УДК 725.94 (497.11)

ДАНИЈЕЛА ВАНУШИЋ

ПОДИЗАЊЕ СПОМЕНИКА ПОБЕДЕ НА ТЕРАЗИЈАМА

Ослобођење Србије, започето Првим српским устанком под вођством Карађорђа, завршено је освајањем најважнијег дела *отечества* – Старе Србије. Овај главни политички идеал, повратак јужних територија, Косова и Метохије, и уједињење свих представника нације, био је један од главних задатака државне политике, који се кроз мит о ослобођењу и обнови златног доба средњовековне српске државе[1] преносио с родоначелника двеју српских династија на њихове наследнике.[2]

Период нововековне обнове српске државе, посматран у оквиру државне идеологије, представљао је ново златно доба у линеарном историјском развоју нације, које је наступило после њеног рођења, успона и пада у средњем веку. Као основно средство у потврђивању континуитета и легитимности, из свог историјског контекста издвојено је Косово као централни национални топос, а као кључни историјски моменат за судбину српске нације – Косовски бој. У 19. веку идеолози српске нације и романтичарска интелектуална струја учинили су да догађај на Косовом пољу прерасте у легенду, што га је у колективној свести нације учинило местом њене иницијације, с јединственим субјективним и митским доживљајем. Постављени у митску раван, добили су главно место у конституисању традиција националне државности и у потврђивању њене легитимности као парадигме ширег културног система, симбола и обичаја.[3] Средњовековна држава постала је „света“ домовина модерне српске нације. Као извор колективних сећања, асоцијација и заједничког идентитета, развила је у народној свести и територијалну привржености *светој земљи* својих праотаца, свештеника и краљева, осећај да они припадају њој колико и она њима.[4] Стога је испуњење аманета о повратку изгубљеног отечества постало главни национални идеал, а симбол Косова у

српској националној свести добио је своје самостално, аутономно деловање и емоционално значење независно од политичке идеје или концепта које је у њеној служби требало да представља.[5] У борбама вођеним за ослобођење током 19. и 20. века, *Косово* је постало основни покретач колективних интереса и његова групна идентификација.[6] Сменом династија 1903, са доласком Карађорђевића на власт, повратак јужних српских територија пројектован је кроз оживљени стари мит о Карађорђу као зачетнику националног спасења. Уласком у савез балканских држава, краљ Петар I, унук великог вождa Карађорђа и врховни командант војске, повео је Србију у дугоишчекивани рат за ослобођење Косова.[7]

Победом у бици код Куманова у октобру 1912, Косово је било освећено. Победничку војску на уласку у Приштину дочекали су литија и најугледнији Турци.[8] Света српска земља, „царство од Немање остављено", после вековног пропадања под турском најездом коначно је ослобођено. Као легитимни наследник идеје Душановог царства и његове круне, истакнут је краљ Петар I Ослободилац. Повратком сакралне територије изворног порекла нације испунио се вековни сан српског народа, стога је краљ Петар по повратку са бојишта у своју престоницу, у новембру 1912, мада је рат још увек трајао, дочекан као тријумфатор.[9] Истовремено са оствареном победом у јавности су почели да се износе предлози за подизање споменика у Београду, у славу коначне победе над Турцима.

I

Београд је као престоница постао и идејни центар новоформиране државе, у којем се с националним и културним просперитетом јавила потреба и за визуелном презентацијом њене идеологије, која се манифестовала у подизању јавних споменика од националног значаја.[10] Будући да је остварена победа била везана за бројне људске жртве, један од првих предлога био је да овај посебан историјски догађај своје визуелно обележје добије у меморијалу посвећеном јунацима осветницима Косова, названом Косовски споменик.[11] Патриотизам који су показали српски војници дајући свој живот за ослобођење захтевао је као израз националног пијетета достојно јавно обележје у спомен на њихове славне подвиге.[12]

Како у животу сваке нације постоје три кључна славна момента: златно доба, крајња судбина нације и патриотизам изражен кроз пожртвовање њених чланова,[13] а како прва два не могу да се остваре без обавезивања и самопожртвовања њених припадника, полагање живота за отаџбину као главни мотив националног спасења, преузет из класичног легата и хришћанског наслеђа, постаје императив и највиша вредност. Патриотска смрт, као и смрт за веру, добиће свој трансценденталан карактер, остварен кроз потомство, непролазну славу и трајно сећање. Током 19. века, посредством западноевропских узора, у Србији су се успоставили различити државни симболи и комеморативни ритуали. Повезивањем старог хришћанског и новог националног схватања смрти, државне власти су Видовдан прогласиле за званичан национални празник посвећен успомени на пале у борбама за отаџбину.[14] Пројектујући прошлост на будућност у оквиру конституисаног видовданског култа, косовски јунаци уписани су као први национални хероји пали за српску земљу. Херојска филозофија косовске жртве „умримо да заувек живи будемо" постала је симбол националног опредељења и залог будућег спасења.[15] Стављена у службу актуелне ослободилачке идеје, учиниће све војнике пале у балканским ратовима достојним носиоцима видовданске славе и уласка у национално небеско царство.[16]

Идеја да се меморијално укључивање палих војника у тело нације изврши кроз визуелну структуру јавног споменика, у основи се заснивала на генези утврђеног типа с комеморативном функцијом. У чланку који је тим поводом објављен у *Политици* потврђена су сва важна места која указују на његово сложено значење и типолошку припадност. „За српски народ је највећа врлина пожртвовање према отаџбини. Али дужност је наша да сачувамо успомену на оне који су погинули светећи Косово и остали покопани на бојним пољима сада Нове Србије и Маћедоније. Дужност нам је да, поред тога што смо их у истини ожалили у првим тренуцима, после свршеног дела, оставимо дубок и трајан траг њихов у нашим срцима и успоменама. А то можемо учинити само тако ако подигнемо видљив и трајан споменик, који ће доцнијим генерацијама причати и наше потомство подсећати на херојска дела српских предака."[17] Подизање споменика палима у рату током 19. века у Србији водило је произвођењу култа анонимних националних хероја обележавањем гробних белега без уклесаних имена погинулих.[18] С развојем схватања уметности као снажног реторичког средства у националном самопотврђивању, споменици су постали главни преносници морализаторско-дидактичних и идеолошко-политичких порука. У том циљу комеморативни карактер Косовског споменика требало је да се изрази исписивањем имена, златним словима, свих витешки палих бораца. На тај начин формирао би се својеврстан Пантеон „јунака ослободилаца" српске државе, који би се имплементирао у свест младих генерација.[19] Овакав вид материјализације обезбедио би погинулима трајно присуство у свету живих, а служио би и као својеврсна утеха свима онима који нису пронашли постхумне остатке својих најближих и који нису успели да их сахране, или бар посете њихове гробове.

Комеморација жртвама рата кроз државне ритуале и визуелне симболе уједно је била и покушај усмеравања политичких тензија и дискредитовања политичких противника.[20] Грађењем култа мртвих патриота палих у борбама за отаџбину интегрисало се и мобилисало борбено тело нације за будуће ратове. Стога је Косовски споменик као израз националне захвалности требало да се подигне из посебног фонда, који би чинила средства сакупљена добровољним прилозима.[21]

До његове реализације није дошло. Београдска општина у августу 1913. донела је одлуку да, уместо Косовског споменика, овај велики историјски догађај обележи подизањем споменика Победи, а да се као меморијал страдалима у рату на Новом гробљу подигне споменик којим би се трајно обележили гробови погинулих ратника.[22] Оваква одлука била је потпуно у складу с новим приликама, које су настале после смене династија 1903. године. Са доласком Карађорђевића на власт, главни национални идеал, повратак изгубљеног отечества, пројектује се и кроз идеју о културном и политичком уједињењу Јужних Словена и освајању њихових етничких и историјских простора. У структури југословенског дискурса симбол Косова прерастао је оквире *видовданског култа*[23] и постао метафора историјског страдања и крајњег пожртвовања југословенских народа, због чега се његова перцепција и антиципација одвијала на два плана – уласком у савез балканских држава краљ Петар I повео Србију у рат за освету Косова, који је у исто време био и пример почетка борбе за ослобођење свесловенске браће.

У овој југословенској атмосфери ослобођење Косова изашло је из оквира српског националног значаја и постало пример борбе за ослобођење и уједињење Јужних Словена,[24] док је Београд као престоница младе српске краљевине тежио да се оствари као идејни центар државе и словенске нације. Дочек победничке војске, која је за годину дана остварила оно што се деценијама чекало, у августу 1913. српска престоница је уприличила као велику свечаност, на којој је откривен монументални споменик Карађорђу, вођи Првог српског устанка.[25] У част доласка унета је у програм дочека и свечана општинска седница, одржана истог дана, од пет до шест часова после подне, на којој је усвојен предлог председника општине Љубе Давидовића да се овај велики дан обележи тако што ће централни градски трг Теразије понети нов назив – Престолонаследников трг. Друга одлука одбора била је да се, истим поводом, у Београду подигне споменик Победи.[26] Подизање споменика у част најзначајније националне победе био је идеолошки, високо циљан, државни подухват, који се једино могао остварити на већ утврђеној релацији држава – идеологија – уметник – дело.

II

Један од основних циљева подизања јавних споменика у Београду била је тежња престонице да се потврди као центар модерне, централизоване и законски регулисане државе са владарем на челу. Јавни споменик, као важно реторичко средство изражавања националних идеала, требало је да због свог отвореног значења, по правилу, буде доследно уклопљен у симболичну топографију града.[27] Одлука да се промени назив главног градског трга и на њему подигне споменик Победи била је вид јавног визуелног изражавања идеје о династичкој еманацији остварене победе.

Теразије, као најживље место градског окупљања и саобраћаја, с временом уобличене као трг, своје идеолошко утемељење добиле су још у 19. веку избором куће Стојана Симића за резиденцију кнеза Александра.[28] Својом величином и репрезентативношћу, кућа је доминирала читавим потезом, што је одредило династичко-дворски карактер Теразија и учинило их идеалним местом за пласирање споменика.[29] Да је држава већ тада била свесна значаја теразијског трга у градској топографији, може се закључити из њеног плана да управо на том месту подигне први национални споменик у граду. Бранко Максимовић је у свом тексту навео пројекте који су претходили коначној реализацији ове идеје. Акт Совјета, из 1846, који је упућен кнезу Александру Карађорђевићу, сведочи о плану за подизање монументалне чесме на месту старе, која је, поред улоге јавног објекта с практичном наменом, требало да представља и украс теразијског трга. „По овом плану постројење ово представљаће један споменик, који ће пет фати висок бити. [...] него и у спољашњем виду лепо изгледати, потомству за спомен служити и дух времена у коме је грађено представљати.“[30] Теразије би на овај начин добиле свој први национални споменик у форми монументалног обелиска, који би, да је изведен када је планирано, највероватније био меморијал династије Карађорђевић. На овакав закључак упућује и план из 1855, у којем је изнесен и предлог да изведена чесма буде и постамент „за чесму са коритима на теразијама у тесану камену, украшену одозго стубом и на њему саксија цвећа, или што би још боље било, споменик Великог КараЂорђа“.[31] Подизањем споменика, који би био први фигурални споменик националном хероју и уједно меморијал родоначелника династије, остварила би се политичко-уметничка целина којом би теразијски трг добио свој монархијски смисао. На овај начин истакла би се идеја династичког континуитета и ослободилачког рата који је започео родоначелник династије Карађорђе устанком 1804, а који својом политиком наставља њен први кнез, Александар.

Сл. 1. Демонтирање Кнез Милошеве чесме приликом преуређења Теразија, 1911.

Због династичке смене власти на планираном месту 1860. подигнута је чесма Милоша Обреновића, меморијал његове друге владавине. Остварена у виду монументалног обелиска, по плану Франца Лорана, била је реинтерпретација старијег решења.[32] Управо ту, око кнежевог споменика,[33] почињала су или се завршавала сва друштвена окупљања и манифестације, и том приликом би се, како је често навођено у штампи тог времена, „слегао цели Београд". То је била или полазна тачка са које се маса најчешће упућивала према двору да поздрави краља, или крајња одредница манифестације. Тако су Теразије још током 19. века постале главно место градског окупљања. Њихов дворски карактер задржан је и после династичке смене, јер је кнез Милош ту изградио нови дворац,[34] а краљ Милан 1882. на истом потезу подигао репрезентативни краљевски двор.

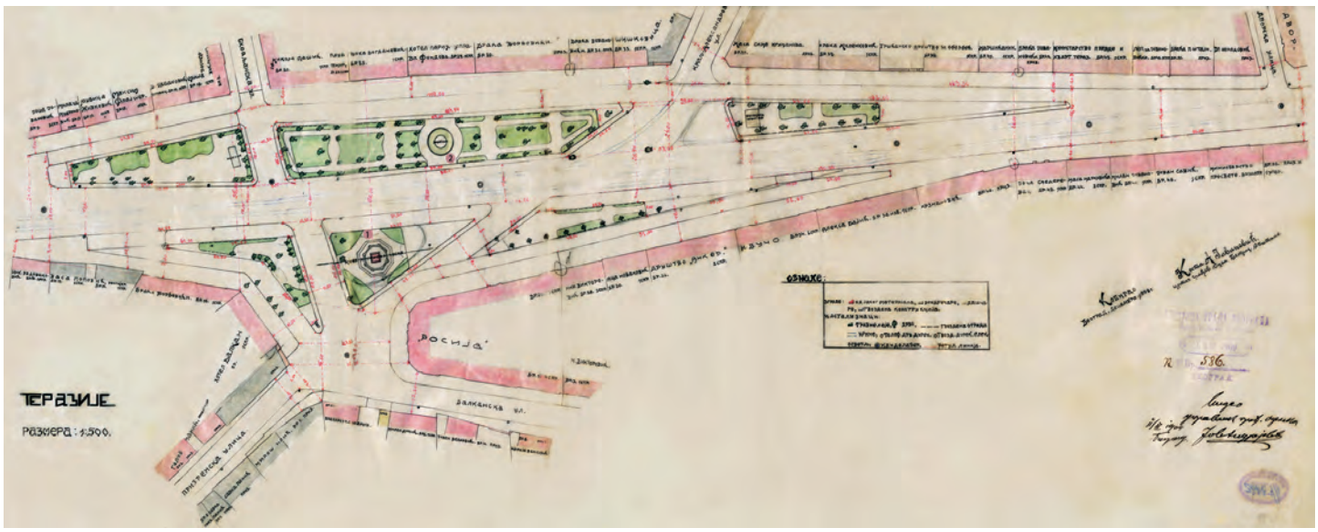
Током 20. века основни правац, потез Калемегдан–Теразије–Славија, који је својим урбанистичким решењем поставио још Емилијан Јосимовић, постаје централно градско језгро, у којем се смештају најважнији друштвени објекти и главне трасе јавног саобраћаја. У средишту ове градске жиле куцавице налазио се теразијски трг. Улога тргова у животу града била је у Србији добро позната, па је до почетка Првог светског рата израђено неколико нацрта за њихово уређење, укључујући и решења за преуређење Теразија.[35] У исто време када је расписан конкурс за преуређење Теразија, објављен је у *Српском техничком листу* и конкурс за израду споменика, предвиђеног да се постави „на пројектованом великом скверу на Теразијама", а посвећеног Доситеју Обрадовићу.[36] Намера да се споменик истакнутом српском херојy пера подигне на најпрометнијем београдском тргу, убрзо је напуштена,[37] али се од саме идеје није одустало.

Промена имена Теразија 1913. у Трг престолонаследника Александра и измештање Милошеве чесме само су потврдили њихов династичко-монархијски карактер**.** (Сл. 1) Чесма је дислоцирана 1911, приликом радова на преуређењу Теразија које је водила Јелисавета Начић. Постоје сачувани записи да је она желела да чесму уклопи у амбијент цветних партера, али је, под изговором да се естетски не уклапа у ново рухо Теразија, (Сл. 2) чесма премештена у Топчидерски парк,[38] чиме је остварена историјско-уметничка целина постала јединствени меморијал династије Обреновић. Уклањањем споменичког трага Обреновића трг је у потпуности потврђен као Трг престолонаследника династије Карађорђевић. (Сл. 3.) Започети радови на преуређењу текли су споро, а усвојени план реализован је након победоносног завршетка балканских ратова. Београдска општина, у чијој је надлежности било извођење радова, одлучила је да на месту планиране фонтане буде споменик у част коначне победе над Турцима.

III

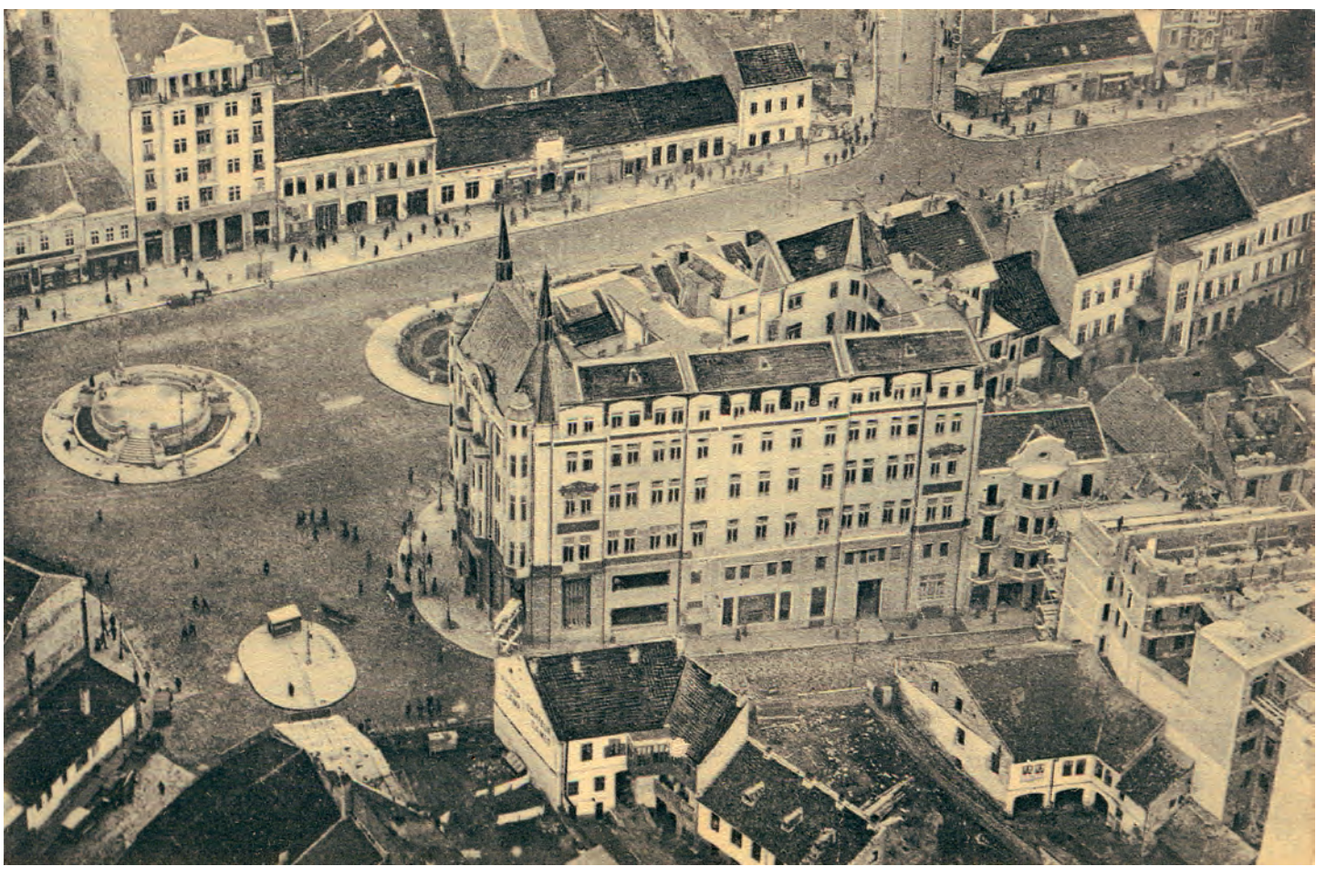
Подизање првог националног споменика Победи захтевало је – поред идејног решења, идеолошког контекста, места постављања и високе уметничке вредности – и да његова израда буде рад домаћег уметника. Тако би споменик био адекватан симбол и материјализација културног просперитета и државне моћи. Сходно значају, још у априлу 1913. председник општине донео је одлуку, коју је општинско веће прихватило, да се израда споменика понуди тадашњем *профету* националне уметности, Ивану Мештровићу.[39]

Питање националне уметности поставило се упоредо са буђењем националне свести и стварањем националног идентитета. Током читавог 19. века, користећи се западноевропским примерима и искуством, српска интелектуална елита тежила је да постави и реши проблем детерминације националне уметности као једног од средстава у исказивању и потврђивању аутентичног идентитета нације.[40] Различита полазишта и теорије условили су релативизовање у дефинисању овог сложеног питања, на које се одговор могао наћи једино у оквиру националних вредности, које се конституишу у складу с актуелним идеолошким обрасцима. Појам националне уметности, постављен у 19. веку, у периоду од преврата Народне скупштине 1903. до почетка Првог светског рата, редефинисан је у оквирима политички оперативне идеје југословенства. Државна и



Сл. 2. План преуређења Теразија из 1908, на којем су уцртани: 1. Милошева чесма, 2. место за будући водоскок и цветни партери

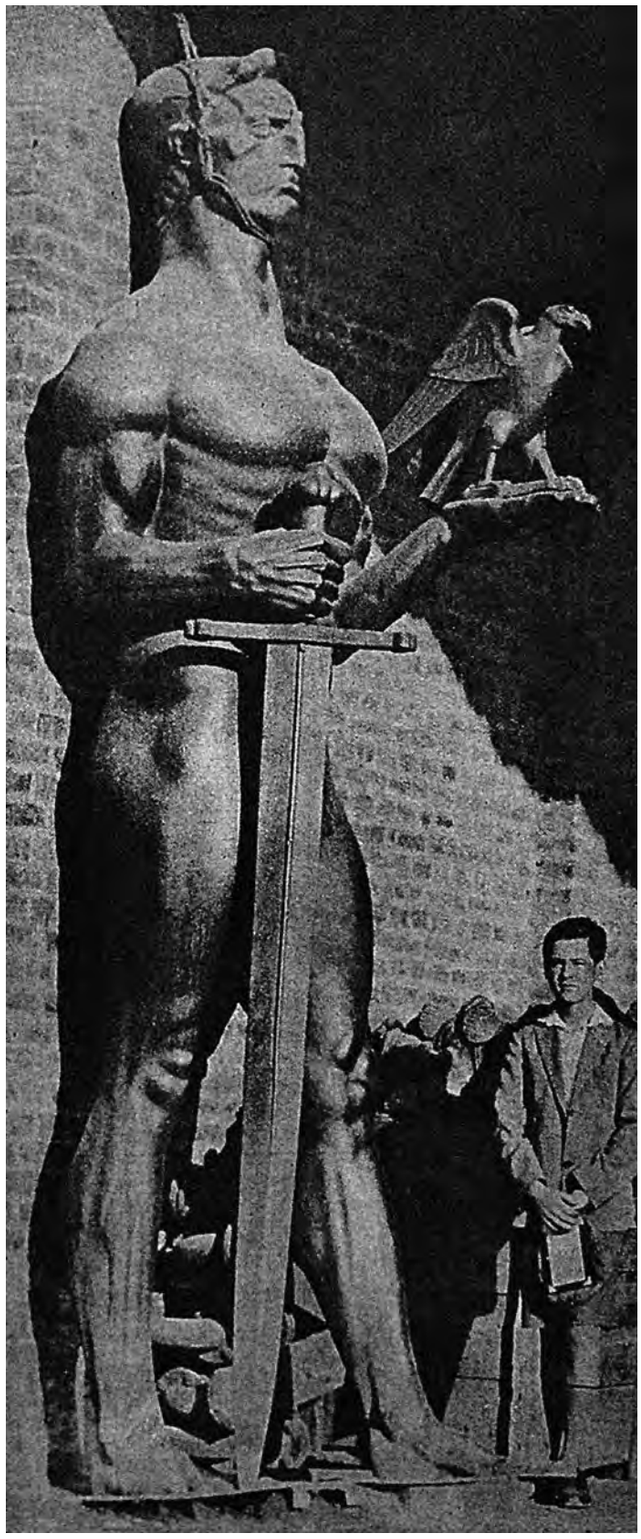
Сл. 3. Теразије, авионски снимак, око 1925.



национална идеологија Србије од 1904. окренула се раду на ослобођењу и уједињењу јужнословенских народа и обликовању југословенске културне и политичке заједнице.[41] Дискурс југословенског националног препорода заснован је на идеолошкој конструкцији „слике о нацији несталој током историје“,[42] а која се, захваљујући својој варварској виталној снази, буди и враћа из наслага векова као снажна и древна, природна и здрава, супериорна „цивилизација Словенства на Балкану“.[43] Ова идејна окосница јужнословенског примордијализма нашла је свој визуелни, уметнички израз у *Видовданским фрагментима* Ивана Мештровића, који су њен историјски континуитет и легитимитет потврдили кроз метафору косовског мита. Косовске хероје и хероине Мештровић је приказао као митске архетипове, ликове лишене било каквог историјског, националног и личног одређења.[44] На овај начин југословенска нација приказана је као изванисторијска, духовно јединствена заједница, чиме су, кроз тумачење косовског мита као метафоре уништења и страдања југословенске нације, превазиђени анимозитети конфесионалних и етничких разлика словенских народа. Наглашена монументалност, херојски гест, надљудска снага, младост и покрет, употребљени у конструкцији карактера епских хероја, проглашени су, у складу са духовном климом у којој настају, за јединствено расно обележје, а сама скулптура за оригинални израз националне уметности. У Мештровићевој уметности, како пише Кашанин, тих година видео се позив на освету и буну, а не на песничко сањарење и на филозофско размишљање.[45] Патос националног мита остварен у скулптури Ивана Мештровића одговарао је, у складу с романтичарским концепцијама уметности, оваплоћењу аутентичног националног духа,[46] што је било главни аргумент да се Иван Мештровић представи као идеални национални уметник.[47]

Његов *вајарски геније* доведен је у директну везу са *генијем југословенске расе,* из које сам потиче. Оваква поставка у потпуности је одговарала идеји примордијалног југословенства као погодан образац југословенског, националног, расног и културног идентитета. У складу са атмосфером, општинско веће донело је одлуку да се, без конкурса, израда споменика у част најзначајније српске победе повери Ивану Мештровићу. Као доказани национални уметник, он своја дела ствара из себе, потпуно предан уметничком надахнућу, које, као и дух народа из кога потиче, живи у њему као нешто непосредно дато.[48] У том смислу Мештровићев вајарски таленат и национални геније били су урођени и као такви национално потврђени, што је сваки конкурс са њим чинило унапред решеним.[49]

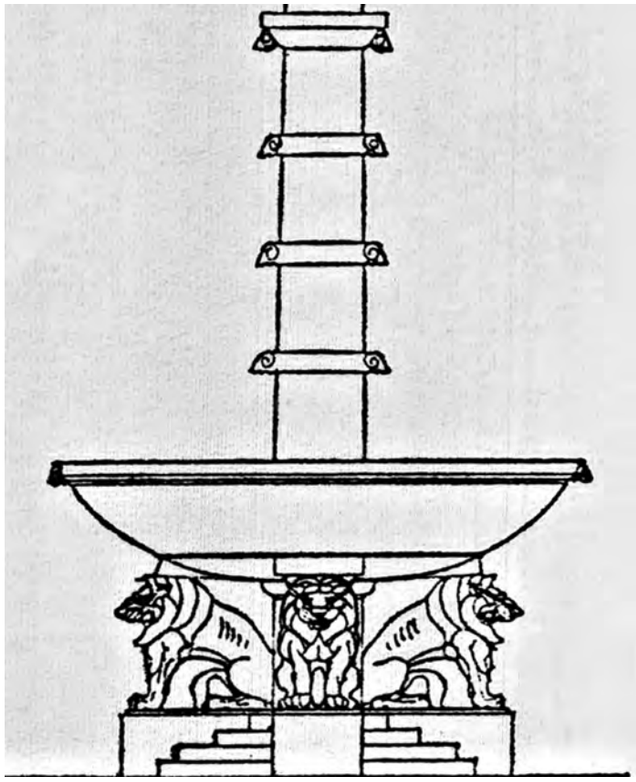
Сл. 4. Скулптура „Победник“ у магацину водоводних цеви на Сењаку



Београдска општина је, настављајући радове на преуређењу Теразија, усвојила пројекат Техничке управе за израду водоскока и одлучила да се, у комбинацији с вајарским радом, изведе спомен-фонтана у част Победе. Иван Мештровић је, како наводи у својим мемоарима, писмо од Љубе Давидовића, у коме га извештава да је општинско веће једногласно одлучило да израду чесме у спомен победе повери њему, добио тек по завршетку балканских ратова.[50] Ово лако наводи на закључак да се прихваћени предлог Љубе Давидовића о подизању споменика Победи, изнет на свечаној седници, односио на Мештровићеву фонтану, за коју је он већ тада радио нацрт. Мештровић је, као што се могло очекивати, с обзиром на своје југословенско опредељење и везе с тадашњим уметницима у Србији, прихватио понуду. За кратко време, током летовања у Отавицама, израдио је нацрт и одмах га послао суду општине.[51]

IV

Споменик је замишљен као монументална фонтана изведена од камена, с постаментом на којем се налазе четири лавље фигуре које седе и на својим леђима носе базен овалног облика, пречника осам метара. Висина постамента с лавовима, према изведеном нацрту, износила је четири метра, док се из средишта базена уздизао мермерни дорски стуб, висине око пет метара, издељен у четири сегмента.[52] (Сл. 5) На врху стуба планирано је постављање скулптуре Победника. (Сл. 4) Фигура нагог мушкарца који стоји са орлом на левој и мачем спуштеним надоле у десној руци, висока пет метара, требало је да буде изливена у бронзи. Како је закључено на општинској седници 4. октобра 1913, требало је да Мештровић у бронзи изради и двадесет маски за обод око велике шоље (базена) и педесет маски за стуб. Са спољне стране базена читавим ободом планирано је извођење рељефа који је, по записнику са ове седнице, износио 21 метар у камену.[53] У сачуваним документима не постоји опширнија дескрипција споменика. Како је тачно споменик замишљен, познато је захваљујући снимцима оригиналних цртежа које је урадио вајар Веселко Зорић.[54] У тексту објављеном у листу *Време* 1927. дат је детаљнији опис замишљене фонтане: „[...] велики басен (шкољку), чија би спољашња страна била украшена рељефом који представља ратнике на коњима у трку. Ободом те шкољке биле би постављене лавовске главе (оне са садашњег водоскока), које би бацале воду која се у шкољци скупља [...] Стуб би био у одстојањима опасан бронзаним прстеновима, на којима би се поставиле маске турских глава, а свака би бацала млаз воде у басен испод стуба“.[55] Милан Ћурчин у свом тексту о Победнику износи податак да је рељеф требало



Сл. 5. Цртеж фонтане, реконструкција изгледа доњег постројења Теразијске фонтане по првобитној замисли Ивана Мештровића

Сл. 6. Штит југословенског одбора предат престолонаследнику Александру, 1916.

да приказује десетак јунака и велможа на коњима са штитовима и грбовима наших покрајина, отприлике онако како је то касније извео на штиту који су чланови Југословенског одбора предали престолонаследнику Александру приликом потписивања Крфске декларације.[56] (Сл. 6)

Општински суд је 4. октобра 1913. изнео пред одбор уметников пројекат за израду фонтане на Тргу престолонаследника Александра и он је већином гласова усвојен. Одбор је одобрио кредит од 180.000 динара из добијеног зајма, од којих је 120.000 динара требало да се издвоји Мештровићу, који би за ту суму имао да изради и преда општини: 1. велику фигуру (пет метара са орлом у бронзи); 2. педесет маски за стуб, такође у бронзи; 3. двадесет маски око велике шоље, исто у бронзи; 4. четири велика лава који носе базен, у камену; 5. цео рељеф око шоље, у камену. У ову суму урачунат је целокупан уметников рад у камену и бронзи, рад његових помоћника, ливење и транспорт бронзе из фабрике до Београда, као и уметнички хонорар. Општина је била у обавези да од преосталога новца обезбеди: 1. камен за целу чесму, груб; 2. темеље за израду основе; 3. израду базена и стуба, само архитектонски радови према уметниковом нацрту; 4. склапање и постављање целог споменика, обезбеђење скела, алата и целокупно намештање са својом радном снагом, али под Мештровићевим надзором.[57] Одлуке одборског већа донете у октобру са додатком треће тачке, у којој је понуђена исплата у четири рате, наведене су у решењу уговора 19. октобра 1913.[58] Мештровић је, потврдивши пријем и прихватајући услове, одмах започео рад. Он је у то време већ био стигао у Београд, нашао смештај, а као радионица служила му је гимнастичка сала у новој пучкој школи код Саборне цркве. Била је то једина висином одговарајућа просторија за израду студије Победника.[59]

Мештровић је радио на фонтани све до почетка Првог светског рата, када је као аустроугарски држављанин био принуђен да напусти Београд. Једино што је од изведених радова сачувано била је велика средишња фигура Победника и седам лављих маски, који су послати у Чешку на ливење.[60] Све остало што је било урађено у Београду уништено је у време окупације. Такође, и општински радови на Престолонаследниковом тргу уништени су током рата, док је мермер за фонтану немачка војска искористила за израду споменика палим, својим и српским, војницима у борбама око Београда, који је подигнут на војничком гробљу на Бановом брду. Почетак рата прекинуо је и уништио постојеће радове, који – ни по његовом завршетку, мада је у неколико наврата покретано то питање – нису више настављени. Промене политичких

Сл. 7. „Победник“ студија за споменик, гипс

и државних прилика после Првог светског рата потиснуле су значај освећеног Косова. Национални идентитет српског народа окренуо се аргументима идентификације српства и југословенства.

V

Остварена победа донела је националну интеграцију и приказана је национално-политичким спомеником.[61] Уместо монарха, фигуре која гарантује интегрисање нације, или женског лика као персонификације идеје победе, употребљена је скулптура Победника. Својим идејним и стилским решењем Победник одговара Мештровићевом видовданском опусу. Његово симболично значење засновано је на корпоралној реторици наглашеног експресивног геста и покрета. Постављен на висок дорски стуб, уздиже се у сакралну сферу националне патриотске религије и постаје симбол победоносне нације.[62]

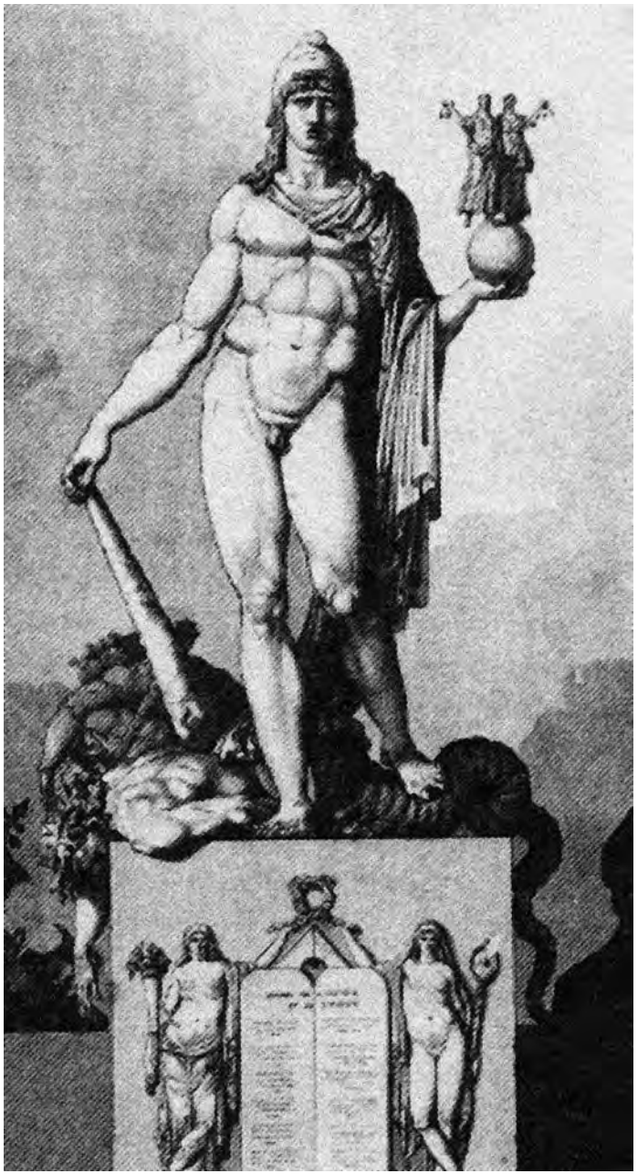
Стуб представља *трофеј,* знак победе над непријатељем, и има исти квалитет као крст[63] и тријумфални лук, представља тријумфални монумент и најчешће се подиже као меморијал у славу војних победа. Због дидактичне улоге јавног споменика, као реторички аргумент користи се рељеф или текст, а на врху се обично налази симбол, скулптурална група или слободностојећа скулптура императора или Викторије.[64] Дорски стуб споменика Победе, као део веће целине, био је украшен бронзаним маскама, персонификацијом побеђеног непријатеља, док је рељеф изведен по ободу шкољке фонтане, колико се пouздано зна, требало да приказује војнике на коњима у трку.[65] Традиционални ројалистички принцип, четири лавовске фигуре у седећем ставу у основи споменика и бронзане лавље маске, распоређене по споменику, били су симбол јачине, у овом случају династије Карађорђевић. Пирамидална форма усмерена у висину учинила је да цео споменик буде надјачан снагом израза једног симбола, високо постављеном монументалном фигуром Победника.

Персонификација величине и победоносне нације био је Победник, стојећа скулптура нагог мушкарца. Ово представља одступање од традиционалног приказивања персонификације славе или тријумфа, која је утемељена на античкој идеји Нике.[66] Визија жене као отелотворења одређеног архетипа и персонификације одређене националне идеје била је устаљена у Француској и Немачкој; Маријана као симбол француског републиканизма и Германија као представа немачке националне снаге. Персонификација Србије у женском лику појављује се на споменику Косовским јунацима Ђорђа Јовановића као део сложене скулптурне групе.[67] Његово иконографско решење – косовски ратник који пада и крилата фигура Славе, која га придржава и крунише венцем – по типу датира још из најранијег хришћанства и имало је широку примену у представама историјског и митског прослављања. Овакво решење било је плод устаљене праксе и разрађене концепције академизма и није представљало новину.

Симболика приказане теме, споменика Косовским јунацима, изражена је применом алегорије и нарацијом тачно одређених програмских идеја историјског момента, за разлику од споменика Победи Ивана Мештровића.[68] Настао 1913, само две деценије после споменика Косовским јунацима, полазећи од исте идеје, косовског јунака и победоносне нације, има потпуно другачије иконографско решење. Победа у овом случају није приказана алегоријом религиозног хришћанског мотива, тријумфа израженог овенчавањем фигуре[69], која представља персонификацију нације, већ кроз симбол митског хероја Херкула.[70] Лик Херкула, као традиционални прототип идеалног хероја и популарни симбол снаге преузет из класичног наслеђа, успешно се прилагођавао уметности каснијих епоха.[71] У ренесансној Италији, са оживљавањем античких традиција, као носиоци одређених друштвених и политичких порука у градским центрима подижу се скулптуре, најчешће као део фонтана, нагих, наглашено мускулаторних тела Херкула, Давида и Посејдона. Били су то нови носиоци *exempla virtutis*, исказане кроз однос људског духа, личне храбрости и нагог атлетски развијеног тела, изравно супротни дотадашњим еклезијастичким типовима.[72] Нова решења постала су општеприхваћена у европској уметности. У преломним историјским тренуцима или ратним временима, да би истакли ратничке и моралне врлине своје нације, уметници су користили ликове митских хероја, али се идеална нагост ретко примењивала, посебно у јавној скулптури.[73] У складу са захтевима времена, Мештровић је, на принципу Херкуловог лика као антиципације истакнутих моралних врлина, изградио национални херојски карактер епских косовских јунака и Победника (сл. 8) и (сл. 9).[74]

Питање аутентичног националног лика настаје у европској култури у време успона национализма. С развојем антропологије током 19. века поставља се нова теорија *расе,* и њена детерминација извршена је на основу различитих физичких особености народа.[75] Стога су националне културне разлике почеле да се посматрају као урођене и расно детерминисане. Усвајање грчког принципа *Mens sana in corpore sano* у средишту расне детерминације и супериорности, поред боје коже и очију, истиче и атлетски развијено тело.[76] Имати *грчко тело* за нацију је значило перфекцију на свим пољима. Била је то потврда Божје промисли, спасења, лепоте, интелекта народа, али и најважнија одлика националне супериорности, потврда снаге која нацији обезбеђује опстанак и ратну победу. Визуализација највећег

Сл. 8 „Херкулес“, нацрт за статуу Наполеона Победника за Вендомски стуб



Сл. 9. „Херкулес као персонификација Француског народа“, нацрт за споменик

националног тријумфа кроз мушки лик Победника, архетипског хероја Херкула без аутентичних националних симбола, представљала је афирмацију народног идеала на расним основама. Мештровић је у лику Победника креирао нови визуелни израз националне врлине, приказане на односу јединственог народног духа пуног самопоуздања и снажног, атлетски развијеног тела. На тај начин избегнути су анахронизми неких општих места националне епске традиције изграђене на миту.[77] Снага атлетски развијеног тела указује на снагу нације. Стога победоносна нација није приказана кроз апотеозу војника, већ спремног витеза чија снага и слава леже у његовом етничком и расном наслеђу.[78]

VI

Откривање споменика вођи Првог српског устанка, истакнутом хероју мача и уједно родоначелнику династије, на дан свечаног доласка српске војске у Београд, доведено је у директну паралелну везу са вођом победничке војске, која је из ослобођеног Скопља кренула пут престонице „да славом увенчана открива

Сл. 10. Улица краља Милана, правац од Славије ка Теразијама, око 1930.

споменик славом увенчаноме“.[79] Повратак јуначког сина, узданице и будућности нације, како је у тадашњим говорима и похвалама називан престолонаследник Александар, на путу с југа увећане отаџбине обележен је његовим свечаним уласком у престоницу. На челу храбре српске војске дочекан је као „осветник Косова, победник са Куманова, јунак са Битоља. Тако је и морао отпочети своју службу отаџбини праунук Вожда Карађорђа“, како је у свом поздравном говору истакао председник општине Љуба Давидовић,[80] на чији је предлог, касније тога дана на свечаној општинској седници, усвојена одлука да централни градски трг, на коме је планирано подизање споменика у част Победе, постане Трг престолонаследника. Тиме је главни београдски трг, у тумачењу симболичне топографије града, био повезан с најважнијим престоничким топосом државне и династичке историје, Калемегданом. Подизањем споменика Победи на кружном острву, које је изведено по Лежеовом плану, у центру трга – он би се нашао у равни са спомеником родоначелнику династије, Карађорђу, у правцу кога би се остварила његова идеолошка еманација.

Овај идејни разлог наглашен је и у говору који је приликом примања споменика, као главна покретачка личност за њену реализацију, одржао представник краљевске престонице г. Давидовић: „Са дубоким пијететом [...] у име престонице наше увећане и срећне отаџбине примам у свети аманет Споменик Вожда Карађорђа [...]. Примам га данас: када се грли прошлост са садашњицом, када унук довршује оно што је дед давно започео, кад малена Србија постаје виђеном државом. Јунаштво прошлости наше поноси се јунаштвом данашњице наше; данашње јунаштво захвално се клања јунаштву Карађорђева времена“. Српска војска је у борби за ослобођење „по светлом примеру Витешког Оца Србије, ишла путем славе и части“. Тиме је изражена тежња да се у симболичној топографији града визуелно изрази владарска идеологија династије, споменицима који би, истичући државно-политичке врлине, били у служби унутрашње политичке интеграције и патриотизма.

***

Подизање споменика у градском центру, на Теразијама, била је привилегија владајуће елите. Због свог снажног ефекта, који је поново откривен још у ренесанси, динамичку снагу јавних споменика постављених у градско средиште успешно је користила власт за прокламовање својих, грађанских или династичких, идеала.[81] Подизањем споменика-фонтане на централном градском тргу, с наглашеним династичким карактером, истакао би се посебан допринос монарха у остварењу победе. Фонтана би због своје функције и положаја била персонификација добро вођене владарске политике, којом је обезбеђен „живот нације“,[82] док је лик Херкула био директна алузија на врлине представника династије. И мада је девет година раније, приликом крунисања краља Петра I, легитимитет династије потврђен „археолошком маскарадом“[83], повратак „свете српске земље“ учинио их је достојним наследницима „Душановог царства“.[84]

Постављањем споменика у основи главног градског потеза Калемегдан–Теразије–Славија, пут победоносног политичког и духовног уздизања, *via triumphalis,* тиме би се наставио од Калемегдана централним језгром Београда.[85] (Сл. 10) Тако би се на идеолошком плану, узајамним утицајем споменика и градског средишта, остварила жељена политичко-уметничка целина, легитимишућа визуелна потпора тежњи династије ка политичкој потврди и моћи.

НАПОМЕНЕ:

1] О постојању свете српске земље, њеном повратку и идеји обнове царства видети: М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, САНУ, Београд, 1998, 387–431; Исти, *Композоције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола пред порсеном“ и „Тормида са Кировом главом“ као патриотски „Exemplum virtutis“*, ЗНМ, Београд, XVIII/2, 276–277.

2] Потврда легитимности српског нововековног владара тумачена је кроз идеју владара спаситеља, другог цара Душана, која се остваривала испуњењем услова о повратку изгубљеног отечества. Ослобођење започето са Карађорђем ни после српско-турских ратова, када је Србија повратила своју давно изгубљену самосталност и постала краљевина, није било потпуно, јер је најважнији део *отечества*, Стара Србија, остао неослобођен. Да је то био један од главних задатака политике представника обе династије, може се пратити кроз различите видове јавног и визуелног изражавања њихових династичко-националних програма. М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе, IV, Београд, 2002.

3] Видети: A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd, 1998, 11–71; A. Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Beograd, 2002, 31–91; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006, 73–82.

4] О отаџбинској светој земљи у креирању националног идентитета видети: A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, 11–71; A. D. Smith, *Chosen peoples*, Oxford University Press, 2003, 9–44, 131–190; Н. Макуљевић, *наведено дело*, 91–123.

5] Видети: Р. Самарџић, *Косовско опредељење*, Београд, 1990; Група аутора, *Косовска битка, мит, легенда, стварност*, Београд, 1987.

6] „Јунаци! Његово величанство краљ, наш Врховни командант, изволео је наредити мобилизацију целокупне војске. Радујем се што ми је судбина доделила да, ако Бог хоће, поведем вас у свети бој! Вас Топличане – дичне потомке Југ Богдана, вас Куршумличане – Страхињића Бана, вас са горње Топлице – Топлице Милана, вас Косаничане – Косанчић Ивана! Да поведем унуке оних витезова, који пре 100 година под неустрашивим хајдуком Станојем Главашом први продреше на наше свето Косово Поље. [...] да ћете ви, јунаци

по крви, висока уздигнута чела ову светињу нашу – заставу – пронети победоносно кроз [...] Скопље [...] Прилеп [...] Солун, и ако изрешетану, вратити окићену венцима славе!“, Јован Наумовић; наведено у: Б. Ратаковић, *Ослобођење Косова и Метохије 1912*, Београд, 1997, 32.

7] Када је у *Српским новинама* у септембру 1912. објављена мобилизација, са свих страна су почели да се јављају добровољци. Нико није хтео да изостане из рата против Турске, сви су желели да се покажу достојним потомцима палих јунака на Косову 1389. године.

8] На Косову је уз присуство команданта армије код Муратовог турбета, на којем су били посечени Лазар и Милош, одржана служба Божја и извршен помен погинулим косовским јунацима, а око гроба је постављена и почасна стража (*Политика*, 11 и 12. октобар 1912).

9] Цео Београд окупио се 10. новембра 1912. да поздрави краља Петра „Ослободиоца Српства“, који се са бојишта вратио у своју престоницу. Поздрав у име престонице и читаве нације упутио је председник Београдске општине Љубомир Давидовић. Истичући на првом месту краљев значај за остварену победу. „На соколским крилима Твојих витезова, међу којима је у првим редовима, понесен младалачким жаром и одушевљењем, био и Његово Величанство Престолонаследник Александар, прелетео си много даље путем којим је твој дед Карађорђе пролазио; [...] на гробу угашене слободе српске зажегао си буктињу васкрса њезина. За непун месец дана, са твојим верним савезницима, срушио си једну царевину, а сам си ослободио читаву једну државу, целу једну земљу, брже и више него што је у један мах, ма који владалац српски до сада учинио. Пожртвовањем Твојим и Дома Твога окрепио си; веру, љубав и наду у нашем племену, веру у снагу народну, љубав према Теби и Дому Твоме...“ Поздрав Краљу, *Политика*, 11. новембар 1912.

10] Јавни споменици од друге половине 19. века постају важан симболички медијум, у коме се историја и политика, народ и појединац, спајају у једну целину. Национални споменици постају један од видова државне интервенције, преко којих је она преносила своје поруке у циљу да аморфну масу народа претвори у чврсту формацију јасних контура, *нацију*. И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда, Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006, 17–106.

11] Политика, 16. април 1913, 1.

12] Тај идеал светости и хероизма, остварен у изузетним појединцима или њиховим делима, постао је суштинска компонента националне идеологије. Ратници патриоте постају главни учесници и мотиви у националној драми спасења, чиниоци и средства националног ослобођења, из кога следи и тријумф читаве нације. Смрт на бојном пољу прераста у херојски чин, који не води у смрт, већ у вечни живот. Видети: A. D. Smith, *The glorius Dead*, Chosen peoples, 218–253; О. Манојловић-Пинтар, *Благо њима јер су славно пали за отаџбину, краља и слободу*: *култ палих војника у Италији и Југославији у годинама између два светска рата*, ГДИ, 1–3, Београд, 2002, 79–98.

13] A. D. Smith, *op. cit*., 218.

14] Више о томе у: М. Тимотијевић, *О произвођењу једног националног празника*, ГДИ, год. IX, св. 1–3, Београд, 2002, 69–77.

15] Ово опште место одговарало је хришћанском миту о загробном животу и постојало је у српској писаној књижевности и пре косовских слова. М. Поповић, *Видовдан и часни крст,* Београд, 1998, 23–24; В. Дворниковић, *Борба идеја*, Београд, 1995, 82–84.

16] Прослава Видовдана 15. јуна 1913. била је, како се наводи у *Политици*, празник освећеног Косова. Велики косовски празник, који је столећима био дан општенародне жалости, прослављен је као најсветлији, најрадоснији дан, као празник ослобођења (*Политика*, 15. јун 1913).

17] *Политика*, 16. април 1913, 1.

18] Р. Л. Веселиновић, *Жртве и надгробни споменици ослободилаца београдске вароши од Турака у I српском устанку*, ГМГБ, књ. IV, 1957, 181–194.

19] О идеолошком утемељењу и подизању војничких споменика видети: О. Манојловић-Пинтар, *Благо њима јер су славно пали за отаџбину, краља и слободу*: *култ палих војника у Италији и Југославији у годинама између два светска рата*, 79–98; Ista, *Tradicije I svetskog rata u beogradskoj javnosti 1918–1941*, Beograd, 1996, магистарски рад, 62–66; Ista, *Ideološko i političko u spomeničkoj arhitekturi Prvog i Drugog svetskog rata na tlu Srbije*, Beograd, 2004, докторска дисертација; A. D. Smith, *op. cit*., 218–253.

20] О. Манојловић-Пинтар, *Благо њима јер су славно пали за отаџбину, краља и слободу*: *култ палих војника у Италији и Југославији у годинама између два светска рата*, 81.

21] *Политика*, 16. април 1913, 1. Значај финансирања и приложништва у развоју националне културе био је веома важан чин који је имао ангажовано и симболично значење. Видети: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 15–38; Д. Тошић, *Идеје и расправе о Карађорђевом споменику*, ГМБГ, XXXIII, 1985, 125–167.

22] Одлука донета на свечаној општинској седници 11. августа 1913, *Политика*, 12. август 1913, 3. Више о подизању војничких споменика видети у: O. Manojlović, *Tradicije I svetskog rata u beogradskoj javnosti 1918–1941*, 62–66.

23] Б. Поповић, *Видовдан и часни крст,* Београд, 1998, 89–173; Н. Макуљевић, *нав. дело,* 76–89; О. Манојловић, *Концентрични кругови памћења, сећања*, Токови историје, 1–2, Београд, 1996, 91–103.

24] Победа Србије била је од изузетног значаја за Србе у Војводини. Стога, иако у штампи пропраћен са великом пажњом и изненађењем, не чуди долазак генерала са командантом земунске војске, официрима, шефом земунске полиције и пограничним комесаром на свечани дочек победничке војске у Београд, упркос оштрим политичким мерама које је спроводила Аустроугарска. Они су, због кашњења одобрења за долазак у униформама, допутовали да поздраве српског престолонаследника и српску војску у цивилном оделу. Српска победа и династија Карађорђевић истицани су као залог будућег ослобођења и уједињења, *Политика*, 12. август 1913, 1.

25] Видети у: Д. Тошић, *наведено дело*, 125–167; С. Јовановић, *Уставобранитељи и њихова влада*, Београд, 1990, 144–146; А. Павловић, *Неколико покушаја подизања споменика Карађорђу*, Рашка баштина 2, 1980, 233–238; М. Јевтовић, *Споменик Карађорђа Пашка Вучетића,* Наслеђе, III, 2001, 181–190.

26] *Политика*, 12. август 1913, 3.

27] Стога се у парковима постављају меморијали песника, научника, уметника, док се испред архитектонских објеката, у складу с њиховим садржајем и функцијом, постављају споменици личности чији су живот и дело били посвећени истим циљевима. Видети: М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе, IV, Београд, 2002; Исти, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, ГГБ, Београд, 2000–2001, књ. XLVII–XLVIII, 187–211; Исти, *Херој Пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура*

Доситеја Обрадовића, Наслеђе III, Београд, 2001, 39–55; Исти, *Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу*, ГГБ, Београд, 2002–2003, књ. XLIX–L, 211–244; Исти, *A la France – podizanje spomenika zahvalnosti Francuskoj na beogradskom Kalemegdanu*, Srpsko-francuski odnosi 1904–2004, Beograd, 2005, 193–218.

28] За резиденцију кнеза Александра купљена је кућа Стојана Симића, која се налазила између данашњег Старог и Новог двора. Срушена је 1904. године. Видети: D. Đurić-Zamolo, *Beograd sa starih fotografija*, Beograd, 1997, 65–72.

29] Колики је значај тргова у животу града, може се пратити још од античке Грчке, где су они, као израз развијеног друштвеног живота, били диференцирани у зависности од своје улоге. С ренесансом, која је била инспирисана класичним текстовима и њиховим описима грчких и римских градова, трг ће постати, и остати до данас, центар градског живота. Њихов значај изражен је кроз садржај околних зграда и јавних споменика, који представљају јасно препознатљиве симболе економског, политичког и културног идентитета града.

30] Б. Максимовић, *Пројекти за теразијску чесму од пре сто година*, ГМГБ, књ. IV, 1957, 239–242.

31] Исти, 239.

32] Више видети у: Б. Максимовић, *наведено дело*, 239–242; Т. Борић, *Теразије – урбанистички и архитектонски развој*, Београд, 2004, 74–77; В. Буњац, *Чесме и фонтане Београда,* Београд, 1986, 55–57.

33] Чесма кнеза Милоша на Теразијама.

34] Ова зграда срушена је пред Први светски рат и на њеном месту подигнут је „Нови двор“ као резиденција престолонаследника Александра.

35] Техничка управа београдске општине, у чијој је надлежности било уређење тргова, расписала је у марту 1911. конкурс за преуређење Теразија. Од учесника се захтевало да њихова решења одговарају саобраћајним, хигијенским и естетским захтевима уз придржавање постојеће регулације, и обележавање баштенског постројења, места за споменике, као и распореда трамвајског, колског и пешачког саобраћаја. Видети: *Стечај за израду пројекта о преуређењу Теразија*, СТЛ, бр. 10, 12, 1911. Председник жирија био је новоизабрани директор Техничке управе Едуард Леже, а прва награда додељена је Веселину Лучићу. Како наводи Светлана Недић, Едуард Леже био је присталица правилности и строге симетрије, подређивању свих урбанистичких елемената геометријској правилности и реду, па је стога и награђено решење било било у складу са овим схватањима. Више о теме видети у: С. Недић, *Урбанистичко уређење Београда од 1886–1914*, ГГБ, XXIII, Београд, 1976, 206–210; Б. Максимовић, *Идеје и стварност урбанизма Београда 1830–1941,* Београд, 1983, 38–39; О. Минић, *Језгро Београда*, ГГБ, VII, 1960, 451–470; Т. Борић, *наведено дело*, 24–30.

36] СТЛ (11, 13. март 1911).

37] Видети: М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*; „Доситејев споменик“, *Политика*, 4. јун 1913, 1.

38] Видети: Т. Борић, *нав. дело*, 76–77.

39] M. Marjanović, *Genij Jugoslovenstva Ivan Meštrović i njegov hram*, New York, 1915; Yusuf Ali, *Meštrović and Serbian sculpture*, London, 1916; О Ивану Мештровићу: D. Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Beograd, 1964; А. Адамец, *Иван Мештровић 1883–1962*, Београд, 1984; G. Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX i XX stoleća*, Zagreb, 1999, 7–43, 139–188; I. Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija Beč–Munchen–Prag 1900–1910*, Zagreb, 2002.

40] У општим оквирима нововековне визуелне културе, поетику уметности национализма чинили су различити утврђени елементи као што су национални лик, костим и историјски амбијент. Више о томе видети у: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 159–235; И. Борозан, *нав. дело*, 237–357.

41] Уметничка „модерна“ Словенаца, Хрвата и Срба била је тесно повезана са идејама велике политичке ангажованости, и то у периоду 1900–1918, што је пресудно одредило њен садржај и карактер. Истичући заједничко порекло, језик и културни идентитет, као и заједничку судбину народа на Балкану, тежило се формирању једне групе уметника који би наступали као Југословени, без подвања на посебне народе. У уметности је виђена могућност реализације југословенске идеје преко културног на политички план. Видети: Д. Медаковић, *Принципи и програм „Одбор за организацију уметничких послова Србије и Југословенства“ из 1913. године,* ЗФФ, књ. XI–1, Београд, 1970, 671–682. Више о изложбама и сарадњи југословенских уметника: К. Амброзић, *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, ЗРНМ, III, 1962, 237–266; Иста, *Прва југословенска уметничка изложба у Београду 1904*, Историјски гласник 2, Београд, 1971, 87–109; Д. Тошић, *Учешће Србије на изложби у Риму 1911*, Нови Сад, 1980; Исти, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд, 1983.

42] А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, Београд, 2005, докторска дисертација, 104–134.

43] Ово је нарочито истицано после успеха оствареног у балканским ратовима, у том кратком периоду пред Први светски рат; „историски разлог Србије и Југословенства мора бити надмоћ њихове културе над Балканом“, „после јунаштва и победа Српске Војске, југословенском културном национализму остаје рад достојан првобитне Србијине државне и народне снаге“. Д. Медаковић, *Принципи и програм „Одбор за организацију уметничких послова Србије и Југословенства“ из 1913. године*, 671–682.

44] Архаизацијом се сједињују, поништавају разлике, хомогенизује се, постулира јединство изнад мноштва. Најчешће се посеже за симболима националног идентитета, који могу да распале емоције, нарцисоидност и нетолеранцију према другачијем и различитом. Прошлост се призива, обоготворују се историјске заслуге, покреће се витална сила народа са циљем да се оживи снажан месијански полет. Више о томе видети у: Ј. Ђорђевић, *Политичке светковине и ритуали*, Београд, 1979, 79.

45] М. Кашанин, *Сусрети и писма*, Матица Српска, 1974, 148. Истичући културно јединство и истоветно порекло као темељ за уједињење јужних словенских племена, косовски мит прихваћен је код свих народа као део заједничке традиције. Он је био основа инспирације и стварања уметничког друштва „Медулић“. Удружење „Медулић“ основано је у Далмацији 1908, као заједница хрватских регионалних уметника, али је већ 1910, после изложбе *Нејуначком времену у пркос,*на којој су учествовали и уметници из Србије и Словеније, прерасло у југословенско. Ова заједничка и најзначајнија изложба друштва била је манифестација југословенске идеје, и сарадње, смело одржана на простору под аустроугарском влашћу. Више видети: V. Novak-Oštić, *Nejunačkom vremenu i prkos*, Zagreb, 1962; А. Адамец, *нав. дело*, 9–13; Д. Тошић, *Југословенске изложбе1904–1927*, 109–115.

46] „U Meštroviću je srpska umetnost dobila umetnika prvog reda. [...] U njoj provejava čisto srpska duša, i to je ono što joj u našim očima mora davati još više vrednosti. Lepi san o nacionalnoj umetnosti srpskoj

na najboljem je putu da bude ostvaren", „Samo su Srbi u Meštrovićevoj umetnosti. Takođe i antropološki: kao tip i kao izraz", „[...] on je originalni arhitekt baš kao i originalni skulptor. Tvorac ne samo nacionalne skulpture nego i arhitekture [...] Meštrović je prvi nacionalni umetnik [...] u njoj se ogleda naša rasna duša, ona je nacionalna jugoslovenska u potpunom smislu", V. Rozić, *Kritika u Beogradu: između dva svetska rata (1918–1941)*, Beograd, 1983, 41–48; „Meštrović je prorok i ko ga ne shvata kao proroka, taj ga ne shvata, taj nema ni moralno pravo da uživa u njegovoj umjetnosti. A evo čega je on prorok: vaskrsenja našeg naroda, cijelog i srpskog i hrvatskog", Н. В. Петровић, *Димитрије Митриновић*, Ontario, Canada, 1967, 12.

47] У прве две деценије дешавају се у српском књижевном животу промене које су биле готово равне политичким. У то време покрећу се један за другим бројни књижевни часописи. Међу првима се истиче *Српски књижеви гласник*, један од првих покрета српске духовне интеграције и европских мерила у српској средини, *Бранково коло*, *Дело*, затим *Политика*, *Словенски југ*, *Пијемонт*. Један од најзначајнијих био је часопис *Босанска вила*, који је, када су уредништво преузели Владимир Ћоровић и Димитрије Митриновић, у првом реду обављао националну улогу као лист српске и хрватске књижевне и политичке авангарде и слоге. Тако су нове национално обележене идеје долазиле од оних младих стваралаца који су живели ван Србије. Обнавља се и интересовање за народну поезију, косовски и традиционални јунаци постају теме низа литерарних радова и научних дисертација, а Мештровићев рад инспирисан народним стваралаштвом бива приглашен за национално аутентичан. Међу књижевницима који су пропагирали Мештровићеву уметност истичу се Димитрије Митриновић, Милан Ћурчин, Иво Војновић, Милан Марјановић и Јован Дучић. Видети: P. Protić, *Pisci kao kritičari pre Prvog svetskog rata*, Novi Sad, 1979, 7–55; Н. В. Петровић, *наведено дело*, 8–15.

48] Више о националном духу као покретачу уметничких активности видети у: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 42–49.

49] Ово се јасно види из записника одборских одлука VIII ванредне седнице одржане 9. априла 1913. Наиме, у случају да вајар Мештровић не прихвати понуду, председник општине овлашћен је да, заједно са одборником грађевинске секције, проучи питање расписивања уметничког конкурса. *Одлука о фонтани на Теразијама*, Записник одборских одлука, година 1913, књ. I.

50] I. Meštrović, *Uspomena na političke ljude i događaje*, Zagreb, 1969, 28.

51] Како Мештровић наводи у својим мемоарима, Љуба Давидовић му је у писму нагласио да жели да се чесма што пре подигне и замолио га је да нацрт, чим га изради, одмах пошаље општини на разматрање. I. Meštrović, *navedeno delo*, 28.

52] К. Страјнић у својој књизи о Мештровићу наводи у опису фонтане да је стуб имао пет концентричних прстенова као симбол петовековног ропства српског народа. На снимцима оригиналних цртежа објављених у *Политици* јасно се види да стуб има четири сегмента, тако да овај податак није тачан као ни изведени закључак да прстенови представљају персонификацију петовековног ропства под Турцима. У документацији о Победнику, Завода за заштиту споменика града Београда, у историјату споменика који је писала Антица Павловић, наводи се исти податак, вероватно преузет из поменутог дела. К. Страјнић, *Иван Мештровић*, Ћелап и Поповац, Београд, 1919, 28.

53] *Записник одборских одлука*, година 1913, књ. I (4. октобар 1913), одл. 180.

54] Периодика из тога времена делимично је очувана. Новинска издања у којима су објављени планови фонтане, који су, претпостављам, имали и тачан опис планираног споменика, у нашим библиотекама нису сачувани. У време када је у Београду спроведена акција групе Београђана за повратак теразијске фонтане, која је 1927. постављена на месту намењеном за подизање Мештровићевог споменика, вајар Веселко Зорић снимио је у Загребу, и приложио, оригиналне Мештровићеве цртеже фонтане. Видети: М. Радошевић, *Мештровићеви цртежи Теразијске фонтане*, Политика, 14. децембар 1988.

55] Исправност овог описа треба узети с резервом, јер су у истом тексту наведени и неки нетачни подаци: „[...] постоље од четири огромна лава, који на плећима носе велики басен [...] фигура победника са соколом [...]. И саме монументалне лавовске фигуре које носе басен бацале би из чељусти широке млазеве воде. [...] Цео споменик замишљен је од затворено црвеног гранита." *Како ће изгледати фонтана?*, Време, 12. мај 1927, 5.

56] Видети: М. Ћурчин, *Мештровићев „Победник"*, Нова Европа, 11. јул 1927, 9; М. Витезовић, *Како је настао споменик Победи на Калемегдану*, Политика, 10. мај 1991, 25.

57] *Записник одборских одлука*, година 1913, књ. I (4. октобар 1913), одл. 180.

58] „Прва рата (30.000) динара исплаћује се ради отпочињања посла, десет дана од дана када одговори да се прихвата израде; Друга рата (30.000) дин. када у Београд стигну радови изливени у бронзи; Трећа рата (30.000) дин. када буде изведена половина радова у камену; Четврта рата (30.000) дин. када чесма буде постављена и потпуно готова." Видети: *Препис уговора од 19 октобра 1913. год.*, ИАБ-ОГБ-АО. 1923. Ф-12 р. 90.

59] I. Meštrović, *nav. delo*, 28; У свом чланку Милан Ћурчин наводи и да је због висине скулптуре морао да се пробије кров на сали. М. Ћурчин, *Мештровић и београдска „Политика"*, Nova Evropa, april, 1922, 387.

60] У литератури се често наводи погрешан податак да је скулптура Победника током рата била сакривена у шупи на Сењаку. Да је то нетачан податак, види се из преписа писма Ивана Мештровића упућеног председнику општине 30. јуна 1920, у којем он, између осталог, каже: „Od svega što sam izradio i pripremio za česmu sačuvana je glavna figura 'Pobednik' (sa orlom u ruci, visina 5 metara), i to u bronzi, i sedam lavljih maski takođe u bronzi; sve ovo nalazi se kod levaoca u Češkoj." ИАБ ОГБ-40, 1923. Ф-12 р. 90. Победник је смештен у шупу на Сењаку тек по завршетку рата, када је допремљен из Прага.

61] Јавни споменици не настају само из политичких мотива већ и из уметничких, а често и економских, као симбол материјалне моћи државе. Њихова намена, од антике до данас, остала је иста, поред естетске, била је и дидактична. Идеолошка садржина споменика у складу с политичким убеђењима учинила је од њих главно средство у патриотском васпитавању нације. Они ће постати чисто политички објекти тек увођењем у публицистику и говорништво, као показатељи националистичког, милитаристичког и монархистичког друштва, што доводи до једностраног закључка да настају само из политичких разлога. R. Alings, *Monument und Nation*: *Das Bild von Nationalstaat im Medium Denkmal – tum Verhaleinis von Nation und staat im deuschen Kaiserreich 1871–1918, Resumee*, Berlin – New York, 1996, 153–166, 596–606; H. E. Mitting, *Das Denkmal*, *Kunst, die Gechihte ihrer Funtionen*, Berlin, 1987, 457–489.

62] M. Timotijević, *A la France – podizanje spomenika zahvalnosti Francuskoj na beogradskom Kalemegdanu*, 200.

63] Подизање стуба у знак победе има своје порекло у Антици. Победник је одмах после победе на бојном пољу подизао трофеј и посвећивао га Зевсу. Подизање стуба на бојном пољу имало је карактер обележавања места победе, али је уједно изражавало и придавање значаја божанству, заштитнику победника. Он је касније у хришћанству поистовећиван са Христовим крстом, јер је то био

знак хришћанске победе. Више о томе видети у: Л. Мирковић, *Шта значи косовски стуб подигнут на месту косовске битке,* 297–315; Н. Макуљевић, *нав. дело*, 292–293.

64] Подизање монументалног стуба или тријумфалног лука у градском центру представља античко наслеђе, моћно средство политичке градске пропаганде. У 19. веку у Европи, користи се као вид државно-династичке пропаганде и визуализације националног тријумфа. Више о развоју скулптуре и њеној улози у политичкој пропаганди видети у: *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*; *Sculpture from the Renaissance to the Present day*, Benedikt Taschen, 1999. У 19. веку долази до трансформације и усложњавања визуелне форме стуба, али идејна основа и идеолошка структура остају исте. Пример за то је коринтски стуб Победе изведен на Краљевом тргу у Берлину. Више видети у: Duppel, Koniggratz, Sedan, *Die Berliner Siegessaule (1864–1873)*, у: Reinhard Allings, Monument und Nation: Das Bild von Nationalstaat im Medium Denkmal – tum Verhaleinis von Nation und staat im deuschen Kaiserreich 1871–1918, 153–166.

65] За реконструкцију приказаних војника на рељефу може послужити штит, кога су Југословени предали престолонаследнику Александру приликом потписивања Крфске декларације, а данас се чува у Народном музеју у Београду. Војници на штиту приказани су наги, на коњима у трку, моделовани у складу с Мештровићевим ликовним изразом. *М. Ђурчин*, *Мештровићев „Победник“*, Nova Evropa, 11. jul 1927, 9; Под утицајем Еразмовог списа и Дирерових графичког листа представа витеза на коњу постаће лик идеалног хришћанског витеза борца против Турака, што је заправо победничка српска војска и била. Више о коњаничким портретима видети: М. Тимотијевић, *Христифор Џефаровић – коњанички портрети браће Стратимировић – као Militis christiani,* ЗНМ, XII/2 (1987), 71–82.

66] Крилата женска фигура, персонификација Победе, која води порекло из античке уметности, транспонована је у фигуру Викторије код Римљана, а с појавом хришћанства у Божјег анђела.

67] У првобитној верзији она је у испруженој руци држала мач. Више о споменику и његовом идејном решењу видети: U. Anić, *Život i delo vajara Đorđa Jovanovića*, magistarski rad, Beograd, 1991, 30.

68] Питање националног израза у уметности код српске културне елите крајем 19. и почетком 20. века формирало је две струје, чија су схватања била међусобно опречна. За једне је национална уметност представљала дословно придржавање историјског костима и етничких иконографских решења, док за друге такав тип с једним уопштеним идејним и иконографским модусом није могао да задовољи потребе народа који је желео да постане нација. И. Борозан, *нав. дело*, 199–209.

69] По свом иконографском типу, преузетом из антике, она датира из најранијег хришћанства. То је мартириолошка тема, у којој мученика, у свом подвигу страдања за Христа, анђео овенчава венцима мучеништва. С временом небеска слава, којом су прослављани мученици, добија световни карактер. Оваква представа Славе, која персонификује бесмртност хероја, била је чест мотив споменика и декоративне пластике током 18. и 19. века.

70] О томе видети: A. de Baecque, *The Allegorical Image of France, 1750–1800*: *A Political Crisis of Reprensetation, Representations*, No. 47. JSTOR.

71] Видети: Н. Макуљевић, *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, ЗНМ, XVI/2, 1995–1996, Београд, 180–192; F. Pollerob, *From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation*. Ed. by A. Ellenius, Clarendom Press, 1998, 37–62.

72] Иван Мештровић је од 1911. до 1913. живео и радио у Риму, па је врло могуће да су му као инспирација за идејно решење теразијске фонтане послужили ренесансни италијански примери. Видети: „*Dani Ivana Meštrovića – put u Italiju*“*– skulptura i sentiment – umjetnički put – Rim, Milano, Split, s.a.* Више о друштвеној улози ренесансних фонтана видети: U. Geese, *Italian Reanaissance sculpture*, *The Art of the Italian Renaissance*, 1994, 176–237; S. Blake McHam, *Public Sculpture in Renaissance Florence*, *Italian Renaisscance Sculpture*, Cambrige University Press, 2000, 149–186.

73] Упореди: F. Pollerob, *navedeno delo*. О овим примерима у Енглеској и Француској видети: A. S. Leoussi, *Nationalism and classicism: the classical body as national symbol in nineteenth-century England and France*, Macmillan Press LTD, 1998, 131–200.

74] О ликовном приказивању епског хероја видети: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 223–235.

75] Расни детерминизам је специфичан културни феномен 19 века, и даће посебно обележје појавама у 20 веку. Расна идеја и њени утицаји постаће основа хијерархијске поделе народа по типовима раса у групе неједнаких вредности. „Перфектан тип човека“, како су неки од њих веровали, открили су класични грчки скулптори. Као резултат, тело грчког атлете постало је критеријум не само лепоте и спиритуалности, националне одређености, већ и поноса и ратне спремности. Више о томе видети у: A. S. Leoussi, *op. cit*.

76] Идеја Дарвинове теорије природне селекције погрешно протумачена у 19. веку доведена је у везу с расним детерминизмом и истакла је на прво место расне хијерархије физичку супериорност. У снажно развијеним телима грчких атлета виђена је неопходна снага за опстанак али и доминацију над другим, слабијим расама. Природна селекција сада је добила социолошки контекст. Инспирисани текстовима класичних писаца о животу у Спарти и њеној војној надмоћи, која је била резултат селекције, европски народи, у трагању за националним идентитетом, истакли су своју припадност аријевској раси, која је као најсупериорнија сматрана за директног потомка античких Грка. Инсистирајући на класичном наслеђу, које представља остварење идеалне равнотеже између унутарње и спољне лепоте, широм Европе у оквиру школског образовања уводи се и физичко васпитање. A. S. Leoussi, *op. cit*.

77] Више о визуализацији традиција у култури и уметности видети у: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 51–70.

78] Расна схватања у уметности Ивана Мештровића била су оличење динарске расе и развила су се на јужнословенском простору у идеју *Homo Dinaricusa*. Видети: Н. Макуљевић, *нав. дело*, 164; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, 112.

79] Свечани говор војног министра генерала г. Божиновића објављен у: *Политика*, 12. август 1913, 2.

80] *Исто*, 1.

81] Инспирисани описима грчких и римских градова и откривеним материјалним остацима античке културе, световни владари убрзо су увидели све могућности које у себи носе јавни споменици. Уколико су стратешки добро постављени у отвореном градском простору, њихова естетска страна може да допринесе у остварењу жељеног изгледа града, али исто тако као носиоци одређене поруке они утичу на формирање културног идентитета града и његових становника.

82] Симболика фонтане у складу с њеном основном наменом тумачи се кроз парадигму *вода је извор живота*. Њено постављање у непосредну близину центра власти било је персонификација владавине или вођене политике, која као извор воде јесте извор живота нације. У ренесансној Фиренци, за време владавине Медичија, оживљено је класично наслеђе подизања јавних споменика који су, поред одређеног естетског доприноса у остварењу жељеног

градског изгледа, уједно били и носиоци политичких порука. Одговарајућим избором литерарне теме скулптура је постала главно средство прокламовања политичких циљева и моћи, а подизана је у две најважније категорије: фонтане и статуе на стубу. Више видети у: S. Blake McHam, *Italian Renaissance sculpture*.

83] N. Makuljević, *Crkveno slikarstvo i graditeljstvo u Kraljevini Srbiji*, Beograd, magistarski rad, 26–52.

84] Краљ Петар ступио је на српски трон после убиства краља Александра Обреновића, због чега је Србија била подвргнута санкцијама, а пошто му је легитимитет био оспораван, морао је – користећи се општеприхваћеним репертоаром, церемонија и симбола, владарске идеологије – тај легитимитет да потврди. То је нарочито изражено приликом његовог крунисања и миропомазања. N. Makuljević, *navedeno delo*, 26–52; Д. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић*, књ. 2, 1–47.

85] Видети: М. Тимотијевић, *Херој Пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, 50–51.

Summary: DANIJELA VANUŠIĆ

THE ERECTION OF THE MONUMENT TO VICTORY IN TERAZIJE

In the XIX century ideologues of the Serbian nation and the intellectuals of Romanticism accepted as a truism of the national ideology the idea of the revival of the golden age of Serbian medieval state – an empire bequeathed by Nemanja, only temporarily subjugated by the Turkish invasion following the Battle of Kosovo. Taken out of its historical context, the Battle of Kosovo, at the time of the formation of the new, independent Serbian state, was given a new ideological and political interpretation and an outstanding place in the spiritual life of the Serbian nation. Therefore the repossession of southern Serbian provinces became a prime political ideal whose achievement not only confirmed historical continuation of the nation, but also the dynastic legitimacy of its rulers. Political circumstances and the Balkan wars in the early XX century brought about the final victory against the Turks and the fulfillment of the centuries long dream of Serbian people. Holy Serbian land "*an empire bequeathed by Nemanja"* which reached its golden age during the reign of tsar Dušan, was finally liberated. King Peter I the Redeemer was pronounced the first ruler who fulfilled the Kosovo pledge and became a legitimate successor to his crown. In accordance with the needs of official politics, immediately after the end of the Balkan wars, an initiative was launched for a monument to be erected in Belgrade, celebrating final victory against the Turks. Understanding capabilities of a public sculpture to serve as a primary medium for the formation of the national cultural and political identity as well as its collective self-definition, city political elite for this ambitious state undertaking selected artist Ivan Meštrović, without prior public competition and careful deliberations. The statue was to be placed in Terazije Square. The awakening of national awareness through artistic visualization of national strength in the spirit of the heroic Kosovo period, was given full expression in the Vidovdan Fragments by Ivan Meštrović. Educated in the West in the spirit of modern European tradition, taking advantage of the pluralism of the chosen art form, Meštrović in his sculpture combined the modern with the national - the modern in the creative process applied and the national in its content and ideation.

As a magnificent expression of the national culture the Vidovdan Fragments created a sensation at the International Exhibition in Rome in 1911, thus becoming a powerful medium for state-politics agitation. The monumental, heroic style of Ivan Meštrović in the years prior to the First World War was declared to be nationally authentic, purebred artistic expression, and the artist himself was considered a national genius – thus every artistic competition in which he took part was a foregone conclusion. The selection of the main city square Terazije for the placement of the monument, and the change of its name into the Square of the Crown Prince, was suited to the national and dynastic significance of the victory

won. The erection of the monument to Victory on the circular island in the centre of the square would place it at the level with the monument to the founder of the dynasty – Karadjordje at Kalemegdan, in this way orienting the ideological emanation of the new monument towards the sculpture in Kalemegdan. This would confirm the dynastic and monarchic character of Terazije, formed as far back as the XIX century, and at the same time create a political and artistic ensemble providing adequate visual support for the dynastic striving for political affirmation and power. The Monument to Liberty, as the artist called it, was envisaged as a fountain of monumental size, consisting of four lion sculptures carrying the basin at their backs from which a column arose with a bronze standing sculpture of the *Victor*.

Changed political circumstances which presented themselves after the First World War overshadowed the significance of the avenged Kosovo. The only remaining part of the impressive idea was the central sculpture of the Victor which found its place at Kalemegdan following more than a decade of negotiations and various proposals as to where it should be placed. In honour of the tenth anniversary of the victory on the Thessalonica front, on 7 October 1928 the new section of the Sava Alley was opened to the public and the monument at the time called the Herald of Victory was unveiled. In the subsequent decades the original meaning of the monument was erased from collective memory and it became the *Victor,* the symbol of the city of Belgrade. In this way, although it destiny proved to be far different from the one originally envisaged, Mestrović' sculpture preserved and confirmed its ideational content.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Dismantling of Miloš' drinking fountain during the reconstruction of Terazije in 1911.

Fig. 2. The plans for the reconstruction of Terazije of 1908 with 1. Miloš' drinking fountain, 2. the place for future water fountain and flowerbeds

Fig. 3 Terazije, aerial photograph, around 1925

Fig. 4. Sculpture „Victor" in the storehouse of water piping in Senjak.

Fig. 5. The drawing of the water fountain, the reconstruction of the lower powerhouse of the Terazije water fountain original design by Ivan Meštrović

Fig. 6. The shield of the Yugoslav board presented to crown prince Aleksandar, 1916.

Fig. 7. Victor study for the monument, gypsum.

Fig. 8. Hercules, the draft for the statue of Napoleon the Conqueror for the column of Vendome

Fig. 9. Hercules as a personification of the French, the draft for the monument

Fig. 10. King Milan's Street, the stretch from Slavija to Terazije, about 1930.