy na dwa sposoby – poprzez zastosowanie dwóch odmiennych materiałów i poprzez formę oddziałującą na otoczenie. Jego asymetryczna struktura sugeruje dynamikę i pozorny, pionowy ruch skrzydeł oraz spiralne lub wirujące przemieszczanie się po okręgach centralnego oka. Artysta wprowadził tu także wizualną i fizyczną przeciwwagę, poprzez którą widz ma wrażenie, że cały pomnik przechyla się na jedną stronę.

Rzeźba jest dziełem pozbawionym opisu i symbolicznego programu, została wytworzona z czystej idei, przetłumaczona na monumentalny język plastyczny²². Dlatego symboliczne znaczenie Pomnika Rewolucji pozostawia dowolną interpretację. Nieliczne informacje zaczerpnięte z rozmaitych źródeł, artykułów i wywiadów naprowadzają na różne możliwości analizy elementów pomnika, jak i jego całej struktury.

Głównym celem projektanta Dušana Džamonji było przedstawienie metaforycznych „skrzydeł zwycięstwa” przewyciężających śmierć i klęskę, ucieleśniających partyzantów walczących z faszystowskimi okupantami. W tamtym czasie był to najbardziej popularny motyw pomnikowy. Warto przyjrzeć się składowym elementom pomnika z osobna. Kwadratowa podstawa ustawiona na ziemi symbolizuje fundament, a zarazem penetrację w przestrzeń kosmiczną, wydobywającą energię ziemską z wnętrza planety. Ten sam element opisywany jest przez niektóre źródła jako miejsce poboru energii zaczerpniętej z ducha walczących partyzantów, którzy zostali pochowani pod pomnikiem. Ze wzgórza, na którym znajduje się pomnik, do podstawy przepływa energia, kumuluje się w sercu rzeźby i rozchodzi w różne strony poprzez ramiona. Moc ta promieniuje poprzez skrzydła i przygotowuje obiekt do odlotu. Rozczłonkowane formy po bokach utożsamiane są z ramionami bądź skrzydłami zwycięstwa i miały symbolizować pięć republik Jugosławii.

Najliczniejsze interpretacje dotyczą jednak centralnego elementu pomnika, który artysta wykonał z kontrastowego materiału, akcentując w ten sposób jego znaczenie (il. 4). Ta centralna mozaika porównywana jest do emblematu o strukturze plastra miodu, złożonego z kwadratowych kawałków lekkiego aluminium, który symbolizuje życie – zwycięstwo nad śmiercią i porażką. W nim też mieszczą się dusze zmarłych partyzantów lub kumuluje się światło życia. Motyw ten Džamonja powtórzył na fasadzie Domu Młodzieży (Dom Omladine) w Belgradzie w tym samym roku, w którym powstał monument. Mozaika zatytułowana przez artystę *Słońce* w kontekście pomnika zyskuje kolejny motyw symboliczny – światła i energii słonecznej. Niektórzy natomiast interpretują rzeźbę jako system ludzkich narządów – środkowa część ma przedstawiać serce, a części boczne – dwa płuca. Bijące serce z małych kwadratowych, aluminiowych elementów, które poruszają się spiralnie i rytmicznie, przekazuje moc do wystających płuc²³. Kolejną interpretacją

²¹ N. Kukić, *Likovno stvaralaštvo Dušana Džamonje*, (niepublikowana praca licencjacka), Sveučilište Jurja Dobrića u Puli 2018, s. 37.

²² J. Baldani, *Revolucionarno Kiparstvo*, Zagreb 1977, s. 16.

²³ A. Šiber, *Podgarić; spomenik Dušana Džamonje*, 2014, <http://www.antoniosiber.org/podgaric.html> [dostęp: 15.03.2023].



Il. 4. Pomnik Rewolucji Ludu Moslavin, strona południowa – Podgarić, Chorwacja

Źródło: fot. Dominik Leśniak.

jest porównanie pomnika z ptakiem – orłem lub sokołem, który wychodzi z pobliskiego lasu. Ujęty został w momencie startu do lotu lub oderwania się od ziemi. Metaforyczny sens pomnika Dżamonji rozpatrywany jest także w odniesieniu do starożytnej symboliki – motywu uskrzydłego słońca, uznawanego w wielu historycznych cywilizacjach, wykorzystywanego do przekazywania świętości, mocy i boskości²⁴. Słoneczny, uskrzydłony dysk z rozpostartymi skrzydłami przypomina dysk Faravahar, zaczerpnięty ze starożytnej perskiej religii zaratusztrianizmu. Skrzydła rozciągnięte horyzontalnie ucieleśniają podstawowe zasady tej religii – „dobre myśli, dobre słowa i dobre uczynki”, natomiast pióra ogona – czyli postument rzeźby, reprezentują „złe myśli, złe słowa i złe czyny”²⁵.

Najprostszą i najbardziej popularną interpretacją jest porównanie monumentu do statku kosmicznego z przyszłości, który zaprojektował artysta, wyprzedzając swoje czasy, wzmacniając tym samym dążenia Jugosławii do eksponowania nowoczesności, awangardy i monumentalności.

Dušan Džamonja

Pomnik Rewolucji Ludu Moslavin zaprojektował artysta rzeźbiarz, którego prace należały do najlepszych i jednych z najdroższych projektów publicznych jugosłowiańskich

²⁴ Podgarić, <https://www.spomenikdatabase.org/podgarica> [dostęp: 15.03.2023].

²⁵ *Ibidem*.

czasów. Dušan Džamonja był znany nie tylko w Jugosławii, ale także na całym świecie – wykonał kilka projektów rzeźb, m.in. we Włoszech i w Serbii, uczestniczył też w międzynarodowych konkursach na pomniki w Auschwitz (1958) czy Dachau (1959). W swoich pracach łączył rzeźbę z rysunkiem i projektem, z czasem jego pomysły materializowały się i konkretyzowały, żeby pozostać pewnego rodzaju hybrydowym dziełem sztuki.

Urodzony 31 stycznia 1928 r. w Strumicy (dzisiejsze tereny Macedonii Północnej) uczył się w Belgradzie i Zagrzebiu. Jego matka była narodowości macedońskiej, ojciec hercegowińskiej²⁶. Od 1945 r. studiował rzeźbę na Akademii Sztuk Pięknych w Zagrzebiu, w 1951 r. otrzymał dyplom. Tam też założył własne studio i rozpoczął w nim pracę. Na początku lat pięćdziesiątych artysta przyłączył się do realizowania państwowego projektu, jakim było tworzenie pomników mających upamiętnić wydarzenia z Wojny o Wyzwolenie Narodowe. Džamonja zasłynął z małego pomnika – rzeźby, który stworzył w 1960 r. w miejscowości Dubrava (okolica Zagrzebia) w celu upamiętnienia szesnastu ofiar, antyfaszystowskich cywilów powieszonych 20 grudnia 1943 r. przez siły NDH – ustaszy. Rzeźba ta jest uważana za jedną z pierwszych w Jugosławii, która w postmodernistycznej szacie opisuje i odwołuje się do wydarzeń z II wojny światowej. W związku z tym Dušan Džamonja jest często uważany za ojca tego wyjątkowego jugosłowiańskiego memorialnego ruchu rzeźbiarskiego.

Oprócz projektowania pomników tworzył też mniejsze projekty, a jego styl i pierwsze drewniane rzeźby – początkowo figuratywne, antropomorfizujące, stopniowo skłaniały się ku uproszczeniu, zredukowaniu i zdynamizowaniu formy. Ten rozwój był częściowo spowodowany wpływem prac Henry’ego Moore’a²⁷. W monumentalnych pomnikach Džamonja zaczął stosować symbolikę życia, śmierci, ofiary i zwycięstwa. Od 1959 r. artysta używa kamieni, srebra, poliestru, metalu i wykonuje rzeźby z gwoździ wbitych w glinę, które następnie wypala własną technologią. Technika lutowania gwoździ i przemysłana obróbka drobno granulowanej powierzchni to najważniejsze wynalazki technologiczne artysty²⁸. Od połowy lat sześćdziesiątych tworzy coraz więcej rzeźb, których podstawowym kształtem jest kula. Dušan Džamonja spawa, roztopia, łączy i wydobywa wewnętrzną strukturę na zewnątrz – opisuje w ten sposób relację między wnętrzem a zewnątrz, rdzeniem a płaszczem. W tym okresie zaczął produkcję serii gobelinów z wykorzystaniem łańcuchów i drutu metalowego – powstały wówczas tzw. żelazne gobeliny. Jeden z nich można podziwiać na północnej ścianie patio przy wejściu do muzeum w miejscowości Jasenovac. Wykonany ze spawanych łańcuchów, na których zawieszono są cztery drewniane kłody, ma reprezentować kurtynę, płaszcz lub ciało, natomiast poziomo zawieszono bele – ludzkie kości, sporadycznie oplecione łańcuchami – skórą.

²⁶ Dušan Džamonja – *Душан Дžамонja*, TV Novi Sad, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=IWgKvB-NqhE&ab_channel=YUARTDOCUMENTA [dostęp: 15.03.2023].

²⁷ Dušan Džamonja, <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/artists/dusan-dzamonja/> [dostęp: 15.03.2023].

²⁸ B. Gagro, *Kipar Dušan Džamonja*, „Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne culture” 1968, no. 6, s. 90.

Prace Dušana Džamonji nie ograniczały się tylko do formy rzeźbiarskiej, której źródłem początkowo był człowiek. Późniejsze prace miały dodane elementy architektoniczne, dążące do zmiany wyglądu całego dzieła, wykorzystujące do tego krajobraz. Monumenty starają się zachować autonomię, a jednak współtworzą z otoczeniem pewną całość – abstrakcyjna forma wpisana w otoczenie obezwładnia je i podporządkowuje monumentowi. Jugosłowiański rzeźbiarz był pod wpływem architektury brutalistycznej, dlatego w swoich pracach używał głównie surowego betonu, z widocznymi śladami po drewnianych szalunkach, konstrukcji stalowych, nieopracowanych elementów metalowych, części drewnianych czy szkła. Uzyskana chropowatość betonu wzmacnia postrzeganie wielkości i wpływu prac rzeźbiarskich na otoczenie, które z nimi kontrastuje, a ich biało-szary kolor wyłania się z zieleni, górując nad pobliskimi pagórkami i opanowując przestrzeń wokół.

Dušan Džamonja jest znany z realizacji dwóch słynnych pomników, szereg jego projektów zostało też zgłoszonych do konkursów na miejsca pamięci, ale nigdy nie doczekały się realizacji, jak np. pomnik w Auschwitz (1958), pomnik Rewolucyjnego Zwycięstwa Ludu Sławonii w miejscowości Kamenska (1962) – w konkursach tych rywalizował z takimi artystami, jak Vojin Bakić, Vojin Stojić, Miodrag Živković czy Bogdan Bogdanović. Projektanci, tacy jak Džamonja czy Bogdanović, tworzyli pomniki mniej utopijne, a bardziej ponure, mające na celu wywołanie psychosomatycznego efektu. Dwa najbardziej znane *spomeniki*, jakie stworzył Džamonja, były dziełami utrzymanymi w tym samym stylu: w miejscowości Podgarić (1965–1967) i Kozara (Spomenik Revoluciji, 1971–1972). Oba obiekty są cenotafami i stanowiły wyzwanie dla rzeźbiarza, ponieważ były pierwszymi w jego karierze pomnikami dla uczczenia zwycięstwa i rewolucji, a nie tak jak wcześniej dla upamiętnienia ofiar i poległych żołnierzy.

Od 1951 r. Dušan Džamonja brał udział w licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, otrzymał wiele nagród (m.in. Nagrodę Miasta Zagrzeb w 1960 r.), a jego prace znajdują się w galeriach na całym świecie, m.in. w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku czy Tate Gallery w Londynie, oraz kolekcjach prywatnych. Džamonja i jego eksperymentalna pod względem materiałów i awangardowa pod kątem formy rzeźba zajmuje ważne miejsce w chorwackiej sztuce współczesnej. Artysta zmarł w Zagrzebiu 14 stycznia 2009 r.

Podsumowanie

Sztuka w Jugosławii otworzyła się na wpływy modernistyczne już w końcu lat czterdziestych XX w., po konflikcie Josipa Broza-Tito z Józefem Stalinem, chętnie wykorzystując nurty abstrakcyjne i nieprzedstawiające. Opisany proces poszukiwania własnego stylu, czyli skłonienia się ku modernizmowi i brutalizmowi wraz z poszanowaniem indywidualnego stylu artystów, stworzył „trzecią drogę” pomiędzy panującymi na świecie nurtami „zachodnim” i „wschodnim”. Dzięki temu powstał wyjątkowy styl jugosłowiańskiej pamięci.

To wyjaśnia kierunek podążania i promowania Jugosławii – nowego państwa, które modernizmem zasygnalizowało odejście od Związku Radzieckiego i zmiernia ku

niektórym zachodnim ideałem. Ścieżka ta została wytyczona przez Josipa Broza-Tito, który decydując o rozpisaniu konkursów na obiekty memorialne, nie ingerował zbyt w koncepcje twórców wybranych do zaprojektowania danego pomnika. W niektórych konkursach mogli wziąć udział tylko nieliczni artyści, co można rozumieć w ten sposób, że Tito miał swoich ulubionych rzeźbiarzy, którym ufał, i to właśnie im zlecano projekty.

Pomnik w miejscowości Podgarić jest z jednej strony symbolem dążeń Jugosławii do nowoczesności, z drugiej strony dziś postrzegana się go jako „destrukt” wyznawanych wówczas idei. *Spomeniki* są pewnego rodzaju wizualnym fenomenem i należałoby je uwzględnić w ogólnym kontekście kultury wizualnej oraz zmianach w postrzeganiu sztuki przez dzisiejszą publiczność – temat ten zasługuje jednak na osobny artykuł.

Summary

The “Third Way” of Yugoslavia in Striving to Modernity on the Example of *Spomenik* in Podgarić

The main purpose of this article was to present the process of Yugoslavia's striving for modernity after World War II. The presentation of the broader cultural context and situation in the country made it possible to look at various ways of modernizing a country composed of many nationalities and cultural identities. One of them was creating war memorials of unusual forms and artistic expression. In the article the author try to answer the questions in which direction Yugoslavia was heading in order to become modern and manifest its identity and sovereignty? What was the aesthetics after World War II in the Balkans? What is the meaning of *spomeniks*? What does the Monument to the Revolution of the People of Moslavina represent and symbolize? Were the abstract form, appearance and used materials unique at the time? What influence did artists have on modernizing the country? The author focused her attention on one of the most representative examples of Yugoslav monuments – Monument to the Revolution of the People of Moslavina in Podgarić in Croatia. The author presented the history of its creation, described the form, materials and technique used, referred to the designer Dušan Džamonja, presenting the artist's profile and characterizing his work. The monumental Yugoslav monument, or *spomenik*, is a subject worth of interest to a wider audience, not only for the Balkan citizens. *Spomeniks* are a kind of phenomenon, *signum temporis* of Yugoslavia. Only there, on such a scale and with great creative freedom, such monuments were designed.

Keywords: monument, *spomenik*, Yugoslavia, post-war art, modernism, monumentalism, brutalism, reception, sculpture

Słowa kluczowe: pomnik, *spomenik*, Jugosławia, sztuka powojenna, modernizm, monumentalizm, brutalizm, recepcja, rzeźba